مجلة المعيار ISSN :1112-4377
مجلد: 27 عدد: 1 (رت 70) السنة: 2023

تآلف الدفقة الشعورية مع إيقاع القافية في الشعر العربي

The harmony of the emotional splash with rhyme rhythm in Arabic poetry

مفتاح عواج [1]
جامعة باتنة 1
meftahaouadj@yahoo.fr

تاريخ الوصول 2022/07/20 القبول 2022/11/16 النشر على الخط 2023/01/15
Received 20/07/2022 Accepted 16/11/2022 Published online 15/01/2023

ملخص:

يتناول هذا البحث دراسة إيقاعية لقضية الدفقة الشعورية وعلاقتها بإيقاع القافية وكيفية استجلاء إيقاعها الظاهر آخر كل ترسيمة قافوية والتي تبرز أهميتها في تناسبيتها مع الترتيب الموسيقي للنظام الشعري أفقيا وعموديا مستوجبة لها أهمية في التشكيل العام للقصيدة الشعرية، مما يطرح إشكالية التحقيق الأمثل لهذا الترابط الإيقاعي بين الدفقة الشعورية وإيقاع القافية الذي من نتائجه: الوصول إلى الفاعلية الإيقاعية المتأتية عن اتحاد الدفقة الشعورية مع التركيبات القافوية على أساس الانسجام الصوتي لا على التلقائية

الكلمات المفتاحية: الإيقاع، الشعر الحر، القافية، الدفقة الشعورية.

Abstract:

This research deals with a rhythmic study for the emotional splash matter and its relation with rhyme rhythm which highlights its Importance in its suitability with the musical order for the poetic system horizontally and vertically requiring an importance in the general composition of the poem that poses the problem of the optimal realization for this rhythmic interconnection between the emotional splash and the rhyme rhythm which results in: reaching rhythmic effectiveness coming from the union of emotional splash with the rhyme structures based on the vocal harmony not on spontaneity

Keywords: the rhythm، free poetry، rhyme، emotional splash

[1] المؤلّف المراسل: **مفتاح عواج** البريد الإلكتروني: **meftahaouadj@yahoo.fr**

1. مقدمة:

استوجبت الكثافة الإيقاعية للقافية وتجلياتها الصوتية الملائمة للسمع اهتمام الشعراء منذ القدم، فكانت عنصرا مهما في بناء القصيدة العربية نظرا لدورها الفاعل في ترتيب الملازمة الوزنية الأفقية باعتبارها شريكة الوزن، وترجيح التناسب الصوتي الخاص بتراتبية أبيات النص الشعري المتتابعة بشكل عمودي وفي إطار تموقعها نهاية كل بيت أو سطر شعري، مفضية للتأليف الصوتي المحقق لمقصدية التشكيل الإيقاعي، حيث يعمل الشاعر على تحضير المتلقي لإيقاع قافوي تستهويه النفس بصيغة استمرارية تناوبية أواخر المتن الشعري، فقد تكون الموسيقى في الحشو لها اختلال وزني مضمر تصعب استبانته على من لا يملك ذوقا شعريا يعرف به إيقاع الأبيات الشعرية، بينما القافية نظام ظاهري لا يقتضي بالضرورة المعرفة التامة لأدواتها، فدورها إحداث أثر إيقاعي مثير للانتباه، فهي تنم عن إيقاع جرس صوتي بارز، لأنها مبلغ نهايات الهيكل الشعري، ما جعل امكانية الترجمة الحقيقة للدفقة الشعورية ومجاورتها للتشكيل القافوي محل اهتمام الشعراء، وهنا يكمن التساؤل عن مدى توفيق الشعراء في بناء نصوص شعرية متناسقة مع انفعالاتهم؟ وإلى أي مدى يمكن للشاعر أن يوظف معطياته في إنتاج قصائد إبداعية؟ هل يعتبر الشعر الحر الأنسب لتحقيق الفاعلية الإيقاعية المتوخاة أكثر من الهندسة العمودية ؟

ومن أهداف المقالة محاولة استقراء فعالية التشكيل الإيقاعي الأمثل ما بين الشعر العمودي والشعر الحر بناء على خصوصيات كل نوع، والذي استهل بداية بماهية مصطلح القافية وقيمتها ثم الغوص في مسار المقالة باختيار نماذج شعرية متنوعة ثم خاتمة للمقالة بالتوصل إلى بعض النتائج المتوصل إليها.

2. القافية

1.2 . القافية لغة:

« حروف تقفوا أي تتبع صدر البيت فهي: فاعلة، وقيل لأنّ الشاعر يقفوها أي ينظم عليها فهي فاعلة بمعنى مفعولة أي مقفوة كماء دافق أي مدفوق وهو كثير وعكسه قليل» [2]

2.2 القافية اصطلاحا

علم يعرف به أحوال أواخر الأبيات الشعرية من حركة وسكون ولزوم وجواز فصيح وقبيح ونحوها»[3]

3.2 . قيمة القافية:

إن القافية باعتبارها وحدة صوتية تبرز قيمتها من الإيقاع الخاص الذي تتركه في أذن السامع، وهي بذلك تمثل اتحادا بين القافية كنظام صوتي والقافية كمعان دلالية متسقة في تركيبها وترتيبها تقوم على أساس الانسجام الصوتي لا على التلقائية وخاصة حرف الروي، فإن« شئت أن تعرف أثر القافية ..فخذ هذه الأبيات من سينية البحتري:

صُنْتُ نَفْسي عما يُدَنِّسُ نَفْسي وتَرَفَّعْتُ عن جَدَا كُلِّ جِبْسِ

---

2 مفتاح عواج، فتح رب البرية بشرح القصيدة الخزرجية، دار أسامة، الجزائر، د ط، 2014 م، ص:120.

3 مفتاح عواج، الفاتح في العروض والقافية، دار أسامة، الجزائر، د ط، 2014 م، ص:303.

وتماسكتُ حينَ زَعْزَعَني الدّهـ رُ التماسًا منهُ لتعسي ونُكْسِي
حَضَرَتْ رحليَ الهمومُ فوجهـ ـتُ إلى أبيضِ المدائنِ عَنْسِي
أَتَسَلَّى عن الهُمومِ وآسَى لمَحَلٍّ من آل ساسانَ دَرْسِ

ثم جرد الأبيات السابقة من قافيتها، وضع مكان القافية كلمة أخرى تؤدي المعنى، ويستقيم بها الوزن، ولتكن هذه القوافي الجديدة على النحو التالي بعد البيت الأول:

صُنْتُ نَفْسي عما يُدَنِّسُ نَفْسي وتَرَفَّعْتُ عن جَدَا كُلِّ جِبْسِ
وتماسكتُ حينَ زَعْزَعَني الدّهـ رُ التماسًا منهُ لتعسي وخفضي
حَضَرَتْ رحليَ الهمومُ فوجهـ ـتُ إلى أبيضِ المدائنِ رَحْلي
أَتَسَلَّى عن الهُمومِ وآسَى لمَحَلٍّ من آل ساسانَ مُقْوِي

فماذا تجد في الأبيات السابقة الموزونة بعد تجريدها من قافيتها؟ وهل بقي لها في نفسك ذلك الأثر المستحب الناشئ عن وجود حرف السين المحذوف؟

لا شك في أن أبيات البحتري قد فقدت بفقدان قافيتها الشيء الكثير من جمالها وعذوبة موسيقاها، ولذلك حرص البحتري على التزام حرف السين الذي بنى عليه قصيدته من أولها إلى آخرها، كما التزم غيره من الشعراء قوافيهم التي اختاروها لقصائدهم.» [4]

3. القافية والدفقة الشعورية

1.3 . القافية والدفقة الشعورية في الشعر العمودي:

كان التركيز في بناء الشعر قديما منصبا على بناء البيت أكثر من الاهتمام بإيقاعه، فالعرب «قبل الخليل لم يتكلموا عن القافية، إلا لأنها وسيلة تعبيرية مستقلة بنفسها عن البناء العروضي للبيت، أما الخليل فهو لم يشغل نفسه بالقافية كثيرا لأنها لا تحدد إيقاع البيت، وإنما هي إضافة له، فالعروض كان بالنسبة للخليل إيقاع مسبب لتوصيف مختلف البحور بالشعر العربي القديم ثم تطور إلى علم له قواعده وأسسه»[5] أما الآن فالاهتمام بالقافية ينم عن انفعال نفسي يوجه الشاعر لتفضيل قافية على أخرى، بالتركيز على الجانب الصوتي والدلالي فيها، فاللاشعور يتدخل في اختيار القافية بطريقة غير مباشرة، لأن الشاعر يحس من نفسه بأن هذا التشاكل القافوي قد يؤدي مدلوله في الإفصاح عن مكبوتاته وبالتالي يرى بأن تركيبتها هي الأصوب، ولذلك فالقافية «لا يمكن لها أن تكتفي بدور الضابط الموسيقي المجرد فقط، لأنّها تفقد حينئذ جزءًا مهمًا من حيويتها وقوة أدائها، إذ لا بدّ للقافية أن تشترك اشتراكًا فاعلًا في التشكيل الدلالي كي تحتفظ بموقعها، إذن فالقافية ليست مجرد محسّن صوتي يعطي القصيدة صفة عروضية خاصة تريد تطريب السامع وتحقيق حوائجه العاطفية إنما تتجاوز ذلك إلى انجاز وظيفة دلالية» [6] تتمثل في الأثر الإيقاعي الذي تتركه في

4 محمد علي يونس، المختار في العروض والقافية، مصلحة الطباعة للمعهد التربوي الوطني، الجزائر، د ط، 1977م، ص:68.

5 – محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، ط 01، 1977م، ص:81.

6 – جمال طالبي، الإيقاع الصوتي في قصيدة بلقيس لنزار قباني، مجلة إضاءات نقدية، السنة 5، العدد 17، 2015م، ص:112.

أواخر الأبيات الشعرية، بل إن من الشعراء من يهتم بالقافية أكثر من الحشو، وخاصة في البحور الصافية التي ينتج عنها روتينية موسيقية صادرة عن تفعيلات متشابهة تفضي إلى نغم متشابه الأصوات، فيسعى حينئذ الشاعر إلى تعديل في القافية بجلب تفعيلة مزاحفة أو معلولة ذات فعالية إيقاعية مختلفة عن حشوها للتمييز بينها وبين تفعيلات الحشو، وتنبيها للمتلقي بنهاية البيت الشعري وبالتالي توقف الدفقة الشعورية، فالقافية «ترنيمة إيقاعية خارجية، تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة جديدة، وتعطي نبرا، وقوة جرس، يصب فيها الشاعر دفْقَهُ، حتى إذا استعاد قوة نَفَسه بدأ من جديد، كمن يجري إلى شوط محدد، حتى إذا بلغه، استراح قليلًا لينطلق من جديد»[7] في تكوين بيت آخر، ولا يكون ذلك إلا بحسن الاختيار لمكونات النص الشعري وخاصة القافية من تركيبات صوتية ودلالية على النحو الذي يساوق الحالة النفسية الشعورية التي تجعل الشاعر يميل لتفضيل أحرف مخصوصة بدل الأخرى، ومثال ذلك قول[8] الشاعر اليمني عبد الله البردوني لهذه الأبيات الشعرية من بحر الكامل وهو يدافع عن الفقراء والمعدمين:

هَذِي البُيُوتُ الجَاثِمَاتُ إِزَائِي لَيْلٌ مِنَ الحِرْمَانِ وَالإِدْجَاءِ
مَنْ لِلْبُيُوتِ الهَادِمَاتِ كَأَنَّهَا فَوْقَ الحَيَاةِ مَقَابِرُ الأَحْيَاءِ
تَعْفُو عَلَى حُلْمِ الرَّغِيفِ وَلَمْ تَجِدْ إِلاَّ خَيَالاً مِنْهُ فِي الإِغْفَاءِ
وَتَضُمُّ أَشْبَاحَ الجِيَاعِ كَأَنَّهَا سِجْنٌ يَضُمُّ جَوَانِحَ السُّجْنَاءِ
وَتَغِيبُ فِي الصَّمْتِ الكَئِيبِ كَأَنَّهَا كَهْفٌ وَرَاءَ الكَوْنِ وَالأَضْوَاءِ

قام الشاعر بربط شطر كل بيت بالشطر الثاني الذي يليه، خاتما بالقافية الموحدة، ففي نهاية البيت الثاني والثالث والرابع والخامس والسادس، الكلمات (كأنها، لم تجد، كأنها، كأنها،) هي بداية الكلام جاءت في آخر الشطر، فالشاعر يربط الشطر الأول بالثاني ويختم بالقافية التي تمثل انتهاء المعنى، فعند القراءة نحس بترابط المعنى مابين الأشطر ذات معنى إيقاعي متواصل وانتهائه عند القافية.

2.3 القافية والدفقة الشعورية في الشعر الحر:

في الشعر الحر ميزة ترابط الأسطر الشعرية ببعضها بعضا من جانب المعاني قليلة بمقارنتها مع الشعر العمودي، ففي قول[9] الشاعر السعودي عبد الله الفيصل في قصيدته "كنا وكنا" من بحر الرمل:

يَا حَبِيبِي أَيْنَ تِلْكَ الأُمْسِيَاتِ
يَوْمَ كُنَّا مِنْ هَوَانَا فِي سُبَاتٍ
يَا حَبِيبِي كَيْفَ ذَاكَ الحُبُّ مَاتَ
عِنْدَمَا دَبَّتْ بِهِ رُوحُ الحَيَاةِ
يَا حَبِيبِي ذِكْرَيَاتُ الأَمْسِ تَهْفُو
أَبَدًا أَصْحُو عَلَيْهِنَّ وَأَغْفُو

---

7 – عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط 01، 1989م، ، ص:71.

8 – عبد عون الروضان، الشعراء العرب في القرن العشرين، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط 01، 2005م ، ص: 320.

9 – عبد عون الروضان، الشعراء العرب في القرن العشرين، ص: 326-327.

كُلَّمَا وَدَّعْت طَيْفًا لاحَ طَيْفٌ
أَتَرَى قَلْبُكَ بَعْدَ الهَجْرِ يَصْفُو

فهنا تعالق صيغته التساؤل بغرض الاستذكار عن زمن مضى متعلق بين السطر الثاني والأول، وبين الرابع والثالث، من جانب المعنى وكذلك القافية المؤسسة والروي، بينما الأسطر المتبقية فلا يوجد تعالق بينها في المعنى، إلا اتفاق قافية المتواتر، فهي عبارة عن سيمفونية إيقاعية من جانب المعاني والقافية.

ولبناء النص الشعري وتحقيق أثره في الذات المتلقية يستلزم أن تكون الدفقة الشعورية متآلفة مع التشكيل القافوي، اللذين يشكلان حلقة إيقاعية مع مجموعة حلقات إيقاعية وزنية، وصوتية، وبلاغية ونفسية ودلالية، متحدة فيما بينها لتؤسس للإيقاع العام للقصيدة، يراعي فيه الشاعر تعالق الدفقة الشعورية وتساوقها مع عامل المجاورة الصوتي للتشكيل القافوي في سياق التأليف الشعري العام، ونستجلي آفاق التشاكل الموسيقي باستقصاء نموذج من قصيدة "ليلة ممطرة" لنازك الملائكة من بحر الكامل التي تقول[10] منها:

الآنَ يَا نَجْمِي تَغِيبُ، وَلَمْ يَحِنْ وَقْتُ الأُفُولِ؟
الآنَ وَاللَّيْلُ الجَمِيلُ بريقُ ضَوْءَكَ فِي الحُقُولِ؟
وَالزَّهْرُ، تَحْتَ اللَّيْلِ، نِشْوَانٌ بِمَشْرِقِكَ؟
وَالنَّهْرُ، وَالشُطْآنُ تَضْحَكُ تَحْتَ أَشْجَارِ النَّخِيلِ

ينجلي من خلال تراتبية الترسيمة القافوية اختلاف التشاكل المكون للقافية المردفة في حرف المد الذي قبل الروي ما بين الألف والياء، لبث تراسل صوتي موسيقي خاص للقافية، وخاصة وأن القافية تابعة للضرب المرفّل.

ولمقصدية الاستبانة الموسيقية المتنوعة في القافية تنتقل لقافية أخرى مؤسسة مع نفس الروي وهو حرف اللام فتقول:

الآنَ تَغْرُبُ؟ يَا لَمَأْسَاةِ الجَمَالِ الذَّابِلِ
يَا نَجْمِيَ المأْسُورِ فِي كَفِّ الضَّبَابِ الشَّامِلِ
يَا فَيْلَسُوفَ اللَّيْلِ، يَا سِرَّ الوُجُودِ الذَّاهِلِ
عَبَثًا أَنَاشِيدِي إِلَى أَضْوَاءِ نَجْمٍ آفِلِ
عَبَثًا سَهَرْتُ اللَّيْلَ أَرْنُو وَالتَّفَجُّعُ غَالِيّ

فالدفقة الشعورية في إيقاع القافية في الشعر الحر عند الشاعرة تميزت بالتحرر الظاهر من خلال التنوع القافوي، فمزجت بين القافية المردفة والقافية المؤسسة فالدفقة الشعورية لنازك في الأبيات الأولى مرتبطة باستفهامها وتساؤلاتها وعلى صيغة "فعيل" المنسوبة لأسماء الجماد: الأفول والحقول والنخيل، بينما القافية المؤسسة مرتبطة بالوصف وعلى صيغة اسم الفاعل من أجل التذكير بمزاياه فكلمات: الذابل والشامل والذاهل هي عبارة عن أوصاف، فالقافية هنا تغيّرت من صيغة القافية المردفة إلى صيغة القافية المؤسسة حسب الدفقة الشعورية للشاعرة، وهذا التحوّل في اختيار نوع القافية يترجم الإحساس النفسي للشاعرة ومحاولة كسر رتابة الجرس الموسيقي

10 نازك الملائكة، مأساة الحياة وأغنية للإنسان، دار العودة، بيروت، المجلد الأول، 1997 م، ص:624 - 625.

للقافية من خلال ربط كل دفقة شعورية بإيقاع خاص للقافية، ثم تأتي الأسطر التالية وهي استمرار للأسطر السابقة حيث نلاحظ أن الشاعرة انتقلت من روي القافية المؤسسة وهو حرف اللام إلى روي آخر وهو حرف الباء، فتقول نازك الملائكة:

أَتَرَوَّدُ النَّظَرَ الأَخِيرَ إِلَى ضِيَاكَ الشَّاحِبِ
وَأَصُوغُ أَلْحَانَ الرِّثَاءِ عَلَى صِبَاكَ الذَّاهِبِ
وَأَحُوكُ مِنْ دَمْعِي الضِّيَاءَ لِكُلِّ نَجْمٍ غَارِبِ

فالقافية تعمل عمل الموقف المؤقت للشاعر هدفه الانتقال من نَفَسٍ إلى آخر أو من دفقة إلى أخرى، حيث تقوم بدور الوصل ما بين دفقة وأخرى كأنها جسر رابط بين ضفتين.

لذلك ومن كل ما سبق فنازك حاولت أن تنتقل من أسطر إلى أخرى من خلال إشراك بعض الأسطر ببعض بإعطاء مميزات خاصة لكل مجموعة، ففي الأسطر الأولى تظهر القافية مردفة ورويها حرف اللام، والأسطر الأخرى أتت القافية مؤسسة ورويها كذلك حرف اللام، فانتقلت هنا من القافية المردفة إلى المؤسسة مع إبقاء نفس الروي، والأسطر الأخيرة جاءت مؤسسة ورويها حرف الباء، فانتقلت من روي إلى آخر مع إبقاء نفس نوع القافية، فمرّة إبقاء نوع القافية ومرة إبقاء نفس الروي، فالدفقة الشعورية في جميع الأبيات غير منفصلة فكل مجموعة لها خصائص مشتركة مع ما سبقها من أسطر قبلها فالقصيدة عبارة عن نسيج متنوع الإيقاع، زيادة على التنوع الذي شمل القافية ففي بداية القافية المردفة جاءت كل القوافي تقريبا بصيغة المضاف إليه أو المجرور ومنها: وقت الأفول، في الحقول، بمشرقك، أشجار النخيل، والأسطر الثانية تقدم على المضاف وأصبحت ما قبل القافية مضاف إليه والقافية صفة ومنها: مأساة الجمالِ الذابلِ، كفّ الضبابِ الشاملِ، سرّ الوجودِ الذاهلِ، أضواء نجمٍ آفلٍ، والأسطر الأخيرة تقريبا كالتي قبلها ومنها: ضياك الشاحب، صباك الذاهب، نجم غارب.

فهنا ربط آخر بين جميع الأسطر الشعرية غير منفصل فالبداية مضاف إليه والأسطر التي بعدها مضاف إليه زائد صفة والأسطر الأخيرة صفة، فهذه دفقة شعورية أخرى في إيقاع هذه القوافي من الجانب البلاغي.

وهناك ملاحظة أخرى وهي التقسيم المتعمد لنازك لهذه الأسطر الشعرية، فيظهر أن كل سطر منقسم لنصفين حيث نلاحظ ذلك جليا في مايلي: الآن يا نجمي تغيب، ولم يحن وقت الأفول؟ فيلاحظ أن عبارة الآن يا نجمي تغيب هي عبارة مستقلة لوحدها، ثم عبارة ولم يحن وقت الغروب، وكذلك الشيء نفسه مع بقية الأسطر الأخرى: الآن والليل الجميل عبارة لوحدها ثم تأتي الأخرى: بريق ضوئك في الحقول؟ وكذلك السطر الثالث والذي فيه: والزهر، تحت الليل، ثم يأتي النصف الآخر: نشوان بمشرقك؟ وكذلك: والنهر، والشطآن، ثم تقول: تضحك تحت أشجار النخيل، فنازك أرادت أن تجعل من الدفقة الشعورية مسافة زمنية من أجل تحضير المستمع لنهاية الدفقة الشعورية، حيث نسجت الأسطر الشعرية على المنوال الشبيه بالشعر العمودي، فعند قراءتك لهاته الأسطر الشعرية تكتشف بأن إيقاعها يشبه إيقاع الهندسة العمودية للبيت الشعري من شطر أول وثاني، فكأن الشاعرة تهيئ المتلقي لنهاية السطر الشعري بمنوال متكرر يحس من خلاله المستمع بأن الدفقة الشعورية على مشارف الانتهاء.

بيد أن هناك تباين في الشعر العربي بين النظام التقليدي المحصور في وحدات زمنية متراتبة الحركات والسواكن وبين صناعة تمثل الحركات والسواكن فيها مؤطرا مختلفا عن الصنعة العروضية القديمة، فلكل نوع موسيقى خاصة به وهيكل خاص به وقد يعيب الشعراء على الشعر العمودي اتخاذه الهيكل التقليدي المعلوم من خلال تساوي الأشطر أي تفعيلات البحر وكذا القافية لأنه في نظرهم يعيق الشاعر عن الإبداع ويظل بعيدا في استيفاء أبعاده، فقد تكون الدفقة الشعورية للشاعر أكبر من حدود البيت الشعري

وبالتالي فإن محاولاتهم مآلها القوالب الموضوعة، دون اكتراث بما يتناقض مع انفعاليته، بينما في الشعر الحر الأمر ليس كذلك حيث ينتهي السطر الشعري حين تنتهي الدفقة الشعورية للشاعر فكل «من عانى تجربة الشعر يعرف كيف تمتد الدفقة الشعورية في النفس في بعض الأحيان فتبلغ حدا من الطول لا يقبله إطار البيت التقليدي المحدود الطول، المغلق بقفل القافية» [11].

4. التكرار

1.4 تكرار المفردات:

تكرار الألفاظ خاصية صوتية ذو ميزة نفسية تستهوي الشاعر لتكثيف إيقاع الكلمة المكررة لغاية شعورية تتفاعل مع هذا التكرار، ومسايرة لصداه الموسيقي الصادر عنه لحظة نطقها، لما لها من أثر على النفس تمثله التصورات الشاعرية المنسجمة على منوال ما اختاره الشاعر لغويا وتفكيريا جسده في نظام إيقاعي خاص، ومن تشاكلاته قول[12] الشاعر تميم البرغوثي من قصيدة "في القدس" من الكامل:

---

11 – عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط 05، 1994م، ص: 94.

12 مفتاح عواج، الفاتح في العروض والقافية، ص:190.

7. **قائمة المصادر والمراجع:**

المؤلفات:

1 – عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط 01، 1989م.

2 – عبد عون الروضان، الشعراء العرب في القرن العشرين، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط 01، 2005م.

3 – عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط 05، 1994م.

4 محمد علي يونس، المختار في العروض والقافية، مصلحة الطباعة للمعهد التربوي الوطني، الجزائر، د ط، 1977م.

5 – محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، ط 01، 1977م.

فِي القُدْسِ بَائِعُ خُضْرَةٍ مِنْ جُورْجِيَا بَرِمٌ بِزَوْجَتِهِ، يُفَكِّرُ فِي قَضَاءِ إِجَازَةٍ أَوْ فِي طِلاءِ البَيْت.
فِي القُدْسِ، تَوْرَاةٌ وَكَهْلٌ جَاءَ مِنْ مَنْهَاتِنَ العُلْيَا يُفَقِّهُ فِتْيَةَ البُولُونِ فِي أَحْكَامِهَا.
فِي القُدْسِ شُرْطِيٌّ مِنَ الأَحْبَاشِ يُغْلِقُ شَارِعاً فِي السُّوق .. »

فهذه الأسطر الشعرية تشكلت بناء على دفقة شعورية خاصة بالشاعر، حيث انتهى السطر حين انتهت وتحققت دفقته الشعورية، فمن قراءة لهذه الأسطر الشعرية اتضح أن الشاعر أراد أن ينقل لنا شعوره النفسي بما يجري في القدس من تنوع فكل العالم تقريبا في القدس، وهو ما يظهر من خلال تكريره لكلمة في القدس، فشخص من جورجيا والآخر من منهاتن، والأخير من الأحباش وكل له خاصية معينة ترتبط به، فالأول يفكر وهو ما يدخل في باب النوايا لم يتكلم ولم يعمل بعد، والثاني يفقّه، وهو ما يدخل في باب القول، والثالث يغلق وهو فعل، فإيقاع الأسطر الشعرية في هذه القصيدة جاء امتدادا للدفقة الشعورية للشاعر، فالسطر الأول أكثر امتدادا من الثاني، والثاني أكثر من الثالث، لأن السطر الأول مضمونه وفكرته هي نيّة بائع الخضرة، ويستطيع أن ينوي عدة أقوال وأفعال في زمن قصير، لذلك يكون هناك تعدد للنوايا والأفكار وكثرتها في زمن قصير، أما السطر الثاني فمضمونه تدريس الفتية، وهو ما يدخل في باب الكلام، لأنك قد تستطيع أن تقول أشياء في زمن متوسط، أما السطر الثالث فهو يدخل في باب الفعل والفعل كما هو معروف يأخذ زمنا أطول من القول لذلك يكون غالبا فعلا واحد ويتكلم عنه فقط.

اعتمد الشاعر في هذه الأسطر على التكرار لذريعة إيقاعية معينة غرضها إحداث نوع من الانتباه للكلمة المكررة، فالتكرار في هذه الحالة هو تكرار لفظي لكلمة واحدة بمعنى واحد، فكان قادرا على أن يذكر كلمة القدس مرة واحدة ثم يرمز لها بكلمات أخرى كبلادي أو وطني، لكنه تعمّد تكرار نفس الكلمة لغرض إيقاعي كأنه يحفر في قلوب السامعين الذين نسوا القدس فهو يعيدها عمدا ليلقي صداها في قلوب السامعين وكأنها أصبحت وطن للجميع، وعمد الشاعر إلى توظيفها وتكرارها في بداية الأسطر الشعرية، لأنه في مقابل ذلك إذا لم يعرف الشاعر كيفية توظيف التكرار في موقعه المناسب ومدى توقيعه الإيقاعي المميز فإن الأمر قد ينقلب إلى رتابة إيقاعية وقد يظهر من خلال استطاعة الشاعر باعتماده على قافية وروي موحد بتكرار كلمة في القدس في آخر الأسطر الشعرية فيظهر تكلف وتكرار ممل غير نغمي من خلال تعديل طفيف كما يلي:

بَائِعُ خُضْرَةٍ مِنْ جُورْجِيَا بَرِمٌ بِزَوْجَتِهِ، يُفَكِّرُ فِي قَضَاءِ إِجَازَةٍ أَوْ فِي طِلاءِ البَيْت فِي القُدْسِ.
تَوْرَاةٌ وَكَهْلٌ جَاءَ مِنْ مَنْهَاتِنَ العُلْيَا يُفَقِّهُ فِتْيَةَ البُولُونِ فِي أَحْكَامِهَا فِي القُدْسِ.
شُرْطِيٌّ مِنَ الأَحْبَاشِ يُغْلِقُ شَارِعاً فِي السُّوقِ.. فِي القُدْسِ.

---

6 – مفتاح عواج، الفاتح في العروض والقافية، دار أسامة، الجزائر، د ط، 2014 م.

7 – مفتاح عواج، فتح رب البرية بشرح القصيدة الخزرجية، دار أسامة، الجزائر، د ط، 2014 م.

8 – نازك الملائكة، مأساة الحياة وأغنية للإنسان، دار العودة، بيروت، المجلد الأول، 1997 م.

المقالات:

1– جمال طالبي، الإيقاع الصوتي في قصيدة بلقيس لنزار قباني، مجلة إضاءات نقدية، السنة 5، العدد 17، 2015م.

إن الشاعر اعتمد على جانب بلاغي معروف وهو تقديم ما يراه مهما له لإعطاء ميزة إيقاعية لهذا التكرار تطرب له الآذان، فلقد أحسن توظيف التكرار وفي مكانه المناسب، بتكرار كلمة (في القدس) في بداية كل سطر وعدم تقيّده بقافية معينة للتحرر أكثر في استرساله وربط دفقته الشعورية بتحرر من القافية.

5. خاتمة:

يستخلص من هذه المقالة أن تحصيل الإيقاع يتأتى بواسطة نظام المواءمة الناجم عن التناسب القائم بين الموجات التدفقية الانفعالية وارتباطها بالتشاكل القافوي المنسجم لتحقيق الغاية الإيقاعية التأثيرية لدى المتلقين للرسالة الشعرية، وجملة الأمر أن الأثر الإيقاعي الحاصل قد يكون ظاهرا أو مضمرا حسب خصوصيات النص الشعري ومقصديته، فالترسيمات الصوتية المؤثرة لا تكون موضوعة اعتباطا، وإنما لميزة بها في نفسها داخل نظام المجاورة الصوتي، ومن خلال ذلك يمكن استخلاص بعض النتائج المتمثلة فيما يلي:

– الاهتمام بالبناء الأمثل لتركيبات القافية وإرسالياتها الفنية، لأنه في بالمقابل إذا لم يراع تموضعها اختل دورها واستنفرها الذوق ومجها السمع.

– أثر القافية يتمثل في اتحاد التركيبات الصوتية مع ما يماثلها دلاليا، إذ هي قارعة للإيقاع من جهة، وقارعة للدلالة من جهة ثانية.

– خصوصية الدفقة الشعورية التأثيرية، يجب أن تخضع للاستقلال الانفعالي لتحقيق الحيوية الشعرية المرجوة من الخطاب الشعري

– اختلاف الدفقة الشعورية ما بين أبنية النسيج الشعري العمودي، ونصوص الشعر الحر، وبالتالي اختلاف التراسلات الناشئة عن إيقاع الموجات الصوتية الصادرة عن التركيبات الشعرية الخاصة بكل نموذج

– تباين الإيقاع في الشعر الحر ما بين إيقاع البحور المركبة وإيقاع البحور الصافية، وبالتالي اختلاف مواقع الإيقاع، وانحصار الوحدة العروضية للتركيب الإيقاعي للسطر الشعري في البحور الصافية في تفعيلة مستقلة، وازدواجيتها في البحور المركبة.

– التكرار تشاكل مخصوص بالكلمات، حيث تنسج الكلمات المتكررة فيما بينها علاقات صوتية وثيقة وهو صفة مائزة لإيصال مقصدية الإيضاح طبقا لمعطيات حسية ونفسية مستدعاة.

6. قائمة المصادر والمراجع:

1. الملائكة ن. (1997). *مأساة الحياة وأغنية للانسان*. بيروت: دار العودة.
2. عواج م. (2014). *فتح رب البرية بشرح القصيدة الخزرجية*. الجزائر: دار أسامة.
3. طالبي ج. (2015). الايقاع الصوتي في قصيدة بلقيس لنزار قباني . *إضاءات نقدية*، *05*(17)، 103-125.
4. اسماعيل ع. ا. (1994). *الشعر العربي المعاصر*. القاهرة: المكتبة الأكاديمية.
5. عواج م. (2014). *الفاتح في العروض والقافية*. الجزائر: دار أسامة.
6. الروضان ع. ع. (2005). *الشعراء العرب في القرن العشرين*. عمان: الأهلية للنشر والتوزيع.
7. يونس م. ع. (1977). *المختار في العروض والقافية*. الجزائر: مصلحة الطباعة للمعهد التربوي الوطني .
8. عبد الرؤوف م. ع. (1977). *القافية والأصوات اللغوية*. مصر: مكتبة الخانجي.
9. آلوجي ع. ا. (1989). *الإيقاع في الشعر العربي*. دمشق: دار الحصاد للنشر والتوزيع.