الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الحاج لخضر-باتنة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية وآدابها

جماليّات التشكيل الإيقـاعي في شعر عبد الوهّاب البيّاتي

دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي ونقده.

إعداد الطالب: مسعود وقّاد

إشـــراف: أ.د عبد القادر دامخي

لجنة المناقشة

أ. د عز الدين بوبيش	رئيسا	جامعة باتنة
أ.د عبد القادر دامخي	مشرفا ومقررا	جامعة باتنة
أ.د بوشوشة بن جمعة	مشرفا مساعدا	جامعة منوبة-تونس
أ.د بشير تاوريريت	عضوا مناقشا	جامعة بسكرة
أ.د عبد الغني بارة	عضوا مناقشا	جامعة سطيف
أ.د محمد خليفة	عضوا مناقشا	جامعة الأغواط

السنة الجامعية 2011/2010

إلى

مجد الشعر في عهده

الغابر

الإهداء

مقدّمة

إنّ اللحظة التاريخية التي شهدت تحوّل القصيدة العربية الحديثة من مرحلة التشكّل وفق إطار شعري جاهز، جسّدته إبداعيا البنية العروضية التقليدية، إلى مرحلة التشكّل وفق بناء تكويني يسعى إلى التفرّد –هي اللحظة نفسها التي شهدت على مستوى التجربة النقدية العربية تحوّلا من النظر إلى القصيدة بوصفها كلاما شعريا ينفلت من رتابة الوزن والقافية، إلى رحابة الإيقاع.

ولئن كان هذا التغيّر صدى للتطوّر الذي حصل في النقد الغربي فقد دأب النقد العربيّ على الربط بين طبيعة التجربة الشعرية المعاصرة وجذور التغيير. فعوامل النضج الفنّي، والعمق الرؤيوي التي طرأت على القصيدة العربية الحديثة أصبحت تستدعي القوانين الشعرية المناسبة لتمثيل خصائصها وطموحاتها. وقد كان الإيقاع بمفهومه الكلّي الواسع أكثر القوانين الشعرية حساسية، وأهمّية، وأجلبَها للجدل، والاختلاف.

فنظام الإيقاع –الذي يعدّ جديدا بما يتضمّنه من أسس ومفاهيم– كان أكثر تداخلا مع نظم التجربة الشعرية الأخرى. ولا يتجلّى إلاّ ضمن نسق يحدّد هويته. وهذا ما يمثّل جوهر غموضه، وتعقّده. فهو إذ يمثّل عنصرا أساسيا يتغلغل في كلّ مكوّنات النص، ولا يقوم نصّ شعري إلاّ بوجوده –فإنّه لا يحظى بوجود مستقلّ، محدّد المعالم داخل النص. فهو ليس فكرة، ولا لفظة، ولا صوتا، ولا صورة، ولا رمزا، ولا بحرا، ولا هو مكوّن مستقلّ من مكوّنات النص. ولكنّه –في الوقت نفسه– موجود، ومتغلغل في كل هذه المكوّنات، بل هو مسؤول عن صناعة شعريتها. فهي ليست في غياب الإيقاع إلاّ تراكمات لغوية ميّتة لا روح فيها.

وأهمّية الإيقاع تكمن في أنّه خطّ عمودي ينطلق من بداية القصيدة إلى نهايتها مخترقا خطوطها الأفقية التي هي: الأفكار، والألفاظ، والأصوات، والصور، والرموز، والوزن في نقطة مركزية غير محدّدة هي جذر الفاعلية الإيقاعية. فينقلها بذلك من صورتها التراكمية العدمية إلى صورتها التركيبية التكوينية، أو ينقلها من درجتها الصفر في الأداء الشعري إلى درجة الحيوية الشعرية، والتركيب الوظيفي.

ومن هذه النظرة العميقة، والمعقّدة للإيقاع نبعت فكرة البحث، وتبلورت في جماليات التشكيل الإيقاعي، طامحة إلى إضاءة ما أمكن من تلك البؤرة الغامضة، المراوغة بين الخفاء، والتجلّي.

ومع أنّ الدراسة الجمالية للإيقاع أكثرُ عسرا. ذلك أنّ مجرّد الكشف عن مظانّ الإيقاع يعدّ مغامرة نقدية. إلاّ أنّ محاولات ترويضه، والتسلّل إلى المناطق الوعرة والمربكة التي يرتادها في النص هو من قبيل الممارسة الجمالية. فلا يمكن مقاربة الإيقاع بعيدا عن الغايات الجمالية.

و لم يكن أصلح لهذه الدراسة من ثالث ثلاثة تحمّلوا عبء النهوض بمهمّة إخراج القصيدة العربية الحديثة في حلّتها الجديدة هم: نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وعبد الوهّاب البياتي، شعراءِ العراق الأفذاذ في النصف الثاني من القرن العشرين –وهذا الثالث هو عبد الوهاب البياتي الشاعر الجوّاب الذي عبَر دروب الشعر العربي. وكان المخضرم الأوفى حظّا من مخضرمي الشعر العربي في كلِّ عصوره. فقد شهد عصر القصيدة العمودية، وكتب فيها، كما أسهم في استحداث قصيدة التفعيلة، ونظم أكثر شعره عليها، وامتدّت تجربته –أخيرا- إلى قصيدة النثر. وهذه الخصوبة في التجربة الشعرية هي التي دفعت فكرة البحث إلى الاستقرار على هذا العنوان.

وفكرة البحث بهذا الطرح ليست جديدة. فأغلب الدراسات النقدية التي قاربت الإيقاع اتّفقت على استهداف الغايات الجمالية للإيقاع. غير أنّ جدّة الفكرة تظهر في بلورتها وفق هذا العنوان (جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهّاب البياتي) . وهي مستوحاة من جملة من الدراسات المعاصرة ذات الطرح العميق، والتحليل الجادّ. يتقدّمها كتاب الناقد العراقي: محمد صابر عبيد (القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية) الذي سعى إلى الكشف عن علاقات التداخل بين خارج النص وداخله. ومن ثم فإنّ أي خلل في المعادلة النصية بين إيقاع الدلالة ودلالة الإيقاع يصاحبه بالضرورة شرخ في شعرية القصيدة، يؤدي ضرورة إلى خلخلة نظمها وقوانينها.

ومنها كتاب الناقد البحريني علوي الهاشمي (فلسفة الإيقاع في الشعر العربي). وهو كتاب مقتطف من رسالة دكتوراه ضخمة قدّمها للجامعة التونسية بعنوان: (تجربة الشعر المعاصر في البحرين) في أربعة أجزاء. استأثر فيها الإيقاع بالنصيب الأوفى. وتتجلّى أهمّيته في أنّه ينظر إلى الإيقاع بأنّه المسؤول الأوّل والآخِر عن إنتاج شعرية النص. وكلّ مقوّمات النص الأخرى هي موادّ جامدة، لا حياة فيها من دون إيقاع.

ومنها كتاب الناقد السوري تامر سلّوم (أسرار الإيقاع في الشعر العربي) . الذي يتبنّى فكرة علوي الهاشمي في القول بالشعرية المطلقة للإيقاع في النص الشعري. وهو بحث في فلسفة الإيقاع. وكتاب الباحث التونسي خميس الورتاني (الإيقاع في الشعر العربي الحديث خليل حاوي نموذجا) وتتجلّى أهمّية هذا الكتاب –وهو رسالة دكتوراه في جزأين- في أنّه ردّ كلّ النظريات الغربية عن الطبيعة الإيقاعية للشعر العربي، وفي مقدّمتها مشروع كمال أبي أديب. وركّز على الطابع الكمّي.وقد مثّلت هذه الكتب قاعدة خلفية حقيقية انطلق منها البحث. في محاولة للاستفادة من الحدود النظرية والتطبيقية التي انتهت إليها هذه الدراسات الجادّة.

و لم تكن هذه المادّة العلمية –إلى جانب المجهود الذاتي الكبير الذي بُذل في البحث –لتسفر عن نتائج تُذكر، بل لم تكن لتتخلّص من فوضى التراكم، لو لم تُرفد بأدوات منهجية ضبطت سيرها، ويسّرت بلوغها إلى الأهداف المحدّدة. وهذا لا يعني التقيّد الصارم بأدوات منهج معيّن، فإنّ ذلك غير متيسّر في ظلّ التعامل مع ظاهرة الإيقاع الزئبقية المتملّصة، التي لا تكاد تتجلّى بموضع حتى تختفي بمواضع. لذلك كان التعدّد المنهجي ضرورة اقتضتها طبيعة البحث.

وعلى الرغم من أنّ المنهج الأسلوبي قد مثّل بإجراءاته التي كان البحث في حاجة إليها الخلفية الأساسية للدراسة. فقد تمّت الاستعانة ببعض أدوات المنهج البنيوي، وببعض آليات المنهج الإحصائي، وبعض آليات نظرية التلقّي. كما كان المجال مفتوحا أمام الممارسة التأويلية في مقاربة بعض العيّنات الشعرية. حيث إنّ النص الشعري المنفتح إبداعيا يستدعي انفتاحا منهجيا في مقاربته النقدية، ولذلك تعدّدت مناهج التعامل معه، وتنوّعت وفق ما تقتضيه خصائصه الإبداعية. فهو مفرد في جمع قابل لأكثر من مقاربة نقدية، ومن ثم لأكثر من مقاربة منهجية. لذلك تعدّدت مناهج التعامل معه تحليلا وتأويلا.

وقد استدعت الضرورة المنهجية أن يرد البحث في بابين. شمل كلّ منهما ثلاثة فصول. فقد جاء الباب الأوّل نظريا مستَهَلاّ بمدخل يبيّن الأساس الجمالي للإيقاع. ثم سعى إلى التنقيب في جماليات التشكيل الإيقاعي للقصيدة العربية الحديثة. وكان لا بدّ من الوقوف على المفاهيم النظرية القديمة والحديثة للإيقاع. فقد غاب مفهوم الإيقاع عن النقد العربي القديم بسبب ربطه بالموسيقى فكان الوزن وما تعلّق به غاية بحثهم. كما أنّ مصطلح (الإيقاع) ظهر في دراسات "ابن سينا"، ولكن لم يتّخذ وجهته المفهومية المقصودة.

وأمّا في الدراسات الحديثة فقد أُخذ مفهوم الإيقاع عن النقد الغربي الذي ربطه بالانتظام والتناسب في المسافة، وبحركة النفس في تموّجاتها. كما وقف البحث في هذا الفصل على إرهاصات التجديد الإيقاعي في الشعر العربي القديم، والمراحل التي استقرّ من خلالها النموذج الإيقاعي. وقد استوعب الفصل الأوّل كلّ هذه الأفكار. ودار حول: البحث عن النموذج الإيقاعي في الشعر العربي.

وقد قارب الفصل الثاني المادّة الإيقاعية في مستواها الخارجي، وكان بحثا عن مكوّنات الإطار في القصيدة العربية الحديثة. ويتقدّمها الوزن والقافية، والإشكالات التي برزت أثناء تداول الشعراء لهذين المكوّنين.

وقد كان الفصل الثالث محاولة لاقتفاء تجلّيات الإيقاع الداخلي في القصيدة الحديثة والمفاهيم الأساسية المؤسِّسة لهذا المستوى الغامض من الإيقاع.

أمّا الباب الثاني فقد قارب شعر البياتي في محاولة للوقوف على جماليات التشكيل الإيقاعي فيه، من خلال البحث عن جماليات التشكيل العروضي في الفصل الأوّل. وقد مسّت البحور الشعرية التي نظم عليها، ووظيفة الزحاف الجمالية والدلالية، وأنماط البنية التقفوية.

وكان الفصل الثاني امتدادا للفصل الأوّل. وبحث في جماليات البنى المكمّلة للتشكيل العروضي، وهي المزاوجة الموسيقية التي ظهرت في مزج الشاعر بين الأشكال الشعرية المختلفة، كالمزج بين الشعر العمودي والشعر الحر، أو الشعر العمودي وقصيدة النثر والمزج بين البحور المختلفة ، أو بين التفعيلات المتنافرة في القصيدة الواحدة. كما وقف على الأبعاد الجمالية للتدوير، والتكرار برؤية الشاعر الجديدة لهما. وقد سعى البحث إلى إثبات أنّ بنية النبر لا تشكّل بديلا جذريا للعروض، وإنّما هي بنية موازية ومكمّلة له.

وقد جاء الفصل الأخير محاولة للكشف عن المواضع التي تجلّت من خلالها جماليات الإيقاع الداخلي في المستوى السمعي، والمستوى البلاغي، والمستوى المرئي، والمستوى الدلالي. وسعى إلى إثبات أنّ السمة المراوغة للإيقاع الداخلي هي صدى لقيامه على مبدأ المفارقة والتنوّع.

و لم تكن الطريق معبّدة أمام البحث. فقد عرف عدّة انقطاعات تعلّق أكثرها بظروف خارجة عن مجال البحث. وواجه عدّة صعوبات كان أبرزها شحّ المادّة العلمية الخاصّة بالإيقاع الداخلي الذي لا تزال ساحته إلى اليوم خالية من الدراسات المعمّقة المؤسِّسة لقوانينه النظرية. فلم يقع بين يدي الباحث كتاب واحد أفرد لدراسة الإيقاع الداخلي، رغم البحث الدؤوب في عدّة أقطار عربية. إضافة إلى صعوبة التعامل بالمصطلحات الإيقاعية التي لم تعرف استقرارا إلى اليوم.

وأخيرا أرجو أن يكون هذا البحث محاولة ذات جدوى يمكن تصنيفها ضمن الدراسات الإيقاعية المتخصّصة التي تسهم في التأسيس لآفاق جديدة في فضاء شديد التقلّب والعسرة. فإنْ كانت فذلك منتهى غايتي، ومبلغ سؤلي، وإن تكن الأخرى فحسبي أنّني حاولت مخلصا أن أحقّق هدفي. وفي كلا الحالتين لا يمكنني أن أجحد الأيادي البيضاء التي غمرتني برعايتها، وأحاطتني بعظيم فضلها. إنّها إمدادات أستاذيّ الفاضلين، الأستاذ الدكتور: عبد القادر داخي، والأستاذ الدكتور بوشوشة بن جمعة اللذين كان فضلهما عليّ لا يُعدّ، ولا يُردّ. ولولاهما ما جاوز البحث فصلا من فصوله. فلهما الشكر الخالص، والثناء الأوفى. ولله الحمد والشكر من قبلُ ومن بعد.

تونس في 12 جوان 2010.

الباب الأوّل

جماليّات التشكيل الإيقاعي في القصيدة العربية الحديثة

مدخل: في معنى الجمال والجمالية عند الفلاسفة

إنّ قوانين الحركة الكونية بانتظامها، وتعاقبها، وانسجامها، وتكرارها هي التي ألهمت الإنسان المبادئ الأساسية للإيقاع. ففي تجاذب جزئيات الكون بعضها بالبعض الآخر حركة إيقاعية دافعة إلى التماسك ، فالأرض تدور والسحاب يتحرّك ، والجبال تحسبها ثابتة وهي تمرّ مرّ السحاب ، والماء يتصاعد بخارا إلى الفضاء ويكون تشكيلات من الغيم المفعَم بالخصْب ، وتتكوّن جبال من برَد ، وتتحرّك الرياح ، فتثير السحاب فينساق السحاب إلى بلد ميْت ، فيحيا ويخضرّ في مهرجان من أصوات الرعود وأضواء البروق[1] . ومن تآلف هذا التشكيل الإيقاعي لحركة الكون أدرك الإنسان أنّ الحركة هي الأساس الذي يبنى عليه النظام الكوني. وهي المولِّد الأوّل لعلاقات التوازي والتناسب والتعاقب والتكرار.

وقد سعى الإنسان إلى تقليد هذه الظواهر من خلال «حركات جسده ونبرات، صوته، وتوضُّع الأشياء من حوله على نحو يوفّر لها الانسجام والتوازي، ويمنح الحواس شعورا بالراحة والمتعة»[2]. فاستحدث –تبعا لذلك– فنونا عدّة كالرقص، والموسيقى،والرسم، والمسرح، والشعر حاكى من خلالها علاقات النظام الكوني. وهذه العلاقات نفسها هي القوانين الأساسية للإيقاع التي حدتْ ببعض الباحثين إلى التأكيد على أنّ الإيقاع وعلاقاته يشكّل السمة المشتركة بين الفنون جميعا[3]. وأنّ انعدامه منها يلغي صفة الفنّ الجميل عن تلك الفنون. وهذا ما اتّفق عليه أكثر فلاسفة اليونان.

فقد ذهب أفلاطون (428 أو 427–348 ق.م) إلى أنّ التوازن والوحدة والانسجام قواعد تتحدّد بها ماهية الجمال[4]. في حين يرى تلميذه أرسطو (384–322 ق.م) أنّ الخصائص الجوهرية التي يتألّف منها الجمال هي النظام والتناسق (السيمترية) والتحدّد[5]. ويربطها أفلوطين (204–270 م) بالوحدة والترتيب والتوافق والانسجام[6].

وعلى الرغم من بعض الاختلافات في تحديد الخصائص الجوهرية للجمال بين تلك الآراء الفلسفية فإنّها لا تختلف حول كونها – أي الخصائص– علاقات مجسِّدة لقوانين الإيقاع. فالنظام والتناسب والترتيب والتوافق هي أسس جمالية ناظمة للحركة الإيقاعية.

---

[1]) – ينظر: عبد الدايم، صابر: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتحوّل، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1993، ص11.

2) – أحمد حمدان، ابتسام: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي ، سوريا ، ط1، 1997، ص

3) – ينظر: إسماعيل، عزّ الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1992، ص187.

4) – ينظر: غريب، روز: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1983، ص78.

5) – ينظر: إسماعيل، عزّ الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي، ص99.

6) – ينظر: جمعة، حسين: التقابل الجمالي في النص القرآني، منشورات دار النمير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2005، ص29.

وما ذلك الاختلاف إلاّ في النظرة إلى الجمال، والمنطلق الذي صدر عنه كلّ فيلسوف من أولئك الفلاسفة.

فنظرة أفلاطون للجمال تتأسّس من خلال نظرية المحاكاة التي أقام عليها فلسفته، حيث إنّ هنالك جمالا مطلقا في عالم المُثل تقوم الأشياء في الطبيعة على محاكاته، ويكون نصيبها من الجمال بمقدار قربها أو بعدها عنه. كما أنّ «العمل الفنّي نقل أو محاكاة لهذه الأشياء الشبيهة بمثال الجمال»[1]. فالعمل الفنّي –إذن– محاكاة لما هو محاكاة أصلا. لذلك فهو أقلّ جمالا من الأشياء.

والجمال في عالَم المُثل هو جمال مطلق، بينما هو في ما دون ذلك يُعدّ نسبيا. ولا يتّصف بالجمال إلاّ إذا كان في موضعه المناسب بوصفه محاكاةً للمثال، وإنْ حازت «عناصره الشكلية صفاتِ الجمال كلَّها»[2]. فالوردة في الزهرية لا تُعدّ جميلة، وإن بلغت حدّا بعيدا من الجمال الشكلي، لأنّها ليست في وسطها الطبيعي الذي يسمح لها بالمحاكاة. ويستثني أفلاطون الإنسان فيصفه بالجميل «لأنّ القوة الإلهية تتغلغل فيه باعتباره صورة للجميل. والجميل هو الخير»[3]. وبذلك تعدّ نظرية أفلاطون مثالية أثناء فهمه للجمال، وموضوعية حين يلتمس مظاهر هذا الجمال في الأشياء.

أمّا أرسطو فقد قلب هذه المفاهيم باعتماده مفاهيم الجمال الطبيعي المجسَّد في الظواهر والأشياء والكون والإنسان «وفق ما يراه المتلقّي في نظام الواقع الطبيعي إذا حقّق عناصر الوحدة والتناسب والتناغم والانسجام ... ويمكن للفنّان أن يحقّق محاكاة الواقع، وربّما يسمو عليه»(4). فقد يكتسب العمل الفنّي بهاء ورونقا ودقّة وتوافقا فيُدخل المتعة على النفوس فيتفوّق بذلك على عالم الواقع. فهو بذلك يركّز على الأثر الذي تُحدثه الأشياء في الإنسان. ولعلّ هذا هو ما جعل نظرته إلى الجمال أقرب إلى ميدان الفنّ من نظرة أفلاطون المثالية.

وأمّا نظرية أفلوطين فتقوم على الجمع بين آراء قدماء اليونان في تأكيدهم على أنّ الفنون تقوم على محاكاة المُثل التي يعيها العقل، وتعود إلى المثال المرتبط بفكرة «الواحد

[1]) – إسماعيل، عزّ الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي، ص32.

[2]) – جمعة، حسين: التقابل الجمالي في النص القرآني، ص28.

[3]) – نفسه، ص28.

[4]) – نفسه، ص27.

المطلق الخيّر الذي تصدر عنه الصورة المشعّة» [1]. وهذا صدى لنظرية أفلاطون الذي وحّد بين الجميل والخيّر.

ويرى أفلوطين أنّ الجميل يكمن خلف الخيّر، ويصدر عنه. كما يعدّ مصدرا لكلّ شيء. فالخيْر هو المبدأ الذي ينبع منه الجمال . وبسبب هذه الطبيعة الخيّرة للجمال فإنّ أنسب وسيلة لإدراكه «هي الروح. أمّا الحواسّ فإنّها لا تدرك سوى انعكاساتٍ هي ظلال الجمال» [2]. فالروح هي مصدر الجمال لأنّها تجعل الأشياء – بما فيها الأجسام والظواهر- تبدو جميلة. وهي تفعل ذلك لأنّها أداة من نفس الجوهر الذي ينبع منه الجمال.

وقد كان لآراء فلاسفة اليونان الأثر البالغ في بلورة النظرية الجمالية في القرون الوسطى، حيث كيّف فلاسفة الكنيسة الفلسفة اليونانية تكييفا تلاءم مع الفهم العام للنظرية الجمالية لتلك القرون، أو ما عُرف بالإستطيقا الدينية (***Esthétique Religieuse***) التي مثّلها على سبيل الخصوص "سانت أوغستين ***Augustin, saint***" (354-430 م). والتي تقوم على «تأكيد فكرة أنّ الله الخالق هو مصدر الجمال في الكون»[3]. وأنّ الطبيعة هي عمله الفنّي. ويرجع أوغستين جمال الشيء إلى «أنّ أجزاءه تتشابه، وينظمها انسجام واحد»[4]. وبهذا الفهم يساير أرسطو وغيره في العودة إلى الأساس الإيقاعي الذي يعتمد على التشابه والانتظام والانسجام.

ويتمسّك أغلب الباحثين المعاصرين بهذا المبدأ، فيرى "ديفيد ديتش"«ما نعبّر عنه بالجمال هو ما يتحقّق بواسطة نظام، أو إيقاع بكلّ أنواع المحاكاة»[5]. كما يؤكّد "ديوت.هـ.باركر ***DeWitt.H.Parker***" أنّ عناصر الإيقاع هي العناصر اللازمة لتمييز الجمال الموجود في العمل الفنّي، حيث يتجلّى في الشعر من خلال ترابط الأصوات، وانسجام القوافي. وفي العمارة يظهر في تكرار الأشكال الملوّنة وتقابلها وتوازيها وانتظامها في إيقاع، مثلما يحدث في الموسيقى التي لا يكون فنّ جميل بدونها[6] .

---

[1]) – إسماعيل، عزّ الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي، ص35.

[2]) – نفسه ص35.

[3]) – نفسه، ص38.

[4]) – نفسه، ص40.

[5])– ديتش، ديفيد: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1967، ص179. نقلا عن : أحمد حمدان، ابتسام: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص18.

[6]) – ينظر: إسماعيل، عزّ الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي، ص37.

وعلى الرغم من أنّ العرب لم يخلفوا نظريات واضحة المعالم في علم الجمال. إلاّ أنّ ما ورد في بعض الموسوعات العربية مثل (الأغاني) لأبي الفرج الأصفهاني، و(ونفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب) لأحمد بن محمد المقري التلمساني. أو المدوّنات المختلفة كـ (الأدب الصغير والأدب الكبير) لابن المقفع ، و(الرسائل) للجاحظ -يدلّ على أنّهم كانوا يفهمون الجمال فهما دقيقا[1].

وقد كان لبعضهم وقفات جمالية كشفت عن إدراك دقيق للأساس الجمالي للإيقاع، فـ"ابن طباطبا" (322هـ) يرى أنّ «علّة كلّ حسن مقبول الاعتدالُ. كما أنّ علّة كلّ قبيح الاضطراب»[2]. و"حازم القرطاجني" (684هـ) يدعو إلى جعل طرق التناسب الجمالي أساس القيام بأيّ عمل فنّي. يقول: «ولهذا نجد المحاكاة أبدا يتّضح حسنها في الأوصاف الحسنة التناسق، المتشاكلة الاقتران، المليحة التفصيل»[3].

ويعرّف أبو حيّان التوحيدي الجمال بأنّه «كمال في الأعضاء، وتناسب بين الأجزاء مقبول عند النفس»[4]. وهو نفسه ما وقف عنده الباحثون المعاصرون. يرى إبراهيم أنيس أنّ للشعر نواحي عدّة للجمال «أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع، وتردّد بعضها بقدر معيّن منها»[5]. ويرجع عز الدين إسماعيل الذوق الجمالي وأحكامه إلى قواعد موضوعية عامّة هي النظام، والتناسق، والانسجام[6]. وتتجلّى جودة العمل الفنّي في نظر شكري محمد عياد في عاملين رئيسيين. هما: الشخصية المبدعة التي ترتبط بفلسفة وفكر معينين . والحركة الإيقاعية في العمل الفني. وهو الذي تتحقّق من خلاله وحدة العمل الفنّي. والتي تتمثّل في وحدة الشكل والمضمون، والوحدة بين الحركة والسكون[7].

إنّ الجمود لوحده لا يمكن أن يشكّل شعورا بالجمال في الظواهر مهما يكن تناسب خطوطها، واتساق أشكالها، وانسجامها، وإنّما الشعور بالجمال يتجلّى حينما تتغلغل الحركة إلى صميم الظواهر والأشياء. ومن تغيّرات هذه الحركة في ظلّ التناسب، والانسجام يتولّد الإيقاع. وحينئذ تكتسب جوهرها وجمالها.

1) – ينظر: مرتاض، محمد: مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998. ص35.

2) – ابن طباطبا: عيار الشعر، ت: طه الحاجري ، ومحمد زغلول ، المكتبة التجارية ، القاهرة ، 1986.ص15

3) – القراطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق : محمد الحبيب بن خوجة ،دار الغرب الإسلامي ، بيروت،ط3 ،1986،ص91.

4) – التوحيدي، أبو حيان: الهوامل والشوامل، نشره أحمد أمين ، والسيد أحمد صقر، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1951، ص140.

5) – أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية ،ط6، 1988،ص8.

6) – إسماعيل، عزّ الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي، ص85.

7) – عياد، شكري محمد: بين الفلسفة والنقد، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة، 1990، ص68.

إنّ الإيقاع يولّف بين المظاهر المتناقضة، ويجعلها تتقاطع في نقطة هي جذر الفاعلية الشعرية في النص. وهي التي يتّحد عندها الشكل بالمضمون. ويغدو اللامحدود محدودا دون أن يفقد صفته. فالجمود الشكلي قد يبدو شاعريا من خلال طريقة تأليفه، وحسن انسجامه. وهذا ما يضفي عليه حركة داخل ذلك الجمود. وهذا جوهر الجمال الحقيقي[1].

1) – عياد، شكري محمد: بين الفلسفة والنقد، ص64.

الفصل الأوّل

في البحث عن النموذج الإيقاعي

تمرّ الألفاظ أثناء تشكّلها اللّغوي والاصطلاحي بمرحلتين اثنتين هما: مرحلة التعبير الوضعي السكوني. وهي مرحلة أولى تبحث فيها الألفاظ عن صورتها المعنوية داخل الثروة اللغوية، ومرحلة التعبير المجازي المتحرّك التي هي مرحلة تتحرّك فيها الألفاظ مجازيا. وتتحوّل دلاليا من واقع مستقرّ إلى واقع متغيّر تحت تأثير ما يطرأ عليها من النسخ والتجوّز في التعبير على ألسنة المتكلّمين، من خلال منح المعنى اسمًا مختلفا عن المعنى الأصلي. فينتقل إلى عالم المجاز «وتدخل الألفاظ بذلك في حالة الالتباس والغموض والتشويش وتوسّع الدلالة وتضيّقها إلى أنّ يستقرّ بعضها مرّة ثانية بدخولها ضمن الحقل المجازي في مرحلة التحديد العلمي للمدلول الاصطلاحي»[1]. إلاّ أنّ ما يحدث لبعض الألفاظ أنّها تجد معناها الاصطلاحي «داخل الجذر اللغوي واشتقاقاته في مرحلة التعبير الوضعي السكوني»[2] نظرا لتقارب المفهوم الاصطلاحي المراد إنجازه والمعنى اللغوي المتحقق في الزخم اللغوي إن لم يكن تطابقهما أحيانا. وهو ما حصل لمفهوم الإيقاع.

1- مفهوم الإيقاع:

إنّ استقراء لدلالات الفعل "وَقَعَ" في المعاجم العربية القديمة يفضي إلى أنّ هنالك سمةً جوهرية متضمَّنة في هذا الفعل تربطه بالمفهوم الاصطلاحي. فقد ورد في لسان العرب أنّ "وَقَعَ" يَقَعُ وَقْعًا ووُقُوعًا : سقط. وسمعت وقع المطر. وهو شدّة ضربه الأرض إذا وَبَل. والوَقْعَةُ والواقعة صدمة الحرب. والوقْعة في الحرب صدمة بعد صدمة. والوقْعة أن أقضي في كل يوم حاجة إلى مثل ذلك من الغد. وأنجو الوقْعة أي أحدث مرة في كل يوم. والتوقيع في السير شبيه بالتلفيف وهو رفع اليد إلى فوق. والتوقيع رمي بعيد لا تباعده. والتوقيع إصابة المطر بعض الأرض وإخطاؤه بعضها. والتوقيع

1) – إسماعيل، يوسف : بنية الإيقاع الشعري ، منشورات دار الثقافة، دمشق، سوريا 2004 .ص05 .
2) – نفسه ص05 .

في الكتاب إلحاق شيء فيه بعد الفراغ منه. وقيل هو مشتق من التوقيع الذي هو مخالفة الثاني الأول. والميقع والميقعة كلاهما المطرقة[1].

إنّ السمة الجوهرية التي تشترك فيها كل هذه المعاني للفعل "وقع" هي الدلالة على وجود نظام يتشكل من تعاقب فعلين ينقض أحدهما الآخر بالتناوب. ففي الحرب تحدث الصدمة مرة ولا تحدث أخرى. وفي الأمن قضاء الحاجة مرة واحدة كل يوم. وفي السير رفع اليد إلى الأعلى وخفضها. وفي المطر إصابة الأرض وإخطاؤها[2]. وفي الكتاب شغور وملء لهذا الشغور. وفي اشتقاق اللفظة مخالفة الأول للثاني. فالدلالة اللغوية لكل هذه الأفعال المتناوبة مبنية على نظام يترجمه هذا التناوب المستمر. وهذا المعنى اللغوي هو ما التزمته الدلالة الاصطلاحية للإيقاع والتي لم تنأ عن أنّها «نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية»[3] مبنيّ على علاقات التعارض والتناغم والتوازي والتداخل. وللوقوف على تطوّر دلالات المصطلح في النقد العربي على مرّ العصور لا بدّ من استعراض آراء القدماء والمحدثين في الإيقاع.

1-1 الإيقاع في النقد العربي القديم :

ظلت الدلالة الاصطلاحية للإيقاع محتفظة بعلاقتها بالموسيقى الموطن الأصلي الذي وفد منه المصطلح. وهو ما نجده في أغلب المصادر التي تناولت مصطلح الإيقاع بل لم يلحظه الدارسون إلا من خلال الموسيقى والوزن الشعري مع أنّه كان من أوضح فني العمارة والزخرفة الإسلاميين. كما كان الأساس الذي قامت عليه علوم البلاغة والفن اللغوي[4]ذلك أنّ العلاقة بين الشعر والموسيقى موغلة في أعماق القدم. فقد أدرك الإنسان البدائي تلك الإمكانات الصوتية التي يتوفر عليها الشعر. فسعى إلى قرنها بالإمكانات الكائنة في الموسيقى. فأنتج بحدسه لغة شعرية مبنية على تنظيم موسيقي محض، يتجلى من خلال معاينة القبائل التي لم تصلها الحضارة في وقتنا الحالي و لم تزل تعيش على

---

1) – ابن منظور : لسان العرب ، م 6 ، مادة (وقع) ، دار صادر بيروت ، ط1 ، 1997، ص477.

2) – ينظر: إسماعيل، يوسف : بنية الإيقاع الشعري ،ص06 .

3) – عبيد، محمد صابر : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ـــ حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينيات، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 . ص18.

4) – ينظر : إسماعيل، عزّ الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي.ص221.

إيقاع الحياة البدائية، حيث إنّ الشعر فيها لا يُلقى كما تُلقى الخطابات التواصلية واليومية، وإنما يُنشد ويُوقّع ويُنغّم حتى يقترب من جوّ الخطاب الموسيقي. لذلك يمكن القول إنّ «الموسيقى نفسها ولدت في وقت واحد مع الشعر البدائي. وأنّ الإيقاع الجسدي البدائي المعَبَّر عنه بالإيحاءات والقفزات وبالكلمات المنطوقة عاليا والصرخات الخالية من المعنى، وبالأصوات الاصطناعية التي تصدرها العصي والحجارة هو الأب المشترك للرقص والشعر والموسيقى»[1]. كانت علاقة الشعر بالموسيقى عند العرب في جاهليتهم متينة. فلئن دُقّت الطبول تهليلا بميلاد الشاعر لديهم فقد كان فخرهم بارتباط هذا الشعر بالغناء والإنشاد أيضا كبيرا. وليس أدلّ على ذلك من بعض المصطلحات التي تداولوها فيما بينهم كـ "الحداء" وهو من أقدم أغاني البادية يترافق مع الحركة الموقعة لاستحثاث الإبل على السير، يبدأ بالسجع وينتهي بالرجز. و"النصب" وهو لغةً الجهد والإعياء، وفي التداول النقدي نوع متطور عن الحداء. وهو أرقّ وأعذب منه، لأنّه مرتبط «برحلة الجماعة وهم يعبرون بجد وسرعة، مترنمين بهذا الإيقاع المنتظم، مراعين أبعادا وفواصل تنسجم مع الإسراع»[2]. والرُّكبانية وهي «غناء تنشده جماعة الركبان كلها، إذا ركبوا الإبل مترافقة بحركة الجماعة الموقعة لصوت أخفاف الإبل»[3]. والقلس أو التقليس ويعني نوعا من أنواع الغناء يصاحبه ضرب بالدف والآلات الموسيقية، إلى جانب حركات الرقص واللعب بالسيوف والريحان. والتهليل وهو رفع الصوت بالتعبد والخضوع للمعبود عرفته العرب قبل مجيء الإسلام، يكون فرديا أو جماعيا ويكثر في مواسم الحج والاعتمار. والتغبير وهو شبيه بالتهليل لكنه يمارس مترافقا مع الرقص والتمرغ بالتراب. و"التغبير" اصطنعته العرب في جاهليتها وأنكره فقهاء الإسلام[4]. والرجَز وهو الشكل الشعري الذي يقوم على "مستفعلن". ولا يستبعد أن يكون قد نشأ عن السجع، ثم استقلّ

---

[1]) ــ الورتاني، خميس : الإيقاع في الشعر العربي الحديث،ج1 ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية، سوريا ، ط2، 2005.ص34.

[2]) ــ ألوجي، عبد الرحمن :الإيقاع في الشعر العربي ،دار الحصاد، دمشق، سوريا،ط1 ،1989،ص17.

[3]) ــ نفسه،ص20.

[4]) ــ نفسه، ص 12 .

عليه لما بينهما من التشابه في البنية المنتظمة. ويرتبط عادة بـــ «مناسبات المفاخرة، والمنافرة، والتنشيط في الأعمال كحفر بئر، أو خندق، أو متْح مياه، أو حداء إبل»[1].

و لم يكن الوزن الذي طبع الشعر العربي منذ نشأته كافيا لتبليغ الرسالة المنشودة من ورائه، وإنما لا بد من حمله في قالب موسيقي آخر ليصبح الوزن وزنين. قال الجاحظ في هذا الشأن «صارت العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة. فتضع موزونا على موزون. والعجم تمطّط الألفاظن فتقبض، وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن، فتضع موزونا على غير موزون»[2].

وإلى هذا المعنى يرمي حسان بن ثابت شعرا حاثًّا الشعراء على توطيد الجدلية القائمة بين الشعر والموسيقى لاستبطان الرسالة الشعرية كاملة [3] :

تَغَنَّ فِي كُلِّ شِعْرٍ أَنْتَ قَائِلُهُ إِنَّ الْغِنَاءَ لِهَذَا الشِّعْرِ مِضْمَارُ

يَمِيزُ مَكْفَاهُ عَنْهُ وَيَعْزِلُهُ كَمَا تَمِيزُ خَفِيفَ الْفِضَّةِ النَّارُ

وكلمة "شعر" على ما يروي بعض علماء اللغات السامية كانت تعني في اللغة العربية "الغناء"، وإن لم ترد إلينا بهذا المفهوم؛ حيث انحدرت من اللغة الأكادية –وهي أقدم اللغات السامية المكتوبة– تحت لفظ "شيرو" التي تدل على هتاف الكهان في الهياكل. وبالدراسة اللغوية المقارنة خلصوا إلى أن تلك الكلمة هي نفسها كلمة شعر لأنّ الأحرف الحلقية –ومنها العين– قد أُسقطت من الكتابة في اللغة الأكادية [4].

ويلاحظ هذا الربط بين الموسيقى والشعر بقوة في العصور الإسلامية بعد مجيء المتصوفة الذين كان ولوعهم شديدا بالشعر الموقَّع في حلقات الشعائر والأذكار، حيث كانوا يمزجون بين إيقاعات الطبول، وأصواتهم المنشدة، وشطحات أجسادهم. وفي أخبار متصوفة المغرب الإسلامي ما يؤكد

---

[1]) ـ ألوجي، عبد الرحمن :الإيقاع في الشعر العربي ،33.

[2]) –الجاحظ : البيان والتبيين ،م1،ج1، ت:عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر ،ط4، (د ت). ص385.

[3]) –ينظر: المرزباني:الموشح في مآخذ العلماء على الفقهاء في عدة أنواع من صناعة الشعر،تحقيق علي البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1385هـ، ص52–53.

[4]) – ينظر: صابر عبد الدايم : موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3، 1993.ص16.

ذلك « فابن سبعين مثلا كان يسيح في البلاد ويمر بالقرى والمدائن يصاحبه مريدوه ينشدون خلفه، ويردّدون قوله حاملين عشرات الدفوف في حلّهم وترحالهم»[1].

ويلاحظ الربط بين الشعر والموسيقى بجلاء أيضا عند النقاد العرب القدامى الذين ما فتئوا ينقّبون في مظاهر تلك العلاقة بين الفنّين وأسبابها؛ فإضافة إلى رأي الجاحظ – المشار إليه – الذي يجعل «وزن الشعر من جنس وزن الغناء وكتاب العروض من كتاب الموسيقى. وهو من كتاب حدّ النفوس تحدّه الألسنة بحدّ مقنِع. وقد يُعرف بالهاجس. كما يُعرف بالإحصاء والوزن»[2]. والذي يرمي فيه إلى توضيح الأساس النظري الذي ينطلق منه كلا الفنّين. وأنّ «الشعر والغناء يشتركان بخاصّية واحدة لكونهما يقومان في أصولهما على الأصوات الموسيقية وتوافر الإيقاعات »[3].

أما ابن سينا فيخلص إلى أنّ الشعر «كلام مخيّل مؤلّف من أقوال موزونة متساوية. وعند العرب مقفّاة. ومعنى كونها موزونة، أن يكون لها عدد إيقاعي. ومعنى كونها متساوية، هو أن يكون كل قول منها مؤلَّفا من أقوال إيقاعية. فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر... فإن الوزن ينظر فيه إما بالتحقيق والكلية فصاحب علم الموسيقى. وإما بالتجزئة وبحسب المستعمل عند أمة فصاحب علم العروض. والتقفية يُنظر فيها صاحب علم القوافي»[4]، حيث يلتقي في هذا التعريف فنُّ الشعر بفنِّ الموسيقى في أمرين؛ الأول اشتراكهما في المصطلحات المحددة لماهية كل منهما. مثل قوله «عدد إيقاعي» و «أقوال إيقاعية». والثاني تشابه مجالات عالم الموسيقى وعالم العروض «وهو ما يؤكد أنّ الشعر متضمن ما هو في الأصل من مشمولات الموسيقى»[5].

ولعل إخوان الصفاء أثناء تحديدهم لعلاقة الشعر بالموسيقى قد وسعوا هذا المفهوم ليشمل كل الفعاليات اللغوية التي تقوم على أنظمة صوتية ذات بناء خاص حيث «أنّ الغناء مركب من الألحان.

---

[1]) –الورتاني، خميس : الإيقاع في الشعر العربي الحديث، ج1 ، ص40.

[2]) –الجاحظ : رسالة القيان، المكتبة السلفية، تحقيق غطاس عبد الملك، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967،ص1086.

[3]) –العواني،محمد بري: الظاهرة الإيقاعية بين الشعر والموسيقى ، مجلة الموقف الأدبي ، العدد 361، نيسان 2001، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص36.

4) – ابن سينا : الشفاء –المنطق–9–الشعر،تحقيق:عبد الرحمن بدوي،الدار المصرية للتأليف والترجمة،القاهرة،1966،ص23.نقلا عن: أحمد حمدان، ابتسام: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص29.

5) – الورتاني، خميس: الإيقاع في الشعر العربي الحديث، ج1 ، ص41.

واللحن مركب من النغمات. والنغمات مركبة من النقرات والإيقاعات. وأصلها كلّها حركات وسكون. كما أنّ الأشعار مركبة من المصاريع. والمصاريع مركبة من المفاعيل. والمفاعيل مركبة من الأسباب والأوتاد والفواصل. وأصلها كلّها حروف متحركات وسواكن... وكذلك الأقاويل كلها مركبة من الكلمات. والكلمات من الأسماء والأفعال والأدوات. وكلها مركبة من الحروف المتحركات والسواكن»[1]؛ إذ إيقاعات الغناء والأشعار والكلمات كلها مبنية في الأساس على المتحرك والساكن اللذين هما الأصل في إنتاج كل فعالية إنسانية منتظمة بعامل الزمن ذات أهداف تواصلية تأثيرية.

ويذهب ابن رشد بعيدا في تحديد هذه العلاقة، حيث يؤكد أنّه ما من سبب يجعل الشعر تخييليا غير ذلك المزج بين الأقطاب الثلاثة؛ الوزن واللحن والتشبيه. وأنّ علّة وجود الشعر أصلا هي اللحن والغناء، بدليل أنّ القصائد التي شكلت باكورة الشعر العربي كانت ضرورة مقطوعات قصيرة. وذلك ليسهل تلحينها والتغني بها. وأنّ امتداد النفَس الشعري مرهون بالتقدم في الزمان[2]. وهي فكرة يقرها التطور التاريخي لهذه العلاقة بين الشعر والموسيقى؛ حيث إنه كلما حدث تطور في جانب الموسيقى عند شعب من الشعوب يُلاحظ احتفاء الشعراء بالمقطوعات والقصائد القصيرة. وليس أدل على ذلك من الزخم الشعري الهائل الذي أنتجه شعراء الأندلس. وكان أكثره مقطوعات شعرية تجسدت في الموشحات والأزجال. وهو العصر الذي شهد تطورًا موسيقيًا كبيرًا. ولكن العلاقة بين الشعر والموسيقى تفتر وتتراجع إلى أن انفصل الفنانِ عن بعضهما خلال القرن الثاني عشر. ثم تمّت القطيعة النهائية بينهما مع حلول القرن الخامس عشر[3]. وذلك يعود إلى التطور الداخلي الذي شهده كلا الفنين. فقد عرفت الموسيقى ازدهارا كبيرا في وسيلة تدوين إيقاعاتها حيث استنبط أربابها «طريقة لكتابة الألحان وضبط الموازين فوُفِّقوا إلى ذلك على يد العالم الإيطالي الشهير غيدو داردیزو في القرن الحادي عشر للميلاد »[4]. وهي الطريقة المعتمدة إلى اليوم، والتي

[1]) – إخوان الصفاء : وسائل إخوان الصفاء ، ج1، دار صادر ، بيروت ، (د.ت) ،ص197.
[2])– ينظر : الورتاني، خميس : الإيقاع في الشعر العربي الحديث،ج1 ، ص43.
[3])– ينظر : نفسه ، ص34
[4])– العياشي، محمد : نظرية إيقاع الشعر العربي ،المطبعة العصرية ، تونس ، 1976.ص92.

يتدرّج فيها الصوت بين القرار والجواب صعودا ونزولا. وضبطوها برموز هي: دو، ري، فا، صول، لا، سي. هذا بالإضافة إلى الآلات الموسيقية المتطورة التي استُحدثت.

أما فن الشعر بوصفه فنا كلاميا فقد شهد «نقلة تاريخيـــة مع اكتشاف المطبعة سنة 1470. فما عاد العالم هذا المشاهد/ المعيش بكل الأحاسيس الإنسانية فحسب، بل أضحى ممكنا أن نشاهد العالم ونتبين ملامحه دون تواصل»[1].

ولكن السؤال المتعلق بحقيقة الإيقاع الشعري في علاقته بالموسيقى واللحن والغناء يبقى مطروحا. كما أنّ تعويل بعض النقاد القدامى على الموسيقى مبررا لتحديد ماهية الإيقاع يعد مدعاة للتساؤل؛ فإن كان من غير المعقول رفض تلك العلاقة الثابتة تاريخيا ووظيفيا واجتماعيا بين الإيقاع الشعري والموسيقى. فإن مشكلة النقد العربي القديم هي أنّه غيّب مفهوم الإيقاع. ولم يكن هذا المفهوم «واضحا في نفوس العرب، وأنّ من نتائج هذا الغموض أنّه لم يرد في كلامهم لا في مستوى الكلام والفن ولا في مستوى الفكر لفظ يدل على مفهوم الإيقاع وحقيقته. ولم يرد في كلامهم إلا لفظ ميزان (*Mesure*) »[2]. ذلك أنّهم انشغلوا بدراسة المادة التي تجسد الحركة الإيقاعية والتي تتجلى بقوة في الموسيقى والوزن. وأهملوا الحركة التي هي في الأصل وظيفة الإيقاع. ولعل أقصى ما بلغه الدرس العربي القديم في هذا الشأن هو مماهاة الوزن بالإيقاع.

فقد ذهب السجلماسي في تعريفه للشعر على أنّه «الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة ومتساوية وعند العرب مقفاة»[3]. وقد شرح قوله "موزونة" بأنّ يكون لها عدد إيقاعي. ومعنى قوله متساوية هو أنّ يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية عدد زمان الواحد منها مساو لعدد زمان الآخر. ومعنى أنّها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يختتم بها كل قول منها واحدة. فهو في هذا «يخلط خلطا بينا بين الإيقاع والوزن. إذ الإيقاع عنده صنو الوزن لا مراء في ذلك عنده»[4].

---

[1])- العياشي، محمد : نظرية إيقاع الشعر العربي ، ص35 .

[2]) – نفسه ، ص87.

[3]) – السجلماسي، أبو محمد: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، ت .علال الغازي ،مكتبة المعارف ، الرباط ، 1980.ص281.

[4]) – عسران،محمود : البنية الإيقاعية في شعر شوقي ، مكتبة بستان المعرفة ، مصر ، 2006.ص26.

وتكاد أغلب تعريفات الشعر عند القدماء تتطابق؛ إذ كلها تتقاطع في الانطلاق من التعبير عن الإيقاع بالوزن ابتداء من تعريف قدامة بن جعفر للشعر بأنّه « قول موزون مقفى يدل على معنى»[1]. وهو في ذلك لم يعرف الشعر بقدر ما عرف البيت الشعري. ممّا يدل على أنّ العرب قد عرّفوا البيت الشعري الواحد بهذا التعريف.

على أنّ هذا الرأي يظل صوابا انطلاقا من أنّ النقاد العرب القدامى لم يهتموا بالبعد الإيقاعي للشعر لكنّ هنالك رأيا آخر يذهب إلى أنّ القائلين بهذا التفسير لم يتغلغلوا في مفهوم الوزن وسياقه التاريخي. وإنما استندوا إلى جملة من التصورات الهامة التي تختصر في هذه النقاط الثلاث[2]:

ـــ الوزن لا يمثل إلا جزءا طفيفا من البنية الإيقاعية في حين عده العرب القدامى أهم عنصر في الخطاب الشعري.

ـــ الشعر ليس مجرد رصف لألفاظ موزونة مقفاة ومسجوعة، وإلا لكان بذلك صناعة يبرع فيها كل من تعلمها. والواقع أنّه ليس كل من أخذ علم العروض شاعرا. وهذا ما أكده القدماء أنفسهم. فأبو العتاهية بقي شاعرا حتى بعد أن وصف نفسه أنّه أكبر من العروض. والجاحظ يزعم « أنّ صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا»[3]:

لاَ تَحْسِبَنَّ الْمَوْتَ مَوْتَ الْبِلَى فَإِنَّمَا الْمَوْتُ سُؤَالُ الرِّجَالِ

كِلاَهُمَا مَوْتٌ وَلَكِـــــــنَّ ذَا أَفْظَعُ مِنْ ذَاكَ لِذُلِّ السُّؤَالِ

ولقد أجرى الجاحظ هذا الحكم القاسي على هذين البيتين على الرغم من أنّهما من بحر السريع التام. ويخضعان لنظام القافية. فعنصر الوزن لا يعوّل عليه كثيرا في وضع الأساس الشعري. كما يعدّ علم العروض مما «يقال فيه إنّ الجهل به غير ضائر»[4]. وإنما المعوّل في هذا الباب على عنصر الإيقاع الذي هو «مسألة راجعة إلى الذوق والطبع، أي ما أسميناه سابقا بالحدس الفني. إنّ

---

[1]) – ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت،(دت)ص64.

[2]) اليوسفي،محمد لطفي: الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، سوريا،1992،ص54.

[3]) الجاحظ: الحيوان، ج1، ص131. نقلا عن: اليوسفي،محمد لطفي: الشعر والشعرية، ص54.

[4]) ـــ ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر،ص62.

الإيقاع كامن أيضا في صميم الذات المبدعة. والوزن مجرد بعد وسط حشود من الأبعاد الأخرى»[1].

ـــ تعريف الشعر بالكلام الموزون المقفى يتضمن مغالطة ذلك أنّ العروض ناتج عن الشعر وراجع إليه. والشعر أسبق من اكتشاف الخليل للبحور الشعرية وتقنياتها. لذا وجب أن الشعر المستشهد به من إنتاج شعراء عاشوا قبل تأليف كتب العروض والقوافي.

وهذه التصورات التي استند إليها أصحاب الثورة على تعريف القدامى للشعر بالكلام الموزون المقفى انعكست في شكل آراء نقدية تضمّنت كثيرا من التجني على النقد القديم. وهي آراء مبثوثة في أكثر الكتب النقدية الحديثة تأثيرا وانتشارا[2]كما في كتاب "الثابت والمتحول" لأدونيس الذي يعد منهلا تأسيسيا أولَ لحركة الحداثة الشعرية، حيث يرى صاحبه أنّ بعض النقاد القدماء في إجابتهم عن السؤال الشعري الجوهري: بمَ تُحدد شعرية النص؟ قد أجابوا إجابة وصفية خارجية يعرفها «الجميع: الشعر هو الكلام الموزون المقفى وهذا جواب/تحديد لم تعد له كما أرى قيمة حاسمة في تحديد الفرق النوعي بين الشعر والنثر. وقد تجاوزته الممارسة الشعرية العربية الحديثة»[3]، أو كما ورد في كتابه "مقدمة للشعر العربي" : «الشعر هو الكلام الموزون المقفى عبارة تشوه الشعر. فهي العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق. وهي إلى ذلك، معيار يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها. فهذه الطبيعة عفوية فطرية انبثاقية، وذلك حكم عقلي منطقي»[4].

وهذه الأحكام على نظرة القدماء لمفهوم الشعر قاسية لم تقرأ التعريف في سياقه التاريخي المعرفي. ذلك أنّ إلحاح العرب على الوزن بهذا الشكل يعود إلى «سببين رئيسيين؛ يرجع الأول إلى كون الوزن يعمق الإيقاع ويرفده، وهذه مهمة أولى. أمّا المهمة الثانية وهي أكثر أهمية من الأولى

[1]) ـــ اليوسفي،محمد لطفي: الشعر والشعرية،ص56.

[2]) — ينظر مثلا: النويهي، محمد قضية الشعر الجديد، ص55 . وأدونيس : مقدمة للشعر العربي، ص76. ومندور، محمد: في الميزان الجديد، ص343.

[3]) ـــ أدونيس: الثابت والمتحول، ج3 (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط1، 1978، ص287.

[4]) ـــ أدونيس: مقدمة للشعر العربي،دار العودة،بيروت،ط"،1979،ص108.

فتتجلى في دوره التمييزي »[1]، حيث إنّ الوزن يميز الشعر عما ليس بشعر. ويحفظه من الذوبان في دائرة الأجناس الأدبية (*Les genres Letteraires*) الأخرى التي تقترب منه وتنهل خصائصها من المشكاة ذاتها التي ينهل منها الشعر، كالنثر الفني الذي يقوم على عنصر الإيقاع الداخلي. ولا فاصل واضح وبعيد عن اللبس بين هذا الشكل الفني والشعر غيرُ الوزن. لذلك تفطن بعض النقاد القدامى إلى أنّ صفة الشعرية ليست مقصورة على الشعر وحده، بل هي ماثلة في الشعر والنثر على حد سواء. يقول حازم القرطاجني (684هـ):«وفيهم من يقصد الإقناع في كثير من معانيه ـــ لأنّ صناعة الشعر تستعمل يسيرا من الأقوال الخطابية كما أنّ الخطابة تستعمل يسيرا من الأقوال الشعرية»[2].

ولقد اتهمت القرشيون الرسول ﷺ بأنّه شاعر وهم على يقين بأنّ القرآن الكريم ليس كلاما موزونا. وقد رد الله تعالى عليهم بقوله: ﴿ وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ ۚ قَلِيلًا مَّا تُؤْمِنُونَ ﴿٤١﴾ ﴾[3]. وبقوله: ﴿ وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنبَغِي لَهُ ۚ إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُّبِينٌ ﴿٦٩﴾ ﴾[4]. ولو أنّهم حدّدوا ماهية الشعر بالكلام الموزون فحسب لكان الرد عليهم بأنّ ما أوحي إليه ليس بموزون. وأنّ من اتّهم الرسول ﷺ لَهُمْ سادة قريش أعرفُ خلق الله بأفانين القول وخصائص الشعر. وليس من المنطق أن يكيدوا له هذا الكيد إلا وقد جوَّزوا لأنفسهم بأن يُدخلوا أشكالا أدبية أخرى غير موزونة في دائرة الشعرية.

وفي هذا السياق يرد هذا الحوار بين بشار بن برد والأصمعي. قال الأصمعي لبشار: «إني رأيت رجال الرأي يتعجبون من أبياتك في المشورة. فقال: أما علمت بأنّ المُشاوَر بين إحدى الحسنيين؛ بين ثواب يفوز بثمرته، أو خطإ يشارك في مكروهه. قال الأصمعي: فقلت له: أنت والله في كلامك أشعر منك في أبياتك»[5]. وهذا الرأي للأصمعي في كلام بشار النثري يدل على أنّ العرب كانت تنظر إلى الوزن على أنّه أحد مكونات البنية الإيقاعية للشعر. وليس المقوِّم الأول

---

[1] ـــ اليوسفي،محمد لطفي: الشعرية العربية، ص57.

[2] ـــ القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص293.

[3] ـــ الحاقة:41.

[4] ـــ يس: 69.

[5] ـــ بدوي طبانة: قدامة والنقد الأدبي،ص182.

لشعرية الشعر، بل إنّ دوره لا يعدو أن يكون دورا تمييزيا مضطلعا بمهمة التمييز بين ما شعر، وما هو ليس بشعر[1].

ولقد ظل الإيقاع في النقد العربي القديم غائمًا؛ رغم أنّهم استطاعوا أن يتداولوا مصطلح الإيقاع . فقد ورد في كتاب (الشفاء) لابن سينا حين قال إنّ «الإيقاع من حيث هو إيقاع تقدير ما لزمان النقرات»[2] ذلك أنّ النقاد العرب اهتموا منذ البداية بالمادة التي تجسد الحركة الإيقاعية. ولم يهتمّوا بالحركة ذاتها «فكان المصطلح عندهم ألصقَ بمفهوم الإيقاع الموسيقي لأنّ التوالي الزمني هو جوهر الموسيقى. ومن هنا ركّزت أغلب هذه الدراسات على ارتباطه بالزمن وأهملت الحركة. فلم يلحظه الدارسون إلا من خلال الموسيقى والوزن الشعري»[3]. إلا أنّه يُلاحظ شيء من التميز فيما قدمه حازم القرطاجني عن مفهوم الإيقاع حين فرق بين التناسب الزمني في الموسيقى، والتناسب الزمني في الشعر. فرأى أنّ الشعر يتكون من «التخاييل الضرورية وهي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، وتخاييل اللفظ في نفسه، وتخاييل الأسلوب، وتخاييـــــل الأوزان والنظم »[4]. فهو في هذا الكلام يفرق بين الوزن والنظم الذي يقيمه على جملة من الخصائص الصوتية والإيقاعية المنتظمة. كما يستأنس بفاعلية الإيقاع البلاغي الذي يقوم على التناسب بين الدوال والمدلولات القائمة على التخييل. ويتجلّى ذلك في «تآلف الكلمات وانسجامها وتلازمها في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية. هذه العلاقات تقوم بدورها على التماثل والتشابه. كما تقوم على التخالف والتضاد»[5]. وبذلك استطاع حازم القرطاجني أن يتجنب ما وقع فيه غيره من النقاد بتفريقه بين الوزن العروضي والنظم. ففي حين يقتضي الأول مقدار النقل والخفة يقتضي الثاني التنظيم والترتيب والتناسب.

---

[1]) ــ ينظر: محمد اليوسفي: الشعر والشعرية،ص58.

[2]) – ابن سينا: كتاب الشفاء ، ص30. نقلا عن: الهاشمي، علوي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 2006،ص142.

[3]) – أحمد حمدان، ابتسام : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ص25.

[4]) –القرطاجنّي،حازم : منهاج البلغاء وسراج الأدباء،ص89.

[5]) ــ أحمد حمدان، ابتسام : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ص30.

ويُلمح إحساس بمفهوم هذا المصطلح عند ابن طباطبا (322هـ) دون أن يتبلور في رؤية نقدية واضحة. وذلك في معرض تعريفه للشعر. فهو عنده «كلام بائن عن المأثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خُص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ومن اضطرب عليه الذوق لم يستفق من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به»[1]، حيث يربط في هذا التعريف بين البنية اللغوية والانتظام الإيقاعي الذي يقوم على التناسق والوحدة والانتظام. والشعر مرتبط بالإيقاع أكثر من ارتباطه بالعروض. وهذا ما يمكننا الوقوف عليه في تعريف الشعر قديما.

وعلى الرغم من هذا الإحساس بظاهرة الإيقاع في الشعر من طرف كل من القرطاجني وابن طباطبا فإن محاولتهما الفصل بين الظاهرة الإيقاعية في بعدها الفعلي. والنظرية النقدية التي تؤصّلها لم تتيسّر لهما.

ولعل السبب في ابتعاد العرب عن ملامسة كنه الإيقاع يعود إلى أنّهم ظلوا يحومون حول مفهوم الشعر ذاته بأنّه "الكلام الموزون المقفى". وهو ما ينطبق على البيت الذي بتكراره تتشكل القصيدة، أكثر مما ينطبق على الشعر. ولو أنّهم استعاضوا عن تعريف البيت بتعريف القصيدة أو الشعر لكانوا قد انتبهوا إلى ظاهرة الإيقاع التي تقع في الخط العمودي من القصيدة بينما يقع الوزن والقافية في الخط الأفقي[2]. وبالتالي يمكن وسم تعريف العرب للشعر بأنّه تعريف ناقص وليس تعريفا خاطئا لأنّه عرف الشعر من خلال جزء بارز منه. وبتعبير آخر هو تعريف سطحي اكتفى بظاهر الشيء؛ إذ الظاهر من القصيدة يفرض أن يكون البيت الشعري هو الكلام الموزون المقفى. لكنّ باطن النص يقتضي لتعريف الشعر تعريفا يلامس كنهَه النظرةَ الكليةَ الشاملة للنص والطَّوَفان المتأمل في أرجائه كلِّها. فظل الإيقاع مرتبطا بالوزن إلى أن خرج النقد من القراءة العفوية الانطباعية إلى القراءة الموضوعية ذات الأساس التحليلي القويم.

---

[1]) ــ ابن طباطبا : عيار الشعر ، ص03.

[2]) – ينظر : الهاشمي، علوي : فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، ص24.

1-2 الإيقاع في النقد العربي الحديث

تُجمع أغلب الدراسات التي تعرضت لمفهوم الإيقاع على أنّه ذو نشأة غربية. وهو«كلمة مشتقة من الفعل اليوناني بمعنى انساب.ورغم تعدّد معانيها إلاّ أنّها تتضمن دائما فكرة الحركة. كما تشير غالبا إلى السرعة، والجريان.» [1]. ثم تطور معناه بتطور العصور حتى أصبحت مرادفة لكلمة "*Mesure*" الفرنسية المعبرة عن المسافة الموسيقية[2]. وهذا المفهوم للإيقاع أقرّه "كولردج "*Coleridge, Samuel Taylor* (1772-1834) في القرن التاسع عشر حيث أرجعه إلى عاملين: «أولهما التوقع الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة؛ فيعمل على تشويق المتلقي. وثانيهما: المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة والتي تولّد الدهشة لدى المتلقي»[3]. وهذا يعني أنّه مرتبط بحركة النفس الداخلية أثناء التلقّي، سواء بالنسبة للتشوّق الذي يحدث في نفس المتلقي وهو يترقب شيئا مكررا ألفته نفسه، أو للصدمة التي يجدها جراء خيبة الظن؛ لأنّ ما كان يتوقع حدوثه لم يحدث.

وهذا ما رمى إليه "ريتشاردز *Richards*" حين رأى أنّ الإيقاع يعود «إلى عاملي التكرار والتوقع. فآثاره تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث. وعادة ما يكون هذا التوقع لاشعوريا. فتتابع المقاطع على نحو خاص يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من النمط دون غيره»[4]، أي أنّ العنصر منفردا لا يشكل ظاهرة يتبدّى الإيقاع من خلالها ما دام الأمر يحدث بطريقة لا شعورية، وإنما يحتاج إلى نسيج متآلف من العلاقات التي تهيئ الذهن ليتواصل معها. ويتقبل في الوقت نفسه غيرها من العناصر المتآلفة. وذلك ما يُلمح من أنّ ما نتوقع حدوثه في الإيقاع يحدث بالفعل أو لا يحدث لذلك فهو يتعالق عضويا بالعناصر الأخرى في المنجز الشعري. وهو ما أشار إليه "سوريو" عندما عرف الإيقاع بأنّه «تنظيم متوال لعناصر متغيرة كيفيا في خط

[1] - Didier (Bèatrice): Dictionnaire universel des littèratture,presses universitaire de France,Paris,1994,p3336.

[2] – ينظر: أحمد حمدان، ابتسام: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ص21.

[3] – العشماوي، محمد زكي: فلسفة الجمال، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص162.

[4] ـ نفسه، ص21.

واحد، وبصرف النظر عن اختلافها الصوتي»[1]. وماهية الإيقاع بهذا المفهوم بنى عليها "هويتهد" نظريته حين رأى أنّ صيغة الإيقاع لا تكمن دائما في التكرار المتشابه، بل إنها تنهض على التمايز والاختلاف – أيضا – داخل البنية الواحدة أو القالب الواحد المتكرر الذي يقوم تكراره على الجدة والتشابه «إنه حركة مقوسة توحي لنا أنّها تكرر نفسها ولكنها ليست كذلك. إنها حركة انطلاق لباعث داخلي لا يمكن أن يُصنف أو يُقاس بطريقة دقيقة لأنّه حركة الشعور في جيشانه وتحويمه ثم زواله»[2]. لذلك عـــــدَّ "ت.س.إليوت *"Eliot, T. S. (1888-1965)* النغم المتناسق مجرد عنصر من عناصر موسيقى الألفاظ. وأنّه «من الخطأ أن نعتقد أنّ كل شعر يجب أن يكون متناسق النغم ... هناك من الشعر ما وُضع للتغني وهذا هو الذي يلزمه تناسق النغم. ولكن من الشعر ما وُضع للتكلم. والكلام لا يقتصر على إصدار الأصوات المعسولة ذات النغمات الشجية. والقصيدة ذات الطول يجب أن يكون فيها صعود وهبوط في درجتها من الحدة حتى تطابق ما يحدث فعلا للعاطفة الإنسانية من تراوح بين الصعود والهبوط. وبهذا التراوح تتم الوحدة الموسيقية الشاملة لبناء القصيدة ككل »[3].

والجامع في هذه الآراء التي تناولت مفهوم الإيقاع في النقد الغربي الحديث أنّها جميعها تركز على أنّ الإيقاع حالة تتعلق بحركة النفس الداخلية. وفورة الشعور في جيشانه، أكثر مما تتعلق بمكوِّن من مكونات النص الجزئية. إضافة إلى أنّه يختص بمساحة النص كلها لا بجزء منها فقط وهو ما يبعده عن كونه مجرد تناسق صوتي أو انسجام نغمي. فهو الحركة الخفية التي تساعد تلك العناصر على إبرازها.

أما في النقد العربي الحديث فقد تعددت الدراسات ذات الوجهة الإيقاعية. وتنوعت مرجعياتها وتوجهاتها لأسباب كثيرة. منها أنّ الإيقاع ظاهرة عسيرة على التحديد مستعصية على الفهم، غائمة لا يمكن القبض عليها بسهولة. انطلاقاً من أنّ مفهوم الشعر غير ثابت، ويتغير مع الزمن. فكان من أكثر المفاهيم غموضاً قديماً وحديثاً إلى حد أنّنا لا نجد اليوم تعريفاً واضحاً له حتى إنّ "جاكوبسون

---

[1]) ــ إسماعيل، عزّ الدين : الأسس الجمالية في النقد العربي ،ص120 .

[2]) ــ أحمد حمدان، ابتسام : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ،ص22.

[3]) ــ النويهي، محمد : قضية الشعر الجديد ، دار الفكر،بيروت ، ط2، 1971، ص22

Jakobson" يصف لفظة الإيقاع بأنّها ملتبسة إلى حد ما في النقد الغربي، بل إنّه «من أكثر المفاهيم غموضاً قديماً وحديثاً إلى حد أنّنا لا نجد اليوم تعريفاً واضحاً له»[1]. ومنها أنّ هؤلاء الأعلام قد نهلوا من مشارب مختلفة. لكنها أجمعت كلها على تخطي الفهم البسيط للإيقاع الذي ربطه بالوزن فضيّق دائرته. واكتفى بالقراءة العفوية الانطباعية. كما قد سعت إلى إضفاء الطابع العلمي على الدراسة.

ولعل أول محاولة جادة في هذا السياق هي تلك الجهود التي بذلها محمد مندور الذي يعد أول من أسس لمفهوم الإيقاع في النقد العربي الحديث بعيدا عن الدائرة العروضية التي كان يسبح في حدودها منذ قرون. فاعتبره أحد الأساسين اللذين يقوم عليهما الفن الأدبي بصفة عامة. وهما الإيقاع والكم. فوصف الإيقاع بأنّه «موجود في النثر والشعر لأنّه يتولد عن رجوع ظاهرة صوتية أو ترددها على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة أو متقابلة»[2]. أما الكم فإن تحديده يختلف اختلافا شاسعا بين الشعر والنثر. ذلك أنّ طبيعته في الشعر تقتضي الانتظام والتحديد. وهو محدد «بكم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا ما وهو الوزن»[3]. ولكنه في النثر محدد بمقدار«الزمن الذي تستغرقه الجملة في نطقها»[4]، وبذلك يحدث الفارق بين الفنين، حيث إنه في «النثر تتطابق الوحدات الإيقاعية مع الوحدات اللغوية، وأما في الشعر فضرورة المساواة بين الوحدات تقتضي بأن تنتهي في وسط اللفظ دون أن تكمل الجملة»[5]، لكن محاولة محمد مندور ظلّبت بعيدة عن الدقة العلمية بسبب افتقارها للوضوح؛ حيث جزم في البداية بـــ«أنّ الشعر العربي ليس شعرا كميا كاليوناني واللاتيني، وإنما هو شعر ارتكازي، فهو أقرب إلى الشعر الإنجليزي والألماني»[6]. لكنه تراجع نسبيا عن هذا الرأي حين تساءل «هل ينتج عن ذلك أنّ الشعر العربي شعر ارتكازي، بمعنى

---

[1]) ــ الصكر، حاتم: حلم الفراشة ــ الإيقاع الداخلي والخصائص النصية لقصيدة النثر ــ وزارة الثقافة، اليمن، 2004،ص11.

[2]) -مندور، محمد : في الميزان الجديد ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، ط2 (د.ت) ص187.

[3]) - نفسه: ص187.

[4]) - مندور، محمد : في النقد والأدب ، مطبعة نهضة مصر ، القاهرة (د.ت) ص30.

[5]) - نفسه ، ص30.

[6]) - مندور، محمد : الشعر العربي ،ص30، نقلا عن : محمد شكري عياد : موسيقى الشعر العربي،دار المعرفة،القاهرة، ط1978،2، ص35.

أنّ مقاطعه تتميز بأنّها تحمل ارتكاز ضغط أو لا تحمله والجواب أيضا بالنفي ... وإذن فالشعر العربي يجمع بين الكم والارتكاز وربما كان هذا سبب تعقده. إنّ استقامة الوزن أو عدم استقامته لا تعود إلى الكم كما أنّ الشعر العربي لا يمكن أن نسميه شعرا ارتكازيا»[1]. وفي هذا الحديث دليل على أنّ محمد مندور لم تتبلور لديه فكرة العلاقة بين الكم والنبر، وظل مبدأ القياس الإسقاطي مهيمنا على أبحاثه بسبب تأثره العميق بالثقافة الغربية في هذا الباب.

أما إبراهيم أنيس فيقول بعدم فاعلية النبر في الكلمة العربية لأنّه «ليس لدينا من دليل يهدينا إلى موضع النبر في اللغة العربية كما ينطق بها في العصور الإسلامية الأولى؛ إذ لم يتعرض له أحد من القدماء»[2]. كما أنّه من جهة أخرى«لا تختلف معاني الكلمات العربية ولا استعمالها باختلاف موضع النبر منها»[3]. لكن هذا الموقف من النبر لم يثنه عن المضي قدما في تحديد مواضعه في اللغة العربية[4]، وصار هذا التحديد أساسا لأغلب الدراسات الجادة المبنية على النبر.

ويرى إبراهيم أنيس أنّ الشعر يتميز عن النثر بالنغمة الموسيقية الخاصة التي يراعيها المنشد في كلامه. وتعرف أيضا بموسيقى الكلام (*Intonation*). وهي نظام توالي درجات الصوت الذي تتميز به كل لغة عن أخرى، ولا يمكن تعلم أي لغة من دون معرفة هذا النظام، إلا أنّ الصعوبة تتجلى في أنّ هذه الموسيقية الكلامية لا تخضع في اللغة العربية لقواعد خاصة إذ «البحث عن نظام درجات الصوت وتسلسله في الكلام العربي يحتاج إلى عون خاص من الموسيقيين عندنا ولسوء الحظ حتى الآن لم يهتد موسيقيونا إلى السلم الموسيقي في غنائنا ... لهذا نؤثر ترك الحديث عن موسيقى الكلام العربي إلى مجال آخر »[5].

أما عن الإيقاع فيرى أنّه عنصر شعري هام لكنه «لم يُدرس حتى الآن دراسة كافية. و لم يشر إليه أهل العروض. ففي رأيي أنّه العنصر الموسيقي الهام الذي لم يفرق بين توالي المقاطع حين يُراد بها

[1] – مندور، محمد : في الميزان الجديد ، ص193.
[2] – أنيس، إبراهيم : الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط4، 1999 ، ص139.
[3] – نفسه :ص141.
[4] – ينظر : نفسه ، ص140.
[5] – نفسه، ص143 .

أن تكون نظما وتواليها حين تكون شعرا»[1]. ويقوم تحديده على أساس لغوي. فهو ليس في أصله إلا زيادة في الضغط على المقطع المنبور من كلمات الشطر. وكأنّه بهذا الكلام لا يفرق بين الإيقاع والنبر، بقدر ما يطابق بينهما. فالوظيفة واحدة وهي إحداث التوازن والتعويض بين حروف المد والحروف الصحيحة الساكنة. وهنا يتجلى الاختلاف الأساسي في الإيقاع بين العراقي والمصري، حين يُنشِد كل منهما شعرا عربيا. فيختلفان في الضغط على المقطع المنبور من الكلمة. وحقيقة الإيقاع ليست« مقصورة على زيادة في كمية المقطع، بل يمتزج بنغمة موسيقية فيها علو أو هبوط يهدف بها المُنشد إلى أن ينفعل السامع فتهتز الأجسام تبعا لتأثر الوجدان»[2].

ويتحامل محمد النويهي صاحب كتاب "قضية الشعر الجديد"[3] على الأساس الإيقاعي القديم للشعر العربي الذي يمثله نظام التفعيلة. ولهذا الكتاب أهمية خاصة بين الدارسين المعاصرين الذين يهتمون بالتفسير اللغوي للإيقاع فهو«يمثل المحاولة الأصيلة الأولى لدراسة الشكل الإيقاعي الجديد للشعر العربي المعاصر انطلاقا من أسس غير تقليدية في فهم طبيعة التحول الوزني ليس بالاستناد إلى تطبيقات المنهج الخليلي وإنما في ضوء الواقع الحي للغة»[4]. ومن ثم راح الناقد يدعو إلى نبذ نظام التفعيلة لأنّه «شديد البروز ومسرف الرتوب»[5] والأخذ بنظام النبر على المقاطع الذي يعتمده الشعر الإنجليزي باسطا فوائده حيث إنّه – مقارنة بنظام التفعيلة – يخلّص الشاعر من قيود ضبط الحروف وتنويعها بين ساكن ومتحرّك، وترتيبها في مقاطع تختلف طولا وقصرا. كما يعد أكثر مرونة ومطاوعة وأقل صرامة. وعلى الرغم من أنّه يعترف بأنّ هذا النظام النبري غير ثابت في اللغة العربية إذ هو «يختلف أحيانا في القراءة بين شعب عربي وشعب عربي آخر بل بين سكان مختلف الأقاليم بين شعب واحد»[6] إلا أنّه يعود ليؤكد وجود نظام نبري في مقاطع اللغة العربية الموحدة التي لا تأبى هذا النظام بقدر ما هو متجذر في طبيعتها. ويستدل الباحث على فاعلية هذا النظام

[1] – أنيس، إبراهيم : موسيقى الشعر ، ص349 .
[2] – نفسه، ص349 .
[3] – ينظر النويهي، محمد: قضية الشعر الجديد،ص12-79
[4] ـ خير بك، كمال: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر،بيروت،ط2 ،1982،ص306.
[5] – النويهي، محمد : قضية الشعر الجديد ص235.
[6] – نفسه، ص239.

الإيقاعي باللهجات الدارجة حينما خرجت على نظام الخليل خروجا جزئيا أو حتى كليا «فلم تعتمد على مجرد اختلاف المقاطع بين قصر وطول بل أخذت تتبع ترتيب النبر فالتقطت بذلك كثيرا من الإيقاعات الحية في لغة كلامنا الدارجة»[1]. ويذهب الناقد إلى أبعد من ذلك حين ينادي بضرورة التخلص من النظام الكمي ذي الموسيقى الرتيبة المملة ويدعو إلى التشبث بنظام نبري كامل.

وخلص محمد النويهي إلى أنّ النظام النبري هو البديل الأكثر فاعلية لنظام الكم. ومن ثم راح يستخدمه مستفيدا من القواعد التي حددها إبراهيم أنيس للنبر في كتابه "الأصوات اللغوية". وهذا إجمال للنقاط الأساسية التي وردت في كتابه. وهي عموما مستمدة من آراء "ت.س.إليوت *T.S.Eliot*" النقدية في الموسيقى والشعر[2]:

ـــ موسيقى الشعر تستوطن في لغة التخاطب السائدة في بيئة الشاعر وعصره.

ـــ الموسيقى ملازمة لطبيعة الشعر ذاته وهو ما جعله يرفض التحرر التام من النظام الإيقاعي الذي يوصل إلى قصيدة النثر.

ـــ حتمية قيام ثورات لغوية إيقاعية كلما وجدت هوة بين اللغة الشعرية التقليدية واللغة المحكية.

ـــ الشعر العربي القديم كان متلائما في بناه اللفظية والتركيبية والإيقاعية مع الوضع اللغوي لبيئته وعصره.

ـــ مبرر قيام الثورة الشكلية في الشعر المعاصر هو حدوث انفصال في اللغة الشعرية التقليدية ولغة المحادثة.

ـــ وجود نظام نبري في القصيدة الحديثة انتقل إليها من لغة التخاطب اليومي. وهذا النظام النبري الخاص متضمن في اللغة الأدبية المعاصرة ذاتها.

---

[1]) – النويهي، محمد : قضية الشعر الجديد ، ص244.

[2]) ـ ينظر:خير بك، كمال: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر،ص307.

ـــ بالاستناد إلى قواعد إبراهيم أنيس في النبر فإن النبر وارد أيضا في اللغة العربية الكلاسيكية.

ـــ يتجه الشعر العربي المعاصر تدريجيا نحو المزاوجة بين النظامين الوزنيين: الكمي والنبري.

أما شكري محمد عياد فإنه لم يتحمس كثيرا لدور النبر في صناعة الإيقاع الشعري حيث رأى بعد استعراضه لنظرية كل من المستشرق الفرنسي "ستانلاس جويار *Stanislas Guyard*" وإبراهيم أنيس أنّنا «نستطيع أن نستنتج أنّ النبر في اللغة العربية ليس صفة جوهرية في بنية الكلمة، وإن تكن ظاهرة مطّردة يمكن ملاحظتها ويمكن ضبطها... ولعل وصف جمهور المستشرقين للشعر العربي بأنّه شعر كمي أن يكون أدنى إلى الصواب »[1]. لكنه في الوقت نفسه لا ينفي دور النبر في تنويع الإيقاع في موسيقى الشعر العربي وأنّه وسيلة يمتلك بها الشاعر ناصية التأثير في المتلقي من خلال إيقاع التوافق والتنافر بين العناصر المؤلفة لموسيقية الشعر، أي التوافق والتنافر اللذان تحدثهما العلاقة بين ما يسميه "النبر الطبيعي" الذي يُشعر بواسطته المتكلم محدثه بانتهاء كلامه، وبين "النبر الموسيقي " الذي يحكم الأوزان الشعرية[2].

ويرى شكري عياد أنّ طبيعة الإيقاع تتحدد من خلال الخصائص التي تتميز بها كل لغة عن أخرى. ويتوسع في مفهوم الإيقاع ليربطه بالإحساس والمعنى. وهو في ذلك متأثر برأي "ريتشاردز *Richards*"في الإيقاع، إذ الإيقاع عنده مكون أساسي من مكونات الفنون جميعها فهو«الحركة المنتظمة في الزمن مرتبط بالتكرار ويقوم على عاملين: أحدهما جسمي أي التحرك العضوي الذاتي في الجسم كحركة القلب. والثاني اجتماعي مرتبط بتنظيم العمل. وهذا العمل ليس منفصلا عن سابقه لأنّ تنظيم العمل بطريقة أكثر إنتاجا يجب أن يراعي طبيعة حركة الجسم»[3]. وينفي في الوقت نفسه عن الإيقاع أن يكون شيئا فيزيائيا، وإن كان في أساسه ذا منشأ فيزيائي يمثله الوزن، حيث إنّنا قد نجد شعرا غثّا لا إيقاع فيه. ومع ذلك فهو موزون. وإذن فالإيقاع لا يتبدّى في طبيعة الأصوات نفسها – وإن نسب إليها – «إنما هو في الواقع إيقاع النشاط النفسي الذي من خلاله لا

[1] – عياد، محمد شكري : موسيقى الشعر العربي ، ص49.

[2] – ينظر : نفسه، ص53 .

[3] – عياد، محمد شكري : مدخل إلى علم الأسلوب ، دار العلم للطباعة والنشر ، الرياض ، ط1 ، 1982،ص53.

صوت الكلمات فقط بل ما فيها من معنى وشعور»[1]. لأنّ الصوت لا قيمة إيقاعية له. وإنما يكتسب قيمته ممّا هو جار في نفس المتلقي لحظة التلقي. فهي رهن بالظروف التي يندرج فيها الصوت أكثر مما هي رهن بالصوت نفسه. ويكاد الناقد يساير "رتشاردز" في أغلب ما يقول حيث يخلص بعد عرضه لنظريته إلى القول بأنّ : «هذه هي نظرية رتشاردز في الإيقاع. وإذا اعتبرناها — وهو الاعتبار الصحيح فيما يرى — نظرية عامة في الشكل الأدبي فإننا نجدها بالغة العمق والشمول وخصوصا لأنّها تضيء جانبا من القضية قلما تعنى به النظريات الأخرى أعني جانب المتلقي»[2]. وهكذا انتهى شكري عياد إلى توسيع مفهوم الإيقاع بربطه بالمعنى الشعري كما بإحساس المتلقي دون إهمال للإيقاع الصوتي الذي حدده في ثلاثة عناصر: المقاطع ذات الصلة القوية بالزمن، والتنغيم الذي يلوّن الكلام بألوان من الأحاسيس. والنبر الذي يسهم في إبراز المقاطع الهامة في الخطاب.

وقد أخذ بهذا الرأي أيضا الناقد سيد البحراوي الذي ذهب إلى أنّ الشعر هو اللغة منظمة بطريقة غير عادية. وأنّ هذا التنظيم على المستوى الصوتي هو ما اصطلح عليه الدارسون بالإيقاع وهو «تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد ولا شك أنّ هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة»[3]. وأنّ هذه الخصائص الصوتية هي إمكانات إيقاعية واردة في كل اللغات. ومنها استخلص الدارسون عناصر الإيقاع الشعري فعدوها ثلاثة هي: المدى الزمني (المقاطع) والنبر والتنغيم. وما على الدارس إلا«أن يدرك مجموعة الصراعات في داخل النظام الإيقاعي المعقّد. في كل عنصر إيقاعي صراع داخلي بين عناصر الثبات وعناصر الانتهاك في المقاطع والنبر والتنغيم»[4]. وبناء على هذا فإن الإيقاع عنصر أساسي في البناء الشعري يتقاطع مع العناصر الأساسية. فيصارع المعنى ويكشف الصراع داخل بنية القصيدة. فهو «ليس إشارة بسيطة بل هو نظام إشاري مركب ومعقد مكون من العديد من الإشارات بل إنّ كل عنصر من عناصره هو في

---

[1]) – عياد، محمد شكري : مدخل إلى علم الأسلوب ، ص157.

[2]) – نفسه ، ص160.

3) – البحراوي،سيد : العروض وإيقاع الشعر العربي — محاولة لإنتاج معرفة علمية– الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993،ص**112**.

4) – البحراوي،سيد :الإيقاع في شعر السياب، دار نوارة للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1996،ص32.

حد ذاته نظام إشاري مكون من إشارات هي مفرداته»[1]. وهذا ما يعمّق من دور الإيقاع في النص الشعري. ويزيد من أهمية وظيفته فيه من خلال جعله أحد أهم شفرات النص فهو المسؤول عن أبرز عمليات العمل الإبداعي المتعلقة بالمحاكاة والتأكيد والإضافة بل أكثر من ذلك «إنه قد يبدو صدى لمعنى القصيدة وقد يؤكد المعنى ويطرح معاني وتفسيرات وظلالا للمعنى. ويمكن استخدامه لإثارة المعنى وللإيحاء بالصراع داخل بنية القصيدة»[2]. فهو يوسع من مفهوم الإيقاع؛ إذ هو بتنظيمه يعكس الظروف الاجتماعية التي أوجدته. فالإشارة – والإيقاع نظام إشاري – هي جزء أساسي من النظام الاجتماعي لا يمكن أن تنفصل عنه.

ومن المحاولات الجادة التي استبطنت الإيقاع وفتحت أمامه آفاقا بعيدة تتجاوز دائرة المجال الصوتي الضيق التي انحصر مفهومه فيها لعصور – ما تقدم به نعيم اليافي حين رأى أنّ للإيقاع أثرا بارزا في كل مظاهر الفن. وليس أثره مقصورا على الشعر وحده. فهو يقيم دراسته على النغم في القرآن الكريم ويشير بالنغم إلى الإيقاع والوزن في النص القرآني. ثم يميّز بينهما، فيجعل الوزن من خصائص الشعر. وهو «النمط المحدد الصرف، أو الهيكل السكوني الجاهز والمجرد. أما الإيقاع فهو العنف المنظم، أو حركة النص الداخلية الحيوية المتنامية التي تمنح الرموز المؤلفة للعبارة الدفق والثراء»[3]. وهو من خصائص الشعر والنثر معا. كما يميز من جهة أخرى بين إيقاع النثر وإيقاع الشعر وإيقاع القرآن الكريم. فأهم ما يميز إيقاع النثر هو تنوعه وحريته في تخير الإيقاع الملائم للتعبير إذ «عندما يفك ذاته من ربقة القيد أو يرخي هذا قبضته قليلا عنه تتدفق نغمات الإيقاع رخيّة سلسة ذات ألوان لا حصر لها»[4]. أما الإيقاع في الشعر فإنه مهما حاول إعفاء نفسه من قيود الوزن يظل مصفدا بها. لكن الإيقاع في القرآن الكريم يقوم على ثلاث قواعد. هي: توحد الإيقاع مع اختلاف المعنى وتنوعه بتنوعه والثالثة اتساقه مع الجو العام وتعدده بتعدده.

---

1) – البحراوي،سيد :الإيقاع في شعر السياب ، ص33.

2) – نفسه، ص33

3) – نعيم اليافي : ثلاث قضايا حول الموسيقى في القرآن ، مجلة التراث العربي ، العدد : 15-16، نيسان 1984، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،ص133 .

4) – نفسه، ص134 .

وتتشكل القاعدة القرآنية في القرآن الكريم عموما من تسعة مبادئ أساسية. هي: التنوع، التقابل، الترجيع، التوقع، الإضافة، الترنم، السكت، القفلة، الفاصلة. ويتجلى إيقاعها من خلال اندماج عنصرين هما التناسب الحاصل بين النغمة الخاصة والفكرة اعتمادا على الدور الذي تقوم به الفاصلة القرآنية (القافية) واللحن الذي يؤلف بين نغمات السورة جميعها على اختلاف درجاتها فيخلق في نفس المتلقي شعورا ما[1]، أي أن للسورة إيقاعا خاصا يتحقق من خلال القوافي القرآنية، وهو متعدد. وإيقاعا عاما تترجمه الحركة الداخلية التي تحكم النص القرآني وهي عادة ما تكون في شكل ثنائية ضدية كالبطء والسرعة، والشدة واللين ولا يتم إدراك الصورة المثلى للإيقاع إلا إذا تداخلت في رحاب النص طاقتان: الطاقة الكامنة في النص، والطاقة المنبثقة عن المتلقي، حيث إنّ العالم الأول أي عالم النص «حياة تعج بالحركة والامتداد، كلمات تعبيرية، صور فنية، قيم موسيقية، تركيبات بلاغية. والثاني حياة وخبرات جمالية وثقافية تتصف هي الأخرى بالحركة والتقابل والامتداد، في عملية الإدراك تتصالح الحياتان، تلتقي الطاقتان؛ الطاقة الكامنة في النص والطاقة المنبثقة عن القارئ »[2]. وهذا يعني أنّ الكاتب قد تجاوز حدود النص في رحلة البحث عن الإيقاع إلى الدور الهام الذي يقوم به المتلقي الخاص أو المرتل في تشكيل النغم القرآني من جهة والدور المنوط بالمتلقي العام بخبرته الثقافية والجمالية.

والإيقاع حركة داخلية تلتئم من خلالها أجزاء النص فتتشكل قوة شعرية وجمالية غلابة وعصية على القبض. إنها تشكل «خطا عموديا يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها. وبذلك فهو يخترق كل خطوطها الأفقية بما فيها خط الوزن، ليتقاطع معها جميعا في نقطة مركزية واحدة هي جذر الفاعلية الإيقاعية لمجموع بنى القصيدة ومستوياتها فيغير من طبيعتها الجزئية الناقصة المعزولة. ويدخلها في نظام حيوي شامل متصل ببعضه البعض»[3]. فتنتقل بذلك من فوضى التراكم في أنّها أفكار ووزن وصور وألفاظ إلى نظام التركيب الذي تترابط فيه العناصر وفق علاقات عضوية حية. ويبث في النص حركة بدل الجمود الجاثم عليه. وهذا يعني أنّ بنى النص الأخرى ما هي إلا كتل

---

1)- نعيم اليافي : عودة إلى موسيقى القرآن ، مجلة التراث العربي ، عدد 25ـ 26، تشرين الأول وكانون الثاني، 1986ـ1987، ص64.

[2]) - نفسه، ص 96 .

[3]) - الهاشمي، علوي : فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، ص24 .

جامدة لا حياة ولا حركة فيها من دون تقاطعها مع عنصر الإيقاع الذي يدخلها في نظام بعدما كانت مشتتة ويمنحها حركة دائمة لا تتوقف تتجلى آثارها في الانكسارات الضوئية المتقاطعة للصور والرؤى والأفكار والموضوعات دون أن تفقد هذه ماهيتها، فقط تتلوّن بألوان إيقاعية كل على حسب طبيعته. فيغدو للصور إيقاعها المتميز. وللفكرة إيقاعها. وللصوت إيقاعه. حيث يذوب «الإيقاع فيها ليتجسد خلقا جديدا متمازجا بالفكر واللغة والرموز والصور والعواطف تمازج الروح بالجسد. وتتسرب هي فيه فتتشكل تشكلا بكرا كأن لم تكن من قبل مطروحة على قارعة الطريق »[1]. والقيمة الأسلوبية لمكونات النص لا تكتسب ولا تتجلى ملامحها إلا بعد امتزاجها بالإيقاع. فهي ليست إلا خطوطا أفقية تتقاطع بخط عمودي هو خط الإيقاع فتَنتج عن ذلك الفاعلية الإيقاعية للنص.

وخلاصة القول في مفهوم الإيقاع أنّه «انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلّي، أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلّي جامع يجعل منها نظاما محسوسا أو مدرَكا، ظاهرا أو خفيا يتّصل بغيره من بنى النص الأساسية والجزئية. ويعبّر عنها كما يتجلّى فيها»[2]. وهذا ما يجعله عزفا شخصيا يتفرد به الشاعر عمن سبقه وبقدر ما يكون تفرده وتمايزه يكون إبداعه وأصالته. لكن على الرغم من هذه الأهمية المسندة للإيقاع فهو ظاهرة ظلت بعيدة على التعريف الدقيق مستعصية على الفهم. وقد يكون سبب ذلك أنّها ظاهرة مألوفة في النص الشعري وتأثيرها ملموس وملازم للتلقي. كما قد يكون غموضها وصعوبة وصفها وتحديدها سببا في ذلك؛ إذ «إنّ البحث في أسرار الإيقاع ليس في حقيقته إلا بحثا عن أسرار المعنى وطرائق تقديمه وتشكيله. فإذا كان المعنى الشعري معنى مغلقا بمعنى أنّه نص مبهم لا نقدر أن نؤطره فإن الإيقاع رحيل في هذا المبهم المغلق المجهول»[3].

ورغم اختلاف الآراء التي عمدت إلى تعريف الإيقاع وتضاربها في أحيان كثيرة بسبب الإبهام الذي يحيط بالظاهرة إلا أنّ الثابت أثناء الحديث عن النص الشعريّ هو أنّ عنصر الإيقاع يعد

[1] – الهاشمي، علوي : فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص25 .
[2] – نفسه ، ص53.
[3] – سلوم، تامر: أسرار الإيقاع في الشعر العربي ، دار المرساة ، سوريا ، 1994 ،ص251.

العلامة النوعية الأبرز في تجسيد شعرية النص، أو على الأقل هو الملمح النوعي الحاضر في كل النصوص التي لم يُنازع في شعريتها عند القدماء والمحدثين على السواء. وهو ما يدفع نحو الميل إلى رأي الدكتور علوي الهاشمي رغم ما يكتنفه من التعميم في أنّ الإيقاع هو خط عمودي يخترق جسد النص من أعلاه إلى أسفله متقاطعا مع خطوطه الأفقية في نقطة ارتكاز محورية. وهذه الخطوط الأفقية هي الوزن والصور والأفكار واللغة والأصوات التي تظل كتلا جامدة لا حياة فيها إلى أن يخترقها خط الإيقاع [1].

2 – تطوّر البناء الإيقاعي للقصيدة العربية

تعد القصيدة العربية القديمة منذ أقدم منجز شعري عثر عليه المؤرخون نموذجية في خصائصها البنيوية والموضوعاتية. ذلك أنّ الحافظة العربية كانت تعتمد على الأذن الموسيقية. فأعرضت عن كل المحاولات الأولية التي شكلت مرحلة التجريب. واحتفظت بما هو نموذجي موزون من ذلك الشعر. وكان الوزن والقافية هما المكون الأساسي للصورة الموسيقية في القصيدة العربية القديمة. وكانا يمثلان أعلى درجات النضج بحيث إنّنا «لا نستطيع أن نقطع بشيء فيما يخص مراحل نشوئها وتطورها»[2].

وقد وصلنا الشعر الجاهلي بهذا التكامل النسبي في بنيته الموسيقية. لكن هذا لا يعني أنّه ظهر بهذه الصورة، وإنما المؤكد أنّ له جذورا أقدم في التاريخ من مرحلة التدوين والحفظ. ولأنّه لا يمكن لفن من الفنون أن يظهر على هذه الدرجة من النضج دفعة واحدة فإن وراء الشعر الجاهلي ألفيْ عام قطعها في رحلة تشكل طويلة[3]؛ إذ كثيرا ما تحدثنا كتب التاريخ الأدبي والعروض عن

[1] – ينظر : الهاشمي، علوي : فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، ص23-24 .

[2] – هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، ط4 ، 1973،ص468 .

[3] – ينظر : ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر ، دار المعارف، القاهرة، ط11، 1987، ص49.

الزحافات والعلل التي وجدت في الشعر الجاهلي وهي ما يمكن أن نعدها محاولات تجديدية عمدت إلى كسر الطوق التقليدي. والتحرر من الأطر المنهجية الصارمة التي رسمها العرب عصرئذ[1].

وتهجّم بعض الشعراء على بنية القصيدة الجاهلية، وعلى بعض أساليبها وصورها كمحاولات تحديث مضامين العملية الشعرية، وخروج الشعراء الصعاليك على نمطية بناء القصيدة الجاهلية –كل ذلك دليل على أنّ البنية الإيقاعية للشعر العربي لم تقف في عصر من العصور جامدة هذا الجمود المميت الذي يدّعيه بعض النقاد، حين ينفون مسألة التحديث في الشعر القديم. ويدّعون أنّه عاش حياة تقليدية متقوقعة مستدِلّين على ذلك بأنّ هذا الشعر في الجاهلية والإسلام قيل في مجتمع رعوي مقفَل ذي طبيعة ثابتة يغلب عليها الرتابة في نظُم المعيشة والتقاليد والعادات، بل في طبيعة المشاهد الطبيعية الواحدة التي تتكرر. والشاعر محكوم في هذه الطبيعة بقيود صارمة للقصيدة التقليدية لا يمكن التمرد عليها أو التحرر منها لأنّه إن فعل ذلك فقد فقدَ إعجاب الناس والنقاد والرواة[2]. وصحيح أنّ التحديث لم يمسَّ القصيدة في أركانها الأساسية مثلما حدث فيما بعد لكنه سار في البداية ببطء. واقتصر على بعض المحاولات الفردية في الغالب لم تُأهَّل لأنّ تُعد حركة تجديدية إلا أنّه راح يتبلور ويتشكل إلى أن رسخت أصوله ووضعت له مصطلحات ومسميات مثلت خطا موازيا لحركة الشعر التقليدي دون أن تنسلخ عنها «وهكذا كانت بذور التحديث قديمة ظهرت غراسها منذ أواخر القرن الثاني للهجرة ولا يبعد أنّ يكون الخليل نفسه قد شهد تلك الغراس في بدء نموها واخضرارها»[3]. و لم تكن هذه الحركة عارمة جارفة وإنما كانت رفيقة بحركة الشعر التقليدية. فقد اقتصرت على الأوزان والقوافي التي تمثل الجانب الأبرز في موسيقى الإطار. أما بقية العناصر فلم يمسها التغيير.

1-2 إرهاصات تحديث القصيدة العربية: شهد العصر العباسي المحاولات الأكثر جرأة استجابة لما حصل في الحياة الاقتصادية والاجتماعية من هزات باستحداث «أوزان لم تكن معروفة في الجاهلية وصدر الإسلام. وذلك من أجل مواكبة الحضارة الجديدة وخلق التلاؤم بين الأوزان

[1]) – ينظر : حسن المحسن، محمد: شعر التفعيلة في الميزان، ص73.
[2]) – ينظر : نشأت ،كمال: أبو شادي وحركة التجديد في الشعر الحديث ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، 1967 ص216 .
[3]) – فاخوري، محمد: موسيقى الشعر العربي ، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية ، دمشق ، 1981 ، ص185 .

الشعرية وفن الغناء»[1]. فكان للمولدين الأثر الأبلغ في الخروج على الأوزان الخليلية بإعادة بعث البحور المهملة في الدوائر العروضية أو توليد بحور شعرية لا عهد للشعر العربي بها من قبل. فقد «قضى المعري على الأرسطوقراطية في موسيقى شعره حينما تقرب من لغة الشعب واستغل الأساليب الشعبية وفاخر في بساطة شعره وسهولة ألفاظه»[2].

ويعد أبو العتاهية من أكثر الشعراء خرقا لقواعد القصيدة العربية القديمة «فقد ذكر صاحب الأغاني أنّ أبا العتاهية جاء بأوزان طريفة لم يتقدمه الأوائل فيها حتى أنّه سئل: هل تعرف العروض؟ قال : أنا أكبر من العروض »[3]. وله أبيات خرج فيها خروجا تاما عن مألوف الأوزان قالها وهو قاعد عند قصار حين سمع صوت المدقة فحاكاه بقوله[4]:

لِلْمَنُونِ دَائِـــرَا تٌ يَدُرْنَ صَرْفَهَا

هُنَّ يَنْتَقِينَـــنَا وَاحِدًا فَوَاحِـــدَا

ووزنها :

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

وهذه تشكيلة لا تمثل احتمالا في الدوائر العروضية التي ابتدعها الخليل. كما أنّه لم يتعامل بها أي شاعر سبقه.

---

[1] – قاسي، صبيرة: بنية الإيقاع في العربي المعاصر ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط1 ، 2008 .ص11 .

[2] – الورقي، السعيد: لغة الشعر العربي الحديث – مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ، دار المعرفة الجامعية ، مصر ،(د ت) ، ص169 .

[3] – فاخوري ، محمد: موسيقى الشعر العربي ، ص186.

[4] – ينظر: نفسه، ص186.

وقد ظهرت إلى جانب هذه المحاولة أشكال أخرى من الأوزان مهندسة بطرق مبدعة سواء من حيث طريقة كتابتها أو تفعيلاتها. فقد رويت أبيات غريبة في مظهرها الكتابي للشاعر سلْم الخاسر (186 هـــ) يقول فيها[1]:

مُوسَى الْمَطَرْ

غَيْثٌ بَكَرْ ثُمَّ انْهَمَرْ أَلْوَى الْمَمَرْ

خَيْرُ الْبَشَـــرْ فَرْعُ مُضَرْ بَدْرٌ بَدَرْوَالْمُفْتَخَـــرْ

لِمَنْ غَبَرْ

ومن ذلك أيضا أبيات غريبة التشكيل أوردها صاحب العمدة قائلا :

«وأنشد الزجاجي وزنا مشطورا محير الفصول لا شك أنّه مولد محدث. وهو :

سَقَى طَلَلاً بِحَزْوَى هَزِيمُ الْوَدْقِ أَحْوَى

عَهِـــدْنَا فِيهِ أَرْوَى زَمَانًا ثَمَّ أَقْـــوَى

وَأَرْوَى لاَ كَنُـــودُ وَ لاَ فِيهَا صُدُودُ

لَـــهَا طَرْفٌ صَيُودُ وَمُبْتَسَـــمٌ بَرُودُ

وهذا وزن ملتبس (مفاعلتن فعولن) يجوز أن يكون مقطوعا من مربع الوافر ويجوز أن يكون من المضارع مقبوضا ومكفوفا»[2].

وإذا نحن تفحصنا مسيرة التحديث عند الشعراء المولدين ألفيناها تنحصر – كما سبقت الإشارة إلى ذلك – في فئتين من الأوزان :

[1]) – ينظر : القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد،ج1،دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة،ط5،سوريا، 1981،ص185.

[2])- نفسه، ص181.

أولا : **الأبحر المهملة** : وتسمى أيضا الأبحر المولدة أو المستحدثة. وهي أبحر وردت في الدوائر العروضية الخليلية لكن الشعراء العرب لم يتعاملوا معها فصاغها المولدون بطريقة رياضية. وأعادوا بعثها وهي ستة أبحر موزعة على ثلاث دوائر عروضية كما يلي :

1 – دائرة المختلف : وبها خمسة أبحر ثلاثة مستعملة. وهي : الطويل، المديد، البسيط. واثنان مهملان هما : **المستطيل** وهو مقلوب الطويل. ومن نماذجه قول الشاعر[1]:

لَقَدْ هَاجَ اشْتِيَاقِي غَرِيرُ الطَّرْفِ أَحْوَرْ أُدِيرَ الصِّدْغُ مِنْهُ عَلَى مِسْكٍ وَعَنْبَرْ

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن

وبحر الممتد وهو مقلوب المديد ومن نماذجه عند المولدين قول أحدهم[2] :

صَادَ قَلْبِي غَزَالٌ أَحْوَرُ ذُو دَلاَلٍ كُلَّمَا زِدتُ حُبًّا زَادَ مِنِّي نُفُورَا

فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعتلن فاعلاتن

2 – دائرة المؤتلف :وبها ثلاثة بحور اثنان مستعملان هما الوافر والكامل. وبحر مهمل هو **المتوفِّر**. ومن أمثلته قول الشاعر[3]:

مَا وُقُوفُكَ بِالرَّكَائِبِ فِي الطَّلَلْ مَا سُؤَالُكَ عَنْ حَبِيبِكَ قَدْ رَحَلْ ؟

فاعلاتك فاعلاتك فاعلن فاعلاتك فاعلاتك فاعلن

3 – دائرة المشتبه : وبها تسعة بحور؛ ستة مستعملة هي السريع، المنسرح، الخفيف، المضارع، المقتضب، المجتث. وثلاثة مهملة هي: **المتّئد** وهو مقلوب المجتث ومن نماذجه قول الشاعر[4]:

مَا لِسُلْمَى فِي الْبَرَارِي مِنْ مُشْبِهٍ لاَ وَلاَ الْبَدْرُ الْمُنِير الْمُسْتَكْمِلُ

فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن

[1]) – ينظر :أنيس، إبراهيم : موسيقى الشعر ، ص209 .

[2]) – ينظر : الفاخوري، محمود : موسيقى الشعر العربي ،ص188.

[3]) – ينظر : أنيس، إبراهيم : موسيقى الشعر ، ص209 .

[4]) – ينظر : الفاخوري، محمود : موسيقى الشعر العربي ،ص189

و**المنسرد** ومثاله قول الشاعر[1]:

لَقَدْ نَادَيْتُ أَقْوَامًا حِينَ جَابُوا وَمَا بِالسَّـــمْعِ وَقْرٌ لَوْ أَجَابُوا

مفاعيلن مفاعيلن فاع لاتـــن مفاعيلن مفاعيلن فاع لاتـــن

وبحر **المطّرد** وهو مقلوب المضارع ومن أمثلته قول الشاعر[2]:

مَا عَلَى مُسْتَهَـــامٍ رِيعَ بِالصَّدِّ فَاشْتَكَى ثُمَّ أَبْكَانِي مِنَ الْوَجْدِ

فاعلاتـــن مفاعيـــلن مفاعيلن فاعلاتـــن مفاعيـــلن مفاعيلن

وأضافوا إلى هذه البحور المهملة مجزوءات وسّعوا بها دائرة البحور المهملة. كما أضاف بعضهم أربعة بحور أخرى خارج الدوائر العروضية وهي[3]:

- **الرسيم**: وهو (فاعلاتن فعولن) مربعا أو مثلثا .
- **المعتمد**: وهو (فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك) مرتين.
- **الفريد**: وهو (مفعول مفاعيل مفاعيل فعول) مرتين.
- **العميد**: وهو (مفعول مفاعيلن مفاعيلن فعْ) مرتين.

ثانيا: **الفنون الشعرية المستحدثة**: وتعرف أيضا بالفنون السبعة وقد أنكرها بعضهم و لم يعدها من الشعر لخروجها على موسيقى الشعر العربي المعهودة. وقد صنّفت ثلاثة أصناف[4]:

- صنف يلتزم بقوانين اللغة وفيه **الموشح** و**الدُّوبيت** و**السلسلة** وتعد معربة لأنّه لا لحن فيها.
- صنف يُلتزم فيه بالوزن فقط وفيه **الزجل** و**الكان كان** و**القوما** وهذه أقسام يكثر فيها اللحن.

---

[1]) – ينظر : الفاخوري، محمود : موسيقى الشعر العربي ،ص189

[2]) – ينظر : أنيس، إبراهيم : موسيقى الشعر ، ص210 .

[3]) – ينظر :الفاخوري، محمود : موسيقى الشعر العربي،ص189.

[4]) – نفسه، ص 190.

– صنف يكثر فيه اللحن وهو **المواليا**.

وفيما يلي إيضاح لكل فن من هذه الفنون السبعة :

(1) – **الموشح** : سمي موشحا لما فيه من الزخرفة والتزيين والتناظر والتنوع في الأوزان والقوافي، ممّا يجعله كوشاح المرأة المرصع. وهو يقوم إيقاعيا على «ثلاثة مبادئ؛ الاعتماد على التفعيلة كوحدة للوزن بدلا من البحر، ومزج البحور في الموشحة الواحدة، وارتكاز الإيقاع على اللحن المصاحب لا على الوزن العروضي فحسب»[1]. وقد نشأ تاريخيا في الأندلس في أواخر القرن الثالث الهجري في موجة اللهو والغناء، وبين أحضان طبيعة غناءَ زاهيةٍ لذلك كان من البديهي أن تزخر الموشحات بموضوعات الخمرة والغزل والطبيعة وأن تتنوع موسيقاها وتتشكل في أعاريض وأوزان شعرية إيقاعية جديدة مبتكرة في أسلوب «عربي التراكيب ما عدا القفل الأخير من الموشح ويسمى الخرجة، إذ يستحسنون أن يكون عاميا. لكن لغة الموشحات ضعفت على مر السنين»[2]. وقد تعامل الموشح مع الأوزان الشعرية بثلاث طرق مختلفة هي :

– الالتزام بالكتابة على البحور الخليلية ولكنه التزام يتخلله نمط الأشطر.

– وزن يعتمد البحور الشعرية لكن الوشّاح يقسم البيت والقفل إلى عدة أقسام.

– وزن يعتمد في تقويمه على الغناء وهو سماعي لا يعرف صحيحه من مكسوره إلا به.

ومن الموشحات المبكرة التي أحدثت بعض التلوين في تشكيل القصيدة الكلاسيكية الموشحة التي نظمها أبو بكر بن زهر الأندلسي. وهي من النوع «الذي يأتي الوزن فيه مطابقا لأوزان الشعر التقليدي ولا يتخلل أقفاله وأبياته كلمة تخرج به تلك الفقرة عن الوزن الشعري»[3] ومنها :

أَيُّهَا السَّاقِي إِلَيْكَ الْمُشْتَكَى قَدْ دَعَوْنَاكَ وَإِنْ لَمْ تَسْمَعِ

وَنَدِيمٍ هِمْتُ فِي غُرَّتِـــــهِ

[1] – فضل ،صلاح: شفرات النص ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1999،1.ص115.

[2] – الفاخوري، محمود: موسيقى الشعر العربي ص190 .

[3] – عنان، محمد زكريا: الموشحات الأندلسية ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1998 ،ص35-36 .

وَبِشُرْبِ الرَّاحِ مِنْ رَاحَتِهِ

كُلَّمَا اسْتَيْقَظَ مِنْ سَكْــرَتِهِ

جَذَبَ الزِّقَّ إِلَيْهِ وَاشْتَكَى وَسَقَانِي أَرْبَعًا فِي أَرْبَعِ

مَا لِعَيْنِي عَشِيَتْ بِالنَّظَرِ

أَنْكَرَتْ بَعْدَكَ ضَوْءَ الْقَمَرِ

فَإِذَا مَا شِئْتَ فَاسْمَعْ خَبَرِي

عَشِيَتْ عَيْنَايَ مِنْ طُولِ الْبُكَا وَبَكَى بَعْضِي عَلَى بَعْضِي مَعِي

ينتمي هذا الموشح إلى بحر الرمل. وينقسم إلى قسمين رئيسيين هما حسب المصطلح الفني للموشحات **القفل** وهو يشبه –إلى حد ما– المطلع في القصيد التقليدي. ويمثل بيتا ذا شطرين صدر منته بكاف ممدودة وعجُز منته بعين مكسورة. والثاني هو **البيت** أو **الغصن** وهو مؤلف من ثلاثة أشطر (أسماط) على قافية واحدة[1].

وهذا نموذج آخر لموشح آخر يتميز بالجدة في طابعه وفي وزنه وهو لعبادة القزاز[2]:

بَدْرُ تِمْ شَمْسُ ضُحَى غُصْــنُ نَقَا مِسْكُ شمْ

مَا أَتَمْ، مَا أَوْضَحَــا مَا أَوْرَقَا، مَا أَنَــــمْ

والبيت الأول في هذا الموشح يضعنا أمام احتمالات إيقاعية لا عهد للشعر العربي القديم بها فهو إما :

فاعلن مفتعلن مفتعلن فاعلن

أو

فاعلاتن فعلن مفتعلن فاعلن

[1]) – ينظر: العواني، محمد بري: الموشح بين الأدب والموسيقى ، مجلة الموقف الأدبي، العدد:347،آذار2000، ص106 .

[2]) – ينظر : الفاخوري، محمود: موسيقى الشعر العربي ، ص191.

وكلاهما لم تقرض العرب شعرا على منواله. ولهذه الأسباب مثلت الموشحات فتحا جديدا في باب تجديد موسيقى الشعر العربي «ويمكن أن نعدها خطوة سباقة مهدت السبل أمام المجددين من رواد الشعر العربي الحديث لأنّها كانت ثورة على نظام القصيدة »[1].

(2) – **الدُّوبيت** : ويسمى أيضا (الرباعي) وهو مكون من كلمتين؛ فارسية (دو) وتعني اثنين وعربية (بيت) أي بيتان لأنّهم لم يكونوا ينظمون عليه أكثر من بيتين. أمّا وزنه «فهو كما ترى ليس وزنا مخترعا ولكنه مستعار من اللغة الفارسية»[2]. وقد شكّله العروضيون بما يلي من التفعيلات:

فعْلن متفاعلن فعولن فعِلن

وقد انحرف الشعراء عن هذه الصيغة النظرية في الغالب بفعل الزحافات الكثيرة. ومن أمثلته قول الشاعر[3] :

يَا مَنْ بِسنَانِ رُمْحِهِ قَدْ طَعَنَا وَالصَّارِمُ مِنْ لِحَاظِهِ قَطَّعَنَا
اِرْحَمْ دَنِفًا فَسِنُّهُ قَدْ طَعَنَا مِنْ حُبِّكَ لاَ يُصِيبُهُ قَطُّ عَنَا

على وزن:

فعْلن متَفاعلن فعولن فعِلن فعْلن متَفاعلن فغولن فعِلن

(3) – **السلسلة** : لم يتحدث الرواة عن هذا الفن ولا عن سبب تسميته كذلك وهو قليل الذيوع. وكثيرا ما يلتبس بالدوبيت «وأغرب ما فيه أنّ أهل العروض قد زعموا أنّ ألفاظه جاءت معربة مع أنّ قافيته المردوفة توحي بأنّه ربما كان من أوزان الشعر العامي»[4]. ومن نماذجه :

اَلسِّحْرُ بِعَيْنَيْكَ مَا تَحَــرَّكَ أَوْ جَالْ إِلاَّ وَرَمَانِي مِنَ الْغَــرَامِ بِأَوْجَالْ

[1])– الفاخوري، محمود : موسيقى الشعر العربي ، ص191.
[2]) – أنيس، إبراهيم : موسيقى الشعر، ص216.
[3]) – ينظر : الفاخوري، محمود: موسيقى الشعر العربي، ص192
[4])– أنيس، إبراهيم : موسيقى الشعر، ص218.

يَا قَامَةَ غُصْنٍ نَشَا بِرَوْضَةِ إِحْسَانْ أَيَّانَ هَفَتْ بَسْمَةُ الدَّلاَلِ بِهِ مَالْ

وقد ورد وزنه في هذين البيتين مذالاً وهو :

فعْلن فعِلاتن مستفعلن فعِلاتْ فعْلن فعِلاتن مستفعلن فعِلاتْ

(4) – **الزجل** : هو أول فن شعري ملحون في اللغة العربية «نظِم بلغة العامة ولهجة كلامهم، لا يراعى فيه قواعد الإعراب ولا الصيغ الصحيحة للكلمات بل ينظمونه من الكلام الدارج، وألفاظ الكلام العادي الذي يدور بينهم في الحديث»[1]. وقد يُنظم الزجل على منوال البحور الستة عشر لكنهم عددوها وضاعفوها حتى قيل :صاحب ألف وزن ليس بزجال. إلاّ صاحب موسيقى الشعر "إبراهيم أنيس" ينكر هذا التعدد ويرى أنّ «الأزجال لا تكاد تزيد على الأوزان المعهودة في الشعر العربي إن لم تقلَّ عنها »[2]. ومن نماذجه[3]:

مِنَ الْكَرَكْ جَـــانَا "النَّاصِرْ " وِجَبْ مَعُو أُسْدِ الْغَابَهْ

وِرَكْبَتَكْ يَا شِيخْ "هَنْطَشْ " مَـــا كَانَتِ الاَّ كَدَّابِهْ

ووزنه :

مستفعلن فعْلن فعْلن مستفعلن فعْلن فعْلن

(5) – **الكان كان** : اخترعه البغداديون وجعلوه للحكايات والخرافات. لذلك كثرت فيه عبارة "كان كان " وبها سمي. ويعد هذا الفن تطورا حقيقيا في أوزان الشعر العربي لأنّه منظوم بشطرين يخالف أولهما الثاني أي فيه مزج بين البحور الشعرية ويرد بالصيغة التالية:

مستفعلن فاعلاتن مستفعلن مستفعلانْ

[1]) – أنيس، إبراهيم : موسيقى الشعر ، ص233.

[2]) – نفسه ، ص245.

[3]) – ينظر: الفاخوري ،محمود: موسيقى الشعر العربي ،ص192 .

ومثاله قول الشاعر[1]:

قُمْ يَا مُقَصِّرْ تَضَـــرَّعْ قَبْلَ انْ يَقُولُوا :كَانَ كَانْ

لِلْبَرِّ تَجْرِي الْجَوَارِي فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْـــلاَمْ

(6) – **القوما** : عُرف هذا الفن في بغداد على أيام العباسيين. وهو منظوم لدعوة الناس إلى سحور رمضان. ولفظ القوما مشتقّ من قولهم " قُوما نسحِّرْ قُوما" واقترن باسم "أبي نقطة" الذي كان مسحرا يتقاضى أجرا سنويا. «ولما مات أراد ابنه أن يعرف الخليفة بموته، فجمع بعض أتباع والده في أول ليلة من رمضان، وراح يغني "القوما" تحت شرفة القصر بصوت رخيم وكان مما قاله»[2] :

يَا سَيِّدَ السَّادَاتْ لَكْ بِالْكَرَمْ عَادَاتْ

أَنَا ابْن أَبُو نُقْطَهْ تِعِشْ أَبُويَا مَـــاتْ

فطرب له الخليفة وفرض له ضعفي ما كان لأبيه. والبيتان من الوزن المشهور للقوما وهو :

مستفعلن فِعْلاَنْ مستفعلن فِعْلاَنْ

(7) – **الـــمَوالِيَّا** : أصل الكلمة "يا مواليَّ " جمع مضاف إلى ياء المتكلم، مفرده مولى أي سيد، وأتبعه بالألف للإنشاد، وينظم على بحر البسيط لكن بأضرب وأعاريض متّفقة. ويروى في سبب نشأته أنّ الرشيد حين أطاح بالبرامكة نهى الشعراء عن رثائهم. لكن جارية لهم رثتهم بهذا الوزن صائحة "يا مواليَّا" ليكون في ذلك نجاتها ما دامت لم ترثهم بالشعر المعروف المنهي عنه. ومن الدارسين من يشكك في ذلك ويرده إلى اللون العامي المشهور "الموَّال". ومن أمثلته[3]:

أَنْتُمْ أَسَاسُ بَلاَئِي فِي الْهَوَى أَنْتُمْ أَذَبْتُمُ الْجِسْمَ مِنْ بَعْدِ النَّوَى أَنْتُمْ

مَالِي طَبِيبٌ يُدَاوِينِي سِوَى أَنْتُمْ بِاللَّهِ هَذَا الْجَفَا، مِمَّـــنْ تَعَلَّمْتُمْ

[1] – ينظر: الفاخوري، محمود: موسيقى الشعر العربي ، ص192.

[2] – نفسه ، ص193.

[3] – نفسه، ص194.

هذا النموذج يسمى "رباعيا" لأنّه يتفق فيه الروي. أمّا إن اتفق في ثلاثة أشطر فيسمى "أعرجَ". وهناك "النعماني" الذي يكون سبعة أشطر ثلاثتها الأولى متفقة في حرف والثانية في حرف آخر، وشطر سابع متّفق مع الثلاثة الأولى[1].

هذه هي الفنون الشعرية السبعة التي خلخلت إيقاع الشعر العربي، وخرجت به عن بنيته المتكاملة منذ عصوره المتقدمة. وهي سبعة عند أغلب الدارسين إلا أنّ هنالك من ألحق بها فنين عاميين هما : " الحُماق" الذي يقابل الزجل و"الحجازي" الذي يقابل القوما عند البغداديين.

ومهما يكن التجديد الذي حدث في الشعر العربي القديم من خلال العودة إلى بحور مهملة أو استحداث فنون جديدة فإنه تجديد يتسم بالأصالة لم يخرج عن إطار القصيدة العربية. وظلّ النص المجدّد رغم خروجه إلى اللسان العامّي، وانفلاته من اللفظ المعرّب، محافظا على الشكل الإيقاعي حتى في الزجل الذي تشعبت أوزانه إلى أن قيل "صاحب ألف وزن ليس بزجال" فكان الوزن هو قدر القصيدة العربية في كل أحوالها وتقلباتها.

إلا أنّ أكثر الأشكال الشعرية القديمة تجديدا في الشكل واقترابا من قصيدة التفعيلة التي عُدّت نقلة في مجال البنية الإيقاعية للقصيدة العربية _ما أشارت إليه نازك الملائكة (1923-2007). وهو ما يُعرف بشعر "البند" وعدّته شعرا حرا لثلاثة أسباب[2]:

1. لأنّه يقوم على التفعيلة وليس على الشطرين.
2. أشطره متباينة الطول.
3. لا يلتزم فيه الشاعر بقافية موحدة وإنما ينوع في القوافي دون نموذج محدد.

والبند شكل شعري ينهض على وزنين مختلفين؛ هما الرمل والهزج، شاع في القرن الحادي عشر. وقد عادت الناقدة ببداية الشعر الحر إلى هذا التاريخ، نظرا لما لمسته من أوجه التطابق بين

[1] – الفاخوري، محمود: موسيقى الشعر العربي ،ص194.

[2] _ ينظر: الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين،بيروت،ط13، 2004، ص12.

الشكلين سواء في الحرية التي نالها الشاعر في كل شكل أو في الظروف الاجتماعية والثقافية التي عاشها الشاعر في كلا الشكلين، حيث اتُّهم شاعر البند في إنتاجه فعُدّ «نوعا من السجع أو لونا من النثر المبتذل»[1]. ولكنه أبعد ما يكون عن النثر، بل إنه مبني بطريقة فنية؛ فلا ينتقل الشاعر من الرمل إلى الهزج إلا بتمهيد، ولا يعود إليه إلا بتمهيد. ولعل ما صرف اهتمام الأدباء والنقاد عن مدارسة هذا النوع من الشعر هو كون الشعراء يكتبونه بطريقة النثر. وهذا النموذج **لابن الخلفة** الذي يمثل أشهر البنود في الشعر العربي ــ يبين بنية هذا الشكل الشعري[2]:

أَهَلْ تَعْلَمُ أَنَّ لِلْحُبِّ لَذَاذَات، وَقَدْ يُعْذَرُ لاَ يُعْذَلُ مَنْ فيه غَرَامًا وَجَوًى مَاتَ، فَذَا مَذْهَبُ أَرْبَابِ الْكَمَالاَت، فَدَعْ عَنْكَ مِنَ اللَّوْمِ زَخَارِيفَ الْمَقَالاَت، فَكَمْ قَدْ هَذَّبَ الْحُبُّ بَلِيدًا، فَغَدَا فِي مِسْكِ الْآدَابِ وَالْفَضْلِ رَشِيدًا، صَهْ فَمَا بَالُكَ أَصْبَحْتَ غَلِيظَ الطَّبْعِ لاَ تُظْهِرُ شَوْقًا، لاَ وَلاَ تَعْرِفُ تَوْقًا، لاَ وَلاَ شِمْتَ بِلَحْظَيْكَ سَنَا الْبَرْقِ اللَّمُوعِيِّ الَّذِي أَوْمَضَ مِنْ جَانِبِ خَلِيطٍ عَنْكَ قَدْ بَانَ، وَقَدْ عَرَّسَ فِي سَفْحِ رُبَا الْبَانِ.

ويمكن كتابته موزعا على أشطر حسب وزن كل شطر لتتضح بنيته الإيقاعية، مع الإشارة إلى عدد التفعيلات أمام كل شطر ليبرز مدى اقترابه من الشعر الحر[3]:

أَهَلْ تَعْلَمُ أَنَّ لِلْحُبِّ لَذَاذَاتْ	**4**
وَقَدْ يُعْذَرُ لاَ يُعْذَلُ مَنْ فِيهِ غَرَامًا وَجَوًى مَاتْ	**5**
فَذَا مَذْهَبُ أَرْبَابِ الْكَمَالاَتْ	**3**
فَدَعْ عَنْكَ مِنَ اللَّوْمِ زَخَارِيفَ الْمَقَالاَتْ	**4**
فَكَمْ قَدْ هَذَّبَ الْحُبُّ بَلِيدًا	**3**
فَغَدَا فِي مِسْكِ الْآدَابِ وَالْفَضْلِ رَشِيدًا	**4**
صَهْ فَمَا بَالُكَ أَصْبَحْتَ غَلِيظَ الطَّبْعِ لاَ تُظْهِرُ شَوْقًا	**5**
لاَ وَلاَ تَعْرِفُ تَوْقًا	**2**

[1] ــ الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص13.

[2] ــ ينظر: نفسه، ص196.

[3] ــ ينظر: نفسه، ص197.

لاَ وَلاَ شِمْتَ بِلَحْظَيْكَ سَنَا الْبَرْقِ اللَّمُوعِيِّ الَّذِي

أَوْمَضَ مِنْ جَانِبِ خَلِيطٍ عَنْكَ قَدْ بَانْ 9

وَقَدْ عَرَّسَ فِي سَفْحِ رُبَا الْبَانْ. 3

يتجلى من خلال هذا التوزيع أنّ شعر البند قد خطا خطوة واسعة في باب التجريب الشكلي. فهو لم يكتفِ بالمزج بين بحرين مختلفين بل راح ينوع حتى في عدد التفعيلات. وهي كما تظهر متباينة بين الاثنتين والتسع. ويبدو الجانب الفني فيه في أنّ الانتقال بين الوزنين لا يتم بطريقة عشوائية، وإنما هو مهندس بدقة، إذ تُستهلّ القصيدة استهلالا هزجيا إلى غاية الشطر الخامس الذي يختتم بتفعيلة "مفاعي" المنحدرة من تفعيلة " مفاعيلن" محذوفة. وهو ما يؤكد أنّ حركة الهزج ما زالت مستمرة. لكن المفاجأة تتمثل في "مفاعي" التي هي "فعولن" تردُ أيضا في بحر الرمل. وهو ما يمهد تمهيدا طبيعيا لبداية هذا الوزن الجديد. أما العودة إلى بحر الهزج فتبدأ من نهاية الشطر العاشر مع تفعيلة "فاعلاتانْ" الرملية أصلا وإنما جاء الشاعر «بهذه التفعيلة لأنّ جزءها "علاتانْ" مساوٍ تماما لتفعيلة الهزج "مفاعيلْ"»[1]. وبذلك تُستأنَف حركة الهزج دونما إحساس بالتنافر بين أجزاء القصيدة. وهذا يتطلب مهارة فائقة من الشاعر وحسا مرهفا. ولعله السبب نفسه الذي جعل الأمر يلتبس على الشعراء قليلي الدربة. فيغفلون هذه الالتفاتة الفنية. ويذهبون في البند مذاهب مبتذلة يرفضها الذوق العربي والأذن المرهفة. فيكون بندا يمزج بين الرمل والهزج مزجا قسريا لا ذوق فيه. فينتقلون بين البحرين دون ممهدات. فشكّل هذا الانتقال صدمة للأذن الموسيقية للأديب العربي. وهو ما جعل النقاد يغفلون هذا النوع من الشعر. فلا يُورِدونه على أنّه شكل شعري، ولا يشيرون إليه رغم أنّ هناك أشكالا شعرية أخرى أقل منه شأنا اهتموا بها كالمواليا والدوبيت والكان والقوما. ولئن حدث أن تناولوه فإنهم لا يقرون له بهذا الغنى الإيقاعي المتمثل في المزج بين الأوزان المختلفة دون تنافر. وإنما يفسرون ذلك تفسيرا طريفا بأن يثبتوا له وزنا وهو الهزج، وينفوا الوزن الثاني وهو الرمل بعد إسقاط السبب الخفيف الأول منه، وعدم إدراجه في التقطيع العروضي للحصول على "مفاعيلن" مباشرة. وهذا أمر غريب لم يعرفه علم العروض قديما ولا حديثا.

1) ــ الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر ، ص201.

وخلاصة القول في شعر البند أنّه قفزة غير مسبوقة في مجال التجديد الإيقاعي، ويمكن عدّه كما ذهبت نازك الملائكة بداية حقيقية للشعر الحر[1]، لما يتوفر عليه من خصائص سواء فيما يتعلق بالمزج بين البحور، أو الحرية في توزيع الحمولة الإيقاعية للقصيدة، أو التنويع في إيراد القوافي.

2-2 مراحل التجديد الإيقاعي في الشعر الحديث

لم يتوقف مسار التجديد في موسيقى الإطار الشعري يوما. وظلّ في حركة دائمة وإن كان ذلك بالميسور الضئيل الذي استحدث في العصور العباسية والأندلسية. ولم يتخلّ الشعراء يوما عن البنية التناظرية للبيت الشعري العربي«ولم يدرْ بخلدهم أن يثوروا على المعاني ونظام القصيدة ليوسّعوا المجال للموسيقى الإيحائية»[2].

لكن بمجيء العصر الحديث وقع التحول النوعي الذي زعزع البنية الإيقاعية للقصيدة العربية من جذورها. وذلك في النصف الثاني من القرن العشرين على يد جملة من الشعراء تتقدمهم (نازك الملائكة) و(بدر شاكر السياب). إلا أنّه لا يمكن بحال من الأحوال الجزم بأنّ هذه الهزة حدثت فجأة دون مقدمات. فالمؤكد أنّ لها مقدمات أساسية سبقتها. فمجرى التجديد كان متصلا دائما. وإنما تلك الحركة التجديدية التي انبجست في منتصف القرن الماضي كانت حركة واعية لمهمتها ذات أهداف تأسيسية متبناة. وبذلك يغدو من الضروري التعريج على المخاض الحقيقي لولادة هذه البنيات الشعرية والأدبية الجديدة. والإرهاصات التي بشرت بها من خلال تقسيم المراحل التي تولت نقلها من الصورة الموسيقية المرتبطة بالإطار إلى البنية الإيقاعية – إلى ثلاث مراحل هي: مرحلة التأسيس ومرحلة التحول ومرحلة التجاوز.

2-2-1 : مرحلة التأسيس : وتشمل هذه المرحلة تلك المحاولات الأولى التي قام بها بعض الشعراء في مطلع العصر الحديث بهدف البحث عن النموذج الإيقاعي المناسب للتجربة الشعرية الحديثة الذي انتهى إلى شعر التفعيلة على الرغم من أنّ بعض الباحثين يرى« أنّ الشعر الذي ينبني

[1] - ينظر: الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر ،ص195.

[2] – محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص478.

على تفعيلة واحدة قديم في الشعر يعود إلى القرن الثاني الهجري في العراق»[1] ويورد قصيدة – سبق التعرض إليها- لسلم الخاسر قالها على ضرب واحد لأمير المؤمنين موسى الهادي :

مُوسَى الْمَطَرْ غَيْثٌ بَكَرْ ثُمَّ انْهَمَرْ أَلْوَى الْمَمَرْ

وتلمح الإرهاصات الأولى لهذه الحركة التجديدية في بعض المحاولات الفردية لكتابة الشعر المرسل مثلما هو الشأن عند بعض الشعراء الإحيائيين والكلاسيكيين الجدد، وفي الاتجاه الرومانسي عموما. إضافة إلى ما استحدثته حركة الشعراء المهجريين.

ولعل أكثر المحاولات جرأة في باب التجديد ما كان يكتبه أمين الريحاني منذ سنة 1907. ويطلق عليه تسمية " الشعر المنثور" وهو نثر لا وزن فيه مطلقا مكتوب بطريقة الشعر الحر. من نماذجه هذه المقطوعة[2]:

قُمْ أَيُّهَا الْقَاعِسُ الْمُتَقَاعِسُ الْيَائِسُ مِنَ الْحَيَاةْ

قُمْ أَيُّهَا الْبَخِيلُ النَّائِمُ عَلَى الصُّكُوكِ وَالأَوْرَاقْ

قُمْ أَيُّهَا الْمُقَامِرُ الْعَبُوسُ الْمُكْتَئِبْ

قُمْ أَيُّهَا الْمَسْرُورُ الْمَحْبُورُ الْمُبْتَهِجْ

كما حاول بعضهم الجمع بين البحور المتعددة في القصيدة الواحدة مثلما فعل أحمد فارس الشدياق (1804-1888)، ومن بعده زكي أبو شادي (1892-1955) الذي كان زعيما لهذا الضرب من الإبداع الشعري. ولقد وصف هذه التجارب بأنّها نماذج من الشعر المرسل المتنوع الوزن[3]. وعرف هذا النوع من الشعر انتشارا واسعا بين الشعراء. ومن نماذجه قول خليل شيبوب (1891-1951) في قصيدة بعنوان "شراع" نظمها سنة (1933) [4]:

---

[1]) – عبد المحسن، محمد حسن: شعر التفعيلة في الميزان ، مجلة الموقف الأدبي ، العدد:377 ،سنة 2002، ص75 .

[2]) – الريحاني، أمين: هتاف الأودية ، ص50 ، نقلا عن: الورقي، السعيد : لغة الشعر العربي الحديث ، ص177.

[3]) – ينظر: الورقي، السعيد : لغة الشعر العربي الحديث،ص177.

[4])- ينظر: نفسه، ص178 .

وَالْمَاءُ ذَوْبَ أَمَانِي النَّفْسِ ثَائِرَةً

إِلَى رَبِّهَا تَضْرَعُ

أَيْنَ الشِّرَاعُ فَإِنَّهُ لاَ يُنْظَرُ

كَذَا يَتَلاَشَى الطَّيْفُ بَعْدَ شُرُوقِي

فَيَسْتَتِرَانِ بِاللَّيْلِ الْعَمِيقْ

وأوزانها على الترتيب البسيط، المتقارب، الكامل، الطويل، الوافر.

وإلى جانب هذه المحاولات ذات الطابع الجريء كان صوت التجديد في شعر مدرسة الديوان وفي شعر خليل مطران. ولعلّ هذا النموذج للعقاد يعد أكثر قربا لنموذج شعر التفعيلة في قوله من قصيدة " عدنا فالتقينا"[1] :

الْتَقَيْنَا

الْتَقَيْنَا

عَجَبًا كَيْفَ صَحَوْنَا ذَاتَ يَوْمٍ وَالْتَقَيْنَا

بَعْدَمَا فَرَّقَ قُطْرَانِ وَجَيْشَانِ يَدَيْنَا

فَتَصَافَحْنَا بِجِسْمَيْنَا وَعُدْنَا

فَالْتَقَيْنَا

فهذه المقطوعة مبنية على تفعيلة الرمل "فاعلاتن" يبدأ الشطر الأول بتفعيلة واحدة، ثم أخرى في الشطر الثاني، ثم تليها أربع في الشطر الثالث ومثلها في الشطر الرابع، وثلاث في الشطر الخامس. لتنتهي كما بدأت بتفعيلة واحدة في الشطر الأخير.

وكان صوت التجديد في شعر جماعة المهجر أكثر حضورا وأعمق صدى في جسد القصيدة العربية حينما حملوا لواء تطوير البنية الموسيقية لهذه القصيدة «حتى إنّ أكثر الباحثين يردّون إليهم

[1] – العقاد، عباس محمود: عابر سبيل، منشورات المكتبة العصرية، بيروت،(دت)ص128.

هذا التحرّر الجديد. ويعدّ غيرهم من شعراء الوطن العربي المجدّدين مقلّدين لهم ومتأثرين بهم »[1]. وهو تحرر دُفعوا إليه بالروح الثورية التحررية التي تشبعوا بها من الفكر الرومانسي الغربي الذي كان له موقف متميز من موسيقى الشعر حينما ربطها بالانفعال والعاطفة «فقد أعلت الحركة الرومانسية من شأن القيمة الموسيقية للقصيدة العربية. فقد آمن الرومانسيون أنّ الشعر الأصيل هو الذي يعبر عن الشعور. وأنّ العنصر الموسيقي فيه هو الذي يصل به إلى هذه الغاية»[2].

فقد وُكّلت البنية الموسيقية للقصيدة العربية عند شعراء المهجر بمهمة صعبة لطالما غفلت عنها القصيدة العربية فيما سبق هي مهمة إنتاج الدلالة، بل إنها غدت تتصدر وسائل التأثير في نفس المتلقي « عن طريق إثارة الدهشة من وقت إلى آخر، وعن طريق إشباع رغبة الاستطلاع تارة وإثارتها تارة أخرى »[3].

لكن الوزن وحده لا يقوم بهذه المهمة إلاّ إذا امتزج بعناصر التجربة الشعرية. ومن ثم راح الشعراء الرومانسيون عموما يوطدون العلاقة التي تربط الوزن بالانفعال المصاحب له. فكان اهتمامهم بالموسيقى التعبيرية. ومن ذلك ما يلمح عند ميخائيل نعيمة في قصيدة "من أنت يا نفس؟"[4] :

إِيهِ نَفْسِي أَنْتِ لَحْنٌ فِيَّ قَدْ رَنَّ صَدَاهْ
دَفَعَتْكِ يَدُ فَنَّانٍ خَفِيٍّ لاَ أَرَاهْ
أَنْتِ رِيحٌ، وَنَسِيمٌ، أَنْتِ مَوْجٌ، أَنْتِ بَحْرُ
أَنْتِ بَرْقٌ، أَنْتِ لَيْلٌ، أَنْتِ فَجْرُ
أَنْتِ فَيْضٌ مِنْ إِلاَهْ

[1] – طبانة، بدوي: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ، دار الثقافة ، بيروت ، 1981،ص314 .
[2] – بدر، عادل حلمي إبراهيم: الإيقاع في قصيدة السبعينات ، رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة عين شمس ، القاهرة 2001،ص21.
[3] – الورقي، السعيد : لغة الشعر العربي الحديث ، ص173.
[4] – نعيمة، ميخائيل: همس الجفون ، ص16.

تعتمد هذه المقطوعة الموسيقى التعبيرية. حيث تساير الانفعال من لحظة الإثارة على لحظة الإشباع. هذا الانفعال الذي ينطلق هادئا متباطئا "إيه نفسي" وينتهي متأزما حادا لاهثا "أنت ريح، ونسيم، أنت موج، أنت بحر..." معتمدا على عنصر الموسيقى الداخلية.

وإذا كان التجديد يتسلل إلى داخل هذه القصيدة بواسطة الموسيقى التعبيرية الداخلية فإنّه يتجلى في قصائد أخرى لشعراء مهجريين في بنية القصيدة الداخلية والخارجية مثلما يتجلى من خلال هذا النموذج لرشيد أيوب[1]:

لَكِ يَا نَفْسُ حَيَاةُ
بَعْدَمَا أُلْقِي الْعَصَا
فَالْأَمَانِي جَائِعَاتُ
عَلِّلِيهَا بِالْحَصَى
كَيْ تَنَامْ
هِيَ تِذْكَارَاتُ شَاعِرْ
عَاشَ فِي الدُّنْيَا شَرِيْدْ
وَمَضَى فِي الْأَمْرِ حَائِرْ
يَقْصِدُ الضُّوءَ البَعِيدْ
فِي الظَّلاَمْ

تتجلى قيمة هذا النموذج في حرية الشاعر وهو يوزع الحمولة الإيقاعية لهذا النص وينتهك المحظور. فعلى الرغم من أنّ القصيدة تقوم على تفعيلات بحر الرمل إلا أنّ توظيفها بهذا الشكل يبعدها عن الشكل التقليدي المألوف لهذا البحر، واستخدام تفعيلة واحدة في الشطر ظهر أكثر من

[1]) – ينظر : خير بك، كمال : حركية الحداثة في الشعر العربي ،ص261.

مرة "كي تنام / فاعلاتْ – في الظلام /فاعلاتْ" وهذا « ما يمكن اعتباره فاتحة لمبدأ اعتماد التفعيلة كأساس للبنية الإيقاعية في القصيدة الحديثة »[1].

و لم يجدد الشعراء الرومانسيون في تجريب الكتابة على منوال شعر التفعيلة فحسب وإنما حاولوا ابتداع أشكال جديدة للتعبير. فقد «بلغ حب التجديد في النظم عند بعضهم أنّهم حاولوا وضع أبحر جديدة لم يعرفها العرب. كما فعل خليل مطران في مقطوعة على وزن فاعلاتن أربع مرات»[2].

ومهما يكن التأثير الذي كان لهذه المحاولات محدودا فإنها تمثل نموذجا حيا للشعر الحر الذي لا يُلمح فرق بينه وبين ما هو آتٍ من شعر المرحلة المقبلة. وهذه المحاولات جميعها تمثل مرحلة تأسيس هادفة إلى البحث عن النموذج الأنسب لاستغراق التجربة الشعرية. وهي ممتدة من بداية القرن العشرين إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية. ولا بد من الإقرار بأنّ هذه النماذج قد ضمت اغلب المتغيرات التي عرفتها القصيدة العربية الحديثة فيما بعد. ولكن لم يكتب لها إحداث النقلة الإيقاعية النوعية لعدة أسباب أهمها :

– بعض هذه المحاولات لم يخرج عن الترسيمة التقليدية للقصيدة العربية القديمة فجاء سطحيا.

– بعض المحاولات التي تجسدت فيها أكثر ألوان التجديد كانت نادرة. فلم يتسنَّ لأثرها أن يكون كبيرا.

– أنّ الذوق الموسيقي العربي لم يكن بعدُ مهيأ لتقبل مثل هذا النموذج من الشعر. ولكن هذا لا ينأى بها عن كونها مرحلة هامة من مراحل انتقال بنية القصيدة العربية إلى الصورة الموسيقية الحديثة .

2-2-2 : مرحلة التحول : تنطلق هذه المرحلة من تاريخ شهد تحولا خطيرا في الساحة العربية والعالمية بصفة عامة. وهو مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، التاريخ الذي وجد الإنسان

[1]) – خير بك، كمال : حركية الحداثة في الشعر العربي ، ص262 .

[2]) – العيد، يمنى: الدلالات الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان ،دار الفارابي،بيروت،1979،ص105.

فيه نفسه مثقلا بمخلفات الحرب المدمرة، حيث ضاعت القيم النبيلة التي كانت تساعد على العيش الكريم؛ فلا ثقة ولا أمن ولا أسرة.. ولكن واقعا جديدا مليئا بالحزن والرعب والتشتت والغربة والعبثية يسعى إلى بسط سلطته على الحياة. وكان الإنسان العربي أكثر تأثرا بهذا الواقع؛ إذ إضافة إلى هذه الآلام كان يرزح تحت نير الاستعمار مكبلا بكل أنواع الكبول لا حرية ولا أمن ولا كفاف. وكان الشاعر العربي في هذه الأجواء المشحونة بالتغيرات العالمية. والتجارب الجديدة أول المعنيين بالتفاعل والتأقلم معها، لأنّ «الشاعر لما أوتي من رهافة في الحس وكثافة في الشعور أكثر الناس تفاعلا مع مجتمعه. ومهما حاول الابتعاد عنه أو شعر بالغربة تجاهه فإنه لا يستطيع أن يبعده عن فكره ووجدانه وخياله وأحاسيسه المتوقدة»[1]. ومن ثم غدا التفاعل مع تلك الإفرازات قدرا لا سبيل إلى الانفلات منه. وهو ما فرض على الشاعر أن يبحث عن أشكال ومضامين جديدة تتبلور من خلالها رؤيته الجديدة للواقع ووعيه به.

من هنا بدأت قوة التغيير تعصف ببنية الشعر العربي أي «تغيرا وتحولا في التجربة بمفهومها العام زامنه تحول في الأداء الشعري. وأوّل هذه التحولات أو التغيرات هو شعر التفعيلة الذي ظهر قبيل النصف الثاني من القرن العشرين»[2].

ومهما تكن ردة الفعل العنيفة الرافضة التي جُوبِهَ بها هذا النوع الجديد من الشعر إلا أنّه يظل مقودا بضرورة اجتماعية محضة. ولقد استحدثه الشعراء «تلبية لحاجة روحية تبهظ كيانهم. وتناديهم إلى سد الفراغ الذي يحسونه. ولا ينشأ هذا الفراغ إلا من وقوع تصدع خطير في بعض جهات المجال الذي تعيش فيه الأمة»[3].

وتحصر نازك الملائكة العوامل الاجتماعية التي أدت إلى انبثاق الشعر الحر في خمسة عوامل تتعلق بالاتجاهات الاجتماعية للفرد العربي المعاصر إلى جانب بعض خصائص الشعر العربي القديم[4]:

---

[1]) ــ أحمد حمدان، ابتسام: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص93.

[2]) ــ محمد القعود، عبد الرحمن: الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002،ص145.

[3]) ــ الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر،ص55.

[4]) ــ ينظر: نفسه، ص56ــ63.

أ) ـ النزوع إلى الواقع: الشعر الحر يترع إلى التعبير عن انشغالات الإنسان المعاصر مقتربا من الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل والجد غايتها العليا. وتساعد في تحطيم الحلم والإطلال على الواقع العربي الجديد دونما ضباب أو أوهام، بينما موسيقى الشطرين رومانسية حافلة بالغنائية والتزويق والجمالية العالية والرصانة والهيبة والقيود. وهذه كلها تعوق الشاعر المعاصر في انطلاقته نحو البناء والإنشاء وإعمال الذهن في مشكلات العصر.

ب) ـ الحنين إلى الاستقلال: كأن الشاعر في هذا العنصر يسعى إلى إيجاد معادل موضوعي للصراع الدائر واقعه الاجتماعي ضد الاستعمار، وضد الجمود الفكري ، والتقاليد البائدة، فوجد في الثورة على القوالب الشعرية الجاهزة متنفسا عن حنينه إلى الحرية والاستقلال.

ج) ـ النفور من النموذج: إنّ من خصائص الشعر المعاصر الهروب من النسب المتساوية، والضيق بفكرة النموذج الذي هو اتخاذ وحدة ثابتة وتكرارها من غير تغيير ولا تنويع فيها. وهو ينطبق على الشعر القديم ذي الشطرين اللذين يمثلان الوحدة الأساسية الثابتة التي لا يأتيها التغيير من خلفها ولا من أمامها، بل هي ذات طبيعية هندسية مضغوطة و«إنّ الأشطر المتساوية والوجدات المعزولة لا بد أن تفرض على المادة المصبوبة فيها شكلا مماثلا يملك عين الانضباط وتساوي المسافات، أو لنقل إنّ هندسية الشكل لا بد أن تتطلب هندسية مقابلة في الفكر الذي يستوعبه هذا الشكل»[1]. وهو ما يحد عبارات الشاعر ويكبح دفقاته الشعورية. بينما شعر التفعيلة يهدف إلى التعبير. فلا تُخنق عبارته بنهاية حتمية في خواتم الشطر. ولا قوافٍ موحدة ثابتة، بل يطيل عباراته ويقصّرها استجابة للمعنى، والحالة النفسية لا وفق نظام هندسي مفروض.

د) ـ الهرب من التناظر: ترى الناقدة أنّ ثورتها الشعرية والنقدية على نظام الشطرين إنما هو إدانتها لكل ما هو متناظر في حياتنا. وفي مقدمته ذلك التناظر الذي شهدته بغداد، وأغلب الأقطار العربية في طراز بناء البيوت، ساحة واسعة داخلها، يحيط بها البناء من جهاتها الأربع. و«كنت كلما رأيت مسكنا متناظرا شعرت بنفسي تضيق وتظلم. و لم يخطر على بالي أنّني إنما دعوت تلك الدعوة

[1]) ـ الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص59.

الحارة إلى إقامة الشعر على أشطر غير متساوية، تفعيلاتها غير متناسقة في العدد، لأنّني أدعو أيضا إلى تغيير المباني، ولأنّني أنفر من التناظر وأتعطش إلى هدمه والثورة عليه»[1].

هـ) _ إيثار المضمون: وجد الشاعر الحديث نفسه محاصرا بإرث من شعر سابقيه في العصر المظلم الذي هيمنت على الشعر فيه القوالب الشكلية والصناعية الفارغة والكتابات الغريبة الباحثة عن الأشكال المجردة ذات القيمة الظاهرية كما هو الشأن مع شعر الألغاز والتشطيرات ولزوم ما لا يلزم. بينما الشاعر المعاصر ولوع بتحطيم المضمون في الشكل ربما لأنّها ردة فعل على اهتمام القدماء المبالغ فيه بالشكل، معتنٍ كل العناية بالمضمون على حساب القشور الخارجية التي تحكمت في الشعر لمئات السنين. ولعل ردة الفعل هاته هي «السبب في ما نراه من مبالغة بعض الناشئين في استعمال الأوزان الحرة حتى كادوا ينبذون الأوزان القديمة نبذا تاما»[2].

هذه هي العوامل الأساسية التي بعثت على نشأة الشعر الحديث إلى جانب عوامل أخرى فرعية لا تخرج عن الإطار الاجتماعي الذي حدّدته الناقدة والشاعرة نازك الملائكة.

ويتفق جل الباحثين على أنّ التأسيس للقصيدة العربية الحديثة ممثَّلَةً في الكتابة وفق نظام الأشطر الشعرية قد بدأ بوعي بُعيْد الحرب العالمية الثانية. وقد سبقت الإشارة إلى أنّ الكتابة وفق نظام الأشطر والتحرّر النسبي من سلطة القافية أمر قد خاض فيه الشعراء من قبل لكن وفق محاولات لم يكتب لها الرسوخ لأنّها لم تُتَبنَّ شكلا جديدا بديلا للصورة الموسيقية القديمة و«أصحاب هذه البدايات المبكرة لم يكونوا على وعي بما في قصائدهم من جدة »[3]. أما في هذه المرحلة فقد أصبحت الكتابة وفق نظام الأشطر مع التحرر النسبي من نظام القافية تتبناه مجموعة من الشعراء العراقيين، تتزعّمهم نازك الملائكة التي يرتبط التأريخ لحركة الشعر الجديد -في أغلب الدراسات- بظهور قصيدتها "الكوليرا" التي نشرتها «في مجلة العروبة اللبنانية في كانون الأول عام 1947. وتحدد الشاعرة تاريخ كتابة هذه القصيدة 27 تشرين الأول أكتوبر» [4]. لكن بدر شاكر السياب ينازعها

---

[1]) _ الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر ، ص62.

[2]) _ نفسه ،ص63.

[3]) – يونس، علي: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيأة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،1984،ص31.

[4]) – خير بك، كمال : حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر،ص43.

في هذا السبق. وهي نفسها تقر فيما بعد في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" بأنّها لم تكن تعلم حين أعلنت أنّ قصيدتها الكوليرا هي أول ما كتب من الشعر الحر بأنّ هنالك قصائد حرة معدودة قد ظهرت على صفحات الجرائد والمجلات في العراق وفي مصر منذ زمن مبكر، كهذا النموذج الذي أورثه لقصيدة نشرتها جريدة العراق ببغداد سنة 1921، وفيه كل سمات الشعر الحر دونما لبس، نشر تحت عنوان "بعد موتي" لم يتجرأ صاحبه على ذكر اسمه بل وقعه بهذين الحرفين(ب.ن) وهذه أبيات منها[1]:

أُتْرُكُوهُ، لِجَنَاحَيْهِ حَفِيفٌ مُطْرِبُ

لِغَرَامِي

وَهْوَ دَائِي وَدَوَائِي

وَهْوَ إِكْسِيرُ شَقَائِي

وَلَهُ قَلْبٌ يُجَافِي الصَّبَّ غُنْجًا لاَ لِكَيْ

يَمْلَأَ الْإِحْسَاسَ آلاَمًا وَكَيْ

فَاتْرُكُوهُ، إِنَّ عَيْشِي لِشَبَابِي مُطْرِبُ

وَحَيَاتِي

بَعْدَ مَوْتِي

ففي هذا النموذج تتجسد قصيدة التفعيلة. فهو يقوم على تفعيلات بحر الرمل، ويتوزّع على أشطر أحادية متفاوتة الطول. إضافة إلى بعض خصائص المضمون التي جسّدتها، فهل تكون قصيدة التفعيلة قد نشأت منذ سنة (1921). وبالتالي سبقت ابتكار نازك الملائكة والسياب؟

[1]) ــ ينظر:الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر،ص15.

لكنها تقدم مبررا من شأنه أن يدحض إمكانية السبق والريادة للشعر الحر عن بدر شاكر السياب وغيره من الشعراء السابقين، مؤدّاه أنّ ثمّة شروطا أربعة يجب توفّرها لتكون قصيدة ما، أو قصائد هي بداية الشعر الحر هي[1]:

1 – أن يكون الشاعر على وعي بأنّه قد استحدث أسلوبا وزيا جديدا.

2 – أن يقدِّم الشاعر لهذه القصيدة بدعوة إلى الاحتذاء بها في جرأة وثقة.

3 – أن تحدث لدعوته تلك ضجة بين النقاد إنكارا وإعجابا.

4 – أن يحدث تجاوب مع هذه الدعوة على نطاق واسع.

وعلى الرغم من أنّ هذه الحجة التي تنتصر بها الشاعرة لريادتها نابعة أصلا من واقع تأملته مليا ثم بنت على مقاسه شروطها إلا أنّ المؤكد أنّ فيه الكثير من الموضوعية. فلم ينبرِ أحد من أولئك الشعراء بما فيهم السياب بتقديم مثل هذا التنظير الواعي للشكل الشعري الجديد الذي يمثل تفسيرا نقديا ناضجا ومؤسِّسا لحداثة عربية متقدمة في الشعر. وقد تجسد هذا التنظير في مقدمة ديوانها "شظايا ورماد" الذي صدر سنة 1949. وكانت مقدمة عنيفة حملت فيها على بنية القصيدة العربية القديمة وموسيقاها منطلقة من عبارة "برنارد شو 1856-1950 *George Bernard Shaw*" «اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية »[2]. وقد حددت موقفها بدقة من بحور الخليل بقولها: «ما لطريقة الخليل ؟ ألم تصدأ لطول ما لامستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين؟ ألم تألفها أسماعنا وترددها شفاهنا، وتعلكها أقلامنا حتى مجتها؟»[3].

لكنها في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" بدتْ أقلَّ حدّةً وعنفا منها في مقدمة ديوانها السابق. فهي لا تلغي طريقة الخليل جميعها ولكن أسلوبها الجديد هو مجرد "تعديل" لها بما يقتضيه تطور المعاني والأساليب. وسعت الناقدة إلى بسط هذا الأسلوب الجديد الذي هو «ليس خروجا على قوانين

[1]) – ينظر : الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص16.

[2]) – الملائكة، نازك : شظايا ورماد،دار العودة،بيروت،ط2،1979،ص07.

[3])– نفسه، ص15.

الأذن العربية والعروض العربي، وإنما ينبغي أن يجري تمام الجريان على تلك القوانين خاضعا لكل ما يرد من صور الزحاف والعلل والضروب والمجزوء والمشطور»[1].

و لم يكن التجديد الإيقاعي الذي نادت به نازك الملائكة ليتخطى كلية إطار التقنين. ولا يبذل الدارس كبير جهد ليقف على مدى الاضطراب الذي اكتنف موقفها. ففي الوقت الذي تعلن فيه أنّ دعوتها إلى ضرورة التخلص من سلاسل الأوزان القديمة، والتمسك بمبدأ الحرية شرط من شروط الشعر الجديد، لأنّ اللجوء إلى هذا الشعر كان بدافع أسباب خمسة: التزوع على الواقع، والحنين إلى الاستقلال، والنفور من النماذج، والهرب من التناظر، وإيثار المضمون[2]. فقد ظلت محافظة على النمطية في صورة القصيدة، ومتقيدة بما أسمته «قانون الأذن العربية»[3] الذي اشترطت للتقيد به أن لا يتجاوز الشاعر في تشكيل البيت الشعري خمس تفعيلات ما دام أطول شطر في الشعر العربي لا يتجاوز الأربع تفعيلات. وقد استدركت الناقدة مدى محدودية الأفق الإبداعي الذي يفرضه هذا القيد. فمدّدت شرطها إلى إمكانية تشكيل شطر من ستّ تفعيلات، أو ثمانٍ على ألاّ يبلغ التسع، اقتداء بالبنية التركيبية للبيت الشعري التقليدي.

وضمن قانون الأذن الموسيقية العربية ناقشت الناقدة في كتابها النقدي الثاني "سيكولوجيا الشعر" قانون القافية ورأت أنّ الشاعر المبدع الملهم هو الذي يلهمه حسه الفني المواضع التي يتخلى فيها عن القافية، والمواضع التي يلتزم بها فيها. إلاّ أنّه على أية حال لا يمكنه الاستغناء عنها لأنّها «مطلب سيكولوجي فني ملح »[4].

وتتحدّث عن تسعة مواضع هامّة تجعل للقافية تلك الضرورة التي لا سبيل إلى أن يستغني عنها الشعر. ومن أهم هذه العوامل أنّ القافية تقوّي بصيرة الشاعر تقوية عجيبة وتفتح له الأبواب المقفلة الغامضة. وتقوده في دروب خلابة تموج بالحياة. كما أنّها تفتح كنوز المعاني الخفية، بل إنها تنبت الأفكار. وتغير اتجاه القصيدة إلى مجالات خصبة مفاجئة. وأنّ القافية وسيلة أمان واستقرار لمن يقرأ

[1])– الملائكة، نازك : قضايا الشعر المعاصر،ص92.

[2]) – ينظر : نفسه، ص56وما بعدها.

[3]) – نفسه،ص80.

[4]) – الملائكة، نازك : سيكولوجيا الشعر، دار العلم للملايين ، بيروت،ط1979،1،ص157.

القصيدة. ووجودها يشعر بوجود نظام في ذهن الشاعر. وبتنسيق الفكر لديه. ووضوح الرؤية وقوة التجربة[1].

وقد عارضت بشدة أولئك الذين يدعون إلى التخلص من القافية قائلة «الحقيقة أنّ القافية ركن مهم في موسيقى الشعر الحر. لأنّها تحدث رنينا. وتثير في النفس أنغاما وأصداء. وهي فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر. والشعر الحر أمجّ ما يكون إلى الفواصل خاصة بعد أن أغرقوه في النثرية الباردة. ولذلك يؤسفنا أن نرى الناشئين متّجهين اليوم إلى نبذ القافية في شعرهم الحر. وذلك يضاف إلى نثرية ما يكتبون، وضعف الموسيقى فيه...كأن لم يكفهم ذلك كله فأهملوا القافية. وهي لو يدرون سند لشعرهم وحليته المتبقية»[2].

وليس ينكر أحد أنّ لنازك الملائكة دورا رياديا أولا في القفز بالقصيدة العربية من صورها التقليدية إلى صورها الحديثة التي ارتكزت على التفعيلة مدعوما بالتقعيد النظري الواعي الذي رسمته لمسار هذه الحركة. إلاّ أنّ رواد الحداثة فيما بعد سعوا إلى التقليل من هذا الدور، ولا سيما بعد صدور كتابها قضايا الشعر المعاصر الذي بدأت فيه بشن «حملة معادية على تطرف الشعراء المحدثين مما جعلها تتلقى من المعسكر الآخر اتهامات بالارتداد وخيانة حركة الحداثة»[3].

ويرى محمد بنيس أنّ مسارها النقدي الذي تعده مشروعا تأسيسيا لحركة الحداثة الشعرية لا يتسم بالأصالة، ولا موضع فيه للإبداع، وإنما هو انعكاس مباشر للجو الثقافي الذي عاشته في الغرب، وتأويل زائف لآراء النقاد الغربيين في الشعر الحر. وسعى الناقد إلى إثبات التناقض فيما سطرته من تنظير؛ إذ كيف يكون الشعر حرا وقد كبلته بكل تلك الأغلال؟ ومن ثم «نرى أنّ نازك الملائكة لم تكن تبتغي تثبيت مطلق عروضي فقط، بل كانت - دونما علم ضرورةً – ترمي لإحلال المطلق المقدس محل النسبي والذاتي رابطة بين تحررها وبين كلاسيكية أوروبية لا يمكن للشعر العربي أن يستمد حريته ضمنها أو في أفقها»[4].

---

[1] - ينظر: الملائكة، نازك : سيكولوجيا الشعر ، ص160 وما بعدها.

[2] - الملائكة، نازك : قضايا الشعر المعاصر،ص163.

[3] - خير بك، كمال : حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر،ص44.

[4] - بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها،ج3،دار طوبقال للنشر ،المغرب،ط1،1990،ص32.

وهي – أي نازك – مخطئة في نظرتها التهويلية للقافية، ووقوفها موقفا معاديا للشعراء الناشئين لأنّهم لم يلتزموا بها. فهي «مخطئة وسجينة تصور ماضوي تسقطه على المستقبل، كأنّها وصية بمفردها على هذا التراث الذي أثبتت التجربة أنّ فضل المعاصرين عليه كبير»[1].

وقد وسمها غالي شكري -وهو أكبر المهللين لقصيدة التفعيلة- بأنّها تنتمي إلى طائفة "السلفيين الجدد" وإحدى "كبار الشكليين" في شعرنا الحديث. ورأى أنّها آيلة إلى التحجر والجمود «أما نازك الملائكة فتتّجه بخطى واسعة نحو نهاية الشوط إلى الخاتمة الأسيفة لهذا التيار السلفي الجديد، وهي التحجّر والجمود، واحتلال جانب المحافظين بحركة التجديد الحديثة في الشعر العربي»[2].

ويتهمها محمد شكري عياد بأنّها ابتعدت عن روح المنهج العلمي السليم تحت تأثير فورة الصراع المثارة حول حركة الشعر الحر. وإنّ كتابها الشهير "قضايا الشعر المعاصر" لهو موضوعات متكررة تدور حول نفسها، وإنْ انقسمت ظاهريا إلى أبواب وفصول. وهي تطرح القضية الهامة التي تعد بؤرة للصراع طرحا سطحيا بسيطا. ثم تتجاوزها دون عودة إليها. ولعل أضعف فصول الكتاب تلك التي تتعرض للشعر الحر من الناحية العروضية وبصورة مجملة «فإننا لا نجد في كتاب نازك الملائكة أي جديد في هذه الناحية، بل لا نجد صدى للدراسات السابقة في هذا الميدان. ولا يخرج موقفها من العروض الخليلي عن محاولة تطبيقه على الشعر الحر. وهي تسمي ذلك تطويرا متمسكة بوحدة الجزء أو التفعيلة وتسميها التشكيلة»[3].

ويعد محمد النويهي من نقاد هذه المرحلة البارزين الذين أشادوا بشعر التفعيلة، وساندوه إلى أبعد الحدود من خلال كتابه "قضية الشعر الجديد" لكنه كغيره من النقاد المهللين لتيار الحداثة وقف موقفا سلبيا من مشروع نازك الملائكة. وراح ينتقد آراءها رأيا برأي منطلقا من أنّ هذه الآراء تضم «كثيرا من الضرر لو تُركت دون تصحيح. والخطأ الذي هو خطأ في تشخيص قضية الشعر الجديد

[1] – بنيس، محمد: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب،دار التنوير للطباعة والنشر،بيروت،ط2،1985،ص66.

[2] – شكري، غالي: شعرنا الحديث إلى أين؟دار الآفاق الجديدة،بيروت،ط2،1978،ص25.

[3]– عياد، محمد شكري : موسيقى الشعر العربي ،ص20.

الذي كانت السيدة نازك الملائكة من رواده السابقين، وكواكبه الباهرة. والضرر الذي نخشاه هو إضرار بقضية الشعر نفسه، وتعويق له عن أن يستمر فيما نرجو له من النمو والتطور»[1].

ويعد عز الدين إسماعيل من النقاد الكبار الذين درسوا هذا الشعر الجديد. فهو يرى أنّ تخلّص هذا الشعر من الصورة الموسيقية القديمة لم يكن«مجرد الرغبة في التخلص من أعباء الوزن والقافية، وإنما كان الدافع الحقيقي هو جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها»[2]. ويحدد طول الشطر الشعري وقصره بالدفقة الشعورية التي تحتويها دخيلة الشاعر. ولقد جنى الشعر العربي القديم بشكله الصارم على الشاعر؛ إذ كان عليه أن يمطّط مشاعره ويقلّصها كي تتلاءم مع هذا الشكل. والمستحدث في هذا الشعر الجديد «هو أنّ الكلام بالنسبة إلى عنصر التنسيق الصوتي المجرد الصرف الذي تكلفه التفعيلة العروضية قد حاز خاصية موسيقية جوهرية في ذلك الإيقاع الناشئ عن تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر»[3].

أما عن القافية فيرى الناقد أنّها نهاية تتوقف عندها الدفعة الموسيقية الجزئية في السطر الشعري وهي «النهاية الوحيدة التي ترتاح إليها النفس في ذلك الموضع. فالقافية في الشعر الجديد ببساطة نهاية موسيقية للسطر الشعري، هي أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية»[4].

وبالقدر الذي حمل به رواد الحداثة على نازك الملائكة بسبب ما رموه بها من التطرف، وخيانة حركة الحداثة كان انحيازهم لبدر شاكر السياب رائدا أولَ لشعر التفعيلة. وسعوا جهدهم إلى منحه عصا السبق في ريادة هذا المشروع فقد «أثبت أنّه كان المستكشف الأكثر جرأة واقتدارا »[5] من منافسيْه على الزعامة نازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي . فكانت مسألة الريادة أكثر المسائل إثارة للجدل واستئثارا باهتمام النقاد في شعر التفعيلة. فقد انقسموا فريقين: فريقا منحازا إلى لنازك

[1]) – النويهي، محمد:قضية الشعر الجديد،ص249.

[2]) – إسماعيل، عزّ الدين : الشعر العربي المعاصر،دار العودة ودار الثقافة،بيروت، ط3،1981،ص63.

[3])– نفسه ،ص66.

[4]) – نفسه ،ص67.

[5]) – خير بك، كمال : حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر،ص43.

الملائكة. وفريقا مشيدا ببدر شاكر السياب. وهذا صراع أسال مدادا كثيرا[1]. وهو ما يدل على أنّ إشكالية الإيقاع قد مثلت أبرز إشكاليات الحداثة الشعرية في هذه الفترة. وانتهت أخيرا بحسم الصراع لصالح الشكل الجديد بانتقال القصيدة العربية من الصورة الموسيقية التقليدية إلى الصورة الحديثة التي تقوم على نظام التفعيلة من خلال مجهودات جمّة لشعراء توزّعوا على ثلاث طوائف. تضم الطائفة الأولى: نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي في العراق، وصلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوي في مصر. وتتمثل الثانية في شعراء الخمسينات، وفيه شوقي البغدادي من سوريا، ورشدي العامل وسعدي يوسف وشاذل طاقة وبلند الحيدري وكاظم جواد من العراق، وكمال عماد ونجيب سرور وفاروق شوشة ومحمد مهران وكمال عبد الحليم من مصر. ومحمد الفيتوري من السودان. أما الطائفة الثالثة فقد ظهرت منذ بداية الستينيات حين أخذ الشكل الشعري الجديد للقصيدة العربية مجراه. ومن أعلامها نزار قباني وبديع حقي وخليل الخوري وسليمان العيسى من سوريا. ووفاء جدي وفاضل العزاوي ويحي صالح عباس من العراق. وأمل دنقل وكمال نشأت ومحمد عفيفي وملك عبد العزيز وكيلاني حسن سند من مصر. وخليل حاوي من لبنان. ومحمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد من فلسطين[2].

وخلاصة القول في هذه المرحلة أنّ أهم حدث يمكن ملاحظته هو تبني الشعراء لنظام التفعيلة طريقة جديدة في الكتابة الشعرية. والتأسيس للشكل الجديد من خلال الرؤية الشعرية والتقعيد النظري لضوابط القصيدة الجديدة، وسواء كانت عصا السبق في يد نازك الملائكة أو في يد بدر شاكر السياب أو غيرهما فإن المؤكد أنّ نازك الملائكة – وهذا هو الأهم – هي أول من أعلن في مقدمة نظرية تبنيَها لهذا المشروع في ديوانها "شظايا ورماد"، حيث حملت وبشدة على القواعد الجمالية لموسيقى القصيدة العربية التقليدية، وسعت إلى إرساء قاعدة جمالية أخرى أقوى تأثيرا وأكثر فاعلية فهي «أول من شمل هذا الكشف بالإيمان العميق والوعي النقدي الدقيق في مقدمتها على

[1]) – ينظر: خير بك، كمال : حركية الحداثة في الشعر العربي ،ص44.

[2]) – فاخوري، محمد: موسيقى الشعر العربي،ص206.

ديوان شظايا ورماد 1949. ويبدو أنّ هذه المقدمة هي التي أوجدت للتيار الشعري الجديد مسوغاته الفكرية، وقرنت بين التجربة العملية والسند النظري»[1].

2-2-3 : مرحلة التجاوز : تنطلق مرحلة التجاوز من الفترة التي تراجع فيها انبهار الشعراء والنقاد بنموذج شعر التفعيلة. ويمكن بداية التأريخ لها بظهور مجلة "شعر" اللبنانية التي تبنت أكبر ثورة على التقاليد الشعرية العربية القديمة والحديثة معا. وهي ثورة قامت بتوجيه «الضربة الموجعة التي هزت الشعر العربي ... في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات مع شعراء أسسوا هذه المواجهة النقدية الجذرية مع الموروث التقليدي»[2]. وكانوا مبادرين إلى خرق النموذج التاريخي الموصول. وهم: أنسي الحاج، وتوفيق الصايغ، ومحمد الماغوط، وأدونيس، وشوقي أبو شقرا، ويوسف الخال وغيرهم.

ولقد كان همّ هؤلاء الشعراء الأولُ هو تحقيق الحرية المطلقة في الشعر، والولوع بالتجاوز الدائم للواقع وللتاريخ وللتراث وللأشكال الإيقاعية باستمرار. وكل ذلك حدده يوسف الخال، من خلال بيانه التأسيسي التاريخي لتجمع "شعر" في ***31*** كانون الثاني ***1957***. وإن «هذا البيان الذي يهاجم بشكل أساسي هجوما عنيفا الوضعية الشعرية في لبنان قد أثار الكثير من اللغط وردود الأفعال التي كانت في غالبها غاضبة مناوئة»[3]، بسبب النهج التحرري الذي انتهجته الحركة منذ البداية. فقد أعلنت صراحة بضرورة تطوير الإيقاع الشعري العربي، وتكييفه للمضامين الجديدة. فليس للأوزان التقليدية ولا للأشكال المستحدثة أية قداسة. وقد عزّز هذه الدعوة أدونيس أثناء تقديمه لمختارات شعرية من شعر يوسف الخال، حين رأى أنّ تجربة هذا الأخير تفتح «أبواب التحرر من القيود الشكلية المسبقة أيا كانت... إنّ الشعر لا يعرف بشكل وزني معين. إنّه يعرف بكونه حركة تقوم جوهريا على الحرية الأولية فيما وراء الأشكال والقيود»[4].

---

[1]) – عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر،دار الشروق ، الأردن، ط3، 2001،ص18.

[2]) – محمد، فرحان: هموم الثقافة العربية،دار الحداثة،بيروت،ط1، 1988،ص200.

[3]) – خير بك، كمال : حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر،ص66.

[4]) – أدونيس : يوسف الخال قصائده المختارة،دار مجلة الشعر،بيروت،(د ت)،ص28.

وقد عرفت هذه المرحلة شيوع الاتجاه البنيوي واكتساحه للساحة النقدية. وهذا ما جعل عروض الخليل تحظى بتغطية بنيوية. وصارت تظهر في أغلب الدراسات تحت اسم "البنية الإيقاعية". ولا يملك المتصفح للدراسات المنجزة في هذه المرحلة إلا أنّ يقر بأنّ أصحابها قد استوحوا آراءهم – في الغالب – من الدراسات الغربية، أو التي قام بها مستشرقون على الشعر العربي. ولعله السبب الذي حمل دارسا كأحمد المعداوي يرميها بالقصور بعد أن ميّز بين ثلاثة أشكال من الدراسات التي جسدت هذه المرحلة وهي[1]:

ـــ تبني النظريات الغربية الخالصة.

ـــ الاتكاء على بعض الآراء المتفرقة دون توفر رؤية شخصية خالصة.

ـــ التغطية اللغوية أو الصوتية.

ولئن كان عنصر الاتكاء على الآراء المتفرقة يتسم بشيء من العمومية. فإن للشكلين الآخرين أهمية قصوى في رسم معالم هذه المرحلة. على أنّه لا يمكن مجاراة الناقد في كل التفاصيل التي خاض فيها لأنّه في موضع انتقاد للحداثة، ساعٍ إلى إبراز أوجه العقم فيها. وليس لهذا البحث هدف من هذا النوع بقدر ما يسعى إلى الإفادة من منجزات الحداثة في الجانب الإيقاعي.

تبني النظريات الغربية الخالصة : وهي نظريات تتوزع على اتجاهين هما: ما استخلصه الغربيون ذاتهم من أشعارهم. وما وصل إليه المستشرقون في دراستهم للشعر العربي. ويتبنى ال**اتجاه الأول** المغربيان : محمد بنيس في كتابه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) وعبد الله راجع في كتابه (القصيدة المغربية المعاصرة) حينما تبنيا آراء "جان كوهن ***Jean cohen***" المتضمنة في كتابه "بنية اللغة الشعرية"[2]، والمتمثلة في نظام الوقفات الثلاث؛ الوقفة العروضية، والوقفة النظمية الدلالية، ووقفة البياض. ولكن هذه الوقفات – مثلما يلاحظ المعداوي – لا تتضمن جديدا غير مسبوق بقدر ما هي ترجمة لمصطلحات أجنبية قال بها الناقدان «للدلالة بالتتابع على ما يمكن تسميته

[1] – ينظر: المعداوي، أحمد: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث،منشورات دار الآفاق،المغرب،ط1، 1993،ص27 وما بعدها.

[2] – ينظر: كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر، المغرب،ط1 ،1986،ص29.

بالمصطلحات المتعارف عليها عروضيا ولغة بالسطر الشعري، والتدوير النحوي أو التركيبي، والتدوير العروضي»[1]. ثم استقدام مثل هذه المصطلحات التي هي من صميم العروض الفرنسي لم يفد الناقدين في شيء، أو هي لم تفد الدراسة إلا في جعلها تزخر بالمصطلحات الأجنبية. والدليل على هذا الكلام ما ورد في الكتابين. فنحن لا نكاد نقع على شيء جديد أو مستحدث في العروض العربي. ولا يخرج الحديث عن دقائق المصطلحات العروضية من أسباب وأوتاد وزحافات وعلل مع الاستعانة ما أمكن بآراء كمال أبي ديب[2].

أما **الاتجاه الثاني** فإنه يتمثل في الدراسات التي أجراها بعض النقاد العرب على ما استخلصه المستشرقون من العروض العربي. ولا يمكن فهم هذه الدراسات فهما جيدا إلا بالعودة إلى بعض أسسها وأصولها التي تمتد إلى "إوالد ***Ewald, Johannes*** **(1743-1781)** " و"ريت ***Right***" و"جويار ***Guyard***" و"رتشاردز ***Richards***" و"جان كوهن ***Jean cohen***" وغيرهم من الغربيين والمستشرقين الذين انطلقوا في دراستهم لأوزان الشعر من نظام المقاطع نظرا لما يتوفر عليه من الطابع العلمي. ولما كان وحدة صوتية فإن جميع لغات العالم تشترك فيه. وقد تركز اهتمامهم على دراسة المقطع الصوتي، لأنّهم لاحظوا أنّ بعض الأصوات اللغوية اوضح في نطقها من البعض الآخر. فالحركات القصيرة والطويلة تعد أجلى الأصوات في النطق، لأنّها يندر أن تخفى على سمع المتلقي وإن امتدت المسافة بينه وبين المتكلم كأن يكون ذلك من خلال الهاتف[3].

وقد قام هؤلاء بتسجيل جملة على لوح حساس فلاحظوا «أنّ موجة الكلام تظهر في صورة خط متموج فيه انخفاضات وارتفاعات. وقد سمّوا النقط المرتفعة في هذا الخط باسم "القمم". وسمّوا النقط المنخفضة "الوديان". وتحتلّ الحركات تلك القمم، لأنّها أوضح الأصوات في السمع. وتحتلّ الأحرف الأخرى الوديان وما يكتنها»[4]. ولقد ولدت هذه التجربة فكرة تقسيم الكلام إلى

[1])- المعداوي، أحمد: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث،ص27.
[2]) – ينظر: نفسه ، ص28.
[3]) – ينظر :أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية،ص132.
[4])- أنيس، إبراهيم : موسيقى الشعر،ص146.

مقاطع. فصارت القمة وما يكتنفها تحتل مقطعا واحدا. وتختلف المقاطع من لغة إلى أخرى وتتعدد أنواعها.

ولقد قسم الأوروبيون الشعر في اللغات عموما أثناء دراستهم إلى ثلاثة أنواع:

ـ **الشعر الكمي** *Quantitative* : ويقصد به الشعر الذي يقوم على عدد المقاطع، وما تتطلّبه من زمن لنطقها. وعدّوا الشعر اليوناني واللاتيني والعربي شعرا كميا.

ـ **الشعر الارتكازي** *Tonique* : ويقصد به أنّ المقاطع في هذا الشعر ترتكز على النبر. ويُعتد فيه بالمقطع المنبور. والمقطع غير المنبور. ويمثلون له بالشعر الانجليزي والألماني.

ـ **الشعر المقطعي** *Syllabique* : وهو شعر لا يعتمد على نظام النبر ولا يقوم على عدد المقاطع وزمانها، وإنما «موسيقاه سيالة هادئة»[1]. ويمثلون له بالشعر الفرنسي.

وحينما انكب المستشرقون على دراسة الشعر العربي نظروا إليه على أنّه شعر كمي. وحلّلوه إلى مقاطع، بدلا من تحليله إلى تفاعيل. وقسموا المقاطع في اللغة العربية إلى ثلاثة أنواع[2]:

(أ)- مقطع قصير : ويتكون من (صوت ساكن+حركة قصيرة) مثل : كَ.

(ب)- مقطع متوسط: ويتكون من (صوت ساكن+حركة قصيرة+صوت ساكن) مثل: كُنْ.أو (صوت ساكن+حركة طويلة) مثل: مَا.

(ج)- مقطع طويل: ويتكون من (صوت ساكن+حركة طويلة+صوت ساكن) مثل:بَابْ.

و لم يكتفِ المستشرقون بتحليل الشعر العربي إلى مقاطع، بل راحوا ينظرون إلى النسب التي بين هذه المقاطع وفق ما يُعرف عندهم بالعروض الكلاسيكي، قاصدين بذلك إلى تكييف الشعر العربي إلى العروض الأوروبي، حتى وإن أدّى ذلك إلى تزييف الواقع الشعري للقصيدة العربية. والعروض الكلاسيكي يقوم على أساس الأقدام[3]. وبما أنّ تفاعيل الخليل أطول من الأقدام فقد

[1] - أنيس، إبراهيم : موسيقى الشعر، ص150.

[2] - ينظر : عياد، محمد شكري : موسيقى الشعر العربي، ص68-69.

[3] - ينظر: نفسه، ص70.

اضطروا إلى التصرف في صورة بعض البحور الشعرية كالاعتماد على صورة البحر بتفعيلات مزاحفة. ومن أشهر الأقدام في عروضهم "الأيامب" التي تتكون من مقطع قصير يليه مقطع طويل "ب ب –"[1] وتعد أساسا لكل من بحر الرجز والسريع والكامل والوافر، ويدعونها "الأبحر الأيامبية". ومن الأقدام لديهم أيضا القدم "الاتنسباستكية" وتقوم على مقطع قصير يليه مقطعان طويلان فمقطع قصير آخر "ب––ب" وتضمّ بحر الهزج بعد دخول تفعيلة "مفاعيل" عليه[2].

وينسبون كلاًّ من بحر المتقارب والطويل والمضارع إلى القدم "الأمفيبراخية". وهي مقطعان قصيران يتوسطهما مقطع طويل "ب–ب ". ويدرج بحر المتدارك والبسيط والمنسرح والمقتضب ضمن القدم "الإنابستية" وهي مقطعان قصيران فمقطع طويل "ب ب–". وتضم القدم الأخيرة "الإيونية" الرمل والخفيف والمجتث. وهي مقطعان قصيران فمقطعان طويلان "ب ب[3].

وهكذا قسم المستشرقون بحور الشعر العربي الستة عشر على خمس أقدام. وأرغموها على أن تتناسب معها. و لم يسلم بحر واحد من التشويه والتزييف. وعلى سبيل المثال ليكون بحر الطويل متجاوبا مع القدم الإيامبية يجب أن يحافظ على هذه الصورة:

فعول مفاعل فعول مفاعل.

ولا بد للرجز لكي يكون كذلك من أن يلتزم الصورة الآتية :

متفعلن متفعلن متفعلن.

وعلى الرغم من إعجاب إبراهيم أنيس بنظام المقاطع عند المستشرقين إلا أنّه لا يراه كافيا ض لتحليل العروض العربي، والظفر بإيقاعه الحقيقي فهم «لم يبصرونا بنغمة هذا الشعر في إنشاده. و لم يطلعونا على تلك الصفة الموسيقية التي تميز بها الشعر حين يقرأ قراءة عادية رغم احتمال اتفاق الاثنين في نظام توالي المقاطع»[4]. ويضيف الناقد إلى نظام المقاطع ما يسميه «نغمة

[1])– الباء ترمز إلى المقطع القصير والمطة إلى المقطع الطويل .

[2]) – ينظر: عياد، محمد شكري : موسيقى الشعر العربي ، ص69.

[3]) – ينظر: نفسه، ص68–71 .

[4])– أنيس، إبراهيم : موسيقى الشعر،ص150.

موسيقية خاصة»[1] ترجمة للكلمة الفرنسية "*Intonation*" والتي يترجمها في كتابه "الأصوات اللغوية " بموسيقى الكلام. ولعله متأثر في ذلك باللغوي "إدوارد سابير" الذي قال بهذا العامل وجعل اللغة الصينية نموذجا له[2]. لكن الناقد على كثرة اهتمامه بدور التنغيم أو النغمة الموسيقية الخاصة في صناعة الواقع الإيقاعي للنص الشعري إلا أنّه لم يتحدث فيه بالقدر الذي يجليه مثلما تحدث في النبر وغيره.

ومن الدراسات الهامة التي أسست لهذه المرحلة دراسة للدكتور محمد شكري عياد وردت في كتابه "موسيقى الشعر العربي – مشروع دراسة علمية –" وهي تنطلق من جهود المستشرق الفرنسي "ستانلاس جويار *Stanislas Guyard*" في مجال موسيقى الشعر العربي. وخلاصة رأيه أنّ العروض في كل لغة يُبنى على الصفة الغالبة في مقاطعها وإن كان الأساس الأليق من الناحية النظرية هو كم المقاطع؛ لأنّ الوزن الشعري ليس إلا قسما من الإيقاع. الذي هو عبارة عن نسب زمانية. ولكن النبر يصبح أساسا لا بد منه للعروض بدلا من كم المقاطع تحت تأثير عاملين هما: **العامل الأول** أن يصبح النبر صفة جوهرية وذلك معناه أنّ الكلمة تفقد معناها الصحيح إذا لم يراعَ في نطقها النبر الصحيح، أو يتغير المعنى بتغير النبر الصحيح. **والعامل الثاني** أن يقتصر وقوع النبر على المقطع الطويل بمعنى أنّ المقطع القصير يمكن أن يكون منبورا. والمقطع الطويل يمكن أن يكون غير منبور. إلا أنّ الدارس لا يجب أن يعول كثيرا على النبر نظرا لعدم فاعليته في الكلام العربي من جهة. وعدم توفر المعلومات الوافية بسبب قلة البحوث العلمية الدقيقة في هذا المجال من جهة أخرى. لهذا يرجّح «أنّ النبر في اللغة العربية ليس صفة جوهرية في بنية الكلمة. وإن يكن ظاهرة مطردة يمكن ملاحظتها وضبطها. وإذا صح ذلك فإن القول بأنّ الشعر العربي شعر ارتكازي كالشعر الإنجليزي والألماني قول ليس له –حتى الآن – ما يسنده من نتائج البحث العلمي. ولعل وصف جمهور المستشرقين للشعر العربي بأنّه شعر كمي أن يكون أدنى إلى الصواب»[3]. وظل الناقد متمسكا بفكرة المستشرقين هذه. وهي أنّ الشعر العربي ذو أساس كمي، ومتحفظا في الوقت نفسه من فكرة

[1])– أنيس، إبراهيم : موسيقى الشعر ، ص151.

[2]) – أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية ،ص103.

[3])– عياد، محمد شكري : موسيقى الشعر العربي ، ص49.

الأساس الارتكازي لهذا الشعر. وهو مخلص في ذلك لآراء "جويار *Guyard*" و"إبراهيم أنيس" اللذين انتهيا إلى أنّ اللغة العربية لغة كمية تعتمد على نظام المقاطع. وما يصنع في شعرها موسيقيته هو وقوع النبر على جملة من المقاطع الطويلة أو القصيرة. وتتجسد قيمة هذا النبر في «أنّه يفسح المجال للشاعر لتنويع الإيقاع، أو بتعبير أكثر تحديدا أنّه يمكّن الشاعر من إحداث التأثير الذي يريده بإيقاع التوافق والتنافر بين عدد من العناصر التي تؤلف معا موسيقية الشعر»[1]. لكنه بعد تحليله لقصيدة أبي العلاء المعري "غير مجدٍ في ملتي واعتقادي" التي حاول مقاربتها من خلال إبراز العلاقة بين النبر والمقاطع الطويلة ليشكك في قيمة البحث. وينتهي إلى الارتياب في قدرة هذه الدراسات على الكشف عن فنية الشعر «إنّ المرء ليتهيب الانطلاق في هذه الآفاق خشية أن يكون ساعيا وراء سراب ألا ما أشد حاجتنا إلى مزيد من البحث العلمي ليكون حديثنا عن فنية الشعر شيئا أفضل من مجرد الرجم بالظنون »[2].

التغطية اللغوية أو الصوتية: وهي شكل من الأشكال التي تجسدت بها مرحلة التجاوز ممثلة في دراسة العروض العربي بالاعتماد على الجانب اللغوي أو الصوتي. ويُذكر في هذا الاتجاه الناقد محمد النويهي الذي بنى نظريته على فكرتين وردتا في محاضرة للناقد الإنجليزي "ت.س.إليوت *T.S.Eliot*" ألقاها سنة 1942[3]. تقوم الأولى على أنّ لغة الشعر يجب أن تكون قريبة من لغة التخاطب اليومي. وترتكز الثانية على فكرة هدم الأشكال الشعرية القديمة، وإعادة بنائها من جديد لأنّها مرآة يجب أن تعكس كل تطور في الحياة اليومية. ولقد كان كتابه "قضية الشعر الجديد" تجسيدا قويا لهاتين الفكرتين. وهو ما جعله يتحمس للشكل الجديد الذي استحدثته القصيدة العربية. ويرى فيه فكاكا من "السيمترية والرتوب" اللذين طبعا الشعر العربي في مسيرته كلها «نحن لا نرى ذلك ولا ننظر إلى الشكل القديم القائم على وحدة التفعيلة العروضية إلا كمرحلة انتقال، كقنطرة يعبر عليها شعراؤنا إلى ميادين أعظم اتساعا، ولإدراكنا أنّ الطفرة مستحيلة في تاريخ الآداب والفنون والأذواق. ولأنّ هذا الشكل الجديد هو بارقة الأمل الوحيدة التي تبدو لنا في تطوير الشعر العربي حتى يبلغ ما

[1])- عياد، محمد شكري : موسيقى الشعر العربي ، ص53.

[2])- نفسه،ص56.

[3]) – ينظر نص المقالة مترجما: النويهي، محمد: قضية الشعر الجديد، ص19.

نريد»[1]. ويرى النويهي –على خلاف شكري عياد– أنّ النبر نظام مطرد في اللغة العربية، وأنّ لـه أثرا واضحا في الشعر العربي على الرغم من أنّ أساسه كمي. ويتنبأ بأنّ شعر الأجيال المقبلة سـينبني على النبر وليس الكم. إلا أنّه مازالت في هذا الشعر الجديد درجة من حدة الإيقاع وبـروزه. ذلـك أنّ التفعيلة تُلزم الشاعر بعدد من الحروف، وبأنواع من المقاطع، وليس العيب في اللغة العربية بـل في طبيعة النظام العروضي التفعيلي بأشكاله القديمة والجديدة.

ويشيد الناقد باهتمام المحدثين بنظام النبر واعتمادهم إياه عنصرا فاعلا في فعل القراءة. والـدليل على ذلك ولوعهم بالكتابة على بحر المتدارك أو الخبب الذي يعد أكثر البحور الشعرية ارتباطا بنظـام النبر. فهو «ينقسم إلى قسمين عظيمين يكاد كل منهما يكون بحرا مستقلا إذا اسـتمعنا إلى النظـام النبري الغالب فيه»[2]. وبذلك يغدو بالإمكان إنتاج موسيقى شعرية عربية من خلال النبر حتى بعـد الاستغناء عن النظام العروضي. ومهما يكن الحماس الذي اتسمت به دراسة النـويهي كـبيرا فـإن آراءه تعد أكثر المحاولات الأولى أصالة وتميزا في دراسة الشكل الإيقاعي الجديد للشعر العربي انطلاقـا من مقاييسَ وأسسٍ غيرِ تقليدية في فهم طبيعة التحوّل الوزني ليس بالاسـتناد إلى تطبيقـات المنـهج الخليلي وإنما في ضوء الواقع الحي للغة. ولقد كانت هذه الدعوة القائمة على النظر إلى الشعر العـربي من خلال النظام النبري التي أرسلها النويهي ـــ أساسا لشغف بعـض الحـداثيين بإمكانيـة إنـشاء موسيقى شعرية خالية من التفعيلة مبنية على نظام النبر. ولعل المحاولة الأكثر تجسيدا لهـذه الـدعوى تلك التي قال بها كمال أبو ديب في كتابه "في البنية الإيقاعية للشعر العربي ـــ نحـو بـديل جـذري لعروض الخليل ـــ ولا يبذل الدارس كبير جهد ليقف على مدى الجرأة التي اتسم بها هـذا الكتـاب من خلال عنوانه الفرعي الذي هو إعلان صريح للحرب على قوانين الخليل.

[1] – النويهي، محمد : قضية الشعر الجديد ،ص19.

[2] – نفسه ، ص156.

ويعد هذا الكتاب «متميزا عن مجمل الدراسات المزامنة له واللاحقة عليه، بل عملا رائدا بحكم أنّه أول من حاول بصراحة وجدية إعادة النظر في القوانين الإيقاعية التي حكمت التصور العربي منذ أربعة عشر قرنا»[1].

وهو ــ إلى جانب ذلك ــ أول كتاب منح الإيقاع تغطية بنيوية. وانبنى على فكرتين أساسيتين هما التهجّم على أصحاب نظرية الكم. ووسمها بالقصور حتى غدا «التصور السليم الذي تدعمه المعطيات الشعرية هو أن يُلغى نظام الكم من الشعر العربي»[2]. وهذه الفكرة أفضت إلى الفكرة الثاني وهي: التحمس للنظام النبري الذي يراه الكاتب بديلا لنظام الخليل.

إنّ الدراسات التي أنجزت في إطار هذه المرحلة اعتمدت على نظرة الدارسين الغربيين إلى لغاتهم. فقيس الشعر العربي. وعروض الخليل بمعيار كيفي أساسه النبر، أو حتى وفق نظام مقطعي سعيا وراء تطبيق نظرة الغربيين للعروض الكلاسيكي الأوروبي. فكانت هذه الدراسات سائرة في خط النصوص الشعرية التي اتخذت مقولة "ت س إليوت *T.S.Eliot*" (اللا قاعدة هي القاعدة الذهبية) شعارا لها. لذلك احترفت التجاوز والهدم. وصارت القصيدة بلا هوية لأنّها لم «تسكن في أي شكل وهي جاهدة أبدا في الهرب من كل أنواع الانحباس في أوزان وإيقاعات محدودة بحيث يتاح لها أن توحي بالإحساس بجوهر متموج لا يدرك إدراكا كليا ونهائيا. لم يعد الشكل جمالا وحسب ففكرة الجمال بمعناها القديم قد ماتت»[3].

ونخلص في نهاية هذا الفصل إلى أنّ مفهوم الإيقاع في النقد العربي القديم ظلّ مرتبطا بالبعد الفيزيائي المادّي الذي يجسّده الوزن والقافية. ذلك أنّ النقّاد العرب القدامى لم يدقّقوا في الحركة التي هي في الأصل وظيفة الإيقاع، وإنّما انشغلوا بالمادّة التي تجسّد الحركة الإيقاعية. وقد كان أوّل ظهور لمصطلح الإيقاع في كتاب (الشفاء) لابن سينا. أمّا مفهومه فلم نجد له تحديدا واضحا خارج

[1]) – الورتاني، خميس : الإيقاع في الشعر العربي، ج1 ،ص83.

[2]) – أبو ديب، كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي – نحو بديل جذري لعروض الخليل– دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974، ص195.

[3]) – أدونيس : مقدمة للشعر العربي،ص111.

دائرة الوزن، رغم المحاولات المتميّزة التي قام بها حازم القرطاجنّي وابن طباطَبا، والتي يبرز فيها إحساس عند الناقديْن بمفهوم الإيقاع. لكنّه لم يتبلور في رؤية نقدية واضحة.

أمّا مفهوم الإيقاع في الدراسات النقدية العربية الحديثة فقد استند إلى النظرية الغربية التي تأسّست من خلال آراء "كولردج *Coleridge*"، و"رتشاردز *Richards*"، و"ت.س.إليوت *T.S.Eliot*" . وتتلخّص في أنّ الإيقاع ينبع أساسا من عاملي التكرار والتوقّع، سواء كان ما نتوقّعه يحدث بالفعل، أو لا يحدث. وهذا التحديد كان له صداه في المفهوم العربي الحديث للإيقاع. فراح العرب يتحدّثون عن مفهوم له خارج دائرة الوزن والقافية. إلاّ أنّ الاختلاف في شأنه ظلّ قائما. وذلك بسبب تباين المنطلقات النظرية التي انطلقوا منها. وقد تراوحت بين القول بالأساس الكمّي، والأساس المقطعي، والأساس النبري.

أمّا على المستوى الإبداعي فقد فطن الشعراء إلى قيمة الإيقاع في الشعر، وهشاشة الوزن مبكّرا. حيث وقفنا على بعض المحاولات الشعرية الرامية إلى تحطيم بنية الوزن والقافية مع أبي العتاهية، وأبي العلاء المعرّي، وسلم الخاسر، ومن بعدهم الشعراء الأندلسيين. وكلّ هذا شكّل إرهاصات أوّلية لتجديد بنية الإيقاع. ثمّ بدأت محاولات شبه منظّمة قام بها الشعراء المهجريون، والشعراء الرومانسيون، خرجت عن النماذج العروضية الجاهزة، وُسمت بمرحلة (التأسيس). تليها مرحلة (التحوّل) التي قادها بوعي نقدي إبداعي واضح نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وآخرون في نهاية النصف الثاني من القرن العشرين. وجاءت أخيرا مرحلة (التجاوز) التي هي مرحلة زحف خلالها الشعراء على كلّ محاولات التقنين السابقة. وأوغلوا في التجريب إلى أقصاه. فانتهى بهم المطاف عند قصيدة النثر.

الفصل الثاني
بنية الإطار في القصيدة العربية المعاصرة

يقسم الدارسون الإيقاع – في العادة- إلى قسمين؛ إيقاع خارجي وإيقاع داخلي. ويفصلون بين هذين المجالين فصلا منهجيا وظيفيا. فقد عُدّ الإيقاع الخارجي «حركة صوتية تنشأ من نسق معين من العناصر الصوتية في القصيدة. ويدخل ضمن هذا المستوى كل ما يوفره الجانب الصوتي من وزن وقافية وتكرار في المقطع الصوتي الواحد أو في الكلمة أو في الجملة. ومن محسنات بديعية وما إلى ذلك. بل هو اختيار الكلمات وترتيبها والمواءمة بين الكلمات والمعاني»[1] . وذلك يشمل الوزن والموازنات الصوتية وكل ما يدرك في النص بحاستي السمع والبصر وكان لهدف التطريب. والعلاقة بين مجالي الإيقاع هي علاقة جدلية. حيث يعد الإيقاع الخارجي تجسيدا للإيقاع الداخلي. والداخلي كشفا للخارجي. وفيما يلي استعراض لمكونات الإطار الخارجي للقصيدة العربية المعاصرة:

1 – أسس الأوزان الشعرية : كثر الحديث حول هذا العنصر الشعري. ولعله لم تنل ظاهرة إيقاعية من اهتمام النقاد مثل الذي نالته الأوزان الشعرية. وهو ما يتجلى بكثافة في الزوبعة الكبرى التي أثارها نقاد محدثون ومستشرقون عكفوا على دراسة الشعر العربي وحاولوا إلحاقه في جانب الوزن بالشعر الأوروبي. ولهذه المسألة أهمية كبيرة في تاريخ العروض العربي. لذلك يتوجب علينا الوقوف عندها. ومحاولة تفصيل هذه النظريات لفهم دوافعها وأغراضها والأسس التي استندت عليها. فالحقيقة الجلية التي مفادها أنّ «الوزن في الشعر قد يكون كميا "*quantitative verse*" يرتب المقاطع على أساس طولها. وقد يكون مقطعيا " *syllabic verse* " يعتمد على عدد المقاطع في كل بيت. وقد يكون الوزن على أساس النغمة "*tone*". أو على أساس النبر "*stress*"»[2]. أي أنّ الوزن في الشعر العربي تتوزعه نظريات تتراوح بين الكم والنبر والتنغيم.

1 _ 1 الأساس الكمّي: يجمع أغلب الدارسين على أنّ الشعر العربي شعر كمي. ولا يستطيع الدارس أن ينكر هذا الأساس لأن كل النظريات العروضية القديمة قد قامت على الوزن. فـ"الخليل

[1] – سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني،ص16.

[2] _ يونس، علي: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي، ص09.

بن أحمد الفراهيدي" (96 ـ 170 هـ) الرائد أقام نظريته على أساس التفعيلة التي تتكون من وحدات هي:

ـ سبب خفيف /**0** وهو مقطع طويل.

ـ سبب ثقيل // وهو مقطعان قصيران.

ـ وتد مجموع //**0** وهو مقطع قصير + مقطع طويل.

ـ وتد مفروق /**0**/ وهو مقطع طويل + مقطع قصير.

حاصرها هذا العالم الجليل بمشتقات الفعل "فعل" المستخدمة في الميزان الصرفي. فاستنبط ثماني تفعيلات هي (فعولن. مفاعيلن. مستفعلن. فاعلاتن . متفاعلن. مفاعلتن. مفعولات. فاعلن). وجعل البحر الشعري يتكون من عدد معين منها. وأحصاها خمسة عشر بحرا بنى بها مشروعه الكبير المسمى "علم العروض" الذي استنبط أسسه وقواعده من النماذج الشعرية التي تؤلف ديوان العرب. فعُدّ بذلك رائدا متقدما للمنهج الاستقرائي بما استطاع أن يستعرضه من أشعار العرب. حتى «وصل إلى تحديد محاولات الإيقاع الشعري العربي. وإن لم يستوعبها جميعا فإنه أحاط بأعظم ثروة ممكنة لباحث فرد»[1]. فأخرج عملا متكاملا إلى حد ما في التحليل الإيقاعي. وأسّس لنظرية إيقاعية قائمة على قواعد علمية ثابتة يمكن إجمالها فيما يلي[2]:

1. **التحليل الواعي العميق** الذي أتاحته موهبته وحدسه وحسه الموسيقي المرهف.
2. **الشمول والسعة** بما استطاع أن يحيط به من نتاج العرب الشعري الذي أتيح له.
3. **المنطق الرياضي الإحصائي**. بحيث استطاع أن يجرد الشعر من محتواه وأسلوبه وعاطفته. ويفّتته إلى وحدات ومقاطع وأوزان. مركّزا على دوره الإيقاعي.
4. **أسلوب الاستقراء** : حيث أنه أثناء محاولته تحديده للوزن يستقرئ عددا من القصائد المتشابهة الإيقاع. فيعطيها اسما مناسبا اعتمادا على «الأذن الرهيفة التي تميز بها. والدقة المتناهية في الإحساس بالأصوات»[3].

---

[1]) ـ ألوجي، عبد الرحمن: الإيقاع في الشعر ،ص69.

[2]) ـ ينظر: نفسه،ص46_47.

3) ـ نفسه، ص47.

5. أسلوب الاستنباط : ويتجلى هذا الأسلوب في قراءاته للدوائر العروضية التي أمدته بأوزان بعضها أقره الواقع الشعري. فأثبته. وبعضها لم يعثر على نموذج له فعده مهملا.

ولقد اعتمد الخليل اعتمادا كبيرا على هاتين التقنيتين؛ الاستقراء والاستنباط وهما «عمليتان متلازمتان في نظرية الخليل. قوامهما التحليل والتركيب. مما يقود إلى تأكيد المنطق التحليلي في بناء النظرية. فهو يستقرئ. ثم يستنبط القاعدة الوزنية حتى إذا اكتملت لديه صاغها في نظرية. فأطلق عليها اسما على الوزن المكتشف. وأبعد ما لم تحصره المقاييس في مجال التطبيق على الشعر العربي» [1]. لكن ما أثار عجب الدارسين هو غفلته عن بحر المتدارك. أو إغفاله له. فقد ضم الشعر القديم قبله نماذج غير قليلة من هذا البحر. ولا شك أنّ الخليل قد صادفها ومع ذلك لم يتطرق للحديث عنها. بينما نظّر للبحر المضارع والمقتضب رغم ندرتهما الشديدة «غير أنّ ما يرفع العجب ما ذكره الدمنهوري في الحاشية الكبرى (ص**67**) من أنّ الخليل بن أحمد إنما سكت عن المتدارك لأنه مخالف لأصوله بدخول التشعيث والقطع في حشوه» [2]. وهما علّتان موضعهما الضرب.

وعلى الرغم من الطابع العلمي والنهج الاستقرائي الدقيق فإن مشروع الخليل قد جُوبِهَ بانتقادات حادة من طرف نقادنا المحدثين. يأتي في مقدمتهم إبراهيم أنيس الذي يرى أنّ الخليل قد نهج «في عروضه نهجا خاصا غير مؤسس على الأسس العلمية من الناحية الصوتية. وإننا حين نحلل ما سماه بالتفاعيل باحثين عن الأسس التي تخضع لها نصطدم بأمور متناقضة فهي ناحية صناعية بعيدة عن الناحية الموسيقية والترتيب المقطعي للكلام» [3]. فقد أنكر عليه حرصه على ما يصيب الأسباب والأوتاد من زحافات وعلل حين جعل من التفعيلة الواحدة تفعيلتين كما في "مستفعلن/مستفع لن" و"فاعلاتن/فاع لاتن" بينما هي من الوجهة الصوتية واحدة. كما عاب عليه أيضا ذلك التضارب بين الواقع العروضي للبحور والواقع الشعري. أو الصورة النظرية للبحر والصورة الفعلية «الغريب في أمر الخليل ومن نحا نحوهم أنهم افترضوا للأوزان أصولا تطورت أو تغيرت حتى صارت إلى ما رُويَ فعلا في الأشعار» [4]. إذ وردت لديهم صورة المديد على هذا النحو:

---

[1] ـ ألوجي، عبد الرحمن: الإيقاع في الشعر ،ص48.

[2] ـ الخوسي، زين كامل، وأبو شوارب، محمد مصطفى: العروض العربي صياغة جديدة، ج1، دار الوفاء، مصر، ط1، 2002،ص12.

[3] ـ أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص52.

[4] ـ نفسه، ص53.

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

كما وردت صورة الوافر بهذا الشكل:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

والهزج:

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

والسريع:

مستفعلن مستفعلن مفعولات

وإن تحليلهم للكلمات إلى مقاطع كي تقابل بالصيغ الصرفية المجهزة سلفا لُمتضَمِّنٌ الكثيرَ من الإجحاف؛ حيث لم تُراعَ حركات الحروف. فسُوِّيَ –مثلا- بين "ما لي بها"، و"مستفعلن". وبينهما من الاختلاف الشيء الكثير. ثم إنه سُوِّيَ بين المقاطع الطويلة في "ما/لي/ها" و"مس/تف/لن" .

ومثل هذه الخروقات وغيرها تدل على «أنّ العروض كما وصفه لنا القدماء قد لحق به شيء غير قليل من الصناعة. وإن قواعده قد عُقِّدتْ وأُسرِف في تعقيدها. فهل آن الأوان لعرضها عرضا جديدا سهلا بعيدا عن الصناعة. ويمتُّ للشعر بصِلة وثيقة قد يجعلها محببة للنفوس يسيرة التناول»[1]. لأن ذاك التعقيد قد جعل الناس ينفرون من تدارس علم العروض منذ عصر الخليل إلى أيامنا هذه. فقد رُوِيَ أنّ «الأصمعي ذهب إلى الخليل يطلب العروض. ومكث فترة فلم يفلح حتى يئس الخليل من فلاحه فقال له يوما متلطّفا في صرْفه: قطّع هذا البيت:

إِذَا لَمْ تَسْتَطِعْ شَيْئًا فَدَعْهُ وَجَاوِزْهُ إِلَى مَا تَسْتَطِيعُ

فذهب الأصمعي و لم يرجع. وعجب الخليل من فطنته»[2].

وهذا التعقيد المنفِّر –في نظر الناقد- عيب ثالث ينضاف إلى عيوب العروض.

وكان "محمد مندور" قبل ذلك قد شنّ حملة على النظام الكمي الذي بنى القدماء عليه عروضهم. فهو يأخذ على الخليل «أنّ قوانينه لا تبصّرنا بحقيقة الشعر العربي وعناصره الموسيقية. ثم إنها لا تدع مجالا لفهمنا سبب حصر تلك الأوزان على ذلك النحو. إذ ما هي العناصر التي تكون

[1]) ــ أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر ، ص55.

[2]) ــ التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحسّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1994،3، ص3.

الوزن؟ وهلاً يمكن أن تجتمع تلك العناصر في أوضاع ونسب أخرى. فيكون من الممكن كتابة الشعر على أوزان جديدة»[1]. فهو وإن كان يقرُّ بأن الخليل قد وصل إلى نتائج أمكن اعتمادها إلى اليوم من الناحية العملية في وزن الشعر. فإنه يثور في الوقت نفسه على هذه القوانين التي غمرت جزءا كبيرا من حقيقة الشعر العربي. فنحن لا ندرك كيف كان يُنشَدُ؟ وما هي المواطن التي تجسدت فيها الحمولة الإيقاعية كما أرادها الشاعر. مثلما أنّ انبناءها على نظام التفعيلة جعلها أقرب إلى التعميم. فلم تتضح العناصر الجزئية المكونة للوزن حتى يمكن إنتاج طريقة أخرى له.

إنّ كلا من محمد مندور وإبراهيم أنيس يتفقان على «نقطتين أولاهما؛ أنّ العروض الخليلي لا يفي ببيان الأساس الموسيقي للأوزان العربية. والثانية أنه في اعتماده على تحليل البيت إلى تفاعيل يخالف الأساس العلمي المعتمد في تحليل الكلام الإنساني كله شعرا ونثرا في أيِّ لغة من لغات العالم وهو نظام المقاطع»[2].

و سار شكري محمد عياد على النهج نفسه. حينما رأى أنّ الدراسات الحديثة أثبتت أنّ القاعدة التي رُدّتْ إليها التفاعيل وهي الأسباب والأوتاد غير صالحة لتحليل الأصوات اللغوية. ودليله على ذلك أنّ السبب الثقيل ــ مثلاــ مكون من جزأين متساويين. فعلى أيّ أساس يعدّ جزءا واحدا؟ وكذلك الوتد المكون من جزأين. «ثم كيف يمكن أن تعد الأسباب والأوتاد أجزاء ونحن لا نقدر على أن نحلل إليها كلمة مثل "إليْهْ" أو"امتدّْ"»[3].

ويعد كمال أبو ديب زعيم المعارضة. وأكثر الدارسين انتقادا لنظام الكم في الشعر العربي. فقد انطلق في نقده لهذا النظام من اعتراض "الأخفش" على بعض جزئيات مشروع الخليل. كرفضه لبحر المضارع والمقتضب. ومن تصريحات أبي العتاهية بأنه أكبر من العروض. ثم ثار على نظام التفاعيل في حد ذاته؛ إذ «لا يكون من الصعوبة عظيم أن ندرك تحجر معالم الوحدات الإيقاعية التي ابتدعها الخليل في أطر شكلية جاهزة قد أدى إلى وضع مُزرٍ فقد فيه العقل العربي الاهتمام بتحليل

[1]) ــ مندور، محمد: الشعر العربي، غناؤه، إنشاده، مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 1943،ص14، نقلا عن : عياد، شكري محمد: موسيقى الشعر العربي، ص09.

[2]) ــ نفسه، ص11.

[3]) ــ نفسه ، ص31.

الإيقاع الشعري نفسه، باعتباره فاعلا حيويا في عمل فني يُتلقّى»[1]. مما أنتج حالة من العجز عند الدارسين في التفريق بين القصائد الجيدة والقصائد الرديئة. منشغلين عن ذلك بتحديد بحر القصيدة. غارقين في التفاصيل العروضية التي أفقدتهم تحسس الدور الحيوي للإيقاع.

وهكذا فإن المآخذ التي سجلها هؤلاء الدارسون على مشروع الخليل الكمي تُلخص في أنه قد «أهمل أبعاد الأصوات "أحرف اللين القصيرة. الحركات" في تشكيل المقاطع الأولى. واعتبرها لواحق تنوع النغم. معترفا ضمنا بقيمتها الإيقاعية وإن لم يدخلها في صلب البناء المقطعي الأولي» [2] بسبب اعتماده على أدوات النطق والسمع وهو ما جعل مشروعه يضطرب. ولقد اتسم نظام الأسباب والأوتاد بالعمومية فلم يسمح بتحليل الأصوات اللغوية تحليلا علميا يمكن من الوصول إلى الفاعلية الإيقاعية الحقة للشعر العربي .

1 _ 2 الأساس النبري: يُقصد بالنبر تلك الشدة التي تُضفى على مقطع من مقاطع الكلمة نتيجة لجهد خاص يُبذل عند نطق هذا المقطع. فيؤدي إلى وضوح نسبي فيه[3]. وهو نظام لم يعرفه النقد العربي القديم. وإنما كان كميا دون استثناء. بل عرفه النقد الحديث والمعاصر، بفعل المثاقفة الغربية. لكن هنالك من الدارسين من تعلق به أشد التعلق. ورأى فيه الحل النهائي لمسائل الإيقاع العالقة بفعل رفض بعض الدارسين للعروض الخليلي الذي لم يحسمْ مسألة الإيقاع نهائيا.

وأول الدارسين الذين قالوا بوجود نظام نبري في الشعر العربي يمكن أن يُغنيَ عن نظام الخليل كان الباحث محمد مندور. فقد رأى أنّ «الكم – كما قلنا- لا يكفي لإدراك موسيقى الشعر. بل لا بد من الارتكاز الشعري الذي يقع على كل تفعيل. ويعود في نفس الموضع على التفعيل التالي وهكذا»[4]. ولقد كان هذا الناقد متحمسا كثيرا حين بشر ببداية علمية دقيقة لمشروعه؛ حيث قام بمساعدة آلات دقيقة بحساب كم كل تفعيلة بأجزاء من مائة من الثانية. ولاحظ أنّ التفعيلات الزاحفة والتفعيلات الصحيحة متساوية في كم النطق بفعل خصائص الحروف. وإمكانية الضغط

[1] _ أبو ديب، كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص45.

[2] ألوجي، عبد الرحمن: الإيقاع في الشعر العربي، ص60.

[3] – ينظر: يونس، علي: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، ص10.

[4] – مندور، محمد: في الميزان الجديد، مؤسسات ع.بن عبد الله، تونس، ط1، 1988، ص261.

عليها دون شعور. وبالتالي فإنه ليس للزحافات والعلل أي دور في تكسير الوزن. وإنما الارتكاز الشعري هو الأساس في صناعة الحركة الإيقاعية للشعر.

وحدد الناقد موضع النبر في الشعر بأن «هناك ارتكازا على المقطع الثاني من التفعيل القصير "فعولن". وأما التفعيل الكبير فيقع عليه ارتكازان أحدهما أساسي على المقطع الثاني. والآخر ثانوي على المقطع الأخير في "مفاعيلن"»[1]. أي أنّ هنالك دائما ارتكازا ابتدائيا يقع في أول تفعيلة الطويل –مثلا– على المقطع الثاني أي السبب الخفيف (عو) في التفعيلة "فعولن". وآخر في بداية التفعيلة أي على آخر الوتد المجموع (فا) "مفاعيلن". ويقع في نهايتها ارتكاز ثانوي. إلا أنّ النواة الموسيقية تتجسد في البحر الطويل من خلال المقطعين الأولين من كل تفعيلة على السبب الخفيف من الوتد المجموع، اعتمادا على القاعدة العروضية القائلة بعدم دخول الزحاف على الوتد المجموع؛ لأن ذلك يحدث خللا في الوزن. ولعل الكاتب قد أغفل أمر "**الخرم**" الذي يهزّ الوتد المجموع في بداية الطويل وغيره هزًّا. لكنه يقرر أنه من خلال «عودة الارتكاز على هذا المقطع من كل تفعيل يتكون الإيقاع. لأنه كما قلنا عبارة عن عودة ظاهرة صوتية من على مسافات زمنية محددة»[2]. ولا يستمر الكاتب على هذا النهج طويلا. وإنما هو متردد بين القول بأنّ الشعر العربي يقوم على أساس النبر. وبين أنّه يقوم على الكم والنبر معا.

ويعدّ الباحث عوني عبد الرؤوف من القائلين بالأساس النبري، رغم أنه لا ينفي الأساس الكمي عن الشعر العربي. فهو يرى أنّ النبر متجذّر في شعر العربية القديم. استغرق قرونا عدة «حتى رأيناه في الأرجاز المنبورة المذكورة عند ابن هشام–مثلا– معاصرا للشعر الكمي زمنا قبل أن يندثر. تاركا له هذا الميراث الذي أسميناه بالجوهر الإيقاعي»[3].

وجوهر الإيقاع عنده هو الوتد المجموع الذي يتحمل في المقطع الثاني منه وقوع النبر. ولقد تأثر الشعر العربي بالنبر الثابت في الشعر الآرامي النبري أصلا. ثم «تطور حتى أصبح كميا نتيجة لتحديد قيمة الحركات القصيرة والطويلة كمّا وعددا. ونتيجة للحياة الرتيبة بالجزيرة»[4].

---

[1] – مندور، محمد: في الميزان الجديد ، ص244.

[2] – نفسه ، ص264.

[3] – عبد الرؤوف، عوني: بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف،مكتبة الآداب، القاهرة،ط2، 2005،ص104.

[4] – نفسه، ص102.

ويعدّ الناقد كمال أبو ديب أكثر المتحمّسين لنظام النبر في الشعر العربي. حيث أعلن –كما ذكرنا سابقا– الثورة الشاملة على نظام الخليل من خلال كتابه (في البنية الإيقاعية للشعر العربي – نحو بديل جذري لعروض الخليل–). وفي هذا العنوان الفرعي ما يؤكد هدف الدراسة وهو السعي إلى إحلال نظام بديل بصورة جذرية لنظام الخليل. وهذا النظام هو الأساس النبري.

يرى الباحث أنّ نظام الإيقاع في الشعر العربي يقوم على أسس معقدة أشد التعقيد. وسبب هذا التعقيد هو تركيبه النووي –والنواة وحدة تقوم مقام السبب والوتد والفاصلة– والعلاقة بين النوى والنبر المجرد النابع من هذه العلاقة. كل ذلك يلعب دورا حاسما في صياغتها. وإنّ ما يمنح الكتلة الوزنية طبيعتها الإيقاعية ليس هو الوزن وإنما النبر«الذي يضعه الشاعر على أجزاء معينة من الكتلة الوزنية. والنبر يكون نوعين؛ نوعا قويا ونوعا خفيفا»[1]. ثم يقدم الباحث قانونه النبري المقترح . ممثلا في مجموعة من القواعد المحكومة بقانون ثابت تخضع له الكلمات اللغوية والوحدات الإيقاعية. مفاده أنّ الكلمة إذا انتهت بالنواة (/**0**) أي السبب الخفيف في علم الخليل. أو بالنواة (//**0**) أي الوتد المجموع فإن النبر يكون على الجزء الذي يسبقها مباشرة. ففي لفظة " أَسِيرٌ" يقع النبر الشعري على الياء لأنها الجزء الذي يسبق النواة (/**0**) أي (رنْ). وفي لفظة مثل " شَاعِرٌ" يقع النبر على الألف الممدودة. وتظهر أهمية النبر وتحديد مواقعه في الكشف عن مستوى الحيوية الإيقاعية من خلال مواضع التفاعل بين النبر الشعري بهذا التحديد والنبر اللغوي كما هو محدد من طرف علماء الأصوات والذي «يقع على الكلمات التي يتألف منها البيت الشعري بوصفها وحدات لغوية قاموسية معزولة تتشكل الآن في جملة وتبقى محتفظة بنبرها اللغوي»[2].

ولقد استقبل كثير من النقاد مشروع أبي ديب بتحفّظ كبير لعدة أسباب منها. أنه لم يُراعِ الاختلافات الموجودة بين الجماعات اللغوية في الوطن العربي أثناء تقديمه لهذا المشروع الذي وسمه بالثابت. رغم أنّ هناك من يقول بعدم فاعلية النبر في صناعة موسيقية القصيدة العربية للسبب نفسه[3]. ومنها أنّ «أغلب النماذج التي حلل –وهي قليلة– انتهى فيها إلى ذات النتيجة. وهي

[1]– أبو ديب، كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص245.

[2] – نفسه، ص181.

[3] ـ ينظر: أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر،ص12ـ17.

مباينة توزيع النبر في البيت لتوزيعه كما تصوره الباحث نظريا»[1]. مثلما حدث أثناء تحليله لبيت أبي فراس الحمداني (أقول وقد ناحت بقربي حمامة). حيث قام برصد مواضع النبر في البيت فكانت النتيجة مخالفة لما قرره سلفا. وبالتالي لم يجد إلا الإقرار بأن «النبر لا يرتبط بالتفعيلات ذاتها بدرجة مطلقة وإنما له جانبه الحيوي الذي ينبع من التجربة الشعرية على مستوى الحركة الداخلية للتركيب الشعري»[2].

ومن الدارسين الذين قالوا بالأساس النبري للشعر العربي محمد النويهي الذي يرى أنّ النبر نظام مطرد في اللغة العربية وأن له أثرا واضحا في الشعر العربي على الرغم من أنّ أساسه كمي. وتنبّأ بأن شعر الأجيال المقبلة سينبني على النبر وليس الكم. إلا أنه لا تزال في هذا الشعر الجديد درجة من حدة الإيقاع وبروزه. ذلك أنّ التفعيلة تلزم الشاعر بعدد معين من الحروف. وبأنواع معينة من المقاطع. وليس العيب في اللغة العربية بل في النظام العروضي التفعيلي بأشكاله القديمة والجديدة.

ويُشيد الناقد باهتمام المحدثين بنظام النبر واعتماده عنصرا فعالا في فعل القراءة. والدليل على ذلك هو ولوعهم بالكتابة على بحر المتدارك. أو الخبب الذي يعدّ أكثر البحور الشعرية ارتباطا بنظام النبر. فهو «ينقسم إلى قسمين عظيمين يكاد كل منهما يكون بحرا مستقلا إذا استمعنا إلى النظام النبري الغالب فيه»[3]. ومنه فإن بالإمكان إنتاج موسيقى شعرية عربية من خلال النبر حتى بعد الاستغناء عن النظام العروضي. ولقد كان لهذه الدعوة صداها في النقاد والدارسين «فقد ورد في معجم المصطلحات الأدبية أنّ الإيقاع هو تكرار الوقوع المطرد للنبضة أو النبرة. وتدفق الكلمات المنتظم في الشعر والنثر»[4].

ولقد راهن محمد النويهي على الشعر الجديد الذي يتجه إلى نبذ الأساس الكمي للشعر ويتبنى الأساس النبري. لذلك راح يشجع حركة الشعر الجديد، ويؤكّد على أنها لن تغوص في أعماق التجديد إلى منتهاها. فتنبذ التفعيلة التي تلزم الشاعر بعدد معين من الحروف. وأنواع معينة من المقاطع. وهو على ثقة من أنّ أصحاب هذه الحركة «إذا استمروا في نهجهم الجديد سيكتشفون

[1] ـ الورتاني، خميس: الإيقاع في الشعر العربي الحديث، ج1، ص99.

[2] ـ أبو ديب، كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص353.

[3] ـ النويهي، محمد: قضية الشعر الجديد، ص156.

[4] ـ حمدان، ابتسام أحمد : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص37 .

هذه الحاجة حين يستنفدون ما للشكل الجديد من إمكانيات. فيبتدئون يضيقون به ذرعا ويتوقون إلى شكل أخفت جرسا وأقل رتوبا وأكثر مطاوعة للتنوع الغني»[1]. وإنّ إرهاصات ذلك قد بدأت فعلا تلوح في الأفق. وإنّ انتشار النبر هو ما حدا بالشعراء اليوم إلى التنويع في الإيقاع بالإكثار من الزحاف. والمخالفة بين الأضرب. وتجزئة التفعيلة بين بيتين. وتحويل "فعلن" إلى "فاعلُ" في الخبب. لكن الذي يجمع هذه الدراسات جميعا التي استندت إلى الأساس النبري وجعلته بديلا لنظام الكم الشائع في الشعر العربي هو أنها تنطلق بحماسة كبيرة. وتعِد بنتائج علمية دقيقة لكنها تنتهي غالبا إلى الاعتراف بعدم فاعلية النبر في الظفر بالإيقاع الشعري مثلما كان مؤمَّلا. وأن الشعر العربي لا غنى له عن نظام الكم. وهذا ما أفرز عند مجموعة من النقاد موقفا آخر من نظام النبر. كعز الدين إسماعيل[2]وشكري محمد عياد[3]وغيرهم. وقد استندوا إلى حجتين أساسيتين هما: أنّ النبر ليس جوهريا في اللغة العربية ؛ إذ تغييره لا يؤثر في معنى الكلمة. وأنه لا يخضع لقاعدة علمية تضبط مواضعه. فهو يختلف باختلاف اللهجات. وكيفية أدائها.

ولعل السبب الأهم الذي قلل من قيمة النبر في اللغة العربية والشعر معا هو الاختلافات الكبيرة بين علماء اللغة المحدثين والنقاد في تحديد مواضعه. فهم لم يتفقوا إلا في تحديد موضع واحد هو «إذا انتهت الكلمة بمقطع زائد الطول اتفق الباحثون على أن يكون هو موضع النبر كما في "نستعينْ"»[4]. أما فيما عدا ذلك فإن الاختلافات كبيرة. إذ يتجاوز إبراهيم أنيس الكلمة المكونة من مقطع زائد الطول فقط. ويُثبِت لها أحمد مختار عمر نبرا. وإذا كانت الكلمة منتهية بمقطع غير زائد الطول (طويل أو قصير) نُبِر المقطع الذي قبله إن كان طويلا. أما إن كان قصيرا فيُنظر إلى ما قبله . فإن وُجد قصيرا أيضا فإن إبراهيم أنيس لا يجيب صراحة. لكن أحمد مختار عمر يجعله على الثاني من الآخر[5].

[1]) ــ النويهي، محمد : قضية الشعر الجديد، ص245.

[2]) ــ ينظر: إسماعيل، عز الدين : الشعر العربي المعاصر، ص75.

[3]) ــ ينظر: عياد، محمد شكري: موسيقى الشعر العربي،ص49.

[4]) – البحراوي، سيد: الإيقاع في شعر السياب، ص17.

[5]) ــ ينظر: نفسه،ص17.

ويمكن أن تتضح هذه الاختلافات من خلال هذا النموذج التطبيقي الذي نرصد فيه تحديد كل من إبراهيم أنيس وكمال أبي ديب وأحمد مختار عمر لموضع النبر من خلال هذا البيت لأبي فراس الحمداني[1]:

مُعَلِّلَتِي بِالْوَصْلِ. وَالْمَوْتُ دُونَهُ إِذَا مِتُّ ظَمْآنًا. فَلاَ نَزَلَ الْقَطْرُ

أنيس: ب_ب ب_ _ _ب_ _ب_ب_ ب_ _ب_ _ _ب_ب ب_ _ _

أبو ديب: **0/0/0// /0// 0/0/0// 0/0// 0//0// 0/0// 0/0/ 0// /0//**

أحمد مختار عمر: ب_ب ب_ _ _ب_ _ب_ب_ ب_ _ب_ _ _ب_ب ب_ _ _

وإذا استثنينا تحليل أبي ديب لأنه متعلق بالوحدات الإيقاعية (التفعيلات) فإن الفرق بين تحليل إبراهيم أنيس لمواضع النبر في البيت وتحديد أحمد مختار عمر شاسع. إذ بينما يعد الأول مواضع النبر بسبعة مواضع ينتهي الثاني إلى عشرة مواضع. ويبدو أنّ مشروع أحمد مختار عمر أكثر إقناعا لأنه يركز على المقاطع الطويلة. فيجعل كل مقطع طويل يسبق مقطعا طويلا في آخر التفعيلة منبورا. وقد سايره في ذلك كثير من الدارسين كسيد البحراوي الذي يقول: «ونحن أميل إلى موقف مختار عمر في هذه الحالة الأخيرة [يقصد تحديده لمواضع النبر] تمشيا مع النطق الطبيعي من ناحية. ومع منطق أنّ النبر _غالبا_ يتلازم مع الطول»[2].

1 _ 2 الأساس النغمي: إنّ أكثر الدراسات التي تناولت وزن الشعر العربي تناولته من حيث الكم والنبر أو من حيث المستويان كلاهما. لكن إبراهيم أنيس انفرد بدراسة إيقاع الشعر العربي من زاوية أخرى؛ حيث لاحظ أنّ هناك صفة صوتية أساسية غالبة على «موسيقى الشعر العربي. ويسميها "الإيقاع". وهي في مصطلحه: نغمة صاعدة في مقطع منبور من المقاطع التي تتوسط الشطر. وهذه النغمة بمثابة الركيزة للشطر تنقله من مجال النثر إلى مجال الشعر»[3]. وهي حين ترد في حشو البيت تقوم بعملية تعويض وموازنة بين حروف المد والحروف الصحيحة الساكنة. وتنسج من النوعين توازنا تستريح له الآذان.

[1] _ الحمداني، أبو فراس: الديوان،دار الكتاب العربي ، بيروت،ط2، 1994.

[2] _ البحراوي، سيد: الإيقاع في شعر السياب، ص18.

[3] – أنيس، إبراهيم: مجلة الشعر، القاهرة، أفريل سنة 1976 . نقلا عن: يونس، علي: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي،ص27.

ولقد استنبط إبراهيم أنيس هذا القانون الإيقاعي بعد عملية استقراء للشعر العربي وبصفة خاصة للبحور الأربعة الشائعة فيه. وهي (الطويل. البسيط. الكامل. الوافر) فلاحظ أنّ هنالك نغمةً تتوسط الحشو. وتقع على مقطع من أحد ثلاثة مقاطع وسط البيت وفق قاعدة حددها كما يلي[1]:

إنه يشترط في هذا المقطع أن يكون طويلا. وأن لا يقع في نهاية الكلمة. وأن يكون خاليا من اللام التي هي جزء من "الـ" التعريف. حينئذ تكون النغمة على ألف المد في أحد المقاطع الثلاثة المنتخبة لتحمل الإيقاع. فإن كان ألفا مدٍّ وقع الإيقاع على الثاني. أما إذا ضمت هذه المقاطع حرف مدٍّ غير الألف (واوا أو ياء) فإن النغمة الإيقاعية ستقع أيضا عليه. وإن كانا اثنين وقعت على الثاني. وأما إن لم يوجد حرف مدّ وكانت المقاطع الثلاثة قصيرة فإن الإيقاع سيكون على الذي استوفى الشروط الثلاثة السابقة. وإن وجد اثنان استوفيا الشروط وقع على الثاني. ومثاله قول المتنبي[2]:

أَبِنْتَ الدَّهْرِ عِنْدِي كُلُّ بِنْتٍ فَكَيْفَ وَصَلْتَ أَنْتَ مِنَ الزِّحَامِ؟

حيث اشتمل صدر البيت على أحد عشر مقطعا تتوسطها هذه المقاطع الثلاثة (ر عندي) والنغمة تقع حسب قانون إبراهيم أنيس على المقطع الثاني؛ لأنه المقطع الذي به حرف مد وقع في نهاية الكلمة. وبالتالي ننتقل إلى المقطع الذي قبله (عِنْـ) لأنه مستوفٍ للشروط . وضم العجُز ثلاثة عشر مقطعا توسطتها هذه المقاطع الثلاثة (تِـ أَنْتِ) . يظهر الإيقاع في المقطع الثاني (أَنْـ) لأنه مستوفي الشروط.

والإشكالية في قانون إبراهيم أنيس أنه قد لا تتوسط الشطر ثلاثة مقاطع بالضرورة. فقد يحتوي البيت على عدد مقاطع زوجي. فقد يكون عدد المقاطع اثني عشر مقطعا. أو أربعة عشر مقطعا. فلا يعقل أن يتوسّطها ثلاثة مقاطع. و لم يُشر الباحث إلى هذه القضية.

لكن يبدو أنه بالإمكان الأخذ بأربعة مقاطع للمحافظة على موضع الإيقاع من جهة. ثم لتحقيق الحد الذي يستوفي الشروط الثلاثة السابقة من المقاطع . وبذلك يمكن تطبيقها بالطريقة التالية على بيت للمتنبي أيضا[3]:

---

[1] – ينظر: أنيس، إبراهيم: عناصر الموسيقى في الشعر العربي، مجلة الشعر، أفريل 1976، القاهرة، نقلا عن: نفسه، ص28.

[2] – المتنبي، أبو الطيب: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر،بيروت، 1983 ص484.

[3] – نفسه، ص333.

إِنْ كَانَ سَرَّكُمُ مَا قَالَ حَاسِدُنَا فَمَا لِجُرْحٍ إِذَا أَرْضَاكُمُ أَلَمُ

يتكون كل من الصدر والعجز في هذا البيت من أربعة عشر مقطعا. تتوسط الصدرَ هذه المقاطعُ الأربعةُ (كمو ما قا) ومنها ثلاثة طوال. استوفى الشروط منها المقطع الأخير (قا) وعليه تقع النغمة. وأما الصدر فتتوسطه هذه المقاطع الأربعة (إذا أرضا) والإيقاع يقع أيضا على المقطع الرابع (ضا) وهو طويل ممدود جاء في وسط كلمة خالية من (الـ) التعريف.

والإشكالية الثانية التي يمكن أن تطرح هي أنه إذا تم الأخذ بهذه القاعدة فإنه من الممكن أن نعثر على بيت أو حتى على بيتين خاليين من الإيقاع تماما. إذ قد لا تستوفي هذه المقاطع الثلاثة الشروط التي حددها أنيس. كأن يكون المقطع الأول والثاني قصيرين. والثالث في نهاية كلمة. أو قد تكون المقاطع الثلاثة قصيرة. أو كما هي الحال في هذا الشطر[1]:

أَرَقٌ عَلَى أَرَقٍ وَمِثْلِيَ يَأْرَقُ

فالمقاطع الثلاثة المقصودة بالإيقاع هي (رق و) حيث الراء والواو مقطعان قصيران و(قٌ) مقطع طويل لكنه وقع متطرفا في نهاية الكلمة. فأين موضع الإيقاع؟.

ثمّ إنّ الباحث لم يوضّح الأساس العلمي الذي استند إليه في قَصْرِ موضع الإيقاع على وسط البيت بالذات دون مراعاة للاختلافات القائمة بين الجماعات اللغوية. وهو نفسه يُقِرّ بأن «المصري حين يُنشد الشعر العربي قد يختلف موضع الإيقاع في إنشاده عن العراقي مثلا. لكن النتيجة واحدة هي أنّ الإيقاع يُحدث توازنا وتعويضا بين حروف المد والحروف الصحاح»[2]. وعلى الرغم من هذا الاستدراك فإن مسألة الاختلافات في النبر تبقى قائمة.

1- 4 طريقة الوزن: حينما وضع الخليل بن أحمد نظريته في العروض كان قد أرسى قواعد علم ثابتة متكاملة في مستواها النظري على الأقل. لذلك سكت أغلب النقاد القدامى وحسن سكوتهم بعد هذا الإنجاز. فكان الاشتغال طوال قرون في التفاصيل الدقيقة لهذا العلم. لكن مع بداية العصر الحديث ظهرت دعوات كثيرة إلى ضرورة إعادة النظر في مشروع الخليل بكامله. أو في بعض جزئياته. متغذية في ذك من الاحتكاك بالغرب . والاطلاع على ثقافته. وآدابه. ومن آراء

[1] – ينظر:يونس، علي: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي،ص28.

[2] – أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر،ص349.

المستشرقين الذين انكبوا على الشعر العربي دراسة وتنظيرا. ومن انتشار شتى العلوم وانفتاحها بعضها على البعض.

ومن المحاولات المتقدمة التي تمردت جزئيا على طريقة الخليل ما قدمه عبد الله الطيب المجذوب في كتابه (المرشد إلى فهم أشعار العرب) حين قام بالاستغناء عن صيغة الفعل الثلاثي "فعل" وهي جذر الميزان العروضي كما وضعه الخليل. وعن رموز الحركات والسكنات مختصرا كل ذلك في هاتين النغمتين "تَنْ" و"تَ تَنْ" أي ما يقابل السبب الخفيف "/**0**" والوتد المجموع "//**0**" في علم الخليل. والصورة النظرية لبحر الخفيف مثلا هي:

(تَنْ تَ تَنْ تَنْ. تَنْ تَنْ تَ تَنْ . تَنْ تَ تَنْ تَنْ * تَنْ تَ تَنْ تَنْ. تَنْ تَنْ تَ تَنْ.تَنْ تَ تَنْ تَنْ)

بدلا من :

(فاعلاتن. مستفعلن. فاعلاتن * فاعلاتن. مستفعلن. فاعلاتن)

مبررا ذلك بأن هاتين النغمتين الرئيسيتين «- تَنْ وتَ تَنْ- سهلتان بسيطتان وفيهما قعقعة وتقطع من نوع التقطع الذي تسمعه بين دقات القاطرة»[1].

على أنّ المحاولة الأكثر خرقا لطريقة الوزن كما وضعها الخليل هي ما تضمنه كتاب (الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية) لمحمد حسن عواد من ابتكار للرموز البديلة. والتنويع في هذه الرموز.

فقد ابتدع هذه الجملة لتنوب عن التفاعيل وهي (بِجَانِبِنَا تَاجِرٌ رَؤُوفٌ مُتَسَامِحٌ يَسْتَخْدِمُ عَامِلَاتٍ مَكْفُوفَاتٍ مَهَازِيلْ) فكل كلمة من هذه الجملة تنوب منوّنةً عن تفعيلة من تفعيلات الخليل كما يلي:

بجانبنا= مفاعلتن

تاجرٌ= فاعلن

رؤوفٌ= فعولن

متسامحٌ= متفاعلن

يستخدم= مستفعلن

عاملاتٍ= فاعلاتن

[1] – المجذوب، عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب،ج1، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط3، 1989، ص95.

مكفوفاتٍ= مفعولات

مهازيل= مفاعيلن

ثم يضع كلمة "رسالات" لتمثل نظام المقاطع. فهي تغطي مساحة الأجزاء كلها. حيث ترمز "ر" إلى المقطع القصير. وترمز "سا" إلى المقطع المتوسط. وترمز " لات" إلى المقطع الطويل. و لم يقنع بهذه الكلمة بل ابتدع كلمة أخرى هي "بلاياذْ" الأوروبية لأن الكلمات العربية لا تقف على الساكن إلا في حالات معينة. وهو ما يربك الطالب «إذا ما نوّن الكلمة فيختلف الوزن. أما في الكلمات الأجنبية فالتسكين حتمي وهذا يجنب الطالب الزلل»[1].

غير أنّ الدارس لا يرى فاعلية في هذا القانون. فيعرض عن "رسالات" العربية و"بلايـاد" الأجنبية ويأتي بقانون جديد سماه قانون " ألوفين"[2] التي هي في رأيه جمع لكلمة ألوف «ولكنه يقع هنا في خطأ لغوي. فليس ذلك جمع هذه الكلمة وإنما جمعها هو آلائف. أو أُلُـف بضم الألف واللام»[3]. ويوزع الدارس هذه الكلمة على مقاطع لتنوب عن الرموز العروضية والتفاعيل؛ حيث "أ" هي مقطع قصير ورمزها"1" و"لو" هي مقطع متوسط ورمزها "2" و"فين" هي مقطع طويل ورمزها"3". ويطبق هذا القانون على تفاعيل الخليل. بأن يقطع تفعيلة "فعولن" هكذا:

فعولن = 1. 2. 3.

ويبتدع جملة جديدة يراها أصلح للتفاعيل هي (قَدْ رَمَى غَرَضًا وَأَصَابْ) يديرها على تفاعيل الخليل بهذه الطريقة:

فعولن= رمى قد

مفاعيلن= رمى قد قد

مفاعلتن= رمى ورمى

فاعلاتن= قد رمى قد

فاعلن= قد رمى

مستفعلن= قد قد رمى

---

[1]) – عواد، محمد حسن: الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية، النادي الأدبي، السعودية،1976، ص169.

[2]) – ينظر: نفسه،ص355.

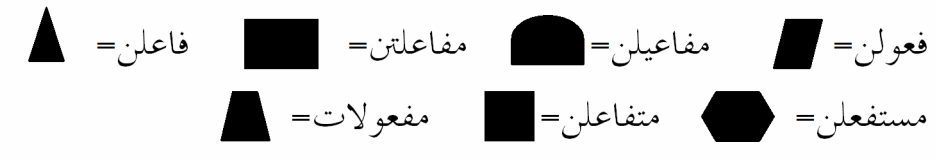
[3]) – الغذامي، عبد الله: الصوت القديم الجديد،دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1987،ص170.

فعلن= ورمى

متفاعلن= وأصاب قد

مفعولات= قد قد قد و

ثم إنه لا يستقر على هذا وإنما يستعين بعلم الهندسة في تجسيد التفاعيل بحجة أنّ استيعابها أسهل لطالب العروض. فيجعل لكل تفعيلة شكلا هندسيا كما يلي:



كما استعان بعلم الرياضيات وجسّد التفعيلات في رموز رياضية غريبة. والحجة دائما واحدة فالكاتب ساعٍ إلى تبسيط علم العروض وتقديمه للطلاب لقمة سائغة لا تحتاج إلى المضغ. ولعمري إنّ هذه الطرق التي ابتدعها لهي أكثر تعقيدا وتداخلا من طريقة الخليل؛ إذ ما هي الفائدة من تقويض نظام قائم مألوف عند الدارسين واستحداث نظام أكثر تعقيدا؟ وهل تُحل مشكلة العروض بأن نغيّب تفعيلة "متفاعلن" ونعوضها بكلمة"بجانبنا" . أو "وأصاب قد" ؟ ناهيك عن إدخال الأشكال الهندسية والرموز الرياضية الذي سيحدث تداخلا وتلفيقا لا طاقة للدارس بتحمله.

إنّ هذه المحاولة وكل «المحاولات الأخرى التي تأخذ شكل الأرقام عند محمد طارق الكاتب. والتحول إلى دلالات رياضية عند كمال أبي ديب. والاستعانة بالأرقام :1. 2. 3. عند الشيخ جلال الحنفي – هي أمور تنقلنا من مجرد إلى ما هو أكثر تجريدا. ومما توهمنا فيه الغموض إلى ما هو أكثر غموضا.» [1]. وكثيرة هي المشاريع التي قدمت بدائل لرموز الخليل. وتفعيلاته وحتى لعروضه كله. ولكنها ظلت حبيسة التصور الخليلي. وبقيت تفاصيل العروض العربي كما رسمها صاحبها هي النموذج الأكثر تداولا وألفة سواء تعلق الأمر بالتفعيلة أو بالمتحرك ذي الرمز "/" أو بالساكن ذي الرمز "0".

وظل تأثير الخليل ساريا حتى في تلك الحركات الشعرية التي أعلنت الثورة صراحة مثلما رأينا في مشروع نازك الملائكة التي تعد أكثر الناس وفاء للخليل . بل وضعتها حركة الحداثة وإياه في

[1]) – نوفل، يوسف حسن: أصوات النص الشعري، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1995،ص297.

كفة واحدة هي كفة "السلفية الرجعية". أوفي مشروع كمال أبي ديب الذي ادعى صاحبه أنه سيكون بديلا جذريا لعروض الخليل. بينما هو لم يزد على أن أحلّ مصطلحا مكان مصطلح. فلم تكن النوى الإيقاعية –كما رأينا- غير السبب والوتد. كما لم تكن الوحدة الإيقاعية غير التفعيلة. وليس التشكل الإيقاعي شيئا غير البيت الشعري. بل إنه ظل «أسير النظرية الخليلية دون أدنى تحديد يُذكر. برغم دقة جهده وفهمه الملحوظين. فهذا بعينه أساس الخليل في دوائره الخمس. وفي نظري+ة "الفكّ" أي استخراج بحر من بحر بحذف أول مقطع فيه (أي ما سماه النواة) لننتقل إلى بحر آخر»[1].

وإن ما قدمه بديلا لم ينأَ به عن دوائر الخليل ومصطلحاته. كما أنّ ما اتَّهم به هو نفسه المستشرق "فايل" من أنّ عمله جاء في سياق تخبط فكري وأخطاء منهجية انتهت به إلى نتائج لا مقدمات لها – لم يكن ليصرف الأنظار عن تأثره الشديد بهذا المستشرق. فقد استمد أهم تصوراته من آرائه. أقصد قصره للنبر على النواة (//**0**).

1-5 <u>التناغم بين الوزن والغرض</u>: إنّ العلاقة بين بنية الإطار وبنية المحتوى هي موضوع دراسة شغل النقاد العرب القدامى منذ القرن السابع الهجري والنقاد المحدثين على السواء. وكان أول من أفاض في هذه العلاقة حازم القرطاجني. وهذا لا يعني أنّ النقاد قبله لم يشيروا إليها. بل إنّ ابن طباطبا (– 322هـ). وابن العميد (–366هـ) . وأبا هلال العسكري(–395هـ) كل أولئك وردت في مؤلفاتهم إشارات وتلميحات لهذه العلاقة الخفية بين المعنى وما يناسبه من الأوزان. جاءت في سياق «الحديث عن قضايا الائتلاف؛ مثل: ائتلاف اللفظ مع المعنى. وائتلاف اللفظ مع الوزن. وائتلاف المعنى مع الوزن»[2]. لكن هذه الإشارات لم تكن لتشكل مدار عناية خاصة بالموضوع بقدر ما كانت تلميحات ثانوية. وذلك مبرر من الناحية التاريخية لأن الشعر الذي كان قيد الدراسة والتحليل ينتمي إلى شعراءَ لم يعرفوا الوزن، ولا سمعوا به. وهم شعراء الجاهلية. وبالتالي فإن الحديث عن أنّ هذا الشاعر أو ذاك كان ينتقي للمعنى الذي يود النظم فيه هذا الوزن حديث مخالف للمنطق. أو لعل النقاد العرب القدامى قبل القرن السابع الهجري كانوا منشغلين بقضايا أخرى. وقد

[1] – نوفل، يوسف حسن: أصوات النص الشعري ، ص301.

[2] – إسماعيل، يوسف: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، ص27.

يكون السبب هو أنّ «النقاد العرب تعاملوا مع الذاكرة الشعرية والنص المنشد. وهذا دعاهم . في الحكم على الأوزان. إلى اعتماد الذوق والطبع بدل علم العروض»[1].

ولقد أثار النقاد العرب المحدثون مسألة عدم اهتمام العرب القدامى قبل القرن السابع ببحث العلاقة بين التشكيل الموسيقي والمحتوى الشعري لأنهم فوجئوا بتناول حازم القرطاجني لها. فراحوا يؤكدون أنه متأثر بالفلسفة اليونانية. وآراء أرسطو بصفة خاصة. فقد «كان أرسطو أول من بدأ هذه المحاولة في "فن الشعر" إذ قال: أما عن العروض فقد أثبت الوزن السداسي –أو الملحمي- صلاحه بحكم التجربة. فلو أنّ قصيدة روائية نُظمت في وزن آخر أو في جملة أوزان لَبدَتْ نافرة قلقة . لذلك فإن الوزن السداسي هو أرزن الأوزان وأبهاها. وأنه أكثر قبولا للغريب والاستعارة»[2]. وليس هذا الزعم منافيا للحقيقة –فيما يبدو- ذلك أنّ الفلاسفة والنقاد العرب قبل القرطاجني قاموا بنقل آراء أرسطو إلى العربية. وهو ما يؤكد إمكانية تأثر حازم بهذه الآراء. فالفارابي (- 339هـ) يؤكد أنّ اليونانيين هم أول من ربط «بين الوزن والغرض. فجعلوا لكل نوع من أنواع الشعر نوعا من أنواع الوزن. مثل[أوزان المدائح غير أوزان الأهاجي. وأوزان الأهاجي غير أوزان المضحكات. وكذلك سائرها]» [3].

غير أنّ هنالك رأيا آخر يذهب إلى أنّ القرطاجنّي استوحى مسألة الربط بين الوزن والغرض ممّا انتشر بين الفلاسفة قبله وهو أنّ الألحان المجردة قادرة على إثارة انفعالات معيّنة في ذهن السامع. والموسيقى يمكن أن تحاكي الحالات النفسية المتنوعة بالانتقال من الحدّة إلى الثقل والتّدرج بين مثل هذه الحالات. فيرتبط بذلك كل انفعال بنغمة تدل عليه. وإذا ما عزفت هذه النغمة ثار ذلك الانفعال. و«هذه الفكرة قائمة عند الفلاسفة جميعا؛ طرحها الكندي في القرن الثالث. وبلورها الفارابي في القرن الرابع. وعبّر عنها ابن سينا بقوله: [إنّ الانتقال إلى النغم الحاد يحاكي شمائل الحرد. وإلى النغم الثقيل يحاكي شمائل الزكانة والحلم والاعتذار]» [4]. فلا يُستبعد أن يكون حازم قد

[1] – إسماعيل، يوسف: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري ، ص28.

[2] – البحراوي، سيد: موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، ص26.

[3] – إسماعيل، يوسف: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، ص30.

[4] – عصفور، جابر:مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،2007، ص325.

استوحى فكرته في ربط الوزن بالغرض من هذه الفكرة. فركز اهتمامه على الوزن الشعري من حيث هو نغم نابع من التلفظ بحروف متعاقبة بدل الأنغام الموسيقية المجردة.

ومهما يكن أمر تأثر حازم القرطاجني بالفلسفة اليونانية أو الفلاسفة العرب فإنه كان أول من تناول هذه العلاقة بالدرس المستفيض فربط الوزن بالمعنى في علاقة احتواء تقوم على التناسب. فغدا لكل بحر من البحور الشعرية مجال يختص به وغرض يلزمه. وارتبط –مثلا- الطويل والبسيط بالأغراض الجادة كالمدح والفخر. وارتبط الرمل والمديد بغرض الرثاء «ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان. ووجد الافتتان في بعضها أعم من بعض. فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط ويتلوها الوافر والكامل. ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره. ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف»[1]. وبذلك منح الأنماط الإيقاعية إيقاعات نفسية. فصارت أضرب الحالات النفسية محددة بطبيعة الأوزان الشعرية. وعليه «فالعروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء وقوة. وتجد في البسيط سباطة وطلاوة. وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد. وللخفيف جزالة ورشاقة. وللرمل لينا وسهولة. ولما للمديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء»[2].

ولقد ساير القرطاجني في هذا الرأي عبد الله الطيب المجذوب في كتابه "المرشد إلى فهم أشعار العرب" حينما سعى جادا إلى البحث عن الصلة بين البحور الشعرية والأغراض التي جسدتها؛ وفي رأيه أنّ هناك أغراضا تستدعي بحورا بعينها. وهناك أغراض أخرى تنفر من بحور بعينها وإلا لما كان هذا الاختلاف الشديد بين أوزان البحور الذي فرضته أغراض مختلفة. ولكان أغنى في ذلك بحر واحد «وهل يتصور في المعقول أن يصلح بحر الطويل الأول للشعر المعبر عن الرقص والنقزان والخفة. أو يظن من الممكن أن تصاغ كلمة الأخطل:

خَفَّ الْقَطِينُ فَرَاحُوا مِنْكَ أَوْ بَكَرُوا وَأَعْجَلَتْهُمْ نَوًى فِي صَرْفِهَا غِيَرُ

في الرجز والمخبون الذي منه قول شوقي:

فيمَ اجتماعنا هنا يا عضرفوتُ ما الخبرْ

---

[1]) القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص268.

[2]) – نفسه، ص269.

لا أدري تلك ضجةٌ حضرتُها فيمنْ حضرْ

ومن كابر بعد ذلك في مثل هذا. فإنما يغالط نفسه في الحقائق ويسومها طلب المحال»[1]. ثم يشرع بعد ذلك في تقديم الأدلة على أنّ بحورا لا تصلح للخوض في أغراض بعينها. وأنّ أغراضا لا تصلح لها إلا هذه البحور. ففي بحر المديد صلابة ووحشية وعنف وهو يناسب معاني الرثاء المفعم بروح الانتقام. وأما الطويل والبسيط فهما أطول «بحور الشعر العربي. وأعظمها أبهة وجلالا. وإليهما يعمد أصحاب الرصانة. وفيهما يُفتضَحُ أهل الركاكة والهجنة. والطويل أفضلهما وأجلهما. وهو أرحب صدرا من البسيط... وقد أخذ الطويل من حلاوة الوافر دون انبتاره. ومن رقة الرمل دون لينه المفرط. ومن ترسل المتقارب المحض دون خفته وضيقه. وسلم من جلبة الكامل. وكزازة الرجز. وأفاده الطول أبهة وجلالا»[2].

وهذه الصفات المجردة التي منحها الناقد لبحر الطويل تنمّ عن حس موسيقي مرهف. وتذوق شخصي رفيع لبنى البحور الشعرية. واستبطان موسيقاها الظاهرة والخفية. ولقد مهد بها لقضيته المحورية وهي صلة البحر بالغرض. فأكد أنّ الطويل بهذه الصفات لا يصلح إلا للمعاني الثقال النبيلة بعيدا عن أية جلبة.

غير أنّ أكثر النقاد المحدثين رفضوا الربط بين الأوزان الشعرية والأغراض نظرا لما يشوب هذه الأحكام من الانطباعية والتعميم . وهو ما لا يمكن أن يسنّ قواعد علمية ثابتة. فمثلا «صاحب المرشد لا يستند في تمييزه بين الخصائص المعنوية للأوزان العربية إلى أي أساس موضوعي. ولا شك أنه تتبع في هذا الكتاب نماذج لكثير من الشعر العربي قديمه وحديثه. ولكنه لم يحاول أن يخضع هذه النماذج لأي نوع من التحليل»[3]. وإنما وقف عند وصف انطباعه الخاص عن كل بحر من البحور الشعرية معتمدا على ما ملكت يمينه من التراث الشعري العربي وعلى تذوقه له وموقفه الخاص منه.

ويعد إبراهيم أنيس –أيضا- من الرافضين لمسألة التناسب بين الوزن والغرض؛ فليس في شعر العرب القدامى ما يؤكد هذا التخير. فقد مدحوا وفاخروا وتغزلوا في كل بحور الشعر التي تداولوها «ويكفي أن نذكر المعلقات التي قيلت كلها في موضوع واحد تقريبا. ونذكر أنها نُظمت من

[1] – المجذوب، عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، ص94.

[2] – القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،ص269.

[3] – عياد، محمد شكري: موسيقى الشعر العربي،ص16.

الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل. لنعرف أنّ القدماء لم يتخيروا وزنا خاصا لموضوع خاص بل حتى ما سماه صاحب المفضّليات بالمراثي جاءت من الكامل والطويل والبسيط والسريع والخفيف»[1].

ولئن كان إبراهيم أنيس قد نفى وجود صلة بين الوزن والغرض فإنه استحدث اتجاها آخر في هذا الباب وهو ما يُلمح في قوله بوجود صلة بين الوزن والتجربة العاطفية. حيث إنّ الشاعر يتخيّر عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يُفرغ فيه بعضا من حزنه. ويتخفّف من بعض جزعه. وإذن فهناك تجاوب بين الإطار الموسيقي والحالة النفسية للشاعر لحظة الإبداع. فالشعر الذي يُقال وقت المصيبة والهلع يتأثر بالانفعال النفسي. ويتطلب بحرا طويلا يتناسب مع حالة الاضطراب التي يعايشها الشاعر من سرعة في التنفس وازدياد في نبضات القلب «أما تلك المراثي الطويلة فأغلب الظن أنها نُظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع. واستكانت النفوس باليأس والهم المستمر»[2].

ويبدو أنّ هذا الربط الجديد بين البنية الإيقاعية والحالة الانفعالية الذي قال به إبراهيم أنيس نابع –هو الآخر– من فرضيات نظرية انطلق منها الكاتب لأن الحجج نفسها التي ردَّ بها قضية الربط بين الوزن والغرض تُقام عليه؛ إذ كيف يمكن أن نسحب هذا الكلام على الشعر الذي يقال في لحظات الارتجال ويأتي طويلا؟ ألم يكن المتنبي –مثلا– في أقصى حالات الانفعال والغضب وسط جمع من حساده في مجلس سيف الدولة الحمداني وهو يرتجل قصيدته من البسيط[3]:

وَاحَرَّ قَلْبَاهُ مِمَّنْ قَلْبُهُ شَبِمُ وَمَنْ بِجِسْمِي وَمَالِي عِنْدَهُ سَقَمُ

بل إنّ دمه كان يترف من جراء دواةٍ رماه بها سيف الدولة. فشجّتْ رأسه. ومع ذلك قال[4]:

إِنْ كَانَ سَرَّكُمُ مَا قَالَ حَاسِدُنَا فَمَا لِجُرْحٍ إِذَا أَرْضَاكُمُ أَلَمُ

وفي الشعر الذي يُرتجل من الطويل والكامل مثلما نُلفي عند عنترة وامرئ القيس أثناء المعارك أكثر الأدلة على أنّ الربط بين الوزن والغرض أو الوزن والتجربة العاطفية أمر نسبي لا يرقى إلى

[1] – أنيس، إبراهيم : موسيقى الشعر، ص177.
[2] – نفسه ، ص178.
[3] – المتنبي، أبو الطيب: الديوان، ص331.
[4] – نفسه، ص333.

مستوى التقعيد والتنظير؛ ذلك أنّ هذه النظرة إلى البحور الشعرية «تحملنا على أن نرفض هذه الآراء القديمة والحديثة على السواء. تلك التي تحاول الربط بين البحور الشعرية المختلفة. وبين معانٍ وموضوعات شعرية بعينها»[1]. أو بين البحور الشعرية والتجارب الانفعالية التي تهيمن على أجواء التجربة الإبداعية. لأن الإبداع بطبيعته متحرر متمرد لا يركن إلى القيود والقوالب الجاهزة. ومسألة الربط بين الوزن وحالة الشاعر أو الغرض تتّسم بالآلية وهو ما ترفضه طبيعة الشعر المتغيّرة.

ولئن تطابقت النتائج التي توصل إليها هؤلاء الباحثون مع كثير من الأشعار فإن ذلك لا يؤهلها إلى مستوى القاعدة. وإنما ما حدث من تطابق لا يعدو كونه تقاطعات تناصية فرضتها بعض التراكمات المترسبة في ذاكرة الشاعر. فالقصيدة تستدعي القصيدة والبحر يستدعي البحر بطريقة لاشعورية إذا عرض موقف معين لأنه «لا أحد قادر على الإفلات من تأثير القراءات التي تمارس تأثيرها عليه عند تجسيد الإبداع الأبيض الكامن في نفسه على الطبيعة إلى إبداع أسود. أو حقيقي حين يخرجه إلى المتلقين. ويبثه إليهم بثا. وتبدو لنا هذه المسألة تناصية أكثر منها نفسية»[2]. إلا أننا في الوقت نفسه لا ينبغي أن ننفي نفيا قاطعا تجاوب البحور الشعرية مع الأغراض والتجارب الانفعالية لأن الواقع الشعري أحيانا يفرض القول بها. لكن المقصود هو أنّ هذه الأحكام القطعية التي تجعل المسألة قانونا إبداعيا تفتقر إلى السند العلمي والموضوعي. فليس بالضرورة أن يكون المديد هو البحر الذي يصلح لتجسيد المواقف الوحشية العنيفة . ولا أن يكون السريع هو البحر الذي يحسن فيه الوصف . وإنما قد يصلح المديد لمواقف العنف والصلابة كما قد يصلح لها الطويل والكامل والمتدارك. ويحسن الوصف بالسريع وبالبسيط والوافر وغيرها. والمهمة موكلة إلى ما يفرضه الواقع الشعري للنص. والنسق الثقافي المخزن في ذاكرة الشاعر. ولعل السؤال التقليدي الذي يُطرح في شأن التجارب الإبداعية (ما مدى مناسبة الوزن للغرض؟) أن يكون سؤالا عقيما من الناحية النقدية. وإن السؤال المثمر الذي يجب أن يُطرح هو: أيُّ دلالة لهذا الوزن في هذا النص؟ وهل تفاعل مع تشكيلته الدلالية؟ وبذلك نكون قد استنطقنا النص عن حقيقته. وابتعدنا عن

[1]) – عبد الرحمن، إبراهيم ، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 2000،ص227.

[2])– مرتاض، عبد المالك: الأدب الجزائري القديم، دار هومه للطباعة والنشر، الجزائر،2000، ص206.

الأحكام الجاهزة التي يرفضها النقد المعاصر الذي يركز على النص وينطلق منه مثلما يعود إليه. بوصفه «بنية لغوية مفتوحة البداية ومغلقة النهاية»[1].

2 – أسئلة الشعر المعاصر: المقصود بأسئلة الشعر المعاصر ما طرحته القصيدة العربية المعاصرة من إشكالات كانت مثار جدل بين الشعراء والنقاد. أو بين التيار المتشبّث بضرورة التجديد من غير وقوف عند مسألة بعينها. وبين التيار الذي يرى أنّ التجديد يجب يتقيد بقيود الشعر. ولقد مثل هذا التيار الثاني من دُعوا "بالسلفيين الجدد" وفي مقدمتهم نازك الملائكة. وأهم هذه الأسئلة:

2 – 1 التسمية: إنّ التسمية التي أطلقتها نازك الملائكة على هذا الشعر الجديد هي مصطلح "الشعر الحر". وقد وضحت – كما سبق- ما تعنيه بالحرية. وهو إمكانية التصرف في طول الشطر وعدد التفعيلات. لكن هذه التسمية لم تكن موضع ترحيب من طرف النقاد. فقد وصفها محمد النويهي بأنها «تسمية رديئة لأنها تُوهم أنّ هذا الشعر يتحرر كلية من الوزن. ...ويزيد من خطأ هذه التسمية أنها وُضعت فيما يبدو للتعبير الإنجليزي (فري فيرس) أو الفرنسي (فير ليبر) ولكن الغربيين يقصدون بهذا الاصطلاح الشعر الذي يتخلص تخلصا تاما من أي إيقاع مطرد مما تسميه (الشعر المنثور) أو (القصيدة النثرية)»[2]. وفضل الناقد مصطلح "الشعر المنطلق" وإن يكن لا يزال ملتزما بالأساس الإيقاعي المطرد . فهو لا يتقيد بعدد التفعيلات الثابت. ولا يلتزم بجميع أحكام العروض التقليدي.

يعترض غالي شكري على التسميتين كلتيهما لأن مجموعة من التصورات الخاطئة عن الشعر الحديث قد باعدت بينهما وبين التوفيق في ضبط المصطلح. إضافة إلى أنّ «التعميم الذي تتضمنه هذه الألفاظ هو الذي يجردها من عنصر المطابقة على واقع الحال؛ فأيُّ تجديد بالضبط هذا الذي حدث للشعر؟ ومن أي الأشياء تحرر ؟ وعلى أي نحو من الأنحاء ينطلق؟»[3]. ويقترح تسمية أخرى هي مصطلح "الشعر الحديث" ويراها أنسب لوصف هذا الشعر. ولكن هذه التسمية أيضا واسعة الدلالة. ويمكن أن تستوعب الكثير من الأشكال الأخرى كقصيدة النثر مثلا.

---

[1]) – الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير،من البنيوية إلى التشريحية، دار سعاد الصباح، الكويت ، ط3، 1993، ص90.

[2]) – النويهي، محمد: قضية الشعر الجديد، ص459.

[3])– شكري، غالي: شعرنا الحديث إلى أين؟ ص07.

وتأتي محاولة عز الدين الأمين لتثري قاموس هذا الشكل الشعري المستحدث متمثلة في تسمية "شعر التفعيلة" التي يراها أدق من تسمية "الشعر الحر" الذي يحمل في طياته إشارة صريحة إلى "الشعر المنثور"[1].

ولقد ترددت عدة تسميات أخرى لا سبيل إلى حصرها جميعا إلا أن أشهرها. "الشعر الحر". و"شعر التفعيلة". و"الشعر الجديد". و"الشعر المعاصر". و"الشكل الجديد". و"الشعر المرسل"...ولم يتداول النقاد إلا التسميتين الأوليين: الشعر الحر. وشعر التفعيلة. وهما على ما يبدو مصطلحان مناسبان للدلالة على هذا الشعر؛ إذ يكتسب الأول شرعيته من كونه قد لازم حركة الشعر الحديثة منذ نشأتها سنة 1947. وتداولته الألسن والأقلام حتى لم يبقَ مجال للدلالة على الشعر المنثور أو غيره. وأما المصطلح الثاني فيكتسب شرعيته من دقة الوصف لما حدث فعلا في هذا الشعر فهو نادى بالتفعيلة ونال خصوصيته بالتفعيلة.

ولم يكن الخلاف مقتصرا على تسمية الشعر الحر وإنما امتد أيضا إلى تسمية "الشطر". فقد أصّرت نازك الملائكة على أنّ البيت الشعري ذا السطر الأحادي هو شطر. وهو ما دفعها على رأي عبد الله الغذّامي «إلى ارتكاب كثير من الأخطاء. منها أنها قالت بالتزام القافية (ولا بد أنها تقصد الضرب) في بيت من الشعر الحر. لأنه شعر ذو شطر واحد»[2]. ومنها أنها حملت الشطر على أن يجري مجرى البيت التقليدي ذي التفعيلات الخماسية والتساعية. وأن لا يكون مدورا. ومنعت دخول "مستفعلانْ" في القصيدة الرجزية. ولعل الخطأ الأوضح في هذه التسمية هو كون كلمة «شطر في معناها الأصلي هي: نصف الشيء وجزؤه -كما في القاموس- وهذا يجعل من الخطأ – تعبيرا- أن نقول بأن الشعر الحر شعر ذو جزء واحد أو نصف واحد»[3].

ويقترح الناقد ضرورة الحفاظ على تسمية البيت بيتا حتى يكون سواء في الدلالة البيت من الشعر العمودي. أو المرسل. أو الحر. ولن يكون الفرق إلا في كونه مقسما إلى شطرين في الشعر العمودي والمرسل. وأما البيت الحر فهو غير مقسوم. وتُستبعد كلمة "شطر" التي قالت بها نازك الملائكة لما تجرّه وجرّته من ملابسات عروضية ولغوية.

[1] – ينظر: الأمين، عز الدين: نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1971،ص33.

[2] – الغذامي، عبد الله: الصوت القديم الجديد،ص65.

[3] – نفسه،ص65.

وعلى الرغم من هذه المبررات التي ساقها الناقد عبد الله الغذامي فإن كلمة "بيت" لا تحمل في طياتها أية خصوصية. وكأنه لم تكن هنالك ثورة هزت البيت الشعري التقليدي من أركانه. وكأن الحمولة الدلالية لكلمة بيت التي أطلقها العرب على هذه الوحدة الأساسية في القصيدة هي نفسها في هذا الشكل اليتيم الذي فقد أركانه وأعمدته. ويبدو أنّ المصطلح الذي أطلقته نازك الملائكة "الشطر" هو الذي لاقى -ولا يزال يلاقي- القبول الحسن من أغلب النقاد المعاصرين. رغم أنّ هنالك مصطلحا آخر يتداوله النقاد وهو مصطلح "السطر"[1] الذي وصف به عز الدين إسماعيل هذا الشعر إلا أنّ هذه التسمية تحمل الكثير من الارتباط بأسلوب الكتابة النثرية خاصة والكتابات الأخرى عامة.

2 – 2 اختلاف الأضرب: يعد اختلاف الأضرب من القضايا البارزة التي أثارتها نازك الملائكة. فأثارت بها حفيظة الشعراء المعاصرين والنقاد. حينما رأت أنّ خطأ الخلط بين الأضرب المختلفة في القصيدة الواحدة يعد أفظع أنواع الغلط وأكثرها شيوعا في الشعر الحر. فقد ظن الشعراء «أنّ مسألة ارتكاز الشعر الحر إلى التفعيلة بدلا من الشطر إنما تعني أنّ في وسع الشاعر أن يورد أية تفعيلة في ضرب القصيدة ما دام يحفظ وحدة التنفعيلة في الحشو»[2]. وهذا خطأ لم يألفه شعراء العربية من قبل وإنما وقع فيه شعراء متمرسون موهوبون لأنهم تغافلوا عن صوت الفطرة الشعرية في نفوسهم . وانجرفوا نحو تجديد حسبوه منطقيا. وينطبق هذا القول على الشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان لما جمعت بين أضرب متنافرة في هذه القصيدة:

وَكُنْتُ فِي يَأسِي أَمُدُّ خَلْفَهَا الْيَدَيْنْ	**فعولْ**
أَوَدُّ لَوْ بَلَغْتُهَا لَمَسْتُهَا حَقِيقَةً	**متفعلن**
شَيْئًا يُمَسُّ صِدْقُهُ بِالرَّاحَتَيْنْ	**مستفعلانْ**
كَانَتْ سَرَابًا فِي سَرَابْ	**مستفعلانْ**
اَلْحُبُّ عِنْدَ الْآخَرِينَ جَفَّ وَانْحَصَرْ	**فعُلْ**
مَعْنَاهُ فِي صَدْرِي وَسَاقْ	**مستفعلانْ**

[1] – ينظر: إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص103.

[2] – الملائكة، نازك : قضايا الشعر المعاصر،ص178.

وقد أنكرت الناقدة على فدوى طوقان مزجها بين الأضرب المختلفة لثلاثة أسباب أولها: أنّ هذا المزج لم تعرفه العرب في نوع من أشعارها. والثاني سبب جزئي وهو أنّ التفعيلة "مستفعلانْ" التي اعتمدت عليها في هذه القصيدة هي خطأ عروضي وليست من متغيرات تفعيلة الرجز "مستفعلن". والثالث أنّ هذه الأبيات بدت «مصابة باختلال وما من عروضي يستطيع أن يتقبلها. لا بل إنّ فدوى نفسها بحسها الشعري الرقيق. لو أعطت فطرتها الحكم لشطبت هذا الخروج وأبت أن تقع فيه»[1].

ولئن كانت الناقدة قد قدمت حججها في مثل هذا الخطأ والمآخذ الأخرى التي تأخذها على شعراء التفعيلة فإن محمد النويهي يرى أنها لا تستند فيما تدعيه من أخطاء في الشعر الجديد إلى حجج علمية موضوعية مقنعة. وإنما حجتها دائما هي أنّ هذه المسألة لم ترد في الشعر العربي القديم. وأن الذوق السليم والحساسية الموسيقية المرهفة تأباه. وهذا غير مقنع علميا. أما إنكارها للأضرب المختلفة والخلط بين الوحدات المتساوية فإنه غير مقبول لأن هذا التنويع ضروري في الشعر. والشاعر يعتمد «تنويع الإيقاع لإغناء الموسيقية والتقليل من الرتوب»[2].

وأما عن امتناع دخول "مستفعلانْ" على بحر الرجز فالناقد يعجب لأمر نازك كيف تقبل بدخول التذييل على تفعيلة الكامل "متفاعلانْ" ولا تقبل بها في الرجز؟ مع أنّ الكامل قد يتحول إلى الرجز بدخول زحاف الإضمار على تفعيلته وهو تسكين الثاني المتحرك. ومع دخول التذييل عليها تصبح "مستفعلانْ" والشاعرة مارستها في قصيدة "قرارة الموجة" في قولها:

وَنَعِيشُ أَشْبَاحًا تَطُوفْ	**مستفعلانْ**
لاَ نَبْضَ فِيهَا لاَ اتِّقَادْ	**مستفعلانْ**
لاَ ذِكْرَيَاتْ	**مستفعلانْ**
نَحْيَي وَلاَ نَدْرِي الْحَيَاةْ	**مستفعلانْ**
مَا الْمَوْتُ مَا الْمِيلاَدُ مَا مَعْنَى السَّمَاءْ	**مستفعلانْ**

فلولا كلمة "ونعيش" لما استطعنا أن نصنف هذه الأبيات إلا في خانة الرجز[3].

[1] – الملائكة، نازك : قضايا الشعر المعاصر، ص180.

[2] – النويهي، محمد : قضية الشعر الجديد،ص298.

[3] – ينظر: نفسه ،ص296.

ويسايره في هذا الرأي عز الدين إسماعيل. عندما يلاحظ أنّ الناقدة تسعى إلى أن تلزم الشاعر بالقاعدة نفسها التي كانت تلتزم في القصيدة القديمة وهذا غير مقبول لأن «شكل القصيدة الجديدة يختلف اختلافا جوهريا عن الشكل القديم . وهذه هي دائما المفارقة التي تجعل ما رصدته المؤلفة من أخطاء في الشكل الجديد لا قيمة له. وإلا ففيمَ يختلف الشكلان؟»[1].

ويُرجع عبد الله الغذامي السبب إلى أنّ مشكلة نازك الملائكة أنها تنظر إلى الشعر الحر أنه شعر ذو شطر واحد مستقل بخصائصه مثلما كان البيت في الشعر القديم. لذلك تفترض له أضربا قارّة وقوافيَ لازمة. وغيرها من القضايا التي ناقشتها. و«تُجري عليه كل حكم عروضي يجري عادة على الشكل التقليدي»[2].

ويرى أحمد المعداوي أنّ اختلاف الأضرب موجود قبل مجيء شعر التفعيلة. ومنذ أن بدأ الشعراء في تطوير شكل القصيدة العربية؛ فقد ورد عند شعراء البند . وجماعة أبوللو. وهي مسألة فرضها تنويع القافية وإرسالها. مما حمل شعراء الحداثة على «أن يقعوا في تنويع الأضرب كما وقع فيه من سبقهم. أما ما زعموه من سبْق في هذا الموضوع فليس بوارد»[3].

ويتبين أخيرا بعد استعراض هذه الآراء أنها مجمعة كلها على أنّ مسألة تنويع الأضرب هي ضرورة فنية كان لزاما على الشعر أن ينتهي إليها وهو يفتح أبواب التجديد. لأنه من غير المنطق أن تُدكّ بنية البيت العمودية ويحافظ مع ذلك على وحدة القافية. و لم يكن هذا السعي وراء التخلي عن الشكل العمودي عامة إلا بحثا عن التنويع الإيقاعي. فلا يعقل أن يحافظ الشعراء على وحدة الأضرب في القصيدة مع ما تحمله من رتابة إِيقَاعِيَّةٍ وحدّة.

2 – 3 المزج بين البحور: عرفت القصيدة العربية المعاصرة أشكالا كثيرة من التنويع الإيقاعي. وكان المزج بين البحور وسيلة من هذه الوسائل اعتُمدت لكسر وتيرة الإيقاع ورتابته في القصيدة التقليدية. أو هو كما وضحه عز الدين إسماعيل «الانتقال من سطر مؤسَّس على تفعيلة إلى سطر آخر مؤسَّس على تفعيلة أخرى»[4].

---

[1] – إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر،ص119.

[2] – الغذامي، عبد الله: الصوت القديم الجديد، ص64.

[3] – المعداوي، أحمد: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث،ص67.

[4] – إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر،ص102.

ولقد عرفت القصيدة العربية التقليدية هذا الشكل من المزج بين البحور لكنه مختلف عما يحدث في الشعر الحر لأن الانتقال في القصيدة القديمة من بحر إلى بحر كانت تفرضه بنية القصيدة ذاتُها مثلما جرت عليه الموشحات الأندلسية. أو حتى بعض القصائد الحديثة كقصيدة (المواكب) لجبران خليل جبران. بينما الانتقال في القصيدة المعاصرة مصحوب بانتقال في المعنى والشعور.

وقد عرفت القصيدة المعاصرة شكلين من المزج بين البحور. شكل يمزج بين البحور المختلفة وهو ما يتجلى بوضوح في هذه القصيدة للسياب ومنها[1]:

تلْكَ أُمِّي وَإِنْ أَجِئْهَا كَسِيحَا
لَاثِمًا أَزْهَارَهَا وَالْمَاءَ فِيهَا وَالتُّرَابَا
وَنَافِضًا بِمُقْلَتِي أَعْشَاشَهَا وَالْغَابَا
تلْكَ أَخْبَارُ الْغَدِ الزَّرْقَاءُ وَالْغَبْرَاءُ يَعْبُرْنَ السُّطُوحَا
أَوْ يَنْشُرْنَ فِي بُوَيْبَ الْجَنَاحَيْنِ كَزَهْرٍ يَفْتَحُ الْأَفْوَافَا
هَا هُنَا عِنْدَ الضُّحَى كَانَ اللِّقَاءُ
وَكَانَتِ الشَّمْسُ عَلَى شِفَاهِهَا تَكْسِرُ الْأَطْيَافَا

فقد أستهل الشاعر القصيدة بوضع المتلقي في جوّ البحر الخفيف حتى لا يتفاجأ بحرية النص في استخدام التفعيلات. حيث انطلق من شطر من بحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) ثم ثنى بالمعاقبة بين (فاعلاتن و مستفعلن) وقد برر السياب ذلك بقوله : «إذا كان 3 (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) = (3 فاعلاتن ، 3 مستفعلن ، 3 فاعلاتن) مثلا فإن الفرضية التي تقوم هذه القصيدة عليها صحيحة»[2] . بمعنى أنه ما دام الخفيف يتكون من (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) فإن الأمر مقبول ما دمنا نحافظ على فاعلاتن تليها مستفعلن ثم فاعلاتن . ونضاعف أيّ تفعيلة منها أيّ عدد شئنا .

[1] – السيّاب، بدر شاكر ،الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، 1971، ص599.
[2] – السياب، بدر شاكر: شناشيل ابنة الجلبي ، نقلا عن : إسماعيل، عز الدين : الشعر العربي المعاصر ، ص90.

أما الشكل الثاني من المزج فهو مزج بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة وهو توجّه قصد إليه الشعراء في بنية القصيدة الإيقاعية. وعرف رواجا كبيرا بينهم. ومنه قول صلاح عبد الصبور في قصيدة "الملك لك"[1]:

وَكَمْ جَعَّدَتْ عَارِضَيَّ الدِّمَاءْ وَقَدْ وَخَزَتْهَا لَيَالِي الشِّتَاءْ
تَصَارَعْتُ وَالْهَوْلَ وَجْهًا لِوَجْهٍ وَلَكِنَّنِي مَا عَرَفْتُ الْفِرَارْ
أَوَاحِدَتِي.. رُبَّمَا تَعْجَبِينْ
وَقَدْ تَسْأَلِينْ
لِمَاذَا إِذَنْ يُنَوِّرُ عَيْنَيْكَ فَيْضُ سُرُورٍ وَحُبْ

فيمزج الشاعر بين الإطار العمودي الذي جسده البيتان الأوّلان من خلال بحر المتقارب بأربع تفعيلات في كل شطر. والشكل الحر في الأشطر الثلاثة التالية.

وهذا المزج لم يعد مجرد تلفيق لأشكال ولكنه نتاج له رؤيا خاصة انطلق منها. ووعي فني هادف إلى كسر الرتابة الموسيقية من جهة. ومنح النص مسحة موسيقية جديدة مستمدة مما تتيحه هذه الأشكال من تنويع.

2- 4 فاعلُ في حشو الخبب: لقد لعب بحر الخبب (ركض الإبل) وهو صيغة من صيغ المتدارك دورا إيقاعيا هاما في تفجير قرائح الشعراء المعاصرين. وتجسيد ألوان التجديد في البنية الإيقاعية المعاصرة. لكن الشعر العربي القديم تجاوزه و لم يكن ينظم فيه إلا النتف النادرة. وهذا ما جعله يغفل عنه أو يغفله، ثم يستدركه الأخفش، ويسميه لذلك بالمتدارك.

وبحر الخبب يعرفه الشعراء بوزنه الخفيف وسرعة أنغامه. ويميلون إلى استخدامه في الأغراض الخفيفة. والمواقف التي تتطلب غلبة النغم على التعبير. ولا أحد يقرأ هذه الأبيات للحصري دون أن تشده نغمتها المطربة[2]:

يَا لَيْلُ الصَّبُّ مَتَى غَدُه أَقِيَامُ السَّاعَةِ مَوْعِدُهُ
رَقَدَ السُّمَّـــارُ وَأَرَّقَهُ أَسَفٌ لِلْبَـــيْنِ يُرَدِّدُهُ
فَبَكَاهُ النَّجْـــمُ وَرَقَّ لَهُ مِمَّا يَرْعَاهُ وَيَرْصُدُهُ

[1] – عبد الصبور، صلاح: الديوان ، دار العودة، بيروت، ط4، 1983، ص57.
[2] – ينظر: الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص132.

والوقوف على بحر الخبب في الدراسات الإيقاعية الحديثة تبرره ثلاثة عوامل أساسية هي:

1- كثرة التطورات التي لحقت به في الشعر العربي الحديث.

2- انتشاره الواسع بين الشعراء المعاصرين.

3- الآراء النقدية الكثيرة التي أثيرت حوله.

ولعل أكثر التطورات التي شهدها هذا البحر ما استحدثته نازك الملائكة عن طريق "الخطأ" ثم عرضته على الشعراء فتلقفوه تلقفا. ذلك التطور هو إدخال زحاف غريب لم يعرفه العروضيون القدامى ولا الشعر العربي قبلهم تمثل في تحريك الساكن الأخير من التفعيلة. فتحولت "فعلن" وهي تفعيلة المتدارك مخبونةً إلى "فاعلُ" وهذا يرفضه القانون العروضي لأنه ينتهك المحظور المتمثل في توالي خمسة متحركات في البيت حينما تجتمع "فاعلُ" و"فعِلن" أي (عِلُ فَعِلُنْ /////**0**).

فهذا تطور مستحدث انتهك قانونين من قوانين العروض العربي. وهما: عدم تسكين المتحرك. وعدم الالتزام بالحد الأقصى الذي حدده علم العروض أو الذائقة العربية من توالي المتحركات. تزعم نازك الملائكة أنها أول من ارتكبه «وليس في الشعراء فيما أعلم من يرتكب هذا سواي بدأت فيه منذ أول قصيدة كتبتها سنة (1947) ومضيت فيه حتى الآن. هذا مثلا مطلع قصيدتي "لغة الزمن" من الخبب:

كَانَ الْمَغْرِبُ لَوْنَ ذَبِيحِ فعْلن فاعلُ فاعلُ فعْلنْ

وَالْأُفْقُ كَآبَةَ مَجْرُوحِ

... وأنا أقر بأنني وقعت في هذا الخروج من غير تعمد»[1].

ولكن الناقدة تحاول بعد هذا الاعتراف أن تقنِّن خطأها ثم تعرضه على الشعراء معتمدة على ثلاثة مبررات هي:

1- أنّ أذنها -وهي أذن ممرنة على العروض- تقبل هذا الخروج. وإذن فالأذن العربية تقبله.

2- أنّ كلا من "فاعلُ" و"فعلن" متساويتان من ناحية الزمن تساويا تاما؛ ثلاثة متحركات وساكن في كل تفعيلة.

[1]) – الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر،ص134.

3- أنّ تفعيلة "فاعلُ" تعيد الوزن المخبون في الخبب إلى أصله المتدارك "فاعلن" فهي إذن ليست غريبة كل الغرابة.

ويعارضها محمد النويهي –كما فعل في كل ما تقدمت به من الآراء- ويرى «أنّ شاعرا يحرك الحرف الساكن يرتكب خروجا على قواعد العروض أعظم جذرية من جميع ما أخذته الناقدة على الشعراء الجدد»[1]. وما دام الأمر كذلك فإن المفروض ألا تُعنِّف الشعراء على ما فعلوه. وهم لم يتجاوزوا التنويع في الأنماط والتشكيلات دون أن يمسّوا العروض في ثوابته. وإن الحجج التي استندت عليها غير مقنعة؛ فهي كالعادة تركن إلى التفسير الذاتي (أذني تقبله). أو تأتي بما هو أغرب من ذلك إذ «مَن قال لها إنّ التفاعيل العروضية يجوز في النظام الكمي حلول بعضها محل بعض إذا تساوت في عدد ضرباتها القصيرة وضرباتها الطويلة فتساوت بذلك في مجموع الطول»[2]. وإذا نحن جوّزنا لها هذا الأمر ألا ينطبق ذلك على كل التفاعيل؟ أليست "فاعلن /0//0" مثل "فعولن //**0**/**0**"؟ و"مستفعلن /**0**//**0**/**0**" مثل "فاعلاتن /**0**//**0**/**0**"؟ و"متفاعلن ///**0**//**0**" مثل "مفاعلتن //**0**///**0**"؟ فأين سنصل إذا شرعنا نفعل هذا بالعروض العربي التقليدي. وكلها تقوم على توالي الحروف المتحركة والحروف الساكنة؟[3].

وهذا موقف وجد فيه عز الدين إسماعيل وغيره من النقاد ما يكفي للرد على الناقدة ودحض حجتها. لكن لا أحد منهم رفض هذا الخطأ أو رأى فيه ما ينتقص من موسيقى الشعر العربي الحديث. بل إنّ عز الدين إسماعيل يعتبره علامة للتدفق الموسيقي. وأن بين "فاعلُ" و "فعلن" تداخلا كبيرا؛ فهما منسجمان تماما. إذ تكرار "فاعلُ" على هذا النسق (فاعلُ فاعلُ فاعلُ..) يمنحنا "فعلن" لأن (عل فا ///**0** = فعلن///**0**) [4].

ثمّ إنّ هنالك ميزةً أخرى خُصّ بها هذا البحر وهي أنه صار وزنا جديدا في ظل وجود هذه التفعيلة بعيدا عن النظام المطرد الذي عرفه الخبب القديم. وهو ما جعله حاملا للنظام النبري بامتياز.

---

[1] – النويهي، محمد: قضية الشعر الجديد،ص305.

[2] – نفسه،ص308.

[3] – ينظر:نفسه،ص308.

[4] – ينظر: إسماعيل، عز الدين:الشعر العربي المعاصر،ص106.

و لم يقف التجديد في بحر المتدارك على دخول تفعيلة "فاعلُ" إلى الصيغة الخببية وإنما استمر التجديد بفعل الممارسة الواسعة إلى غاية الخروج من "فاعلن" تفعيلة المتدارك إلى "فعولن" تفعيلةِ المتقارب. أو ما عُرف بظاهرة "الإبدال" التي اعتبرها كمال أبو ديب كبرى مزايا الشعر الحديث الإيقاعية. وعَدَّ التداخلَ بين (فاعلن) و(فعولن) تشكيلا إيقاعيا متميزا يتبلور أحيانا في تتابع هاتين الوحدتين ضمن البيت الواحد. كما تبلور في انتقال القصيدة كلِّها من إحداها إلى الأخرى باستمرار أحيانا أخرى. إذ «ثمة ظاهرة ينبغي أن تؤكد هي أنّ الانتقال حتى الآن يكاد يقتصر على التحرك من "فاعلن" إلى "فعولن" ولا أعرف أمثلة للتحرك من "فعولن" إلى "فاعلن"»[1].

ويورد هذا النموذج من قصيدة أدونيس "الدهشة الأسيرة" :

ذَاهِبًا أَتَفَيَّأُ بَيْنَ الْبَرَاعِمِ وَالْعُشْبِ. أَبْنِي جَزِيرَهْ فعْلن فعولن
أَصِلُ الْغُصْنَ بِالشُّطُوطْ
وَإِذَا ضَاعَتِ الْمَرَافِئُ وَاسْوَدَّتِ الْخُطُوطْ
أَلْبَسُ الدَّهْشَةَ الْأَسِيرَهْ(2) فاعلن فعولن

فأدونيس يخرج في نهاية الشطر الثاني. ونهاية الشطر الرابع من تفعيلة فاعلن إلى تفعيلة (فعولن) وهو في نظر كمال أبي ديب «ارتفاع إلى الذروة في الحركة الداخلية للقصيدة»[3]. على أنّ تداول هذه التشكيلة وانتشارها بين الشعراء جعل كل الاحتمالات الإيقاعية تُطرح. فحتى الصيغة التي استبعدها الناقد وهي خروج "فعولن" إلى "فاعلن" أصبحت متداولة بينهم. من ذلك قول أحدهم[4]:

عَلَى خَاصِرَةِ الْأَرْضِ أَمْضِي فعولن فعِلن فاعلن فا
جَمِيلاً علن فا

---

[1] – أبو ديب، كمال : جدلية الخفاء والتجلي،دار العلم للملايين، بيروت،ط3، 1984، ص95.

[2] – أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة– أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، دار المدى،سوريا، 2002، ص318.

[3] – أبو ديب، كمال : في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص161.

[4] – سلام، رفعت: إنها تومئ لي ، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1993،ص06.

ومهما تكن الآراء التي قُدّمت حول التشكّلات المتنوعة لبحر المتدارك بشقيه الخبب والمحـــدث. ومهما تكن درجة الاختلاف فيما بينها فإنها تتفق جميعا على أنّ هذه الصيغ المختلفة لهذا البحـــر في حلته الجديدة هي إضافات متميزة أغنت بنية الشعر الحداثي وزادت من إمكاناته الإيقاعية.

2-5 الوتد المجموع: هذه مسألة لم يستحدثها الشعر الجديد ولكن فجرها نازك الملائكة مـــن وحي حاستها الشعرية المرهفة حينما لاحظت أنّ التفعيلة وقفة موسيقية ينقطع عندها الـــنغم. وهـــذا الانقطاع يكون أكثر بروزا في التفعيلات ذات البنية الوتدية التي تنتهي بوتد مجموع وهـــي (فـــاعلن. متفاعلن. مستفعلن) .

ويتميز الوتد بطبيعته الصلدة والقاسية. بحيث يشق الكلمة إلى شقين تتخللهما وقفـــة قـــصيرة تجعل البيت مستهجنا. وموسيقاه منفرة. ومثال ذلك:

شيخ المعرة شاعر

مستفعلن متفاعلن

والوتد الأول في هذه العبارة هو "معر" من كلمة "المعرة" «وقد جاء من الكلمـــة في وســـطها. وبذلك شقها إلى شقين أحدهما في آخر التفعيلة "مستفعلن" والآخر في أول التفعيلة "متفـــاعلن"»[1]. لذلك وجب على الشعراء أن يتحاشوا إيراده في أول الكلمة حتى لا يقطِّع أوصالها بشَقِّها إلى شـــقين بينهما وقفة قصيرة تفسد تواتر الإيقاع. وأوْلى بهم أن يُوردوه في آخر الكلمـــة ليـــدعّمها ويقوّيهـــا بصلادته وقوته. مثلما كان الشعراء القدامى يفعلون بالسليقة لأن طبيعة الكلمـــة العربيـــة. وطبيعـــة الوزن كانت تنأى بالشاعر عن الوقوع في مزالق الوتد.

أما إنْ عرض هذا الوتد للشعراء القدامى واضطروا إلى إيراده فإنهم كانوا يتفـــادون أشـــواكه بإحدى الطرق الثلاث الآتية[2]:

1- أن يوردوه في آخر الكلمة كأن يقول: "متجافيا" أو "زهر الربى" أو "ذاهبا".

2- أن يأتوا به في النصف الأول من الكلمة منتهيا بحرف مد كما في ألفية ابن مالك:

وأستعينُ اللهَ في ألفيهْ

[1] – الملائكة، نازك : قضايا الشعر المعاصر، ص101.

[2] – ينظر: نفسه ، ص102.

حيث إنّ الوتد شقّ كلمة "أستعين" شقين ولكنه انتهى بحرف مدٍّ "تعيـ" وهـو مـا خففـه وكسر شوكته.

3- أن يوردوه في أول الكلمة ولكنه مختوم في آخره بـ "الـ" التعريف كما في قـول مـصطفى جمال الدين:

أَهْلاً بِعَيْنَيْكَ أَبَا فَـــــلاَحِ يَا حَاشِدَ الْقُلُوبِ بِالْأَفْرَاحِ
وَحَاصِدَ الْيَأْسِ وَزَارِعَ الْمُنَى وَسَاكِبَ الْبُرْءِ عَلَى الْجِرَاحِ

وسبب ليونة هذا الوتد المختوم بـ "الـ" التعريف أنه ليس جزءا مـن الكلمـة. وإنمـا أداة تُضاف إلى الكلمة. على أنه يُستثنى من هذا الشرط "الـ" التي تكون في نهاية عروض البيـت فـإن ذلك مستهجن.

وترى الناقدة أنّ الشعراء المعاصرين لا ينتبهون إلى هذا الخلط لأن معرفتـهم بعلـم العـروض ناقصة. ودراستهم للشعر العربي القديم قليلة[1].

ولقد ناقشها محمد النويهي في هذا الرأي واتَّهمها بأنها لا تجيد قراءة الشعر. وإنما تقرؤه كمـا يقرؤه تلاميذ المدارس الابتدائية مقطّعا عروضيا[2]. والأهم من ذلك أنها لم تبنِ دراستها على إحـصاء دقيق للشعر العربي. وإنما هي تطلق أحكاما عامة على الشعر القـديم. وإنّ زعْمهـا بـأن الـشعراء القدامى لم يوردوا الوتد المجموع في بداية الكلمة زعْمٌ خاطئ تماما. حيـث قـام الناقـد بدراسـة إحصائية لمعلقة عنترة. وأرجوزة رؤبة (وقاتم الأعماق) ووجد نسبة الوتد المجموع في بدايـة الكلمـة يفوق بكثير توظيفه في آخرها[3].

ويوافق عبد الله الغذامي محمد النويهي فيما ذهب إليه من مآخذ على رأي نازك. ويزيد عليـه أنها لّما انتقدت بيت فدوى طوقان لما فيه من كلمات وقع الوتد في وسطها:

هُنَا اسْتَرَدْتُ ذَاتِيَ الَّتِي تَحَطَّـمَتْ بِأَيْدِي الْآخَرِينْ

فقد وقعت هي نفسها في مثل هذا الذي تزعم أنه خطأ في قولها:

---

[1]) – ينظر: الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر،ص105.

[2]) – النويهي، محمد: قضية الشعر الجديد،ص267.

[3]) ينظر: نفسه ، ص 265.

يَا عَامُ لاَ تَقْرَبْ مَسَاكِنَنَا فَنَحْنُ هُنَا طُيُوفْ
مِنْ عَالَمِ الْأَشْبَاحِ يُنْكِرُنَا الْبَشَرْ
وَيَفِرُّ مِنَّا اللَّيْلُ وَالْمَاضِي وَيَجْهَلُنَا الْقَدَرْ
أَنَعِيشُ أَشْبَاحًا تَطُوفْ.

«ففي هذه الأبيات سبع تفعيلات من بين ثلاث عشرة تفعيلة انتهت بوتد مجموع في وسط الكلمة وعلى حرف "صلد". ومنها اثنتان من ثلاث في البيت الثاني. وثلاث من أربع في البيت الثالث»[1]. وبذلك يكون قولها: «أما أنا فقد كنت طوال حياتي الشعرية أنفر منه ووقعت فيه مضطرة في قصيدتي "إلى عيني الحزينتين" المنظومة 1945»[2] يكون هذا القول بعيدا عما هو واقع في شعرها.

ويبدو أنّ ثورة نازك الملائكة على الوتد المجموع الواقع في وسط الكلمة أو بداية التفعيلة هي ثورة على شيوع الرجز المخبون "متَفعلن //**0**//**0**" الذي يقرِّب الشعر من النثرية. ويبعده عن جماليات الموسيقى السيالة. والناقدة –كما هو واضح في أغلب تبريراتها- خاضعة لسلطة الذوق القديم الذي كان ينفر من شعر الرجز. ويجعله شعرا من الدرجة الثانية. فهذا أبو العلاء المعري «ينظر إلى الرجز والرُّجّاز نظرة استخفاف وازدراء ... فنجده يقول في رسالة الغفران [والرجز من أضعف الشعر]» [3].

ولعل الناقدة أن تكون قد لمحت في تفعيلة الرجز مخبونةً وحدتين موسيقيتين تشقَّانها شقين كلاًّ منهما وتد. أو هو في حكم الوتد (مُتَفْـ //**0**- عِلُنْ //**0**) وهي تنفر من دخول زحاف الخبن على الرجز نفورا لا سيما حينما يتكرر. فقد وصفت هذا الشطر لصلاح عبد الصبور:

وَحِينَ يُقْبِلُ الْمَسَاءُ يُقْفِرُ الطَّرِيقُ وَالظَّلاَمُ مِحْنَةُ الْغَرِيبْ
متَفعـلن متَفعلن متَفعلن متَفعلن متَفعلن متَفعلانْ

[1] – الغذامي، عبد الله: الصوت القديم الجديد،ص52.
[2] – الملائكة، نازك : قضايا الشعر المعاصر،ص103.
[3] – عبد الرؤوف، محمد عوني: بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، ص122.

بأنه قد صار «بسبب هذا الزحاف الثقيل المتعِب ركيك الإيقاع. ضعيف المعنى. منفِّرا للسمع»[1]. ولعل ذلك هو الذي جعلها تقف هذا الموقف من الوتد المجموع الذي يشق التفعيلة فيزرع فيها أشواكا بدل الموسيقى السيالة.

2- 6 التشكيلات الخماسية والتساعية: من قضايا الشعر المعاصر التي أثارها نازك الملائكة أيضا رفضها لأن يُشكَّل الشطر الواحد من خمس تفعيلات أو تسع. وهي قضية لم تكن لتستحق الوقوف لولا النقاشات الكثيرة التي أثيرت حولها. والسبب في ذلك أنّ الناقدة متناقضة مع نفسها تناقضا ذا وجهين. الأول يتجلى فيما بين صوتها النقدي من جهة وممارستها الشعرية من جهة ثانية. والثاني صريح. حيث تراجعت عما رفضته في طبعات كتابها (قضايا الشعر المعاصر) الموالية.

فقد آخذت الشاعرَ المعاصرَ على أنه يزيد ويُنقص في تفعيلات الشطر كما يشاء حتى تجاوز كل القواعد الأساسية للشعر وانتهك ما كان محظورا منها فنظم الشطر المكون من خمس تفعيلات «ونحن حَرِيُّون أن ننبه أولا إلى أنّ الشعر العربي في مختلف عصوره لم يعرف الشطر ذا التفعيلات الخمس. وإنما كان الشطر يتألف إما من تفعيلتين... أو ثلاث... أو من أربع ... وعند هذا وقف الشاعر فلم نقرأ له أشطرا ذات خمس تفعيلات إطلاقا»[2]. وتقف الناقدة متسائلة عن ظاهرة عزوف الشاعر القديم عن الشطر ذي التفعيلات الخمس. هل كان ذلك مجرد مصادفة واعتباط. أم أنّ الشاعر القديم رأى في العدد خمسة صفة لا تؤهله لأن يتبوّأ منزلة في الشطر؟ فتستهجن هذا الشعر لفدوى طوقان:

تُحبُّني صَديقِيَ الْمُقَرَّبَ الْأَثِيرْ
صَدَاقَةٌ حَمِيمَةٌ تَشُدُّنِي إِلَيْكَ مِنْ سِنِينْ متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن فعولْ

وهو مقطع شعري تتوالى فيه خمس تفعيلات في الشطر الثاني. و يوضح هذا التوالي سبب استهجان الشاعر القديم للتفعيلات الخمس. فهي «تبدو قبيحة الوقع. عسيرة على السمع بحيث لا نحتاج إلى أكثر من إيرادها للتدليل على ضرورة تحاشيها»[3].

---

[1] - الملائكة، نازك : قضايا الشعر المعاصر،ص110.
[2] - نفسه، ص123.
[3] - نفسه، ص125،

ومثلُ هذا الكلام ينسحب على التفعيلات التساعية. حيث إنّ الشطر ذا التفعيلات التسع. سواء كانت متتالية أم تكونت عن طريق التدوير ثقيل لا يقره الذوق الشعري السليم. وثقله يأتي من بابين؛ الأول أنّ العرب لم تأتِ بمثله . وإذن فالأذن العربية لم تألفْه. والثاني أنّ الرقم تسعة مثل الرقم خمسة ثقيل على السمع. وتورد هذا النموذج من قصيدة للشاعر خليل الخوري:

فَأَبْسُمُ مُسْتَسْلِمًا غَيْرَ أَنِّي إِذَا مَا أَطَلَّ عَلَى الْكَوْنِ فَجْرٌ وَلاَحْ
أَرَانِيَ مَا زِلْتُ أَحْيَا كَمَا كُنْتُ لاَ الْمَوْتُ جَاءَ وَلاَ ثَارَ حَوْلِي الصَّبَاحْ

فالشطر من هذه القصيدة طويل أكثر مما ينبغي. ولا سبيل إلى جعله بيتا ذا شطرين لأن الرقم تسعة فردي لا يقبل القسمة على اثنين. لكن الناقدة في الأخير تنسف كل هذه المآخذ على التفعيلات الخماسية والتساعية بقولها: «الظاهر أنني مُجزّأة إلى جانبين: جانب مني ذهني يرفض كل تشكيلة خماسية رفضا كاملا. وجانب مني سمعي يتقبلها. ولا يرى فيها ضيرا. أو لنقل إنّ الناقدة فيَّ ترفض. والشاعرة تتقبل»[1].

وكان محمد النويهي هو أول من نبَّهها إلى أنها تعاملت مع هذه الظاهرة دون وعي في قصيدتها "الأفعوان" التي نظمتها سنة 1947. والتي تضم ثمانية عشر بيتا في كل شطر منها خمس تفعيلات. وقصيدة "طريق العودة" المنظومة سنة 1949. وهي تتكون من عشرين بيتا كل شطر منها مكون من خمس تفعيلات.

ويرد النويهي على تساؤلها حول سبب عدم قرْض العرب شعرا تتكون أشطره من خمس تفعيلات أو تسع بأنهم «كانوا يقسمون البيت إلى شطرين ويقتضون أن يكون الشطران متساويين في عدد تفاعيلهما. والنتيجة الحسابية هي أنّ تفاعيل البيت بأكمله. مدورا أو غير ه تكون دائما زوجية العدد»[2]. وإن نفورها من التفاعل مع الأبيات بهذه التشكيلة ليدل مرة أخرى على أنّ الشاعرة مغرمة بقراءة الشعر بالتقطيع العروضي. ولو أنّ العرب نظموا بتفعيلات خمس وتسع لألفتها أذنها. ولَمَا كان أصابها هذا التطيُّر من الرقمين خمسة وسبعة.

[1] – الملائكة، نازك : قضايا الشعر المعاصر ، ص127.
[2] – النويهي، محمد: قضية الشعر الجديد، ص290.

ويرى الغذامي أنّ السبب –دائما– هو اعتقاد نازك أنّ البيت الحر هو شطر من البيت التقليدي ذي الشطرين. وبذلك فهي تقيسه به. وتطبق عليه كل القواعد التي خضع لها الشطر في القصيدة التقليدية القديمة[1]. بينما هنالك اختلاف كبير بين الشطر في قصيدة التفعيلة والشطر في القصيدة التقليدية. فالشاعر في القصيدة الجديدة يؤمن بمبدأ التفعيلة وبحرية التصرف فيها لا يلقي بالا لعددها في الشطر. وذلك خاضع كله لطبيعة التجربة والرؤيا الشعريتين. والتفعيلة بوصفها بنية موسيقية مؤسسة للشطر الشعري تختلف اختلافا كبيرا عما سارت عليه في ضوء النظام الخليل «إنّ السطر الشعري المؤسس على تفعيلة بعينها يلتزم من النظام المحدد للتفعيلة بذاتها ما يكفي لتنسيق الكلام موسيقيا. ولا ضرورة مطلقا لفرض التزامات جديدة هناك مندوحة عنها. وبعبارة موجزة أقول: ليس هناك مبرر فني ظاهر لالتزام ما لا يلزم»[2]. لأن بنية القصيدة ذاتها وطبيعة التجربة الشعرية هما اللتان تحددان عدد التفعيلات في الشطر. ولا داعي للبحث عن المبررات النظرية اعتمادا على أسس واهية من قبيل "الأذن لا تستسيغه" أو لم يرد في شعر العرب" ما دام باب التجديد قد فُتح على مصراعيه. ولا بد من ترك التجربة الشعرية عند الشاعر المعاصر تقرر عدد التفعيلات المناسب لها. وقد أَعطى الشعراء «أنفسَهم الحق في أن يستخدموا من التفعيلات في السطر الشعري ما يجدون أنفسهم في حاجة إليه. فقد يمتد السطر الشعري حتى يشغل ثماني تفعيلات. أو عشرا أو أكثر. وقد يقصر حتى لا يحتاج الشاعر إلا إلى تفعيلة واحدة وأحيانا تكون تفعيلة مجزوءة»[3]. وليس هذا الأمر من إملاء قاعدة عروضية. وإنما هو حرية الشاعر المعاصر التي طلبها وحمل شعارها المتمثل في كسر حدة الموسيقية ونمطيتها. وترك الدفقة الشعورية هي التي تقرر الإطار الذي سيحتويها. عشر تفعيلات كان أم تفعيلة مجزوءة. ومن ثم أفلتت القصيدة من قبضة التقنين المسبق والشروط المفروضة لتخضع خضوعا مطلقا لحركة النفس الداخلية. فلم «تعد موسيقى الشعر مجرد أصوات رنانة تروع الأذن. بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى ضمير المتلقي لتهزّ أعماقه في هدوء ورفق»[4].

[1] – الغذامي، عبد الله: الصوت القديم الجديد، ص64.

[2] – إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص89.

[3] – نفسه، ص85.

[4] – إسماعيل، عز الدين : الشعر العربي المعاصر، ص66.

2-7 الترخُّصات العروضية: استثمر الشاعر المعاصر هذه الإمكانية القديمة التي أتاحتها -أو لنقلْ- فرضتها الضرورات التعبيرية. فغدت باحة يستريح فيها الشاعر بعيدا عن قيود الوزن الصارمة. وقد عرفها الشعر القديم بالزحافات والعلل وشكلت منذ زمن بعيد موضوعَ نقاشٍ وخلاف.

والزحاف في اللغة معناه «الإسراع. وسمّي بذلك في اللغة لأنه إذا دخل التفعيلة أسرع النطق بها وذلك لنقص حروفها بالحذف أو حركاتها بالتسكين»[1]. وهو في الاصطلاح تغيير يطرأ على التفعيلة. وموضعه ثواني الأسباب مطلقا؛ يحذفها أو يسكنها بصفة مؤقتة لأنه غير لازم. وليس له موضع في البيت يختص به. وإنما قد يكون في الحشو كما يكون في العروض والضرب.

وقد درسه القدماء بعناية كبيرة وكان الخليل بن أحمد يجد فيه مبررا لتنويع عمله الإيقاعي. ومده بثروة موسيقية خصبة. لأن «التفعيلات في الوزن الواحد غير متساوية. فالزحاف الذي يلحق بعضها يمنحه إيقاعا مختلفا»[2].

أما العلة فتصيب الأسباب والأوتاد معا. وإذا أصابت موضعا تلزم في كل أبيات القصيدة وهي مختصة بالعروض والضرب فقط. يقول ابن رشيق (463هـ): «كل جزء كان في ضرب أو عروض. وخالف الحشو فهو معتلّ»[3]. أي كل نقص أو تغيير كان في نهاية الصدر أو العجز فإنه علة وليس زحافا.

ويمكن التفريق بين الزحاف والعلة من خلال هذه النقاط الثلاث:

1- الزحاف لا يصيب إلا ثواني الأسباب . والعلة تصيب الأسباب والأوتاد جميعا.

2- ليس للزحاف موضع محدد في البيت . لكن العلة تدخل العروض والضرب فقط.

3- الزحاف طارئ يصيب ويخطئ. أما العلة فلازمة تصيب التفعيلة في عروض البيت الأول أو ضربه فتلازم كل أبيات القصيدة.

---

[1] – الخويسي، زين كامل وأبو شوارب، محمد مصطفى: العروض العربي صياغة جديدة،ج2، ص35.

[2] – ألوجي، عبد الرحمن: الإيقاع في الشعر العربي، ص67.

[3] – القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص305.

أما عند الشاعر المعاصر فقد شهدت هذه الترخُّصات العروضية بعض التغيرات مسَّت العلة خاصة. وذلك تماشيا مع طبيعة التجربة الشعرية المعاصرة التي تمردت على الضرب الموحد. فنوّعت الأضرب. وهو ما أدى إلى زعزعة العلة لذلك «يمكن أن نشبه علل الشعر الجديد بما يسمى في العروض التقليدي (العلة الجارية مجرى السبب)» [1]. وهذا ما زاد من إمكانية العزف على كل الأوتار الإيقاعية الممكنة للتفعيلة. واستثمار كل طاقاتها الكامنة فيها عن طريق نشرها في مساحة القصيدة بكل حرية. وتقليبها على كل وجوهها الممكنة. تبعا للإيحاء الدلالي المرجو. ولن يتأتّى ذلك إلا باستكناه فلسفة الزحاف. وإدراك أسراره البنائية والإجرائية التي ترتبط بأبعاد نفسية عميقة أصبح الشاعر المعاصر على وعي تام بها. وبما للزحافات من طاقات إضافية في تنويع الإيقاع. وإحداث التوازن الإيقاعي بين مرتفعات النص ومنخفضاته الإيقاعية. بمعنى أنّ حسن استثمار هذه الطاقة كفيل بالقضاء على صوت الموسيقى الشعرية العالية في النص . كما «من شأنه أن يُخرج التصميم الموسيقي عن التناسق والتوازي الأقرب إلى الرتابة»[2].

وعلى الرغم من هذه الأهمية البالغة للترخُّص العروضي بوصفه إمكانية استثمار إيقاعي كامنة في التفعيلة العروضية. وأداة مرنة في يد الشاعر المعاصر يعزف بها ألحانه بكل حريةَ -إلا أنّ هناك من النقاد المعاصرين من وقف منه موقفا سلبيا؛ فرأى فيه «مرضا شاع شيوعا فادحا في الشعر الحر واستهان به الشعراء أو لم يحسوا به فتركوه يعبث في شعرهم ويفسد أنغامه»[3]. ومن هذا المنطلق لم يعد الزحاف أداة فنية جادت بها مرونة التفعيلة. يقصد الشاعر إليه قصدا. وإنما صار الشاعر يتزلق إليه انزلاقا. وإن بيتا يكثر فيه الزحاف –ولا سيما إن كان من الرجز- لهو بيت ركيك الإيقاع ضعيف البناء منفّر للسمع. لذلك وجب على الشاعر المعاصر أن يتحاشاه لأنه «مسؤول إلى حد كبير عن شناعة الإيقاع والنثرية وغيرهما مما يشكو الجمهور وجوده في الشعر الحر والحق مع الجمهور»[4].

---

[1] – يونس، علي: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي،ص46.

[2] – عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص32.

[3] – الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص109.

[4] – نفسه ، ص111.

وهذا الموقف من الزحاف نابع من نظرة سطحية لم تتغلغل إلى فلسفته ووظيفته الإيقاعية والدلالية في النص. وإنما اكتفت بالنظر إليه أنه مجرد مرض أو علة تصيب التفعيلة. فتخرجها عن مسارها العروضي السليم. ولا تعدو هذه النظرة أن تكون مستندة إلى أمرين «الفصل بين الإيقاع والنغم في الشعر. والقراءة العتيقة التي تبرز التفعيلات. ولا تهتم بوحدات الكلام اللغوية»[1]. وهذا ما يرفضه النقد المعاصر؛ لأنه يعبر عن تلك النظرة التجزيئية التي تجتث وحدات النص لتدرس كل وحدة على حدة. بعيدا عن النظرة الكلية التي ترى في النص جسدا لا تقبل أعضاؤه التفصيل. فهو كله وحدة عضوية متكاملة. لذلك فنحن «لا نستطيع أن نعزل وسيلة أدائية واحدة ونقول إنها في حد ذاتها خير أو شر. كما لا نستطيع أن نقول إنّ بيتا واحدا هو في حد ذاته جميل أو قبيح. فالعبرة بموقعه من الكلام الذي يسبقه والذي يليه وبارتباطه بالفكرة والعاطفة»[2].

إنّ الترخُّصات العروضية بهذا المنظور تغدو أدوات إجرائية فنية فاعلة في تحديد بعض مسارات شعرية النص. على الرغم من أنّ الشاعر المعاصر لم يجدد في تحولات التفعيلة إلا ما رأينا من (فاعلُ في حشو الخبب) التي لم يكن الشاعر القديم يستسيغها. والسبب في هذا الثبات البنائي لها هو «أنّ نظام التفعيلة القديمة نظام أساسي تفرضه طبيعة اللغة ذاتُها. وليس من اليسير حتى الآن ابتكار أشكال جديدة لتفعيلة أو الاستغناء عنها بنظام عروضي آخر»[3].

2- 8 التدوير: إنّ ثورة الشاعر المعاصر في نهاية النصف الأول من القرن الماضي لم تكن ثورة على القصيدة التقليدية هدفها الانتقال من سلطة البيت إلى سلطة التفعيلة . ومن ثمة الحصول على هامش أكبر من حرية التعبير –وإنما كانت ثورة أشمل من ذلك. بحيث قصد الشاعر إلى كل الإمكانيات والتقنيات القديمة. فقرر الاستفادة مما تتيحه من فضاءات للإبداع بأقصى ما استطاع. فطورها وخلق منها أدوات فنية مناسبة لتجربته الشعرية الجديدة.

وكان التدوير أبرز هذه التقنيات التي يسعى الشعراء إلى تفجير طاقتها الفنية الكامنة. واستثمارها في تجسيد إبداعاتهم الشعرية وتجاربهم المتطورة. متخطّين ذلك المفهوم القديم الذي جعل

[1] – الغذامي، عبد الله: الصوت القديم الجديد،ص53.

[2] – النويهي، محمد: قضية الشعر الجديد، ص274.

[3] – يونس، علي: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي، ص46.

رسالته عروضية محضة. و لم يعرفه باسم التدوير وإنما عرفه تحت اسم "المدمج" أو "المداخل". يقول ابن رشيق في شأن تعريفه له: «والمداخل من الأبيات ما كان قسيمه متصلا بالآخر. غير منفصل عنه. وجمعتهما كلمة واحدة. وهو المدمج أيضا»[1]. وهذا معناه أن يتداخل الشطران ويندمجا في نقطة تقاطع هي وسط الكلمة. فيذهب الصدر بنصفها الأول. ويذهب العجز بنصفها الأخير. حفاظا على استقلالية الشطر وتمام التفعيلة. ومن أمثلته قول أبي العلاء المعري[2]:

صَاحِ! هَذِي قُبُورُنَا تَمْلَأُ الرَّحْـ ـــبَ. فَأَيْنَ الْقُبُورُ مِنْ عَهْدِ عَادِ؟

أما التدوير في الشعر المعاصر فقد اتخذ وجهة مفهومية أخرى ليس هدفها الحفاظ على بنية البيت بقدر ما هو سعي إلى هدم هذه البنية من خلال وصل نهاية الجملة الشعرية (الشطر) «بأول الجملة بحيث صارت القصيدة أو المقطع نفسا واحدا. لو وقف القارئ قبل تمام المقطع أو القصيدة المدورة يحدث الكسر العروضي»[3]؛ أي هو تقسيم التفعيلة بين الشطرين للمحافظة على بنية الكلمة. وليس تقسيم الكلمة لأجل أن تسلم التفعيلة مثلما كان يحدث في الشعر القديم. وحتى في الشعر الحديث في مراحل متقدمة. وبذلك انفتحت الأشطر على بعضها البعض. وهدمت الحدود بينها. فلم تعد نهاية الشطر تحت سلطة امتداد السطر الكتابي مثلما كان مبرمجا مع بداية الحداثة الشعرية «فقد يمتد التدوير حتى يشمل القصيدة كلها. أو يشمل أجزاء كبيرة منها بحيث تصبح القصيدة أو يصبح المقطع المدور فيها بيتا واحدا مما يؤكد المحاولة الواضحة لهذه التجربة في تلوين البناء الموسيقي للقصيدة العربية الحديثة»[4].

وهذا ما جعل نازك الملائكة تمنع التدوير منعا تاما في الشعر الحر. سواء كان بمفهومه القديم في قصيدة الشطرين أم بمفهومه الحديث في قصيدة التفعيلة. فقدّمت فصلا واضحا في الموضوع لا يحتاج إلى تأويل «ينبغي لنا أن نقرر في أول هذا القسم من بحثنا أنّ التدوير يمتنع امتناعا تاما في الشعر الحر. فلا يسوَّغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطرا مدورا. وهذا يحسم الموضوع»[5].

---

[1]) – القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص331.

[2]) – المعري، أبو العلاء: سقط الزند، دار صادر، بيروت،1986، ص08.

[3]) – يوسف، حسني عبد الجليل: موسيقى الشعر العربي، ج1، ص238.

[4]) – عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص160.

[5]) – الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص116.

تتعلق أسباب هذا الامتناع في نظر الناقدة بطبيعة الشعر الحر ذي الشطر الواحد وهي:

1. لأن التدوير مساغ للقصائد العمودية.
2. وقوع التدوير في الشعر الحر يفرض أن يبدأ الشطر التالي بنصف كلمة وهذا غير ممكن.
3. التدوير إذا وقع في الشطر الحر قضى على القافية وهي واجبة.
4. حرية الشاعر في مد الشطر أفقيا تتناقض مع مفهوم التدوير.

وتورد بيتا غريب التشكيلة من الشعر الحر للشاعر جورج غانم:

لِأَهْتِفَ قَبْلَ الرَّحِيلْ
تُرَى يَا صِغَارَ الرُّعَاةِ يَعُودُ الرَّ
فِيقُ الْبَعِيدْ

وتستنكر فيه إهماله للقافية ووقوفه على هذا المقطع الثقيل وسط الكلمة دون مبرر؛ فقد كان في وسع الشاعر أن يمد الشطر بطريقة متناسقة فيقول[1]:

تُرَى يَا صِغَارَ الرُّعَاةِ يَعُودُ الرَّفِيقُ الْبَعِيدْ.

وتزعم بعد ذلك أنّ التدوير قد أوقع الشعر الحر في شَرَك النثرية الشكلية حيث أنه يوهم القراء بسبب ذلك الامتداد الذي لا حد له أنه نثر لا وزن فيه . وتورد هذا النموذج لخليل الخوري[2]:

أَنا فِي انْتِظَارِ الْمُعْجِزَه
مِنْ أَيْنَ؟
لاَ أَدْرِي وَلَكِنّي هُنَا أَلْتَاثُ
يُوجِعُنِي انْتِظَارُ الْمُعْجِزَهْ

وراحت الناقدة بعد ذلك تتلمس صورة مقبولة لهذه الأشطر المدورة وهي:

أَنا فِي انْتِظَارِ الْمُعْجِزَه
مِنْ أَيْنَ؟ لاَ أَدْرِي وَلَكِنّي هُنَا أَلْتَاثُ يُوجِعُنِي انْتِظَارُ الْمُعْجِزَهْ

---

[1] – ينظر: الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر ، ص119.

[2] – ينظر: نفسه ، ص184.

وهي ترتضي أن يمتد الشطر ثماني تفعيلات أو عشرا وإن كانت من الكامل حرصا على أن لا تَفقد الغنائيةُ في تفعيلات الشعر حدّها وتأثيرها؛ لأن تراكم التفعيلات المتواصلة التي لا وقفة عروضية بينها بفعل التدوير غير سائغ في الشعر أبدا. لكن في مقال لها نشرته فيما بعد في مجلة أقلام تقر بشرعية القصيدة المدورة تدويرا كليا. وتتبنى جزءا من تقنينها في قولها «وضعتُ قواعد قليلة فيها ضُبط التدوير اجتهادا. اعتمادا على سليقتي»[1].

لكن يفوت الناقدة «أنّ ما يحاوله الشعراء هو أن يُخفتوا من هذه الحدة ما أمكنهم»[2]. ويكسروا وتيرة الإيقاع الممتدة. كما أنها مصرّة على ضرورة قراءة البيت بنفَس واحد دون توقف. بحجة أنّ الأسلاف كانوا يقرؤون كذلك ويقفون كذلك. و«لكن هل يلزمنا أن نتبع صرامة أسلافنا في كل شيء حتى في قراءتهم ووقوفهم. وأن نتبع هذه الطريقة حتى في قراءة الشعر الذي نظمه شعراؤنا الجدد»[3] في ظل انفتاحهم –أي الشعراء- على الشعر الغربي الذي علمهم تحطيم وحدة البيت بربطه بما يليه ربطا معنويا قويا. بعيدا عن الغاية الموسيقية العروضية الصرفة الهادفة إلى الربط الموسيقي المجرد من الدلالة.

غير أنّ كثيرا من النقاد استهجن دخول التدوير بمفهومه القديم على شعر التفعيلة. ذلك أنه شكل من أشكال التجريب لم يتكرر كثيرا في الشعر الجديد لأنه أقرب إلى الغاية العروضية الصرفة التي جاء الشعر الحر –أصلا- لتحطيمها. وهذا الشطر الذي أورته نازك الملائكة:

تُرَى يَا صِغَارَ الرُّعَاةِ يَعُودُ الرَّ
فِيقُ الْبَعِيدْ

يُعدّ نموذجا شاذًّا لم يرُجْ في الشعر العربي الحديث. و لم يورد الناقدان –نازك والنويهي- غيره. وبالتالي فإن التدوير بمفهومه القديم لم يعد واردا في الشعر الجديد. وللشعراء الحق في الاستغناء عن تجزئة الكلمة بين شطرين متتاليين. فليس لهذه التقنية أية غاية فنية جمالية بقدر ما هي إساءة للاستعمال اللغوي. بالفصل غير المبرر بين أداة التعريف والمعرف. أو بتجزئة الكلمات[4].

---

[1] – الملائكة، نازك: القصيدة المدورة في الشعر العربي الحديث، مجلة الأقلام، العدد 7، السنة 13، 1978، بغداد، ص105.

[2] – النويهي، محمد: قضية الشعر الجديد، ص280.

[3] – نفسه ، ص281.

[4] – ينظر: الغذامي، عبد الله: الصوت القديم الجديد، ص59.

وإنما حقق الشعر المعاصر بالمفهوم الحديث للتدوير الذي ربط الإيقاع عضويا بالبنية الدلالية والمحتوى العاطفي غاياتٍ إيقاعيةً ومكاسبَ كبيرةً. وهذه الآلية «فضلا عن إفضائها إلى سرعة واضحة في إيقاع القصيدة. وضمان وحدة المقاطع أو الأجزاء المشكّلة لها. فإنها تحقق للقصيدة وحدة نغمية كلية. كما أنها تسمح في الوقت نفسه بتعدد النغمات وتنويعها بين الشطر والآخر»[1].

وهكذا فإن آلية التدوير هي منجز من المنجزات الهامة التي أفرزها تشكل البنية الإيقاعية للشعر العربي وفق مقتضيات التجربة الشعرية المتطورة التي خاضها الشاعر المعاصر. فاكتسب البيت الشعري العربي وضعية جديدة لم يسبق لها مثيل في الممارسة الشعرية العربية. وجسّد «إضافة فنية تتيح تدفق الأداء متجاوزة محدودية السطر الشعري وانغلاق المعنى عليه. ولذا فهو منجاة أيضا من بتر الكلمات أو تعليقها لسطور تالية» [2].

لقد أسهمت آلية التدوير في إغناء القصيدة العربية المعاصرة بأشكال إيقاعية متباينة من المنجز الشعري لم تكن لتقترب من ماهية الشعر من قريب ولا من بعيد. ذلك أنّ إشكالية النمط الشعري لم تكن مطروحة أمام المتلقي بسبب اكتمال الوقفة الذي اتسمت به القصيدة العمودية. لكن مع تداول الشعراء المعاصرين لهذه الآلية والتوسع في استثمارها ولدت أشكال شعرية جديدة تغذت بصورة مباشرة من المرونة والانسيابية التي منحها التدوير للشطر الشعري. فأصبح يمتد دونما ضابط إيقاعي ملزم يستغرق أجزاء كثيرة من القصيدة. ومع الممارسة الشعرية الطويلة صار يمتد ليستغرق القصيدة بأكملها. وبذلك اتضحت ملامحُ لأنماطٍ شعرية جديدة أهمها:

2-8 -1 الجملة الشعرية: عرف الشعر العربي المعاصر هذا النمط من الشعر بعد دخول مرحلة الشطر الشعري التي «فُتّتتْ فيها البنية العروضية للبيت. واكتُفي منها بوحدة واحدة من وحداتها الموسيقية هي التفعيلة»[3]. فراح الشاعر يتعامل معها بطريقة كثرت فيها أشكال التجريب حتى كاد أن يتجاوز حدود الشعر مثلما رُسمت. حيث تخطّى مرحلة الكتابة العمودية التقليدية. وقفز على مرحلة الكتابة وفق الشطر الشعري ليصل إلى مرحلة الجملة الشعرية التي هي «بنية

[1] – صابر، عبيد، محمد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص162.

[2] – عيد، رجاء: القصيدة الجديدة بيت التجديد والتجدد، مجلة فصول، المجلد15، العدد2 ، صيف 1995، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص173.

[3] – إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص79.

موسيقية أكبر من السطر. وإن ظلت محتفظة بكل خصائصه. وقد تمتد أحيانا إلى خمسة أسطر أو أكثر ... لكن الجملة تظل مع هذه الاعتبارات بنية موسيقية مكتفية بذاتها وإن مثلت في الوقت نفسه جزئية من بنية عضوية أعمَّ هي القصيدة»[1].

فالجملة الشعرية هي عبارة عن بنية مكتفية بذاتها. وهو ما يطرح أسئلة تتعلق بمحاولة تحديد خصائص هذه البنية؛ إذ متى تبدأ الجملة الشعرية . ومتى تنتهي؟ وهل هذا الاكتفاء الذاتي هو وقفة عروضية فحسبُ أم أنه يستلزم وقفة دلالية أيضا؟.

لم يُحسمْ أمر تحديد تفعيلات الشطر الشعري حسما نهائيا. فقد اشترطت نازك الملائكة ألاّ يتعدى الشطر مهما امتدّ ثماني تفعيلات[2]. وحدّده غيرها بتسع[3]. ويذهب به آخرون إلى حدود الاثنتي عشرة تفعيلة[4]. لذلك فإنّ تحديدا دقيقا لبداية الجملة الشعرية لم يستقرَّ عليه النقاد. ومن ثمّة يغدو الواقع الشعري في قصيدة التفعيلة هو الحكَم النهائي.

إنّ الواقع الشعري ينبئ أنّ هنالك شعراءَ كتبوا قصائدَ بلغت عدد تفعيلات أشطرها اثنتي عشرة تفعيلة. ويُستشفّ ذلك من هذا التعريف للشعر الحرّ «والشعر الحر هو شعر لا يتقيّد بعدد التفعيلات في البيت الواحد. فقد يتركَّب من تفعيلة واحدة وقد يكون تفعيلتين. وقد تصل تفعيلاته إلى ثمانٍ أو عشر أو اثنتي عشرة»[5]. وبالتالي فإنّ الشطر الشعري مهما امتدّ فإنّه يقف عند الاثنتي عشرة تفعيلة. وتبدأ الجملة الشعرية إذا بلغ الشطر ثلاث عشرة تفعيلة. وتمتد امتدادا غير محدّد العدد لكن بشرط ألاّ يشمل كل القصيدة.

ولقد ربط عزّ الدين إسماعيل طول الشطر الشعري بالدفقة الشعورية التي لا يمكن أن يستغرقها إن طالت إلا الجملة الشعرية. ما دام التعبير خادما للشعور. تابعا له وليس العكس. وانطلاقا من هذه المسلَّمة يمكن القول بأنه إذا «كنّا بسبيل دفقة شعورية ممتدّة فينبغي أن تكون الصورة الموسيقية ممتدّة ومعبّرة عن هذا التدفّق»[6].

---

[1] – إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر ، ص108.

[2] – ينظر: الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص126.

[3] – ينظر: إسماعيل، عز الدين : الشعر العربي المعاصر، ص108.

[4] – ينظر: المعداوي، أحمد: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ص58.

[5] – نفسه، ص56.

[6] – ينظر:إسماعيل، عز الدين : الشعر العربي المعاصر، ص110.

ويحدّدها أحمد المعداوي بثلاث عشرة تفعيلة إلى ستّ عشرة تفعيلة إن كانت جملة قصيرة. وتزيد على ذلك إن كانت جملة طويلة «شريطة أن تتكرر هذه الأخيرة عددا من المرات في القصيدة الواحدة»[1]. ومن أمثلتها ما ورد في هذا المقطع من قصيدة (بحر النشيد المر) لمحمود درويش[2]:

بَيْرُوتُ فَجْـرًا
متْفاعلن متْـ
يُطْلِقُ الْبَحْرُ الرَّصَاصَ عَلَى النَّوَافِذِ يَفْتَحُ الْعُصْفُورُ أُغْنِيَةً
فاعلن متْـفاعلـن متفـاعلـن متفاعـلن متْفاعلن متفا
مُبَكِّرَةً يُطَيِّرُ جَارُنَا رَفَّ الْحَمَامِ إِلَى الدُّخَانِ يَمُوتُ مَنْ لاَ يَسْتَطِيعُ
علن متفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متفاعلـن متفاعلـن متْفاعلن مُـ
الرَّكْضَ فِي الطُّرُقَاتِ. قَلْبِي قِطْعَةٌ مِنْ بُرْتُقَالٍ يَابِسٍ أُهْدِي إِلَى
ـتْـفاعلن متفاعلـن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن
جَارِي الْجَرِيدَةَ كَيْ يُفَتِّشَ عَنْ أَقَارِبِهِ أُعَزِّيهِ غَدًا أَمْشِي لِأَبْحَثَ
متْفـاعلـن متفاعلـن متفاعلن متفاعلن متْفاعلُن متْفاعلن متَـ
عَنْ كُنُوزِ الْمَاءِ فِي قَبْوِ الْبِنَايَةِ أَشْتَهِي يُضِيءُ الْبَارَ وَالْغَابَاتِ يَا
فاعلن متْفاعلـن متْفاعلـن متْفـاعلـن متْفاعلن متْفاعلن
«جِيمُ» اقْتُلِينِي واقْتُلِينِي واقْتُلِينِي
متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْـ
يَدْخُلُ الطَّيَرَانُ أَفْكَارِي وَيَقْصِفُهَا
فاعلن متفاعلـن متْفاعلـن متفا
فَيَقْتُلُ تِسْعَ عَشْرَةَ طِفْلَةً..
علن متفاعلن متفاعلن

وفي هذا المقطع الشعري ثلاث جمل شعرية. الأولى طويلة بلغت تسع عشرة تفعيلة من تفعيلات بحر الكامل. من بداية المقطع إلى نهاية الشطر الثالث. والثانية قصيرة تضمّ ثلاث عشرة

[1]) – المعداوي، أحمد: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ص58.

[2])– درويش، محمود: حصار لمدائح البحر، الدار العربية للنشر والتوزيع، الأردن، 1986، ص138.

تفعيلة. وتشمل الشطر الرابع والخامس والسادس. والثالثة قصيرة –أيضا– وتتكوّن من تسع تفعيلات مدوّرة على ثلاثة أشطر.

2-8-2 الجملة الاستغراقية: لم يقف التدوير –بوصفه التقنيةَ الأكثرَ إغواء للشعراء– في باب التجريب وابتداع الأشكال الجديدة عند محاولة تدوير بعض الأشطر. وصب بعضها في بعض. وإنما امتدّ ليستغرق القصيدة بأكملها. و لم يستقلَّ من أشطرها عروضيا شطر واحد. بحيث تتبدّى للقارئ على أنها جملة واحدة. وقد ظهرت الجملة الاستغراقية في بداية السبعينات. وانجذب إليها الشعراء لما ثبت لهم فاعلية الجملة الشعرية.

وتتميز القصيدة المدورة تدويرا كليا «بانسيابية واستمرارية وتواصلية لا يمكن أن تتحقق في أي نمط آخر من أنماط التدوير الأخرى»[1]. كما أنها «تتمكن من الهروب من مخاطر الغنائية أو واحدية الصوت. وهي كذلك تكاد تنافس خصوصية فنون مجاورة كالقصة والمسرحية من حيث التصارع أو التأزم أو تعددية الأصوات»[2]. لَما منحته للقارئ من حرية الوقوف حينما استغنت عن الوقفة العروضية والدلالية. وصارت أقرب إلى أسلوب النثر الذي يناسب أساليب السرد والحوار. وهي تتيح للشاعر «فرصة تعدد الأصوات داخل القصيدة. كما تستفيد من القص والبعد الملحمي. ومن جماليات الشعر البدائي»[3].

والجملة الاستغراقية قد تلتبس أحيانا بالجملة الشعرية الطويلة التي يمكن أن يفوق حجمها قصيدة متوسطة الحجم. إلا أنّ الفرق بينهما بيّن؛ لأن الجملة الطويلة يجب أن تتكرر في القصيدة الواحدة مرات عدة. لكن الجملة الاستغراقية هي القصيدة كلها. وقد سميت أيضا (الجملة المدورة)[4]. ومن نماذجها هذه القصيدة من ديوان "النهر القديم" للشاعر صلاح اللقاني[5]:

أَتَمَطَّى عَلَى مَقْعَدِ اللَّيْلِ
سِوَى ثرْثَرَاتِ

---

[1] – عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص176.

[2] – رجاء عيد: القصيدة الجديدة بين التجديد والتجدد، ص173.

[3] – الصباغ، رمضان: في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1998، ص265.

[4] – ينظر: عيد، رجاء: القصيدة الجديدة بين التجديد والتجدد ، ص174.

[5]– اللقاني، صلاح: كتاب وإضاءة77، الهيئة المصرية لقصور الثقافة، القاهرة، 1997،ص33.

ثُمَّ يَهْوِي سَرِيعًا وَرَاءَ
الزُّجَاجِ وَيَأتِي خِلاَلَ الْهَوَاءِ
الْمُبَلَّلِ بِالْهَمَسَاتِ زَفِيرُ الْمَدِينَةِ وَالْعَرَبَاتُ
الثَّقِيلَةُ تَزْحَفُ وَسْطَ نَشِيشِ الْمُحَرِّكِ
يَتَّحِدُ اللَّيْلُ
بِالْخَوْفِ
بِالْأُغْنِيَاتِ الْبَعِيدَةِ. يَنْفَرِجُ
الْبَابُ عَنْ نِسْوَةٍ عَارِيَاتِ
الصُّدُورِ. يُسَاعِدُهُنَّ
غُلاَمٌ عَلَى وَضْعِ آلاَتِهِنَّ
وَيَدْخُلُ بَعْضُ الرِّجَالِ
وَيَنْتَشِرُونَ خِلاَلَ الْمَوَائِدْ

يستغرق التدوير هذه القصيدة من بدايتها إلى نهايتها. لا محطة للقارئ كي يسترد أنفاسه عندها. وإنما هي نفَس واحد ممتد. وله أن يحدد المحطات التي يسترد فيها أنفاسه مثلما شاءت له إمكانياته الشعورية واستيعابه لدلالاتها. وهي تقوم على تفعيلة المتقارب "فعولن". لكنها تتبرأ تماما من الوقفة العروضية والدلالية معا. كما أنها متمردة على القافية بصفة مطلقة إلا أنّ إيقاعها جاء «ملائما للمعنى والموضوع. ومعبرا عن الانفعال والمشاعر التي يبثها الشاعر»[1].

وخلاصة القول أنّ التدوير بمفهومه الحديث تقنية أسهمت إلى حد كبير في تحطيم بنية البيت الشعري التقليدية أولا. فلم يعد البيت هو ذلك الإطار المحدد سلفا الذي يلزم الشاعر بالوقوف في نقطة ما. بل امتد إلى ما لا نهاية من التفعيلات. ثم هو تحطيم لبنية القصيدة التقليدية ثانيا. أو حتى بنية الشعر ذاته. حيث هدم الحدود الشكلية القائمة بين الشعر والنثر. وأصبحت القصيدة تُكتب بطريقة النثر. فهي أشبه بقصة أو مسرحية خاضعة للتفعيلة. وأسهم التدوير من جهة أخرى في إثراء القصيدة الحديثة ومد الشعراء بحرية أكبر في نشر مشاعرهم على بنية الصفحة دونما كوابح للوقفات العروضية الملزمة.

[1]) – الصباغ، رمضان: في نقد الشعر العربي المعاصر، ص267.

9- البنية التقفوية: القافية ركن أساسي في الشعر العربي القديم. وحدّ من حدود تعريف الشعر في قولهم بأن الشعر هو الكلام الموزون المقفى الدّال على معنى[1]. وهي بالتالي قيمة مجردة مثل الوزن الشعري. وبقية القيم الثابتة الأخرى. ولقد دار حولها جدل كبير في النقد القديم حيث عرفوها بأنها «حرف الروي أي الحرف الذي يتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة. وهذا التعريف قاله ثعلب»[2]. ويعرفها الخليل بأنها تبدأ «من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله. مع حركة الحرف الذي قبل الساكن»[3].

أما إبراهيم أنيس فيرى أنها «عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر. أو أبيات القصيدة»[4].

ويبني شكري محمد عياد تعريفه للقافية على نظام المقاطع فهي «المقطع الشديد الطول في آخر البيت. أو المقطعان الطويلان في آخره مع ما قد يكون بينهما من مقاطع قصيرة»[5].

وهذه التعريفات متباينة في صياغتها حيث انطلق كل منها من وجهة نظر خاصة. وإن كنا لا نعوّل كثيرا على التعريف الأول الذي يقصرها على حرف الروي. والنقاد أنفسهم لم يأخذوا بهذا التعريف. فإن التعريفات الثلاثة الأخرى تبدو مختلفة شكلا لكنها تصب كلها في مصب واحد. فالخليل نظر إليها من زاوية كمية محضة تمثلت في نظام الحركة والسكون الذي كان يؤمن به. فحصرها بين الحركة التي تسبق السكون الأخير إلى السكون الأخير. لكن شكري عياد يرى أنّ تعريف الخليل هذا معقد. ويعجب من أنّ هذا التعريف لم يقدْه إلى اكتشاف نظام المقاطع «ولنا أن ندهش لأن الخليل حين صاغ هذا التعريف المعقد لم يلتفت إلى فكرة المقطع»[6]. والحق أنّ اندهاشا كهذا ليس مبرَّرا من الناحية العلمية والموضوعية. فحتى المحدثون أنفسهم لم يكونوا ليكتشفوا نظام المقاطع الذي يؤمن به الناقد لو لم يتصلوا بالآداب الغربية. والمستشرقين بصورة خاصة. فكيف للناقد أن يعتب على الخليل. وعلم الأصوات لما يزلْ غضّا في خطواته البدائية؟ ثم إنه وإن كان قد

[1] – ينظر: ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، ص64.

[2] – عياد، محمد شكري: موسيقى الشعر العربي، ص99.

[3] – ينظر: القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص151.

[4] – أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر،ص241.

[5] – عياد، محمد شكري: موسيقى الشعر العربي، ص99.

[6] – نفسه ، ص99.

بنى تعريفه انطلاقا من وجهة نظر صوتية فإنه لا يختلف عما ذهب إليه الخليل. فكلاهما يقول بالسكونين الأخيرين والحرف الذي يسبقهما سواء كان بالنظرة الحركية أم بالنظرة الصوتية.

وينطلق تعريف إبراهيم أنيس للقافية من خلفية صوتية –أيضا– حين عدّها جملة من الأصوات تتكرر في آخر كل بيت من القصيدة. إلا أنّ تعريفه هذا غير مقيد بضوابط محددة. فهو لم يُعطِنا قيمة مجردة لقياس القافية وإنما وصفها. وهو تعريف يقود حتما إلى تعريف الخليل. لأن مجموعة الأصوات المترددة في كل بيت هي نفسها ما وقع بين السكون الأخير والحركة التي تسبق السكون ما قبل الأخير. وهو ما يُفضي إلى الإقرار بأن تعريف الخليل بن أحمد للقافية هو التعريف العلمي الدقيق الذي أخذت به كل الدراسات وإن كانت صياغته تمتاز بشيء من التعقيد.

ولئن كان الشعر العربي القديم يربط القافية بماهية الشعر –أصلا– ويعدّها نهاية موسيقية حتمية للبيت الشعري. يجوز لأجل تحقيقها مخالفة كل قواعد اللغة الأخرى. ولعل قولهم: (يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره) أن يكون هدفه الرئيسي المحافظة على وحدة القافية –فإن الشعر الجديد لم يلتزم بنظام القافية الموحدة «ولم يعد بين الشاعر والقارئ –مقدما– قالب يمكن اللقاء فيه وبسرعة. ولم يعد بينهما إلا رباط نغمي ضئيل هو التفعيلة الواحدة»[1]؛ لأن هذا اللقاء الذي كان له موعد ثابت وأكيد عند نهاية كل بيت قد صار مؤجلا في القصيدة الحديثة التي قامت على نظام اختلاف الأضرب. وأُلغي في ظل نظام التدوير الكلي. أو ما عرفناه بنظام الجملة الاستغراقية.

ولقد تباين موقف النقاد المحدثين من القافية بين قائل بضرورة التخلص منها. ومتمسك بها. فأما من دعا إلى التخلص منها فإنّه يرى أنّ الشعر «يفقد الكثير بالقافية. يفقد اختيار الكلمة. وبالتالي اختيار المعنى والصورة والتناغم. فكثيرا ما تنحصر القافية في أداء مهمة تكرارية دون أن يكون لها أي وظيفة في تكامل مضمون القصيدة»[2]. فالشاعر يضطر أثناء اختيار كلمات القافية إلى كثير من التصنع والتكلف. وهو ما يسقطه في حشو ألفاظ ليست هي الألفاظ التي يفرضها واقع الشعرية. وإنّما هو سلطان القافية يبسط هيمنته. مما يحرم القصيدة من جودتها المرجوة في المعنى والصورة والنغم. وبالتالي فإن عدم الاسترسال في نظام التقفية أو إلغاءها بصفة كلية سوف يُرسي

[1]– الديب، بدر: الناس في بلادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1962، ص16، نقلا عن: يونس، علي: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي، ص104.

[2] – أدونيس: مقدمة للشعر العربي،ص115.

نوعا من الموسيقى الشعرية التي «تنبع من الإيحاء العضوي بين اللفظ وبين المعنى والعاطفة»[1]؛ فـ "شكسبير" لما تخلص من حلية القافية تمكن من التنغيم الفائق ووصل إلى «تعميق الموسيقى الشعرية وإغناء لغة الشعر بالتقاط نبرات الكلام الحي والارتفاع به من حضيض الابتذال إلى ذروة الشعر»[2]. ذلك أنّ التزام التقفية بأية صورة من صورها في جميع الأبيات يُعطي إحساسا "بالرتوب" . بل إنّ الإيقاع أحيانا لا يحتاج إليها. وقد تُفسد الوحدة الشعورية لبعض القصائد أحيانا. وذلك حين يُشغل الشاعر بالبحث عن معانٍ تناسب القوافي التي تردُ عليه. فإن استعصى عليه التوفيق بين القوافي المتنافرة سعى إلى نظم أبيات تجمع بينها . وحينها «قد ينتزِع جزءا من بيت لأنه ضعيف ويضع مكانه جزءا آخر يراه قويا. وقد يأخذ قافية من بيت ليضع لها بيتا جديدا ثم يبحث عن قافية أخرى للبيت الأول وهكذا.. فالشاعر يعيش في حالة جريان وراء القافية»[3].

وأما من قال بضرورة الأخذ بالقافية فإنه يرى «أنّ الشعر الحر بالذات يحتاج إلى القافية احتياجا خاصا. وذلك لأنه شعر يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوافرة في شعر الشطرين الشائع»[4].

وبناء على ما تقدّم عُدّت القافية تعويضا مباشرا لتلك الموسيقى الظاهرة التي افتقدها القصيدة العربية بظهور الشعر الحر. حيث تخلت عن البنية العمودية. والقافية الموحدة. ولا ضير في أن ينوّع الشاعر قوافيه لأجل أن يتخلص من الموسيقية الرتيبة المطردة في القصيدة. ويُضعِف بذلك من صوت الإيقاع الصاخب. والمهم «أنّ مجيء القافية في آخر كل شطر. سواء أكانت موحدة أم منوعة. يُعطي هذا الشعر الحر شعرية أعلى ويمكّن الجمهور من تذوقه والاستجابة له»[5] .

إنّ هذه الدعوات الكثيرة التي نسمعها عن ضرورة نبذ القافية نبذا تاما لهي صدى قوي للشعر العربي الذي اشتهر بالشعر المرسل الخالي من القافية تماما . والذي حفل به مسرح الشاعر الإنجليزي "شكسبير". ولكن الأخطر في هذا الأمر هو أنّ «الذين ينادون اليوم بنبذ القافية هم غالبا الشعراء

---

[1] – النويهي، محمد : قضية الشعر الجديد، ص221.

[2] – نفسه، ص192.

[3] – بنيس، محمد: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، (د.ت) ص67.

[4] – الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص190.

[5] – نفسه ، ص191.

الذين يرتكبون الأخطاء النحوية اللغوية والعروضية. لذلك نخشى أن تكون مناداة بعضهم بها تهربا إلى السهولة وتخلصا من العبء اللغوي الذي تلقيه القافية على الشعر»[1].

وعلى الرغم من أنّ نازك الملائكة -وهي صاحبة هذه الآراء- قد حملت على القافية في بداية عهدها حملة شعواء. حين رأت أنها «تُضفي على القصيدة لونا رتيبا يملّ السامع فضلا عما يثير في نفسه من شعور بتكلف الشاعر وتصيّده للقافية»[2]. كما أنها -أي القافية- قد خنقت أحاسيس في صدور الشعراء ووأدت معانيَ . وأخمدت فوراتٍ شعريةً فيّاضةً.

ولقد ناقشت الناقدة ضمن قانون الأذن العربية قانون القافية. فأكدت أنّ الشاعر المبدع الملهم هو الذي يُلهمه حسُّه الفني المواضع التي يتخلى فيها عن القافية. والتي يلتزم بها فيها. إلا أنه -على أية حال- لا يمكنه الاستغناء عنها من حيث أنها «مطلب سيكولوجي فني ملحّ»[3]. وتحدد الناقدة تسعة عوامل مهمة تجعل للقافية تلك الضرورة التي لا سبيل إلى أن يستغني عنها الشاعر. ومن أهم هذه العوامل[4]:

- أنّ القافية تقوي بصيرة الشاعر تقوية عجيبة.
- تفتح للشاعر الأبواب المغلقة الغامضة.
- تقود الشاعر في دروب خلاّبة تموج بالحياة.
- تفتح للشاعر كنوز المعاني الخفية.
- تُنبت الأفكار في خلد الشاعر.
- تغيّر اتجاه القصيدة إلى مجالات خصبة مفاجئة.
- القافية وسيلة أمان واستقرار لمن يقرأ القصيدة.
- وجودها يُشعر بوجود نظام في ذهن الشاعر.
- ظهور القافية في القصيدة دليل على تنسيق الفكر عند الشاعر ووضوح الرؤية وقوة التجربة.

---

[1]) – الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر ، ص189.

[2]) – الملائكة، نازك: شظايا ورماد، ص18.

[3]) – الملائكة، نازك: سيكولوجيا الشعر ومقالات أخرى، ص157.

[4]) – ينظر: نفسه، ص160-167.

لكن الناقدة لا تقدم أدلة علمية واضحة على هذه الاستنتاجات والأحكام. فهذه المهام التي أسندها للقافية لا تعدو أن تكون نابعة من نزعة ذاتية تسيطر عليها الروح الشعرية أكثر مما هي نابعة من بصيرة الناقد المتأمل للظاهرة. والمستند إلى الحجج العلمية القابلة للتطبيق.

و لم يفرّط عز الدين إسماعيل في القافية بوصفها عنصرا موسيقيا فعالا بحق. وإنما تحفّظ على القافية بمفهومها القديم لأنها تشلّ حركة التموج والتلوين الموسيقي في القصيدة شلاً وهي «تُلزم بالوقوف وتعنيه حتى عندما لا يقف عندها القارئ»[1]. بينما القافية في القصيدة الجديدة سعت إلى جعل حرف الروي صوتا متنقلا يحدده الإطار الموسيقي العام للسطر وللأسطر. وإذا كان الشعر الحديث قد رفض وحدة البيت فمن الطبيعي أن يرفض الآن وحدة الروي. ويتجه إلى تشكيل القافية على نحو يضمن له مرونة في الأداء. وارتباطا عضويا في موسيقى القصيدة. وبذلك «صارت القافية هي أنسب صوت أو كلمة ينتهي بها السطر الشعري بحيث يمكن الوقوف عندها والانتقال منها إلى السطر التالي»[2]. وهو يخالف نازك الملائكة في موقفها من قصيدتين: واحدة لصلاح عبد الصبور خلت من نظام التقفية. فرأت أنها تفتقد لجمال الوقع. وعلو النبرة بسبب كونها مرسلة دون تقفية[3]. وهي:

كُنَّا عَلَى ظَهْرِ الطَّرِيقِ عِصَابَةً مِنْ أَشْقِياءْ
مُتَعَذِّبِينَ كَآلِهَهْ
بِالْكُتْبِ وَالْأَفْكَارِ وَالدُّخَّانِ وَالزَّمَنِ الْمَقِيتْ
طَالَ الْكَلَامُ. مَضَى الْمَسَاءُ لُجَاجَةً. طَالَ الْكَلَامْ
وَابْتَلَّ وَجْهُ اللَّيْلِ بِالْأَنْدَاءْ
وَمَشَتْ إِلَى النَّفْسِ الْمَلَالَةُ وَالنُّعَاسُ إِلَى الْعُيُونْ

والقصيدة الثانية لتزار قباني قيّمتْها الناقدة بقولها: «فأين هي من قصيدة نزار قباني من الكامل؟»[4]:

---

[1] – إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص114.
[2] – نفسه، ص114.
[3] – ينظر: الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص191.
[4] – نفسه ، ص191.

وَلَمَحْتُ طَوْقَ الْيَاسَمِينْ
فِي الْأَرْضِ مَكْتُومَ الْأَنِينْ
كَالْجَنَّةِ الْبَيْضَاءِ تَدْفَعُهُ جُمُوعُ الرَّاقِصِينْ
وَيَهُمُّ فَارِسُكِ الْجَمِيلُ بِأَخْذِهِ فَتُمَانِعِينْ
وَتُقَهْقِهِينْ
«لاَ شَيْءَ يَسْتَدْعِي انْحِنَاءَكِ . ذَاكَ طَوْقُ الْيَاسَمِينْ»

ويخالفها في هذه الأحكام على القصيدتين عز الدين إسماعيل «كل المخالفة؛ فليس وقعها –أي القصيدة الثانية– أجمل من جهة. ثم إنّ علو النبرة بمعنى الصخب شيء يجافي طبيعة الشعر الجديد»[1]من جهة أخرى. إلى جانب أنّ قصيدة نزار قباني تقوم على تكرار مقطع ثقيل بطبيعته "ين". وتكراره زاد من ثقله. إضافة إلى أنّ «التكرار إن لم يكن له مبرر نفسي عُدّ إملالا وسُخفا»[2].

وهذا لا يعني أنّ الناقد ضد نظام التفعيلة ولكنه يقول بنظام القافية المنوعة التي تنأى بالقارئ أن يقع في الرتابة والإملال. ويراها أساسا من الأسس الجمالية التي يعتمدها الشاعر في بناء شعرية نصه.

وهكذا فإن النقاد مختلفون حول طبيعة القافية الموحدة في الشعر الجديد. ولكنهم متفقون على أمرين هما: أنّ القافية الموحدة تخلق نوعا من الرتابة المملة عند المتلقي تُبعده عن نواحٍ أخرى في النص ذاتِ قيمة شعرية كبيرة. والثاني أنّ هذا الشعر الجديد قد حقق نجاحا كبيرا حين نوّع القافية.

و لم يقف دور القافية عند كسر الرتابة. ودفع الإملال عن قارئ القصيدة. وإنما امتد دورها إلى تحقيق وظائف جوهرية أخرى انطلاقا من النظر إليها بوصفها «ظاهرة بالغة التعقيد لها وظيفتها الخاصة في التطريب كالإعادة –أو ما يشبه الإعادة–للأصوات. ويفوق ذلك أهمية أنّ لها معنى وأنها بذلك عميقة التشابك مع السمة العامة للعمل الشعري»[3]. وهذا البعد الدلالي للقافية منحها عمقا

[1]) – إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، 116.
[2]) – نفسه، ص117.
[3])– ويليك، رينيه، ووارن، أوسطن: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،1987، ص78.

وألحقها بصلب البنية الداخلية للعمل الشعري. وذلك بالتحام مستواها الإيقاعي بمستواها الدلالي. وهو ما عزز دورها في العمل الشعري.

والقافية بعد ذلك «عنصر أساسي من عناصر تحقيق اللغة الشعرية... وهي عامل مستقل. صورة تنضاف إلى غيرها. وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى... ليست القافية هي التي تميز نهاية البيت بل نهاية البيت هي التي تميز القافية»[1].

وهذا الرأي يدحض تلك الفرضيات القائمة على اعتقاد أنّ الشاعر يستحضر القوافي . ثم يبحث لها عن أبيات مناسبة . بل إنّ حضورها متوافق مع إنتاج النص. وربما الأبيات الشعرية هي التي تفرض قوافيها معتمدة على الحاسة الموسيقية عند الشاعر «فهناك دائما كلمة واحدة هي أصلح كلمة يمكن أن ينتهي بها السطر الشعري. وعلى الشاعر أن يبحث عنها في كل مفردات اللغة»[2].

ولقد عرفت القافية تطورات كبيرة في ظل ما شهدته القصيدة العربية من متغيرات حتى لم يعد يُنظر إليها على أنها المولد الأساسي للوظيفة الإيقاعية في النص. وإنما امتلكت طاقة إيحائية أهّلتها لأن تُسهم في إنتاج بعض دلالات النص انطلاقا من النظر إليها أنها بنية لغوية. وهذا ما أكسبها الصفة الدلالية الساعية إلى تحقيق انسجام داخل القصيدة. بمعنى أنها «وحدة تشكيلية مكوِّنة تؤدي دورها الوظيفي من خلال استثمارها بمزايا ثلاث: لغوية. وصوتية. ودلالية»[3].

ومنذ أن تسللت الحداثة الشعرية للقصيدة العربية. فهزت ثوابتها. تعرضت القافية لأضرب من الاهتزاز. وهو مظهر من مظاهر مسايرة طبيعة الثورة التي عصفت بها قوة وضعفا. فتجسدت ضمن أنماط مختلفة يمكن التمييز بين أربعة منها ضمن الإطار العام لحركة الشعر الجديد وهي:

9- 1 القافية الموحدة : على الرغم من أنّ هذا النمط من التقفية الموحدة يعد بدائيا في القصيدة العربية الحديثة . وامتدادا للقافية التقليدية . إلا أنّ ما برز منها في القصيدة الحديثة يدلّ على انفلات وتحرر من قبضة القافية الملتزمة في نهاية كل شطر . أو حتى في نهاية كل جملة شعرية.

[1] – كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص74.

[2] – إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص115.

[3] – بنيس، محمد: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، ص66.

9- 2 القافية المتنوعة : يحضر هذا النوع من التقفية متناوبا بكثافة في القصيدة العربية الحديثة ولاسيما في البدايات. وهو يعتمد على التنويع في القوافي سواء على المستوى المقطعي أو على مستوى القصيدة عموما. كما أنه نوع من التقفية يدل على وعي الشاعر المعاصر وسيطرته على أدواته الفنية، تمخضت عنه – أي النوع – القصيدة العربية الحديثة بعد ذلك النمط من التقفية البسيطة الذي كان امتدادا للقصيدة التقليدية. ويمكن التفريق بين ثلاثة أنماط من هذه التقفية في القصيدة العربية الحديثة هي :

أ ــ التقفية المقطعية : يقسم الشاعر الحديث قصيدته – في الغالب – إلى مقاطع . والمقطع الشعري هو إمكانية بنائية جديدة أتيحت للقصيدة الحديثة فزادت من فاعليتها في التغيير والتنوع. وكان لا بد أن ينعكس هذا الثراء البنائي على البنية الإيقاعية . وكانت القافية من أكثر البنى استفادة منه . حين أصبح الشاعر يقف بقافيته عند نهاية المقطع لا يتجاوز بها إلى المقطع الذي يليه . فيستقل كل مقطع بقافيته إن كانت واحدة أو قوافيه إن جاءت متنوعة .

ب ــ التقفية المتناوبة : يعد هذا النوع من التقفية أكثر رتابة. إذ غطّى مساحة كبيرة من جسد القصيدة . وهو أسلوب حديث عرفه الشاعر المعاصر في التوزيع الهندسي للقوافي الذي يتم بطريقة واعية . وتتناوب فيه القوافي وتتقاطع في أكثر أجزاء القصيدة بطرق شتى أشهرها (أ ب أ ب) غير أنّ هذا العمل بما يبدو عليه من التخطيط الشكلي المفضي إلى التكلف . يعد من صميم تجربة القصيدة في تعزيز الوظيفة الدلالية .

وعلى العموم فإن التقفية من هذا القبيل سواء أكانت موحدة تلتزم قافية أساسية أم كانت متنوعة تلتزم هندسة معينة في التوزيع التقفوي تظل أميل إلى الاحتفاء بالجانب الإيقاعي المنظم على حساب الوظيفة الأساسية للقافية التي هي السعي إلى إرساء عنصر الانسجام بين مختلف البنى في النص الشعري .

3 ــ القافية المتغيرة : يعد هذا النوع من التقفية أكثر أنواع القافية الحديثة حرية في التعامل مع النص الشعري . وإذا كانت التقفية المنوعة عموما هي أكثر أنواع التقفية تداولا وانتشارا بين الشعراء المحدثين فإن التقفية المتغيرة – خصوصا – هي أكثر أنماط التقفية المنوعة استخداما في الشعر الحديث لما تمنحه للشاعر من القدرة على استثمار الوظيفة الدلالية للقافية. وما تفرضه من

توافق وانسجام موسيقي داخلي من خلال التوارد العفوي للقوافي دونما تخطيط أو هندسة مسبقة . فالشاعر قد يستعمل قافية ثم يتركها لا يعود إليها . وقد يعود إليها دونما قانون يتحكم فيه.

هذه هي القضايا التي شكلت مثار جدل واسع بين النقاد المحدثين والشعراء. وهي قضايا متصلة اتصالا مباشرا ببنية الإيقاع. وهو ما لا يدع مجالا للشك في أنّ الحداثة الشعرية العربية كانت في بدايتها إيقاعية بامتياز. وأن عنصر الإيقاع هو العنصر الأكثر أهمية في ترسيم الخطوط الكبرى لشعرية القصيد العربي قديما وكذلك حديثا. وهي قضايا تتّسم بالأصالة رغم كل ما علق بها من اتهامات بكون أصحابها أخذوها عن النقد الغربي متخطين العروض العربي وما أنتجته الشعرية العربية القديمة. حيث إنّ مناقشتها لم تخرج عن الإطار العروضي العربي في الغالب. ويكفي أن نلتفت إلى ما ثار حول عنصر "المزج بين البحور" أو "فاعلُ في حشو الخبب" أو "الوتد المجموع" أو الزحافات" أو التقفية" فكل هذه العناصر هي من صميم العروض العربي. وهذا ما يؤكد مرة أخرى الأثر الكبير الذي تركه صاحب المشروع العروضي الضخم الخليل بن أحمد الفراهيدي. على الرغم من الاتهامات الكثيرة التي وجهها إليه أقطاب الحداثة الذين ظلوا يسبحون في فلكه وإن ادّعوا خطَل أفكاره وانحراف مشروعه.

وخلاصة القول في هذا الفصل أنّ النقّاد قد استندوا في دراستهم للشعر العربي على ثلاثة أسس هي: الأساس الكمّي، والأساس النبري ، والأساس النغمي. فأمّا الأساس الكمّي فإنّه أساس ثابت في طبيعة اللغة العربية. وقد اعتمده الخليل بن أحمد في مشروعه العروضي، ممثّلا في كم التفعيلات. كما اعتمده نقّاد معاصرون في تحليل العروض العربي وفق النظام المقطعي. وأمّا الأساس النبري فهو أساس غريب عن طبيعة اللغة العربية. ولكن حاول بعض النقاد كمحمد مندور وكمال أبي ديب تطبيقه على الشعر العربي للكشف عن مستوى الفاعلية الإيقاعية من خلال مواضع تفاعل النبر اللغوي مع النبر الشعري. لكنّ محاولاتهم لم تلقَ الصدى الواسع الذي كان مرجوّا لها. وأمّا الأساس النغمي فقد قال به إبراهيم أنيس . وملخّصه أنّ هنالك نغمة صاعدة في مقطع منبور وسط الشطر تنقل الكلام من النثر إلى الشعر. وحاول الناقد تحديد مواضعها تحديدا علميا . ولكنّ طبيعة بعض التفعيلات، والبحور طرحت إشكالات أمام هذا القانون. وظلّ الأساس الكمّي هو المسيطر، وكان أساسا للدراسات ذات الطابع النبري والنغمي ذاتها.

وقد كان هذا التنويع في دراسة الإيقاع للخروج بالشعر من القبضة الصارمة للعروض الخليلي على مستوى التنظير. أمّا على مستوى الإبداع فقد ظهرت محاولات أخرى هادفة إلى كسر رتابة البنية الإيقاعية المهيمنة، كان أهمّها الانتقال من النظام العمودي إلى نظام التفعيلة. ومن طبيعة هذا الانتقال نبعت إشكاليات ثار حولها جدل واسع بين الشعراء والنقّاد. وتراوحت الآراء فيها بين التعصب لها، والثورة ضدّها. وكانت نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) أوّل من أثار هذه الإشكالات التي كان أبرزها: اختلاف الأضرب، والمزاوجة بين البحور، وفاعلُ في حشو الخبب، والوتد المجموع، والتفعيلات الخماسية والتساعية. وقد كان أكثر المتصدّين للناقدة في هذه الإشكالات محمد النويهي في كتابه (قضية الشعر الجديد). وكان ملخّص آرائه أنّ التجديد في الشعر لا يجب أن يقف عند نقطة يحدّدها شاعر أو ناقد، وإنّما لا بدّ من ترك عجلة التجديد تدور لأجل الوصول إلى النموذج المناسب للتجربة الشعرية في زمانها.

الفصل الثالث

في بنية الإيقاع الداخلي

إنّ التطور الحاصل في بنية القصيدة الحديثة دفعها إلى البحث عن البدائل الموسيقية التي ترقى إلى مستوى المنجزات الفنية المتحققة في أكثر مكوناتها النصية. ولم يكن التخلي عن الشكل العمودي التقليدي للتخلص التام من الإيقاع بشتى أشكاله بقدر ما كان محاولة لاستثمار «إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور، وطاقة الكلام الإيحائية، والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة والمتعددة»[1].

وفي ضوء الالتفات إلى هذه الزوايا المعتمة من وجهة تداخلها بالإيقاع، حيث كانت إلى مرحلة متأخرة تعد بعيدة عن مرمى الإيقاع، تبلورت فكرة وجود مستوى أعمق من موسيقى الإطار ممثلة في الوزن والقافية وبعض الظواهر الصوتية بارزة الإيقاع. وقد اصطُلِح على تسمية هذا المستوى بـ"الإيقاع الداخلي" وهو كما يظهر من تسميته متعلق ببنية النص الداخلية، ومن ثمة «فهو يلعب دورا أساسيا في ربط الصلة بين بنى النص وتماسك أجزائه، ومحو المسافة بين داخل النص وخارجه، أو بين شكله ومضمونه»[2]، لذلك أنيطت به وظيفة تكوينية في مقابل الوظيفة الإطارية التي كانت تُناط بالإيقاع الخارجي.

ولئن كان الخلاف حول الإيقاع الخارجي محتدما بتلك الصفة التي رأيناها مع نقاد الحداثة وغيرهم على الرغم من الوضوح النسبي لعناصره ومكوناته، فإنّ الإيقاع الداخلي قد شهد -ولا يزال- نزاعات أعنف، وتراوحت الآراء في شأنه بين التحمس لوجوده بوصفه بديلا أكثر كفاءة وفاعلية للإيقاع الخارجي ولا سيما بعد استقرار قصيدة النثر شكلا شعريا فرض وجوده في الساحة الأدبية، وبين التنكر له بوصفه بنية مستقلة عن الإيقاع الخارجي. فلا يوجد هنالك «موسيقى

[1]) ـ أدونيس : مقدمة للشعر العربي، ص116.

[2]) ـ عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،ص57.

داخلية وأخرى خارجية، بل إنّ هناك موسيقى واحدة تتراكب فيما بينها ليس منها خارج وداخل، لأن عناصرها الصوتية والمعنوية تمثل معزوفة ذات نسيج متداخل»[1]، وإن كانتا في الظاهر تختلفان من حيث الوظيفة. ففي حين يشتغل الإيقاع الخارجي على المستوى الصوتي، يشتغل الإيقاع الداخلي على مستوى علاقات المعاني بين الألفاظ أو التراكيب. فهو حركة خفية سارية في خفايا النص لا تطالها الحواس المادية، وإنما ينالها الفهم المتكامل لتنامي الحركة داخل البناء الكلي للنص و«تأثيرها يبدأ من الفكر والوجدان ثم ينعكس على الحواس»[2] فتأثير الإيقاع الخارجي يكون على حاسة السمع الذي ينعكس أثره على الوجدان والفكر. أما الثاني فإنّ تأثيره يبدأ من الفكر والوجدان ثم ينعكس على الحواس، وبما أنّ «الشعر بنية متراكبة فإنه يصعب التعرف على مثل هذه التأثيرات وإن أمكن افتراض اختلافها أو أمكن وصفها نظريا»[(3)]، ولا يمكن الجزم بأسبقية تأثير هذا المستوى في ذاك.

ولقد عمّقت آراء جون كوهن "*Jean Cohen*" في نظرية الانزياح فكرةَ إلغاء الفرق بين داخل النص وخارجه، لأنّ النظم/الوزن الذي هو أبرز ممثّل للإيقاع الخارجي، وإن كان يلعب دورا في خرق القواعد اللغوية، فإنه لا يشكل فيصلا حاسما بين خطاب الشعر وخطاب النثر[(4)]، وبالتالي فإنّ «تقسيم الإيقاع الشعري إلى موسيقى خارجية وموسيقى داخلية فكرة غير صائبة، فللإيقاع مستويات في الوزن والصوت والتركيب والدلالة ولا يمكن الفصل بينها لأنها مجتمعة تميز بين النثر والشعر»[(5)]، غير أنّ هناك من بالغ في هذا الاتجاه فنعت الوزن بالإيقاع الداخلي، لعدة اعتبارات منها[(6)]:

1) ـ يوسف، حسني عبد الجليل: موسيقى الشعر العربي ، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1989ص14.
2) – نفسه، ص15.
3) ـ نفسه،ص15.
4) ـ ينظر: جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص32.
5) ـ إسماعيل، يوسف:بنية الإيقاع في الخطاب الشعري،ص20.
6) ـ نفسه،ص21.

1 – تربط الكتابة العروضية بين الوزن ورسم الكلمات، فبعض الحروف تكتب وتدخل في إيقاع الشعر، وبعضها الآخر لا يكتب ويدخل في إيقاع الشعر.

2 – لا يؤثر تغير الحرف والصوت على الوزن، لأنه لا يمكن خلق أصوات الكلمات التي تقوم بدور التجلي المادي للوزن.

3 – يرتبط الوزن ببنية الكلمة ولا يشترط تطابق المفردة العروضية مع المفردة اللغوية.

4 – إنّ الصورة العروضية للوزن ليست أكثر من تجلٍّ مادي لتنظيم الحركات والسكنات، إذ يمكن استبدالها بأشياء أخرى كالأرقام الحسابية مثلا.

وهذه الاعتبارات «لا تفصل الوزن عن النص، فهو إيقاع داخلي بوجه من الوجوه، ولأنه غير متنوع، كالذي سمِّي إيقاعا داخليا دعاه بعضهم بالإيقاع العام»[1].

ومهما كانت المبررات التي تسعى إلى التسوية بين الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي، أو بين الإيقاع الداخلي والوزن مقبولة من الناحية المنطقية فإنّ الواقع الشعري يثبت خلاف ذلك، فيكفي أن ندرك أنّ هنالك شعرا حافلا بالإيقاع الداخلي وهو خالٍ في الوقت نفسه من أي إيقاع خارجي، بل إنّ النثر ذاته قد يحفل بألوان من الإيقاع لا صلة لها بمظاهر الإيقاع الخارجي. ونحن في هذه الحالة مجبرون على أن نحكم عليه بأنه إيقاع داخلي وليس وزنا مثلا، ما دام الوزن فيزيائيا قابلا للإدراك الحسي. وهذا ما أقره إليوت "*Eliot*" حينما رأى أنّ «وراء أشدّ الشعر تحررا يجب أن يكمن وزن بسيط إذا غفونا برز نحونا متوعدا، وإذا صحونا غفا»[2]. وهذا الوزن البسيط لا يمكن أن يكون الموسيقى الخارجية للقصيدة، لأنّها لا تغفو إن شرعنا في تلمسها في النص. فهي متجلية دائما في أرجائه. وإنما المقصود هو الإيقاع الداخلي الذي يعد حركة زئبقية متملصة تنمو وتولد الدلالة عبر مكونات النص كلها من خلال بث وحدة إيقاعية عضوية متماسكة فيه. وهذا يعني أنّ

1) – إسماعيل ،يوسف:بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، ص21.

2) – الهاشمي، علوي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص38.

مفهوم الإيقاع الداخلي يكتسب معنى شموليا ويرتبط بمفهوم كلية النص الذي ارتكزت عليه الحداثة الشعرية أثناء انتقالها من الشفوية المرتبطة بالإيقاع الخارجي إلى مفهوم الكتابة الشعرية «حيث الإيقاع الداخلي قائم في النص، في حركة مكوناته ونسيج علاقاته»[1].

والإيقاع الداخلي بوصفه ظاهرة شعرية معاصرة كانت له ممهدات وإرهاصات[2] سوّت أمامه الأرضية ليتشكل، وينجذب الشعراء إلى ممارسته على المستوى الإبداعي بديلا لظاهرة الإيقاع الخارجي، التي أصبحوا لا يحفلون بالنظم عليها في ظلّ تعقد تجاربهم الشعرية وعمقها. وأبرز هذه الإرهاصات :

1 – رواج الشعر المترجم عن اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية، وهو الذي اضطر المتلقي العربي إلى أن يتعامل مع نموذج شعري جديد يكتب بنظام السطر بدلا عن البيت الشعري، خالٍ من أيّ أثر للوزن. مما أدى إلى تحقق هدفين: الأول بنائي تمثل في تقويض نموذج سائد وإحلال نموذج دخيل محله، والثاني جمالي تمثل في هدم القاعدة الجمالية السائدة في التعامل مع الشعر المنتظم، وترسيخ قاعدة شعرية جديدة، وهو ما تصدّت له الشاعرة نازك الملائكة بقوة لأن ترجمة هذا الشعر الوافد من شأنها أن تهدم الحساسية الشعرية السائدة وتؤسس لحساسية شعرية جديدة غريبة على المتلقي العربي، مما يخلق هوة كبيرة بينه وبين تراثه.

2 – ظاهرة المزج بين التفعيلات العروضية في الشعر. وهو ما أسهم في كسر حدة الهيمنة العروضية على البنية الإيقاعية، واقترب من لغة النثر على مستوى الحساسية الموسيقية عن الأقل، حيث تعطلت وظيفة الأذن العربية المدربة. فهذا أدونيس في قصيدته "هذا هو اسمي" يرى أنّ النقاد قد تقبلوها تقبل النثر «ظن بعضهم وبينهم نقاد وشعراء أنّها نثر، وذلك عائد إلى أنهم لم يروا فيها

1) – الصكر، حاتم: ما لا تؤديه الصفة، المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، دار كتابات، بيروت، ط1، 1993، ص32.
2) – ينظر: نفسه ، ص35-36.

الشكل المألوف المشطَّر لقصيدة ما سمِّي بالشعر الحر أو شعر التفعيلة»[1]، وهـذا يهيـئ لمهيمنـات شعرية جديدة تخفف من حدة الإيقاع الخارجي، وتفسح الطريق لأنواع إيقاعية أخرى.

3 – إسهام التدوير في التمهيد لسلطة الإيقاع الداخلي بهدمه مفهوم البيت الشعري القـديم، وإحلال مفهوم السطر بديلا له، كما ساهم في استحداث مفهوم الجملة الـشعرية الكـبرى الـتي تستغرق قصيدة بأكملها، وبعَث شعر (البنْد) الذي كان مهملا، وأدّى كلّ ذلك إلى إنجـاز شـكل إيقاعي جديد يتضمن مزايا النثر والشعر معا.

4 – النثر الفني: يتمثل تأثيره في ذلك التلاقح الذي حدث بينه وبين الشعر عن طريـق تـأثر الشعراء ببعض المبدعين في هذا الفن كجبران خليل جبران، وبعض المتصوفة الذين كانت خطابـاتهم على درجة عالية من الشعرية في الإشارات الإلهية والمواقف والمخاطبات –مثلا- وقد تجـسد هـذا التأثير بزيادة اهتمام الشعراء بأساليب السرد والحوار، والجمـل الاعتراضـية، وعلامـات التـرقيم وغيرها.

5 – تغير البنى اللغوية والنحوية: وهو ما أشار إليه "كمال خير بك" بمـا أسمـاه «تراجـع الفعل، وسيادة الجملة الاسمية وشبه الجملة»[2]. وهو تحوير إيقاعي حدث لطبيعة الجملـة في سـبيل البحث عن بدائل إيقاعية من اللغة النحوية ذاتها.

6 – ممهدات محايثة: وتمثلها عوامل معرفية متعددة كالتغيرات التي شـهدتها الـبنى الثقافيـة والتحولات التي هزت «الأشكال الفنية "رسم- غناء- مسرح- رواية- قصة" ، وهي تهيـئ علـى مستوى التلقي ما يمكن وصفه بالأرض الصالحة التي يتآخى على تربتها الشعر والنثر»[3].

1) – أدونيس: مقدمة المجموعة الشعرية الكاملة، م2، دار العودة ، بيروت، ط4، ص7.

2) – بك، كمال خير: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص157.

3) – الصكر، حاتم: ما لا تؤديه الصفة، ص36.

وإذا كان الإيقاع الداخلي قد اكتسب شرعية الوجود بالقوة وبالفعل سواء في كتابات الشعراء أو في تنظيرات النقاد فإنّ جملة من الأسئلة تعترض طريق الدارس أهمها ما طرحته الناقدة يمنى العيد في كتابها "في معرفة النص" كالسؤال عن الوظيفة: هل يمكن أن يشكل هذا الإيقاع عنصرا موسيقيا بديلا، أو جزءا من الموسيقى؟ وبالتالي ما الأجزاء الأخرى لهذا العنصر؟ وهل تكوّن بنيتها عنصرا جديدا[1]، ينضاف إلى مكونات الإيقاع المعروفة؟ وتحاول الناقدة أن تجيب عن بعض هذه الأسئلة من خلال استعراض التطور الذي حصل لبنية القصيدة العربية في رحلة تحوّلها من الشكل العمودي إلى الشكل الحر. وهو ما مثل خطوة أولية لهدم نمطية العنصر الموسيقي الموروث في الشعر في محاولة لإيجاد نمطية بديلة، كما أنّها تقرر أنّ التفعيلة وأنواع تشكيلها ليست وحدها ما يولد الموسيقى، بل إنّ هنالك عناصر أخرى تبرز في غياب وسائل الإيقاع التقليدية. وهو ما يتجلى بقوة في قصيدة النثر بحكم تخليها عن كلّ تلك الوسائل، ومن ثمة محاولتها السعي إلى تكثيف الموسيقى بوسائل أخرى غير الوزن والقافية، وربما شحن جزء من أجزاء عنصر ما في القصيدة بما يجعل الموسيقى كأنها مولدة به. ثم تطرح الناقدة تصورا لتلك العناصر التي يمكن أن تولد موسيقى داخل النص، وتلخصها في الآتي[2]:

أ – التركيب اللغوي حين ينتظم في أنساق من الموازنات والتقطيع.

ب – التكرار وفق أشكال موظفة لتأدية دلالتها.

ج – التوزيع والتقسيم على مستوى جسد القصيدة وبهدف دلالي محدد.

د – التوقيع على جرس بعض الألفاظ المعجمية، والموازاة بين حروفها.

ثم تحاول رصد هذه العناصر بالنماذج التطبيقية بعد الإقرار بفرادة الخصائص الإيقاعية الداخلية لكل نص، فتتلمس أنساق الموازنات والتقطيع من خلال المستوى الصرفي في تكرار مفردات بصيغ

1) – ينظر: العيد، يمنى: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة ، بيروت، ط3، 1985، ص97.

2) – ينظر: نفسه، ص98.

محددة، وإيراد ما يقابلها لإبراز صورة التقابل كما هو حاصل بين هذه الصيغ المؤنثة لفظا، المضافة إلى صيغ أخرى مذكرة (تفاحةالبحر / نرجسة الرخام/ فراشة حجرية)، ثم من خلال مستوى الطبيعة؛ إذ الصيغ المؤنثة هي كائنات حية (تفاحة/ نرجسة/ فراشة)، بينما الصيغ المذكَّرة كائنات غير حية (البحر/ الرخام/ الحجر). وأخيرا من خلال مستوى المسافة المكانية التي تشغل هذه الجمل الثلاث[1]:

تفاحة للبحر

نرجسة الرخام

فراشة حجرية

فهذا التقطيع للمسافة المكانية للقصيدة يولّد إيقاعا منبعه الإحساس بالتعادل المكاني، الذي هو هاهنا في الوقت نفسه تعادل زماني. وهذا التعادل المتكرر هو تواتر يمنح الصوت الملتفظ إيقاعه المسافي الزمني.

يتجسد الإيقاع الداخلي في عنصر التوقيع على جرس بعض الألفاظ المعجمية وعلى بعض حروفها بالوازنة بين الحروف في هذه المفردات: الرخام، وشام، الحمام، تنام، وتنام.

ولا تقتصر وظيفة تكرار هذه الصيغ على توليد الإيقاع، بل هي تولّد دلالاتها فيما هي تولّد إيقاعها بفعل الامتداد الصوتي في تلفظها والامتداد الفضائي في إيحاءاتها.

أما عنصر التوزيع والتقسيم فقد عرفه الشعر العربي في القصيدة العمودية، وارتبط بالدلالة عليه، كما عرفه الشعر العربي في قصيدة التفعيلة بأشكال معينة حتى غدا التشكيل خاصية دلالية، وربما تعمّدته بعض القصائد الحديثة وأولته أهمية دلالية أولى[2].

1) – ينظر: العيد، يمنى: في معرفة النص ، ص99-100.

2) – ينظر: نفسه ، ص99.

وهو ما جعل العمل على هذه العناصر يتسم بالطابع التقني لأنه صادر عن اللغة تلفظا صائتا في الغالب، وبالتالي لا بد من نزوعه نحو توليد الدلالة بربطه مع بقية عناصر القصيدة. وهذا أمر يستدعي مهارات إبداعية فائقة من طرف الشعراء من أجل استثمار الطاقات الإيحائية للأصوات والألفاظ ، وآليات قرائية راقية للوصول بالمتلقي إلى مستوى استكناه فحواها، وإلا فقد العمل الأدبي الكثير من جمالياته.

وتصل الناقدة بعد هذا التحديد لبعض السمات التي يتجلى فيها الإيقاع الداخلي للنصوص إلى محاولة الإجابة عن السؤال الأساسي المتمثل في ماهية الإيقاع الداخلي تحديدا، وما مدى تواصل المتلقي معه أثناء مباشرة النص؟ وتنطلق في إجابتها عن السؤال الأول من أنّ لكل نص مكوناته الأساسية التي تنتظم بنيته، وهذه المكونات تلتئم كلها عند جذع مشترك هو الإيقاع الذي يتمظهر بدوره في حركة تلك المكونات[1]، أي أنّ مكونات النص جميعها تَلفُّ بطريقة لولبية مشدودة إلى مركز إشعاعي موحَّد هو الإيقاع، وبالتالي فهو ظاهر في جميع مكونات النص. وهذه الشمولية التي يتسم بها الإيقاع هي ما جعلته يبدو غامضا معقدا لأنه مرتبط بمفهوم الكلية في النص، وهو ما يجعل إدراكه من طرف المتلقي عسيرا.

إنّ ما يمكن أن نخرج به من خلال استعراض آراء الناقدة حول مفهوم الإيقاع الداخلي هو أنه مرتبط بحركة النص الكلية، يتكثف في حركة نمو دلالاته، وفي نسيج العلاقات الناهضة بين مكوناته، لا يهمل عنصرا من عناصره دون أن يتغلغل فيه، ويسعى إلى تخصيب بنيته «بالمداخلة بينها وبين مستويات أخرى أكثر اتصالا بمكونات النص الأخرى كاللغة والصور والرموز والبناء العام»[2]. وهو -إلى جانب- ذلك عزف منفرد، حيث يستأثر كلّ نص بإيقاعه الداخلي المتميز، ما دام هذا الأخير غير قابل للتقنين كسالفه الخارجي، بل هو سلطة موجودة بالقوة في النص، رغم أنه «لم يُعطَ تفسيرا محددا واكتُفيَ باشتراطه كمسؤولية ذاتية يؤديها الشاعر فنيا وينجز المتلقي جزءها

1) – ينظر: العيد، يمنى: في معرفة النص ، ص100.

2) – الهاشمي، علوي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص55.

الجمالي بالقراءة»[1]، لذلك كانت تمظهراته في النص عصية على التحديد إلا لمن أحاط بالنص المدروس إحاطة دقيقة مكنته من استنباط قوانينه الإيقاعية من داخله، وذلك يتأتّى من خلال الإجراءات الآتية[2]:

- الالتفات إلى الأبنية الدلالية في النص.
- الانتباه إلى إيقاع الفكرة والصورة والمضمون والدلالة.
- استثمار تقنيات الكتابة الشعرية.
- استنباط الجملة الشعرية الكبرى للنص.

وهذه الآليات المقترحة لمعاينة تمظهرات الإيقاع الداخلي في النصوص الشعرية هي آليات عامة يمكن أن تتعزّز بمجسّات في وسعها أن تلامس مظانّ الإيقاع الداخلي، نابعةٍ من صميم اللغة الشعرية في أبعادها الصوتية والمرئية والرمزية والدلالية.

ويمكن ترجمة تلك المجسّات الكاشفة عن الإيقاع الداخلي بالمستويات الإيقاعية المستترة في ثنايا النص، والتي هي –أحيانا– ذات طابع صوتي مجسدة في إيقاع الحروف والمجموعات الصوتية وحركات المد الداخلية، ومنها ما له غير الطابع الصوتي وهو «ما يمكن أن نطلق عليه "إيقاع لغة النص"، وهو مستوى كما يبدو أكثر خفاء وتغلغلا في النص»[3]، ويشمل المستوى الرمزي البلاغي، والمستوى المرئي المتعلق بمساحات البياض والسواد في النص، والمستوى الدلالي الذي هو أكثر تجذُّرا في بنية الإيقاع الداخلي.

1 – <u>الإيقاع الداخلي بنية سمعية</u>: لقد أثارت البنية الصوتية في دلالتها على الإيقاع أكثر إشكالات البنية الإيقاعية الحديثة، ذلك أنّ الدارسين المعاصرين قد وقفوا عندها طويلا، فتجاذبتها

1) – الصكر، حاتم: حلم الفراشة _ الإيقاع الداخلي والخصائص النصية لقصيدة النثر_ وزارة الثقافة، اليمن، 2004.ص12.
2) – الصكر، حاتم: حلم الفراشة ، ص13.
3) – الهاشمي، علوي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص56.

وجهات نظرهم «فعدَّها بعضهم جزءا من الإيقاع الخارجي، وعدَّها بعضهم جزءا من الإيقاع الداخلي»[1]، ذلك أنّ عمل الأصوات في النص ودورها في إنتاج الدلالة تحسٌّ به النفس، ولا يقننه الدرس، أو هو كما قال إسحاق الموصلي حينما سئل عن النغم «إنّ من الأشياء أشياءَ تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة»[2].

على أنّ أكثر القيم الصوتية تغلغلا في ثنايا النص ما شكل انزياحا عن معيار اللغة الطبيعية، سواء تعلق الأمر ببنية التجانس التي تمثلها الأشكال الصوتية، وتوجِدها الأصوات داخل النص الشعري، أو بنية التوازي بأنواعه المتعددة كالتوازي المتصاعد، وتوازي التضاد، والتوازي التركيبي، وتوازي الترادف. و«تكرار الحروف والمفردات والجناس والطباق وتوازن الجمل وتوازيها[3]».

ومن أجل الوصول إلى استثمار القيم الإيقاعية في بعدها الصوتي الذي تنطوي عليه القصيدة لا بدَّ من أن يمتلك الدارس دراية كافية «بأسرار اللغة الصوتية وقيمها الجمالية، ووقوفا تاما على التناسب بين الدلالات الصوتية والانفعالات التي تتراسل معها، وما يتبع ذلك من تلميح وتركيز وسرعة وبطء وتكرار وتوكيد وتنويع في النغم»[4]، وهذا لا يمكن أن يتوفر إلا لمن أوتي رهافة في الحس وثقافة لغوية واسعة.

ويستلزم أيضا استجلاء إيحاءات الأصوات في الكلمة مادام الحرف أحد مكونات الكلمة، وله دور سحري، بل «بلغت رمزية الحرف على أيدي المتصوفة المدى الأقصى، من حيث تنوع مستويات التأويل الرمزي وتعمقها، باتجاه ربط الحرف بعالم الغيب، وتحميله دلالات ميتافيزيقية، وأسرارا إلهية تحتاج إلى وقفة للمقارنة والتحليل»[5].

1) – إسماعيل، يوسف: بنية الإيقاع في الشعر ، ص22.

2) – الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط2، 1972، ص38.

3) – الطرابلسي، محمد الهادي: مفهوم الإيقاع، مجلة حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب جامعة تونس، العدد31، السنة 1990، ص15.

4) – عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص59.

5) – طلب، حسن: ولكم في القصاص حياة، مجلة فصول، المجلد 12 ، العدد 3، صيف 1992، ص43.

وقد رمزت بعض الحروف إلى الذات الإلهية عند المتصوفة، كالحرف "أ"، ورمزت اللام إلى الإنسان. وهو ما يتجلى بوضوح عند ابن عربي[1]، فالحروف لها رموز مختلفة تتَّسم بقدر كبير من الثراء والتنوع. وهو ما جعل الشكلانيين الروس يقفون أمامها طويلا.

ولقد عمد الشاعر المعاصر -لأجل التنويع في إيقاعاته الداخلية- إلى تكوين تجمعات صوتية متماثلة أو متجانسة. وهذه التجمعات إنما هي تكرار لبعض الأحرف التي تتوزع في كلمات البيت، أو مجيء أحرف تجانس أحرفا في الكلمات وتجري وفق نسق خاص.

ويقسم التجانس المولِّد للإيقاع الداخلي —عادة- إلى ثلاثة أقسام، هي: التجانس الصوتي، والتجانس الحرفي، والتعادل الصوتي، ويقصد بالتجانس الصوتي أنّ دوالَّ متشابهة كليا أو جزئيا تؤدي مدلولات مختلفة. وهو ما عرفته البلاغة القديمة بالجناس التام أو الناقص، حيث تتفق اللفظتان من حيث المبنى، وتختلفان من حيث المعنى، لكن هذا الاختلاف قد لا يحصل في ذهن المتلقي، فتبدو الألفاظ ذات دلالة متقاربة، لذلك يعمد الكلام إلى تأكيد عنصر الاختلاف «ويبدو أنّ الأساس لتمييز هذا النوع من التجانس الصوتي هو التشديد على عنصر السمة المميزة *Trait distinctif* الذي شدد عليه جاكوبسون»[2]، ذلك أنّ هذه الدوال تتجانس أصواتها في كلّ الخصائص وتختلف في خاصية واحدة ، أو يجب أن تختلف في خاصية واحدة هي السمة المميزة، لذلك سمّي هذا المستوى لدى بعض الدارسين بالتقابل الصوتي[3]، لأنها تتباين في هذه الخاصية وهذا ما يجعلها متقابلة من حيث الجهر والهمس، أو من حيث الشدة والرخاوة وغيرها، ومن علاقات التباين والتشابه ينشأ الإيقاع وتغنى حركته .

1) – ينظر : أبو زيد، نصر حامد: فلسفة التأويل، دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي، دار التنوير ودار الوحدة، بيروت، ط1، 1983، ص325.

2) – غرفي، حسن: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص150.

3) – ينظر: أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1999، ص22.

أما التجانس الحرفي فيقصد به نسق من الحروف المتجانسة تتجمع في ثنايا البيت الشعري في موضع بعينه بعيدا عن القافية، فتعمل على إثارة انتباه المتلقي، وهو يقوم «على مبدأ المماثلة الصوتية التي هي أحد الأسس المميزة لخصوصية النص الشعري»[1]. ولهذه الصفة ولع به الشعراء في السبعينات، ومن نماذجه ما تضمنته قصيدة للشاعر جمال القصاص اعتمد فيها على تكرار حرف واحد، هو حرف الحاء على امتداد النص : «انحلت حدته في حبيب ضياء محبتها، استحلت حرفته، رمحت ناحية العقل، وحكمت حكمتها، انسطحت في جرح الحناء، وحلت حالتها، انحلت في حلم الجرح الناتح، واتضحت في حلكتها، راحت- راحت، خنّاها خانتنا» [2]، حيث يشترك خمسة وعشرون دالا على التوالي في حرف الحاء، وهذا التوالي يشيع في النص خصائص تتعلق التوازنات الصوتية والتوزيع المنتظم للأصوات، تعمل بدورها على توجيه حركة الإيقاع الداخلي.

وأما التعادل الصوتي فهو ذلك التجاوب الذي يتم بين صوتين داخل البيت الشعري أو الشطر. وقد يكون بين صوت الروي وصوت مشابه في أول الشطر أو في وسطه «الشيء الذي يعمل على شطر هذا السطر إلى شطرين، وكأن هناك قافية داخلية إلى جانب القافية الخارجية»[3]، وهو ما يتجلى بوضوح في قول المتنبي[4]:

فَنَحْنُ فِي جَذَلٍ، وَالرُّومُ فِي وَجَلٍ وَالْبَرُّ فِي شُغُلٍ، وَالْبَحْرُ فِي خَجَلِ

هذا ما تعلق ببنية التجانس التي لم تخرج عن كونها تماثلا على مستوى الفونيمات (الأصوات) أو المونيمات (الألفاظ) تعمل على إثراء الداخل النصي.

أما بنية التوازي وهي أهم ما يذكر أثناء الحديث عن الإيقاع الداخلي في بعده الصوتي، فإنها قد استأثرت باهتمام الكثير من النقاد الغربيين، وفي مقدمتهم رومان جاكوبسون "Roman

1) – غرفي، حسن: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص153.
2) –ينظر: عبد المطلب، محمد: النص المشكل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1999، ص156.
3) – غرفي، حسن: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص154.
4) – المتنبي، أبو الطيب: الديوان، ص337.

"(1896-1982) *Jakobson* الذي يرى أنّ ما يتشكل من علاقات أصلين بين الوحدات المتكررة المرتبة في مشابهات وتباينات يُرينا العلاقة بين الشكل الخارجي والدلالة[1]، حيث يشكل الترادف والتضاد والتناقض وغيرها من العلاقات التي تتكرر ترتيبا ظاهرةً صوتية تُسهم بشكل أو بآخر في إثراء مستوى الموسيقى الداخلية للنص الشعري، وهي تقوم على أنماط مثل: التقسيم والتعادل العروضي الذي هو نتيجة للبناء العروضي المحكوم بحركة التناظر الوزني التي تجسدها الكلمات بتكرارها، أو بتكرار صيغها متوازية توازيا عروضيا، كما أنّ التقسيم والتعادل التركيبي يُسهم في خلق خاصية التوازي، وهو يقوم أيضا على التكرار، ويكون عن طريق «تكرار فونيم معين في أول كلّ بيت أو سطر شعريين»[2].

وتعدّ الموازاة المتقاطعة التي تجسّد بنية التوازي في النصّ بنيةً تكرارية تحدث «نتيجة استبدال المركز المونيمي من اليمين إلى اليسار أو العكس على مستوى الأسطر بشكل متقاطع كقول الشاعر[3]:

وَكْرَاتٌ مِنَ الطِّينِ

صَفْرَاءُ ... سَوْدَاءُ

سَوْدَاءُ ... صَفْرَاءُ

تَرْسُمُ دَهْشَتَهَا فِي الْفَضَاءْ »

حيث تنجم ظاهرة صوتية تتيح إمكانية القراءة المزدوجة لهذين المونيمين (صفراء، سوداء) من خلال الاستبدال المركزي لعناصر العبارة الشعرية وهو ما يخصِّب بنية الإيقاع الداخلي وينمّيها.

1) – ينظر: جاكوبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة: مبارك لاحنون ومحمد الولي، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988، ص106.

2) – غرفي، حسن: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص157.

3) – نفسه ، ص159.

2 – الإيقاع الداخلي بنية مجازية: تعتمد القصيدة العربية الحديثة في بناء هيكلها العام على خصوصية التشكيل وتعدد المكونات. فلم يعد أمام الشاعر إمكانية لإفراغ قصيدته في قالب نغمي واضح، فغدا كلّ نص متضمنا لمكونات أساسية هي التي ترسم جوهره، وتحدد الجذر المشترك الذي تلتقي عنده دلالات النص. ولما كانت القصيدة الحديثة قد تخلت عن الزي الإيقاعي الثابت راحت تركز «على حركة هذه المكونات؛ يتكثّف الإيقاع هنا في حركة النمو، في نسيج العلاقات الناهض بين هذه المكونات، ويلفّ الإيقاع هذا النسيج، يسوّر فضاء النص، يدوّره، وذلك حين يتخذ الإيقاع شكل التوتر المتجول في النص ككلّ»[1].

وهذا ما جعل عنصر الإيقاع يتسامى على بقية مكونات النص، فيرتبط بصورة مباشرة بشعريته، حيث تستمدّ منه مجالاته تماسكها وحيويتها وتداخلها وتشابكها، فيبدو النص كلا معقدا، ومن تفاعل حركة الدفقات العاطفية والصور والرموز واللغة والفكر يتحقق للإيقاع «تلاؤمُه الكامل، وانسجامه التامّ مع حركة القصيدة التي تولّد في تناميها المستمرّ طاقاتٍ جديدةً، وتتكشف عن رؤى وأفكار وأخيلة يرتفع بها الإيقاع إلى مرتبة نموذجية في قيمتها الشعرية» [2].

وبذلك كان الجانب البلاغي من أكثر المجالات الشعرية استقطابا للإيقاع الداخلي، ذلك أنّ قيامه على عوامل المزاوجة بين ما يحدث في الواقع الموضوعي، وما يتجسد في الواقع الشعري يعد مدعاة للمفاجأة والدهشة لما يتضمنه من تغيير في نظام التعبير عن الأشياء. ثمّ إنّ التعويل على الجانب البلاغيّ في تجسيد هذا الكائن الهلاميّ –أعني الإيقاع الداخلي– مبرّر لاعتبارات عدّة، أوّلها أنّ هذا النوع من الإيقاع يستوطن الإيحاءات الدلالية التي هي –غالبا– ذات منشأ بلاغي، يتجلى ذلك في الظلال التي تجرها الصور الشعرية والرموز جرّاء «نقل المعنى حين يترلق الدليل من معنى إلى آخر، حيث تعني الكلمة شيئا آخر كما يحدث في الاستعارة والكناية» [3].

1) – العيد، يمنى: في معرفة النص، ص101.

2) – عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص25.

3) – الحنصالي، سعيد: الاستعارات في الشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2005، ص178.

والاعتبار الثاني يتمثّل في أنّ قانون الحركة والسكون الذي يتحرك وفقه الإيقاع الداخلي هو مجال الصورة التخييلي، وهو الذي يجمع «بين طرفي الحقيقة الساكنة والمجاز الخيالي المتحرك، منداحا بها إلى دوائر إيقاعية أوسع وأكثر عمقا أو أشد وضوحا» [1]، وفي ثنايا حركة هذين الطرفين؛ المادي الساكن، والخيالي المتحرك ترتسم خارطة الإيقاع الداخلي بما ينتج عن ذلك من قوانين مفارقات دلالية وعلاقات حية نابضة بإيقاع يقوم على الحركة والسكون ،والتوتر والاسترخاء، والتجاذب والتنافر، ... وبدون هذه «التربة التصويرية، فإنّ مجال الموسيقى الداخلية يجد صعوبة في الانغراس في النص والامتداد عبر بناه ومجالاتها»[2].

ويتمثل الاعتبار الثالث في أنّ القصيدة الحديثة قد تبنت الغموض منهجا اضطراريا في الكتابة الشعرية، اضطُر إليه الشاعر بعدما غام أمامه أفق الأفكار، وصار ينطلق من حالة لا يعرفها بدقة، بسبب أنه غير خاضع في تجربته لسلطة الموضوع، أو الإيديولوجيا، أو العقل، بل إنه مدفوع بحدسه المنبثق عن رؤياه، وهواجسه التي تقذف به في جميع الاتجاهات حتى الأطراف القصوى. وهو – بسبب ذلك– يغير علاقته باللغة؛ فتنتقل من وسيلة للتواصل اليومي مع الآخرين، إلى وسيلة لإقامة علاقة بين أعماقه والأبعاد التي يتطلع إليها، وبالتالي فإنّ «مهمة اللغة هي إذن أن تقتنص ما لا يمكن اقتناصه عادة، أو على الأصح ما لم تتعود هذه اللغة اقتناصه، صحيح أنه لا وجود لما لا يمكن التعبير عنه، لكن ذلك لا يعود إلى وجود اللغة كمفردات، وإنما يعود إلى وجود الشعر الذي يجعل من اللغة سحرا ينفذ إلى كلّ شيء»[3]. وهذه الوظيفة هي ما عبر عنه الشكلانيون الروس بعنصر "التغريب" الذي يعني نزع الألفة عن الأشياء[4] وتقديمها في صورة مفارقة لجوهرها، وهو ذاته ما يحدث في الصور الشعرية، حينما تفتقد الصلة بين أطراف الصورة إلى جامع منطقي، مما يربك المتلقي، ويحمله على الاندهاش، وهنا يجد الإيقاع الداخلي مجاله الخصب للنهوض بشعرية النص وجماليته، ذلك أنّ

1) – الهاشمي، علوي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص39.

2) – نفسه، ص40.

3) – أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص126.

4) – العشيري، محمود: الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 ، 2003. ص37.

«الإيقاع والصورة يجريان سويا في حلبة الشعر، وهما يرتبطان ارتباطا لا ينفصم»[1]، ومن تجليات هذا الارتباط ذلك التواشج بين خطوط الصورة ومساراتها، وخطوط الإيقاع ومساراته لا سيما فيما يتصل بالسمات الإيقاعية الناجمة عن تفاعل المسارين: الإيقاعي والتصويري ، لأجل النهوض بشعرية النص.

والصورة التي يرتكز عليها الإيقاع الداخلي في بعده البلاغي ليست مجرد أداة لتجسيد فكر أو شعور لأنها الفكر والشعور ذاتهما، نظرا لما لها من خصائصه وسماته. فالشاعر يفكر بالصورة، وهذا يعني أنّ مهمته لا تقتصر على كشف العلاقات بين الأشياء، وإن كانت العلاقة جزءا من الصورة، وإنما هو يرى الأشياء من الداخل، بخلاف العالِم الذي يراها من الخارج؛ إذ أنّ «الشاعر تندمج فيه الذات بالموضوع، فيدرك العلاقات الكامنة بين الأشياء وعناصرها، ويقّيمها بواسطة الصور مثل الطفل الذي يرى الطُّل على الأعشاب فيصيح إنّ الأعشاب تبكي»[2].

على أنّ الصورة وما كان في حكمها كالرمز والأسطورة ليست الممثل الوحيد للإيقاع البلاغي، وإن كانت مسؤولة إلى حد كبير على تحقيق التميز والخصوصية في الخطاب الشعري لما لها من قدرة على الانحراف باللغة عن مسارها المألوف، رغم ذلك فإنّ الصورة الشعرية تظل مكونا من مكونات الشعر البلاغية التي سعى القدماء إلى تجسيدها في القاعدة البلاغية العامة المتمثلة في مبدأ (المطابقة بين الحال ومقتضى الحال) فيما سمحت به الجوازات اللغوية، وهذه المطابقة تتحقق من خلال الحركة اللغوية الكامنة في النص الأدبي، وتهدف في آخر المطاف إلى تحقيق «التلاؤم والانسجام بين المواقف الوجدانية وما يقتضيه الحال عن طريق تنويع الأداء بطرق شتى، كالتقديم والتأخير، والحذف والذكر، والتعريف والتنكير، والفصل والوصل، والخبر والإنشاء، والقصر والحصر» [3].

1) – عسران، محمود: البنية الإيقاعية في شعر أحمد شوقي، ص453.

2) – العلاق، فاتح: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2005، ص257.

3) – حمدان، ابتسام أحمد: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص158.

و قد يحتاج الأديب -في سبيل ذلك- إلى تجاوز التراكيب اللغوية المنظمة أساسا على علاقة الإسناد وهي علاقة جوهرية في اللغة تعتمد على التماثل أو التضاد أو المقاربة أو المفارقة أو التوازي أو الاستدعاء بين المسند والمسند إليه، وكلها علاقات توصف بأنها علاقات إيقاعية تتأتّى بقدرة الأديب على استثمار الطاقات الكامنة في اللغة.

3 – الإيقاع الداخلي بنية مرئية: إنّ القصيدة العربية الحديثة لما قطعت صلتها بالإيقاع المنتظم الذي درجت عليه القصيدة التقليدية كان لزاما عليها أن تخلق البدائل الإيقاعية الكفيلة بإقناع المتلقي بهويتها الجديدة. فاستثمر الشاعر كلّ الطاقات الإيحائية التي تتيحها الأصوات؛ من تكرار وتجانس وتوازٍ، وحمّلها رسائله الدلالية، وحقق بذلك منجزات إيقاعية على المستوى الداخلي، ساعده على ذلك ما يمتلكه الصوت من صفات خاصة مستقلة، أو ما ينتج عن علاقة التجاور بين الأصوات. وكان للشاعر المعاصر في الصور والرموز والأساطير التي تزخر بها القصيدة مادة غنية من الإيحاءات والذيول الدلالية لهذه الإيحاءات، لكن بحثه عن البدائل الإيقاعية اضطره إلى التنقيب في عالم آخر لم يكن بوسع القصيدة التقليدية أن تبلغه لأنها كانت تعتمد على المشافهة بالدرجة الأولى. هذا العالم هو الفضاء المرئي للقصيدة أي ارتسامها الخطي الذي يشكل هاجسا للشاعر أثناء الكتابة. فلم يعد همّ الشاعر مقتصرا على العناصر الصوتية وحدها «لأنّ معنى الإيقاع لا يقتصر فقط على المجال الصوتي، ولكنه ذو علاقة أيضا بالمجال المرئي»[1]. و لم تعد مساحات التدوين مجرد حامل لجسد النص، وإنما أصبح له في بياض الصفحة وجسد النص آلية شعرية لا تقل شعرية عن الصور والألفاظ والأفكار، وبين البياض والسواد ترتسم مسافة إيقاعية في وسعها أن تعين الحدود الجمالية للنص. والبياض في الصفحة لا يعني الفراغ، لأن الفراغ يعني العدم الذي لا قيمة له مطلقا، وإنما يعني الطرف الثاني المقابل للسواد الذي هو الكتابة أو ما هو مكتوب من النص على الورق، فحينما يغيب السواد يحضر البياض، وبالتالي فهو موجود وطالما أنه موجود فإنّ له دورا في الدلالة.

1) – Monique Parent: rythme et versification dans la poesie de Francis Jammes,societe d edition: les belles lettres,Paris,1957,p10.

وللبياض في الكتابة الدور نفسه الذي يقوم به الصمت في المشافهة «ولما كان الصمت في المشافهة علامة وله دور وبالتالي عنصرا تنظيميا في الملفوظ الشعري والخطابي بإبانته عن مفاصل الخطاب ومساعدته المتلقي على تفكيك أفضل للخطاب »[1]، فإنّ هذا البياض ذو وظيفة بنيوية مشابهة لما هو مكتوب أي السواد، وإذن فالصوت والصمت «يتحددان على المستوى الكتابي للقصيدة بالسواد رمزا للصوت، والبياض رمزا للصمت، إذ أنّ للبياض في القصيدة أهمية لافتة للنظر باعتباره صمتا يحيط بالقصيدة»[2]، ولا يمكن الظهور على خصائص الصوت ومن ثم النص المكتوب إلا من خلال التعرف على مساحات الصمت المحيطة به.

إذا كان البياض والسواد عاملا يتدخل في تشكيل بنية الإيقاع الشعري ما دام الإيقاع هو «تردد ظاهرة صوتية، بما في ذلك الصمت على مسافات زمنية متساوية» [3] فإنّ الاهتمام بهما شكل هاجسا لكل الشعراء. فقد فطن الشعراء الغربيون مبكرا إلى أهمية توزيع النص على المكان، وما لذلك من دور في إنتاج الدلالة، يقول "مالارميه (1842-1898) ***Mallarmé*** " في الرسالة التي بعثها إلى «"أندريه جيد (1869-1951) ***Andre Gide*** " سنة 1897: لتنظيم الكلمات في الصفحة مفعول بهيّ، إنّ اللفظة الواحدة تحتاج إلى صفحة كاملة بيضاء، وهكذا تغدو الألفاظ مجموعة أنجم مشرقة... إنّ تصوير الألفاظ وحده لا يؤدي الأشياء كاملة وعليه فالفراغ الأبيض متمِّم» [4]، وفي قول "رامبو (1854- 1891) ***Rimbaud,Arthur*** " ما يؤكد الفكرة الواردة في رسالة مالارميه «أيا نفسُ لا تصنعي القصيدة بهذه الحروف التي أغرسها كالمسامير، بل بما تبقّى من البياض على الورقة»[5].

وفي هذين القولين ما يؤكد أنّ للبياض أهمية ترقى إلى مستوى أهمية الكلمات ذاتِها، ففيه إيحاء بالدلالة متمم لوظيفة الألفاظ التعبيرية أصلا، ومحافظة على طبيعته الإيقاعية. وبالتالي يمكننا الحديث

1) – الورتاني، خميس: الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، ج2، ص182.
2) – كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص98.
3) – عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص46.
4) – بنيس، محمد: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، ص100.
5) -نفسه ، ص100.

عن جملة من الوظائف المشتركة المتنوعة للبياض في علاقته بالسواد. وهي وظائف يخضع تحديدها لطبيعة كلّ نص، لذلك فهي متغيرة ما دام لكل نص تجليه وخصوصيته.

أ – **الوظيفة التعبيرية**: إنّ الشاعر الحديث يواجه المساحة البيضاء بالقلق نفسه الذي يواجه به المساحة السوداء. وهذا القلق لا يمكن أن يكون إلا تجسيدا لما يجول في وجدانه ومخيلته وعقله، إذ لفكره –بسبب تضارب المشاعر– «ذبذباتٌ وردودُ فعلٍ متفرّدةٌ تواصلا وانقطاعا، بطأ وسرعة، ولا سبيل إلى الإمساك بهذه الخصائص الشعورية الدقيقة إلا بتجييش وسائل تعبيرية عدة»[1]. وما التنويعات الإيقاعية العديدة التي شهدتها القصيدة العربية على مر العصور إلا مظهر من مظاهر هذا القلق. فانتقالها من نسق البحر الواحد إلى نسق التفعيلة يعد بحثا عن الوسيلة التعبيرية الأكثر قدرة على الكشف عما يجول في العالم الداخلي للأديب.

ب – **الوظيفة النصية**: إنّ بنية البياض تنهض أساسا على العنصر التشكيلي للمكان الذي يحتله السواد، تاركا مساحة معينة لتصارع الدلالة والإيقاع حول علامات غير لغوية ذات صلة بطرق انبناء المعنى. وهو ما يؤكده "جاك أنيس *Jacques Anis* " في قوله: «حينما نتكلم عن المرئي المكتوب نفترض أنّ الأشكال الخطية ليست جسما غريبا عن النص، أو مجرد وسيط شفاف عند تفكيك الرسالة، وإنما هي أجسام دالة مندمجة في التماثلات النصية»[2].

والنص بفضل ارتسامه الخطي على الورقة يتمكن من تحقيق شخصيته وفرادته، وبه يستطيع التميز عن زخم من النصوص التي تتحدى الكاتب لحظة الكتابة بشخصياتها وخصائصها، بل إنه يحقق تمايزات مختلفة خلال سيرورته الارتسامية، حيث تتباين مقاطعه بعضها عن بعض. وذلك تبعا للتحول في الحالة النفسية للكاتب أثناء إنتاج النص. فأجزاء القصيدة «تتشكّل جميعا على تفاصيل اللعبة القائمة بين البياض والسواد، فطالما أنّ المساحة المكانية للكتابة غير محددة بإطار مسبق كما هو

1) – الورتاني، خميس: الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، ص183.

2) – Anis, Jackes: Visibilité du texte poétique,In Langage Française,n 59, Larousse 1983,p89.

الحال في القصيدة العمودية فللشاعر الحرية المطلقة في اختيار حجم السواد والبياض للقصيدة»[1]. ومن أبرز مظاهر هذه الحرية أنّ نظام الوقفات الثلاث؛ الوقفة العروضية، والوقفة الدلالية، والوقفة النظمية يتعطّل أثناء توزيع النص، فقد ينتهي السطر الكتابي قبل أن تكتمل تفعيلات البحر (التدوير)، أو الدلالة، أو عناصر الجملة الشعرية، ذلك أنّ البياض هو الذي حدّ من حرية تدفق السواد.

ج – **الوظيفة التأثيرية**: إنّ الارتسام الخطي للقصيدة المعاصرة محطة رئيسية لإثارة جدل المتلقي، بما ينتجه من أمارات الحيرة والقلق بخصوص إمكانية انفتاحه على عوالم نصية متباينة، لا على مستوى الدائرة الأدبية فحسب، بل في مختلف الفنون المجاورة، حيث إنّ غزو البياض لمساحات النص بطريقة عشوائية يجعل الأبيات التي كانت خاضعة لنظام الكتابة العمودية تبدو ممزقة متفاوتة الطول لا أثر للنظام والانسجام فيها. وهو ما يوقع القارئ في حيرة، ويدفعه إلى التساؤل عن انتماء النص، وجنسه الأدبي. وإثارة القارئ على هذا النحو تعدّ وظيفة تنبيهية من شأنها إقناعه بأن «النص الشعري الحديث يدك الحواجز بين الأجناس الأدبية، بل وبين مختلف الفنون»[2].

ولم يكن الصراع الدائر بين الأبيض والأسود هو كلّ ما استطاع الشاعر المعاصر أن يقف عليه في بحثه عن المناطق الأكثر كثافة بإيقاعها الداخلي، وإنما راح يحمّل كلّ ما هو مرئي في النص بِطاقات دلالية وجمالية وإيقاعية جمة، بعيدا عن صرامة القوانين القديمة القائمة –أساسا– على التلقي السمعي، مستفيدا من شتى مجالات الفنون المعتمِدة على الجانب التشكيلي، مثل «الرسم والفنون التشكيلية وغيرها، حتى لكأنّ النص الشعري صورة بصرية يتوارى فيها المدلول وراء هيمنة الدال ومركزية العلامة»[3].

---

1) – عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص48.

2) – الورتاني، خميس: الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، ص185.

3) – بن حميدة، رضا: الخطاب الشعري الحديث، مجلة فصول، المجلد15، العدد2، صيف1996، ص99.

4 – الإيقاع الداخلي بنية دلالية: إنّ المجال الإيقاعي يتغلغل في كلّ بنى النص ومجالاتها المختلفة. فهو –كما تقدم– الخط العمودي الذي يخترق كلّ الخطوط الأفقية المشكلة لبنية النص، ويتقاطع معها في نقطة ارتكاز هي محور الفاعلية الإيقاعية، وبدون هذا الخط يظل النص مجموعة بُنى متراكمة بعيدا عن النظام الذي يخلق الانسجام والتلاؤم داخل النص، ولذلك كانت الدلالة الشعرية –وهي البنية الأكثر إيغالا وتجسيدا لكينونة النص– هي الهاجس المؤرِّق لكل شاعر، حيث إنّها تزحف في كامل مستويات النص وتنهض بوظيفة التأثير في المتلقي، من هنا كان قولهم «إنّ الإيقاع هو المعنى لأن اللغة لا تنتج المعنى خارج إيقاع تركيبها الدلالي»[1] –مرتبطا وظيفيا بعلاقة الإيقاع بالدلالة.

إنّ القصيدة المعاصرة، وفي سبيل بحثها عن البدائل الإيقاعية لموسيقى الإطار، اتجهت نحو التنقيب عن نظام من الدلالة الخاصة، يقوم على استخدام المفردات بطريقة تحيد بها عن أصلها الوضعي، أي عما وُضعت له أصلا، وشحنها بدلالات وإيحاءات وقيم جديدة[2] بديلة للمعاني والدلالات الوضعية خالِقةً بذلك فجوةً/مسافةَ توتر –حسب نظرية أبي ديب– لطالما شكلت فيصلا بين ما هو شعري وما هو غير شعري، وقادت الشعراء إلى إبطال الدلالة وتشتيتها قصد الوصول إلى إرباك الملقي، مما يفيد أنّ المعنى الشعري يؤثر في المتلقي بالطريقة نفسِها التي يؤثر بها الإيقاع. وبالتالي برزت فكرة الجمع بين العنصر الإيقاعي والعنصر الدلالي، إذ الإيقاع بوصفه بنية دلالية هو ترجمة لمشاعر فياضة تختلج في نفس الشاعر، وتنظيم لها لتكون مظهرا آسرا من مظاهر العمل الفني «فالعاطفة في بنية المضمون إيقاع خاص يزاوج بين الرغبة والرهبة، والشجاعة والخدر، والأمل واليأس، والتذكر والحلم، والعذوبة والعذاب، والماضي والمستقبل، وكل ما من شأنه أن يكون

1) – الأحمد، أحمد سليمان: الإيقاع ودلالته في الشعر، مجلة المنهل، العدد 183، السنة 1995، السعودية، ص32.
2) – ينظر: أدونيس: الثابت والمتحول، ج4، ص246.

عواطف متضاربة، وهواجس متراكبة، تنحصر في علاقة طرفيها المتضادين بين الحركة والسكون»[1].

وهذا لا يعني أنّ القصيدة في مدلولها الأساسي هي بنية مضمون، وإنما المقصود أنّها إن خلت من أيّ مظهر إيقاعي خارجي، أو تصوير بلاغي، فإنه لا يبقى لها من سمة إيقاعية أبرز من إيقاع الدلالة.

والإيقاع الداخلي في النص بوصفه بنية دلالية يمكن تقصّيه ومراقبتُه في الدلالات المغيّبة التي تحيل إليها الألفاظ، وفي توازي الأفكار وتقابلها وعلاقاتها المتغيرة، وفي الإيحاءات النابعة من الدلالات التي تمثل أعلى درجات الإيقاع الداخلي، لما تتضمنه من أشكال التناسب الحيوي بين إيقاع الأصوات وإيقاع الأفكار. وهذان النمطان «متحدان في وحدة لا يمكن انفصامها، فمن الخطأ الادعاء بأن موسيقى الشعر تنشأ من صوته المجرد، بصرف النظر عن معناه الأول ومعانيه الثانوية»[2]، إذ أنّ طبيعة الأفكار تُغذّي الأصوات بألوان إيقاعية لا تحملها هذه الأصوات في وضعها المجرد، ولا تكسبها إلا من خلال «إيقاع الجملة والعلاقة بين الصوت والمعنى وقوى الكلمات الإيحائية»[3].

إنّ الشاعر الحديث تفطن إلى ما تكتنزه الإيحاءات الدلالية فراح يستثمر «إيقاع الأفكار الذي يقوم على التوازي والترديد ليحقق الانسجام والوحدة، وللتعويض عن فقدان الانتظام في طول الأبيات وأنماط التقفية»[4]، خاصة بعد القطيعة التي أعلنتها القصيدة المعاصرة مع التقاليد الإيقاعية التي كانت متداولة. فكان لها في موسيقى الفكر التي تنشأ من «التوازن والترادف والتباين والتنظيم التصاعدي للأفكار إلى جانب ترديد السطور والكلمات والأفكار في مجموعات متنوعة»[5] – كان

1) – الهاشمي، علوي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص38.
2) – النويهي، محمد: قضية الشعر الجديد، ص23.
3) – برنار، سوزان: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ت:زهير مجيد غدامس،الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة،1997 ص4.
4) – عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص53.
5) – نفسه، ص51.

لها في كلّ ذلك بديلٌ أمثل عما افتقدته في الزي الإيقاعي الضائع، فإلى جانب النمو الدلالي المتصاعد الذي ينشأ عن تطور فكرة ما تصاعديا من حالة الاسترخاء إلى حالة التوتر، أو تنازليا من حالة التوتر إلى حالة الاسترخاء، هناك حسن تناول الفكرة والتدرج في معالجتها بطريقة منطقية قميئة بإثارة المتلقي وإدهاشه، كما أنّ للألفاظ ذات الحمولة الدلالية الكثيفة دورا في إبراز القيمة الشعرية للإيقاع الداخلي.

ولقد كان لإدخال بعض التقنيات المعتمدة في فنون مجاورة للشعر أثره الخطر في نجاح القصيدة المعاصرة إيقاعيا، من ذلك ما أخذته عن الفن القصصي من وسائل فنية كالسرد والقص، والحوار، والعقدة والحل، ولقد «كان السرد والحوار من أكثر هذه التقنيات حضورا في القصيدة المعاصرة، ولقد فرض السرد إيقاعه المحدد مثلما فرض الحوار إيقاعه المحدد»[1]. إضافة إلى تأثّرها بالفن التشكيلي، والرسم، وفنّ الخطّ في التشكيل البصري للكتابة الشعرية.

أما على المستوى الدلالي فإنّ أكثر ما أفادت منه القصيدة المعاصرة هو عنصر العقدة والحل، حيث أصبحت الأحداث في القصيدة تتساوق لتجتمع في بؤرة دلالية واحدة، تتأزّم عندها ثم تنفرج. وفي غضون هذا التأزم يتموج الإيقاع ارتفاعا وانخفاضا، توترا وهدوءا، تسارعا وتباطؤا. وغالبا ما تتناوب العقدة والحل على تنويع الإيقاع، حيث يهيمن على العقدة إيقاع محتدِم ثائر متوتّر مليء بالانفعالات، بينما يكون الحل أكثر ميلا إلى الهدوء والسكينة، كما أنهما متلازمان في الغالب مما يرسّخ هذه الجدلية الإيقاعية.

وإذا كان الإيقاع في مستواه الدلالي يتحدد بالسيرورة الدلالية فإنه قد ينتج أيضا عن اللامعنى حينما تغيب الدلالة، ويفقد النص صلته بالعالم الخارجي، جرّاء حدوث تصدعات داخله، وظهور فجوات بين تراكيبه ودواله. وهوما يدخله في نفق من التشتت الدلالي والغموض الذي هو صفة تلازم كلّ النصوص المعاصرة ، وتعمل على إمدادها برحيق الشعرية، يرى رومان

1) – عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، ص42.

جاكوبسون (*Roman Jakobson*) أنّ الغموض هو «الصفة الداخلية الملازمة التي لا يمكن أن تمحى من كلّ رسالة تتمركز حول ذاتها»[1] .

وكل رسالة تتضمن هذه الصفة تُنتج إيقاعا هو إيقاع الغموض الذي عوّل عليه بعض شعراء الحداثة بعد اقتناعهم بأن الغنائية التي لازمت الشعر العربي لم تعد الميزة الأساسية له، وإنما يكمن الشعر في «إشراق يستفز الفكر والحساسية الساعيين وراء المطلق كأن هذا الشعر هو البديل للغنائية»[2]. وإن شعرا يغوص في الإشراقية ساعيا وراء كشف عالم سري لهو شعر خفي الدلالة مبهم، ليس هدفه إفهام المتلقي بقدر ما يسعى إلى إدهاشه ومفاجأته «يقول جان كوكتو: إذا ما صادفت جملة أثارت حفيظتك، فإنني وضعتها هاهنا لا لتكون حجرا تتعثر به، بل علامة خطر كيما تلاحظ مسيري»[3]، وهذه الجملة التي تثير حفيظة المتلقي هي الجملة الموظفة لإدهاش المتلقي ومفاجأته، أي نقله من إيقاع مألوف منبعه الدلالة ووسيلته الفهم إلى إيقاع منبعه اللامعنى ووسيلته هي إثارة الدهشة وعنصر المفاجأة.

كما قد يتجلّى الإيقاع الداخلي بوصفه بنية دلالية في القافية بالنظر إليها على أنّها عنصر ائتلاف «تسهم في بلورة البنية الدلالية، وتلعب في الآن نفسه دور الرافد للبنية الإيقاعية»[4]، وإن كان النقاد العرب القدامى لم يخوضوا في هذه المسألة الدقيقة جدا، وهي مسألة الائتلاف بين النظام الإيقاعي والنظام الدلالي على الرغم من أنهم قد تعمقوا في دراسة القافية وتناولوها من مختلف جوانبها. أما في العصر الحديث فقد التفت النقاد إلى هذه المسألة الدقيقة، وأثبتوا أنّ الائتلاف بين النظامين يمر بطريقة معقدة عبر مرحلتين؛ في الأولى يتحول النظام اللغوي إلى مادة هلامية قابلة للتشكل في أي صورة، وفي الثانية «يأتي النظام الإيقاعي ليرسم معالم الصورة التي يُصاغ حسبها

1) - Aquien, Michele: Dictionnaire de Poétique, librairie generale Française,1993,p50.

2) – محمد القعود، عبد الرحمان: الإبهام في شعر الحداثة، ص130.

3) – نفسه ، ص130.

4) – اليوسفي، محمد لطفي: الشعر والشعرية، ص66.

ذلك السديم اللغوي ليصبح خطابا شعريا يدل على ذلك اعتقادهم الصريح بأن الشاعر لا يتلقّى اللغة كما هي، بل يعيد سبكها ونسجها وصياغتها»[1]، ومن ثمة تغدو اللغة في خدمة الإيقاع، ويبتعد هذا الأخير عن كونه إطارا يستوعب اللغة، وبالتالي فإنّ القافية كعنصر أساسي من الإيقاع تولد ولادة طبيعية مع البيت الشعري، وتأتلف مع سائر مكوناته بعيدا عن كونها سمة لنهاية البيت وتوقيعه.

إنّ هذا الرأي يمنح القافية وظيفة إيقاعية دلالية هامة في البنية التكوينية للبيت الشعري، لكنه بهذا التحديد لمهمة القافية ينحصر فيما يوصف بالشعر الجيد الخالي من العيوب، أما في بعض الشعر المتضمن لعيوب القافية التي قررها القدماء كالإقواء والإيطاء والسناد وغيرها فإنه يربك هذا التأسيس النظري، لأن الأبيات في هذه الحالة ستبتعد عن التناغم وهو ما يشيع حالة من التنافر فيما بينها.

ويبدو أنّ هذا الرأي الأخير هو الرأي الأكثر ملامسة لواقع الخطاب الشعري المعاصر لما يكتنفه من عمق وغموض وإيحاء من جهة، ولعدم فاعلية التعويل على موسيقى الإطار في تجسيد النضج الفني الذي بلغته التجارب الشعرية المعاصرة من جهة أخرى. ومن هنا برزت إمكانية إنتاج شكل أدبي ينهل خصائصه الشعرية من الإيقاع الداخلي بعيدا عن موسيقى الإطار. وقد تجسّد في قصيدة النثر.

إنّ قصيدة النثر مثّلت نتيجة طبيعية لذلك الاندفاع والرغبة في الهدم والتجاوز الدائم الذي اتسمت به هذه المرحلة. وهي الشكل الأدبي الأكثر دلالة على التمرّد، وقد ظهرت كنتيجة منطقية لما كان يصبو إليه شعراء الحداثة من قناعة الاستغناء عن الوزن والقافية، بحجة أنّ موسيقاهما «موسيقى خارجية، ثم إنّها مهما أمعنت في التعمّق تبقى متّصفة بهذه الصفة، إنّها قالب صالح لشاعر كان يصلح لها، وكان في عالم يناسبها وتناسبه، لقد ظلت هذه الموسيقى كما هي، ولكن

1) – اليوسفي، محمد لطفي: الشعر والشعرية، ، ص69.

في عالم تغير لإنسان تغير ولإحساس جديد حتى في الزمان الذي كان زمانها، لم تكن موسيقى الوزن والقافية وحدهما ما يزلزل القارئ»[1]. فالقصيدة التقليدية في رأي الناقد ليست إلا قالبا شكليا كان يستجيب لاحتياجات إنسان ذلك العصر، وهو ينكرها على الشاعر المعاصر الذي تعقدت تجربته الشعرية و لم تعد القوالب الشعرية صالحة لاستيعابها، وينتصر في الوقت نفسه لقصيدة النثر التي وصلها مباشرة بقصيدة النثر الفرنسية «إنني أستعير بتلخيص كلي هذا التحديد [تحديد قصيدة النثر] من أحدث كتاب في الموضوع بعنوان "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا" للكاتبة الفرنسية برنار»[2].

ولقد كان لمجلة "شعر" دور كبير في تكريس مصطلح "قصيدة النثر" بعد أن ترجمه ونقله أدونيس عن اللغة الفرنسية، وتحديدا عن كتاب "سوزان برنار ***Susan Bernard***" المذكور سابقا وهو الكتاب الذي صدرت عنه أغلب المحاولات التنظيرية والإبداعية للدارسين والشعراء العرب الذين خاضوا في قصيدة النثر.

وهذا ما يقود إلى القول بأن هذا النوع من الكتابة جاء نتيجة للمثاقفة مع الغرب، حيث إنّ صياغتها النظرية تنتسب «إلى أفق الاحتكاك بالآخر، إلى المثاقفة والترجمة وإعادة تشكيل المفاهيم النظرية في ضوء التجارب الشعرية الجديدة التي أرادت التخلص من ثقل الموروث وضغط عمود الشعر العربي»[3] في سبيل البحث عن مناطق شعرية مختلفة خارج دائرة الشعر في حماسة تبشيرية أفضت إلى الوقوع في بعض الأخطاء مقابل المنافحة عن هذا النوع الجديد الذي عُدّ السير في ركبه تبوّؤًا لمواقع متقدمة جدّا في ساحة الحداثة الشعرية «فقد كان سائدا أنّ مجرد الكتابة بالنثر من حيث إنّها تختلف عن الكتابة الوزنية القديمة، وتأتلق وتتماثل مع الكتابة النثرية في الغرب دخول في الحداثة، ويبالغ بعضهم فيرى أنّ مجرد الكتابة بالوزن تقليد وقدم، ومجرد الكتابة بالنثر تجديد وحداثة»[4].

1) – الحاج، أنسي: ديوان "لن"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2 ، 1982،ص12.

2) – الحاج، أنسي: ديوان "لن"، ص16.

3) – صالح، فخري: القصيدة العربية الجديدة – الإطار النظري والنماذج- مجلة الموقف الأدبي، ع:135، نيسان 1982، ص59.

4) – أدونيس : الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، ط3 ، 2000،ص94.

وكان التحدي الأكبر أمام هؤلاء الشعراء تقديم البدائل الموسيقية والإيقاعية، حيث لم يكن الاستغناء عنهما كليا مقبولا، إذ ارتبط مفهوم الشعر عند العرب بالوزن والقافية وهما الأساس الثابت للإيقاع.

إذن فالسؤال الذي يلح على الدارسين لقصيدة النثر يتعلق بالإيقاع دون التطرق إلى الحيثيات المحيطة بالمصطلح من حيث بنيته وتناقضها؛ إذ الإيقاع عُدّ ولا يزال عمادا للشعرية العربية، فهل تخلصت قصيدة النثر من الزي الإيقاعي؟ وهل طعن هذا التخلص من عنصر الإيقاع في شعريتها؟ إنّ الثابت الذي لا خلاف فيه هو أنّ قصيدة النثر قد استغنت عن الوزن والقافية بوصفهما الشكل الأكثر تجسيدا للإيقاع، وما وصْفها بهذه البنية الاسمية المتناقضة شكلا (قصيدة/النثر) إلا دليل حاسم على هذا الاستغناء الكامل، لكن أنصارها لا يرون في تخليها عن الوزن والقافية أيّ مبرر لإبعادها عن دائرة الشعر، فقد وصفت العرب قديما الصياغة القرآنية لما سمعت الآيات تتلى بأنها شعر «وهذا يدل على أنّ العرب لم يميزوا الشعر بالعروض، وإنما بالشعرية التي هي روح النص التي تشيع فيه الحياة»[1]، ورأى عبد القاهر الجرجاني أنّ «الوزن ليس من الفصاحة والبلاغة في شيء، إذ لو كان له كلّ مدخل فيهما كان يجب في كلّ قصيدتين اتفقتا في الوزن أن تتفقا في الفصاحة والبلاغة» [2].

إنّ في السجع والخُطب والنثر الصوفي سمات شعرية بارزة دون أن ترتبط بالعروض، بل إنّ ابن سينا يذهب إلى أبعد من ذلك حين يَلمح في النثر وزنا يختلف عن الوزن العددي (العروض) وهو يسميه بالوصل والفصل في الجمل مؤكدا أنّ هناك سمات أخرى تُقرّب النثر من الشعر[3] مثلما أنّ في السجع والخطب والنثر الصوفي ملامح شعرية بارزة دون أن ترتبط بالعروض.

وهكذا سعى أنصار قصيدة النثر إلى البحث عن الشرعية الشعرية بالتقليل من أهمية العروض، والاستناد إلى ما تضمنه التراث ذاته من إشارات تثبت ذلك، حتى انتهوا إلى أنّ للإيقاع وجها آخر بعيدا عن الارتباط بالوزن والموسيقى الخارجية، إيقاعا يربطه أدونيس بإيقاع الحياة الجديدة

1) – عبد الله، آصف: الحداثة الشعرية وقصيدة النثر ، مجلة الموقف الأدبي، العدد:343،تشرين الثاني1999، ص93.

2) – الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، موفم للنشر ، الجزائر ، 1991، ص302.

3) – ينظر: عبد الله، آصف: الحداثة الشعرية وقصيدة النثر،ص93.

المتجددة فيقرر أنّ «في قصيدة النثر، إذن، موسيقى لكنها ليست موسيقى للإيقاعات القديمة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد كلّ لحظة»[1]، وفي هذا التجدد انتقال من فلسفة الثابت التي كرسها الشاعر العربي القديم ممثلة في الزي الشعري الموزون المقفى، إلى فلسفة المتحول العابر للأنواع التي يتبناها الشاعر المعاصر الذي أصبح «يرفض وسائل الرقي الآلية جدا للشعر الموزون المقفى ويطلب "مفاتن" أكثر دقة من الكلمات نفسها، ومن التوافقات السرية في المعنى والصوت وبين الفكرة والإيقاع وبين التجربة الشعرية واللغة التي تترجمها»[2]، وصارت الحرية والانفلات من أي قيود مسبقة هي ضالة الشاعر. وهذه مهمة خطرة لأن الشاعر مدعو إلى إيجاد قوانينه الفنية الخاصة ما دام قد تحرر من القوالب الفنية الجاهزة، وراح يتعقب المناطق الشعرية المختلفة عن الشعر وعن النثر معا.

إنّ هذه الحرية التي انبنت عليها قصيدة النثر هي ما جعلها تبدو معقدة أمام الشاعر والناقد على حد سواء، لأن الإبداع في ظلّ القوانين الجاهزة والمحددة سلفا أسهل بكثير من الإبداع في ظلّ الحرية التامة، وهذا لا يعني أنّها لم تسنَّ قواعد معينة تلتزمها، فالشاعر حينما « يرفض عناصر الشعر المتفق عليها كلها فعليه أن يعوض عليها بالصور الأخّاذة، ونمط من الإيقاع متنامٍ، داخلي جديد، ورؤيا جديدة للحياة وللوجود»[3]، وعلى رأس هذه العناصر اختفاء النظام الإيقاعي، وهو ما دفع شاعر قصيدة النثر إلى التعويض عنها بعناصر فنية وجمالية ذات كثافة فائقة، حاولت "سوزان برنارد" حصرها في أربعة عناصر هي: الحصر، والإيجاز، وشدة التأثير، والوحدة العضوية[4]، غير أنّ أنصار قصيدة النثر ظلوا يرفضون هذا التحديد المسبق والخضوع لأية قواعد نقدية مشددين على أنّها ذات مبدإ فوضوي هدام، فهي «نثر وشعر، حرية وصرامة، فوضوية مدمرة وفن منظم... ومن هنا يبرز تباينها الداخلي، وتنبع تناقضاتها العميقة الخطرة والغنية، ومن هنا ينجم توترها الدائم وحيويتها»[5].

1)- أدونيس : مقدمة للشعر العربي، ص116.

2 - برنار، سوزان: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ،ص59.

3 - العلاق، علي جعفر: في حداثة النص الشعري، دار الشروق للطباعة والنشر، الأردن، ط1، 2003، ص121.

4 - ينظر: برنار، سوزان: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا ، ص24.

5) - نفسه،ص33.

لا يمكن تحقيق نموذج قصيدة النثر بسهولة دون توفر شاعر متميز ذي موهبة شعرية عالية، وثقافة فنية زاخرة تؤهله للعثور على منطقة إيقاعية خارج دائرة الوزن الموروث، ولعل خارطة هذه المنطقة ترتسم داخل حدود اللغة ذاتها في أصوات الألفاظ وثرائها الدال، وفي التفاعل الحاصل بين الكلمات في الجملة الواحدة، وفي ترابط أجزاء الجملة وتناسقها، وداخل هذا المشهد «لا تعود اللغة وسيلة بل تصبح هدفا للخلق وتجليا له، وفي هذه اللغة تبلغ الكثافة حدودها القصية حيث ينهض صوت الكلمة بدور في تجسيد الدلالة، وتغدو الكلمة شكلا صوتيا للمعنى، كما أنّ صورتها الحسية أو وجودها الفيزيائي يصبح بما فيه من عثرة أو اكتظاظ أو استطالة صورة مرئية لما تريد التعبير عنه»[1].

وترتسم بهذا التحديد العام قواعد الإيقاع الشعري الجديد في صورة شبه واهمة لم تتضح إلا لقلة من الشعراء الرواد الأوائل من أمثال أنسي الحاج وأدونيس ومحمد الماغوط، وظلت غائمة غامضة عند مجموعة أخرى من الشعراء الضعاف الذين وجدوا فيها مركبا ميسورا سار بهم متفيئا أثر سراب ظنه خطأً ظِلّ أولئك الرواد من شعراء قصيدة النثر.

فقد تجاوزت قصيدة النثر الحدود الشعرية المرسومة، وأعلنت القطيعة الكاملة مع الشكل الإيقاعي القديم وزنا وقافية، رافضة كلّ التقعيدات النقدية والشروط المسبقة، راضية منها بمبادئ عامة هي أقرب إلى روح الشعر، كالحصر والإيجاز والكثافة والوحدة العضوية.

ولم يكن هذا الشكل الشعري "الهجين" إلا صدًى لتلك الدعاوى التي أرسى حدودها "يوري لوتمان" في كتابه (تحليل النص :بنية القصيدة) وجون كوهن"*Jean Cohen*" في كتابه (بنية اللغة الشعرية) الذي يعد الحجر الأساس لأغلب الدراسات الحديثة الغربية والعربية، والذي يتحدث عن قصيدة النثر هذه قائلا: «برغم النجاح الذي لا مراء فيه فقد بقيت استثناء في أدبنا، فمن منا لا يحلم –كما يقول "شارل بودلير (1821-1867) *Baudelaire, Charles* " في أيام طموحه– بمعجزة بشعر نثري موسيقي دون وزن ودون قافية، فيه من النعومة والشدة ما يجعله

1) – العلاق، علي جعفر: في حداثة النص الشعري،ص 123.

يتلاءم مع الحركات الغنائية للنفس، ومع تموج الأحلام، ومع قفزات الوعي؟ إنّ الفن الكامل هو الذي يستغل كلّ أدواته، والقصيدة النثرية بإهمالها للمقومات الصوتية للغة تبدو كما لو كانت شعرا أبتر»[1]. وعلى الرغم من أنّ "بودلير *Baudelaire*" قد وفّق في كتابة بعض المقطوعات النثرية الرائعة إلا أنّها لم ترقَ إلى مصاف روائعه الشعرية الموزونة، لكن هذا الزعم لا ينفي إمكانية كتابة قصيدة نثرية خالية من الوزن مبنية على الإيقاع. وقد حدث أنّ كتب قلة من الشعراء الحداثيين الأقطاب قصائدَ نثرية رائعة اعتمدت على عنصر الإيقاع الداخلي مستثمرة كلّ طاقاته على المستوى الرمزي والسمعي والمرئي والدلالي، إلا أنّ هذا العامل نفسه – أي الإيقاع الداخلي- وما يحيط به من غموض أربك قصيدة النثر، وجعلها محل ريبة في ماهيته وهويتها الشرعية داخل الدائرة الشعرية، وبذلك عُدّت قصيدة النثر استثناء لا يقدر عليه إلا شاعر متميّز، ولا يمكن – بطبيعة الحال- أن يكون كلّ الذين يكتبون القصائد النثرية من الشعراء العباقرة المتميزين.

وهذه الصعوبة في قصيدة النثر تُلحظ في تميزها وتفردها؛ إذ لكل قصيدة نظامها الإيقاعي الداخلي الخاص الذي لا يمكن رصده إلا بالقراءة المتأنية الكاشفة «ففي قصيدة النثر موسيقى لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد كلّ لحظة»[2].

وهكذا أخذت قصيدة النثر تستأثر بالإيقاع الداخلي، وترمي كلّ شعر تهندم بالإيقاع الخارجي (الوزن) بأنه تقليدي قديم، ولكن يبقى أنّ قصيدة النثر ــ وإن سلمنا بأنها تقوم على بنية إيقاعية داخلية دائماــ حلة خاصة من الكتابة الشعرية، ولا يمكنها بحال من الأحوال أن تكون الممثل الشرعي للحداثة الشعرية، ولن يكون الإيقاع الداخلي وقفا عليها وحدها، فهي ببساطة تستمد إيقاعها من المكونات نفسها التي تمنح النثر بكل أشكاله وتشكيلاته إيقاعا ما.

1) – كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ص51.

2) – أدونيس : مقدمة للشعر العربي، ص166.

وخلاصة القول في الإيقاع الداخلي أنه مستوى خفي يسري في جسد النص بصمت، فهو قيمة زئبقية غائبة عن النص حاضرة فيه، إنّها بلاغة الغياب الدّالّ. فهو كما وصفه إليوت "*Eliot*" بقوله (وراء أشد الشعر تحررا يجب أن يكمن وزن بسيط إذا غفونا برز نحونا متوعدا وإذا صحونا غفا)، لذلك ثار حوله جدل كبير تراوح بين نفيه كلية عن النص بالنظر إليه على أنه مستوى مقحم على النصوص، وليس من طبيعتها، وبين القول باستحالة فصله عن الإيقاع الخارجي. فعُدّ الوزن والقافية والقيم الصوتية الأخرى بُنى مكوِّنة للإيقاع الداخلي. ورأي ثالث -وهو المسيطر- ذهب إلى أنه العمود الفقري الذي تتأسس عليه شعرية النص، ولا قيمة لموسيقى الإطار الخارجي في غياب الخط العمودي الذي تتقاطع معه كلّ مكونات النص، لتتأهّل إلى المستوى الإنتاجي للأدبية.

خاتمة الباب الأوّل

إن الإيقاع مصطلح حديث لم يقف عليه النقد القديم بسبب ربطه بالموسيقى. فظلّت الدراسات رهينة المفهوم الضيق الذي هو دائرة الوزن والقافية، وإن كان حازم القرطاجنّي، وابن طباطبا قد حاما حول مفهوم الإيقاع، لكنّهما ظلاّ بعيدين عن حقيقته. كما أنّهما لم يتداولا هذا المصطلح. وقد كان أوّل من تداول مصطلح الإيقاع في النقد القديم ابن سينا في كتابه (الشفاء). ومع ذلك فإنّه لم يصل إلى تحديده كما هو متداول اليوم.

وقد أخذ النقد العربي الحديث مفهوم الإيقاع بصورته الحالية عن النقد الغربي الذي بلوره من خلال آراء "كولردج *Coleridge*"، و"رتشاردز *Richards*"، و"إليوت *Eliot*". فقد انتهى "كولردج" و"رتشاردز" إلى أنّ الإيقاع يتشكّل من عاملي التكرار والتوقّع، وسواء كان ما نتوقّع حدوثه يحدث بالفعل، أو لا يحدث. ويربطه "إليوت" بحركة المعنى وما يحتدم في النفس من العواطف. وقد كان لهذه الآراء صداها في كتابات "محمد مندور"، و"محمد النويهي"، و"شكري عياد" وغيرهم. لكنّ الدراسات العربية الحديثة للإيقاع تجمع على أنّ التحديد الدقيق لمفهوم الإيقاع يظلّ بعيد المنال، بسبب اختلاف وجهات النظر في تناوله، وتباين المنطلقات النظرية لدراسته. فبعضها انطلق من النظام الكمّي، وبعضها انطلق من النظام المقطعي، وبعضها انطلق من النظام النبري. ويعدّ المنطلق النظري أساسا لتوافق النتائج. فلا يمكن الوقوف على نتيجة علمية عامّة مع اختلاف المنطلقات النظرية.

أمّا على المستوى الإبداعي فقد بادر الشعراء منذ عهود إلى التجديد في الجانب العملي من الإيقاع. فظهرت خروقات مبكّرة لنظامه على يد "أبي العتاهية"، و"أبي العلاء المعرّي"، و"سَلْم الخاسر"، وغيرهم.كما ظهرت محاولات للتجديد في الرؤية الإيقاعية للقصيدة تجلّت نتائجها في الموشّحات الأندلسية، وفي الشعر المهجري. وكانت أكثر مساعي التجديد جرأة وتغييرا لطبيعة الإيقاع في الشعر العربي ما قام به شعراء الحداثة الأوائل في نهاية النصف الثاني من القرن العشرين. تلّخصت نتائجه في قصيدة التفعيلة. وما قام به شعراء الحداثة المتأخّرون بعد ذلك. وأوصل في النهاية إلى استحداث قصيدة النثر شكلا أدبيا مثّل المشهد الشعري العربي ولا يزال.

وقد وقف البحث في هذا الباب على أنّ الدراسات التي قام بها بعض الباحثين لم تخـــرج عـــن الأساس الكمّي، أو الأساس المقطعي، أو الأساس النبري. أمّا الأساس الأوّل فقد انطلق منه كثير مـــن الدرسين القدامى والمحدثين. وهو يعتمد على كمّ التفعيلات، والأسباب والأوتـــاد وحـــدة أساســـية للدراسة. وقد أعرض عنه جملة من الدارسين بحجّة عدم جدواه. وأمّا الأساس المقطعي فهو محاولـــة للنظر إلى العروض العربي بمنظار أوروبي، يتّخذ من المقطع وحدة أساسية للدراســـة. وقـــد اعتمـــده محمد شكري عياد وغيره. وأمّا الأساس النبري فهو أكثر الأسس حساسية لما أثاره مـــن جـــدل في الوسط النقدي. وهو محاولة لتطبيق قواعد النبر المعتمدة في الشعر الإنجليزي علـــى الـــشعر العـــربي، وإزاحة النظام العروضي القديم. وقد قال به محمد مندور، وكمال أبو ديـــب، وانتـــهى إلى طريـــق مسدود بسبب عدم تجاوب نظام اللغة العربية أصلا معه.

وقد مثّل الإيقاع الداخلي في التداول النقدي العربي نقلة نوعية في الخطاب الإيقاعي. ذلـــك أنّ الالتفات إلى الخصائص الداخلية أرخى زمام الوصل بين القصيدة والمكوّنـــات الـــصوتية المنتَظَمـــة، ووجّه اهتمام الشاعر إلى الانشغال بظواهر ذات صلة أعمق بتجربته الشعرية، بما في ذلـــك تـــسخير المكوّنات الصوتية، ولكن بعيدا عن الانتظام والرتابة. فانبعثت ظواهر تقليدية لتؤدّي وظيفة جديـــدة كالتكرار، والقافية، والحِزَم الصوتية ذات الخصائص المشتركة. وقد اشتغلت كلّها بعيدا عن الوظيفـــة الصوتية التقليدية المتمثّلة في إنتاج الموسيقى الحادّة. كما كان لمساحات البياض التي يتمـــدّد عليهـــا النص، والفجوات التي تتخلّله إيقاعها الداخلي المتعالق صميميا مع النص. وقـــد اســـتثمر الـــشاعر المعاصر ذلك التوتّر الحاصل بين طرفي الصورة الأدبية، والذي يتّسع كلّما فُقدت الصلة بين الجانـــب الواقعي والجانب المجازي للصورة –في اعتماد الإيقاع الداخلي بديلا عن الإيقاع الخارجي المفقـــود. كما عمد الشاعر المعاصر إلى استغلال الجانب الدلالي في توليد إيقاع القصيدة. وكان هذا الاهتمـــام بالبحث عن الوسائل الإيقاعية البديلة عن الوزن، وموسيقى الإطـــار، في الأصـــوات، ومـــساحات انتشار النص، والصور، والأفكار، سببا في ظهور شكل أدبي خالٍ من الموسيقى التقليديـــة تمثّـــل في قصيدة النثر.

الباب الثاني

جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي

مدخل

يتميز شعر عبد الوهاب البياتي[1] ببنية إيقاعية متنوعة أيّما تنوّع. ولقـــد كـــان لهـــذا التنـــوع أسباب موضوعية فرضتها المنعطفات التاريخية التي مرّ بها شعره. فقـــد اســـتُهِلّ بباكورتـــه الـــشعرية (ملائكة وشياطين) سنة (1951). وخُتم بديوان (نصوص شرقية) ســـنة (1999). فقطـــع مـــسيرة شعرية طويلة زادت عن نصف القرن[2].

وإذا كانت غزارة الإنتاج لا ترقى إلى أن تُشكّل مقياسا لمعرفة القيمة الإبداعية للـــشعراء فـــإن عنصر التنويع والتجديد في الإنتاج الشعري يمكن أن يشكل عاملا حقيقيا لتصنيف إبداع الـــشاعر في الدرجة التي يستحقها. فقد كان عبد الوهاب البياتي ثالث ثلاثـــة يُعـــزى إلى مجهـــوداتهم الـــشعرية والنقدية التأسيسُ الأوليّ للحداثة الشعرية. وهم نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وعبد الوهـــاب البياتي وكلهم من العراق. ولئن كانت نازك الملائكة قد تراجعت عن دورها الريادي –مثلما رأينـــا– في حركة الحداثة. وهو ما حمل بعض النقاد على رميها بخيانة حركة الحداثة[3]. كما أنّ بدر شـــاكر السياب قد تخطّفه الموت فانطفأ مصباح إنتاجه –فإن البياتي قد ظل مواكبا لحركة الحداثة لما يقـــرب من نصف قرن حتى اتسمت بخصائص شعره بعض مراحل الشعر العربي الحديث.

فقد تميّز الشعر العربي قديمه وحديثه بسمة الغنائية، وطغيان النغمة الذاتية على القصائد. وهـــو ما ولّد لديهم إحساسا بالدونية وقصور القصيدة العربية الحديثة عن مواكبـــة الترعـــات الإنـــسانية العامة. فراحوا يبحثون عما يخلصها من سلطة الصوت الواحد. وكان لهـــم في اســـتحداث البيـــاتي

---

[1] – عبد الوهاب البياتي أحد الشعراء العراقيين الرواد. ولد ببغداد سنة 1926. وفيها حفظ القرآن الكريم في سن مبكّرة. التحق بدار المعلّمين العالية ومنـــها أخـــذ الباكالريوس سنة 1951. وفي هذه السنة بدأ حياته المهنية مدرسا، وأصدر ديوانه الأول "ملائكة وشياطين". لكن الحكومة العراقية أجبرته على مغـــادرة الـــبلاد ســـنة 1955. فتنقل بين سوريا ولبنان ومصر، وعاد إلى العراق سنة 1958، وعُيّن مديرا للترجمة والنشر في وزارة الثقافة، ثم مستشارا ثقافيا في السفارة العراقية في موسكو. واستقال من وظيفته سنة 1961، ليمتهن التدريس في جامعة موسكو. وسُحبت منه الجنسية العراقية، وجواز السفر العراقي سنة 1963. وبعد عام سافر إلى بريطانيـــا واستقر بها حتى سنة 1972، حيث عاد إلى العراق وعُيّن مستشارا ثقافيا في المركز الثقافي العراقي في مدريد. وظلّ مبعوثا شخصيا لصدام حسين إلى أن قام بغزو الكويت سنة 1990. فلجأ الشاعر إلى الأردن وسوريا. وفي سنة 1995 ألغيت جنسيته العراقية مرة أخرى. فظل بدمشق إلى أن وافته المنية يوم 03 أغسطس 1999. ودفـــن بها إلى جانب ابن عربي مثلما أوصى. ينظر: رزق، خليل : شعر عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية، مؤسسة الأشـــرف، بـــيروت، ط1 ، 1995،ص7-13. و موقع الويكيبيديا على الرابط: *www. en.wikipedia.org/wiki/Abd_al-Wahhab_Al-Bayati*

[2] – ينظر: الديوان، ج1-2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، 1995. الحريق، دار سحر، تونس، 1996. والبحر بعيد أسمعه يتنهّد، المؤسسة العربي للدراسات والنشر، بيروت،ط1، 1998. ونصوص شرقية، دار المدى للطباعة والنشر، سوريا، ط1، 1999.

[3] – ينظر: خير بك، كمال: حركية الحداثة في الشعر العربي الحديث، ص44.

لأسلوب القناع خير وسيلة لولوج عالم التعبير الدرامي من خلال امتزاج الأنـــا بـــالآخر، وتوحّـــد لحظتي التاريخ؛ الماضي والحاضر في لحظة شعرية واحدة. وقد كان هو نفسه على وعي بهذا الإنجـــاز: «هذا وغيره قادني إلى إيجاد الأسلوب الشعري الجديد الذي أعبّر به. لقد حاولت أن أوفق بـــين مـــا يموت وما لا يموت، بين الحاضر وتجاوز الحاضر. وتطلب هذا مني معاناة طويلـــة في البحـــث عـــن الأقنعة الفنية. ولقد وجدت هذه الأقنعة في التاريخ والرموز والأسطورة»[1].

لم ينقذ البياتي بهذا الاكتشاف القصيدة العربية الحديثة من مأزق الغنائية والتقريريـــة فحـــسب، وإنما أنقذ نفسه قبل ذلك، إذ كان قد وقع في هوة التقريرية والاجترار في دواوينه التي مثلت مرحلـــة الواقعية الاشتراكية (1955-1964). وكان ديوان (سفر الفقر والثورة) فاتحة لهذا العهد النوعي مـــن خلال «قصيدة مركبة اسمها –عذاب الحلاج- وكان الحلاج أول قناع متكامل يضعه البيـــاتي منـــذ بداية تجربته الشعرية»[2].

و لم تكن النزعة الدرامية المستندة إلى التعبير المركب باتخاذ شخصية تراثية قناعـــا للتعـــبير عـــن موقف سياسي أو اجتماعي أو ديني هي أول انعطافة يعرفها الشعر العربي الحديث على يـــد البيـــاتي، وإنما سبقتها انعطافة أخرى لا تقل خطرا عنها. وهي الأثر الذي أحدثته قصيدته (أبـــاريق مهـــشمة) التي نشرت سنة (1954)، في ديوان يحمل عنوانها. وقد تمثل ذلك الأثر فيما قدمته هـــذه القـــصيدة للشعر العربي سواء في «ترسيخ أسس شعر الحداثة، أو إيذانها بتحول الشعر العربي مـــن الرومانـــسية الساذجة إلى الالتزام»[3]. فقد كانت في زمانها حدثا مدويا أسفر عن تحقيق القفزة الكـــبيرة للـــشعر الحديث، على الرغم من أنّ الشاعر لم يواصل في هذا المنحى.

ويُذكر في باب المنجزات الشعرية التي استحدثها البياتي، فرسّخ بها ســـلطة النمـــوذج الجديـــد للشعر العربي إسهامُه الكبير في حركة الشعر الحر. وهو ما تجلّى للنقاد بوضوح بعد صـــدور ديوانـــه الثاني (أباريق مهشمة) الذي تضمن سبعا وثلاثين قصيدة خضعت ســـتّ وعـــشرون منـــها للبنـــاء الإيقاعي الجديد. لذلك عدّه النقاد «وهم على حق بداية دخول البياتي كشاعر ناضج بوابـــة الـــشعر

1) – البياتي،عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، 34.

2) – النهيوم، الصادق : الذي يأتي ولا يأتي ، تالة للطباعة والنشر، ليبيا، ط1، 2002،ص15.

3) – سنير، رؤوير: ركعتان في العشق، دراسة في شعر عبد الوهاب البياتي، دار الساقي، بيروت، ط1 ، 2002،ص23.

الحديث»[1]، بل اعتبره بعضهم: «بداية عصر جديد في الشعر العربي الحديث، ليس فقط فيما يخـــص شعر البياتي، ولكن فيما يتعلق بجميع الشعراء الذين ساروا على نسيجه الفكـــري ومُثلـــه وتعـــابيره ومفاهيمه»[2].

على أنّ الدارس لشعر البياتي يُجابَه بكمّ هائل من الشعر ، فهو يعد من أغزر شـــعراء العـــصر الحديث إنتاجا، وربما يعود ذلك إلى امتداد الفترة الإبداعية والعطاء الخصب (1955-1999)، فلـــيس لهذا الشاعر فترات استراحة من الكتابة مثلما حدث مع غيره، بل ظل معطاءً حتى آخـــر ســـنة مـــن عمره الإبداعي الطويل. وكان لا بد من الوقوف المطول أمام عتبات هذا الإنتاج الـــشعري الـــضخم قصد الإحاطة بخصائصه ومميزاته، وانتهى الأمر بمواكبة التقسيم الذي قدمه الباحث خليل رزق[3]مـــع بعض التعديل، وقد تركز هذا التقسيم على بنية المضمون، وتجسد في ثلاث مراحـــل شـــعرية هـــي: مرحلة الرومانسية، ومرحلة الواقعية، ومرحلة الاستبطان والثورة.

أولا: مرحلة الرومانسية: لقد تجلت هذه المرحلة من شعر البياتي في باكورته الـــشعرية الـــتي أصدرها سنة (1950) تحت عنوان (ملائكة وشياطين)، وتضمنت هذه المجموعة أغلب الأعراف الـــتي سارت عليها الرومانسية، لأن الشاعر كتبها لما كان طالبا في كلية تدريب المعلمين ببغداد في الفتـــرة ما بين (1945-1951)، وهي الفترة التي راج فيها هذا التيار[4]، وقد ضمت هذه المجموعة الـــشعرية خمسا وأربعين قصيدة نُظمت كلها وفق البنية الإيقاعية العمودية، لم تشذَّ إلا قصيدة واحدة بعنـــوان (نهاية) خُتم بها الديوان، وكأن الشاعر أرادها خاتمة لمرحلة شعرية استغرقها التيار الرومانسي، حيـــث خضعت هذه القصيدة لبنية الشعر الحر.

ولكن الشاعر في كتاباته النقدية لم يحفل كثيرا بهذا الديوان، وكذلك النقاد عزفوا عن دراســـتها نظرا لخلوها من مظاهر التجديد، بينما كانت الساحة الشعرية تشهد تحولا نحو شكل شعري جديـــد في هذه الفترة، إلا أنّ أهميتها تتمثل في أنها تجسد الخصائص الشعرية للمرحلة الإبداعيـــة المبكـــرة في حياة البياتي، وهي لم تخرج عن «النغمة الرومانطيقية في الموضـــوعات والمعـــاني والـــصور الـــشعرية

[1] – كرو ،محمد: عبد الوهاب البياتي بين الذكريات والوثائق، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، ط1 ،2000 ، ص13.

[2] – رزق، خليل : شعر عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية، ص56.

[3] – ينظر رزق، خليل : شعر عبد الوهاب البياتي: في دراسة أسلوبية، ص26-141.

[4] – ينظر: نفسه ص27.

والأفكار»[1]. حيث انكفأ الشاعر على ذاته، كما قضت تقاليد الرومانسية، ولجأ إلى الطبيعة متخذا إياها ملاذا آمنا لاستيعاب كآبته وأحزانه.

ثانيا:مرحلة الواقعية: تمثل هذه المرحلة وعي الشاعر بالواقع الموضوعي الذي تحول إليه استجابة للتيار الحداثي السائد آنذاك، وتأتي مجموعته الشعرية الثانية (أباريق مهشمة) التي صدرت سنة (1954)، وتضمنت القصائد المنظومة ما بين (1951- 1954) لتمثل هذا التحول.

ولقد كان تحول البياتي إلى المرحلة الواقعية جزئيا، حيث أنه باستثناء قصيدتين هما (أباريق مهشمة) وقصيدة (سوق القرية) اللتين جسدتا اتجاها جديدا في الشعر العربي، فإن بقية قصائد الديوان لم تنفرد بميزة خاصة بقدر ما جاءت انصهارا للتجربة الاجتماعية مع البعد الذاتي، أو مع خيوط من التجربة الرومانسية، غير أنها خلصت البياتي من صورة الشاعر الرومانسي المستغرق في أحلام اليقظة والاكتئاب، تلك الصورة التي ارتسمت له في ديوان (ملائكة وشياطين)، لم تتبلور لدى الشاعر في هذه المرحلة الواقعية رؤية فلسفية خاصة، وإنما استطاع أن يحدد صورة الواقع الموضوعي بأنه عالم خرب ينقصه النظام والوحدة والعدالة «مع بداية الخمسينات كانت الصورة التي ارتسمت أمامي صورة واقع محطم يخيم عليه اليأس، وهكذا كانت أشعاري الأولى محاولة لتصوير هذا الدمار الأشمل، والعقم الذي كان يسود الأشياء، لم أكن أحاول البحث عن السبب الكامن وراء هذا العقم ولكنني اكتفيت بتصويره»[2]. وإذن فإنّ ما يميز هذه المرحلة هو الانتقال من التيار الرومانسي إلى التيار الواقعي، ولكن دون توفر رؤية اشتراكية ينطلق منها.

وقد اتضحت معالم الرؤية الاشتراكية في هذه المرحلة الممتدة بين (1955 و1964)، وهي الفترة التي أصدر فيها مجموعاته الشعرية (المجد للأطفال والزيتون 1956)، و(أشعار في المنفى1957)، و(عشرون قصيدة من برلين 1959)، و(يوميات سياسي محترف 1960)، و(كلمات لا تموت 1960)، و(النار والكلمات 1964)، وفيها التزم بالنهج الاشتراكي الذي «ينهل من الفكر الاشتراكي، ويسعى إلى كشف المعاني الاجتماعية والإيديولوجية خلال العمل الأدبي، ويطلب من الأدب أن يصف الواقع وصفا أمينا ويفهم بيئته، وأن يكون واقعيا اشتراكيا ينشد العدالة وينـدد

[1] – نفسه، ص28.

[2] – البياتي،عبد الوهاب : تجربتي الشعرية، ص33.

بالاستغلال»[1]، ذلك أنّ ارتباط البياتي بالجماهير المناضلة ومسايرته لمرحلة الكفاح الوطني الملتـــهب، والمجابهة الحادة الصريحة لعبودية العالم القديم ماديا وفكريا وجماليا، كلّ ذلك دفعـــه إلى الانتمـــاء إلى هذا المسار الاشتراكي الثائر الذي كان يمثل آنئذ الطرح الجديد للفكر الإنـــساني المـــستنير المنـــاهض لكل أشكال العبودية والاستغلال، فجاء أدبه «متميزا بالثورية الاشتراكية من جهـــة، وبالرومانـــسية الملتهبة من جهة أخرى، بالجمالية الأخلاقية الشعرية الجديدة من جهة، وبالمـــأثور الحـــي الـــدافع أو الكابح من التراث من جهة أخرى»[2]، وكانت قدوته في ذلك النهج شعراء آخرين اكتسبوا شـــهرة عالمية، من أمثال "نيرودا" و"لوركا" وأراقون" و"ناظم حكمت"، وهـــم الـــذين أطلقـــت علـــيهم تسمية"الواقعيون الجدد"، ويمكن أن تلخص خصائص هذا الاتجاه في شعر البياتي في النقاط التالية[3]:

1 – الشعر رسالة وخيانة هذه الرسالة هي خيانة للكلمة وللعشب.

2 – رسالة الشعر هي تمجيد الجنس البشري والعمل على إسعاده، والكفاح من أجـــل العـــدل والحرية على الأرض.

3 – الإيمان بحتمية انتصار الشعب، وقيام سلطة فوق كلّ سلطة.

4 – لا مفر من توظيف التقنية الجديدة لأنها ضرورة للشعر الإنساني الملتزم الواقعي.

5 – كفاح الشعراء هو كفاح الشعر، وكفاح الإنسان في العـــراق وفي الـــوطن العـــربي، وفي العالم، وهذا الكفاح كلّ لا يتجزأ.

غير أنّ الشعارات الإيديولوجية لم تكن لتحقق للبياتي ما كان يصبو إليه من الرّقي الفـــني، ولا لتحيط بأبعاد رؤياه الشاسعة بقدر ما مثلت نكوصا أعاد شعره إلى مسار التعبير بـــأدوات الخطابـــة القديمة، وفي هذه الفترة اهم الشعر بفكرة التعبير الطائش، ودعاه النقاد "شعر الخبز والسلام" معلـــنين إفلاسه[4]، وهذا ما حمل الشاعر على البحث عن الوسائل الفنية الكفيلـــة بتجـــسيد هـــذه الرؤيـــة الشعرية الطامحة إلى التميز، وكان له في تجاوز الواقع، والحفر في دهاليز التراث بما يتضمنه من رمـــوز لشخصيات تاريخية عظيمة وأساطير نابضة بالحياة – ما حفّز وسائله الفنية على الانبعاث.

---

[1]) – أرناؤوط، عبد اللطيف: عبد الوهاب البياتي، رحلة الشعر والحياة، مؤسسة المنار، بيروت، 2004، ص35.

[2]) – الكبيسي، طراد: مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البياتي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1974، ص09.

3) – ينظر: كمال الدين، خليل: الشعر العربي الحديث وروح العصر، دار العلم للملايين، بيروت، 1965، ص43.

[4]) – ينظر: النهيوم، الصادق :الذي يأتي ولا يأتي، ص39.

إن الشعرية الحقّة لا يمكن أن تنبع فجأة من مشكلات الحاضر وإنما هي تجد جـــذورها في أرض يمتزج فيها الحاضر بالماضي، فلا يمكن أن تفهم المشكلات الإنسانية والحضارية المعاصـــرة في الثقافـــة المعاصرة، وإنما لا بد من استحضار التراث الإنساني لأجل التواصل وربط ماضي الإنسان بحاضـــره، ولقد كان البياتي مدركا تمام الإدراك لهذه الجدلية التاريخية ، فراح ينقب عـــن الأبطـــال والنمـــاذج التاريخية التي تخطت بنقائها وثوريتها كلّ المآسي والمصاعب عبر الأزمان، ويوظفها ـــ أدوات فنيـــة، وهو ما أدخله «مرحلة التعبير الاستبطاني لحركة العصر عن طريق الاستعادة الحية لأســـاطير العـــشق والشهادة، ولعل أعظم ما فعله فيها أنه كشف عن قوة الحياة الكامنة فيها، وأطلق الشرارة ليتـــصاعد اللهب»[1].

ثالثا: مرحلة الاستبطان: بدأت هذه المرحلة مع صدور ديوانه (سفر الفقـــر والثـــورة)، وقـــد أسهم اطلاعه الواسع على التراث ومعرفته الكبيرة بثقافات الشعوب في انتقالـــه إلى هـــذه المرحلـــة، وكانت قصيدته "عذاب الحلاج" الواردة في الديوان المذكور هي أول دليل على تحولـــه إلى مرحلـــة شعرية جديدة، وهو نفسه أحس بهذا التحول «ديوان (سفر الفقر والثورة) كان بداية مرحلة شـــعرية جديدة في حياتي، تابعتها في ديوان الذي يأتي ولا يأتي، وديواني الأخير الموت في الحياة، هذه المرحلـــة فيها تطلع ونفاذ إلى آفاق جديدة تماما لا بالنسبة لتجاربي أنا فقط كما أعتقد، بـــل أيـــضا بالنـــسبة للشعر العربي الجديد، حاولت أن أمزج بين تجربة الإنسان الثوري والتجربة الميتافيزيقية»[2].

ولقد مثلت هذه المرحلة نقطة تحول جذرية في شعر البياتي، حيث عكف على التراث البـــشري يتصيد فيه الأبطال والنماذج الإنسانية لتكون أقنعة يختبئ وراءها للتعبير عن موقف درامي معاصـــر، بعدما فقد يقينه بقدرة الشعر على تغيير الواقع.

لقد استغرقت هذه المرحلة من الشاعر كلّ إنتاجه الـــذي كُتـــب بعـــد (1964)، وفي كـــلّ الدواوين الصادرة بعد هذا التاريخ كانت صيغة التعبير المركب هي المهيمنة، هذه الصيغة التي تعتمـــد على شخصية ثانية مستمدة من التراث الإنساني يتقنع بها الشاعر للتعبير عن قضايا الراهن، وصـــياغة الموقف الذاتي منها. وقد تنوعت الرموز والأقنعة الأسطورية التي استعان بها، إذ منها ما هو مـــستمد

[1]) – الكبيسي، طراد: مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البياتي، ص11.

[2]) – ينظر: رزق، خليل : شعرعبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية، مقابلة مع البياتي، ص142.

من حضارة ما بين النهرين ، ومنها ما هو مستمد من تراث المسيحية والإسلام وغيرها من الحضارات، وأشهر هذه الرموز «سبارتاكوس محرر العبيد، غابرييل بيري المناضل العمالي، والحسن الصباح، وصلاح الدين الأيوبي، وهارون الرشيد، ونيرون، ومنها ما هو شخصيات دينية كيسوع، وبوذا، اتخذها الشاعر رموزا لتغيير الواقع ، أو الفداء، ومنها ما هو أبطال أسطورية تراثية مستمدة من الأدب مثل: هاملت، والسندباد، أو ما هو أسطوري مثل: عشتار، وسيزيف، وأورفيوس، وتموز، وللشعراء مكانة في هذه الرموز والأقنعة كالمعري، وأبي نواس، وبول إيلوار، ولوركا، ومایاكوفسكي، والمتنبي، وقد تغدو المدن نفسها أقنعة ورموزا لديه تعبر عن الظلم والفساد، كبابل، ونينوى، وطيبة، وإرم ذات العماد، أو جنة موعودة كنيسابور»[1]. وأهم الأقنعة التي تحدث من خلالها في التراث الإسلامي، الحلاج، وابن عربي، وفريد العطار، وجلال الدين الرومي، والسهروردي، وعمر الخيام[2].

إنّ هذه المراحل التي مر بها شعر البياتي خلال نصف قرن من الإنتاج وإن كانت متفاوتة متباينة جماليا ودلاليا؛ ففي حين لم تتجاوز المرحلة الرومانسية الخمسة أعوام، و لم يفرد لها الشاعر غير ديوان واحد، امتدت مرحلة الواقعية ثلاث عشرة سنة، واختصها الشاعر بسبعة دواوين – إلا أنها لم تمثل من الناحية الفنية نقطة ارتكازية تستند إليها القيم الجمالية لشعره، وظلت متسمة بالنبرة الخطابية الممتزجة بأفكار الثورة الاشتراكية التي تبناها، لكن شعرية البياتي لم تتفجر إلا في مرحلة الثورة الداخلية التي جسدها التعبير بواسطة الأقنعة والأساطير المستمدة من تاريخ البشرية وتراثها، وقد استغرقت هذه المرحلة الجزء الأكبر من شعره.

وليس الخوض في هذه المراحل الشعرية في إنتاج البياتي من قبيل الإطناب وإنما كلّ تغيير في التجربة الشعرية يلازمه تغير في المسارات الإيقاعية، فلا وجود لمعنى شعري بمعزل عن القيم الصوتية أو العكس، وإنما هنالك نقطة ارتكاز محورية في كلّ تجربة شعرية يتحد فيها المعنى بالصوت لإنتاج «مستويات دلالية جديدة مشبعة بالتعدد والاحتمال يصاحبها تطور وتعقيد وعمق في البنية

[1]) – أرناؤوط، عبد اللطيف: عبد الوهاب البياتي في رحلة الشعر والحياة، ص50.

[2]) – ينظر: منصور، إبراهيم محمد: الشعر والتصوف والأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1999، ص183.

الإيقاعية، بالقدر الذي يستوعب انفجار الدلالة ويحقق تماسكا نصيا يستحيل فصله»[1]. لذلك فـــإن هذه الدراسة لن تجرد التشكيل الإيقاعي من قيمه الدلالية والجمالية، بقدر ما تسعى إلى تحسس القـــيم الجمالية من خلال التفاعل الحاصل بين بنية الإطار وبنية المضمون.

[1]) – عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص6.

الفصل الأوّل
في جماليات التشكيل العروضي

لقد ظلّت القصيدة العربية منذ احتكاكها بالقصيدة الغربية على يد شعراء المهجر فيما سمّي في الباب النظري بمرحلة (التأسيس) –تبحث عن النموذج المناسب لاستغراق تجربتها الشعرية المعاصرة لزمانها. حتّى أُتيح لها في مرحلة (التحوّل) جملة من الشعراء المقتدرين أمثال نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وعبد الوهّاب البياتي، وبلند الحيدري، وصلاح عبد الصبور، وغيرهم في نهاية النصف الثاني من القرن الماضي، استطاعوا تخليصها من هيمنة النموذج الواحد ممثّلا في الشكل التقليدي، إلى النموذج المتعدّد ممثّلا في الخيارات الإيقاعية التي طرحتها قصيدة التفعيلة . وعلى الرغم من الصراعات العنيفة التي شهدتها الساحة الأدبية حول إمكانية قبول هذا النموذج الجديد، واستقراره شكلا إبداعيا مناسبا للتجربة الشعرية، فإنّ استحداثه قد دعّم الإمكانيات الإيقاعية للقصيدة العربية . فصار الشكل الإيقاعي الجديد إلى جانب الشكل العمودي مظهرا من مظاهر الثراء الإيقاعي. فقد عمد هؤلاء الشعراء الرواد إلى الجمع في دواوينهم الشعرية الصادرة في نهاية الأربعينات وبداية الخمسينات بين قصائد الشكل العمودي، وقصائد الشكل الحرّ. فجاءت خصائص البنية الإيقاعية أكثر خصوبة وتنوّعا. ولعلّ دواوين البياتي الأولى (ملائكة وشياطين)، و(أباريق مهشّمة) خير دليل لهذا التنوّع في خصائصها الإيقاعية . وفيما يلي محاولة للوقوف على هذه الخصائص وأبعادها الجمالية على مستوى البحور الشعرية، والترخّصات العروضية، والقافية.

1 – الأوزان الشعرية: لقد عرفت القصيدة العربية على يد عبد الوهاب البياتي كلّ التشكلات الممكنة التي مرت بها عبر العصور الأدبية، فقد تداولت ديوانَه الضخمَ كلُّ الأشكال الشعرية ؛ الشكل العمودي، والشكل الحر، وقصيدة النثر، وعلى الرغم من أنّ الشاعر كان وفيا للمرحلة الأدبية التي يمر بها، وذا حساسية شعرية قوية لما يدور فيها إلا أنه ظل وفيا أيضا للشكل التقليدي حتى آخر عهده بالإبداع.

يضم ديوان البياتي إحدى وثمانين وأربعمائة قصيدة منها: اثنتان وستون قصيدة عمودية، وتسع عشرة وأربعمائة قصيدة حرة، أي بنسبة مئوية مقدرة بـ (12.88%) للشكل العمودي،

و(87.11%) للشكل الحر، وهذه النسبة كلها مثلها أحد عشر بحرا يمكن تدوينها مع عدد القصائد لكل بحر في الجدول الآتي:

البحر	الرجز	المتدارك	الكامل	الرمل	المتقارب	السريع	الخفيف	البسيط	الطويل	الهزج	الوافر
عدد القصائد	175	108	91	43	23	16	09	07	07	01	01

جدول رقم (1)

يتضح من خلال هذا الجدول أنّ البحور المهيمنة على إنتاج البياتي العمودي والحر ثلاثة. هي: الرجز، والمتدارك، والكامل، بنسب كبيرة حيث يهيمن الرجز بنسبة: (36.38%)، والمتدارك بنسبة: (22.45%)، والكامل بنسبة: (18.91%)، واللافت للانتباه في هذا كله أنّ توظيف هذه البحور الثلاثة لم يكن عشوائيا، وإنما خضع لتوزيع زمني محدد. حيث لازم **بحر الكامل** بشكليه العمودي والحر المرحلة الأولى من إنتاج البياتي، وهي التي جسدها ديوان (ملائكة وشياطين)، وكانت نسبة الكامل فيها هي: (34.78%)، ثم ديوان (أباريق مهشمة) الذي بلغت فيه نسبة الكامل: (69.44%)، أي أنه شغل خمسا وعشرين قصيدة من بين ست وثلاثين قصيدة يتوزعها سبعة أبحر، كما هيمن الكامل أيضا على ديوان (المجد للأطفال والزيتون) بنسبة: (47.05%) أي بسبع عشرة قصيدة من أربع وثلاثين قصيدة موزعة على خمسة أبحر.

تأتي بعدها ما يمكن وسمه على المستوى الإيقاعي **بالمرحلة الرجزية** في إنتاج عبد الوهاب البياتي، وتمتد من سنة (1957) إلى غاية (1971) وتستغرق اثني عشر ديوانا تتوزع كما هو موضح في الجدول الآتي:

الديوان	**أشعار في المنفى**	**عشرون قصيدة حب من برلين**	**يوميات سياسي**	**كلمات لا تموت**	**النار والكلمات**	**سفر الفقر والثورة**
السنة	1957	1959	1960	1960	1964	1965
قصائد الرجز	08	17	05	13	19	04
النسبة	38.09	89.47	55.55	48	59.09	50

الديوان	الذي يأتي ولا يأتني	الموت في الحياة	عيون الكلاب الميتة	الكتابة على الطين	قصائد حب على بوابات	سيرة ذاتية لسارق النار
السنة	1966	1968	1969	1970	1971	1974
قصائد الرجز	18	12	04	08	10	07
النسبة	100	100	40	50	100	100

جدول رقم (02)

أما المرحلة الأخيرة التي يمكن تسميتها **بمرحلة المتدارك**، فتستهلك أكثر الشعر المنتج بعد هذه المرحلة، وهي ممتدة من سنة (1975) إلى غاية (1999) ويمثلها ستة دواوين تتضح حركة المتدارك فيها من خلال هذا الجدول:

الديوان	كتاب البحر	قمر شيراز	مملكة السنبلة	بستان عائشة	الحريق	البحر بعيد	نصوص شرقية
السنة	1975	1975	1979	1989	1996	1998	1999
قصائد المتدارك	08	07	12	36	06	09	03
النسبة	88.88	87.50	100	58.06	40.00	36	50

جدول رقم (03)

وبعد المقارنة الأفقية والعمودية بين نسب توظيف هذه البحور، وتوزيعها على المراحل الإيقاعية التي شهدت إنتاج البياتي يمكن تقرير النتائج الآتية:

– توزُّعُ شعر البياتي على ثلاث مراحل إيقاعية يهيمن في كلّ منها بحر بعينه على جميع الدواوين الممثلة للمرحلة لا يخرج ديوان واحد على هذا النحو هو ظاهرة جديرة بالدراسة. فهل أنّ الشاعر قد خطط لذلك مسبقا؟ أم أنّ الظاهرة استجابة طبيعية لما قرره المشهد الشعري لكل حقبة تاريخية؟.

إن التحقيق في مدى صحة هذه الفرضيات يضطرنا إلى معرفة السمات الإيقاعية العامة المتداولة بين الشعراء في كلّ حقبة. ففي دراسة لسيد البحراوي قام بها على مجموعة من قصائد لسياب اتضح له من خلالها أنّ هذا الشاعر كان في بداياته الشعرية –أي نهاية الأربعينات وبداية الخمسينات– يميل إلى بحر الكامل، وبلغت نسبة استخدامه لهذا البحر (45%)، حيث نظم عشرين قصيدة بين سنة (1941 و1952). كلها على شكل مقطوعات من الكامل، ويلاحظ الدارس «أنّ

وزن الكامل قد ظل بالأهمية التي تمتع بها في الشكل التقليدي، بل زادت هذه الأهمية إذ يصل إلى النصف تقريبا من جملة أوزان القصائد المقطوعة»[1].

– إن هذه البحور التي تتأسس على كثافتها دواوين البياتي هي (أنساق مهيمنة)، تعضدها أنساق أخرى ثانوية، ولا تنافسها، أو هي بمنظور "جاكوبسون Jakobson" عناصر ثانوية مسخرة للقيمة المهيمنة[2]ذات السمات الأساسية التي تمارس سلطتها على بقية الأنساق، فتغدو تابعة لها، منطبعة بخصائصها.

– تتميز دواوين البياتي بالثراء الإيقاعي الناتج عن تعدد التشكلات الإيقاعية[3]الموظفة في العمل الشعري، ومع ذلك فإن بعض الدواوين في شعره اتسمت بالنقاء الإيقاعي. وهو ما يحمل على الاعتقاد بأنه يتحكم في الحركة الإيقاعية لشعره، فيقصد إلى استخدام بحر بعينه دون غيره، وهو مدرك لأسراره، واعٍ بخصائصه. وهذا ما يدل على أنّ الشاعر كان ملمّا بمسارات الحركة النقدية لعصره، وله آراؤه النقدية الخاصة[4]. وهذه الدواوين التي اتسمت بالنقاء الإيقاعي هي: (الذي يأتي ولا يأتي)، و(الموت في الحياة)، و(قصائد حب على بوابات الدنيا السبع)، و(سيرة ذاتية لسارق النار) هيمن عليها الرجز بنسبة (100%). و(مملكة السنبلة) هيمن عليه بحر المتدارك.

– إن التشكلات الإيقاعية الثلاثة التي مثلت الأنساق المهيمنة على المسار الشعري للبياتي هي من البحور الشعرية الصافية التي نادت حركة الحداثة الشعرية إبان طورها التأسيسي بضرورة التعامل بها، ذلك أنّ قيامها على تفعيلة واحدة يمنح هذا الشعر خصوصيته، مثلما أنّ وحدة التفعيلة «تضمن حرية أكبر، وموسيقى أيسر فضلا عن أنها لا تتعب الشاعر في الالتفات إلى تفعيلة معينة لا بد من مجيئها منفردة في خاتمة كلّ شطر.» [5]، لكن هل هذه المبررات كافية لأن ينساق الشاعر وراء البحور الصافية؟ خاصة وأن الأنساق الثانوية في الدواوين ليست كلها صافية ، فقد شغل بحر السريع نسبة (3.56%) من الإنتاج الشعري للبياتي، وضم ديوانه الأول خمس قصائد منه، وستا من

1) – البحراوي، سيد : الإيقاع في شعر السياب، ص105.

2) – ينظر: العشيري، محمود: الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة، ميريت للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 2003 . ص37.

3) – يستعمل هذا المصطلح للدلالة على البحور الشعرية مثلما تداوله كمال أبو ديب في كتابه: في البنية الإيقاعية للشعر العربي.

4) – ينظر: البياتي،عبد الوهاب: تجربتي الشعرية. وينابيع الشمس ،السيرة الذاتية، دار الفرقد، دمشق، ط1، 1999.

5) – نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص80.

الخفيف، إلى جانب اثنتين من الطويل، واثنتين منم البسيط. وهذا دليل على الشاعر لم يؤثِر التشكلات الإيقاعية الصافية لسهولتها فحسبُ، بل لا بد من أنّ هنالك دوافع أخرى حملته على إيثارها دون غيرها. إذ كيف يعمد الشاعر إلى بحر الكامل فيجعله النسق المهيمن على إنتاجه لفترة زمانية معينة. ثم ينتقل إلى الرجز ليكون نسقا مهيمنا، ويتراجع الكامل ليغدو نسقا ثانويا، ثم يتقدم بحر المتدارك ليشكل نسقا مهيمنا حتى آخر ديوان؟ فهل من علاقة بين هذه البحور الثلاثة؟ وأيّ دلالات يمكن أن تشيَ بها؟

1-1: في العلاقة بين الأنساق المهيمنة:

يتأسّس كلّ نسق من هذه الأنساق الإيقاعية على تفعيلة موحدة، هي في الكامل: (متفاعلن ب ب —ب –)، وفي الرجز هي: (مستفعلن – –ب–)، وفي المتدارك:(فاعلن —ب –). وإذا كان بين هذه البحور بعض من التباين في طابعها الإجرائي التقليدي، حيث تتكرر في كلّ من الكامل والرجز ستّ مرات (3×2)، وفي المتدارك (4×2)، فإنها في الشعر الحديث ذات طبيعة إيقاعية مختلفة، حيث لا يخضع تكرار التفعيلة إلى نسق مطرد من المرات. وفي هذه الحالة يمكننا الحديث عن علاقات التشاكل أكثر من الحديث عن علاقات التباين.

إن التشابه المقطعي بين هذه التفعيلات الثلاث يكاد يكون منعدما من الناحية النظرية، لكن بالاقتراب منها ومحاولة التفرس في أشكال تجلياتها يمكن أن نصل إلى أحكام مغايرة. فتفعيلة الكامل (متفاعلن ب ب–ب–) تضم خمسة مقاطع، ثلاثة قصيرة، واثنين طويلين، وتتضمن تفعيلة الرجز (مستفعلن – –ب–) أربعة مقاطع، ثلاثة طويلة، وواحدا قصيرا، وبالعودة إلى ما يقرره علماء الأصوات من أنّ «مقطعين قصيرين يساويان مقطعا طويلا»[1]. سنحصل بعد تطبيق هذه القاعدة على أربعة مقاطع من تفعيلة الكامل، ثلاثة طويلة، وواحد قصير، وهو العدد نفسه الموجود في تفعيلة الرجز كمّا وكيفا. وهذا ما يفسر سهولة انتقال الشاعر من بحر الكامل إلى بحر الرجز. وبتعبير عروضي أكثر قربا من طبيعة التفعيلة فإن تفعيلة الكامل المضمرة (تسكين الثاني المتحرك) هي نقطة التقاطع الحاسمة بين الكامل والرجز، بحيث يتطابقان إلى درجة الالتباس.

1) – الورتاني، خميس : الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، ج2، ص234.

أما عن الانتقال من الحالة الرجزية التي عمرت طويلا في شعر البياتي –ولهذا التعمير أبعاده التي سنقف عندها في موضعها- إلى هيمنة المتدارك فإن له مبرراته في تجليات التفعيلة، وأشكالها المتنوعة، حيث يلتقي البحران: الرجز والمتدارك في أنهما أكثر البحور الشعرية ازدحاما بألوان المتغيرات العروضية في الشعر العربي الحديث، ويكفي أن نلاحظ أنّ تفعيلة الرجز (مستفعلن) يمكن أن تتحول إلى تفعيلة المتدارك المقطوعة (فعْلن)، وذلك حينما تكون تفعيلة الرجز حذّاء (الحذذ هو حذف الوتد المجموع الأخير)[1]. بالإضافة إلى أشكال أخرى كثيرة تقرب الرجز من المتدارك. مثل: (مستَعِلاتن –ب ب--) التي يجتمع فيها زحاف الطي (حذف الرابع الساكن) مع علة الترفيل (زيادة سكون فيما آخره وتد مجموع)، وهو ما يعني خروج التفعيلة الرجزية إلى تفعيلتين من المتدارك (فاعلُ –ب ب) + (فعْلنْ --)، وأخرى تقرّب المتدارك من الرجز، عندما تتجاور تفعيلتا المتدارك (فعْلن --) والتفعيلة الدخيلة (فعولن ب--)، وهو ما يعني ضرب الرجز (مستفعلاتن –-ب--).

ومثلما أنّ اللبس قائم بين تفعيلات الكامل المضمرة، وتفعيلات الرجز الصحيحة، كذلك قد يلتبس الرجز بالمتدارك لكثرة ما ينتابهما من التحولات، ولعله السبب الذي سهّل الانتقال بين البحرين، وبذلك تغدو المرونة التي تتسم بها التفعيلات مبررا لهيمنة تشكل إيقاعي على غيره من التشكلات الإيقاعية الأخرى، وتراجع تشكل آخر عن مكانته، لكن سؤال الأبعاد الدلالية يظل مؤجلا إلى أن يأتي موضعه في هذا البحث.

1-2 في خصائص الأنساق المهيمنة:

إنّ الأنساق المهيمنة هي تلك التشكلات الإيقاعية التي رأينا أنها شغلت مراحل إنتاجية متتالية، فهيمنت على شعره كله، وفرضت خصائصها الجمالية على تجربته الشعرية، وهذه التشكلات هي وفق ترتيبها التاريخي: الكامل، والرجز، والمتدارك.

2-1 الكامل: لبحر الكامل قيمة شعرية كبيرة على امتداد تاريخ الشعر العربي، فهو من بحور الفئة الأولى، والمنافس الأكبر لبحر الطويل والبسيط في احتلال الصدارة، بل إنه يتفوق عليهما في

1) – ينظر: الخويسي، زين كامل ، ومحمد مصطفى أبو شوارب: العروض العربي صياغة جديدة،ج2، ص187.

أنه أكثر حضورا في المشهد الشعري الحديث. وقد أثبتت الدراسات[1] التي سعت إلى رصد التواتر الزمني لسيرورة البحور الشعرية عبر العصور الأدبية أنّ هذا البحر لم يتنازل عن مكانته في الفئة الأولى بين البحور الشعرية، وفي هذا الجدول ملخص لنتائج تلك الدراسات:

البحر	في الشعر الجاهلي	في شعر القرن 1 و2 و3	في الشعر الإحيائي	عند شعراء أبوللو
الكامل	10.00	17.43	26.33	21.70
الرجز	1.90	2.83	2.00	2.5
المتدارك	ــــــــ	ــــــــ	1.5	1.90

جدول رقم (04)

يتضح من خلال هذا الجدول أنّ الشعراء العرب على مر العصور الأدبية ظلوا ينظمون على بحر الكامل، وفق اشتغال زمني تصاعدي، يثبت أنه كلما انتقل الشعر من عصر إلى العصر الموالي ازداد اهتمام الشعراء بالكتابة على هذا البحر، وهذا طبيعي ومبرر منذ التفت حازم القرطاجني إلى محاولة تلمس الخصائص المعنوية لبحور الشعر العربي.

إن النفي الذي حدث لعلاقة الوزن بالغرض أثناء الخوض في عنصر (التناغم بين الإطار والغرض) في الفصل النظري الثاني، لا يتعارض مطلقا مع الحكم الذي سطّره القرطاجني من أنّ «مجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره»[2]، ذلك أنّ هذا الحكم لا يتعلق بإقرار معانٍ مجرّدة لبحر الكامل، وإنما يتعلق بصفة موضوعية تتجلى فيما يتيحه الكامل من مجال الحرية أمام الشاعر، وهذا بالضبط ما يحاول هذا العنصر إثباته.

إن نسبة تداول الشعراء لبحر الكامل في العصر الجاهلي كانت أقل بالمقارنة مع تداولهم لبحر الطويل (43.33%)، أو بحر البسيط (15.33%)، ذلك أنّ الشاعر الجاهلي لم يكن يبحث عن التحرر من صرامة الأوزان، بل كان يسعى إلى تحقيق النموذج الإيقاعي الذي تمثله القصيدة العمودية، وفي المقابل نلاحظ أنّ اهتمام الشعراء في العصور الموالية بما يمكن أن نسميه بالبحور

1) – من هذه الدراسات ينظر: أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص191-208. إسماعيل، يوسف: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري للقصيدة العربية في ق 7 و8هـ، ص47. والبحراوي، سيد : موسيقى الشعر عند جماعة أبوللو، والإيقاع في شعر السياب. وعبد الرؤوف، عوفي: بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف. وعسران، محمود : البنية الإيقاعية في شعر شوقي.

2) – القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص268.

النموذجية قد تراجع، حيث يكفي أن نقارن بين هذه النسب الثلاث لتداول الشعراء لبحر الطويل مثلا في العصر الجاهلي: (43.33%)، وفي القرون الثلاثة الموالية (29.33%)، وعند جماعة أبوللو (8.20%)، لندرك أنّ الشعراء أميلُ إلى التحرر من سلطة الأوزان (الثقيلة) على مر العصور.

إن تقرير حكم كهذا كفيل بتفسير سبب اندفاع شعراء الحداثة في مرحلة التحول نحو تداول بحر الكامل، ذلك أنّ النزوع إلى الحرية، والنفور من النموذج، والهرب من التناظر[1]، كانت أبرز الشعارات التي رفعتها تلك الحركة في مواجهة هيمنة القصيدة العمودية التقليدية. وكان لها فيما يتيحه الكامل من الحرية على مستوى الإطار ملاذٌ أمثلُ لبلورة التجربة الشعرية على مستوى التناغم بين الإطار والغرض.

ونظرا لما يتوفر عليه هذا البحر من الغنائية بانسجامه «مع العاطفة القوية النشاط، والحركة سواء كانت فرحة قوية الاهتزاز، أم كان حزنا شديد الجلجلة»[2]، فإنه واكب مرحلة الرومانسية التي شاعت بين الشعراء العرب في الأربعينات من القرن الماضي، وكانت دافعا قويا في ظهور الشعر الحر «في أوروبا، وأمريكا، وفي البلاد العربية أيضا، وذلك لأنه إنجاز البحث عن تحقق للحرية الفردية التي تفرضها رؤية الشاعر الخاصة التي تسعى إلى التخلص من سيطرة التقاليد الكلاسيكية»[3]. وهذا الجو من الحرية وطلب الاستقلال جسده على مستوى الإطار بحرُ الكامل، بما يتوفر عليه من الانسيابية ، والغنائية في الممارسة الشعرية، وبما يتيحه من إمكانات التعبير، واحتمالاته، حيث يتقلب هذا البحر في شكله العمودي والحر وفق أغلب الاحتمالات الإيقاعية التي عرفها الشعر العربي، ولوحدته الإيقاعية (متفاعلن) من المطاوعة ما يجعلها تنوب عن الوحدات الإيقاعية لأغلب بحور الشعر العربي. وهذه أسباب كافية لأن يشيع هذا البحر في هذه الفترة بالذات التي غطّت المرحلة الإنتاجية الأولى عند البياتي الممتدة بين (1941) إلى غاية (1955) حسب تاريخ القصائد المنشورة في دواوينه الثلاثة الأولى.

ومن أجل الوقوف على مدى أهمية هذا التشكل الإيقاعي في شعر البياتي الأول نستعرض حركته في دواوينه الشعرية المنتخبة لهذه الدراسة من خلال الجدول الآتي:

1) – ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص58-60.

2) – أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، ص177.

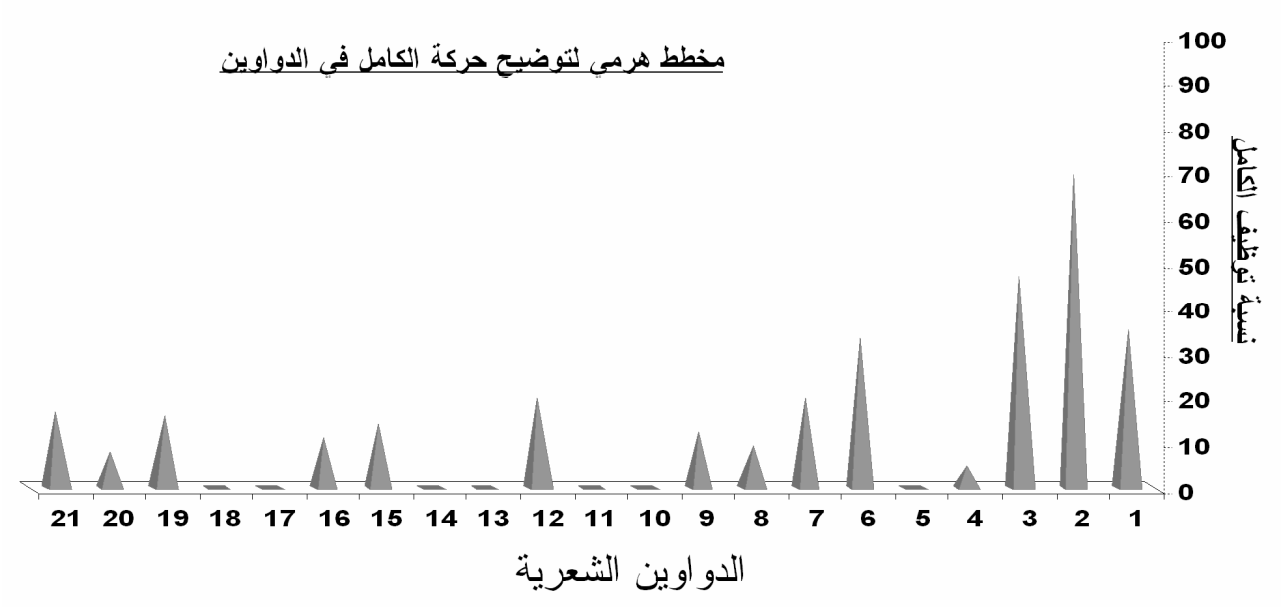
3) – البحراوي، سيد : الإيقاع في شعر السياب، ص201.

الديوان	ملائكة وشياطين 1951	أباريق مهشمة 1954	المجد للأطفال والزيتون 1956	أشعار في المنفى 1957	عشرون قصيدة حب من برلين 1959	يوميات سياسي 1960
النسبة	34.78	69.44	47.05	4.76	00	33.33
الديوان	كلمات لا تموت 1960	النار والكلمات 1964	سفر الفقر والثورة 1965	الذي يأتي ولا يأتي 1966	الموت في الحياة 1968	عيون الكلاب الميتة 1969
النسبة	20.00	9.30	12.50	00	00	20.00
الديوان	الكتابة على الطين 1970	قصائد حب على بوابات 1971	سيرة ذاتية لسارق النار 1974	كتاب البحر 1975	قمر شيراز 1975	مملكة السنبلة 1979
النسبة	00	00	14.28	11.11	00	00
الديوان	بستان عائشة 1989	البحر بعيد أسمعه يتنهد 1998	نصوص شرقية 1999	النسبة الكلية للكامل هي: 15.10		
النسبة	16.12	08.00	16.66			

الجدول رقم (05)

يتبين من خلال هذا الجدول أنّ نسبة تعامل البياتي مع هذا البحر ارتفعت في الدواوين الثلاثة الأولى، ثم انحدرت انحدارا بينا في ديوان (أشعار في المنفى)، لتترك المجال لتشكل إيقاعي آخر هو بحر الرجز، ولا تعود إلى الهيمنة على أي من الدواوين التالية فيما بعد، بل إن نسبة تداوله قد تراجعت إلى الصفر في ثمانية دواوين، فهل لهذا التراجع من دلالة؟

قبل الشروع في بحث مسألة دلالة تراجع بحر الكامل يجدر بنا تجسيد هذا الجدول في شكل هرمي يوضح بصريا حركة الكامل في الدواوين المدروسة:



يجسد هذا الشكل الهرمي حركة بحر الكامل خلال زمن الإبداع في شعر البياتي، حيث ترمز الأرقام من 1 إلى 21 إلى الدواوين مرتبةً حسب سنة صدورها، ومن الواضح أنّ نسبة التعامل مع بحر الكامل قد بلغت أوجَها في السنوات الثلاث الأولى، ولا سيما أثناء صدور ديوانه الثاني سنة 1954 (أباريق مهشّمة) الذي عدّه النقاد بداية التحول في شعر البياتي، لكن الواقع –مثلما ورد في التمهيد لهذا الباب– أنه باستثناء قصيدة (أباريق مشّهمة) التي نحا فيها الشاعر صوب الوعي بالواقع أكثر، فإن بقية قصائد الديوان تمثل أسمى درجات النزعة الرومانسية عنده. وبالتالي فإن الديوان – فعليا– يوضَعُ في كفة واحدة مع (ملائكة وشياطين)، ليحسب على تيار الرومانسية المغرقة في الذاتية والانعزال، والتي وجدت في بحر الكامل ملاذا لحريتها، وهروبها من النموذج، وصرامة القيود.

إن ما يستوقف الدارس أمام هذا المنحنى هو تراجع حركة الكامل بعدما كان مهيمنا، واكتفاؤه بمرتبة ثانوية طيلة المسيرة الشعرية الموالية، والأكثر من ذلك استقراره عند درجة الصفر في ثمانية من دواوين البياتي.

إن من يتابع شعر البياتي لا يجد صعوبة في الجزم بأنّ لهذا التراجع في التداول الشعري دلالته الثابتة، ذلك أنّ إنتاج هذا الشاعر قد مر فعلا بمرحلتين من التعبير تماما كما يوضحه الشكل الهرمي أعلاه؛ فالمرحلة الأولى هي المرحلة الغنائية التي لم يشكل فيها شعره أيّة إضافة فنية للشعر العربي، وإنما كان صدى للصوت الشعري الغالب على المشهد الشعري لتلك الفترة. وهي المرحلة التي يلاحظ فيها هيمنة بحر الكامل.

أما المرحلة الثانية فهي مرحلة التعبير الدرامي التي تبدأ إرهاصاتها تلوح مع صدور ديوانه الشعري (أشعار في المنفى) في نهاية الخمسينات لتتضح معالمها سنة 1965 مع صدور ديوان (سفر الفقر والثورة). ثم لتستوي على سوقها، وتتبلور في (الذي يأتي ولا يأتي 1966).

والمقصود بمرحلة التعبير الدرامي هو تحول الشاعر إلى صيغة التعبير المركب الذي يعتمد على عامل المشاركة الوجدانية، بدل الإغراق في الذاتية. وذلك باستدعاء شخصية ثانية من التراث، تطلّ على القراء بوجه مألوف عنده، من خلال تقنية فنية مارسها الشاعر المعاصر عرفت بتقنية **القناع**، حيث لجأ الشاعر إلى كبار الشعراء الصوفيين؛ كابن عربي، والحلاج، والسهروردي، وعمر الخيام، وجلال الدين الرومي وغيرهم، فاتخذهم أقنعة بثَّ من خلالها آراءه دون أن يتحمل وزْرها، متخففا في الوقت نفسه من صخب التعبير الغنائي، حيث «في معظم هذه التجارب الشعرية كانت تخفت النزعة الغنائية الذاتية، وترتفع قيمة أشكال التعبير الموضوعي بشكل عام»[1].

وبمجرد أن تحول الشاعر إلى هذه الصيغة من التعبير الدرامي، تراجع بحر الكامل بوصفه إطارا لتجسيد التجربة الشعرية التي كان الشاعر/الناقد على وعي تام بكل خصائصها البنيوية. وبالتالي فلا عجب أن يترك ذلك التشكل الإيقاعي المناسب للصوت الغنائي، والمرتبط ارتباطا وثيقا بقضايا مُحرقة لازمت الشعر العربي الحديث. ويتّجه إلى تشكّل آخر أكثر تفاعلا مع خصائص المرحلة التعبيرية الجديدة. وفي ذلك دلالة على قدرة البحور الشعرية القديمة على النهوض بأعباء القضايا المستحدَثة، والرؤى، والتصورات المستجدة.

وقد يكون الشاعر بحسه النقدي الثاقب آثر بحر الكامل لفترة، تواصلا مع الذائقة الشعرية المهيمنة التي كانت تميل إلى النظم عليه بحكم تواتره الكبير في الشعر العربي، ثم قرر العزوف عنه استجابة لذائقة شعرية مستجدة فرضت قاعدة جمالية مغايرة.

2-2 **الرجز**: إن هذا التشكل الإيقاعي الضارب في أعماق الشعر العربي، بعكس الكامل، لم ينل من تقدير الشعراء والنقاد القدامى ما يؤهّله ليتبوّأ منزلة بين البحور الشعرية، أو حتى لينال مكانة في دائرة الشعر؛ فقد عُدّ شعرا من الدرجة الثانية، وبهذه الصفة تعامل معه كبار النقاد القدامى، فهذا

1) – يسير، خالد عمر: الدوافع إلى القناع، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، العدد:340، السنة:1999، دمشق، ص69.

"ابن سلام الجمحي" يضع الرُّجّاز في المرتبة التاسعة؛ أي ما قبل الأخيرة[1]. و"أبو العلاء المعري" يستخفّ -في رسالة الغفران- بالرّجز والرُّجّاز، فيرى أنّ «الرجز من أضعف الشعر»[2]. كما أنّ "حازم القرطاجني" لا يفصّل فيه الحديث مثلما فعل مع غيره من البحور، وإنما يصدر في شأنه هذا الحكم: «فأما السريع والرجز ففيهما كزازة»[3].

وقد سار على هذا النهج كبار المستشرقين الذين درسوا العروض العربي، مثل "كارل بروكلمان *Karl Brockelman*" الذي رأى أنّ الأصل في الرجز هو السجع، ثم ترقّى إلى مرثية النظم[4]. و"أولمان *Ullman*" الذي يعتبر الرجز في الشعر العربي أدبا شاذّا[5]. وعلى الرغم من أنّ هذه المواقف تعد متأخرة نسبيا عن تاريخ ظهور بحر الرجز في الشعر العربي، وأن النقاد يتحدثون عن شيوعه في العصر الجاهلي، والأموي، إلا أنّ تداول الشعراء له في مختلف العصور الأدبية عموما كان ضعيفا، حيث لم تتجاوز نسبة تداوله في العصر الجاهلي -حسب الجدول السابق- (1.90%)، وفي القرون الثلاثة التالية (2.83%)، و لم تتجاوز نسبة تداوله بين الشعراء الإحيائيين (2%)، وبين شعراء أبوللو (2.5%)، فما هي الأسباب التي جعلت الشعراء يعرضون عنه، فلا تتجاوز نسبة تداوله الإجمالية (2.30%) ؟.

إن هنالك أسبابا ثلاثة يمكن أن تمثُل أمامنا، كلها ثابتة في روايات النقاد، وتبدو وجيهة في حمل الشعراء على الإعراض عن تداول هذا التشكل الإيقاعي. أوّلها ما تَرويه كتب الأدب من أنّ الرجز وزن ميسور، يستطيع أن ينظُم عليه كلّ الشعراء، ولعله السبب في وصفه بـ(حمار الشعراء). وبالتالي فإن الشعراء يعرضون عنه تجنّبا لاتهامهم في قدرتهم الشعرية. وثانيهما أنه ارتبط بالتزعة التعليمية في العصر الأموي، واشتهرت به طبقة من الشعراء عُرفوا باسم "الرُّجّاز"[6]، فانتشرت المنظومات التي هي أبعد ما تكون عن الشعر، وبدا كأنما قد اختص هذا البحر بالنظم التعليمي الخالي من أيّ روح شعرية، وبذلك نفر الشعراء منه. وثالث تلك الأسباب ما أورته نازك الملائكة من أنّ بحر الرجز، ولا سيما

---

1) – ينظر: الجمحي، ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ص78.

2) – المعري، أبو العلاء: رسالة الغفران، تحقيق: عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، القاهرة، ط8، 1977، ص376.

3) – القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص266.

4) – ينظر: بروكلمان، كارل: تاريخ الأدب العربي، ج1، تعريب عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1983، ص51.

5) – ينظر: الورتاني، خميس : الإيقاع في الشعر العربي الحديث،ج1، ص243.

6) – ينظر: المجذوب، عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ص233.

إن دخله زحاف الخبن، يغدو «بسبب هذا الزحاف الثقيل المتعب ركيك الإيقاع»[1]. وهو ما يقرّبه من اللغة اليومية، ويترع عنه سمة الشعر ليضعه في استرسال النثر وبساطته.

لكن هذه الحالة من الركود في تداول بحر الرجز لم تدم، حيث شهد طفرة غير مسبوقة في تاريخ الشعر العربي قام بها شعراء الحداثة الأوائل، فكأنما انتفض هذا التشكل الإيقاعي ليثأر مما لحق به من احتقار الشعراء، وازدراء النقاد، فتصدّر المشهد الشعري للخمسينات والستينات.

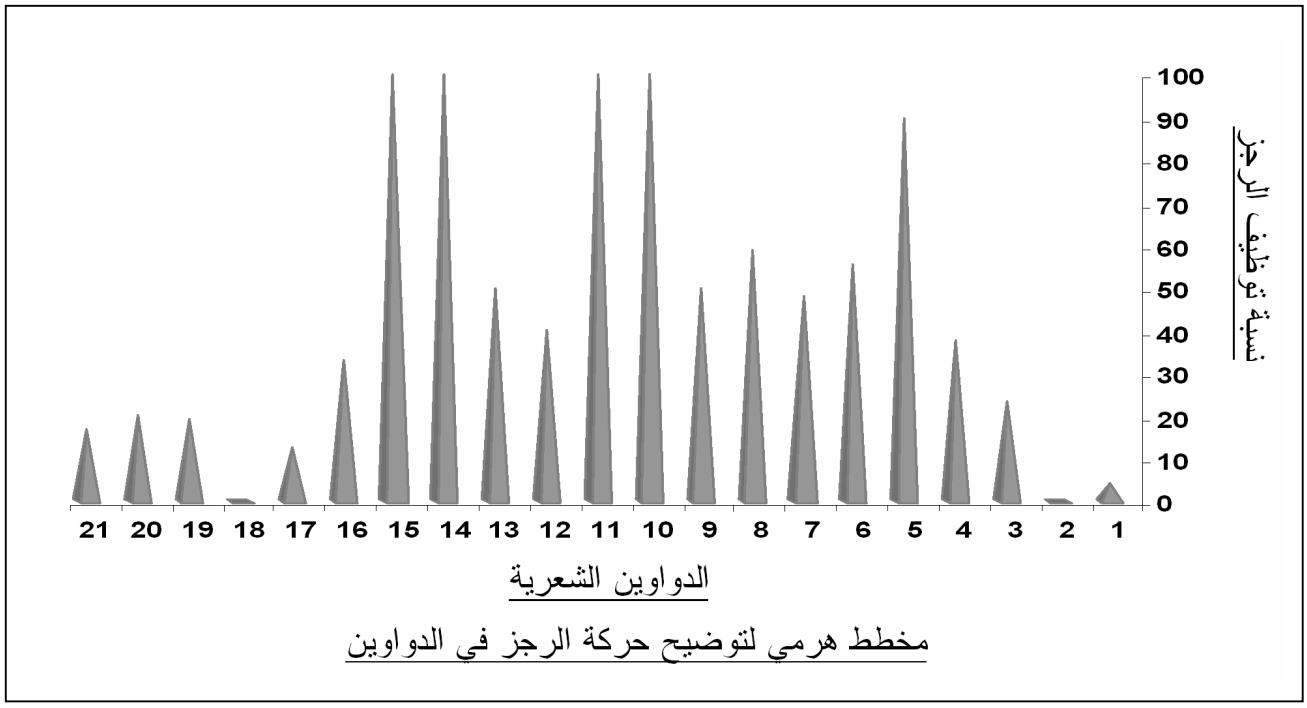
أما في شعر عبد الوهاب البياتي فإن لقصة بحر الكامل التي قدّمنا تفاصيلَها في العنصر السابق فصلا آخر ادّخرناه للحديث عن بحر الرجز، فهذا البحر هو الذي شكّل النسق المهيمن على إنتاج البياتي بعد بحر الكامل، وظل ملازما لإنتاجه الشعري في الدواوين الاثني عشر الموالية، لم يتنازل عن دوره الريادي لأيّ بحر آخر. ولرصد حركته خلال المسيرة الإنتاجية للشاعر نورد الجدول التالي:

الديوان	ملائكة وشياطين 1951	أباريق مهشمة 1954	المجد للأطفال والزيتون 1956	أشعار في المنفى 1957	عشرون قصيدة حب من برلين 1959	يوميات سياسي 1960
النسبة	4.43	00	23.52	38.09	89.47	55.55
الديوان	كلمات لا تموت 1960	النار والكلمات 1964	سفر الفقر والثورة 1965	الذي يأتي ولا يأتي 1966	الموت في الحياة 1968	عيون الكلاب الميتة 1969
النسبة	48	59.09	50	100	100	40
الديوان	الكتابة على الطين 1970	قصائد حب على بوابات 1971	سيرة ذاتية لسارق النار 1974	كتاب البحر 1975	قمر شيراز 1975	مملكة السنبلة 1979
النسبة	50	100	100	33.33	12.5	00
الديوان	بستان عائشة 1989	البحر بعيد أسمعه يتنهد 1998	نصوص شرقية 1999	النسبة الكلية للكامل هي: 44.22		
النسبة	19.35	20	16.66			

الجدول رقم (6)

[1]) – الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص110.

ومن أجل التوضيح البصري نمثل لهذا الجدول بمخطط هرمي يجسد حركة الرجز في الدواوين:



مخطط هرمي لتوضيح حركة الرجز في الدواوين

إن النتائج المبدئية التي يمكن الخروج بها من تأمل هذا المخطط الهرمي الممثل لحركة الرجز بوصفه النسق المهيمن على الحركة الإيقاعية لشعر البياتي بين عامي 1957 و1974 هي:

1- إن بحر الرجز كان حاضرا بكثافة، حيث بدأت رحلة الشاعر معه منذ سنة 1957 في ديوان "أشعار في المنفى" بنسبة كبيرة هي (38.09%)، لكنها كانت أقل نسبة هيمن بها هذا التشكل الإيقاعي على امتداد اثني عشر ديوانا.

2- شهدت أربعة دواوين نقاءً إيقاعيا تمثل في هيمنة بحر الرجز، إذ كان طغيانه على ديوان "الذي يأتي ولا يأتي"، و"الموت في الحياة"، و"قصائد حب على بوابات العالم السبع"، و"سيرة ذاتية لسارق النار"، بنسبة (100%)، وهذا يعد مدعاة للتساؤل، حيث إنّ تعامل الشاعر بهذا التشكل الإيقاعي لم يتعدَّ في الديوانين الأولين نسبة (2.17%)، فكيف يقفز –وذلك ما بيّنه الرسم التخطيطي بصورة جلية– من هذه النسبة الضئيلة إلى أن يطغى على (44.22%) من الأشعار التي كُتبت بين 1957 و1974، أي لمدة سبعة عشر عاما؟.

3- إن كثافة توظيف الشاعر لهذا التشكل الإيقاعي تبرز أكثر في الفترة الممتدة بين 1966 و1968، أي مع صدور ديوانيْ "الذي يأتي ولا يأتي" و"الموت في الحياة". حيث لم يكتب الشاعر بيتا واحدا على غير بحر الرجز لمدة ثلاثة أعوام.

إن مثل هذه الملاحظات تدفعنا إلى الانتقال من نسق الدراسة الآنية (*Syncronique*) إلى سياق الدراسة التعاقبية (*Diacronique*) التاريخية، ذلك أنّ بحر الرجز –كما أسلفنا- لم يشهد ترحيبا كبيرا من طرف الشعراء بسبب السمعة السيئة التي كانت له في العصور العباسية وما بعدها، و لم يحفل به إلا الذين نظموا المصنفات التعليمية، وهي ما يتفق كلّ الدارسين على أنها لا تدخل في دائرة الشعر، أو عند شعراء الموشحات «بالمغرب الإسلامي ليعود إلى الضمور ثانية بفعل ضعف مكانة الموشح بعد انحلال الحضارة الأندلسية»[1].

وينفرد أحمد شوقي بالالتفات إلى هذا التشكل الإيقاعي على غير عادة معاصريه، لينظم على منواله ستة وأربعين وثلاثمائة وألفيْ بيت موزعة على تسع وستين قصيدة، وهذا ما يشي بطول النفس الشعري عند هذا الشاعر أثناء تعامله مع بحر الرجز، فمعدل الأبيات في كلّ قصيدة يصل إلى أربعة وثلاثين بيتا، وقد بلغت نسبة تداوله (09.17%)، حسب دراسة قام به أحد الباحثين[2]. لكن الملاحظ أنّ شوقي لم ينظم في الأغراض الجادة بهذا البحر، كالتحية، وتكريم الزعماء، والأبطال، والغزل، وإنما «تكثف في المتنوعات، وحديقة الأطفال، بخاصة ما جاء منها على سبيل الحكاية ذات التأثير الذي يبتغيه شوقي»[3]. وهذا دليل على أنّ الكتابة الشعرية على بحر الرجز عند شوقي وإن لم تكن في المصنفات العلمية والمنظومات التعليمية بصفة مباشرة فإنها كانت في أغراض قريبة منها، وهذا نموذج يمثل قيمة الرجز الشعرية عند شوقي. وهو من قصيدة بعنوان: "الست هدى" قالها في امرأة تعدد مناقب زوجها وهي من مجزوء الرجز[4]:

يَرْحَمُــهُ اللهُ وَإِنْ لَمْ أَرَ لَوْنَ قِرْشِهِ

1) – الورتاني، خميس : الإيقاع في الشعر العربي الحديث، ص247.

2) – ينظر: عسران، محمود : البنية الإيقاعية في شعر أحمد شوقي، ص66.

3) - نفسه، ص67.

4) – شوقي، أحمد: المسرحيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص678.

عِشْتُ اثْنَتَيْنِ مَعَهُ لَمْ أَنْتَفِعْ بِفُرْشِـــهِ
يَدِبُّ كَالْحَلُّوفِ فِي خُرُوجِهِ مِنْ قَشِّهِ

وظل بحر الرجز راكدا لا مدَّ فيه ولا جزر إلى منتصف الخمسينات، حيث تهافت الشعراء علـــى توظيفه في شعرهم بعد تردد تجلى في نهاية الأربعينات في شعر نازك الملائكة وبلند الحيـــدري، وبـــدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي.

وإذا كان التحليل قد أفضى في العنصر السابق إلى أنّ هيمنة بحر الكامل علـــى شـــعر المرحلـــة الرومانسية للبياتي الذي مثلته دواوينه الثلاثة الأولى، ووقف وراءها ما يتضمنه هذا البحر مـــن نـــسبة ورود المقاطع الطويلة ذات الإيقاع البطيء الملازم لتجربة المأساوية والحزن – فإن تحليل نسبة المقـــاطع الطويلة والقصيرة في الوحدات الإيقاعية لبحر الرجز، وكيفية تداول الشاعر لها قد أفـــضى إلى نتيجـــة عكسية، يتجلى ذلك من خلال هذا الجدول الممثل للأنساق المقطعية الواردة في عينة من القـــصائد تم انتقاؤها وفق الإستراتيجية السابقة، أي قصيدتان من كلّ ديوان؛ واحدة من أولـــه، والأخـــرى مـــن آخره، وشمل ذلك اثني عشر ديوانا، هي الدواوين التي توارد فيها الرجز:

نوع التفعيلة	صحيحة	مخبونة	مطوية	مخبولة	مقطوعة	حذّاء مسبغة	مخلوعة	مخلوعة محذوفة
مقابلها العروضي	--ب- مستفعلن	ب- ب- متَفعلن	-ب ب- متْفعلن	ب ب ب- فعلتن	--- مستفعلْ	- - فعْلانْ	ب- - فعولن	ب - فعلْ
عددها	885	916	638	273	340	437	400	11
نسبتها	23.80	24.63	17.15	2.44	9.14	11.75	10.75	0.29
المقاطع الطويلة	2655	1832	1276	91	1020	874	800	11
المقاطع القصيرة	885	1832	1276	273	00	00	400	11
إجمالي المقاط الطويلة	8559			إجمالي المقاطع القصيرة	5114			

الجدول رقم (7)

إن الوحدات الإيقاعية التي مسها التحليل هي (3718) وحدة، ولأن الثابت عروضيا أنّ وحدة بحر الرجز مكوّنة من ثلاثة مقاطع طويلة (مس، تف، لن ---) ومقطع واحد قصير (عِ ب)، فإن المنطق الرياضي يفرض أنّ عدد المقاطع الطويلة سيكون ثلاثة أضعاف المقاطع القصيرة؛ أي (3718×3)، وهو ما يساوي (11154). أما عدد المقاطع القصيرة فسيكون (3718) مقطع قصير، لكن الملاحظ أنّ النتائج الواردة في الجدول مخالفة تماما لهذا المنطق، حيث نلاحظ أنّ عدد المقاطع الطويلة في الممارسة الشعرية الفعلية لهذه العينة هو (8559)، وعدد المقاطع القصيرة هو (5114). وبذلك نستنتج أنّ الشاعر -في تداوله لبحر الرجز- يميل إلى المقاطع القصيرة من خلال تحويل تفعيلة "مستفعلن" ذات المقاطع الطويلة إلى (متَفعلن) بفعل زحاف الخبن لتكون المقاطع فيها متوازنة مرة، وإلى (متْفَعلن) ذات المقاطع المتوازنة بفعل زحاف الطيّ مرة ثانية، ويحولها مرة ثالثة إلى (فعِلتن) التي تغلب عليها المقاطع القصيرة من خلال زحاف الخبل الذي يعدّ نادرا في الشعر العربي، ومع ذلك نرى الشاعر يورده بكثرة، حيث مسّ (273) تفعيلة بنسبة 2.44%. فهل لهذا الجنوح نحو المقاطع القصيرة من دلالة؟.

يبدو أن تقصد الشاعر في المرة السابقة لإيراد تفعيلة الكامل مضمرةً من أجل تغليب المقاطع الطويلة عليها، وهو ما تناسب مع حالة الشكوى والحزن والمأساوية في الاتجاه الرومانسي -قد قابله تقصّدٌ آخرُ لتحويل الوحدة الإيقاعية الرجزية إلى بنية تهيمن عليها المقاطع القصيرة، وإذ ثبت من خلال التحليل أنّ المقاطع الطويلة تتلاءم والمأساوية التي يزخر بها الشعر الغنائي في حياة الشاعر الإبداعية، وآية ذلك ما تتضمنه من سرعة في الإيقاع، فإن غلبة المقاطع القصيرة على شعره دلالة أخرى تمت الإشارة إليها أثناء الحديث عن تراجع نسبة توظيف بحر الكامل، هذه الدلالة هي محاولة إخضاع الجانب الإيقاعي لخدمة البعد الدرامي الذي عرفه شعر البياتي منذ بداية الستينات. حيث يكون التعبير المركب آلية في يد الشاعر لإدماج صوته في صوت الآخر، وإخفاء الحالة المأساوية التي يعيشها. وبالتالي تغدو الشخصية هي المتحمِّل الظاهر لتبعات هذه الحالة، بينما يتحمّلها الشاعر ضمنيا. وتتلاشى في هذه الطريقة من التعبير النزعة الغنائية، لتطغى النزعة الدرامية التي تتوسّل بوعي الشّاعر، وتحكّمه في ذلك الانثيال العاطفي المسيطر على القصيدة العربية منذ عهودها الأولى. وهذه

سمة موضوعية بدأ التّعامل معها منذ أن نضجت التجربة الشعرية، وبدأت القصيدة تتشوّف نحو تجسيد رؤيا الشاعر للعالم.

وبذلك فإن ورود تفعيلة الرجز مخبونةً (916) مرة؛ أي بنسبة قاربت (24.63%) من مجموع الوحدات الإيقاعية الموظَّفة في العيِّنة المدروسة، يدلّ على أنّ الشاعر يسعى إلى التقاط المقاطع القصيرة حتى يتملّص من قبضة تواتر الانفعالات الذي تجسِّده المقاطع الطويلة، وليس أدلّ على أنّ الشاعر يتصيّد المقاطع القصيرة تصيُّدا من هذه الأشطر من قصيدة "الجرادة الذهبية"[1]:

رَأَيْتُ فُلْكَ نُوحْ ب–ب–ب–

وَأُمَمًا مَغْلُوبَةً تَنُوحْ ب ب ب– ––ب–ب–

وَشُعَرَاءَ عَدَدَ الذُّبَابْ ب ب ب–ب ب ب–ب–

ولْنرَ كيف تحوّلت الوحدة الإيقاعية الرجزية إلى هذا الانثيال الحركي في بداية الشطر الثاني من تفعيلة تهيمن عليها المقاطع الطويلة "مستفعلن" إلى تفعيلة تتوالى فيها المقاطع القصيرة بأقصى ما يسمح به العروض العربي التقليدي، وهو أربعة متحركات (////0 وَأُمَمًا)؛ أي ثلاثة مقاطع قصيرة متتالية ومقطع طويل. وإن ما لا يختلف فيه اثنان هو أنّ بداية الشطر الثالث (وَشُعَرَاءَ عَدَدَ) يعد –في عُرْف الذائقة الإيقاعية العربية– تركيبة بعيدة كلّ البعد عن خاصية الشعر، فتوارد الشطر على نسق (فعِلتن فعِلتن) يقرِّب الشعر من انسيابية النثر.

إن هذا التصيُّد للأنساق القصيرة بالميل نحو زحاف الخبن، وزحاف الطيّ، وزحاف الخبْل في بحر الرجز في شعر البياتي، وفي الشعر الحر بصفة عامة[2]، يدلّ دلالة واضحة على وعي الشاعر المعاصر، وحسّه الإيقاعي المتطوّر، حيث غدا يسخّر كلّ الإمكانيات، والمكتسبات التي أنتجتها الشعرية العربية المعاصرة لخدمة إنتاجه الشعريّ، فاختيار بحر الرجز إطارا للتجربة الشعريّة يعني بدقةٍ اختيارَ المقاطع القصيرة التي تتيحها الزّحافات السابقة. ولو لم يكن كذلك لَلَزم الشاعرُ بحر الكامل الذي عنَى اعتماده في التجربة الرومانسية البحثَ عن المقاطع الطويلة التي يوفرها زحاف الإضمار (مُتْفاعلن)، وعلّة الترفيل (متفاعلاتن)، وعلة القطع (متفاعي)، وغيرها.

[1] – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج2،، ص172.

[2] – ينظر: الخويسي، زين كامل ، ومحمد مصطفى أبو شوارب: العروض العربي صياغة جديدة،ج2، ص191.

إنّ الميل إلى المقاطع القصيرة عند البياتي –بالذات– يؤكّد أنّ هذا الشاعر كان في مرحلة تجريب واضحة خلال فترة الخمسينات، وكان –بما امتلكه من قدرة على الإبداع الشعري والممارسة النقدية– عارفا بأسرار الإيقاع، وبكل الطاقات التعبيرية المتاحة، ولم يكن تحوُّله عن التّوجّه الرومانسي بما يفرضه على الشاعر من بكائية، وإفراط في التغني بالمشاعر، إلى الواقعية التي قادته بخطى وئيدة إلى اكتشاف آلية التعبير الدرامي –مجرّدَ مصادفة، ولكن جاء من بعد طول عناء وتجريب للأشكال والآليات، «حاولتُ أن أقدّم البطل النموذجي في عصرنا هذا وفي كلّ العصور، وأن أستبطن مشاعر هذه الشخصيات النموذجية في أعمق حالات وجودها، وأن أعبّرَ عن النهائي واللانهائي، وعن المحنة الاجتماعية والكونية التي واجهها هؤلاء، وعن التجاوز والتخطّي لما هو كائن، أو سيكون» [1].

وبفضل تلك الآلية الدرامية التي هي تقنية القناع قضى الشاعر على طغيان الحس المأساوي في نصوصه، مفضّلا صوت الألم الخافت الذي تكاد تزدرده حركة الشخصيات المتقنِّعِ بها، مستنِدا على ذلك التناسب الخفيّ بين حالة الإيقاع السريع الذي تفرضه المقاطع القصيرة، وخفوت صوت الألم والحزن في القصيدة، أو التعبير الدرامي الموضوعي.

ومن أجل التدليل على هذا التلازم، يورَد هذا المقطع من قصيدة (عذاب الحلاج) التي تعدّ أوّل قصيدة يتبلور فيها التعبير الدرامي في شعر البياتي، وفي الشعر العربي الحديث عموما[2]، وهي من ديوان (سفر الفقر والثورة) [3]:

بُحْتُ بِكِلْمَتَيْنِ لِلسُّلْطَانْ
قُلْتُ لَهُ: جَبَانْ
قُلْتُ لِكَلْبِ الصَّيْدِ كِلْمَتَيْنْ
وَنِمْتُ لَيْلَتَيْنْ
حَلُمْتُ فِيهِمَا بِأَنِّي لَمْ أَعُدْ لَفْظَيْنْ
تَوَحَّدَتْ

[1] – البياتي،عبد الوهاب : تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، 1968، ص24.
[2] – ينظر: منصور، إبراهيم محمد: الشعر والتصوف –الأثر الصوفي في الشعر المعاصر، ص185.
[3] – البياتي: الديوان، ج2، ص15.

تَعَانَقَتْ

وَبَارَكَتْ –أَنْتَ أَنَا

تَعَاسَتِي

وَوَحْشَتِي.

هذه الأشطر هي جزء من المقطع الرابع "المحاكمة" في قصيدة (عذاب الحلاج) التي هي قناع تلبَّسه الشاعر لشخصية من التراث الصوفي الإسلامي، هي شخصية "الحلاج" المتصوّف الثائر على النظام السياسي والاجتماعي الذي اتهمه بالزندقة، والخروج على تعاليم الدين[1]، إلا أنّ صوت الشاعر مخبوء وراء هذه الشخصية، فهو أيضا ثائر على النظام السياسي الجائر الذي أبعده عن وطنه ظلما، فكلاهما ذاق مرارة العذاب والغربة، لكن الظاهر من القصيدة هو عذاب الحلاج، ويبقى عذاب البياتي مخفيا، مؤجّلا إلى أن تبوح القصيدة بكل أسرارها. وهذا هو المقصود بالتعبير الدرامي، حيث إنّ هنالك شخصية ثانية تنوب عن الشاعر في أقواله، ومشاعره، وردود أفعاله، وهذا ما يسمح له بشكْم انفعالاته، حتى إنه لم يصرخ في وجه السلطان الجائر، وإنما "باح" له بكلمتين.

وبالعودة إلى البنية الإيقاعية لهذا المقطع، نلاحظ أنّ هناك تناغما كبيرا بين التفعيلات الرجزية المخبونة، والمطوية ذات التّوجّه المقطعي القصير –والمقام السردي الدرامي الذي جسدته هذه الأشطر، حيث بلغت نسبة الوحدات الإيقاعية الزاحفة زحافَ الخبن (47.36%)، كما بلغت الوحدات الإيقاعية الزاحفة زحافَ الطيّ (21.40%). بينما لم تتجاوز نسبة التفعيلات الصحيحة (10.52%)؛ أي بتفعيلتين صحيحتين من أصل تسع عشرة تفعيلة مكوِّنة للمقطع. كلُّ ذلك من أجل بثّ جوّ من الإيقاع السريع المتلازم مع حالة الهدوء النفسي، والبعد عن فورة المشاعر وصخَبِها.

وعلى الرغم من أنّ لهذه الفكرة –يعني فكرة التلازم بين الإيقاع السريع وحالة الهدوء النفسي، وكذلك تلازم الإيقاع البطيء مع حالة الانفعال – أهمّيةً بالغةً إلا أنه يؤجَّل الحديث فيها إلى مبحث موالٍ يتعلق بفن المزاحفة. أما ما بقي للمناقشة في بحر الرجز فهو رأي نازك الملائكة المشار إليه سابقا، في أنّ زحاف الخبن، إذا كثر تواردِه في القصائد الرجزية يجعل إيقاعها ركيكا متعبا.

[1]) – ينظر: النهيوم، الصادق : الذي يأتي ولا يأتي، ص61.

ومنذ البداية يُلاحظ –تماشيا مع هذا الرأي– أنّ الذائقة الشعرية العربية لا تنسجم مع بحر الرجز في صورته التي يرد عليها في الشعر الحر، وتجده متعبا ركيك الإيقاع. والسبب في ذلك هو أنّ هذا البحر يتحمّل أنواعا من الزحافات والعلل لا حصر لها، فقد أحصى بعض الباحثين ما يقرب من اثني عشر شكلا إيقاعيا لضرب الرجز في التداول الشعري الحر[1]، هي: (مستفعلن، متَفعلن، مستَعلن، فعِلتن، فعولن، فعولْ، فعو، مستفعلاتن، فعْلن، فعْلانْ، مستفعلْ)، منها الأربعة الأولى منتشرة بكثرة في حشوه.

وإن تداولا شعريا بمثل هذه الاحتمالات العديدة لكفيلٌ بزعزعة البنية الشعرية لبحر الرجز، حيث «قد يؤدي الإفراط في طلب التزحيف إلى النثرية، لأن الأوزان حصرٌ، والحصر يتحقّق بفضله التوازن المفضي إلى النغم، في حين نجد اللاحصر هو النثر»[2]. وقياسا على أنّ الإفراط في التزحيف مسؤول على إشاعة صفة النثرية في تركيبة بحر الرجز يمكن صياغة هذه الخلاصة: كلما كثرت نسبة الزحاف في شطر الرجز كان أقرب إلى خانة النثر منه إلى خانة الشعر. ويقف هذا الشطر المزدحم بالزحافات من قصيدة "الجرادة الذهبية"[3] شاهدا مدعِّما لهذا الحكم:

أَزَحْتُ عَنْ قَبْرِيَ أَطْبَاقَ الثَّرَى وَكُومَ الْحِجَارْ

متَفعلن مْتْفعلن مستفعلن فعِلتن فعولْ

وكذلك قوله في قصيدة "الوجه والمرآة"[4]:

تَطْلُعُ مِنْ نُبُوءَةِ الْعَهْدِ الْقَدِيمِ وَبُطُونِ كُتُبِ الْأَنْهَارْ

مْتْفعلن متَفعلن مستفعلن فعِلتن فعِلتن فعْلانْ

إن القارئ لهذين الشطرين لا يكاد يحسّ بأثر للإيقاع العروضي فيهما، والسبب هو كثرة الزحافات، وتواليها على المستوى الأفقي، حيث تجد الأذن المدربة عروضيا على تحسس النغم تنافرا مقيتا في المستوى العروضي التركيبي، لكن شتان بين ما تمتلكه الأذن المدربة عروضيا، وما يتطلع إليه شعراء الحداثة على المستوى الإيقاعي.

---

[1] – ينظر: الخويسي، زين كامل ، ومحمد مصطفى أبو شوارب: العروض العربي صياغة جديدة،ج2، ص189.

[2] – عنوان، عبد الرحيم: من جماليات إيقاع الشعر العربي، دار أبي قراق للطباعة والنشر، الرباط، ط1، 2002، ص103.

[3] – البياتي: الديوان، ج2، ص169.

[4] – البياتي،عبد الوهاب: الديوان، ج2، ص213.

2-3 المتدارك: هذا التشكل الإيقاعي هو أقل التشكلات الشعرية حظّا في التداول الشعري القديم، وذلك ما حمل الخليل على عدم إدراجه ضمن مشروعه العروضي، وظل بهذه المحدودية في تداول الشعراء إلى أن ظهر الشعر الحر، فكانت باكورتُه قصيدة (الكوليرا)[1] لنازك الملائكة:

سَكَنَ اللَّيْلُ فعلن فعْلن

أَصْغِ إلى وَقْعِ صَدَى الْمَاشِينْ فاعلُ فعْلن فعِلن فعْلانْ

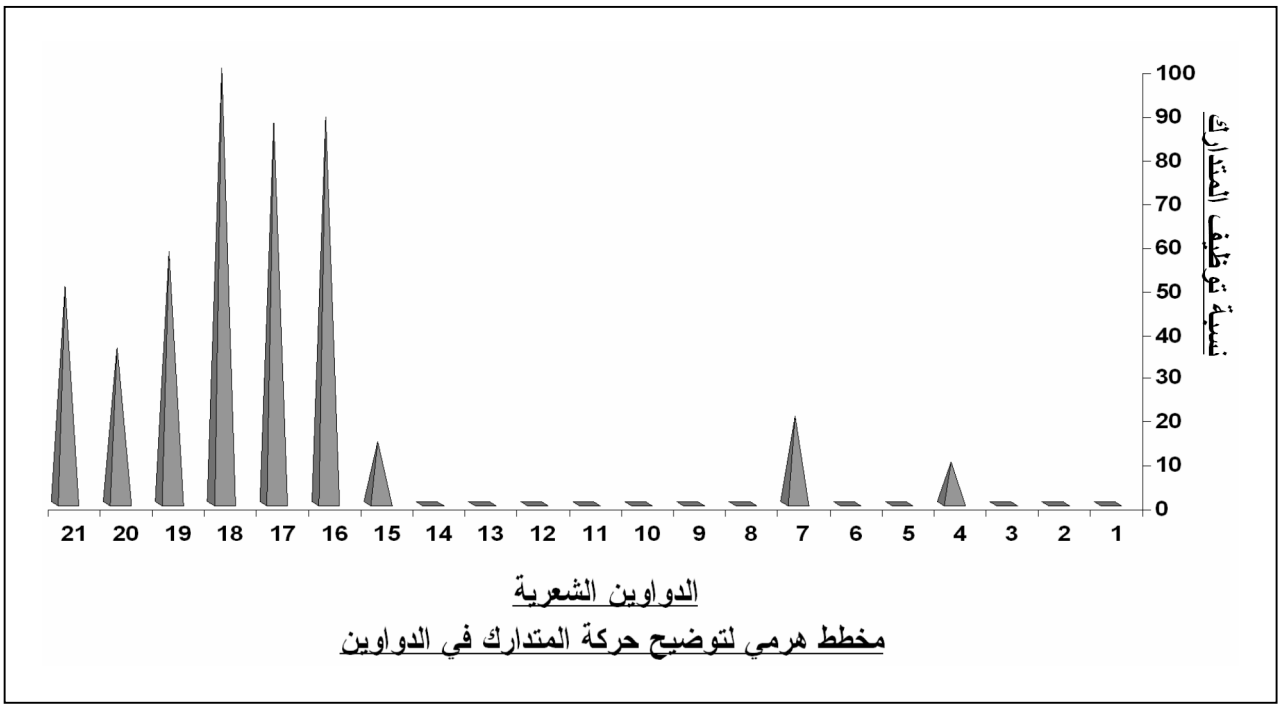
وراح الشعراء بعد ذلك ينظمون عليه وينوّعون في وحداته الإيقاعية، حتى أصبح أكثر بحور الشعر العربي تنوّعا وتداولا. ومع ذلك فإن البياتي ظل متردّدا في النظم على هذا البحر، إذ لا نجد له حضورا يُذكر في دواوينه الأولى، كأنما هو متحفظ في التعامل به استجابة لسلطة الرأي القديم. وهذا الجدول يوضّح مدى محدودية تداول البياتي لهذا التشكّل الإيقاعي في مراحله الشعرية الأولى، كما يوضح نسبة انفتاحه عليه في المراحل المقبلة:

الديوان	ملائكة وشياطين 1951	أباريق مهشمة 1954	المجد للأطفال والزيتون 1956	أشعار في المنفى 1957	عشرون قصيدة حب من برلين 1959	يوميات سياسي 1960
النسبة	00	00	00	9.52	00	00
الديوان	كلمات لا تموت 1960	النار والكلمات 1964	سفر الفقر والثورة 1965	الذي يأتي ولا يأتي 1966	الموت في الحياة 1968	عيون الكلاب الميتة 1969
النسبة	20	16.27	00	00	00	00
الديوان	الكتابة على الطين 1970	قصائد حب على بوابات 1971	سيرة ذاتية لسارق النار 1974	كتاب البحر 1975	قمر شيراز 1975	مملكة السنبلة 1979
النسبة	00	00	14.28	88.88	87.5	100
الديوان	بستان عائشة 1989	البحر بعيد أسمعه يتنهد 1998	نصوص شرقية 1999	النسبة الكلية للمتدارك		22.88
النسبة	58.06	36	50			

الجدول رقم (8)

[1]) – الملائكة، نازك: شظايا ورماد، ص27.

ولتتضح حركة التداول بهذا التشكل الإيقاعي يتم تجسيدها بمخطّط هرميّ كما يلي:



مخطط هرمي لتوضيح حركة المتدارك في الدواوين

يتضح من خلال هذا المخطّط الهرميّ محدودية حركة المتدارك في ممارسات البياتي الشعرية الأولى، وهي ممتدّة إلى غاية (1970)؛ أي إلى غاية الرقم (14) الذي يشير إلى ديوان (الكتابة على الطين)، فإذا استثنينا ثلاثة من دواوينه هي: (أشعار في المنفى)، و(كلمات لا تموت)، و(النار والكلمات) والتي بلغت نسبة ورود هذا التشكّل الإيقاعي فيها (15.26%)، فإن أحد عشر ديوانا لم تشهد أيّ حضور له مطلقا.

إنّ ما يكشف عنه هذا المخطّط –أيضا– هو أنّ الشاعر يبدو مترددا في توظيف هذا البحر، حيث نلحظ حضوره في الديوان الرابع، ثم غيابه في الديوانين الخامس والسادس قبل أن يعاود الظهور في الديوانين السابع والثامن، ثم يُعرض الشاعر عن استخدامه بعد ذلك في الدواوين الستة الموالية، وهذا التذبذب في الحضور والغياب قد يثير التساؤل؛ فهل يكون الشاعر قد وضع هذا التشكّل الإيقاعي على محكّ التجريب، ورآه لا يناسب تجربته، فأعرض عنه، وعاد إليه ليتأكّد من صحّة حكمه، فتبيّن له أنه بحر لا يستجيب لتطلّعاته الإيقاعية، فتركه غيرَ ملتفِت إليه لعشر سنوات متتالية؟ أم أنّ ظاهرة التّذبذب هذه محضُ مصادفة؟ وليس للشاعر دخل في اختيار نموذجه الإيقاعي، وإنما القصيدة هي التي تفرض إيقاعها.

والأمر الرابع الذي يفرض حضوره على الدارس هو هيمنة بحر المتدارك على إنتاج البياتي الشعري في جميع الدواوين الصادرة بعد مرحلة القطيعة مع هذا البحر. ورغم أنّ عددها لم يكن كبيرا حيث بلغت سبعة دواوين، إلا أنّ الحيّز الزمني الذي استغرقته كان طويلا، فقد شغل نسبة (60.41%) من عمر إنتاج البياتي الشعري كلِّه؛ أي تسعة وعشرين عاما من أصل ثمانية وأربعين عاما. وهذه فترة مصالحة طويلة لا شكّ أنّ لها أبعادها الجمالية والدلالية.

لعلّ خير ما يُسعفنا في فكّ شفرات بعض القضايا التي طُرحت في الملاحظات السابقة، هو معرفة النظام المقطعي الذي خضعت له قصائد المتدارك، في عيّنة اختيرتْ وفق المعايير السابقة (قصيدتان من كلّ ديوان)، حيث إنّ الواحد والعشرين ديوانا قد تفاوتت –كما اتضح من التفاوت الحاصل في البنية الهرمية– في استضافتها لهذا التشكّل الإيقاعي تفاوتا مثيرا للدهشة، تراوح بين الصفر في كثير منها، والمائة في بعضها، كما تفاوتت في نظامها المقطعي، بسبب التنويع في الوحدات الإيقاعية التي يعزف الشاعر على وتر احتمالاتها الإيقاعية بقدرة فائقة. وقد ساعده في ذلك الطاقة الإيقاعية الكبيرة التي يختزنها هذا البحر، وهو ما أهّله لأن يتربّع على عرش القصيدة العربية المعاصرة، ويجسّد كلّ طموحاتها الإيقاعية.

وإن تتبُّعًا أوّليّا للوحدات الإيقاعية الواردة في عيّنة القصائد المدروسة تُظهر أنّ الشاعر قد تعامل مع خمس منها هي: (الصحيحة، الخبونة، المحذوفة، المقطوعة، المقطوعة المقصورة)، وتجلّت مقاطعها مثلما هو وارد في الجدول التالي:

نوع التفعيلة	صحيحة	مخبونة	مقطوعة	محذوفة	مقطوعة مقصورة
مقابلها العروضي	–ب– فاعلن	ب ب– فعِلن	–– فعْلن	–ب– فاعلُ	– فعْلْ
عددها	4	176	483	163	27
نسبتها	0.46	20.63	56.62	19.10	3.16
مقاطع طويلة	8	176	966	326	27
مقاطع قصيرة	4	352	00	163	00

الجدول رقم (9)

وبالمقارنة بين النسب الواردة في هذا الجدول يتّضح أنّ التفعيلات المقطوعة (-- فعْلن) قد سيطرت سيطرة تامة على العيّنات المدروسة، حيث مثلت نسبة (56.62%) من إجمالي التفعيلات، تليها التفعيلات المخبونة (ب ب- فعِلن) بنسبة (20.63%)، ثم المحذوفة (-ب ب فاعلُ) بنسبة (19.10%). غير أنّ تفعيلة المتدارك الصحيحة تعدّ نادرة الحضور، حيث إنّ نسبتها لم تتجاوز (0.46%) وهذه نسبة ضعيفة جدّا.

ولا عجب في شأن انخفاض نسبة الوحدات الإيقاعية الصحيحة (فاعلن) في بحر المتدارك، بل إن هذا الأمر طبيعي. ذلك أنّ أقطاب الحداثة الأوائل؛ بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وبلند الحيدري، وصلاح عبد الصبور، والبياتي، وآخرين، حينما اندفعوا نحو إيقاع المتدارك لم يطلبوه بصيغة المتدارك المحدث ذي التفعيلة (فاعلن)، وإنما طلبوه بصيغته الخبيّة ذات التفعيلة المخبونة أصلا (فعِلن)، ويدلّ على ذلك تداولُهم الشعري والنقدي لهذا البحر. فقد كتبت نازك الملائكة قصيدتها الأولى في الشعر الحر على الخبب، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك:

سَكَنَ اللَّيْلُ فعِلن فعْلن
أَصْغِ إلى وَقْعِ صَدَى الْمَاشِينْ فاعلُ فعْلن فعِلن فعْلانْ

كما أنّها –على المستوى النقدي- تحدّثت عن ظاهرة جديدة ابتدعتها هي (فاعلُ في حشو الخبب)[1] وليس فاعلُ في حشو المتدارك، وفي هذا جاراها النقاد محافظين على الصيغة نفسها[2]. وصحيح أنّ الشاعر المعاصر قد خلط بين الصيغ المختلفة لتفعيلة المتدارك، لكن الثابت أنّ الممارسة الشعرية العربية الحديثة لهذا التشكل الإيقاعي اتجهت نحو الصيغة الخببية أوّلا، ثم استدعت التحوّلات الأخرى. ومن هذا المنطلق يكون تصوّرنا لدراسة هيمنة المتدارك على مرحلة غير قصيرة من شعر البياتي.

فقد آثر البياتي أن يتعامل مع الصيغة الخببية (فعِلن) منذ أول لقاء له مع هذا البحر في قصيدة (الزنبق والحرية إلى ولدي سعيد)[3]، هذا مطلعها:

---

[1] – ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص134.

[2] – ينظر: إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص106. و النويهي، محمد: قضية الشعر الجديد، ص306. والغذّامي، عبد الله: الصوت القديم الجديد، ص32. البحراوي، سيد : العروض وإيقاع الشعر العربي، ص169.

[3] – البياتي،عبد الوهاب: الديوان، ج1، ص263.

عُصْفُورٌ أَزْرَقْ فعْلن فعْلن فعْــ
فِي قَفَصٍ مِنْ زِنْبَقْ لن فعِلن فعْلن فعْــ
غَنَّى أُغْنِيَّهْ لن فعْلن فعْلن

والتفعيلة الخببية (فعِلن) ذات هيمنة مقطعية قصيرة، إذ تتشكّل من مقطعين قصيرين، ومقطع طويل، وهذا ما يُفترض أنّ الشاعر قد اختاره، وبذلك يغدو عدد المقاطع القصيرة أكثر بضعفين من المقاطع الطويلة، ذلك أنّ العدد الإجمالي للوحدات الإيقاعية المدروسة سيضرب في اثنين (853×2) لأجل الحصول على عدد المقاطع القصيرة، فيكون الناتج (1706) مقاطع قصيرة، و(859) مقاطع طويلة. ولكن هذا لم يحدث في الممارسة الشعرية الفعلية للبياتي خلال مرحلته الإبداعية الأخيرة، إذ بلغت المقاطع الطويلة في العيّنة (1503)، في حين بلغت المقاطع القصيرة (519). وهو ما يعني عكس الناتج المتوقع بثلاثة أضعاف. فماذا يعني هذا الانزياح في البنية المقطعية؟.

إن ما حدث من انزياح في تفعيلة الكامل التي هيمنت على المرحلة الرومانسية لشعر البياتي، من البنية المقطعية القصيرة إلى البنية المقطعية الطويلة، وكان لهدف تلبية أغراض دلالية جمالية فرضتها طبيعة المرحلة –يقابله انزياح مماثل في البنية المقطعية لبحر الخبب.

ولقد تجلّى هذا الانزياح في الخروج من التفعيلة الخببيّة المخبونة أصلا (ب ب- فعِلن) إلى التفعيلة المقطوعة (فعْلن) ذات المقاطع الطويلة التي رأينا أنها الأقدر على تجسيد الحس المأساوي، والنزعة الانفعالية من خلال ما تشيعه من بطء في الإيقاع، وإن هذه المرحلة المقصودة بالدراسة من حياة الشاعر لهي الثورة الشاملة، والنزعة المأساوية الأقوى؛ سواء على مستوى حياته الشخصية، لَما ألمّ به من مرارة الغربة، والنفي، وغدر الأصحاب، أم على مستوى الحياة العربية، وما تشهده من تسلّط الحكّام، ومن النكبات المتتالية، وهو نفسه يحسّ بما لظروف هذه المرحلة من أهمّيّة في شعره؛ إذ دفعته إلى أن يمزج «بين تجربة الإنسان الثوري، والتجربة الميتافيزيقية»[1].

و لم يكن هذا الدافع هو كلّ ما حمل الشاعرَ على اختيار بحر المتدارك ليرفد به تجربة شعرية طويلة، قوامها تسعة وعشرون عاما، وإنما هناك أسباب أخرى كثيرة، منها ثراء بنيته الإيقاعية، وتفاعل وحداته الإيقاعية فيما بينها تفاعلا يحفظ لها نغمتها، ويمنع عنها –في الوقت نفسه– «الدناءة

[1]) – رزق، خليل : شعر عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية، مقابلة مع البياتي، ص142.

والجلبة والضجيج»[1]. فهو -بخلاف ما رأينا في الرجز- لا يخرج بالذائقة الإيقاعية الجمالية إلى نطاق النثر، إذا ما تنوّعت تفعيلاته، وإنما يحافظ على نغمة خفيّة تتناسب والنضج الفني الذي بلغته التجربة الشعرية في القصيدة العربية المعاصرة. وهذا نموذج تجتمع فيه أكثر التحوّلات الإيقاعية لتفعيلة بحر الرجز، ومع ذلك يظلّ محافظا على حدوده الإيقاعية، وهو من قصيدة (العاشقة) [2]:

قَالَتْ وَارْتَشَفَتْ فِنْجَانَ الْقَهْوَةِ فِي نَهَمٍ فعْلن فاعلُ فعْلن فاعلُ فاعلُ فا

سَقَطَ الْفِنْجَانُ لِقَاعِ الْبِئْرِ الْمَهْجُورِ علُ فعْلن فعلن فعْلن فعْلن فـ

رَأَيْتُ نَوَارِسَ بَحْرِ الرُّومِ تَعُودُ ـعلن فعلن فعلن فعْلن فعلن فـ

لِتَرْحَلَ نَحْوَ مَدَارِ السَّرَطَانْ ـعلن فعلن فعلن فاعلُ فعْلْ

حيث تتحرّك الوحدة الإيقاعية للخبب (فعلن) عبر هذه الأشطر الأربعة بحيوية كبيرة، فهي لم تتساوق وفق إيقاعها المطّرد المعهود، وإنّما سارت بتدرج بين القطع، والحذف، والخبن، والقصر، في استرسال قوامه التنوّع. ولعلّ هذا من الأسباب الرئيسيّة –في ظنّي- التي جعلت الشاعر يتمسّك بهذا التشكّل الإيقاعي، أقصد قدرته على تحمّل خصائص الشعر والنثر، فهو يتيح للشاعر إمكانية الاسترسال السردي، وفق نفس ملحميّ استطراديّ استقصائيّ للمعاني، والأفكار دون أن يضعف بناؤه الإيقاعي، مثلما حدث مع الرجز. كما تتوفّر أجزاؤه على أداء نغميّ، وخفّة إيقاعيّة، وقدرة على تهدئة الإيقاع عرفها الشعراء الرّواد في بحر الكامل. لذلك فهو مترلة وسطٌ بين القدرة على النهوض بخصائص الشعر، وإمكانية تحمّل استرسال النثر. ويبدو أنّ البياتي قد وعى هذه الوظيفة لبحر المتدارك، فراح يكتب قصائد تهيمن عليها مساحات السّواد هيمنة تامّة، حتّى إن القارئ لا يشكّ لحظة في أنه أمام نصّ نثريّ يستغرق الصفحة من بداية أوّل سطر إلى نهاية آخر سطر. وفي ديوان (قمر شيراز) نعثر على نماذج كثيرة لهذا التركيب الشعري المتقاطع في شكله مع النثر، والمبني على الجمل الشعريّة الطويلة. مثلما هو الحال في قصيدة (قراءة في كتاب الطواسين للحلاّج) التي نأخذ منها هذا المقطع[3]دليلا على إسهام المتدارك في المداخلة بين الأجناس الأدبيّة، إذ لولا انبناؤه على الوحدة الإيقاعية للمتدارك لكان نثرا:

[1] – المجذوب، عبد الله الطيّب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ص103.

[2] – البياتي،عبد الوهاب: الديوان، ج2، ص313.

[3] – البياتي،عبد الوهاب: الديوان، ج2، ص365.

أَصْرُخُ فِي لَيْلِ الْقَارَاتِ السِّتِّ، أُقَرِّبُ وَجْهِي مِنْ سُورِ الصِّينِ، وَفِي نَهْرِ النِّيلِ أَمُوتُ غَرِيقًا، كُلُّ مُتُونِ الْأَهْرَامَاتِ مَعِي، وَمَرَاثِي الْمَعْبُودَاتِ، أَمُوتُ وَأَطْفُو مُنْتَظِرًا دَقَّاتِ السَّاعَاتِ الرَّمْلِيَّةِ فِي بُرْجِ اللَّيْلِ الْمَائِلِ، أَبْنِي وَطَنًا لِلشِّعْرِ، أُقَرِّبُ وَجْهِيَ مِنْ وَجْهِ الْبَنَّاءِ الْأَعْظَمِ، أَسْقُطُ فِي فَخِّ الْكَلِمَاتِ الْمَنْصُوبَةِ، يُبْنَى حَوْلِي سُورٌ، يَعْلُو السُّورُ وَيَعْلُو: كُتُبٌ وَوَصَايَا تَلْتَفُّ حِبَالاً، أَصْرُخُ مَذْعُورًا فِي أَسْفَلِ قَاعِدَةِ السُّورِ، لِمَاذَا يَا أَبَتِي أُنْفِيَ فِي هَذَا الْمَلَكُوتِ؟ لِمَاذَا تَأْكُلُ لَحْمِي قِطَطُ اللَّيْلِ الْحَجَرِيِّ الضَّارِبِ فِي هَذَا النِّصْفِ الْمُظْلِمِ مِنْ كَوْكَبِنَا؟ وَلِمَاذَا صَمَتَ الْبَحْرُ؟ الْإِنْسَانُ الْمُفْعَمُ مَوْتًا فِي هَذَا الْمَنْفَى؟ هَذَا عَصْرُ شُهُودِ الزُّورِ؟ وَهَذَا عَصْرُ مَسَلَّاتِ مُلُوكِ الْبَدْوِ الْخِصْيَانِ. أُقَرِّبُ وَجْهِيَ مِنْ وَطَنِ الشِّعْرِ، أَرَى آلَافَ التُّعَسَاءِ الْمَنْبُوذِينَ وَرَاءَ الْأَسْوَارِ الْحَجَرِيَّةِ. فِي مُنْتَصَفِ اللَّيْلِ يَغِيبُ النَّجْمُ الْقُطْبِيُّ وَيَنْبَحُ كَلْبٌ قَمَرَ الْمَوْتِ. لِمَاذَا يَا أَبَتِي صَمَتَ الْإِنْسَانْ؟

هكذا تتوالى التفعيلات الخببيّة في انتشار مسترسل على بياض الصفحة، محطّمة بنية البيت الشعري والشطر الشعري معا، لتملأ الصفحة كاملة مثلما النثر يفعل، في إشارة صريحة لعدم قداسة الشكل الأدبي، وامّحاء المسافات بين الأجناس الأدبية. وهو ما سمحت به المطاوعة العروضية في تفعيلة الخبب.

وقد يضاف إلى أسباب تداول الشاعر لهذا البحر طيلة فترة السبعينات، والثمانينات، والتسعينات ذلك الإطراء الذي حظي به هذا التشكل الإيقاعي من لدن كبار النقاد الأوائل[1]، وهو ملاحظتهم أنّ هذا البحر شديد التّحمّل لنظام النبر في اللغة العربية لما يتّسم به من الثّراء الإيقاعي والتّنوّع المقطعي. وهو ما سوف نقف عليه أثناء دراسة بنية النبر في شعر البياتي.

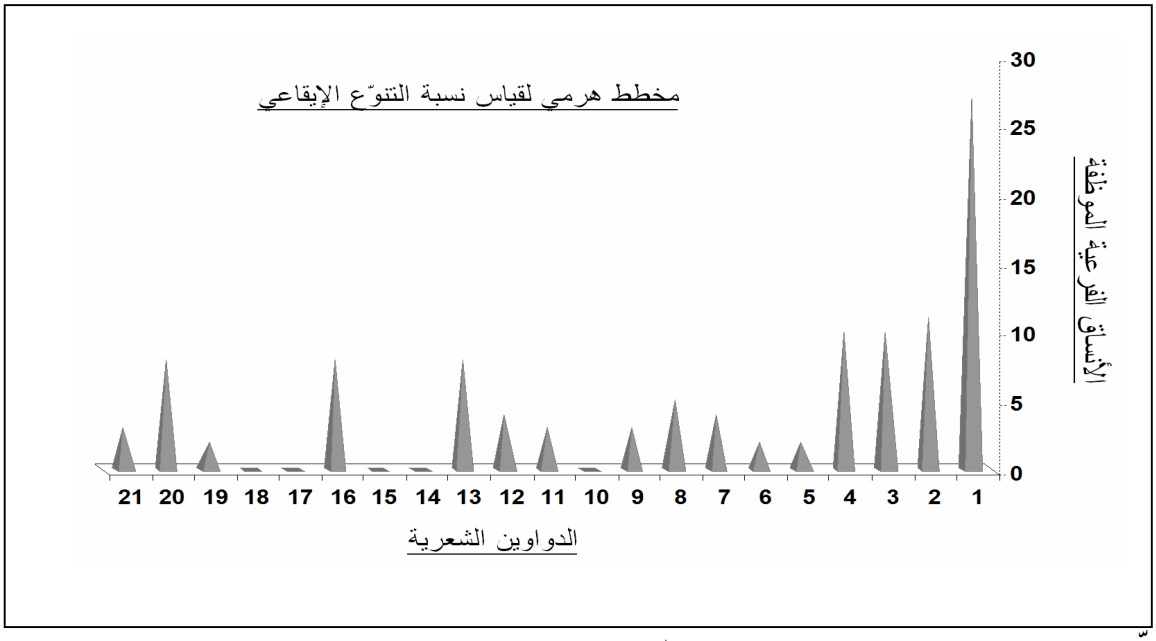
وهكذا نخلص إلى أنّ إنتاج البياتي الشعري قد أطّرته ثلاثة تشكّلات إيقاعية أساسية هي: **الكامل**، وقد لازم المرحلة الشعرية الأولى التي اتّسمت بطغيان النزعة الرومانسية، فقد كان رافدا من روافدها، لِمَا كان له من الإيحاء بدلالات الحسّ المأساوي الذي طبع التجربة الرومانسية. و**الرجز** الذي كان أكثر البحور الشعرية حضورا في شعر البياتي عموما، وفي المرحلة الوسطى التي تمتدّ ما بين (1957- 1974) على وجه الخصوص. وقد كان الرجز متناسبا مع التغيّرات التي حدثت في شعر البياتي، مجسِّدا لها أحسن تجسيد، لما توفّرت عليه وحداته الإيقاعية من القدرة على التكيّف مع التوجّه الدلالي ذي البعد الدرامي القائم على السرد والوصف، ذلك التكيّف الذي تمثل في التّحوّل من البنية المقطعية الطويلة إلى البنية المقطعية القصيرة. وهو ما يقرّبه من انسيابية النثر. أما الإطار الثالث فكان بحر **المتدارك** الذي غطّى الحيّز

[1] – ينظر: النويهي، محمد: قضية الشعر الجديد، ص316.

الزمني الممتدّ بين (1975 و1999)، ودلّ على كفاءة عالية في مواكبة إنتاج البياتي في أكثر أزمنة الشعر حرجا وحساسية، وهو زمن تداخل الأجناس الأدبية، وغياب الحدود الفاصلة بين الشعر، وغيره من الأجناس والفنون، فكان مناسبا لكل التجارب الشعرية، نظرا لطبيعته المرنة التي تجمع بين خصائص الشعر وخصائص النثر معا، حيث يعدّ إطارا صالحا للاسترسال السردي، من غير أن يتنازل عن بنائه الإيقاعي.

1-3 في خصائص الأنساق الثانوية:

شكّلت الأنساق الثانوية رافدا أساسيا من روافد التجربة الشعرية للبياتي، وأسهمت إلى حدّ كبير في إثراء بنيتها الإيقاعية، وإن لم ترقَ إلى مستوى الهيمنة المطلقة، وعملت على تنويع الإيقاع، وتخليصه من سلطة البحر الواحد، أو النقاء الإيقاعي الذي اتّسمت به بعض الدواوين. ولتوضيح نسبة هذا التنويع في الدواوين الواحد والعشرين التي مثّلت عيّنة لهذه الدراسة نورد هذا المخطّط الهرمي:



يتجلّى من خلال هذا المخطط الهرمي التنوّع الإيقاعي لحركة البحور الشعرية التي مثلت دورا ثانويا في دواوين البياتي المدروسة، وقد تركّز هذا التنوّع في الدواوين الأربعة الأولى خاصة، واجتمع في الديوان الأول (ملائكة وشياطين) لوحده أغلبُ البحور الثانوية التي رفدت تجربة البياتي في العشرين ديوانا التالية، وهي: (الخفيف، والمتقارب، والسريع، والرمل، والبسيط، والطويل)، موزعة على سبع وعشرين قصيدة، من أصل ستّ وأربعين، هي قصائد الديوان. ثمّ يليه ديوان (أباريق مهشّمة) بخمسة بحور هي: (الخفيف، والبسيط، والرمل، والمتقارب، والسريع). وتضمّن ديوان (المجد للأطفال والزيتون) ثلاثة منها هي : (الرمل، والسريع، والمتقارب)، وفي ديوان (أشعار في المنفى)

يُلاحظ أنّ نسبة التنوّع الإيقاعي مستقرّة، وقد مثّلها أربعة بحور هي: (الرمل، والسريع، والمتقارب، والهزج)، وتشهد حركة التنويع بعد ذلك خفوتا يعكس ميل الشاعر نحو النقاء الإيقاعي في الكتابة الشعرية، فلا يأبه بهذه الإمكانية الإيقاعية مطلقا في خمسة دواوين، بينما تتراوح نسبتها في الدواوين الأخرى بين ثلاثة بحور، وخمسةٍ في ثلاثة دواوين، هي:(كلمات لا تموت)، و(النار والكلمات)، و(كتاب البحر)، وبحر واحد في خمسة دواوين. لكن الملاحظ في هذا الشكل أنّ الشاعر كان ميّالا إلى التنويع الإيقاعي في بداياته الشعرية، ثم عاد إليه في نهاياته الشعرية، حيث إنّ نسبة التنويع في التشكلات الإيقاعية الثانوية قد ارتفعت —بعد فترة نقاء إيقاعي- إلى خمسة في ديوانه ما قبل الأخير (البحر بعيد أسمعه يتنهّد)، كما أنّ ديوانه الأخير (نصوص شرقية) اتّسم بتنويع إيقاعي كبير، فرغم أنّ القصائد لم يتجاوز عددها الستّ، إلاّ أنّ ثلاثة منها جاءت منظومة على البحور الثانوية. وهذا الديوان الأخير يعدّ دليلا على أنّ الشاعر يتعمّد التنويع في شعره، ويعوّل على فاعليته في تجسيد بعض الملاح الشعرية لنصوصه، فقد حفل بحضور كلّ الأشكال الشعرية التي عرفتها القصيدة العربية على مرّ العصور، حيث حضرت القصيدة العمودية ممثلةً ببحر البسيط والسريع، كما حضرت قصيدة التفعيلة معتمِدة على بحر الرجز والمتدارك، وحضرت لأوّل مرّة في شعر البياتي قصيدةُ النثر ممزوجة ببحر البسيط.

وللاقتراب أكثر من الخصائص الإيقاعية التي تضمّنتها تلك الأنساق الثانوية ، وتجلّياتها في شعر البياتي، نحاول الوقوف عن كلّ منها حسب أهمّيته، وقوّة حضوره في العيّنات المدروسة.

3-1 الرمل: يعد بحر الرمل من الأنساق الثانوية الأكثر حضورا في شعر البياتي منذ ديوانه الأوّل إلى ديوانه ما قبل الأخير، واتّسم حضور هذا البحر بالتوازن النسبي، استجابة للتوازن النسبي الحاصل بين مقاطع تفعيلته الطويلة التي يتوسّطها مقطع قصير(فاعلاتن —ب--)، فيُحدث نوعا من الانسجام بينها، وإن وُصف بأن «به لينا وضعفا يتناسبان مع شجِيّ الكلِم، وهامس اللفظ»[1]، إذ على الرغم مما يتضمّنه هذا الوصف من (الاستهانة) بهذا البحر، إلا أنّ في باطنه إشارة إلى مناسبته

[1]) – عسران، محمود : البنية الإيقاعية في شعر أحمد شوقي، ص221.

لروح الشعر، فموسيقاه الهامسة هي ما جعل الشعراء المعاصرين ينظمون عليه بكثافة[1]. وقد وظّفه البياتي على ثلاثة أشكال تعدّ كلها احتمالات إيقاعية متداولة في الشعر العربي.

فهنالك الصورة التامة لبحر الرمل، و لم يرد منها غيرُ قصيدتين: الأولى في ديوان (ملائكة وشياطين)، وعنوانها (أغنية زورق). وقد حاكى بها الشاعر البنية الإيقاعية للقصيدة الأندلسية، فهي تقوم على هندسة إيقاعية قريبة من هندسة الموشّحات، حيث تتجاوب أشطرها عموديا. ومنها هذا المقطع[2]:

أَيُّهَا الزَّوْرَقُ! يَا تَوْأَمَ نَفْسِي طَالَ مَسْرَاكَ وَرَاءَ الظُّلُمَاتْ
فَمَتَى يَوْمًا عَلَى الشَّاطِئِ تُرْسِي وَتُغَنِّي لِلْمُرُوجِ الضَّاحِكَاتْ
أَنَا مِنْ خَمْرَتِهَا أَتْرَعْتُ كَأْسِي
وَتَغَرَّبْتُ عَنِ الدُّنْيَا بِحِسِّي
وَعَلَى يَنْبُوعِهَا اشْتَقْتُ الْمَمَاتْ
فَلِمَنْ تُحْمَلُ هَذِي الْقُبُلاَتْ

أما القصيدة الثانية التي جسدت الرمل في صورته التامة فقد وردت في ديوان (أباريق مهشّمة)، وكانت بعنوان (أمطار)، وخضعت للنظام العمودي التقليدي فلم تستأثر بأيّة خصوصية.

وأما صور الرمل الأخرى، فلم يرد منها غير الشكل المشطور في قصيدة واحدة بعنوان (من تراها؟) من ديوان (ملائكة وشياطين)، و لم تخرج عن الترسيمة التقليدية، حيث ينبني الشطر على أربع تفعيلات مختومة بقافية على هذا الصيغة[3]:

يَا سَنَا اللَّه بِصَحْرَاءِ انْتِظَارِي يَا هَوَاهَا
أَنْتَ فَجْرٌ رَائِعُ الْأَلْوَانِ إِنْ لَيْلِي تَنَاهَى

وعلى هذا المنوال تمضي القصيدة وفق نظام رتيب، تتفجّر في جوانبها الموسيقى السيّالة لتفعيلات الرمل، والإيقاع الانسيابي الذي درج عليه الشعراء الرومانسيون.

[1] – الورتاني، خميس : الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، ج1، ص231.
[2] – البياتي،عبد الوهاب: الديوان، ج1، ص12.
[3] – البياتي،عبد الوهاب: الديوان، ج1، ص70.

أما كثافة الحضور في هذا البحر فقد كانت لشكله الحر الذي بلغت نسبته بين البحور الثانوية (34.28%)؛ أي بستٍّ وثلاثين قصيدة حرّة من أصل خمس وأربعين قصيدة مثّلت تنويعا للبنية الإيقاعية في شعر البياتي. ولقد كان أوّل تداوله لهذا الشكل في بحر الرمل بصورته الحرة في ديوان (أباريق مهشّمة)، بقصيدة (السجين المجهول). وهذا جزء منها[1]:

عَبْرَ بَابِ السِّجْنِ، عَبْرَ الظُّلُمَاتْ
كُوخُنَا يَلْمَعُ فِي السَّهْلِ، وَمَوْتِي، وَالنُّجُومْ
وَقُبُورُ الْقَرْيَةِ الْبَيْضَاءِ، وَالسُّورُ الْقَدِيمْ
وَقُيُودِي وَهَوَاهَا.

وهي قصيدة غنائية تتجسّد فيها الملامح الرومانسية التي ينهض بحر الرمل بتجسيدها لما لتركيبته من تساوق إيقاعي، وقدرة على التفاعل مع نظام المقاطع الطويلة الكفيلة بإشاعة النغمة الحزينة التي تطفح بها القصيدة.

4-2 المتقارب: لقد حضر بحر المتقارب في شعر البياتي بثلاث وعشرين قصيدة؛ ثمانٍ منها عمودية ، تضمّنها الديوانان الأوّلان (ملائكة وشياطين) وضمّ سبعًا منها، بينما ضم ديوان (أباريق مهشّمة) واحدة، وأمّا الحرّة فكانت خمس عشرة قصيدة، سارت عبر رحلة الشاعر الإبداعية بانسجام، إلى غاية ديوانه الأخير (نصوص شرقية)، واللافت للنظر أنّ أوّل قصيدة حرّة كتبها الشاعر كانت على تفعيلات بحر المتقارب بعنوان (ساهرة) نُشرت في ديوانه الأول، نورد هذا الجزء منها لمعرفة الكيفيّة التي أدار بها الشاعر أوّل تجربة له في الشعر الحر[2]:

عَلَى شَاطِئِ الْوَهْمِ نَامِي	**فعولن فعولن فعولن**
كَمَقْبَرَةٍ فِي الثُّلُوجْ	**فعول فعولن فعولْ**
وَلاَ تَسْأَلِي عَنْ غَرَامِي	**فعولن فعولن فعولن**
وَلاَ تَسْأَلِي مَنْ يَعُوجْ	**فعولن فعولن فعولْ**
عَلَى طَلَلٍ دَارِسِ	**فعول فعولن فعو**

[1] – نفسه، ص152.

[2] – البياتي،عبد الوهاب: الديوان، ج1، ص76.

أَعَادَ الْحَبِيبْ ؟ فعولن فعولْ
فَفِي صَمْتِهِ الْعَابِسِ فعولن فعولن فعو
أَمَانٍ تَذُوبْ فعولن فعولْ
قُبَيْلَ الْغُرُوبْ فعولن فعولْ

وفيها يخرج الشاعر من الترسيمة العمودية للقصيدة العربية بالتدريج، فهو في الأشطر الأربعة الأولى خاضع لنظام الشطرين، والتقفية بثلاث تفعيلات في كلّ شطر، ويمكن إعادة توزيعها بهذا الشكل لتعود إلى أصلها:

عَلَى شَاطِئِ الْوَهْمِ نَامِي كَمَقْبَرَةٍ فِي الثُّلُوجْ
وَلاَ تَسْأَلِي عَنْ غَرَامِي وَلاَ تَسْأَلِي مَنْ يَعُوجْ

ولكنّه يتحرّر بعد ذلك، بأن ينوّع في عدد التفعيلات، وفي القوافي، ويزداد هذا التّنوّع كلّما تعمّقنا في أجزاء القصيدة، وهو ما يؤهّلها لأن تكون أوّل قصيدة من شعر التفعيلة ترد في شعر البياتي.

وعلى الرّغم من أنّ هذا التشكّل الإيقاعي قد حضر في أغلب الدواوين الشعرية، وساهم إلى حد بعيد في إثراء البنية الإيقاعية العامّة، وتنويعها، إلاّ أنّ أغلب القصائد التي نُظمت عليه غلبت عليها التقريريّة، والمباشرة في التعبير، لم ينجُ منها –حسب رأيي- إلا ثلاثُ قصائد؛ وردت الأولى بديوان (بستان عائشة) تحت عنوان (اللقالق). وهي تعكس نزعة رمزية نابعة من تجربة شعرية ناضجة. واثنتان أخريان في ديوان (البحر بعيد أسمعه يتنهّد)، أولاهما بعنوان: (احتضار أبي تمّام) التي كان للتعبير المركّب دور فاعل في رسم معالم شعريتها، وفيها يتّخذ الشاعر شخصية أبي تمّام قناعا. والثانية بعنوان (الحريق) التي يبدو أنّ الشاعر نفسه قد أحسّ بما تتوفّر عليه من جمالية، فضمّنها ديوانا آخر أصدره سنة (1996) يحمل عنوانها.

4-3 السريع والخفيف: يجتمع هذان البحران في أنهما قد تسلّلا إلى القصيدة الحرة مبكّرا، حيث أنها تشترط على البحر كي يدخل ساحتها أن يكون من البحور الصافية، وهذا الشرط لا يتوفر فيهما، فهما ممزوجا التفعيلات. و لم يحضر غيرهما في شعر البياتي الحر، فكل التشكّلات الإيقاعية التي تم تحديدها في شعره لا تخرج عن أنها: إما ممتزجة التفعيلة ، و لم يتمَّ تداولها في شعر البياتي الحر ، مثل: الطويل، والبسيط. وإما صافية التركيبة. لكن لبحر السريع والخفيف حضورا

آخر يضاف إلى بنية التنويع، هو الحضور العمودي، وهو الأهم لأنّ القصائد الحرة المنجزة بكلا البحرين لم تتعدَّ القصيدتين؛ واحدة على كلّ بحر.

ولّما كان حضور السريع والخفيف متطابقا في شعر التفعيلة، فكذلك كان حضورهما في الشكل العمودي متقاربا، إذ يؤطّر السريع ثلاث عشرة قصيدة عمودية، حضرت منها خمس في الديوان الأول، وواحدة في الديوان الأخير، وستٌّ موزّعة على الدواوين الأخرى. وهذا ما يعني أنّ بحر السريع قد لازم تجربة البياتي الشعرية كلها. لكنّ الملاحظ أنّ الشاعر عمد إلى (التمويه) أحيانا، متوسِّلا بآلية التدوير، لجعل بعض قصائده تتشرّب من نبع الشكلين: العمودي والحر في آن واحد، مثلما يتضح في هذا المقطع من قصيدة (كلمات إلى الحجر) [1]:

رَبيعُنَا أَقْبَلَ مِنْ رِحْلَةِ الْـ..
.. ضَيَاعٍ وَالْأَحْزَانِ وَالْمَقْتِ
تَسْبَحُ بِالنُّورِ فَرَاشَاتُه
فَلْتَفْتَحِي الْأَبْوَابَ يَا أُخْتِي
حَبِيبَتِي مِنْ قَبْلِ أَنْ تُولَدِي
أَحْبَبْتُ عَيْنَيْكِ
فَمَنْ أَنْتِ؟

إنّ طريقة توزيع هذه الأبيات على الصفحة توهِم المتلقّي بأنها من الشعر الحر، لكن بإعادة ترتيبها وفق نظام آخر يستدعيه السياق العروضي، ودواعي الوزن، نخلص إلى أنها مزيج بين العمودي والحر:

رَبيعُنَا أَقْبَلَ مِنْ رِحْلَةِ الْـ.. .. ضَيَاعٍ وَالْأَحْزَانِ وَالْمَقْتِ
تَسْبَحُ بِالنُّورِ فَرَاشَاتُه فَافْتَحِي الْأَبْـــابَ يَا أُخْتِي
حَبِيبَتِي مِنْ قَبْلِ أَنْ تُولَدِي أَحْبَبْتُ عَيْنَيْكِ فَمَنْ أَنْتِ ؟

وهكذا يتّضح بعد هذا التوزيع الجديد أنّ هذا المقطع عمودي من بحر السريع، وليس حرّا مثلما توهم القراءة الأولى بأنها أشطر تتنافر، وتترع إلى الابتعاد عن البنية العمودية.

[1]) – البياتي،عبد الوهاب: الديوان، ج2، ص174.

أما بحر الخفيف فيؤطّر إحدى عشرة قصيدة؛ ستّ منها في الديوان الأول، وخمس تتوزّع على الدواوين الثلاثة الموالية، ثمّ يتلاشى الخفيف، ولا يظهر في شعر البياتي بعد ذلك. وهذا يدلّ على أنّ الشاعر لم يعتمد هذا البحر عنصرا في توزيع بنيته الإيقاعية، بخلاف ما حظي به بين الشعراء والنقاد قدمائهم ومحدثيهم. يقول في شأنه سليمان البستاني: «إذا جاء نظمه رأيته سهلا ممتنعا لقرب الكلام المنظوم فيه من القول المنثور، وليس في بحور الشعر بحر نظيره يصلح لجميع المعاني»[1]، وهذه الصفة فيه –بعده عن الموسيقى الحادّة، وصلاحيته لكل المعاني– هي أنسب صفات البحور لشعر البياتي، ومن نماذجه هذه المقطوعة الشعرية الوحيدة التي مثّلت الخفيف في صورته الحرّة[2]:

اَلنَّوَاسِي قَالَ لِي : دَوْلَةُ الْخَدَمْ
يَسْتَوِي فِي جَحِيمِهَا
مَلِكُ الطَّيْرِ
وَالْخَدَمْ

وهي نتفة شعرية ذات طابع هجائي، لا تنفرد بأيّة سمة إيقاعية، غير ارتسامها على شكل مثلّث قائم الزاوية، وهو ما يقلّل من القيمة الجمالية للبحر الشعري إطارا للتجربة، ويحيل المتلقّي إلى زاوية أخرى لخصائص الإيقاع هي المستوى المرئي.

4-4 الطويل والبسيط: يشترك هذان البحران –أيضا– في أنهما أبرز بحور الشعر العربي، وأكثرها تداولا في الشعر القديم. فقد مثّل الطويل نسبة (43.33%) من الشعر الجاهلي، ومثّل البسيط (15.33%)[3]، لكن الطويل أخذ في التراجع تدريجيا عبر العصور الأدبية إلى أن وصلت نسبة التعامل به إلى (8.20%) عند شعراء أبوللو[4]. أما البسيط فقد عرف انسجاما في حضوره الإيقاعي، فهو «يتراوح دائما بين المرتبتين الثالثة والرابعة، وكأنه لا يريد أن يفارقهما»[5].

ولقد حضر هذان التشكّلان الإيقاعيان في شعر البياتي ليزيدا في تنويع بنيته الإيقاعية، وإثرائها، رغم أنّ حضورهما لم يكن قويا، حيث غطّى البسيط مساحة ثماني قصائد، بينما أطّر الطويل خمس

[1] – البستاني، سليمان: إلياذة هوميروس، دار إحياء التراث العربي، ودار المعرفة، بيروت، (دت)، ص93.
[2] – البياتي،عبد الوهاب: البحر بعيد أسمعه يتنهّد، ص87.
[3] – ينظر: عسران، محمود : البنية الإيقاعية في شعر أحمد شوقي، ص84.
[4] – نفسه، ص84.
[5] – عسران، محمود : البنية الإيقاعية في شعر أحمد شوقي ، ص85.

قصائد. والملاحظ أنّ البحرين كليهما –على قلّة توظيفهما– قد تبِعا الشاعر في أغلب مراحل شعره، حيث ظل ينظم على الطويل حتى النهاية، وإنا لنعثر على قصيدة من الطويل في الديوان ما قبل الأخير (البحر بعيد أسمعه يتنهّد)، وهو ما لا نُلفي نظيرا له عند غيره من الشعراء الحداثيين المعاصرين. كما نُلفي قصيدة من بحر البسيط في الديوان الأخير (نصوص شرقية)، يقاسمه في تجسيدها بحر المتدارك، ومقاطع نثرية، كأن الشاعر يسعى إلى أن يؤكّد –وهو يكتب آخر قصائده– أنّ الفوارق بين الأشكال الشعرية لاغية، وأن الجوهر الشعري قابل لأن يتجسّد ضمن أيّ منها، حيث لم يعد النقاء النغمي هو أساس التجربة الشعرية، بقدر ما أصبحت هذه الأخيرة قادرة على تأسيس قانونها الإيقاعي الخاص.

4-5 الوافر والهزج: لم يكن للبياتي تعامل كبير مع هذين البحرين، فقد اقتصر ورودهما على ثلاث قصائد من الشعر الحر، واحدة من الوافر بعنوان (لماذا نحن في المنفى؟) في ديوان (النار والكلمات)، واثنتان في ديوان (سفر الفقر والثورة)، الأولى بعنوان (إلى عبد الناصر)، والثانية حمل الديوان عنوانها. أما الهزج فقد أطّر قصيدة واحدة وردت في ديوان (أشعار في المنفى) تحت عنوان (الرجل الذي كان يغنّي). وعلى الرغم من أنّ الوحدات الإيقاعية للبحرين كليهما ذات طواعية إيقاعية كبيرة حينما يردان في الشعر الحر، بفعل ارتباطهما لدى الشعراء المعاصرين بالسرد والقص. وقد يتداخل هذان البحران إلى درجة الالتباس، ويغدو الحكَم في ترجيح أحدهما على الآخر هو كمّ المقاطع في التفعيلة؛ إذ ما لم ترد في قصيدة الوافر أو الهزج تفعيلةٌ ذات بنية مقطعية قصيرة (ب–ب ب– مفاعلَتن) فإن الالتباس قائم إلى نهاية القصيدة حيث ترجح للهزج. وهذا المقطع من قصيدة (لماذا نحن في المنفى؟)[1] يجسّد جزءا من الصراع بين البحرين:

لِمَاذَا نَحْنُ فِي صَمْتٍ
نَمُوتُ
وَكَانَ لِي بَيْتِي
وَكَانَتْ لِي
وَهَا أَنْتِ

[1] – البياتي،عبد الوهاب: الديوان، ج1، ص430.

بِلاَ قَلْبٍ، بِلاَ صَوْتِ

إنّ الشطرين الأول والثاني لا يسعفاننا في الانتصار إلى أحد البحرين، لكن بعدما تتوالى المقاطع القصيرة بفعل التدوير، بين نهاية الشطر الثاني وبداية الشطر الثالث، ترجح كفّة الوافر، وقد يحتدم الصراع في قصائد أخرى بدرجة أكبر، ذلك أنهما يتساويان في كمّ المقاطع في أغلب الاحتمالات الإيقاعية.

وهكذا نخلص إلى الحكم بأن هذه التشكّلات الإيقاعية الثمانية، لم تشكّل جماليا ودلاليا إلا أنساقا ثانوية في شعر البياتي، إلا أنها أسهمت في إثراء بنيته الإيقاعية، وتنويعها. ويبدو أنّ الشاعر كان يعوّل على هذا التنويع، ويراه عنصرا فعّالا في تخصيب تجربته الشعرية، وتجسيد بعض ملامح شعريتها، في حين نعدم هذه الآلية عند كثير من الشعراء الذين عاصروه، إذ لم يتجاوز عدد التشكلات الإيقاعية في تجربة "صلاح عبد الصبور" الستّة هي: الرجز، والكامل، والمتقارب، والوافر، والرمل، والمتدارك[1]، ولم يحفل القاموس العروضي عند خليل حاوي بأكثر من ثلاثة تشكّلات إيقاعية هي: الرمل، والرجز، والكامل، في دواوينه الخمسة[2]. أما البنية الإيقاعية عند البياتي فقد اعتمدت على نسبة (68.75%) من بحور الشعر العربي قاطبة، أي بأحد عشر بحرا من ستة عشر، ثلاثة منها كانت أنساقا مهيمنة، ومثّلت مراحل إيقاعية هامة في شعر البياتي كلِّه، وثمانية كانت أنساقا ثانوية، وشكّلت متنفسا للضغط الإيقاعي الذي مارسته الأنساق المهيمنة.

2- **الترخُّصات العروضية**: لم تمثّل البحور الشعرية—في يوم من الأيام- ذلك النظام الصارم الذي يلتزمه الشاعر مثلما ورد في النموذج الخليلي ، بل إن الخليل بن أحمد نفسه يعدّ أول من خرق نظام الوزن في العربية بوضعه للصور الافتراضية للبحور التي لم يُقرَّها الشعر الجاهلي، وحتى الإسلامي الذي سبق مشروعه، كما هو الحال في صورة بحر المديد، والوافر، والهزج، والخفيف، وغيرها.

[1]) ينظر: عبد الصبور، صلاح: الديوان ، دار العودة، بيروت، ط4، 1983.

[2]) ينظر: الورتاني، خميس : الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، ج1، ص230.

فقد درج الشاعر الجاهليّ منذ البداية على استحداث ترخّصات عروضية تعمل على توسيع فضائه الإيقاعي، وتتيح له الإمكانية الكفيلة باستفراغ دفقته الشعورية، وقد تجسّدت هذه الترخّصات العروضية –حصريا- فيما اصطلح عليه العروض القديم بالزحافات والعلل.

ونظام الزحاف والعلة ما هو في حقيقته الإجرائية إلا «مجرّد انحراف عن النظام، به يصبح ذلك النظام أكثر وضوحا، وأقوى ظهورا، شريطة أن تقع درجة هذا الانحراف داخل إطار الاستجابة الكلية للمتلقي»[1]، ولا يعني هذا الانحراف عن النظام تحطيمه، والخروج عليه كليّة، وإنما يعني المحافظة عليه، فالشاعر يستخدم الزحاف للمحافظة على الوزن، فهو إذن خرق يحدث لأجل استعادة النظام.

ولقد كان الشاعر الجاهلي أكثر الشعراء خروجا على نظام البحور، واستفادة من إمكانياتها الإيقاعية الجمة في الشعر العربي القديم من خلال اعتماده على نظام الزحافات والعلل الذي يملك رخصة براءة الاختراع فيه، فقد فطن لما تتضمّنه هذه الانزياحات من تنويع «في موسيقى القصيدة يخفّف من سطوة النغمات ذاتها التي تتردّد في إطار الوزن الواحد من أوّل القصيدة إلى آخرها»[2].

وقد وجد الشعراء المعاصرون في الزحافات والعلل ضالتهم، فلم يترددوا في استثمارها بوصفها إمكانية عروضية ذات قدرات إيقاعية كبيرة، وراحوا يحاولون استتراف طاقاتها لمواجهة نظام التوازي المنتج للرتابة، والحدّ من سطوة الموسيقى العالية في الشعر، وهذه وظيفة إيقاعية شديدة الدقة، يلعب فيها تغيير النظام المقطعي –وهي وظيفة الزحاف- دورا بالغا يتجلّى في إبطاء الإيقاع وتسريعه[3].

ويشكّل الزحاف في شعر عبد الوهاب البياتي ظاهرة تطغى على أكثر شعره، ولا عجب، فهو من الشعراء الرواد الأوائل الذين تفطنوا لما لهذه الإمكانية العروضية من حساسية في تغيير الوجهة الانفعالية للنصوص الشعرية من حالة التوتّر إلى حالة الهدوء والعكس، فهو الشاعر/ الناقد الذي يلمّ بكل تفاصيل العملية الإبداعية. ونظرا للانتشار الواسع لهذه الظاهرة في شعره فإننا سنعمد إلى دراستها في الأطر الشعرية الثلاثة التي حدّدناها سابقا، وذلك للوقوف على الخصائص الإيقاعية

[1] – عبيد، محمد صابر : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص33.

[2] – نفسه ، ص30.

[3] – ينظر : البحراوي، سيد : موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، دار المعارف،ط2، القاهرة، 1991، ص18.

والجمالية لفن المزاحفة في شعره عموما، هذه الأطر هي ما تمّت دراسته في عنصر الأنساق المهيمنة في شعر البياتي، وهي: نسق الكامل، ونسق الرجز، ونسق المتدارك.

2-1 الزحاف في الكامل: بحر الكامل من البحور التي هيمنت على التجربة الشعرية قديما وحديثا، لذلك كان نصيبه من دراسة العروضيين كبيرا، فقد قنّنوا زحافاته وعلله، وكان أشهرها في الحشو زحاف (الإضمار) وهو تسكين الثاني المتحرك (متْفاعلن- -ب-)، و(الوقص)، وهو حذف الثاني المتحرك (مفاعلن ب-ب-)، و(الخزل) وهو زحاف مركب من الخبن والطيّ، أي حذف الساكن الثاني، والرابع من التفعيلة (متْفعلن —ب ب-). أما في الضرب فأشهر العلل التي تدخله أربع هي: (القطع)، وهو حذف ساكن الوتد المجموع، وتسكين ما قبله (متفاعي ب ب--، و(التذييل)، وهو زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع (متفاعلانْ ب ب-ب-)، و(الترفيل)، وهو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع (متفاعلاتن ب ب-ب--). وهذه أشهر الزحافات والعلل التي تدخل الكامل. وبما أنّ الشاعر قد نظم على هذا البحر أكثر قصائده العمودية التي مثّلت مرحلته الإبداعية الأولى، فقد تمّ انتقاء قصيدة عمودية من ديوان (ملائكة وشياطين)، لتكون نموذجا لطريقة استثمار الشاعر لهذه الانزياحات العروضية، وهذه القصيدة هي (الأخيلة الملوّثة) [1]:

قَلْبِي الْحَزِينُ عَرَفْتِ مَا فِيهِ ذِكْرَى تُوَشْوِشُ فِي صَحَارِيهِ
تَعْبَى كَأَخْيِلَةٍ ... مُلَوَّثَةٍ مَبْتُورَةٍ بِخَيَالِ... مَعْتُوهِ
فَالْأُمْنِيَاتُ بِلُجِّهِ ارْتَجَفَتْ سَوْدَاءَ تَسْأَلُ مَا لَيَالِيهِ
وَالْوَهْمُ فِي أَعْمَاقِهِ ابْتَسَمَتْ عَيْنَاهُ عَنْ صَوْتٍ يُنَادِيهِ
اشْرَبْ فَإِنَّ الْفَجْرَ يَعْقُبُهُ لَيْلٌ سَتَظْمَأُ فِي دَيَاجِيهِ
وَتَعِيشُ بِالذِّكْرَى بِلاَ قَدَحٍ تَجْلُو صَدَاكَ عَلَى حَفَافِيهِ
وَتَلُوذُ بِالْكِتْمَانِ إِنْ عَبَثَتْ كَفِّي بِجُرْحٍ كُنْتَ تُخْفِيهِ

* * *

قَلْبِي الْحَزِينُ عَرَفْتِ مَا فِيهِ
اَلْحُبُّ مَاتَ وَلَمْ تَزَلْ فِيهِ

[1] – البياتي،عبد الوهاب: الديوان، ج1، ص18-19.

ذِكْرَى تُوَشْوِشُ فِي صَحَارِيهِ
وَتَهِيـــمُ بَاكِيَـــةً تُنَادِيـــهِ
اشْرَبْ فَإِنَّ الْفَجْـرَ يَعْقُبُـهُ
لَيْلٌ سَتَظْـــمَأُ فِي دَيَاجِيـــهِ

تتحرّك دلالات هذا النص الشعري العمودي وفق صورة الكامل التام الأحذّ الضرب، داخل دائرة انفعالية مليئة بالتّوتّر، حيث يعكف على تصوير حالة قلب مكسور بألم الذكريات الحزينة، والأماني الكاذبة، وهو وليد تجربة ذاتية، حيث يُنقل بضمير المتكلم "أنا"، وذلك ما يرفع من مستوى الوتيرة الغنائية فيه.

والنص مكوّن من مقطعين، الأول يضم اثنين وخمسين تفعيلة، والثاني يضم ثماني عشرة تفعيلة، أي بمجموع ستّين تفعيلة، وردت منها أربع وأربعون زاحفة، وستّ عشرة تفعيلة صحيحة، وقد بلغت نسبة الزحاف الكلية (73.33%)، وهو ما يعني أنّ الحركة الانفعالية في النص قوية.

ففي المقطع الأول الذي يمثّل ثلثي القصيدة وصلت نسبة الزحاف إلى (80.76%)، أي لاثنين وأربعين تفعيلة زاحفة، بين مُضْمَرة (متْفاعلن – –ب–)، و حذّاء (فعِلن ب ب–)، أو مضمرة حذّاء (فعْلن ––)، مقابل عشر صحيحة فقط. فما هي دلالة ارتفاع نسبة التفعيلات الزاحفة في النص؟.

وبالعودة إلى الحركة الدلالية التي يتضمّنها المقطع نلاحظ أنّ نسبة التوتّر عالية فيه، ومن مظاهرها ما تتضمنه هذه العبارات (قلبي حزين، ذكرى تعبى مبتورة، الأمنيات سوداء ارتجفت، الوهم ابتسمت عيناه، الفجر يعقبه ليل، ستظمأ في دياجيه، تعيش بالذكرى)، ومضمون هذه العبارات يغطّي مساحة المقطع كاملة، وهو مضمون يشفّ عن مشاعر الحزن، واليأس، والخيبة، والتشاؤم، وهو ما يفرض على الحال الشعرية وضعا انفعاليا توتّريا.

وكان زحاف الإضمار الذي هو تسكين المتحرك الثاني عاملا شعريا هامّا ساعد على إذكاء هذا التوتر، يدلّ على ذلك ما سبّبه هذا الزحاف من توالي المقاطع الطويلة، وزيادة عددها، حيث أضاف ستة وعشرين مقطعا كان النص في غنى عنها، ليرتفع عدد المقاطع الطويلة إلى أربعة وتسعين مقطعا طويلا مقابل تسعة وخمسين مقطعا قصيرا، أي بنسبة (62.25%) للمقاطع الطويلة، والمقطع

الطويل يسبّب بطء الإيقاع في النص الشعري، وهو ما لاءم حالة التّوتّر الانفعالي التي تترجمها مشاعر الحزن، واليأس، والخيبة المهيمنة على النص.

وتؤكّد تلك المزاعم في بعض أرجاء النص علامات ، منها أنّ كلّ بدايات الأشطر في المقطع مصابة بزحاف الإضمار، باستثناء ما قبل الآخر، وذلك يدلّ على أنّ الأشطر تستهل بالتوتر. ومنها أنها جميعا تنتهي بالتوتر، من خلال اجتماع زحاف الإضمار مع علة الحذذ على التفعيلة فتنتهي في غاية التوتر (فعْلن --)، أي تبدأ بمقطعين طويلين في التفعيلة المضمرة (متْفاعلن - -ب-)، وتنتهي بمقطعين طويلين أيضا في التفعيلة المضمرة الحذّاء.

ولا يخرج المقطع الثاني عن هذه الدلالات نفسها لأنه تكرار لأبيات وردت في المقطع الأول، لكن اللافت أنّ الشاعر انتقى لهذا التكرار الأبيات ذات التوتر العالي، وبنى بها المقطع الثاني، مع إضافة شطرين هما الثاني والرابع، وبدخولهما تزداد مشاعر الحزن والضنى كثافة.

ويبدو أنّ وظائف الزحاف في حركة الكامل تنهض في أغلب القصائد الممثّلة لهذه المرحلة بأدوار متشابهة، إذ لما نوسّع دائرة الاستقراء، لتشمل قصائد أخرى بينها فواصل زمانية طويلة في رحلة الكامل، نُلفي أنفسنا أمام حالات شبه مكرّرة. وهو ما يمنح الزحاف شرعية الوظيفة الإيقاعية. حيث تمت دراسة ستّ قصائد، اثنتين من كلّ ديوان يهيمن عليه الكامل، فكانت النتائج مثلما هو مدوّن في الجدول الآتي:

القصيدة	الأخيلة الملوّثة	لقاء	سوق القرية	في المنفى	أغنية إلى ولدي علي	أغنية خضراء إلى سوريا
التفعيلات الزاحفة	44	55	61	67	48	47
التفعيلات الصحيحة	16	15	24	22	26	10
النسبة	73.33	78.57	71.76	84.61	64.86	82.45
معدل الزحاف			75.93			

الجدول رقم (10)

الملاحظ أنّ نسبة الزحاف في العيّنات المدروسة كانت متقاربة، إذ تراوحت بين (64.86%) حدّا أدنى، و(84.61%) حدّا أقصى، وانتهت إلى معدّل مثّل ثلاثة أرباع التفعيلات الزاحفة في القصائد

المدروسة تقريبا، وهو (75.95%). وبالعودة إلى المهيمنة المشتركة بين هذه القصائد يتّضح أنها جميعا غنائية وردت بضمير المتكلم المفرد.

2-2 الزحاف في الرجز: من أشهر الزحافات المتداولة في حشو الرجز الخبن وهو حذف الثاني الساكن (متَفعلن ب-ب-)، والطيّ وهو حذف الرابع الساكن (مستَعلن –ب ب -). والخبل وهو حذف الثاني والرابع الساكنين (فعِلتن). أما العلل التي تدخل ضربه فهي القطع ويكون بحذف الساكن من الوتد المجموع، وتسكين ما قبله (مستفعلْ ---). والخلع وهو علة مركّبة من الخبن والطي (فعولن ب--). وعلة الترفيل وتكون بزيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع (مستفعلاتن). والحذذ وهو حذف الوتد المجموع الأخير (فعْلن --). والتذييل وهو زيادة ساكن في آخر التفعيلة (مستفعلانْ –ب-). وقد يضاف إلى الخلع القصر وهو حذف ساكن السبب الأخير، وتسكين ما قبله (فعولْ ب-). كما قد يضاف إليهما الحذف، أي حذف الخامس الساكن (فعلْ ب-).

والرجز بهذه التغيّرات مثّل في شعر البياتي مرحلة شعرية يمكن وسْمها بالمرحلة الرجزية، حيث كان –كما رأينا- يهيمن على كلّ الدواوين الشعرية التي صدرت بين (1957 و1974)، وهي اثنا عشر ديوانا، ولا شك أنّ حركة الزحاف كان لها خصائصها الجمالية والإيقاعية. ومن أجل الوقوف عليها نحاول تتبّع حركة الزحاف في إحدى القصائد الرجزية، ثم نسعى إلى رصد نسبته في آخر قصيدة من القصائد علّه يسمح لنا باستخلاص بعض النتائج ذات الصبغة العلمية. عنوان القصيدة هو (المدينة) [1]:

وَعِنْدَمَا تَعَرَّت الْمَدِينَهْ	**متَفعلن متَفعلن فعولن**
رَأَيْتُ فِي عُيُونِهَا الْحَزِينَهْ	**متَفعلن متَفعلن فعولن**
مَبَاذِلَ السَّاسَةِ وَاللُّصُصِ وَالْبَيَاذِقْ	**متَفعلن مْتفعلن متَفعلن فعولن**
رَأَيْتُ فِي عُيُونِهَا الْمَشَانِقْ	**متَفعلن متَفعلن فعولن**
تُنْصَبُ وَالسُّجُونَ وَالْمَحَارِقْ	**متْفعلن متَفعلن فعولن**
وَالْحُزْنَ وَالضَّيَاعَ وَالدُّخَانْ	**مستفعلن متفعلن فعولن**

[1]) – البياتي،عبد الوهاب: الديوان، ج2، ص103.104.

رَأَيْتُ فِي عُيُونِهَا الْإِنْسَانْ متَفعلن متَفعلن فعْلانْ
يُلْصَقُ مِثْلَ طَابِعِ الْبَرِيدْ متْفعلن متَفعلن فعولن
فِي أَيِّمَا شَيْءٍ مستفعلن مستفــ
رَأَيْتُ الدَّمَ وَالْجَرِيمَهْ علن متْفعلن فعولن
وَعُلَبَ الْكِبْرِيتِ وَالْقَدِيدْ فعلتن مستفعلن فعولْ
رَأَيْتُ فِي عُيُونِهَا الطُّفُولَةَ الْيَتِيمَهْ متَفعلن متَفعلن متَفعلن فعولنْ
ضَائِعَةً تَبْحَثُ فِي الْمَزَابِلْ متْفعلن متْفعلن فعولنْ
عَنْ عَظْمَةٍ مستفعلن
عَنْ قَمَرٍ يَمُوتُ متْفعلن متفعــ
فَوْقَ جُثَثِ الْمَنَازِلْ لن فعلتن فعولنْ
رَأَيْتُ إِنْسَانَ الْغَدِ الْمَعْرُوَضَ فِي وَاجِهَةِ الْمَخَازِنْ متَفعلن مستفعلن مستفعلن متْفعلن فعولنْ
وَقِطَعَ النُّقُودِ وَالْمَدَاخِنْ فعلتن متفعلن فعولنْ
مُجَلَّلاً بِالْحُزْنِ وَالسَّوَادْ متَفعلن مستفعلن فعولْ
مُكَبَّلاً يَبْصُقُ فِي وَجْهِهِ الشُّرْطِيُّ متَفعلن متْفعلن مستفعلن مستفْــ
وَاللُّوطِيُّ ــعلن مستفْعــ
وَالْقَوَّادْ لن فعلانْ
رَأَيْتُ فِي عُيُونِهَا الْحَزِينَهْ متفعلن متفعلن فعولن
حَدَائِقَ الرَّمَادْ متَفعلن فعولْ
غَارِقَةً فِي الظِّلِّ وَالسَّكِينَهْ متْفعلن مستفعلن فعولن

* * *

وَعِنْدَمَا غَطَّى الْمَسَاءُ عُرْيَهَا متَفعلن مستفعلن متَفعلن
وَخَيَّمَ الصَّمْتُ عَلَى بُيُوتِهَا الْعَمْيَاءْ متَفعلن متْفعلن متَفعلن فعلانْ
تَأَوَّهَتْ متَفعلن
وَابْتَسَمَتْ رُغْمَ شُحُوبِ الدَّاءْ متْفعلن متْفعلن فعلانْ
وَأَشْرَقَتْ عُيُونُهَا السَّوْدَاءُ بِالطِّيبَةِ وَالصَّفَاءْ متَفعلن متَفعلن مستفعلن متْفعلن فعولْ

يهيمن على هذه القصيدة عنصر السرد الذي يعتمد بالأساس على الوصف والتفــصيل هيمنــة كلية، حيث يصف الشاعر فيها مدينة خلال النهار الذي يمثّل سيرورة الحياة اليومية بكل تفاصــيلها

الدقيقة، ثم الحال التي تؤول إليها عندما يأتي الليل، فهي في النهار حزينة مزعجة مقرِفة، وذلك لما يتجسّد على خشبة مسرحها من الجرائم والاحتيالات، وما يُرى من مظاهر الفاقة والحرمان. أما في الليل فإن ستارا سيحجب مسرح الجريمة، لذلك تبدو باسمةً وديعة.

وهذا الوصف الدقيق لتفاصيل الحياة اليومية لا يمكن أن يستوعب مساراته إيقاعيا أنسب من بحر الرجز، وليس الرجز بتفعيلته الصحيحة (مستفعلن - -ب-)، فإنه في ذلك أبعد ما يكون عن تحمّل مهمّة الوصف والسرد لما تتضمّنه هذه التفعيلة من بطء إيقاعي تسببه هيمنة المقاطع الطويلة عليها، وإنما المقصود تفعيلة الرجز بطاقاتها الإيقاعية المتنوّعة، في ظل نظام الزحافات والعلل المنتجة للحركة السريعة المناسبة للسرد.

إنه لم يسلم من تفعيلات الرجز أكثرُ من أربع عشرة تفعيلة، من أصل أربع وسبعين هي تفعيلات القصيدة، خضعت منها تسع وعشرون للخبن (متَفعلن —ب-ب)، وخمس عشرة للطّيّ (مٹْفعلن —ب ب-)، وتسع عشرة للخلع (فعولن ب--)، وأربع للحذذ (فعْلن --)، وثلاث للخبل (فعِلتن ب ب ب-).

وهذه الزحافات هي استجابة لحركة دلالية ضاغطة هدفها خلق ما أمكن من المقاطع القصيرة، والهروب ما أمكن من المقاطع الطويلة. لذلك عمل الخبن على توفير تسعة وعشرين مقطعا قصيرا، ووفّر زحاف الطّي خمسة عشر مقطعا قصيرا، والخلع تسعة عشر، والخبل ستة مقاطع. فكانت نتيجة ذلك الضغط تسعةً وعشرين مقطعا قصيرا تأثّث بها النص من أوّله إلى آخره، و لم يشذَّ عن هذه المهمة إلا علّة الحذذ التي يبدو أنّ لها وظيفة إيقاعية أخرى، حيث إنها لا تأتي إلا بعد أن تتوالى المقاطع القصيرة، وهو شذوذ ينأى بجوّ القصيدة عن بحر الرجز في مثل قوله:

رَأَيْتُ فِي عُيُونِهَا الْإِنْسَانْ ب-ب- ب-ب- --

وَخَيَّمَ الصَّمْتُ عَلَى بُيُوتِهَا الْعَمْيَاءْ ب-ب- -ب ب- ب-ب- --

وَابْتَسَمَتْ رُغْمَ شُحُوبِ الدَّاءْ -ب ب- -ب ب- --

حيث يُلاحظ هيمنة للمقاطع القصيرة، لو استرسلت أكثر لأخرجت البحر إلى صيغة نثرية غير مقبولة، لكن دخول الحذذ المذال في أضرب الأشطر منع هذا الاسترسال وأعاده إلى طبيعته الشعرية.

وهكذا نلاحظ أنّ حركة الرجز الإيقاعية تتّجه نحو السرعة، رغم أنّ الأصل فيها هو البطء، بفعل هيمنة المقاطع الطويلة عليها 3/1 (مستفعلن - -ب-)، لكنها في شعر البياتي تخرج عن هذا الأصل إلى السرعة التي ينتجها الزحاف بغلبة المقاطع القصيرة 2/2 في (مـتَفعلن —ب-ب)، و(مـتْفعلن —ب ب-)، و3/1 في (فعِلتن ب ب ب-). وهذا الحكم ليس مقتصرا على النص السابق، وإنما خصّ كلّ النصوص التي شملتها الدراسة، قصد رصد حركة الزحاف فيها، والوقوف على خصائصها الإيقاعية، والجمالية. وقد كانت كثيرة لتنوب عن الكم الهائل من القصائد الرجزية المنتَجة في هذه المرحلة، تورَد نتائجها في الجدول الآتي:

القصيدة	صورة على غلاف	مرثية إلى عائشة	إلى هند	الذي يأتي ولا يأتي	كتابة على قبر السياب	مرثية إلى مهرج	نقد الشعر	الجرادة الذهبية	عين الشمس	المدينة
تفعيلات زاحفة	56	192	73	68	48	157	78	193	204	70
تفعيلات صحيحة	26	45	31	35	16	37	25	50	62	14
النسبة	68.29	81.01	70.19	66.01	75	80.92	67.94	79.42	76.69	83.33
معدل نسبة الزحاف في الرجز						74.88				

الجدول رقم (11)

إن معدل نسبة الزحاف المقدر بـ (74.88%) هو معدل تقريبي، لأن القصائد التي مثلت عيّنات للدراسة هي عشر، وعلى الرغم من أنه لم تخضع أيّ منها للانتقاء المسبق، وإنما كان المقياس في الاختيار هو المباعدة بين القصائد قدر الإمكان، بحيث تكون كلّ قصيدة ممثلة بالتقريب للقصائد التي سبقتها، ومع ذلك فإن النسب كانت متقاربة إلى حد كبير، فلا يفصل بين النسبة الأكبر، والنسبة الأصغر أكثر من (17.32%)، فمن الطبيعي أنّ النسبة الإجمالية لقصائد الرجز الممثلة لهذه المرحلة لن تكون أقلّ، أو أكثر من النسبة المذكورة بفارق كبير.

3-2 **الزحاف في المتدارك**: يعدّ المتدارك من أكثر البحور الشعرية استقطابا للزحافات في القصيدة العربية المعاصرة، حيث شهد كثيرا من الزحافات والعلل التي لم تؤثَر عن العروض القديم، وتقاطع مع عدة بحور في تفعيلاتها كالرجز، والمتقارب، والرمل بفعل الزحاف، فبالإضافة إلى

الزحافات والعلل التقليدية كالخبن، والقطع، استحدث الشاعر المعاصر زحاف الحذف (فاعلُ) في حشو الخبب، وزاوج بين القطع والقصر (فعلْ). وأدخل تفعيلات أخرى ليست من أصل المتدارك، مثل (مستفعلن)، و(فاعلاتن)، و(فعولن) وغيرها.

ولقد كان للبياتي وقوف طويل مع هذا البحر، حيث نظم عليه خلال الجزء الأخير من حياته الإبداعية، وكانت أغلب قصائده من المتدارك في شكله الحر. ومن القصائد التي يمكن اتخاذها نموذجا لمعرفة الدور الإيقاعي للزحاف في بحر المتدارك (سيمفونية البعد الخامس الأولى)[1] وهي قصيدة طويلة نقف عند مقطعها الأول:

-1-

مَا بَيْنَ لَيَالِي الْقُطْبِ الْبَيْضَاءِ وَنَارِ خَرَائِبِ هَذَا الْفَجْرِ الدَّامِي، تَتَوَقَّفُ أَحْيَانًا مَرْكَبَةٌ حَامِلَةً جُثَثًا وَطُيُورًا مَيِّتَةً ، تَنْزِلُ مِنْهَا سَيِّدَةٌ فِي عُمُرِ الْوَرْدَةِ ، تَمْضِي فِي جَوْفِ اللَّيْلِ إِلَى غَابَاتِ الْبَحْرِ الْأَسْوَدِ ، يَتْبَعُهَا وَيُتَوِّجُهَا نَجْمٌ أُسْطُورِيٌّ أَخْضَرْ، تُحَاوِلُ أَنْ تَتَوَقَّفَ ثَانِيَةً ، لَكِنَّ الرِّيحَ تُنَادِيهَا فِي جَوْفِ الْغَابَاتِ، فَتَمْضِي تَارِكَةً فَوْقَ مَدَارِ الْأَرْضِ الْقُطْبِيِّ الْمُدُنَ، الْحَانَاتِ، قَوَامِيسَ الشُّعَرَاءِ الْعُشَّاقِ، وَعَائِدَةً لِلْمَرْكَبَةِ –السَّيِّدَةِ الْمَجْهُولَةِ– لَكِنِّي أَتْبَعُهَا وَأُحَاوِلُ أَنْ أَسْتَبْقِيَهَا فِي خَوْفِ الطِّفْلِ وَذُعْرِ الْمَلَّاحِ بُعَيْدَ غِيَابِ النَّجْمِ الْقُطْبِيِّ عَلَى أَطْرَافِ الْأَفْيَانُوسِ الْمُهْتَاجِ، وَلَكِنِّي أَسْقُطُ تَحْتَ ضَبَابِ الْأَشْجَارِ، وَأَلْمَحُ مِنْ بَيْنِ أَصَابِعِ كَفِّي فِي الْأُفْقِ رَحِيلَ الْمَرْكَبَةِ –السَّيِّدَةِ الْمَجْهُولَةِ، نُقْطَةَ ضَوْءٍ أَسْوَدَ فِي قَاعِ إِنَاءِ الْأَفْلَاكِ السَّيَّارَةِ، تَخْبُو وَتَجِفُّ لِتَبْقَى فِيهَا نَارٌ لاَ تَخْبُو فِي الْقَاعْ.

وَأَوَارُ قِتَالْ

أَحْمِلُهُ :كُلَّ مَسَاءٍ وَجَعًا وضَيَاعًا فِي الْحَانَاتْ

فَإِذَا جَنَّ اللَّيْلُ، يَنَامُ، لِيَصْحُوَ ثَانِيَةً فِي جَوْفِ الْأَسْحَارْ

حُبًّا مُفْتَرِسًا، أَعْمَى، لاَ يُشْفَى أَوْ يُرْوَى أَوْ يُغْتَالْ

لم ينجذب البياتي إلى بحري الرجز والمتدارك (الخبب) هذا الانجذاب اللافت إلا لأنه وجد فيهما قدرة كبيرة على تحمّل النّفَس السردي الذي يقوم على تقنيات الوصف والتفصيل، وهو التّوجّه الشعري الذي ارتضاه منهجا إبداعيا لرؤياه الخاصة منذ الستينات إلى أن رحل عن العالم،

[1]) – البياتي،عبد الوهاب: الديوان، ج2، ص402.

فقد اقتنع الشاعر بهذا الضرب من التعبير الدرامي المستند في الغالب على تقنية القناع بعيدا عن ضجيج العواطف، بعدما كاد يفقد شخصيته الشعرية بين الرومانسية الحالمة والواقعية التقريرية[1].

لذلك نجد أنفسنا الآن أمام هذا النص الغريب البنية ذي التركيبة الشعرية النثرية معا، فهو يأخذ من الشعر روحه وإيقاعه، ويأخذ من النثر ملمحه، لكنه شكل مضاد لقصيدة النثر، إذ تتوزّع هذه توزّعا شعريا لا يخضع لأيّ خاصية من خصائص الوزن، أما ذلك الشكل فهو موزون تتابع فيه تفعيلات الخبب بطريقة انسيابية نثرية.

يُفصح النص بهذا التوزيع عن هويته النصية، فهو ليس نصّا شعريّا تقليديّا، أو حتى حديث، وإنما هو نتيجة للتلاقح الفني بين الشعر والنثر، أو شكل وُلد في ظلّ مفهوم الكتابة الذي روّج له "رولان بارت (1915-1980) *Roland Barthes*"[2] ، فلم يعد لفنّ من هذه الفنون قداسة يستمدّها من خصائصه، وإنما تداخلت الأجناس. ولعلّ للمدّ السردي الذي غزا المشهد الأدبي في السنوات الأخيرة يدا طولى في مثل هذا النوع من الإنتاج.

فالطابع السردي قد غطّى على مساحات شعرية واسعة في القصيدة العربية بعامة، وفي قصيدة البياتي بصفة خاصة، وهو العامل الأبرز في استدعاء الشاعر لبحر الخبب (ركض الإبل) طيلة هذه المرحلة الإبداعية الممتدّة. وعلى الرغم من أنّ مدارسة تفعيلات هذا النص قد أسفرت عن هيمنة زحاف القطع بصورة جلية، والقطع زحاف يتسبب في إبطاء الحركة الإيقاعية في النص، بما يحدثه في التفعيلة من توالي المقاطع الطويلة (فعْلن --) وهو ما يتنافى مع الفعل السردي – إلا أنّ قراءتنا للمقطع الطويل في هذه المرحلة تختلف عن قراءتنا له في دراسة الزحاف في بحر الكامل.

إن دخول الإضمار في بحر الكامل –وهو شبيه بالقطع في الخبب- وما أحدثه من دخول المقاطع الطويلة في تفعيلة (متْفاعلن - -ب-) ارتبط بمرحلة غنائية تطلبت بطأ في الإيقاع لتدعيم حركة الانفعال. أما وجود الزحاف في تفعيلة الخبب، فليس هدفه بثّ الإيقاع البطيء في النص، بقدر ما هو العمل على تنويع الطبيعة المقطعية المتتابعة للتفعيلات، لأجل تيسير مهمّة السرد. فيغدو

[1]) – ينظر: النهيوم، الصدق: الذي يأتي ولا يأتي ، ص39.

2) – أوكان، عمر: النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، افريقيا الشرق ، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص41.

تواتر المقاطع الطويلة معرقِلا لهذه الوظيفة السردية، إلا أنّ له من جهة أخرى غرضا إيقاعيا آخر يتمثّل في كسر الحدة الموسيقية الناتجة عن تسارع الإيقاع.

فتتابع المقاطع القصيرة أو الطويلة في الخبب لا يمتدّ في الغالب لفترة طويلة، وهذه من خصائص بحر الخبب، لأنه إن توالت المقاطع الطويلة، فستهيمن حدة موسيقية يضيق بها المقام الشعري، وإن توالت المقاطع القصيرة خرج النص إلى الاسترسال النثري. وإذن فالزحاف يعمل على تنويع الإيقاع يسرّعه إن كان بطيئا، ويبطئه إن كان سريعا، وبذلك اكتسب الخبب قيمته الفنية بين الشعراء. وتتجلى هذه الوظيفة للزحاف في بداية المقطع في قوله:

مَا بَيْنَ لَيَالِي الْقُطْبِ الْبَيْضَاءِ وَنَارِ خَرَائِبِ هَذَا الْفَجْرِ الدَّامِي

--ب ب- - - - - -ب ب- -ب ب-ب ب- - - - - -

تتتابع المقاطع الطويلة في الموضعين المسطّرين، لكن تتخلّلها مقاطع قصيرة لتحدّ من تدفّقها، وكذلك الأمر بالنسبة لتتابع المقاطع القصيرة. وبهذا التداول للأدوار، والتنوّع في المقاطع، تستريح الحركة الإيقاعية بحدوث انسجام في وتيرة الإيقاع سرعة وبطأً.()

ونلاحظ بعد استعراض قصائد هذه المرحلة الخببية من شعر البياتي أنّ ذلك النموذج الذي هو شعر في شكل النثر، يتردّد بكثافة في بداية هذه المرحلة، حيث ورد في ثلاث قصائد من ديوان (كتاب البحر) وهو أول ديوان يهيمن عليه المتدارك. كما شغل ستّ قصائد من ثمانٍ مثلت ديوان (قمر شيراز)، وفي ديوان مملكة السنبلة لم تنجُ إلا قصيدة واحدة خببية من أصل اثنتي عشرة قصيدة من الخضوع لهذا الزي الشعري، وهذا دليل آخر على أنّ الاتجاه الدرامي الذي تطلّب حركة الخبب قد صار نهجا شعريا في تجربة البياتي الأخيرة.

ومن أجل الوقوف على حركة الزحاف في بحر الخبب، تمّ رصد مجموعة من القصائد مثّلت دواوين مختلفة في هذه المرحلة، في الزيّ الشعري السابق، والزيّ الحر، تُدرج نتائجها في الجدول الآتي:

القصيدة	القطب والمريد	سيمفونية البعد الخامس الأولى	مرثية إلى خليل حاوي	قراءة في ديوان شمس تبريز	سأبوح بحبك للريح وللأشجار	عن موت طائر	إلى رافاييل ألبرتي	بانوراما أصلية
تفعيلات زاحفة	82	299	83	252	262	159	262	349
تفعيلات	18	106	26	75	78	47	58	103

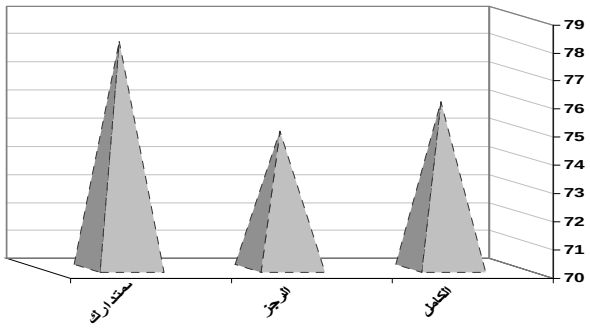
صحيحة								
النسبة	82	73.82	76.14	77.53	77.05	73.61	81.87	77.21
معدل نسب المتدارك					77.40			

الجدول رقم (12)

يضطلع الزحاف بدور فعال في تساوق التفعيلات الخببية، وتجسيد إيقاعها، حيث إن معدل التفعيلات الزاحفة في كلّ هذه القصائد لم يقلَّ عن الأربعة أضعاف التفعيلات الصحيحة، ومثلما حدث مع الرجز –تقريبا– فإنه لم تخضع أية قصيدة من هذه القصائد لانتقاء مسبق، ومع ذلك يلاحظ أنّ نسبة التفعيلات الزاحفة عموما قريبة من المعدل العام (77.40%)، وهذا ما يسمح بتعميم الحكم على بقية القصائد التي لم يشملها الاستقراء، ذلك أنّ القصائد أُخذت من دواوين مختلفة، ومن مواضع متباعدة.

ونخلص في هذا العنصر إلى أنّ الترخّص العروضي (الزحافات والعلل) إمكانيةٌ إيقاعية اعتمدها الشاعر المعاصر، وسعى إلى استنفاد طاقتها الإيقاعية، من خلال تقلّباتها المشروعة التي استحدثها الشاعر القديم، وغير المشروعة التي أجبر الشاعر المعاصر التفعيلة على الجود بها، حتى وإن خرجت عن طبيعتها البنيوية، مثلما حدث مع المتقارب الذي خرج إلى (فاعلن)، والمتدارك الذي استقطب (مستفعلن)، أو (فاعلاتن). وقد تم ذلك بالجمع بين زحافات وعلل، كان الجمع بينها ممتنعا.

ويمكن في النهاية أن نجسم حركة الزحاف في البحور الثلاثة المدروسة بهذا المخطط الهرمي:



إن ما يمكن تقريره من خلال هذا المخطط هو أنّ البحور الثلاثة (الكامل، والرجز، والمتدارك) التي اعتمدها البياتي أطرا أساسية لتجربته الشعرية كلِّها هي أنساق تتفاعل إيجابا مع فن المزاحفة، وتتضمّن كلها حساسية إيقاعية قوية في توجّهاتها الدلالية والانفعالية، بما تتوفّر عليه من مرونة في

التقّلب بين المقاطع الطويلة والقصيرة، لذلك يمكن أن نعدّ الزحاف في هذه البحور "ترمومتر" لقياس حالات الانفعال، وحالات الهدوء في القصيدة، وإن كانت نسبة القابلية للزحاف متفاوتة بينها، حيث يعدّ المتدارك من أكثر البحور الشعرية استقطابا للزحاف، إلا أنّ نسبة التفاوت هاته قليلة بينها بحيث لا ترقى إلى مستوى المفاضلة المطلقة.

وإن ميل الشاعر أخيرا إلى هذه البحور بالذات يدل على أنه لم يعد ينظر إلى الترخّص العروضي بوصفه مرضا يصيب التفعيلة يجب تحاشيه، وإنما يراه إمكانية إيقاعية، وأداة فنية جمالية في يده يجب استثمارها، واستفراغ طاقتها لتستوعب موسيقيا كلّ إشكالات التجربة الشعرية، بما لها من قدرة على «حفظ الموازنة العامة بين تعقيد التجربة من جهة، وسهولة تغيّر الإيقاع بما يناسب ذلك من جهة أخرى»[1].

3– البناء التقفوي: لقد عزف الشعراء المعاصرون عن القافية بوصفها عنصرا عروضيا ملتزَما في نهايات كلّ الأشطر، و لم تعد الوظيفة الصوتية الهادفة إلى التطريب مما يدخل في دائرة انشغالهم، ولكن أصبحوا ينظرون إليها على أنها مكوّن من مكوّنات النص، ينهض بوظيفة إيقاعية، وجمالية، ودلالية، لا يلتزمه الشاعر لمجرّد الالتزام، وإنما تقتضيه ضرورات شعرية، وما لم تعرِض هذه الضرورات فإن حضور القافية مؤجّل في النص. ولكن من الخطأ أن نظنّ «أنّ القافية وسيلة مضمونة لتوليد المعنى، فالحقّ أنّ القافية والمعنى يتفاعلان في ذهن الشاعر، يتجاذبان، ويدور كلّ منهما حول الآخر دون أن تختلط خطواهما أبدا، ودون أن يتصادما، ويجب أن يسير تداعي الأصوات وتداعي المعاني جنبا إلى جنب»[2]. والتجربة الشعرية هي التي تفرز ذلك التفاعل في نفس الشاعر، ومن ثم ينبثق شيء من الانسجام بين تداعي الأصوات وتداعي المعاني.

وانطلاقا من أنّ القافية عنصر تفاعل بين البنية الصوتية والبنية الدلالية، فقد كان الشعراء الروّاد أكثر المتشبّثين بها في قصائدهم الحرّة. وكان البياتي في مقدمتهم، لا تكاد قصيدة من قصائده تخلو من صوت القافية، وغدَا له في ذلك مذهبه إزاء هذا الاحتفاء الخاص، والتفنّن في استخدام القافية، فعرفت على يديه أنماطا متعددة[3]، يتمّ حصرها في الآتي:

---

[1]) – النهيوم، الصادق : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص35.

2) – جويار، ستانلاس: مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط2، 1965، ص218.

[3]) – ينظر: عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص94.

3-1 القافية الموحّدة: هي نوع بسيط من التقفية عرفته القصيدة العربية القديمة، كما عرفته القصيدة الحديثة في بداياتها، ولعلّها في ذلك لّما تزلْ تحت سلطة الرؤية الفنية التقليدية، إلا أنّ التحرر من سلطتها بدأ يتّضح شيئا فشيئا، وهو ما ينعكس في الأنماط التي ظهرت ضمن هذا النوع من التقفية وهي:

3-1-1 تقفية الشطر: منذ أن تقوّضت بنية البيت الشعري التقليدي المكتفي بوقفاته الثلاث، الوقفة الدلالية، والوقفة العروضية، والوقفة النظمية، وحلّت محلّها بنية الشطر الحديث أخذت بعض المفاهيم المتعلقة بالبنيتين في التّحوّل. أهمها ما يخصّ البنية ذاتها، إذ يعدّ الأول بنية كلية مكتفية بذاتها، ويعدّ الثاني بنية جزئية تعمل كعنصر ضمن نظام يمنحه وظيفته. وبالتالي فالقافية التي كانت شارةَ انتهاءٍ عضويةً في البيت، صارت في ظل نظام الشطر محكومة بعوامل أخرى، إذ يندر أن نعثر على قصيدة حرة خاضعة للقافية الواحدة في كلّ أشطرها، وهذا ما اتضح على الأقل من دراسة شعر البياتي، وهو أبرز الشعراء الرواد. ولكن قد تُلتزم في كامل الأشطر مع تنويع طفيف أحيانا. مثلما يُلمح في قصيدة (مسافر بلا حقائب) [1]:

مِنْ لاَ مَكَانْ
لاَ وَجْهَ ، لاَ تَارِيخَ لِي ، مِنْ لاَ مَكَانْ
تَحْتَ السَّمَاءِ ، وَفِي عَوِيلِ الرِّيحِ أَسْمَعُهَا تُنَادِينِي : «تَعَالْ»!
لاَ وَجْهَ ، لاَ تَارِيخَ .. أَسْمَعُهَا تُنَادِينِي : «تَعَالْ»!
عَبْرَ التِّلاَلْ
مُسْتَنْقَعُ التَّارِيخِ يَعْبُرُهُ رِجَالْ
عَدَدَ الرِّمَالْ
وَالْأَرْضُ مَا زَالَتْ ، وَمَا زَالَ الرِّجَالْ
يَلْهُو بِهِمْ عَبَثُ الظِّلاَلْ
مُسْتَنْقَعُ التَّارِيخِ وَالْأَرْضُ الْحَزِينَةُ وَالرِّجَالْ
عَبْرَ التِّلاَلْ
وَلَعَلَّ قَدْ مَرَّتْ عَلَيَّ .. عَلَيَّ آلاَفُ اللَّيَالْ

[1]) – البياتي،عبد الوهاب: الديوان، ج1 ص120.

وَأَنَا سُدًى فِي الرِّيحِ أَسْمَعُهَا تُنَادِينِي : «تَعَالْ»!
عَبْرَ التِّلاَلْ
وَأَنَا وَآلاَفُ السِّنِينْ
مُتَثَائِبٌ ضَجِرٌ حَزِينْ
مِنْ لاَ مَكَانْ
تَحْتَ السَّمَاءْ
فِي دَاخِلِي نَفْسِي تَمُوتُ بِلاَ رَجَاءْ
وَأَنَا وَآلاَفُ السِّنِينْ
مُتَثَائِبٌ ضَجِرٌ حَزِينْ
سَأَكُونُ ! لاَ جَدْوَى ، سَأَبْقَى دَائِمًا مِنْ لاَ مَكَانْ
لاَ وَجْهَ ، لاَ تَارِيخَ لِي ، مِنْ لاَ مَكَانْ
اَلضَّوْءُ يَصْدِمُنِي ، وَضَوْضَاءُ الْمَدِينَةِ مِنْ بَعِيدْ
نَفْسُ الْحَيَاةِ يُعِيدُ رَصْدَ طَرِيقِهَا ، سَأَمٌ جَدِيدْ
أَقْوَى مِنَ الْمَوْتِ الْعَنِيدْ
سَأَمٌ جَدِيدْ
وَأَسِيرُ لاَ أَلْوِي عَلَى شَيْءٍ ، وَآلاَفُ السِّنِينْ
لاَ شَيْءَ يَنْتَظِرُ الْمُسَافِرَ غَيْرُ حَاضِرِهِ الْحَزِينْ
وَحْلٌ وَطِينْ
وَعُيُونُ آلاَفِ الْجَنَادِبِ وَالسِّنِينْ
وَتَلُوحُ أَرْجَاءُ الْمَدِينَةِ أَيُّ نَفْعٍ أَرْتَجِيهْ ؟
مِنْ عَالَمٍ مَا زَالَ وَالْأَمْسِ الْكَرِيهْ
يَحْيَا ، وَلَيْسَ يَقُولُ : «إِيهْ»
يَحْيَا عَلَى جِيَفٍ مُعَطَّرَةِ الْجِبَاهْ
نَفْسُ الْحَيَاهْ
نَفْسُ الْحَيَاةِ يُعِيدُ رَصْدَ طَرِيقِهَا ، سَأَمٌ جَدِيدْ
أَقْوَى مِنَ الْمَوْتِ الْعَنِيدْ
تَحْتَ السَّمَاءْ

بِلاَ رَجَاءْ
فِي دَاخِلِي نَفْسِي تَمُوتْ
كَالْعَنْكَبُوتْ
نَفْسِي تَمُوتْ
وَعَلَى الْجِدَارْ
ضَوْءُ النَّهَارْ
يَمْتَصُّ أَعْوَامِي ، وَيَبْصُقُهَا دَمًا ، ضَوْءُ النَّهَارْ
أَبَدًا لِأَجْلِي لَمْ يَكُنْ هَذَا النَّهَارْ
اَلْبَابُ أُغْلِقَ ! لَمْ يَكُنْ هَذَا النَّهَارْ
أَبَدًا لِأَجْلِي لَمْ يَكُنْ هَذَا النَّهَارْ
سَأَكُونُ لاَ جَدْوَى ، سَأَبْقَى دائمًا مِنْ لاَ مَكَانْ
لاَ وَجْهَ ، لاَ تَارِيخَ لِي ، مِنْ لاَ مَكَانْ

إنّ القافية ملتزَمة في كامل أشطر هذه القصيدة البالغة واحدا وخمسين شطرا وتتتابع كلمات القافية فيها على هذا النمط (مكانْ، مكانْ، تعالْ، تعالْ، التّلالْ، رجالْ، الرّمالْ، الرّجالْ، الظلالْ، الرجالْ، التّلالْ، الليالْ، تعالْ، التلالْ، السنينْ، حزينْ، مكانْ، السماءْ، رجاءْ، السنينْ، حزينْ، مكانْ، مكانْ، بعيدْ، جديدْ، العنيدْ، جديدْ، السنينْ، الحزينْ، طينْ، السنينْ، أرتجيهْ، الكريهْ، إيهْ، الجباهْ، الحياهْ، جديدْ، العنيدْ، السماءْ، رجاءْ، تموتْ، العنكبوتْ، تموتْ، الجدارْ، النهارْ، النهارْ، النهارْ، النهارْ، مكانْ، مكانْ). فالقصيدة خضعت خضوعا تامّا للقافية، إذ عدد كلمات القافية مطابق لعدد الأشطر (51/51)، ومن أجل اكتشاف النظام الذي سارت عليه هذه القوافي الكثيرة، نرمز إلى كلّ قافية بحرف من الأحرف الهجائية، فنحصل على : (أأب ب ب ب ب ب ب ب ب ب ب ج ج أ دد ج ج أأ هـ هـ هـ هـ ج ج ج ج ووو س س هـ هـ دد ح ح ح ط ط ط ط ط ط أأ)، حيث تتجلّى القافية المحورية للقصيدة في العنصر (أ)، وألفاظها (مكانْ، مكانْ، مكانْ، مكانْ، مكانْ، مكانْ، مكانْ، مكانْ)، ولا يخفى ما لهذه الكلمات من دلالة، فعنوان القصيدة هو (مسافر بلا حقائب) ، وذلك ما يتجاوب دلاليا مع لفظ القافية، فالمسافر الذي لا يحمل حقائب هو في الغالب غير مرتبط بمكان معين، وبالتالي تتعدد الأمكنة في سفره، وهذا التكرار

الذي خضعت له القافية المحورية هو إلحاح على تجسيد تلك الدلالة. كما يبرز مدى اهتمام الشاعر بالهندسة التقفوية لقصائده، والوعي الذي وظّف به هذه القافية، فعلى الرغم من أنّ كلمة القافية قد تكررت سبع مرات إلا أنّ المتلقي لا يكاد يشعر بهذا التكرار، بسبب تركيب الشاعر لقوافٍ أخرى فيما بينها فتتباعد حتى لا تدرك.

3-1-2 تقفية الجملة الشعرية: تعدّ الجملة الشعرية أكثر مستحدثات الشعر الحر ثورةً على بنية البيت التقليدي، حيث أصبحت الوقفة العروضية آجلة، لا ترتبط بموضع معيّن في القصيدة، وإنما قد تمتدّ لتستغرق قصيدة بكاملها عن طريق التدوير، وقد حدّدها بعض النقاد بأنها تبدأ من التفعيلة الثانية عشرة، إلى نهاية التدوير[1]، وإذا ما شملت القصيدة كلها فإنها تسمّى (جملة استغراقية)، ولا تتوفّر في هذه الحالة على نظام تقفوي.

أما في حالة الجملة الشعرية التي لا تستغرق القصيدة كلها، فقد ترد عدة جمل شعرية في القصيدة خاضعة للقافية، كما هو الحال في قصيدة (التنين)[2]:

دِكْتَاتُورٌ تَحْتَ قِنَاعِ الْعَدَمِيَّةِ
أَوْغَلَ فِي الْقَتْلِ
وَفِي سَحْقِ الْإِنْسَانِ
وَيَخْشَى مُدَّعِيًا
أَنْ يَقْتُلَ عُصْفُورْ
صُورَتُهُ مُبْتَسِمًا
فِي كُلِّ مَكَانْ
فِي الْمَقْهَى
وَالْمَلْهَى
وَالْمَبْغَى
وَالسُّوقْ
كَانَ الشَّيْطَانُ هُوَ الْأَصْلَ

[1]) – ينظر: المعداوي، أحمد: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ص56.

[2]) – البياتي،عبد الوهاب: البحر بعيد أسمعه يتنهّد، ص36-37.

فَصَارَ لَهُ ظِلاًّ مَمْسُوخْ
أَلْغَى التَّقْوِيمَ الشَّمْسِيَّ
وَأَلْغَى نِيرُودَا/ مَارْكِيثَ/ أَمَادُو
أَلْغَى الدُّسْتُورْ
سَمَّى بِاسْمِ سِيَادَتِه كُلَّ السَّاحَاتِ
وَكُلَّ الْأَنْهَارِ
وَكُلَّ سُجُونِ الْوَطَنِ الْمَقْهُورْ

يتألف هذا الجزء من القصيدة من ثلاث جمل شعرية تخضع للتقفية، وألفاظ قافيتها هي (عصفور، الدستور، المقهور)، تنبني الأولى على سبع عشرة تفعيلة، وتبدأ من البداية إلى كلمة (عصفور)، والثانية تبدأ من (ألغى) إلى القافية (الدستور)، وتتضمن اثنتي عشرة تفعيلة، وتضم الثالثة ثلاث عشرة تفعيلة، وتمثل الجزء الأخير. أما ما بينهما فإنه شطران طويلان، ينتهي الأول عند كلمة (السوق)، وينتهي الثاني عند لفظة (ممسوخ)، وكلها تقوم على التدوير.

وهذا التباعد بين القوافي يعمل على كسر وظيفة التطريب التي طغت على القافية التقليدية، فرغم أنها تقوم على نظام القافية الموحدة ومع ذلك تنأى عن جوّ الرتابة، وآلية الترديد الموسيقي، إلى مستوى أعمق من التناغم النصي بين العنصر الإيقاعي والعنصر الدلالي.

3-2 التقفية المركبة: هي نمط يعتمد على أشكال متعدّدة من الاستخدام التقفوي، وهذا النمط أكثر تعقيدا من النمط الأول، عرفته القصيدة المعاصرة أثناء رحلة بحثها عن النموذج الإيقاعي الأنسب لاستيعاب تجاربها الفنية الناضجة، ويتجلى وجه التعقيد في هذا النمط في أنه محاولة واعية من الشعراء لتوليد موسيقى عالية العذوبة من دون نظام قوافٍ مطّردة، حيث استثمر الشاعر عنصر التنويع، والمداخلة بين القوافي تماشيا مع التطور الذي شهدته القصيدة العربية المعاصرة على مستوى الإطار خاصة. ولهذا النمط من القوافي ثلاثة أنواع هي:

3-2-1 التقفية المقطعية: هذا الشكل حفل به شعر البياتي، لأنه مولع بتقسيم قصيدته إلى مقاطع بحثا عن التغيير والتنويع، وفي هذا النمط يقوم الشاعر بالوقوف بقافيته عند نهاية المقطع لا

يتجاوز بها إلى المقطع الذي يليه، فيستقل كلّ مقطع بقافيته، إن كانت واحدة، أو بقوافيه إن جـــاءت متعددة. ومن ذلك ما جاء في قصيدة (روميات أبي فراس) [1]:

-1-

جنِّيَّةٌ كَانَتْ عَلَى شُطْآنِ بَحْرِ الرُّومْ
تَبْكِي وَكُنْتُ رَاقِدًا مَحْمُومْ
عَلَى رِمَالِ الشَّطِّ عِنْدَ مَغْرِبِ النُّجُومْ
تَنْتَظِرُ الْبَحَّارَةَ الْمَوْتَى وَتَسْتَلْقِي عَلَى الصُّخُورْ
تَمُدُّ لِلنَّوَارِسِ الضَّفِيرَهْ
تَكْتُبُ فَوْقَ الرَّمْلِ مَا أَقُولْ
عَانَقْتُهَا وَهْيَ عَلَى شُطْآنِ بَحْرِ الرُّومْ
عَارِيَةً تَعُومْ
فَانْطَفَأَ اللَّيْلُ وَصَاحَ الْبُومْ
أَيَّتُهَا الْعَرَّافَهْ
لاَ تَكْتُبِي فَوْقَ رِمَالِ الشَّطِّ مَا أَقُولْ
فَسَيِّدُ الْآلاَمِ فِي الْمَغَارَهْ
يَنْتَظِرُ الْإِشَارَهْ

-2-

لَمْ يُقْبِلِ الْفَارِسُ مِنْ دِمَشْقْ
وَلَمْ يُضِئْ وَجْهَ الْمُغَنِّي الْبَرْقْ

-3-

عَانَيْتُ مَوْتَ الرُّوحْ
فِي هَذِهِ الْأَرْضِ الَّتِي يَهْدِرُ فِي جِبَالِهَا
رَعْدٌ عَقِيمٌ وَتَجُوعُ الرِّيحْ
وَيُصْلَبُ الْمَسِيحْ

-4-

كَتَبْتُ فَوْقَ الصَّخْرْ
اِسْمَكِ ، يَا حَبِيبَتِي ، وَفَوْقَ مَوْجِ الْبَحْرْ

[1]) - البياتي،عبد الوهاب: الديوان، ج2 ص156.

فَمَحَت الرِّيَاحُ مَا كَتَبْتْ
وَلَمْ يَرَ الْعَرَّافُ مَا رَأَيْتْ
وَلاَ الْمُغَنِّي عِنْدَمَا بَكَيْتْ
أَدْرَكَ مَعْنَى الْبَيْتْ
وَهْوَ يُغَنِّي مَيِّتًا لِلْمَوْتْ
وَهَا أَنَا فِي الْأَسْرْ
أَكْتُبُهُ ثَانِيَةً فَوْقَ رُخَامِ الْقَبْرْ

تكشف المقاطع أنها خاضعة لقواف متنوعة، وأن كلّ مقطع يستقلّ بقوافيه. وهذا رصد لحركة القوافي خلال المقاطع:

المقطع الأول: أأأأب أأأب ج ج

المقطع الثاني: د د

المقطع الثالث: هـ هـ هـ

المقطع الرابع : وو زززز وو

فالمقطع الأول يتكوّن من ثلاث قوافٍ منوّعة هي: الفئة (أ)، وكلماتها (الروم، محموم، النجوم، الروم، تعوم، البوم). والفئة (ب)، وألفاظها (أقولْ، أقولْ)، والفئة (ج)، وألفاظها (المغاره، الإشاره).

ويتكوّن المقطع الثاني من قافية واحدة هي: الفئة (د)، في الألفاظ (دمشقْ، البرقْ). كما يضمّ المقطع الثالث –أيضا– قافية واحدة هي الفئة (هـ) في (الروحْ، الريحْ، المسيحْ).

أما المقطع الرابع فينهض على قافيتين منوعتين هما الفئة (و)، وكلماتها (الصخرْ، البحرْ، الأسرْ، القبرْ)، والفئة (ز) وألفاظها (كتبتْ، رأيتْ، بكيتْ، البيتْ، الموتْ).

وهذه الكثافة في توزيع القوافي بحيث كاد كلّ شطر أن يضم قافية تمثّل نوعا مختلفا عن نمط التقفية الموحدة، لأنها تقوم على تقفية المقطع مع التنويع في التقفية ، وهو ما يولّد إيقاعا أعمق ينشأ عن حركة التنوّع والثراء التقفوي، ويُبعد القافية عن جوّ الرتابة الموسيقية، والنغمة الموحّدة، فلا يستأثر الهم الإيقاعي للقافية باهتمام الشاعر كثيرا، وإنما تطفو القوافي كلما اقتضتها ضرورات دلالية جمالية تظهر في حينها.

3-2-2 التقفية الحرة المتناوبة: يسير هذا النمط من التقفية وفق توزيع هندسي يحدده الشاعر، يقضي بأن ترد قوافي القصيدة بشكل متناوب (أب أب) مع إمكانية التنويع فيها، ولا شكّ أنّ لهذا النظام من التقفية وظيفة جمالية دلالية، تؤكد مشروعيته، وتعزّز حيويته، ما دام يعتمد على التنوّع، لكن الاهتمام بالهندسة التقفوية من طرف الشاعر يدفه به إلى التصنع، وهو ما يؤدي إلى تسطيح البنية الدلالية للقافية. وفي هذا النموذج من قصيدة (إلى ساهرة)[1] يتجلى استخدام الشاعر لهذا النمط من القافية المتناوبة:

عَلَى شَاطِئِ الْوَهْمِ نَامِي
كَمَقْبَرَةٍ فِي الثُّلُوجْ
وَلاَ تَسْأَلِي عَنْ غَرَامِي
وَلاَ تَسْأَلِي مَنْ يَعُوجْ
عَلَى طَلَلٍ دَارِسِ
أَعَادَ الْحَبِيبْ ؟
فَفِي صَمْتِهِ الْعَابِسِ
أَمَانٌ تَذُوبْ
قُبَيْلَ الْغُرُوبْ
* * *
وَلاَ تَسْأَلِي النَّجْمَ عَنْ مَوْطِنِي
فَمَا مَوْطِنِي
غَيْرُ هَذَا الْفَضَاءْ
وَلاَ تَذْكُرِينِي وَلاَ تَحْزَنِي
إِذَا مَا سَمِعْتِ
رِيَاحَ الْمَسَاءْ
تُوَلْوِلُ بَيْنَ الشَّجَرْ
فَتُوقِظُ حَتَّى الْحَجَرْ

[1]) – البياتي،عبد الوهاب: الديوان، ج1 ص76.

تتعدد القوافي في هذه القصيدة لكنها تسير وفق هندسة قام بها الشاعر، فهي وإن تنوّعت فإن نظاما من التناوب يحكم مقاطعها، حيث تتناوب على إنجاز هذين المقطعين من القصيدة ثماني مجموعات من القوافي هي:

المقطع الأول: أب أب ج د ج دد

المقطع الثاني: هـ هـ وهـ وزز

يتكون المقطع الأول من النظام التقفوي (أ)، ويضم (نامي، غرامي)، و(ب) ويضم (الثلوج، يعوج)، و(ج)، ويتضمن (الحبيب، تذوب، الغروب).

ويتكون المقطع الثاني من النظام التقفوي (هـ)، ويضم (موطني، موطني، تحزني)، و(و)، ويتضمن (الفضاء، المساء)، و(ز)، ويضم (الشجر، الحجر).

والقصيدة بهذا النظام التقفوي الرتيب لا تخلو من تخطيط، ينقلها من الانسجام الدلالي الإيقاعي إلى تغليب الجانب الإيقاعي، وهو ما يتجلّى في خضوع أغلب أشطرها للقافية، وفي كثافة القوافي الحاضرة في النص.

3-2-3 التقفية الحرة المتغيّرة: يقوم هذا النمط من التقفية على الحرية في الحضور والغياب، حيث لا يتقيّد تواتر القوافي فيه بأيّة قاعدة، لذلك فإن لكل قصيدة نظامها الخاص، بل إن القصيدة لا تتوفّر على نظام تقفويّ مطّرد، بل هناك أنظمة متعددة لظهور القافية فيها، وإذا كانت التقفية المتنوّعة عموما هي أكثر أنواع التقفية تداولا، وانتشارا بين الشعراء المحدثين، فإن التقفية المتغيّرة هي أكثر أنماطها استخداما في الشعر الحديث، لما تمنحه للشاعر من القدرة على استثمار الوظيفة الدلالية للقافية، وما تفرقه من توافق وانسجام موسيقي داخلي من خلال التوارد العفوي للقوافي، دونما تخطيط، أو هندسة مسبقة. ومن النماذج التي تمثلها قصيدة (نقد الشعر) [1]:

لَوْ أَنَّنِي ثَوَيْتُ فِي الْقُمْقُمِ، فِي خَاتَمِكِ السِّحْرِيِّ
يَا أَمِيرَةَ الْأَلْغَازْ
لَوْ أَنَّنِي مِتُّ فِي دَرْبِكِ يَا شِيرَازْ

[1]) – البياتي،عبد الوهاب: الديوان، ج2، ص119.

لَوْ أَنَّني حَمَلْتُ فِي نَهَارِكِ الْمِصْبَاحْ
وَمِزَقَ النُّجُومِ وَالْرِّيَاحْ
لَوْ أَنَّني نَفَخْتُ فِي مِزْمَارْ
خَرَائِبَ النَّهَارْ
لَوْ أَنَّني كَتَبْتُ فَوْقَ الْمَاءْ
وَالرِّيحِ؛ لَوْ شَعْوَذْتُ أَلْفَاظًا تَنَهَّدَتْ عَلَى بُحَيْرَةِ الْمَسَاءْ
لَوْ أَنَّني عَلَّقْتُ قِيثَارِي عَلَى مَخَادِعِ النِّسَاءْ
لَوْ أَنَّني جَعَلْتُ مِنْ شَعْرِي مَخَدَّاتِ عَبِيرٍ، لَكِ
يَا آلِهَةَ الْقَصِيدَةِ الْجَوْفَاءْ
لَوْ أَنَّني عَمَّدْتُ فِي دُكَّانِ فَلْسَفَاتِكُمْ، فِي أَيِّمَا دُكَّانْ
قصائدي، لَوْ أَنَّني كَفَرْتُ بِالْإِنْسَانْ
لَكَانَ لِي بِسَاطُ رِيحِ النَّارْ
وَذَهَبُ الْأَمِيرْ
وَالْبَرْقُ وَالْفَرَاشَةُ الزَّرْقَاءُ وَالْغَدِيرْ
لَكُنْتُمُ يَا أَيُّهَا الذُّبَابُ فِي وَلِيمَةِ الْغَالِبِ
يَا ثَعَالِبَ الْهَجِيرْ
حَاشِيَتِي
لَكِنَّنِي الْمَغْلُوبْ
فَوْقَ صَلِيبِ كَلِمَاتِي، أَبَدًا مَصْلُوبْ

لا تخضع قوافي هذه القصيدة لهندسة بنائية محددة، وإنما تتوزّع بحسب المقتضيات الإيقاعية والدلالية والجمالية، ومنذ البداية يتجلّى زهد الشاعر في القافية، حيث يخرج الشطر الأول عن النظام التقفوي، لترد أول قافية ابتداء من الشطر الثاني.

وقد توزّع ذلك النظام على سبع قوافٍ، هي (أ) في لفظتي (الألغاز، شيراز)، و(ب) في (المصباح، الرياح)، و(ج) التي تكررت ثلاث مرات في (مزمار، النهار، النار)، وتمثلت القافية (د) في (الماء، المساء، النساء، الجوفاء). أما القافية (هـ) فقد تجلت في (دكان، الإنسان)، وكانت القافية (و) مجسدة في (الأمير، الغدير)، وأخيرا جاءت القافية (ز) ممثلة بلفظتي (مصلوب، مغلوب). فالشاعر لم يفرض على قصيدته قافية بعينها، ولا نظاما معينا، وإنما خضعت القوافي لتوزيع عفوي،

أدخلها في تفاعل إيجابي مع البنية الدلالية، فهو يُبنى دلاليا على جملة من الشروط التي ينهض بها الواقع اللغوي في النص، بين أداة الشرط (لو)، واللفظة التي تحمل القافية، ويربط بينها ربطا يعكس طبيعة العلاقة بين العنصر الإيقاعي ممثلا في القافية، والعنصر الدلالي ممثلا في الشرط. ولنأخذ على سبيل المثال هذه النماذج:

لو ← الثواء في خاتم أميرة الألغاز
لو ← الموت في درب شيراز
لو ← حمل المصباح، ومزق الرياح
لو ← النفخ في المزمار/في خرائب النهار
لو ← الكتابة فوق الماء
لو ← التنهّد على بحيرة المساء
لو ← تعليق القيثار على مخادع النساء
لو ← تعميد القصائد في أيما دكان
لو ← الكفر بالإنسان

وترتبط قوافٍ أخرى بجواب الشرط بطريقة خفية دلاليا كالآتي:

لكان لي ← بساط ريح النار
لكان لي ← ذهب الأمير
لكان لي ← الغدير
لكنتُم ← يا ثعالب الغدير...حاشيتي

وهكذا نلاحظ أنّ كلّ القوافي تتناغم دلاليا مع واقع النص، سواء ما ارتبط منها بفعل الشرط، أم بجواب الشرط، وقد ولدت ولادة طبيعية في النص دونما حشو أو تكلف، حيث يمثّل الاستغناء عن أيّ منها تعطيلا للسيرورة الدلالية في النص.

بناء على ما سبق فإنّ البنية التقفوية في شعر البياتي قد تنوعت، إذ حفل شعره بكل أنماط القافية التي عرفتها القصيدة العربية المعاصرة، وهي التقفية الموحدة، والتقفية المركبة، إضافة إلى التقفية المرسلة التي لم تدرج في هذا الفصل لأن لها بعدا داخليا، وستدرس في الفصل الأخير. وقد نهضت القافية في شعر البياتي بدور شعري فاعل، من خلال التداعي الحاصل بين وظيفتيها الإيقاعية والدلالية، وقد كان لتنوعها ، وتعدّد أنماطها خصائص جمالية وأبعاد دلالية، برّأتها من السمة

الاضطرارية التي ارتبطت بها ، وجاءت في أغلبها عفوية متجاوبة مع واقع النص، وهو ما يضعها في دائرة المكونات الأساسية للقصيدة، بوصفها عنصرا مسهما في إنتاج شعرية النص، مثلها مثل الصور والأفكار واللغة الشعرية.

وخلاصة القول في هذا الفصل أنّ شعر البياتي قد توزّع على ثلاث مراحل شعرية ، انبنت على ثلاثة بحور هي: بحر الكامل، وبحر الرجز، وبحر المتدارك. وهي تبعا لذلك مرحلة الكامل، ومرحلة الرجز، ومرحلة المتدارك. فمرحلة الكامل ارتبطت بالتيار الرومانسي الذي كان سائدا في نهاية الأربعينات والخمسينات. وجسّدها إبداعيا دواوين البياتي الثلاثة الأولى (ملائكة وشياطين)، و(أباريق مهشّمة)، و(المجد للأطفال والزيتون). وكانت الخصائص الإيقاعية التي يتضمّنها هذا البحر، وأبرزها قدرته على مسايرة الحسّ المأساوي الذي طبع شعر الرومانسيين –عاملا هامّا في تداول الشاعر له طيلة هذه الفترة. وبدأت مرحلة الرجز مع تغيّر الشاعر من تجربة الشعر الغنائي إلى تجربة الشعر الدرامي. وقد شغلت هذه المرحلة اثني عشر ديوانا شعريا، وفيها جميعِها تتجسّد النزعة الدرامية المعتمدة على السرد والوصف، لأنّها نقل لسِيَر وتجارب تاريخية استغلّها الشاعر أقنعة اختبأ خلفها. وكان بحر الرجز مناسبا لهذا النوع من الشعر لما يتضمّنه من قدرة على الاسترسال النثري مع المحافظة على البناء الشعري. وتجلّت المرحلة الثالثة في النظم على البحر المتدارك. وهي مرحلة ذات امتداد زمني طويل (1970–1999) . وكان تمسّك الشاعر بهذا البحر مرتبطا بالخصائص الإيقاعية التي يتضمّنها. فقد استوعب المتدارك (الخبب) كلّ محاولات التجريب والتجديد التي قام بها الشاعر دون أن تتأثّر بنيته النغميّة. وأبرزها قدرته على تجسيد الجمل الشعرية الطويلة، والجمل الاستغراقية المدوّرة تدويرا كلّيا التي أصبح الشاعر يميل إليها في هذه المرحلة.

وقد جهد الشاعر في الاستفادة من الرخص العروضية التي استحدثتها القصيدة المعاصرة إلى أبعد الحدود. وكان الزحاف في قصائده عاملا تنويعيا هامّا في الخروج من قبضة التفعيلات الصارمة، وفي جلب تفعيلات دخيلة عن البحر الموظّف. وهو ما وسّع من مساحة الإبداع في الدائرة الإيقاعية. ونهض برسائل فنّية أغنت بنية البحر بألوان نفسية، ودلالية، وجمالية لم تكن لتبلغها التفعيلات السليمة. وهذا التنويع سعت القافية إلى تجسيده أيضا من خلال الهندسات الكثيرة التي أقام الشاعر عليها بنيته التقفوية.

الفصل الثاني

في جماليات البنى المكمّلة للتشكيل العروضي

لقد مثّل الوزن محور اهتمام الشعراء والنقّاد على السواء. فمنذ أن اكتشف "الخليل بن أحمد الفراهيدي" البحور الشعرية، وقنّنها لم تُعقدْ دراسة نقدية للشعر إلاّ شكّل الوزن بؤرة اهتمامها الأولى. و لم تخرجْ ماهية الشعر ذاتها عن دائرة هذا الانشغال، فكان الشعر ذلك القول الموزون المقفّى الدالّ على معنى[1].

ولعلّ اعتقاد العرب المشهور فيما قبل الإسلام بأنّ الشعر إلهام من لدن شيطان الشعر كان سببه ذلك الاتساق الخارجيّ الذي يحكم القصيدة. وبقدر ما كان الوزن موضع إعجاب وفخر من النقّاد والشعراء القدامى، كان بين الشعراء والنقّاد المحدثين موضع تذمّر وضِيق، حيث لم تعد التجربة الشعرية المعاصرة تتحمّل السمة التكرارية البارزة، والرتابة المنضبطة التي تتوفّر عليها البحور.

ولعلّ الزمن الممتدّ الضارب في أعماق التاريخ والذي عمّرته البحور الشعرية قد أنهكها، واستنفد طاقاتها، وحيويتها مثلما تدّعي نازك الملائكة: «ما لطريقة الخليل؟ ألم تصدأْ لطول ما لامستها الأقلام، والشفاه منذ سنين وسنين؟ ألم تألفْها أسماعنا، وتردّدْها شفاهنا، وتعلكْها أقلامنا حتّى مجّتها؟»[2]. فلم يعد الشعراء يحفلون كثيرا بموسيقى البحور ذات الإيقاع الرتيب، وأخذ اهتمامهم يتحوّل شيئا فشيئا نحو البنى المجاورة للبحور الشعرية باحثين عمّا يمكن أن يكسر ذلك الإيقاع الحاد الذي تنتجه، وساعين إلى إنتاج الإيقاع الموازي الذي يتجلّى في موسيقى أقلّ حدّة، وأكثر تأثيرا، قصد إغناء التجربة الشعرية، وتنويعها.

وقد كان لهم في تقنية المزاوجة الموسيقية بين الأشكال العروضية المختلفة، وفي آلية التدوير، وفي عامل التكرار، وفي التركيز على الظواهر الكفيلة بتحمّل مواضع النبر ساعية إلى أن تمثّل بديلا لعروض الخليل – طاقاتٌ تفنّنوا في استثمارها، والإفادة منها. وفيما يلي وقوف مفصّل على هذه العناصر الإيقاعية التي شكّلت بنًى مكمّلة للبنية العروضية العامّة في شعر عبد الوهاب البياتي.

[1]) – ينظر: ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، ص64.

[2]) – الملائكة، نازك: شظايا ورماد، ص15.

1 – في إيقاع المزاوجة: لقد سعت القصيدة العربية المعاصرة في مسار تشكّلها الحداثي إلى محاولة استثمار بعض الطاقات الشعرية الخامدة التي لم يكن في وسع القصيدة التقليدية استغلالها، بسبب ما كانت تفرضه عليها الشعرية العربية القديمة من القيود الصارمة، التي يتقدّمها الوزن والقافية أساسين ثابتين هيمنا على الشعر في كلّ الأزمان، ورغم أن شعراء الحداثة سعوا إلى الثورة على هذا النظام، إلا أنه ظلّ «أرضية على أديمْها تنغرس بقية المكونات الإيقاعية، سواء كانت صوتية أو دلالية أو صوتية دلالية، فيجريها ويديرها وفق نسق بموجبه يضمن الكلام حدّا من التناغم الداخلي لا يمكن أن يطاله إن هو عدِم تلك الأرضية»[1]، و لم يستطع شعراء الحداثة أن يتجاوزوا تلك الأرضية تجاوزا تامّا، وإنما ظلّت محاولاتهم التجريبية تدور ضمن مساحاتها.

وكانت المحاولات الرامية إلى التجديد تُحدث الشّروخات، والتصدّعات في بنية تلك الأرضية (الوزن) بحثا عن التنوّع الإيقاعي في التجربة الشعرية. فلم يكتفِ الشعراء بهذه البنية العمودية، واعتماد التوزيع الحر للتفعيلة، بل راحوا يؤسسون لنظرة فلسفية ذات أبعاد جمالية تقوم على التنويع بمختلف الوسائل في إطار الوزن، وكان من أبرز مظاهرها عنصر المزاوجة الموسيقية بين مختلف الأشكال العروضية، سواء على مستوى التشكّلات الإيقاعية، أم على مستوى الوحدات الإيقاعية.

و لم تخرج تجربة البياتي الشعرية عن هذا الإطار من البحث عن القيم الجمالية المستمدة من فلسفة التملّص من الثابت في شكل القصيدة، إلى المتحوّل المؤسَّس على التنويع، والحرية في استدعاء الشكل المناسب للتجربة الفنية، وإن كانت «هذه الحرية في الاستخدام لا تعني الفوضى واعتباطية المزج، بل إن الانسجام الذي يجب أن يتحقق بين الدلالة والوزن الشعري، واستيعاب الأفكار للانتقال الوزني، وسلاسة الانتقال إيقاعيا، كلّها عوامل من الواجب حضورها في مثل هذه المزاوجة الموسيقية»[2] التي أضفت قيما إيقاعية جمالية جديدة، شكلت الإطار العام لتجربة البياتي بتعقيداتها، وأبعادها. ولقد تجلّت هذه المزاوجة الموسيقية في مستويات عدّة أهمّها:

1-1 **المزاوجة بين الأشكال:** إن دلالة الأشكال هنا هي التجلّيات الممكنة للقصائد الشعرية في إطارها العروضي، وخارج هذا الإطار في ما تداوله الشاعر المعاصر بقضية التجديد والتجريب، حيث ارتبط التجديد بالمحاولات المتعددة للخروج على الإطار العروضي المتوارث، مع المحافظة على

[1]) – اليوسفي، محمد لطفي: أسئلة الشعر ومغالطات الحداثة، مجلّة نزوى، يناير 1996، عمّان، ص72.

[2]) – عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص213.

عناصره الحيوية التي ترفد أساليبه الفنية، واستجابته الجمالية، فهو «الذي يغذّيها بعناصر جديدة تجدد إخصابها، وتواصل شبابها، وتزيدها غنى واتساعا، فتسمح لها بالإحاطة بما يطرأ على الحياة الدائمة التغير من جديد التجارب والمواقف والأفكار والقيم، وبذلك يضمن لها اطّراد النموّ»[1].

وارتبط التجريب بتشكيل النص ضمن بنية إيقاعية مناسبة للرؤيا الشعرية التي يصبو الشاعر إلى تجسيدها بمختلف الوسائل الفنية المتاحة. ولّما كان العروض هو نقطة الرهان والمضاربة بين الشعراء، فقد راحوا ينقّبون داخله عن الإمكانات التي أتاحتها محاولات التجريب العديدة، وخارجه عمّا عجزت ساحة العروض عن تقديمه للشعراء، فنتجت عن هذه المحاولات أشكال عدّة من المزاوجة الشعرية المتعلّقة بموسيقى الإطار، كان البياتي أكثر المستفيدين من إمكاناتها الإيقاعية. وبعملية استقراء لما تضمّنته دواوينه الكثيرة، يتكشّف لنا الدور الريادي الذي قام به الشاعر في إطار تجريب المزاوجة بين الأشكال الشعرية المختلفة التي يمكن حصرها فيما يلي:

1-1-1 **في الشكل العمودي**: يتجلّى ذلك في محاولة المزاوجة بين البحور الشعرية المختلفة في القصيدة العمودية، وهو ما سبق إليه شعراءُ كثيرون، بكّروا إلى التنقيب عن التنويع الإيقاعي، وكان للبياتي نصيب من هذه المحاولات المبكّرة. فقد تضمّن ديوانه الأول (ملائكة وشياطين) قصيدة زاوج فيها بين بحرين مختلفين، هي قصيدة (المخطوبة)[2]. وهذه أجزاء منها:

لاَ تَذْكُرِيهِ رُبَّمَا أَهْدَى إِلَى عَيْنِي الْأَرَقْ
وَرُبَّمَا أَصْوَاتُنَا تَحْمِلُهَا رِيحُ الْغَسَقْ

* * *

إِيهِ يَا خَاتَمَ الْخُطُوبَةِ حَدِّثْ
ذَلِكَ الطَّيْفَ عَنْ غَرَامِي الْحَزِينِ
حَدِّثِ النَّجْمَ رُبَّمَا تَتَلاَقَى
فِي سَنَا النَّجْمِ عَيْنُهُ بِعُيُونِي

[1]) – النويهي، محمد: قضية الشعر الجديد، ص255.
[2]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج1، ص102.

ينهض المقطع الأوّل من هذه القصيدة على مجزوء الرجز (مستفعلن مستفعلن×2)، ويستغرق تواتره اثني عشر بيتا، ثمّ تبدأ حركة الخفيف التام (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن×2)، مستغرقة ثلاثة وعشرين بيتا، يعود بعدها مجزوء الرجز بأحد عشر بيتا، وتنتهي القصيدة.

إن حركة المزاوجة الموسيقية بين هذين البحرين ترتكز على ثلاثة مسوّغات هي:

أ)- **المسوّغ العروضي**: حيث الانتقال من مجزوء الرجز إلى بحر الخفيف كان مبرّرا عروضيا بالانسجام الحاصل في تركيبة البحرين، إذ يتأسّس الرجز على الوحدة الإيقاعية (مستفعلن) وهي الوحدة نفسها الواردة في حشو الخفيف. وبالتالي فإنه لا مجال للمفارقة في المزاوجة بين هذين البحرين، بقدر ما بينهما من التكامل، فالمتلقي أثناء انتقاله من حركة الرجز إلى حركة الخفيف سيمرّ عبر الترسيمة الآتية:

رجز: ....مستفعلن

خفيف: فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

رجز: مستفعلن ....

وهي ترسيمة غير مخيّبة لمقام التّلقّي بفعل الانسجام الذي يحدثه الانتقال من (مستفعلن) في نهاية حركة الرجز، إلى (فاعلاتن) في بداية حركة الخفيف مدعومة بتفعيلة (مستفعلن) في حشو الخفيف، وتتمّ العودة من حركة الخفيف عبر (فاعلاتن) إلى حركة الرجز (مستفعلن)، ولعلّ هذا الانتقال التقاطعي بين الرجز والخفيف يقلّل من فعل التنوّع، بما يضفيه من جوّ الرتابة الإيقاعية.

ب)- **المسوّغ الأسلوبي**: يتمثّل هذا المسوّغ في تغيّر الضمير السردي، من "الأنا" المؤنث في حركة الرجز الذي يمثّله صوت المخطوبة صاحبة القرار في فسخ الخطوبة، إلى "الأنا" المذكر الذي يمثله صوت الرجل الضحية الذي أعيد إليه خاتم الخطوبة. وهو ما تجلّى في حركة الخفيف.

ج)- **المسوّغ الدلالي**: ينفرد مجزوء الرجز بالصوت المؤنث في المقطع الأول، وتتمحور دائرته الدلالية حول ضرورة نسيان هذا المحبوب القديم، والسعي إلى تبرير الارتباط برجل غيره، لأنه لم يكن صادقا في حبه، وإنما هو محبّ لنموذج امرأة ليس لها وجود واقعي. أما الحركة الدلالية للخفيف فهي مناجاة للحبيب، وتفجّع على فقده، وأمل في إعادة الارتباط به، من طرف "الأنا"

المذكر. وشتّان بين مجرى الدلالة في البحرين، إذ تمثل دائرة الرجز الدلالية صوت الجلاد، بينما تجسّد الدائرة الدلالية للخفيف صوت الضحية.

وهذه المسوغات الثلاثة تعدّ مبررات نصّيةً كافية لإقامة مزاوجة إيقاعية بين مجزوء الرجز، وبحر الخفيف، لكنها وإن قصرت عن تحقيق كل الغايات الجمالية المنوطة بحركة بحرين مختلفين يتداولان على إنجاز حدث شعري، فإن مجرد الانتقال من حركة بحر إلى حركة بحر آخر هو انعطاف يثري موسيقى القصيدة، ويكسبها طابعا دراميا متنوعا يكسر حدّة الرتابة الموسيقية ويثير شغف القارئ بجمع ما لم يجتمع من قبل. وهو ما تفطّن إليه الجرجاني منذ قرون «الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان بالشغف منها أجدر»[1].

1-1-2 في الشكل الحر: لم يكتفِ الشاعر المعاصر بالخروج عن الترسيمة العمودية للقصيدة العربية، وبالتنويع بين البحور الشعرية المختلفة، بل سعى –أيضا– إلى المزاوجة في قصيدة التفعيلة بين البحور التي حددها أطرا قابلة لحمل تجربته الفنية المعقّدة. وقد كثرت هذه الإمكانيات الإيقاعية في شعر البياتي الذي جمع بين نسقين إيقاعيين في القصيدة الواحدة، والجمع بين عدّة أنساق مهما كانت تركيبتها. ومن قصائده الكثيرة في هذا المجال من التجريب ننتقي أجزاء من قصيدة (قصائد عن الفراق والموت) [2]، وهي قصيدة ضاربة في الغموض بسبب اعتمادها الكبير على الأسطورة:

-1-

قَمَرٌ عِرَاقِيٌّ عَلَى الْأَشْجَارِ يَمْسَحُ خَدَّهُ

وَيَدُقُّ بَابًا بَعْدَ بَابٍ دُونَ جَدْوَى

-2-

كَانَ أَمِيرُ الْقَمَرِ

فَوْقَ جَوَادِ النَّارِ فِي سُهُوبِ إِسْبَانِيَا

يَحْمِلُ فِي خَاتَمِهِ أَوْلَادَهُ السَّبْعَةَ، لَمَّا مَرَّ فِي

جُنَيْنَةٍ مَسْكُونَةٍ بِالسِّحْرْ

[1] – الجرجاني،عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق: السيد محمد رشيد الرضا، دار المطبوعات العربية للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، (دت) ص118.

[2] – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج231.

-3-

أَكُلَّمَا مَرَرْتُ بِالْقِنْطَرَةِ

أَرَاكِ يَا سَيِّدَةَ النِّسَاءْ

تَغْتَسِلِينَ وَجَمَالُ وَجْهِكِ الْفَتَّانْ

تَمْضِي بِهِ الْمِيَاهْ

-4-

أَشْجَارُ وَرْدٍ غَرَسُوهَا فَوْقَ قَبْرِ شَاعِرٍ مَجْهُولْ

كَانَتْ إِلَى جِوَارِهَا تَأْوِي الْعَصَافِيرْ

-5-

قَالَ انْتَظِرِينِي عِنْدَ الْبَوَّابَاتِ السَّبْعْ

سَنَوَاتٌ سَبْعٌ مَرَّتْ

كَبُرَتْ أَشْجَارُ الْغَابَةِ فِيهَا

جَفَّ النَّبْعْ

عنوان هذه القصيدة يحيل إلى نمط تركيب خاص في مقاطعها، فهي تبدو أشبه بمجموعة من الأقاصيص المعبّرة عن حقيقة الفراق والموت التي هي أزمة الشاعر الوجودية، فالفراق الذي ارتبط عنده بالنفي، وسلب الحقوق المشروعة في حدّها الأدنى، كانت له أبعاده المأساوية في شعره. أما الموت فقد كان العقبة الكأداء التي أرهقته، ذلك أن الموت يقف في وجه آماله، وآمال الثورة التي يتبناها، بل هو«عقبة أمام الدعاة إلى تقديس الحياة، والموت عقبة أمام كل الآمال التي يبنيها المتفائلون، والثوريون على نتائج الصراع الإنساني»[1]. وهو ما دفعه إلى الاستعانة بأفكار الوجوديين والمتصوفة من أجل القضاء على فكرة القهر الجبري للموت. ولذلك جاءت مقاطع هذه القصيدة ذات استقلالية نسبية في بعدها الدلالي، وفي فصل الشاعر بينها بعلامات الترقيم.

فالمقطع الأول يستقلّ دلاليا بتصوير حالة البؤس الذي يعيشه فقراء العراق، حيث لم تجد البهجة لها موضعا بينهم. وهو تصوير يمتزج بمشاعر الشفقة، والحزن، والشوق في نفس الشاعر

[1]) – النهيوم، الصادق: الذي يأتي ولا يأتي، ص54.

النّائي عن وطنه. وليس أنسبَ لتجسيد هذا الفعل السردي من إيقاع بحر الكامل الذي –كما رأينا سابقا- يلائم أجواء الحزن والمأساوية، بما لزحاف الإضمار من إمكانية لإنتاج المقاطع الطويلة ذات الصلة بإشاعة الإيقاع البطيء، فقد أُصيب نصف الوحدات الإيقاعية المكوِّنة لهذا المقطع الشعري بالزحاف، فجاءت تسع تفعيلات مضمَرة، وبقيت تسع سليمة. وهو ما يعني هيمنة المقاطع الطويلة؛ أي سبعة وعشرون مقطعا طويلا مقابل تسعة قصيرة.

إن هذه المقاطع الطويلة ذات الإيقاع البطيء تسهم في حصر فعالية المقطع الشعري الدلالية في دائرة الشفقة والحزن النابعين من الحالة المزرية التي يحياها الشعب العراقي في ظلّ الاستبداد، والظلم السياسي.

وتتغيّر وتيرة الإيقاع من البطء إلى السرعة مع الانتقال إلى المقطع الثاني، فيسهم في تغييرها ارتفاع المؤشر السردي، حيث يستقلّ هذا المقطع برواية أحداث قصّة يمتزج فيها الواقع بالأسطورة، فأمير القمر وأبناؤه السبعة أسطورة يرويها الشعب الإسباني عن أمير عربيّ اشتهر بفروسيته وشجاعته[1]، يمرّ بجُنيْنة مسحورة، فتقوم إحدى جنّياتها بسحر ابنه الأصغر، فيضيع في متاهات إسبانيا، وظل الوطن يناديه، ولكن لا أمل في العودة.

وهذا المقطع الذي يهيمن عليه السرد يحتاج إلى حركة إيقاعية سريعة تقفز مع تتابع الأحداث في مسارها الزمني. ولقد جسّد بحر السريع هذه الحركة بكفاءة من خلال تفعيلته الرجزية المخبونة (متفعلن ب–ب–) التي تتقاسمها المقاطع القصيرة والطويلة نصفا بنصف. وهو ما رفع من نسبة المقاطع القصيرة في المقطع الشعري، حيث بلغت خمسة وسبعين مقطعا، في حين بلغت الطويلة واحدا وتسعين مقطعا؛ أي بسبع عشرة تفعيلة مخبونة مقابل أربع صحيحة فقط. ولولا تفعيلة السريع (فاعلن –ب–) التي استأثرت بتجسيد القافية، وكان لزاما أن تُخنَقَ نهايتُها بمقاطع زائدة الطول، لارتفعت نسبة المقاطع القصيرة أكثر.

ولقد كان لتنوّع الوحدات الإيقاعية في بحر السريع بوصفه بحرا مركَّبا من (مستفعلن) التي تتكرّر عددا غير محدد من المرات، و(فاعلن) التي توقف استرسال التفعيلة الأولى في التتابع- دورها الفاعل في كسر وتيرة الغنائية التي كان عليها المقطع الأول من جهة، وفي تجسيد الموقف الدرامي الذي صوّره المقطع الثاني من جهة ثانية.

[1]) – ينظر: البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج2، ص356.

أما في المقطع الثالث فإن هيئة السرد تتغيّر، ليدخل ضمير المتكلم المفرد "أنا" فارضا صوت معاناته، ومشاعره على المقطع كلّه، مفصحا عن شخصية الراوي التي هي شخصية الشاعر، وقد استغلّ مضمون أغنية من أغاني "الفلامنكو" الإسباني استمع إليها في مدينة الغجر بجوار قصر الحمراء في غرناطة[1]، لمناجاة امرأة جميلة لا شكّ أنها "العراق".

وقد أدّى تغيير هيئة السرد من ضمير الغائب، إلى ضمير المتكلم إلى استدعاء بحر الرجز ذي الوحدة الإيقاعية الأحادية (مستفعلن) التي تكرّرت اثنين وسبعين مرة، وخضعت للزحاف سبعين مرة مستجيبة لكثرة الجمل الإنشائية التي ساهمت في عرقلة وتيرة السرد، فأصبح يسير ببطء، حيث يُستهلّ المقطع باستفهام طويل يستغرق نصفه بقوله:

أَكُلَّمَا مَرَرْتُ بِالْقِنْطَرَةِ

أَرَاكِ يَا سَيِّدَةَ النِّسَاءْ

تَغْتَسِلِينَ وَجَمَالُ وَجْهِكِ الْفَتَّانْ

تَمْضِي بِهِ الْمِيَاهْ؟

ثم يليه نهي في قوله: (فَلاَ تَظُنِّي عِنْدَمَا أُغَنِّي بِأَنَّنِي فَرْحَانْ)، ويُختم المقطع بأسلوب النداء في قوله (يَا سَيِّدَةَ النِّسَاءْ). و يقوم بحر الرجز في هذا الحوار المقطوع بتلوين الجمل الإنشائية بإيقاعات تتناسب مع مسار التنغيم صعودا وهبوطا.

وتستمرّ حركة الرجز لتستغرق المقطع الرابع، على الرغم من تغيّر الضمير السردي، من المتكلم المفرد إلى الحكي بضمير الغائب، لكن لاستمرار الحركة الرجزية مبرّرا آخر تمثّل في عودة عنصري السرد والوصف للسيطرة على هذا المقطع الشعري. وهو ما تجلّى في الانتشار الواسع لمساحات السواد على الصفحة، فصارت الجمل الشعرية أطول من ذي قبل، حيث جاءت أشطر المقطع السبعةُ مقارنة بمقاطع القصيدة الأربعة الأخرى طويلة. ونظرا لما تتيحه تفعيلة الرجز مخبونةً (متفعلن) من المرونة في متابعة وتيرة السرد والوصف، فقد كان تواردها كبيرا، تسندها في ذلك التفعيلات المطويّة (متْفعلن) ذات الطاقة الكبيرة في إنتاج الإيقاع السريع الذي يساير حركة السرد والوصف.

[1]) – ينظر: البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج2، ، ص356.

ويقوم هذا المقطع على عنصر الاستباق الزمني، حيث يقفز الفعل السردي بالأحداث إلى المستقبل وفق حركة تخييلية حافلة بالدرامية، نابعة من خوف الذات الشاعرة -التي هي في الأصل بطل القصة- وتوجّسها من الموت بعيدا عن الوطن، فهو يستحضر مشهد قبر مجهول لشاعر مغترب مجهول، لا يحفل به أحد حتى العصافير والأزهار، إلا امرأة مجهولة تبكي على قبره، ثم تتلاشى. غير أن هذا السرد الاستباقي لا يلبث أن يقطعه إيقاع بحر الخبب بحركاته القصيرة المتجانسة في المقطع الأخير، وإذ يتغيّر البحر فإن عناصر أخرى كثيرة تتغيّر، أهمها ظهور ضمير المتكلم المفرد في بداية المقطع في حوار مقطوع، ثم اختفاؤه ليسلم مهمّة نقل الأحداث إلى السارد الغائب. ومنها أن الحركة الدلالية التي تتلخّص في أنه قد مرّ على شخصية البطل سبع سنوات في غربته، و لم تفِ المرأة (العراق) بوعدها المتمثّل في العودة –قد اكتنزت بمشاعر المرارة، والحزن، والخيبة، وهو ما استدعى مرة أخرى المقاطع الطويلة.

لقد أسهم بحر الخبب بوحدته الإيقاعية المقطوعة (فعْلن) في إقصاء المقاطع القصيرة التي هي سمته أصلا، فهيمنت المقاطع الطويلة بنسبة (66.66%)؛ أي بستة وستين مقطعا طويلا مقابل ثلاثة وثلاثين مقطعا قصيرا. كل ذلك لأجل ملاءمة الطابع الغنائي للأحداث من خلال الإيقاع البطيء النابع من طول المقاطع.

1-1-**3 <u>في المزج بين الشكل العمودي والحر</u>**: يتعامل الشاعر المعاصر مع تجربته الفنية بوعي وعمق، وعادة ما تجتمع في مساره الإبداعي الموهبة الشعرية، والحساسية النقدية، ولما في نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، وصلاح عبد الصبور، وأدونيس، وأنسي الحاج، ويوسف الخال وغيرهم، خير سند لهذا الكلام. وبالتالي فإن كل جزء من أجزاء القصائد التي ينظمونها موضوع وفق إستراتيجية إبداعية غاية في الدقة والتعقيد والهندسة، وكل عنصر من عناصرها يشكّل علامة دالة لها أبعادها الإشارية، ابتداء من تموضعها المرئي على صفحة الكتابة إلى أبعد محطة في سيرورتها الدلالية.

وبناء على ذلك فإن التداخل الشكلي بين الشعر الحر والشعر العمودي في القصيدة الواحدة، علامة مقصودة لها أبعادها. فهو يسعى أوّلا إلى إحداث مزاوجة موسيقية على المستوى السمعي، ما دام «الشعر العمودي يعمل دائما على خلق غنائية عالية لا يخطئها السمع بحكم طبيعة مقوّمات

نظُمها القائمة أساسا على ذلك، في حين يحقّق الشعر الحرّ لونا من الدرامية»[1] النابعة من المواءمة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية.

وشعر البياتي الذي هو وليد التجريب زاخر بمثل هذه التجارب التي تتمّ فيها المزاوجة بين الشكلين الشعريين: العمودي والحر. وقصيدة (الرحيل إلى مدن العشق)[2] من ديوان كتاب البحر، هي إحدى هذه التجارب، تتجمّع فيها عدّة بحور شعرية، في صور عمودية وحرة، وهي قصيدة طويلة جدّا، تضم أحد عشر مقطعا، يستهلّها الشاعر ببحر السريع التام على وتيرة طويلة تستغرق تسعةً وعشرين بيتا، تتوزّعها قوافٍ متنوّعةٌ، لكنها ذات تمركز تقفويّ هو "اللام" الساكنة بعد مدّ، يخرج عنها الشاعر، ويعود إليها بنسق غير مطّرد.

يُسرد مقطعُها الأوّلُ بضمير المتكلّم "أنا"، ومنه:

اَللَّهُ وَالْقِيثَارُ فِي لَهْفَتِي إِلَيْهِمَا أَوْقَدْتُ نَارَ الدَّلِيلْ

بَرَّحَ بِي الْعِشْقُ وَهَا أَنَّنِي أَمُوتُ فِي بَوَّابَةِ الْمُسْتَحِيلْ

أُدْرَجُ بِالْأَكْفَانِ لَكِنَّنِي أَقُومُ بَعْدَ الْمَوْتِ فِي كُلِّ جِيلْ

هذا الضمير يشير إلى "محي الدين بن عربي" ورحلة حبه الأبديّ، وقد تلبّسه الشاعر قناعا، بثّ من خلاله تباريح شوقه، ولوعات حبّه الذي خرج من دائرة العشق الإلهي إلى عشق المدن التي انتحرت على أبوابها كل عشيقاته. ثم ما تلبث هذه الشكوى أن تنقطع بحركة الخبب في شكله الحر، حيث ترتفع وتيرة الإيقاع بهذا التكرار الاستهلالي:

رَحَلَتْ عَيْنُ الشَّمْسْ

رَحَلَتْ مَوْلاَتِي

رَحَلَ الْبَحْرُ الْأَبْيَضْ

رَحَلَتْ بَيْرُوتْ

رَحَلَ الشَّارِعُ وَالْمَقْهَى

رَحَلَ الْغَجَرِيُّ –الْمَطَرُ، السُّحُبُ، الْكَلِمَاتُ، الضَّحِكُ–

[1]) – عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص220.

[2]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج2، ص298-305.

النُّورُ –النَّارْ

لتصل إلى أقصاها في الشطر السادس، من خلال الإشعاع الأفقي للفعل (رحل)، بعدما كان إشعاعه عموديا، وبه اكتملت الدائرة الدلالية، إذ برحيل "عين الشمس" و«هو لقب "النظّام" الفتاة التي أحبّها –ابن عربي– وجعلها عينا لصفات الحقّ وأسمائه، وقد كتب فيها ديوانه (ترجمان الأشواق)» [1]، رحل كلّ شيء جميل في الحياة. وتستمرّ حركة الخبب مقطعين آخرين، لتبدأ مع المقطع الخامس تفعيلات بحر الكامل بالتواتر أربعة أشطر:

يَتَسَاقَطُ الشُّعَرَاءُ

تَتْبَعُ بَعْضَهَا مُدُنُ الْعَذَابْ

وَتَمُدُّ فَوْقَ ضَرِيحِهَا قَوْسًا إِلَى الصَّحْرَاءِ

فِي زَمَنِ الَّذِي يَأْتِي وَلاَ يَأْتِي وَفِي عَصْرِ الْفَضَاءْ

ودخول حركة الكامل هدّأت من وتيرة الإيقاع المتصاعد، من خلال تساوق التفعيلات ذات المقاطع القصيرة، خاصة في الأشطر الثلاثة الأولى، وخفّفت من وطأة الإيقاع الحاد على مقاطع الخبب المتوالية في المقطع السابق.

ويُتبع هذا المقطع بمقطع آخر من الخبب، توجد فيه الذات المتكلِّمة بضمير (الأنا) معادلات للمصاب الذي نزل بساحتها، وتمثّلت هذه المعادلات في تعميم حالة البكاء على الشعراء والمحبوبات. وهو ما يشي بهيمنة الموقف الدرامي على الدائرة الدلالية للمقطع.

وهكذا تتوالى حركة الخبب والكامل بالتداول على المقاطع إلى أن تشرف القصيدة على النهاية، فتشرع حركة من نوع آخر في بثّ إيقاعها، يجسدها بحر الطويل، بما له من «أبّهة وقوّة»[2] ممثّلا بثلاثة أبيات هي:

يُسائِلُنِي الْعَـرَّافُ عَنْ نَارِ بَابِلٍ وَمَا خَبَّأَتْ فِي بَاطِنِ الْغَيْبِ بَابِلُ

وَكَانَ عَلَى أَقْدَامِهَا النَّجْمُ سَاجِدًا وَكَانَ عَلَى الْأَسْوَارِ حُبِّي يُقَاتِلُ

فَصَلَّيْتُ لِلنّيرَانِ فِي عَرَصَاتِهَا وَقَالَ مُغَنِّي الْحُبِّ مَا أَنَا قَائِلُ

[1] – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج2، ص356.

[2] – القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص269.

وقد جاء إيقاع الطويل ليحدّ من التدفق الموسيقي الذي حدث في حركة الخبب الواردة في المقطع السابق، وهو إعادة لما جاء في المقطع الثاني ، حيث كان للتكرار دور في رفع وتيرة الإيقاع، لكنّ الطويل كسر هذه الوتيرة، وفرض إيقاعا من نوع آخر، تصنعه القوافي الرتيبة، والبنية التناظرية للأبيات فيغدو مجرّد الانتقال من الشكل العمودي إلى الحر، ثم العودة إلى العمودي مرة أخرى وسيلة فعّالة في يد الشاعر لكسر حدّة الرّتابة الموسيقية المهيمنة على جزء من القصيدة.

4-1-1 في المزج بين الشعر والنثر: يبدو أن الشاعر عبد الوهاب البياتي ظلّ وفيّا لفعل التجريب حتّى آخر سنوات عمره الإبداعي الطويل، ولا سيما أنه الشاعر الذي عبَر بمغامرته الشعرية كل الأشكال، فهو المخضرم الأوفر حظّا من جميع الشعراء الرواد، حيث عايش الشعر في مراحله الثلاث: مرحلة الشعر العمودي، ومرحلة الشعر الحر، ومرحلة الشعر (النثري)، وخاض فيها جميعا، بل زاوج بينها، ومن قصائده المثيرة للدهشة قصيدة[1]طويلة جدّا، تتكوّن من خمسين مقطعا، وردت في ديوانه الأخير (نصوص شرقية). وهي تحمل عنوان الديوان، جاء في آخرها:

كان يحبّ فرسه حدّ الجنون

وكان يخاف عليها من الريح والمطر والبرق

لأنها تثير فيها ذكريات السلالة

والوثنيّة المقدّسة

لأجدادها المغولْ

ذَاتَ يَوْمٍ

ضَبَطَ رَاعِيًا يُمَارِسُ الْجِنْسَ مَعَهَا

فَقَتَلَهُ، وَقَتَلَهَا وَقَتَلَ نَفْسَهْ.

* * *

تَحَصَّنَ الْحُبُّ فِي شِعْرِي وَغَالَبَنِي وَعْدٌ كَذُوبٌ وَخَانَتْنِي الْمَوَاعِيدُ

تَحَطَّمَتْ فِي بِحَارِ الْحُبِّ أَشْرِعَتِي وَأَطْفَأَتْ بَصَرِي تِلْكَ الْمَوَاجِيدُ

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: نصوص شرقية، دار المدى، دمشق، ط1، 1999، ص49-101.

يعانق الشاعر في هذا النموذج بين شكلين مختلفين كلَّ الاختلاف، ومتعارضين كلَّ التعارض، هما الشعر النثري، والشعر العمودي، ويتجلّى وجه التّعارض بينهما في علاقة الجَدّ بالحفيد التي يمكن أن تفضيَ إليها المعالجة المنطقية لعلاقة الشعر الحر بالشعر العمودي، وقد ثبت بعد انقشاع غبار المعركة أنّ بينهما علاقةَ أبوّة –تلك العلاقة بين الشعر النثري والشعر العمودي والتي لم تجد تربتها الخصبة للانغراس. ومع ذلك يسعى الشاعر إلى إحداث ضرب من المجاورة بينهما من أجل تحقيق غايات إيقاعية حدّها الأدنى هو المقاربة، وحدّها الأقصى هو المفارقة، إذ أن المقطع النثري يعدّ تمهيدا مناسبا لما يتضمّنه من الحياد الإيقاعي في مستوى الإطار للمقطع الشعري ذي الحدة الموسيقية العالية، بانتظام أشطره، وتفعيلاته، وقوافيه، وهذا حدّ المقاربة في العلاقة.

أما حدّ المفارقة فإنه يتجلّى أوّلا في الانتقال من المقطع النثري المتّسم بحضور دراميّ قويّ من خلال الإطناب السرديّ المعتمَد فيه، إلى الهيمنة الغنائية التي مثّلها إيقاعيا بحر البسيط، ودلاليا مشاعر الانكسار والخيبة والهزيمة. وثانيا مبدأ المفارقات الدلالية لكلا المقطعين، ففي المقطع النثري يتجلّى في تنافر مطلع البنية السردية، وخاتمتها، حيث تطالعنا براعٍ يحبّ فرسه ذات الأصل المغولي حبّا شديدا، لكن في النهاية يقتلها، ويقتل الرجل الذي اعتدى عليها، ويقتل نفسه. ويقوم المقطع الشعري كلّه على علاقات المفارقة، بين الرجاء والخيبة، والوفاء والخيانة، والصدق والكذب.

كلّ ذلك يعدّ مفارقة تبرّر هذا التنويع بالمزاوجة بين الشعري والنثري في هذا النص، فضلا عمّا يتيحه الانتقال من حالة الهدوء النسبي في المقطع النثري إلى التوتّر الناتج عن الموسيقى الحادّة في المقطع الشعري.

2-1 في المزاوجة بين الوحدات الإيقاعية: انتهك الشعراء كل الخطوط الحمراء التي حدّدها الخليل، أثناء بحثهم عن الخيارات الإيقاعية المناسبة لتجاربهم الفنية، ولّما لم تعد تفعيلات البحر الواحد بكل تقلّباتها الممكنة التي رسمتها الشعرية العربية القديمة على مستوى العروض، قادرةً على استيعاب طاقاتهم الإبداعية، راحوا يهدمون الحدود بين الأبحر الشعرية رغم قداستها، وهمْ في ذلك «خاضعون لضغوط الدلالة أكثر من خضوعهم للضغوط الإيقاعية، ومن هنا تتحاور التفاعيل المختلفة داخل السياق» [1].

[1]) – عبد المطلب، محمد: الإباحة التحريم، مجلة إبداع، عدد يوليو 1994، القاهرة، ص85.

ولقد عرف شعر البياتي أشكالا كثيرة من هذا التحاور بين الوحدات الإيقاعية المتنافرة على مستوى التّشكّلات الإيقاعية المختلفة التي جسّدت مساره الشعري، يمكن حصرها في الآتي:

1-2-1- فاعلُ في حشو الخبب: رغم الجدل الذي أثارته مسألة إدراج الوحدة الإيقاعية المحذوفة (فاعلُ) في حشو بحر الخبب والتي ولدت عن طريق الخطأ مثلما تزعم نازك الملائكة[1]، إلا أنها شهدت استقرارا إيقاعيا في قصائد الشعراء المعاصرين فيما بعدُ، وقد كان تداولها المبكّر في دواوين البياتي دليلا على ذلك. ومنها ما تضمّنته قصيدة (كلمات لا تموت)[2] من ديوان يحمل عنوانها:

كَلِمَاتِي لَنْ تَصْدَأْ فعِلن فعْلن فعْلن

كَلِمَاتِي فِي الْمَرْفَأْ فعِلن فعْلن فعْلن

تَنْتَظِرُ الْإِبْحَارْ فاعلُ فعْلن فعْلْ

يَا قَلَقَ الْأَسْفَارْ فاعلُ فعْلن فعْلْ

فالتفعيلات الخببية تتتابع في تدفّق إيقاعي تُشيعه التفعيلة المخبونة (فعلن)، إلى غاية بداية الشطر الثالث، حيث يُشكم ذلك التدفّق الإيقاعي بدخول التفعيلة المحذوفة (فاعلُ) التي جنّبت المقطع الحدة الصوتية المتمثّلة في صعوبة الوقوف على الهمزة في نهاية الشطر الثاني. وكذلك ورود (فاعل) في (يا قلقَ) التي قامت بامتصاص الحدة الإيقاعية في المقطع زائد الطول قبلها في (حَارْ).

1-2-2- فعولن في حشو المتدارك: يعدّ دخول الوحدة الإيقاعية (فعولن) في حشو المتدارك من السمات الإيقاعية المستحدثة في القصيدة العربية الحديثة، وهي أيضا لها مجالها الواسع في شعر البياتي، ومثالها ما جاء في مطلع قصيدة (أوراق بغدادية)[3]:

عُيُونُ اللَّيْلِ الشِّرِّيرَةُ فعولن فعْلن فعْلن فعِ

فِي بَغْدَادَ أَصَابَتْنِي لن فعْلن فعِلن فعْلن

بِجُنُونِ الْعُشَّاقْ فعِلن فعْلن فعْلْ

[1]) – ينظر: الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص134.

[2]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج1، ص364.

[3]) البياتي، عبد الوهاب: نصوص شرقية، ص21.

فالقصيدة تستهلّ بتفعيلة المتقارب (فعولن)، لكن بمجرّد الانتقال إلى كلمة (الليل) تتغيّر الوتيرة الإيقاعية إلى جوّ المتدارك بتفعيلته المقطوعة (فعْلن)، وهذا انتقال في القصيدة مبكّر ومفاجئ ، قد يكون الشاعر جُرّ إليه جرّا بفعل تلاحق المقاطع الطويلة بين نهاية وحدة المتقارب (لن)، وما تلاها من تفعيلات المتدارك المقطوعة، ولا تبدو هذه المزاوجة مزاوجة فنّية. لكن ما نجده في قصيدة (مطر فوق الأطلس) [1] في ديوان (البحر بعيد أسمعه يتنهّد)، يُحمل على أنه مزاوجة فنية:

قَالَ الْمَلِكُ الْإِشْبِيلِي لِأُمِّه فعْلن فعِلن فعْلن فاعلن فعِـ

بِنْتُك سَاحِرَةٌ لن فعِلن فعِلن

سَلَبَتْ عَقْلَ الْمَلِكِ الضَّلِيلْ فعِلن فعْلن فعِلن فعولْ

فقد خَتمتْ تفعيلة المتقارب (فعولْ) الأشطرَ الثلاثة ذات التفعيلات الخببية المتتابعة. وواضح أن القارئ لا يشعر بأيّ نشاز إيقاعي وهو ينتقل بين (فعِلن) ذات التتابع المقطعي القصير، و(فعولْ) التي تُستهلُّ بتتابع مقطعيّ قصير أيضا، إضافة إلى تجاورها مع التفعيلة الخببية الأولى في الشطر نفسه ذات التركيبة المشابهة.

1-2-3- فاعلن في حشو المتقارب: ومثلما أن الشاعر قد سمح بدخول تفعيلة المتقارب إلى المتدارك، كذلك سمح بدخول تفعيلة من المتدارك بوجهيها، الصحيح (فاعلن)، والمخبون (فعِلن) إلى حشو المتقارب، وهو ما كان ممتنعا. ومن نماذج ذلك ما تضمنته قصيدة (الحريق) [2]:

تَمَلَّكَنِي وَأَنَا بَيْنَ ذِرَاعَيْهِ فعول فعول فعولن فعِلن فعْلن

أَسْبَحُ مَجْنُونَةً بِبَرِيقِ النُّجُومْ فاعلُ فعْلن فعول فعولن فعولْ

وهذا الانتقال من تفعيلة المتقارب (فعولن) إلى تفعيلة المتدارك (فاعلن) ثم إلى (فعلن)، والعودة إلى المتقارب ثانية، ينمّ عن براعة الشاعر في تطويع التفعيلة، والمقاربة بين التفعيلات حتى يمّحي الفارق المقطعي بينها. وهذه سلاسة في التعامل مع الوحدات الإيقاعية استحدثها الشاعر المعاصر.

وقد حدث هذا الانتقال السلِس بسبب تتابع تفعيلات بحر المتقارب المقبوضة (فعولُ) قبل دخول تفعيلة المتدارك (فعلن)، حيث أن نهاية التفعيلة المقبوضة في المتقارب الممثّل للمقطع القصير

[1]) – البياتي ،عبد الوهاب: البحر بعيد أسمعه يتنهّد، ص66.

[2]) – نفسه، ص23.

في تجاوره مع بداية التفعيلة الثانية، أي الوتد المجموع، ينتج تفعيلة المتدارك بهذه الطريقة (فعـــو لفعـــو لفعو لن)، وهذا ما أبعد النشاز الإيقاعي عن التفعيلة، وجعل الانتقال إلى تفعيلـــة المتـــدارك يحـــدث بيسر.

أما العودة من المتدارك إلى المتقارب، فيمهّد لها الشاعر بتفعيلة المتدارك الصحيحة (فاعلن) الـــتي يعدّ دخولها إلى المتقارب إمكانية إيقاعية مستحدثة وفّرها الشاعر المعاصر لتجربته الفنيـــة، حيـــث أن الشطر الثاني الذي تصطرع فيه التفعيلات جاء على هذه الشاكلة (ـــلن فعِلن فاعلن فعولن فعـــولن)، تتوسّطه حلقة الربط بين البحرين التي يتجاوب نصفها الأوّل (فا) مع تفعيلات المتدارك، ويتجـــاوب نصفها الثاني (علن) مع تفعيلات المتقارب، فلا يحسّ المتلقي بأيّة صعوبة إيقاعية في التّنقّل بينهما.

1-2-4- فاعلن في حشو الرجز: لقد مسّ هذا الانزياح الإيقاعي بحر الرجز ذي التفعيلـــة الـــصافية (مستفعلن)، بأنْ زاوج الشاعر بينها وبين تفعيلة المتدارك (فاعلن)، وقد حدثت هـــذه المزاوجـــة في حشو الرجز، حيث أنها لو دخلت الضرب لانتقل الرجز إلى السريع، لكن ما لم يسمح بـــه القـــدماء هو دخولها الحشو. وهو ما نقف على نماذج كثيرة منه في شعر البياتي، كما هو الحـــال في قـــصيدة (الذي يأتي ولا يأتي) [1]:

مَوْلاَيَ لاَ يَبْقَى سِوَى الْوَاحِدِ الْقَيُّومْ مستفعلن مستفعلن فاعلن فعولْ

وَهَذِهِ النُّجُومْ متَفعلن فعولْ

اَلكلُّ بَاطِلٌ وَقَبْضُ الرِّيحْ مستفعلن متَفعلن فعْلانْ

تدخل (فاعلن) حشو الشطر الأوّل، التي هي أصلا تفعيلة المتدارك الصحيحة، خرجـــت عـــن مسارها لتدخل مسار الرجز لغاية إيقاعية تمثّلت في تلوين البنية المقطعية للشطر، فهـــي تـــرد بعـــد تفعيلتين رجزيتين تهيمن عليهما المقاطع الطويلة، وهو ما يوحي بهدوء الحركـــة، وبـــطء الإيقـــاع، فكانت عتبة لتوارد المقاطع القصيرة بعدها في الشطر الذي يليها، مُرتسمةً أفقيا كما يلي:

فاعلن
(--ب---ب- -ب- -ب-/ب -ب -ب-/--ب-ب-ب---)

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج2، ص73.

وتكثر المقاطع القصيرة بعد دخول (فاعلن) كي تقطع وتيرة الإيقاع البطيء، وتسهم في تسريع حركة الإيقاع.

1-2-5 مفاعيلُ في حشو الوافر: يعدّ الوافر من البحور الصافية المترددة بكثرة في الشعر الحديث إلى جانب الرجز، والكامل، والمتدارك، والمتقارب، والرمل، وقد خضع هو أيضا لمحاولات تجريب عدّة، أخرجته في أحيان كثيرة عن موسيقاه السيالة، من خلال ما تشيعه من خفّة الإيقاع. ومن أبرز المحاولات التجديدية التي مسّته دخول تفعيلة الهزج المكفوفة (مفاعيل) في حشوه.

وهي تفعيلة انتشرت في الشعر المعاصر حتى جعلت الوافر يلتبس بالهزج، ولولا توالي مقطعين قصيرين في آخر التفعيلة لظلّ الأمر ملتبسا. وتعدّ قصيدة (لماذا نحن في المنفى) [1] نموذجا لمثل هذه المزاوجة:

لِمَاذَا نَحْنُ فِي صَمْتِ	**مفاعلْتن مفاعلْتن**
نَمُوتُ وَكَانَ لِي بَيْتِي	**مفاعلَتن مفاعلْتن**
وَكَانَتْ لِي	**مفاعلْتن**
وَهَا أَنْتِ	**مفاعلْتن**
بِلاَ قَلْبٍ، بِلاَ صَوْتِ	**مفاعلْتن مفاعلْتن**
تَنُوحِينَ، وَهَا أَنْتِ	**مفاعيل مفاعلْتن**
لِمَاذَا نَحْنُ فِي الْمَنْفَى	**مفاعلْتن مفاعلْتن**

ترد تفعيلة (مفاعيل) في حشو الشطر الثالث التي هي تفعيلة هزجية أصابها الكفّ، والكفّ زحاف لا يدخل بحر الوافر، وإنما يدخل الهزج، لكن دورها في تغيير وتيرة الإيقاع واضح، إذ كل الوحدات الإيقاعية قبلها معصوبة (مفاعلْتن ب---)، والعصب (تسكين الخامس المتحرّك) يُكثِر من توالي مقاطعها الطويلة في التفعيلة، ومن ثم جاءت تفعيلة الهزج لكسر رتابة الإيقاع، وإحداث نوع من التوازن المقطعي، وتعدّ الفاصلة بعدها محطّة لمدّ الصوت، وهو ما يعوّض عن السكون المحذوف.

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج1، ص430.

2- بنية التدوير: يمثّل التدوير في الشعر العربي المعاصر أبرزَ وجوه ثورة الحداثة الشعرية على القصيدة العمودية. إنه هدم بنّاء، هدم لبنية البيت التقليدي في كلّ خصائصه، وبناء لصرح شعري جديد هو الشطر ذو الامتداد غير المطّرد. وهذا هو المفهوم المنوط بحركة الحداثة كلّها، تحطيم لسلطة القائم، وتجاوزه إلى البديل الأنسب للتجربة الشعرية. وبذلك فَرضت سلطة الشطر هيمنتها على القصيدة المعاصرة، وأصبح امتداد التفعيلات موغلا في سطر الصفحة، حتّى غدا بنية مكتفية بذاتها، وإن مثّلت في الوقت نفسه جزئية من بنية عضوية أهم هي القصيدة[1]، بل قد تمتدّ هذه البنية لتشمل القصيدة بأكملها. وهو ما طرح إشكالية من نوع جديد تمثّلت في الجملة الاستغراقية، أو القصيدة المدوّرة.

إنّ القصيدة المدوّرة الخاضعة خضوعا كلّيا للتدوير تعدّ بنية موسيقية كلّية، تتواصل تفعيلاتها دونما اعتبار للمصَدّات الإيقاعية، أو الدلالية، إلى أن تصل إلى محطّة الوقوف الوحيدة التي هي نهاية القصيدة. ولئن كان للتدوير دور أساسي في تلاحق الأشطر، والتحامها ببعضها فإنّه يفقد -في الوقت نفسه- دوره الحيوي في تلوين التجربة بما تتطلّبه تطوّراتها، ويستدعيه تناميها. إنّه «في هذه الحالة مدًى مفتوح، يتّسع أو يضيق، يتوتّر أو يرتخي، يتشظّى أو يلتئم، وفي كلّ هذه الحالات لا يصغي الشاعر إلا إلى إيقاعه الداخليّ، وما فيه من ضجيج أو صمت أو هوًى»[2].

أمّا التدوير في الجملة الاستغراقية، أو الجملة المدوّرة، فهو عودة إلى مفهوم الشكل الجاهز الذي عارضته الحداثة الشعرية، إذ ليس أمام الشاعر في إنجاز القصيدة المدوّرة أيّة عقبات فنّية من مفتتح النصّ إلى منتهاه. فدائرتها -لذلك- مغلقة، ومفهومها قريب من مفهوم البيت الشعري التقليدي ذي الوقفة المكتملة عروضيا، ونظميا، ودلاليا. وبالتالي فإنّ نشاط التدوير أبرزُ في القصيدة المدوّرة تدويرا جزئيا.

ولقد كان البياتي من أكثر الشعراء المعاصرين اهتماما بعنصر التدوير في قصائده. ويتجلّى هذا الاهتمام أكثر في ثلاثة من دواوينه هي: (كتاب البحر) الذي يبدو أنّ الشاعر قد انتبه فيه إلى أهمّية التدوير في تلوين التجربة الشعريّة. فجاءت أربع قصائد في هذا الديوان مسرفة في التدوير إلى حدّ التدوير الكلّي في قصيدة (عن طائر الموت والبحر)[3]. وديوان (قمر شيراز)، و(مملكة السنبلة)،

[1] - ينظر: إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص108.

[2] - العلاّق، جعفر: في حداثة النص الشعري، ص82.

[3] - البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج2، ص313-314.

حيث لعب التدوير في هذه الدواوين دوره الحاسم في الخروج بالتجربة الشعرية عند البياتي إلى خصائص شعرية وجمالية لم يعرفها شعره من قبل. فقد طغى على هذين الديوانين -بصفة خاصّة- شكل من الشعر المسترسِل الذي تتحطّم جميع المصدّات أمام أشطره، إلى أن تغزو مساحات البياض. لكن مع ذلك لم يفقد التدوير حيويته الإيقاعية، لأنّ الشاعر قام بدمج خصائصه ضمن سياق رؤيوي أشمل، وتجربة أكثر تعقيدا.

وللوقوف على الخصائص الفنية والجمالية للتدوير نحاول الاقتراب أكثر من بعض النماذج الشعرية المدوّرة من خلال ثلاثة أنماط عرفتها القصيدة الحديثة في ظلّ التطوّر الواسع الذي شهده التدوير. هي: التدوير الجملي، والتدوير المقطعي، والتدوير الاستغراقي.

2-1 التدوير الجملي: وهو نوع بدائي بسيط عرفته القصيدة المعاصرة في بداياتها، يحدث بتوزيع التفعيلة بين نهاية الشطر، وبداية الشطر الذي يليه. وقد يمتدّ ذلك إلى الشطر الثالث، والشطر الرابع. وقد عرف هذا النمط من التدوير حضورا هامّا في أغلب شعر البياتي. ومن القصائد الكثيرة التي تمثّله قصيدة (اعترافات أبي نواس) [1]:

1. أَضَاءَهُ الْمَوْتُ	متَفعلن، مستَ
2. وَفِي لَيْلَتِهِ الْأَخِيرَةْ	ـعِـلن ، مستعِلن، فعولن.
3. رَأَيْتُهُ مِنْ كُمِّهِ يُخْرِجُ أَوْرَاقًا	متَفعلن، مستفعلن، مستَعِلن، مستفـ
4. وَيُلْقِي بَعْضَهَا فِي النَّارْ	ـعلن، مستفعلن، فعْلانْ.
5. قُلْتُ لَهُ: أَبَا نُوَاسٍ مَا الَّذِي	مستَعِلن، متَفعلن، مستفعلن.
6. تَفْعَلُهُ ؟ فَقَالْ	مستَعِلن، فعولْ.
7. أَخَافُ أَنْ يَنْسِبَهَا أَحَدْ	متَفعِلن، مستَعِلن، فعلْ .
8. لِنَفْسِهِ ، مِنْ بَعْدِ مَوْتِي	متَفعِلن، مستفعلن، مسـ
9. أَوْ يَرَى فِيهَا الَّذِي أَخْفَيْتُهُ	ـتفعلن، مستفعلن، مستفعلن.
10. عَنْ أَعْيُنِ النَّاسِ	مستفعلن، مستَـ
11. وَلَمْ يَظْهَرْ بِشِعْرِي	ـفْعلن، مستفعلن، مسـ

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: البحر بعيد أسمعه يتنهّد، ص83-84.

12. إِنَّهَا كَنْزِي ـــتفعلن، مستفـــ

13. وَلاَ أَمْلِكُ شَيْئًا غَيْرَهَا ـــعلن، مستَعِلن، مستفعلن.

14. فَلْتَكُنِ النَّارُ وَرِيثِي مسْتعِلن، مستَعِلن، مســـ

15. فَهْيَ مَعْبُودَةُ أَجْدَادِي ـــتفعلن، مستَعِلن، مستفـــ

16. أَنَا أَذْهَبُ لِلْجَنَّةِ مَخْمُورًا ـــعلن، مستَعِلن، مستَعِلن، مستفـــ

17. وَأَوْرَاقِي إِلَى الْجَحِيمْ. ـــعلن، مستفعلن، فعولْ.

ينهض هذا النص على خمس جمل شعرية، تشمل الأولى الشطر الأوّل والثاني، وتتكـــوّن مـــن أربع تفعيلات من بحر الرجز، زاحفة كلّها بالطي، والخبن، والخبل. وتضمّ الجملة الـــشعرية الثانيـــة الشطرين الرابع والخامس، وتتكوّن من ستّ تفعيلات، ثلاث صحيحة، وثـــلاث يتوزّعهـــا الخـــبن، والطي، والقطع . وتضمّ الجملة الشعرية الرابعة الشطر العاشر، والحـــادي عـــشر، والثـــاني عـــشر، والثالث عشر، وبها سبع تفعيلات حافظت خمس منها على بنيتـــها الـــصحيحة، وأصـــيبت اثنتـــان بزحاف الطيّ. أما الجملة الأخيرة فقد امتازت بالطول -نسبيا-، حيث استغرقت الأشـــطر الأربعـــة الأخيرة. وبلغت تفعيلاتها تسع وحدات إيقاعية، خضعت خمس منها للطي، وواحدة لعلّـــة الخلـــع، وسلمت أربع من الزحاف. ولم ينجُ من التدوير في القصيدة إلا ثلاثة أشطر هي: الخامس والـــسادس والسابع.

وهذا العمل التقني في تحديد مواضع التدوير لا يكشف عن الخصائص الجمالية، إذ لا بـــدّ مـــن التدقيق في المسوّغات الشعرية التي تقف وراء هذه الظاهرة، وتشكّل دافعا فنّيا حمل الـــشاعر علـــى تدوير الشطر. ولعلّ الدافع لا يخفى في بعض المواضع من القصيدة كتـــدوير الجمـــل الأولى والثالثـــة والخامسة، حيث يتجلّى المسوّغ العروضي فارضا سلطته على النص.

إنّ محافظة الجملة الشعرية الأولى والثالثة على نسق واحد من التفعـــيلات المطويّـــة (مـــستعلن) على امتداد الشطر سيخلق نوعا من الرتابة الموسيقية التي أصبحت القـــصيدة المعاصـــرة تتحاشـــاها. فكان التدوير هو الآلية العروضية الأنسب لكسر هذه الرتابة. وكذلك أمر المقطع الثاني الذي حـــافظ على نقائه بهيمنة التفعيلات الصحيحة عليه. أمّا المسوّغ العروضي في المقطـــع الخـــامس فمختلـــف نسبيا، حيث إنّ الوحدة الإيقاعية التي حدث عندها التدوير خرجت عن (المهيمنة) العامّة لتفعـــيلات

الجملة الشعرية التي جسّدها زحاف الطيّ. فجاءت التفعيلة المدوّرة في موضعين صحيحة. ومن أجل طمس تباينها عن المهيمنة العامّة، وخروجها على نسقها، لجأ الشاعر إلى إخفائها بالتدوير.

وقد كان التدوير في بعض المواضع من النص مبرَّرا بالمسوّغ الأسلوبي الذي تمثّل في (الالتفات) المعتمد في أربعة مواضع من النص، حيث هيمن على الجملة الشعرية الأولى ضمير الغائب المفرد (هو) الذي ينقل إلينا مشهد أبي نواس وهو يُعدّ العدّة لمغادرة الحياة. وفي الجملة الشعرية الثانية يتغيّر الضمير من الحكي بضمير الغائب إلى الحكي بضمير (الأنا). وتنقل إلينا الذات المتكلّمة مشهدا آخر لأبي نواس وهو يلقي بأوراقه في النار. وفي الشطر الخامس، والسادس، والسابع نشهد تغيّرا في الحركة السردية، من السرد إلى الحوار الذي يدور بين ذاتيْ (الأنا والأنت). فالذات المتكلّمة تسأل عن سبب إعدام الأوراق. والذات المخاطبة تجيب موضّحة السبب، ثمّ تهيمن على الحوار في الجملة الشعرية الرابعة والخامسة. وهذه الضمائر عملت على تدوير الأشطر قصد توزيع الأدوار.

وقد كان للمسوّغ الدلالي دوره الواضح في إجبار بعض المواضع على التدوير. وهو ما حدث في الجملة الثانية التي تمثّل بؤرة الدلالة في القصيدة:

رَأَيْتُهُ مِنْ كُمِّهِ يُخْرِجُ أَوْرَاقًا
وَيُلْقِي بَعْضَهَا فِي النَّارْ.

فكان الشاعر مضطرّا إلى تمييز كلمة (أوراق) بوضعها في مكان الزعامة. وهو آخر الشطر موضع الضرب والقافية في عرف القصيدة العربية . هذه الكلمة -التي تعدّ أبرز لفظة محورية في القصيدة كلّها- تمثّل مع العطف الذي يليها الفكرة الأساسية في النص، حيث أن رمي الأوراق السرية في النار يعتبر سببا لوجود النص.

وبذلك نرى أن التدوير الجزئي الذي حدث في هذا النص كان لأغراض جمالية، منها ما ارتكز على المسوّغ الإيقاعي، ومنها ما كان لمسوّغ أسلوبي. كما استجاب بعضها للمسوّغ الدلالي.

2-2 التدوير المقطعي: التدوير المقطعي شبيه بالتدوير الجملي إلاّ أنّه متعلّق بانتشار النص على المقاطع. فقد أصبح المقطع يشكّل جزءا أساسيا من بنية القصيدة المعاصرة، حتّى عُدّ نمطا من أنماط تركيبتها. وقد كان البياتي مولعا بتوزيع أغلب قصائده على مقاطع.

ويكتسح التدوير –أحيانا– جميع مقاطع القصيدة، فتكون على شكل جمل شعرية، يمثّل كلّ مقطع جملة منها. وقد لا يتعلّق التدوير بجميع المقاطع، وإنّما يكتفي بالمقطع أو المقطعين.

وقد ورد في شعر البياتي من هذا النمط الكثير، بل إنّ دواوين بكاملها قد استغرقها هذا التدوير المقطعي، كديوان (قمر شيراز)، وديوان (كتاب البحر)، وديوان (بستان عائشة) والتي هيمن فيها شكل من القصائد –تمّت الإشارة إليه– في مقاطعها استرسال كاسترسال النثر بفعل التدوير، ولكنّه خاضع للوزن. إضافة إلى أنماط أخرى من التدوير المقطعي يمكن تلخيصها جميعا في نمطين اثنين هما: التدوير المقطعي الشطري، والتدوير المقطعي المسترسل.

2-2-1 التدوير المقطعي الشطري: وهو الذي يحدث فيه التدوير على مستوى المقطع، أو المقطعين، أو أكثر من القصيدة، ولكن الأشطر تحافظ فيه على امتدادها الشطري. ومثاله قصيدة (البصرة) [1] التي يهيمن التدوير على أغلب مقاطعها:

-1-

كَانَتْ، كَعَادَة، أَهْلهَا الْبُسَطَاءِ
تَجْتَرِحُ الْبُطُولَةَ وَالْفِدَاءْ
تَسْتَقْطِرُ التَّارِيخَ مُعْجِزَةً
وَشَارَات انْتِصَارْ
وَبِوجْهِهَا الْعَرَبِيِّ
فِي كُلِّ الْعُصُورِ
–مَدِينَةُ الشُّعَرَاءِ وَالْعُلَمَاءِ–
قَاوَمَت الْغُزَاةْ
وَبِأَكْرَمِ الشَّجَرِ النَّخِيلِ
وَشَطِّهَا
كَانَتْ إِلَى الشُّهَدَاءِ فِي مِعْرَاجِهِمْ
زَادَ الْمَعَادْ:
الشِّعْرُ سرُّ شَبَابِهَا
وَبُطُولَةُ الْبَشَرِ الْبُنَاةْ

-2-

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج2، ص506.

خصْلاَتُ شَعْرِك فِي مَرَايَا الْبَحْرِ:
نَافِذَةٌ وَعُصْفُورٌ يَطِيرْ
وَوَرْدَتَانْ
وَأَنَا الْمُسَافِرُ فِي الزَّمَانِ وَفِي الْمَكَانِ
وَفِي مَنَافِي الْأَبْجَدِيَّةِ وَالْعَرُوضْ
لُغَتِي بِضَوْئِك أَوْرَقَتْ
صَارَتْ قَنَادِيلَ الْمَحَبَّةِ
أَزْهَرَتْ
صَارَتْ مَنَازِلَ لِلْقُلُوبْ
صَارَ الزَّمَانُ حَدِيقَةً
وَالْبَحْرُ مِرْآةَ الْحَدِيقَةِ وَالزَّمَانْ
-3-
كَانَتْ بِلاَدِي تَرْتَدِي ثَوْبَ الرَّبِيعْ
أَوْقَفْتُ رَاحِلَتِي
وَقُلْتُ: بِكَمْ تَبِيعْ
سُلْطَانَتِي
هَذَا الضِّيَاءَ الْأَزْرَقَ الْوَرْدِيَّ
هَذَا الثَّوْبَ
هَذَا الْيَاسَمِينْ
قَالَتْ: «بِكُلِّ قَصَائِدِ الشُّعَرَاءِ»
ضَاحِكَةً
«وَلَكِنْ، لَنْ أَبِيعْ!»

تنبني هذه القصيدة على ثلاثة مقاطع مبنية على تفعيلة الكامل، حيث تكـــرّرت هـــذه التفعيلة سبعا وعشرين مرّة في المقطع الأوّل. وسلمت من الزحاف ثماني عشرة مـــرّة. ولحقهـــا الإضمار في تسعة مواضع. وقد حدث التدوير في سبعة أشطر، ثلاثة منها دُوّرت عند المقطـــع القصير الرابع من التفعيلة (متفاعـــ ب ب–ب). هي الشطر الأوّل، والخامس، والـــسابع. أمّـــا المقطع الثالث فينفرد بالتدوير عند المقطع الثالث الطويل من التفعيلة الـــصحيـــحة (متفـــا ب ب–). ويشترك الشطران السادس والتاسع في أنّهما لا يشغلان أكثر من المقطع القـــصير الأوّل من التفعيلة (مُـــ ب). والملاحظ في هذه المواضع التي حملت التدوير أنّهـــا جـــاءت تفعـــيلات

صحيحة. كما يلاحظ أن هذا الانتظام في هندسة المقطع العروضية يتوافق مع الحضور المنتظم لتقنية التدوير في بعض أجزاء المقطع الأوّل، حيث تتوزّع دلالات المقطع على محورين متناقضين. محور الغزاة، ومحور البناة. فالبطولة، والفداء، والانتصار، والشهداء حركات موجّهة ضدّ الغزاة، ومنجَزة –فعليا– من طرف البناة. وذلك أسهم في تغذية المقطع بالسرعة والحركة. ودفعه إلى أكبر قدر ممكن من الاستدارات التي تُديم فعاليات الحركة، واستمراريتها.

أمّا المقطع الثاني فيضمّ أحد عشر شطرا دوّر أربعة منها. وقد اكتفى الثاني والرابع بالجزء الأول من التفعيلة (مـ ب). واحتفظ الشطر الأوّل بأربعة مقاطع منها (متفاعـ ب). ووقف السابع عند المقطع الثاني القصير (متَـ ب ب) . وضمّ هذا المقطع أربعا وعشرين تفعيلة، خضع منها أربع عشرة للزحاف، وسلمت عشر، ووقع على اثنتين منها تدوير. وقد كان المسوّغ الدلالي حاضرا في نسبة التدوير التي كانت أقلّ من المقطع الأوّل . ذلك أنّ الفعل السردي تراجع. وأغرق الشاعر في وصف مشهدي غنائي يستدعي بطأ إيقاعيا، ووقوفا بالأشطر يتطلّبه الوصف.

وقد كان مدار التدوير في المقطع الثالث أكثر نشاطا، رغم أن عدد الأشطر كان أقلّ بسبعة أشطر، وعدد التفعيلات بلغ سبع عشرة تفعيلة لم تسلم من الزحاف إلا أربع منها. وقد مسّ التدوير خمسة أشطر، اتّفق أربعة منها في حالة التفعيلة المدوّرة، حيث حافظت المقاطع الثلاثة الأولى من التفعيلة الصحيحة على تكتّلها في نهاية الشطر الثاني والتاسع (متفا ب ب –)، كما حافظت المقاطع الثلاثة الأولى من التفعيلة المضمرة على تكتّلها في نهاية الشطر الخامس والسادس (متفاعـ ب ب —ب). وأمّا التفعيلة الخامسة فقد جاءت صحيحة ، واحتفظت بأربعة مقاطع منها في نهاية الشطر الثامن(متفاعـ ب ب –ب). وقد كان هذا النشاط النسبيّ للتدوير في هذا المقطع بمسوّغ أسلوبي واضح، تجسّد في أسلوب الحوار الذي جرى بضمير المتكلّم (أنا)، وضمير المؤنّث المخاطب (أنتِ) التي هي مدينة (البصرة)، وقد ارتدت أبهى حللها يحاورها الشاعر. وهو ما استدعى تدفّقا في التفعيلات، وتواترها.

2-2-2 التدوير المقطعي المسترسل: لا تحافظ الأشطر في هذا النمط من التدوير على توزّعها الشطري، وإنّما تنهدم الحدود بينها، فلا تتّضح نهايةٌ لشطر إلا مع النهاية الكلية للجملة. وديوان (قمر شيراز) يزخر بالقصائد ذات الجمل الشعرية الطويلة التي تستغرق مقطعا بأكمله، وتتجاوز

الواحدة منها المائة كلمة . ولْنأخذ هذا النموذج من قصيدة (حبّ تحت المطر)[1]. وهي قصيدة طويلة تضمّ ستة عشر مقطعا شعريا، بينها ثلاثة جاءت على شكل جمل شعرية طويلة. وهذا جزء منها:

-1-

«وَاترْلُو» كَانَ الْبَدْءَ، وَكُلُّ جُسُورِ الْعَالَمِ كَانَتْ تَمْتَدُّ لِوَاترْلُو، لِتُعَانقَهُ، لِتَرَى، مُغْتَربَيْنِ الْتَقَيَا تَحْتَ عَمُودِ النُّورِ، ابْتَسَمَا، وَقَفَا وَأَشَارَا لِوَمِيضِ الْبَرْقِ وَقَصْفِ السُّحُبِ الرَّعْدِيَّةِ . عَادَا يَنْتَظِرَانِ، ابْتَسَمَا، قَالَتْ عَيْنَاهُ: «مَنْ أَنْتَ؟» أَجَابَ: «أَنَا! لاَ أَدْرِي» وَبَكَى، اقْتَربَتْ منْهُ، وَضَعَتْ يَدَهَا فِي يَدِه، سَارَا تَحْتَ الْمَطَرِ الْمُتَسَاقِطِ، حَتَّى الْفَجْرِ، وَكَانَتْ كَالطِّفْلِ تُغَنِّي، تَقْفزُ منْ فَوْقِ الْبرَكِ الْمَائيَّة، تَعْدُو هَارِبَةً وَتَعُودُ. شَوَارِعُ لُنْدُنَ كَانَتْ تَتَنَهَّدُ فِي عُمْقٍ وَالْفَجْرُ عَلَى الْأَرْصِفَةِ الْمُبْتَلَّةِ فِي عَيْنَيْهَا، يَتَخَفَّى فِي أَوْرَاقِ الْأَشْجَارِ. أَجَابَ: «أَنَا، لاَ أَدْرِي» وَبَكَى، قَالَتْ: «سَأَرَاكَ غَدًا»، عَانَقَهَا، قَبَّلَ عَيْنَيْهَا تَحْتَ الْمَطَرِ الْمُتَسَاقِطِ. كَانَتْ كَجَلِيدِ اللَّيْلِ تَذُوبُ حَنَانًا تَحْتَ الْقُبُلاَتْ.

-2-

عَانَقَهَا ثَانِيَةً وَافْتَرَقَا تَحْتَ سَمَاءِ الْفَجْرِ الْعَارِيَةِ السَّوْدَاءْ

-3-

كَانَتْ تَبْكِي فِي دَاخِلِهِ سَنَوَاتُ طُفُولَتِهِ الضَّائِعَةُ الْعَجْفَاءْ

تنبني هذه القصيدة على تفعيلات (الخبب)، وتضمّ ثلاث جمل شعرية طويلة جدّا، وأربعة أشطر، وتسع جمل شعرية قصيرة. وهذا المقطع منها هو الجملة الشعرية الطويلة الأولى. وتتكوّن من ثلاثٍ ومائة وحدة إيقاعية زاحفة كلها بين الخبن، والقطع، والحذف، والتذييل. ليس فيها محطّة واحدة يلتقط فيها المتلقّي أنفاسه، إلى أن يقف عند نهاية الجملة على المقطع زائد الطول من كلمة (القبلات). ثمّ يليها المقطعان الثاني والثالث. وهما شطران شعريان طويلان متناظران، يضمّ كلّ منها عشر تفعيلات خببية زاحفة. ثمّ تعود القصيدة إلى نظام الجمل الطويلة، حيث يأتي المقطع الرابع ممثّلا بجملة شعرية طويلة مكوّنة من اثنين وستّين وحدة إيقاعية متلاحقة. وعلى هذه الحركة في المقاطع تستمرّ القصيدة.

[1]) – البياتي، عبد الوهاب، ج2، ص387.

وإنّ نظرة متأنّية في هذا التراكم التفعيلي الذي تجلّت به القصيدة تكشف عن جمالية يمكن الوقوف عليها. ذلك أنّ النص –وإن كان قد حطّم القاعدة الجمالية القديمة التي تتغذّى من وجود البيت أو الشطر ذي الضرب المقفّى– فإنّه استعاض عن هذه القاعدة بقواعد أخرى بديلة يمكن تحسّسها في البنية التقفوية الداخلية التي خضعت لها القصيدة، إذ يعدّ الوقوف على المقطع زائد الطول في نهاية كلّ مقطع (القبلاتْ، السوداءْ، العجفاءْ، الترحالْ، الأنقاضْ، زلزالْ، قتّالْ، الأسماءْ، التفّاحْ، الغرباءْ، تعتنقانْ، كانْ، المأساةْ، الأشياءْ، الأشجارْ، الميلادْ) –بمثابة استدعاء لنظام التقفية بطريقة فنّية، وإن كانت لا تجسّد قوافيَ بمعناها الصوتي إلاّ في قليل منها. وذلك الوقوف على المقطع زائد الطول شكّل قيمة صوتية زادت من ثراء الحركة الداخلية للنص.

وكانت هيمنة السرد في المقطع الأوّل سببا في استرسال التفعيلات، وتلاحقها. ولعبت الأفعال دورا هامّا في صناعة الدينامية السردية، حيث بلغت أربعة وثلاثين فعلا. والأفعال المتلاحقة في النص تسهم في جعل الإيقاع سريعا. لذلك كان هذا العنصر الدلالي مسوّغا للتدوير المستمرّ.

2–3 التدوير الاستغراقي: يستغرق هذا النمط من التدوير القصيدة بأكملها، لذلك راجت مجموعة من مصطلحات بين النقّاد لنعته بهذه الصفة منها: (القصيدة المدوّرة)، و(الجملة الاستغراقية). وفيها تُخترق البنية التوزيعية للأشطر فلا يبقى منها غيرُ سديم لغوي يُستغلّ بطريقة استرسالية من بداية النص، إلى نهايته. مثلما تُخترق البنية التقفوية فلا تظهر مطلقا.

ولم يعرف شعر البياتي نماذج كثيرة من هذا النوع من القصائد المدوّرة تدويرا كلّيا، إذْ لم يتمَّ العثور –بعد بحث طويل– إلاّ على قصيدة واحدة يتجلّى فيها تقصُّد الشاعر إلى التدوير بوضوح. وعلى الرغم من أن القصيدة لا تخضع خضوعا مطلقا للتدوير إلاّ أنّ اعتماده فيها ظاهر. وإنّ النقّاد يتعاملون مع أمثال هذا النموذج على أنّه قصيدة مدوّرة تدويرا كلّيا[1]. والقصيدة بعنوان (عن موت طائر البحر) [2]:

1. **فِي زَمَنِ الْمَنْشُرَاتِ السِّرِّيَّةِ**
2. **فِي مُدُنِ النَّوْرَاتِ الْمَغْدُورَةِ**
3. **«جِيفَارَا» الْعَاشِقُ فِي صَفَحَاتِ الْكُتُبِ الْمَشْبُوهَةِ**
4. **يَثْوِي مَغْمُورًا بِالثَّلْجِ وَبِالْأَزْهَارِ الْوَرَقِيَّةِ**
5. **قَالَتْ وَارْتَشَفَتْ فِنْجَانَ الْقَهْوَةِ فِي نَهَمٍ**

[1] – ينظر: العلاّق، علي جعفر: في حداثة النص الشعري، ص92.

[2] – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج2، ص313-314.

6. سَقَطَ الْفنْجَانُ لِقَاعِ الْبِئْرِ الْمَهْجُورِ
7. رَأَيْتُ نَوَارِسِ بَحْرِ الرُّومِ تَعُودُ
8. لِتَرْحَلَ نَحْوَ مَدَارِ السَّرَطَانِ
9. وَنَحْوَ الْأَنْهَارِ الْأَبْعَدِ
10. فِي أَعْمِدَةِ الصُّحُفِ الصَّفْرَاءِ
11. يَبِيعُ الْجَزَّارُونَ لُحُومَ الْبَشَرِ الْمَنْفِيِّينَ
12. الْعَرَّافَةُ قَالَتْ هَذَا زَمَنٌ سَقَطَتْ فِيهِ الْكُتُبُ الْمَشْبُوهَةُ
13. وَالْفَلْسَفَةُ الْجَوْفَاءُ
14. دَكَاكِينُ الْوَرَّاقِينَ
15. طُيُورٌ مَيِّتَةٌ
16. فَتَعَالَ نُمَارِسْ مَوْتَ طُيُورِ الْبَحْرِ الْأُخْرَى
17. فَوْقَ سَرِيرِ الْحُبِّ الْمَمْنُوعِ
18. انْتَحَبَتْ فِي صَمْتٍ فَاللَّيْلُ طَوِيلٌ
19. فِي مُدُنِ الثَّوْرَاتِ الْمَغْدُورَةِ
20. وَالْبَحْرُ الْأَبْيَضُ فِي قَبْضَةِ بُولِيسِ الدُّوَلِ الْكُبْرَى
21. يَبْحَثُ عَنْ أَسْمَاءِ الْعُشَّاقِ الْمَشْبُوهِينَ
22. رَأَيْتُكِ فِي رُومَا بَيْنَ ذِرَاعَيْ رَجُلٍ آخَرَ تُمْضِينَ اللَّيْلَ
23. بَكَيْتُ رَآنِي الْبُولِيسُ وَحِيدًا
24. خَلْفَ نَوَافِذِ مَلْهَى الْقِطِّ الْأَسْوَدِ أَبْكِي مَخْمُورًا
25. وَوَرَائِي خَيْطٌ مِنْ نُورٍ يَمْتَدُّ لِنَافِذَةٍ أُخْرَى
26. أَشْبَعَنِي الضَّابِطُ ضَرْبًا
27. وَجَدُوا فِي جَيْبِي صُورَتَهَا
28. بِلِبَاسِ الْبَحْرِ الْأَزْرَقِ
29. تَرْنُو لِلْأُفُقِ الْمَغْسُولِ بِنُورِ الْغَسَقِ الْكَابِي
30. وَبِنَارِ اللَّيْلِ الْقَادِمِ مِنْ مَدْرِيدَ
31. يَبِيعُ الْجَزَّارُونَ لُحُومَ الشُّعَرَاءِ الْمَنْفِيِّينَ
32. رَأَيْتُكِ فِي مَبْغَى هَذَا الْعَالَمِ
33. فِي أَحْضَانِ رِجَالٍ وَنِسَاءٍ تُمْضِينَ اللَّيْلَ
34. بَكَيْتُ، رَآنِي الْبُولِيسُ وَحِيدًا
35. فِي مُدُنِ الثَّوْرَاتِ الْمَغْدُورَةِ

36. مَجْنُونًا أَتَحَدَّثُ عَنْكِ

37. الْبُولِيسُ رَآنِي.

يتكوّن هذا النص من سبعة وثلاثين شطرا، اعتمد فيها الشاعر على التدوير اعتمادا شبه كلّي، وفق هندسة مسبقة. وعلى الرغم من أنّ هنالك تسع محطّات للوقوف في القصيدة إلاّ أنّ القارئ لا يشعر بها. وهو ما يدلّ على قدرة الشاعر على فرض منطقه الفني على المتلقّي، حيث إنّ خمسة من هذه المواقع لم تكتمل بها الوقفة الدلالية. كما هو الحال في الشطر الثامن عشر :

انْتَحَبَتْ فِي صَمْتٍ فَاللَّيْلُ طَوِيلٌ

فِي مُدُنِ الثَّوْرَاتِ الْمَغْدُورَةِ

فلا يستساغ الوقوف على كلمة (طويل) ومعناها معلّق بما بعدها. وكذلك الشأن في الأشطر: العشرين، والثاني والعشرين، والرابع والعشرين، والثمن والعشرين. بالإضافة إلى أنّ الوقوف على الاسم المؤنّث المعرّف بـ (الـ) غير مستساغ أيضا. مثلما حصل في الشطر الأوّل:

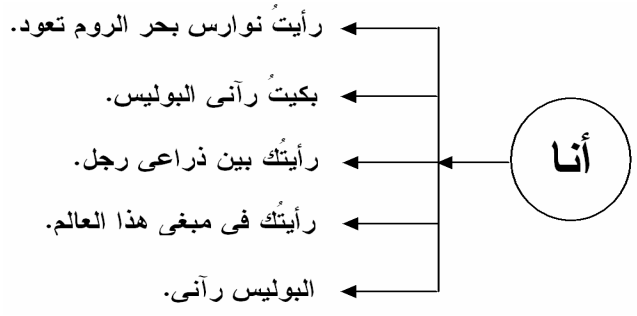
فِي زَمَنِ الْمَنْشُرَاتِ السِّرِّيَّةِ

وقد وردت التاء المربوطة في (السريةِ) مثبتة الكسر لتزيد في تمويه القارئ، وإيهامه بأنّ الشطر مدوّر، وبالتالي فإنّ تلك المحطّات الواردة في القصيدة هي وقفات وهميّة، وإن كانت مكتمِلة عروضيا.

والقصيدة تنهض على ستٍّ ومائتيْ تفعيلة من بحر الخبب، جاءت سبع وأربعون منها مخبونة (فعِلن ب ب–). وثلاث عشرة تفعيلة مقطوعة (فعْلن ––). وستّ وأربعون محذوفة (فاعلُ). لكن الملاحظ أنّ التدوير لم يكن على التفعيلات المقطوعة، رغم سيطرتها على القصيدة، حيث لم تتجاوز التفعيلات المقطوعة المدوّرة السبع تفعيلات. وكذلك المحذوفة. بينما احتلّت التفعيلات المخبونة خمسة عشر شطرا. وقد كان التدوير في ثمانية منها عند المقطع القصير الثاني من التفعيلة (فعِـــ ب ب). وفي سبعة منها وقف التدوير على المقطع القصير الأوّل (فـ ب).

وقد كان الانثيال السردي الحرّ الذي غطّى مساحة النص، واستأثر بأكثره ضمير المتكلّم مسوّغا أسلوبيا لاعتماد التدوير بهذا الشكل. كما هذا الانثيال –الذي يعدّ مسوّغا دلاليا من جهة أخرى– تمارسه ذات المتكلّم بحرّيّة، مرّة بنبرة رثائية يشوبها الخوف والارتياب بسبب ما لفّ ظروف اغتيال الزعيم الثوري (تشي جيفارا) من السرية والتشويه، ومرّة بنبرة هجائية للدور الذي تمارسه

الصحف في حقّ الشعراء المنفيين، وأخرى بنبرة توجّسية يشوبها الحذر والخوف من البوليس السريّ، والرقيب بصفة عامّة، وتنجزها أفعال الرؤية البصرية مثلما يجسّده هذا المرتسم:



وقد كان لبعض التقنيات السردية الأخرى دورها الأسلوبي في حثّ حركة التدوير على الاشتغال، مثل الحوار الذي يدور بين الذات المتكلّة، وشخصيّة العرّافة، ويعمل على كسر الحدود بين الأشطر، ليتوفّر له المناخ الفنّي المناسب. فأسلوب الحوار يتطلّب سرعة أكبر للتشكيل . وهو ما دفع وتيرة الإيقاع إلى السرعة، وسبّب تلوينا، وتنويعا إيقاعيا يتناسب وسرعته.

وهكذا نخلص إلى أنّ الشاعر استطاع أن يتجنّب رتابة التدوير الكلّي، باستحداثه لبعض التقنيات التي أضفت على التدوير حيوية وجمالا، كاستحداث نوع من التقفية الداخلية، كما تجلّى في تدوير المقاطع الطويلة، أو التنويع بين الأشطر طولا وقصرا، أو ترك حرّية الوقوف للقارئ على بعض المحطّات ذات الوقفة العروضية غير المكتملة دلاليا.

3- بنية التكرار: (*Repetition*) يعدّ التكرار ظاهرة عرفها الشعر العربي القديم، وتداولها النقّاد القدامى، ولكن بصورة محدودة، حيث لم يكن التكرار من الأساليب الأساسية للّغة العربية، فكانت الحاجة إليه غير ملحّة . أمّا في القصيدة العربية المعاصرة فقد كان مدار اهتمام الشعراء. وعُدّ أحد أبرز وسائل التماسك النصّي. ويُقصد به «أن يأتي المتكلّم بلفظ ثمّ يعيده بعينه، سواء أكان اللفظ متّفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثمّ يعيده. وهذا من شرط اتّفاق المعنى الأوّل والثاني. فإن كان متّحد الألفاظ والمعاني، فالفائدة في إثبات تأكيد ذلك الأمر، وتقريره في النفس. وكذلك إذا كان المعنى متّحدا، وإن كان اللفظان متّفقين والمعنى مختلفا، فالفائدة في الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين»[1]. فالتكرار إذن إعادة لحالة لغوية قصد تأكيد معناها، وترسيخه في نفس

[1] – مطلوب، أحمد: معجم النقد العربي القديم، ج1، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد، ط1، 1989، ص370.

المتلقّي. وبأبسط صياغة له أنّه «في حقيقته إلحاح على جهة هامّة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها»[1].

والتكرار حين يدخل التجربة الفنية يتّخذ أبعادا جمالية، ودلالية أكثر عمقا. ويتخطّى تأثيره دائرة الحدث الضيّق ليتعانق «ضمن أجزاء النص الأخرى، ليحدث نوعا من بيان الطريقة الدلالية التي يهدف إليها المبدع، فيركّز فيها حتّى تصل رسالته كما يريدها إلى المتلقّي»[2].

والتكرار بشتّى صيغه، الصوتي، واللفظي، والتركيبي، والمعنوي وسيلة فنّية يتقصّدها المبدع، وتفرضها طبيعة التجربة الشعرية. ولذلك كان لوجوده أهمّية كبرى في النهوض بالإيقاع، وتنويعه. فهو «ضروري وعضوي حتّى ولو كان في أبسط مستوياته»[3]. ولّما فطن الشعراء إلى هذه الوظيفة الحسّاسة للتكرار أخضعوه للتجريب والتجديد، وراحوا يستترفون طاقاته، ويكيّفونه إلى طبيعة تجاربهم الشعرية الثريّة، فتعدّدت مستوياته، وتنوّعت حتّى لا سبيل إلى حصرها.

ولقد أفادت القصيدة الحديثة من آلية التكرار مثلما أفادت من آليات أخرى حديثة بعد أن تراجعت القيمة الموسيقية المجرّة ، حيث لم تعد تجد «شرط تولّدها فقط في الأوزان المعروفة، أو في وزن معيّن، بل تجد شرط تولّدها أيضا ، وربّما بشكل أفضل، في تقطيعات، وفي توازنات لا متناهية، تجده في التقابل وفي التشاكل، في التكرار على أنواعه، التكرار لحروف بذاتها، أو لكلمات ، والذي هو تكرار لأصوات، لمسافات زمنية لغوية. وقد يكون اللفظ، كما قد يكون المعنى، هو حدود هذه المسافات، أو فاصلتها»[4]. ولكي يقوم التكرار بهذا الدور الإيقاعي يجب ألاّ يخرج عن دائرة الاستخدام الفنّي، يأن يُتاح له شاعر بارع يمكّنه وعيه من تفجير الطاقة الكامنة في هذه الآلية. لأنّ الفاصل رفيع جدّا بين التوظيف الفنّي للتكرار، ومجرّد التكديس للحالات اللغوية المتشابهة. وبذلك فهو «يخضع للقوانين الخفية التي تتحكّم في العبارة، وأحدها قانون التوازن»[5] الذي يحفظ للسمات الشعرية المكرّرة تماسكها ، بحيث تأنس نفس القارئ إليها. ومن ثمّة تسعى إلى اقتناص ما وراءها من دلالات مثيرة.

---

[1] – الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص276.

[2] – محمد، جودة مبروك: التكرار وتماسك النص ، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2008، ص28.

[3] – نافع صالح، عبد الفتاح: عضوية الموسيقى في النص الشعري، الشعري مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ط1، 1985،ص59.

[4] – العيد، يمنى: في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الرباط، ط1، 1987، ص17.

[5] – الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص277.

ولقد عرف الشعراء الروّاد كيف يُخضعون هذه التقنية لتجاربهم الشعرية المعقّدة، بعد أن صارت قصائدهم تفتقد لموسيقى الإطار الجاهزة ممثّلة في الوزن والقافية. فكان لا بدّ من التعويض عن فقدان بعض هذه القواعد الجمالية الراسخة، بمطاردة الأنماط المكمّلة للموسيقى. وقد أدّى اهتمامهم الكبير بالتكرار إلى تعدّد أشكاله، وأنماطه. فمرّة يتجلّى في بداية القصيدة. ومرّة أخرى في نهايتها. وقد يتدرّج مع تطوّرها إلى الآخر. وقد يكون في شكل لازمة تظهر في كلّ مقطع. وقد يتجلّى بأشكال أخرى أكثر تعقيدا.

ويعدّ عبد الوهّاب البياتي من أقلّ الشعراء الروّاد اهتماما بالتكرار، حيث لم يغطِّ أكثر من ثلاثين قصيدة . ومع ذلك يصعب تصنيفها جميعا، نظرا لتعدّد أشكال التكرار، وتباين تجلّياتها. ولكن يمكن محاصرته من خلال أنماطه العامّة التي تجلّى بها وهي:

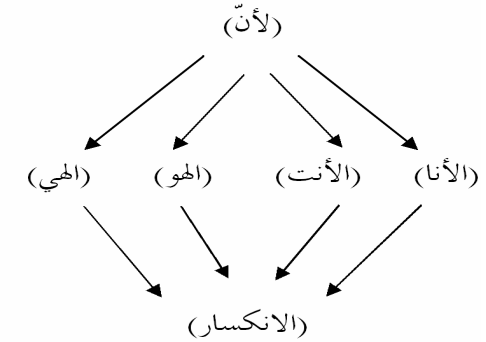
3-1 التكرار الاستهلالي: يتمّ التكرار الاستهلالي بظهور حالة لغوية صوتا، أو لفظة، أو تركيبا، أو حتّى معنًى عدّة مرّات مع بداية القصيدة. ونموذجه ما جاء في قصيدة (الأميرة التي كانت تحبّ مغنّيها) [1]:

لأَنَّ عُيُونِي جَمِيلَةْ
لأَنَّكَ أَحْبَبْتَنِي فِي الطُّفُولَةْ
لأَنَّ اللَّيَالِي طَوِيلَةْ
لأَنَّ الْعَذَابَ،
لأَنَّ الْكُهُولَةْ...
لأَنَّكَ وَاحَةُ عُمْرِي الظَّلِيلَةْ
لأَنَّ دُمُوعِي قَلِيلَةْ
لأَنَّكَ ، يَا فَارِسِي،
تدَّعِي بِالْبُطُولَةْ
لأَنَّكَ قَبَّلْتَنِي فِي الْخَمِيلَةْ
وَعَلَّمْتَنِي كُلَّ حِيلَةْ
لأَنِّي أُحِبُّكَ
حُبَّ الذَّلِيلَةْ
لأَنَّ حَيَاتِي
بِدُونِكَ ، يَا فَارِسِي،

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج2، ص368.

مُسْتَحيلَةْ:
كَسَرْتَ فُؤَادِي
وَيَتَّمْتَنِي
فِي الطُّفُولَةْ.

ينبني هذا النص على تفعيلات المتقارب ذات الرشاقة الإيقاعية. ويُستهلّ بتكرار الأداة (لأنّ) التعليليّة التي تهيمن على واقعه الدلالي، موزّعة على ضمائر المفرد الأربعة (أنا، أنت، هو، هي)، مُشكّلة مظلّة دلالية غمرت أعلى النص. وقد ارتبطت الأداة (لأنّ) بمجموعة من الأساليب الخبرية التي خرجت إلى غرض التذكير. وتعلّقت بمناخ ماضويّ استذكاري لجملة من الأحداث والحقائق المرتبطة سببيا بحالة انكسار عاشتها الذات المتكلّمة. وقد شكّلت هذه الأحداث المقترنة بالأداة (لأنّ) مقدّمات أدّت إلى نتيجة حتمية، منها ما ارتبط بالضمير (هي). مثلما هو ظاهر في الشطر الأوّل، والثالث، والخامس، والسابع، والخامس عشر. وهي على الترتيب: لأنّ (عيوني جميلة/ الليالي طويلة/ الكهولة/ دموعي قليلة/ حياتي مستحيلة). ومنها ما تعلّق بضمير (الأنت) مثلما يعكسه الشطر الثاني ، والسادس، والثامن، والعاشر في: لأنّك (أحببتني/ واحة عمري/ تدّعي البطولة/ قبّلتني). وقد جاء بعضها مرتبطا بضمير (الهو). كما تجسّد في الشطر الرابع في: لأنّ (العذاب). ومنها ما كان بضمير (الأنا) في الشطر الثاني عشر، والثالث عشر: لأنّي (لم أكن بخيلة/ أحبّك). وكلّ هذا الضغط على الأداة (لأنّ) كان لهدف تهويل أمر الفاجعة التي حلّت بذات المتكلّمة، وتمثيل النتيجة التي وقف عندها التكرار. وهي: (كسرتَ فؤادي/ ويتّمتني في الطفولة). ويمكن تجسيد هذه الحركة التكرارية في الشكل الآتي:



فقد تظافرت كل ضمائر المفرد على تجسيد حالة الإحساس بالظلم والانكسار. وكان النص كلّه استمرارية وتكثيفا لهذا الإحساس بألم الانكسار. لكنّه أحدث تماسكا بين أجزاء النص، حيث تجلّى منذ البداية مسارها، ومنتهاها. والأهمّ من ذلك أنّه مارس سلطته عليها إيقاعيا وتركيبا، إذ فرض زحاف القبض على الوحدات الإيقاعية للمتقارب (فعولُ)، في سبعة مواضع من أصل اثني عشر . وجعلها تحافظ على سلامتها في موضعين، ذلك أنّ عيّنة التكرار (لأنّ)، و(لأنّك) تقابلها

عروضيا الصيغة (فعولُ). كما أنّ التكرار أخضع جمل النص لسمة تركيبية واحدة هي: اسمية الجملة، في حين تراجعت الجملة الفعلية إلى حدّ أدنى هو سبع جمل في اثنين وعشرين شطرا. وهذا يعدّ أمرا نادرا في نصّ سرديّ أكثرَ ما يكون حاجة للأفعال التي تُمدّه بالحركة.

وقد يستهدف التكرار الضغط على حالة أسلوبية عند بداية كلّ مقطع لأجل الإحاطة بوضع شعري معين، ومنحه سمة خاصّة. وهذا ما نلمحه في قصيدة (إلى ماوتسي تونغ الشاعر) [1]:

يَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلْ
هَذَا صِيَاحُ الدِّيكِ مِنْ أَعْمَاقِ قَارَتِنَا يُبَشِّرُ بِالنَّهَارْ
يَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلْ!
أَبَدًا جِبَالُ الْمَوْتِ يَحْجُبُهَا الضَّبَابْ.
* * *
يَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلْ
هَذَا صِيَاحُ الدِّيكِ مِنْ أَعْمَاقِ قَارَتِنَا يُبَشِّرُ بِالنَّهَارْ
يَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلْ!
لَمْ يَبْقَ إِلاَّ سَاعَتَانْ
وَيَطْلُعُ الْفَجْرُ الْعَظِيمْ

يخرج التكرار الاستهلالي في هذا النص لتأدية أغراض أخرى تضاف إلى وظيفته الإيقاعية، والدلالية، إذ أنّ الحالة الأسلوبية التي يشغلها النداء (يا أيّها الليل الطويل) تهيمن بإيحاءاتها الفنية على الحركة الدلالية للنص. فهي –حسب الشاعر– مقتبسة من قصيدة كتبها "ماوتسي تونغ" خلال الثورة الصينية. فصارت تجمع بين الرؤيا الشعرية لتجربتين شعريتين متباعدتين مكانيا وحضاريا. ويمثّل التناص في هذه البنية التكرارية دورا محوريا، حيث يشحن المقطعين كليهما بجوّ جديد من الانفعال والحركة، ويدفعهما باتّجاه معنى البناء وتجدّد الأمل في التجربتين الصينية والعربية.

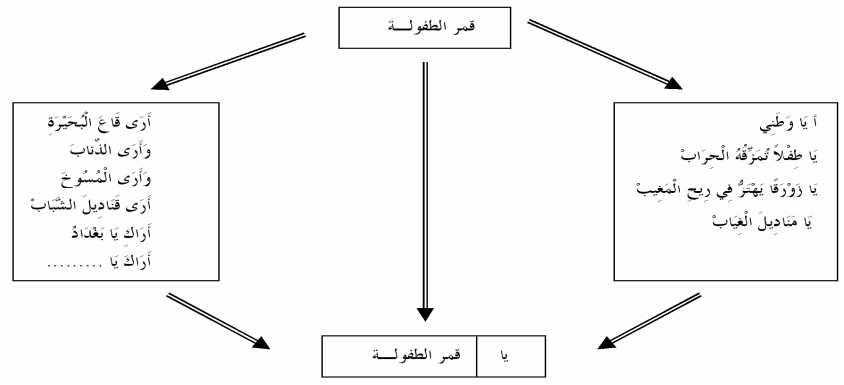
3-2 **التكرار الختامي**: يعدّ هذا الضرب من التكرار شبيها إلى حدّ كبير بالتكرار الاستهلالي، غير أنّ دوره التأثيري يتمركز في نهاية القصيدة. مثلما يتجلّى في خاتمة قصيدة (قمر الطفولة) [2]:

أَوَّاهُ يَا وَطَنِي
وَيَا طِفْلاً تُمَزِّقُهُ الْحِرَابْ

[1] – البياتي، عبد الوهّاب: الديوان، ج1، ص307.
[2] – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج2، ص116.

يَا زَوْرَقًا يَهْتَزُّ فِي رِيحِ الْمَغِيبْ
وَيَا مَنَادِيلَ الْغِيَابْ
إِنِّي أَرَى عَبْرَ الْمَذَابِحِ وَالْخَرَابْ
قَاعَ الْبُحَيْرَةِ وَالسَّنَابِلِ وَالرَّبِيعِ عَلَى الهِضَابْ
وَأَرَى الذِّئَابَ عَلَى طَرِيقِ الشَّمْسِ تَفْتَرِسُ الذِّئَابْ
وَأَرَى الْمُسُوخَ يُذِيبُهَا الْفَجْرُ الْعَظِيمُ
أَرَى قَنَادِيلَ الشَّبَابْ
وَأَرَاكِ يَا بَغْدَادُ شَامِخَةَ الْقِبَابْ
وَأَرَاكَ يَا قَمَرَ الطُّفُولَةِ مُشْرِقًا فِي كُلِّ بَابْ

هذا نصّ تهيمن عليه النزعة الغنائية، ويتجاوب خارجُه مع داخله عبر بنية التكرار الختامي.فبنائيا يقوم على ترديد نص العنوان في الخاتمة، وعروضيا تتعزّز نزعته الغنائية بتفعيلة الكامل المضمرة (متْفاعلن --ب-) بنصف البنية التكرارية الأولى ذات الهيمنة المقطعية الطويلة. وتتمدّد بنيته السردية التي تظهر فجأة عبر المقاطع القصيرة التي تفرضها تفعيلة الكامل الصحيحة (متفاعلن ب ب-ب-) ، مستجيبة في أوّلها للحالة اللغوية المكرّرة (وأرى). وأمّا دلاليا فإنّ تطوّر البنية الدلالية من النداء إلى الرؤية البصرية فرض حالة من الانسجام بين موضوع النداء الذي هو الوطن بكلّ محمولاته، والاستباق الزمني الذي تتضمّنه البنية السردية، وتطرحه (الأنا) المتكلّمة بديلا للواقع المأساوي ممثّلا في الأمل في اندحار الوجه المظلم، وانبجاس الوجه المشرق. ويمكن تمثيل بنية التكرار الختامي في النص بهذا المخطّط:



فبنية العنوان تلقي بظلالها على حالتي التكرار: النداء والرؤية، وتفرض حضورها في خاتمة النص، كما أنّ حالة التكرار الأولى التي هي النداء تتكثّف في نهاية النص، وتبرز فاعليتها. وحالة التكرار الثانية التي هي الرؤية، مثلما أنّها انبثقت من تكرار النداء، وكانت ناتجا دلاليا عنه، تطوّرت في الأخير إلى النداء الوارد في الخاتمة على هذا الشكل:

يا وطني ← أراك ← يا قمر الطفول.

فوظيفة هذا التكرار الختامي تعدّت مفهومه اللغويّ البسيط، إلى بنية القصيدة الخارجية والداخلية. وقد أسهمت في الكثافة الدلالية التي تمركزت في خاتمة النص وفق منطق جماليّ يدلّ على قدرة الشاعر على الترتيب وحسن الأداء.

وقد يرتكز التكرار في شعر عبد الوهاب البياتي على حالة تركيبية يضغط عليها خاتما بها القصيدة. وهذا النمط تردّد كثيرا في شعره. ونأخذ من أمثلته هذا الجزء من قصيدة (في المنفى) [1]:

مَاذَا تُرِيدْ ؟
«اَلْقَمْحُ مِنْ طَاحُونَةِ الْأَسْيَادِ يَسْرِقُهُ الْعَبِيدْ»
مَاذَا تُرِيدْ ؟
«الْوَرْدُ لاَ يَنْمُو مَعَ الدَّمِ والْحَدِيدْ»
طَلَلٌ وَبِيدْ
تَقْضِي بَقِيَّةَ عُمْرِكَ الْمَنْكُودِ فِيهَا تَسْتَعِيدْ
حُلُمًا لِمَاضٍ لَنْ يَعُودْ!
حُلُمُ الْعُهُودِ الذَّابِلاَتِ مَعَ الْوُرُودْ
كَانَتْ حَيَاتُكَ مِنْ جَلِيدْ
وَلْتَبْقَ – رُغْمَ أَشِعَّةِ الْحُبِّ الْمُذِيبَةِ – مِنْ جَلِيدْ!
فِي وَحْشَةِ الْمَنْفَى الْبَعِيدْ
فِي وَحْشَةِ الْمَنْفَى الْبَعِيدْ

تسيطر نزعة مأساوية على هذا الجزء من القصيدة ، تجسّدها نظميا صيغة المخاطبة (أنتَ)، وإيقاعيا بحر الكامل بتسع وعشرين وحدة إيقاعية، جاءت خمس وعشرون منها زاحفة، وأربع

[1] – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج1، ص180.

صحيحة. وهو ما ينمّ عن نبرة لوعة وحزن بسبب الشعور بالضياع في المنفى. ويتعزّز هذا الشعور من خلال بنية التكرار الختامي، وإشعاعاتها الدلالية والإيقاعية على النص.

فقد خُتم هذا الجزء بتكرار بنية تركيبية في شكل شبه جملة (فِي وَحْشَةِ الْمَنْفَى الْبَعِيدْ). وهي، وإن لم تكن ترديدا لنص العنوان (في المنفى)، فإنّها تفصيل دقيق له، حيث إنّ المقصود بالضبط هو (في وحشة المنفى البعيد) . وهذا التفصيل يقوم بقطع الحوارية المستمرّة التي شغلت كلّ أجزاء القصيدة عن الدلالات المسكوت عنها في بنية العنوان، فجاء تكرار هذا التركيب ليؤكّد ذلك بعدما أجبره الشطران السابقان على استنفاد كلّ طاقاته الدلالية والإيقاعية.

كانت حياتك من جليد / ولتبق رغم أشعّة الحبّ المذيبة – من جليدْ

وعزّز هذا الحكم إيقاعيا هيمنة المقاطع الطويلة على تركيب التكرار، حيث إنّ الوحدات الإيقاعية الأربع جاءت مضمرة مذالة. فبسطت على الشطر بطأ إيقاعيا عمّق من مشاعر الحزن والحسرة في نفس الذات الشاعرة التي هي بطل الأحداث.

3-3 تكرار اللازمة: يتمّ هذا التكرار من خلال ترديد حالة لغوية معيّنة يتمّ التركيز عليها في كلّ مقطع من مقاطع القصيدة. وتظهر اللازمة على شكل فواصل تتراوح بين الطول والقصر حسب ما تقتضيه التجربة الشعرية. وغالبا ما تتحدّد في القصيدة بموضعين هما : بداية المقطع ونهايته.

ويطالعنا هذان النمطان كلاهما في شعر البياتي. نمط اللازمة الاستهلالية التي تتموضع في البدايات، ونمط اللازمة الختامية التي تتموضع في خواتيم المقاطع. والملاحظ أنّ تكرار اللازمة قد ندر حضوره في مدوّنة البياتي الحرّة، وتكثّف في القصائد العمودية. ومن نماذج النمط الأوّل ما نلفيه في قصيدة (يا بقايا اللهيب) [1]:

يَا بَقَايَا اللَّهِيبِ فِي أَعْمَاقِي ثَوْرَةُ الْيَأْسِ أَطْفَأَتْ أَشْوَاقِي
وَثُلُوجُ الْحِرْمَانِ ذَابَتْ بِرُوحِي وَجَرَتْ فِي دَمِي نَشِيشَ سَوَاقِي

* **

يَا بَقَايَا اللَّهِيبِ عَادَ الرَّبِيعُ فَاسْتَفِيقِي وأَيْقِظِي أَعْرَاقِي
ذَوِّبِي هَذِهِ الثُّلُوجَ وَطُوفِي كَالْفَرَاشِ الْمَحْمُومِ فِي آفَاقِي
وَاسْكُبِي فِي فَمِ الصَّبَاحِ بَقَايَا هَذِهِ الْخَمْرِ وَاسْكُبِي لِلسَّاقِي

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان،ج1، ص14.

* **

يَا بَقَايَا اللَّهِيبِ فِي أَعْمَـــاقِي مَزِّقِي .. مَزِّقِي شِرَاعَ انْطِلاَقِي
أَنَا رُوحٌ أَقْوَى مِنَ الْحُبِّ تَزْكُو بِدِمَـــائِي مَعَابِدُ الْعُشَّـــاقِ

تتأسّس هذه القصيدة على بحر الخفيف. وتستأثر اللازمة الاستهلالية بأكثر من نصف تفعيلات شطره (يا بقايا اللهيب / فاعلاتن متفعِ). وهو ما يعني هيمنة صيغة إيقاعية موحّدة في بداية مقاطع القصيدة الثلاثة. وقد كان لتكرار هذه اللازمة في مستهلّ المقاطع تأثيره القويّ في توجيه حركتها الدلالية، حيث إنّ تركيب اللازمة الذي ينهض على صيغة النداء جاء في بداية المقطع الأوّل لمساندة الذات المتكلّمة، ومدّها بالدعم المعنوي. فغرض الشكوى الذي يخرج إليه العجُز المبني على أسلوب خبري (ثورة اليأس أطفأت أشواقي). هو موضوع النداء ما دام هذا الأخير –في عرف اللغويّين- يعني الدعوة إلى الشيء. لكنّ دور التكرار الاستهلالي في المقطع الثاني يأخذ منحنًى دلاليا آخر، حيث تتراجع حالة الشكوى التي هيمنت على المقطع الأوّل. وتبرز بارقة أمل لبعث (بقايا اللهيب)، تمثّلت في عودة الربيع، أو انبعاث شعلة الحياة في نفس الذات المتكلّمة. وهذا ما يسند إلى اللازمة دورا فاعلا يتجاوز الدعم المعنوي إلى الدعم المادّي (أيقظي أعراقي، ذوّبي الثلوج، اسكبي الخمر). وفي تشهد اللازمة الاستهلالية المقطع الأخير حالة من النكوص، حيث تعود إلى الجمود . ويتراجع دورها إلى ما دون الدعم، إذ تتخلّى عنها الذات المتكلّمة في البيت الأخير:

ومن اليأس والرجاء فعودي أو تواري ، إنّي على اليأس باقي.

وهذا الدور الفاعل للازمة الاستهلالية مستمدّ أوّلا من التكرار، وثانيا من حيث إنّه موضوع للنص، حيث يتصدّر عنوانه (بقايا اللهيب) الذي مثّل بؤرة التمركز الدلالي، إضافة إلى دور آخر لا يمكن إغفاله يتعلّق بالتأثيرات الصوتية التي مارستها اللازمة على النص من خلال تركيبتها الصوتية، فحروف المدّ الثلاثة (يا، يا، هيـ) تفرض على مطالع المقاطع إيقاعا بطيئا تستجيب له نهاية الأشطر آليا بحروف ممدودة وفق صيغة ترجيعية مبرمجة. كما في مطلع المقطع الأوّل (يا بقايا اللهيب / في أعماقي). وفي الثاني (يا بقايا اللهيب/ عاد ربيعي). وفي الثالث (يا بقايا اللهيب / في أعماقي).

وقد يتركّز تكرار اللازمة في نهاية المقاطع. وهو ما أُشيرَ إليه باللازمة الختامية التي تمثّل تكثيفا إيقاعيا ودلاليا متمركزا في نهايات المقاطع. ويمكن التمثيل له بمقاطع من قصيدة (العطر الأحمر) [1]:

شَلاَّلُ ضَوْءٍ فِي ضُلُـــوعِ الدُّجَى يَجْرِي وَفِي قَلْبِ الدُّجَى يَهْدِرُ

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج1، ص60-61.

أَطْبَقَتْ أَجْفَانـــي وَأَيْنَ الْكَرَى وَأَنْتَ فِي أَعْمَـــاقِهَا تَسْهَرُ
يَا شَعْرَهَا الْأَحْمَـــــرَ! يَا وَرْدَةً أَرَّقَ لَيْلِي عِطْـــرُهَا الأَحْمَرُ

* * *

نَارُ مَجُوسِ الشَّرْقِ مَشبُـوبَةٌ فِيكَ وَعُبَّادُ اللَّظَـى كَبَّرُوا
يَا شَعْرَهَا الْأَحْمَـــرَ! يَا وَرْدَةً أَرَّقَ لَيْلِي عِطْـرُهَا الأَحْمَرُ

* * *

نُهَيْرُ عِطْرٍ فِي صَحَارَى الْهَوَى ذَابَتْ عَلَى شُطْآنه الْأَعْصُرُ
يَا شَعْرَهَا الْأَحْمَـــرَ! يَا وَرْدَةً أَرَّقَ لَيْلِي عِطْـرُهَا الأَحْمَرُ

* * *

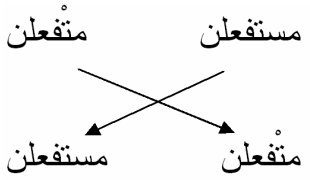
يَا مُرْقِصَ النِّيرَانِ يَا دِيمَـةً الْقَفْـرُ مِنْ أَنْفَاسِهَا مُزْهِـــرُ
وَيَا بَرِيقًا عَوَّذَتْـــهُ الرُّقَى عَلَـى عَصًا مُسْحِرَةٍ تَسْحَرُ
يَا شَعْرَهَا الْأَحْمَـرَ! يَا وَرْدَةً أَرَّقَ لَيْلِي عِطْـــرُهَا الأَحْمَرُ

* * *

تتّخذ اللازمة الختامية في هذه القصيدة من بحر السريع أقصى امتداد لها على الـسطر، حيـث تستغرق بيتا كاملا ينبني على صيغتي نداء (يا شعرها الأحمر / يا وردة). وجملة فعلية تامّة (أرّق ليلـي عطرها الأحمر). وهو ما يكشف عن استمرارية التشاكلات الإيقاعية والدلاليـة الـتي تتجمّـع في نهايات المقاطع الأربعة، حيث إنّ الصيغة الإيقاعية لبحر السريع:

مستفعلن متْفعلن فاعلن متْفعلن مستفعلن فاعلن

وما لها من خصائص إيقاعية تمنح اللازمة خصوصية التأثير الإيقاعي، بما تتركه من انطباع مميّـز في نفس القارئ. وأهمّ هذه الخصائص الانزياح العروضي اللاّفت الذي يحدث بين تفعـيلتي الحـشو من كلّ شطر. ويتمثّل في التقاطع الموضعي بين (مستفعلن) و(متفعلن):



وهذا التقاطع يعمل على تنويع الحركة الإيقاعية، ويُثري موسيقاها الداخلية، وينقلها من حالـة التكرار الرتيب للتفعيلات إلى التركيب الإيقاعي المهندَس.

أمّا على المستوى الدلالي فإنّ أثر هذه اللازمة الختامية التي تشغل بيتا بكامله واضح في أغلب المقاطع ، ونصّها:

يَا شَعْرَهَا الْأَحْمَـــرَا! يَا وَرْدَةً أَرَّقَ لَيْلِي عِطْـــرُهَا الأَحْمَرُ

فهذا (الشَّعر الأحمر) أُخذت به الذات المتكلِّمة في النص، قد أشاع ظلاله الدلالية وفق محور عمودي تجلّى في المقطع الأوّل بـ (شلاَّل ضوء في ضلوع البحر). وفي المقطع الثاني بـ (نار مجوس الشرق) . وفي المقطع الرابع ظهر صداه في (مرقص النيران) تارة، وفي (بريقا عوّذته الريح) تارة أخرى. و لم تتبلور هذه التراكيب المجازية الجميلة إلاّ من خلال حركة دلالية متنامية، بدأت بإيحاء من اللازمة الختامية.

وقد يجتمع تكرار اللازمة الاستهلالية، وتكرار اللازمة الختامية في نص واحد، فتزداد وتيرة الإيقاع والدلالة تمركزا وتمحورا على مستوى مفصليْ مقاطع القصيدة : البداية والنهاية. وهذه قصيدة (غيوم الربيع) [1]نموذج لذلك:

يَا غُيُومَ الرَّبِيعِ هَذَا فَضَائِي مُوحِشٌ يَسْكُبُ الْمِلاَلَ عَلَيَّا
يَا غُيُومَ الرَّبِيعِ هَذَا فَضَائِي مُوحِشٌ يَسْكُبُ الْمِلاَلَ عَلَيَّا

***

يَا غُيُومَ الرَّبِيعِ هَذَا فُـؤَادِي فِي جَحِيمِ الْهُدُوءِ لْلصَّمْتِ يَشْكُو
يَا غُيُومَ الرَّبِيعِ هَذَا فُـؤَادِي فِي جَحِيمِ الْهُدُوءِ لْلصَّمْتِ يَشْكُو

***

يَا غُيُومَ الرَّبِيعِ هَذِي دُمُوعِي فِي دُرُوبِ الْعُشَّاقِ ضَاعَتْ هَبَاءْ
يَا غُيُومَ الرَّبِيعِ هَذِي دُمُوعِي فِي دُرُوبِ الْعُشَّاقِ ضَاعَتْ هَبَاءْ

***

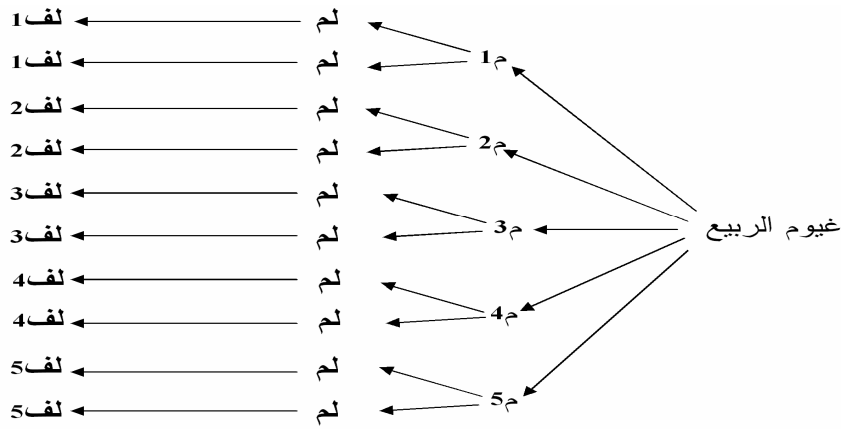
يَا غُيُومَ الرَّبِيعِ هَذَا رَبِيـعِي اَلْحَنِينُ الْمَجْهُولُ أَهْـــرَقَ جَامَهْ
يَا غُيُومَ الرَّبِيعِ هَذَا رَبِيـعِي اَلْحَنِينُ الْمَجْهُولُ أَهْـــرَقَ جَامَهْ

***

يَا غُيُومَ الرَّبِيعِ صُبِّي دُمُوعًا فَوْقَ صَحْرَاءِ عُمْرِيَ الْمَهْجُورَهْ
يَا غُيُومَ الرَّبِيعِ صُبِّي دُمُوعًا فَوْقَ صَحْرَاءِ عُمْرِيَ الْمَهْجُورَهْ

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج1، ص47-48.

يسير تكرار اللاّزمة المزدوجة في هذا النص بتقنية أكثر تعقيدا ممّا سبق، حيث تحافظ المقاطع على حالة لغوية واحدة هي (يا غيوم الربيع) تظهر في بداية كلّ مقطع ونهايته. وداخل هذه البنية التكرارية تكمن بنية تكرارية أخرى خاصّة بكلّ مقطع على حدة. تنطلق من اللاّزمة المركزية ، ثمّ تتجاوزها إلى تكرار تركيبة البيت الأوّل في البيت الأخير من كلّ مقطع، أي أنّ في القصيدة لازمتين؛ لازمة مركزية تشترك فيها كلّ المقاطع ،وتتحرّك عموديا، ويُرمز إليها بـ (لم)، ولازمة فرعية تتمدّد على المستوى الأفقي للمقاطع ، ويُرمز إليها بـ (لف). ونرمز إلى المقطع بالحرف (م)، فننتهي إلى تجسيد البنية التكرارية بصريا بهذا الشكل التوضيحي:



يجسّد هذا المخطّط بنية اللاّزمة المركزية (بداية ونهاية)، انطلاقا من نص العنوان الذي يعدّ جزءا أساسيا فيها (غيوم الربيع). ثمّ يتوزّع عموديا على المقاطع بعد أن تتحوّل بنيته إلى أسلوب نداء (يا غيوم الربيع). وتتطوّر هذه البنية متمدّدة تركيبيا وعروضيا إلى بيت ذي شطرين من بحر الخفيف. وتهيمن بعد ذلك هيمنة تامّة على القصيدة بإشعاعاتها الدلالية باسطة مسحة من الحزن والكآبة واليأس على جميع الأبيات. كما تزحف سماتها الإيقاعية على الأبيات، سواء بما فرضته على الأشطر الأولى من تركيب إيقاعي جاء مطّردا على الصيغة (فاعلاتن متفعلن فاعلاتن)، أو بما كان للأصوات الممدودة من إيقاعات جسّدت نغمة الحزن تلك (يا، يو بيـ، ها، ذا، ذي).

3-4 التكرار المتدرّج: يعدّ هذا التكرار أكثر البنى التكرارية تعقيدا لما يتطلّبه من خصوصية بنائية، ومهارات فنية من أجل تحقيق غايات إيقاعية ودلالية غايةً في الأهمّية بالنسبة لطبيعة التجارب الشعرية المعقّدة. وفي قصيدة (عن الميلاد والموت) [1]نلحظ هذه المهارة في التركيب الشعري من أجل الوصول إلى غايات فنّية منشودة:

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج2، ص176.

عِنْدَمَا تَسْقُطُ فِي الْوَحْلِ صَبِيَّةْ

عِنْدَمَا تَنْغَرِسُ السِّكِّينُ فِي لَحْمِ الضَّحِيَّةْ

عِنْدَمَا تَسْعَى عَصَا السَّاحِرِ حَيَّةْ

سَتَعُودِينَ مَعَ الشَّمْسِ خُيُوطًا ذَهَبِيَّةْ

وَمَعَ الرِّيحِ الَّتِي تَعْوِي عَلَى شُطْآنِ لَيْلِ الْأَبَدِيَّةْ

غِنْوَةً أَنْدَلُسِيَّةْ

سَتَعُودِينَ مَعَ الْمِيلاَدِ وَالْمَوْتِ نَبِيّةْ

تُشْعِلِينَ النَّارَ فِي هَذِي السُّهُوبِ الْحَجَرِيَّةْ

تَبْعَثِينَ النَّوْرَسَ الْمَيِّتَ فِي صَمْتِ الْبِحَارِ الْأَسْيَوِيَّةْ

وَالْيَنَابِيعِ الْخَفِيَّةْ

تَمْنَحِينَ الضِّفْدَعَ النَّائِمَ فِي الطِّينِ جَنَاحَيْنِ، تَجُوبِينَ الْبَرِيَّةْ

كَغَزَالٍ شَارِدٍ تَجْرِي كِلاَبُ الصَّيْدِ فِي أَعْقَابِهِ يُدْرِكُهُ لَيْلُ الْمَنِيَّةْ

سَتَعُودِينَ إِلَيَّ

لِتَقُودِي فِي أَعَاصِيرِ الرَّمَادِ

والدَّيَامِيسِ، شِرَاعَ السَّنْدَبَادِ

سَتَعُودِينَ مَعَ الطّوفَانِ لِلْفُلْكِ حَمَامَةْ

تَحْمِلِينَ غُصْنَ زَيْتُونٍ مِنَ الْأَرْضِ عَلاَمَةْ

وَعَلَى قَبْرِ الْمُحِبِّينَ غَمَامَةْ

سَتَظَلِّينَ إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةْ

تُمْطِرِينَ وَتَمُوتِينَ نَدَامَةْ

سَتَعُودِينَ بِلاَ جَارِيَةٍ، هَارِبَةً مِنْ أَسْرِ هَرُونَ الرَّشِيدِ

وَمَعَ الْمِيلاَدِ وَالْمَوْتِ شَرَارَاتِ شُمُوسٍ مِنْ جَلِيدِ

سَتَعُودِينَ إِلَى الْأَرْضِ الَّتِي تَخْضَرُّ عُودًا بَعْدَ عُودِ

لِتُضِيئِي الْحَجَرَ السَّاقِطَ فِي بِئْرِ الْوُجُودِ

لِتَمُوتِي مِنْ جَدِيدِ

لِتَعُودِي عُشْبَةً صَفْرَاءَ فِي حَقْلِ وُرُودِ

عَنْدَلِيبًا فِي الْجَلِيدِ

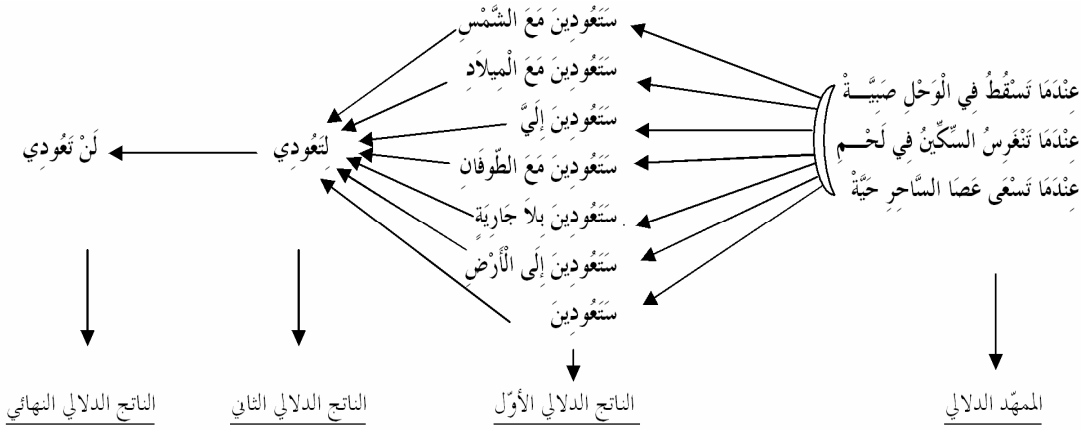
سَتَعُودِينَ، وَلَكِنْ لَنْ تَعُودِي.

ترتسم معالم شعرية هذه القصيدة من خلال عنصر التكرار، حيث تحكمها حركة البنى التكرارية من كلّ جهاتها، أفقيا وعموديا. فعلى المستوى الأفقي تتمدّد تفعيلات بحر الرمل (فاعلاتن) بين تفعيلتين في الشطر السادس حدّا أدنى، وتسع تفعيلات في الشطر الثاني عشر حدّا أقصى ، في صورة تكرارية متعادلة تماما. فقد وقعت في الزحاف اثنان وخمسون تفعيلة بين مخبونة ومكفوفة. وسلمت منه اثنان وخمسون.

وعلى المستوى العمودي يتأثّث النص بحضور مكثّف للقوافي، بحيث خضعت كلّ أبيات القصيدة لقافية منوّعة، لكنّها ذات نظام معيّن هو: (أأأأأأأأأأأأأ، ب ب، ج ج ج ج ج، ددددددد). فقد هيمنت الفئة (أ) على ثلاثة عشر شطرا متتاليا، وكلماتها (صبية، الضحية، حية، ذهبية، الأبدية، أندلسية، نبية، الحجرية، الأسيوية، الخفية، البرية، المنية، إلي). وظهرت الفئة (ب) في شطرين متتاليين ضمن اللفظتين (الرماد، السندباد). كما تجلّت الفئة (ج) خمس مرّات متتالية في (حمامة، علامة، غمامة، القيامة، ندامة). وعادت حالة التكثيف التقفوي في نهاية القصيدة لتهيمن بالفئة (د) في ثمانية أشطر متتالية على محور الكلمات الآتية (الرشيد، جليد، عود، الوجود، جديد، ورود، الجليد، تعودي). وهذا البناء التقفوي القائم –أساسا– على التكرار الصوتي أسهم في رفد البنية التكرارية العامّة للنص، وأدخلها في تفاعل فنّي عمودي على مستوى الفئات التقفوية محافظا على تجاوبها مع حركة التكرار الحاصلة في بدايات الأشطر.

وتخضع بدايات أحد عشر شطرا من أصل ثمانية وعشرين لحالات لغوية متكرّرة ترسم الخيوط الدلالية لنسيج النص. وهذه البنى المتكرّرة تبدأ بالظرفية الزمانية (عندما) ثلاث مرّات لتبذر أفعالا شرطية يظهر صدى جوابها في ترديد الجملة الفعلية المقترنة بحرف المضارعة (ستعودين) على امتداد سبعة أشطر. وتقف عند الشطر السادس والعشرين بفعل تطوّر دلالي يصيبها ، فيغيّر صيغتها من الزمن المستقبل (ستعودين) إلى المضارع المنجز بلام الأمر (لتعودي). ثم تنعكس حركتها –تماما– إلى

النقيض متمثِّلة في الفعل المضارع المنفي (لن تعودي). ويمكن إبراز هذه البنيـــة التكراريـــة بالمرتـــسم التوضيحي الآتي:



فالبنية التكرارية تسير وفق هذا النموّ الدلالي انطلاقا من معنى الـــشرط في الأفعـــال (تـــسقط، ينغرس، تسعى)، نحو جواب الشرط المتجسد في الفعل (ستعودين) الذي يمثّل الناتج الـــدلالي الأوّل. وتتطوّر البنية التكرارية لهذا الناتج الأوّل من صورة الترجّي في الطلب (ستعودين) إلى صيغة الطلـــب على وجه الإلزام في الأمر المعنوي (لتعودي)، ممثّلا للناتج الدلالي الثاني. وهو ناتج بـــديل نبـــع مـــن المحاولات اليائسة لتكرار صيغة الترجّي المنجزة بالسين مع الفعل المضارع (ستعودين). وتتغيّر وجهـــة البنية التكرارية فجأة بدخول الناتج الدلالي النهائي (لن تعودي) الذي قـــام بهـــدم كـــل المقـــدّمات والنتائج السابقة. ولكنّه –في الوقت نفسه– لا ينبجس من فراغ ، بل هو حلقة نهائيـــة في سلـــسلة دلالية متنامية، أراد لها الشاعر أن تتموضع في خاتمة النص، مشفوعة تركيبيا بأداة الاستدراك (لكـــن) التي منحتها شرعية تمثيل الحركة المضادّة لدلالة البنية التكرارية. وقد زادتها الكثافـــة الإيقاعيـــة الـــتي شُحنت بها داخليا أهمّيةً.

وبذلك كان للتكرار المتدرّج –جرّاء هذا الدور البارز– سمة فنّية عالية لَما يبثّ في الـــنص مـــن حيوية وتعقيد وجمالية في التشكيل، وتماسكٍ في البناء العام. وهو شكل من التكرار لا يخضع لنظـــام معيّن يتجلّى به، وإنّما تنتشر فيه بنية التكرار على مساحة النص استجابة لطبيعة تركيبه.

1 – بنية النبر: إن دراستنا للنبر في هذا الجزء لن تنطلق من كونها المشروع البـــديل للعـــروض الخليلي، وإنّما سيُنظر إليه بأنّه بنية مكمّلة للمشروع العروضي، ذلك أن الدارسين الـــذين حـــاولوا تجاوز العروض أثناء دراستهم للنبر ظلّوا في دائرته، وتعاملوا بمصطلحاته. وهذا ما يـــبرّر مـــشروعية النظر إلى بنية النبر بأنّها تابعة ، وليست بديلة.

وموضوع النبر –كما جاء في الجزء النظري- مثّل مَثارَ جدلٍ واسع بين الباحثين المعاصرين. ففي حين ذهب بعض الدارسين[1] إلى أنه ليست للنبر أيّة فاعليّة في اللغة العربية التي تقوم على أساس الكمّ، عوّل دارسون آخرون على أهمّيته في القيام ببعض الوظائف الحيوية، ومن بينهم محمد النّويهي، وكمال أبو ديب، وسيّد البحراوي. وسيتمّ التّركيز في هذا العنصر على مشروع كمال أبي ديب لسببين:

أولهما أنّه مشروع في النبر يسعى إلى إضفاء الصبغة العربية على الشعر العرب، ويجمع بين النظرية والتطبيق. **وثانيهما** أنه تعامل مع الشعر بنوعين من النبر هما: النبر اللغوي، والنبر الشعري. وهذا يجعل تطبيقه على الشعر أمرا ممكنا من جهة، ومقنعا من جهة أخرى.

1-1 قانون النبر اللغوي: يقع النبر اللغوي في مشروع كما أبي ديب على الكلمات بوصفها وحدة لغوية قاموسية محتفظة بنبرها داخل الجملة وخارجها[2]. وهذا ما نلفيه عند إبراهيم أنيس[3]. ويستبعد الكلمات التي تتألّف من نواة واحدة (-0)، مثل (لم)، أو من نواتين (--)، مثل (على)، فهي كلمات لا يقع عليها أيّ نبر منفردة. وتُنبر الكلمة المؤلّفة من النواة (---0)، مثل (سُحُبٌ) بإحدى الطريقتين الآتيتين: (0̸--×) [4]، أو (0̸--×) . أمّا الكلمات المتألّفة من نواتين أو أكثر من هذه النّوى فيكون نبرها كما يلي:

- إذا انتهت الكلمة بالنواة (-0)، أو بالنواة (--0)، فإنّ النبر القويّ يقع على الجزء السابق لهاتين النواتين مباشرة.
- إذا انتهت الكلمة بالنّواة (---0) فإنّ النّبر يقع على الجزء السابق للتتابع (--0) مباشرة، أي على المتحرك الأوّل في النواة (×--0)
- إذا انتهت الكلمة بالتتابع (-00)، أو (--00)، أو (---00) يمكن اعتبار الجزء (-00) حالة من حالات (-0-0)، كأنّما كانت الكلمة تنتهي بـ (-0)، ثمّ سُكِّن المتحرّك الأخير فيها، فأصبحت نهايتها (--00)، وتُنبر على أساس القانون الأوّل.

---

[1] – ينظر: الورتاني، خميس: الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا،ج2، ص162.

[2] – ينظر: أبو ديب، كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص302.

[3] – ينظر: أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية، ص139.

[4] – ترمز العلامة (×) للنبر القويّ، والعلامة للنبر (̸) الضعيف.

- أمّا إذا اجتمعت في الكلمة كلُّ النّوى السابقة كما في كلمة (متباعداتٌ)، فإنّ نبرها يكون كما يلي (̂0–̂0– –̂0–̂0) ، أي بنبرتين قويّتين متعاقبتين.

1-2 قانون النبر الشعري: إذا كان النبر اللغوي يقع على الكلمات، فإنّ النبر الشعريّ يقع على الوحدات الإيقاعية. ومثلما حصل في النبر اللّغويّ فإن النواة (–0) بوصفها وحدة إيقاعية مستقلّة بذاتها لا تلقى نبرا، وكذلك النواة (––0) إذا شكّلت وحدة إيقاعية منفردة، بل تظلاّن عائمتين في انتظار تبلور دورهما الإيقاعي في السياق الكلّيّ للتشكّل الإيقاعي. وأمّا النواة (–––0) بوصفها وحدة إيقاعية فإنّها تُنبر بطريقتين:(̂0––̂) أو (̂0––́) . وعلى الرّغم من أنّ لها دورا كبيرا في البحور الشعرية فإنّ دورها لا يتبلور إلاّ في سياق التّشكّل الإيقاعي.

ويلخّص قانون النبر الشعري (الارتكاز) في أنّ الوحدة الإيقاعية حين تنتهي بالنواة (–0)، أو النواة (––0) فإن نبرا قويّا سيقع على الجزء الذي يسبق هاتين النواتين مباشرة. وحين تنتهي الوحدة الإيقاعية بثلاث نوًى من نوع (–0)، ولا تكون أخيرة فإنّ نبرا قويا تتحمّله النواة الأخيرة. وأمّا إذا انتهت الوحدة بالنّواة (–––0) فإنّ النبر سيقع على الجزء للسابق للتّتابع (––0) مباشرة. وفي حالة ورود الوحدة الإيقاعية بالتّتابع (–00) فإنّ النبر سيقع عليه.

ونخلص إلى أنّه لا فرقَ بين النبر اللغوي والنبر الشعري (الارتكاز) إلاّ فيما يتعلّق بتجلّي كلّ منهما، حيث يتجلّى الأوّل في الوحدة اللغوية، بينما يتجلّى الثاني في الوحدة الإيقاعية. ولذلك يعتمد الأوّل على النظام المقطعي، بينما يعتمد الثاني على النظام العروضي.

وتكمن أهمية هذه الخطوات كلّها في أنها تكشف عن تشكّل أسس النظام الإيقاعي للشعر العربي، وذلك لأن نقاط التفاعل بين النبر اللغوي والنبر الشعري هي «مستوى الحيوية الإيقاعية، وحصيلة تفاعل المؤثّرات الآلية والحيوية المفروضة والنابعة من التجربة الانفعالية في القصيدة»[1].

وفيما يلي محاولة لرصد الفاعلية الإيقاعية للنبر في شعر عبد الوهّاب البيّاتي من خلال ثلاثة نماذج، يمثّل كلّ منها مرحلة من المراحل الإيقاعية الثلاث التي رأينا أن شعر البياتي قد مرّ بها:

1-3 مدار النبر في الكامل: الكامل من البحور التي تطرح إشكالية في مشروع أبي ديب النبري، ذلك أنّه يتضمّن النواة القلقة (–––0) التي تنبر بطريقتين، إما (̂0––̂) أو (̂0––́)،

[1]) – أبو ديب، كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص338.

ويرْجُح نبرها في النهاية بالتّوتّر الداخلي الذي يفرضه السياق، وهذا هو النموذج الأصـــلي للكامـــل المنبور:

$$2\times\ \overset{\wedge}{0}--\overset{\times}{0}---\ \overset{\wedge}{0}--\overset{\times}{0}---\ \overset{\wedge}{0}--\overset{\times}{0}---$$

وسيتمّ الأخذ بهذا النموذج الأصلي أثناء تحليل قصيدة (صخرة الأموات) [1]:

1. **نَامِي!**
2. **وَقَبَّلَ شَعْرَهَا**
3. **أُخْتَاهُ نَامِي!**
4. **بَيْنِي وَبَيْنَ سَمَائِكِ الزَّرْقَاءِ**
5. **أَجيَالٌ مِنَ الْبُؤَسَاءِ**
6. **نَامِي!**
7. **صُمٌّ عَنِ الدُّنْيَا بِلَوْنِ الْخَوْفِ**
8. **كَانُوا وَالرُّغَامِ.**
9. **عَاشُوا عَلَى الْأَوْهَامِ**
10. **كَالدِّيدَانِ تَنْهَشُ فِي الرِّمَامِ**
11. **أَحْيَاؤُهُمْ مَوْتَى**
12. **وَمَوْتَاهُمْ خَفَافِيشُ الظَّلَامِ**
13. **لَمْ يَعْرِفُوا نُورَ السَّمَاءِ**
14. **وَلاَ تَبَارِيحَ الْغَرَامِ**
15. **أَمَّا نِسَاؤُهُمُ**
16. **فَجُرْذَانٌ تَعِيشُ عَلَى الْهَوَامِ**
17. **بَيْنِي وَبَيْنَ سَمَائِكِ الزَّرْقَاءِ**
18. **صَخْرَتُهُمْ**
19. **فَنَامِي!**

في النصّ حركتان يتفتّق عنهما العمق الدلاليّ. هما: حركة (الهناء) التي تمثّلها الأختُ الصغيرة الجاهلـــة بما يدور في الحياة الاجتماعية، وحركة (الشقاء) التي يجسّدها البؤساء الذين يعيشون في هـــذه الـــدنيا.

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج1، ص119.

كالديدان. وسيقسّم النصّ –تبعا لذلك– إلى جزأين: جزء يتضمّن الأشطر الستة الأولى، والثلاثة الأخيرة. وجزء يتضمّن الأشطر العشرة المتوسّطة. وسيُرمز للنبر اللغوي بالرمز (∩)، ويُرمز للنبر الشعري بالرمز (X).

1-3-1 حركة (الهناء):

ب(7) · -0̂-0̂-/ 0--0̂-0̂-/ 0--0̂-0̂-

ب(8) · 0- 0̂ --0̂-0-/ 0̂-

ب(9) · -0̂-0̂-/0--0̂-0̂-

ب(10) · 0-0̂ 0̂-0- -0---/ 0--0̂-0̂-/ 0-

ب(11) · 0̂-0̂-/ 0-- 0̂ -0-

ب(12) · 0-0̂-- 0̂-0-/ 0̂-- 0̂-0̂-/ 0--

ب(13) · -/ 0-- 0̂ -0-/ 0-- 0̂ -0-

ب(14) · 0-0̂-- 0̂-0- / 0̂ --0̂--

ب(15) · 0̂---/ 0̂-- 0̂-0̂-

ب(16) · 0- 0̂--0̂---/0- 0̂-0̂-/ 0--

1-3-2 حركة الشقاء:

ب(7) · -0̂-0̂-/ 0--0̂-0̂-/ 0--0̂-0̂-

ب(8) · 0- 0̂ --0̂-0-/ 0̂-

ب(9) · -0̂-0̂-/0--0̂-0̂-

ب(10) · 0-0̂ 0̂-0- -0---/ 0--0̂-0̂-/ 0-

ب(11) · 0̂-0̂-/ 0-- 0̂ -0-

ب(12) · 0-0̂-- 0̂-0-/ 0̂-- 0̂-0̂-/ 0--

ب(13) · -/ 0-- 0̂ -0-/ 0-- 0̂ -0-

ب(14) · 0-0̂-- 0̂-0- / 0̂ --0̂--

ب(15) · 0̂---/ 0̂-- 0̂-0̂-

ب(16) · 0- 0̂--0̂---/0- 0̂-0̂-/ 0--

يُلاحظ في تحليل النبر اللغوي أن أغلب الكلمات العربية تنتهي بمتحرّك، وبالتالي فإنّ انتهاءها بالنواة (–0) أو (––0) لا يتحقّق. وهو ما اضطرّنا إلى البحث في الكلمة عن إحدى النواتين السابقتين، وتعيين النبر في الجزء الذي يسبقهما. كما يُلاحظ في النبر الشعري اجتماع النّوى الثلاث في وحدة إيقاعية واحدة على هذا الشكل (–––0––0 –0 متفاعلاتن). وكان الناقد قد أكّد أنّ فيها نبرين قويين كما يلي: (–––0́––0́ –0). ويمكن تلخيص ما وقفت عليه دراسة هذا النص من نتائج في الجدول الآتي:

عدد النبرات في الشطر						تطابق النبر اللغوي والنبر الشعري			
حركة (الهناء)			حركة (الشقاء)			حركة (الهناء)		حركة (الشقاء)	
الشطر	نبر	ارتكاز	الشطر	نبر	ارتكاز	الشطر	التطابق	الشطر	التطابق
أ(1)	1	1	ب(7)	3	3	أ(1)	0	ب(7)	0
أ(2)	2	1	ب(8)	2	2	أ(2)	1	ب(8)	1
أ(3)	2	2	ب(9)	2	2	أ(3)	1	ب(9)	0
أ(4)	3	3	ب(10)	2	3	أ(4)	1	ب(10)	0
أ(5)	2	2	ب(11)	2	2	أ(5)	0	ب(11)	1
أ(6)	1	1	ب(12)	3	3	أ(6)	1	ب(12)	1
أ(17)	4	3	ب(13)	2	2	أ(17)	0	ب(13)	2
أ(18)	1	1	ب(14)	2	3	أ(18)	0	ب(14)	1
أ(19)	1	1	ب(15)	2	2	أ(19)	1	ب(15)	0
			ب(16)	3	3			ب(16)	1
المجموع	17	17	المجموع	23	25	المجموع	05	المجموع	7

أوّل ما يُلاحظ في الجدول هو تقارب عدد النبرات بين النبر اللغوي والارتكاز، حيث تساويا تماما في حركة (الهناء) (17/17)، وتقاربا في حركة (الشقاء) (25/23). لكن بالنظر إلى عدد مرات التقاطع، نجد أنّ كلاّ منهما مستقلّ في حركته، إذ لم يتقاطعا في الأشطر المجسِّدة لحركة (الهناء) أربع مرّات، والتقيا خمسا. كما لم يلتقيا في حركة (الشقاء) أربع مرّات، وتقاطعا ستّا. وهذا يدلّ على أنّ النّبرين متقاربان من حيث حدوثهما، ومتباينان في مرّات التقاطع.

في الحركة (ب) –التي هي حركة (الشقاء)– تتكثّف نقاط التّقاطع بين النبرين، حيث تصل إلى سبع مرّات في عشرة أشطر، وتتركّز أكثر في الشطر الحادي عشر إلى الشطر الثالث عشر، حيث تحدث خمسة تقاطعات. فما هي دلالة ذلك؟

بالعودة إلى النّصّ نقف على أن حركة التقاطعات قد تجمّعت في هذه الأشطر الأربعة:

أَحْيَاؤُهُمْ مَوْتَى
وَمَوْتَاهُمْ خَفَافِيشُ الظَّلاَمِ
لَمْ يَعْرِفُوا نُورَ السَّمَاءِ
وَلاَ تَبَارِيحَ الْغَرَامِ.

فهل يمثّل هذا التّجمّع للتقاطع النبري جذر الفاعلية الإيقاعية التي يتكلّم عنها الناقد؟

بالرجوع –أيضا– إلى الدائرة الدلالية للنّصّ نجد أن هذا التجمّع قد مثّل دلاليا وصفا مركّزا لهؤلاء البؤساء (موضوع حركة الشقاء). فمعاناتهم تكمن في أن أحياءهم موتى من شدّة البؤس. وأن هؤلاء الموتى (الأحياء البائسين) لا يعتاشون إلا ليلا حين يأوي الناس إلى بيوتهم، فهم لم يمتّعوا بنور السماء، وجمال الحياة. وبالتالي فإنّ هذه الصفات هي بؤرة التّوتّر يتعلّق بها ما قبلها وما بعدها.

إنّ هؤلاء الأشقياء بتلك الصفات الممثِّلة لبؤرة التوتّر هم مشكِلة الذات المتكلِّمة في النص، حيث أن وجودهم يقُضُّ مضجعه، ويحرمه من قضاء أوقات طيّبة مع أخته البريئة. وبذلك فإن النص ينمّ عن عالمين، عالم (الهناء)، وهو عالم الأخت، والذات المتكلّمة. وهو أقلّ نبرا. وعالم (الشقاء) الذي تمثّله الطبقات الاجتماعية الحقيرة البائسة في المجتمع، وفي وصفها يكثر النبر ليمثّل حيوية الإيقاع.

وتكمن أهمّية التقاطع بين النبر اللغوي والنبر الشعري في أن مواضعه في الحالتين تعني وجود مقاطع طويلة، حيث لا يقع النبر –حسب قواعد أبي ديب– إلا في الجزء السابق لمقطع طويل مباشرة، أو يفصل بينهما مقطع قصير على الأكثر. كما أن المقطع المنبور غالبا ما يكون مقطعا طويلا. وهو ما نقف عليه فعلا في هذا النص، بحيث تتركّز النبرات –لغويةً وشعريةً– في حركة (الشقاء) التي تتجذّر فيها الحيوية الإيقاعية. ويبلغ عدد النبرات فيها ثماني وأربعين نبرة مقابل أربع وثلاثين نبرة في حركة (الهناء). وهذا يعني أن في الحركة الأولى إيقاعا بطيئا، لأنّ التوتّر قد بلغ أقصاه.وبذلك تتدعّم النتائج التي تمّ تأكيدها أثناء الحديث عن بنية الكامل التوتّرية بأنها ذات طبيعة

مرنة في تحمّل النبر، حيث أن زحاف (الإضمار) الذي يكثر وقوعه على تفعيلة الكامل، فيحوّل نواتها الإيقاعية (0---) -المربكة لتلك الأحكام- إلى النواة (0-0-) ذاتِ النبر الثابت على جزئها الأوّل. وقد ساعد على تحقّق هذه المزاعم تدعيمُ النصّ بالوحدة الإيقاعية (0-0--0---) متفاعلاتن). وقد وردت في الشطر الثالث في (أختاه نامي= متْفاعلاتن)، وعند التدوير في نهاية الشطر الخامس وبداية الشطر السادس (بؤساء نامي= متفاعلاتن)، وفي الشطر الثامن (نُوا وَالرُّغَامِ= متْفاعلاتن)، وفي الشطر العاشر (هَشُ فِي الرِّمَامِ= متفاعلاتن)، وفي الثاني عشر (فِيشُ الظَّلاَمِ= متْفاعلاتن). وقد ظهرت في الشطر الرابع عشر (رِيحَ الْغَرَامِ= متْفاعلاتن)، والسادس عشر (شُ عَلَى الْهَوَامِ= متفاعلاتن). وظهرت عن طريق التدوير في الشطر الثامن عشر (رَتُهُمْ فَنَامِي= متفاعلاتن). فقد وردت هذه التفعيلة في أربعة مواضع مضمَرة، فأنتجت أربعة مقاطع طويلة، وكانت مسؤولة عن حدوث خمسة تقاطعات نبرية.

1-4 مدار النبر في الرجز: إن الرجز ذو تفعيلة واحدة، ولا يطرح إشكالات في نظرية كمال أبي ديب، إلا في حالات نادرة جدّا، تتمثّل في ورود التفعيلة المخبولة (فعِلَتن 0---) التي يخضع نبرها للسّياق الذي ترد فيه، فهي تحمل نبرا مجرّدا على المتحرّك الثالث (---$\overset{\times}{-}$-$\widehat{0}$ ، وأشكالا أخرى من النبر في الحالات الخاصّة[1].

ولبحر الرّجز نموذج نبريّ أصليّ ثابت هو:

$$2 \times \widehat{0}--\overset{\times}{0}-0- \;/\; \widehat{0}--\overset{\times}{0}-0- \;/\; \widehat{0}--\overset{\times}{0}-0-$$

وفيما يلي نموذج من شعر البياتي لاختبار مدى فاعلية النبر في بحر الرجز. وهل تتحقّق فيه الحيويّة الإيقاعية التي رأينا أنّها تتحقّق نسبيّا في بحر الكامل؟. وهذه قصيدة رجزية بعنوان (إلى القتيل رقم 8) [2]:

قَميصُهُ الْمُمَزَّقُ الْأَرْدَانْ

وَفُرْشَةُ الْأَسْنَانْ

وَخِصْلَةٌ مِنْ شَعْرِهِ لَوَّثَهَا الدُّخَانْ

وَفِي ثَنَايَا جَيْبِهِ

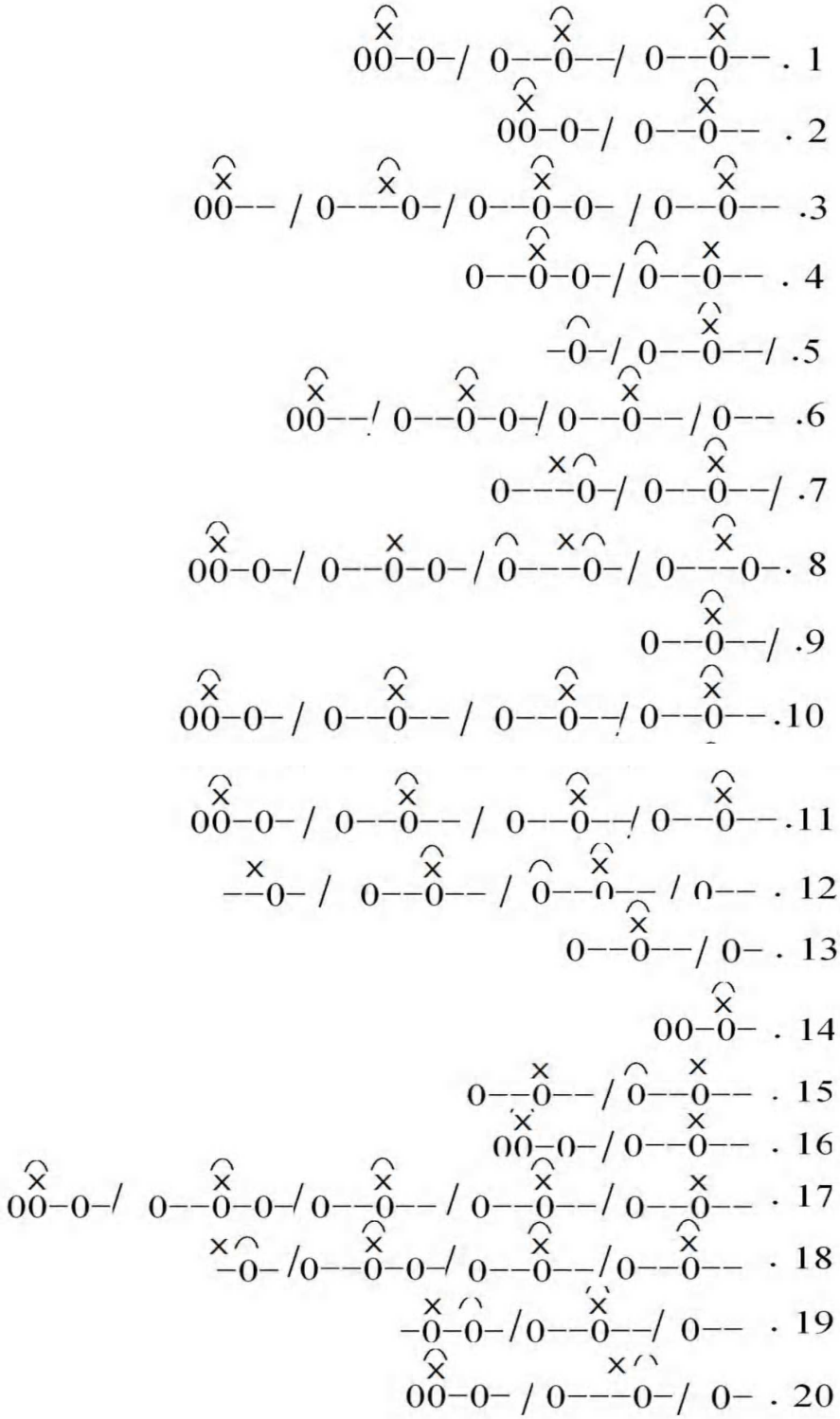
[1]) – ينظر: أبو ديب، كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص266.

[2]) – البياتي، عبد الوهّاب: الديوان، ج1، ص311.

بِطَاقَةُ الْحِزْبِ
وَحَوْلَ رَسْمِهِ خَطَّانِ أَزْرَقَانْ
وَعَبْرَ زِنْزَانَتِهِ
مَقْبَرَةٌ تُعْوِلُ فِيهَا الرِّيحُ وَالذُّؤْبَانْ
«سَنَلْتَقِي!»
وَأَطْبَقَتْ عَلَيْهِ فِي جَلِيدِهَا الْجُدْرَانْ
وَسِيقَ لِلْمَوْتِ
كَمَا تُسَاقُ لِلْمَسْلَخِ
فِي مَدِينَتِي
الْخِرْفَانْ
فَإِنْ مَرَرْتَ يَا أَخِي
بِفُرْشَةِ الْأَسْنَانْ
فَلاَ تَقُلْ بِأَنَّهَا نِفَايَةٌ فِي سَلَّةِ النِّسْيَانْ
لِأَنَّهَا الشَّاهِدَةُ الْوَحِيدَةُ، الْيَوْمَ
عَلَى جَرَائِمِ الْفَاشِسْتِ
فِي حَقِّ أَخِي الْإِنْسَانْ.

هذا النص ذو بنية سردية مرويّ بضمير الغائب، يتضمّن قصّة إعدام رجل معتقل بسبب انتمائه السياسي للحزب، وفيه وصف لزيّه لحظة الوداع، وتفصيل لظروف اغتياله. وفيما يلي تعيين لمواضع النبر اللغوي، والنبر الشعري من خلال انتشاره العروضيّ:

مواضع النبر في النص:



وفيما يلي رصد لنتائج الحركة النبرية في القصيدة:

عدد النبرات في الشطر								تطابق النبر اللغوي والنبر الشعري			
الشطر	نبر	ارتكاز	الشطر	نبر	ارتكاز	الشطر	التطابق	الشطر	التطابق	الشطر	التطابق
1	3	3	11	2	2	1	3	11	1
2	2	2	12	2	2	2	2	12	1
3	4	4	13	1	1	3	4	13	1
4	2	2	14	1	1	4	1	14	1
5	2	1	15	1	2	5	1	15	0
6	3	3	16	2	2	6	3	16	2
7	1	2	17	4	5	7	1	17	4
8	4	4	18	4	4	8	2	18	3
9	1	1	19	2	2	9	1	19	1
10	4	4	20	2	2	10	4	20	1
المجموع	26	26	المجموع	21	23	المجموع	22	المجموع	15

تُظهر النتائج الواردة في الجدول أنّ النبر كان كثيفا، سواءٌ على المستوى اللغوي أم على المستوى الارتكازي. فقد بلغ مجموع النبرات اللغوية سبعا وأربعين نبرة، وبلغ مجموع النبرات الشعرية تسعا وأربعين نبرة. ولذلك جاءت مواضع التطابق بين النبرين كثيرة. وهو ما يفتَرَض أن يعكس درجة التوتّر في النصّ.

والملاحَظ –أيضا– أنّ التقارب بين النبر اللغوي، والنبر الشعري كبير، يكاد يكون تطابقا، حيث لم يتجاوز الفارقُ بينهما النبرتين. كما أنّ الفارق بين عدد مرّات التطابق وعدمه لم يكن شاسعا. وهو ما يؤكّد مرّة أخرى بنية التوتّر التي ينهض عليها النص.

إن النسب الواردة في الجدول تظلّ عديمة الجدوى –رغم كثافتها– إذا لم يعكسْها واقع النص الدلالي، حيث يمكن أن تُلتَمس لها مبرّرات بنيوية أخرى لها علاقة بطبيعة التفعيلات، وبنية الكلِم في اللغة العربية. وبالعودة إلى النص نلاحظ أنّه يقوم على الوصف والتفصيل؛ لأنّه ذو بنية سردية، ولا يمنع عامل الوصف والتفصيل بنية التوتّر في النص من الاشتغال.

ولعلّ أوّل ما يستوقفنا من مظاهر التوتّر -أثناء مقاربة النص إيقاعيا- القلق الذي تتحرّك وفقه الوحدة الإيقاعية (مستفعلن) التي لم تعرف لها استقرارا منذ بداية النص إلى منتهاه. وظلّت تصارع من أجل البقاء، لكنّ زحاف الخبن، وزحاف الطيّ، وعلّة القطع، هذه الزحافات نزلت إلى (حلبة الصراع) بقوّة. وهو ما اضطرّ تفعيلة الرجز السليمة إلى الانحراف عن موضعها أربع وأربعين مرّة، وتمكّنت من التجلّي ستّ مرّات فقط، حيث ظهر عليها الخبن في خمسة وعشرين موضعا، وغلبها زحاف الطيّ في تسعة مواضع. أما القطع والخلع فقد ظفرا بها في عشرة مواقع. وهذا الصراع الدائر في ساحة النص بين التفعيلات الزاحفة والتفعيلات الصحيحة يعكس جزءا من بنية التوتّر.

ويَثوي إلى جانب هذا التوتّر توتّر آخرُ تصنعه —هذه المرّة- البنية الدلالية للنص، حيث يتّخذ وصفُ التفاصيل الدقيقة مساره إلى ذهن المتلقّي ليهزّه بإيحاءاته، حينما تغدو —مثلا- فرشاةُ الأسنان علامة فارقة بين الحياة والموت في مطلع النص:

قَميصُهُ الْمُمَزَّقُ الْأَرْدَانْ
وَفُرْشَةُ الْأَسْنَانْ

فهي هنا علامةُ حياة، إذ ما زال السجين يرتدي قميصه، ويحمل فرشاته. وهو يودّع أصحابه في ثقة قائلا: (سنلتقي) . لكن في نهاية النص نجد أنّ هذه الفرشاة تتحوّل إلى علامة موت:

فَإِنْ مَرَرْتَ يَا أَخِي
بِفُرْشَةِ الْأَسْنَانْ
فَلاَ تَقُلْ بِأَنَّهَا نِفَايَةٌ فِي سَلَّةِ النِّسْيَانْ

وهي علامة موت لأنّها مرميّة في الطريق، وهو ما يفيد أنّ صاحبها قد فارقها، وتحوّلت إلى حجّة لإدانة الفاشست بجرائمه.

وتنعكس بنية التوتّر من خلال البناء التقفوي للقصيدة، حيث فرض الشاعر على نهايات الأشطر قوافيَ ذاتَ مقاطعَ زائدةِ الطول في (الأردانْ، الأسنانْ، الدخانْ، أحمرانْ، الذؤبانْ، الجدران، الخرفانْ، النسيانْ، الأسنانْ)، والتي تجسّدها علّتا القطع مع التذييل، وتمارس ضغطها على المتلقّي من خلال نبرها القويّ على السكون ما قبل الآخر.

ومن العوامل المساعدة على بثّ التوتّر في النص البنيةُ السردية ذاتُها التي تعدّ بنية توتّر، بما تتضمّنه من مظاهر الصراع في علاقة الأحداث بعضها ببعض، أثناء صعودها إلى ذروة العقدة ،

حيث يجرّها الشاعر مع تساوُق أحداث القصّة إلى نقطة التشابك التي تبدأ عند قوله: (سنلتقي)، وتتبلور في:

وَأَطْبَقَتْ عَلَيْهِ فِي جَلِيدِهَا الْجُدْرَانْ
وَسِيقَ لِلْمَوْتِ
لتنتهيَ عند:
فَإِنْ مَرَرْتَ يَا أَخِي
بِفُرْشَةِ الْأَسْنَانْ

التي تعدّ محطّة لنهاية التوتّر في ذهن المتلقّي، لأنّ الشحنة الانفعالية للنص قد استَنفدَتْ مخزونها.

1-5 مدار النبر في المتدارك: يعدّ هذا البحر من أكثر البحور الشعرية انتشارا بين الشعراء المحدثين، فقد «أقبلوا على الكتابة به إقبالا لافتا منذ أواخر السبعينيات حتّى الآن»[1]. ولعلّ السبب في اندفاع الشعراء نحوه هو أنه شكّل أحد أهمّ عناصر الجدّة في البنية الإيقاعية الحديثة، منذ لفتت نازك الملائكة أنظار الشعراء إليه، باكتشافها لقابليته تحمّلَ التفعيلة (فاعلُ) في حشوه. وهي القضية التي جعلت محمد النويهي يفسّرها بأنّ بحر الخبب هو أكثر البحور الشعرية كفاءةً في تحمّل النبر، حتّى أنّ الأساس الكمّي فيه يكاد يكون غائبا. فلا جدوى من ترتيب الحروف الساكنة والمتحرّكة، وإنّما العِبرة فيه بتتابع إيقاع النبر وتخالفه. وقد كان انتقال الشاعرة فيه من (فعلن) إلى (فاعلُ) بسبب تركيزها على نبر المقطع الأوّل (فا) من التفعيلة[2].

ولقد كان تفسير النويهي لقضية إدخال نازك الملائكة (فاعلُ) إلى حشو الخبب عاملا بالغ الأهمّية في تشجيع الشعراء على الكتابة وفقه، حيث راج بينهم أنّ النّظم على بحر الخبب يعدّ مظهرا من مظاهر الحداثة.

وقد تعزّزت هذه الفكرة بصدور كتاب (في البنية الإيقاعية للشعر العربي-نحو بديل جذري لعروض الخليل) الذي أسند للنّبر دورا إيقاعيا بارزا طمح في أن يكون بديلا جذريا للعروض العربي. وكان وقوفه في مؤلَّف آخر عند قصيدة (كيمياء النرجس) لأدونيس التي كانت على بحر الخبب، محطّة أخرى أثبت فيها أن لهذا البحر فاعلية كبيرة في تحمّل النبر[3].

[1] – المعداوي، أحمد: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ص74.
[2] – النويهي، محمد: قضية الشعر الجديد، ص316.
[3] – ينظر: أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلّي، ص300-308.

ولا تمثّل هذه الخصائص كل الدوافع التي أغرت الشعراء بالنظم على هذا البحر، فهنالك طواعيته، ومرونة التعامل به، فهو يتيح من الاحتمالات الإيقاعية ما يغني الشعراء عن اللجوء إلى غـــيره، إذ علـــى الرغم من أنّه وحيد التفعيلة (فاعلن)، إلا أنّ كمّ الزحافات والعلل التي تدخله جعلته أقرب إلى التّعـــدّد. وسمة الغنى الإيقاعي في هذا البحر هي أقرب ما يبرّر اشتغال البياتي به لفترة زمنية طويلة (1974-1999).

ولا تطرح تفعيلات بحر المتدارك أثناء تحديد مواضع النبر أيّة إشكالية، إذ له مواضعُ ثابتة يحـــدّدها الناقد كمال أبو ديب بالطريقة الآتية:

$$0--\overset{x}{0}-/\ 0--\overset{x}{0}-/\ 0--\overset{x}{0}-/\ 0--\overset{x}{0}-$$

وفيما يلي نموذج من شعر البياتي تُختبَر فيه فاعلية النبر في بحر المتدارك، ومدى قابليته لتجـــسيد الحيويّة الإيقاعية من خلال قصيدة (البحر بعيد أسمعه يتنهّد) [1]:

اَلْبَحْرُ بَعِيدٌ لَكِنِّي أَسْمَعُهُ يَتَنَهَّدْ
سُفُنٌ وَنَوَارِسْ
يَحْمِلُهَا الْمَوْجُ إِلَى الْأَبْعَدْ
بَحَّارُونَ سُكَارَى
وَقَعُوا فِي سِحْرِ (أَفْرُودِيتَ)
فَجُنُّوا فِي الْغَيْهَبْ
وَأَنَا بَيْنَ مَعَرِّي النُّعْمَانْ
وَالدُّؤَلِي الْأَسْوَدْ
أَبْحَثُ عَنْ مَخْطُوطْ
لاَ أَعْرِفُ مَنْ كَانَ مُؤَلِّفُهُ
أَوْ مَنْ ضَيَّعَهُ:
سَيْفُ الدَّوْلَة
أَمْ كَافُورُ الْإِخْشِيدِي؟
فِي زَمَنٍ مَا عَادَ بِهِ أَحَدٌ
يَبْكِي أَحَدًا
أَوْ يَتَمَرَّدْ.

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: البحر بعيد أسمعه يتنهّد، ص77-78

وتتحدّد مواضع النبر في القصيدة بما يلي:

مواضع النبر في النص:

1 . 0–0̂/ –0̂–/ 0–0̂–/ 0–0̂–/ 0–0̂–/ 0–0̂–/ –0̂–/ 0–0̂–

2 . 0̂–/ 0–0̂–/ 0–0̂–

3 . 0̂–/ 0–0̂–/–0̂– /0–0̂–/ 0–

4 . 0̂–/ 0–0̂–/ 0–0̂–/ 0–

5 . 0̂ / 0–0̂–/ 0–0̂–/0–0̂– /–0̂–

6 . 0–0̂–/ 0–0̂–/0–0

7 . 00–0̂–/ 0–0̂–/ –0̂–/0–0̂–

8 . 0̂–/ 0–0̂– /–0̂–0–

9 . 00–0̂–/0–0̂–/ 0–0̂–/ 0–0̂–/ 0–

10 . 0̂–/ 0–0̂–/0–0̂–/ 0–0̂–

11 . 0–0̂–/ 0–0̂–/0–

12 . 0–0̂–/0–0̂–

13 . 0̂–/ 0–0̂–/ 0–0̂–/0–0̂–

14 . 0–0̂–/0–0̂–/ 0–0̂–/0–0̂–/0–

15 . 00–0̂– 0–0̂–/ 0–0̂–/0–0̂–

16 . 0–0̂–/ –0̂–

تتوزّع الدائرة الدلالية لهذا النصّ على حركتين. هما: حركة (البحر) التي تستغرق الأشطر الستّة الأولى . وحركة (الأنا) التي تشمل الأشطر العشرة الباقية. وبقدر ما بين الحركتين من مظاهر الائتلاف، بينهما –أيضا– من مظاهر التّوتّر والاختلاف. وفيما يلي رصد لنتائج النبر اللغوي، والنبر الشعري، ومواضع التقاطع بينهما من خلال هذا الجدول:

عدد النبرات في الشطر						تطابق النبر اللغوي والنبر الشعري			
حركة (البحر)			حركة (الأنا)			حركة (البحر)		حركة (الأنا)	
الشطر	نبر	ارتكاز	الشطر	نبر	ارتكاز	الشطر	التطابق	الشطر	التطابق
أ(1)	5	7	ب(7)	3	5	أ(1)	3	ب(7)	3
أ(2)	2	3	ب(8)	2	3	أ(2)	1	ب(8)	0
			ب(9)	2	3			ب(9)	1
أ(3)	2	4	ب(10)	3	5	أ(3)	1	ب(10)	1
			ب(11)	1	2			ب(11)	1
أ(4)	2	3	ب(12)	2	2	أ(4)	1	ب(12)	2
			ب(13)	2	4	أ(5)	2	ب(13)	1
أ(5)	3	4	ب(14)	3	4			ب(14)	2
أ(6)	2	2	ب(15)	2	2	أ(6)	1	ب(15)	2
			ب(16)	1	3			ب(16)	1
المجموع	16	23	المجموع	21	33	المجموع	9	المجموع	14

تعكس البنية الإيقاعية لحركتي (البحر) و(الأنا) في هذا النص البنية الدلالية بصورة جليّة،حيث إنّ مظاهر التناظر لافتة للانتباه، إذ الملاحظ أنّ مواضع الحيوية الإيقاعية تتشابه في تجلّياتها بين الحركتين. فتُستهلّ حركة (البحر) بتوافق نبري ارتكازي في بداية الشطر الأوّل، وفي نهايته. كما تُختتم بتوافق نبري ارتكازي في نهاية الشطر السادس. وكذلك تُستهلّ حركة (الأنا) بتوافق نبري ارتكازي في بداية الشطر الأوّل، وفي نهايته. كما تُختتم بتوافق نبري ارتكازي في نهاية الشطر السادس عشر.

تُستهلّ كِلا الحركتين استهلالا حافلا بالحيوية الإيقاعية النابعة من تقاطع النبر اللغوي والارتكازي في ثلاثة مواضعَ متناظرةٍ في الشطر الأوّل من كلّ حركة. وهي : بداية الشطر، ووسطه، ونهايته. وحيث تتركّز فاعلية الإيقاع تتكثّف نسبة التوتّر على المستوى الدلالي. وهذا ما تعكسه بنية الشطر الأوّل من كلّ حركة. ففي حركة (البحر) هناك هيجان، وموج مصطخب،

يتجسّد في هذه البنية المجازيّة الدالّة (البحر بعيد لكنّي أسمعه يتنهّد). لذلك لا تنعم السفن، ولا النوارس باستقرار، فهو يحملها إلى الأبعد.

أمّا حركة (الأنا) فلا تقلّ توتّرا عن حركة (البحر)، حيث إنّ الذات المتكلّمة متشظّية في رحلة بحث عن مخطوط مجهول الهويّة. ومع أن بنية الشطر غير مكتملة دلاليا، بسبب غياب الوقفة النظمية (تأجيل الخبر)، واكتفائه بالوقفة العروضية –فإنّ التطوّر الذي شهدته الوحدة الإيقاعية من (فعِلن) إلى (فاعلُ)، ثمّ (فعْلن)، وانتهاءً بـ (فعلانْ) عوّض عن ذلك النقص بالتمهيد لحركة دلالية أكثر تعقيدا وتشابكا. حيث تتّسع دائرة البحث عن المخطوط من محاولة العثور على مَن ألّفه، إلى البحث عن مالكه. وهو ما يرفع من نسبة الغموض في النص، ويزيد من علاقات التوتّر فيه.

و لم تقفْ علامات التناظر على المستوى الدلالي والإيقاعي عند الشطر الأوّل، بل إنّ الشطر الأخير من كلّ حركة يتضمّن تناظرا إضافيا، يتمثّل في انتهائه بنبر ارتكازيّ قويّ على المقطع الطويل الأوّل من الوحدة الإيقاعية (فعْلن). والنبر حين يقع على المقاطع الطويلة يعدّ تكثيفا للدائرة الدلالية، حيث إنّ نشاط المقاطع الطويلة ونشاط المعنى هو شيء واحد في حركة النص الكلّية. فالتناظر بين الوحدة الإيقاعية (فعْلن) التي ينتهي بها الشطر الأخير من كلّ حركة، يقابله تناظر دلاليّ يتجسّد في الرؤية الضبابية التي خُتم بها كلّ شطر منهما. فالبحّارون الذين وقعوا في حبّ (أفروديت) انتهوا إلى الجنون في حركة (البحر). وكذلك رحلة الذات المتكلّمة في بحثها عن المخطوط في حركة (الأنا) انتهت إلى العبثيّة واللاّجدوى، حيث لا قيمة للأشياء في زمن التشتّت والتمزّق والاستسلام.

ويبدو أن الحركتين توغلان في التناظر إلى درجة التداخل، بما في ذلك مظهر التباين العروضي الذي يبدو في الوحدة الإيقاعية الأولى من كلّ حركة، حيث تستهلّ حركة (البحر) بوحدة ذات مقاطع طويلة (فعْلن)، بينما تستهلّ حركة (الأنا) بوحدة ذات مقاطع قصيرة (فعِلن). فإنّ هذا التباين يمّحي بدخول المقطع الزائد الطول على تفعيلة الضرب في حركة (الأنا). وهو ما يعني تعويضا صوتيا ثابتا لَما حدث في بداية الشطر، إذ المقطع الزائد الطول يساوي مقطعين قصيرين –في عرف علماء الأصوات[1]– وبالتالي فإن ما فُقد في بداية الشطر من المقاطع الطويلة، عُوّض في نهايته.

[1]) – ينظر: الورتاني، خميس: الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا،ج2، ص234.

وهذا الموضع للنبر القويّ على المقطع القصير لم يتكرّر في القصيدة كلِّها، حيث أن مواضع النبر القويّ لازمت المقاطع الطويلة.

ولا يعدم الاجتماع بين مواضع النبر القويّ والمقاطع الطويلة بعده الجمالي والدلالي في النص. ولْننظر –مثلا– كلمة (لكنّي) في سياق الشطر الأوّل:

اَلْبَحْرُ بَعِيدٌ لَكِنِّي أَسْمَعُهُ يَتَنَهَّدْ

فهي تحمل نبرا ارتكازيا قويا على مقطعها الطويل الأول. وإنّ لموقعها المحوري في الشطر سلطة التوزيع الدلالي. فهذا الاستدراك الذي حدث من خلال دخولها على التركيب كشف عن ميلاد حركة دلالية جديدة غيّرت المجرى الدلالي للنص كلّه، بإعلانها عن أنّ البحر (يتنهّد). وهذا التنهّد عاد بالمأساة على السفن والنوارس. بالإضافة إلى ما نجده في الشطر الرابع في لفظة (سكارى) ذات البنية المقطعية الطويلة، وكلمة (مخطوط) في الشطر التاسع. وكلّها ذات أثر قويّ في السياق الدلالي إلى جانب أهمّيتها الإيقاعية.

يتبيّن أن بحر المتدارك ذو حساسية ارتكازية قوية. فطبيعة وحداته الإيقاعية ذات الانحراف الدائم نحو البنية المقطعية الطويلة التي هي جذر الفاعلية الإيقاعية القوية حين يتقاطع عندها النبر اللغوي والنبر الارتكازي –تُسهم في تغذية هذه الحساسية.

ونخلص –أخيرا – إلى أنّ التشكّلات الإيقاعية الثلاثة التي مسّتها الدراسة (الكامل، والرجز، والمتدارك) والتي مثّلت بؤرة العمل الإبداعي في شعر البياتي– قد كشفت عن قابلية واضحة لتجسيد التجاذب القائم بين النبر اللغوي والارتكاز. وذلك في نظرية كمال أبي ديب هو موضع جذري تتركّز فيه الحيوية الإيقاعية في النص الشعري. ويرجع السبب في هذه القابلية لتمثيل حيوية الإيقاع إلى مرونة انزلاقها نحو البناء المقطعي الطويل الذي يجسّد موضع التقاطع الارتكازي الأقوى في النص.

وبذلك يكون البحث في هذا الفصل قد حاول الوقوف على السمات العامّة للبنى المكمّلة للإيقاع العروضي، مركّزا على دورها الإيقاعي والجمالي والدلالي ، ومدى إمكانية تمثيل هذا الدور للبنى المكمّلة للعروض العربي. وانتهى إلى أنّ المزاوجة الموسيقية بين مختلف الأشكال الشعرية ، من العمود إلى التفعيلة، وانتهاء بقصيدة النثر، قد عملت على إثراء البنية الإيقاعية العامّة لقصائد البياتي، وأحدثت تنويعا إيقاعيا تكون تلك القصائد في أمسّ الحاجة إليه، نظرا لَما فرضته البنية العروضية

أحادية الصوت (البحر) من مظاهر الرتابة والسكون رغم أنّ المزاوجة بين الأشكال والتفعيلات محاولة دارت في ساحة العروض العربي، و لم تتجاوزه إلاّ بدخول قصيدة النثر شكلا إبداعيا في نهاية التجربة الشعرية للبياتي.

وكان لبنية التدوير دورها الخطِرُ في تطوير البنية العروضية للقصيدة العربية، وتجلّى في كسر حدّة الإيقاع والانتظام الموسيقي الذي هيمن على الشعر العربي التقليدي ممثّلا في القصيدة العمودية، أو على شعر التفعيلة في بداياته لّما كان مفهوم الشطر الشعري يقف بديلا مباشرا لمفهوم البيت التقليدي. وأوّل مظاهر هذا التطوير دكّ سلطة القافية بوصفها (ملكة) تتربّع على خاتمة البيت أو الشطر، فصارت لا تظهر إلاّ لحاجة فنّية أو دلالية. وثانيها تجلّى في استحداث بعض المفاهيم الشعرية الجديدة . كالجملة الشعرية التي انبثقت عن الشطر (التقليدي) في شعر التفعيلة. وهي تتمدّد عموديا في القصيدة بحرّية، بفعل التدوير، لا يحدّها إلاّ بداية الجملة الشعرية الجديدة. وفي هذا الإطار ظهرت الجملة الاستغراقية (القصيدة المدوّرة) التي تشغل القصيدة بكاملها.

وقد شكّلت بنية التكرار دورا تأثيريا فعّالا في رسم الخطوط العامّة للبنية الإيقاعية والجمالية والدلالية في النص الشعري انطلاقا من أنّه عنصر مكمّل للتشكيل العروضي الموسيقي. وتجلّى هذا الدور الفنّي للتكرار بوضوح في شعر البياتي ، حيث عمل على امتداد ستّ وثلاثين قصيدة ظهر فيها على القيام بدور تفاعلي يُداخل بين بنى النص المختلفة. ولا نكاد نقع على نموذج من هذه النماذج حضر فيه التكرار لمجرّد الترصيع الموسيقي. على الرغم من أنّ الشاعر كان من الزاهدين في توظيفه، حيث احتفى به في دواوينه الأولى، فضمّ واحدا وعشرين قصيدة ذات سمة تكرارية. وأخذ يختفي بعد ذلك حتّى تراجع إلى قصيدتين في ديوان: (البحر بعيد أسمعه يتنهّد). و لم يظهر تماما في ديوان (نصوص شرقية).

وقد مثّل النبر بنية فاعلة في الكشف عن بعض السمات الإيقاعية الأساسية في النص التي لا يصل إليها العروض. وبذلك عُدّ بنية موازية للدور العروضي. و لم يشكّل بديلا جذريا لعروض الخليل. ذلك أنّ محدودية تعميم مقاربته لكامل بحور الشعر العربي واضحة تتكشّف للدارس بمجرّد شروعه فيها.

الفصل الثالث

جماليات الإيقاع الداخلي

منذ أن بدأت علاقة الشعر بالوزن والقافية تتراخى، وضِيقُ الشعراءِ بها يطفو إلى السطح أخذ توجّه القصيدة العربية الحديثة نحو الإيقاع بمفهومه المعاصر الذي يربطه بحركة النفس في تموّجاتها – يتّضح. فقد تأكّد أنّ الإيقاع الذي يعدّ الوزن والقافية جزءا يسيرا منه «أبرز ملامح شعرية الإبداع» [1]. بما له من اتّصال بعمق النص. فهو خفي متجذّر يسري في داخل النص. فيبعث الحياة (الشعرية) في كامل مكوّناته الجامدة –أصلا- في غيابه، حيث إنّ هذه المكوّنات تدخل «في كون إيقاعي، نغميّ، شعريّ، بعد أن ذاب الإيقاع فيها، ليتجسّد خلقا جديدا متمازجا بالفكر واللغة والرموز والصور والعواطف تمازج الروح بالجسد»[2]. من هنا بدأ مفهوم الإيقاع يتمدّد، ويتّسع، وينفلت شيئا فشيئا من هيمنة الجانب الصوتي الذي استأثر به وحده مئات السنين في القصيدة العربية.

إنّ هذا الانفلات من قبضة الجانب الصوتي لا يعني أنّ القصيدة العربية الحديثة قد تخلّت – تماما- عنه، وإنّما يعني أنّه أصبح مكوّنا من أصل جملة مكوّنات يتسرّب الإيقاع في ثناياها. فالأصوات والصور والوزن والأفكار والعواطف كلّها أعضاء في جسد بلا روح ما لم يغمرها الإيقاع. فهذا الانفلات يعني انتقالا من حيّز الإطار إلى مستوى التكوين، أو «انتقالا من البنية إلى الوظيفة، أي من السطح الثابت إلى العمق المتغيّر، ومن السكون إلى الحركة، ومن الوزن إلى الإيقاع، أو نسقيته»[3]. والارتكاز -إذن- على هذا السطح الثابت وحده يعني أن القصيدة تعتمد على الإيقاع الخارجي الظاهر الذي يطفو على السطح. أمّا التغلغل في أعماق الصور والأفكار

[1] – ابن محمد القعود، عبد الرحمن: شعرية الشعر، دار الجمهورية للصحافة، الرياض، ط1، 2007، ص31.

[2] – الهاشمي، علوي: فلسفة الإيقاع، ص25.

[3] – الهاشمي، علوي: تجربة الشعر المعاصر في البحرين،ج1، أطروحة دكتوراه دولة مخطوطة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة 9 أفريل، تونس،1986، ص212.

والألفاظ والرموز والعواطف، فيعني البحث عن إيقاع خفي لم يكشفه ظاهر النص. وهذا الحاضر الغائب في النص هو الإيقاع الداخلي.

إنّ البحث عن الإيقاع الداخلي هو بحث عمّا يدركه العقل، ولكن لا تؤدّيه الصفة[1]. فهو يطلّ من وراء مكوّنات النص إطلالات سريعة جعلت النقّاد يكتفون باشتراطه عنصرا فنّيا أساسيا يمارسه الشاعر إبداعيا، وينجزه جماليا المتلقّي بالقراءة. لكنّه ظلّ بعيدا عن التحديد الدقيق الذي حظي به الإيقاع الخارجي من طرف النقاد تأطيرا وتقنينا. وظلّت الآراء متضاربة حول إرساء خطوات إجرائية لمقاربته.

ولا يعني اختلاف النقّاد حول إرساء إجراءات منهجية ثابتة لدراسة الإيقاع الداخلي أنّه مستوى متمنّع عن الدراسة. وإنّما يعني أنّه مستوى مفتوح تستفيد دراسته من المقاربات التأويلية أكثر ممّا تستفيد من الدراسات ذات الطابع العلمي. وذلك لأنّه مختلف تمام الاختلاف عن مستوى الإطار، إذ بينما يميل هذا إلى الانتظام والرتابة والتشابه والتساوي، يميل الإيقاع الداخلي إلى الطرف المناقض لهذه الوظائف. فهو كلّ ما كان هروبا من النظام، وإقصاء لحركة الرتابة، وانتظام التوزيع. فحتّى الوزن والقافية، وأكثر الخصائص تمثيلا للإيقاع الخارجي، إذا سعت إلى هدم النظام، والمباعدة بين أشكال الرتابة عُدّت شكلا من أشكال الإيقاع الداخلي. ويتمّ إلغاء النظام في الوزن –مثلا– بالإيغال في مستوى الزحاف، والمباعدة بين رتابة المقاطع. وفي القافية بطلب التقفية المرسلة البعيدة عن أيّ رنين خارجي. وبذلك يمكننا الخروج بقاعدة هامّة في الاهتداء إلى الإيقاع الداخلي، تتلخّص في أنّه يتجلّى في مواضع الاختلاف في حالات التشابه، ومواضع التشابه في حالات الاختلاف. وبعبارة أخرى، هو اكتشاف التشابه بين الظواهر المختلفة، واكتشاف الاختلاف بين الظواهر المتشابهة.

وبناء على هذا المفهوم للإيقاع الداخلي ستتمّ مقاربة جملة من نصوص البياتي التي تُلمح فيها مظاهر التهرّب من موسيقى الإطار، بالاعتماد على أربع بنى تتجلّى فيها أغلب مكوّنات النص

[1] – ينظر: الصكر، حاتم: ما لا تؤدّيه الصفة، المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، دار كتابات، بيروت، ط1، 1993، ص32.

الشعري هي: البنية السمعية، والبنية المجازية، والبنية المرئية، والبنية الدلالية. وهي روافد أساسية ينهض عليها الإيقاع الداخلي.

1- الإيقاع الداخلي بنية سمعية: إنّ الحديث عن الإيقاع الداخلي بوصفه بنية صوتية حديث يتضمّن مزالق جمّة، ذلك أنّه لا تفصله إلاّ خطوط رفيعة عن الإيقاع الخارجي في النص الشعري. ولعلّ ما زاد من حساسية هذه المسألة هو أنّ الموسيقى الخارجية للشعر العربي ارتبطت -زمنا طويلا- بالمستوى الصوتي. فكانت محفّزا له، وكان مظهرا من مظاهرها. لكنّ هذه الحساسية لم تمنع الأصوات من أن تكون مرتكزا قويا للإيقاع الداخلي في النص الشعري. وهذا ما جعل النقّاد المعاصرين يتناولونها ضمن الإيقاع الخارجي تارة، وجزءا من الإيقاع الداخلي تارة أخرى. وهم مصيبون في ذلك الصنيع ما دام مبدأ الثبات والانتهاك حدّا فاصلا بين المجالين.

فقد تنتظم الأصوات وتتناسق، فتمثّل الإيقاع الخارجيّ المتّسم بالثبات. وقد تتنافر، وتتباعد فتمثّل الإيقاع الداخليّ المعتمد على بنية التجاوز. ولا يقلّ دور الأصوات في ترسيخ سلطة الإيقاع الداخلي في النص عن دورها في تجسيد الإيقاع الخارجي. حيث إنّه -انطلاقا من القاعدة النظرية المقرّرة آنفا- كلّما ابتعدت المكوّنات الصوتية عن الانتظام، والتناسق كان للإيقاع الداخلي مجال للبروز والتجلّي.

وإذا ما تأمّلنا طبيعة الإيقاع الداخلي في شعر عبد الوهاب البياتي على المستوى الصوتي وجدناها تنهض على عدّة مرتكزات ذات تنوّع يمكن حصرها في : التكرار ، توزيع أصوات المدّ، الدلالة الرمزية للأصوات، التقابل الصوتي ، والتقفية الداخلية.

1-1 التكرار عنصرا تكوينيا: منذ أن التفت الشاعر المعاصر إلى القيم الإيقاعية التي تشتغل على المستوى الداخلي في النصوص، راحت أغلب الظواهر التي عرفتها القصيدة التقليدية، ووقف عندها الشاعر القديم، تعيد تشكّلها باسطة كلّ طاقتها لأجل الآداء الشعري الأعمق. وكان التكرار أحد هذه الظواهر الفنّية.

فالتكرار -أصلا- ظاهرة لغوية بسيطة تتمّ على مستوى الألفاظ، والتراكيب، والمعاني. وقد تتجاوز حدودها القصوى، وذلك « هو الدخول في دائرة الضياع إلى صفر المدلول . وهو انسحاب

التكرار إلى المركز ، وإبعاده إلى جهات هامشية للموسيقى»[1]. وهذا يحدث عند المبالغة في توظيف التكرار دونما دافع فنّي لذلك.

وقد انتقلت هذه الظاهرة في ظلّ الوعي الحداثي من العمل على مستوى الإطار الخارجي إلى الاشتغال على مستوى التكوين، والإنتاج، وتعميق التجربة الشعرية. فقد تنوّعت أشكالها، وتعدّدت أنماطها لَما انتابها من عوامل التخفّف منها، والمباعدة بينها إلى أن اتّخذت «تلك المباعدة والتخفّف شكلا معقّدا وخفيّا في المرحلة الأخيرة»[2] من مراحل تطوّر الشعر العربي.

وكثيرة هي أشكال التكرار ذات الصلة المباشرة بالإيقاع الداخلي. ذلك أنّها تسعى إلى الانفلات من قبضة النظام، والرتابة، لتبتعد عن موسيقى الإطار. ولذلك لا يمكن التكهّن بالنمط الذي تتجلّى به. فقد يكون التكرار عبر الإلحاح بأسلوب من الأساليب اللغوية. كالنداء، والأمر، والشرط... وقد تكون من خلال التركيز على صيغة صرفية لاسم، أو فعل، أو أداة، أو حالة نحوية وغير ذلك.

ومن بين هذه الأنماط غير التقليدية للتكرار التي وردت في شعر البياتي، ما جاء في هذا المقطع من قصيدة (عذاب الحلاّج) [3]:

وَذَاتَ يَوْمٍ جَاءَنِي

يَسْأَلُنِي

عَنِ الَّذِي يَمُوتُ فِي الطُّفُولَةِ

عَنِ الَّذِي يُولَدُ فِي الْكُهُولَةِ

رَوَيْتُ مَا رَأَيْتْ

رَأَيْتُ مَا رَوَيْتْ

كَانَ وَيَا مَا كَانْ

---

[1]) –Barthes, Roland: Le plaisir du texte, Seuil,Paris,1973,P47.

[2]) – الهاشمي، علوي: تجربة الشعر المعاصر في البحرين، ج1، ص264.

[3]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج2، ص13.

يعتمد هذا المقطع على التكرار . وهو تكرار غير تقليدي، لأنّه لا يقوم على توارد بنية لغوية بعينها في مواضع متقاربة، وإنّما يقوم على تكرار صيغة ذات دلالات مختلفة، لتحدّد طبيعة الإيقاع البعيدة عن الموسيقى الصاخبة التي تنبع -عادة- من التكرار، والمتجسّدة في نغم خفيّ يحسّه المتلقّي في الاختلاف المخيّب للظّنّ منبعثا من هذه الصيغ المتشابهة جدّا في الأشطر الخمسة الأولى.

فالقراءة الأوّليّة للشطرين الثالث والرابع تفرض على المتلقّي بنية التشابه بفعل التكرار مثلما يلي:

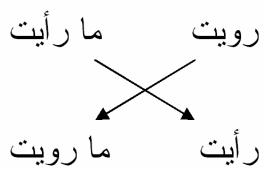
عن	**الذي**	**يموت**	**في**	**الطفولة**
=				
عن	**الذي**	**يولد**	**في**	**الكهولة**

لكنّ القراءة النهائية تفرض بنية التخالف على هذا الشكل:

عن الذي يموت في الطفولة	≠	**عن الذي يولد في الكهولة**

والتكرار في هذا الموضع مخالف لوظيفته التقليدية ذات البعد التوكيدي، حيث جاء لنقض المعنى، وإزاحته عن التركيب الأوّل.

ويتّخذ التركيب الثاني سمة تكرارية مغايرة، حيث يتشكّل ضمن بنية تكرارية تقاطعية:



وإذا كانت البنية الأولى تستمدّ من التكرار سمته الظاهرية، وتبتعد عن وظيفته الدلالية، فإنّ البنية الثانية تبتعد عن السمة الظاهرية للتكرار، وتستمدّ وظيفته التوكيدية. لكنّه تأكيد يتمّ بطريقة معقّدة ، حيث إنّ (رأيت) الثانية ليست تأكيدا لـ (رأيت) الأولى. وكذلك الأمر بالنسبة لـ (رويت) الثانية، وإنّما العبارة الثانية (رأيت ما رويت) كلها تأكيد لفعل الرواية الأوّل (رويت). وبذلك تكون العبارة بعيدة عن التكرار الظاهري، متضمّنة لتكرار ذي علاقة بعمق النص، لأنّه

يضيف دلالات جديدة للنص، إذ عبارة (رأيت ما رويت) تتضمّن دلالة مغايرة لعبارة (رويت ما رأيت). فتبتعد عن فعل التراكم الشعري إلى نظام التركيب الشعري.

ومن أنماط التكرار التي تعمل على تعزيز الإيقاع الداخلي للنص تكرار الصيغ الصرفية المتنوّعة في تركيب واحد. مثلما تتجلّى في قصيدة (سفر الفقر والثورة)[1]:

مِنَ الْقَاعِ أُنَادِيكْ

لِسَانِي جَفَّ وَاحْتَرَقَتْ

فَرَاشَاتِي عَلَى فِيكْ

أَهَذَا الثَّلْجُ مِنْ بَرْدِ لَيَالِيكْ؟

أَهَذَا الْفَقْرُ مِنْ جُودِ أَيَادِيكْ؟

يعمل تكرار تركيب الاستفهام الموظّف لغرض التعجّب في الشطرين الأخيرين على إثبات التشابه الدلالي الموجود بين التركيبين. فعلى الرغم من التباين بين الفقر والثلج ، إذ الأوّل ظاهرة طبيعية، والثاني ظاهرة اجتماعية، إلاّ أنّ الشاعر يسعى إلى محو الوجه السلبي عن الظاهرة الثانية التي هي الفقر من خلال التمهيد لها بالظاهرة الأولى التي هي الثلج. والمراد أنّ تساقط الثلج بعد تعاقب الليالي الباردة أمر طبيعي لا يبعث على الدهشة. مثلما أنّ حالة الفقر التي يحياها الشعب العراقي هي نتيجة طبيعية للجود الكثير الذي كان يمارسه. وكأنّه يمتصّ قول المتنبّي[2]:

لَوْلاَ الْمَشَقَّةُ سَادَ النَّاسُ كُلُّهُمُ الْجُودُ يُفْقِرُ وَالْإِقْدَامُ قَتَّالُ

فكثرة الجود قد تخلّف الفقر، ولكنّه فقر إيجابي لأنّه نابع من العطاء. فهو مدعاة للفخر. وبالتالي فإنّ الشطر الأوّل ليس مقصودا لذاته. وإنّما هو تمهيد يقصد إلى تسوية حالة بحالة من خلال ما بينهما من أوجه التعادل الدلالي، أو هو بتعبير بلاغي نمط من التشبيه الضمني يسعى إلى التسوية بين حالتين دون إبراز أدوات التشبيه. وقد تجسّد هذا التعادل الدلالي في الصيغ اللغوية المتعادلة التي شكّلت كلا التركيبين، إذ ينهضان على هذه البنية:

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج2، ص42.

[2]) – المتنبي، أبو الطيّب: الديوان، ص490.

همزة استفهام	اسم إشارة للمفرد	اسم ثلاثي معرّف	حرف جر	جمع تكسير	ضمير المخاطب المفرد
أ / أ	هذا / هذا	الثلج / الفقر	من / من	ليالي / أيادي	ك / ك

وليس لهذا التكرار أيّ هدف تطريبي يسعى إلى تعزيز النغم الموسيقي الخارجي، بسبب بعده عن استرجاع الصيغ بلفظها، وإنّما هو تدعيم للنغم الإيقاعي الداخلي الذي يتماهى فيه المنتَج الإيقاعي بالمنتَج الدلالي.

ومن أنماط التكرار التي لا تخضع لنظام استعادة الألفاظ بلفظها ، تكرار بعض العناصر النحوية. مثلما يتجسّد في هذا النموذج من قصيدة (مرثية إلى عائشة) [1]:

عَائِشَةٌ عَادَتْ إِلَى بِلاَدِهَا الْبَعِيدَةْ

قَصِيدَةً فَوْقَ ضَرِيحٍ، حِكْمَةً قَدِيمَةْ

قَافِيَةً يَتِيمَةْ

صَفْصَافَةً عَارِيَةً تَبْكِي عَلَى الْفُرَاتْ

يتكرّر الحال بصيغ (جامدة) متنوّعة هي: (قصيدةً، حِكْمَةً، قَافِيَةً، صَفْصَافَةً). ولا يتعلّق أمر التكرار في هذه الأشطر باستعادة أصوات متشابهة، ولا صيغ متعادلة، وإنّما يتعلّق بتعداد حالة نحوية هي (الحال الجامدة) أربع مرّات متقاربة، ترتبط كلّها بلفظة لغوية واحدة هي (عائشة). وهي في عرف النحّاة (صاحب الحال). وبالنظر إلى هذه الأحوال من زاوية دلالية نلفيها متواترة لأجل إثبات حالة واحدة لعائشة -التي تمثّل في شعر البياتي «رمزا للأنوثة، والثورة، والأسطورة، وصِنْوًا للتصوّف، فهي مركّب إنساني جديد وُلد من كلّ الأشياء»[2]- تختصر في الخيبة التي مُنِيَ بها الشاعر جرّاء عودتها إلى بلادها بغير الوجه الذي كان يرجوه. وبذلك تكون الأحوال الأربعة (قصيدةً/ميّتة، حِكْمَةً/قديمة ، قَافِيَةً/قديمة، صَفْصَافَةً/عارية) تأكيدا لهذا المعنى. وإنّ ورود تلك الأحوال بغير روابط عطف من جهة، وباقترانها بالصفات من جهة ثانية قد عمل على تعزيز الوظيفة الإيقاعية التكوينية لهذا التكرار.

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج2، ص126.

[2]) – البياتي، عبد الوهّاب: ينابيع الشمس، السيرة الذاتية، ص166.

ويعدّ تكرار صيغة الفعل المضارع بدون واسطة (عطف مثلا) أحد هذه الأنماط المسهمة في خلق أجواء الإيقاع الداخلي. وفي هذا المقطع من قصيدة (شيء من ألف ليلة وليلة)[1] تتجلّى هذه الوظيفة:

أَطِيرُ كُلَّ لَيْلَةٍ عَلَى جَوَادِي الأَسْوَدِ الْمُجَنِّحِ الْمَسْحُورْ

أَحْمِلُ نَارِي وَرَمَادِي نَحْوَ سَفْحِ جَبَلِ الْخُرَافَةْ

أَلْتَفُّ فِي عَبَاءَةِ النُّجُومْ

أَحْمِلُ مِصْبَاحَ عَلاَءِ الدِّينْ

أَغْرَقُ فِي الْفَجْرِ الْمُغَنِّي الشَّاحِبِ الْحَزِينْ

أَمُدُّ سُلَّمًا مِنَ الْأَصْوَاتْ

أَرْقَى بِهِ لِبَابِلْ

أَبْحَثُ فِي جَنَّاتِهَا الْمُعَلَّقَةْ

عَنْ زَهْرَةٍ زَرْقَاءْ

أَسْقُطُ مِنْ فَوْقِ جَوَادِ الْمَوْتْ

وَمِنْ سَرِيرِي مَيِّتًا فِي الْبَيْتْ

يَضْحَكُ جَارِي سَاخِرًا، وَيَسْكُتُ الْمِذْيَاعْ

وَيُدْرِكُ الصَّبَاحُ شَهْرَزَادْ

إنّ إعادة البنية اللغوية ممثّلة في صيغة الفعل المضارع المصرّف مع ضمير الأنا تسع مرّات متعاقبة دونما عطف في ألفاظ الفعل (أطير، أحمل، ألتفّ، أحمل، أغرق، أمدّ، أرقى، أبحث، أسقط) – تضمّنت حركة رفدت وتيرة السرد، وتجاوبت مع منحاه التصاعدي بإيجاب، حيث تشترك هذه الأفعال في الدلالة على الارتفاع والتسامي. وينسحب هذا الحكم على الفعل (أغرق) –أيضا– الذي لم يرتبط بمعنى التهاوي والسقوط إلى الأسفل، وإنّما هو بمعنى معايشة حالة من الحزن . لكنّ

[1] – البياتي، عبد الوهّاب: الديوان،ج2، ص164.

هذه الحركة السردية المتنامية تنقطع فجأة بالفعل (أسقط) ذي الدلالة المناقضة لكلّ الأفعال السابقة. وقد أحدثت حركة الأفعال السريعة بتواترها المباشر، وتناميها المستمرّ، ثمّ توقّفها فجأة، إيقاعا قويّا يتمثّل فيما يسمّيه "كولردج *Colleridge*" بخيبة التوقّع، أو «خيبة الظنّ التي تنشأ عن النغمة غير المتوقّعة والتي تولّد الدهشة لدى المتلقّي»[1]. وإن بروز الفعل (أسقط) فجأة عامل من عوامل تحريك الإيقاع الداخلي في النص، لما يحدثه في نفس المتلقّي من الدهشة النابعة من التجاذب الحاصل بين ثنائية الحركة والسكون.

وقد يتمّ تكرار صيغة الفعل بواسطة الأداة، ولكن يحافظ التكرار على إيقاعه من خلال الطريقة الفنّية التي وُظّف بها. وهو ما نلحظه في هذه الأشطر من قصيدة (المغنّي والأميرة) [2]:

وَإِنَّنِي رَأَيْتُ فِي الْيَقْظَةِ فِي السَّمَاءْ

سَجَّادَةً حَمْرَاءْ

مَسْحُورَةً تَطِيرُ فِي الْهَوَاءْ

فَانْتَفَضَ الْأَمِيرُ ثُمَّ ضَحِكَا

وَقَالَ لِلْجَلاَّدِ شَيْئًا وَبَكَى

فَاصْطَفَقَتْ وَأُغْلِقَتْ أَبْوَابْ

وَانْقَلَبَتْ آنِيَةُ الشَّرَابْ

وَسَكَتَ الْقِيثَارْ

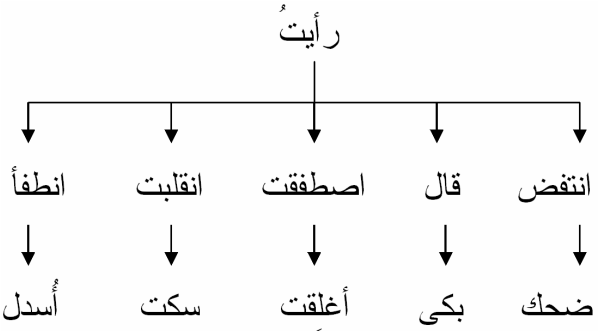
وَانْطَفَأَ الْقِنْدِيلُ ثُمَّ أُسْدِلَ السِّتَارْ

فقد غطّت الأفعال مساحة المقطع، وكان تكرار صيغة الفعل الماضي هو السمة اللافتة للانتباه، حيث ورد اثنتي عشرة مرّة بمادّة لغوية مختلفة، لكنّها متعالقة بطريقة خفيّة وفق نظام ثنائي سببي. ولعلّ أنسب الأدوات لجمعها هي الفاء السببية، إذ يدخل الفعل الماضي الأوّل (رأيت) في تعالق

[1] –العشماوي، محمّد زكي: فلسفة الجمال، ص162.

[2] – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج2، ص28.

سببي مع جميع الأفعال الماضية التالية في المقطع، فرؤية السجّادة الحمراء طائرة في الهواء هو سبب لحدوث تلك الأفعال. ويمكن تجسيد هذه الحركة الثنائيّة بالمرتسم الآتي:



وبذلك ينتج لدينا نظامان من الثنائيات المتعالقة سببيا. نظام كلّي يتمثّل في دخول جميع الأفعال تحت سلطة الفعل (رأيت) مثلما هو مبيّن. ونظام جزئيّ يتمثّل في دخول الأفعال الأخرى ضمن سلسلة ثنائية، مؤدّاها أنّ فعل الانتفاض سبّب ضحك الأمير، وفعل القول سبّب البكاء، وفعل اصطفاق الأبواب سبّب غلقها، وفعل انقلاب آنية الطعام تسبّب في سكوت القيثار، وانطفاء القنديل سبّب إسدال الستار.

وهذا التكرار لصيغ الفعل الماضي لا يمكن أن يكون عفويا، وإنّما هو مصوغ بطريقة واعية ليقوم بهذا الدور الفعّال في وصل إيقاع النص بدلالته، وإبراز بؤر التفاعل بين البناء الإيقاعي والبناء الدلالي.

ويلجأ الشاعر أحيانا لأجل كسر وتيرة التكرار التقليدية إلى تكديس صيغ لغوية معرّفة دونما روابط لغوية تاركا للمتلقّي حرّية التفاعل معها. وذلك ما يتجلّى في قصيدة (القربان)[1] التي منها:

يُسْلَخُ جِلْدُ الشَّاةِ بَعْدَ ذَبْحِهَا لَكِنَّ جِلْدَ ذَلِكَ
اَلْمنْتَظَرِ الْإِنْسَانِ، قَبْلَ ذَبْحِهِ يُسْلَخُ فِي الْمَنَازِلِ
اَلْأَرْضِيَّةِ – الْمَحَاضِرِ السِّرِّيَّةِ– الْمَلاَجِئِ– الْمَحَاكِمِ– الْمَصَارِفْ.
اَلْمَسَالِخِ– الْشَّوَارِعِ الْعَارِيَةِ– السُّجُونِ، يُشْوَى فِي

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج2، ص342.

جَحِيمِ الْكَلِمَاتِ– اللُّغَةِ– الْقَوَالِبِ الْجَاهِزَةِ– الْقَامُوسِ

يَسْتَعِيرُ مِنْ أَوْرَاقِهِ .. الْأَجْنِحَةَ– السَّمَاءَ

كَانَ الشُّعَرَاءُ يَطْبَخُونَ الْمَوْتَ وَالطُّيُورَ فِي رُؤُوسِهِمْ

وَكُنْتُ فِي الْجِبَالِ اصْطَادُ لَكَ الْفَرَاشَةَ– الْوَعْلَ–

اَلْغَزَالَةَ– الْقَمَرْ

اَلْمُنَجِّمُونَ احْتَشَدُوا فِي مُدُنِ الطُّفُولَةِ . الْبَحْرِ عَلَى

اَلسَّوَاحِلِ– الْمَمَالِكِ– الْأَبْوَابِ. هَلْ غَيَّرَ وَهْوَ صَامِتٌ:

لُغَتَهُ وَصَوْتَهُ؟

تزدحم الأسماء المعرّفة في تراكم مقصود مشكِّلة تجمّعات اسمية ذات دلالة مكثّفة للتعبير عن رفض الشاعر للممارسات القائمة، حيث إنّ الإنسان الحرّ الرافض للظلم –مثلما حدث مع (بابلو نيرودا) و(الحلاّج)– تُسلّط عليه كلّ ألوان العذاب قبل إعدامه. ويعبّر الشاعر في هذه الأشطر عن حالة السخط، والضِّيق، والتذمّر. وهو يحاول من خلال تكرار تلك الصيغ المعرّفة أن يشكّل بنية دلالية مكثّفة قادرة على نقل الإحساس العميق بالقتامة والكآبة والسخط إلى المتلقّي.

وقد أنتج توالي الأسماء المعرّفة بـ (الـ) في (المنازل الأرضية، المحاضر السريّة، الملاجئ، المحاكم، المصارف، المسالخ، الشوارع العارية، السجون). وفي (جحيم الكلمات، اللغة، القوالب الجاهزة، القاموس). وفي (الفراشة، الوعل، الغزال، القمر). وفي (السواحل ، الممالك، الأبواب) – أنتج كلّ ذلك نسقا إيقاعيا موحّدا، هدف إلى تسريع حركة الأداء الشعري، وحصر الدلالات في حيّز ضيّق من أجل تكثيفها، وحملها على التأثير في المتلقّي.

إنّ وظيفة التكرار لم تعد تقتصر على عامل التطريب، وتأكيد المعنى بإعادة الصيغ اللغويّة بلفظها ، وإنّما امتدّت إلى الإسهام في إنتاج الدلالة، ورسم معالم الإيقاع الداخلي في النصوص. مثلما عرف أنماطا متعدّدة أكثر تعقيدا لا تقوم على تشابه الصيغ المكرّرة بلفظها، بل قد يتجلّى التشابه في جانب من جوانبها. وذلك لكسر وتيرة الأداء الرتيب، والنغم الصاخب.

2-1 تراكم الأصوات الممدودة: حاول الشاعر المعاصر في ظلّ تقديمه لنص مكتوب موجّه للقراءة التأمّليّة بالأساس –الإفادة من أصغر الجزئيات التي تتضمّنها النصوص، ابتداء بالأصوات المفردة التي يعمل استثمارها على تشكيل جزء من الإيقاع الداخلي للقصيدة. فكانت أصوات المدّ أكثر المكوّنات الجزئية جلبا لاهتمامه لَما لها من تأثير خفي على المستوى الصوتي والدلالي. وأنّ ثمّة قيما موسيقية «لحروف المدّ، وثمّة علاقات بين هذه القيم، تُحدث تأثيرا نفسيا شبيها بالتأثير الذي يحدثه لحن موسيقي، وإن كان الأمر في الشعر أخفى منه في الموسيقى»[1]. فهي بحكم انبنائها على المقاطع الطويلة تتحكّم في سرعة الأداء الشعري وبطئه. فحيثما كثرت حروف المدّ (الألف، والواو، والياء) شاع إيقاع بطيء في النص. وانعكس ذلك على بنيته الدلالية.

وقد حفلت نصوص كثيرة من شعر البياتي بتسخير حروف المدّ بغية إشاعة نظام صوتي داخلي، كان له أثره في إثراء الحركة الإيقاعية الداخلية. وهو ما يتجلّى جانب منه في قصيدة (سبارتاكوس) [2]:

لاَ بُدَّ مِنْ رُومَا، وَإِنْ طَالَ الْعَذَابْ
يَا أَيُّهَا الشُّرَفَاءُ ، يَا فُقَرَاءَ شَعْبِي الطَّيِّبِينْ
اَلْكَادِحِينَ، الْمُبْدِعِينْ
يَا صَانِعِي الثَّوَرَاتِ وَالتَّارِيخِ
مُذْ أَحْبَبْتُكُمْ ، هُتِكَ الْحِجَابْ
وَتَفَتَّحَتْ عَيْنَايَ فِي قَلْبِ الضَّبَابْ
عَلَى حِرَابْ
جُنُودُ رُومَا يَذْبَحُونْ
أَطْفَالَكُمْ، يَا إِخْوَتِي الْبُسَطَاءْ

[1]) – عياد، محمد شكري: موسيقى الشعر العربي، ص85.
[2]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج1، ص219.

يَا فُقَرَاءَ شَعْبِي الطَّيِّبِينْ.

لقد طغى على هذه القصيدة –رغم قصرها– أصوات المدّ الطويلة (لا، رو، ما، طـــا، ذا، يـــا، ها، فا ، يا، را، بي، بي، كا، حي، عي، يا، صا، عي، را، تا ، دي، جا ، نا، في، بـــا، لي، را، نـــو، رو، ما، حو، فا، يا، تي، طا، يا، را، بي، بي). فقد بلغت تسعة وثلاثين صـــوتا ممـــدودا. وهيمنـــت أصوات المدّ المفتوحة عليها بخمسة وعشرين صوتا. ممّا يعني أنّ النص قـــد انطبـــع بخـــصائص المـــدّ المفتوح، إذ تتّسع ألف المدّ –على خلاف الياء والواو– وتمتدّ لتستغرق صرخات النداء، والاســـتغاثة، والتوجّع. وكلّ ذلك جليّ في النص، حيث كانت دلالاته كلّها مستجيبة لسلطة النداء، والاســـتغاثة التي أطلقها "سبارتاكوس" مستنهضا همم شعبه، مستنجدا بهم. وتلك الكثرة من الأصوات الممـــدودة عملت على تشكيل شبكة صوتية متجانسة ألّفت مجتمعة المحور العام للإيقاع الداخلي في النص.

وقد ترتبط ألف المدّ الممدودة بالتوجّع والشكوى. مثلما يتجسّد في هذا المقطع مـــن قـــصيدة (صلاة لمن لا يعود) [1]:

طَوَالَ لَيَالِي الْبُكَاءْ

لَيَالِي السُّهَادْ

لَيَالِي الرَّمَادْ

أُصَلِّي

أُنَادِي

حَبِيبِي تَعَالْ

فقد اشتملت كلّ كلمات المقطع على صوت ممدود على الأقل. فـــوردت الألـــف في تـــسعة مواضع (وا، يا، كا، يا، ها ،يا، ما، نا، عا). وشغلت ياء المدّ سبعة مواضـــع (لي، لي، لي، لي، دي، بي، بي). لكنّها لم تخرج عن الدلالات التي تضمّنتها الألف ، حيث سُخّرت –هي أيـــضا– لإشـــاعة جوّ من الانكسار الذي ينسجم مع جوّ الشكوى، والأنين الذي يبثّه الألف.

[1] – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج1، ص259.

وقد تنفرد الياء الممدودة برسم معالم الإيقاع الداخلي للنص، باسطة عليه خصائصها الصوتية والجمالية. مثلما يظهر في قصيدة (أعدني إلى وطني) [1]:

إِلَهِي أَعِدْنِي
إِلَى وَطَنِي ، عَنْدَلِيبْ
عَلَى جُنْحِ غَيْمَةْ
عَلَى ضَوْءِ نَجْمَةْ
أَعِدْنِي فُلَّةْ
تَرِفُّ عَلَى صَدْرِ نَبْعٍ وَتَلَّةْ
أُغَنّي الشُّرُوقْ
أُغَنّي الْمَغِيبْ
أُغَنّي الرَّبِيعْ
أُذَوِّبُ فِي حُرُقَاتِي الصَّقِيعْ
صَقِيعَ رَبِيعِ بِلاَدِي ، الْحَزِينْ
رَبِيعَ الْإِلَهِ السَّجِينْ
أُغَنّي الْبَرَاعِمْ
أَنَا لَسْتُ حَالِمْ
إِلَهِي أَعِدْنِي
إِلَى وَطَنِي ، عَنْدَلِيبْ.

فعلى الرّغم من أنّ هذا النص مدعوم إيقاعيا ببنية خارجية قويّة، حيث ينهض على تفعيلات بحر المتقارب أحادي التفعيلة (فعولن). مثلما يخضع لقافية متدرّجة وفق هذا النظام (أ، ب ب، ج

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج1، ص270.

ج، أ، دد، هـ هـ ، وو،أ). وكلماتها (عندليبْ، غيمةْ، نجمةْ، فلّةْ، تلّةْ، المغيبْ، الربيعْ، الصقيعْ، الحزينْ، السجينْ، البراعمْ، الحالمْ، عندليبْ) – إلاّ أنّ هنالك حركة إيقاعية خفية موازية لحركة الإيقاع الخارجي، تصنعها يا المدّ خصّت أربعا وعشرين لفظة من أصل أربع وأربعين، وهي (إلهي، أعدني، وطني، عندليب، أعدني، أغنّي، أغنّي، المغيب، أغنّي، الربيع، في، حرقاتي، الصقيع، صقيع، ربيع، بلادي، الحزين، ربيع، السجين، أغنّي، إلهي، أعدني، وطني، عندليب).

و لم تكن فاعليّة ياء المدّ في هذا النص مستمدّة من كثافة حضورها في النص، بقدر ما كانت مستمدّة من حسن توزيعها على مساحات النص من جهة، ومن عامل التكرار الذي ميّزها وعزّز دورها من جهة أخرى. فقد وردت أغلب الكلمات المشتملة على ياء المدّ مكرّرة (إلهي، إلهي، أعدني، أعدني، أعدني، أغنّي، أغنّي، أغنّي، الربيع، ربيع، ربيع، الصقيع، صقيع، عندليب، عندليب). وهذا يعمل على جلب انتباه المتلقّي إلى ظاهرة المد المكسور بأنّها ميزة للنص بأكمله.

وقد كان انتشار ياء اللين الممدودة على مساحات النص استجابة لواقع دلالي ونفسي كرّسته الذات المتكلّمة بضمير (الأنا) من خلال الاستغاثة الممتزجة بالدعاء في الفعل (أعدني). وهو فعل أمر صادر عن ذات بشرية ضعيفة، وموجّه إلى ذات الله. وبالتالي فإنّه يحمل معاني التذلّل والانكسار والتضرّع، وليس الأمر الحقيقي. لأنّ الذات الضعيفة لا تملك أن تأمر الذات الأقوى، ولكن تطلب في رفق وتذلّل. وبما أنّ النص خاضع لسلطة الفعل (أعدني)، ومقتضياته (إلى وطني)، فإنّ جميع المعاني التي تضمّنها النص تنسحب عليها خصائص هذا الفعل الدلالية والنفسية. ويتدعّم هذا الحكم بالإيحاءات القوية التي يشعّها العنوان (أعدني إلى وطني) أي (إلهي أعدني إلى وطني). وهو بنية دلالية مكثّفة تختصر دلالات العنوان.

إنّ هذا الفضاء الدلالي المشحون بدلالات التضرّع، والاشتياق يدخل في تعالق ظاهر مع النسيج الإيقاعي الداخلي الذي حاكته أصوات المدّ المكسورة المعتمدة في تجلّيها على التكرار.

وفي قصيدة (في المنفى) [1] تتجلّى فاعلية أصوات المد الطويلة المضمومة في تحريك البنية الإيقاعية الداخلية للنص:

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج1، ص180.

اَلْمَسْجِدُ الْمَهْجُورُ، وَاللَّيْلُ الْمُوَشَّحُ بِالنُّجُومْ

تَتَثَاءَبُ الْأَشْبَاحُ فِي أَبْعَادِهِ وَيَحُومُ بُومْ

طَلَلٌ وَبُومْ

وَلَهِيبُ تَنُّورٍ تَرَاقَصَ فِي وُجُومْ

مَاذَا تَرُومْ ؟

مِنِّي وَمِنْ طَلَلِي سَدُومْ ؟

اَلشَّوْكُ يُورِقُ كَالصَّنَوْبَرِ وَالْكُرُومْ

إِنْ بَارَكَتْهُ يَدٌ رَؤُومْ

مَاذَا تَرُومْ.

لا يخفى ما لقافية هذا النص من دور قويّ في إبراز إيقاعه الخارجي. وهي مدعومة في ذلك بتفعيلات بحر الكامل ذات الوحدة الإيقاعية المنتظمة (متفاعلن) . لكن الصّدى القويّ الذي تتموّج به كلمات النص بفعل تواتر صوت المدّ المضموم خفّف من رنين القافية، ورتابة الوزن. وغدَا رنين القافية مسخّرا لخدمة غرض آخر تمثّل في التجاوب مع صدى واو المدّ، حيث وردت –أي القافية– مسبوقة بواو المدّ في عدّة أشطر منها الشطر الأوّل (المهجور... بالنجوم). والشطر الثاني (يحوم... بوم) . والشطر الرابع (تنّور... وجوم) . وفي الشطر السابع (يورق... الكروم). وفي هذا التجاوب إزاحة لوظيفة القافية الأصلية لتكون مسهمة في إبراز الإيقاع الداخلي لهذا المقطع.

وقد ارتبطت واو المدّ في هذا المقطع بدلالات تتناسب –تماما– مع رمزيتها الصوتية، ذلك أنّ إيحاءات (المسجد المهجور، الليل، تثاؤب الأشباح ، البوم، الطلل) التي تتلخّص في معاني الفناء والحزن والرهبة – هي مشاعر متأجّجة تحياها الذات المتكلّمة في المنفى اغترابا ووحدة وحزنا. وهو ما يرتسم في ذهن المتلقّي من واو المدّ منبعثة من (حنجرة) البوم ليلا في المكان المهجور.

وهذه الخصائص التي تمّ الوقوف عليها لأصوات المدّ في علاقتها بنسيج الإيقاع الداخلي للنصوص ليست منفصلة في كل النصوص. وإنّما قد تتداخل إيحاءاتها فتدلّ كلّ منها على ما دلّ

عليه غيرها. إلاّ أنّها تتّفق في إشاعة إيقاع بطيء متناغم مع الحركة الدلالية للنص في أغلب الأحوال.

1-3 الدلالة الرمزية للأصوات: لم يكن الاهتمام بالحروف وخصائصها أمرا مستحدثا، فقد عرف العرب القدامى هذه الجوانب في الحروف. وكان للأعشى، وعبيد بن الأبرص وغيرهما التفاتات واضحة إلى ما تتضمّنه الأصوات من قدرات تعبيرية هائلة[1]. لكنّ التجربة الشعرية المعاصرة كانت أكثر استكناها لرمزية الأصوات، وخصائصها الإيقاعية والجمالية، بسبب ما توفّر للشاعر المعاصر من الوعي، والزاد المعرفي. وهو سبب من جملة أسباب جعلته يوجّه اهتمامه إلى البناء الداخليّ للتجربة الشعرية. ويرخي زمام الصلة بينه وبين الإطار الخارجيّ. لأنّه أدرك أنّ منابع الإيقاع متعدّدة. فمثلما أنّ للكلمات والجمل مدلولات بعينها، كذلك تملك الأصوات «القدرة على إنتاج دلالة تختلف باختلاف هذه الأصوات، وتنوّع السياقات التي ترد فيها»[2].

وقد تجاوز انشغال الشعراء المعاصرين بالأصوات في مختلف أبعادها الإيقاعية، والجمالية والدلالية، والرمزية، إلى إقامة علاقات خاصّة مع الحروف. فهذا الشاعر المصري المعاصر "حسن طِلب" يصدر ديوانا تحت عنوان (آية جيم)، يحتفي فيه احتفاء خاصّا بحرف الجيم. يقول[3]:

إِنَّ جُلَّ الْجِيمِ يُوجَدُ فِي الْبَيَاضِ الْجَمّْ
أَبْيَضَ مَا تَجِيءُ الْجِيمُ إِنْ جُهِـــرَتْ
وَأَجْهَرَ مَا تَجِيءُ الْجِيمُ إِنْ رُهِجَــتْ
وَأَرْهَجَ مَا تَجِيءُ الْجِيمُ إِنْ هُــجِرَتْ
وَأَهْجَرَ مَا تَجِيءُ إِذَا تَجَنَّبَتِ الْمَجِيءْ
كَأَنَّمَا زُجِرَتْ

[1]) – ينظر: طارق، سعدي شبلي: الصوت والصورة في الشعر الجاهلي، شعر عبيد بن الأبرص نموذجا، دار البراق للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص30.

[2]) – بو نجمة، محمد: الرمزية الصوتية في شعر أدونيس، مطبعة الكرامة، المغرب، 2001، ص09.

[3]) – طلب، حسن: آية جيم، الهيئة المصرية العامّة للكتاب ، القاهرة، 1992، ص12.

فَمَا ازْدُجِرَتْ

وبقدر ما في هذه الأشطر من التقصّد لإقحام الجيم راغبة أو راهبة في دائرة بحر الكامل، فإنّ فيها دلالة واضحة على مدى الاهتمام بالحرف، والنظر إليه بأنّه علامة دالّة . فقد اقترنت مرّة بالبياض، وامتلكت إرادة المجيء، والاختفاء، والتمرّد تارة أخرى. وليس المقصود باهتمام الشاعر برمزية الأصوات، وخواصّها هو ما حدث في هذا النص ، وإنّما هذا ضرب من المبالغة في الاهتمام بالحرف، بل إنّ المقصود هو أنّ الشاعر أثناء صياغته للكلمات الشعرية المؤلِّفة للقصيدة «لا يتعامل معها تعاملا اعتباطيا، بل ينتقيها مستغلاّ الخواصّ الحسّية لأصواتها، وجرسها، وقدرتها الفعّالة على إنتاج الدلالة»[1]. فالأصوات غنيّة بالقيم التعبيرية التي يمكن أن يستثمرها الفنّان، ويفجّر طاقاتها الإيحائية.

وليست محاولة تحديد الخواصّ الرمزيّة للأصوات بالأمر الهيّن، ذلك أنّ تجمّع الأصوات في موضع بعينه يحتاج إلى كثير من التأمّل، والوقوف قصد الظفر ببعض إيحاءاتها. وإنّ «استيحاء معاني الحروف من أصواتها، إنّما يتمّ عن طريق الاستبطان . وذلك بانعكاس شعورنا على المشاعر والأحاسيس التي تثيرها أصوات الحروف في نفوسنا»[2]. لكنّ تحديد إيحاءاتها تحديدا علميا –ولا سيما في النصوص الشعرية– يبقى بعيد المنال. ذلك أنّ طبيعة الشعر لا تركن إلى الجاهز . فقد يرتبط حرف ما في إيحاءاته بدلالة ما في نص من النصوص، وبدلالة أخرى مغايرة ، إن لم تكن مناقضة، في نصّ آخر. وبذلك فإنّ واقع النص الدلالي والنفسي هو الذي يفرض الإيحاءات المناسبة للأصوات.

وللاقتراب أكثر من هذه المسألة الشائكة التي أثارتها القصيدة المعاصرة في إطار بحثها عن النموذج الإيقاعي المناسب، نورد بعض النماذج من شعر البياتي. ولْنبدأ بما جاء في قصيدة (مسافر بلا حقائب) [3]:

مِنْ لاَ مَكَانْ

[1] – صابر عبيد، محمد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص43.

[2] – عباس، حسن: خصائص الحروف العربية ومعانيها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998. ص38.

[3] – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج1، ص120.

لاَ وَجْهَ، لاَ تَارِيخَ لِي ، مِنْ لاَ مَكَانْ

تَحْتَ السَّمَاءِ ، وَفِي عَوِيلِ الرِّيحِ أَسْمَعُهَا تُنَادِينِي (تَعَالْ)

لاَ وَجْهَ، لاَ تَارِيخَ لِي ، أَسْمَعُهَا تُنَادِينِي (تَعَالْ).

عَبْرَ التِّلاَلْ

مُسْتَنْقَعُ التَّارِيخِ يَعْبُرُهُ الرِّجَالْ

عَدَدَ الرِّمَالْ

وَالْأَرْضُ مَا زَالَتْ، وَمَا زَالَ الرِّجَالْ

يَلْهُو بِهِمْ عَبَثُ الرِّمَالْ

مُسْتَنْقَعُ التَّارِيخِ وَالْأَرْضِ الْحَزِينَةِ وَالرِّجَالْ

عَبْرَ التِّلاَلْ

تتميّز هذه الأشطر بحضور مكثّف لحرف اللام الذي هو حرف مجهور متوسّط الشدّة. ومن الدلالات التي يحدّدها علماء الأصوات لهذا الحرف أنّه يوحي بمزيج من الليونة، والمرونة، والتماسك، والالتصاق[1]. وبتأمّل الدلالات التي ينمّ عنها النص لا نجد أثرا لهذه المعاني إلاّ على سبيل التجوّز في الإيحاء بالمرونة التي يمكن أن نسندها لصفة (اللامنتمي) التي تلهج بها الذات المتكلّمة في النص (لا وجه، لا تاريخ، من لا مكان). وفي ما عدى ذلك لا أثر لمعاني التماسك والالتصاق ، بل إنّ النص كلّه مبني على فكرة عدم الاستقرار. فالذات المتكلّمة مشتّتة، غير منتمية لعرق، ولا لأرض، ولا لتاريخ، وليس لها انتماء إلاّ إلى الريح التي تزيدها تشتيتا . مثلما أنّ الرجال يعبرون مستنقع التاريخ ولا يبقى أحد.

وإنّ ورود اللام بهذه الكثافة ينهض بتعزيز تلك الدلالات الطارئة. فقد ظهر أربع مرّات في الشطر الثاني، وشكّل نسبة (18.18٪) من الحروف. وفي هذا الشطر تبلغ حركة (اللانتماء) أقصاها (لا وجه، لا تاريخ، من لا مكان). وكذلك في الشطر الثامن الذي تمثّل اللام فيه نسبة (15.15٪)

[1]) – عباس، حسن: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص79.

من حروفه. وهو حافل بدلالات العبثية والضياع (والأرض ما زالت، وما زال الرجال يلهو بهم عبث الظلال). وهكذا نلاحظ أنّ الأصوات قد تخرج إلى إيحاءات مجازية بعيدة عن طبيعتها. وأنّ دلالات النص أحيانا تُخضع الأصوات لمنطقها.

وهذا الخروج إلى المعاني المجازية (التي لم يقرَّها علماء الأصوات) ليس مطّردا دائما. فقد تتحقّق الدلالات الطبيعية للأصوات. وهو ما نقف عليه في قصيدة (الأصدقاء الأربعة) [1]:

أَصْدِقَائِي!
فِي حُقُولِ النُّورِ كُنْتُمْ أَصْدِقَائِي.
كَالْعَصَافِيرِ الطَّلِيقَةْ
كَالْيَنَابِيعِ الْعَمِيقَةْ
وَأَنَا أَبْحَثُ عَنْكُمْ أَصْدِقَائِي
فِي حُقُولِ النُّورِ كُنْتُمْ ، فِي انْتِظَارِي.
وَكَأَعْمَى قَادَنِي النَّجْمُ إِلَى الْبَابِ الْمُضَاءِ
فَالْتَقَيْنَا

من بين الأصوات اللافتة للنظر في المقطع حرف القاف . وهو من الحروف الواقعة بين الهمس والجهر. وتتراوح دلالته بين الشّدّة، والصلابة، والقساوة، والقوّة، والانفجار، والإطباق «نتيجة لارتفاع طرف اللسان وأقصاه نحو الحنك، ويتقعّر وسطه ممّا يكوّن فراغا يضخّم الصوت نسمّيه الإطباق»[2]. وأمّا الانفجارية في هذا الحرف فتعني أنّ الهواء يحتبس تماما «ثمّ يفتح فجأة فيحدث انفجار نتيجة لخروج الهواء المضغوط خلف الوترين الصوتيين»[3]. وأمّا القوّة فيه فقد تحدّث عنها ابن جنّي في معرض مقارنته بين بعض الأصوات . ومنها الخاء والقاف في لفظتي (قضم، وخضم).

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج1، ص198.
[2]) – خليل، حلمي: مقدمة لدراسة علم اللغة، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، 1995، ص56.
[3]) – السعدني، مصطفى: المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنيوية، دار المعارف ،الإسكندرية ، 1995، ص67.

فإنّ العرب «اختاروا الخاء لرخاوتها للرطب، والقاف لصلابتها لليابس»[1]. وعلى الرغم من ذلك فقد وُصف –إلى جانب شدّته، وقساوته، وصلابته- بأنّه ضعيف الشخصية،ويمكن للحروف التي ترد معه أن تمارس عليه دورها[2].ولكن هذه الخاصّية في حرف القاف التي تصفه بأنّه متأثّر لا مؤثّر لم تثبت، حيث إنّ النص يزخر بمعاني القوّة، والشدّة ، والصلابة، والانفجارية، والإطباق. وهي صفات طبيعية أثبتها علماء الأصوات، ويقرّها النص.

فقد كان الحديث عن العلاقات المتينة القويّة بين الأصدقاء. وعن الوفاء لهم، وشدّة الاعتزاز بهم، والفخر بصداقتهم. ولعلّ ما نقف عليه في لفظة (أصدقائي) التي يعدّ القاف أبرز أصواتها هو ترجمة صادقة لهذه الإيحاءات، حيث تتفجّر من هذه اللفظة دلالات التماسك، والتآزر، وتفجّر مشاعر المحبّة والإخلاص. وكلّها معانٍ تتجاوب مع إيحاءات القاف الطبيعية. ويمثّل تحوّل هذه اللفظة بؤرة الدلالة في النص. فهي تمارس سلطتها بوصفها بنية دلالية مكثّفة في العنوان (الأصدقاء الأربعة)،مثلما تمارس سلطتها من خلال انتشارها على كامل مساحة النص عبر عنصر التكرار. وهذه الحركة الصوتية المنتِجة للدلالة هي فضاء لتولّد الإيقاع الداخلي، لأنّ وظيفتها داخلية تُنجز بطريقة خفية.

وفي قصيدة (مذكّرات رجل مشلول)[3] تتآزر مجموعة من الأصوات لتحديد ملامح الإيقاع الداخلي في النص هي: العين، والشين، والميم:

اَلشِّعْرُ فِي صَمْتِ الْمِصَحِّ بِلاَ دُمُوعْ

وَبِلاَ شُمُوعْ

يَمُوتُ فِي عَيْنِي كَقِدِّيسٍ شَهِيدْ

وَعَلَى غِطَاءِ فِرَاشِيَ الدَّامِي، شُعَاعْ

مِنْ شَمْسِ أَيْلُولَ تَلَأْلَأَ كَالشِّرَاعْ

[1] – ابن جنّي: الخصائص، ج2، تحقيق: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، 1986، ص159-160.

[2] – ينظر: عباس، حسن: حصائص الحروف العربية ومعانيها، ص146.

[3] – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج1، ص215.

تتحرّك دلالات هذا المقطع من النص داخل فضاء من المعاناة التي جسّدها مادّيا آلام الجسد في المصحّ، ومعنويا تمنّع الشعر عن الحضور القويّ ليكون عونا وأنيسا. فهو حاضر على شكل دموع في العين حضورا افتراضيا، وليس حضورا فعليا. مثلما أنّ حضوره على الفراش الدامي افتراضي وليس فعليا. فهو حاضر على شكل تجربة شعورية لم تشكّل تجربة شعرية. وهذه المعاناة المادّية والمعنوية تنهض بها شبكة من الأصوات نسجها تظافر الميم والعين والشين التي تعدّ حروفا متقاربة –نسبيا– من حيث خصائصها الصوتية. فالشين من الحروف المهموسة الرخوة. وأمّا الميم والعين فمتّفقتان في الجهر وفي التوسّط بين الرخاوة والشدّة. وهذا يعني أنّ الاختلاف بين الشين من جهة، والميم والعين من جهة أخرى يكمن في الجهر فقط. وأمّا من حيث الإيحاءات فإنّ الشين متفاعل تماما مع دلالات النص، حيث إنّ بعثرة النفَس أثناء النطق به مماثلة تماما لدلالات الانتشار التي تنمّ عنها الألفاظ (الشعر، شموع، فراشي، شعاع، الشمس، الشراع) ، إذ كلّها تجسّد معاني الانتشار في الحيّز، صفحة كان أم هواء، أم سريرا. وكذلك في دلالاتها المجازية . فالشعر منتشر دموعا في العينين وشعاعا على الفراش كالشراع.

وأمّا صوت الغين الذي تلازم في كثير من المواضع (الشعر، شموع، شعاع، شراع) فإنّه ملازم لمعاني الإشراق، والظهور، والسموّ، والفعالية[1]. وهو ما تجسّد من خلال الدلالات الجزئية في الألفاظ . ففي (الشعر) سموّ، وفي (الدموع) تلألؤ وظهور، وفي (الشعاع) إشراق، وفي (الشراع) ظهور. وقد تأيّدت هذه الدلالات بما لصوت العين من النقاء والنصاعة أثناء النطق.

وأمّا الميم فقد أوحت في هذه الأشطر بدلالات الألم، والحزن، والكآبة، من خلال شغلها موقعا هامّا داخل ألفاظ دالّة على ذلك هي (صمت، مصحّ، دموع، شموع، يموت، الدامي)، فحتّى لفظة (الشموع) في هذا النص ارتبطت بالكآبة والحزن. وقد كرّست هذه الألفاظ المعاناة التي تمرّ بها الذات المتكلّمة. وعملت الميم ذات الغُنّة القريبة من محيط البكاء والنحيب على إذكاء تلك المعاناة.

[1]) – ينظر: عباس، حسن: خصائص الحروف العربية ومعانيها،ص54.

ويتجاوب حرف الرّاء مع الدلالات التي تضمّنتها قصيدة (الرؤيا الثالثة) [1]بإيحاءاته الأصلية الواردة في كتب علم الأصوات:

مَولاَيَ هَذِي زَهْرَةٌ تَبْكِي عَلَى عَتْبَةِ هَذِي الدَّارْ

وَهَذِهِ أُخْرَى عَلَى الْجِدَارْ

تَمُدُّ لِلصِّغَارْ

خِصْلَتَهَا الْمِعْطَارْ

ثَوْرَ حِرَاثَةٍ يَشُقُّ الْأَرْضَ فِي إِصْرَارْ

الْبَشَرُ الْفَانُونَ يُولَدُونْ

مِنْ زَبَدِ الْبَحْرِ وَمِنْ قَرَارَةِ الْأَمْوَاجْ

مِنْ وَجْهِ الْأَرْضِ وَمِنْ تَكَسُّرِ الزُّجَاجْ

فَلْتُمْطِرِي أَيَّتُهَا السَّحَابَةْ

أَيَّانَ شِئْتِ فَحُقُولُ النُّورْ

امْرَأَةٌ تُولَدُ مِنْ أَضْلاَعِ نَيْسَابُورْ

يحدّد علماء الأصوات لهذا الحرف المجهور المتوسّط الشدّة بعض الدلالات، كالاستمرار، والتكرار، والتحرّك، والترجيع، والرقّة، والنضارة، والرخاوة[2]. وهو يعدّ «من أوضح الأصوات الساكنة في السمع»[3]. وذلك يعود إلى خصلة التكرار التي ينفرد بها أثناء النطق.

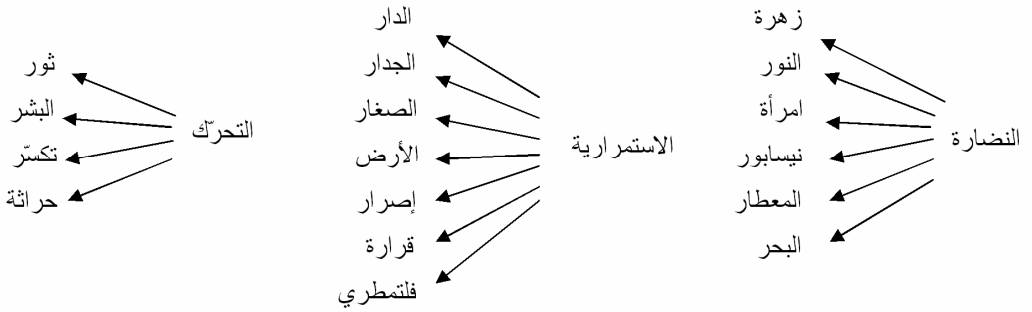
وقد تردّد هذا الحرف واحدا وعشرين مرّة خلال هذه الأحد عشر شطرا من القصيدة، متجسّدا في الألفاظ الآتية: (زهرة، الدار، أخرى، الجدار، الصغار، المعطار، ثور، حراثة، الأرض، إصرار، البشر، البحر، قرارة، الأرض، تكسّر، فلتمطري، النور، امرأة، نيسابور). وقد شكّلت الراء

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج2،ص76.

[2]) – ينظر: عباس، حسن: خصائص الحرف العربية ومعانيها، ص84.

[3]) – أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية،ص63.

داخل هذه الكلمات دعامة للفضاء الدلالي بخصائصها الصوتية، من خلال تجاوب إيحاءاتها الصوتية مع دلالات النص. ويمكن توزيعها دلاليا على ثلاث مجموعات وفق هذا المخطّط:



وهذه الدلالات الثلاث التي ارتبط بها حرف الراء هي الدائرة الدلالية التي تستوعب هذا الجزء من النص. فمعنى النضارة والجمال ظاهر في الزهرة التي تمدّ خصلتها المعطار للصغار. ودلالات الاستمرارية والتجدّد متجسّدة في دورة الحياة التي يمرّ بها البشر الفانون. فهم عابرون، وغير مخلّدين ما داموا مولودين من زبد البحر، ومن قرارة الموجة، ومن وجع الأرض، ومن تكسّر الزجاج.

وهكذا فإنّ الأصوات ليست حيادية في النص، وإنّما لها دور فاعل في دعم دلالاته، بل وفي إنتاج هذه الدلالة أحيانا. فدورها لا يقلّ عن دور اللفظة والجملة. وقد استطاع الشاعر المعاصر أن يروّضها بوعيه، ويستثمر كلّ طاقاتها الإيحائية من أجل التعويض عن الدور الذي كانت الموسيقى الخارجية تقوم به تجاه القصيدة. وتكريس سلطة جديدة أكثر تجذّرا في عمق النص، وأكثر دلالة على نضج التجربة الشعرية المعاصرة. وهذه السلطة هي سلطة الإيقاع الداخلي.

4-1 التقابل الصوتي: ويكون التقابل بين أصوات متشابهة في كلّ خصائصها، ومتباينة في خاصية واحدة هي نقطة التقابل بينها. وترتبط هذه الخاصّية في شعر البياتي بالجهر والهمس غالبا.

وتكمن أهمّية هذا التقابل في المراوحة بين التشابه والتخالف في آن واحد. وهذه وظيفة يتغذّى الإيقاع الداخلي من حركتها. ويزداد ثراء بفعل قيامها على علاقة جدلية متشابكة. وهذه العلاقة الجدلية هي انعكاس لَما ينطوي عليه النص من قضايا وآفاق دلالية رامزة «عن طريق العلاقة

القائمة بين الصوت والمعنى، إذ لا يمكن أن يوجد أيّ معنى بدون صوت يعبّر عنه»[1]. وسيتمّ رصد حركة الإيقاع الداخلي في تجلّيها، والوقوف على مدى إسهامها في بثّه.

يستدلّ علماء الأصوات في تصنيف الحروف من حيث الجهر والهمس باهتزاز الوترين الصوتيين في الحنجرة، فإن تمّ اهتزازهما عند نطق الحرف كان مجهورا. وإلاّ كان مهموسا[2]. ويلخّصون الحروف المهموسة في عبارة (حثّه شخص فسكت). أمّا ما عدى ذلك فمجهور.

ومن نماذج التقابل الصوتي من حيث الجهر والهمس ما جاء في قصيدة (الرجل الذي كان يغنّي) [3]:

عَلَى أَبْوَابِ (طَهْرَانَ) رَأَيْنَاهُ

رَأَيْنَاهُ

يُغَنِّي .

عُمَرُ الْخَيَّامِ ، يَا أُخْتُ، ظَنَنَّاهُ

عَلَى جَبْهَتِهِ جُرْحٌ عَمِيقٌ، فَاغِرٌ فَاهُ

يُغَنِّي، أَحْمَرَ الْعَيْنَيْنِ

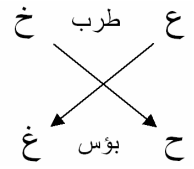
يتضمّن هذا المقطع ثنائيتين متقابلتين بين العين والخاء في (عمر الخيام)، والحاء والغين في (جرح فاغر). ويتمثّل التقابل في هذا التوزيع (أب= ب أ). حيث إنّ (أب) هي العين والخاء، الطرف الأوّل في المعادلة الصوتية. و(ب أ) هما: الحاء والغين، الطرف الصوتي الموازي للطرف الأوّل. وكلا الطرفين يمثّل حركة معبّرة عن طبيعته. فالاختلاف الحاصل في الثنائية الأولى (العين≠ الخاء) حيث إنّ الأولى مجهورة والثاني مهموسة –يجسّد حالة الطرب المتجلّية في الغناء (رأيناه يغني). ويجسّد الاختلاف الحاصل في الثنائية الثانية (الحاء≠ الغين) حيث أن الحاء مهموسة، والغين مجهورة

[1]) – صابر عبيد ، محمد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص23.

[2]) – ينظر: عباس، حسن: خصائص الحرف العربية ومعانيها، ص47.

[3]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج1، ص280.

—حالة البؤس التي يبدو عليها عمر الخيام (عَلَى جَبْهَتِهِ جُرْحٌ عَمِيقٌ، فَاغِرٌ فَـاهُ) . ويمكـن توضـيح طرفي المقابلة الصوتية بالمخطّط الآتي:



فقد عمل الاختلاف الحاصل بين العين المجهورة في اجتماعها بالخاء المهموسة، والممثّـل لحالـة الطرب التي يبدو عليها عمر الخيام. وبين الحاء المهموسة في اجتماعها بالغين المجهورة الـدالّتين علـى حالة البؤس التي يبدو عليها عمر الخيام بفعل جرحه العميق —عمل هذا الاخـتلاف علـى إيقـاظ الإيقاع الداخلي ليشتغل ضمن حركة التشابه والاختلاف التي أشاعها التوزيع الصوتي، واسـتوعبها الواقع الدلالي.

وقد يكون التجاوب بين التقابل الصوتي والتقابل الدلالي أكثـر وضـوحا، وتجليـة للإيقـاع الداخلي. مثلما نلفي في هذين البيتين من قصيدة (ملائكة وشياطين) [1]:

إنِّي أَخَافُ عَلَيْكِ مِنْ نَزَقٍ يُغْرِي مَلاَئِكَـتِي بِشَيْطَانِي

اَلْجَنَّةُ الْخَضْرَاءُ فِي دَمِـهِ وَجَهَنَّـمُ الْحَـمْرَاءُ سِيَّانِ

فالبيت الأوّل يشتمل على ثنائية ضدّيّة هي: (ملائكتي≠ شيطاني). ويتضمّن البيـت الثـاني ثنائية ضدّيّة أخرى (الجنّة الخضراء≠ جهنّم الحمراء). وفي البيتين صدى لهذا التقابل الدلالي، تمثّـل في التقابل الصوتي في البيت الأول بين الخاء والعين في (أخاف عليك) من جهـة، والحـاء والغـين في (أخاف، يغري) من جهة أخرى. وبين الجيم والحاء في (جهنّم الحمراء). وهذا التقابل الذي نجم عـن حركة الجهر والهمس أحدث تنويعا إيقاعيا خفيا لا يكاد القارئ ينتبه إليـه إلاّ بعـدما يتجلّـى في صورة مقابلة دلالية.

1-5 التقفية الداخلية (المرسلة): إنّ القافية تعدّ —أصلا- مكوّنا أساسيا من مكوّنات الإيقـاع الخارجي. لكنّ هذا النمط من التقفية قطع صلته الصوتية بذلك المجال من الإيقاع، لأنّه تحرّر مـن أيّ

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج1، ص09.

التزام هندسي يفرض عليه الخضوع لنظام القصيدة. ولأنّ القافية في هذا النمط قد تخلّت عن دورها النغمي فقد انتهت إلى «وظيفتها الشعرية الداخلية المتلابسة بوظيفة الشعر كمضمون عاطفي حيّ، وجنس من التصوير الموقّع توقيعا خاصّا نابعا من تكوين الدلالة ، وتراكيب اللغة وأنساقها»[1]. وهذا لا يعني أنّ القصيدة في هذا النمط تخلو خلوا تامّا من وجود أيّ قافية خارجية، وإنّما المقصود أنّ القصيدة لا تحفل بأيّ شكل من الأشكال التقفوية ذات الأساس المكرَّس الذي يلزمها بنظام معيّن. وضمن هذا النوع من التقفية يسعى الشاعر إلى استحداث نموذج من التقفية الداخلية التي «تأتي عرضا وتحقّق في مجيئها العرضي قيما إيقاعية جديدة غير مألوفة»[2] تتفاوت قيمتها الفنّية بتفاوت قدراتهم، ومستوياتهم الإبداعية. فانتقلت بذلك من التعلّق بالشكل الجاهز، وإطار البنية الإيقاعية الخارجي، والخضوع لعناصر الوزن المفروضة سلفا – إلى وظيفة جديدة متّصلة «بحركة الذات، وإيقاع التجربة الشعورية، فهي بذلك صوت الذات الخالص، وجرسها الموسيقيّ النقيّ»[3].

ويعدّ هامش الحرّية في نمط التقفية الداخلية واسعا، بحيث يتوفّر للشاعر المجال لإبداع قصيدة خالية من الشروط المسبقة التي طالما خنقت مشاعر وأحاسيس في مهدها، واضطرّت الشعراء إلى كثير من التكلّف، والحشو. وصار جهد الشاعر موجَّها إلى تفعيل دور القافية في إنتاج الإيقاع والدلالة في النص. وهو ما يجعل تواردها وفق أنماط غير محدّدة، يصعب على المتلقّي إدراكها دون وقوف مطوّل وتأمّل.

ولعلّ أكثر المواطن الشعرية استقطابا للقوافي الداخلية القصائد ذات الأشطر المرسلة التي لا تتوفّر على تقفية خارجية، حيث يوجّه الشاعر اهتمامه إلى البحث عن البدائل الإيقاعية الكفيلة بتعويض وظيفة تلك القافية. وتعدّ قصيدة (الكابوس) [4]نموذجا لهذا الشكل:

شَبَحٌ يُطَارِدُ فِي الظّلاَمِ مُؤَلِّفَ (الرَّجُلِ الصَّغِيرْ)
يَتَشَمَّمُ الْكُتُبَ الْقَدِيمَةَ فِي رُفُوفِ الْمَكْتَبَاتْ
فِي سَاعَةِ السَّعْدُونْ

[1] – الهاشمي، علوي: تجربة الشعر المعاصر في البحرين،ج1، ص245.
[2] – عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص142.
[3] – الهاشمي، علوي: تجربة الشعر المعاصر في البحرين،ج1، ص247.
[4] – البياتي، عبد الوهاب: البحر بعيد أسمعه يتنهّد، ص90.

أَوْ سُوقِ السَّرَايْ
وَيَعُودُ إِلَى الْمَقْهَى
فَلاَ يَجِدُ الْأُلَى
بِالْأَمْسِ طَارَدَهُمْ
فَقَدْ طَارُوا كَأَسْرَابِ الطُّيُورِ
إِلَى الْمَنَافِي
لَمْ يَعُدْ صَيْدٌ وَفِيرٌ، فَالْمَقَابِرُ وَالسُّجُونْ
تَكْتَظُّ بِالْبَاقِينَ
هَا هُوَ كَرْنَفَالُ الْمَوْتِ بَعْدَ رَحِيلِهِمْ
فِي أَوْجِهِ
عِشْتَارُ صَارَتْ ذِئْبَةً عَمْيَاءَ
يَخْشَاهَا الْجَمِيعُ
تَقَمَّصَتْ رُوحَ الْمَدِينَة
بَعْدَ أَنْ سُبِيَتْ وَضَاجَعَهَا الْغُزَاةْ
عِشْتَارُ فِي مِرْآتِهَا الْأُخْرَى وَتَحْتَ حِصَارِهِمْ
أُمٌّ عَجُوزٌ تَرْتَدِي الْأَسْمَالَ
تَبْكِي فِي الْخَفَاءْ

لا تتوفّر هذه القصيدة على أيّ نمط من أنماط القافية الخارجية. وأشطرها من تفعيلات بحر الكامل منتهية في الغالب بالتدوير. لكن ثمّة تقفية أساسية تتوزّع بأشكال مختلفة عبر جسدها ، حيث إنّ أوّل ما يثير الانتباه عند قراءتها الوقوف على مقاطع طويلة في نهاية الأضرب وهو ما يشكّل تعويضا مباشرا لوظيفة القافية الخارجية وهذه الأضرب تحلّت في نهايات الأشطر (الأوّل، والثاني، والثالث، والرابع، والسادس، والثامن، والعاشر، والواحد والعشرين)، وألفاظها (الصغيرْ، المكتباتْ، السعدونْ، السرايْ، الألى، المنافي، السجونْ، الخفاءْ). فما هو الداعي للوقوف على هذه المقاطع الطويلة التي اضطرّت التفعيلة إلى أن تمتدّ في أكثرها إلى (متفاعلاتن)؟ . لا شكّ أنّ الشاعر قد أحسّ بالضرر الذي يمكن أن يلحقه غياب القافية بشعرية النص. فبادر إلى دعمها بقوافٍ داخلية ذات صلة أعمق بداخل النص، حيث إنّ إضافة مقاطعَ طويلة لأضرب وهمية في النص

ينسجم تماما مع السياق الدلالي الذي يولّده الإحساس بالملل، والوحدة، والفراغ. فأشباح الملل تطارد مؤلّف (الرجل الصغير) الذي يبحث عن جلسائه، ولا يجد لهم أثرا . فقد أطبقت عليهم المقابر والسجون.

وقد اكتظّ النص بعناصر صوتية أخرى ذات صلة بإيقاع النص الداخلي، تحمّلت دور التقفية الداخلية. ومنها النعوت المعرّفة والمنوّنة (الرجل الصغير، الكتب القديمة، صيد وفير، ذئبة عمياء، أمّ عجوز). فإنّ التناغم الصوتي الحاصل بين النعت والمنعوت من خلال (الـ) التعريف ، أو التنوين في الأسماء غير المعرّفة يولّد إيقاعا داخليا تتعمّق به دلالات النص. ولا يقتصر دور التناغم الصوتي الرامي إلى استحداث تقفية داخلية على الانتشار العام للظواهر الصوتية. فقد حفلت بعض الأشطر بتجاوبات صوتية ذات قيمة تقفوية عالية. ومنها تجاوب أصوات كلمة (يتشمّم) بميمها المكرّرة في بداية الشطر الثاني، مع كلمة (رفوف) ذات الفاء المكرّرة في نهاية الشطر. وكذلك استهلال الشطر السادس بـ (فلا) يتجاوب مع انتهائه بـ (الألى) . ويشكّل التكرار اللفظي لمادّة الفعل (طار) في الشطر التاسع تقفية داخلية بين (طاروا) و(الطيور). وتتعزّز هذه التقفية بتكرار حرف الراء في ألفاظ الشطر. ومثله –أيضا– التجاوب الدائر بين بداية الشطر الثالث عشر بتكرار حرف الهاء في (ها هو) ونهايته (رحيلهم).

وتتكاثف هذه المظاهر التقفوية التي تهدف إلى تغييب القافية بمفهومها التقليدي في القصائد المبنية على إرسال القافية. مثلما هو الشأن في قصيدة (الطلسم)[1] التي تخلو من وجود القوافي الخارجية:

أَحْرَقَني بَرْقُ الْعشْقِ صَغيرًا
أَحْرَقَني الصَّمْتُ/ الطَّلْسَمُ/ السِّحْرُ
اَلْأَسْوَدُ فِي قَاعِ مَدينَتنَا/ مِصْبَاحُ عَلاَءِ الدِّينْ
أَنِينُ الْأَشْجَارِ الْمَقْتُولَةِ فِي السِّرْدَابْ
صَيْحَاتُ الْجنِّيِّ الْمَحْبُوسِ/ نِدَاءُ الْبَاعَةِ فِي الْأَسْوَاقْ
مَوْتُ الْأَطْفَالِ الْعُشَّاقِ/ هَدِيلُ حَمَامِ الْأَبْرَاجْ

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج2، ص523.

صَرَخَاتُ الصُّوفِيِّ الْمَأْخُوذِ بِذِكْرِ اللهْ
صَلَوَاتُ الْأَسْحَارْ
قِصَصُ الْجَدَّاتْ

يلجأ الشاعر في أكثر قصائده مرسلة القافية إلى اختلاق أضرب توهِم المتلقّي، وتهيّئه لفضاء تقفوي آتٍ. لكن سرعان ما يصطدم بخلوّ النص من أيّ نمط تقفويّ . وتعدّ هذه التقنية من التقنيات التي لجأت إليها القصيدة المعاصرة لجلب انتباه القارئ المتمرّس على تلقّي الشعر المقفّى، وتوجيهه إلى الوقوف عند محطّات حدّدها الشاعر مسبقا. ومثلما تجلّى في القصيدة الأولى نجد أنّ الشاعر يزوّد أضرب هذه القصيدة –أيضا- بمقاطع طويلة تضطرّ القارئ للوقوف ، وذلك في الأشطر (الرابع، والخامس، والسادس، والسابع، والثامن، والتاسع) على الكلمات (السرابْ، الأسواقْ، الأبراج، اللهْ، الأسحار، الجدّاتْ).

وقد أضفت المقاطع الطويلة التي حملت تفعيلة الخبب على التمظهر بالتذييل (فعلانْ) – وتيرة إيقاعية بطيئة على بنية النص تنسجم مع أحاسيس اللوعة، والغيظ، والكآبة التي تزخر بها دلالات النص، والتجلّية من خلال محمولات بعض الألفاظ ، كما في (أنين الأشجار، صيحات الجنّ، نداء الباعة، هديل الحمام، صرخات الصوفي، صلوات الأسحار). وكلّها تنمّ عن أصوات مستغيثة هي مظاهر للوعة الذات المتكلّمة.

ومن مظاهر التقفية الداخلية في النص –أيضا- الأثر الصوتي الذي خلّفه تكرار حرف القاف في الشطر الأوّل. والقاف ذو إيحاء طبيعي بالقساوة، والشدّة. وتشتغل هذه الدلالات في قوله: (أحرقني برق العشق). ويرد هذا التكرار في بداية الشطر ليغني عن التقفية التي تحتلّ في الأصل نهاية الشطر على المستوى الأفقي. وفي بداية الشطر الثاني تتكرّر لفظة (أحرقني) التي وردت في بداية الشطر الأول. وتتوالى الأسماء المعرّفة بعدها دونما روابط لغوية. ليقوما معا بدور إيقاعي أشبه بصوت القافية. ويُلحق بهذا الدور تجلّيات حرف الصاد في بداية الشطر (الخامس، والسابع، والثامن) الوارد في الألفاظ (صيحات، صرخات، صلوات) التي تعدّ جموعا للمؤنّث السالم. وهذا ما جسّد ذلك الدور التعويضي في استحداث الأثر التقفوي. ولا يخفى ما للتاء المفتوحة بعد ألف المد من إسهام في تأسيس البنية الدلالية للنص في محور من أهمّ محاورها وهو الدلالة عن اللوعة والألم.

ويعدّ انتشار بعض الصفات المثيرة لدهشة المتلقّي من خلال ما تتضمّنه من الغموض والغرابة. كما في (السحر الأسود، الأشجار المقتولة، الجنّي المحبوس، الأطفال العشّاق) شكلا من أشكال التقفية الداخلية ، بما له من تناغم مع الفضاء الدلالي للنص.

وهكذا يتجلّى أنّ القافية الداخلية التي ترد في القصائد المرسلة هي نمط غير تقليدي من التقفية. فهي لا تتموضع في نهايات الأشطر. ولا ترتبط بمكان ما في الشطر. مثلما أنّها لا تتقيّد بشكل صوتي معيّن، وإنّما تنفرد كلّ قصيدة بنمط تقفيتها الخاصّ. وقد تتعدّد أنماط التقفية الداخلية في القصيدة الواحدة ، لكنّها تشترك في أنّها ذات صلة بالدلالة العامّة للنص. فهي تنطوي على قيم تعبيرية، ودلالية، وإيقاعية، وجمالية كثيرة.

2- الإيقاع الداخلي بنيةً مرئيةً: اعتمد الشعر العربي في مواضعته الأولى (المشافهة) لأجل رسم ملامحه البلاغية على قوانين صوتية استجابة لطريقة تداوله السمعية. وقد اعتمد أيضا في مواضعته الأخيرة (التدوين) لأجل تحقيق شعريته على قوانين الرؤية استجابة لطريقة تداوله البصرية. ومنذ أن تحرّرت القصيدة من التوزيع المنتظم للأشطر أصبح ارتسامها على جسد الورقة يشكّل مسألة شعرية عاملها الشاعر بمثل ما يعامل مكوّنات القصيدة الأخرى.

إنّ التوزيع الخطّي لسواد النص على بياض الصفحة لم يعد محكوما بقوانين قبلية ثابتة، وإنّما صار محكوما بضرورات يقتضيها النص. لذلك فإنّ الشاعر مواجه بخطر كبير أثناء التأليف الشعري. فهو قلق إزاء التعامل مع ما يواجهه من مساحات البياض. مثلما هو قلق بشأن توظيف علامات الترقيم التي أصبحت تقتضيها الكتابة الشعرية الحديثة.

إنّ قوانين الوقفة الشعرية في الشطر الحديث غير محدّدة سلفا، وعلى الشاعر أن يوقف امتداد الشطر حسب القوانين التي يمليها عليه نصّه. وهذا ما يجعل مساحات السواد، ومساحات البياض ذات سمة تكوينية عضوية في النص. فللوقوف الشعري أهمّيته، وللامتداد الشطري أهمّيته. وانطلاقا من هذه الأهمّية ستتمّ دراسة التوزيع الفضائي لبعض نصوص البياتي التي تبرز فيها عنايته الخاصّة بمساحات البياض، مثلما يتمّ الوقوف على ما تجلّى من علامات الترقيم للتعرّف على قيمتها الشعرية في النصوص.

2-1 في التوزيع الفضائي: إنّ الفضاء المقصود بالدراسة هو الفضاء النصّي (*L'espace textuel*) الذي يتجلّى في التمدّد الأفقي للأشطر وزحفها في مساحات البياض، أي زحف الوحدات اللسانية أفقيا خلال أشطر الصفحة. مثلما أنّ له علاقة بالبنية العمودية، وما يحدث بين الأشطر من تغلغل لمساحات البياض ، وما لذلك كلّه من أبعاد دلالية وإيقاعية وجمالية.

إنّ اللافت لانتباه المتصفّح لديوان البياتي ذلك التمايز الجلي في مساحات البياض والسواد بين مجلّدي الديوان الأوّل والثاني. ففي المجلّد الأوّل الذي يضمّ ثلاث عشرة مجموعة شعرية -باستثناء (ملائكة وشياطين) لأنّ قصائدها من الشكل العمودي وهي غير معنية بالملاحظة- يطغى البياض بشكل لافت على مساحات القصائد. بينما يطغى السواد على مساحات قصائد المجلّد الثاني الذي يضمّ ثماني مجموعات شعرية. ولا يخرج تبرير هذا التمايز عمّا ذكرناه في الفصل التطبيقي الأوّل من أنّ شعر البياتي قد عرف تطوّرا في أدواته الفنّية، ومضامينه الشعرية انطلاقا من سنة (1965) التي صدر خلالها ديوان (سفر الفقر والثورة). ويحتلّ هذا الديوان صدارة الدواوين الشعرية التي يضمّها المجلّد الثاني. فلا شكّ في أنّ لتمدّد مساحات السواد في قصائد هذا المجلّد علاقة سببية بتوجّه البياتي نحو الاهتمام بمضامينه الشعرية، والتلاقح الفكري الذي حدث بين فضائه الشعري وبعض الفضاءات الأخرى، كالتاريخ، والفلسفة، والأسطورة، والتصوّف، والفكر الاشتراكي.

إنّ القصائد التي تهيمن عليها مساحات السواد تبرز فيها فاعلية البياض بوصفه عنصرا مكمّلا للدلالات المسكوت عنها، ومنتجا للجمالية النصّية. وهذه الوظيفة للبياض نلحظها في قصيدة (العرّاف الأعمى) [1]:

يَرْتَدِي الشَّاعِرُ ثَوْبَ السَّاحِرِ الْمَيِّتِ يُخْفِي وَجْهَهُ تَحْتَ الْقِنَاعْ
وَيُعَانِي فِي حُضُورِ الْكَلِمَاتْ
وَحْشَةَ النَّبْذِ بِأَرْضِ النَّوْمِ وَالسِّحْرِ وَآلاَمِ الْمَخَاضْ
حُبُّهُ أَعْمَى وَشَحَّاذٌ لِنُورِ الْكَلِمَاتْ
يَتْبَعُ الشَّمْسَ الَّتِي مَدَّتْ وَرَاءَ الْقَبْرِ لِلْمَوْتَى ذِرَاعْ
وَعَلَى أَرْصِفَةِ اللَّيْلِ يُغَنِّي السَّاحِرَاتْ

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج2، ص189.

وَالْأَميرَات الصَّغيرَات وَمَوْتَ الْقُبَّرَاتْ
حَاضِرًا غَابَ عَنِ الْمَسْرَحِ فِي خَاتِمَةِ الْفَصْلِ وَقَبْلَ الْبَدْءِ عَادْ
– لَمْ تَقُلْ ، مَوْلاَيَ ، شَيْئًا شَهْرَزَادْ
فَهْيَ فِي تَابُوتِهَا نَائِمَةٌ تَبْكِي ولَكِنَّ الْمُغَنِّي وَالرَّمَادْ
وَدَمَ الْقَلْبِ وَثَلْجَ الظُّلُمَاتْ
لَمْ يَزَلْ يَسْقُطُ فَوْقَ الْمُدُنِ الْكُبْرَى فَيُخْفِي وَجْهَهَا تَحْتَ الْقِنَاعْ

تزحف أشطر هذا الجزء من القصيدة لتستغرق المساحة الأكبر من فضاء الصفحة، إذ تستهلّ بشطر شعريّ طويل جدّا يستهلك في طريقه كلّ المساحة البيضاء، بما يتضمّنه منّ الوحدات اللسانية التي بلغت التسع. وهو أكثر ما يمكن للسطر أن يستوعبه. وهذا يعني أنّ البياض قليل في الشطر . وبعبارة أخرى فإنّ الصوت الذي يمثّله حجم الكتابة حال دون اتّساع مساحة الصمت الذي يمثّل الفراغ في الصفحة . وكذلك الشطر الثاني ، والشطر الثاني عشر اللذين يتضمّنان عشر وحدات لسانية لكلّ منهما. وضيق مساحة البياض في الشطر لا تعني عدم فاعليته، إذ «كلّما طال الشطر الشعري (السواد) ... فإنّ إيقاع البياض يظهر أكثر، لأنّ انحساره، وضيق مساحته يؤدّيان إلى إظهاره، وإبرازه، وإشغال العين المتلقّية به من خلال اشتراكه في مجال الرؤية البصرية»[1]. والعلاقة جدلية أيضا على المستوى السمعي، حيث إنّ امتداد زمن الصوت (الأداء القرائي) يقتضي فضاء زمنيا من الصمت لاسترداد النفَس عند الملْقي، وبعث دور التفاعل عند المتلقّي.

إنّ هذه الفاعلية للبياض في ظلّ هيمنة السواد تتجلّى من خلال البنية الدلالية المتضمّنة في الأشطر الثلاثة الممتدّة، إذ يتضمّن الشطر الأوّل حدثين سرديين هما: ارتداء الشاعر لثوب الساحر الميّت، وإخفاء وجهه تحت القناع. ومسافة التوتّر الكائنة بين هذين الحدثين والتي زرعتها صفة الشاعر (الميّت) تقتضي هامشا من البياض لتستقرّ في ذهن المتلقّي. وكذلك مسافة التوتّر بين الحضور والغياب في الشطر الثامن (حاضرا غاب) . وبين (خاتمة الفصل)، و(قبل البدء). مثلما أنّ بنية الشطر الثاني عشر حافلة بالتوتّر في (ثلج الظلمات) الذي يسقط على المدن الكبرى، فيخفي وجهها تحت القناع. وفي مسافات التوتّر تزداد فاعلية مساحات البياض. وبين الصمت والصوت

[1]) – عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص50.

يختبئ الإيقاع الداخلي للأشطر، ويغدو الصراع بين المساحة السوداء والمساحة البيضاء مسرحا تحتدم فيه حركته.

وتتفاوت بقية الأشطر في زحفها على المساحة البيضاء، فيتراوح طولها بين الأربع وحدات لسانية في الشطر الثاني حدّا أدنى، وثمانٍ في الشطر التاسع حدّا أقصى. وهذا التمدّد والتقلّص في المساحة السوداء يمثّل حركة الفعل الشعري المجسّد للتجربة الشعرية. وبذلك فإنّ هيمنة السواد على البياض هي إبراز لفاعلية البياض، وليست تقليصا لدوره الشعري.

وتتراجع فاعلية البياض في كثير من نصوص البياتي الواردة في الدواوين الأولى بسبب تضاؤل حجم السواد فيها. مثلما يتجلّى في قصيدة (القتلة) [1]:

هَا أَنْتَ
هَذَا أَنَا
مَاذَا سَيُجْدِي السَّنَا ؟
مِنْ بَعْدِ أَنْ سَمَّمُوا
فِي حقْدِهِمْ خُبْزَنَا
بُحَيْرَةٌ مِنْ دَمٍ
تَفْصِلُ مَا بَيْنَنَا
وَعَبْرَهَا أَرْضُهُمْ
تَصْقَلُ أَغْلاَلَنَا
وَلَيْلُهُمُ
لَيْلُهُمْ
يَخْنُقُ أَصْبَاحَنَا
وَكَلْبُهُمُ فِي الْمَدَى
يَنْبَحُ أَمْوَاتَنَا

تتراجع مساحات السواد (الكتابة) على مستوى الرؤية البصرية مفسحة مجالا أرحب لتمدّد البياض (الكتابة المضادّة) في تواتر سريع. وعلى الرغم من طول القصيدة التي بلغت ستّة وأربعين

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج1، ص354.

شطرا، فإنّ أطول أشطرها لم يتجاوز الأربع وحدات لغوية، و لم يتكرّر. وقد تضمّن منها واحدٌ وعشرون شطرا وحدتين لغويتين، وخمسة عشر شطرا تضمّنت ثلاث وحدات لغوية، وتسعة أشطر تحلّت بوحدة لغوية واحدة فقط. وهذا الشحوب الشديد في طول الأشطر يجعلها سريعة الحركة في الظهور، ممّا يضيّق مساحات البياض بينها عموديا، رغم اتّساعها أفقيا، ويجعل الأشطر تتلاحق تحت مجال العين المتلقّية. مثلما أسهم في تلاحق مساحات السواد عدم اكتمال الوقفة النظمية في أغلب الأشطر. ولتوضيح هذا (الخلل) الفني -التضمين- نعيد توزيع الأشطر حسب اكتمال وقفتها النظمية:

هَا أَنْتَ هَذَا أَنَا
مَاذَا سَيُجْدِي السَّنَا ؟ مِنْ بَعْدِ أَنْ سَمَّمُوا فِي حِقْدِهِمْ خُبْزَنَا
بُحَيْرَةٌ مِنْ دَمٍ تَفْصِلُ مَا بَيْنَنَا
وَعَبْرَهَا أَرْضُهُمْ تَصْقِلُ أَغْلاَلَنَا
وَلَيْلُهُمُ لَيْلُهُمْ يَخْنُقُ أَصْبَاحَنَا
وَكَلْبُهُمُ فِي الْمَدَى يَنْبَحُ أَمْوَاتَنَا.

وبهذا التوزيع تخفّ الإضاءات البرقية المتلاحقة لحركة السواد في الأشطر. وهو ما سمح لمساحات البياض بالتجلّي. وتزداد فاعليتها بوصفها عنصرا منتجا لإيقاع النص ودلالته.

وقد توغل مساحات السواد في الامتداد بفعل التدوير إلى أن تنعدم فاعلية البياض في النص. وهذا ما يظهر في القصائد المبنية على الجمل الشعرية الطويلة التي يعجّ بها ديوان (مملكة السنبلة) و(قمر شيراز). ومن الديوان الأول نورد المقطع الأوّل من قصيدة (رؤيا بحر البلطيق) [1]:

تَحْتَ قَنَابِلِ حَرْبِ الطَّبَقَاتِ وَفِي غُرَفِ الْأَحْيَاءِ الشَّعْبِيَّةِ فِي مُدُنِ الْقَارَاتِ الْخَمْسِ، أَتَحَصَّنُ ضِدَّ تَعَاسَةِ حُبِّي بِالْمَوْتِ، أَجُرُّ وَرَائِي خَيْطَ دَمٍ، تَسْكُنُنِي حُمَّى التَّارِيخِ وَرُؤْيَا عُشَّاقٍ، نَزَفُوا قَبْلِي دَمَهُمْ فِي أَقْبِيَةِ التَّعْذِيبِ وَنَامُوا تَحْتَ الرَّايَاتِ الْمَهْزُومَةِ، يَصْرُخُ فِي وَجْهِي شُعَرَاءٌ مَأْجُورُونَ وَبَاعَةُ أَنْقَاضِ الثَّوَرَاتِ الْمَغْدُورَةِ، أَحْمِلُ رَأْسِي فِي طَبَقٍ مِنْ ذَهَبٍ فِي أَبْهَاءِ مُلُوكِ الْبَدْوِ وَقَاعَاتِ لُصُوصِ الشِّعْرِ وَأَبْكِي زَمَانَ

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج2، ص430.

الشُّعَرَاءِ الثُّوَّارِ. أَقُولُ لِمَاذَا رَحَلَتْ عَائِشَةٌ، تَارِكَةً لِلنَّارِ طَعَامًا، هَذَا الْعَبْدُ الْآبِقُ فِي أَزْمِنَةِ الْقَتْلِ يَجُرُّ وَرَائِي خَيْطَ دَمٍ وَيُطَارِدُنِي فِي كلِّ مَكَانٍ وَيَسُدُّ بِوَجْهِي بَوَّابَةَ شِيرَازْ

فالدور الإيقاعي للبياض ينعدم في هذه الجملة الشعرية الممتدّة على نفَس واحد بسبب سرعة تلاحق الوحدات اللغوية التي بلغت سبعا وثمانين وحدة . وهو ما جعل السواد يطبق على البياض، ولا يترك للعين المتلقّية أيّ مجال للتأمّل. لكنّ فاعليّة البياض تتكثّف لتتفجّر في نهاية الجملة الشعرية بعد النقطة المعلنة عن خاتمة المقطع. ويُفسَح مجال واسع بين المقطعين لمساحة البياض.

وتعدّ المساحة الفارغة بين المقطعين فضاء للفاعليّة الإيقاعية التي ينهض بها البياض. فبقدر ما امتدّ النص في الجملة الشعرية، وطال تلاحقُ وحداته اللغوية، فقد انعكس الصدى الناجم عن صوت السواد. ومثلما يعكس الصمت صدى الصوت ، ويتردّد فيه، فإنّ نهاية الجملة الشعرية المدوّرة تدويرا كلّيا كانت إيذانا ببداية حركة شعرية أخرى يتردّد مفعولها الدلالي، والإيقاعي، والجمالي في نفس المتلقّي.

وقد يتعانق البياض والسواد على المستوى الأفقي للشطر فتتداخل المساحات الدالّة في النص. وذلك ما نراه في كثير من قصائد البياتي. مثلما هو ظاهر في هذين الموضعين من قصيدة (قصائد حب إلى عشتار) [1]:

نَبَتَتْ لِي أَجْنِحَةٌ
وَأَنَا أَحْمِلُ مِنْ مَنْفَى لِمَنْفَى تَعَاوِيذَ الْمُلُوكِ السَّحَرَةْ
وَعَذَابَاتِ اللَّيَالِي الْمُمْطِرَةْ
مِثْلَ مَاءِ النَّهْرِ مِنْ تَحْتِ جُسُورِ الْعَالَمِ الْمَشْحُونِ بِالْحِقْدِ
تَلَمَّسْتُ الضِّفَافَ الْمُظْلِمَةْ
وَتَمَزَّقْتُ وَنَادَيْتُكَ بِاسْمِ الْكَلِمَةْ
نَبَذَتْنِي طُرُقُ الْعِشْقِ وَمَلَّتْنِي الدُّرُوبْ
وَأَنَا أَبْحَثُ فِي بَابِلَ عَنْ خِصْلَةِ شَعْرٍ عَلَّقَتْهَا الرِّيحُ فِي حَائِطِ
بُسْتَانِ الْغُرُوبْ.
عَنْ نُقُوشٍ وَكِتَابَاتٍ عَلَى الطِّينِ وَآثَارِ حَرِيقْ

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج2، ص195،193.

تتوزّع مساحات السواد في هذا الجزء من النص على فضاء الصفحة بتفاوت في الاهتمام الفنّي بالجانب المرئي منه، حيث فعّل الشاعر دور البياض في الجزء الأوّل الذي يمتدّ إلى غاية (باسم الكلمة). فكان للفراغ الذي تركه في بداية الشطر الخامس دوره في تجسيد حركة الفعل الشعري، إذ يتفاعل هذا الفراغ عموديا مع (عذابات الليالي الممطرة) ، وانهمار (ماء النهر)، و(العالم المشحون بالحقد). وهي عبارات تنمّ عن استمرارية الحدث. وذلك اقتضى هذه المساحة البيضاء لأداء مفعوله الإيقاعي والنفسي عند المتلقّي. بينما مساحة البياض المرتسمة في جسد الشطر التاسع وهمية لا تترشّح لأن تمثّل ترديدا لصدى صوت السواد في الأشطر السابقة. ذلك أنّ العين المتلقّية لا تعيرها وزنا بسبب عدم اكتمال الوقفة التي يُفترض أن تلي (في حائط) نظميا وعروضيا ودلاليا، فلا يمكن الوقوف على مضافٍ (حائط). وهذا ما عمل على تشتيت العبارة دلاليا، وتمزيقها عروضيا. وبذلك تكون مساحة البياض الفعلية فيما يلي (الغروب). أمّا المساحة البيضاء في الحشو فهي وهمية وليس لها أيّ فاعلية إيقاعية أو دلالية.

وقد يشغل البياض مساحة عمودية متدرّجة داخل فضاء النص. كما في هذا النموذج من قصيدة (ميلاد عائشة وموتها) [1]:

قَالَ ،

وَكُنْتُ

أَطْرُدُ الْعُصْفُورْ

عَنِّي وَعَنْ ضَفَائِرِي : أَيَّتُهَا السَّرْوَةُ

يَا عِشْتَارْ

وَالرَّبَّةُ الْأُمُّ وَطَقْسُ الصَّحْوِ وَالْأَمْطَارْ

يَا مَنْ وُلِدَتْ مِنْ دَمِ الْأَرْضِ

وَمِنْ بُكَاءِ (تَمُّوزْ)

عَلَى الْفُرَاتْ

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج2، ص267.

لِنَهْرُبِ اللَّيْلَةَ عَبْرَ هَذِهِ الْجِبَالْ

تمثّل الأشطر بهذا التوزّع الشاقولي المتدرّج وحدات قرائية يلفّها البياض من كلّ جوانبها ، حيث تتجمّع الأشطر الثلاثة الأولى في وحدة قرائية واحدة. وينجز الشطر الرابع والخامس الوحدة القرائية الثانية. ويستقلّ الشطر السادس والعاشر كلّ منهما بوحدة قرائية خاصة. ويشكّل الشطر السابع والثامن والتاسع الوحدة الأخيرة. وفق هذا المخطّط:

إنّ التدرّج التنازلي في الوحدة القرائية الأولى لا يدع مجالا لإيقاع البياض كي يقوم بدوره. ذلك أنّ انحصار العين المتلقّية في دائرة السواد الضيّقة لا يسمح بتأمّل فضاءات البياض. مثلما أنّ الحركة السريعة التي يتمّ بها التنقّل بين الوحدة القرائية الأولى المنتهية عند (أطرد العصفور) ، والوحدة القرائية الثانية المستهلّة بـ(عنّي) تعجّل بإعدام مساحة البياض بسبب عدم اكتمال الوقفة النظمية. فالفعل (أطرد) يستدعي شبه الجملة (عنّي) ليكتمل نحويا. وبالتالي فإنّ فاعلية البياض مؤجّلة إلى نهاية الوحدة القرائية الثانية (يا عشتار)، بحيث تبطؤ حركة الحال الشعرية، وتسنح الفرصة لعين المتلقّي أن تتأمّل الفضاء المكاني المحيط بالسواد. وتبدأ العناصر الشعرية بالاشتغال. وهذا ما ينطبق على الوحدة القرائية الرابعة ذات التدرّج الشاقولي، حيث يعمل التدوير على إعدام

المساحات البيضاء المحيطة بالأشطر. ولا يتمكّن إيقاع البياض من القيام بدوره إلاّ في نهاية الوحدة. وهذا اقتصار على الحدّ الأدنى من فاعلية هذا التوزّع الفضائي المغري. وبذلك فإنّ أغلب الفضاءات المحيطة بسواد هذا الجزء من النص والتي تخطف اهتمام المتلقّي للوهلة الأولى هي فضاءات وهمية لا يجد فيها الأداء الشعري أيّ إضافة فنّية.

ونخلص أخيرا إلى أنّ هذه النماذج الخمسة التي تجلّى من خلالها توزيع البياتي للوحدات اللسانية في قصائده على فضاءات الأسطر عكست الفاعلية الشعرية لإيقاع البياض، ومدى اهتمامه به بوصفه عنصرا شعريا تكوينيا. لكنّ هذا الاهتمام بالبياض لم يكن مطّرا في كلّ المواضع، حيث إنّه تراوح أحيانا بين التوظيف الفنّي، والاستغلال الأمثل في بعض القصائد، وبين التوظيف العشوائي الذي لا ينمّ عن عناية خاصّة يوليها الشاعر لهذا العامل الشعري الذي أصبحت القصيدة المعاصرة تعدّه وسيلة من وسائل توفير الإيحاء، وتوصيل الدلالة للقارئ.

2-2 إيقاع علامات الترقيم: إنّ وعي الشاعر المعاصر بأهمّية الفضاء الذي يتمدّد عليه النص، والزيّ الذي يتجلّى به جعلته ينتبه إلى التفاصيل الدقيقة التي تتحرّك بصمت خلال البناء الشعري. فتتراءى للعين بوصفها عناصر حيادية. وأشهر هذه التفاصيل الدقيقة علامات الترقيم.

إنّ الاهتمام بعلامات الترقيم حديث النشأة لأنّه ذو علاقة متينة بتسجيل النبرات الصوتية من خلال الكتابة. يعرّفها "بوزي *Beauzèe*" بأنّها «فنّ تحديد مواضع الوقف التي يجب القيام بها أثناء الكلام باستخدام علامات»[1]. وقد سعى الشاعر المعاصر إلى التعامل معها بوصفها دوالّ شعرية لا بدّ من إضاءتها، والكشف عن سرّها الذي يعدّ أحد أسرار اللغة. فهي «شاهدة على أنّنا نتكلّم بشيء آخر غير الكلمات، برؤيتنا وبيدينا وبجسدنا كلّه»[2]. إنّها –أصلا- علامات اختصار لشيء لم يُقلْ، واكتُفي بالرمز إليه بهذه العلامة أو تلك. ولمّا كانت علامات الترقيم رموزا فقد اكتسبت أهمّيتها في الدراسات الأدبية بوصفها علامات صامتة في النصوص. فنحن نراها في فضاء النص

[1]) – Drillon,Jacques: Traité de la ponctuation Française,Gallimard,Paris,1991,P37.

[2]) بنيس،محمد: الشعر العربي الحديث، ج3، ص121.

ولكن لا نقرأها. فهي من هذا الجانب «محاولة لإنشاء نظام أسمى يحمل وضوحا جديدا»[1]. وهذا الوضوح لا يتجلّى فيما قالته الكلمات في النص، وإنّما يتجسّد فيما سكتت عنه.

وتحديد علامات الترقيم بأنّها نظام متسامٍ يقود ضرورة إلى الإقرار بمنحها مرتبة أكثر تعقيدا من نظام اللغة الذي يتمدّد إلى جانبه في النص. ذلك أنّه من النظُم الإشارية الموازية التي لا تنطق إلاّ رمزا وإيماء. ولأجل ذلك نظرت إليه الدراسات المعاصرة بوصفه عنصرا مرئيا مولّدا للإيقاع الداخلي. وستتمّ دراسته من خلال أهمّ مكوّناته: الفاصلة، النقطة، علامة التعجّب، علامة الاستفهام.

يضمّ شعر البياتي نسيجا كثيفا من علامات الترقيم، تستقلّ أحيانا، وتتجمّع أحيانا أخرى مجتمعة في نصّ واحد،. ومن النماذج الممثّلة لتوظيف الفاصلة هذا الجزء من قصيدة (الرجل المجهول)[2]:

رَجُلٌ مِنْ بَيْنِ غُبَارِ السَّنَوَاتْ
طَرَقَ الْبَابَ
حَيَّانِي ، قُلْتُ لَهُ: (أَهْلاً!)
لَكِنَّ الرَّجُلَ الْمَجْهُولَ، قبالة، بابي، ماتْ.

يتكوّن هذا النص من أربع جمل نحوية، وتتأثّث الجمل الثلاث الأخيرة منها بأربع فواصل تتباين وظائفها، إذ أنّ الفاصلة تستخدم –أصلا– للدلالة على أنّ «العناصر التي تفصل بينها يجب أن تكون لها ذات الوظيفة النحوية، ويمكن أن تدلّ على نقيض ذلك، أي على أنّ العناصر التي تفصل بينها تؤدّي معاني نحوية مختلفة»[3]. لكنّ الملاحظ في هذا النموذج أنّ الفاصلة تخرج عن وظيفتها النحوية، لتؤدّي وظيفة شعرية. فلا يمكن أن نفصل بين الجمل بفواصل. مثلما يتجلّى في (حَيَّانِي ، قُلْتُ لَهُ: (أَهْلاً!))، إذ تستقلّ جملة (حياني) بعناصرها النحوية، وتشكّل بنية لغوية مكتفية بذاتها. وكذلك الأمر مع جملة القول، ومقول القول. فالأصل في هذا الموضع دخول علامة (النقطة). وإنّما عمد الشاعر إلى الاستغناء عنها واستخدم الفاصلة لوظيفة شعرية تتمثّل في تسريع الإيقاع ، نظرا لما

[1]) – Drillon,Jacques: Traité de la ponctuation Française,P116.

[2]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج2، ص510.

[3]) – الورتاني، خميّس: الإيقاع في الشعر العربي الحديث، ج2، ص317.

تتطلّبه الفاصلة من الوقوف الخفيف الذي لا يضطرّ الأداء الشعري معه إلى الانقطاع. ولأنّ الفاصل الزمني بين الجملتين ضيّق. فالتحيّة تتبع التحيّة . وهذا مراد الشاعر، إذ أخذته الدهشة لرؤية الرجل الغريب الآتي من الزمن الغابر الذي طرق بابه. وهو ما جعله متأهّبا مترقّبا لحركته. وما إن تلفّظ بالتحيّة حتى كان الردّ جاهزا وسريعا. ولو وضع الشاعر نقطة مكان الفاصلة لذهبت فاعلية الأداء الشعري بما تفرضه من وقوف وفصل بين الجملتين.

أمّا تواتر الفواصل في الجملة الأخيرة (لَكِنَّ الرَّجُلَ الْمَجْهُولَ، قبالة، بابي، ماتْ.)، فإنّ له وظيفة نحوية ، ووظيفة دلالية. فالوظيفة النحوية فتتمثّل في أنّ تمييز شبه الجملة الاعتراضية التي فصلت بين (لكنّ) وخبرها. فأصلها (لَكِنَّ الرَّجُلَ الْمَجْهُولَ مات قبالة بابي.). لكنّ انحراف شبه الجملة عن موضعها يستدعي –نحويا– تمييزها بالفاصلة وغيرها.

وأمّا الوظيفة الدلالية فإنّها الأهمّ لأنّها تكشف حيوية الدور الشعري في توظيف الفاصلة، حيث إنّ الاستغناء عن الفاصلة في هذا الموضع لا يُعدّ شرخا في بنية الجملة، ويمكن تلقّيها شعريا بما هي عليه دون فواصل، ولا تفقد الجملة من قيمتها اللغوية شيئا. وإنّما ميّز الشاعر بعض ألفاظ هذه الجملة بفواصل بسبب ما تتضمّنه من دواعي الدهشة والعجب. فهذا الرجل الذي يقطع السنوات الكثيرة ليقف أمام بابه لا يتلفّظ بأكثر من التحيّة. ثمّ يسقط ميّتا يعدّ محطّ دهشة. لذلك جاءت الفواصل في ثنايا الجملة كثيفة لتجسّد إيقاع الدهشة.

أمّا النقطة فوظيفتها تتحدّد من خلال الطريقة التي تتجلّى بها في النصوص. فهي –بوصفها علامة وقف إيذان بانتهاء جملة– نادرة الظهور في شعر البياتي، وقليلة هي القصائد التي وردت فيها النقطة منفردة. إلاّ أنّ ورودها في بعض المواضع يبعث على التساؤل. فالشاعر لا يلتزمها في نهاية كلّ الجمل، وإنّما يوردها على شكل إضاءة برقية تلمع ثمّ تتلاشى. ومن هذه المواضع ما نعثر عليه في قصيدة (سونيا والأسطورة) [1]:

يَا هَوْدَجَ الْحُبِّ الْحَزِينْ
أَحْبَابُنَا رَحَلُوا، وَمَا تَرَكُوا لَنَا غَيْرَ الدُّمُوعْ.

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج1، ص216.

وَالْوَرْدُ فِي بُسْتَانِ عَالَمِنَا يَضُوعْ
إِلاَّ أَنَا وَحْدِي أَمُوتُ بِلاَ دُمُوعْ

تخلو كلّ جمل هذه القصيدة من وجود نقطة. ويستقلّ الشطر الثاني في هذا الجزء –الثامن في القصيدة– بالاستئثار بها. على الرغم من أنّ الأشطر الأخرى تمثّل جملا مستوفاة لكلّ عناصرها، بل إنّ أولى الأشطر بهذه النقطة الشطر الأخير الذي ينتهي بنهايته كل كلام. لكن نراه خاليا منها. وبالتالي فإنّ للنقطة في هذا الشطر دورا خاصّا.

ينهض الشطر الثاني عروضيا على أربع تفعيلات من بحر الكامل . اثنتان صحيحتان، واثنتان مضمَرتان مع دخول التذييل على التفعيلة الأخيرة. وهذا مبرّر للوقوف. ولكنّه غير كافٍ. لأنّه ينسحب على عدّة أشطر أخرى تتوفّر على الصفة نفسها. وإذن فالوظيفة الأكثر تبريرا لوجود النقطة هي الوظيفة الدلالية.

إنّ هذا الشطر الذي يتضمّن جملتين متمايزتين بفاصلة، ومختومتين بنقطة يجسّد بؤرة الدلالة في النص. ومن ثمّة جذر الفاعلية الإيقاعية . فهو يكشف دلاليا عن علّة الحسّ المأساوي الذي يتصدّع به النص. ففي جملة (أحبابنا رحلوا) إشارة إلى موت (سونيا) التي كانت جارة للشاعر في فراش المرض بالمستشفى. فقد رحلت، ولم تترك له غير الدموع. ويبدو أنّ الشاعر يقدّر هذه الأهمّية الدلالية للشطر الثاني. فميّزه إيقاعيا ودلاليا بالنقطة التي تضطر المتلقّي إلى لوقوف والتأمّل. وبالتالي تتحرّك العناصر الإيقاعية الفاعلة في الشطر لتقوم بدورها.

ولئن كانت النقطة منفردةً قليلةَ التردّد في قصائد البياتي فإنّها كثيرة الظهور بأشكال أخرى، أهمّها نقاط الحذف الاستمرارية التي وردت على شكلين. يتحدّد الأوّل بثلاث نقاط مستمرّة تُعوّض شطرا. ومن أمثلة الشكل الأوّل مطلع قصيدة (الآلهة والمنفى) [1]:

...وَتَمَزَّقْتُ وَقَاتَلْتُ طَوَاحِينَ الْهَوَاءْ
وَامْتَطَيْتُ الْقَمَرَ الْأَسْوَدَ مُهْرًا
عَبْرَ صَحْرَاءِ غِنَائِي.

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج1، ص278.

إنّ نقاط الحذف الثلاث حين تتموضع في مطلع القصيدة تُحدث انزياحا نحويا ذا أثر كبير في عملية التلقّي. وفي مطلع هذا النص يصطدم المتلقّي منذ البداية بواو معزولة عمّا قبلها. ويبدو أنّها حرف عطف قياسا على ما بعدها. إلاّ أنّ الإشكال النحوي يظلّ قائما، إذ أين المعطوف عليه؟ وهل تتحقّق فيه شروط العطف؟. مثلما أنّ الدهشة يصنعها البياض(الفراغ) –أيضا- الذي تدلّ عليه النقاط، حيث إنّ العين المتلقّية ألفت البياض بعد السواد. لكن أن تُجبر على وقفية تأمّلية من دون أن تكون صدًى لسواد سابق، فهذا يعدّ مبعث دهشة.

أمّا من زاوية دلالية فإنّ النقاط توحي بمحذوف تتّضح معالمه بعد الفراغ من قراءة الشطر. فالجملتان: (وتمزّقت/ وقاتلت طواحين الهواء)، تنمّان عن شدة الألم، وقوّة الصمود. وفي النقاط الاستمرارية إشارة إلى آلام أخرى، ومعاناة اكتفى الشاعر بالإيماء إليها بالفعل (تمزّقت).

وقد لا تتموضع هذه النقاط في بداية الشطر، وإنّما تستقرّ في حشوه. مثلما نلاحظ في هذا الجزء من قصيدة (ريح الجنوب) [1]:

أَصْدَاءُ قَافِلَةٍ تُغَنِّي إِنَّهَا: رِيحُ الْجَنُوبْ.
وَشَذَا الْخَمَائِلِ ...إنّها: رِيحُ الْجَنُوبْ.
يَا أُمُّ! عَادَ أَتَسْمَعِينْ

تقوم النقاط الاستمرارية في هذا الشطر بدور فاعل في تجسيد حركة الإيقاع الداخلي لنهاية القصيدة كلِّها. فقد تُوهم القراءة الأوّليّة للنص أنّ المحذوف من قوله : (وَشَذَا الْخَمَائِلِ ...) هو لفظة (والصخور). ذلك أنّ الصيغة تكرّرت قبل هذا في القصيدة مرّتين على الشكل: (وَشَذَا الْخَمَائِلِ وَالصُّخُورِ) . غير أنّ القراءة المتأنّية تنفي هذا الاحتمال، لأنّ الصخور التي كان يتنشّق رائحتها السجين –والقصيدة تصوير لمعاناة سجين- ممزوجةً بشذا الخمائل هي صخور السجن:

مِنْ قَبْوِهِ الْأَرْضِيِّ تَضْرَعُ –وَالْمَصِيرُ يَرُوعُهُ- عَيْنُ السَّجِينْ
وَشَذَا الْخَمَائِلِ وَالصُّخُورِ

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج1، ص130.

أمّا حذفها في هذا الموضع فلا يرتبط بالإشارة إليها وإنّما يعكس هذه الدلالة، يدلّ على غيابها بوصفها علامة ارتبطت بمعاناة السجين. وحذفها من السياق لا يعني فراغا ، بل هو –وهذا هو وجه الفاعلية الشعرية– دالّ من جملة دوالّ النص محمولُه الإشارة إلى أنّ السجين قد أُطلق صراحه، و لم يعد يتنشّق سوى شذا الخمائل. وفي النص قرينتان لإثبات هذه الدلالة، تتمثّل الأولى في أنّ الصغتين المكرّرتين قبلها سُبقتا بعبارة (تفرّ من عين السجين بعض الدموع). بينما يُلاحظ في صيغة الحذف أنّها سُبقت بغناء القافلة. وتتمثّل الثانية في الشطر الذي ورد بعدها: (يا أمّ عاد أتسمعين) وهي دلالة واضحة على أنّ معاناة السجين قد ولّت. وبهذه المفارقة تتحدّد طبيعة الإيقاع المتولّد عن الإيحاء الدلالي.

وقد ترد نقاط الحذف في نهاية الشطر. وهو ما نقف عليه في قصيدة (القرية الملعونة) [1]:

كُتَلٌ مُشَوَّهَةٌ تَدُورْ
حَوْلَ الزَّرَائِب، وَالْقُبُورِ النَّائِمَات عَلَى الْقُبُورْ...
أَصْوَاتُهَا النَّكْرَاءُ، تَقْطُرُ بِالدَّمِ الْمُزْرَقِّ، بِالدَّمِ
إِذْ تَدُورْ.

ترد نقاط الحذف في هذا الجزء من النص متطرّفة في آخر الشطر. وهي ذات دلالة على معاناة الكتل المشوّهة التي تدور، وهم سكّان القرية البؤساء. ودورانهم حول الزرائب، وحول القبور المكدّسة فوق بعضها مظهر من مظاهر بؤسهم وشقائهم. وقد جاءت نقاط الحذف بعدها لتشكّل علامة توقّف لاستدراج المتلقّي نحو مشاركة الشاعر وجدانيا، والتفاعل معه.

وتتجلّى أخيرا النقاط بطريقة أخرى، حيث تشغل موضع شطر أو أكثر في النص. ومن أمثلة ذلك ما جاء في نهاية قصيدة (كابوس الليل والنهار) [2]:

وَتَدُورُ الْأُسْطُوَانَةْ
وَمُغَنِّيهَا بْصَوْتٍ شَرَخَتْهُ السَّنَوَاتْ
لاَهِثًا يَجْرِي وَرَاءَ الظُّلُمَاتْ

[1] – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج1، ص154.
[2] – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج2، ص208.

... ...

... ...

مَا الَّذِي كَانَتْ تَقُولُ الْأُغْنِيَةْ؟

مَا الَّذِي كَانَتْ تَقُولُ الْأُغْنِيَةْ؟

إنّ ما يشدّ انتباه القارئ هو هذان الشطران من النقاط المحذوفة . وهما في الأصل شطران من الكلام المقول بالقوة وليس مقولا بالفعل. آثر صاحبه أن يظلّ حبيس نفسه. وأطلق بدلا عنها دوالّ صامتة ذات نظام إشاري غاية في العمق والغموض، إذ بتأمّل منحنيات الدلالة السابقة يستنبط القارئ أنّ هوّة سحيقة تتضمّنها هذه النقاط، وبوجودها تتشكّل حيوية الإيقاع الداخلي في النص. فالأغنية التي تساءل عنها ضمير السرد طيلة مراحل تشكّل النص (مَا الَّذِي كَانَتْ تَقُولُ الْأُغْنِيَةْ؟) لم تتّضح كلماتها، رغم أنّ الأسطوانة تدور. (ولعلّ في ذلك إشارة إلى غموض الحياة، رغم تعاقب الليل والنهار). أفمِن الممكن أن تكون كلمات الأغنية هي المحذوفة، والنقاط صداها؟ . أم أنّ كلمات الأغنية لا وجود لها أصلا، وأنّ المغنّي ضيّع حياته باحثا عن كلماتها؟ فتكون النقاط بذلك مجرّد تكرار للشطر (لاَهِثًا يَجْرِي وَرَاءَ الظُّلُمَاتْ). ولهذا الاحتمال ما يؤكّده في النص، حيث يتكوّن هذا الشطر من أربع كلمات. وبالعودة إلى الشطرين المحذوفين نلفي أنّ النقاط في كل شطر مقسّمة على أربع مجموعات، لتنهض كلّ مجموعة بتمثيل كلمة ممّا سبق. وبذلك يكون التكرار قد طبع نهاية القصيدة بإيقاع السواد والبياض.

وللنقطة أنماط أخرى كثيرة. وبالتالي دلالات أخرى لا يمكن الوقوف عليها كلِّها. وإنّ ما نخرج به هو أنّ النقطة علامة بصرية تسهم في صناعة المعنى عبر الإيقاع. وله –مثلما لجميع علامات الترقيم– أثره الأسلوبي الواضح من خلال انزياحه عن مواضعات العادة، وتوظيفه توظيفا شعريا.

ومن العلامات التي يغلب عليها طابع الانحراف عن المسار في الآاء الشعري علامتا التعجّب والاستفهام اللتان تؤدّيان دورا إيحائيا لا يمكن للأصوات والوحدات اللغوية أن تقوم به. وفي هذا النموذج من قصيدة (عشّاق في المنفى) [1]إجلاء لهذا الدور:

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج1، ص149.

– وأَنَا ...

– وَأَنْتَ؟

– أَنَا وَحِيدْ !

كَقَطْرَةِ الْمَطَرِ الْعَقِيمِ، أَنَا وَحِيدْ !

– وَهَؤُلاَءْ ؟

مِثْلِي وَمِثْلَكَ يَحْفِرُونَ قُبُورَهُمْ عَبْرَ الْجِدَارْ.

أوّل ما يشدّ انتباه المتلقّي في هذه الأشطر هو حضور علامات التعجّب والاستفهام دونما حاجة بلاغية يقتضيها السياق منهما، حيث إنّهما في الأصل «نقطتان تأثيريتان أو تعبيريتان يوكل إليهما الوشي بحال المتلفّظ، وموقفه من الملفوظ، ويطلق عليهما أيضا مصطلح نقطتين نغميتين»[1]. وحضورهما في الخطاب يتضمّن دور تنبيه المتلقّي إلى كيفية أداء الكلام.

ولا تتجلّى الوظيفة البلاغية المباشرة لعلامتي التعجّب والاستفهام في هذا النموذج. وذلك ما يمنحهما سمة العلامة الإشارية في النص. فالذات الكاتبة تسعى إلى إشغال قارئها بدلالات محدّدة تُستوحى من أشطر مخصوصة بحضور علامات التعجّب والاستفهام. فقد خُصّ الشطران الثاني والخامس بعلامة الاستفهام، والثالث والرابع بعلامة التعجّب. بينما خلا الشطر الأوّل منهما، على الرغم من أنّ مكوّنات الملفوظ في الأشطر الثلاثة متقاربة. فكلّها ضمائر منفصلة، واقعة مبتدأً لمبتدأ محذوف في الشطر الأوّل والثاني، ومذكور في الثالث. ومع ذلك تتمايز الأشطر في حضور علامات الترقيم وغيابها.

إنّ حضور علامتي التعجّب والاستفهام في أيّ نصّ مرهون لغويا بصيغ وأدوات. وقد ينجز بأساليب أخرى تشاكل الجمل الخبرية، وتفهم من خلال سياق الكلام. وإذا كانت العيّنة النصّية أمامنا لا تتوفّر على أيّ شكل من أشكال التعجّب والاستفهام المنجَز بالوسائل اللغوية المعروفة، فإنّها تنجز بوضع العلامات في أواخر الجمل الخبرية أصلا. ولو أنّنا قمنا بحذف العلامات لنُسفت تلك الأساليب، وعادت الجمل إلى أصلها. وهذا ما يُربك المتلقّي. لكنّ الشاعر أرادها جملا إنشائية

[1] – الورتاني، خميس: الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، ج2، ص338.

عاكسة لانفعالات الذات. وأراد غيرها جملا خبرية دالّة على البيان والوصف. وبالتالي فإنّ الجملتين الأولى والأخيرة خبريتان . وأمّا الأربعة الأخرى بينها فإنشائية، وعلى هذا المحْمَل يجب أن تدرس.

إنّ الشطر الأوّل الذي لا يكاد يستأثر بثلثي تفعيلة الكامل (متفا) هو جملة اسمية محذوفة الخبر، وعلامة حذفه النقاط الثلاث في آخرها. ويبدو أنّ له علاقة تداخل بالشطر السادس الذي يشاكله في خبرية الجملة . وأصل الكلام:

- **وأنا أحفر قبري عبر الجدار.**

وبهذه الدلالة تُفكّ أغلب شفرات المقطع، حيث ينقاد الاستفهام إلى مقام البوح بسرّه في:

وأنت؟ / وهؤلاء؟

فالشاعر أدرى بحالته في المنفى فهو لا يتساءل عمّا هو مقبل عليه من حفر لقبره عبر الجدار، وإقباله على انتظار من لا يعود. فذلك واضح عنده. لكنّه يتساءل عمّا إذا كانت الذات المخاطَبة واعية بما هي مقبلة عليه. وكذلك عن مدى إدراك (هؤلاء) لهذا المصير؟.

أمّا التعجّب في الشطر الثالث والرابع فهو محاولة للفت انتباه المتلقّي لمعاناة الوحدة التي تتكبّدها الذات المخاطِبة في الغربة (المنفى). فهي كقطرة المطر العقيم. ومن ثنايا هذه المسارات الدلالية تتجلّى الوظيفة الإيقاعية للاستفهام والتعجّب ، حيث إنّ الوحدات اللسانية لا يمكنها أن تدوّن خصائص الإيقاع المتضمَّنة في تينك العلامتين، من حدّة وارتفاع في نغميّة التركيب. كما لا يمكنها أن تعكس المعنى البلاغي لتلك الأساليب، وإنّما يدخل البعد الإيقاعي والبلاغي والجمالي والدلالي في تمازج وظيفي ينتهي إلى رسم ملامح الأداء الشعري.

وهكذا نخلص إلى أنّ المستوى المرئي من نصوص البياتي قد شكّل عنصرا تكوينيا فعّالا في تمثيل تجربته الشعرية. فكان لتوزيع جسد النص على فضاء الورقة دوره في التشكيل الإيقاعي والجمالي من خلال مساحات البياض والسواد، وتفاعل العين المتلقّية معها. وكان لعلامات الترقيم بوصفها دالاّ إشاريا صامتا دورها في المداخلة بين الوظائف النصّية المسؤولة عن إنتاج الشعرية، حيث كانت الفاصلة –وهي أكثر علامات الخطاب قربا من طبيعة النص الشعري، لما تنهض عليه من إمكانية التملّص من القيود والقوانين– ذات فعالية كبيرة في تجسيد إيقاع الدهشة. وكانت النقطة بأنماطها المتنوّعة وسيلة فنّية صامتة للوشاية بما سكت عنه النص، وأبقاه الشاعر حبيسا في دخيلته. وشكّلت

علامتا التعجّب والاستفهام انزياحا بلاغيا في الطبيعة البنيوية لمكوّنات الخطاب. فحضرت حيث كان يجب أن تغيب، وغابت حيث كان يجب أن تحضر. وبين مسافات الحضور والغياب تجلّت الملامح المخفية من الإيقاع الداخلي.

3- الإيقاع الداخلي بنية مجازية: إنّ الحديث عن الإيقاع الداخلي ممثّلا ببنية مجازية هو حديث جزئي يقصر كلاًّ شاملا على بعض فرعي. إلاّ أنّ ما انتهجته هذه الدراسة منذ البداية في مجال الإيقاع يعدّ من قبيل هذه الممارسة. فالفصل بين المستويات المشكّلة للإيقاع الداخلي اقتضته منهجيّة الدراسة التي تطمح إلى التوضيح، والإبانة، والكشف عن العناصر الغائبة في محاولة لمطاردة الظلال الهاربة، والإيحاءات المنفلتة.

وإنّنا إذ نقصر الإيقاع الداخلي على البنية المجازية ، لا ندّعي أنّ المجاز هو كلّ ما يمكن أن يولّد إيقاعا داخليا في الجانب البلاغي، بل إنّ العناصر المولّدة لهذا المجال من الإيقاع كثيرة. فظواهر البديع، والخبر والإنشاء، والحذف ، والفصل والوصل، وغير ذلك من الظواهر البلاغية كلّها ذات صلة بالإيقاع الداخلي. لكنّ الصور المجازية هي أكثر الأدوات البلاغية تفاعلا معه وإنتاجا لشعريته. فالصورة تولّد الانسجام والتوازن. وهما ضالّة الفنّان، والأساس الفنّي لأيّ إيقاع ينبع من النص.

وتعدّ ملكة الخيال المسؤول الأوّل عن إحداث ذلك الانسجام والتوازن من خلال عمليات التركيب، وما يتفاعل في الوجدان. وبذلك «تخرج صور إلى الضوء معقّدة مركّبة تحمل معها سياقا من الخيال، والشعور، والفكر ليس هو السياق الحسّي الأصلي»[1]، الذي نبعت منه أصلا، وشكّل المادّة الخامّ لها. والتقطها الخيال بعد ذلك وأعاد التأليف بين عناصرها، لتتلوّن بخصائص شخصية الشاعر بكلّ مكوّناتها الشعورية ، والنفسية، والفكرية. وبذلك تتظافر ثلاثية البناء المجازي (الخيال، الصورة، الانسجام) وتتوالد الواحدة من الأخرى. فالخيال يولّد الصورة، والصورة تولّد الانسجام، و«بمقدار نشاط الخيال وإيجابيته في التأليف بين العناصر ترتفع القيمة الفنّية للصورة الشعرية وتتضاعف»[2]. وبقدر حيوية الصورة، وتفاعلاتها بين الواقع الموضوعي، والواقع الوجداني تتحقّق

[1]) – ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية، ص36.

[2]) – الجزار، محمد فكري: الشعري عند محمود درويش ، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 2001، ص115.

لها «صفة عليا هي التوازن والاعتدال، فيشعّ الرضا بالانطلاق والتحرّر من جهة، والمتعة بالقالب المنسّق من جهة ثانية»[1].

إنّ الانسجام، أو ما عُبّر عنه بالتوازن والاعتدال، هو الصفة الملازمة لكلّ صورة فنّية. وهو الصفة المسؤولة –من جهة أخرى- عن توليد عنصر الإيقاع من خلال ثنائية الوحدة والتنوّع في العمل الأدبي. فالفنّان يعمل على الجمع بين «التجارب المنفصلة والتي تمكّنه من اكتشاف التركيب الكلّي الذي ينظّم المعطيات المتباعدة، ويؤلّف بينها بعد أن يستنتج العلاقة الخفية الكامنة فيها، فيحدث نوعا من التفاعل بين هذه العلاقات»[2]، من خلال إشاعة عنصر الانسجام فيها مبتكرا وحدة تركيبية جديدة أكثر ثراء وتعقيدا. وبقدر ما يباعد الفنّان بين عناصر الصورة المبتكرة يتحقّق الانسجام في نصّه. وكلّما تقاربت هذه العناصر، وبرز التشابه بينها انعدم الانسجام. وبذلك كانت أجود الصور بالإيقاع تلك التي انزاحت عن المعيار، وخلخلت سكونية البنية النحوية والدلالية للغة.

وقد كان للصورة الشعرية بهذا المفهوم دورها الفاعل في تنظيم الأداء الشعري. سواء بتخصيب البنية الدلالية للنص، أو بتكثيف إيحاءات البنية الإيقاعية فيه، إذ «لم تعد الصورة الشعرية مجرّد علاقات بين الأشياء يقبع تحت إهابها منطق عقلي جافّ، ولا محض انتباهة للخيال الشعري سرعان ما تنطفئ وسط كثافة الظلام التقريري. بل صارت رؤية جديدة لأشياء العالم وموضوعاته»[3]. وذلك أنّها –أي الصورة- قد انفلتت من مفهومها الجزئي الذي يربطها بتشبيه، أو استعارة، أو كناية، أو مجاز إلى مفهوم أوسع هو الصورة الكلّية.

وفي فضاء الصورة الكلّية تتفاعل ألوان المجاز تلك ، وتنصهر عناصرها، لتتشكّل في نظام جديد، يمنحها أداء شعريا أقوى ضمن صورة كلّية. ومن ثمّة ترتبط بعلاقات إيقاعية متداخلة متساوقة تتجاوب معها الحركة النفسية، والوجدانية للشاعر. وينفعل المتلقّي بتأثيرها. وبذلك فالإيقاع «عنصر عضوي في الصورة الفنّية، والقضية ليست وجوده أو عدم وجوده، لأنّه موجود بالفعل. ولكن القضية في قوّة هذا الوجود وسيطرته»[4].

---

[1] – ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية، ص14.

[2] – أحمد حمدان، ابتسام : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العبّاسي، ص240.

[3] – الجزار، محمد فكري: الشعري عند محمود درويش، ص154.

[4] – سلطان، منير: الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 2000، ص454.

وتستمدّ الصورة الكلّية إيقاعها من العلاقات الدينامية التي تتشكّل من حركة الصور الجزئية في تفاعلها مع باقي مكوّنات النص. وتتحدّد غالبا بالتقابل، والتوازن، والتضاد، والتدرّج، وغيرها من العلاقات الناظمة لنسيج النص، والتي يسعى الشاعر إلى ترسيخها في عمله الفنّي اعتمادا على إفرازات الخيال، والقدرة اللغوية التي يمتلكها، والحسّ الجمالي الذي يتمتّع به. وهي علاقات تتجلّى على المستوى الدلالي والصوتي من خلال الإيحاءات التي تلازم التجربة الفنّية، وتعلق في خيال المتلقّي، وتبقى أصداء دلالاتها تتردّد في النفس.

وبهذا المفهوم للإيقاع الداخلي في تجلّيه عبر الصور المجازية ستتمّ مقاربة بعض نصوص البياتي التي تُلمح فيها الخصائص الداخلية لهذا المستوى العميق من الإيقاع مع التركيز على كلّية الصورة.

3-1 الإيقاع وحركية الصورة: تتّسم القصيدة المعاصرة بالثراء في حركيّتها الداخلية التي تنشأ بالتدرّج من وضع الثبات إلى التحوّل، والعكس. مثلما تنشأ من تفاعل الدفقات العاطفية، والصور، والرموز، واللغة، والفكر، وتمازجها . وهو ما يحقّق للإيقاع «تلاؤمه الكامل، وانسجامه التام مع حركة القصيدة التي تولّد في تناميها المستمرّ طاقات جديدة، وتتكشّف عن رؤى وأفكار وأخيلة يرتفع بها الإيقاع إلى مرتبة نموذجية في قيمتها الشعرية»[1].

وتعدّ الصورة الكلّية من أكثر مكوّنات النص تجسيدا لهذه الحركيّة، بما تنتجه من مظاهر التحوّل، والثبات التي تؤدّي إلى تسريع وتيرة الإيقاع، ويعضدها في ذلك أكثر مكوّنات النص، بما في ذلك دينامية التفعيلات، وفاعلية التدوير. ومن النماذج المجسّدة لهذه الحركيّة في شعر البياتي قصيدة (المستحيل) [2]:

يَأتي مَعَ الْفَجْرِ وَلاَ يَأْتي
حُبِّي الَّذي أَغْرَقَ فِي الصَّمْتِ
يَحُومُ حَوْلَ السُّورِ مُسْتَنْجِدًا
تَنْهَشُهُ مَخَالِبُ الْمَوْتِ
حَتَّى إِذَا مَا الْيَأْسُ أَوْدَى بِهِ
صَاحَ مِنَ الْأَعْمَاقِ يَا أَنْتِ

[1] – عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص28.

[2] – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج2، ص174.

سَفِينَةُ الْأَقْدَارِ لَمْ تَنْتَظِرْ
وَسَنْدَبَادُ الرِّيحِ لَمْ يَأْتِ
مِنْ أَيْنَ أَقْبَلْتِ؟ وَآبَارُنَا
مَسْمُومَةٌ مِنْ أَيْنَ أَقْبَلْتِ؟
لَعَلَّنِي كُنْتُ عَلَى مَوْعِدٍ
مِنْ قَبْلِ أَنْ أُولَدَ أَوْ كُنْتِ
اَلْحُبُّ أَعْمَى وَأَنَا هَهُنَا
أَكْتُبُ فَوْقَ الْمَاءِ مَا قُلْتِ
رَبِيعُنَا أَقْبَلَ مِنْ رِحْلَةِ الْـ...
... ضَيَاعِ وَالْأَحْزَانِ وَالْمَقْتِ
تَسْبَحُ بِالنُّورِ فَرَاشَاتُهُ
فَلْتَفْتَحِي الْبَابَ يَا أُخْتِ
حَبِيبَتِي مِنْ قَبْلِ أَنْ تُولَدِي
أَحْبَبْتُ عَيْنَيْكِ
فَمَنْ أَنْتِ؟

تستمدّ الصورة الكلّية لهذه القصيدة إيقاعها من حركية العناصر الجزئية المبنية على السرعة. وقد أسهمت كلّ مكوّنات النص في إنجاز هذه السرعة. فقد تحمّلت بعض ألوان المجاز التي حفل بها النص دورا كبيرا في صناعة مسارات هذه الحركية. فقد تضمّن إحى عشرة صورة جزئية. هي ثماني استعارات في قوله: (حبّي أغرق في الصمت، حبي يحوم مستنجدا، تنهشه مخالب الموت، صاح من الأعماق، الحبّ أعمى، أكتب فوق الماء، تسبح بالنور فراشاته، سندباد الريح). وكنايتان في قوله: (آبارنا مسمومة) كناية عن كثرة العواذل والرقباء، وقوله: (ربيعنا أقبل) كناية عن بداية عهد حافل. وتشبيه في (سفينة الأقدار) وهو من نوع التشبيه الإضافي وأصله (الأقدار كسفينة).

وهذه الصور الجزئية ميّزت النص بطابع حركي ظاهر، تجلّى فيما اتّسمت به طبيعتها الإيحائية. وفي حركة أفعالها المتلاحقة الدالّة على السرعة والقوة. ففي (تنهشه مخالب الموت) ينبع إيحاء قوي بالسرعة، تجسّدها حركة مخالب الأسد الذي شبِّه به الموت وهو ينهش جسد (الحبّ) على سبيل

المجاز. كما أنّ صورة (الحبّ يحوم مستجديا) توحي بطابع حركي، وتظهر الحركة أيضا في (سفينة الأقدار)، و(سندباد الريح) ، و(تسبح بالنور فراشاته).

ويعدّ الفعل السردي الذي غطّى مساحة النص ذا صلة بالحركية التي جسّدت المسار السردي في تلاحقها، وتسارع الأحداث إثر ذلك. فقد تأثّث النص بعشرين فعلا شغلت كلّ أشطره تقريبا . وهي(يأتي، لا يأتي، أغرق، يحوم، تنهش، أودى، لم تنتظر، لم يأت، أقبلت، كنتُ، كنتِ، أكتب، قلت، تسبح، أقبل، أولد، أحببت، فلتفتحي، تولدي، صاح). وقد تحمّل كلّ فعل مسؤولية إنجاز حدث. واتّسمت هذه الأفعال بدلالتها على الحركة، إذ باستثناء الأفعال المنفية (لا تأتي، لم تنتظر، لم يأت) التي لا تدلّ على القيام بالفعل، فإنّ الأفعال الأخرى كلّها كانت مسرحا حافلا بالحركة.

وقد ساند هذه الصورة في حركيتها –إلى جانب الأفعال- بعض مكوّنات النص الأخرى. كالمكوّن العروضي، الذي ظهر دوره بسيطرة التفعيلات الزاحفة على حركة بحر السريع بتفعيلته (مستفعلن) و(فاعلن). والزحاف في جانب من جوانبه هو علامة حركة ، لأنّه يُنجز بحذف الساكن أو المتحرّك، أو بتسكين المتحرّك من ثواني الأسباب. و يشعّ ذلك تسارعا في إيقاع النص، بما يمثّله الزحاف من حدّ في كمّ المقاطع الطويلة ذات الإيقاع البطيء. فقد أصيبت (مستفعلن) خمسا وعشرين مرّة بالزحاف. كما أصيبت (فاعلن) سبع مرّات.

وقد سرّع عنصر التدوير الذي حدث في نهاية القصيدة حركة الإيقاع، وزاد من تلاحق حركة الأداء الشعري وخفّتها في :

أَحْبَبْتُ عَيْنَيْكِ

فَمَنْ أَنْتِ؟

وقد ساهمت كلّ هذه العناصر التي دعّمت حركة المجاز في الصور الجزئية، من تلاحق الأفعال المجسّدة للمسار السردي، إلى بنية التفعيلات الزاحفة، إلى التدوير –في وسم السمة العامّة للصورة الكلّية في النص بالحركية والتدفّق. وقد أدّى هذا المشهد الحركي العام للصورة الكلّية إلى بلورة طابع الإيقاع الداخلي، وتحديد سمته بالجريان والتدفّق والسرعة.

وقد تتّخذ حركية الصورة الكلّية للنص مسارا إيقاعيا آخر لا ينبني على السرعة، وإنّما ينبني على البطء. وهو ما يمكن أن نلمحه في هذا المقطع من قصيدة (الآفاق) [1]:

سَكَتَتْ وَأَدْرَكَهَا الصَّبَاحُ، وَعَادَ لِلْمَقْهَى الْحَزِينْ
كَالسَّائِلِ الْمَحْرُومِ، كَالْحَلَزُونْ
يَنْتَظِرُ الْمَسَاءْ
وَغَدًا سَتُوصِدُ بَابَهَا فِي وَجْهِهِ، وَيَعُودُ لِلْمَقْهَى الْحَزِينِ وَلاَ
يَعُودْ
كَالسَّائِلِ الْمَحْرُومِ يَنْتَظِرُ الْمَسَاءْ
وَلَرُبَّمَا سَيَقُولُ عَنْهُ الْآخَرُونَ–وَيَهْزَأُونْ
مِنْ سِرِّهِ الْمَدْفُونْ:
(أَفَّاقٌ لَئِيمْ!)
وَيَضْحَكُونَ وَيُوصِدُونْ
أَبْوَابَهُمْ فِي وَجْهِهِ، وَيَعُودُ لِلْمَقْهَى الْحَزِينْ
كَالْبَيْذَقِ الْمَخْذُولْ
كَالْحَلَزُونِ يَحْلُمُ بِالْمَرَاعِي وَالْحُقُولْ
بِالشَّمْسِ تَجْنَحُ لِلْأُفُولْ
وَبِالْفَيَافِي الْمُوحِشَاتِ، وَبِالرَّحِيلْ
وَنَبِيِّ قَرْيَتِهِ ، وَصَوْتِ (الْعُمْدَةِ) الْقَاسِي النَّحِيلْ
وَبِالسَّنَابِلِ وَالرَّبِيعْ

تتجسّد الصورة الكلّية لهذا النص في مشهد رجل يغزوه الإحساس بالملل، والضياع، والاغتراب في المنفى. وقد اتّسمت هذه الصورة بحركة إيقاعية بطيئة صنعتها بعض مكوّنات النص المجازية والإيقاعية والدلالية. فقد خضع النص كلّه لإيحاء بعض الصور الجزئية التي رسمها التشبيه في: (كالسائل المحروم، كالحلزون، كالبيذق المخذول)، حيث إنّ هذا الرجل بعدما لفظه باب المرأة في الصباح عاد إلى المقهى الحزين في جوّ من الرتابة تهيمن عليه أحاسيس التعاسة، والضياع، والملل.

[1] – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج1، ص168.

وليس أكثر شبها به وهو يجرّ خطاه نحو المقهى من مشية السائل المحروم عائدا إلى بيته خالي اليدين تكاد أحاسيس التعاسة والمذلّة تفتك به، أو من صورة الحلزون في حركته البطيئة، أو صورة البيذق المخذول التي لا نكاد ندركها، وإنّما ينتابنا إحساس بإيحاء حركته وهو ينسحب من اللعبة مهزوما مخذولا.

وقد كان لهيمنة تفعيلة بحر الكامل الصحيحة (متفاعلن) أثر في تبطئة الحركة الإيقاعية، بما لها من ثقل في الآداء الشعري. فهي خاليةً من الزحاف ذات ستّة مقاطع. ويمثّل هذا العدد أقصى ما يمكن أن تبلغه التفعيلات من المقاطع. فلا يوجد تفعيلة غير تفعيلة الوافرو الكامل –إذا كانتا صحيحتين- تتوفّر على العدد من المقاطع. وقد سلمت في هذا الجزء أربع وعشرون وحدة إيقاعية من الزحاف. ووقعت فيه اثنتان وعشرون وحدة. وهذا مخالف لطبيعة الكامل ذات الجنوح الدائم نحو المزاحفة، وإنّما كان ذلك لتجسيد الحركة البطيئة في الأداء الشعري.

وقد كان للقوافي التي التزمها الشاعر إيحاء ببطء الحركة الإيقاعية بما أنتجه الوقوف على مقاطع زائدة الطول في (الحزينْ، المساءْ، يعودْ، يوصدونْ، الحقولْ، الرحيلْ، الربيعْ). وهذه المقاطع الزائدة الطول تقوم بدور فعّال في الحد من سرعة الإيقاع والحركة التي فرضها التدوير الكثير في النصّ. فقد خضعت سبعة من أصل سبعة عشر شطرا للتدوير. وهذا يُلزم حركة الآداء الشعري بالتسارع. ولكن وقوفه المطوّل على المقطع الزائد الطول يحدّ من تأثير تلك السرعة في النص.

وبذلك ننتهي إلى أنّ هذه الصورة الكلّية موسومة بالحركة البطيئة التي أنتجها إيحاء الصور الجزئية، وتناغم حركة الإيقاع الصوتي بين البطء والسرعة ودلالات النص. ومن تفاعل هذه العناصر فيما بينها يتشكّل الإيقاع الداخلي المرتكز على الحركة البطيئة.

3-2 الإيقاع والصورة التشكيلية: عرفت القصيدة العربية المعاصرة أنماطا من التطوّر في بنية الإطار والمضمون. وكان للفنون المجاورة للأدب أثر كبير في هذا التطوّر، حيث سعى الشعراء إلى الاستفادة من التقنيات المعتمدة في تلك الفنون. وكان لفن الرسم صداه في بنية القصيدة. فقد لجأ الشاعر إلى لون من الرسم بالكلمات، فاستحدث صورا تشكيلية يمكن للرسّامين تجسيدها. وهو

«لا يصوّر الشيء كما يراه، ولكن يصوّره كما يبدو له، ولا يرسم منه هيكله العريان ، بل يخلع عليه من حلل الخيال بعد أن يحرّكه الإحساس»[1].

ويمكننا التمييز في شعر البياتي بين نمطين من الصورة التشكيلية، ومن ثمّة بين نمطين من الإيقاع: الصورة التشكيلية الحسّية، والصورة التشكيلية الذهنية. ومن نماذج الصورة الأولى هذا الجزء من قصيدة (أفول القمر) [2]:

وَوَضَعَ الْقَمَرْ
جَبِينَهُ الشَّاحِبَ فَوْقَ حَجَرٍ وَنَامْ
وَارْتَجَفَ الشَّارِعُ وَالْمِصْبَاحُ وَالظَّلاَمْ
وَسَكَتَتْ بَغْدَادُ لاَ تَسْأَلْ عَنِ الْكَلاَمْ
لأَنَّ طِفْلاً عَارِيَ الْأَقْدَامْ
مُخَضَّبًا بدَمه
مُمَزَّقَ الْأَكْمَامْ
تَحُومُ حَوْلَ وَجْهِهِ ذُبَابَةٌ، حَرَامْ!
لاَ تَلْمَسُوا جِرَاحَهُ
لاَ تُوقِظُوهُ
أَيُّهَا الْفَاشِسْتُ
مِنْ رُقَادِه، حَرَامْ!
دَمُ الشَّهِيدِ الطِّفْلِ فِي أَعْنَاقِكُمْ
مُحْتَرِفِي الْإِجْرَامْ !
كَانَ صَدِيقِي يَنْشُرُ الْقُلُوعْ
كُلَّ مَسَاءٍ
يُوقِدُ الشُّمُوعْ
وَيَرْهُ الْفَاشِسْتَ وَالدُّمُوعْ

[1]) – الجزار، محمد فكري: الخطاب الشعري عند محمود دريش، ص199.
[2]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان،ج2، ص113.

لاَ تُطْبِقُوا أَجْفَانَهُ !
لاَ تَنْدُبُوهُ !
فَهْوَ فِي بُسْتَانِنَا يَضُوعْ

تتشكّل الصورة في هذا المقطع من طفل كالقمر ملقًى على حجر في شارع من شوارع بغداد، عاري الأقدام، مخضّبا بالدم، ممزّق الأكمام، تحوم حول وجهه ذبابة. وتعتمد هذه الصورة في تشكيلها على الإيحاء المستمدّ من الصور الجزئية التي تتضمّنها. فقوله: (وضع القمر جبينه الشاحب فوق حجة ونام) استعارة مركّبة موحية ببراءة الطفل وجماله، وفظاعة منظره وهو ملقًى على وجهه فوق الحجر وليس ملقى على رأسه!. وقوله: (ارتجف الشارع والمصباح والظلام) ، و(سكتت بغداد) توحي بهول الحادث الذي اهتزّ له كل شيء. وقوله: (عاري الأقدام)، و(ممزّق الأكمام) إيغال في الجانب التأثيري للصورة. وقوله: أخيرا (تحوم حول وجهه ذبابة) عزف على أحد التفاصيل الدقيقة للصورة لجعلها أكثر تأثيرا، وتكنيةً عن أن الطفل مفارق الحياة.

ولو أتيح لهذه الصورة رسّام بارع لاستطاع تجسيدها ألوانا بالغة التأثير بما لها من إيحاء متنام، وقدرة على الحركة والتوتّر ، والتصدّع والسكينة. ومن هذه الحالات ينبع إيقاع النص متجلّيا في علاقات التآلف والتوازن التي تربط بين إيحاءات الصورة الكلّية.

وقد تتّخذ الصورة التشكيلية طابعا ذهنيا بعد أن تفقد صلتها بالعالم الحسّي رغم تجسّدها فيه. كما في قصيدة (حبّ قديم) [1] التي منها:

وَطَرَقْتَ بَابِي
بَعْدَ أَنْ نَامَ السُّكَارَى
وَانْتَهَى فَصْلٌ سَقِيمْ
مُتَوَسِّلاً
سَكْرَانَ ، مُنْسَحِقًا ، كَظِيمْ
كَالْأَرْنَبِ الْمَذْعُورِ
كَالطِّفْلِ الْيَتِيمْ.

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج1، ص387.

تعدّ هذه الصورة التشكيلية ذات بعد ذهني لأنّ بطلها قيمة معنوية ممثّلة في (الحب القديم) الذي طرق باب الذات المتكلّمة في النص بعد أن فات أوان العشق ملحّا عليه أن يفتح له قلبه، متجسّدا في صورة أرنب مذعور تارة، وطفل يتيم تارة أخرى يتوسّل في طلب الحماية.

وتستمدّ هذه الصورة إيقاعها الداخلي من خلال تناميها الذي يمتدّ من عالم القيم المجردة إلى العالم الحسّي، ومن عالم اللاشكل إلى العالم المادّي. وهو ما يخلق أفقا مخيّبا لانتظار المتلقّي، ويعمل على إحداث الدهشة في نفسه.

3-3 الإيقاع والصورة التشخيصية: لجأت القصيدة المعاصرة –فيما لجأت إليه من الوسائل- إلى تقنية التشخيص لتزيد من تكثيف بنيتها الدلالية والإيحائية، وشحن بنيتها الداخلية بطاقة إيقاعية من خلال حركة الصورة من الجمود إلى الحركة، أو من مرحلة الوجود المعنوي إلى مرحلة الوجود (المؤنسن) .

وقد خضعت بعض قصائد البياتي إلى هذه التقنية بصيغتيها التشخيصية الحسية والتشخيصة الذهنية. ومن القصائد التي مثّلت الصيغة الأولى قصيدة (البصرة)[1]. وهذا مقطع منها :

كَانَتْ بِلاَدِي تَرْتَدِي ثَوْبَ الرَّبِيعْ
أَوْقَفْتُ رَاحِلَتِي
وَقُلْتُ: بِكَمْ تَبِيعْ
سُلْطَانَتِي
هَذَا الضِّيَاءَ الْأَزْرَقَ الْوَرْدِيَّ
هَذَا الثَّوْبَ
هَذَا الْيَاسَمِينْ
قَالَتْ: «بِكُلِّ قَصَائِدِ الشُّعَرَاءِ»
ضَاحِكَةً
«وَلَكِنْ، لَنْ أَبِيعْ!»

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج2، ص506.

تعتمد الصورة في ارتسامها المجازي داخل هذا المقطع على طاقة الخيال، وبه تنتقل مدينة (البصرة) من هيئتها بوصفها أرضا، وبنيانا، وشعبا إلى هيئة إنسانية مشخّصة في صورة امرأة فائقة الجمال يقع الشاعر في مفاتنه.

ويعدّ وجه المفارقة الذي تقوم عليه هذه الصورة جذر الفاعلية الإيقاعية في المقطع، حيث يمهّد الشاعر للانتقال إلى عالم المجاز بقوله :

كَانَتْ بِلاَدِي تَرْتَدِي ثَوْبَ الرَّبِيعْ

وهي صورة –وإن كان المجاز يحكم طرفا من أطرافها- يغلب عليها الطابع الواقعي، فقد بقي المشبّه –بلادي/ البصرة- ظاهرا وهو ما يمنحها بعدها الحقيقي. لكنّ الصورة تبدأ بقطع علاقتها بالواقع من الفعل (ترتدي) الذي لا يناسب المدينة، وإنّما يناسب المرأة. ثمّ تدخل الصورة جوّا تشخيصيا حسّيا يجسّده الحوار الفنّي الجميل الذي أجراه الشاعر مع المرأة الحسناء/البصرة. مستهلاّ بإيقاف ناقته على عادة الشعراء العرب القدامى[1]:

فَوَقَفْتُ فِيهَا نَاقَتِي وَكَأَنَّهَا فَدَنٌ لأَقْضِيَ حَاجَةَ الْمُتَلَوِّمِ

وأخذ يساومها في هذا الحسن الأخّاذ؛ ضيائها الورديّ، ثوبها، الياسمين. وهي تحاور مدركة ولعه بهذا الجمال، فتردّ في غنَج الملكات «**بِكُلِّ قَصَائِدِ الشُّعَرَاءِ**» . ويزداد البعد التشخيصي الحسّي للصورة بإبراز الشاعر للحالة التي كانت عليها وهي تتلفّظ هذا الكلام. فقد كانت متهكّمة هازلة من خلال قوله: (**ضاحكة**). ثمّ جادّة «**وَلَكِنْ، لَنْ أَبِيعْ!**» . وهو ما يسهم في تغييب الدلالة الواقعية للصورة، ويدخلها في مناخ تشخيصي حسّي لا تتجلّى فيه إلاّ صورة الملكة الحسناء. مثلما يسهم في توليد إيقاع داخلي ضاغط قوامه الدهشة والاستغراب في نفس المتلقّي جرّاء فجوة التوتّر التي يحدثها الانتقال من الصورة الحسّية الواقعية إلى الصورة التشخيصية الحسّية، وخيبة أفق الانتظار في ذلك.

[1]) – التبريزي، الخطيب: شرح ديوان عنترة، تقديم: مجيد طرّاد، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1996، ص149. فدن=قصر. المتلوّم= المنتظِر.

وقد تتحرّك الصورة التشخيصية وفق معادلة أخرى، فتستند في مرجعيتها إلى صورة ذهنية، أي أنّ الصفة الواقعية للصورة معنوية مجرّدة وليست حسّية. وهو ما نقف عليه في هذا الجزء من قصيدة (الموت) [1]:

اَلثَّعْلَبُ الْعَجُوزْ
اَلْمُلْتَحِي بِالْوَرَقِ الْأَصْفَرِ وَالرُّمُوزْ
اَلْمُرْتَدِي عَبَاءَةَ اللَّيْلِ، وَفَوْقَ رَأْسِهِ طَاقِيَةُ الْإِخْفَاءْ
يَفْتَرِسُ النِّعَاجَ وَالْأَطْفَالْ
يَغْدِرُ بِالْعُشَّاقْ
يَضْحَكُ مَزْهُوًّ مِنَ الْأَعْمَاقْ
يَأْخُذُ شَكْلَ هِرَّةٍ سَوْدَاءْ
تَمُوءُ فِي الظَّلْمَاءْ
يُطَارِدُ الْفِرَاخَ وَالْأَشْبَاحْ
يُمَارِسُ السِّحْرَ بِلاَ شَعْوَذَةٍ، وَيَضْرِبُ الضَّحِيَّةَ الْعَمْيَاءْ
بِيَدِهِ الثَّلْجِيَّةِ الصَّفْرَاءْ
يَنْدَسُّ فِي قَلْبِ الْمُغَنِّي ، يَقْطَعُ الْأَوْتَارْ
يُذِلُّ مَنْ يَشَاءْ
يُعِزُّ مَنْ يَشَاءْ
اَلْمَلِكُ الْوَحِيدُ فِي مَمْلَكَةِ الْأَحْيَاءْ

تنطلق هذه الصورة من مرجعية ذهنية تتمثّل في قيمة معنوية مجرّدة هي (الموت). لتتجسّد في صورة تشخيصية حسّية هي مزيج من الصفات الإنسانية والحيوانية. فقد شخّص الشاعر الموت في صورة ثعلب عجوز، وهذا الثعلب يتزيّا بصفات الإنسان. وبذلك يكون عمل الخيال مزدوجا. في مظهر الاستعارة المزدوجة التي تبدو في تشبيه الموت بالثعلب ثم في تشبيه الثعلب بالإنسان.

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج2، ص83.

وتفقد الصورة الكلّية في حركة الخيال المزدوجة صلتها بالمرجع الأصلي تماما. ويصيبها غموض إثر هذا التحرّك . فلا يهتدي المتلقّي إلى البعد الدلالي للنص إلاّ بربطها بنص العنوان (الموت) الذي هو المفتاح الوحيد لفك شفرات النص، وبدونه تسبح الدلالات في فضاء غامض مغلق لا بداية له ولا نهاية.

فقد بدأ الشاعر بتشبيه الموت بالثعلب لما له من صفات الغدر والمكر. وبالثعلب العجوز لأنّ غدره لا يخيب. ثمّ أضفى على الثعلب صفات حسّية تزيد من غموض الصورة. وهي تهدف إلى إبراز صفات الموت من خلال إيحاء هذه النعوت (الملتحي بالورق الأصفر والرموز). وتدلّ الصورة الجزئية الواردة في الشطر الثالث على هيئة الموت المتخفّية (المرتدي عباءة الليل، وفوق رأسه طاقية الإخفاء). ثمّ يورد صورا جزئية أخرى تعمل على تجسيد الصفة التشخيصية الحسّية لهذه الصورة الذهنية التي تعكس وظيفة الموت في الأرض . فهو (يفترس النعاج والأطفال)، و(يغدر بالعشاق)، و(يطارد الفراخ والأشباح)، و(يمارس السحر، ويضرب الضحية العمياء)، و(يندسّ في قلب المغنّي).

ويبرز من خلال هذه المفارقات إيقاع داخلي يتغذّى من الدهشة التي يحدثها التنقّل بين الصور المتباينة، التي تضطرّ المتلقّي إلى القفز ذهنيا من عالم القيم المعنوية إلى عالم حيواني برّي مفترس، ثمّ إلى عالم إنساني. وما يحدثه الانتقال من عالم إلى عالم من المفارقات التي تعمل على تكثيف الجوّ المتوتّر الذي يزيد من تفعيل الحركة الإيقاعية لما لها من إشعاعات إيحائية مؤثّرة في نفس المتلقّي.

3-4 الإيقاع والصورة المتجاوزة: تعدّ الصورة المتجاوزة أكثر أنماط الصور إنتاجا للإيقاع الداخلي. وإيقاعها مستمدّ ممّا تفرضه على المتلقّي من دهشة واستغراب أمام المسافة الشعرية القلقة بين طرفي الصورة . فهي لا تكاد تحافظ على صلتها بمرجعيتها الواقعية . ومن نماذجها قوله في قصيدة (قمر المعرّة) [1]:

اللَّيْلُ فِي مَعَرَّةِ النُّعْمَانْ
زِنْجِيَّةٌ عَلَى رُخَامِ جِيدِهَا قَلاَئِدُ الْجُمَانْ

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج2، ص33.

تفقد صورة الليل في هذا التشبيه جرّاء انتقالها إلى صورة امرأة زنجية تتزيّن بقلائد الجمان في جيدها الرخامي. فبين الليل والزنجية فجوة توتّر تدفع الإيقاع الداخلي إلى الانبعاث بأقصى قدرة ممكنة على الإدهاش والغرابة.

وقد تتعدّد الصور الجزئية المتجاوزة في القصيدة فتدخل الصورة الكلّية عالما ترميزيا يزيد من ثراء بعدها الإيحائي. وهو ما يتجلّى في قصيدة (أوراق بغدادية مجهولة) [1]:

فِي مَقْبَرَةِ (الْغَزَّالِي)
كَانَ الْمَوْتى يَبْكُونَ ،
وَتَبْكِي الْأَشْجَارْ
حَيَوَانٌ بَشِعٌ
يُشْبِهُ قِطًّا أَجْرَبَ
يُدْعَ (الزَّبْزَبَ)
يَنْبُشُ قَبْرًا مَا زَالَ نَدِيَّ
يُخْرِجُ كَفَّ الْمَيِّتِ
يَقْضِمُهَا .
اَلْأَعْرَابِيَّةُ قَالَتْ:
(هَذِي سَنَوَاتٌ حَلَّتْ فِيهَا اللَّعْنَةُ
فَالنَّسُ جِيَاعٌ
وَكَوَاكِبُ نَحْسٍ،
تَتَسَاقَطُ فَوْقَ سَمَاءِ بَغْدَادْ
مَنْ يَدْرِي ؟
فَالْوَحْشُ الرَّابِضُ
فِي ذَاكِرَةِ الشَّعْبِ الْمَقْمُوعْ
يَعُودُ ،
لِيَأْكُلَن قَبْلَ نِهَايَةِ هَذَا الْقَرْنِ،

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: نصوص شرقية، ص24.

الْأَحْيَاءْ).

تنبني هذه القصيدة على مبدأ الغموض، وتتجاوز صورها الجزئية مرجعياتها الواقعية. ولا يعدّ الغموض الذي يكتنفها نابعا من عنصر الأسطورة الذي يتجلّى في توظيف أسطورة هذا (الزبزب)[1] وإن كان يغذّيه ، ولكنّه نابع من أبعاد إيحائية أخرى.

فالموتى في مقبرة (الغزّالي) يبكون وكذلك الأشجار تبكي عند رؤية هذا الحيوان الأسطوري. وصورة الموتى والأشجار في حالة بكاء لا يمكن للمتلقّي أن يستحضرها. ولكن قد يستحضر إيحاءها، وكذلك صورة الحيوان الذي ينبش القبور، ويقضم كفّ الميّت. فهي موغلة في الغموض. ولأجل فكّ بعض شفرات هذه الصورة لا بدّ من تتبّع الظلال الدلالية، والإيحائية.

فالشاعر يوظّف حادثة التاريخية في ظرف آني شبيه بالماضي. فالظروف التاريخية التي مرّت بها بغداد أثناء إشاعة قصّة الحيوان الأسطوري المرعب تتكرّر في الحاضر. فالغزاة يقفون على أسوار بغداد ، والناس جياع ، والنظام مستبدّ. وربّما يعود هذا الحيوان الرابض في ذاكرة الشعب، والموظَّف رمزا للقمع الذي يتعرّض له الشعب العراقي ليأكل الجلاّدين.

ويرتسم إيقاع هذه القصيدة من خلال إيحاءاتها التي تتحدّد أحيانا بالتوتّر في نفس المتلقّي والتراخي، وبالرهبة التي تنبع من صورة الحيوان المرعب وهو ينهش القبور، ويقضم أكفّ الموتى، والرغبة في استكشاف مجاهيل النص أحيانا أخرى.

وإنّ إيحاءات الصورة المجازية ذات صلة قوية بضبط وتيرة الإيقاع الداخلي في النص. وكلّما ترامت أطرافها، وأمعنت في الخيال قاطعة صلة مرجعيتها الواقعية، تدعّم المسار الإيقاعي وتكشّفت طاقاته، متجلّية فيما تنتجه من توتّر متجوّل في أرجاء النص. وهو ما يعكس الترابط القائم بين الإيقاع الداخلي والمستوى البلاغي في النصوص.

4- الإيقاع الداخلي بنية دلالية: يعدّ المستوى الدلالي في النص من أكثر المستويات تجسيدا للإيقاع الداخلي. فهو الغائب الحاضر في كلّ مكوّنات النص. فلا يمكن دراسة الصوت، أو

[1]) – حيوان أسطوري مرعب أشاع قصّته آخر الخلفاء العبّاسيين لإلهاء الناس عن المجاعة التي انتشرت بينهم، وعن خطر المغول الذين يحاصرون بغداد. مفادها أنّ هذا الحيوان المروّع يظهر في أخريات الليل لينبش القبور، ويأكل جثث الموتى. وعاد شرّ ذلك كلّه على الخليفة الجبان، حيث استسلم للمغول ومع ذلك أعدموه.

الصورة، أو اللفظة من دون ربطها ببعدها الدلالي. ولذلك فإنّ القصيدة إذا خلت من أيّ مظهر من مظاهر الإيقاع فإنّه لا يبقى أمامها إلاّ إيقاع الدلالة. وإنّ الخط العمودي الذي يخترق كل الخطوط الأفقية المشكّلة لنسيج النص –وقد سبق الحديث عنه في مفهوم الإيقاع- ليس إلاّ صوت الإيقاع الداخلي بوصفه توتّرا دلاليا متجوّلا في أرجاء النص.

وإنّ الحديث عن الإيقاع الداخلي في بعده الدلالي لا يعدم عناصره المستقلّة . وليس من المبالغة أن ندّعي «أنّ الإيقاع هو المعنى لأنّ اللغة لا تنتج المعنى خارج إيقاع تركيبها الدلالي»[1]. فتحت كلّ ظاهرة أدبية يكمن إيقاع ما يشتغل ويتجلّى إن تأمّلناه، ويشتغل ولا يتجلّى إن غفلنا عنه. وتكمن صعوبة التوصّل إلى صياغة عناصر ثابتة لممارسة العمل الإيقاعي في بعده الدلالي للنصوص في أنّ كل نص يتفرّد بسماته الإيقاعية الخاصة. ولا يمكن الوقوف عليها إلاّ بعد التأمّل الطويل. وهذه العناصر كثيرة متشعّبة في شعر البياتي، لكن يمكن الوقوف على بعضها، ومنها:

4-1 إيقاع الفكرة: تعدّ الفكرة من المناطق الأخيرة التي امتدّ إليها زحف الإيقاع في القصيدة العربية الحديثة. فأصبح لحركة الدلالات إيقاع داخلي ينبعث «من طبيعة وفاعلية القيم الرمزية التي تحويها المفردات المكوّنة لنسيج القصيدة، وهو عادة إيقاع خفي يتشكّل في النفس من خلال التأمّل والاستغراق في عالم النص، وأجوائه الخاصّة»[2]. ويعتمد إيقاع الفكرة على التوازن، والترادف، والتباين. ويمكن أن نتتبّع هذه العلاقات المجسّدة لإيقاع الفكرة في شعر البياتي من خلال التنظيم التصاعدي للأفكار. وهو ما يتجلّى في قصيدة (موت المتنبي) [3]:

لِتَحْتَرِقْ نَوَافِذُ الْمَدِينَةْ
وَلْتَذْبُلِ الْحُرُوفُ وَالْأَوْرَاقْ
وَلْتَأْكُلِ الضِّبَاعُ هَذِي الْجِيَفَ اللَّعِينَةْ
وَلْيَحْتَضِرْ نَسْرُكَ فَوْقَ جَبَلِ الرَّمَادْ
فَأَنْتَ بَحَّارٌ بِلاَ سَفِينَةْ
وَأَنْتَ مَنْفِيٌّ بِلاَ مَدِينَةْ

[1] – سليمان الأحمد، أحمد: الإيقاع ودلالته في الشعر، مجلّة المنهل، العدد: 183، السنة:1995، السعودية، ص32.
[2] – عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص53.
[3] – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج1، ص481.

صَلِيبُكَ الْغُرَابُ فِي الْمَقَاطِعِ الْحَزِينَةْ
يَنْعَبُ
يَبْنِي عُشَّهُ
يَمُوتُ فِي طَاحُونَةْ
يَا صَوْتَ جَبَلٍ مَزَّقَتْ رَايَاتِه الْهَزِيمَةْ
يَا عَالَمًا عَاثَ بِه التُّجَّارُ والسَّاسَةُ، يَا قَصَائِدَ الطُّفُولَةِ الْيَتِيمَةْ
لِتَحْتَرِقْ نَوَافِذُ الْمَدِينَةْ
وَلْتَأْكُلِ الضِّبَاعُ هَذِي الْجِيَفَ اللَّعِينَةْ
وَلْتَحْكُمِ الضَّفَادِعُ الْعَمْيَاءْ
وَلْيَسُدِ الْعَبِيدُ وَالْإِمَاءْ
وَمَاسِحُو أَحْذِيَةِ الْخَلِيفَةِ السَّكْرَانْ
وَالْغُورُ وَالْخِصْيَانْ

يستهلّ هذا المقطع من النص استهلالا حادّ التوتّر في حركة دلالية تصاعدية، يصنعها الأمر المجسّد في الأفعال المضارعة المجزومة المقرونة بلام الأمر (لتحترقْ، لتذبلْ، لتأكلْ، لتحتضرْ). وهي تنطلق من حالة نفسية صعبة على الذات الشاعرة، وتتجلّى في مشاعر الإحباط، واليأس، والضّيق التي تمرّ بها. وهذا التوتّر أنتج حركة إيقاعية متنامية تهيمن على نفس المتلقّي، فيجدها في تموّجات نفسه، لكن وتيرة التوتّر ما تلبث أن تتراخى بسبب عودة الحركة الدلالية إلى الهدوء ابتداء من الشطر الخامس الذي تعود فيه الذات الشاعرة إلى الاحتكام إلى صوت العقل بعيدا عن الحالة الغنائية الحادّة التي فرضها ضغط المشاعر . وتظهر هذه العودة إلى صوت العقل –بعد شكم انثيال العواطف–فيما تقدّمه تلك الذات من المبرّرات التي تستدعي حضور الانتباه، وسلطة التركيز. وهو ما يتجلّى في تراجع المركّبات الفعلية المساعدة على التوتّر، وسيطرة المركّبات الاسمية (فأنت بحّار بلا سفينة)، و(أنت منفي بلا مدينة)، و(صليبك الغراب في المقاطع الحزينة). وتستمرّ حالة التراخي والهدوء في أرجاء النص إلى غاية الشطر الثاني عشر.

ومع بداية الشطر الثالث عشر تعود الحركة الدلالية إلى التوتّر، وتعود وتيرة الإيقاع الداخلي إلى التنامي بسبب عودة الأفكار إلى التوالد التصاعدي، من خلال الصيغة الفعلية السابقة (لتحترقْ،

لتأكلْ، لتحكمْ، ليسدْ). وهذه التركيبة الأمرية تتعالق من خلالها الأفعال في إنجاز الهرم الدلالي المتصاعد الظاهر في تراكم المعاني، وكثافتها . وينتهي المقطع على هذا النمط التوتّري الذي يسهم في دفع الحركة الإيقاعية نحو التوتّر القائم على الغنائية الحادّة التي ميّزت المقطع في بدايته ونهايته.

وقد يتجلّى إيقاع الأفكار فيما تتضمّنه المعاني المهاجرة بين النصوص من إيحاءات مؤثّرة في سيرورة التلقّي، وهو ما يتجسّد من خلال التقنية الخطابية الشائعة بـ (التناص) . وهي كثيرة في شعر البياتي . نقف على نماذج منها بعد توزيعها على أنواع مصادرها. فمنها المتداخلة مع القرآن في قوله من قصيدة (صورة للسهروردي في شبابه) [1]:

لَوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَادًا لِلْكَلِمَاتِ لَصَاحَ الشَّاعِرُ: يَا رَبِّي ، نَفِدَ الْبَحْرُ وَمَا زِلْتُ عَلَى شَاطِئِهِ أَحْبُو. الشَّيْبُ عَلاَ رَأْسِي وَأَنَا مَا زِلْتُ صَبِيًّا لَمْ أَبْدَأْ بَعْدُ طَوَافِي وَرَحِيلِي.

يستحضر الشاعر في بداية هذه القصيدة قول الله تعالى : ﴿ قُل لَّوْ كَانَ ٱلْبَحْرُ مِدَادًا لِّكَلِمَٰتِ رَبِّى لَنَفِدَ ٱلْبَحْرُ قَبْلَ أَن تَنفَدَ كَلِمَٰتُ رَبِّى وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِۦ مَدَدًا ﴿١٠٩﴾ ﴾[2] وقوله: ﴿ فَكَيْفَ تَتَّقُونَ إِن كَفَرْتُمْ يَوْمًا يَجْعَلُ ٱلْوِلْدَٰنَ شِيبًا ﴿١٧﴾ ﴾[3] . وعلى الرغم من أنّ القارئ يوضع في جوّ الآية الكريمة، لكنّ الشاعر سرعان ما ينحرف به عن المسار المقدّس إلى المسار الشعري، حيث يمتصّ من الآية الأولى جملة الشرط (لو كان البحر مدادا للكلمات)، وجواب الشرط (نفد البحر). ثمّ يشوّش على القارئ بسوْق تراكيب لغوية أخرى تعمل على استبعاد الفضاء المقدّس للتلقّي. أمّا تعامله مع الآية الثانية فكان على سبيل الحوار. فقد عمد منذ البداية إلى تغليب عناصر التشويش. وخلال هذه الحركة التناصّية التي تتغيّر فيها أجواء التلقّي ، وتتأرجح بين قداسة النص القرآني، وعنفوان النص الشعري يتشكّل إيقاع داخلي يسري في حركة الأفكار بين التجاذب والتنافر، والسكينة والانتفاض.

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج2، ص417.

[2]) – الكهف: 109.

[3]) – المزمل: 17.

وقد التقى الشاعر التقاء شعريا مع كثير من الشعراء القدامى كالمتنبي، والمعـــرّي، وذي الرمّـــة، وغيرهم. ومن قصائده التي مثّلت لقياه الشعرية مع المعرّي قصيدة (موعد في المعـــرّة)[1] الـــتي منـــها قوله:

صَاحِ هَذي أَرْضُنَا مِنْ أَلْفِ أَلْفٍ تَتَنَهَّدْ
وَعَلَيْهَا النَّارُ وَالْعُشْبُ
عَلَيْهَا يَتَجَدَّدْ
أَبَدًا مِنْ عَهْد عَاد نَتَغَنَّى
وَالْأَقَاحِي وَالْقُبُورْ
تَمْلَأُ الْأَرْضَ، وَلَكِنَّا عَلَيْهَا نَتَلاَقَى
فِي عِنَاقٍ أَوْ قَصِيدَةْ
مِثْلَ أَطْفَالٍ نُغَنِّي ، نَتَسَاقَى
خَمْرَةَ الْحُبِّ الَّذِي أَبْلَى جَدِيدَةْ

فقد قام الشاعر بتحطيم سلطة النص القديم الذي يتضمّن التنبيه إلى حقيقة مفزعة تتمثّـــل في أنّ الأحياء يدوسون أجساد الموتى أثناء سيرهم، لأنّ هذه الأجساد تملأ الرحب. وإلاّ فأين قبور الأوّلـــين السابقين؟ . وهو لذلك يدعو إلى الترفّق في السير[2]:

صَاحِ هَذي قُبُورُنَا تَمْلَأُ الرَّحْـــــــبَ فَأَيْنَ الْقُبُورُ مِنْ عَهْدِ عَادِ؟
خَفِّفِ الْوَطْءَ مَا أَظُنُّ أَدِيمَ الْ أَرْضِ إِلاَّ مِـــنْ هَذِهِ الْأَجْسَادِ

بينما يتضمّن النص الجديد صورة مغايرة لصورة الموت فالأرض عنده ممتلئة بالعـــشب، وهـــو رمز لاستمرارية الخصب والحياة ، مثلما تمتلئ بالعناق والغناء وخمرة الحب . وهي مظـــاهر للتجـــدّد والاستمرار.

وفي تحطيم الشاعر لقداسة النص الأصلي، وسلطته، ونقضه لدلالاته ترتـــسم وتـــيرة الإيقـــاع الداخلي من خلال ثنائية الرغبة والرهبة التي تتموّج بها نفس المتلقّي، بين صـــوت الـــذاكرة المكـــتز

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج1، ص251.
[2]) – المعري، أبو العلاء: سقط الزند ، ص7.

بالدلالات المروّعة في قصيدة المعري، وصوت النص المكتنز بدلالات الحياة، والتجدّد، والاستمرارية.

وقد يرتسم المسار الإيقاعي من خلال حركة النصوص التي تقوم على أداة التضمين الشعري. مثلما يظهر من قصيدة (قصائد إلى يافا) [1]:

يَا وَرْدَةً حَمْرَاءَ، يَا مَطَرَ الرَّبِيعْ
قَالُوا : (تَمَتَّعْ مِنْ شَمِيمِ،
عَرَارِ نَجْدٍ، يَا رَفِيقْ)
فَبَكيتُ مِنْ عَارِي :
(فَمَا بَعْدَ الْعَشيَّةِ مِنْ عَرَارْ)
فَالْبَابُ أَوْصَدَهُ (يَهُوذَا) وَالطَّرِيقْ
خَالٍ ، وَمَوْتَاكَ الصِّغَارْ
بِلاَ قُبُورٍ، يَأْكُلُونْ
أَكْبَادَهُمْ، وَعَلَى رَصِيفِكَ يَهْجَعُونْ

فيستضيف الشاعر بيتا من قصيدة تُنسب إلى "الصِّمة بن عبد الله القشيري" يقول فيها[2]:

أَقُولُ لِصَاحِبِي وَالْعِيسُ تَهْوِي بِنَا بَيْنَ الْمَنِيفَةِ فَالضَّمَارِ
تَمَتَّعْ مِنْ شَمِيمِ عَرَارِ نَجْدٍ فَمَا بَعْدَ الْعَشِيَّةِ مِنْ عَرَارِ

وشتّان بين مقامي التلقّي في الحالتين. فالبياتي يصف مأساة الفلسطينيين ولا مجال فيما يقول للمتعة. بل تتغلّب الدعوة إلى البكاء والاكتئاب على الدعوة إلى التمتّع. فهو يدعو :(تمتّع من شميم عرار نجد)، لكنّه يستجيب بالبكاء (فبكيت من عاري). والحقيقة أنّه لا مجال للمتعة، ولا مجال للتزوّد من رؤية العرار حتّى قبل العشية، وليس بعدها فحسب. ذلك أنّ (يهوذا) أوصد الباب وأطفال (يافا) مرميّون بلا قبور. أمّا مقام التلقّي الثاني فإنّ الشاعر القشيري هو الذي يطلب من صاحبه بأن يتمتّع (تمتّع من شميم عرار نجد) لأنّ فضاء المتعة قائم، وعرار نجد لا يزال في مجال

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج1، ص193.
[2]) – القشيري، الصمة بن عبد الله: الديوان، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1983،ص37.

الرؤية. وهذه الدلالات تفرض على المتلقّي التعامل مع إيقاعين مختلفين، إيقاع لحظة وجدانية مليئة بمشاعر التجاذب الذي تترجمه العلاقة الحميمية بين الشاعر القديم والمكان الذي يتضمّن المرأة/ الحافز الشعري. وإيقاع لحظة وجدانية مبنية على التنافر . فالذات الشاعرة تبدو متصدّعة في علاقتها بالواقع المأساوي المعيش.

وقد يتجسّد إيقاع الفكرة باكتناز بعض ألفاظها بدلالات لا تلتزم بمرجعياتها ، ولكنها تنقل المتلقّي إلى عوالم أخرى. مثلما يتجلى في هذا الجزء من قصيدة (مقطع من عذابات فريد الدين العطار) [1]:

بَادَرَني بِالسُّكْرِ وَقَالَ: أَنَا الْخَمْرُ وَأَنْتَ السَّاقِي ، فَلْتُصْبِحْ يَا أَنْتَ أَنَا مَحْبُوبِي، يَرْهَنُ خِرْقَتَهُ لِلْخَمْرِ وَيَبْكِي مَجْنُونًا بِالْعِشْقِ، عَرَّاهُ غُبَارٌ، قَلْبِي مِنْ فُرْطِ الْأَسْفَارِ إِلَيْكَ وَمِنْكَ، فَنَاوِلْنِي الْخَمْرَ وَوَسِّدْنِي تَحْتَ الْكَرْمَةِ مَجْنُونًا .. أُعَرِّيكَ أَمَامِي وَأَرَى عُرْيِي، أَبْحَثُ فِي سُكْرِي عَنْكَ وَفِي صَحْوِي، مَا دَامَتْ أَقْدَاحُ السَّاقِي تَتَحَدّثُ دُونَ لِسَانْ

يعبّر الشاعر في هذا المقطع عن تجربة صوفية خالصة، تفقد جرّاها بعض الألفاظ معانيها الاجتماعية المتداولة، وتُشحن بدلالات جديدة ترتبط بالفضاء الصوفي وهي: (السكر، الخمر، الساقي، محبوبي، يرهن خرقته، العشق، غبار، فرط الأسفار، الكرمة، العري، الصحو). فحقل السكر الذي تجسّده الألفاظ (السكر، الخمر، العشق، الساقي، الكرمة، والصحو) يدلّ في قاموس المتصوّفة على شراب المحبّة الإلهية. وهذه الألفاظ تشحن الفكرة بإيقاع خاص يعمل على تنبيه ترسّبات الذاكرة بما تكتنزه من الطقوس الصوفية، والشطحات الدينية الباعثة على الدهشة والاستغراب.

4-2 إيقاع السرد والحوار: يعدّ السرد والحوار من التقنيات الحديثة التي خصّبت بها القصيدة المعاصرة بنيتها الإيقاعية والدلالية ، واعتمدت عليها في التخلّص من هيمنة النزعة الغنائية، بمزاوجتها بالنزعة الدرامية. لذلك فقد فرض السرد إيقاعه الخاص ذا النمط الهادئ البطيء. وفرض الحوار

[1] – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج2، ص405.

إيقاعه ذا النمط التوتّري السريع. ومن القصائد التي تتجلّى فيها هذه التقنيات قصيدة (الرحيل الأوّل) [1]:

قَالَتْ : حَدِيقَتُنَا؛ أَتَبْقَى فِي الرَّبِيعِ بِلاَ زُهُورْ؟
قُلْتُ: اهْدَئِي بَعْدَ الرَّبِيعْ
سَأَهِيمُ وَحْدِي فِي الْبِحَارِ النَّائِيَاتْ
وَاللَّيْلُ يَمْضِي وَالنَّهَارْ
وَأَنَا، أَنَا وَحْدِي أَجُوبْ
عَرْضَ الْبِحَارِ مَعَ الْغُرُوبْ
وَدَلِيلُ مَرْكَبِيَ الْطَّرُوبْ
عَيْنَانِ خَضْرَاوَانِ، آلِهَةُ الرَّبِيعْ

تستهلّ هذه القصيدة بإيقاع سريع تفرضه بنية الحوار المنجزة بفعل القول، وجمل مقول القول بين الذات المتكلّمة في كلّ النص والذات المؤنّثة المخاطبة فيه. لكن ما تلبث سرعة الإيقاع أن تتراجع بفعل تلاشي أسلوب توزُّع الأدوار. وهيمنة السرد بضمير الأنا –وهو ما يفرض نمطا جديدا من الإيقاع– يتجلّى في الهدوء والاستقرار الذي فرصته بنية الاستشراف المنطلقة من الفعل (سأهيم) الذي نقل الحركة السردية إلى المستقبل فحدّ من التدفّق الإيقاعي الذي ظهر في السرد.

لقد كان خضوع الجزء السردي لهيمنة التراكيب الاسمية عاملا هامّا في إشاعة الحركة الإيقاعية البطيئة ، حيث لم يظهر خلال تواتر الأشطر السردية الثمانية أكثر من خمسة أفعال هي (سأهيم، يمضي، أجوب، ضاع، يعود). وهي ليست في الحقيقة إلاّ فعلين اثنين هما (سأهيم، أجوب) لأنّهما يمثّلان مسار الحركة السردية التي يصنعها ضمير الأنا. أمّا الأفعال الثلاثة الأخرى فمتعلّقة بضمير الغائب. وهو غير مؤثّر في سيرورة السرد. مثلما أسهمت المقاطع زائدة الطول التي

[1] – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج1 ، ص162-163.

التزمها الشاعر نهايةً لقوافيه في كلّ الأشطر (النائياتْ ، النهارْ، أجوبْ، الغروبْ، الطروبْ، السعيدْ، يعودْ، السعيدْ) –أسهمت إلى جانب غياب آلية التدوير في إنتاج الإيقاع البطيء.

وقد يُستهلّ النص بتقنية السرد ، وينتهي بتقنية الحوار. كما في المقطع الثاني من قصيدة (عذاب الحلاج) [1]:

مَا أوْحَشَ اللَّيْلَ إِذَا مَا انْطَفَأَ الْمِصْبَاحْ
وَأَكَلَتْ خُبْزَ الْجِيَاعِ الْكَادِحِينَ زُمَرُ الذِّئَابْ
وَخَرَّبَتْ حَدِيقَةَ الصَّبَاحْ
اَلسُّحُبُ السَّوْدَاءُ وَالْأَمْطَارُ وَالرِّيَاحْ
وَأَوْحَشَ الْخَرِيفُ فَوْقَ هَذِهِ الْهِضَابْ
وَهْوَ يَدُبُّ فِي عُرُوقِ شَجَرِ الزَّقُّومِ، فِي خَمَائِلِ الضَّبَابْ
يَا مُسْكِرِي بِحُبِّهِ
مُحَيِّرِي فِي قُرْبِهِ
يَا مُغْلِقَ الْأَبْوَابْ
اَلْفُقَرَاءُ مَنَحُونِي هَذِهِ الْأَسْمَالْ
فَمُدَّ لِي يَدَيْكَ عَبْرَ سَنَوَاتِ الْمَوْتِ وَالْحِصَارْ

يبدأ هذا الجزء من القصيدة بمقطع سردي يهيمن فيه إيقاع بطيء . ويتضمّن الوقوف على بعض المتناقضات التي لا يفترَض أن تجتمع في الحياة. كوحشة الليل مع انطفاء المصباح، وزمر الذئاب مع خبز الكادحين الجياع، وحديقة الصباح مع العواصف العاتية. ثمّ ينتقل النص على وتيرة الإيقاع السريع الذي يفرضه الحوار المقطوع ، وتنجزه من جانب واحد شخصية الحلاّج بضمير

[1] – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج2، ص11.

الأنا مناجيا ربّه (يا مسكري، محيّري، يا مغلق الأبواب)، طالبا منه يد العون في محنته التي يعايش (فمدّ لي يديك).

4-3 إيقاع العقدة والحل: يتمظهر الإيقاع الداخلي في كلّ ما له صلة بالبنية الداخلية للنص، وفي مقدّمة ذلك ما اتّصل ببنية الأفكار. وتعدّ العقدة والحل –بوصفهما تناميا فكريا في النص- أكثر العناصر التي أفادت منها القصيدة المعاصرة في توثيق صلتها بعنصر الإيقاع، فصارت الأحداث في القصيدة تتساوق لتتجمّع في بؤرة دلالية واحدة تتأزّم عندها، ثم تنفرج. وفي غضون هذا التأزّم يتموّج الإيقاع ارتفاعا وانخفاضا، توتّرا وهدوءا، تسارعا وتباطؤا. وغالبا ما تتناوب العقدة والحلّ على تنويع الإيقاع. فيهيمن على العقدة إيقاع محتدم ثائر متوتّر مليء بالانفعالات . بينما يكون الحلّ أكثر ميلا إلى الهدوء والسكينة. مثلما أنهما متلازمان غالبا ممّا يرسّخ هذه الجدلية. وفي قصيدة (المغنّي والأمير) [1]يظهر جانب من هذا التلازم.

كَانَ عَلَى الْحَصِيرَةْ

مُمَدّدًا مُنَاجِيًا أَمِيرَهْ:

يَا قَمَرَ الزَّمَانْ

أَسْأَلُكَ الأَمَانْ

فَإِنَّنِي رَأَيْتُ فِي الْأَحْلاَمْ

تَاجَكَ مِنْهُ يَصْنَعُ الْحَدَّادْ

نَعْلَ حِصَانِي ، وَيَحُزُّ رَأْسَكَ الْجَلاَّدْ

وَتُجْدِبُ الْحُقُولُ فِي شِتَاءِ هَذَا الْعَامْ

وَتَفْتِكُ الْمِلَّةُ بِالْجُبَاةِ وَالْقُضَاهْ

وَيَحْكُمُ الْعُصَاةُ وَالْأَشْبَاهْ

فَانْتَفَضَ الْأَمِيرُ ثُمَّ ضَحِكَا

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج2 ، ص28.

وَقَالَ لِلْجَلاَّدِ شَيْئًا وَبَكَى

فَاصْطَفَقَتْ وَأُغْلِقَتْ أَبْوَابْ

وَانْقَلَبَتْ آنِيَةُ الطَّعَامِ وَالشَّرَابْ

وَسَكَتَ الْقِيثَارْ

وَانْطَفَأَ الْقِنْدِيلُ ثُمَّ أُسْدِلَ السِّتَارْ

تتضمّن هذه القصيدة قصّة مأساوية لمغنٍّ كان يسامر الأمير، ويروي له حلما رآه في المنام. وقد طلب منه الأمان قبل البدء في القَصّ لما يحويه حلمه من القدح في شخص الأمير، فأعطاه الأمان. وقد تمثّل هذا الحلم في أنّ المغنّي رأى حدّادا يصنع من تاج الأمير نعلا لحصانه، ثم يقطع رأسه. كما رأى سنة عجفاء يفتك فيها الشعب بالجباة والقضاة. لكنّ الأمير انتفض دون أن يظهر ذلك للمغنّي، بل ضحك في وجهه، ثم التفت إلى الجلاّد ، وأسرّ إليه بأمر اهتزّ له القصر، بأن أغلقت الأبواب، وانقلبت مائدة الطعام، وانقطع الغناء. وانطفأ أخيرا المصباح، وأسدل الستار. ولم يكن هذا الحدث الأخير غير إشارة إلى إعدام المغنّي.

وفي هذه القصيدة تبدأ وتيرة الإيقاع وفق حركة هادئة بفعل السرد في الشطرين الأوّل والثاني . ثم تبدأ في التسارع مع دخول الحوار وسيلة لتجسيد الأحداث. مثلما تأخذ وتيرة الإيقاع في التصاعد والتوتّر مع بداية تشابك الأحداث. أي بعدما طلب المغنّي الأمان من الأمير، لأنّ طلب الأمان يعني الإفضاء بأمر لا يرضيه. ومع بداية الحكي تزداد وتيرة الإيقاع توتّرا بسبب فداحة الأحداث التي يتضمّنها الحلم. وتتعقّد الأحداث أكثر حتّى تصل إلى ذروة التأزّم بعد الانتهاء من الحكي، وحدوث الضجّة داخل القصر. وخلال هذا التأزّم تبلغ الحركة الإيقاعية أقصى تجلٍّ لها بفعل التوتّر الحاصل في نفس القارئ، منتظرا ما ستسفر عنه الأحداث. ولكنّها تنتهي إلى حلّ مأساوي يُفهم من الشطر الأخير (وانطفأ القنديل، وأسدل الستار). وهو إعدام المغني. وهنا تأخذ الحركة الإيقاعية مسارها التنازلي بسبب الهدوء الذي تفرضه أجواء النهاية . وتجسّده الأفعال (سكت، انطفأ، أُسدل) بإيحاءاتها الدالّة على تراجع الحركة والتوتّر.

4-4 إيقاع التقابل: تقوم شعرية النص المعاصر على عنصر التقابل الذي يصنع فرادته، وتميّزه. فأن يكون النص شعرا لا بدّ أن تتوفّر فيه سمة المفارقة. وكلّما تراجعت هذه القيمة قلّت نسبة انتمائه إلى الشعر. وليس التقابل المقصود هنا كلمة تقف في وجه كلمة أخرى، أو عبارة في وجه عبارة قصد تأدية دور بلاغي، وإنّما المقصود هو تلك العلاقة الداخلية التي تشكّل حركة تقوم بمقتضاها لفظة بتحريض لفظة، وعبارة بتحفيز عبارة، وتحرّض الصورة الصورة من خلال حركة خفية لا يمكن إدراكها إلاّ بالتمعّن. وتكمن القيمة الإيقاعية لهذا التقابل فيما يحدثه في نفس المتلقّي من صدمة، أو خيبة في التوقّع، بسبب إيجاده للتوافق بين أشياء متنافرة. فيصبح الطرفان بموجبه حدّين لفعل واحد دون أن تنتهي بهما العلاقة إلى الاستقرار المطلق. بل يظلاّن في تشوّق دائم إلى بعضهما، أو أحدهما يحرّض الآخر على الدوام. وعلاقة التحريض هذه هي التي تمثّل بؤرة الإيقاع . وفي شعر البياتي يتجلّى نمطان من التقابل ، نمط يتمثّل في بنية القصيدة كلّها، وآخر جزئي يحدث على مستوى الألفاظ والصور. ومن نماذج الأوّل ما جاء في قصيدة (عين الشمس) [1]:

كَلَّمَنِي السَّيِّدُ وَالْعَاشِقُ وَالْمَمْلُوكْ
وَالْقُطْبُ وَالْمُرِيدْ
وَصَاحِبُ الْجَلاَلَةْ
أَهْدَى إِلَيَّ بَعْدَ أَنْ كَاشَفَنِي غَزَالَةْ
لَكِنَّنِي أَطْلَقْتُهَا تَعْدُو وَرَاءَ النُّورِ فِي مَدَائِنِ الْأَعْمَاقْ
فَاصْطَادَهَا الْأَغْرَابُ وَهْيَ فِي مَرَاعِي الْوَطَنِ الْمَفْقُودْ

فالتقابل في هذا النمط يرتبط –عادة- بأداة الاستدراك (لكن) التي تعمل على تغيير مسار النص من الطرف إلى الطرف المقابل. وهي في هذا النص علامة فارقة بين فعل القطب وفعل الشاعر. فالقطب أهداه (غزالة) والغزالة في المصطلح الصوفي كناية عن الكشف الإلهي، أو (هي

[1]) – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج2 ، ص226.

صورة من صور تجلّي المحبوب)[1]. لكنّ الشاعر ضيّعها، فتساوقت –بسبب ذلك- أحداث مضادّة لما عليه النص، إذ اصطادها أغراب وسلخوها..

ويتجلّى مثل هذا التقابل في مطلع قصيدة (العمياء) [(2)]:

عَمْيَاءُ أَنَا

لَكِنَّكَ لَوْ قَبَّلْتَ يَدَيَّا

نَظَرِي سَيَعُودُ إِلَيَّا

يستهلّ النص بإيقاع بطيء يرتبط بالقتامة التي يفرزها المنتَج الدلالي في الجملة الاسمية (عمياء أنا) ثم تنطلق وتيرة الإيقاع مسرعة بعد الأداة (لكن) التي تفرز دلالات تنمّ عن التفاؤل والانشراح. ومع الحركة الدلالية تتغير وتيرة الإيقاع ببطء وسرعة.

أمّا النمط الثاني من التقابل فيعمل على مستوى جزئي في النص، وتتبدّى حركته بين الألفاظ والصور. ومن نماذجه قوله في قصيدة (الموت في الظهيرة) [(3)]:

قَمَرٌ أَسْوَدُ فِي نافِذَةِ السِّجْنِ

ففجوة التوتّر الحاصلة بين كلمة (قمر)، وكلمة (أسود) التي تقوم على التقابل هي مسافة يتموّج خلالها الإيقاع في نفس المتلقّي لما لها من إيحاءات المفارقة ، حيث إنّ دلالة القمر تتنافى مع صفة السواد. لكنّها تجتمع وفق منطق شعري يسمح للفظة قمر أن تنحرف عن مسارها الدلالي الأصلية لتدلّ على شخص يطلّ من نافذة السجن (العربي بن مهيدي).

ومثل ذلك ما يتضمّنه هذا الجزء من قصيدة (أقول) [(4)] من صور تقوم على التقابل:

أَجْنِحَةُ الشَّاعِرِ فِي بِلاَدِنَا جَلِيدْ

[1] – محي الدين، صبحي: الرؤيا في شعر البياتي ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1986، ص370.

[2] – البياتي، عبد الوهاب: البحر بعيد أسمعه يتنهّد، ص11.

[3] – البياتي، عبد الوهاب: الديوان، ج1، ص247.

[4] – نفسه، ص351.

تَذُوبُ إِنْ طَارَتْ إِلَى الْبَعِيدْ

تنبني هذه الصور على التقابل لأنّه ليس للشاعر أجنحة، ولا تكون الأجنة من جليد، ولا تذوب إن طارت إلى البعيد، وإنّما هنالك عناصر لغوية أخرى غائبة عن التركيب، ومن بين غيابها وحضورها هناك مسافة تستجمع فيها الشحنة الإيقاعية طاقتها اعتمادا على التوتّر الحاصل فيها. وهذه المسافة هي التجاذب بين طرفي العلاقة من أجل صهر عنصر التقابل في عالم القصيدة ليغدو انسجاما، وتوافقا في الأداء الشعري.

وصفوة القول أنّ الإيقاع الداخلي قيمة شعرية متغلغلة في ثنايا النصوص مراوغة لا يمكن القبض عليها إلاّ بعد عناء. ذلك أنّها تقوم على أساس المفارقة والمباعدة والتنوّع. ففي المستوى الصوتي اتّضح من خلال فحص بعض العيّنات الشعرية للبياتي أنّ البنى الصوتية تشتغل داخل النص دون أن تحدث صخبا يلفت انتباه القارئ. ولا يستطيع أن يقف على تأثيرها إلاّ بعد التأمّل المطوّل . مثلما يحدث في الأصوات ذات الصفات المتقابلة التي تتناغم مع الدلالة، أو بعض أصوات المدّ التي تحمل إيحاءات رمزية. واتّضح أنّ بنية التكرار قد تشتغل على مستوى داخلي في النص إذا ابتعدت عن السمة الصوتية البارزة التي تلمح فيها بنية التشابه بيسر، ومالت إلى التنوّع الذي يدنيها من الوظيفة التكوينية. وكذلك القافية الداخلية التي تعدّ نمطا جديدا في مفهومه لا يتقيّد بأواخر الأشطر، وإنّما يرد بطريقة عشوائية في النص، ولا يرتبط بشكل صوتي معين. وذلك ما جعلها أكثر تمثيلا لبنية الإيقاع الداخلي.

وقد مثّل المستوى المرئي للإيقاع الداخلي عنصرا تكوينيا فعّالا في تجسيد التجربة الشعرية عند البياتي من خلال اهتمامه بتوزيع جسد النص على فضاء الكتابة، وتلاعبه بمساحات البياض والسواد، لجلب العين المتلقّية نحو التفاعل مع فضاءات النص. مثلما كان لعلامات الترقيم بوصفها دالاّ إشاريا دورها في التشكيل الإيقاعي والجمالي للنصوص.

وقد اتّضح الدور البارز الذي تقوم به الصور المجازية في ضبط وتيرة الإيقاع الداخلي من خلال قدرتها على خلق الفجوات التوتّرية حين تتباعد أطرافها عن مرجعياتها الواقعية. أمّا في المستوى الدلالي فإنّ بنية الإيقاع الداخلي أكثر تجليا واتّضاحا، ذلك أنّه الحامل الأوّل لكلّ أشكال

الإيقاع الخارجي والداخلي. وأن كل المستويات السابقة قد يتراجع دورها في الـــنص، وبـــذلك لا يبقى للإيقاع الداخلي غير المستوى الدلالي ليتجلّى من خلاله.

خاتمة الباب

1) – لعلّ أبرز ما أوصلت إليه دراسة البنية العروضية أنّ إنتاج البياتي قد عرف ثلاث مراحل إيقاعية شكّلت فضاءات أساسية تحرّك داخلها هذا الإنتاج. وهي : **مرحلة الكامل، ومرحلة الرجز، ومرحلة المتدارك.** فقد شغلت مرحلة الكتابة على بحر الكامل الدواوين الثلاثة الأولى (ملائكة وشياطين)، و(أباريق مهشّمة)، و(المجد للأطفال والزيتون) التي ظهرت في بداياته الشعرية متعاقبة. وقد ارتبطت الكتابة على هذا البحر بمناسبته لمواكبة المرحلة الرومانسية وبعدها الغنائي. أما مرحلة الكتابة على بحر الرجز فقد استغرقت اثني عشر ديوانا وارتبطت بالنزعة الدرامية التي تحوّل إليها الشاعر. وآخر المراحل هي مرحلة الكتابة على المتدارك وقد لازمت شعر البياتي حتّى آخر قصيدة كتبها. مثلما أنّ هذه المرحلة ارتبطت أيضا بتحول فنّي شهده شعر البياتي تمثّل في توجّهه صوب التعبير الاستبطاني، والنهج الثوري الشامل.

2) – انتهت الدراسة في البنية العروضية إلى أنّ شعر البياتي كان يترح نحو الترخّص العروضي (الزحاف) لكسر الرتابة الموسيقية التي تحدثها البحور الشعرية بانتظام تفعيلاتها. فكانت الزحافات والعلل وسيلة للتنويع الإيقاعي. مثلما أنّها قامت بوظيفة أخرى أكثر فاعلية في تجسيد التجربة الشعرية، وهي الإسهام في الإنتاج الدلالي والإيقاعي.

3) –كان للبنى المكمّلة للبنية العروضية أهمّية كبيرة في تغذية النصوص الشعرية عند البياتي، بما لم يوفّره عنصر الوزن والقافية. ومن ذلك أنّ الشاعر –وهو أحد الرواد الأوائل لشعر التفعيلة– قد عمد إلى المزاوجة بين الأشكال الشعرية المتنوّعة ، قصد البحث في هذه المناطق المختلفة عن الطاقات الإيقاعية الخامدة، وتفجيرها. فمزج بين الشعر العمودي، وشعر التفعيلة في القصيدة الواحدة. مثلما مزج بين الشعر العمودي وقصيدة النثر. وسعى –أيضا– إلى المزاوجة بين التفعيلات المتآلفة والمتنافرة. ولعلّ أكثر أشكال التجريب إثارة إقحامه لتفعيلة المتقارب (فعولن) في حشو بحر الخبب، وتفعيلة المتدارك (فاعلن) في حشو المتقارب. وهو ما كان ممتنعا إلى وقت قريب. وكلّ ذلك كان في سبيل البحث عن أساليب التنويع لكسر حدّة الإيقاع. وقد كان للتدوير، والتكرار، دورهما الجلي في هذا التنويع الإيقاعي. فقد قضى التدوير على سلطة القافية، واضطرّها إلى الظهور المحدود الذي تفرضه حاجات تعبيرية فنّية عند نهاية الجملة الشعرية. مثلما اضطرّها إلى الغياب المطلق في حالات الجملة الاسغراقية، أو القصيدة المدوّرة تدويرا كلّيا.

4) – أدّت العناية بعنصر التنويع إلى بروز نمط من الإيقاع أكثـــر عمقـــا، واتّـــصالا بالبنـــاء التكويني للنص هو الإيقاع الداخلي. حتّى غدت بعض الظواهر التقليدية في الشعر منبعا لهذا الإيقـــاع كالتكرار والقافية. ذلك أنّ الشاعر أخذ يباعد بين أشكال الانتظـــام في هـــاتين الظـــاهرتين إلى أن انعدمت الرتابة فيهما. فلم يعد القارئ ينتبه إلى وجود التكرار في النص إلاّ بعد تأمّل. مثلما لم يعـــد يرى أيّ أثر للقافية في نهايات الأشطر، حيث صارت تظهر بأشكال غير صوتية غالبـــا. وقـــد انتبـــه الشاعر إلى مناطق أخرى غير لغوية في النص. وأدرك أهمّيتها في شدّ المتلقّي، وتخصيب بنيـــة الـــنص إيقاعيا ودلاليا، تلك هي فضاءات تمدّد النص على صفحة الكتابة. فأصبح يزيد ويـــنقص، ويـــضيف ويحذف في أشطر القصيدة. ويضع علامات التنقيط في غير داع أسلوبي، ويستغني عنها رغم الحاجـــة الأسلوبية إليها. وكان لكلّ ذلك مبرّره الإيقاعي والفنّي.

5) –تجلّى الإيقاع الداخلي في الصور المجازية التي تعدّ جانبـــا عـــضويا في البلاغـــة العربيـــة. وكانت بما تخلقه في النص من الإثارة والدهشة في نفس المتلقّي ذات دور بـــالغ في إبـــراز الإيقـــاع الداخلي للنص. على الرغم من أنّ البياتي لم يكن من الشعراء الذين يعتمدون على التصوير المجـــازي بكثرة. لكن ما توفّر منها في بعض النصوص كان كفيلا بتجسيد وظيفتها النـــصية. مثلمـــا تجلّـــى الإيقاع الداخلي في مكْمَن أساسي له هو المجال الدلالي. فجسّدته الأفكار في تناميها، وقوّة ألفاظهـــا، وحركتها بين النصوص. وهذه هي أبرز المحاور التي وقف عندها هـــذا البـــاب الثـــاني ذو النزعـــة التطبيقية. وقد مسح أغلب المساحات الشعرية التي ارتادها البياتي في رحلته الإبداعية الطويلة.

خاتمة

لقد سمح لنا الباب النظري بطرح جملة من الأسئلة تعلّقت بماهية الإيقـــاع، وعلاقتـــه بـــالوزن والموسيقى، وتطوّره عبر العصور الأدبية. وانتهى في مفهوم الإيقاع إلى أنّ النقد العربي القـــديم قـــد وقف دون الإيقاع، لم تطُلْه دراسة من الدراسات الكثيرة التي أُنجزت في مجاله. وظلّت كلّها حبيـــسة المفهوم الذي يربطه بالموسيقى، ومن ثمّة فهو مطابق للوزن. وقد تميّزت "آراء حـــازم القرطـــاجنّي" و"ابن طباطبا" بأنّها حرّرت الإيقاع الشعري من دائرة الموسيقى، بتأكيدها على أنّ صورة التناســـب الزمني في الشعر تختلف كلّيا عنها في الموسيقى . ومع ذلك فإنّها ظلّت تحوم حول مفهـــوم الإيقـــاع ولا تظفر به. أمّا في النقد الحديث فقد انتهت الدراسة إلى أنّ الإيقاع ظلّ ظاهرة عسيرة التحديـــد، بعيدة عن التعريف العلمي الدقيق، ذلك أنّه ليس مادّة يتعامل القارئ مع تفاصيلها مثلما هـــو شـــأن الوزن، ولكنّه حالة ليس لها وجود مستقلّ. فهي مرتبطة بمكوّنات النص الأخرى. فهنالـــك إيقـــاع الصوت، وإيقاع اللغة، وإيقاع الأفكار، وإيقاع الصور، وإيقاع الرموز، وإيقاع البياض. أمّا الإيقـــاع بوصفه وجودا مستقلاّ يشغل حيّزا داخل النص فلا وجود له.

إنّ نفي الكينونة المادّية عن الإيقاع لا يعني أنّه غير موجود أصلا. فهو يتغلغل في ثنايـــا الـــنص كتغلغل الروح في الجسد، أو كتغلغل التيار الكهربائي في الآلات. وحضوره في القصيدة أقوى مـــن أيّ حضور. وإنّ النصوص التي لا إيقاع لها لا شعرية فيها، أو هي تراكم لغوي جامد. لا حياة فيـــه، ويظلّ كذلك ما لم يسْرِ بداخله إيقاع. فالإيقاع إذن حاضر حضور الحالة المتلبِّسة بغيرها في الـــنص، غائب عنه غيابا مادّيا. وهذا ما جعل الدارسين يختلفون في شأنه، ويقرّون بأنّه عسير التحديد.

وقد قام التحديد العام للإيقاع عمّا أخذه بعض النقّاد العرب عن النقد الغـــربي. وتلخّـــص في ربطه بحركة النفس الداخلية حالَ تفاعلها مع المعنى. فهو يتشكّل من خلال عاملي التكرار والتوقّـــع، سواء حدث هذا التوقّع أم لم يحدث. وقد تجلّى صدى هذه الآراء في كتابـــات "محمـــد منـــدور"، و"محمد النويهي"، و"شكري محمد عياد" وغيرهم.

أمّا على المستوى الإبداعي فقد وقف البحث على المحاولات الساعية إلى تجديد البنية الإيقاعيـــة للشعر العربي. وقد بدأت بعض منها في وقت مبكّر مع "أبي العلاء المعري"، و"أبي العتاهية"، و"سْـــلم

الخاسر". ثمّ توسّعت في حركة الموشّحات الأندلسية. وأخذت في الأخير طابعا منظّما مـــن خـــلال ثلاث مراحلَ ذاتِ غايةٍ تحديدية هي: مرحلة التأسيس، وضمّت جهود شعراء المهجر، والرومانـــسيين عموما. ومرحلة التحوّل التي شهدت انتقال القصيدة العربية من شكلها العمودي إلى الشكل الحـــر. ومرحلة التجاوز التي خرجت عن كلّ القيود المسبقة التي حدّدها الشعراء والنقاد. وهو مـــا أوصـــل ذلك إلى قصيدة النثر.

وقد استندت الجهود التي بذلها النقاد في سبيل التأسيس لنظرية نقدية في الإيقاع إلى ثلاثة أسس هـــي: **الأساس الكمّي** الذي يتّخذ من التفعيلات أساسا للدراسة. وأُدرجتْ في مجال هذا الأســـاس كـــلُّ الدراسات القديمة، والحديثة التي أخذت بنظري الخليل بن أحمد الفراهيدي في الإيقـــاع. و**الأســـاس المقطعي** الذي درس الشعر العربي وفق نظرية الإيقاع الفرنسي التي تتّخذ من المقطـــع أساســـا لهـــا. وتُذكر في هذا الإطار جهودُ الناقد "محمد شكري عياد" وغيره. **والأساس النبري** الذي يُعدُّ أساســـا وافدا من الشعر الانجليزي. ويعتمد على النبر للكشف عن مواضع الحيوية الإيقاعيـــة في النـــصوص. ومن أنصاره "محمد مندور" و"كمال أبو ديب" . وقد سعى إلى زحزحة النظام العروضـــي القـــديم، لكنّه لم يلقَ الصدى الذي كان مرجوّا، بسبب عدم تفاعل اللغة العربية مع النظـــام النـــبري. وظـــلّ الأساس الكمّي مسيطرا على الدراسات الإيقاعية بما فيها تلك التي لا تعدّه منطلقا لهـــا كالدراســـة النبرية.

وقد شهدت الساحة الأدبية صراعا من نوع آخر تمثّل في الأسئلة التي طرحتها طبيعـــة الـــشكل الجديد أثناء الممارسة الشعرية. وهي أسئلة أثارتها "نازك الملائكة" بدايةً، ثم شهدت جدلا واسعا بعـــد ذلك. وتتعلّق هذه الأسئلة باختلاف الأضرب، وطول الأشطر، والمـــزج بـــين البحـــور المختلفـــة، ودخول (فاعلُ) في حشو الخبب، والوتد المجموع، والتدرير، والزحاف. وقد انتهى الجدل فيهـــا إلى أنّ التجديد في الشعر لا يجب أن يقف عند نقطة يحدّدها ناقد أو شاعر، وإنّما لا بـــدّ مـــن تحريـــر التجربة الشعرية من أيّ قيد، أو شرط ليتسنّى لها اختيار نموذجها المناسب.

وقد خلص البحث في الإيقاع الداخلي إلى أنّه أكثر مستويات القصيدة مراوغـــة وغموضـــا. وشهدت دراسته اختلافا واسعا بين النقّاد. فتضاربت آراؤهم حوله. حيث انتهى بعـــض الدارســـين

إلى نفيه بحجّة أنّه مستوى افتراضي مُقحَم على النص، وليس من طبيعته. كما قال آخرون باستحالة فصله عن الوزن والجوانب الصوتية الأخرى، إذ فيها يتجلّى الإيقاع الخارجي والداخلي. وانتهى الرأي عند فئة ثالثة إلى أنّه أكثر مستويات النص تحذّرا فيه، ودلالة على شعريته. وراحت تتلمّسه في البنية السمعية، والبنية المرئية، والبنية البلاغية، والبنية الدلالية. وهو ما سار عليه هذا البحث.

ولقد وقف الباب الثاني على نتائج كثيرة بحكم التعامل المباشر مع أرض بكْر، حيث لم تُفرد لها دراسة مستقلّة –فيما بحثنا– تناولت الإيقاع في شعر البياتي. وأجدر هذه النتائج بالوقوف السمة الإيقاعية البارزة في مسار الشاعر الإبداعي التي تجلّت في توزّع شعره كلِّه على ثلاث مراحل إيقاعية متمايزة إيقاعيا ودلاليا. فقد بدأ الشاعر تجربته الشعرية بالكتابة على بحر الكامل، فشغل هذا البحر أكثر شعره في المرحلة الرومانسية. وقد وقفنا على أنّ طاقات هذا البحر تتناسب مع الحس المأساوي للشعر الرومانسي. ثم تحوّل في المرحلة الإيقاعية الثانية إلى النظم على بحر الرجز. وقد انسجم هذا البحر مع النزعة الدرامية التي تحوّل إليها إنتاج الشاعر لقدرته على الاسترسال النثري في دائرة الشعر. وكانت المرحلة الأخيرة استبطانا لأغوار النفس، واعتكافا على النزعات الإنسانية المتوغّلة في الذات. وقد جسّد هذه المرحلة بحر المتدارك (الخبب)، بما له من المرونة والخفّة.

وقد اتّضح أنّ الشاعر كان ميّالا إلى التنويع في البنية الإيقاعية لشعره. وهو ما تمثّل في استعانته بالبنى المكمّلة للتشكيل العروضي وهي: المزاوجة الموسيقية، والتكرار، والتدوير. وقد عملت هذه العناصر على كسر الحدّة الموسيقية المنبعثة من انتظام التفعيلات والقوافي. فقد زاوج الشاعر بين مختلف الأشكال الشعرية ، من العمود إلى التفعيلة، وانتهاء بقصيدة النثر. كما مزج بين البحور الشعرية، والتفعيلات المتنافرة في القصيدة الواحدة. وكلّ ذلك كان في سبيل البحث عن أساليب التنويع لكسر حدّة الإيقاع. وقد كان للتدوير، والتكرار، دورهما الجلي في هذا التنويع الإيقاعي. فقد قضى التدوير على سلطة القافية، واضطرّها إلى الظهور المحدود الذي تفرضه حاجات تعبيرية فنّية عند نهاية الجملة الشعرية.

وقد انتهت عناية الشاعر بعنصر التنويع إلى الاعتكاف على المكوّنات الداخلية للقصيدة، ساعيا إلى تفجير طاقاتها الكامنة. فجنّد لذلك كلّ مستوياتها، ومنها المستوى السمعي الذي تجلّى الاهتمام به في استثمار الإمكانات الداخلية لأصوات المدّ، وصفات الحروف، والتكرار البعيد عن

الرتابة، والقوافي المرسلة التي لا تتحدّد بشكل صوتي، ولا بموضع معيّنين. ومنـــها المـــستوى المرئـــي الذي ظهر في استغلال طاقات أخرى غير لغوية في النص، واتخاذها آلية لشدّ المتلقّي، وتخصيب بنيـــة النص إيقاعيا ودلاليا، وهي فضاءاتُ تمدّدِ النص على صفحة الكتابة. وتوظيف علامات التنقـــيط في غير داعٍ أسلوبي، والاستغناء عنها رغم الحاجة الأسلوبية إليها. ومنها المستوى البلاغي الذي قاربنـــاه من خلال علاقة الصورة المجازية بالإيقاع الداخلي. وقد برزت هذه العلاقة فيما تخلّفـــه الـــصور في النص من الإثارة والدهشة في نفس المتلقّي. ومنها –أخيرا- المستوى الدلالي الذي جسّدته الأفكـــار في تناميها، وقوّة ألفاظها، وحركيتها بين النصوص.

وإنّ هذا البحث –في الأخير- بتركيزه على مدوّنة عبد الوهاب البياتي لا يدّعي أنّه أماط اللّثـــام عن كلّ الإمكانيات الإيقاعية التي تحتويها هذه المدوّنة الضخمة، لكن حسبه أن يكون قد ألمّ باليـــسير من خصائصها. فالشاعر يعدّ أكثر الشعراء الرواد مغامرة، وتعلّقا بالتجريب. وما مـــن شـــكّ في أنّ شعره ذو طاقات إيقاعية كبيرة لا ندّعي الوقوف إلاّ على اليسير منها. ولْيكنْ مـــا حـــصّلته هـــذه الدراسة منها أفقا لدراسات إيقاعية مستقبلية أكثر حظّـــا في وضـــوح الرؤيـــة، وفاعليـــة الأدوات المنهجية.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم (برواية حفص عن عاصم)

1 – المصادر

1-1 المصادر الأساسية

1. البياتي، عبد الوهاب : البحر بعيد أسمعه يتنهّد، المؤسسة العربي للدراسات والنشر، بيروت،ط1، 1998.
2. ـــــــــــــ الديوان، ج1-2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، 1995.
3. ـــــــــــــ نصوص شرقية، دار المدى للطباعة والنشر، سوريا، ط1 1999.

1-2 المصادر المساعدة

1. أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة- أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، دار المدى،سوريا، 2002.
2. الحاج، أنسي: ديوان "لن"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2 ، 1982.
3. درويش، محمود: حصار لمدائح البحر، الدار العربية للنشر والتوزيع، الأردن، 1986.
4. سلام، رفعت: إنها تومئ لي ، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1993.
5. السيّاب، بدر شاكر: الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، 1971.
6. طلب، حسن: آية جيم، الهيئة المصرية العامّة للكتاب ، القاهرة، 1992.
7. العقاد، عباس محمود: عابر سبيل، منشورات المكتبة العصرية، بيروت،(دت).
8. اللقاني، صلاح: كتاب وإضاءة77، الهيئة المصرية العامّة للكتاب ، القاهرة 1997.
9. المتنبي، أبو الطيب: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر،بيروت، 1983.
10. الملائكة، نازك: شجرة القمر،دار العلم للملايين، بيروت، ط1 ، 1968.
11. ـــــــــــــ شظايا ورماد،دار العودة،بيروت،ط1، 1979.
12. المعري، أبو العلاء: سقط الزند، دار صادر، بيروت،1986.
13. عبد الصبور، صلاح: الديوان ، دار العودة، بيروت، ط4، 1983.
14. القشيري، الصمة بن عبد الله: الديوان، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1983

2- المراجع

2-1 المراجع العربية

2-1-1 الكتب:

1. أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي،دار العلم للملايين، بيروت،ط3، 1984.
2. ـــــــــــــ في البنية الإيقاعية للشعر العربي – نحو بديل جذري لعروض الخليل- دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974.
3. أبو زيد، نصر حامد: فلسفة التأويل، دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي، دار التنوير ودار الوحدة، بيروت، ط1، 1983.

4. إخوان الصفاء : وسائل إخوان الصفاء ، ج1، دار صادر ، بيروت ، (د.ت) .
5. أدونيس: الثابت والمتحول، ج3 (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط1، 1978.
6. ـــــــ : الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، ط3 ، 2000.
7. ـــــــ : يوسف الخال قصائده المختارة،دار مجلة الشعر،بيروت،(د ت).
8. ـــــــ : المجموعة الشعرية الكاملة، م2، دار العودة ، بيروت، ط4، 19 .
9. ـــــــ : مقدمة للشعر العربي،دار العودة،بيروت، ط 2 ،1979 .
10. أرناؤوط، عبد اللطيف: عبد الوهاب البياتي، رحلة الشعر والحياة، مؤسسة المنار، بيروت، 2004
11. إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1992.
12. ـــــــــــــــ: الشعر العربي المعاصر،دار العودة ودار الثقافة،بيروت، ط3 ، 1981.
13. إسماعيل، يوسف: بنية الإيقاع الشعري ، منشورات دار الثقافة، دمشق، سوريا 2004 .
14. ألوجي، عبد الرحمن:الإيقاع في الشعر العربي ،دار الحصاد،سوريا،ط1 ،1989.
15. الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط2، 1972.
16. الأمين، عز الدين: نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1971.
17. أنيس، إبراهيم: الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط4، 1999 .
18. ـــــــــــــــ: موسيقى الشعر ،مكتبة الأنجلو المصرية ،ط6، 1988.
19. أوكان، عمر: النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، افريقيا الشرق ، الدار البيضاء، المغرب، 1991
20. البحراوي، سيد :الإيقاع في شعر السياب، دار نوارة للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1996.
21. ـــــــــــــــ : العروض وإيقاع الشعر العربي – محاولة لإنتاج معرفة علمية– الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.
22. ـــــــــــــــ : موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، الهيئة دار المعارف،ط2، القاهرة، 1991.
23. بك، كمال خير: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر،بيروت،ط2 ،1982.
24. بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته،ج3،دار طوبقال للنشر ،المغرب،ط1 1990.
25. ـــــــــــــــ: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب،دار التنوير للطباعة والنشر،بيروت،ط2، 1985 .
26. بو نجمة، محمد: الرمزية الصوتية في شعر أدونيس، مطبعة الكرامة، المغرب، 2001.
27. البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، 1968
28. ـــــــــــــــ: ينابيع الشمس ،السيرة الذاتية، دار الفرقد، دمشق، ط1، 1999
29. التبريزي، الخطيب: شرح ديوان عنترة، تقديم: مجيد طرّاد، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1996.
30. التبريزي، الخطيب: كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحسّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3،، 1994.
31. التوحيدي، أبو حيان: الهوامل والشوامل، نشره أحمد أمين ، والسيد أحمد صقر، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1951.
32. الجاحظ : البيان والتبيين ،م1،ج1، ت:عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر ،ط4، (د ت).
33. ـــــــ : رسالة القيان، المكتبة السلفية، تحقيق غطاس عبد الملك، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967.

34. الجرجاني،عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق: السيد محمد رشيد الرضا، دار المطبوعات العربية للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، (دت).

35. ـــــــــــــــ : دلائل الإعجاز، موفم للنشر ، الجزائر ، 1991.

36. الجزار، محمد فكري: الشعري عند محمود درويش ، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 2001.

37. ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت، (دت).

38. جمعة، حسين: التقابل الجمالي في النص القرآني، منشورات دار النمير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2005

39. الحنصالي، سعيد: الاستعارات في الشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2005.

40. خليل، حلمي: مقدمة لدراسة علم اللغة، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، 1995.

41. الخوسي، زين كامل ومحمد مصطفى أبو شوارب: العروض العربي صياغة جديدة، ج1، دار الوفاء، مصر، ط1، 2002.

42. الدايم، صابر عبد: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3، 1993.

43. رزق، خليل: شعر عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية، مؤسسة الأشرف، بيروت، ط1 ، 1995

44. ابن طباطبا : عيار الشعر ، ت: طه الحاجري ، ومحمد زغلول ، المكتبة التجارية ، القاهرة ،1986.

45. السجلماسي، أبو محمد: المتزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، ت .علال الغازي ،مكتبة المعارف ، الرباط ، 1980.

46. السعدني، مصطفى: المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنيوية، دار المعارف ،الإسكندرية ، 1995.

47. سلطان، منير: الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 2000.

48. سلوم، تامر: أسرار الإيقاع في الشعر العربي ، دار المرساة ، سوريا ، 1994 .

49. سنير، رؤوير: ركعتان في العشق، دراسة في شعر عبد الوهاب البياتي، دار الساقي، بيروت، ط1 ، 2002

50. شكري، غالي: شعرنا الحديث إلى أين؟دار الآفاق الجديدة،بيروت،ط2،.1978

51. الصباغ، رمضان: في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1998.

52. الصكر، حاتم: حلم الفراشة ـ الإيقاع الداخلي والخصائص النصية لقصيدة النثر ـ وزارة الثقافة، اليمن، 2004.

53. ـــــــــــ: ما لا تؤدّيه الصفة، المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، دار كتابات، بيروت، ط1، 1993.

54. ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر ، دار المعارف، القاهرة، ط11، 1987.

55. طارق، سعدي شبلي: الصوت والصورة في الشعر الجاهلي، شعر عبيد بن الأبرص نموذجا، دار البراق للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006.

56. طبانة، بدوي: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ، دار الثقافة ، بيروت ، 1981.

57. عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر،عالم المعرفة ، الكويت، 1998.

58. عبد الرؤوف، عوني: بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف،مكتبة الآداب، القاهرة،ط2، 2005.
59. عبد الرحمن، إبراهيم : الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 2000.
60. عبد المطلب، محمد: النص المشكل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1999.
61. عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ـــ حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينيات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
62. عسران، محمود: البنية الإيقاعية في شعر شوقي ، مكتبة بستان المعرفة ، مصر ، 2006.
63. العشيري، محمود: الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة، ميريت للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 2003 .
64. عصفور، جابر:مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،2007.
65. العلاق، علي جعفر: في حداثة النص الشعري، دار الشروق للطباعة والنشر، الأردن، ط1، 2003.
66. العلاق، فاتح: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2005.
67. عنان، محمد زكريا: الموشحات الأندلسية ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1998 .
68. عنوان، عبد الرحيم: من جماليات إيقاع الشعر العربي، دار أبي قراق للطباعة والنشر، الرباط، ط1، 2002 .
69. عياد، شكري محمد: بين الفلسفة والنقد، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة، 1990.
70. ـــــــــــــــ: مدخل إلى علم الأسلوب ، دار العلم للطباعة والنشر ، الرياض ، ط1 ، 1982.
71. العياشي، محمد: نظرية إيقاع الشعر العربي ،المطبعة العصرية ، تونس ، 1976.
72. العيد، يمنى: الدلالات الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان ،دار الفارابي،بيروت،1979.
73. ـــــــــــ: في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الرباط، ط1، 1987.
74. ـــــــــــ : في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة ، بيروت، ط3، 1985.
75. عواد، محمد حسن: الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية، النادي الأدبي، السعودية، 1976.
76. الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير،من البنيوية إلى التشريحية، دار سعاد الصباح، الكويت ، ط3، 1993.
77. ـــــــــــــــ: الصوت القديم الجديد،دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1987.
78. غريب، روز: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1983.
79. فاخوري، محمد: موسيقى الشعر العربي ، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية ، دمشق ، 1981 .
80. فضل، صلاح: شفرات النص ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط 1 ، 1999.
81. قاسي، صبيرة: بنية الإيقاع في العربي المعاصر ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط1 ، 2008 .
82. القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق : محمد الحبيب بن خوجة ،دار الغرب الإسلامي ، بيروت،ط3 1986.

83. القعود، عبد الرحمن بن محمد: الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002.

84. ـــــــــــــــــــــ: شعرية الشعر، دار الجمهورية للصحافة، الرياض، ط1، 2007.

85. القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد،ج1،دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة،ط5،سوريا،1981.

86. الكبيسي، طراد: مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البياتي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1974

87. كرو، محمد: عبد الوهاب البياتي بين الذكريات والوثائق، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، ط1 2000،

88. كمال الدين، خليل: الشعر العربي الحديث وروح العصر، دار العلم للملايين، بيروت، 1965

89. المجذوب، عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب،ج1، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط3، 1989.

90. محمد، جودة مبروك: التكرار وتماسك النص ، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2008.

91. محمد، فرحان: هموم الثقافة العربية،دار الحداثة،بيروت،ط1، 1988.

92. محي الدين، صبحي: الرؤيا في شعر البياتي ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1986.

93. مرتاض، عبد المالك: الأدب الجزائري القديم، دار هومه للطباعة والنشر، الجزائر،2000.

94. المرزباني:الموشح في مآخذ العلماء على الفقهاء في عدة أنواع من صناعة الشعر،تحقيق علي البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1385هـ.

95. مطلوب، أحمد: معجم النقد العربي القديم، ج1، دار الشؤون الثقافية العامّة، بغداد، ط1، 1989.

96. المعداوي، أحمد: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث،منشورات دار الآفاق،المغرب،ط1، 1993.

97. المعري، أبو العلاء: رسالة الغفران، تحقيق: عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، القاهرة، ط8، 1977

98. الملائكة، نازك: سيكولوجيا الشعر، دار العلم للملايين ، بيروت،ط1979،1.

99. ـــــــــــــ: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين،بيروت،ط13.

100. مندور، محمد: في الميزان الجديد ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، ط2 (د.ت).

101. ـــــــــــــ: في النقد والأدب ، مطبعة نهضة مصر ، القاهرة (د.ت).

102. ابن منظور : لسان العرب ، م 6 ، مادة (وقع) ، دار صادر بيروت ، ط1 ، 1997

103. منصور، إبراهيم محمد: الشعر والتصوف والأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1999.

104. نافع صالح، عبد الفتاح: عضوية الموسيقى في النص الشعري، الشعري مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ط1، 1985.

105. نشأت، كمال: أبو شادي وحركة التجديد في الشعر الحديث ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، 1967.

106. النهيوم، الصادق: الذي يأتي ولا يأتي ، تالة للطباعة والنشر، ليبيا، ط1، 2002

107. نوفل، يوسف حسن: أصوات النص الشعري، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1995.

108. النويهي، محمد: قضية الشعر الجديد ، دار الفكر،بيروت ، ط2، 1971.
109. الهاشمي، علوي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 2006.
110. هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، ط4 ، 1973.
111. الورتاني، خميس: الإيقاع في الشعر العربي الحديث،ج1 ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط2، 2005.
112. الورقي، السعيد: لغة الشعر العربي الحديث – مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ، دار المعرفة الجامعية ، مصر ،(د ت) .
113. يوسف، حسين عبد الجليل: موسيقى الشعر العربي، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1989.
114. اليوسفي، محمد لطفي: الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، سوريا،1992.
115. يونس، علي: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، الهيأة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،1984.

2-1-2 الدوريات:

1. مجلة إبداع، عدد يوليو 1994، القاهرة.
2. مجلة التراث العربي ، عدد : 15-16، نيسان 1984، اتحاد الكتاب العرب، دمشق . (متاحة على الأنترنت).
3. ـــــــــــــــــ عدد 25_ 26، **تشرين الأول وكانون الثاني**، 1986_1987.
4. مجلة حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب جامعة تونس، العدد31، السنة 1990 تونس.
5. مجلة فصول، المجلد15، العدد2 ، صيف 1995، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
6. ـــــــــــ المجلد12 ، العدد 3، صيف 1992.
7. مجلة المنهل، العدد 183، السنة 1995، السعودية.
8. مجلة الموقف الأدبي ، العدد 361، نيسان 2001، اتحاد الكتاب العرب، دمشق. (متاحة على الأنترنت).
9. مجلّة نزوى، يناير 1996، عمّان. (متاحة على الأنترنت).

2-2 المراجع المعرّبة:

1. برنار، سوزان: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ت:زهير مجيد غدامس،الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة،1997.
2. بروكلمان، كارل: تاريخ الأدب العربي، ج1، تعريب عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1983
3. جاكوبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة: مبارك لاحنون ومحمد الولي، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988.

4. ديتش، ديفيد: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1967.
5. رتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوي، لويس عوض، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسّسة المصرية العامّة، القاهرة، 1961.
6. كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية ، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر، المغرب،ط1 ،1986.
7. ويليك، رينيه. وأوسطن وارن: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،1987.

2-3 المراجع الأعجمية:

1-Anis, Jackes: Visibilité du texte poétique,In Langage Française,n 59, Larousse 1983.
2-Aquien, Michele: Dictionnaire de Poétique, librairie generale Française,1993.
3-Barthes, Roland: Le plaisir du texte, Seuil,Paris,1973.
4-Didier , Bèatrice: Dictionnaire universel des littèratture,presses universitaire de France,Paris,1994
5-Drillon,Jacques: Traité de la ponctuation Française,Gallimard,Paris,1991,P37.
6-Parent, Monique: rythme et versification dans la poesie de Francis Jammes,societe d edition: les belles lettres,Paris,1957.

3 - الرسائل والأطروحات الجامعية

3-1 رسائل ماجستير

1- عادل حلمي إبراهيم بدر : الإيقاع في قصيدة السبعينات ، رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة عين شمس ، القاهرة 2001.

3-2 أطاريح دكتوراه

1- الهاشمي، علوي: تجربة الشعر المعاصر في البحرين،ج1، أطروحة دكتوراه دولة مخطوطة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة 9 أفريل، تونس،1986.

4 - المواقع الإلكترونية:

1-www. en.wikipedia.org/wiki/Abd_al-Wahhab_Al-Bayati.
*2- www.*awu - dam.*org*

الفهـــرس

مقدمة 03

الباب الأول: جماليات التشكيل الإيقاعي في القصيدة العربية ..... **07 – 166**

مدخل: في معنى الجمال والجمالية عند الفلاسفة..... **07**

الفصل الأول: في البحث عن النموذج الإيقاعي للشعر العربي ..... **12 – 69**

1) – حول مفهوم الإيقاع **12**

1-1 مفهوم الإيقاع في النقد القديم **13**

1-2 مفهوم الإيقاع في النقد الحديث **24**

2)– تطور البناء الإيقاعي للقصيدة العربية **34**

2-1 إرهاصات التجديد في الشعر العربي القديم **35**

2-2 مراحل التجديد الإيقاعي في الشعر الحديث..... **49**

الفصل الثاني: بنية الإطار في القصيدة العربية المعاصرة **75–132**

1) – الأوزان الشعرية **75**

1-1 الأساس الكمي **75**

1-2 الأساس النبري **80**

1-3 الأساس النغمي **85**

1-4 طريقة الوزن **87**

1-5 التناغم بين الوزن والغرض **91**

2) – أسئلة الشعر المعاصر **97**

2-1 التسمية **97**

2-2 اختلاف الأضرب **99**

2-3 المزج بين البحور **101**

2-4 فاعل في حشو الخبب **103**

2-5 الوتد المجموع **107**

2-6 التشكيلات الخماسية والتساعية **110**
2-7 الترخصات العروضية **113**
2-8 التدوير **115**
2-9 البنية التقفوية..... **124**
الفصل الثالث: في بنية الإيقاع الداخلي:..... **133-164**
1- الإيقاع الداخلي بنية سمعية **142**
2- الإيقاع الداخلي بنية مجازية **146**
3- الإيقاع الداخلي بنية مرئية **150**
4- الإيقاع الداخلي بنية دلالية **153**
خاتمة الباب..... **165**
الباب الثاني: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر البياتي **167-376**
مدخل **168**
الفصل الأول: جماليات التشكيل العروضي **176-237**
1- الأوزان الشعرية **176**
2- الترخصات العروضية **212**
3- البناء التقفوي **225**
الفصل الثاني: جماليات البنى المكملة للتشكيل العروضي **238-298**
1- المزاوجة الموسيقية **239**
2- بنية التدوير **255**
3- بنية التكرار..... **266**
4- بنية النبر **280**
الفصل الثالث: جماليات الإيقاع الداخلي في شعر عبد الوهاب البياتي **299-374**
1- الإيقاع بنية سمعية **301**
2- الإيقاع بنية مرئية **329**
3- الإيقاع بنية مجازية **346**
4- الإيقاع بنية دلالية **360**

خاتمة الباب **375**
خاتمة **377**
قائمة المصادر والمراجع **381**
الفهرس **388**