

ادب عربي، سال ٩، شماره ١
بهار و تابستان ١٣٩٦

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

أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة بوعلی سینا بهمدان

جواد محمدزاده

طالب في مرحلة الدكتوراه في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة بوعلی سینا

(من ص ٢١١ الى ٢٣٠)

تاريخ الاستلام: ١٣٩٥/٨/٤، تاريخ القبول: ١٣٩٦/٦/٢٩

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 يسمى بالموسيقى الخارجية، حيث قمنا بتحليل الأوزان والقوافي، وتبين لنا أن الشاعر استثمر إيقاع بحر "الكامل" وحلاوته ونظم فيه كثيراً من تجاربه الفنية؛ لأنه من أكثر بحور الشعر غنائية، وليناً وانسيابية، واتضح أيضاً أن القوافي المطلقة - مردوفة موصولة بلين - هي غالبية على القوافي المقيدة فهي تميزت بأصوات (ألف، والواو والياء) المهموسة التي هي أكثر الأصوات مناسبة لغرض الوصف والتعني به. أما 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 الجو النفسي، كما أنّه لجأ إلى تقنية التكرار ليعزّز البنية الإيقاعية لنصوصه الشعرية أما الغرض الرئيس للموسيقى الفكرية المتمثلة بالانزياح، فهو يكمن في تحقيق حالة من الابداع.

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

١. المقدمة

إنّ 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 أنّ الشعر لا يستقيم إلا بالوزن والقافية وقد عرفوا الشعر أنه «كلام موزون مقفى»، كما قيل: «العروض ميزان الشعر بما 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 كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر». (أنيس، ١٩٥٢: ١٥) لهذا يمكن أن نقول إنّ 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 ذلك، شدة النشوة في نفس السامع وكما أنّ النفوس تجد في فصائل الأزهار والأطيّار ومختلف المناظر والأنعام ما يثير فيها عواطف كامنة، كذلك 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 لا تحتاج 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 بـ «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 رويّاً 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

ما اصطلاح عليه بـ «الموسيقى الداخلية» حيث درسنا هذا اللون من الموسيقى من خلال محور التكرار، وهو الغالب عند نزار قباني، بينما نراه ذلك عينة أسلوبية وأيضاً في هذا المحور قمنا بدراسة الموسيقى الفكرية التي جاءت متبلورة في مصادر عدة منها المفارقة والانزياح. يسعى هذا البحث إلى الإجابة عن عدة أسئلة رئيسية وهي: 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 السياب» 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، اعتبروا 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 المخبر. نوّهت الكاتبة في هذه المقالة إلى مسألة المزج بين البحور عند الشاعر وصولاً إلى تشكيل الموسيقى، واهتمت ببعض الحسّنات البديعية التي تسبب الإيقاع الداخلي في قصائده منها: التكرار والترصيع والتجنيس. «الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة (بنية التكرار عند البياتي نموذجاً)»، للكاتبة هدى الصحنائي، ويتخذ البحث لنفسه تقنية التكرار الحر في 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 لزار قباني»، كتبها جمال طالي. اهتم الكاتب فيها بالأساليب الصوتية الإيقاعية التي تنهض على عدّة مرتكزات ذات تنوع يمكن حصرها في: توالي القوافي المنوعة، 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. يسعى هذا البحث إلى الإجابة عن عدة أسئلة رئيسية وهي:

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

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 يعبر عن خلجاته النفسية. من أهم المميزات الأسلوبية في الموسيقى الفكرية هي الانزياح الذي يحتوي بعض التقنيات كالمفارقة والتدبيح 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 كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر» (أنيس، ١٩٥٢: ١٥). والموسيقى لغة «هي تأليف الألحان، واللفظة يونانية معناها الألحان المطربة للسمع بحجة أو حزناً». (التونجي، ١٩٩٩: ٨٣٧) أما في المصطلح الأدبي فهي «الإيقاع الناتج عن تجاور أصوات الحروف في الكلمة، وعن تآلف الكلمات في العبارة والمنبثقة من أنغام الأوزان والقوافي في الصياغة الشعرية». (يعقوب وعاصي، ١٩٨٧: ١٢١٦).

٣. الموسيقى الخارجية في أشعار نزار العمودية

إنّ للشعر ركنين أساسيين هما: الوزن والقافية؛ وقد تعدد 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 بلا وزن لا يعد شعراً، والوزن هو الذي يميز بين الشعر والنثر». (فوزي سعد، ١٩٩٨: ١٦) يقول غنيمي هلال: «إنّ الوزن هو مجموع التفعيلات^١ التي يتألف منها البيت». (غنيمي هلال، ١٩٩٧: ٤٣٦) واللافت للنظر في هاتين المجموعتين هو أن البحور التي ينظمها الشاعر في قوائمه العمودية تشمل ستة بحورٍ من مجموع تسعة عشر شعراً عمودياً - ثلاث عشرة قصيدة وست قطعاً - يمكن ترتيبها حسب كثرة استخدامها كما يلي: الكامل والمتقارب والخفيف والبسيط والطويل والرمل. والكامل هو

أكثر البحور استعمالاً عنده، واستخدمه تماماً 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 والمقاطع	العدد
الكامل	القصائد (الرسم بالكلمات، الحسناء والدفتر، بعد العاصفة، إلى تلميذة، يريدتها الذي لا يأتي، إمراً من زجاج، ديك الجن الدمشقي، غرناطة) القطعة (من منكما أحلى)	٩
المتقارب	القصيدة (صباحك سكر)، المقاطع (مراوح الاسبانبات، دونيا ماريا، الثور)	٤
البسيط	القصيدة (ماذا أقول له) وقطعة (مدخل)	٢
الخفيف	القصيدة (مهرجة)	١
الطويل	القصيدة (مرثاة قطرة)	١
الرمل	القطعة (حصان)	١
المتدارك	القصيدة (القصيدة البحرية)	١

يرينا هذا الجدول أن الوزن الكامل يشكل نسبة أكثر من الأوزان الأخرى. وهذا البحر «أتم البحور السباعية، يصلح لأكثر الموضوعات» (بدوي، ١٩٦٦: ٣٤٤). 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.

٣-٢. 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، ١٩٩٧: ١٦٩) «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، ١٩٨٥: ٦٠-٦١). 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 وب عاطفة الفنان الكامنة خلف هذه الإيقاعات (المصدر نفسه: ٦٠-٦١). 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، ١٩٥٢: ٢٥٨). أي بعد رويها وصل بإشباع، والقافية المطلقة في أبيات نزار تضم الوصل المفتوح والوصل

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 أما الضمة والكسرة فهما من أصوات اللين الضيقة» (أنيس، لاتا : ٤٣). فهو يقول:

أَنَا أَرْفُضُ الْإِحْسَانَ مِنْ يَدِ خَالِقِي قَدْ يَأْخُذُ الْإِحْسَانَ شَكْلًا
إِنِّي لَأَقْرَأُ مَا كَتَبَ فَلَا أَرَى إِلَّا الْبُرُودَةَ ... وَالصَّقِيعَ الْمُفْرِعَا
حَجَرِيَّةُ الْإِحْسَاسِ.. لَنْ تَتَغَيَّرِي إِنِّي أُحَاطِبُ مَيِّتًا لَنْ يَسْمَعَا
(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 قافيتها مكسوراً اثنان وسبعون (٧٢) بيتاً ولعل الصوت المنخفض «المكسور» يدلّ على الانخيار والبث والحزن والحرقة مثل قوله في قصيدة «غرناطة»:

أَنَا أَرْفُضُ الْإِحْسَانَ مِنْ يَدِ خَالِقِي قَدْ يَأْخُذُ الْإِحْسَانَ شَكْلًا
إِنِّي لَأَقْرَأُ مَا كَتَبَ فَلَا أَرَى إِلَّا الْبُرُودَةَ ... وَالصَّقِيعَ الْمُفْرِعَا
(قباني، د.ت: ٥١٢)

وكما قال:

وَالْيَوْمَ أَجْلِسُ فَوْقَ سَطْحِ سَفِينَتِي كَاللُّصِّ أَبْحَثُ عَنْ طَرِيقِ نِجَاتِي
وَأُذِيرُ مِفْتَاحَ الْحَرِيمِ ... فَلَا أَرَى فِي الظِّلِّ غَيْرَ جَمَاجِمِ
أَيْنَ السَّيَا أَيْنَ مَا مَلَكَتْ يَدِي أَيْنَ الْبُخُورِ يَضِيعُ مِنْ حُجْرَاتِي
(المصدر نفسه: 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

المهزوم على سطح سفينته. اختار الشاعر روي التاء والذال 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: ٥٣). وصوت الياء هو صوت «بحاكي حفرة عميقة في الطبيعة» (عباس، ١٩٨٩: ٨٨). جاء نزار قباني بوصف ناتج عن روي مضموم في واحد وخمسين (٥١) بيتاً كما نرى هذا في قصيدة «ماذا أقول له»:

مَا لِي أَحَدَّقُ فِي الْمِرَآةِ أَسْأَلُهَا بِأَيِّ ثُوبٍ مِنَ الْأَثْوَابِ... أَلْقَاهُ
أَدَّعِي أَنَّنِي أَصْبَحْتُ أَكْرَهُهُ وَكَيْفَ أَكْرَهُ مَنْ فِي الْجَفْنِ سُكْنَاهُ؟
(المصدر نفسه: ٥٥)

وأما القافية المقيدة فـ«هي التي يكون فيها الروي ساكناً» (أنيس، ١٩٥٢: ٢٥٨) سواء أكانت مردوفة أم كانت خالية من الردف. وأما مردوفة فهي كما في قطعة «قبل وبعد»:

قَصَائِدِي قَبْلَكَ يَا حُلُوتِي كَانَتْ كَلَاماً مِثْلَ كُلِّ الْكَلَامِ
وَحِينَ أَحْبَبْتُكَ صَارَ اللَّذِي أَكْتُبُهُ لِلنَّاسِ أَحْلَى الْكَلَامِ
(المصدر نفسه: ٥٥٢)

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، ١٩٩٨: ٩٤). وأما القافية المقيدة فخالية من الردف مثل قوله في قصيدة «صباحك سكر»:

وَلَا تَحْسَبِي أَنَّنِي لَا أَرَاكَ قَبْعُ الْمَوَاضِيْعِ بِالذَّهْنِ يُبْصِرُ
فَفِي الظِّلِّ يَغْدُو لِعَطْرِكَ صَوْتُ وَتُصْبِحُ أَبْعَادُ عَيْنَيْكَ أَكْبَرُ
أُحِبُّكَ فَوْقَ الْمَحَبَّةِ .. لَكِنْ دَعَيْنِي أَرَاكَ كَمَا أَتَصَوَّرُ
(قباني، د.ت: ٤٧٠)

إن كلمات القافية في هذه الأبيات «يبصر، أكبر، أتصور»، 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، ١٩٥٢: ٥٥) والشاعر باستخدام هذا الروي

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

أَنَا أَرْفُضُ الْإِحْسَانَ مِنْ يَدِ خَالِقِي	قَدْ يَأْخُذُ الْإِحْسَانَ شُكْلًا
إِنِّي لَأَقْرَأُ مَا كَتَبْتَ فَلَا أَرَى	إِلَّا الْبُرُودَةَ ... وَالصَّيِّعَ الْمَفْزَعَا
عَفْوِيَّةً كُونِي وَإِلَّا فَاسْكُتِي	فَلَقَدْ مَلَلْتُ حَدِيثَكَ الْمَتَمِّعَا
لَا تُعَيِّي بِدَكِ الرَّقِيقَةِ .. إِنَّنِي	أَخْشَى عَلَى الْبُلُورِ أَنْ يَتَوَجَّعَا

(قباني، د.ت: ٥١٢)

عندما أنشد نزار هذه القصيدة كان قد سيطر عليه الحزن والحرمان، وهذا الحزن والحرمان يفهم من عنوان القصيدة؛ فلذا اختار الشاعر كلمات مثل «مُفْجِعًا، المفزعًا، المتَمِّعًا، يتَوَجَّعًا» ليقىم 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 كثيرة، وهو استخدم خمسة بحور 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» والتي تتكرر 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 تتكرر 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

٥. الانزيحات العروضية للتفعيلة

يلتزم الشاعر التفعيلة كأساس لإيقاعه، ولا شك أنّ طبيعة التفعيلات النغميّة تضفي حركيّة متميّزة إلى نصوص نزار قباني بتنوعها وفعاليتها المُستمدّة. ونحن نريد أن نستعرض فيما يلي الانزياحات «الجوازات» العروضيّة للتفعيلة في شعر نزار قباني:

* تفعيلة «مُسْتَفْعِلُنْ» وانزياحاتها العروضية

البحر	التفعيلية المتغيرة	طبيعة التغير ونوعه
الرجز	مُسْتَعْلِنٌ	الطبي «زحاف» حذف الرابع الساكن.
	مُنْتَفِعِلِنٌ	خين «زحاف» حذف الثاني الساكن.
	فَعُولِنٌ	قطع + خين.

مثل قوله في قصيدة «المجد للصفائر الطويلة»: {وَكَانَ فِي بَغْدَادَ يَا حَبِيبَتِي، فِي سَالِفِ الزَّمَانِ (وَكَانَ فِي / بَغْدَادَ يَا / أَحَبِّي بَنِي / فِي سَالِفِ / زَمَانِي) مُتَعَلِّعُنْ مُسْتَعَلِّعُنْ مُتَعَلِّعُنْ مُتَعَلِّعُنْ}

البحر	التفعيلة المتغيرة	طبيعة التغير ونوعه
المتقارب	فَعُولٌ	القبض «زحاف» حذف الخامس الساكن من آخر التفعيلة.
	فَعُول	القصر «علة» حذف آخر السبب الخفيف وإسكان ما قبله.
	فَعَلْ	الحذف «علة» حذف سبب خفيف من آخر التفعيلة.

* تفعيلة «مُتَفَاعِلُنْ» وانزياحاتها العروضية

البحر	التفعية متغيرة	طبيعة التغير و نوعه
الكامل	مُتَفَاعِلٌ (يسكون التاء) مُتَفَاعِلَان (يسكون التاء و النون) مُتَفَاعِلَاتُن	إضمار «زحاف» إسكان الثاني المتحرك. التذليل «علة» زيادة سكن في آخر التفعية. ترفيف زيادة سبب خفيف في آخر التفعية المنتهية بتود مجموع.

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

التفعيلة مثل قوله: {مَاذَا يَهُمُّكَ مَنْ أَكُونُ؟} (ما ذا ي هم /م ك من أ كو ن) مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلَانْ/ حَجَرٌ .. (ح ج رُن) مُتَفَا../كِتَابٌ .. (ك تا /بُن) عَلُنْ مُتْ/غِيْمَةٌ..(غي م ثُن) فاعِلُنْ/مَاذَا يَهُمُّكَ مَنْ أَكُونُ؟(ما ذا ي هم /م ك من أ كو ن) مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلَانْ { (قباني، لاتا: ٥٤١). كما نرى أن الشاعر أتى بالتفعيلة الأولى «ماذا يهم» مُتَفَاعِلُنْ «بسكون التاء» أما التفعيلة الأخيرة من السطر فإنها «تذييل» أي زيادة ساكن في آخر التفعيلة «مك من أكون» «متفاعلان» على حين ينتهي السطر الثاني بتفعيلة موزعة علي سطرين حيث ينتهي السطر بالتفعيلة «مُتَفَا» «حجر» وتكتمل التفعيلة في السطر التالي «عِلُنْ» «كتا» وكذلك التفعيلة «مُتْ» «ب» تكتمل في السطر التالي «فاعِلُنْ» «غِيْمَةٌ». وإذا نظرنا إلى استخدام نزار هذا الوزن في قصائده الحرة نفهم أن نزار يتبع هذه الزخافات والعلل في الديوان؛ ومن العلل التي اعتمد علىها الشاعر في هذا البحر هي علة الترفيل، أي زيادة سبب خفيف في آخر التفعيلة المنتهية بوترد مجموع، كما قال: {جَسَدِي الْمَدِينَةُ (ج س دِل م دي ن/ ت) مُتَفَا عَلُنْ مُتْ/فَادْخُلِي مِنْ أَيِّ بَابٍ شِئْتَ أَيَّتُهَا الْأَمِيرَةُ. (فَد خُ لي/ مِنْ أَي ي با/ بِن شِئ تِ أَي/ ي تْ هَلْ أ مي رَت) فاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلَانْ/ وَتَصَرَّفِي بِجَمِيعِ مَا فِيهَا .. وَمَنْ فِيهَا/ وَ تَ صَر رَ في/ ب ج م ي ع ما/ في ها وَ مِنْ/ في ها) مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَا/ وَخَلِّينِي أَنَام... (وَ خَل/ لي ني أ نام) عَلُنْ مُتَفَاعِلَانْ { (قباني، ١٩٨٩: ٤٧) حيث تأتي التفعيلة الأولى «جسدي المديـ» ولكن السطر الشعري ينتهي بـ«نة»مت، وتكتمل التفعيلة في السطر الثاني «فادخلي» فاعلن، وتأتي التفعيلتان التاليتان مضمرتین بتسكين الثاني المتحرك وهو أمر جائز عروضياً في بحر الكامل «مُتَفَاعِلُنْ»، أما التفعيلة الأخيرة من السطر فإنها «مرفلة» أي زيادة سبب خفيف على ما آخره وتند مجموع «يتها الأميرة» «متفاعلاتن».

* تفعيلة (فاعلاتن) وانزياحاتها العروضية

البحر	التفعيلة المتغيرة	طبيعة التغير ونوعه
البحر	فَعِلَاتْن	حَبْن «زحاف» حذف الثاني الساكن.
الرمَل	فَعْلُنْ	حَبْن + الحذف «علة» حذف سبب خفيف من آخر التفعيلة

تفعيلة هذا البحر «فاعلاتن» وغالباً ما تنتهي عند نزار فعلان مثل قوله: {لَا تَكُونِي عَصْبِيَّةً} (لا ت كو ني/ ع ص بي يت) فاعِلَاتْن فَعِلَاتْن كُلاً مَا أَرَعَبُ أَنْ أَسْأَلُهُ (كل لُ ما أ ر/ غُ بُ أَنْ أ س/ أ ل هُ) فاعِلَاتْن فَعِلَاتْن فَعْلُنْ (قباني، د.ت: ٥٤٣) أما في قصيدة «ساعة الصفر» فاستعان بـ«فعالن»: أَنْتِ لَا تُحْتَمَلِينَ!! (أَنْ تِي لَا تُح/ ت م لين) فاعلاتن فعلان/ كُلُّ أَطْوَارِكَ فَوْضَى

(كلُّ لُ أَط وَا / رِ ك فَوْ ضَا) فاعلاتن فعلاتن/ كُلُّ أَفْكَارِكِ طِين... (كلُّ لُ أَفْ كَا / رِ ك طِين) فاعلاتن فعلاتن { (المصدر نفسه: ٥٣٦)

* تفعيلة (مُفاعِلَتْنِ) وانزياحها العروضية

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

تأتي تفعيلته العروضية على «مفاعِلَتْنِ». وقد استخدم نزار هذا الوزن، وجاء أكثر استخداماته بزحاف العصب، يعني إسكان الخامس المتحرك؛ يقول الشاعر: {صَبَّاحَ الْخَيْرِ.. يَا حُلُوة.. (صَ با حَلْ خِي/ رِ يا حُلْ وَت) مفاعِلَتْنِ مفاعِلَتْنِ/ صَبَّاحَ الْخَيْرِ.. يَا قَدِيسَتِي الْحُلُوة (صَ با حَلْ خِي/ رِ يا قَدِ دِي/ سَ تِلْ حُلْ وَت) مفاعِلَتْنِ مفاعِلَتْنِ مفاعِلَتْنِ/ مَضَى عَامَانِ يَا أُمِّي (مَ ضَا عا مَ/ نِ يا أُم مِي) مفاعِلَتْنِ مفاعِلَتْنِ/ عَلَيَّ الْوَلَدِ الَّذِي أَبْجَرَ (عَ لَلْ وَلَ دِلْ/ لَ ذِي أَبْ حَرَ) مفاعِلَتْنِ مفاعِلَتْنِ { (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 «مفاعِلَتْنِ» فإنّها ارتبطت في الديوان بمصطلح التدوير عندما يقول: {وَطِفْتُ الْهِنْدَ، (وَ طِفْ ثُلْ هِن/ دَ) مفاعِلَتْنِ مُـ/ طِفْتُ السِّنْدَ (وَ طِفْ ثُسْ سِن/ دَ) فاعِلَتْنِ مُـ/ طِفْتُ الْعَالَمَ الْأَصْفَرَ (طِفْ ثُلْ عا/ لَ مَلْ أَصْ فَرَ) فاعِلَتْنِ مفاعِلَتْنِ { (قباني، د.ت: ٥٣٠). حيث تأتي التفعيلة الأولى «وطفت الهند» «مفاعِلَتْنِ» بسكون اللام، ولكن السطر الشعري ينتهي بـ «دَ» «مُ» وتكتمل التفعيلة في السطر الثاني «طفت السند» «فاعِلَتْنِ»، وكذلك هذه التفعيلة تنتهي بـ «دَ» «مُ» وتكتمل التفعيلة في السطر الآتي «طفت العا» «فاعِلَتْنِ»، وهو أمر كثير الشيوع في الشعر الحر في هذا البحر.

٦. الموسيقى الداخلية في شعر نزار قباني

ترتبط الكلمات في اللغة الأدبية بالخیوط المتعددة من المحسنات البديعية والمعنوية، أي التناسبات اللفظية والعلاقات المعنوية؛ وشكلت هذه العلاقات إمّا معنویاً وإمّا لفظیاً 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.

٧. الموسيقى الفكرية

الموسيقى 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، ١٩٧٨: ٢٩٧)؛ فمن الموسيقى الشعرية: المفارقة أو الطباق النفسي، وهو من المصادر الرئيسة لخلق الموسيقى الفكرية التي تنجم عن الكلمات الإيحائية أو الملهمة (المصدر نفسه: ٢٩٥). قال الشاعر: **شَوَارِعُ قَرْنَاطَةِ فِي الظَّهِيرَةِ حُقُولٌ مِنَ اللَّوْلُوِّ الْأَسْوَدِ** (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. فبناءً على هذا، صفة «الأسود» أحدثت تنافراً مع الموصوف «اللؤلؤ» لتحقيق حالة من الابداع عند الشاعر. الانزياح هو المصدر الآخر لخلق الموسيقى الفكرية 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 تراكيبيها بما يخرج من المألوف انتقل كلامه من السمة الإخبارية إلى السمة الإنشائية» (المسدي، د.ت: ٢٧٤). يقول الشاعر: **المرأة قَصِيدَةٌ أَمُوتُ عِنْدَمَا أَكْتُبُهَا** (قباني، ١٩٨٩: ٧٣). شبه الشاعر المرأة بقصيدة تكتب، وهذا التشبيه مختلف عن سائر أنواع التشبيه المشهورة لدينا. وهذا هو الحالة الإبداعية التي يعيها الشاعر أثناء كتابة القصيدة.

وأما الانزياح في اللون يطلق ذلك 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: **يَهْطُلُ مِني - حِينَ أُحِبُّكَ - / مَطَرٌ أَخْضَرُ / مَطَرٌ أَزْرَقُ / مَطَرٌ أَحْمَرُ / مَطَرٌ مِنْ كُلِّ الْأَلْوَانِ** (المصدر نفسه: ٣٨) 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 لتشكيل لوحة غاية في الجمال الطبيعي، حيث مهد الشاعر بالألوان (الأخضر والأزرق والأحمر)، ثم أتبعها بكل ألوان الطيف.

والانزياح الأسلوب هو مصدر آخر لخلق الموسيقى الفكرية. إن اللغة الأدبية تتعد عن اللغة اليومية أو المعيارية فبذلك يتكوّن الأسلوب، وتنجلي الميزات الأسلوبية؛ وبمعنى آخر، إن اللغة

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.. كم هو مُتعبٌ.. أن أُحبَّكَ بَيْنَ فَتَحَتَيْنِ... أو هَمَزَتَيْنِ... أو نُقْطَتَيْنِ... فَلِمَاذَا لَا تَرْمِي بِنَفْسِكَ مِنْ قَطَارِ اللُّغَةِ؟ وَتَكَلِّمُ لُغَةَ الْبَحْرِ؟ (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 «أحبك»، وتظهر الهمزتان في حرف «أن» وفي فعل المتكلم وحده «أحبك»، وتظهر النقطتان في حرف النون بـ «أن» وفي حرف الباء بفعل «أحبك». 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 الإيقاع بشكل عام (وهبة ومهندس، ١٩٨٤: ١١٧). أشارت نازك الملائكة إلى هذه الظاهرة في الشعر العربي وإلى أنواع التكرار، وحصرتها 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 الأصاله 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». (الغري، ٢٠٠١: ٨٢) وفي دراسة هذه المحسنة الأدبية ينبغي أن نتم بعض النقاط، ومنها: - يبدو أن الشاعر كان متعمداً وعالماً في استعمال هذه الصنعة البديعية، وإن كان في بعض الأحيان عفوياً. - لا يمكن 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:

أما كَسَرْنَا كَوُوسَ الْحُبِّ مِنْ زَمَنٍ فَكَيْفَ نَبْكِي عَلَى كَاسٍ كَسَرْنَاهُ
(قباي، د.ت: ٥٠٤)

نلاحظ أن الصوت «الكاف» و «السين» قد سيطر على البيت، وقد تكرر صوت «الكاف» ست «٦» مرات وصوت «السين» أربع «٤» مرات. ولقد اعتبر إبراهيم أنيس أن صوت «الكاف» هو صوت شديد مهموس، وصوت «السين» هو صوت رخو مهموس. (أنيس، لاتا: ٦٧ - ٧١) 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... .

٩-٢. 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: **حُبُّكَ طَيْرٌ أَخْضَرُ! طَيْرٌ غَرِيبٌ أَخْضَرُ! يَكْبُرُ يَا حَبِيبَتِي كَمَا الطُّيُورُ تَكْبُرُ! يَنْقُرُ مِنْ أَصَابِعِي! وَمِنْ جُفُونِي يَنْقُرُ! كَيْفَ أَتَى! مَتَى أَتَى الطَّيْرُ الْجَمِيلُ الْأَخْضَرُ؟** (قباي، د.ت: ٤٧٤) 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 والرفقة 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 نعناً للطير يعزز هذا المعنى، لأن هذا اللون يعد من أكثر الألوان وضوحاً واستقراراً في دلالته، وهو من الألوان المحببة ذات الإيحاءات المبهمة، «لارتباطه بأشياء مهمة في الطبيعة أصلاً، كالنباتات والأحجار الكريمة، ثم جاءت المعتقدات الدينية وغذت هذا الاعتقاد لارتباطه بالخصب والشباب وهما مبعث فرحة الإنسان» (أحمد مختار، د.ت: ٢١٠) وفي قصيدة «أريدك أنثى» كان يريد أن يؤكد على هدفه وغرضه كما يقول: **أُرِيدُكَ أَنْثَى.. لِأَنَّ الْحَضَارَةَ أَنْثَى.. لِأَنَّ الْقَصِيدَةَ أَنْثَى.. وَسُبُلَةَ الْقَمْحِ أَنْثَى.. وَقَارُورَةَ الْعَطْرِ أَنْثَى.. وَبَارِيسَ-بَيْنَ الْمَدَائِنِ أَنْثَى.. وَبَيْرُوتَ**

تَبَقَى - بِرَغَمِ الجِرَاحَاتِ - أُنْتَى.. (قباني، ١٩٨٩: ٢٨) لقد كرر الشاعر كلمة «أُنْتَى» في كل أسطر المقطع سبع مرات، ومع هذا التكرار استطاع أن يعزز العلاقات التي توجد في أجزاء الشعر. جاء نزار بالكلمات التي كلها مصداق للحمال، والتي كانت كلها مؤنثاً - إمّا لفظياً وإمّا مجازياً - كالحضارة والقصيدة وقارورة العطر. يكمن الهدف الرئيسي لهذا التكرار في تكريم الحبيبة، وكان يريد أن يقول: إن 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 شَهْرَزَادُ: / وَانْتَقِمَ الْخَلِيفَةُ السَّفَاحُ مِنْ صَفَائِرِ الْأَمِيرَةِ / فَقَصَّهَا... / ضَفِيرَةً .. ضَفِيرَةً / وَأَعْلَنْتَ بَغْدَادُ - يَا حَبِيبَتِي - الْحِدَادُ / غَامِينَ... / وَأَعْلَنْتَ بَغْدَادُ - يَا حَبِيبَتِي - الْحِدَادُ / حُزناً عَلَى السَّنَابِلِ الصَّفْرَاءِ كَالذَّهَبِ / وَجَاءَتِ الْبِلَادُ** (قباني، د.ت: ٥٠٦) حين قراءة هذه القصيدة يتبين أن الشاعر انتهج الأسلوب القصصي في نظم هذه القصيدة، فجاء بالرواية 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 بغداد - يا حبيبي - الحداد" أراد أن يؤكد حزنه وألمه الذي يحصل من هذا العمل القبيح؛ وربما كان هذا التكرار تعريضاً للحكام الظالمين الذين ليس لديهم صلة ما بالحب. صوّر الشاعر هذا الحزن والألم باستخدام الكلمات التي كلها تعبر هذا الحزن والألم مثل «انتقم، السفاح، قصّها، الحداد، الحزن». ومنها قوله في قصيدة «هَلْ تَجِئِينَ مَعِي إِلَى الْبَحْرِ»: **أَلَا يُمَكِّنُنِي أَنْ أُحِبَّكَ خَارِجَ الْمَخْطُوطَاتِ الْعَرَبِيَّةِ / وَخَارِجَ الْأَوْزَانِ الْعَرَبِيَّةِ .. / فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ... / أَلَا يُمَكِّنُنِي أَنْ أَجْلِسَ مَعَكَ فِي الْكَافِتِيرِيَا؟ / دُونَ أَنْ يَجْلِسَ مَعَنَا امْرُؤُ الْقَيْسِ؟ / فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ... / أَلَا يُمَكِّنُنِي أَنْ أَدْعُوكَ لِلرَّقْصِ؟ / دُونَ أَنْ يَرْقُصَ مَعَنَا الْبُحْتُري ... / فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ... (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 ألا يكون محصوراً ومقيداً بالوزن العروضي. والإتيان بهذا البحر (الطويل) أثناء هذا المقطع، يدل على كثرة استعماله عند الشعراء الأقدمين منهم: امرئ القيس والبحتري.

٩-٤. 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 استخدم عند الشاعر بشكل أفقي، ويقصد بهذا التكرار، تكرار اللفظة أو العبارة في بداية كل سطر من أسطر القصيدة. (وهبة ومهندس، ١٩٨٤: ١١٨)

وردَ تكرار البدايات لدى نزار قباني في شعره على مستوى المفرد والجملة مثل قوله: لَوْ مِثْلُكِ امْرَأَةً.. تَكُونُ حَبِيبَتِي.../ مَاذَا سَيَحْدُثُ فِي الطَّبِيعَةِ مِنْ عَجَائِبٍ.../ مَاذَا سَيَحْدُثُ لِلْبَحَارِ، وَالْمَرَائِبِ.../ مَاذَا سَيَحْدُثُ لِلْكَوَكِبِ؟/ مَاذَا سَيَحْدُثُ لِلْحَضَارَةِ.../ لِلْمَدِينَةِ، لَوْ رَأَتْ عَيْنِيكَ، أَوْ سَمِعَتْ خَطَاكَ (قباني، ١٩٨٩: ١٤-١٥) قصد نزار قباني من الاستفهام المتوالي في أول الأبيات إلى دفع صاحبه 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.

وأما في قصيدة أخرى يقول: عَرَفْتُ نِسَاءَ أُرُوبًا.../ عَرَفْتُ عَوَاطِفَ الْإِسْمِثِ وَالْحَشَبِ/ عَرَفْتُ حَضَارَةَ التَّعَبِ/ وَطَفْتُ الْهِنْدَ،/ وَطَفْتُ السِّنْدَ،/ طَفْتُ الْعَالَمَ الْأَصْفَرَ/ وَلَمْ أَعُثْ.../ عَلَى امْرَأَةٍ تُمَشِّطُ شَعْرِي الْأَشْقَرَ (قباني، د.ت: ٥٣٠). هنا جدير بالذكر أن قصد نزار من «إمرأة» هو أمه. وكما نرى أن الشاعر في هذا المقطع كرر كلمة «عرفت» وكلمة «طفت» ثلاث مرّات، وغايته من هذا التكرار أنه يريد القول: إنني بوصفي شاعراً أقارن أُمِّي مع النساء الأخرى، فلا آتي بمثال واحد لإثبات ادعائي، بل إنني أعرف كل نساء العالم من البلدان الغربية وغيرها، وكذلك أعرف حضارتهم وثقافتهم، الثقافة التي ليست لها روح. وفي هذا السطر يذكر الشاعر أن حضارة الغرب حضارة التعب والإرهاق.

٩-٥. التكرار المقطعي

هو تكرار بيت شعريّ أو أكثر في بداية كل 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

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

في مَرَفًا عَيْنِكَ الْأَزْرَق في مَرَفًا عَيْنِكَ الْأَزْرَق في مَرَفًا عَيْنِكَ الْأَزْرَق
أَمْطَارٌ مِنْ ضَوْءٍ مَسْمُوع شَبَابُكَ بَحْرِيٌّ مَفْتُوح يتساقط ثَلَجٌ فِي تَمُوز
وَشَمْسُوسٌ دَائِحَةٌ.. وَقُلُوع وَطُيُورٌ فِي الْأَبْعَادِ تَلُوح ومراكبُ حِلْيٍ بِالْفَيُورِ
تَرْسُمُ رِحْلَتَهَا لِلْمُطْلَق تَبْحَثُ عَنْ جُزُرٍ لَمْ تُخْلَق أَغْرَقَتِ الْبَحْرَ وَلَمْ تُغْرَق
في مَرَفًا عَيْنِكَ الْأَزْرَق في مَرَفًا عَيْنِكَ الْأَزْرَق في مَرَفًا عَيْنِكَ الْأَزْرَق
أَرْكُضُ كَالطُّفْلِ عَلَى الصَّخْرِ أَحْلُمُ بِالْبَحْرِ وَبِالْأَبْحَارِ تَتَكَلَّمُ فِي اللَّيْلِ الْأَحْجَارِ
أَسْتَنْشِقُ رَائِحَةَ الْبَحْرِ... وَأَصِيدُ مَلَائِينَ الْأَقْمَارِ فِي دَفْتَرِ عَيْنِكَ الْمُغْلَقِ

لَوْ أَنِّي .. لَوْ أَنِّي .. بَحَّار
لَوْ أَحَدٌ يَمْنَحُنِي زَوْرَق
أَرَسَيْتُ قُلُوعِي كُلَّ مَسَاءٍ

في مَرَفًا عَيْنِكَ الْأَزْرَق (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 مرفاً عينيك الأزرق». وهذا التكرار له دلالة 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 أشكالا من التصوير تختلف عن اللقطات الأخرى. وأما التشبيه فهو التقنية التي لجأ إليها الشاعر في كل مقطع ليصور لنا حبيبته تصويراً بارعاً، فشبه عيونها بالمرفأ الأزرق الذي يدل على السكينة والهدوء والسلام. فالعيون عند الشاعر هي التي توفر له السكن والهدوء، كما هو الحال في المرفأ الذي يُشعر الناس بالسلامة والهدوء والسكينة؛ واختار اللون الأزرق لعيون حبيبته لأنه اللون القريب من لون السماء والماء إذا كان فاتحاً، فهو مناسب للهدوء والبرودة. (رياض، ١٩٨٣: ٢٦١) بدأ الشاعر باللون الأزرق وما يتعلق به من البحر والسماء والزنبق والفَيُور وجعله محوراً لكل مقاطع القصيدة، هذا إضافة إلى أنه بدأها بالمكان، وانتهى بالزمن أي تدرج من المحدود إلى اللامحدود. فبتوظيف اللون ودلالته السياقية يكون

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 التنوع من خلال الوحدة، وإن كانت المقاطع كلها تدور حول محور شعوري واحد، مما يحقق من جديد نوعاً من الوحدة من خلال التنوع.

٩. النتيجة

- يمكن إجمال أبرز النتائج التي توصلنا إليها في هذا المقال على النحو التالي:
- في دراستنا لبنية الوزن وجدنا أن بحر "الكامل" من أكثر البحور انتشاراً؛ لأن هذا البحر من أكثر بحور الشعر غنائية، وليناً وانسيابية إلى جانب كونه يتألف من وحدة صافية مفردة مكررة.
 - أثبت البحث أن القوافي المطلقة - مردوفة موصولة بلين - هي غالبية على القوافي المقيدة فهي تميزت بأصوات (ألف، والواو والياء) المهموسة التي هي أكثر الأصوات مناسبة للغزل.
 - في علاقة الوزن بالبحور الشعرية علينا أن نقول: إن الشاعر اختار الأوزان التي تلائم مضمون شعره في جميع أشعاره الغزلية؛ إذ إن الوزن يبرز قصد الشاعر وهدفه بقوة، فعندما يسيطر الحزن والحرمان على الشاعر، يختار من الأوزان ما هو بطيء وعميق، وإذا سيطرت البهجة على، صار الإيقاع مفرحاً والمقاطع قصيرة.
 - قد عمد الشاعر إلى الانزياحات العروضية بطريق الزخافات المختلفة في أشعاره الحرة ليُلَوِّن الإيقاع، ويخلق جواً متناعماً يتناسب والغرض الشعري. كما لاحظنا في استخدام الشاعر للبحور الشعرية خروجاً عن البحر الأساسي إلى بحور أخرى من أجل التنوع 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 دلالات توجه فكر المتلقي وتثريه، 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 تقنية التكرار لتعزيز البنية الإيقاعية لنصوصه الشعرية. إن أغلب أنواع التكرار

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

الهوامش

١. و«هي الوحدة اللفظية ذات القيمة الموسيقية التي يتألف منها البيت الشعري وتقسّم إلى خماسية الأحرف وسباعية الأحرف» (يعقوب وعاصي، ١٩٨٧: ٢٤٧).
٢. وهو، «في العروض العربي، حرف اللين الناشئ عن إشباع حركة الروي» (وهبة، والمهندس، ١٩٨٤: ٢٣٤).

المصادر

- أحمد مختار، عمر، اللغة واللون، القاهرة، عالم الكتب، د.ت.
- أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، مصر، مكتبة النهضة، د.ت.
- _____، موسيقى الشعر، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢.
- بدوي، أحمد أحمد، أسس النقد العربي عند العرب، مصر، دار النهضة، ١٩٩٦.
- التونجي، محمد، المعجم المفصل في الأدب، الطبعة الثانية، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٩.
- رياض، عبد الفتاح، التكوين في الفنون التشكيلية، الطبعة الثانية، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٨٣.
- ساعي، أحمد بسام، حركة الشعر الحديث في سوريا، لامك: دار المأمون، ١٩٧٨ م.
- شيسا، سيروس، آشنائي با عروض و قافيه، چاپ شنشم، تهران، فردوس، ١٣٧٢.
- صفوي، كورش، از زبان شناسي به ادبيات، تهران، چشمه، ١٣٧٣.
- علي، عبد الرضا، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، لامك، دار الشروق، ١٩٩٧.
- الغري، حسن، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠١.
- غنيمي هلال، محمد، النقد الأدبي الحديث، القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٩٧.
- فوزي سعد، عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، لامك، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٨.
- قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت، منشورات نزار قباني، د.ت.
- _____، ديوان هكذا أكتب تاريخ النساء، بيروت، منشورات نزار قباني، ١٩٨٩.
- القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، لامك، دار الفكر، ١٩٨٨.
- المسدي، عبد السلام، الأسلوبية و الأسلوب، لامك، 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، ١٩٨٥.
- وهبة، مجدي والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، لبنان، مكتبة بيروت، ١٩٨٤.
- يعقوب، إميل بديع، وعاصي ميشال، المعجم المفصل في اللغة و الأدب، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٧.