ادب عربی، سال ۹، شمارهٔ ۱
بهار و تابستان ۱۳۹۶

أسلوبية الموسيقى في أشعار نزار قباني
مجموعتا «الرسم بالكلمات» و «هكذا أكتب تاريخ النساء» نموذجاً

صلاح‌الدين عبدی*
أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة بوعلي سينا بهمدان
جواد محمّدزاده
طالب في مرحلة الدكتوراه في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة بوعلی سينا

(من ص ۲۱۱ الى ۲۳۰)
تاريخ الاستلام: ۱۳۹۵/۸/٤، تاريخ القبول: ۱۳۹٦/٦/۲۹

الملخص

الموسيقى عنصر أساسي من عناصر الشعر، ومن أبرز التقنيات التي يستخدمها الشعراء في بناء قصائدهم، من هنا، تناول هذا البحث هذا العنصر بالمنهج الوصفي – التحليلي في قصائد نزار قباني، لاسيما مجموعتي "الرسم بالكلمات وهكذا أكتب تاريخ النساء"؛ مما عالجنا الظواهر الإيقاعية على المحورين: المحور الأول ما يسمّى بالموسيقى الخارجية، حيث قمنا بتحليل الأوزان والقوافي، وتبيّن لنا أنّ الشاعر استثمر إيقاع بحر "الكامل" وحلاوته ونظم فيه كثيراً من تجاربه الفنّية؛ لأنّه من أكثر بحور الشعر غنائية، ولیناً وانسيابية، واتضح أيضاً أنّ القوافي المطلقة- مردوفة موصولة بلين – هي غالبة على القوافي المقيّدة فهي تميزت بأصوات (ألف، والواو والياء) المهموسة التي هي أكثر الأصوات مناسبة لغرض الوصف والتغنّي به. أمّا بالنسبة إلى المحور الثاني الموسوم بالموسيقى الداخلية فقمنا بدراسة القضايا الإيقاعية التي قد أكثر الشاعر في استخدامها كالتدوير والتكرار والانزياح، مما تدلّ النتائج على أنّ التدوير لم يستخدم إلا لغرض الوحدة العضوية ووحدة الجوّ النفسي، كما أنّه لجأ إلى تقنيّة التكرار ليعزِّز البنية الإيقاعية لنصوصه الشعرّية أمّا الغرض الرئيس للموسيقى الفكرية المتمثلة بالانزياح، فهو يكمن في تحقيق حالة من الابداع.

الكلمات الدليلية: نزار قباني، الموسيقى الخارجية، الموسيقى الداخلية، الوزن الشعري والأسلوبية.

*. البريد الإلكتروني للكاتب المسؤول: *s.abdi57@gmail.com*

Archive of SID
www.SID.ir

١. المقدمة

إن الشعر هو أقدم الآثار الأدبية التي تتكوّن من العناصر الأساسية المتعددة ومن بينها الموسيقى والتي تعتبر المكوّن الرئيس للشعر وأعظم أركانه. رأى النقاد العرب القدامى أن الشعر لا يستقيم إلا بالوزن والقافية وقد عرّفوا الشعر أنه «كلام موزون مقفى»، كما قيل: «العروض ميزان الشعر بها يعرف صحيحه من مكسوره.» (القيرواني، ١٩٨٨: ٢٦٨) إنّ كثيراً من قيم البلاغة العربية، تقوم- إلى حد كبير- على أساس الموسيقى، وما أكثر القصائد التي ازدهرت في الشعر وأساسها الأول الموسيقى و«ليس الشعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر.» (أنيس، ١٩٥٢: ١٥) لهذا يمكن أن نقول إن جرس الموسيقى هو من أهم الأسباب التي جعلت الشعر يبرز كأداة فنية للتعبير وتسجيل الأحداث، الجرس الذي يتولد من تأثير الوزن والقافية على الأذن، مما ينتج عن ذلک، شدة النشوة في نفس السامع وكما أن النفوس تجد في فصائل الأزهار والأطيار ومختلف المناظر والأنغام ما يثير فيها عواطف كامنة، كذلک أيضاً تجد في أشكال الموسيقى المتنوعة ما يمثل مظاهر الحياة؛ لأنها تولّد الهدوء وتلطّف العواطف وتقوّم النفوس. يعدّ نزار قباني (١٩٢٣– ١٩٩٨) من فحول الشعراء الغزليين في العصر الحديث وهو مبدع اللغة الشعرية الجديدة التي لاتحتاج إلى القاموس في معرفة معانيها وهي قريبة من لغة الناس؛ لأنه اعتمد على «المعجم التزاري» في ألفاظه السهلة البسيطة المباشرة المستمدة من لغة الحياة اليومية. فقد برزت الموسيقى بشكل ملحوظ وعلى المستويين الداخلي والخارجي في نصوص نزار الشعرية بصفتها عنصراً أساسياً في قصائده. وأمّا الهدف من هذا البحث فهو متمثل في مفردات العنوان وليس إلا استكشاف الخصائص الموسيقية في أشعار نزار الغزلية لاسيما في مجموعتي «الرسم بالكلمات وهكذا أكتب تاريخ النساء».فقد ظهرت الخصائص الموسيقية عند نزار في المحورين: أولهما تمثل فيما اصطلح عليه بـــ «الموسيقى الخارجية»، حيث قمنا بدراسة هذا النوع من الموسيقى في شعر نزار من خلال وصف البحور التي استخدمها الشاعر،كذلك خصائص هذه البحور ذاتها ثم تطرقنا إلى استخدامه لها تامة و مجزوءة ثم وقفنا بعد ذلك على «القوافي» فتناولنا أنواعها من حيث التقييد والإطلاق وحظ الأصوات العربية من الاستعمال روياً ومظاهر القافية العامة في شعره وكذلك قمنا بدراسة هذا النوع من الموسيقى في أشعاره الحرة وفيها درسنا جملة التحولات الإيقاعية للشعر الحديث من حيث: توزيع التفعيلات، والتدوير، والقافية والروي. وأمّا المحور الثاني فخصصناه لدراسة

Archive of SID

www.SID.ir

مااصطلح عليه بـــ «الموسيقي الداخلية» حيث درسنا هذا اللون من الموسيقي من خلال محور التكرار، وهو الغالب عند نزار قباني، بينما نراه ذلك عينة أسلوبية وأيضا في هذا المحور قمنا بدراسة الموسيقى الفكرية التي جاءت متبلورة في مصادر عدة منها المفارقة والانزياح. يســـعى هـــذا البحث إلى الإجابة عـــن عـــدة أسئلة رئيســـية وهـــي:ما هي أهم المرتكزات الأسلوبية على المستوى الصوتي في هاتين المجموعتين؟ كيف استطاع الشاعر خلق الانسجام بين فحوى الشعر والأوزان العروضية؟ ما هي أهم إبداعات الشاعر في الموسيقى الداخلية؟

هناك دراسات حول الموضوع منها: «عناصر الإيقاع في شعر بدر شاكر السيّاب» للكاتب حامد صدقي وزميله صفر بيانلو. أشار الكاتبان في هذه المقالة إلى الإيقاع الخارجي والداخلي وأهم المصادر الإيقاعية في أشعار السياب كلها، علاوة على هذا، اعتبرا الأغاني الشعبية أحدث وجه من وجوه الموسيقى قصداً إلى إيجاد الإيقاع الداخلي. «جماليات التشكيل الموسيقي في شعر عبد الله العشي». كتبتها صباحي حميدة، وطبعت في مجلة المخبَر. نوّهت الكاتبة في هذه المقالة إلى مسألة المزج بين البحور عند الشاعر وصولاً إلى تشكيل الموسيقى، واهتمت ببعض المحسّنات البديعية التي تسبب الإيقاع الداخلي في قصائده منها: التكرار والترصيع والتجنيس. «الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة (بنية التكرار عند البياتي نموذجاً)»، للكاتبة هدى الصحناوي، ويتخذ البحث لنفسه تقنية التكرار الحرفي نموذجاً للتطبيق، ليكشف عن أحد جوانب الإيقاع الداخلي، ومدى فاعليته في تشكيل البنية الإيقاعية العامة للنص، وارتباط ذلك بالبعد الدلالي. «الإيقاع الصوتي في قصيدة بلقيس لنزار قبّاني»، كتبها جمال طالبي. اهتم الكاتب فيها بالأساليب الصوتية الإيقاعية التي تنهض على عدّة مرتكزات ذات تنوّع يمكن حصرها في: توالي القوافي المنوّعة، والتجنيس الصوتي، والتكرار والتوازي. وأمّا حول مقالتنا هذه، فتجدر الإشارة إلى أنّها كتبت من منظور الأسلوبية؛ إذ تناولنا فيها أهم المباحث التي أصبحت عيّنة أسلوبية بسبب تواترها وعدولها عن معيار اللغة كالانزياحات العروضية والموسيقى الفكرية. ســـعى هـــذا البحث إلى الإجابة عـــن عـــدة أسئلة رئيســـة وهـــي:

١. ما هو البحر الذي له أكثر ترداداً وانتشاراً في قصائد نزار العمودية؟
٢. لِمَ لجأ الشاعر إلى استخدام القوافي المطلقة أكثر من القوافي المقيّدة؟
٣. ما هو أهمّ مميزات الموسيقى الفكرية في قصائده الحرّة؟
٤. كيف استعان نزار بتقنية التكرار في قصائده وما هو الغرض الجمالي الذي يكمن فيها؟

Archive of SID

www.SID.ir

أمّا فرضيات البحث فهي: إنّ بحر «الكامل» من أكثر البحور استخداماً وانتشاراً في القصائد العمودية. لجأ الشاعر إلى استخدام القوافي المطلقة لخلق حروف المدّ (واو، وألف وياء) في أواخر الكلمات والتي تساعده على أن يعبّر عن خلجاناته النفسية. من أهم المميزات الأسلوبية في الموسيقى الفكرية هي الانزياح الذي يحتوي بعض التقنيات كالمفارقة والتدبيج اللوني والانزياح الأسلوبي. قد أكثر نزار في استخدام التكرار الصوتي حيث أصبحت هذه التقنية ملمحاً أسلوبياً في قصائده وتكمن جماليته في تعزيز النسيج الصوتي للقصائد وجذب مشاعر المتلقي.

٢. الموسيقى ومكوناتها الرئيسية

تعتبر الموسيقى عنصراً جوهرياً في بنية الكلام عامة وفي الشعر خاصة، وتعطي الأثر الأدبي والشعر جمالاً خاصاً في الأصوات والحروف، حيث يستطيع أن يجبر ضعف الشعر ونقص عناصره الأخرى. في الحقيقة «ليس الشعر إلا كلاما موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر» (أنيس، ١٩٥٢: ١٥). والموسيقى لغة «هي تأليف الألحان، واللفظة يونانية معناها الألحان المطربة للسّمع بهجةً أو حزناً.» (التونجي،١٩٩٩: ٨٣٧) أما في المصطلح الأدبي فهي «الإيقاع الناتج عن تجاور أصوات الحروف في الكلمة، وعن تآلف الكلمات في العبارة والمنبعثة من أنغام الأوزان والقوافي في الصياغة الشعرية.» (يعقوب وعاصي، ١٩٨٧: ١٢١٦).

٣. الموسيقى الخارجية في أشعار نزار العمودية

إن للشعر ركنين أساسين هما: الوزن والقافية؛ وقد تتعدد القوافي في القصيدة الواحدة، وقد تبقى القافية واحدة إلى آخر القصيدة. ويرى القدماء أن القصيدة إذا فقدت أحد هذين الركنين فما هي بالشعر وإنما هي النثر.

٣-١. الوزن

الوزن أعظم أركان الشعر، وهو «شيء جوهري للشعر، والشعر بلاوزن لا يعد شعراً، والوزن هو الذي يميز بين الشعر والنثر.» (فوزي سعد، ١٩٩٨: ١٦) يقول غنيمي هلال:«إن الوزن هو مجموع التفعيلات[1] التي يتألف منها البيت.» (غنيمي هلال، ١٩٩٧: ٤٣٦) واللافت للنظر في هاتين المجموعتين هو أن البحور التي ينظمها الشاعر في قوالبه العمودية تشمل ستة بحورٍ من مجموع تسعة عشر شعراً عمودياً – ثلاث عشرة قصيدة وست قطعات – يمكن ترتيبها حسب كثرة استخدامها كما يلي: الكامل والمتقارب والخفيف والبسيط والطويل والرمل. والكامل هو

Archive of SID

www.SID.ir

أكثر البحور استعمالاً عنده، واستخدمه تاماً ومجزوءاً؛ وقد سهل عليه ذلك لأن هذه البحور الستة التي رأيناها ذات تفعيلات رتيبة ومتشابهة وذات نبرة واحدة. وجاءت الأوزان في الشكل التقليدي على الترتيب التالي في الجدول:

البحر	عنوان القصائد و المقاطع	العدد
الكامل	القصائد (الرسم بالكلمات، الحسناء والدفتر، بعد العاصفة، إلى تلميذة، بريدها الذي لا يأتي، إمرأة من زجاج، ديک الجن الدمشقي، غرناطة) القطعة (من منكما أحلى)	۹
المتقارب	القصيدة (صباحک سكر)، المقاطع (مراوح الاسبانيات، دونيا ماريا، الثور)	٤
البسيط	القصيدة(ماذا أقول له) وقطعة(مدخل)	۲
الخفيف	القصيدة(مهرّجة)	۱
الطويل	القصيدة (مرثاة قطة)	۱
الرمل	القطعة (حصان)	۱
المتدارک	القصيدة (القصيدة البحرية)	۱

يرينا هذا الجدول أن الوزن الكامل يشكل نسبة أكثر من الأوزان الأخرى. وهذا البحر «أتم البحور السباعية، يصلح لأكثر الموضوعات» (بدوي، ۱۹۶۶: ۳۴۴). إن البحر الذي اختاره الشاعر لجميع أشعاره الغزلية يلائم فحواه من جهة الموسيقى، يعني عندما كان يسيطر على الشاعر الحزن والحرمان، يختار الوزن البطيء والعميق والثقيل وإذا سيطر على الشاعر الفرح والبهجة، يصبح إيقاع غزله فرحاناً وقصير المقاطع.

۳-۲. القافية

وأما القافية فهي شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر. ولعل أنسب تعريف للقافية هو تعريف خليل بن أحمد حيث يقول: «القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن.» (علي، ۱۹۹۷: ۱۶۹) «إن لكل من الصوت والمضمون والكلمة دوراً في العمل الفني، وهذه الأدوار جميعها تعمل معاً ضمن دائرة واحدة مهمتها أولاً أن تعبر عن هذه الداخلية أو الأحاسيس للسامع أو المتلقي» (نافع، ۱۹۸۵: ۶۰– ۶۱). إذا كان الإيقاع يكمن في الصوت أو في اختيار الكلمة أو في دلالات الألفاظ، فإن هذه جميعاً تفقد قيمتها إذا لم تكن مرتبطة بمضمون الفن وبعاطفة الفنان الكامنة خلف هذه الإيقاعات (المصدر نفسه:۶۰-۶۱). وإذا نظرنا إلى قوافي أبيات نزار في هذه البحور نرى أن الشاعر استفاد من القوافي المطلقة في غالب أشعاره العمودية والقافية المطلقة «هي التي يكون فيها الروي متحرّكاً» (أنيس، ۱۹۵۲: ۲۵۸). أي بعد رويها وصل بإشباع، والقافية المطلقة في أبيات نزار تضم الوصل المفتوح والوصل

Archive of SID

www.SID.ir

المكسور والوصل المضموم .إن الأبيات التي جاء وصل قافيتها مفتوحاً ثلاثة وسبعون (٧٣) بيتاً وهي أغلب وأكثر من الكسر والضم. «إن الفتحة بأنواعها تعدّ من أصوات اللين المتسعة أمّا الضمة والكسرة فهما من أصوات اللين الضيقة» (أنيس، لاتا : ٤٣). فهو يقول:

أَنَا أَرفُضُ الإِحسَانَ مِن يَدِ خَالِقِي ... قَد يَأخُـذُ الإِحسَـانُ شَكـلاً
إِنّي لَأقرَأُ مـَا كَتَبـتِ فَلا أَرَى ... إِلاّ البـُرُودَةَ ... وَالصَّقِيعَ المُفزِعَا
حَجَرِيةُ الإِحسَاسِ.. لَن تَتَغَيـّرِي ... إِنّي أُخَـاطِبُ مَيـّتاً لـَن يـَسمَعَا

(قباني، د.ت: ٥١٢)

يتحدث الشاعر في هذه النصوص عن التجربة المفعمة بالألم؛ لذلك نرى أنه قد اختار القافية المطلقة متصلة بالألف الناتجة من إشباع فتحة العين وهي الوصل، وكأن هذه الحركة هي آه ممدودة تتردد في نهاية كل تجربة يمر بها الشاعر؛ وكذلك الكلمات التي اختارها في هذه النصوص مثل (مفجع، مفزع، الصقيع، ميت و..) ترينا هذه الآه الممدودة. أما الأبيات التي جاء وصل[٢] قافيتها مكسوراً اثنان وسبعون (٧٢) بيتاً ولعل الصوت المنخفض «المكسور» يدلّ على الانهيار والبث والحزن والحرقة مثل قوله في قصيدة «غرناطة»:

أَنَا أَرفُضُ الإِحسَانَ مِن يَدِ خَالِقِي ... قَد يَأخُـذُ الإِحسَـانُ شَكـلاً
إِنّي لَأقرَأُ مـَا كَتَبـتِ فَلا أَرَى ... إِلاّ البـُرُودَةَ ... وَالصَّقِيعَ المُفزِعَا

(قباني، د.ت: ٥١٢)

وكما قال:

وَاليـَومَ أَجلِسُ فَوقَ سَطحِ سَفِينَتِي ... كَاللُّصِّ أَبحَثُ عَن طَـرِيقِ نِجَاتِي
وَأُدِيرُ مِفتَاحَ الحَـرِيمِ ... فَـلا أَرَى ... فِي الظِّلّ غَيرَ جَمـَاجِـمِ
أَينَ السَّبَايَا أَيـنَ مَا مَلَكَت يَدِي ... أَيـنَ البُخُور يَضِيـعُ مـِن حُجُرَاتِي

(المصدرنفسه: ٤٦٥)

نرى أن هذه القصيدة هي قصيدة عمودية عروضياً على البحر الكامل التام، وموحدة القافية بالتاء المكسورة المردوفة و«هو، في علم العروض، حرف مد «الف – واو – ياء» أو لين يأتي قبل الروي» (يعقوب وعاصي، ١٩٨٧: ٦٦٧). ويتبين لنا أن القافية المكسورة جاءت بالمرتبة الثانية لتعبر عن حالات يسودها الحزن والألم؛ وكما نرى أن نزار جاء بالروي مكسوراً في هذه الأبيات، وهذا الروي يوحي بحالة نفسية مكسورة، حيث شبه الشاعر نفسه بالقرصان

Archive of SID

www.SID.ir

المهزوم على سطح سفينته. اختار الشاعر روي التاء والدال في هذه الأبيات ليؤكد على غرض الهم والغم؛ لأن صوت التاء «صوت شديد مهموس ولا فرق بينه وبين الدال سوى أن التاء مهموسة والدال نظيرها المجهور» (أنيس، د.ت: ۵۳). وصوت الياء هو صوت «يحاكي حفرة عميقة في الطبيعة» (عباس،۱۹۸۹: ۸۸). جاء نزار قباني بوصل ناتج عن رويّ مضموم في واحد وخمسين (۵۱) بيتاً كما نرى هذا في قصيدة «ماذا أقول له»:

مـــا لِي أُحـــدِّق فِي المِرآةِ أَسأَلُها ... بِـأَيّ ثـوب من الأثواب... ألقاهُ
أَأَدَّعِي أَنَّـنِي أَصبـــحتُ أَكـرَهُهُ ... وكَيـفَ أَكرَهُ مَن فِي الجَفنِ سُكنَاهُ؟

(المصدرنفسه: ۵۰۵)

وأمّا القافية المقيدة فـــــ«هي التي يكون فيها الروي ساكناً» (أنيس، ۱۹۵۲: ۲۵۸) سواء أكانت مردوفة أم كانت خالية من الردف. وأمّا مردوفة فهي كما في قطعة «قبل وبعد»:

قَصَائِدِي قـــبلَكِ يَا حُلـــوَتِي ... كَانَت كَلامـــاً مِـثلَ كُلِّ الكَلام
وَحِينَ أَحبَبتُكِ صَـــارَ الـــذِي ... أَكتُبُهُ لِلنَّاسِ أَحـــــلَى الكَلام

(المصدر نفسه: ۵۵۲)

كما نرى أن حرف الروي الميم فيها ساكن، وهو مردوف بالألف أيضاً؛ وكذلك في هذه الأبيات أعاد نزار قباني كلمة القافية بلفظها ومعناها في بيتين متتاليين وهو «الكلام»، ويعد العروضيون هذا الأمر عيباً من عيوب القافية وهو «الإيطاء»، ويقولون يستحسن ألا يكرر الشاعر اللفظ بعينه في مسافة متقاربة وكلما بعدت المسافة كان أفضل (فوزي سعد، ۱۹۹۸: ۹۴). وأمّا القافية المقيدة فخالية من الردف مثل قوله في قصيدة «صباحك سكر»:

وَلا تَحسـَبِـي أَنـَّنـي لا أَراك ... فَبَعضُ المـَوَاضِعِ بِالذِّهـنِ يُبصَر
فَـفِي الظِّلِّ يَغدُو لِعِطرِكِ صَوتٌ ... وَتُصبـحُ أَبعادُ عَيـنَـيكِ أَكـــبَر
أُحِبُّكِ فَوقَ المَحَـــبَّةِ .. لكن ... دَعِـينِي أَراكِ كَمـــا أَتـَصَـوَّر

(قباني، د.ت: ۴۷۰)

إن كلمات القافية في هذه الأبيات «يبصَر، أكبر، أتصوّر»، وحرف الروي هنا الراء وهو ساكن وليس مردوفاً، وسكون الروي في هذه القصيدة يجعل القافية مقيدة. والملاحظ في هذه الأبيات أن الشاعر لجأ إلى هذه القافية المقيدة، وكذلك جاء بحرف الروي الراء وهو من الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة (أنيس، ۱۹۵۲: ۵۵) والشاعر باستخدام هذا الروي

Archive of SID

www.SID.ir

كان يريد أن يمنح للقصيدة وموضوعه الشعري نوعاً من التسكين، ولجأ إلى السكون ليقطع الأمل في البقاء وربما أن يقنع حبيبته بأنه يحبها ويجب ألّاتحسب أنه لايراها. وأمّا من جهة اختيار الشاعر القوافي فبإمكاننا أن نقول إن القوافي التي تخيرها الشاعر كانت ملائمة مضمون الشعر وفحواه، وكانت هذه القوافي من أسباب الانسجام بين الموسيقى الخارجية وغرض الشعر، مثل قوله في قصيدة «بريدها الذي لا يأتي»:

أَنَا أَرفُضُ الإِحسَانَ مِن يَدِ خَالِقِي ... قَد يَأخُـذُ الإِحسَـانُ شَكـلاً
إِنّي لَأقرَأُ مـَا كَتَبـتِ فَلا أَرَى ... إِلاّ البـُرُودَةَ ... وَالصَّقِيعَ المُفزِعَا
عَفوِيَةً كُونِي وَإِلا فَاسـكُتِي ... فَلَقَـد مَلَلتُ حَديثَـكِ المَتَمَيّعَـا
لا تُتعِبِي يـَدَكِ الـرَّقِيقَةَ .. إِنَّنـِي ... أَخشـَى عَلـَى البَلُّور أَن يَتوَجَّعَا

(قباني، د.ت: ٥١٢)

عندما أنشد نزار هذه القصيدة كان قدسيطر عليه الحزن والحرمان، وهذا الحزن والحرمان يفهم من عنوان القصيدة؛ فلذا اختار الشاعر كلمات مثل «مُفجعا، المفزعا، المتميعا، يتوجّعا» ليقيم الانسجام بين الموسيقى الخارجية وغرض الشعر. ومن هذا كله يتبين لنا أن الشاعر لم يكن ينظم الشعر دون أن يشعر بموسيقاه وخصائصها.

٤. الموسيقى الخارجية في أشعاره الحرة

من قراءتنا للشعر الحر في مجموعتي «الرسم بالكلمات» و «هكذا أكتب تاريخ النساء» يتبين أن البحور التي ينظم فيها الشاعر لم تكن كثيرةً، وهو استخدم خمسة بحورٍ في مجموع ثلاثين (٣٠) قصيدة يمكن ترتيبها حسب كثرة استخدامها كما يلي: الرجز والمتقارب والكامل والرمل والوافر. إن الرجز، وهو من الأبحر الموحدة التفعيلة «مستفعلن» والتى تتكرّر ثلاث مرات في كل شطر (فوزي سعد، ١٩٩٨: ٧٣)، قد جاء في أشعاره الحرة كثيراً حيث بنى عليه نزار ست عشرة قصيدة. وجاء المتقارب في ثماني قصائد وهو ثاني أكثر البحور استخداماً عند نزار. ورد البحر الكامل في ثلاث قصائد. واستخدم الرمل في قصيدتين. وأمّا البحر الوافر وهو من الأبحر الموحدة التفعيلة «مفاعلتن» والتي تتكرّر ثلاث مرات في كل شطر (المصدر نفسه: ٧٦) فقد ورد في قصيدة واحدة. ومن هذا كله يتبين أن نزار قباني في قصائده الحرة، مثل قصائده العمودية، لم يخرج في بناء شعره بشكل تام عن بحور الخليل، وهو أيضاً لم يستخدم البحور بجميعها، بل

Archive of SID

www.SID.ir

استفاد من خمسة بحور منها. وتجدر الإشارة هنا إلى أن بيت الشعر في الشعر الحر ليس له شطران صدر وعجز، وإنما هو شطر واحد ينتهي عند آخر تفعيلة؛ وبعض الأحيان نفهم من خلال الديوان أن بعض الشطور لا يمكن قراءتها الا بوصلها في الشطر الثاني أو الثالث ...، أي أن تقرأ مدوّرة، ومتى تتم عندنا الموسيقى في آخر الشطر نعلم أن البيت قد انتهى. إن شاعرنا هذا حفظ سيطرته على الوزن وقد أنهى الأبيات بأفضل شكل ممكن. ولو اختار الشاعر لقصيدة – علي سبيل المثال– تفعيلة «فعولن» فهو قادر على أن يسيطر على هذه الموسيقى حتى أواخر شطورها، أي أن التفعيلة الاخيرة لهذه الشطور ثابتة مما تكسب قصيدته نبرة وإيقاعاً رتيباً.

وعلى كل حال، نشعر أن موسيقاها مقبولة مستساغة. وأول قصيدة في الديوان هي"أحلى خبر" من بحر المتقارب، وإليك الآن بعض مقاطع هذه القصيدة: {**كتبتُ (أحبّك) فَوقَ جدَارِ القَمَر** (كتَبتُ/ أُحِب بُ/ ك فَو قَ/ جِ دا رِل/ قَ مَر) فعول فعول فعولن فعل/ **أحِبُّكَ جِدّاً** (أُحِب بُ/ ك جِد دَن) فعول فعولن/ **كَمَا لا أُحِبُّكَ يَومَاً بَشَر** (ك ما لا/ أُحِب بُ/ ك يو مَن/ بَ شَر) فعول فعول فعولن فعل/ **ألم تَقرَئِيها** ؟(أ لَم تق/ رَ ئي ها) فعولن فعولن/ **بِخَطِّ يَدِي** (بِ خَط طِ/ ي دي) فعول فعو/ **فَوقَ سُورِ القَمَر** (فَو/ قَ سو رِل/ قَ مَر) لُن فعولن فعل} (قباني، د.ت: ۴۶۷). يظهر أن الشاعر ينتهي بتفعيلة «فعل» في نهاية الشطر الذي كانت القافية فيه. وأمّا في الشطر الخامس فلا يمكن قراءتها الا بوصلها إلى الشطر الآتي. فنجد هذه الموسيقي الرتيبة في جميع قصائده التي نظمت في بحر المتقارب.

۵. الانزياحات العروضية للتفعيلة

يلتزم الشاعر التفعيلة كأساس لإيقاعه، ولاشك أنّ طبيعة التفعيلات النغميّة تضفي حركية متميّزة إلى نصوص نزار قباني بتنوعها وفاعليتها المُستمدة. ونحن نريد أن نستعرض فيما يلي الانزياحات «الجوازات» العروضية للتفعيلة في شعر نزار قباني:

*** تفعيلة «مُستَفعِلُن» وانزياحاتها العروضية**

البحر	التفعيلة المتغيرة	طبيعة التغير ونوعه
الرجز	مُستَعِلُن	الطي «زحاف» حذف الرابع الساكن.
	مُتَفعِلُن	خبن «زحاف» حذف الثاني الساكن.
	فَعُولُن	قطع + خبن.

مثل قوله في قصيدة «المجد للضفائر الطويلة»:{وَكَانَ فِي بَغدَادَ يَا حَبِيبَتِي، فِي سَالِفِ الزَّمَان (وَكا نَ في /بَغ دا دَ يا /حَ بي بَتِ /في سا لِ فِز /زَ ما نِي) مُتَفعِلُن مُستَفعِلُن مُتَفعِلُن

Archive of SID

www.SID.ir

مُستَفعِلُن فَعولن/ خَلِيفَةٌ لَهُ ابنَةٌ جَمِيلَة (خَ لِي فَ تُن /لَ هُب نَ تُن /جَ مي لَت) مُتَفعِلُن مُتَفعِلُن فَعُولُن/ عُيُونُها(عُ يو نُ ها) مُتَفعِلُن/ طَيرَانِ أخضَرَان (طَي را نِ أخ /ضَ رانِي) مُستَفعِلُن فَعولن/ وَشَعرُهَا قَصِيدَةٌ طَوِيلَة (وَ شَع رُ ها /قَ صي دَ تُن /طَ وي لَت) مُتَفعِلُن مُتَفعِلُن فَعُولُن}(قباني، د.ت: ٥٠٦). يتبين من الشطور السابقة أن الشاعرقد خلط بين تفعيلات البحر الواحد كما نجد في بحر الرجز ذي الأضرب الكثيرة وهذا الخلط يمكن أيضاً قبوله؛ لأنه يحافظ على الموسيقى المتنوعة للبحر نفس المتنوعة زيادة ونقصاً.

*** تفعيلة «فعُولُن» وانزياحاتها العروضية**

البحر	التفعيلة المتغيرة	طبيعةالتغيرونوعه
المتقارب	فَعولُ	القبض «زحاف» حذف الخامس الساكن من آخرالتفعيلة.
	فَعول	القصر «علة» حذف آخرالسبب الخفيف وإسكان ما قبله.
	فَعَل	الحذف «علة» حذف سبب خفيف من آخرالتفعيلة.

وجاء المتقارب في ثماني قصائد، وهو ثاني أكثر البحور استخداماً عند نزار. وتفعيلة هذا البحر هي «فعولن»؛ وجاءت في أشعار نزار على أربعة أشكال: صحيحة «فعولن» ومصابة بالزحافات الثلاثة: «القبض» و «القصر» و «الحذف»، مثل قوله: {تَعوَّدَ شَعرِي الطَّوِيلُ عَلَيك (تَ عَو وَ /دَ شَع رِط /طَ وي لُ /عَ لَيك) فعولُ فعولن فعولُ فعول.(قباني، لاتا: ٥٢٦) وزحاف الحذف «علة»، وهو حذف سبباً خفيفاً من آخر التفعيلة، مثل قوله في قطعة "حديث يديها": قَلِيلاً مِنَ الصَّمتِ(قَ لي لَن /مِ نَص صَم /تِ) فعولن فعولن فـــــ /يَا جَاهِلَة (يا جا /هِـــ لَت) عولن فعل} (المصدر نفسه: ٥٥٤). نرى أن الشاعر جاء بتفعيلة «فعل» في نهاية السطر. والتدوير وهو يعني «جعل الكلمة صلة بين آخر الصدر وأول العجز، أي أن يكون بعضها في نهاية شطر الأول وبعضها الآخر في أول الشطر الثاني» (يعقوب وعاصي، ١٩٨٧: ٣٦٩). يظهر-كذلك -في نهاية السطر الأول حيث تنتهي بـــــ (تـــــ) (فـــــ) وتكتمل التفعيلة في السطر الثاني (يا جا) (عولن).

*** تفعيلة «مُتَفَاعِلُن» وانزياحاتها العروضية**

البحر	التفعيلة متغيرة	طبيعة التغير و نوعه
الكامل	مُتفَاعِلُن (بسكون التاء)	إضمار«زحاف» إسكان الثاني المتحرك.
	مُتفَاعِلان (بسكون التاء و النون)	التذييل«علة» زيادة سكن في آخرالتفعيلة.
	مُتَفَاعِلاتُن	ترفيل زيادة سبب خفيف في آخر التفعيلة المنتهية بوتد مجموع.

تفعيلة هذا البحر في عروض الخليل «مُتَفَاعِلُن» وقد استخدم نزار هذا الوزن وجاء أكثر استخداماته بزحاف إضمار يعني إسكان الثاني المتحرك والتذييل"علة" زيادة سكون في آخر

Archive of SID

www.SID.ir

التفعيلة مثل قوله:{مَاذَا يَهُمُّكِ مَن أَكُون؟ (ما ذا ي هُم /مُ ك مَن أ كو ن) مُتفَاعِلُن مُتَفَاعِلان/ حَجَرٌ .. (حَ جَ رُن) مُتَفا../كِتَابٌ .. (ك تا /بُن) عِلُن مُت/غِيمَةٌ..(غي مَ تُن) فاعِلُن/مَاذَا يَهُمُّكِ مَن أَكُون؟(ما ذا ي هُم /مُ ك مَن أ كو ن) مُتفَاعِلُن مُتَفَاعِلان} (قباني، لاتا: ٥٤١). كما نرى أن الشاعر أتي بالتفعيلة الأولى «ماذا يهم» مُتفَاعِلُن «بسكون التاء» أمّا التفعيلة الأخيرة من السطر فإنها «تذييل» أي زيادة ساكن في آخر التفعيلة «مُك من أكونُ» «متفاعلان» على حين ينتهي السطر الثاني بتفعيلة موزعة علي سطرين حيث ينتهي السطر بالتفعيلة «مُتَفا» «حجرٌ» وتكتمل التفعيلة في السطر التالي «عِلُن» «كتا» وكذلك التفعيلة «مُت» «بٌ» تكتمل في السطر التالي «فاعِلُن» «غيمةٌ». وإذا نظرنا إلى استخدام نزار هذا الوزن في قصائده الحرة نفهم أن نزار يتبع هذه الزحافات والعلل في الديوان؛ ومن العلل التي اعتمد علىها الشاعر في هذا البحر هي علة الترفيل، أي زيادة سبب خفيف في آخر التفعيلة المنتهية بوتد مجموع، كما قال: {جَسَدِي المَدِينَةُ (جَ سَ دِل مَ دي /نَ تُ)مُتَفا عِلُن مُتَ/فَادخُلِي مِن أَيِّ بَاب شِئتِ أَيَّتُهَا الأَمِيرَة. (فَد خُ لِي/ مِن أي يِ با /بِن شِئ تِ أي/ يَ تُ هَل أ مي رَت) فاعِلُن مُتفاعِلُن مُتَفاعِلُن مُتَفاعِلاتُن/ وَتَصَرّفِي بِجَمِيعِ مَا فِيهَا .. وَمَن فِيهَا(/ وَ تَ صَر رَ في /بِ جَ مي عِ ما /في ها وَ مِن/ في ها) مُتَفاعِلُن مُتَفاعِلُن مُتفاعِلُن مُتفا/وَخَلّينِي أَنَام... (وَ خَل /لِي ني أ نام) عِلُن مُتفاعِلان} (قباني، ١٩٨٩: ٤٧) حيث تأتي التفعيلة الأولى «جسدي المديـــــ » ولكن السطر الشعري ينتهي بـــــ«نة»مت، وتكتمل التفعيلة في السطر الثاني «فادخلي» فاعلن، وتأتي التفعيلتان التاليتان مضمرتين بتسكين الثاني المتحرك وهو أمر جائز عروضياً في بحر الكامل «مُتَفاعِلُن»، أمّا التفعيلة الأخيرة من السطر فإنها «مرفلة» أي زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع «يتها الأميرة» «متفاعلاتن».

*** تفعيلة (فاعلاتن) وانزياحاتها العروضية**

البحر	التفعيلة المتغيرة	طبيعة التغير ونوعه
الرمل	فَعِلاتُن	خبن «زحاف» حذف الثاني الساكن.
	فَعِلُن	خبن + الحذف «علة» حذف سبب خفيف من آخرالتفعيلة

تفعيلة هذا البحر «فاعلاتن» وغالباً ما تنتهي عند نزار فعلان مثل قوله: {لَا تَكُونِي عَصَبِيَّة (لا تَ كو نِي/عَ صَ بِي يت) فاعِلاتُن فَعِلاتُن كُلُّ مَا أَرغَبُ أَن أَسأَلَهُ (كل لُ ما أر/ غُ بُ أن أس/ أَ لَ هُ) فاعِلاتُن فَعِلاتُن فَعِلُن (قباني، د.ت: ٥٤٣) أمّا في قصيدة «ساعة الصفر» فاستعان بـــ«فعلان»:أنتِ لا تُحتَمَلِين !!(أَن تِي لا تُح/ تَ مِ لين) فاعلاتن فعلان/ كُلُّ أطوَارِكِ فَوضَى

Archive of SID

www.SID.ir

(كل لُ أَط وا/ رِ ك فَو ضا) فاعلاتن فعلاتن/ كُلُّ أفكَارِكِ طِين... (كل لُ أَف كا /رِ ك طيـــــــن) فاعلاتن فعلان} (المصدر نفسه: ٥٣٦)

*** تفعيلة(مُفاعَلَتُن) وانزياحاتها العروضية**

البحر	التفعيلة المتغيرة	طبيعة التغير و نوعه
الوافر	مفاعَلَتُن (بسكون اللام)	زحاف «العصب» إسكان الخامس المتحرك

تأتي تفعيلته العروضية على «مفَاعَلَتُن». وقد استخدم نزار هذا الوزن، وجاء أكثر استخداماته بزحاف العصب، يعني إسكان الخامس المتحرك؛ يقول الشاعر: {صَبَاحَ الخَيرِ ..يَا حُلوَة .. (صَ با حَل خَي/ رِ يا حُل وَت) مفَاعَلتن مفَاعَلتن/ صَبَاحَ الخَيرِ..يَا قِدّيستِي الحُلوَة (صَ با حَل خَي/ رِ يا قِد دي/ سَ تِل حُل وَت) مفَاعَلتن مفَاعَلتن مفَاعَلتن/ مَضَى عَامّانِ يَا أُمِّي (مَ ضا عا ما/ نِ يا أم مي) مفَاعَلتن مفَاعَلتن/ عَلَى الوَلَدِ الذِي أبحَر (عَ لَل وَ لَ دِل/ لَ ذي أب حَر) مفَاعَلَتن مفَاعَلتن} (قباني، د.ت: ٥٢٩). كما نرى أن التفعيلة في السطور الثلاثة الأولى فيها زحاف العصب، وهو تسكين الخامس المتحرك، وأمّا التفعيلة الأولى في السطر الرابع ليس فيها زحاف. وعند الحديث عن تفعيلة «مفاعلتن» فإنّها ارتبطت في الديوان بمصطلح التدوير عندما يقول: {وَطِفتُ الهِندَ (وَ طِف تُل هِن/ دَ) مفَاعَلتن مُــ/ طِفتُ السِّندَ (وَ طِف تُس سِن/ دَ) فَاعَلتن مُــ/ طِفتُ العَالَمَ الأصفَر (طِف تُل عا/ لَ مَل أص فَر) فَاعَلتن مفَاعَلتن} (قباني، د.ت: ٥٣٠). حيث تأتي التفعيلة الأولى «وطفت الهنــ» «مفاعلتن» بسكون اللام، ولكن السطر الشعري ينتهي بـــ «دَ» «مــُ» وتكتمل التفعيلة في السطر الثاني «طفت السنــ» «فاعلتن»، وكذلك هذه التفعيلة تنتهي بـــ «دَ» «مــُ» وتكتمل التفعيلة في السطر الآتي «طفتُ العا» «فاعلتن»، وهو أمر كثير الشيوع في الشعر الحر في هذا البحر.

٦. الموسيقى الداخلية في شعر نزار قباني

ترتبط الكلمات في اللغة الأدبية بالخيوط المتعددة من المحسنات البديعية والمعنوية، أي التناسبات اللفظية والعلاقات المعنوية؛ وشكلت هذه العلاقات إمّا معنوياً وإمّا لفظياً الانسجام بين الألفاظ، وتسمى الموسيقى الحاصلة من هذا الانسجام، الموسيقى الداخلية. (شميسا، ١٣٧٢: ٨٩) إذا كان للموسيقى الداخلية أشكال وظواهر مختلفة في الشعر، فنحن نقصد في بحثنا هذا ما استخدمه الشاعر من الموسيقى الفكرية فيما اخترناه له من أشعار هاتين المجموعتين، وكذلك دور التكرار في خلق الموسيقى الداخلية.

Archive of SID

www.SID.ir

۷. الموسيقى الفكرية

الموسيقي الفكرية هي ليست بالإيقاع الصوتي، بل هي صوت ليس بمسموع، تسري إلى النفس، وتشبه من جهة التأثير بالأصوات المسموعة في الموسيقى. ففي النص الأدبي، ليست الموسيقى ناتجة عن الإيقاعات الصوتية المعروفة فقط، بل هناك مصاديق أخرى للموسيقى كما نراها في جميع الفنون: منها فن الرسم وفن النحت و... (ساعي، ۱۹۷۸: ۲۹۷)؛ فمن الموسيقى الشعرية: المفارقة أو الطباق النفسي، وهو من المصادر الرئيسة لخلق الموسيقى الفكرية التي تنجم عن الكلمات الايحائية أو الملهمة (المصدر نفسه: ۲۹۵). قال الشاعر: **شَوارِعُ قَرنَاطَة في الظَّهِيرَة حُقُولٌ مِنَ اللّؤلؤِ الأسوَدِ** (قباني، د.ت: ٥٥٦). وصف الشاعر في هذا البيت «اللؤلؤ» بصفة ليست له، وهي غير متوقعة، إذ إنه لا يوصف بالسواد إلا إذا اختلط بمادة سوداء. فبناءاً على هذا، صفة «الأسود» أحدثت تنافراً مع الموصوف «اللؤلؤ» لتحقيق حالة من الابداع عند الشاعر.

الانزياح هو المصدر الآخر لخلق الموسيقى االفكرية في قصيدة النثر، ويحدث حدثاً موسيقياً، وهو يعني قدرة المبدع على انتهاك واختراق المتناول المألوف. ويعتبر الأسلوبيون «كلما تصرف مستعمل اللغة في هياكل دلالاتها أو أشكال تراكيبها بما يخرج من المألوف انتقل كلامه من السمة الإخبارية إلى السمة الإنشائية» (المسدي، د.ت: ۲۷۴). يقول الشاعر: **المرأةُ قَصِيدةٌ أموتُ عِندَمَا أكتبُها** (قباني، ۱۹۸۹: ۷۳). شبه الشاعر المرأة بقصيدة تكتب، وهذا التشبيه مختلف عن سائر أنواع التشبيه المشهورة لدينا. وهذا هو الحالة الإبداعية التي يعيشها الشاعر أثناء كتابة القصيدة.

وأما الانزياح في اللون يطلق ذلک على نسبة اللون إلى غير ما وضع له، بحيث أنه لا توجد هذه النسبة بين اللون وما ينسب إليه في اللغة المعيارية، مثل قول الشاعر: **يَهطُلُ مِنّي – حِينَ أُحِبِّک –/ مَطرٌ أخضَر/ مَطرٌ أزرَق/ مَطرٌ أحمَر/ مَطرٌ مِن كُلِّ الألوان** (المصدر نفسه: ۳۸) عندما نقول إن المطر أبيض، فلا نتجاوز كلام كل الناس. إنه الدرجة الحيادية أو درجة الصفر للتعبير. ولكن أن نبتدع كما ابتدع نزار فنقول « مطر أخضر/ مطر أزرق/ مطر أحمر» فإن هذا يمثل حدثاً أسلوبياً. ففي هذا المقطع تتداخل الألوان لتشكل لوحة غاية في الجمال الطبيعي، حيث مهد الشاعر بالألوان (الأخضر والأزرق والأحمر)، ثم أتبعها بكل ألوان الطيف.

والانزياح الأسلوبي هو مصدر آخر لخلق الموسيقى الفكرية. إن اللغة الأدبية تبتعد عن اللغة اليومية أو المعيارية فبذلك يتكوّن الأسلوب، وتنجلي الميزات الأسلوبية؛ وبمعنىً آخر، إنّ اللغة

Archive of SID

www.SID.ir

اليومية في الشعر تتحول إلى لغة غريبة، وهذه الغرابة بالضرورة هي الأساس في عملية الإبداع الفني، والسبب الرئيس للتغيير في موسيقى الشعر (صفوي، ١٣٧٣: ٦٤). يقول الشاعر: **آه ..كَم هو مُتعِبٌ..أن أُحِبَّكِ بَينَ فَتحَتَين... أو هَمزَتَين... أو نُقطَتَين... فَلِمَاذَا لا نَرمِي بِأَنفُسِنَا مِن قَطَارِ اللَّغة؟ وَنَتكلمُ لغةَ البَحر؟** (قباني، ١٩٨٩: ٨٦) هذه القطعة هي مظهر من المظاهر التشكيلية. وبإمعان النظر في جملة «أن أحبك» نرى أن كلمات مثل: «فتحتين وهمزتين ونقطتين» توجد في ضمن جملة «أن أحبك». فالفتحتان تظهران في همزة «أن» وفي حرف الباء في الفعل المضارع المنصوب بأن «أحبَك»، وتظهر الهمزتان في حرف «أن» وفي فعل المتكلم وحده «أحبَك»، وتظهر النقطتان في حرف النون بـــ «أن» وفي حرف الباء بفعل«أحبَك». ضمن هذا السياق أنشد نزار قباني قصيدته بلغة مغايرة غير معهودة.

٨. ظاهرة التكرار

إن التكرار هو إعادة بعض العناصر (كلمة/ حرف/ عبارة/ صيغة) في العمل الأدبي مرة أو مرات عديدة و هو أساس الايقاع بشكل عام (وهبة ومهندس، ١٩٨٤: ١١٧). أشارت نازك الملائكه إلى هذه الظاهرة في الشعر العربي وإلى أنواع التكرار، وحصرها في تكرار الكلمة والعبارة والمقطع والحرف، وترى أن أبسط أنواع التكرار تكرار كلمة واحدة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في القصيدة، وهو لون شائع في الشعر العربي المعاصر، يلجأ إليه صغار الشعراء ولا يعطيه الأصالة والجمال إلا شاعر موهوب حاذق يدرك المعول لا على التكرار نفسه وإنما ما بعد الكلمة المكررة (الملائكة، ١٩٨٧: ٢٦٤).

٩-١. التكرار الصوتي

هذا التكرار من أنماط التكرار الشائعة والمنتشرة، ويتمثل في «تكرير حرف يهيمن صوتياً في بنية المقطع أو القصيدة.» (الغرفي، ٢٠٠١: ٨٢) وفي دراسة هذه المحسنة الأدبية ينبغي أن نهتم ببعض النقاط، ومنها : – يبدو أن الشاعر كان متعمداً وعالماً في استعمال هذه الصنعة البديعية، وإن كان في بعض الأحيان عفوياً.– لايمكن أن يحتسب تكرار كل صوت في شطر أو بيت تحت هذه الصنعة الأدبية، لأن تكرار الحرف من البديهي أن يكون في بيت أو شطر، فيجب أن يكون لهذا التكرار معنى خاص. مثل ما نجده في قوله:

Archive of SID

www.SID.ir

أما كَسَرنا كـــــؤُوس الحُبِّ مِن زَمَنٍ فَكَيفَ نَبكِي عَلَـــــى كَأسٍ كَسَرناهُ

(قباني، د.ت: ۵۰۴)

نلاحظ أن الصوت «الكاف» و «السين» قد سيطر على البيت، وقد تكرر صوت «الكاف» ست «۶» مرات وصوت «السين» أربع «۴» مرات. ولقد اعتبر إبراهيم أنيس أن صوت «الكاف» هو صوت شديد مهموس، وصوت «السين» هو صوت رخو مهموس. (أنيس، لاتا: ۶۷ - ۷۱) وتكرارهما في هذا البيت يظهر لنا بوضوح صوت الانكسار. وأمّا التكرار عند نزار قباني وفي أشعاره الحرة وقصائده النثرية فهو صورة لافتة للنظر، تشكلت في ديوانه ضمن محاور متنوعة؛ وقعت في الكلمة، وتكرار البداية، والعبارة و... .

۹-۲.التكرار اللفظي

التكرار اللفظي هو نمط من أنماط التكرار الشائعة، ويشكل المصدر الأول من مصادر نزار قباني التكرارية. وهذا النوع من التكرار يعد أبسط أنواع التكرار وأكثرها انتشاراً، وهو نمط شائع في شعر نزار قباني. فالتكرار اللفظي هو تكرار أصوات بعينها، ويمكن لهذا التكرار أن يولد إيقاعاً داخلياً في القصيدة. ومن أمثلة التكرار اللفظي نجد هذا المقطع: **حُبُّك طَيرٌ أَخضَرُ/ طَيرٌ غَريبٌ أَخضَرُ/ يَكبُرُ يَا حَبِيبَتِي كَمَا الطُّيورُ تَكبُرُ/ يَنقُرُ مِن أَصَابِعِي/ وَمِن جُفُونِي يَنقُرُ/ كَيفَ أَتَى؟/ مَتَى أَتَى الطَّيرُ الجَمِيلُ الأَخضَرُ؟** (قباني، د.ت: ۴۷۴)كما نرى أن الشاعر في هذا المقطع الذي كله يدور حول تعريف الحب، قام بتكرار «الطير والأخضر»، وقد تكررت كلمة الطير أربع مرات وتكرر اللون الأخضر ثلاث مرات. إن المشاعر التي يثيرها الطير هي اللطف والرقة والليونة والنعومة كما تثير الشعور بالحرية والحياة والأمان. فالطائر مرتبط بالحرية وهي مرتبطة أيضاً بالسلام والأمان، ولهذا يمكن أن نقول: إن حبيبته تعطي الشاعر الحرية وهو بواسطة هذا الحب يشعر بالأمن والحرية. واستخدام اللون الأخضر الذي يكون نعتاً للطير يعزز هذا المعنى، لأن هذا اللون يعد من أكثر الألوان وضوحاً واستقراراً في دلالته، وهومن الألوان المحببة ذات الإيحاءات المبهمة، «لارتباطه بأشياء مهمة في الطبيعة أصلاً، كالنباتات والأحجارالكريمة، ثم جاءت المعتقدات الدينية وغذّت هذا الاعتقاد لارتباطه بالخصب والشباب وهما مبعث فرحة الإنسان» (أحمد مختار، د.ت: ۲۱۰) وفي قصيدة «أريدك أنثى» كان يريد أن يؤكد على هدفه وغرضه كما يقول: **أُرِيدُكِ أُنثَى.. لِأَنَّ الحَضَارَةَ أُنثَى.. لِأَنَّ القَصِيدَةَ أُنثَى ..وَسُنبُلَةَ القَمحِ أُنثَى.. وَقَارورَةَ العَطرِ أُنثَى.. وَبارِيسَ-بَينَ المَدائِنِ - أُنثَى.. وَبَيروتَ**

Archive of SID

www.SID.ir

تَبقَى– بِرَغمِ الجِرَاحَاتِ–أُنثَى.. (قباني، ١٩٨٩: ٢٨) لقد كرر الشاعر كلمة «أنثى» في كل أسطر المقطع سبع مرات، ومع هذا التكرار استطاع أن يعزّز العلاقات التي توجد في أجزاء الشعر. جاء نزار بالكلمات التي كلها مصداق للجمال، والتي كانت كلّها مؤنّثا- إمّا لفظيا وإمّا مجازيا – كالحضارة والقصيدة وقارورة العطر. يكمن الهدف الرئيسي لهذا التكرار في تكريم الحبيبة، وكان يريد أن يقول: إنّ جمال العالم عند الشاعر مرهون بجمال حبيبته.

٩-٣. تكرار العبارة

وهذا النوع من التكرار موجود بكثرة في القصائد المعاصرة لاسيما في قصائد نزار قباني، وهذا يكون بتكرار عبارة بأكملها في جسد القصيدة. يقول نزار: **تَقُولُ شَهرزَاد: / وَانتَقَمَ الخَلِيفَةُ السَّفّاحُ مِن ضَفَائِرِ الأَمِيرَة/ فَقَصَّهَا.../ ضَفِيرةً .. ضَفِيرَة/ وَأَعلَنَت بَغدَادُ – يَا حَبِيبَتِي – الحِدَاد/ عَامَين.../ وَأَعلَنَت بَغدَادُ – يَا حَبِيبَتِي – الحِدَاد/ حُزناً عَلَى السَّنَابِلِ الصَّفرَاءِ كَالذَّهَب/ وَجَاءَتِ البِلَاد** (قباني، د.ت: ٥٠٦) حين قراءة هذه القصيدة يتبين أن الشاعر انتهج الأسلوب القصصي في نظم هذه القصيدة، فجاء بالراوية وهي شهرزاد وهي تروي قصة فتاة الخليفة التي أصبحت عاشقة للشاعر، وما لبث أن الخليفة اطلع على أمرها، فانتقم منها. إن الشاعر مع تكرار عبارة "وأعلنت بغدادُ – يا حبيبتي – الحداد" أراد أن يؤكد حزنه وألمه الذي يحصل من هذا العمل القبيح؛ وربما كان هذا التكرار تعريضا للحكام الظالمين الذين ليس لديهم صلة ما بالحب. صوّر الشاعر هذا الحزن والألم باستخدم الكلمات التي كلها تعبر هذا الحزن والألم مثل«انتقم، السفّاح، قصّها، الحداد، الحزن». ومنها قوله في قصيدة «**هَل تَجِيئِينَ مَعِي إِلَى البَحر**»: **ألا يُمكِنُنِي أَن أُحِبَّك خَارِجَ المَخطُوطَاتِ العَرَبِيَّة/ وَخَارِجَ الأَوزَانِ العَرَبِيَّة ../فَعُولُن مَفَاعِيلُن فَعُولُن مَفَاعِيلُن.../ ألا يُمكِنُنِي أَن أَجلِسَ مَعَك فِي الكَافِيتِيرِيَا؟/ دُونَ أَن يَجلِسَ مَعَنَا امرُؤُ القِيس؟/ فَعُولُن مَفَاعِيلُن فَعُولُن مَفَاعِيلُن.../ ألا يُمكِنُنِي أَن أَدعُوك لِلرَّقص؟/ دُونَ أَن يَرقُصَ مَعَنَا البُحتُرِي .../ فَعُولُن مَفَاعِيلُن فَعُولُن مَفَاعِيلُن...** (قباني، ١٩٨٩: ٨٥). نرى أن الشاعر كرر عبارة (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) في هذا المقطع ثلاث مرات، وبهذا الشكل يريد أن يهجم على التقاليد التي يسلكها الشعراء في العصر الحديث؛ لأنّه كان يعتقد بأن الشاعر الحديث يجب ألّا يكون محصوراً ومقيداً بالوزن العروضي. والإتيان بهذا البحر (الطويل) أثناء هذ المقطع، يدل على كثرة استعماله عند الشعراء الأقدمين منهم: امرئ القيس والبحتري.

Archive of SID

www.SID.ir

۹-۴. تكرار الصدارة

ويشكل هذا النوع من التكرار مساحة أكبر مما شكلته أنواع التكرار الأخرى. ويبدو أن ذلك يرجع إلى نفسية نزار قباني التي تعتقد أن تكرار البداية، هي البداية القوية المكثفة للانطلاق والتحرر، وبذلك تكون أكثر فاعلية خصوصاً إذا عرفنا أن تكرار البداية قد استُخدم عند الشاعر بشكل أفقي، ويقصد بهذا التكرار، تكرار اللفظة أو العبارة في بداية كل سطر من أسطر القصيدة. (وهبة ومهندس، ۱۹۸۴: ۱۱۸)

وَردَ تكرار البدايات لدى نزار قباني في شعره على مستوى المفرد والجملة مثل قوله: **لَو مثلُكِ امرأةٌ.. تَكونَ حَبيبَتِي.../ مَاذَا سَيَحدُثَ فِي الطَّبيعَة مِن عَجَائِب.../ مَاذَا سَيَحدُثُ لِلبحَارِ، وَالمَرَاكِب.../ مَاذَا سَيَحدُثُ لِلكَواكِب؟/ مَاذَا سَيَحدُثُ لِلحَضَارَةِ.../ لِلمَدِينَة، لَو رَأَت عَينَيكِ، أَو سَمِعَت خُطَاكِ** (قباني، ۱۹۸۹: ۱۴-۱۵) قصد نزار قباني من الاستفهام المتوالي في أول الأبيات إلى دفع صاحبته إلى الإقرار بالأحوال النفسية التي يعيشها الشاعر جرّاء حبه لها. فهو يركّز على فعل «الإحداث» بتكرار فعل «سيحدث»، إضافة إلى تكرار كلمة الاستفهام «ماذا» أربع مرّات. والاستفهام هنا للإنكار، لأنّه إذا استجابت الحبيبة طلب الشاعر لم يتغير العالم بما فيه من الأشياء.

وأمّا في قصيدة أخرى يقول: **عَرَفتُ نِسَاءَ أُورُوبَّا .../ عَرَفتُ عَوَاطِفَ الإِسمِنتِ وَالخَشَب/ عَرَفتُ حَضَارَةَ التَّعِب/ وَطفتُ الهِندَ،/ وَطفتُ السِّندَ،/ طفتُ العَالَمَ الأصفَر/ وَلَم أَعثُر.../ عَلَى امرأَةٍ تُمَشِّطُ شَعرِيَ الأَشقَر** (قباني، د.ت: ۵۳۰). هنا جدير بالذكر أن قصد نزار من «إمرأة» هو أمه. وكما نرى أن الشاعر في هذا المقطع كرر كلمة «عرفت» وكلمة «طفت» ثلاث مرات، وغايته من هذا التكرار أنه يريد القول: إنني بوصفي شاعراً أقارن أمي مع النساء الأخرى، فلا آتي بمثال واحد لإثبات ادعائي، بل إنني أعرف كل نساء العالم من البلدان الغربية وغيرها، وكذلك أعرف حضارتهن وثقافتهن، الثقافة التي ليست لها روح. وفي هذا السطر يذكر الشاعر أن حضارة الغرب حضارة التعب والإرهاق.

۹-۵. التكرار المقطعي

هو تكرار بيت شعريّ أو أكثر في بدايةكل مقطع من مقاطع القصيدة؛ وتكمن الدوافع النفسية لهذا النوع من التكرار في تحقيق النغمية وتكثيف المعنى. وهو سمة من السمات الأسلوبية الأخرى التي نشاهدها في أشعار نزار قباني الحرة والكلاسيكية بكثرة. وأبرز مثال في ذلك هو

Archive of SID

www.SID.ir

قصيدة «القصيدة البحرية» في مجموعة «الرسم بالكلمات» والتي نقتطف منها الأبيات التالية:

فِي مـــــرفَأِ عَينَيكِ الأَزرَق فِي مـــــرفَأِ عَينَيكِ الأَزرَق فِي مـــــرفَأِ عَينَيكِ الأَزرَق

أَمطَارٌ مِـــــن ضَوءٍ مَسمُوع شُبَّاكٌ بَحـــريٌّ مَفـــتُوح يتساقـــط ثلـــجٌ فـــي تمّوز

وَشُمـــــوسٌ دَائِخَة..وَقُلُوع وَطُيُورٌ فِي الأَبعادِ تـــلُوح ومـــراكبُ حبلى بالفيروز

تـــرسُمُ رِحلَتَـــها للمُطلـــق تَبحثُ عن جُزُرٍ لم تُخلَق أَغـــرَقَتِ البـــحرَ وَلَم تُغرَق

فِي مـــــرفَأِ عَينَيكِ الأَزرَق فِي مـــــرفَأِ عَينَيكِ الأَزرَق فِي مـــــرفَأِ عَينَيكِ الأَزرَق

أَركُضُ كَالطِّفلِ عَلَى الصَّخرِ أَحلُمُ بِالبَحرِ وَبـــالأَبحَار تَتَكَلَّـــمُ فِي اللَّيلِ الأَحجَار

أَستَنشِقُ رَائِحَةَ البَحـــــرِ... وَأَصِيدُ مَلايـــينَ الأَقمَار فِـــي دَفتَـــرِ عَينَيـــكِ المُغلَق

لَو أَنِّي .. لَو أَنِّي .. بَحَّار
لَو أَحَـــدٌ يَمنَحُنِي زَورَق
أَرسَيتُ قُلُوعِي كَلَّ مَسَاء
فِي مـــــرفَأِ عَينَيكِ الأَزرَق (قباني، د.ت: ٤٧٧-٤٧٨)

إن الشاعر في هذه القصيدة يحب حبيبته بصورة جنونية، حيث إن عيون المحبوبة سلبت لبه وتفكيره، وجعلته حيراناً من فرط إعجابه بها، فهو يرى في عينيها كل وسائل الزينة، ونراه يكرّر المقطع نفسه سبع مرات، ويختتم قصيدته بنفس المقطع «في مرفأ عينيك الأزرق». وهذا التكرار له دلالته في الدراسات الأسلوبية، فهو يعني فرط الإعجاب بالموصوف والتلذذ بتكرار ذكره، ودليل إعجابه هذا أنه شبهه بالمرفأ الذي يدل على السكينة والهدوء والسلام. فالعيون عند الشاعر هي التي توفر له السكن والهدوء. إن الشاعر جعل كل مقطع بمثابة لقطات سينمائية، وفي كل لقطة نرى أشكالاً من التصوير تختلف عن اللقطات الأخرى. وأما التشبيه فهو التقنية التي لجأ إليها الشاعر في كل مقطع ليصور لنا حبيبته تصويراً بارعاً، فشبّه عيونها بالمرفأ الأزرق الذي يدل على السكينة والهدوء والسلام. فالعيون عند الشاعر هي التي توفر له السكن والهدوء، كما هو الحال في المرفأ الذي يُشْعِر الناس بالسلامة والهدوء والسكينة؛ واختار اللون الأزرق لعيون حبيبته لأنّه اللون القريب من لون السماء والماء إذا كان فاتحا، فهو مناسب للهدوء والبرودة. (رياض، ١٩٨٣: ٢٦١) بدأ الشاعر باللون الأزرق وما يتعلق به من البحر والسماء والزنبق والفيروز وجعله محوراً لكل مقاطع القصيدة، هذا إضافة إلى أنه بدأها بالمكان، وانتهى بالزمن أي تدرج من المحدود إلى اللامحدود. فبتوظيف اللون ودلالته السياقية يكون

Archive of SID

www.SID.ir

المرفأ هنا مطلقاً، والجزء يحتوى على الكل، فيصبح الجزء كلاً. هكذا استطاع الشاعر أن يتصرف ببراعة في هذه العناصر المكررة، حيث شكل منها في كل مرة شيئاً جديداً مختلفاً، وبهذا حقق لوناً من التنوّع من خلال الوحدة، وإن كانت المقاطع كلها تدور حول محور شعوري واحد، مما يحقق من جديد نوعاً من الوحدة من خلال التنوع.

۹. النتيجة

يمكن إجمال أبرز النتائج التي توصلنا إليها في هذا المقال على النحو التالي:

– في دراستنا لبنية الوزن وجدنا أنّ بحر "الكامل" من أكثر البحور انتشاراً؛ لأنّ هذا البحر من أكثر بحور الشعر غنائية، ولياً وانسيابية إلى جانب كونه يتألّف من وحدة صافية مفردة مكررة.

– أثبت البحث أنّ القوافي المطلقة- مردوفة موصولة بلين — هي غالبة على القوافي المقيّدة فهي تميزت بأصوات (ألف، والواو والياء) المهموسة التي هي أكثر الأصوات مناسبة للغزل.

– في علاقة الوزن بالبحور الشعرية علينا أن نقول: إنّ الشاعر اختار الأوزان التي تلائم مضمون شعره في جميع أشعاره الغزلية؛ إذ إنّ الوزن يبرز قصد الشاعر وهدفه بقوّة، فعندما يسيطر الحزن والحرمان على الشاعر ، يختار من الأوزان ما هو بطيء وعميق، وإذا سيطرت البهجة عليه، صار الإيقاع مفرحا والمقاطع قصيرة.

– قد عمد الشاعر إلى الانزياحات العروضية بطريق الزحافات المختلفة في أشعاره الحرة ليُلوّن الإيقاع، ويخلق جواً متناغماً يتناسب والغرض الشعري. كما لاحظنا في استخدام الشاعر للبحور الشعرية خروجاً عن البحر الأساسي إلى بحور أخرى من أجل التنويع الإيقاعي، علاوة على المزج بين الشكلين العمودي والحرّ.

– استعان الشاعر في كثير من قصائده الحرة بظاهرة التدوير، والتدوير من أساسيات الربط بين الأسطر الشعرية، ويكون ذلك بسبب التوتر والانفعال الذي يقوم كأساس دينامي لوحدة القصيدة، وفي اللحظة التي ينتهي فيها هذا التوتر تكون نهاية المقطع .

– تحمل الموسيقى الفكرية دلالاتٍ توجه فكر المتلقي وتثيره، والتي تتمثل في التعابير المتراحة والمضادة لما هو المعتاد. ويكمن الغرض الرئيس لهذا النمط من الموسيقى في التعبير عن الخلجانات النفسية لتحقيق حالة من الابداع.

– لجأ الشاعر إلى تقنيّة التكرار ليعزّز البنية الإيقاعية لنصوصه الشعرّية. إنّ أغلب أنواع التكرار

Archive of SID

www.SID.ir

في شعر قباني بالإضافة إلى التكرار الصوتي، هو «تكرار البيت في بداية المقاطع» والذي يُفَجّر طاقة دلالية وجمالية تجعل لغته الشعرية متميّزة.

الهوامش

١. و«هي الوحدة اللفظية ذات القيمة الموسيقية التي يتألف منها البيت الشعري وتقسم إلى خماسية الأحرف وسباعية الأحرف» (يعقوب وعاصي، ١٩٨٧: ۴۴٧).

٢. وهو، «في العروض العربي، حرف اللين الناشي عن إشباع حركة الروي» (وهبة، والمهندس، ١٩٨۴: ۴٣۴).

المصادر

أحمد مختار، عمر، *اللغة واللون، القاهرة*، عالم الكتب، د.ت.

أنيس، إبراهيم، *الأصوات اللغوية*، مصر، مكتبة نهضة، د.ت.

ـــــــــــ، *موسيقى الشعر*، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢.

بدوي، أحمد أحمد، *أسس النقد العربي عند العرب*، مصر، دار النهضة، ١٩٩۶.

التونجي، محمد، *المعجم المفصل في الأدب*، الطبعة الثانية، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٩.

رياض، عبد الفتاح، *التكوين في الفنون التشكيلة*، الطبعة الثانية، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٨٣.

ساعي، أحمد بسام، *حركة الشعر الحديث في سوريا*، لامک: دار المأمون، ١٩٧٨ م.

شميسا، سيروس، *آشنايي با عروض و قافيه*، چاپ ششم، تهران، فردوس، ١٣٧٢.

صفوي، كورش، *از زبان‌شناسي به ادبيات*، تهران، چشمه، ١٣٧٣.

علي، عبد الرضا، *موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه*، لامک، دار الشروق، ١٩٩٧.

الغرفي، حسن، *حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر*، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠١.

غنيمي هلال، محمّد، النقد الأدبي الحديث، القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٩٧.

فوزي سعد، عيسى، *العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه*، لامک، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٨.

قباني، نزار، *الأعمال الشعرية الكاملة*، بيروت، منشورات نزار قباني، د.ت.

ـــــــــــ، *ديوان هكذا أكتب تاريخ النساء*، بيروت، منشورات نزار قباني، ١٩٨٩.

القيرواني، ابن رشيق، *العمدة في محاسن الشعر وآدابه*، لامک، دار الفكر، ١٩٨٨.

المسدي، عبد السلام، *الأسلوبية و الأسلوب*، لامک، الدار العربية للكتاب، د.ت.

الملائكة، نازك، *قضايا الشعر المعاصر*، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٧.

نافع عبد الفتاح، صالح، *عضوية الموسيقى في النص الشعري*، الأردن، مكتبة المنار،١٩٨۵.

وهبة، مجدي والمهندس، كامل، *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*، لبنان، مكتبة بيروت، ١٩٨۴.

يعقوب، إميل بديع، وعاصي ميشال، *المعجم المفصل في اللغة و الأدب*، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٧.

Archive of SID

www.SID.ir