الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة **كلية اللغة والأدب العربي والفنون**

-1- **قسم اللغة والأدب العربي**

السمات النفسية في إيقاع الشعر العربي المعاصر

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في علوم الأدب العربي

إعداد الطالب: **إشراف الأستاذ الدكتور:**

مفتاح عواج **العربي دحو**

لجنة المناقشة

أ .د. محمد منصوري	**رئيسا**	**جامعة باتنة**
أ .د. العربي دحو	**مشرفا ومقررا**	**جامعة باتنة**
د. عز الدين جلاوجي	**عضوا مناقشا**	**جامعة برج بوعريريج**
أ .د. جمال مباركي	**عضوا مناقشا**	**جامعة بسكرة**
د. فوزية عساسلة	**عضوا مناقشا**	**جامعة قالمة**
أ .د سعيد لاراوي	**عضوا مناقشا**	**جامعة باتنة**

السنة الجامعية: 1437 – 1438 هـ

2016 – 2017 م

مقدمـــة

يعد الشعر العربي جزءا من التراث الأدبي الذي تناوله الباحثون بكثير من الدراسات المختلفة، ومنها الدراسات الإيقاعية التي أصبحت مجالا معرفيا هاما يسمح باستجلاء التوقيعات الإيقاعية المتنوعة المضمرة و الظاهرة داخل النصوص الشعرية العربية المعاصرة، واستبانة الأثر الذي تتركه في نفسية الشاعر والمتلقي، مفضية لاكتشاف أسرار النفس الشاعرية واستظهار مكنوناتها الباطنية وما يماثلها إيقاعيا استجابة لتساوق هذا الإيقاع مع المشاعر الوجدانية الممثلة للتجارب الشعرية المعبّر عنها داخل مضامين النصوص الشعرية، ومن هذا الباب رأيتني اقتحم هذا الميدان رغبة مني في اكتشاف خبايا بواعث الانفعالات المتوهجة الصادرة من الذات الشاعرة ومحاولتها إشراك المتلقي ليعيش هذه المغامرات الانفعالية، من خلال التشكيلات الشعرية الحديثة التي ظهرت في عصرنا الحالي وما ميّزها من خصائص جديدة سايرت تطور القصيدة الشعرية العربية في بنيتها ومضمونها بالشكل الذي نتج عنه الارتقاء بالنصوص الشعرية من فكرة الخضوع للقوالب الموضوعة مسبقا في الشعر العمودي إلى الشكل الذي سمح للشاعر بتوظيفه وتحكمه للإيقاع الجديد الذي ظهر في الشعر الحر معلنا عن تشكيل قصائد شعرية جديدة تؤدي إلى تحقيق الفاعلية الإيقاعية داخل هذه النصوص، كما سمح المنوال الجديد للشعر الحر بتحرر الشاعر في استعمال وتوظيف كل ما يحتاجه من لغة وتراكيب بنماذج وصيغ متعددة تنم عن فلسفة تصويرية كبيرة ولغة شاعرية متميزة وبعد فكري عميق وكيفية رصد المواقع الجمالية للإيقاع داخليا وخارجيا أثناء تشكيل النص الشعري دون الخروج عن المفاهيم العامة المعروفة في علم العروض والقافية من زحافات وعلل وبحور وتفعيلات.

ومن خلال هذه النظرة العميقة للإيقاع نبعت فكرة البحث وبلورتها وفق هذا العنوان "**السمات النفسية في إيقاع الشعر العربي المعاصر**" في محاولة للكشف عن مظان الإيقاع وخصوصياته المفضية لاستنكاه انفعالات النفس المضمرة من داخل أغوارها بناء على تنوع تشكيلاتها الدلالية المختلفة الظاهرة بجلاء من خلال مكونات القصائد الشعرية من لغة وتراكيب ونسج وتنسيق فكانت الإشكالية المطروحة حول إمكانية الترجمة الصحيحة والحقيقية للإيقاع بجميع مكوناته للسمات النفسية للشاعر والتي تستقرأ من خلال البحث في مكونات النص الشعري، وما مدى توفيق الشاعر في التنسيق والمواءمة بين إيقاع النص وتجربته الانفعالية المعبّر عنها؟ وهل كان نموذج الشعر العمودي عائقا أمام الشعراء لإنتاج نصوص

شعرية تمثل ترجمة حقيقية لأحاسيسهم ومشاعرهم؟ وإلى أي مدى يمكن للشاعر توظيفه للمعطيات المتوفرة في وقتنا الحاضر بصورة صحيحة لإنتاج نصوص شعرية معاصرة إبداعية بطريقة مختلفة عن النصوص الشعرية القديمة؟

وكان اختيار هذا الموضوع لعدة أسباب في مقدمتها أن الدراسات الإيقاعية تمثل مجالا هاما للبحث من خلال مساهمتها بقدر كبير في حركية البحث العلمي الخاصة بالدراسات الأدبية، وخاصة ما يتعلق بالجانب النفسي في إيقاع الشعر العربي حيث لم يأخذ حقه في الدراسات الأدبية العربية، فلم يتناول بالقدر الكبير بالرغم من تطرق لفيف من الأدباء إلى إشارات له في بعض أعمالهم الأدبية لتحقيق الأهداف المرجوة والاستفادة من نتائجها على المستوى العلمي والمعرفي، إلى جانب رغبتي الكبيرة في اقتحام ميدان الإيقاع والتمكن من هذه الدراسات التي اعتبرها من الدراسات الرائدة التي لها ارتباط كبير بميدان الشعر العربي، حيث يمكن الاستفادة منها في كل ما يتعلق بالجوانب الإيقاعية الممثلة للشعر العربي

وقد اقتضت قراءتي تقسيم هذا البحث إلى مقدمة وتمهيد وأربعة فصول وخاتمة، حيث تطرقت في المقدمة إلى التعريف بالموضوع والإشكالية التي بني عليها البحث، والتطرق إلى أهم المصادر التي كان عليها الاعتماد في المراحل المختلفة للبحث إلى جانب المنهج الموظف.

أما التمهيد فقد جاء كمدخل نظري وتناولت فيه علاقة العروض العربي بموسيقى الشعر ومدى ارتباطهما عن طريق آليات وزنية، وصوتية ودلالية، ونفسية، والتي تتخذ منحى أفقي يتمثل في توالي التفعيلات المكونة للبيت الشعري، ومنحى عمودي ويتمثل في نوع الأعاريض والأضرب ولوازم القافية ورويها، ووحدتهما التي تؤدي إلى ما يسمى بالإيقاع، الذي يتحكم في جل التراكيب الشعرية.

ثم تكلمت عن مراحل الإيقاع والتجديد في الشعر العربي مبرزا محاولات بعض الشعراء والعروضيين بداية عند الجاهليين، ثم المرحلة الخليلية والتي استطاع أن يستقرأ فيها الخليل بن احمد الفراهيدي الشعر العربي وأن يضبط أوزانه ثم محاولات لبعض الشعراء القدماء وأوزان المولدين والأوزان غير الخليلية ومحاولات بعض المحدثين والشعر المرسل وأخيرا الشعر الحر.

وجاء **الفصل الأول** بعنوان: **من الوزن إلى الإيقاع** وتكلمت فيه عن ملامح التحول الإيقاعي الذي مسّ ميدان الشعر العربي، وحاصل نتيجة هذا التحول وهو الشعر الحر والعثور على البديل الإيقاعي الذي يتأتى تشاكله لحظة توهج الذات الشاعرة وانفعالها النفسي ودون الخروج عن المفاهيم العامة التي تحكم علم العروض والقافية مع عدم اعتباره بديلا له.

وبعد ذلك تطرقت لوظيفة الإيقاع وكيفية استقراء الشعراء لوظيفة الإيقاع الجديدة واستغلالها في كتاباتهم، لمضاعفة التوقيع الإيقاعي المفضي لجمالية أبنية النص الشعري داخليا وخارجيا، والانتقال من اعتبار الإيقاع مجرد وسيلة لضبط النص الشعري بناء على قواعد مضبوطة إلى عدّه مؤطرا وحاويا ومنظما ومرتّبا لمجموعة الحركات والسكنات والانفعالات والتشكيلات داخل النصوص الشعرية.

ثم تكلمت عن أثر الموسيقى في تحريك النفس وفاعليتها التي تخضع لمؤثرات فطرية ومكتسبة، داخلية وخارجية متعددة تتباين من شخص لآخر، وتأثيرها بتحقيق تساوقها مع الأهداف الموضوعة والغايات المرسومة لها من طرف الشاعر أي لحظة حدوث التطابق الانفعالي بين الذات الشاعرة والذات المتلقية.

وبالنسبة **للفصل الثاني** الموسوم بـ: **مكونات الإيقاع في الشعر المعاصر** تناولت فيه بداية المكون الصوتي وجمالية التشكيل والتنسيق بين الحروف والكلمات والألفاظ والعبارات ومعانيها داخل أبنية النصوص الشعرية والتآلف بين نظام المجاورة الصوتي الأفقي والعمودي الذي يجب أن يراعي فيه الشاعر مسايرته للانفعالات النفسية وملازمته للدفقة الشعورية لحظة الإبداع تصعد بتصاعد الإيقاع النفسي وتنزل بنزوله موازية للإحساس الداخلي وما يوائمه خارجيا.

ثم المكون النفسي الظاهر والمضمر الذي يثبت تحققه باستحداث ما يماثله صوتيا ودلاليا، داخليا وخارجيا يسعى فيه الشاعر لتحقيق الفاعلية الشعرية ومضارعتها لإيقاع النفس على أساس الموائمة الخارجية للإيقاع الموضوع لها المفضي لحدوث النشوة الاستمتاعية الإيقاعية له وللمتلقي.

وبعد ذلك درست المكون الدلالي الذي تظهر جمالية إيقاعه من خلال الأثر الذي يستحدثه تموضعه في القصيدة الشعرية والذي ينتج عنه صدى للتركيبات الممثلة لبواعث توهجات النفس الشاعرة، وكذلك المكونات الدلالية المتلاحقة أفقيا وعموديا في القصيدة وإبراز قيمتها من خلال تطابق تساوقها مع انفعالات النفس وتآلفاتها داخل نظام متراتب ومتجانس البناء.

وجاء **الفصل الثالث** بعنوان: **القيمة الإيقاعية في شعر التفعيلة** وفيه تناولت التركيب الإيقاعي للسطر الشعري بتوالي التفعيلات المتشابهة في السطر الشعري وما تؤديه من تقارب إيقاعي يحدث صدًى روتينيًا يظهر في البحور الصافية وتدخّل الشاعر لفرض تنوع إيقاعي ضمن تموضعات إيقاعية مناسبة لاختراق هذا الارتباط الإيقاعي الموجود في الحشو والقافية، والتنويع في البحور المركبة وما يزيد من قيمة توقيعاتها الإيقاعية في الأسطر الشعرية.

ثم تطرقت لتساوي الإيقاع بالتجربة الانفعالية وصحة الاختيار التوافقي للشاعر بين الإيقاع والتجربة وما يستبينه من اثر الفاعلية الإيقاعية المبنية على تناسب الإيقاع مع هذه التجربة الانفعالية.

أما **الفصل الرابع** بعنوان: **إيقاع النبر في الشعر العربي** فتطرقت فيه إلى اللغة وطاقتها الانفعالية وتأثيرها وغناها بالإشارات الدلالية والصوتية والنفسية، التي تستبين قوتها من خلال حسن توظيفها على عدة تشكيلات منطوقة ومتخيلة كالرمز والتصوير واللغة التأويلية وغير المباشرة مساهمة في إحداث تراكم شعري له صوره المتعددة كالإيحاء والتخيل والتصوير الإبداعي.

وبعد ذلك المدى الزمني/ الانفعالي للجملة الشعرية المتغير حسب عدة معطيات، ومنها حالة الشاعر النفسية التي يتولد عنها مدى زمني قصير أو متوسط أو طويل، كما يخضع للخصائص البيولوجية له وللقارئ نفسه، بناء على اختلاف الأعمار والمستويات الفكرية.

وأخيرا الدفقة الشعورية في إيقاع القافية وكيفية استجلاء إيقاعها الظاهر آخر كل ترسيمة مكتوبة والتي يستحسن بها أن تكون متناسبة صوتيا ودلاليا مع التراتبية الموسيقية لنظام السطر الشعري حاوية للدفقة الشعورية، مستوجبة لها أهمية في التشكيل العام للقصيدة الشعرية.

وأنهيت البحث بخاتمة، تناولت فيها أهم ما جاء في هذا البحث من نتائج تصب في خدمته.

واعتمدت في هذه الدراسة على مصادر متعددة من أهمها:

الإيقاع في الشعر العربي لأبو السعود سلامة أبو سعود.

نظرية الإيقاع لمصطفى حركات.

من جماليات إيقاع الشعر العربي لعبد الرحيم كنوان.

الشعر العربي المعاصر لعز الدين إسماعيل.

فلسفة الإيقاع في الشعر العربي لعلوي الهاشمي.

موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس.

العروض الجديد، أوزان الشعر الحر وقوافيه لمحمود علي السمان.

أما عن المنهج المتبع في هذا النوع من الدراسات فقد ارتأيت أن اتبع المنهج النفسي والتحليلي في هذا العمل المبني على البحث عن السمات التي تجعل الشاعر يميل لاستخدام إيقاع دون آخر سواء أكان داخليا أم خارجيا في مختلف أعماله الشعرية.

وختاما لا أدعي أنني قد بلغت ما أرجوه من هذا العمل، لأن الكمال لله وحده، فإن وفقت فمن الله عزّ وجل، وما لم أوفق فبتقصير مني.

متوجها في النهاية ببالغ الشكر والعرفان إلى مشرفي الدكتور: العربي دحو الذي بالرغم من ارتباطاته الكثيرة إلا أنه تحمّل عبء الإشراف عني، وهو ما أتشرف به كثيرا.

كما أتقدم بشكري الجزيل لكل من أسدى لي نصيحة بقول أو بفعل أثناء انجازي لهذا البحث ومتضرعا إلى الله أن يوفقني إلى ما يحب ويرضى.

تمهيد

الصورة الموسيقية في الشعر العربي:

- العروض العربي وموسيقى الشعر
- مراحل الإيقاع والتجديد في الشعر العربي

1- العروض العربي وموسيقى الشعر.

تمثل العلاقة بين علم العروض وموسيقى الشعر بمستوياتها الداخلية والخارجية، حقلا علميا معتبرا يشغل حيزا مهما في الدراسات الإيقاعية، وهي علاقة مبرمجة مضمونها التشكيل الخاضع لقوانين عروضية وما يترتب عن هذا التشكيل المفضي إلى اتحاد إيقاعي بين الكلمة كتركيب لفظي وما يقابلها صوتيا وبالتالي تأثيره الموسيقي الجمالي الناجم عن الاقتران المنتظم بين التركيب اللفظي والترجيح الصوتي المناسب له، حيث يقرّ لفيف من العروضيين بعدم فصلهما عن بعض، فلا بد من تآلفهما لتشكيل النسيج الإيقاعي للقصيدة الذي يستوجب ترك أثر نغمي مثيرا للانتباه مفضيا للاستمتاع، فأصل الاستمتاع بالشعر يكمن في موسيقاه المؤثرة التي كانت العرب تطرب لها تلقائيا دون أن تدرك وتسمي الأشياء بمسمياتها، فهذا شعر أجود والآخر أفضل وذاك مميز، وهذا مستحسن، فكانت هذه التصنيفات مبنية على حس وذوق موسيقي في اللاشعور، فالحسّ الجمالي عند العرب هو نشوء حسي داخل نفوسهم أَبِهَ العرب به وسوّقوه مع نفسياتهم فانعكس على مميزات ونمط حياتهم، وعندما اخترع الخليل علم العروض وضع له أسسا وأصولا، مع تصنيفه لمختلف العناصر العروضية، وسمّى الأشياء بمسميّاتها وسطّر لها قواعد وصنّفها، كما وضّح المفاهيم الخاصة بكل هذه القضايا الخاصة بهذا العلم، فالصلة «بين علم العروض والموسيقى واضحة ليست في حاجة إلى بيان وهذا ما يفسر لنا كيف أن الخليل كان ذا ذوق موسيقيّ وأمكنه أن يستخدم علمه بأصول الموسيقى في وضع علم العروض ومصطلحاته»[1] التي شملت ميدان العروض والموسيقى معا، منها حركية المتحركات والسواكن، ومجاورة الحروف الصائتة والصامتة لبعضها، وتراتبية التفعيلات الأصول والفروع فيما بينها، ونظام الزحافات والعلل والأوزان والقوافي، كل ذلك يلعب دورا في إثراء التوقيع النغمي والموسيقي، وبالتالي ينعكس على إيقاع القصيدة بأكملها حيث يفضي تشكيل نظام عروضي ما إلى إصدار حركية موسيقية معينة خاصة به.

---

[1] – عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، ط 03، 1407هـ/1987م، ص: 08.

ومن بين أهم الأسباب والدواعي الحقيقية التي يذكرها النقاد والّتي كانت وراء تمكّن الخليل بن احمد من اكتشاف علم العروض، ما أورده محمد بن حسن بن عثمان حيث يقول:«أنّ الخليل كان ذا دراية بالنّغم والإيقاع، حتّى إنّه ألف فيه كتابيّ "النّغم والإيقاع". وقيل إنّ الدّافع لتأليفه علم العروض إشفاقه من اتّجاه بعض شعراء عصره إلى نظم الشّعر على أوزان لم تعرفها العرب، وقيل: إنّ الخليل وجد نفسه، وهو بمكّة، يعيش في بيئة يشيع فيها الغناء، فدفعه ذلك إلى التفكير في الوزن الشّعري، وما يمكن أن يخضع له من قواعد وأصول»[1] تكون فيه الموسيقى قطعة أساسية في بناء التراكيب الشعرية ولها دورها الذي لا يستغنى عنه في صياغة إيقاعه، فالموسيقى «ليست زينة أو حلية خارجية تضاف إلى الشعر فحسب بل هي جزء من بنيته ووسيلة من أقوى وسائل الإيحاء وأقدرها على التعبير عن خفايا النفس ودفائنها»[2] يتجلى أثرها في تحريك مشاعر النفس وإعجابها وارتياحها بتآلف تشكيل عناصر هذه الموسيقى.

فباب الصلة بين علم العروض والموسيقى يكون ظاهريا وداخليا من خلال موسيقى مميزة تحيلك إلى أن هذا الكلام هو قول منتظم يترك في النفس أثرا بالغا يؤدي بها إلى الشعور بإحساس مفعم تشعر بأن هذا التآلف والتناسق بين هذه العبارات هو نتيجة لعمل نسجه الشاعر لنقل تجربة ما وبثها إلى المتلقي بأسلوبه الخاص.

وفي هذا المجال يقول عبد العزيز عتيق لقد «عرفنا أن العروض هو علم موسيقى الشعر، وعلى ذلك يكون هناك صلة تجمع بينه وبين الموسيقى بصفة عامة، وهذه الصلة تتمثل في الجانب الصوتي»[3] الذي يتخذ منحى أفقيا يتمثل في توالي التفعيلات المكونة للبيت الشعري بأنواعها الصحيحة والمزاحفة والمعلولة المنتمية لوزن ما، يصدر عن كل وزن موسيقى خاصة به تعرف من خلال قراءة وسماع نقرات البيت، إلى جانب التشاكل العمودي الذي يتجلى في نوع الأعاريض والأضرب ولوازم القافية

---

[1] – محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ، ط 01، 1425هـ/2004م، ص: 7 – 8.

[2] – عباس جخيور سدخان، رائد حميد البطّاط، علي حسين جلود، التعالق النفسي والإيقاعي في روميات أبي فراس الحمداني، مجلة جامعة ذي قار، م 08، العدد 04، 2013م، ص: 65.

[3] – عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، 1407هـ – 1987م، ص: 12

ورويها، حيث يصدر عنه إثارة موسيقية مميزة تتأتى من ترابط كلمات خاصة بشكل عمودي لها وقع نغمي محقق للهدف الفني الذي يبتغيه الشاعر، فمعظم النقاد يتفقون على أن الوزن والقافية من دعائم الشعر، فلا نقول هذا شعر دون أن يكون له وزن وقافية زيادة على القصد، ولتمثيل ذلك نورد هذه الأبيات الشعرية للشاعر الفلسطيني تميم البرغوثي من قصيدته " في القدس" المنظمة على بحر الطويل :

مَرَرْنا عَلَى دَارِ الحَبِيبِ فَرَدَّنَا عَنِ الدَّارِ قَانُونُ الأَعَادِي وَسُورُهَا

مَرَرْنا/ عَلَى دَارِ لْ/حَبِيبِ/ فَرَدْدَنَا عَنِ دْدَا/رِ قَانُونُ لْ/أَعَادِي/ وَسُورُهَا

فعولن / مفاعيلن / فعول / مفاعلن فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن

فَقُلْتُ لِنَفْسِي رُبَّمَا هِيَ نِعْمَةٌ فَمَاذَا تَرَى في القُدْسِ حِينَ تَزُورُهَا

فَقُلْتُ/ لِنَفْسِي رُبْ/بَمَا هِ/يَ نِعْمَتُنْ فَمَاذَا/ تَرَى فِلْقُدْ/سِ حِينَ/ تَزُورُهَا

فعولن / مفاعيلن / فعول / مفاعلن ..... فعولن / مفاعيلن / فعول / مفاعلن

تَرى كُـلّ مَا لا تَسْتَطِيعُ احْتِمَالُهُ إِذَا مَا بَدَتْ مِن جَانِبِ الدّرْبِ دُورُهَا

تَرى كُلْ/لَ مَا لا تَسْ/تَطِيعُ حْ/تِمَالُهُو إِذَا مَا/ بَدَتْ مِن جَا/نِبِ دْدَرْ/بِ دُورُهَا

فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن

وَمَا كُـلُّ نَفْسٍ حِيـنَ تَلْقَى حَبِيبَهَا ..... تُسَرُّ وَلا كُلّ الـغِيَابِ يُضِيرُهَا

وَمَا كُلْ/لُ نَفْسِنْ حِي/نَ تَلْقَى/ حَبِيبَهَا ..... تُسَرْرُ/ وَلا كُلْلُ لْ/غِيَابِ/ يُضِيرُهَا

فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن فعول / مفاعيلن / فعول / مفاعلن

فَإِنْ سَرَّهَا قَبْـلُ الـفِرَاقِ لِقَاؤُهُ ..... فَلَيْسَ بِمَأْمُونٍ عَلَيْهَا سُرُورُهَا

فَإِنْ سَرْ/رَهَا قَبْلُ لْ/فِرَاقِ/ لِقَاؤُهُو ..... فَلَيْسَ/ بِمَأْمُونِنْ/ عَلَيْهَا/ سُرُورُهَا

فعولن/مفاعيلن / فعول /مفاعلن فعول/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن

مَتَى تُبْصِرِ الْقُدْسَ الـعَتِيقـةَ مَـرَّةً ..... فَسَوْفَ تَرَاهَا العَيْنُ حَيْثُ تُدِيرُهَا

مَتَى تُبْ/صِرِ لْقُدْسَ لْ/عَتِيق/ةَ مَرْرَتَنْ ... فَسَوْفَ/تَرَاهَلْعَيْ/نُ حَيْثُ/ تُدِيرُهَا

فعولن/ مفاعيلن / فعول/ مفاعلن فعول / مفاعيلن / فعول / مفاعلن

فألاحظ هذا التشكيل الموسيقي المنسوج من خلال تكرير تفعيلات خاصة ببحر الطويل، متنوعة ما بين صحيحة كفعولن، مفاعيلن، ومزاحفة بالقبض كفعول، ومفاعلن، فتأتي التفعيلة الأولى والثانية في حشو الشطر الأول صحيحتين فعولن مفاعيلن، والثالثة والضرب مقبوضتين: فعول مفاعلن ومثله في الشطر الثاني مما يعطي جرسا موسيقيا متتابعا يتمثل في تفعيلتين صحيحتين وأخريين مقبوضتين مشكلّة تداولا صوتيا متراتب الإيقاع في جميع التفعيلات الثمانية، هذا من الناحية الأفقية، أما الموسيقى العمودية فتتمثل في تساوق الأعاريض المقبوضة مع أضربها الخاصة بها المقبوضة كذلك، مفاعلن ومفاعلن، زيادة على القافية المردفة، وهذا التشابه بين الأضرب نوّع فيه الشاعر بين حروف الردف وهو حرف لِين وليس حرف مدّ ما بين الواو والياء لإعطاء تنوع موسيقي تطرب له الأذن والانتقال من الجرس الروتيني الصادر عن تشابه التفعيلات، فهذا الاختلاف في التشكيل الإيقاعي والخاضع لميزان عروضي ينتج عنه بالضرورة اختلاف موسيقي متناسق بين عناصره الخفية طرزته الذات الشاعرة بانفعالاتها، تجعلك تشعر أنّ الذي أمامك هو قصيدة، «فصحيح أنّ الموسيقا الشّعرية لا تشترط في انبثاقها الأوزان والقوافي فقط، ولكن من الصحيح أيضا، أن يعد الوزن اشتراطا راسخا من اشتراطات الشّعرية العربيّة القديمة، التي كانت ترى: أنّ الشّعر هو قول موزون مقفى يدلّ على معنى»[1] من أجل التمييز بينه وبين المنثور، كما في قول الشاعر الأخضر فلوس من قصيدة "طوفان"، حيث ألاحظ أنها منظومة على بحر البسيط، بعروضه المخبونة فَعِلُنْ وضربه المخبون كذلك فَعِلُنْ:

[1] – رحمن غركان، سعيد مراد جواد، بنية الإيقاع في قصائد الرحلة الخيالية الحديثة، كلية التربية، جامعة القادسية، ص:01.

تَفَجَّرَ الشَّوْقُ، وَانْـشَقَّتْ سَمَا الأَبَدِ عَلَى حَنِيـنٍ كَنَارِ البَرْقِ مُـتَّقِدِ

تَفَجْجَرَ شْ/شَوْقُ وَنْ/شَقْقَتْ سَمَلْ/أَبَدِي عَلَى حَنِي/نِنْ كَنَا/رِ لْبَرْقِ مُتْ/ تَقِدِي

مُتَفْعِلُنْ/فَاعِلُنْ /مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ/ مُسِتَ ًفْعِلُنْ/ فَعِلُنْ

تَزَاحَمَتْ ذِكْرَيَاتُ الأَمْسِ تَحْمِلُهَا كَفّ المِيَاهِ، فَذَابَتْ شَمْعَةُ الكَبِدِ

تَزَاحَمَتْ/ ذِكْرَيَا/تُ لْأَمْسِ تَحْ/مِلُهَا كَفْف لْمِيَا/هِي فَذَا/بَتْ شَمْعَةُ لْ/كَبِدِي

مُتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ /فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسِتَ ًفْعِلُنْ/ فَعِلُنْ

هَذِي ثِيَابٌ لِطِفْلٍ كانَ يَلبَسُهَا وَلَمْ تَزَلْ رَغْمَ بُعدِ الدَّارِ مُتَّسِدِي

هَاذِي ثِيَا/بُنْ لِطِفْ/لِنْ كَانَ يَلْ/بَسُهَا وَلَمْ تَزَلْ/ رَغْمَ بُعْ/دِ دْدَارِ مُتْ/تَسدِي

مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسِتَ ًفْعِلُنْ/ فَعِلُنْ

وهَذِهِ خَيْمَةُ الـأَفْرَاحِ طَافِيَةً ..... تَحُفّهَا أَكْؤُسُ الـأَمْلاحِ وَالزَّبدِ[1]

وَهَاذِهِي/ خَيْمَةُ لْ/أَفْرَاحِ طَا/فِيَتَنْ تَحُفُفُها/ أَكْؤُسُ لْ/أَمْلاحِ وَزْ/زَبدِي

مُتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ/فَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسِتَ ًفْعِلُنْ / فَعِلُنْ

فألاحظ في هذه الأبيات تشكيلا موسيقيا خفيا مترابطا فيما بينه، يستبين من خلال التفعيلات المزاحفة والصحيحة التي اعتمدها الشاعر في هذه الأبيات فالشطر الأوّل جاءت تفعيلاته على هذه الصيغة:

مُتَفْعِلُنْ/فَاعِلُنْ/مُسْتَفْعِلنْ /فَعِلُنْ

---

[1] – الأخضر فلوس، عراجين الحنين، دار هومة، الجزائر، ط 01، 2002م، ص: 63.

وهي الصيغة المكررة في شطري البيت الأول وفي الشطر الأول من البيت الثاني، لكن الشطر الثاني في البيت الثاني جاءت تفعيلاته بصيغة:

مُسْتَفْعِلُنْ/فَاعِلُنْ/مُسِتَ ًفْعِلُنْ/فَعِلُنْ

وكررها في الشطر الأول من البيت الثالث، إذن فالشاعر أراد ترابطا إيقاعيا لهذه التركيبة الصوتية وعدم القطع الموسيقي فتم تجريبها في شطري بيتين متتابعين، فالأولى جاءت في عجز البيت الثاني والثانية في صدر البيت الثالث، لخلق ترابط موسيقي جديد مغاير لما هو معتمد في بقية الأبيات السابقة واللاحقة، فهذا التنوع يصدر عنه جرس موسيقي مميز عبارة عن تقاطع صوتي متصل فيما بينه، زيادة على ذلك يظهر نسج الشاعر لهذه الأبيات إلى قطع موسيقية متشابهة، بيد أنه قام بتنويع كل تفعيلة بما يماثلها من لفظة مستقلة بذاتها، أو كلمة وجزء من أخرى، فالتّشابه في الوحدة الموسيقية في كل شطر قابله الشاعر بتنويع في تمثل كل تفعيلة لمجموعة كلمات قد تنتهي التفعيلة فيها في وسط الكلمة الثانية أو بدايتها أو نهايتها من أجل تشكيل جرس موسيقي مميّز، وهو عمل يقوم به معظم الشعراء لتنميق النص الشعري بموسيقى متنوعة رغبة منهم في إحداث تنوع إيقاعي داخل تشكيلاتهم الشعرية، وفي هذا الباب يقول محمد حسن إبراهيم عمري بأنّه «إذا كان علم الموسيقى يذهب إلى تقسيم الجمل إلى مقاطع صوتية مختلفة في طولها وقصرها، لا تتقيد ببداية الكلمة أو بنهايتها، فإن علم العروض يعمل على تقسيم بيت الشعر إلى وحدات صوتية، أو إلى مقاطع تُعرف بالتفاعيل، وقد ينتهي المقطع الصوتي أو التفعيلة في وسط الكلمة أو في نهايتها، أو قد يبدأ في أخر كلمة وينتهي في بداية كلمة ثانية أو في وسطها أو في آخرها»[1]، سواء أكان ذلك في الحشو أم في الأعاريض والأَضرب أو القافية نفسها، وهو ما نراه في الأبيات السابقة كما يلي:

تَزَاحَمَتْ ذِكْرَيَاتُ الأَمْسِ تَحْمِلُهَا كَفّ المِيَاهِ، فَذَابَتْ شَمْعَةُ الكَبِدِ

تَزَاحَمَتْ/ ذِكْرَيَا/تُ لْأَمْسِ تَحْ/مِلُهَا كَفْف لْمِيَا/هِي فَذَا/بَتْ شَمْعَةُ لْ/كَبِدِي

[1] – محمد حسن ابراهيم عمري، الورد الصافي من على العروض والقوافي، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1409هـ – 1988 م، ص: 13.

مُتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ /فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسِتَ ًفْعِلُنْ / فَعِلُنْ

فمن خلال تركيب هذه الأبيات تتشكل موسيقى متنوعة بتوافق كلمة (تزاحمت) مع تفعيلة كاملة أي (مُتَفَاعِلُنْ)، وتوزعت الكلمة التي بعدها (ذكريات) إلى شطرين، أكثر حروفها مع (فاعلن)، ونهايتها مع بداية التفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) ونفس العمل تقريبا تمّ مع بقية أجزاء الكلمات المقابلة للتفعيلات.

وبمزيد من التعمق في العلاقة بين العروض والموسيقى يتجلى أن وحدتهما تؤدي إلى ما يسمى بالإيقاع وهو الهدف الذي يصبو إليه أي شاعر، فالإيقاع الحسن يقتضي بالضرورة أن التناسق الأمثل للعروض وموسيقاه قد حقق أهدافه، ومعبّرا عن نجاح الشاعر في تشكيل بنائه العروضي والموسيقي، ولذلك فإن صلته بعلم العروض تتسم بالقوة «فقد أعانت الموسيقى الخليل على اكتشاف هذا العلم لتمكنه منه تمكنًا وضح في تأليفه في الموسيقى والإيقاع وفي إفادته منه في إبراز علم العروض. ولذا فنحن نجد مثلا ربطًا بين الإيقاع وبين التقطيع العروضي وتشابهًا كبيرًا»[1] من ناحية انتظام التفعيلات والتغييرات التي تمسها.

ومن العروضيين من يقسم علم العروض العربي إلى قسمين: علم العروض، وعلم القافية وكل منهما له علاقة مميزة بالموسيقى، فبالنسبة لموسيقى علم العروض أجد اختلافا كبيرا بين موسيقى التي تنطلق من تراكيب البحور المركبة وموسيقى البحور الصافية، وكذلك بين موسيقى القصيدة العمودية وموسيقى الشعر الحر، وفي ذلك يقول شعبان صلاح: «وموسيقى الشعر العربي يتقاسمها بالدراسة علمان، هما: علم العروض وعلم القافية. أما علم العروض: فهو دراسة لأوزان الأبيات داخل القصيدة لمعرفة النغمة التي تسير عليها أو البحر الذي صيغت على تفعيلاته، ومدى توفيق الشاعر في الوفاء بمستلزمات هذا البحر الشعري، وبيان ما يمكن أن يدخل تفعيلات البحر المعين من زيادة أو نقص لا تتأثر بهما موسيقاه، وما يمتنع من ذلك، لأنه يخل بالموسيقى»[2] كجهله وعدم معرفته العميقة لبعض

---

[1] – عبد الرؤوف بابكر السيد، المدارس العروضية في الشعر العربي،المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط01، 1394-1985، ص:142 .

[2] – شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الاتّباع والابتداع، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2005، ص: 11 .

قواعد علم العروض مثلا ما يجعله غير قادر على نسج نص شعري مميّز الشيء الذي يترتب عنه كذلك إخفاق في تأليف موسيقى متناسبة مع هذا التركيب الشعري.

أما فيما يخص القافية فإنها تعنى بدراسة «ما يتبعه الشاعر في أواخر الأبيات، بحيث يلزم بذلك نفسه حتى يحدث نوعا من التناسق والتناسب الموسيقى بين أواخر أبياته»[1] مع باقي التفعيلات المكونة للبيت الشعري وتكون أهميتها أكثر من الحشو لأن أثرها يتجلى ظاهريا، فهي مصدر موسيقي خارجي أكثر منه داخلي، يتأتّى أثره عن طريق السماع المباشر دون جهد وتعمّق كبير، ومن صور أثر القافية واستبانة جرسها الموسيقي في الشعر نعرض قول محمد علي يونس في تقصيه لأثر القافية من خلال نماذج لأبيات شعرية من سينية البحتري حيث يقول:« وإن شئت أن تعرف أثر القافية ..فخذ هذه الأبيات من سينية البحتري:

ثُ نَفْسِـــي عَمَّـــا يُـــدَنِّسُ نَفْسِـــ ـتُ عَـــنْ جَـــدَا كُـــلِّ جِـــبْ
ـكْتُ حِـــينَ زَعْزَعَنِـــي الدَّهْـــ لتِمَاسًـــا مِنْـــهُ لِتَعْسِـــي وَنُكْسِـــ
ـرَتْ رحْلِـــيَ الهُمُـــومُ فَوَجَّهْـــ إلـــى أبـــيضِ المَـــدَائنِ عَنْسِـــ
ـلَّى عـــن الهُمـــومِ وآسَـــ ـــلٍ مِـــنْ آل سَاسَـــانَ دَرْ

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

، نَفْســي عمــا يُــدَنِّسُ نَفْســ ـتُ عــن جَــدَا كُــلِّ جِــبْ
ـكتُ حــينَ زَعْزَعَنــي الدّهــ ـماسًــا منــهُ لتعســي وخفضــ
ـرَتْ رحلــيَ الهمــومُ فوجهــ لــى أبــيضِ المــدائنِ رَحْلــ
لَّى عــن الهُمــومِ وآسَــ ـلٍ مــن آل ساســانَ مُقْــوِ

[1] – المصدر نفسه، ص: 11.

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

لا شك في أن أبيات البحتري قد فقدت بفقدان قافيتها الشيء الكثير من جمالها وعذوبة موسيقاها، ولذلك حرص البحتري على التزام حرف السين الذي بنى عليه قصيدته من أولها إلى آخرها، كما التزم غيره من الشعراء قوافيهم التي اختاروها لقصائدهم.»[1]

وبظهور شكل جديد في الشعر العربي يتخذ التفعيلة أساس القصيدة ويعتبرها مصدر الموسيقى الشعرية وليس البيت الشعري كما كان سابقا، والذي جاء على نمط غير الذي ألفناه وهو الشعر الحر، ظهرت بوادر موسيقى مثيرة للانتباه غير الموسيقى المرتسمة في الشعر القديم، وتكتّل لها أنصار يدافعون عن دورها الفاعل في التوقيعات الإيقاعية داخل المتون الشعرية ومنهم نازك الملائكة والبياتي والسياب وغيرهم من المدافعين عن هذا الأسلوب حيث «ناقش السياب فيما ناقش من أمور الشعر قضية الموسيقى وإيقاع القصيدة ووزنها وقافيتها وكل ما يمت إليها بصلة منطلقا في ذلك كله من مسألة شغلت بال الأدباء والنقاد في حينها وهي مسألة الحداثة، ولا عجب في ذلك فالسياب من رواد الحداثة والمنتصرين لها، وعماد هذه الحداثة لديه الانفلات من صيغة القصيدة التقليدية، ومن ثم بناء القصيدة الجديد على وفق إيقاعات موسيقية تلائم غرض الشاعر غير محدودة أو مقيدة بنموذج يحدد سلفا من قبله والأوزان التي قصدها السياب هنا ليست إلا الأوزان الخليلية القديمة التي اعتمدها الشعراء وما الدعوة هنا إلا إلى إعادة صياغة الشكل الشعري بموجبها وليس العكس أي إعادة ابتكار أوزان أخرى»[2] كما عرف سابقا عن بعض الشعراء الذين قاموا ببعض المحاولات التي خرجت عن نطاق القوانين العروضية المعروفة بحجة الانفلات من قيود الشعر، فالتحرر الذي اكتسبه السياب ونازك والبياتي في نظم قصائدهم على الشعر الحر يقتضي اعتماد شكل جديد في هندسة البيت الشعري دون الخروج عن النسق العروضي المألوف والإخلال بقواعد وأسس النظرية الخليلية المعروفة، فهذه الأسطر مثلا لأحمد مطر تترجم موسيقى خاصة

---

[1] – محمد علي يونس، المختار في العروض والقافية، مصلحة الطباعة للمعهد التربوي الوطني، الجزائر، د. ط، 1977م، ص:84.

[2] – هيام عبد زيد عطية، بدر شاكر السياب ناقدا، مجلة القادسية للعلوم الانسانية، م 12، العدد 03، 2009 م، ص:04.

صادرة عن تشكيل مميز لهيكل شعري جديد مبني على أسس عروضية منتسبة لعلم العروض والقافية من وزن وتفعيلات وزحافات وعلل، يقول فيها من قصيدة "حديث حمام" من بحر الرمل:

حَدَّثَ الصَّيَّادُ أَسْرَابَ الحَمَامْ

حَدْدَثَ صْصَيْ/يَادُ أَسْرَا/بَ لْحَمَامْ

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلانْ

قَالَ: عِنْدِي قَفَصٌ

قَالَ عِنْدِي/ قَفَصُنْ

فاعلاتن / فعلا تدوير

أَسْلاكُهُ رِيشُ نَعَامْ

أَسْ /لاكُهُو رِي/شُ نَعَامْ

تن/فاعلاتن / فعلانْ

سَقْفُهُ مِنْ ذَهَبٍ

سَقْفُهُو مِنْ/ ذَهَبِنْ

فاعلاتن / فعلا تدوير

وَالأَرْضُ شَمْعٌ وَرُخَامْ [1]

وَلْ/أَرْضُ شَمْعُنْ/ وَرُخَامْ

---

[1]– أحمد مطر، المجموعة الشعرية، دار الحرية، بيروت، ط 01، 2011م، ص: 188.

تن / فاعلاتن / فعلانْ

فأهم ما يميّز موسيقى هذه الأسطر هو عدم تساوي الكلمات في السطر الواحد وبالتالي اختلاف التفعيلات، زيادة على افتقاد عنصر القافية الموحدة، مع ملاحظة أنها من بحر الرمل وتخضع لنفس منهجية الزحافات في الشعر العمودي مع تغيير في ميزة التدوير التي اختصت بين سطرين شعريين بعدما كانت ترتسم بين شطرين في البيت الواحد في الشعر العمودي، مع فقدان العروض التي أصبحت هي الضرب.

فهذا الانفتاح المتقبل للشعر الحر المتميز بطابعه التحرري، استلزم الإسهام في إثرائه وتأصيله واعتباره تجديدا مقبولا ونظاما إيقاعيا ينضاف إلى التراث الشعري العربي، بيد أن هناك من استغل خصوصياته للقيام بمحاولات أدّت إلى تكوين بعض أشكال موسيقية خارجة حتى عن ما ألفناه في علم العروض، ومن ذلك أن البعض يلجأ إلى الإتيان بتفعيلات غير معروفة ويطلقون عليها تسميات غير مألوفة، فمثلا أجد أن محمود علي السمان يضيف زحافا مزدوجا جديدا لبحر الوافر في الشعر الحر ويطلق عليه اسم «العصر» حيث يقول: «وهناك ضرب يجيء أحيانا في قصيدة الوافر من الشعر الحر، وهو مُفَاعَلْتْ وتنقل إلى مَفَاعِيلْ..واجتماع العصب والقصر زحاف مزدوج جديد، ويمكن أن نسميه «العصر»، وشاهده قصيدة «أو يستيقظ الإنسان» لمحمد البخاري»[1].

يقول محمد البخاري:

خَطَوْنَا فِي عَرَاءِ التّيهِ سِرْنَا فِي جَمَاعَاتْ

خَطَوْنَا فِي/ عَرَاءِ تْتِيـ/ـهِ سِرْنَا فِي/ جَمَاعَاتْ

مُفَاعَلْتُنْ / مُفَاعَلْتُنْ / مُفَاعَلْتُنْ / مَفَاعِيلْ

ويقول كذلك:

---

[1] – محمود علي السمان، العروض الجديد، أوزان الشعر الحر وقوافيه، دار المعارف، دط، 1983، ص:44.

عَبِير الأَمْنِ .. أَفْرَاح اللِّقَاءَاتْ

عَبِير لْأَمْـ/نِ أَفْرَاح لْـ/لِقَاءَاتْ

مُفَاعَلْتُنْ / مُفَاعَلْتُنْ / مَفَاعِيلْ

وَزَاحَمْنَا نُجُومَ الأُفْقِ .... ذَلَّلْنَا السَّحَابَاتْ

وَزَاحَمْنَا / نُجُومَ لْأُفْـ/قِ ذَلْلَلْنَ سْـ/سَحَابَاتْ

مُفَاعَلْتُنْ / مُفَاعَلْتُنْ / مُفَاعَلْتُنْ / مَفَاعِيلْ

«كما أدخل الشعراء المحدثون الكفّ في حشوه وعلّة القصر (مُفَاعَلْتُ = مَفَاعِيلُ) في ضربه»[1] ومن صور هذا الشكل ما ورد في بعض هذه الأسطر الشعرية من قصيدة "لن أبكي" لفدوى طوقان من بحر الوافر:

عَلَى أَبْوَابِ يَافَا يَا أَحِبَّائِي

عَلَى أَبْوَا / بِ يَافَا يَا / أَحِبْبَائِي

مُفَاعَلْتُنْ / مُفَاعَلْتُنْ / مُفَاعَلْتُنْ

وَفِي فَوْضَى حُطَامِ الدُّورِ

وَفِي فَوْضَى / حُطَامِ دْدُو/ رِ

مُفَاعَلْتُنْ / مُفَاعَلْتُنْ / مُـ (تدوير)

بَيْنَ الرَّدْمِ وَالشَّوْكِ

---

[1] – محمد علي الشوابكة، أنور أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، الأردن، د ط، 1411هـ – 1991م، ص: 314.

بَيْنَ رْرَدْ / مِ وَشْشَوْكِ

فَاعَلْتُنْ / مُفَاعَلْتُ (مَفَاعِيلُ)

وَقَفْتُ وَقُلْتُ لِلْعَيْنَيْنِ: يَا عَيْنَيْنْ

وَقَفْتُ وَقُلْ/تُ لِلْعَيْنَيْ/نِ يَا عَيْنَيْنْ

مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلْتُنْ / مُفَاعَلْتَانْ

قِفَا نَبْكِ[1]

قِفَا نَبْكِ

مُفَاعَلْتُ (مَفَاعِيلُ)

فهذا النوع من الموسيقى صعّب من عملية رصد التوقيعات العروضية غير الصالحة في الأسطر الشعرية، فقد لا تتعرف على هذه التحديثات داخل النص الشعري ويخدعك ذوقك في اكتشاف هذا التغيير داخله، لذلك عدّ الرجوع إلى أصول علم العروض وإتقانها ذا أهمية كبيرة من حيث أنه يبين لنا الفوارق الموجودة، ويعمل إلى إخبارنا بسلامة الأسطر الشعرية من عدمها من الناحية الموسيقية، فالذوق وحده لا يكفي في الفصل بين موزون السطر وفاسده، فيجب «الاحتكام إلى مقاييس العروض وموازينه، ذلك أن الذوق وحده لا يحسم الخلاف بين متخاصمين في بيوت شعرية، إذ لا بدّ من اللّجوء إلى فاصل موضوعي تعنو له سائر الأذواق، ولا يكون ذلك إلّا بالرجوع إلى علم العروض، والوقوف على رخصه وممتنعاته»[2] التي تسمح بتصنيف محكم لأعمال الشعراء بناء على معرفة دقيقة لهاته القوانين، فهذا التحرر في تشكيل النصوص الشعرية التي يصدر عنها موسيقى جديدة لا يجب أن يكون أداة لركوب

[1] – الشريف مريبعي، اللغة العربية وآدابها، الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية،الجزائر، د ط، 2008م، ص:112

[2]– صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، مكتبة المثنى، بغداد، ط 05، 1397هـ– 1977م، ص:17.

موجة الرداءة في تكوين القصائد بصيغة الكم، فليس كل من ألّف قصيدة شاعر بالضرورة، بل يرجع ذلك إلى معايير نقدية تتم بموجبها تصنيف الشعراء بناء على دراسة أعمالهم الشعرية المميزة.

2- مراحل الإيقاع في الشعر العربي:

كان مبلغ الشعراء في ممارساتهم الشعرية إيلاء أهمية بالغة للإيقاع في قصائدهم الشعرية، باعتباره مبعث ارتياح النفس حين سماعها لقصيدة شعرية، لذلك كان اهتمامهم البحث عن التوقيعات الإيقاعية وتأثيراتها داخل القصيدة الشعرية ومواءمة إيقاعها داخليا وخارجيا بما يحدثه هذا التركيب من فاعلية موسيقية تطرب له الأذن، فالإيقاع كلمة «مشتقة أصلا من اليونانية، بمعنى الجريان أو التدفّق. والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين أو القِصَر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التوتّر والاسترخاء .. فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي. ويكون ذلك في قالَب

متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو الشكل الفني»[1] المتناسق فيما بينه والخاضع للقوانين العروضية المعروفة، وفي معجم مصطلحات العروض والقافية «هو ما يُحدثه الوزن أو اللَّحن من انسجام وقال السجلماسي: الشِّعْر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية ومعنى كونها موزونة أنْ يكون لها عدد إيقاعيّ، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلّفًا من أقوال إيقاعيّة فإنَّ عدد زَمَانه مساوٍ لعدد زمان الآخر»[2].

والشعر –كما هو معروف– صناعة متمثلة تعدّ جزءا من سيرورة نمط الحياة عند العرب، متوارثة بين الأجيال العربية تتعاقب بتعاقب الزمن، محافظة على ديمومة آثاره إلى وقتنا الحاضر، بيد أن هذا الاستمرار كان لزاما عليه أن يمسه شيء من التغيير الذي شمل جوانب عدّة، وفي أزمنة وأمكنة متفرقة، فكانت هناك ممارسات لبعض الشعراء والعروضيين حاولوا من خلالها إحداث تغييرات في بعض القضايا العروضية وتقديم نماذج شعرية لها إيقاعات دخيلة على الشعر العربي، دون أن يكون لهذا العمل اتسام بالفعالية الإيقاعية المرجوة لهذه الأبنية الشعرية.

فأهم ما ميز إيقاع القصيدة العربية في بداياتها عند الجاهليين هو اعتمادهم الشبه الكلي على إيقاعات البحور الطويلة ثُمانية التفعيلات كالطويل والبسيط وبنسبة أقل البحور السداسية كالكامل والوافر وهو ما يظهر جليا في أشهر قصائدهم وعلى سبيل المثال نذكر المعلقات المشهورة، فمعلقة امرئ القيس وطرفة بن العبد وزهير بن أبي سلمى من الطويل، ومن الكامل معلقة لبيد بن ربيعة ومعلقة عنترة بن شداد، ومن الوافر معلقة عمرو بن كلثوم، ومعلقة الحارث بن حلزة من الخفيف، إلى جانب ذلك كان اشتهار الأراجيز بين العرب كبيرا نظرا لما يتسم به إيقاع الرجز من سهولة وجريان على النظم فكان من أكثر الإيقاعات نظما عند العرب بينما يكاد الشعر الجاهلي يخلو من إيقاعات الأوزان الأخرى كالمضارع والمجتث والمقتضب، لأن العرب كانت تميل إلى الإيقاعات التي تحوي أحاسيسهم ونفسياتهم المتساوقة مع بيئتهم الصحراوية باعتبار أن الإيقاع قديما كان يخضع إلى قوالب الأوزان ومقيدا بها.

---

[1] – مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط 2، 1984م، مادة: الإيقاع.

[2] – محمد علي الشوابكة، أنور أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص: 37.

والشيء نفسه امتد إلى ما بعد ظهور الإسلام حيث دامت هيمنة إيقاعات البحور الطويلة مدّة من الزمن، إلى أن جاءت المرحلة الخليلية التي استطاع أن يستقرأ فيها الخليل بن احمد الفراهيدي أوزان الشعر العربي وأن يضبطها بإحكام ويخرج إلى العلن بعض الأوزان التي يكاد يكون النظم عليها من ذي قبل نادرا، ما عدا متفرقات من أبيات منفردة لبعض الشعراء، ومن المحاولات الشعرية التي حاول من خلالها بعض الشعراء تقديم نماذج شعرية متنوعة نذكر:

1- محاولات رزين: «لقد كان عبد الله بن هارون يقول أوزانا غريبة من العروض فنحا رزين نحوه في ذلك فأتى فيه ببدائع كثيرة.. ويقول بروكلمان إن كثيرًا من شعره يخرج عن العروض ومن ثم قيل له: رزين العروضي، ولكن أهل زمانه لم يتبعوه في هذا المنهج.. ومما خرج به عن الوزن قوله في قصيدة مدح بها الحسن بن سهل وهي كما رواها ياقوت في معجم الأدباء:

قرّبُوا جمَالهم للرَّحِيل *** غدْوَة أَحِبتّك الأَقْربُوك

خلفوك ثم مضوا مدلجين *** منفردا بهمك ما ودعوك

ويعلق د. هدارة على هذه القصيدة بقوله: يبدو أن هذه المحاولة من جانب رزين لم تجد صدى قويًا في الشعراء المعاصرين له وإلا لأصبحت الأوزان القديمة أثرا تاريخيًا وحلت محلها أوزان أخرى مطلقة القواعد حرة الأصول»[1] .

3- **محاولات أبو العتاهية:** اتسمت بعض ممارساته الشعرية بخروجها عن النسق العروضي المألوف والتي صنّفت في باب الاستثناءات، فالكثير من العروضيين يستدلون على بعض الجوازات الشعرية من عديد أشعاره، فهو يعدّ «من أبرز الشعراء الذين كانت لهم محاولات واضحة في الخروج على الأوزان الخليلية، وقد أشار إلى ابن قتيبة فقال: (كان لسرعته وسهولة الشعر عليه ربما قال شعرًا موزونًا يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب) ويروى أن أبا العتاهية سئل مرة: هل تعرف العروض؟ فقال: أنا

[1] – عبد الرؤوف بابكر السيد، المدارس العروضية في الشعر العربي، ص:349-350.

أكبر من العروض ومن هذه المحاولات هذه القصيدة التي ذكرها ابن قتيبة والتي تحرر فيها من الالتزام بالقافية تحررًا تاما، قوله:

للمنون دائرات *** يدرن صرفها

هنّ ينتقينا *** واحدا فواحد

3- محاولات المولدين: يقر أبو العلاء المعري بأن المولدين اخترعوا المضارع والمقتضب، فعدّهما الخليل من الأوزان الشعرية بالرغم من ندرتهما وعدم وجود أثر لهما في الشعر العربي، وممّا يدعم هذا القول هو تسمية الخليل للدائرة الرابعة بدائرة السريع بدل من دائرة المضارع على أساس أن كل دائرة عروضية تنسب إلى البحر الذي تكون تفعيلته الأولى أصلية مبتدئة بوتد كما هو الحال مع دائرة المختلف والتي تسمى بدائرة الطويل، ودائرة المؤتلف وتلقب بدائرة الوافر، إلا الدائرة الرابعة فتنسب إلى السريع مع أنه لا يبدأ بوتد بدل نسبتها للمضارع الذي يبدأ بوتد، فالخليل أنكر المضارع وأهمله لقلّته في الشعر العربي.

ومن أمثلة المقتضب قصيدة أبي نواس:

حَامِلُ الهَوَى تَعِبُ *** يَسْتَخِفُّهُ الطَّرَبُ

وأما المضارع فقد مثل له أبو العلاء بقول أبي العتاهية[1]:

أَيَا عَتْبُ مَا يَضُرُّك *** أَنْ تُطْلِقِي صَفَادِي

4- وينسب إلى الوليد بن يزيد محاولات في الخروج عن نظام القافية حيث نظم في «لون من الشعر يسمى (المزدوج) وهو يتألف من شطرين لكل منهما قافية خاصة»[2]، حيث يذكر له صاحب كتاب الأغاني أبي فرج الأصفهاني «قطعة من المزدوج كان قد جعلها خطبة من خطب الجمعة وهي التي يقول فيها:

---

[1] – عبد الرؤوف بابكر السيد، المدارس العروضية في الشعر العربي، ص: 352 .

[2] – فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، ص:211.

الحَمْدُ لله وَلِيِّ الحَمْدِ *** أَحْمَدُهُ فِي يُسْرِ وَالجَهْدِ

وَهوَ الّذِي فِي الكَرْبِ نَسْتَعِين *** وهو الّذي لَيْسَ لَهُ قَرِين

وإذا صحت نسبة هذه المزدوجة لكان الوليد من أقدم الشعراء الذين كتبوا في هذا النوع الجديد من نظام القوافي»[1] إلا أن هذه المحاولات كانت استثناء ولم تلق تجاوبا من طرف الشعراء، كما أن هيكلها يميل إلى المتون التعليمية أقرب منها إلى الشعر المعروف.

5- **إيقاع التطريز:** استحسن بعض الشعراء استعمال التطريز لميزته الإيقاعية المنمقة للنصوص الشعرية، باخراجها من رتابة الموسيقى التكريرية ومن الإيقاع الشعري المتآلف، حيث يكون اختلاف الإيقاع بين الأعجاز والصدور ظاهريا، فيأتي عجز البيت مخالفا إيقاعيا للصدر، يكون فيه صدر البيت كبقية الأبيات الشعرية ثم يأتي العجز وله ميزة إيقاعية مختلفة عنه، باتخاذه صبغة بلاغية إيقاعية مختلفة عن الصدر، فيأتي البيت شبيها بالطراز في الثوب «وهناك بعض الشعراء يستحدثون هذه الموسيقى الداخلية في الأبيات لا عن طريق وجود قواف داخلية ولكن بإيجاد جمل متناسقة من الناحية الموسيقية كما نرى أبيات علي بن الجهم:

أَمَا تَرَى اليَوْمَ مَا أَحْلَى شَمَائِلهُ *** صَحْوٌ وَغَيْمٌ وَإِبْرَاقٌ وَإِرْعَادُ

كَأَنَّهُ أَنْتَ يَا مَنْ لا شَبِيهَ لَهُ *** وَصْلٌ وَهَجْرٌ وَتَقْرِيبٌ وَإِبعَادُ

وَاشرُبْ عَلَى الرَّوْضِ إِذْ لاحَتْ زَخَارِفُهُ *** زُهْرٌ وَنُورٌ وَأَوْرَاقٌ وَأَوْرادُ»[2]

ويمكن تصنيف هذا النمط في باب التنوع الإيقاعي أكثر منه كإيقاع مستقل بذاته.

6- **محاولات مسلم:** أسهم مسلم في ابتداع بعض التحديثات الخاصة بإيقاع القصيدة العربية، حاول من خلالها الخروج عن مقاييس علم العروض ومنها:

---

[1] – عبد الرؤوف بابكر السيد، المدارس العروضية في الشعر العربي، ص: 352-353.

[2] – المرجع السابق،354.

يَا أَيُّهَا المَعْمُودُ *** قَدْ شَفَّكَ الصُّدودُ

فبعد كتابته عروضيا نحصل على التفعيلات: مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلْ * مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلْ، وهي تظهر من مجزوء الرجز، ولكن مجزوء الرجز تكون عروضه صحيحة وضربه كذلك، أما هذا النوع فعروضه وضربه (مُسْتَفْعِلْ) مقطوعتين، فالقطع يكون في الضرب الثاني للعروض الأولى الصحيحة في النوع التام أي السداسي التفعيلات، ولا يكون في مجزوء الرجز.

7- محاولات بعض المحدثين ومنهم سلم الخاسر: يقول مصطفى عوض الكريم إن بعض المحدثين قد بالغ في استعمال المجازىء حتى اكتفوا بتفعيلة واحدة وكان أقصر ما صنعه القدماء من الرجز ما كان على جزأين نحو قول دريد بن الصمة يوم هوازن:

يَا لَيْتَنِي فِيها جَذَعْ *** أَصُدُّ مِنْهَا وَأَضَعْ

وهو النموذج المعروف في مجزوء الرجز بتفعيلتين في كل شطر، وهذا هو النموذج المشهورن ولا يقل المجزوء عن هذا التركيب الشعري، فكل ما عدا ذلك يعتبر من باب الخروج عن مشهور الشعر.

ثم أتى بعد ذلك من خرج عن المنوال السابق ومنهم – أظنه علي بن يحي المنجم أو يحي بن علي المنجم أرجوزة على جزء واحد هي:

طَيفٌ أَلَمْ *** بِذي سَلَمْ

بَعْدَ العَتَمْ *** يَطْوِي الأكَمْ

حَادٌ بِفَمْ *** وَمُلْتَزَمْ

فيهِ هَضَمْ *** إِذَا يَصُمْ

فهذه الأبيات بعد تقطيعها تأتي على منوال العروض الرابعة المنهوكة ولكن بشكل مختلف كما يلي: مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ، باعتبار أن كل تفعيلة تمثل شطرا مستقلا، بينما في العروض المنهوكة تأتي

التفعيلتان متجاورتين، فيمكن اعتبار هذه الأبيات خروجا عن النسق المعروف في بحر الرجز، أو تم تقسيمها على هذا الشكل بناء على تركيبة الكلمات ومعانيها، فيمكن تمييزها وفصلها بالوقوف على الساكن عند كل كلمة، فيتشكل لنا إيقاع منفصل يأتي على الشكل السابق.

ويعتقد أن أول من أخرج ذلك سلم الخاسر بأشعاره التي كانت مدحا لموسى الهادي:

مُوسَ المَطَرْ *** غَيثٌ بكر

ثُمَّ انْهَمَرْ *** أَلْوَى المَرَرْ

كَمِ اعْتَسَرْ *** ثُمَّ اتَّسَرْ

وهذه القصيدة لسلم الخاسر اعتبرها النقاد تجديدا شعريا مفاده النظم على بحر الرجز في جزء واحد، فهي منظومة على مُسْتَفْعِلُنْ وتعتبر شطرا أولا، ومُسْتَفْعِلُنْ شطرا ثانيا، وهي شبيهة بالعروض الرابعة المنهوكة مُسْتَفْعِلُنْ، ولكن في تفعيلتين متتابعتين، وليس كما هي منظومة على شطريين.

أوزان المولدين: وهي أوزان البحور المهملة الموجودة في الدوائر العروضية، وقد نظم عليها المولدون أبياتا متفردة فقط، دون أن يكون لها شيوع كبير، فلم تحضى هذه الأوزان باسهامات شعرية كثيرة في التراث الشعري العربي، حيث لم تصلنا قصائد منظومة على هذه الأوزان، وربما كان غرضهم في التمثيل لهذه الأوزان ببعض الشواهد بداعي الاستدلال لا غير، زيادة على أن استعمالها في الدوائر العروضية مفاده تسهيل عملية فك البحور داخل كل دائرة، وهي:

المستطيل ووزنه: مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ * مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ

الممتد ووزنه: فَاعِلُنْ فَاعِلاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلاتُنْ * فَاعِلُنْ فَاعِلاتُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلاتُنْ

المتوافر ووزنه: فَاعِلاتُنَ فَاعِلاتُنَ فَاعِلاتُنَ * فَاعِلاتُنَ فَاعِلاتُنَ فَاعِلاتُنَ

المتئد أوالغريب ووزنه: فَاعِلاتُنْ فَاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ* فَاعِلاتُنْ فَاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ

المنسرد أو القريب ووزنه: مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ فَاعِ لاتُنْ* مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ فَاعِ لاتُنْ

المُطّرد ووزنه: فَاعِ لاتُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ * فَاعِ لاتُنْ مَفَاعِيلُنْ مَفَاعِيلُنْ

الأوزان غير الخليلية: استحدث بعض الشعراء أنماطا جديدة من الأوزان الشعرية لها صور متعددة بغية إثراء التنوع الإيقاعي الداخل ضمن حركية الإبداع الشعري، مؤسسة على تفعيلات مجتلبَة صحيحة ومزاحفة، ومن خصوصياتها مزج اللغة الفصحى مع العامية، وبشيء من التحرر من قيود القافية، ليس بإلغائها ولكن بتنويعها وهي:

الدوبيت: وهو نوع يتخذ قافية موحدة في جميع الأشطر وهو مأخوذ عن الفرس، ويتكون من بيتين اثنين وكلمة (دُو) معناها اثنان في الفارسية، أي ذو البيتين، وتفعيلاته هي:

فَعْلُنْ مُتَفَاعلن فعولن فَعِلُن فَعْلُنْ مُتَفَاعلن فعولن فَعِلُن

السلسلة: من الأوزان غير الخليلية ويتكون من أربعة أشطر موحدة القافية إلا البيت الثالث قافيته متغيرة، وتفعيلاته هي:

فَعْلن فعِلاتُنْ مُتَفْعِلن فعلاتان* فَعْلن فعِلاتُنْ مُتَفْعِلن فعلاتان.

الزجل: وهو من فنون الإيقاع غير مضبوط بوزن معين وبتفعيلات محددة، ويتنوع بين أشطر كثيرة موحدة التفعيلة وشطر مختلف.

القوما: «لون من الشعر الشعبي ذو وزن واحد وهو: مستفعلن فَعْلان، أو (فَاعِلانْ)، وقافية واحدة تنتظم جميعَ الأشطر عدا الثالثة من كل قفل إذْ تكون حرّة. وله وزن آخر ذو ثلاثة أقفال بعضها أقصر من بعض ومختلفة في الوزن، ولكنها متّفقة في الروي»[1].

---

[1]– محمد علي الشوابكة، أنور أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص: 220.

كـان وكـان: مـن الأنمـاط الوزنيـة القديمـة التـي كانـت محـل اعتمـاد الشـعراء فـي نظـم الحكايـات والقصـص الخرافيـة والأسـاطير، ويظهـر نوعـه مـن خـلال اسـمه الـذي يمثـل بدايـة انطـلاق لحكايـة مـا، فقد تختلف الحكايات ولكن بداياتها تكون بهذا الاسم، وكان انتشاره في بغداد، «وقد تحلّل ناظموه من بعض قواعد الإعراب وقيود القافية. ويأتي الشطر الأول مخالفا للثاني في الوزن. وقد الحظ بعض الباحثين أنّ الشطر الأوّل يأتي على وزن المجتث والثاني على مجزوء الرّجز والشطر الأوّل أطول من الشطر الثاني، وتأتي القافية مُرْدَفة»[1].

المواليا: «وقد ذكروا في سبب نشأة هذا الفن أن الرشيد حين نكب البرامكة أمر ألا يذكرهم شاعر في شعره، فرثتهم جارية لهم بهذا الوزن، وجعلت تنشد وتقول يا مواليا، ليكون في ذلك منجاة لها من الرشيد، لأنها لا ترثيهم بالشعر المنهي عنه، ويظهر أن ما سموه بالمواليا، هو نفس النوع المعروف في الشعر العامي بالموال، لأن أمثلته قد جاءت مزيجا بين ألفاظ معربة وأخرى غير معربة»[2].

البحر الأندلسي: والذي ينسب لحازم القرطاجني «الذي عاش في القرن السادس. حيث أثبت لنا بحرين آخرين أحدهما نسبه إلى الأندلسيين. وآخر انتهى إليه من تشكيلات موسيقية أعطاها لتفعيلات من التفعيلات المتولدة عن مخلع البسيط»[3] وتفعيلاته هي:

مستفعلن فاعلن فاعلن مستفعلن فاعلن فاعلن

الموشحات: نوع من الأوزان الشعرية الذي يستعمل خليطا من اللغة الفصحى والعامية والأعجمية وينسب كثيرا للأندلسيين، وسمي تقريبا بهذا الاسم تشبيها له بوشاح المرأة، والموشحات «اتخذت لها شكلًا جميلُ ًا في البناء والوزن، فأصبحت ترتكز على البيت الدوري الذي يتكون من «الدور» و«القفل»، وينظم كلاهما من أجزاء تسمى في الدور «أغصانا» وفي القفل أسماطًا، وأصبحت تختم بمركز أو قفل ختامي يسمى الخرجة لم تلتزم فيه باستخدام اللغة الفصحى، وإنما استخدمت فيه العامية أحيانًا، والأعجمية أحيانًا

---

[1]– المرجع نفسه، ص: 227.

[2] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، ط 4، 1972م، ص:232.

[3]– http://larbidahou.com/Livres/livre_15/livre_15_05.php

أخرى، وجدد الوشاحون في الأوزان، ونوعوا في القوافي»[1] فاتخذت الموشحات أشكالا عدّة ممّا نتج عنه تنوع في إيقاع هذه التشكيلات.

الشعر المرسل: نوع جديد من الشعر يجمع بين العمودي والحر تقريبا وهو الشعر «الذي لا يلتزم بالروي الواحد في القصيدة، ولكنه يلتزم بالوزن العروضي، أي أن يتكوّن من أبيات موزونة غير مقفّاة. ولعلّ المحاولات الأولى جاءت على أيدي الزهاوي، وشكري، ومحمد فَريد أبي حديد. وقد نظم علي أحمد باكثير شعرًا مرسلا سمّاه «النظم المرسل المنطلق»، لأنّه مرسل من القافية، ومنطلق لانسيابه بين السطور، وهو بذلك يمزج بين الشعر المرسل وبين الشعر الحر، لأن البيت لا يعد وحدة، وإنّما الوحدة هي الجملة التامة التي قد تستغرق بيتين أو أكثر دون أن يقف القارئ إلا عند نهايتها»[2].

وهناك طريقتان تتّبعان في كتابة الشعر المرسل، الطريقة الأولى وهي الطريقة العمودية حيث يكون فيها البيت الشعري عبارة عن «وحدة تامة المعنى، أو وحدة مستقلة من حيث النغم الموسيقي دون الالتزام بروي واحد. ومن ذلك قول سهير القلماوي:

مُتَكِأً ع الفَأْسِ في انكسار *** مُنْحَني الظَّهْرِ من الهموم

يَنْظُرُ فِي الأَرْضِ بلا انْتِهاء *** فَلَيْسَ إلا نَحْوَها المَصير

قَدْ أَوْهَنَتْ عِظَامُهُ السنون *** وَغَضَنَتْ جَبِينُهُ العُصور »[3]

وطريقة ثانية «ويمثّلها شعر أبي حديد وباكثير، فلا تقوم على وحدة البيت، بل تجري جريانا خلال السطور، ولا يقف القارئ إلا عند نهاية الجملة التي قد تستغرق بيتين أو أكثر فضلا عن التحرر من القافية.. ومن أمثلة قول باكثير:

وَرَمَتْ لِسَانَكَ فِي دعَائِكَ أَنَّ رُمْيُو غَيْر مَخْلُوقِ (تدوير)

---

[1] – فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، ص:221.

[2] – محمد علي الشوابكة، أنور أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص: 153.

[3] – المرجع السابق، ص: 153.

لِهَذَا الخِزْيِ، إِنَّ الخِزْيَ يُخْزَى أَنْ يُرَى

بِجَبِينِ رُومْيُو!

فَجَبِينُهُ عَرْشٌ جَدِيدٌ أَنْ يُتَوَّجَ فِيهِ

رَأَسَ المَجْد ملكًا مفردًا فِي الكَوْنِ أَجْمَع

وَيْلاهُ! أَيّ بَهِيَّةٍ أَنَا إِذْ أَلُومُهْ»[1]

وقد اختلف بعض الباحثين في تسمية هذا النوع من الشعر على عدة تسميات، فالنويهي يقترح تسميته بالشعر المرسل، أما البعض فقد توسعوا في تحديده ورأوا فيه «أنّه الشعر المطلق غير المقفىّ، ولا يكون محدّدًا بوزن خاص: طويل بسيط .. رجز، بل على العكس، فإنّ الحرية التي يمنحها الشعر المرسل للشعراء تمكن الشاعر من استخدام الوزن الذي يجد فيه حساسية وطرافة، غير أن الإجماع بين الباحثين هو أنّه الشعر المقيد بوزن المتحرر من القافية، وأطلق عليه س. موريه اسم: الشعر الأبيض، والشعر المطلق»[2] وبالرغم من هذه المحاولات إلا أن ميزة التقييد في حالات معينة التي يتسم بها نوعا ما هذا الوزن من الشعر وعدم اتفاق الشعراء فيما بينهم على هيكل واحد له جعلت جل الشعراء تقريبا يستغنون عنه بنسب متفاوتة زيادة على ذلك أن شهرته لم تتعدّ ما حققه الشعر الحر.

الشعر الحر: ظهرت أولى المحاولات في نظم الشعر الحر في خمسينيات القرن الماضي على يد بعض الشعراء كالسياب ونازك الملائكة في المشرق العربي، ورمضان حمود في المغرب العربي وكان هدفه التحرر من قيود الشعر العمودي والتحول إلى هندسة حديثة للبيت الشعري، فكان ثورة مسّت بنية النصوص الشعرية القديمة شكلا ومضمونا بتعديلات جوهرية وتغييرات عديدة طرأت عليه، وفي هذا الباب يبدي مصطفى حركات عن رأيه ونظرته للشعر الحر على أنه «ضيع الميزة الأساسية للقصيدة

---

[1] – المرجع نفسه، ص: 154.

[2] – المرجع السابق، ص: 154.

العمودية، وهي: التكافؤ العروضي للأبيات. وضياع هذا التكافؤ أضعف البيت ومنعه من العديد من مكوناته.

البيت الخطي والبيت الصوتي انفصلا.

البيت ضيع قافيته الموحد.

البيت ضيع وحدته الوزنية إذ التدوير يحرمه من حدوده الطبيعية

البيت ضيع تعليمه بواسطة الوزن، فالعلة لم تصبح لازمة فيه.

كل هذا له تأثير على مستوى التركيب الإيقاعي، والإحساس بالبيت.

ففي القصيدة العمودية أنت تعرف بدون لبس أين يبدأ البيت وأين ينتهي.

في القصيدة الحرة أنت لا تعرف دوما ذلك»[1] مما يجعل المتلقي حاضر البديهية يترقب صدور إيقاع جديد كل لحظة، صادر عن تركيب متنوع غير خاضع لقوالب موضوعة، ويمتاز هذا النمط بهامش حرية كبيرة، بيد أنها ليست مطلقة وإنما لها حدود يلتزم بها الوالج إلى هذا النوع من الشعر، حيث يلخصها محمد حماسة عبد اللطيف في أربعة عناصر بقوله:«وقد تمثلت هذه الحرية في أربعة أمور هي:

الأول: التحرر من التزام بعدد محدّد من التفعيلات في البيت الواحد، كما يحدث في الشعر العمودي»[2]، فأدناه يكون تفعيلة واحدة وأقصاها قد يأتي بحوالي تسع تفعيلات، ومثال ذلك قول محمد الصالح باويه في قصيدة "الإنسان الكبير" من بحر الرمل:

يَا جِرَاحِي

فِي دَمِي كَنْزُ السَّنَابِلْ

---

[1] – مصطفى حركات، نظرية الإيقاع، دار الآفاق، الجزائر، د ط، د ت، ص: 202.

[2] – محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحر، دار غريب، القاهرة، د ط، 2001م، ص:34.

يَنْحَنِي شَوْقًا إِلَى صَوْتِ المَنَاجِلْ

يَنْحَنِي لِلشَّمْسِ لِلْفَجْرِ إِلَى خِلْجَةِ ثَائِرْ

يَنْحَنِي شَوْقًا إِلَى قُبْلَة طِفْلِي وَزَغَارِيدَ وَشَاعِرْ [1]

«الثاني: التحرر من الالتزام بالقافية. فهناك قصائد من الشعر الحر خلت تماما من القافية، وهناك قصائد ترددت فيها أكثر من قافية . وإذا وجدت القوافي في قصيدة الشعر الحرّ فإنها لا تلتزم بنظام ثابت يمكن تفسير ورود القوافي في إطار تجربتها»[2] وهو ما تقصيته من خلال هذه الأسطر الشعرية من قصيدة "الينبوع" للخضر فلوس:

سَالَ الحَرِيرُ عَلَى تَبَارِيحِ التُّرابِ

تَسَرَّبَتْ قَطَرَاتهُ الخَضْرَاء فَانْفَتَحَتْ

شَبَابِيكُ الزَّنَابِقِ وَارْتَمَتْ نَشْوَى عَلَى صَدْرِ الحُقُولِ

حَدِيقَةٌ تَأْتِي الَى عِطْرٍ يَفُوقُ دلالها [3]

ومن هذه الأسطر يتبين تحرّر الشاعر من اعتماد القافية تماما، فالقافية الأولى من كلمة "التراب" قافية مطلقة مردفة بحرف الألف ورويّها حرف الباء، والثانية من كلمة "فانفتحتْ" مقيّدة مجرّدة من الردف والتأسيس ورويّها حرف التاء، والثالثة من كلمة "الحقولِ" مطلقة مردفة بحرف الواو وحرف رويّها اللام، والرّابعة من كلمة "دلالها" مطلقة مردفة بحرف الألف موصولة بالهاء المطلقة ورويّها حرف اللام.

ومن صور تردد القافية نورد هذه الأسطر الشعرية من قصيدة "مرّ القطار" لنازك الملائكة من بحر الكامل:

---

[1] – الشريف مريبعي، اللغة العربية وآدابها، ص:117

[2] – المرجع نفسه، ص: 36.

[3] – الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص: 09.

فَيَرَى الوُجُوهَ المُتْعَبهْ

وَالنَّائِمِينَ وَهُمْ جُلُوسٌ فِي القِطَارْ

وَالأَعْيُنَ المُتَرَقِّبَهْ

فِي كُلِّ جفْنٍ صَرْخَة بِاسْمِ النَّهَارْ. [1]

فيتضح التردّد ما بين القافية المردفة المقيّدة ورويّها حرف الراء بصيغة المترادف، والقافية المقيّدة المجرّدة من الردف والتأسيس وحرف رويّها الباء الموصولة بالهاء الساكنة بصيغة المتدارك.

«الثالث: التحرر من التزام ما يسمى نظام «الضرب» الواحد في القصيدة القديمة. أبيات القصيدة القديمة متساوية، كل بيت شطران، ما يساوي آخر تفعيلة في الشطر الأول يسمى «العروض» وما يساوي آخر تفعيلة في الشطر الثاني يسمى «الضرب». ولا بد من التزام ضرب واحد في القصيدة الواحدة، وكذلك لا بد من التزام عروض واحدة فيها.

أما القصيدة الحرة، فلا يوجد في بيتها شطران، ومن هنا لا توجد عروض مستقلة ولا ضرب مستقل، والعروض هي الضرب، فآخر تفعيلة في البيت هي العروض والضرب معًا. والقصيدة لا تلتزم بضرب واحد بل تنوع في الأضرب، ومن هنا تختلف القافية في القصيدة الواحدة»[2] كما يجتلي ذلك في هذه الأسطر الشعرية لعبد الوهاب البياتي من خلال تنويعه في بعض الأضرب المعروفة في بحر الكامل حيث يقول:

مَاذَا يَقُولُ العَنْدَلِيبْ

مَاذَا يَقُو/لُ لْعَنْدَلِيبْ

مُتْفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلانْ

---

[1] – نازك الملائكة، ديوان شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، مجلد 2، د ت، ص:64

[2] – محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحر، ص: 39–40.

لِلسَّائِرِينَ بِنَوْمِهِمْ مَاذَا يَقُولُ العَنْدَلِيبْ؟

لِسْسَائِرِي/نَ بِنَوْمِهِمْ/ مَاذَا يَقُو/لُ لْعَنْدَلِيبْ

مُتْفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلانْ

غَدَرَتْ بِكَ الأَلْوَانُ وَالدُّنْيَا كَمَا غَدَرَتْ بِعَاشِقِهَا لَعُوبْ

غَدَرَتْ بِكَ لْ/أَلْوَانُ وَدْ/دُنْيَا كَمَا/غَدَرَتْ بِعَا/شِقِهَا لَعُوبْ

مُتَفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلانْ

وَرَحَلْتَ وَارْتَحَلَتْ كَمَا ارْتَحَلَ المَجُوسْ

وَرَحَلْتَ وَرْ/تَحَلَتْ كَمَرْ/تَحَلَ لْمَجُوسْ

مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلانْ

بِلا طُقُوسْ[1]

بِلا طُقُوسْ

مُفَاعِلانْ

فقد استخدم الضرب المذال المضمر (مُتْفَاعِلانْ) والمذال الصحيح (مُتَفاعِلانْ) والموقوص المذال (مُفَاعِلانْ).

«الرابع: التحرر من التزام بحر واحد في القصيدة الواحدة، ويأخذ هذا الضرب من التحرر أحد سبيلين: إما المزج بين بحرين على نمط الشعر الحر، كأن يأخذ في تفعيلة الرجز مثلا ثم ينتقل منها إلى

[1] – الشريف مريبعي، اللغة العربية وآدابها، ص:130

تفعيلة بحر آخر كالمتدارك مثلا، وهذا الضرب من خلط البحور أكثر شيوعا من الضرب الثاني»[1] ومن القصائد التي تصنف في خانة المزج بين البحور، قصيدة أحزان الغربة لعبد الرحمن جيلي والتي مزج فيها بين بحري الوافر والهزج يقول فيها:

أَهَذَا أَنْتَ؟ شَارِعنَا زجَاجٌ فَاقِعُ الضَّوْءِ

أَهَاذَا أَنْ/تَ شَارِعنَا/زجَاجُنْ فَا/قِعُ ضْضَوْءِي

مَفَاعِيلُنْ / مُفَاعَلَتُنْ / مَفَاعِيلُنْ / مَفَاعِيلُنْ

وَأَكْدَاسٌ مِنَ الأَوْجُهِ تَبْحَثُ عَنْ صَدَى شَيْءٍ

وَأَكْدَاسُنْ/مِنَ لْأَوْجُ/هِ تَبْحَثُ عَنْ/ صَدَى شَيْءِنْ

مَفَاعِيلُنْ / مَفَاعِيلُ / مُفَاعَلَتُنْ / مَفَاعِيلُنْ

تَهُومُ فِي مَحَاجِرِهَا وِهَادُ الحُزْنْ

تَهُومُ فِي/ مَحَاجِرِهَا/ وِهَادُ لْحُزْنْ

مَفَاعِلُنْ / مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلْتَانْ

كَأَنَّ عُرُوقَهَا عَطْشَى لِقَطْرَةِ مُزْنْ

كَأَنْنَ عُرُو/قَهَا عَطْشَى/ لِقَطْرَةِ مُزْنْ

مُفَاعَلَتُنْ / مَفَاعِيلُنْ / مُفَاعَلَتَان

وَعَمْيَاءُ مِنَ اللَّهْفَهْ[2]

---

[1] – المرجع السابق، ص: 41.

[2] – الشريف مريبعي، اللغة العربية وآدابها، ص:146

وَعَمْيَاءُ /مِنَ لْلَهْفَهْ

مَفَاعِيلُ / مَفَاعِيلُنْ

«وإما أن يمزج في قصيدته بين نمطي الشعر الحر والشعر العمودي، بأن يأتي في القصيدة الحرة بعدة أبيات موزونة مقفاة كأن يبدأ عموديا ثم ينتقل إلى الشعر الحر أو يعكس هذا»[1] ومن صور هذا التشاكل نعرض النموذج الآتي من قصيدة "في القدس" لتميم البرغوثي، فالبداية كانت للأبيات الشعرية المنظومة على بحر الطويل ثم اسناده للأسطر الشعرية لبحر الكامل كما يلي:

مَرَرْنا عَلَى دَارِ الحَبِيبِ فَرَدَّنَا عَنِ الدَّارِ قَانُونُ الـأَعَادِي وَسُورُهَا

مَرَرْنا/ عَلَى دَارِ لْ/حَبِيبِ/ فَرَدْدَنَا عَنِ دْدَا/رِ قَانُونُ لْ/أَعَادِي/ وَسُورُهَا

فعولن / مفاعيلن / فعول /مفاعلن فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن

فَقُلْتُ لِنَفْسِي رُبَّمَا هِيَ نِعْمَةٌ فَمَاذَا تَرَى فِي القُدْسِ حِينَ تَزُورُهَا

فَقُلْتُ/ لِنَفْسِي رُبْ/بَمَا هِ/يَ نِعْمَتُنْ فَمَاذَا/ تَرَى فِلْقُدْ/سِ حِينَ/ تَزُورُهَا

فعولن/ مفاعيلن / فعول / مفاعلن ..... فعولن / مفاعيلن / فعول / مفاعلن

تَرَى كُلّ مَا لا تَسْتَطِيعُ احتِمَالُهُ إِذَا مَا بَدَتْ مِن جَانِبِ الدّرْبِ دُورُهَا

تَرَى كُلْ/لَ مَا لا تَسْ/تَطِيعُ حْ/تِمَالُهُو إِذَا مَا/ بَدَتْ مِن جَا/نِبِ دْدَرْ/بِ دُورُهَا

فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن

وَمَا كُلُّ نَفْسٍ حِينَ تَلْقَى حَبِيبَهَا ..... تُسَرُّ وَلا كُلّ الـغِيَابِ يُضِيرُهَا

وَمَا كُلْ/لُ نَفْسِنْ حِي/نَ تَلْقَى/ حَبِيبَهَا .... تُسَرْرُ/ وَلا كُلْلُ لْ/غِيَابِ/ يُضِيرُهَا

---

[1] – المرجع السابق، ص: 41.

فعولن / مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن فعول / مفاعيلن / فعول / مفاعلن

فَإِنْ سَرَّهَا قَبْلُ الفِرَاقِ لِقَاؤُهُ ..... فَلَيْسَ بِمَأْمُونٍ عَلَيْهَا سُرُورُهَا

فَإِنْ سَرْ/رَهَا قَبْلُ لْ/فِرَاقِ/ لِقَاؤُهُو ... فَلَيْسَ/ بِمَأْمُونِنْ/ عَلَيْهَا/ سُرُورُهَا

فعولن/مفاعيلن /فعول /مفاعلن فعول / مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن

مَتَى تُبْصِرِ القُدْسَ العَتِيقةَ مَرَّةً ..... فَسَوْفَ تَرَاهَا العَيْنُ حَيْثُ تُدِيرُهَا

مَتَى تُبْ/صِرِ لْقُدْسَ لْ/عَتِيق/ةَ مَرْرَتَنْ ..... فَسَوْفَ/تَرَاهَلْعَيْ/نُ حَيْثُ/ تُدِيرُهَا

فعولن/ مفاعيلن / فعول/ مفاعلن فعول / مفاعيلن / فعول / مفاعلن

فِي القُدْسِ بَائِعُ خُضْرَةٍ مِنْ جُورْجِيَا بَرِمٌ بِزَوْجَتِهِ، يُفَكِّرُ فِي قَضَاءِ إِجَازَةٍ أَوْ فِي طِلاءِ البَيْتْ.

فِلْقُدْسِ بَا/ئِعُ خُضْرَتِنْ/مِنْ جُرْجِيَا/بَرِمُنْ بِزَوْ/جَتِهِي، يُفَكْ/كِرُ فِي قَضَا/ءِإِجَازَتِنْ/ أَوْ فِي طِلا/ءِ لْبَيْتْ

مُتْفَاعِلُنْ/مُتَفَاعِلُنْ/مُتْفَاعِلُنْ/مُتَفَاعِلُنْ/مُتَفَاعِلُنْ/مُتَفَاعِلُنْ/مُتَفَاعِلُنْ/مُتْفَاعِلُنْ/ فَعْلانْ

فِي القُدْسِ، تَوْرَاةٌ وَكَهْلٌ جَاءَ مِنْ مَنْهَاتِنَ العُلْيَا يُفَقِّهُ فِتْيَةَ البُولُونِ فِي أَحْكَامِهَا

فِلْقُدْسِ، تَوْ/رَاتُنْ وَكَهْ/لُنْ جَاءَ مِنْ/مَنْهَاتِنَ لْ/عُلْيَا يُفَقْ/قِهُ فِتْيَةَ لْ/بُولُونِ فِي/أَحْكَامِهَا

مُتْفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ

فِي القُدْسِ شُرْطِيٌّ مِنَ الأَحْبَاشِ يُغْلِقُ شَارِعًا فِي السُّوقْ..

فِلْقُدْسِ شُرْ/طِيُنْ مِنَ لْ/أَحْبَاشِ يُغْ/لِقُ شَارِعَنْ/ فِسْسُوقْ..

مُتْفَاعِلُنْ/ مُتْفَاعِلُنْ/ مُتْفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ/ فَعْلانْ

الفصل الأول

من الـوزن إلـى الإيــقاع:

ملامح التحول الإيقاعي

وظيفة الإيقاع

أثر الموسيقى في تحريك النفس

1- ملامح التحول الإيقاعي.

الشعر – كما هو معروف – ديوان العرب وجزء من نمط حياتهم، يتفاخرون بأجوده فيما بينهم، وبه يرثون موتاهم ويمدحون عشائرهم، ويتسابقون مع بعضهم في قول أحسنه، فكان هذا من ميزة حياتهم القائمة على القدرة على نظم أبلغ الشعر وأفضله، وبقيت آثاره إلى وقتنا الحاضر، هذه الآثار القائمة على نمط خاص يعتمد هندسة ثابتة لشكل البيت، من تساو للأشطر الشعرية وتفعيلاتها، وثبوت للقافية ورويها.

ولما كان التجديد سنة حميدة تمس مختلف المجالات وفي كل الأزمنة والأمكنة كان للشعر العربي نصيب من هذا التحول، فبعد نهاية الحرب العالمية الثانية شهد العالم تغيرا من حال إلى آخر، وبعدما وضعت الحرب أوزارها اتجهت الدول لبناء أوطانها على جميع الأصعدة، فمن الناحية المعرفية تطورت التكنولوجيا وشملت ميادين عدة، مما أدى إلى التعامل مع هذه التحولات المتسارعة عن طريق الاطلاع على ما يجري من متغيرات والاستفادة منها بتوجيهها نحو الأطر الصحيحة كل حسب خصوصياته، فحتى وإن كان هناك حساسية اتجاه الدول المستعمرة إلا أن اكتساب المعارف والعلوم لدى الدول المتقدمة والمنعدمة عند دول الضفة الأخرى، جعل معظم الدول النامية تتجه للتعامل مع هذه الدول في مختلف المجالات.

فكان على الصعيد الأدبي أن تأثر بعض الأدباء ببعض المذاهب الغربية فقاموا باستقدام بعض المناهج وتطبيقها على الدراسات الأدبية وجلب نماذج غربية ومحاولة تجريبها على الواقع العربي، ومنها ميدان الشعر العربي الثري بمختلف أنواع الدراسة وخاصة الإيقاعية منها.

وبالرغم من المحاولات العديدة التي مست إيقاع القصيدة العربية من استحداث أوزان متفردة وغير خليلية وموشحات وإيقاعات متنوعة، إلا أن الشعر الحر كان السمة الغالبة على هذا التحول الذي مس

بنية القصيدة الشعرية شكلا ومضمونا، فكان لقصيدة الكوليرا لنازك الملائكة والتي تصنّف بأنها من الأوائل الذين كتبوا في هذا النوع من الشعر في المشرق، ورمضان حمود في المغرب العربي أثرا معتبرا في سيرورة الشعر التاريخية، فنجاحه كان بسبب تقبل العديد من الشعراء لهذا النموذج الشعري الذي رأوا فيه خلاصهم من الصيغ والقوالب الشعرية الخاضعة لنظام يحدد بدايات ونهايات البيت الشعري، وبالتالي اضطرار الشاعر للتعامل مع هذا المعطى الإيقاعي وعدم تجاوزه، الأمر الذي أدى إلى التركيز على بناء البيت أكثر من الاهتمام بإيقاعه.

ولم يكن هذا الاكتشاف وليد المصادفة بل سبقته محاولات عديدة منها المتعثرة والمعدّلة والصائبة إلى أن تمّ التوصّل إلى هذا الزخم الإيقاعي الذي ساوق أحاسيس الشاعر والمتلقي معا، وعزّز الثروة الإيقاعية داخل النصوص الشعرية، ووجد فيه الشعراء الإيقاع الذي يتجاوز قيود العروض دون الخروج عن أوزانه، فهم يقرّون بأن الإيقاع أشمل من العروض، ويجب أن يكون العروض تابعا للإيقاع وليس العكس، وبذلك لا يخفى على أحد بأن نموذج الشعر الحر استورده العرب من أوروبا وصبغوه بصبغة يغلب عليها الطابع العربي، وهو ما تناولته نازك الملائكة من قبل حيث تقول: «... والذي أعتقده أن الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف، لن يبقي من الأساليب القديمة شيئا، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميع، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقا جديدة واسعة من قوة التعبير، والتجارب الشعرية والموضوعات ستتجه اتجاها سريعا إلى داخل النفس بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد»[1] دون أن تغوص في أعماقها وتدرك أسرارها.

فكان هذا التجديد بمثابة الحلقة المبحوث عنها من طرف النفس التي ملّت التركيب الإيقاعي القائم على الخضوع لهندسة مسبقة، فكان لاتساع الخيال والفلسفة والإيقاع بكل تجلياته الميزة الجديدة الخاصة بالشعر الحر، الذي من خصائصه مساعدة الشاعر بكل ما يمكن أن يظهره للعلن من انفعالات

[1] – فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، دار المعرفة، الجزائر، د ط، 2009م، ص: 50.

نفسية صادرة من أغوار النفس العميقة مع مسايرة الإيقاع لهذه الانفعالات وترجمتها دون الخروج عن أسس النظرية الخليلية العامة، مع عدم اعتباره بديلا لها لأنه منطلق من قواعد هذه النظرية.

هذا المعطى الإيقاعي الجديدة مكن الشعراء من إدراكهم لأنظمة إيقاعية مضمرة تماثل انفعالاتهم الداخلية، واستقصائهم لمكامن الإثارات الشعرية التي تتوق إليه ذواتهم والمفضية إلى استدراج السامع إلى غايات شعرية داخل النص، فالشاعر يرفض أن تكون قصيدته مجرد بث مسموع تصل للمستمع على شكل قوالب جاهزة وموسيقاها معروفة يعرف من خلالها مبدأ كل بيت ونهايته فيميل عندئذ إلى الاستماع الآلي للقصيدة، وإنما غايته نقل المتلقي ليعيش فضاء القصيدة من خلال اللعب على وتر الإيقاع غير الجاهز الذي يجعله حاضر التفكير زمن كل قول ملفوظ، فيحصل الاندماج الشعوري بين الباث والمتلقي بناء على المكونات الإيقاعية الخارجية والداخلية المضمرة المشكّلة لهذا النص الشعري.

وكما هو معروف في جميع المعارف والعلوم فلا تكون الاكتشافات إلا بعد مضي زمن مليء بالتجارب والافتراضات التي تسمح بولادة فكرة معينة، حيث يكون للشيء المكتشف تمهيد يمس ويبرز جوانبه الظاهرة والخفية من قواعد وأسس وعناصر ومؤثرات داخلية وخارجية متعددة، وهو ما تجلى في الشعر الحر الذي يرجع بدر شاكر السياب سبب ولادته «إلى أمرين متلازمين: الأول سياسي، والآخر، هو حصيلة الأول: انحدار الفن إلى دائرة المناسبة، ومن شأن المناسبة أن تولد التسطح»[1] زيادة على كثرة الملل من آليات الإيقاع المتفرد وفلسفة القصيدة الظاهرة، بينما يمتاز الشعر الحر بالكثافة الإيقاعية لمكونات النص الشعري، فتستطيع أن تحدد موضوع القصيدة في العمودي من الوهلة الأولى بينما في الشعر الحر يصعب ذلك حتى تصل القصيدة لنهايتها، فتبنّى الشعراء هذا النمط الإيقاعي المتحرر الذي يساير انفعالاتهم الوجدانية ويماثل تفاضلاتهم الإيقاعية، مما نتج عنه قصائد شعرية تبرز إبداعاتهم فيه مسّت بالإيجاب الجانب الإيقاعي الخارجي والداخلي للنص الشعري، فأصبحت هندسة القصيدة تخضع لانفعالات النفس من بداية ونهاية للأسطر الشعرية موازية للدفقة الشعورية للشاعر، زيادة على التنوع في اختيار البحور وجواز المزج بين بعض الأوزان، والتحرر من القافية ولوازمها، سواء بتنويعها بين الجمل

---

[1] – فيصل هادي عبد الله، دفاعا عن الحداثة الشعر الحر وضرورة التجديد، .....المنتدى، ص: 250.

الشعرية أو دون الالتزام بذلك، وتغيير لحروف الروي وبالتالي إعطاء جرس خاص لكل روي المفضي إلى اختلاف الإيقاع من سطر لآخر.

كل ذلك جعل الشعراء يحسون باكتساب معطى إيقاعيا جديدا زيادة على السابق اعتبروه ثروة إيقاعية تضاف للتراث الشعري العربي، وبهذا كان لزاما عليهم الخروج عن أنماط الشعر القديم «الذي يفلسف موسيقى الشعراء فلسفة تأخذ في الاعتبار الأول قيمة الإيقاع النفسي للنسق الكلامي لا صورة الوزن العروضي للبيت الشعري»[1] الذي كان لا يسمح بتجاوز قيوده الموضوعة، بينما يلين ذلك داخل نظام الشعر الحر، ومثال ذلك قول السياب في هذه الأسطر من قصيدة: "شناشيل ابنة الجلبي" وهي من بحر الوافر مستخدما تفعيلة: متفاعلن، الصحيحة والمعقولة، حيث أخضع أسطره الشعرية التالية لتموجاته النفسية بكتابة عدد معين من التفعيلات في كل سطر دون الالتزام بمنوال بحر الوافر المعروف بثلاث تفعيلات في كل شطر ودون تفعيلة فعولن المقطوفة، فتصرف حسب انفعالاته الذاتية بوضع عدد متنوع زيادة على التدوير في كل سطر كما يلي:

تَقَطَّعَتِ الدُّرُوبُ ، مِقَصّ هَذَا الهَاطِلِ المِدْرَارِ

تَقَطْطَعَتِ دْ/دُرُوبُ مِقَصْ/ص هَاذَلْهَا/طِلِ لْمِدْرَا/ رِ تدوير

مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلْتُنْ / مُفَاعَلْتُنْ / مُ

قَطَّعَهَا وَوَارَاهَا ،

قَطْطَعَهَا / وَوَارَاهَا

فَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلْتُنْ

وَطَوَّقَتِ المَعَابِرُ مِنْ جُذُوعِ النَّخْلِ فِي الأَمْطَارْ

---

[1] – عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط 05، 1994م، ص: 54.

وَطَوْوَقَتِ لْ/مَعَابِرُ مِنْ/ جُذُوعِ نْنَخْ/لِ فِلْأَمْطَارْ

مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلْتُنْ / مُفَاعَلْتُنْ

كَغَرْقَى مِنْ سَفِينَةِ سَنْدِبَادَ ، كَقِصَّةٍ خَضْرَاءَ أَرْجَأَهَا وَخَلاَّهَا[1]

كَغَرْقَى مِنْ/ سَفِينَةِ سَنْ/دِبَادَ كَقِصْ/صَتِنْ خَضْرَا/ءَ أَرْجَأَهَا/ وَخَلْلَاهَا

مُفَاعَلْتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلْتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ

وما ألاحظه هو أن الإيقاع كان يحدثه البيت الشعري كاملا، بينما يتأتى الآن من تفعيلة أو تفعيلتين في السطر الشعري، فالإيقاع في الشعر العمودي كان لا يتساوى مع تجربة الشاعر الوجدانية، لأن الدفقة الشعورية قد تقصر عن شكل البيت العمودي وقد تتعدى هندسته، الأمر الذي استوجب استقصاء توقيعات شعرية بديلة تفضي لتنويعات إيقاعية تماثل انفعالات الشعراء بديلة للآليات الوزنية القديمة، زيادة على خاصية الغموض للمعاني التي دأب شعراء الشعر الحر على توظيفها باستعمال الرمز والغموض وخصائص متنوعة في القصيدة من عنوان ومضمون وتحكم في تفعيلات القصيدة مابين اختيار تفعيلات معينة لبحر ما أو المزج بين بحرين، فعندما يضع الشاعر عنوانا لنص شعري في الشعر العمودي يرتسم بوضوح مضمونه ومعناه، بينما يصعب ذلك أحيانا في الشعر الحر حتى قراءته نصه كاملا.

وهذا المقاربة الشعرية الجديدة في الحقل الشعري لم تأتي اعتباطا بل كانت مبنية على عوامل متعددة، يذكر بعضها فوزي سعد عيسى بقوله:«هناك ثلاثة عوامل أساسية دفعت الشعراء والنقاد في العصر الحديث إلى طلب الجديد، أولُها: شعورهم بأن الشكل التقليدي للقصيدة – برتابته وخطابيته– قد أصبح عائقًا في سبيل التعبير الحر عن التجربة الشعرية، وثانيها: اختلاف تجربة الإنسان المعاصر عن تجربة الشاعر القديم، وتعقد هذه التجربة على نحو يتطلب للوفاء بها وسائل تتيح أكبر قدر ممكن من الحرية التعبيرية، وثالثها: محاولة استخدام الشعر العربي في الأعمال الدرامية والقصصية والملحمية

[1] – بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي، دار الطليعة، بيروت، ط 01، 1965م، ص: 08.

والخروج به من غنائيته التي سيطرت عليه عبر تاريخه الطويل»[1] وإلزامه بأداء دور معين على حساب إمكاناته.

كما أن التحول من النمط العمودي إلى الشعر الحر ليس غرضه إقصاء الأول، وإنما هو الانتقال من تركيب إيقاعي إلى آخر، فغرض الشعر هو تكثيف التنوع الإيقاعي الذي يجعل المتلقي يستحسن آليات بناء النص الشعري مستمتعا بمجاورة إيقاعه المتساوق مع التجربة الشعرية، لذلك كان وجوبا محاولة البحث عن التنوع وليس الإقصاء، فالشاعر المبدع في الشعر الحر هو متمكن قبل ذلك في العمودي من جميع الجوانب، فلا يخفى عما يسمح به الإيقاع في الشعر الحر بنسج نص شعري يمتاز بفلسفة شعرية عميقة ولغة رمزية غامضة وتصوير فكري عميق مترجم لانفعالات النفس الوجدانية، فهذه العناصر لا تتأتى إلا لشاعر يتقن فن الشعر العمودي، فكلٌ له خصائصه، غير أن الغالب في الشعر العمودي هو التركيز على الوزن أكثر من الإيقاع، عكس الشعر الحر الذي يهتم بالإيقاع أكثر من الوزن فتميّز «الإيقاع عن الوزن يأتي من ناحيتين:

الأولى: أن "الظاهرة الصوتية" ليس من الضروري أن تكون مقاطع أو حركات وسكنات أو نبرات كما في تحديد الوزن، بل يمكن أن تكون "سكونا" مثلاً.

والثانية: أن طبيعة التوالي في الإيقاع فيها قدر من الحرية لا يتوفر في الوزن، لأن الشاعر يستطيع أن يحددها كما يشاء، بشرط أن يكون التوالي موجودا وعلى نظام ما وهذان التميزان للإيقاع Rhythm يضعانه مباشرة في جانب الحرية، بينما يظل الوزن في جانب الثبات والتقييد»[2] الأمر الذي استوجب البحث عن بديل إيقاعي يدخل ضمن مسايرة التجديد بصفة عامة، وهو ما تحقق بفضل جهود الكثير من الشعراء الذين توصلوا إلى إيقاع الشعر الحر الذي يرونه مناسبا لترجمة رغباتهم الشعورية، حيث يرى فوزي سعد عيسى أنّ «تجديد الشعراء المعاصرين في موسيقى الشعر لم يبدأ من فراغ، وإنما كان استمرارًا لجهود شعراء سابقين كانت لهم محاولات كثيرة ومتعددة للتجديد في العروض العربي،

---

[1] – فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، ص:235.

[2] – سيد البحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء أبو للو، كلية الآداب، جامعة القاهرة، د ط، د ت، ص: 13.

فتصرف بعضهم في الأوزان التقليدية، وتوسع فريق من الشعراء في الإفادة من فكرة الزحافات والعلل، وحاول بعض الشعراء أن يتحلل تماما من قيود الوزن والقافية ومال آخرون إلى نظم بعض قصائدهم على أكثر من وزن»[1] شعري وغرضهم في ذلك هو الانفلات من رتابة هندسة البيت الآلية، ليس على حساب النظرية الخليلية ولكن بتغيير في هندسة وشكل البيت، لأن الشعر الحر منطلق من قواعد النظرية الخليلية وخاضع لها، ولكن ما يعاب على بعض الشعراء هو ركوب موجة التغيير والتجديد بمحاولة نظمهم لأشعار لا تتسم ببلاغة شعرية مؤثرة وفاقدة لفلسفة إيقاعية مميزة، فالشعر الحر هو تبديل للمواقع العروضية والبحث عن التموضعات الصحيحة للإيقاع في النصوص الشعرية وليس الانفلات نهائيا من قواعد النظرية الخليلية، فقيام بعض الشعراء في بداية الأمر بعدة محاولات كان هدفها البحث عن إيقاعات أخرى تنضاف للنمط القديم فيصبح التراث الشعري العربي ثريا بإيقاعات متعددة زائدة «وقد أفاد الشعراء المعاصرون من هذه المحاولات كلها فوسعوا من نطاقها وأضافوا إليها إضافات أخرى بحكم ثقافاتهم الجديدة وصلاتهم بالشعر الأوربي»[2] الذي عرفوه عن طريق احتكاكهم بالثقافات الأوروبية وطبعوه بخصائص عربية، فمثلا في بحر الرجز أجد أن بعض الشعراء الجدد في شعرهم الحر أضافوا «ضروبًا أخرى هي أجزاء من التفعيلة الأصلية «مُسْتَفْعِلُنْ»». ومن هذه الضروب مُسْ (فَعْ) مُسْتَ (فَعْلُ) مُتَفْ (فَعَلْ) مُسْتَفْ (فَعْلُنْ) مُتَفْعْ (فَعُولْ) مُسْتَفْعِ (مَفْعُولُ). ويزيدون على التفعيلة، فيستخدمون: مُسْتَفْعِلان، مُتَفْعِلان، مُسْتَعِلان، مُتَعِلان»[3] فهذه التغييرات حتى وإن استحسنها لفيف من الشعراء إلا أنها لا تعتبر بديلا لنظرية الخليل وإنّما «غاية ما هنالك أن الشعر الحرّ تخلص من وحدة الوزن في مجموع فقرات القصيدة. فالشعر الملتزم يتخذ البيت بأكمله وحدة جزئية يحدث من تكرارها وزن بعينه تتألف منه القصيدة الكاملة، ومن هنا نشأ التشابه التام بين جميع أبيات القصيدة في الوزن، أما الشعر الحر فلا يتقيد بذلك فأحيانا تكون الفقرة تفعيلة واحدة وأحيانًا تكون اثنتين وأحيانًا تزيد على ذلك، ويصح أن ترد الفقرات المختلفات في العدد في القصيدة الواحدة. مع ملاحظة اتفاقها في لون من ألوان الموسيقى هو التفعيلة بقطع النظر عن

---

[1]– فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، ص:235.

[2]– المرجع السابق، ص:235.

[3] – محمد علي الشوابكة، أنور أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص:121.

ترتيب هذه التفعيلات»[1] التي تؤدي لونا مميزا من الموسيقى الخاضعة لذوق الشاعر وأحاسيسه، الأمر الذي تولد عنه تحول الإيقاع الذي كان يشمل بيتا أو بيتين أو قطعة أو قصيدة إلى نمط جديد وهو إيقاع الجملة الشعرية التي تتكون من مجموعة أسطر شعرية كل حسب مضمونها، فقد تكون القصيدة جملة شعرية واحدة وقد تنقسم لجملتين أو تتكون من مجموعة جمل شعرية، ميزتها أن كل واحدة منها تحوي دفقة شعورية خاصة، منفصلة عن الأخرى من ناحية المعنى، ومكملة لبعضها في بناء النص الشعري، ومثال ذلك كما يقول محمد الصالح باويه في هذه الأسطر من قصيدة "الإنسان الكبير" من بحر الرمل:

يَا جِرَاحِي

يَا جِرَاحِي

فَاعِلاتُنْ

فِي دَمِي كَنْزُ السَّنَابِلْ

فِي دَمِي كَنْ/زُ سْسَنَابِلْ

فَاعِلاتُنْ / فَاعِلاتُنْ

يَنْحَنِي شَوْقًا إِلَى صَوْتِ المَنَاجِلْ

يَنْحَنِي شَوْ/قَنْ إِلَى صَوْ/تِ لْمَنَاجِلْ

فَاعِلاتُنْ / فَاعِلاتُنْ / فَاعِلاتُنْ

يَنْحَنِي لِلشَّمْسِ لِلْفَجْرِ إِلَى خلْجَةِ ثَائِرْ

يَنْحَنِي لِشْ/شَمْسِ لِلْفَجْ/رِ إِلَى خلْ/جَةِ ثَائِرْ

---

[1] – عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، ص: 11.

فَاعِلاتُنْ / فَاعِلاتُنْ / فَعِلاتُنْ / فَعِلاتُنْ

يَنْحَنِي شَوْقًا إِلَى قُبْلَةِ طِفْلِي وَزَغَارِيدَ وَشَاعِرْ[1]

يَنْحَنِي شَوْ/قَنْ إِلَى قُبْ/لَةِ طِفْلِي/ وَزَغَارِي/دَ وَشَاعِرْ

فَاعِلاتُنْ / فَاعِلاتُنْ / فَعِلاتُنْ / فَعِلاتُنْ / فَعِلاتُنْ

فألاحظ أن الشاعر شكل هذه الجملة الشعرية بناء على انفعالاته النفسية فبداية السطر الأول كانت عبارة عن نداء ثم يأتي الإخبار عن الشيء في السطر الثاني ثم الإخبار في الأسطر المتبقية عمّا تكلّم عنه في السطر الثاني، فهذا نموذج لجملة شعرية مكونة من بضعة أسطر تمثل صدى لإحساس الشاعر مركبة تركيبا متنوعا في كل سطر مابين تفعيلة وتفعيلتين وثلاثة وما فوق الثلاثة تفعيلات.

أما على مستوى الزحافات والعلل فيقول عبد الله درويش أنّه «وزيادة على هذا فإنَّ الشعر الحر يستخدم الزحافات والعلل أوسع استخدام . فمثلًا التذييل والترفييل يكونان في مجزوء الكامل في الشعر الملتزم، غير أنَّ تخلص الشعر الحر من كمية التفعيلات يبيح استعمال التذييل في أي بيت من القصيدة وهكذا»[2] دون أن يلتزم بباقي التفعيلات الأخرى، والذي أجد أنه قد ارتسم في عدّة مواقع من خلال رصد هذه الأسطر الشعرية للشاعر صلاح عبد الصبور حيث وظّف الضرب المذال (مُتفَاعِلانْ) والضرب المرفّل (مُتفَاعِلاتُنْ) بتوزيعها على مختلف الأسطر بقوله:

يَا صَاحِبِي، إِنِّي حَزِينْ

يَا صَاحِبِي/ إِنْنِي حَزِينْ

مُتْفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلانْ

وَخَرَجْتُ مِنْ جَوْفِ المَدِينَةِ أَطْلُبُ الرِّزْقَ المُتَاحْ

---

[1] – الشريف مريبعي، اللغة العربية وآدابها، ص:117

[2] – عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، ص: 11–12

وَخَرَجْتُ مِنْ/ جَوْفِ لْمَدِي/نَةِ أَطْلُبُ رْ/رِزْقَ لْمُتَاحْ

مُتَفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلانْ

وَغَمَسْتُ فِي مَاءِ القَنَاعَةِ خبْزَ أَيَّامِي الكفَافْ

وَغَمَسْتُ فِي/ مَاءِ لْقَنَا/عَةِ خبْزَ أَيْ/يَامِ لْكفَافْ

مُتَفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلانْ

وَرَجَعْتُ بَعْدَ الظُّهْرِ فِي جَيْبِي قُرُوشْ

وَرَجَعْتُ بَعْ/دَ ظْظُهْرِ فِي/ جَيْبِي قُرُوشْ

مُتَفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلانْ

فَشَرِبْتُ شَايًا فِي الطَّرِيقْ

فَشَرِبْتُ شَا/يَنْ فِ طْطَرِيقْ

مُتَفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلانْ

وَرَتَقْتُ نَعْلِي[1]

وَرَتَقْتُ نعْلِي

مُتَفَاعِلاتُنْ

فالضرب المذال (مُتفَاعِلانْ) في الشعر العمودي هو ضرب للعروض الثالثة المجزوءة " مُتَفَاعِلُنْ، والضرب المرفّل (مُتفَاعِلاتُنْ) هو كذلك ضرب للعروض الثالثة المجزوءة " مُتَفَاعِلُنْ"، ولكن استخدامات

[1] – الشريف مريبعي، اللغة العربية وآدابها، ص:157

كل ضرب تأتي منفصلة، فكل قصيدة تنظم على ضرب خاص بها، أما في الحر فيجوز المزج بين الضربين.

أما على مستوى بناء النص الشعري في الشعر الحر فهناك أصناف «يسيرة من التبدل والتجديد في الشعر القديم قد برزت في أنماطٍ من الأراجيز، والموشحات، والأوزان المولدة، والفنون المستحدثة، إلا أن أسلوب الشطرين المتناظرين بقي الصورة الغالبة على الشعر العربي، حتى تجاوزت الانطلاقة الحديثة تلك الحدود، وبدا التحول جليا في النصف الأول من القرن العشرين، وآل الأمر أخيرا إلى لون من الشعر «الحر» اشتهر باسم (شعر التفعيلة) وكانت حركته «أهم حركة تطويرية في تاريخ الشعر العربي، لأنها تناولت ميدان البناء الشعري والأداء، وهذا ما يميزها عن حركات التجديد السابقة»»[1] التي لم تستمر في الوجود، لعدم قناعة الشعراء بالفاعلية الايقاعية للأنماط الشعرية السابقة، هذه الفاعلية التي لا تتحقق إلا عندما يكون أثرها الإيقاعي مساوق لأحاسيسهم الوجدانية.

إن مصطلح الإيقاع ومفهومه ووظيفته في الهيكل الشعري الجديد لا يعد تنميقا زائدا داخل معان متعددة، وإنما هو عملية ربط وصقل هذه المعان للوصول إلى خلق تشكيل موسيقي مميّز يؤدي إلى تساوي الإيقاع بالتجربة الشعرية المعبر عنها نفسيا وصوتيا ودلاليا، وعلى هذا «انطلق النقاد المحدثون – على اختلاف اتجاهاتهم وتعدد مناهجهم وأطروحاتهم– من رفض التعريف المزمن للشعر على أنه " كلام موزون مقفى، معتبرين أن هذا التعريف كان مسؤولا عما وصلت إليه القصيدة العربية من نمطية وما انتهت إليه إيقاعاتها من شحوب. لذلك فإن إعادة بناء هذه القصيدة اليوم يستدعي تحرير الشاعر الحديث من هذا المفهوم وما دار حوله من ركام نظري يحصر الشعر في عنصر واحد من عناصر البناء الشعري، هو الإيقاع الذي يضيق مفهومه في الرؤية التقليدية حتى ينحصر في الوزن ذي البحور الخليلية المحددة»[2] التي تجعل من الشاعر أسير هذه الآليات العروضية ولا تسمح له بتجاوزها، فيكون عمل الشاعر مركزا على تصحيح الاختلالات الوزنية أكثر من اهتمامه بالإيقاع، وهذه الأسطر الشعرية لبدر

---

[1] – محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، دمشق، 1416هـ/ 1996م، ص:197.

[2] – فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، ص: 50

شاكر السياب من قصيدة "ها ها هوه" من بحر الطويل شبيهة بما سبق قوله، غير أن الشاعر تحرر في نسجها على المنوال الذي رآه أنها تصلح عليه، يقول السياب[1]:

وَبَابٌ غَفَا بَيْنَ الشُّجَيْرَاتِ أَخْضَرُ

وَبَابُنْ/ غَفَا بَيْنَ شْ/ شُجَيْرَا /تِ أَخْضَرُو

فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِلُنْ

لَقَدْ أَثْمَرَ الصَّمْتُ الَّذِي كَانَ يَثْمُرُ

لَقَدْ أَثْ/مَرَ صْصَمْتُلْ/لَذِي كَا/نَ يَثْمُرُو

فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِلُنْ

مَعَ الصُّبْحِ بِالبُوقَاتِ أَوْ نُوحُ بَائِعٌ

مَعَصْصُبْ/ حِ بِلْبُوقَا /تِ أَوْ نُو/حُ بَائِعُنْ

فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ

بِتِينٍ مِنَ الذِّكْرَى وَكَرمٍ يُقَطِّرُ

بِتِينِنْ / مِنَ ذْذِكْرَى/ وَكَرمِنْ/ يُقَطْطُرُو

فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ

عَلَى كُلِّ شَارِعٍ

عَلَى كُلْ/ لِشَارِعِنْ

---

[1] – بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي، ص: 54.

فَعُولُنْ /مَفَاعِيلُنْ

فَيَحْسُو وَيَسْكَرُ

فَيَحْسُو/ وَيَسْكَرُو

فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ

بِرِفْقٍ فَلا يَهْذِي وَلا يَتَنَمَّرُ [1]

بِرِفْقِنْ / فَلا يَهْذِي/ وَلا يَ /تَنَمْمَرُو

فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ

فألاحظ أن السياب قد تصرف بحريّة في كتابة الأسطر السابقة بإخضاعها لانفعالاته النفسية على حساب الشكل الهندسي المعروف لبحر الطويل، حيث يستقيم نظمها حتى على المنوال العمودي دون إهمال للقافية أو الروي، فأعطى قيمة للإيقاع على حساب شكل البيت، بتغيير وتعديل طفيف يمكن ملاحظته كما يلي:

، غَفَا بَيْنَ الشُّجَيْرَاتِ أَخْضَـ مَرَ الصَّمْتُ الَّذِي كَانَ يَثْمُـ

لصُّبْحِ بِالبُوقَاتِ أَوْ نُوحُ بَا , مِنَ الذِّكْرَى وَكَرمٍ يُقَطِّـ

, كُلِّ شَارِعٍ فَيَحْسُو وَيَسْـ ـقٍ فَلا يَهْذِي وَلا يَتَنَمَّـ

فالتحرر الذي اكتسبه الشاعر في بناء القصيدة الشعرية من التحول الإيقاعي الجديد جعله يركز على عملية الإبداع في النسج الشعري للبحث عن إيقاع متنوع يجاور ويماثل عمله المنسج القائم على مسايرة أغوار النفس وانفعالاتها التي يترجمها إيقاع القصيدة الخارجي والداخلي المضمر، دون الانفلات

---

[1] – يَتَنَمَّرُ: من نَمَّرَ وَتَنَمَّرَ أي غضب وساء خلقه، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، **مادة: نمر**.

من أسس النظرية الخليلية المعروفة، هذا التحرر الذي يجب أن يتخصص ببعض الآليات التي لا تمس بالجوهر العام للقصيدة الشعرية العربية من بحور وتفعيلات، لأنه في المقابل هناك من استغل هذا التحرر في الإيجاب في تزويد القصيدة الشعرية بإيقاعات متنوعة وهناك من استغله في السلب من بعض أشباه الشعراء الذين لم يراعوا حتى أبجديات النظرية الخليلية، فسمح هذا التحول الإيقاعي لبعض الشعراء بتجاوز التركيز على تغيير التشكيل الهندسي للبيت الشعري وتعويضه بالسطر الشعري، إلى ابتكار تغييرات جديدة مست أركان القصيدة من زحافات وعلل، وهي محسوبة على بعض الدارسين الذين لهم باع في الدراسات الإيقاعية، مثال ذلك الزحاف الذي ذكره محمود علي السمان في كتابه العروض الجديد وهو: اجتماع العصب والقصر وهو زحاف مزدوج جديد، وأطلق عليه اسم ((العصر))، وشاهده قصيدة ((أو يستيقظ الانسان)) لمحمد البخاري»[1]، وهذه الإضافات تدخل في باب الأعمال التي يجب أن تخضع للتقييم من طرف المختصين وتبقى اجتهاداتهم وإضافاتهم التي تشمل ميدان الشعر الحر محل دراسة من طرف النقاد والعروضيين.

لقد استهوى الشعر الجديد معظم الشعراء المعروفين، فأجد أدونيس قد أطلق العنان في قبول الشكل الجديد من خلال النظم الدائم لأشعاره عليه، وتجاوز النظام القديم الذي قدّم فيه ملاحظات يعيب فيها على نظامه القسري، إلا أن «ملاحظة أدونيس هذه لا تنطلق من أرضية الرفض السجالي الساذج لسلطة النموذج، بل تتأسس على رؤية تطمح إلى افتكاك الكتابة الشعرية من آلية العروض وقوانينه الصارمة، انطلاقا من رؤية جديدة تتأسس على مفهوم الإيقاع الذي يتجاوز حدود العروض» [2] الذي كان يعتبر كجدار تتحطم أمامه تموجاتهم النفسية فيكبتها ولا تخرج إلا بمقدار ما رسم لها، الأمر الذي مس حتى المتلقي الذي انتقل من السماع الآلي لبداية ونهاية البيت الشعري إلى السماع الآني في كل لحظة دون دراية للإيقاع الذي يتأتى كل مرة، وجعل المتلقي ينتقل من الوضعية القديمة التي يكون فيها المستمع مثل المستقبل الآلي الذي يدرك دوما منطلق ونهاية البيت الشعري زيادة على سماعه نفس الجرس الموسيقي للأعاريض والأضرب والقافية بما فيها التكرار الدائم لحرف الروي، إلى الوضع الذي يكون فيه المستمع

---

[1] – محمود علي السمان، العروض الجديد، ص: 44.

[2] – فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، ص: 50.

حاضر التركيز منبهر النفس بالانسجام المتأتي من تشكيلات شعرية مميزة، لينتقل معنويا لملاحقة عنصر المفاجأة الصادر عن تراكيب جديدة منسوجة بطريقة تجعل المتلقي يستمتع بإيقاع اللحظة المتنوع.

وبناء على ذلك بدأت تتشكل معالم وملامح إيقاع جديد بخصائص فنية راقية بشكل سريع، فتن الشعراء وسحرهم فرأوا فيه مخلصهم من تبعية آلية إزاء نظام خاص، فهم يصرّون على أن «الإيقاع ليس مجرد الوزن الخليلى أو غيره من الأوزان بل هو لغة ثانية لا تدركها الأذن وحدها بل الحواس، فالإيقاع هو الوعي الغائب/ الحاضر وله علاقة ثنائية بالأجواء الشعرية فهو يستحضرها و يبثها، إنه النظام الذي يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي أو شكلي) أو جو ما (فكري أو روحي)، (حسي أو سحري) وهو كذلك صيغة لعلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التداخل) فهو– إذن– نظام أمواج صوتية و معنوية و شكلية، ذلك أن للصورة إيقاعها كما للقصيدة – بصفة عامة ايقاعها "فإن القيمة الجوهرية لمفهوم الإيقاع أنه ليس ملزما على نحو أقنومى، بل هو عنصر دلالي بالغ الاتساع، بحيث يمنح الشاعر أكبر مساحة ممكنة من الحركة و الفعل الشعريين غير متقيد بكيان شكلي معد سلفا» يجعله يلتزم بقوانينه ويخضع لخصائصه الإيقاعيه، «ومن هنا فإن النص الحديث يمارس حرية داخلية في بناء إيقاعه كخطاب شعري يتصف بأنه، أولا وقبل كل شيء، رسم لا منته في مساحة من البياض تعطيه شكله النهائي، فيتفاعل فيه البصري والصوتي والدلالي»[1] يؤدي إلى تساوي الإيقاع بالتجربة الشعرية، لأن النفس حين تنفر وتمل من رتابة إيقاع ما، تبحث عن إيقاع وزني بديل بطريقة تلقائية ينقلها من رتابة نظام متعاقب صادر عن تفاعيل معينة، إلى إيقاع يتأتى من تفعيلة واحدة أو تفعيلتين بعدما كان يحدثه بيت شعري، وبالتالي التحول إلى الإيقاع الجديد المبني على التنوع المستمر في كل لحظة، و المحتوى في إيقاع أكبر منه يمثله إيقاع الجملة الشعرية، فالشاعر ينسج مجموعة إيقاعات صغيرة لتكوين إيقاع يمثل جملة شعرية تنتهي بانتهاء دفقته الشعورية قد تكون في سطر أو سطرين أو مجموعة أسطر يختلف تركيبها حسب انفعالات النفس.

[1] – فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، ص: 52.

ومن خلال هذه المقاربة الجديدة التي تبنّاها الشعراء في «الحقل النقدي العربي، بدأت مقاربة الإيقاع وعيا عميقا بالبنية المتشكلة من داخل النص ذاته، وتراجع الاهتمام بالوزن إلى المرتبة الثانية. ذلك أن هذا الوزن بما هو يخلق نظام توقفاته القسري ويعمل على حجز الإيقاع الشعري في قوالب خارجية، قد جمد الشعر في نظام معياري سكوني ترسيمي» [1] الأمر الذي دفع الشعراء إلى التحول من رؤيتهم للإيقاع قديما كوسيلة لتنميق البيت الشعري إلى اعتباره هدفا في بناء السطر الشعري، وبالتالي تكوين أحسن للنص الشعري، فكان تركيزهم قديما منصبا على تكوين صحيح وأفضل للبيت الشعري بجميع خصائصه من تفعيلات وزحافات وعلل وقافية وروي، هذه الأخيرة كانت عبارة عن منتهى البيت الشعري من الناحية الصوتية دون أن يكون لها دور معين في تكوين الإيقاع بصفة عامة، أو اعتبارها مصدرا لإيقاع مميز يهز أركان القصيدة بتركيباتها ودلالاتها، بل أن حسن صياغتها وإيجاد قافية مميزة لقصيدة شعرية ما كانت تمثل قديما رمزا لزعامة شاعر على آخر من خلال التسابق المحموم دائما بين الشعراء في تشكيل القصائد وإبراز مهارات كل شاعر وبيان ثروته اللغوية على حساب الإيقاع العام الممثل للقصيدة الشعرية العربية، بينما في الوقت الحاضر أضحى البحث عن بديل إيقاعي ضرورة حتمية لا مفر منها، فهذه الأسطر الشعرية من قصيدة "سوق القرية" لعبد الوهاب البياتي من بحر الكامل، تبين لنا تحررا كبيرا من الشاعر جسّده في هذه الأسطر الشعرية يتجلى أثره من خلال اختياره لعبارات ونسيجه المحكم للتراكيب الإيقاعية الناشئة عن الانفعالات النفسية المضمرة لدى الشاعر تدرك من خلال الغوص في خبايا هذه الأسطر، يقول البياتي:

الشَّمْسُ، وَالحُمْرُ الهَزِيلَة، وَالذُّبَابْ

وَحِذَاءُ جُنْدِيٍّ قَدِيمْ

يُتَدَاوَلُ الأَيْدِي، وَفَلاَّحٌ يُحَدِّقُ فِي الفَرَاغْ:

فِي مَطْلَعِ العَامِ الجَدِيدْ

---

[1] – مرجع نفسه، ص: 52.

يَدَّايَ تَمْتَلِئَانِ حَتْمًا بِالنُّقُودْ

وَسَأَشْتَرِي هَذَا الحِذَاءْ [1]

فهذا التصوير ينم عن فلسفة إيقاعية لدى الشاعر أراد من خلال هذه الأسطر أن يصور مشهدا من مشاهد الحياة اليومية المعبرة بذكر كل أصناف هذا التصوير من شمس دلالة على وصف ذلك اليوم الحار، وحمر هزيلة وذباب يمثل مشهد الأسى المعيشي أو مكان به فقر، وحذاء جندي قديم، ويمثل ما يتداول من ألبسة رثة وهي ترجمة لوصف نوعية ما هو موجود، فكلمة يدّاي تمتلئان حتما بالنقود دلالة على صغر الفرد الذي قدم للسوق وغنم من نقود أصدقاء الوالد، أو من نقود التسول، فميزة حذاء الجندي في القرية التباهي به زيادة على تميّزه بخصائص أكثر من الأحذية العادية المعروفة، فهذا مدلول لمجموعة من الناس يمارسون حياتهم في مكان خاص من مميزات ما ذكره الشاعر أنه يتصف بالفقر، فنرى أن الشاعر قام بوصف لعدة معان بمجموعة مفردات «فلم يعد الشعراء المجددون يحتفظون بالإيقاع الواضح للوزن العربي وحده ولكنهم استخدموا بجانب ذلك – كما يقول مورييه – إيقاع الأفكار الذي يقوم على التوازي والترديد ليحقق الانسجام والوحدة وللتعريض عن فقدان الانتظام في طول الأبيات وأنماط التقفية، وكذلك فإنهم يستخدمون التدفق في الأبيات والمعجم الشعري البسيط، والأسلوب المتأثر بأسلوب الصحافة والإذاعة، والكلام اليومي الذي يتسم بالبساطة، كما مالوا إلى تجسيد الطبيعة والأشياء، واستخدام المعادل الموضوعي والرمز والأسطورة والصورة المأخوذة من الحياة اليومية، واستخدام الحوار الداخلي، والاقتباس لكي ينقل الشاعر أحاسيسه وظروف تجربته الشعرية وحالته الفكرية، كل أولئك منح هذا الشكل الجديد خصائصه المميزة» [2] التي لم تكن ممنوحة من قبل، وهو ما ألاحظه في هذه الأسطر الشعرية لأحمد مطر من قصيدة بعنوان "صدمة" من بحر الرجز:

شَعَرْتُ هَذَا اليَوْمَ

بِالصَّدْمَهْ

---

[1] – عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، ص: 134

[2] – فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، ص:241.

فَعِنْدَمَا

رَأَيْتُ جَارِي قَادِماً

رفَعْتُ كَفِّي نَحْوَهُ

مُسَلِّماً

مُكْتَفِياً بِالصَّمْتِ وَالبَسْمَهْ

لأَنَّنِي أَعْلَمُ أَنَّ الصَّمْتَ

فِي أَوْطَانِنَا .. حِكْمَهْ.

لَكِنَّهُ رَدَّ عَلَيَّ قَائِلاً:

عَلَيْكُمُ السَّلامُ وَالرَّحْمَهْ.

وَرَغْمَ هَذَا

لَمْ تُسَجَّلْ ضِدَّهُ تُهْمَهْ!

اَلْحَمْدُ للهِ عَلَى النِّعْمَهْ

مَنْ قَالَ مَاتَتْ عِنْدَنَا

حُرِيَّةُ الكِلْمَهْ![1] .

فمدلول هذه الكلمات هو الشعور بالخوف من ردة فعل النظام الذي يرى الشاعر بأنه يسعى دائما لإلصاق التهم به لمجرد كلمة، فنرى أنها كلمات شعرية عادية ومفردات معروفة مستعملة ومسموعة في

[1] – أحمد مطر، المجموعة الشعرية، ص: 41.

حياتنا اليومية، ولكن مدلولاتها عميقة عمق إحساس الشاعر الذي أراد أن يوصل رسالة من خلال هذه التعابير، فالمتأمل في هذه الأسطر الشعرية يقرأ أفكار هذه الأسطر وما تمثله من دلالات مكثّفة، وبالرغم من أنها ألفاظ كثيرة التداول بين الناس في حياتهم اليومية إلا أنها منظّمة على منوال عروضي وليست مجرد كلمات متفرقة دون ضبط، وهو ما تؤكده نازك الملائكة من أن الشعر الحر «لم يخرج عن العروض فتقول: والواقع أن الشعر الحر جار على قواعد العروض العربي، ملتزم لها كل الالتزام، وكل ما فيه من غرابة أنه يجمع الوافر والمجزوء والمشطور جميعا»[1] دون الخروج على أسس النظرية الخليلية المعروفة والتحرر حتى في استعمال الأَضرب المختلفة في قصيدة واحدة والتي لا يصلح التقائها في الشعر العمودي، حيث أن كل قصيدة شعرية عمودية تخضع لعروض معينة وضربها الخاص التابع لها، بينما يؤدي التحرر في نظم الشعر الحر إلى استخدام مختلف الأعاريض والأَضرب التي يراها الشاعر بأنها تماثل وجدانه مترجمة لمشاعره، وفي شعر نازك صور عديدة فيما يخص هذا التحرر في استخدام الأعاريض والأضرب ونمثل له بهذه الأسطر من قصيدة: "في وادي العبيد" المنظومة على بحر الرمل وقد استعملت فيها الضرب المحذوف "فَاعِلُنْ" والصحيح "فَاعِلاتُنْ":

ضَاعَ عُمْرِي فِي دَيَاجِيرِ الحَيَاةِ

ضَاعَ عُمْرِي/ فِي دَيَاجِي/رِ لْحَيَاتِي

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

وَخَبَتْ أَحْلامُ قَلْبِي الْمُعْرَقِ[2]

وَخَبَتْ أَحْ / لامُ قَلْبِلْ / مُعْرَقِي

فعلاتن / فاعلاتن / فاعلن

---

[1] – فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، ص:242.

[2] – المعرق: قليل اللحم، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، **مادة:** عرق

هَا أَنَا وَحْدِي عَلَى شَطِّ المَمَاتِ

هَا أَنَا وَحْ/دِي عَلَى شَطْ/طِ لْمَمَاتِي

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

وَالأَعَاصِيرُ تُنَادِي زَوْرَقِي

وَلْأَعَاصِي/رُ تُنَادِي/ زَوْرَقِي

فاعلاتن / فعلاتن / فاعلن

لَيْسَ فِي عَيْنَيَّ غَيْرُ العَبَرَاتِ

لَيْسَ فِي عَيْ/نَيْيَ غَيْرُ لْ/عَبَرَاتِي

فاعلاتن / فاعلاتن / فعلاتن

وَالظِّلالُ السُّودُ تَحْمِي مِفْرَقِي

وَظْظِلالُ سْ/سُودُ تَحْمِي/ مِفْرَقِي

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلن

لَيْسَ فِي سَمْعِيَ غَيْرُ الصَّرَخَاتِ

لَيْسَ فِي سَمْ/عِيَ غَيْرُ صْ/صَرَخَاتِي

فاعلاتن / فعلاتن / فعلاتن

أَسَفًا لِلْعُمْرِ مَاذَا قَدْ بَقِي؟[1]

أَسَفَنْ لِلْ/عُمْرِ مَاذَا/ قَدْ بَقِي؟

فعلاتن / فاعلاتن / فاعلن

---

[1] – نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، مجلد 1، 1997م، ص:480

فمن ملامح التحول الإيقاعي اختيار الشاعر للشكل الذي يراه يساوق انفعالاته النفسية ومنها هذه الأسطر الشعرية التي أرادت الشاعرة أن تكون مستقلة على الرغم من أنها تصلح على منوال الشعر العمودي، وذلك بإعادة تشكيلها على الهندسة الشعرية القديمة، فالعامل النفسي لعب دورا في تشكيل الأسطر الشعرية على منوال الشعر الحر، لأن النفس تتوق دفقتها الشعورية عند بناء السطر الشعري على ثلاث تفعيلات فقط في السطر الواحد، بينما أرى عدم التطابق بين انفعالات نفس الشاعرة وبين هذه التراكيب على منوال الشعر العمودي بالرغم من أن الشاعرة كانت قادرة على نسجها على هذا المنوال كما يلي:

عَ عُمْـــرِي فِـــي دَيَـــاجِيرِ الحَيَـــ ـــتْ أَحْـــــلامُ قَلْبِـــــي الْمُعْـــــزَ
ـــا وَحْـــدِي عَلَـــى شَـــطِّ المَمَـــا ـــــــيرُ تُنَـــــــادِي زَوْرَقِـــــــ
، فِـــي عَيْنَـــيَّ غَيْـــرُ العَبَـــرَا ـــلالُ السُّـــــودُ تَحْمِـــــي مِفْرَقِـــــ
فِـــي سَـــمْعِيَ غَيْـــرُ الصَّـــرَخَا نَا لِلْعُمْـــــرِ مَـــــاذَا قَـــــدْ بَقِـــــ

فأجد تشابها كبيرا للأشعار من خلال النمطين الحر والتقليدي فلم ألاحظ أي تغيير على المستوى الدلالي أو الصوتي أو البلاغي، ولكن التغيير مسّ تركيبة الأسطر الشعرية، فهذه الأسطر صلح نظمها على منوال الشعر العمودي وكانت الشاعرة باستطاعتها أن تنظم على هذا الشكل لكن العوامل النفسية هي التي لعبت دورا في إعادة صياغة هذه الأسطر على منوال الشعر الحر، والجانب النفسي هو الذي استدعى هذا التركيب لأن الشاعرة ارتاحت نفسيتها لذلك.

أما على مستوى المضمون فالمتعارف عليه في بحر الرمل أن العروض هي التفعيلة المحذوفة والضرب هو الصحيح لكن حدث العكس، فالشاعرة أرادت أن تجرب عكس التشكيل الإيقاعي المعروف في بحر الرمل من عروض محذوفة وضربها الصحيح، إلى العروض الصحيحة والضرب المحذوف لسماع إيقاع آخر جديد على منوال الشعر الحر يثري التراث الشعري العربي، فالأسلوب المستعمل في الشعر الحر أسلوب يختلف عن أسلوب الشعر التقليدي من ناحية التحرر يسمح بتشكيل مفردات وألفاظ وعبارات على ما يساير الانفعال الوجداني كما أنه يتميز بلغة إيقاعية مميزة مبنية على نظام خاص يتمثل

في خضوعه لنظام التفعيلة في السطر الشعري «والحق **أن** نظام التفعيلة هو النظام الذي تفرضه طبيعة هذه اللغة. ومن ثم كان الخروج على نظام البيت مشروعا، مادام النظام الأساسي والضروري قائما، وهو نظام التفعيلة» [1] المتعددة وغير مقيدة بترتيب معين فقد تكون واحدة وقد تصل تسعة تفعيلات، كما أنها غير مرتبطة ببعضها البعض، فهي مستقلة بذاتها.

ومما سبق نرى أن انحصار التحول الإيقاعي في ميدان الشعر الحر دون غيره من الأنواع الشعرية الأخرى يرجع أساسا إلى تقبل وقبول هذا النوع من الشعر من الشاعر والمتلقي، كما أن هذا التغيير مسّ في عمومه مضمون وشكل النص الشعري بشيء من الثراء الإيقاعي الهيكلي والفكري واللغوي دون المساس بجوهر القصيدة الشعرية العربية من لغة وتركيب ومعنى، وحتى وان كانت المحاولات الأخرى تدخل في باب التجديد الإيقاعي إلا أن ما يعاب عليها هو اهتمامها بالتنميق السطحي للإيقاع والتدخل في تغيير لبّ القصيدة العربية بشكل جعلها تخرج عن نطاقها المعروف من ناحية الشكل والمضمون، عكس الشعر الحر الذي اهتم ببناء القصيدة من جميع النواحي دون المساس بمعالم القصيدة الشعرية العربية العام، كما مكّن من إثراء التراث الشعري العربي بنوع حديث من الهندسة الشعرية وبالتالي إنتاج لتراث إيقاعي حديث ومتنوع، هذا التجديد يطرأ حتى على كيفية الصياغة على هذا النوع من الأشعار من ناحية الارتقاء بالأفكار والغموض الذي يكتنف المعاني والفلسفة الإيقاعية التي تسمو بالقصيدة إلى أعلى نشوات الاستمتاع وتفكيك الرموز الدلالية داخل النصوص الشعرية، وهو ما انعكس أيضا على فلسفة التفكير سواء من طرف الشاعر أو المتلقي، ببناء نصوص شعرية اعتمادا على تطور الفكر الإنساني الذي ساير هذه التحولات.

2- وظيفة الإيقاع.

يتميز ميدان الشعر بغناه بخصائص إيقاعية متنوعة ينسج الشاعر منها نصوصا إبداعية تحقيقا لرغباته الشعورية، فلمّا كان الإيقاع شيئا مقصودا يحيلنا إلى نوع من الاستمتاع المعنوي فقد أبِه به الشعراء وأعطوه اهتماما بالغا في أشعارهم، نظرا لإدراكهم الحسي لقيمة الإيقاع ووظيفته في النص الشعري الذي يرتقي بالقصيدة إلى مراتب سامية من ناحية التركيب الإيقاعي الفكري والبلاغي والدلالي، فلم يعد

[1] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 74.

الهدف التركيز على الجانب التقليدي في بناء القصيدة بل أصبح التوقيع الإيقاعي الذي يستحسنه ويفضله الشاعر ويستمتع به المتلقي هو السمة الغالبة في تشكيل العمل الشعري، الأمر الذي أدى إلى تنميقٍ جمالي في قصائد الشعراء في الشعر الحر، فهذا الإيقاع فتن الشعراء وسحرهم ووجدوا فيه الشيء الذي طالما بحثوا عنه، فخصّوه بعناية كبيرة، فهو حاوي لأحاسيسهم وفلسفاتهم ومشاعرهم التي لا يكبتها أو التي قد يضع لها حدا وقواعد يجب عليه أن يكون أسيرها، واعتبروه ليس مجرد وسيلة فقط فلقد اكتشفوا أن وظيفته «في الشّعر لا تتوقف عند كونها وسيلة من وسائل التّعبير عن الأفكار والأحاسيس فقط، بل إنّها تمتلك قدرة كبيرة على إيقاظ أحاسيس المتلقّي ومشاعره، إذ تشعره بالمتعة الفنيّة، من خلال تجاوب النّغم مع الفكرة»[1] التي تحملها خاطرة الشاعر الذي يعمل جاهدا على إنجاح عملية تكوين النص من جوانبها الإيقاعية الخارجية والداخلية عن طريق حسن اختيار الوزن الخارجي وتفعيلاته وتصرفه في زحافاته وعلله وقافيته زيادة على حسن نظم التراكيب وبنائها اللغوي ودلالاتها الظاهرة والمضمرة، وكذلك الانتقال من اعتبار الإيقاع مجرد وسيلة لصقل النص الشعري إلى عدّه غاية وهدفا في حدّ ذاته.

فالشاعر ملزم بالاختيار الأنسب لإيقاع يناسب عمله الشعري، مبنيا على لغة راقية وفلسفة فكرية ووزنا موسيقيا يساير انفعالات النفس ومعاني سامية تترجمه كذلك حسن اختيار الشاعر للأسلوب الراقي الذي يريد من خلاله أن يوصل الرسالة التي يصبوا إليها، فإما أن يكون أسلوب القصيدة مباشرا يتمكن من خلالها القارئ معرفة مضمون النص الشعري دو أي عناء، وفي هذا النوع من القصائد يعمد الشاعر إلى هذا الأسلوب من أجل عدم التشويش على ذهن المتلقي نظرا لأهمية الفكرة التي أراد الشاعر أن يوصلها دون أي غموض، كقضايا التحرر من الاستعمار، أو تشخيص ألم الفقدان، وهذا النوع من الأساليب يستعمله الشعراء تقريبا إذا كان مضمون القصيدة عاما يشترك فيه الباث والمتلقي سواء.

بينما يعمد بعض الآخر إلى أسلوب الرمز والغموض في تكوين النص الشعري، وهذا النوع هدفه اهتمام المتلقي بالاستمتاع بمفردات وأفكار وفلسفة الأسلوب وعمق التصوير، يصعب على المتلقي أن

---

[1] – رحمن غركان، سعيد مراد جواد، بنية الإيقاع في قصائد الرحلة الخيالية الحديثة، ص: 01.

يفهمها بيسر، لذلك يقوم الشاعر بشيء من المراوغة الإيقاعية التي يجعل اكتشافها يتم بعصف ذهني لتنشيط النفس وخلخلتها ونقلها إلى حالة دائمة التوتر تعيش اللحظة الإيقاعية.

وهناك من يقوم بالتفنن في تشكيل نصه الشعري ووضعه في سياق إيقاعي نادر النظم عليه، يريد من خلاله أن يوصل رسائل للذين امتهنوا الاتكال على نظم أشعارهم على أوزان دون غيرها، فعندما نأخذ هذه الأسطر الشعرية للسياب من قصيدة " ها ها هوه" من بحر الطويل يقول فيها:

وَبَابٌ غَفَا بَيْنَ الشُّجَيْرَاتِ أَخْضَرُ

وَبَابُنْ/ غَفَا بَيْنَ شْ/ شُجَيْرَا /تِ أَخْضَرُو

فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِلُنْ

لَقَدْ أَثْمَرَ الصَّمْتُ الَّذِي كَانَ يَثْمُرُ

لَقَدْ أَثْ/مَرَ صْصَمْتُلْ/لَذِي كَا/نَ يَثْمُرُو

فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِلُنْ

مَعَ الصُّبْحِ بِالبُوقَاتِ أَوْ نُوحُ بَائِعٌ

مَعَصْصُبْ/ حِ بِلْبُوقَا /تِ أَوْ نُو/حُ بَائِعُنْ

فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ

بِتِينٍ مِنَ الذِّكْرَى وَكَرمٍ يُقَطِّرُ

بِتِينِنْ / مِنَ ذْذِكْرَى/ وَكَرمِنْ/ يُقَطْطُرُو

فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ

عَلَى كُلِّ شَارِعٍ

عَلَى كُلْ/ لِشَارِعِنْ

فَعُولُنْ /مَفَاعِيلُنْ

فَيَحْسُو وَيَسْكَرُ

فَيَحْسُو/ وَيَسْكَرُو

فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ

بِرِفْقٍ فَلا يَهْذِي وَلا يَتَنَمَّرُ [1]

بِرِفْقِنْ / فَلا يَهْذِي/ وَلا يَ /تَنَمْمَرُو

فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ

فهذه الأسطر الشعرية من بحر الطويل، الذي يتحاشاه الشعراء وغيره من البحور المركبة لما تمتاز به من تفعيلات مركبة تصعب من مهمة الشاعر، باستثناء البعض منهم، فهي تتطلب قدرة فنية شعرية مميزة يمتاز بها الشاعر الذي يريد خوض غمار هذا النوع من الأوزان، إلى جانب ذلك يتعين على الذي يبدي رغبة في النظم على هذه البحور أن يراعي فيها جانب الإيقاع، فالإيقاع فيها وان كانت تفعيلاتها متنوعة إلا أن تركيبها يستوجب فيه مراعاة عدد التفعيلات المشكلة للسطر الشعري، ففي البحور الصافية تكون زيادة تفعيلة أو نقصان أخرى شيئا عاديا، بينما في البحور المركبة كل تفعيلتين متلازمتين وهناك حتى ثلاث تفعيلات، ففي الطويل مثلا تفعيلة مفاعيلن ملازمة لتفعيلة فعولن، فتأتي أغلب الأسطر الشعرية إما بتفعيلتين أو أربعة، إلا نادرا ما تكون تفعيلة مستقلة، وهذا ليس ضعفا وإنما متطلبات الإيقاع تجعل الشاعر أسير هذه التكوينات لنجاحه في عمله التكويني للقصيدة.

[1] – بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي، ص: 54.

وبهذا أرى أن السياب في هذه الأسطر الشعرية من بحر الطويل قد تصرف فيها على حسب انفعالاته النفسية، فهذه الأسطر تصلح كتابتها على المنوال القديم بتعديل طفيف كالتالي:

، غَفَـــا بَـــيْنَ الشُّـــجَيْرَاتِ أَخْضَـــ مَـــرَ الصَّـــمْتُ الَّـــذِي كَـــانَ يَثْمُـــ
لصُّـــبْحِ بِالبُوقَـــاتِ أَوْ نُـــوحُ بَـــا ، مِـــنَ الـــذِّكْرَى وَكَـــرمٍ يُقَطِّـــ
، كُـــلِّ شَـــارِعٍ فَيَحْسُـــو وَيَسْـــ ـقٍ فَـــلا يَهْـــذِي وَلا يَتَنَمَّـــ

فألاحظ أن الروي هو حرف الراء، والقافية مجردة مطلقة، وهي (يَثْمُرُو) والعروض المقبوضة (تِ أَخْضَرُو= مفاعلن) وضربها الثاني المقبوض (نَ يَثْمرُو= مفاعلن)، فهذه الهندسة المعروفة، تصرّف فيها الشاعر على حسب رغباته الشعورية، فالشاعر كان قادرا على أن يكتب القصيدة على هذا المنوال، ولكن مسايرة الإيقاع النفسي مع طول الأسطر الشعرية هو الذي صرفه عن هذا الشكل، فوظّف الشيء المجاور لنسقه الإيقاعي النفسي وتصرف فيه بحرية، فالإيقاع هنا لعب دورا في إعادة تشكيل هذه الأسطر وجعلها تصلح على منوال الشعر الحر ليس إقصاء للمنوال القديم ولكن مجاورة للنسق الإيقاعي للشاعر، لأن وظيفة الإيقاع في جميع الحالات يكاد يكون متوازيا تبعا للإيقاع النفسي الذي يكون الفيصل في تنظيم هذه الأبيات على هذا المنوال، فهي محاولة التوفيق بين الفكرة والنغم فلو كتبها على المنوال القديم فقد يقصر الإيقاع فلا يتطابق مع هندسة البيت وقد يمتد لأكثر من ذلك، لذلك وزّع الشاعر هذه العبارات على عدة أسطر شعرية على حسب الدفقة الشعورية وإحداث متعة فنية، فهذا العمل مبني على استدعاء النفس للإيقاع الذي يناسبها حين تكوين النص الشعري.

فحسن اختيار الإيقاع يخضع للذات الشاعرة ورصيدها اللغوي وثروتها الشعرية وذوقها الجمالي، لأن تباين الأعمال الشعرية أساسه التنسيق المحكم والمماثل لجوهر النفس المنفعلة مما يجعل المتلقي يميل لقصيدة دون سواها، فهذا التشكيل الإيقاعي للنصوص الشعرية هو عبارة عن عصارة المنتوج الشعري الذي يترجم مستوى الشاعر العلمي والمعرفي من خلال حسن التركيب الإيقاعي العام من أصوات وتركيب لغوي وأفكار ودلالات ورموز وتصوير وحسّ، فالشاعر الحاذق هو الذي يراعي جملة من

المعطيات التي تتحكم بطريقة مباشرة وغير مباشرة في بناء النص الشعري، فالتجربة الشعرية التي يتكلم عنها الشاعر أو الفكرة التي يريد أن يوصلها يجب أن تكون عبارة عن نسج شعري متوازن الإيقاع يلقى قبولا لدى كل من الشاعر والمستمع، وهذا العمل يلعب فيه الإيقاع الدور الأكثر أهمية في عملية البناء من بحث عمّا يجاور النفس وانفعالاتها وما يساوق أحاسيس الشاعر والمتلقي، فمن غير دور الإيقاع يكون العمل عبارة عن تراكمات لغوية غير منسوجة، وكتلة تركيبية غير سليمة الإيقاع، كل ذلك يحيلنا إلى أن للإيقاع دورا واضحا «في الإيحاء بالاكتمال واستقلال النص، وكلما كان موجزا، كانت الحاجة للمظهر الإيقاعي أشد وضوحا وأكثر إلحاحا»[1] تظهر من خلال كلمات قليلة تؤدي مدلولا عميقا يسعى إليه الشاعر من خلال الاختصار الذي يبتعد عن الإطناب عن طريق اختيار نسق إيقاعي يناسبها.

فالشاعر يسعى إلى إحداث ثورة إيقاعية كبيرة في قصيدته مقابل الاختصار في توظيف الكلمات، وهو ما يستبين من خلال جمالية أثر ايقاعه المساوق لألفاظه في هذه الأسطر الشعرية لمحمود درويش من قصيدة "بيروت" من بحر الكامل حيث أجد فيها براعة الوصف وتعمّده توظيف كلمات قليلة في كل سطر ولكن مدلولاتها عميقة عمق الأسى الذي يحس به الشاعر ويرى أن غيره من المتلقي والمستمع يشاركه هذا الشعور:

هَلْ تَعْرِفُ القَتْلَى جَمِيعًا؟

وَالَّذِينَ سَيُولَدُونَ...

سَيُولَدُونَ

تَحْتَ الشَّجَرْ

وَسَيُولَدُونَ

---

[1] – أماني سليمان داود، الأمثال العربية القديمة، دراسة أسلوبية سردية حضارية، دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط 01، 2009م، ص: 95.

تَحْتَ المَطَرْ

وَسَيُولَدُونَ

مِنَ الحَجَرْ

وَسَيُولَدُونَ

مِنَ الشَّظَايَا

يُولَدُونَ

مِنَ المَرَايَا

يُولَدُونَ

مِنَ الزَّوَايَا

وَسَيُولَدُونَ

مِنَ الهَزَائِمْ

يُولَدُونَ

مِنَ الخَوَاتِمْ [1].

هذه الأسطر هي نتاج نفسية الشاعر الذي أبى إلا أن يختصر أسطره في عبارات منفردة لها مدلولات عميقة، فكلمة يولدون كررها أكثر من مرة ووحدها في السطر، وهي رسالة من الشاعر للعدو، وعمد إلى تكرار كلمة واحدة بعدما تساءل عن القتلى جميعا ثم عاد وقال: يولودن وسيولدون .. الخ، فكلمة يولدون لها مدلول إيقاعي أراده الشاعر ليمرر رسالة للعدو مفادها الاستمرارية، للخَلَفِ من القتلى،

[1] – محمود درويش، الأعمال الكاملة، مكتبة الإسكندرية، القاهرة، د ط، د ت، ص: 1094–1096.

زيادة أن إيقاعها وهي مذكورة وحدها كأنها دويّ يرعب بها الشاعر عدوّه من خلال قراءته لها، فإيقاع القصيدة نسجه الشاعر شبيها بإيقاع المعركة التي يصدر منها دويّ المدفع، فالمدفع يصدر دويّا واحدا ثم وقت مستقطع، ثم يعاود الإصدار، كذلك بناء القصيدة كان بناءً على شبه عمل المدفع، فعندما أتمعن في إيقاع القصيدة أجد أن كلمة يولدون، متكررة عدة مرات ومنفصلة الواحدة عن الأخرى بكلمات: تحت الشجر، تحت المطر، من الحجر، من الشظايا، من المرايا، من الزوايا، من الهزائم، من الخواتم، وكأنها الوضعيات المشابهة التي يصدر منها الدوي، وهذه كلها حالات مختلفة صوّرها الشاعر ليخبر بها أن جميع الوضعيات التي تستطيعون أن تقضوا على ما فيها سيولدون منها، فهذا النموذج الشعري نسج بناءً على استدعاء النفس للإيقاع الذي رأته يوائم شعورها، فأرادت دمج التصوير الحقيقي للمعركة داخل التصوير الفني للقصيدة، من أجل الاستمتاع بإيقاعها على منوال المعركة، فتتجلى وظيفة الإيقاع في محاولة دمج التصورات الإيقاعية المختلفة والتي تتقاطع فيما بينها من ناحية الأفكار والإحساس بما يوائم القصيدة من كل الجوانب الإيقاعية سواء تعلق الأمر بالإيقاع الخارجي أو الداخلي حيث يجعله الشاعر يتساوق وشعوره الذي يحاول الشاعر تجسيده في المتن الشعري مع مشاركة المتلقي في ذلك وهو ما يصبو إليه الشاعر.

ويذكر النعمان القاضي فيما يخص وظيفة الإيقاع بأن«الذي يحدد وظيفة الإيقاع الموسيقي في الشعر إنما هو فهمنا لماهية الشعر ولماهية الموسيقى فيه»[1] التي يراها الشاعر بأنها تلائمه من جميع جوانبه، وهي مراعاة الإيقاع الداخلي المشكل لمضمون القصيدة من الناحية الصوتية والدلالية وكذلك النفسية، فبقدر ما كان تشكيل النص الشعري منمّقا بألوان إيقاعية نسجته أفكار الشاعر وترجمته مفرداته بقدر ما كان الإيقاع فيها عاليا وممتعا، يختار فيه الشاعر جانبا يركز عليه لاستدراج المستمع بجعله يعيش اللحظة الإيقاعية باستمتاع كبير، كأن يكون النص مبنيا على تكرار ألفاظ أو عبارات، أو تنميقه بخاصية إيقاعية مميزة، أو اختيار عنوان أو فكرة أو مضمون يلقى تجاوبا في نفوس المستمعين، فنزار قباني مثلا في هذه الأسطر من قصيدة "منشورات فدائية" يتذكر معاناة الفلسطينيين في القضية الفلسطينية

[1] – النعمان القاضي، شعر التفعيلة والتراث، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، 1977م، ص: .....

ويبرز موقفه منها في قالب موسيقي رائع، تترجمه أضرب هذه الأبيات من بحر الرجز والذي من مميزاته الجريان بسرعة ومزجه بين الضربين مُتَفْعِلُنْ وفَعُولْ، فتفعيلات الحشو كلها تقريبا متشابهة أي مُسْتَفْعِلُنْ الصحيحة والمزاحفة فعمد دائما في آخر السطر الشعري إلى تغيير في التفعيلة مابين مُتَفْعِلُنْ وفَعُولْ من أجل إعطاء جرس موسيقي ليخرج به عن رتابة موسيقى هاته الأبيات لتخفيف وطأة الإيقاع الواحد ودفع السأم عن أذن سامعها أو قارئها.

يَا آلَ إِسْرَائِيلَ.. لا يَأْخُذْكُمُ الغُرُورْ

يَا أَلْ إِسْـ/ رَائِيلَ لا / يَأْخُذْكُمُ لْـ/ غُرُورْ

مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعُولْ

عَقَارِبُ السَّاعَةِ إِنْ تَوَقَّفَتْ، لا بُدَّ أَنْ تَدُورْ ..

عَقَارِبُ سْـ/ سَاعَةِ إِنْ / تَوَقْفَفَتْ / لا بُدْدَ أَنْ / تَدُورْ..

مُتَفْعِلُنْ / مُسْتَعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعُولْ

إِنَّ اغْتِصَابَ الأَرْضِ لا يُخِيفُنَا

إِنْنَغْتِصَا / بَلْأَرْضِ لا / يُخِيفُنَا

مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ

فَالرِّيشُ قَدْ يَسْقُطُ عَنْ أَجْنِحَةِ النُّسُورْ

فَرْرِيشُ قَدْ / يَسْقُطُ عَنْ / أَجْنِحَةِ نْـ/ نُسُورْ

مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَعِلُنْ / مُسْتَعِلُنْ / فَعُولْ

وَالعَطَشُ الطَّوِيلُ لا يُخِيفُنَا

وَلْعَطَشُ طْ/ طَوِيلُ لا / يُخِيفُنَا

مُسْتَعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ

فَالمَاءُ يَبْقَى دَائِمًا فِي بَاطِنِ الصُّخُورْ

فَلْمَاءُ يَبْ/قَى دَائِمَنْ / فِي بَاطِنِ صْ/ صُخُورْ

مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعُولْ

هَزَمْتُمُ الجُيُوشَ .. إِلاَّ أَنَّكُمْ لَمْ تَهْزِمُوا الشُّعُورْ

هَزَمْتُمُ لْ/ جُيُوشَ إِلْ/ لَا أَنْنَكُمْ/ لَمْ تَهْزِمُ شْ/ شُعُورْ

مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعُولْ

قَطَعْتُمُ الأَشْجَارَ مِنْ رُؤُوسِهَا .. وَظَلَّتِ الجُذُورْ[1]

قَطَعْتُمُلْ/أَشْجَارَ مِنْ /رُؤُوسِهَا /وَظَلْلَتِ لْ/جُذُورْ

مُتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ / فَعُولْ

فكأنه في موقف الفدائي الذي يرد على العدو بطريقة تبدو حوارية وغير مباشرة من خلال ردّه على كل اعتقادات العدو ومنها: الغرور، واغتصاب الأرض وسياسة التجويع وهزم الجيوش، وقطع الأشجار التي يعرفون أنها في يوم ما ستخبر بمن وراءها من العدو، وإخبارهم بعدم الغرور والساعة لا بد أن تدور لإدراكنا أحداث آخر الزمان من خلال القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وشبه اغتصاب الأرض بسقوط الريش عن أجنحة النسور ولم يقل الحمام لأن النسر جارح ورمز للقوة وتصنيفه من الطيور القوية التي تَفترِس ولا تُفترَس وسيسترد ريشه بمعنى قوته، وكذلك الماء في باطن الأرض وانتهاء المعركة لا يدل على نهاية الحرب والأشجار ستنمو لأن جذورها حية.

---

[1] – الشريف مريبعي، اللغة العربية وآدابها، ص:95

فمدلول هذه الأسطر الشعرية ظاهر من خلال الاستهتار بالعدو ومحاولة تقزيمه وإعطاء قيمته الحقيقية، من خلال الأعمال التي ذكرها الشاعر في القصيدة المنسوبة للعدو وهي كلها أعمال ظاهرية وسطحية وليست أفعالا عميقة حتى يتأثر بها الشاعر، ومن استهتاره أنهم لا يستطيعون أن يوقفوا دوران الساعة لأن هذا زمن ودهر لا يتحكمون فيه، ثم رمز بسقوط الريش من أجنحة النسور دون التخلص من النسور وهذا عمل سطحي ورمز للجناح وليس لجسم النسر كلّه، لأنهم قد يعيقون شيئا ما ولكن لا يستطيعون إيقافه تماما، ورمز إلى العطش بأنهم قد يتحكمون في الماء ولكن سطحيا فقط فالماء موجود في الباطن ولن يستطيعوا الولوج إليه، ثم تكلم عن هزيمتهم للجيوش ولكن نواة تكوين الجيوش لن يستطيعوا كذلك الوصول إليها والقضاء عليها وهي الشعور، ثم قطع الأشجار وبقاء الجذور وهي رمزية عن عدم القدرة والاستطاعة على الطرف الآخر كليا، فما هذه إلا ممارسات وحشية ضد شعب أعزل، فكان لوظيفة الإيقاع دورٌ في التنسيق المحكم بين الحلقات الإيقاعية الصغيرة الداخلية المكونة للإيقاع الداخلي العام.

وعن وظيفة الإيقاع دائما يقول عبد الرضا علي بأنه « توافق صوتي بين مجموعة من الحركات والسكنات يؤدي وظيفة سمعية، ويؤثر من يستجيب له ذوقياً، وهذا التوافق قد ترتضيه أذن دون أخرى»[1] بناءً على ذوقها الشخصي الذي تخضع له، زيادة على الانتماءات الإيديولوجية والفكرية والفلسفية، ولذلك نلاحظ أن معظم الشعراء يميلون في كتاباتهم إلى العصر الذي ينتمون فيه، والزمن الذي يعيشون فيه، فالمراحل الأدبية الحديثة والمعاصرة تختلف من زمن إلى آخر، وكل واحدة لها خصائصها ومميزاتها التي يتأثر بها معظم شعراء تلك الحقبة في كتاباتهم، ينتج عن ذلك تشابها بين أعمال الشعراء من الناحية الإيقاعية العامة والخاصة بكل مرحلة أدبية تقريبا، لأن المفردات والأساليب في متناول جميع الشعراء ومكمن الاختلاف في طريقة صقل إيقاع كل عمل شعري يترجم خصوصية كل شاعر من ناحية شكل ومضمون القصيدة التي ينسجها، ليصل في الأخير إلى أن هذا العمل المنسوج على هذا الإيقاع هو «قصيدة من الشعر، وأنه – الإيقاع – هو الذي نظم هذا الفيض من الأصوات والمعاني وقاد الشاعر

[1] – عبد الرضا علي، الإيقاع الداخلي في قصيدة العرب، عبد الرضا ، مجلة التربية والعلم، ع13، 1993.

وقصيدته إليه، وأنه يستطيع أن يعطيه معنى مختلفا عن المعنى الذي يلقاه في النثر، معنى أكثر كثافة، وأكثر عمقا وأكثر امتاعا، وأكثر كشفا عن الأعماق البعيدة للإنسان»[1] التي يسعى إلى ترجمتها ظاهريا تبرز من خلال التشكيل المميز لعناصر النص الشعري.

وبناء على ذلك يمكن التمييز بين النص الشعري والنص النثري بالرجوع إلى وظيفة الإيقاع الظاهرة من خلال تركيب النص الشعري على نمط متنوع الإيقاع عن النثر، بنظم مفردات وعبارات على ميزان خاص يحيلك إلى أن العبارات التي أمامك هي شعر وليست نثر، فإليك هذه العبارات على شكل نص نثري:

كلما جاءني الأمس، قلت له: ليس موعدنا اليوم، فَلْتَبْتَعِدْ وتعالَ غدًا! أُفَكِّرُ، من دون جدوى: بماذا يفكِّر من هو مثلي، هناكَ على قمة التّلّ، منذ ثلاثة آلاف عام، وفي هذه اللحظة العابرةْ؟ فَتُوجِعُنِي الخاطرةْ وتنتعش الذاكرةْ .

فألاحظ أن هذه العبارات لم تؤد وظيفتها الإيقاعية اللازمة ودون موسيقى مميزة، فتحس برتابة موسيقى هذه الجمل، فهي دون ربط ودون إيقاع خاص بها يدل على أنها نثر، وهناك قطع بين بعض العبارات، كأن بين كل عبارة وأخرى فراغ يجب ملؤه لربط هاته العبارات ببعضها بعضا، ويظهر الاختلاف بين كل عبارة من الناحية الإيقاعية جليا، فتحس أن لكل عبارة إيقاعا خاصا، وهي في الأصل أسطر شعرية من الشعر الحر من قصيدة "حالة حصار" لمحمود درويش من بحر المتدارك حيث تأتي كما يلي:

كُلَّمَا جَاءَنِي الأَمْسُ، قُلْتُ لَهُ:

لَيْسَ مَوْعِدنَا اليَوْمَ، فَلْتَبْتَعِدْ

وَتَعَالَ غَدًا

! أُفَكِّرُ، مِنْ دُونِ جَدْوَى:

---

[1] – سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص: 135.

بِمَاذَا يُفَكِّرُ مَنْ هُوَ مِثْلِي، هُنَاكَ

عَلَى قِمَّةِ التَّلِّ، مُنْذُ ثَلاثَةِ آلافِ عَامٍ،

وَفِي هَذِهِ اللَّحْظَةِ العَابِرَهْ؟

فَتُوجِعُنِي الخَاطِرَهْ

وَتَنْتَعِشُ الذَّاكِرَهْ [1]

فعند إرجاعها إلى أصلها يظهر الفرق الموجود في الإيقاع بين الشكل السابق والحالي، فكل سطر له دفقة شعورية خاصة من ناحية الشكل والمضمون، حيث يتبين بأن الشاعر أراد أن يعيش أجواء القصيدة بكامل جوارحه فيرمز في السطر السادس للمكان والسابع للزمن والثامن بالقلب والأخير بالعقل، «وعلى هذا فإن الإيقاع يشير إلى عدد من الدلالات السطحية والعميقة في القصيدة، أنه قد يبدو صدى لمعنى القصيدة»[2]، التي أراد الشاعر من خلال أسطرها ترجمة إحساسه الداخلي ومواءمته بالإيقاع الخارجي المناسب لها، والتي منها أيضا هذه الأسطر للسياب من قصيدة (أفياء جيكور) والتي تشير إلى دلالات سطحية خاصة بالمدينة التي ترعرع فيها، ودلالات عميقة خاصة بإيقاع القصيدة المستمد من تفعيلات بحر البسيط الذي يتحاشاه الشعراء يقول السيّاب:

ظِلٌّ مِنَ النَّخْلِ أَفْيَاءٌ مِنَ الشَّجَرِ[3]

ظِلْلُنْ مِنَ نْ/نَخْلِ أَفْ/يَاءُنْ مِنَ شْ/شَجَرِي

مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ

أَنْدَى مِنَ السِّحَرِ

---

[1] – الشريف مريبعي، اللغة العربية وآدابها، ص:102

[2] – سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص: 135.

[3] – أفياء: من الفيء: ماكان شمسا فينسخه الظلّ، ج: أفياء وفيوء، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة: الفَيْءُ.

أَنْدَى مِنَ سْ / سِحَرِي

مُسْتَفْعِلُنْ / فَعلُنْ

فِي شَاطِئٍ نَامَ فِيهِ المَاءُ وَ السَّحبُ

فِي شَاطِئِنْ / نَامَ فِي/هِ لْمَاءُ وَ سْ / سَحبُو

مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ

ظِلٌّ كَأَهْدَابِ طِفْلٍ هَدَّهُ اللَّعِبُ

ظِلْلُنْ كَأَهْ / دَابِ طِفْ/ لِنْ هَدْدَهُ لْ/ لَعِبُو

مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ

نَافُورَةٌ مَاؤُهَا ضَوْءٌ مِنَ القَمَرِ[1]

نَافُورَتُنْ / مَاؤُهَا / ضَوْءُنْ مِنَ لْ / قَمَرِي

مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ

فهو دلالة على التحدي حتى لشعراء الشعر الحر الذين ينظمون أشعارهم على البحور الصافية، ويحاولون التملص من نظم أشعارهم على البحور ذات التفعيلات المركبة وخاصة البسيط والذي يقول عبد الرضا علي فيه على أن:« قالبهُ الشكلي قالب هندسي صارم لا يسمحُ بأي تلاعب أو تغيير لذلك تحاماهُ شعراء حركة الشعر الحر، باستثناء بدر شاكر السيّاب الذي نظّم فيه عدّة قصائد »[2].ومنها قصيدة أفياء جيكور، فالسياب معروف بنظم الشعر الحر على البحور المركبة لما لها من مميزات صوتية لها فعالية إيقاعية متنوعة يستغلها السياب في إبراز مكنوناته الداخلية وإظهار المعنى الحقيقي للقصيدة بالإفصاح عن قدرات تترجم بنية القصيدة وعمقها بدلالات إيقاعية تعطي أثرا بارزا في نفس المتلقي، فالإيقاع «إذن لا يحاكى أو يضيف فقط، لا إنه يصارع المعنى أيضا ويكشف الصراع داخل بنية القصيدة، ولم يكن

---

[1] – بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، مجلد 1، د ت، ص: 262

[2] – عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1997م، ص: 121.

الإيقاع ليستطيع أن يقوم بهذا الدور، لو كان مجرد إشارة بسيطة ذات دلالة وحيدة ومتفق عليها كإشارة المرور »[1] فهو قد تجاوز المعايير التي كانت موضوعة له سلفا إلى دور آخر كضابط لبنية القصيدة وكاشف لعمقها، دون أن يخرج نهائيا عن النسق المعروف، وهنا نلاحظ أن النظم على البحور المركبة أسير نوعا ما بعض الضوابط، فلا حدود لتفعيلات أي بحر من البحور الصافية في السطر الشعري، بينما يختلف الأمر بالنسبة للبحور المركبة حيث مُسْتَفْعِلُنْ تلازم فَاعِلُنْ، وبناء على ذلك يكون بناء القصيدة من الناحية الإيقاعية خاضع لتفعيلتين أو مضاعف أي أربعة، وكلما كان الإيقاع الشعري مركب التفعيلات كلما كان الإيقاع متنوع الدلالات الصوتية والنفسية والدلالية فهذا النوع من الأعمال يتطلب قدرة فنية شعرية مميزة يمتاز بها الشاعر الذي يريد خوض غمار الإبداع الشعري على هذا النوع من البحور المركبة، فالشاعر يمنح الإيقاع بعض المعطيات التي يجعل الإيقاع يقوم بدور أكبر من خلال دراسة هاته المعطيات المقدمة من الشاعر ومحاولته إيجاد إيقاع يساوق انفعالات الشاعر، هذه العملية المعنوية التي يقوم بها الإيقاع تجعل الإيقاع يمنح للشاعر حلولا متعددة ومتنوعة من المساحات الإيقاعية التي تثري أفكار الشاعر فتمنحه المزيد من الاختيارات الأنسب لما يسعى إليه، فتفعيلات البحور الصافية هي نفسها مكررة أما البحور المركبة فوحدها لها إيقاعات متنوعة، فالشاعر في بنائه للنص الشعري يختلف في الحالتين السابقتين، حيث يقوم الإيقاع في البحور المركبة بدور كبير من خلال منحه للشاعر العديد من التنوعات الإيقاعية اعتمادا على خاصية هذه البحور، وتسهل عملية الإبداع الإيقاعي لدى الشاعر أكثر من نظيرتها في البحور الصافية، وبالتالي الحصول على إيقاع ثري ومتنوع، يمنح القصيدة جمالا إيقاعيا من جميع جوانبها الخارجية والداخلية لعب فيها الإيقاع وظيفة تقديم الاختيار الأنسب لكل ما يتعلق ببناء القصيدة ومطابقتها للانفعالات النفسية ومسايرتها لوجدان المتلقي، فالإيقاع «ليس إشارة بسيطة، بل هو نظام إشاري مركب ومعقد، مكون من العديد من الإشارات، بل إن كل عنصر من عناصره هو في حد ذاته نظام إشاري مكون من إشارات هي مفرداته، ونتيجة لذلك فإن الدلالات التي يعطيها الإيقاع ليست بسيطة، ولا متفقا عليها، إن الإشارات الشعرية إشارات ايقونية أو تصويرية أي أنها متعددة الدلالات، مكثفة المعاني من ناحية ولا تؤدي معانيها بشكل مباشر من ناحية أخرى، وذلك «لأنها لا تنقسم بسهولة

---

[1] – سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص: 135–136.

إلى شكل ومضمون كما تتقسم العلامة في اللغة الطبيعية ... إنها بناء رمزي مثل الإستعارة»[1] مهمته التوفيق بين النغم والفكرة والتحرك والعمل وفق تجربة وشعور الشاعر، وهذه الميزة لم تكن متوفرة في الشعر العمودي، لذلك جاء الاختلاف بين وظيفة الإيقاع بين الشعر العمودي والشعر الحر، فقديما كان التركيز على الإيقاع في القصيدة العمودية قليل بمقارنته مع الشعر الحر، فإيقاع القصيدة العمودية يخضع لضوابط مسبقة وهيكل مضبوط لا يمكن تجاوزه، لذلك يسعى الشاعر إلى البحث عن توظيف مصطلحات وكلمات وعبارات لها تأثير قوي، فالمتلقي يستمتع بمعاني المفردات والعبارات أكثر من تمتعه بإيقاع القصيدة، لأنه مهيأ مسبقا بنوع إيقاع القصيدة وهيكلها المتداول، بينما في الشعر الحر فالشاعر والمستمع يستمتعان معا بإيقاع النص الشعري بناء على مجاورته للانفعالات النفسية وليس الخضوع لهيكل موضوع، فالنفس من ميزتها التطلع لما هو غير ظاهر وغير مدرك، زيادة على أن بعض قصائد الشعر الحر لا يمكن فهمها وإدراك فكرتها إلا بعد قراءة نصوصها، بينما يختلف الأمر في الشعر العمودي الذي من ميزته معرفة غرض القصيدة وفكرتها منذ بدايات الأبيات الأولى في القصيدة، وبذلك انتقلت وظيفة الإيقاع من مجرد لعب دور ثانوي في القصيدة إلى البحث عن الصراع داخل النص الشعري ببنيته التركيبية الداخلية والخارجية وهو ما يعبر عنه السيد البحراوي بقوله: «إن قانون الصراع في بنية الإيقاع الشعري هو الذي يزيد كم المعلومات الشعرية ويزيد قيمة التوتر التي هي أساس الشعر، والوعي بهذا القانون يمكن الشاعر أن يكشف للنفس عن كل ما هو جوهري وعظيم سام وجليل وحقيقي»[2] تترجمه مفردات القصيدة التي اختارها الشاعر متجها إلى تحقيق رغبة شعورية مفادها البوح عن مكنونات النفس الداخلية «وهكذا يساعد الإيقاع الشعر على تحقيق وظيفته في الإمتاع والمعرفة والتغيير لا بالنسبة للأفراد فقط، بل بالنسبة للمتلقين جميعا أي بالنسبة للمجتمع»[3] وهذا ما يصبو إليه الشاعر من خلال إشراك المتلقي ليعيش تجربته التي تمثل امتدادا لتجارب الآخرين، من خلال استحضار الفكرة نفسها التي تلقى اهتماما لدى المتلقين، وهو ما لم يكن قديما في الشعر العمودي إذ أن وظيفة الإيقاع في الشعر العمودي ربما كان هدفه المراقبة، وعمله تقييم العمل الشعري لا غير من حيث صحته وفساده، فعند كتابة

---

[1] – سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص: 136.

[2] – المرجع نفسه، ص: 137.

[3] – المرجع نفسه، ص: 137.

قصيدة على بحر ما فالإيقاع ليس هدفه التدخل في تغيير أو تعديل ما في النص بناء على رغبة نفسية بل عمله التدخل لإظهار الخلل في الأبيات الشعرية وبيان صحته ومطابقته لقواعد البحر المنظم عليه، لا مطابقته للانفعالات النفسية، والإحساس الذي يحاول الشاعر جاهدا أن يترجمه بألفاظ معبّرة ويخرجه معلنا عمّا بداخله ويبوح عن الأسرار الوجدانية للشاعر والمتلقي معا، فهو يسعى دوما لأن يكون والمتلقي على انفعال متساو، باستقراء وحلحلة مشاعر وأحاسيس المتلقي الوجدانية المضمرة، لأن الإحساس ليس سوى «جزء من أعماق غامضة أو معقدة التركيب في نفس المتلقي، وكأنما الشعر عملية غامضة، أو بث خفي بين نفسين غير أن هذا الغموض ليس دليلا على فقدان الروابط والقوانين في النص الشعري، بقدر ما هو دليل على العكس تماما، نظرا لما يؤديه من وظيفة نفسية جمالية منظمة لدى المتلقي والباث على حد سواء. إذ إن هدف الشاعر في إبداعه هو تنظيم تجربته وبالتالي إعادة الاتزان إلى الأنا ويقوم الإيقاع بدور مركزي في هذه العملية الاتصالية الوظيفية، حسب ما يرى برجسون فهو يساعد على تحطيم الفواصل بين شعورنا وشعور الفنان ويتيح لنا الدخول معه في عالم شعور واحد»[1] لنشاركه تجربته الشعرية والتي قد تكون لها نفس الدلالات و المميزات مع تجربتنا، وهو ما أحاول استقصاء فاعلية إيقاعه ورصد أثره في هذه الأبيات الشعرية لابراهيم اليازجي:

ـوا وَاسْـــــتَفِيقُوا أَيُّهَـــــا العَـــــرَ مَـــى الخَطْـــبُ حَتَّـــى غَاصَـــتِ الرُّكَـــ
م التعلـــــــل بالآمـــــــال تخـــــــدْ مْ بَـــــيْنَ رَاحَـــــاتِ القَنَـــــا سَـــــلاَ
ـــــرُ مَاهَـــــذَا المَنَـــــامُ فَقَـــــ ـاكُمُ المَهْـــــدُ وَاشْـــــتَاقَتْكُمُ التُّـــــرَ
بْرُوا وَانْهَضُـــــوا لِلأَمْـــــرِ وَابْتَـــــدِرْ هْـــرِكُمْ فُرْصَـــةً ضَـــنَّتْ بِهَـــا الحِقَـــ

فعند محاولة إعادة تشكيل هذه الأبيات على منوال الشعر الحر يظهر ذلك مستحيلا نظرا لخصوصية إيقاع هذه الأبيات، فكل شطر أجده غير مستقل من الناحية الإيقاعية عن الشطر الآخر، لذلك كان التشكيل على منوال الشعر العمودي أفضل حيث ألاحظ ذلك جليا من خلال مايلي:

---

[1] – علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 01، 2006 م، ص: 49.

تَنَبَّهُوا وَاسْتَفِيقُوا أَيُّهَا العَرَبُ

فَقَدْ طَمَى الخَطْبُ حَتَّى غَاصَتِ الرُّكَبُ

فيم التعلل بالآمال تخدكم

وَأَنْتُمْ بَيْنَ رَاحَاتِ القَنَا سَلَبُ

اللهُ أَكْبَرُ مَاهَذَا المَنَامُ فَقَدْ

شَكَاكُمُ المَهْدُ وَاشْتَاقَتْكُمُ التُّرَبُ

فَشَمِّرُوا وَانْهَضُوا لِلأَمْرِ وَابْتَدِرُوا

مِنْ دَهْرِكُمْ فُرْصَةً ضَنَّتْ بِهَا الحِقَبُ

فألاحظ من خلال إيقاعات هاته الأشعار أن إيقاع كل سطر لا يكتمل إلا بقراءة السطر الثاني، فكل شطر ثان على المنوال الأصلي هو تبرير لما هو مذكور في الشطر الأول في النموذج الأصلي، فعبارة: فقد طمى الخطب حتى غاصت الركب، تظهر جوابا للعبارة التي سبقتها وهي: تنبهوا واستفيقوا أيها العرب، وكذلك عبارة: وأنتم بين راحات القنا سلبُ، تظهر امتدادا للعبارة التي سبقتها وهي: فيم التعلل بالآمال تخدكم، وكذلك عبارة: شكاكم المهد واشتاقتكم الترب، كذلك أجد فيها نقصا إيقاعيا ومعنى غير مكتمل وكأنه تضمين بين السطرين، وهي تكملة من ناحية المعنى للعبارة التي قبلها وهي: الله أكبر ماهذا المنام فقد، وكذلك قول الشاعر: من دهركم فرصة ضنّت بها الحقب، يستبين جليا النقص البائن في معنى هذه العبارة، وتكتمل عند الإتيان بالعبارة التي قبلها وهي: فشمروا وانهضوا للأمر وابتدروا، فهذه الأشطر أو الأسطر عندما تحضر في ذهن الشاعر ويحاول أن يختار لها الوزن المناسب يتدخل الإيقاع وينسج هذه الأقوال على حسب معناها فالشاعر لديه الفكرة أولا ثم يحاول أن يركبها لغويا وأخير ينسجها إيقاعيا، فالفكرة قد تكون على نسق الشعر الحر أو القديم، وكذلك اختيار الكلمات فكلها من اختيار الشاعر أما الإيقاع فلا يستطيع الشاعر أن يختاره بل يفرض نفسه من خلال ما هو منسوج من كلمات وعبارات،

فالمثال السابق كما نلاحظ يصلح على منوال الشعر التقليدي حتى ولو تدخل الشاعر وكتبه على منوال الشعر الحر فانه لا يصلح، من هنا تدخل وظيفة الإيقاع من خلال تساوق إيقاع التراكيب والأوزان بالانفعالات الوجدانية.

فأصبحت وظيفة الإيقاع في الشعر الحر التنسيق بين مدلولات النص الشعري ومطابقتها للوجدان ومراعاة ما يماثل التجربة الشعرية من امتداد للدفقة الشعورية وما يقابلها ويصلح لها من إيقاع ينتهي بانتهاء هذه الدفقة، كما أن إيقاع النص الشعري الداخلي من تراكيب لغوية وتصوير فكري ورموز دلالية من مميزاته الغموض وعدم إدراكه بسهولة إلا بعد قراءة النص الشعري وتفكيك رموزه وتحليله تحليلا أقرب إلى الحقيقة، فيجد القارئ أن قصيدة واحدة من الشعر الحر لها عدة قراءات، بينما القصيدة في الشعر العمودي يكون لها تحليل واحد، لميزة هذه القصائد المبنية على لغة مباشرة وأفكار ظاهرة يفهمها المتلقي.

وبناء على انتقال وظيفة الإيقاع واكتسابه لمميزات مختلفة عما سبق، تحوّل عمله إلى التنسيق بين محتويات النص الشعري وغايته وهدفه هو الوصول بالنص الشعري إلى أقصى درجات النشوة والاستمتاع الشعري للشاعر والمتلقي معا، ومطابقته لانفعالات النفس.

ويقول علوي الهاشمي«كذلك فإن غلبة مستوى إيقاعي واحد على غيره من المستويات يجب ألا تغني أن هذا المستوى يشكل البنية الإيقاعية الوحيدة في العمل الفني، إضافة إلى أن المستويات الإيقاعية المستترة غالبا ما تؤدي وظيفة أعمق أثرا من المستويات الإيقاعية الواضحة، سواء كانت من ذات الطبيعة الحواسية أو مختلفة عنها»[1] بمنحها البعد الحقيقي للقصيدة لتكون أكثر أثرا أو قد يتعمد الشاعر إلى إخفائها قصدا من أجل إعطائها ميزة إيقاعية يسعى الشاعر إلى تحقيقها.

ثم يضيف علوي الهاشمي بأن وظيفة بنية الإيقاع تتمثل«أساسا في تنظيم وظائف المخ (بمعناها الواسع المتعدد) لدى كل من الفنان والمتلقي، بما يجعلهما في حالة شعورية واحدة يكشف لهما معا عن

---

[1] – علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص: 52.

واقع جديد (على المستوى الخاص أو العام) لم يكن من السهل اكتشافه لولا انتظام عناصره المبعثرة في سياق تلك البنية الإيقاعية» [1] التي تعمل على تساوي التجربة الشعرية بإيقاع القصيدة فإن قصرت قصر وإن طالت امتد.

وبناء على ذلك نرى أن تحول وظيفة الإيقاع من مجرد مراقب لعملية البناء الشعري إلى منسق لعناصر تكوين القصيدة ومهيكل لبنائها العام الخارجي والداخلي، كان له أثرا بارزا في استفادة الشعراء من إيقاع جديد يثري تراثهم ويترجم أحاسيسهم ويطلق العنان لإبداعاتهم وبالتالي ينعكس بالإيجاب على أعمالهم الشعرية التي تثري المكتبة الشعرية العربية بهذا النوع من القصائد، فلم يعدّوه بديلا عمّا سبق ولكن اعتبروه مكسبا وغنيمة أدبية، وكل له خصوصياته، الشيء الزائد هو أن الإيقاع تعددت مهامه من نوع لآخر، حتى أن بعض الشعراء من جعل بعض من قصائده على منوال الشعر الحر ولكن بتغيير طفيف تصبح هيكليا على شكل قصيدة عمودية، وهناك من جاءت قصيدته جانب عمودي والباقي من الشعر الحر، هذا ما سمح لوظيفة الإيقاع الانتقال من العمل التقليدي المبني على استخراج كل ما يفسد بناء النص الشعري خارجيا وداخليا إلى محاولة نقل المتلقي للتمييز بين النص الشعري والنثري، فقديما كان هيكل القصيدة هو من يبين أن هذه قصيدة، ولكن الآن وظيفة الإيقاع هي التي تجعلك وتحيلك إلى أن هذا الشكل الذي أمامك هو عبارة عن نسج شعري أي قصيدة، فأصبحت وظيفته في الشعر الحر هي الكشف عن أعماق النفس الإنسانية وتفرغ الشاعر للإبداع ولم يعد يقم بذلك العمل المبني على البحث عن كلمات وعبارات يرتبها ترتيبا وفق مبدأ منطلق ومنتهى الهيكل الموضوع للبيت الشعري، والبحث عن نسق موحد للقافية والروي في جميع الأبيات، هذا العمل جعله يضطر إلى اخضاع الانفعالات النفسية لتساير إيقاع هذا الهيكل الموضوع، فربما قد تطول الدفقة الشعورية أو التجربة الوجدانية وقد تقصر ولكن الشاعر لا يراعي مطابقة الإيقاع لطول وقصر الإحساس بل يضطر إلى مواءمة الشعور لتوافق الهيكل الموضوع.

[1] – المرجع السابق، ص: 52.

3- أثر الموسيقى في تحريك النفس.

تخضع فاعلية أثر الموسيقى والكشف عن حركيتها داخل النص الشعري إلى عنصر هام في الشعر العربي وهي قضية الفوارق الموجودة في الإحساس بجمالية الموسيقى وأثرها عند الغير، فيجب الأخذ بعين الاعتبار آليات التمييز الذوقي عند الغير وتفاوتها، فقد يتأثر لموسيقى ما وقد لا يتأثر لموسيقى أخرى. لذلك يخضع أثر الموسيقى في تحريك النفس لمجموعة الفوارق التي يتميز بها الإحساس من أجل الاستمتاع بجمالية الموسيقى، فالموروثات الفطرية لها دور في تنمية الإحساس الذوقي بين الأفراد بناء على عدة معطيات منها المستوى المعرفي والتمييز بين حب الفكر التصويري الذي يعتمد على الرقي بالنص الشعري إلى أبلغ درجات التصوير الشيء الذي يقابله أعلى درجات الاستمتاع بموسيقاه، أو الفكر اللغوي وحب التنميق والتزيين في المفردات المستعملة داخل النص الشعري، إلى جانب الخصائص المكتسبة من المحيط أو البيئة والتي تلعب دورا في التأثير على التوجّه العام لفكر ووجدان الإنسان الملازم لها، وهو ما ألمسه في هذه الأبيات من تأثير البيئة على الشاعر من خلال أحداث هذه القصة للشاعر علي بن الجهم القادم من البادية والذي أراد أن يمدح الخليفة المتوكل في بغداد فقال له:

أَنتَ كالتَيسِ في حِفَاظِكَ للوَدِّ *** وكَالتَيْسِ فِي قِرَاعِ الخُطُوبِ

أَنْتَ كَالدَّلْوِ لا عَدِمْنَاكَ دَلْوًا *** مِنْ كِبَارِ الدِّلا كَثِير الذّنوبِ

الذَنوب: معناها كثير السيلان بسبب امتلائه.

فعرف المتوكل كما تقول القصة حرفيا، حسن مقصده وخشونة لفظه، وأنه ما رأى سوى ما شبهه به، لعدم المخالطة وملازمة البادية، فأمر له بدار حسنة على شاطئ دجلة، فيها بستان حسن، والجسر قريب منه وأمر بالغذاء اللطيف أن يتعاهد به فكان – أي علي بن الجهم – يرى حركة الناس ولطافة الحضر، فأقام ستة أشهر على ذلك، والأدباء يتعاهدون مجالسته، ثم استدعاه الخليفة بعد مدة لينشده، فحضر وأنشد:

عُيُونُ المَهَا بَيْنَ الرُّصَافَةِ وَالجِسْرِ *** جَلَبْنَ الهَوَى مِنْ حَيثُ أَدْرِي وَلا أَدْري

أَعَدْنَ لِيَ الشَّوقَ القَدِيمَ وَلَمْ أَكُنْ *** سَلَوْتُ وَلكن زِدْنَ جَمْرًا عَلى جَمْرِ

سَلِمْن وَأَسْلَمْنَ القُلُوبَ كَأَنَّما *** تُشّكُّ بِأَطْرَافِ المُثَقَّفَةِ السُمْرِ

وقُلْنَ لَنَا نَحْنُ الأهلّة إنّمَا *** تُضيءُ لِمَنْ يَسْري بِلِيْلٍ ولا تقْري

فلا بَذَلَ إلا مَا تَزوَّدَ نَاظِرُ *** ولا وَصْلَ إلا بالخَيالِ الّذي يَسْري

فقال له المتوكل فيها لقد خشيت عليه أن يذوب رقة ولطافة»[1].

بناء على ذلك يختلف التأثر بالموسيقى من فئة لأخرى فالشاعر حين كتابته للنص الشعري يجب أن يراعي فيه هذه الفوارق الموجودة بين الأفراد لأن الخطاب الموجه للمستمع من طرف الشاعر يختلف اختلافا جذريا من حال لآخر فهناك من يخاطب العقل والفكر وهناك من يخاطب العاطفة وبالتالي يختلف التأثر، وكل شخص له مواهب وله مميزات تميزه عن غيره يتصف بها منذ ولادته، وفي ذلك يقول إبراهيم أنيس: «ويصر أهل كل فن على أن هناك حاسة سادسة تولد مع الطفل، بها يدرك ما في الصورة

1 – Ar.m.wikipedia.org.

من جمال وما في الموسيقى من سحر، كما يتذوق بها ما في الشعر من حسن الخيال وجودة التصوير. على أنهم مع هذا يرون أن التجارب الخاصة وما قد تتأثر به في بيئاتنا، قد يساعد على نمو هذه الحاسة وإرهافها، كما قد يعمل على انكماشها وذبولها» [1] وهذا راجع إلى عدة خصائص فطرية ومكتسبة، مؤدية بدورها إلى الرقي بالتفكير والخيال الواسع وانضاجه الى مستويات أكبر، فهذه المميزات التي يتسم بها كل واحد منا هي التي تصنع فارقا في هذا التذوق والاستمتاع الموسيقي، وقد يصل هذا النضج إلى مرحلة متقدمة من التذوق السامي إذا خضع لعملية تجديد وتطوير على مر الوقت، وإن لم يكن ذلك فيتجه نحو الركود والخمول، هذا التحصيل يفضي إلى اختلافٍ في الأذواق، فلا يوجد حكم مطلق نحكم به ونفضل بواسطته موسيقى على أخرى فكل موسيقى موجهة لجمهور مخصص لها، وبناء على ذلك نقيس درجة التأثر بالرجوع إلى خصائص كل نوع وهذه ميزة لا توجد لها قاعدة عامة نميز بها حالات الاستمتاع والتأثر، بل يخضع الأمر إلى درجات متفاوتة، قد يتفق البعض مع موسيقى عالية الإيقاع وممتعة باتفاق الجميع، وقد يكون هناك تفاوت في الحكم على موسيقى أخرى وذلك راجع إلى اختلاف الأذواق وهذا أمر طبيعي، وبناء على ذلك تكون الملكة الفكرية التي يملكها كل فرد من ثروة لغوية وتصوير واسع وخيال هي التي ترتقي به إلى مصاف درجات الاستمتاع بالنشوة الإيقاعية والنابعة من تشكيلات موسيقية عالية الإتقان من مفردات وألفاظ وعبارات ومعان تنقلك من إحساس الحياة العادي إلى فضاء خيالي مفعم بالتمتع والاستمتاع النفسي.

ويضيف إبراهيم أنيس: «يلجأون آخر الأمر إلى موسيقى الشعر فيرونها تزيد من انتباهنا وتضفي على الكلمات حياة فوق حياتها، وتجعلنا نحس بمعانيه كأنما تمثل أمام أعيننا تمثيلا عمليا واقعيا. هذا إلى أنها تهب الكلام مظهرا من مظاهر العظمة والجلال، وتجعله مصقولا مهذبا تصل معانيه إلى القلب بمجرد سماعه. وكل ذلك مما يثير هنا الرغبة في قراءته وإنشاده وترديد هذا الإنشاد مرارا وتكرارا» [2] عن طريق تآلف عناصره التي ترسم سمفونية موسيقية زيادة عن تناسق أفكاره والتي قد تتطابق في لحظة ما مع أفكارنا وميولاتنا ويتجلى أثر الموسيقى كذلك عند سماع موسيقى شعر ما مثلا مرتبطة بذكريات

---

[1] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص: 12.

[2] – ابراهيم انيس، موسيقى الشعر، ص:21.

وحوادث خلت فيرجع به التفكير إلى هذه الذكريات الماضية ربما قد يكون زمن هذه الذكريات في مرحلة الطفولة، فقد تتذكر حادثة في زمن ما دون أن تستحضر محيطها الذي ربما قد طغى عليها النسيان أو ماشابه ذلك، ولكن حين سماعك لموسيقى شعر ما ستضطر لاستحضار زمن ذلك الحادث آليا، فكل موسيقى تحيلك إلى حادث وليس كل حادث يحيلك إلى موسيقى، فاسترجاع الذكريات مرتبط بترديده الأشعار التي كان يسمعها في لحظة ما، فتبعث في نفسه إحساسا مميزا يبعث فيه شعورا مميزا يعود به إلى زمن مضى.

ويقول ابراهيم أنيس: «فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب» [1]، وهذا الانفعال والتأثر بالموسيقى يخضع لضوابط فكرية تختلف من فرد لآخر، فتلعب الثروة اللغوية والممارسة الشعرية وحسن الإدراك دورها في نقل المستمع من مرحلة المتأمل والمستمع فقط إلى مرحلة يكون فيها المتلقي عنصرا من عناصر الحدث الإيقاعي، مع الأخذ بعين الاعتبار التوازنات الفكرية أثناء بناء النص الشعري فالاختلاف موجود ما بين الموسيقى الداخلية والخارجية فهناك من يتأثر بالموسيقى الخارجية وهناك من يتأثر بالموسيقى الداخلية وهناك من يتأثر بهما، فقد يستمتع لموسيقى تعابير غير مفهومة ولكن موسيقاها مطربة وتهز النفس من نسج إيقاعي مطرب، بينما هناك من رغبته في الالتئام مع الأفكار والتصوير الخيالي الذي ينتج عن تراكيب لغوية لها معاني سامية تهز أركان النفس يتم بثها من خلال أسطر النص الشعري.

أما شوقي ضيف فيقول عن موسيقى الشعر بأنه «لا يوجد شعر بدون موسيقى يتجلَّى فيها جوهره، وجَوُّه الزَّاخر بالنَّغم، وموسيقى تؤثِّر في أعصاب السّامعين ومشاعرهم بقواها الخفيَّة التي تشبه قوى السِّحر، قوى تنشر في نفوسهم موجات من الانفعال يحسُّون بتناغمهم معها، وكأنَّها تعيد فيهم نسقًا كان قد اضطرب، واختلَّ نظامه، فهي ترجع به إلى سحريته» [2]، وعندما نتكلم عن موسيقى الشعر فيجب التنبيه كذلك إلى شيء مهم وهو أن ليس كل شعر موسيقاه جميلة بالضرورة، فالذي نتكلم عنه هو موسيقى الشعر الراقية «فجوهر النفس لما كان مجانسًا ومشاكلاً للأعداد التأليفية، وكانت نغمات ألحان

---

[1] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص: 22.

[2] – شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، القاهرة، دار المعارف، ط03، ص: 28.

الموسيقا الموزونة، وأزمان نقراتها وسكونات ما بينها متناسبة استلذتْ بها الطباع، وفرحت بها الأرواح، وسُرَّت بها النفوس لما بينها من المشاكلة والتناسب والمجانسة، وهكذا حكمها في استحسان الوجوب وزينة الطبيعيات، لأن محاسن الموجودات الطبيعية هي من أجل تناسب صنعتها وحسن تأليف أجزائها... وإنما تشخص أبصار الناظرين إلى الوجوه الحسان لأنها أثر من عالم النفس» [1] الجمالي الذي يتصف بمميزات تجعله يرقى إلى مرتبة أكبر من مرتبة شيء قليل التجانس والتنسيق أو معانيه وتراكيبه ضعيفة التركيب والتوافق فهذه الأسطر لعبد الوهاب البياتي من قصيدة "سارق النار" المنظومة على بحر البسيط وبأشكال مختلفة لها موسيقى مزدوجة بموسيقى الشعر العمودي وموسيقى الشعر الحر، يقول البياتي:

دَارُوا مَعَ الشَّمْسِ فَانْهَارَتْ عَزَائِمُهُمْ

وَعَادَ أَوَّلُهُمْ يَنْعِي عَلَى الثَّانِي

وَسَارِقُ النَّارِ لَمْ يَبْرَحْ كَعَادَتِهِ

يُسَابِقُ الرِّيحَ مِنْ حَانٍ إِلَى حَانِ

وَلَمْ تَزَلْ لَعْنَةُ الآبَاءِ تَتْبَعُهُ

وَتَحْجُبُ الأَرْضَ عَنْ مِصْبَاحِهِ القَانِي

وَلَمْ تَزَلْ فِي السُّجُونِ السُّودِ رَائِحَةٌ

وَفِي المَلاجِئْ مِنْ تَارِيخِهِ العَانِي

مَشَاعِلٌ كُلَّمَا الطَّافُوتُ أَطْفَأَهَا

عَادَتْ تَطْفُو عَلَى أَشْلاءِ إِنْسَانِ

عَصْرُ البُطُولاتِ قَدْ وَلَّى وَهَا أَنَذَا

---

[1] – ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، ط01، 1418هـ – 1997 م، ص: 108 .

أَعُودُ مِنْ عَالَمِ المَوْتَى بِخُذْلانِ

وَحْدِي احْتَرَقْتُ أَنَا وَحْدِي وَكَمْ عَبَرَتْ

بِيَ الشُّمُوسُ وَلَمْ تَحْفِلْ بِأَحْزَانِي

إِنّي غَفَرْتُ لَهُمْ

إِنّي رَثَيْتُ لَهُمْ

إِنّي تَرَكْتُ لَهُمْ

يَارَبُّ أَكْفَانِي[1]

فنرى أن الشاعر نسج هذه الأسطر الشعرية بتركيب رائع صدر عنه موسيقى مميّزة، لعب فيها الإيقاع دور المنسق بين تشكيلات النص الشعري، كما استدعت النفس الإيقاع المناسب لها خارجيا باعتماده بحر البسيط، وإذا ما نظرنا إلى الجانب العروضي نرى أن هذه الأسطر لها أضرب متنوعة ما بين المخبونة: فَعِلُنْ، والمقطوعة: فَعْلُنْ، لكن بنظرة أخرى نرى أن الشاعر قد تصرّف في النص الشعري بناء على العامل النفسي المضمر الذي كان العامل الرئيسي في تركيب هاته الأسطر، فالأسطر السابقة يصلح لها كذلك نموذج الشعر العمودي بتعديل طفيف كما يلي:

[1] – عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، ج 01، 1995م، ص: 127

دَارُوا مَــعَ الشَّــمْسِ فَانْهَــارَتْ عَــزَائِمُ وَعَـــــادَ أَوَّلُهُـــمْ يَنْعِـــي عَلَـــى الثَّـــانِ

وَسَــارِقُ النَّــارِ لَــمْ يَبْــرَحْ كَعَــادَتِ يُسَـــابِقُ الـــرِّيحَ مِـــنْ حَـــانٍ إِلَـــى حَـــ

لَـــمْ تَـــزَلْ لَعْنَـــةُ الآبَـــاءِ تَتْبَعُـــ ـــبُ الأَرْضَ عَـــنْ مِصْـــبَاحِهِ القَـــانِ

لَــمْ تَــزَلْ فِــي السُّــجُونِ السُّــودِ رَائِحَــ وَفِـــي المَلاجِـــئْ مِـــنْ تَارِيخِـــهِ العَـــا نِ

مَشَـــاعِلٌ كُلَّمَـــا الطَّـــافُوتُ أَطْفَأَهَــ عَـــادَتْ تَطْفُـــو عَلَـــى أَشْـــلاءِ إِنْسَـــ

عَصْــرُ البُطُــولاتِ قَــدْ وَلَّــى وَهَــا أَنَــ أَعُـــودُ مِـــنْ عَـــالَمِ المَـــوْتَى بِخُـــذْلا نِ

وَحْـدِي احْتَرَقْـتُ أَنَـا وَحْـدِي وَكَـمْ عَبَـرَ بِـــيَ الشُّـــمُوسُ وَلَـــمْ تَحْفِـــلْ بِـــأَحْزَانِ

غَفَـــرْتُ لَهُـــمْ إِنِّـــي رَثَيْـــتُ لَهُـــ ي تَرَكْـــتُ لَهُـــمْ يَـــارَبُّ أَكْفَـــانِ

وفي كلتا الحالتين لم يتغير شيء بل الشيء الذي طرأ هو إعادة صياغة الأسطر بناء على الدفقة الشعورية للشاعر ونفسيته التي تحكمت في إعادة توزيع العبارات في الأسطر الشعرية، إذن لعب الجانب النفسي دورا كبيرا في رصد التموضعات الإيقاعية الصحيحة داخل النص الشعري، ونتج عن هذا التغيير موسيقى أخرى غير موسيقى النص الأصلي، لكن الشاعر فضل نموذج الشعر الحر على نمط الشعر العمودي، لأن الموسيقى في الشعر العمودي تأتي مبرمجة باستمرار متكرر، عكس الشعر الحر الذي تتنوع موسيقاه بناء على تنوع أسطره الخاضعة للانفعالات النفسية للشاعر، ومن خلال هذه الأسطر والمنبعثة منها موسيقى مترجمة لانفعالات نفسية عبر عنها الشاعر بهذا الأسلوب لتحقيق رغبة شعورية خاصة به، اختار لها تراكيب معينة، لها معطى نفسي ودلالي وصوتي غير أن ما يهم في الشعر ليس المفردات والتراكيب لأن كل شعر أصلا مركب من هذه التراكيب، ولكن المهم هو حسن اختيار هذه التراكيب وحسن التنسيق بينها لإعطاء جرس موسيقي صادر من هاته الأشعار فهاته الميزة هي التي يتم على أساسها التمييز بين الشعراء من خلال حسن التركيب بين المفردات والتراكيب لتعطي إيقاعا مطربا يشمل جميع أركان القصيدة الشعرية ويكون دلالة على التعرف على قدرات الشاعر العالية من خلال هذا النسيج الإيقاعي الراقي الذي تلتئم فيه كل مكونات النص الشعري من أبعاد دلالية وتركيبات لغوية وترسيمات صوتية تعطي جرسا موسيقيا تطرب له الأذن «ففي الوقت الذي يؤثر فيه السياق على إقامة

علاقات وروابط بين التتابع الصوتي للكلمات والجمل، فإنّ الأصوات تؤثر من جهة ما توافره من إيقاعات وتناغم يزيد من بهاء المعنى ويقرّبه إلى قلب المتلقي»[1] ليعيش مع الشاعر اللحظة الانفعالية التي رسمها بإتقان لتحصيل التكثيف الإيقاعي الداخلي والخارجي لبنية النص الشعري وموسيقاه المنسوجة على المنوال الذي رأى فيه الشاعر أنه مساير لانفعالات الذات المتوهجة وبثها للمستمع، ومنها مثلا التكرار الذي نلمسه في كثير من المواقع الشعرية، حيث يستهوي التكرار الشاعر لتكثيف إيقاع الكلمة أو العبارة المكررة لغاية شعورية تتفاعل مع هذا التكرار ومسايرة لصداه الموسيقي الصادر عنه في كل لحظة، فالموسيقى في صيغة التكرار وما لها من أثر على النفس تمثله التصورات الشاعرية المنسجمة على منوال ما اختاره الشاعر لغويا وتفكيريا جسده في نظام إيقاعي خاص، فلم «تعد موسيقى الشعر مجرد أصوات رنانة تروع الأذن، بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء ورفق» [2] محدثة انفعالات لا شعورية داخل النفس تنقلك من احساس إلى آخر، «فالشاعر – ككل فنان – يحاول أن يخلق نوعا من التوافق النفسي بينه وبين العالم الخارجي عن طريق ذلك «التوقيع» الموسيقي الذي يعد أساسيا في كل عمل فني. ونحن لا نتأثر بهذه الموسيقى إلا لأنها تهيئ لنا حالة من الاندماج مع مظاهر التناسق والإيقاع في هذا العالم الخارجي، المنطبعة في نفوسنا في الوقت نفسه على نحو أو آخر» [3] دون أن ندرك طبيعة هذا العمل المعقدة فهو عملية خفية ينسجها الشاعر بأسلوبه الخاص ليس غرضه أن نتعرف على عناصر العملية ولكن هدفه الوصول بنا إلى ما يريده من خلال عمله المتناسق، فيزداد أثر الموسيقى في تحريك النفس حين يتطابق الشعور بين المتلقي والباث، والذي يرجع إلى توافق عنصر أو مجموعة عناصر في النص الشعري تلهم المستمع ربما قد تكون نفس الأفكار التي تجمع بين ما يعانيه المتلقي وما يبثه النص الشعري، وهذا ما يدخل في إطار التجربة الوجدانية بين الباث والمتلقي كأن تكون التجربة عامة من خلال فكرة مناهضة الاستعمار، أو تجربة خاصة مشتركة بين الشاعر والمستمع كالشوق للوطن في بلاد الغربة، هذا بالنسبة لأفكار النصوص الشعرية بينما على مستوى التركيب فالأمر يختلف من شاعر لآخر وتظهر براعة كل شاعر في حسن نسجه لقصيدته من خلال اختياره للترسيمات

---

[1]– رحمن غركان، سعيد مراد جواد، بنية الإيقاع في قصائد الرحلة الخيالية الحديثة، ص: 01.

[2] – عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 58.

[3] – المرجع نفسه، ص: 107.

الصوتية والدلالية والنفسية على المنوال الذي يرى أنها تؤدي لتحقيق الغايات الشعرية الموضوعة من خلال التشكيل الموسيقي المساير لحركة النفس الداخلية، وللاستيضاح نورد ما تضمّنته الأسطر الشعرية التالية من قصيدة "الموت والقنديل" لعبد الوهاب البياتي:

مَاتَ مغنِّي الأَزْهَارِ البَرِّيَّةِ

مَاتَ مغنِي النَّار

مَاتَ مغنِّي عَرَبَاتِ الحَرْب الآشُورِيَّة تَحْتَ الأَسْوَار

صَيْحَاتك كَانَتْ صَيْحَاتِي

فَلِمَاذَا نَتَبَارَى فِي هَذَا المِضْمَار

فَسِبَاق البَشَرِ الفَانِين، هُنَا أَتْعَبَنِي

وَصِرَاع الأَقْدَار [1]

فهذا العمل الشعري بناه الشاعر باختياره لمكونات النص الشعري المختلفة وتم البناء على أساس هذه الاختيارات التي رأى أنها تحقق طموحاته الإيقاعية لنصه الشعري، فنلاحظ أنه استعمل في السطر الأول والثاني قافيتين مختلفتين ما بين القافية المجردة في السطر الأول والقافية المردفة في الثاني من اجل إعطاء الأبيات جمالا موسيقيا ممتعا، وفي السطر الثالث جمع نوع القافيتين في سطر واحد وختمها بالقافية المردفة، والجرس الموسيقي المطرب في هذه الأسطر الذي يجلب الانتباه هو أواخر بعض الأسطر الشعرية الممثلة بكلمات متشابهة فالسطر الأول والرابع والسادس جاءت موسيقى الكلمات الأخيرة بالإشباع الذي صدر عنه حرف الياء، ومنها كلمات: البريةِ، صيحاتي، أتعبني، فكلها لها جرس موسيقي موحد، أما الأسطر الأخرى فلها ميزة أخرى وهي اشتراكها في التأسيس إلى جانب توحيد الحرف الأخير وهو حرف الراء وهي كلمات : النار، الأسوار، المضمار، الأقدار، كما أنها تميزت بصيغة أخرى وهي أن

---

[1]– عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، مجلد 2، 1995م، ص: 370

هذه الكلمات جاءت كلها بصيغة المضاف إليه وهي على التوالي: مغني النار، تحت الأسوار، هذا المضمار، صراع الأقدار، فالملاحظ أن هذه الأسطر الشعرية غنية بموسيقى شعرية تلهم النفس ومطربة كذلك فنلاحظ أن الشاعر لم يكتف بتشكيل هذه الأسطر على هذا البناء بل أراد بهذه التشكيلات الموسيقية أن يسيطر كذلك على المتلقي أثناء قراءته وترديده لهذه الأسطر بجعله يقف دائما عند نهاية السطر الذي ينتهي بحرف الراء من خلال الكلمات السابقة، فالمتلقي لا تقف قراءته عند الأسطر التي أواخر كلماتها مطلقة أي متحركة كالسطر الأول والرابع والسادس وإنما يقف على الأسطر التي تنتهي كلماتها بحرف الراء المقيدة أي الساكنة الآخر، فهذه الميزة نفسية أكثر منها صوتية، فالشاعر شكّل مجموعة أسطر شعرية متميزة الإيقاع ذات موسيقى مميّزة من خلالها استطاع أن يوجّه المستمع حتى في قراءتها، إنها موسيقى مطربة عمد الشاعر إلى تنويع تركيباتها لينتج عنها تنويع في إيقاعاتها الموسيقية التي ترتاح لها النفس.

وقد يصادف أن تكون موسيقى شعر ما عادية لكن هناك من يتذوقها نفسيا بإحساس عميق وتأثير بليغ لا لشيء سوى أن فكرتها تلتقي في صميم فكرته فيتقبلها ويستمتع بها، لأنه مهيأ نفسيا لها حتى قبل سماعها، «ومن ثم كانت خطورة تشكيل الصورة الموسيقية للقصيدة، لأن الشاعر إن لم يوفق من خلال هذه الصورة إلى خلق حالة التوافق بين الحركة التي تموج بها النفس والحركة التي تموج بها الأشياء، وإن يكن ذلك على نحو غاية في الخفاء، فإن الصورة الموسيقية عندئذ، مهما يكن فيها من تناسق ونظام خاص، تخفق في تحقيق غايتها الفنية، وتبقى تشكيلا صوتيا من طرف واحد، أي أنها لا تعيننا على ربط نفوسنا بالوجود الخارجي، وتنسيق المختلط من ذبذبات هذه النفوس وفقا للإيقاع الخفي في ذلك الوجود» [1]، الذي يجب أن يراعي عدة معطيات تتعلق خاصة بالمتلقي فقضية التأثر لموسيقى ما وعدم التأثر لموسيقى أخرى يرجع لمجموعة المكتسبات القبلية الفطرية والمكتسبة، هذا العامل الذي له دور كبير في صقل الذوق الموسيقي وهو ساير لمسيرة الفرد الحياتية فقد تصادفك في حياتك عدة أحداث مرتبطة بموسيقى ما فتتأثر بها كحفظك لمجموعة أشعار في زمن ما وفي مكان ما، ثم يأتي زمن بعد ذلك تسمع

---

[1] – عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص:.

هذه الأشعار التي تحيلك إلى ذكريات سابقة مرتبطة بهذه الموسيقى الشعرية، فتأثير هذه الموسيقى يكون بعملية استحضار مجموعة ذكريات ربما في زمن ما اقترن بلحظات فرح أو غيرها، فتنقلك إلى جو من الرجوع الآلي في التفكير للحظات سابقة وهنا يدخل التأثر بالموسيقى من باب الرجوع إلى هذه الذكريات السالفة، فالتأثر الآني هو نتيجة التأثر الماضي وإلا ماذا نفسر نفور المستمع وعدم تأثره بموسيقى الآن كان قد سمعها من قبل ولم يتأثر بها، فكل موسيقى تحيلك إلى حادثة متعلقة بتلك الموسيقى والعكس ليس صحيح فليس كل حادثة تحيلك لموسيقى هذه الحادثة، لذلك تعدّ الموسيقى أكثر وزنا من الحوادث، لدرجة أن أثرها يتمثل في استحضار نسبة كبيرة من إحساس ذلك الوقت الذي مضى، وفي مقابل ذلك فلو تم ترديد تلك الأشعار وبموسيقى أخرى فان الأمر لا يعدو أن يكون مجرد سماع لها دون تأثر كبير كسابقه، فالأشعار مرتبطة بموسيقاها والموسيقى مرتبطة بوزنها المعروف لها، وفي هذا يقول حسني عبد الجليل يوسف بأن تأثير الوزن لا يرجع إلى «كوننا ندرك نمطًا في شيء ما خارجنا، وإنما إلى كوننا نحن قد تحقق فينا نمط معين أو قد تنسقنا على نحو خاص . فكل ضربة من ضربات الوزن تبعث في نفوسنا موجة من التوقع تأخذ في الدوران، فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة المدى على نحو غريب، ونحن لن نستطيع أن نفهم طبيعة الوزن حينما نتساءل عن السبب الذي يجعل النمط يثيرنا على هذا النحو دون أن ندرك أن هذا النمط ذاته عبارة عن حلقة هائلة من الاضطراب تنتشر في الجسد بأسره، وموجة من الانفعال تندفع خلال مجارى الذهن» [1] أحسن تركيبها الشاعر بإخضاعها لنفسيته ومحاولة تطابقها مع نفسية المتلقي وفق اختيار الشاعر للوزن الخاص بها من خلال إدراكه السليم بتطابق هذه الفكرة مع هذا النغم، وهنا تدخل جدلية تخصيص كل وزن لكل غرض لكي تصبح نظرية مسلمة، وهذا تعليل غير سليم فهو يشبه القيود التي كان يخضع لها الإيقاع في الشعر العمودي، كما أن هناك جدلية أخرى قائمة بخصوص علاقة حالات النفس بموسيقى معينة وخاصة بها، حيث ربط سبنسر «بين موسيقى الشعر وبين الأفكار والمشاعر المعبر عنها في الشعر فيرى: أن خير الموسيقى ما يتمشى مع الأفكار وتتساوق مع المعاني وتتجاذب نغماتها ونبراتها مع حالات النفس فالشاعر في اهتياجه وغضبه وغبطته يكون تعبيره

---

[1] – حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج 01، 1989م، ص:24.

الموسيقي عالي النغمة، وفي حزنه يكون منخفضًا وفي تعجبه وفرحه وهدوئه واطمئنانه تكون مسافاته الصوتية قصيرة، وأما في بثه وألمه فتكون مسافاته الصوتية طويلة، وهكذا لتساير النغمات حالات النفس» [1] الشاعرية، لكن هذا الحكم لا يمكن أن يكون مطلقا على جميع الحالات النفسية، فعلى الرغم من صدق المقدمات كما يقول حسني عبد الجليل يوسف إلا أنّ «النتائج ليست صحيحة تمامًا، ولا تتحقق دائما. لأن ارتفاع النغمة ليس قاصرًا على الغضب فقط وإنما يشاركه الفرح في ذلك.. وقد تكون بعض حالات الغضب والفرح ذات نغمة منخفضة، وليس ارتفاع النغمة في الشعر دليلًا على حالات نفسية خاصة فقد يكون الشاعر هادئا ويعبر عن غضبه بنغمة عالية وقد يكون ثائرا مهتاجًا ويعبر عن غضبه أو فرحه بنغمة منخفضة، كما أن لطريقة القراءة والإلقاء أثرها في الإحساس بارتفاع النغمة أو انخفاضها» [2].

وهناك اختلاف بين تأثير موسيقى الشعر التقليدي بمقارنته مع تأثير موسيقى الشعر الحر، فموسيقى الشعر التقليدي تخضع لضوابط وقوالب معدّة أساسا من قبل، فيكون السامع مهيئًا لبداية استمتاعه بموسيقى الشعر التقليدي من حيث أنه يدرك بداية ونهاية البيت الشعري، ثم يهيء نفسه لبداية ونهاية الشطر الآخر وهكذا، وخلال هذه العملية ينسحب تدريجيا دون شعور من الناحية المعنوية ويدخل في باب المستقبِل الآلي، وهي وحدة موسيقية «تفرض على النفس حركة في اتجاه محدد معين، لم تكن في أغلب الأحيان هي الحركة الأصيلة التي تموج بها النفس» [3]، بينما في الشعر الحر يكون المستمع شارد الذهن وتحدث موسيقاه عصفا ذهنيا تجعله منتبها وتجده مركزا بجميع حواسه، وبهذا تصبح هذه الموسيقى عبارة عن «توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء ورفق» [4] تاركة آثارا نفسية عميقة متولدة عن توقيع تشكيلي نسجه الشاعر بانفعالاته مبرهنا على إمكانات التفاعل بين الذات الشاعرة ومحمولها الموضوعي.

---

[1] – المرجع السابق، ص: 21.

[2] – حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ص: 21.

[3] – المرجع نفسه ، ص: 78 .

[4] – المرجع نفسه ، ص: 79.

كما يمثل التكرار نموذجا بارزا في إصدار أثر موسيقي مميز يستهوي بعض الذين يتميزون بخصائص نفسية مولعة بالتكرار الذي يحيلهم إلى معنى التأكيد، وهو ما يستجلى أثره من سياق هاته الأسطر الشعرية للشاعر عثمان لوصيف برصد التكرار الظاهر والمضمر لكلمة "أنت"، وإلى جانب تكرارها يتأتى تكرار آخر وهو تكرار مضمر يظهر محذوفا تقديريا أثناء قراءة بعض الأسطر، فيقول لوصيف من قصيدة "قالت الوردة" من بحر المتدارك:

أَنْتِ وِرْدِي وَتَعْوِيذَتِي

حَرَمِي .. مَشْعَرِي

زَمْزَمِي .. مَطْهَرِي

أَنْتِ هَذَا الحَفِيفُ (تدوير)

وَهَذَا النّدَى

غَبَش السَّهْوِ يَهْفُو عَلَى مِحْجَرِي

أَنْتِ نَارِي وَصُوفِيَّتِي

شَفَتِي وَشَفَافِيَّتِي

وَجَع الأَبْجَدِيَّاتِ يُزْهِرْنَ فِي دِفْتَرِي

أَنْتِ رَيْحَانَتِي فِي فُصُولِ الجَفَافِ (تدوير)

وَجَوْهَرَتِي فِي المَدَى الأَغْبَرِ[1]

[1] – عثمان لوصيف، قالت الوردة، دار هومة، الجزائر، د ط، 2000م، ص: 86-87.

فيظهر التكرار لكلمة أنت في بدايات الأسطر وليس في أواخرها وهذا له دلالة مفادها التركيز على الشيء المتكرر قبل كل شيء، وهذا التكرار ينقسم إلى نوعين نوع ظاهر بكتابة كلمة أنت، وتكرار محذوف لهذه الكلمة يقرأ بالتقدير، فالسطر الثاني والثالث يصلح فيهما قراءة كلمة أنت في بداياتهما فتصبح: أنت حرمي .. مّشعرِي، أنت زمزمي .. مَطهرِي ونفس الشيء في الأسطر الأخرى: وأنت هذا النداء، أنت غبش السهو يهفو على مِحجرِي، أنت شفتي وشفافيّتي، أنت وجع الأبجديات يُزهرن في دفترِي، وأنت جوهرتي في المدى الأغبر، فالشاعر حذف اللفظة وترك تأثيرها الظاهر من خلال إحساس المتلقي بفقدان كلمة "أنت" في الأسطر التي لا يذكر فيها هذه الكلمة، مع الإقرار بصلح إيقاعها وهي مضمرة أحسن من أن تكون مذكورة، في محاولة من الشاعر لإضمار ثقل ذكر كلمة "أنت" في جميع الأسطر الشعرية، وهو أسلوب متعمّد من طرف الشاعر هروبا من إيقاع تكرارها الممل عند نطقها ومجّ سمعها الموسيقي والنفور من إيقاعها أثناء ذكرها.

الفصل الثاني

مكونات الإيقاع في الشعر المعاصر:

1- المكون الصوتي

2- المكون النفسي

3- المكون الدلالي

1- المكون الصوتي.

لكل لغة مميزات خاصة بها، كما لها خصائص مشتركة مع عديد اللغات، والعربية واحدة من هذه اللغات حيث تتميز بخصائص منفردة ولها خصائص مشتركة مع لغات أخرى، ومن هذه الخصائص المميزات الصوتية، حيث تتميز اللغة العربية بتوزيع عادل للأصوات في جميع مخارجها بدءا من الشفتين إلى أقصى الحلق، فتوزيع الحروف على مستوى الجهاز الصوتي كلما كان مستواه طويلا كلما كان تنوعه أحسن من الحروف الأقصر مستوى، فاللغات الأخرى يطلق عليها مصطلح اللغات الغنة لانحصار مجموع الحروف في مدرج صوتي أقصر منه في اللغة العربية، هذا التوزيع العادل والموزع على مستويات منظمّة جعل لها مميزات إيقاعية خارقة تظهر من خلال التجانس الصوتي المميز الذي لا تمثله الأصوات في لغات أخرى، فاستغل الشعراء هذه الميزة وأبدعوا فيها من خلال إصدارهم لتركيبات إيقاعية تبثها أشعارهم، فكلما كانت الخصائص اللغوية أوسع وأكثر كلما كان التنوع الصوتي متعددا، مثال ذلك

الأحبال الصوتية التي تختلف من شخص لآخر فكلما كانت الأحبال الصوتية أكثر كلما كانت طبقات الصوت ومستوياته أكبر، لذلك تميزت اللغة العربية بعدد كبير من الخصائص اللغوية التي أهلتها لأن تكون اللغة الأكثر شمولا للتعبير عن وجدان النفس وبطرق متنوعة والأقرب لتماثل الإحساس البشري.

والكلام عن الأصوات وتركيباتها يحيلنا إلى الإيقاع الذي يعدّ المنسق العام لترتيبات الأصوات في كل عمل شعري، ومعروف أن الإيقاع الخاص بأي قصيدة له مكونات خاصة منها نفسية وجدانية وشعورية وتركيبية ودلالية وصوتية، حيث يعتبر المكون الصوتي للإيقاع «جزءا هاما من بنية الإيقاع العام للقصيدة، فالحروف والكلمات والأصوات هي الوحدات الأساسية لمادة الفن الشعري، ومن انتظامها داخل الكلمات والتراكيب بنسب وأبعاد متناسبة ومنسجمة مع مشاعر النفس وأحاسيسها يتشكل العمل الفني» [1] الذي يسبكه الشاعر سبكا يتجلى فيه صورته المعبرة عن الوجدان الشعوري والنفسي التي يراد نقلها للمتلقي، حيث يسعى الشاعر إلى أن يشاركه المتلقي في جميع مراحل القصيدة، ونقله من مجرد إنسان مستمع إلى مميز للذوق الشعري، ومن انتظام الكلمات والتراكيب وتكرارها بنسب معينة داخل القصيدة فالشاعر يتلاعب بالكلمات لتشكيل ترسيمات صوتية مميزة وخاصة ترتاح لها النفس، فحسن اختيار الحروف والكلمات وحسن التنسيق بينها يؤدي إلى حسن إصدار الأصوات، وبالتالي الإيقاع يكون أعلى وأجود، فجميع الحروف هي نفسها عند جميع الشعراء ولكن التباين يظهر في نوعية التراكيب الأمر الذي يؤدي إلى تمايز شاعر عن آخر بناء على هذا النسيج المتكامل بين الحروف والكلمات والعبارات وكذلك معانيها وبالتالي إيقاعاتها، فهذه الحركية تولد إيقاعات مميزة يطغى عليها الجانب الصوتي المشكل للقصيدة ما يؤدي إلى بعث إيقاعات مميزة غرضها التنبيه والتركيز على هذه العبارات لإعطاء النص جرسا موسيقيا تطرب له الأذن حين سماعها وتعبيرا عن حالة نفسية شعورية رغبة في إيصال رسالة معينة، هذا التصوير مجسّد بتركيب لمجوعة ترسيمات صوتية عبارة عن «موجة صوتية داخلة في صميم البناء الإيقاعي للشعر، تَسير سيرَ الشاعر، وتردّد صدى أنفاسه، وتلوّن رؤيته بجمال أصدائها فترسم من خلال نغمها أجمل لوحة شعرية.» [2] يجسد فيها الشاعر ترجمة لشعوره في قوالب صوتية متناسقة ترتاح

---

[1]– ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ص: 151.

[2] – عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط 01، 1989م، ص:80.

لها النفس، وليس كل كلام مركب مريح بالضرورة، ولكن التنسيق الإيقاعي الذي ترتاح له النفس هو عمل يتم بناؤه من طرف الشاعر وسبكه له يراعي فيه الانسجام الإيقاعي الذي يؤثر في النفس، وهذا الانسجام في اللغة العربية يكون «في تركيب أصواتها، إذ هناك بعض القواعد يراعيها المتكلم عند النطق، ففي الفصحى مثلا لا يستساغ الابتداء بساكن، أو الوقوف على متحرك، كما يثقل الساكنين أو توالي أكثر من ثلاثة متحركات بحركة واحدة»[1] ماعدا في حالات مخصوصة كالتقاء الساكنين في القافية وهو ما يسمى بالمترادف أي التقاء الساكنين من غير فاصل مثال ذلك كلمة: (الغريقْ) سواء أكانت حروف مدّ أو حروف لين، كما هو الشأن في هذه الأسطر الشعرية من قصيدة: "رجاءً لا تمُتْ" لفدوى طوقان من المتقارب:

أُلَمْلِمُهَا جُثَثًا وَرُفَاتْ

بَكَيْتُ عَلَيْهَا وَغَسَّلْتُهَا بِالدُّمُوعْ

وَسَلَّمْتُهَا لِمَهَبِّ الرِّيَاحْ

رَجَعْتُ بِخَفَّيْ حَنِينْ

بِكَفَّينِ فَارِغَتَيْنْ.

فالشاعرة اختارت هذا التماوج الصوتي لهذا النوع من القافية وهو المترادف الذي يتميز بالتقاء الساكنين في آخر القافية أي الروي وما قبله، وما يلاحظ هنا هو هذا التشاكل الصوتي الذي نسجته والذي يبرز عن نفسيتها، حيث ألاحظه من خلال اعتمادها على الثبات والتنوع، فالثبات هو اختيارها للقافية المقيدة المردفة، وهي تقريبا الميزة الغالبة نوعا ما على أغلب الشعر الحر، والتنوع في اختيار حروف الردف ما بين الألف والواو والياء، من خلال الكلمات: رفاتْ، بالدموعْ، الرياحْ، حنينْ، وهي حروف مد، وحروف اللين من خلال كلمة: فارغتيْن، فالشاعرة تشبّه الماضي بالجثث والدموع، فالماضي الذي مازالت تتذكره كاملا وبقوة شبهته بالجثث لأن الجثة هي جسد كامل، والتي لا تتذكره كلّه شبهته

[1] – ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ص: 151 .

بالرفاة وهو شيء من جثة لأن معالم الإنسان تكمن في وجهه وبالتالي رفاته وهو جزء من الكل، فهي لا تتذكر منه إلا الشيء المهم، فهذه الذكريات وهي ذكريات أليمة نظرا لتشبيهها بالجثث والرفاة لأنهما يمثلان الموت، والميت يجب تغسيله، فكما أن الميت يغسل بالماء، فكذلك الذكريات الأليمة كما تقول الشاعرة غسلتها بالدموع وهي دلالة على رمزية الألم الذي تعاني منه الشاعرة، وكلمة سلمتها لمهب الريح دلالة على محاولة نسيان هذه الذكريات لكنها لم تذهب من مخيلتها ورجعت لفكرها لكنها من دون نتيجة، فنرى هذا التوظيف المخصوص بهذه التراكيب له أثر نفسي كبير فاختيار الشاعرة لهذه التراكيب ولهذه الكلمات وخاصة في قافية هذه الأسطر مدلوله محاولة إخراج الكبت الذي تعاني منه الشاعرة، وبناء على ذلك اختارت الأَصوات التي تؤدي أكبر قدر ممكن من الانبعاث النفسي الذي يساوق إحساسها النفسي، وهذا الاختيار هو عبارة عن تعديل لمجموعة من الأفكار المبعثرة في فكر الشاعرة على شكل خام، فلعبت اللغة دورا في تنظيم هذه الأفكار على شكل أسطر شعرية لها ترسيمات صوتية مميزة «ونستطيع الآن أن نعطى إعادة التنظيم هذه على المستوى الصوتي مصطلحا هو الإيقاع ذلك أن الإيقاع هو تتابع الأحداث الصوتية في الزمن أي على مسافات متساوية أو متجاوبة ومعنى ذلك أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد ولا شك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة، وان كان الشعر في كل لغة يبرز واحدة من هذه الخصائص يكون تنظيمها هو أساس إيقاعه»[1] حيث يخضع تنظيم الأصوات لنوعية الإيقاع المراد توقيعه بترسيمات صوتية متتابعة مراقبة من طرف الإيقاع، يلعب فيها دور المنسق بين هذه التشكيلات وتقديم وتأخير وحذف وزيادة والتدخل في الحالات التي لا يمكن أن يكون لها صدى إيقاعيا مؤثرا وبالتالي العمل على تعديل كل ما يستحسن لذلك، كما ينجلي من هذا النموذج لهذه الأسطر الشعرية لعبد الوهاب البياتي من قصيدة "العرب اللاجئون" من الكامل:

يَا مَنْ رَأَى أَحْفَادَ عَدْنَانٍ عَلَى خَشَبِ الصَّلِيبِ مُسَمَّرِينْ

النَّمْلُ يَأْكُلُ لَحْمَهُمْ

---

[1] – سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص: 112.

وَطُيُورُ جَارِحَة السِّنِينْ

يَا مَنْ رَآهُمْ يَشْحَذُونْ

يَا مَنْ رَآهُمْ يَذْرَعُونْ

لَيْلَ المَنَافِي فِي مَحَطَّاتِ القِطَارِ بِلا عُيُونْ

يَبْكُونَ تَحْتَ القُبَّعَاتِ، (تدوير)

وَيَذْبُلُونَ، (تدوير)

وَيَهْرُمُونْ. [1]

فمن الناحية النظرية نستطيع أن نجعل هذه الأسطر الشعرية على شكل نثر، ونفصل بين كل واحد منهم بفاصلة، أو بفاصل ما، لكن من الناحية الصوتية يختلف الأمر حيث نرى هذا الشكل الذي أمامنا جاء على هذا الشكل على حسب الخصائص الصوتية، ومعانيها الدلالية مستعملا النداء في السطر الأول وهو أسلوب إنشائي وغرضه ليس التساؤل والحصول على إجابة، ولكن هدفه الإخبار على حالة، وبعد وصف الحالة ينتقل إلى السطر الثاني والثالث وهما إجابتان للسطر الأول، ثم السطر الرابع والخامس وهما أسلوب نداء، فمن غير المعقول أن تخبر ثم تنادي، بل النداء يأتي في بداية الكلام وتكراره يستلزم العودة لبداية الكلام أيضا، ثم ينتقل إلى بقية الأسطر الشعرية، فنراه يقول مثلا: يبكون، ويذبلون، ويهرمون، فكأنها مراحل العمر، فالبكاء يصدر عنه صوت، وثانيا مرحلة الذبول وهي تقريبا مرحلة متوسطة، وثالثا يأتي الهرم وهو آخر المرحلة، فترتيب الكلمات كان ربما على حسب ما تؤديه هذه الكلمات من معاني دلالية صوتية خاصة بها، فعند تعرضك لموقف أليم تصدر صوتا في البداية ثم ينخفض ويصبح متوسطا نوعا ما، ثم يبدأ في ينخفض ويذهب نهائيا، فهكذا الشاعر كان ترتيب كلماته على حسب ما تؤديه إيقاعاتها الصوتية، وكذلك اختياره للكلمات التي تمثل القافية كان بناء على أساس

[1] – عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، ص: 424

نفسي فكل ما هو مؤلم لا يمكن أن تكبته بقافية مقيدة بل يكون مطلق لطلاقة الألم الذي يعاني منه، لذلك كان الشاعر موفقا في اختياره وهي خاصية إيقاعية معروفة عند معظم الشعراء تقريبا ماعدا بعض الحالات التي تبني عملها على أساس القافية المقيدة.

فالشاعر شبه العرب اللاجئين في البلدان الغربية واختار لهذه البلدان رمز الصليب، مسمرين من كل الجوانب هم في حضارة غير حضارتهم حضارة دنيوية متطورة، نمط معيشي غير نمطهم، وعلاقات اجتماعية غير علاقاتهم، فهم مسمرين، يأكل النمل لحمهم، وشبه الشاعر هذه المجتمعات بمجتمع النمل الذي من مميزاته العمل دون هوادة غير مبالي بما يحس به أحدهم سواء منهم أو من غيرهم، لذلك فالعرب اللاجئون مستغلون من طرف هذه المجتمعات في كل شيء بلا رحمة لذلك شبه الشاعر بأنهم يأكلون لحمهم، ثم يبحث عن من رآهم يشحذون ويذرعون، وهي أعمال وأفعال دالة على الشقاء، ثم يضيف: ليل المنافي في محطات القطار بلا عيون، وخص بالذكر محطات القطار ولها مدلولان، الأول المكان الذي يكثر فيه التسوّل ومكان المبيت المؤقت، والثاني الذهاب والعودة من والى أماكنهم، ثم يقول: يبكون تحت القبعات، هم لا يبكون ولكن بكاء الألم، يتألمون من واقعهم المرير، فهم على هذه الحالة حتى بلوغ مرحلة الذبول والهرم والكبر، إذن الشاعر حاول قدر المستطاع أن يجسد ما يفكر فيه على شكل نسيج لغوي مشكّل من ترسيمات صوتية رأى الشاعر أن اختيارها يؤدي مدلول ما يصبو إليه، سواء في الحشو أو في القافية «وقد لاحظ الدارسون أن أكثر الأصوات تأثيرًا في المسار الإيقاعي حروف المد واللين، التي تمتاز بخصائص موسيقية تجعلها أقدر على إحداث تأثيرات نفسية أشبه بالتأثير الذي يحدثه اللحن الموسيقي، ووصف (لانس) هذا التأثير بأنه نوع من الشوق» [1]، لما لها من أثر بالغ على نفسية الشاعر والمتلقي حيث يستخدمها الشاعر في تنويع الإيقاع على حسب تموجاته النفسية التي يخضع لها، سواء في الحشو أو في القافية، فيأخذ التنوع الإيقاعي لهذه الحروف في الحشو منحى تصاعديا وتنازليا، فالتكرار لحروف المد في الحشو ونسبتها المرتفعة أو المنخفضة دلالة على حالة النفس المنطلقة التي تبحث دوما عن إخراج مكبوتاتها، فلا يساوقها في ذلك إلا حروف المد التي يجاور نطقها حالة إخراج

[1] – ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ص: 155.

زفير النفس وبالتالي التعبير الصحيح ما بداخل النفس بالتساوق مع هذه الحروف مما يؤدي إلى «قدرة الأصوات على تكثيف اللغة واغناء دلالاتها، لأن الشاعر في انتقاء ألفاظ قصيدته التي ينظمها لا يتعامل معها تعاملا اعتباطيًّا بل يسعى إلى أن يكشف الخواص الحسيّة لأصوات الكلمات وينتقيها انتقاءً تنسجم رؤيته الفكرية والشعورية» [1] ويظهر أثرها أكثر حين تقرب نهاية البيت أي في القافية، حيث تدخل في تصنيفات القافية بأنواعها، فنسبة تكرار حروف المد في القافية المرتفعة أو المنخفضة دلالة أيضا على حالة نفسية للشاعر، فالقافية تعتبر نهاية السطر الشعري لذلك يسعى الشاعر عند البدء في نظم سطر آخر من التخلص من مكبوتاته في القافية لأنها منتهى آخر السطر من أجل أن يتفرغ للتشكيل في السطر الذي بعده فيكون صداها أكثر قوة ورصانة، وبناء على ذلك تظهر «فاعلية حروف المد واللين فيما تحدثه من تنوع في الإيقاع بين الانخفاض والارتفاع ينجم عن طولها المقطعي المنساب مع هواء الزفير، مما يبطئ حركة الإيقاع، ويهدئ من توتره دون أن تؤثر تلك الأصوات على صفات الأصوات الساكنة السابقة لها أو اللاحقة، فهي تحافظ على العلاقات الطبيعية بين الأصوات الساكنة فنحس بوجودها دون أن تقف عائقًا بينها، ومن هنا كان لها دور في منح الإيقاع صفات هرمونية مميزة، شديدة التأثير في تلوينه، وإعطائه خصوصيته، إذ إن كل حرف من حروف اللين تظهر له نغمة واضحة في النطق والإنشاد» [2] بناء على خصوصية كل حرف سواء البيولوجية وتتمثل في اتحاد أعضاء جسم الإنسان التي يصدر عنها هذا الحرف، أو خصائصه الصوتية ودوره المرتبط بترجمة الإحساس ما بعد نطقه، فهذه الأسطر الشعرية للشاعر السعودي محمد الفهد العيسى، من قصيدة بعنوان "الطبيعة الخرساء" من الكامل تبين لنا كيفية استعمال الشاعر وتوفيقه في استخدامه لأصوات المد للتعبير عمّا بداخله:

أواه يا صحراء لو تتحدثين

وتنبئين

---

[1] – جمال طالبي، الإيقاع الصوتي في قصيدة بلقيس لنزار قباني، مجلة اضاءات نقدية، السنة 5، العدد 17، 2015م، ص:106.

[2] – ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ص: 155.

عما وراء الصمت من سرٍّ دفين

فلقد مضى عهد طويل

جدًا طويلُ (تدوير)

وأنت يا صحراء لا تتكلمين

خرساء

أم أخرستِ من جدب السنين؟

وتعاقبت تجتاح موطنك الأمين

وتشد غيثك أن يلين

صحراء ماذا؟

هل أتاك الهدهد الطير الرسول

هل جاس في دنياك ما بين السهول؟

حتى انتهيت الى فلول[1].

يمكننا أن نرى أن الشاعر عمد إلى اختيار حروف المدّ التي قبل الروي بناء على نفسيته التي تترجمها اختياره للقافية من حيث حروف الروي والردف المتنوع ما بين حرفي الياء والواو، ويفصل بينهما بحرف الردف الألف في كل من الكلمتين: خرساء، وماذا، فالأسطر الستة الأولى كان الردف هو حرف المد الياء، وهنا نرى انتهاء الدفقة الشعورية للشاعر فاختار أن يميزها فكان الردف حرف الألف، وهو توقف إيقاعي مؤقت، ثم الأسطر الثلاثة الأخرى، ثم يفصل بقافية الردف فيها هو الألف، ثم يكمل القافية

[1]– عبد عون الروضان، الشعراء العرب في القرن العشرين، الأهلية للنشر والتوزيع، ط 01، 2005م، ص:445–446.

المردفة بحرف الواو، وهذا الاختيار لحروف المد التي قبل الروي مبني على أساس نفسي مفاده أن الشاعر يتحدث عن الصحراء، وبالتالي انعكس اختيار الحروف على نفسية الشاعر من خلال الأصوات الصادرة عن هذه الحروف فالترسيمات الصوتية المكونة والصادرة من التراكيب المتنوعة التي اختارها الشاعر يجب أن تكون مسايرة لانفعالات النفس، تصعد بتصاعد الإيقاع النفسي وتنزل بنزوله موازية للإحساس النفسي الداخلي تظهر من خلال تراكيب الأسطر التي شكلها الشاعر بناء على رغبته الشعورية وليس اعتباطا هكذا فقط، فالصحراء هو مكان مستوي على الأرض ورؤيته تكون على مستوى أفقي، ولذلك يعمد الشعراء إلى اختيار العبارات التي تكون أقرب إلى التعبير عن أحاسيسهم الداخلية والتي تنطبق وتنعكس على مخيلة ما يكتبونه وما ينظمونه، فكلمة الصحراء يسند لها تقريبا بعض المصطلحات التي تعبر عنها مثلا (بعيد، فسيح، طويل) وما يكون عموديا يكون التعبير عنه بقافية مردفة بحرف المد الألف، مثال ذلك: (حار، صفاء، نقاء، سماء، عال، ..)، وبالتالي «يمكننا إذن القول أن هذه الخصائص الصوتية إمكانيات قائمة في كل اللغات، وأن تنظيمها هو الذي يخلق الإيقاع في الشعر» [1] كل حسب لغته وحسب مميزات ومخارج أصواته ودلالاتها. فاختيار الحروف يتم بناء على نوع مخارجها ودورها في التكوين الصوتي للنص الشعري والتي تخضع لبنية النص من الناحية النفسية التي يكون عليها الشاعر أثناء تكوينه النص الشعري، فالرثاء والفخر يتجه فيه أغلب الشعراء إلى استخدام نوع معين من الحروف، كالحروف الانفجارية فلهذا النوع دلالة على القوة.

كما ينقسم المكون الصوتي إلى قسمين قسم أفقي ويمثله الوزن والتفعيلات، وقسم عمودي ويتمثل في الأعاريض والأضرب، والمشترك بينهما هو القافية من ناحية حدودها على المستوى الأفقي، وموسيقاها وتكرار رويها المتداول على المستوى العمودي، حيث يقوم الشاعر بمنح كل قسم خصائصه الصوتية التي اختارها ويصقلها وينسجها لتشكل في الأخير وحدة إيقاعية متناسقة بين جميع العناصر تمنح القصيدة هيكلا موسيقيا ونغميا تطرب له الآذان، فيمثل المكون الصوتي الأفقي النسبة الأكبر من الدلالات النفسية والصوتية والدلالية التي تمثل حالة الشاعر النفسية المبنية على انفعالات صادرة من

---

[1]– سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص: 112.

أغوار النفس فالحجم المخصص للمكون الأفقي من عدد كبير من التشكيلات اللفظية جعل الشاعر يخصص لها النسبة الأكبر في التعبير عما يجود به خاطرته زيادة على أنه الشيء الذي يسمح للشاعر بأن يوصل رسالته بالشكل الذي يريده وبطريقة مريحة، فهو كالفضاء المخصص له يسبح فيه بأفكاره كما يريد دون قيد، أما نسبة تمثيل المكون الصوتي العمودي فتكون أقل من سابقتها حيث أن الحيز المسموح له ضيق بالمقارنة مع الترسيمات الصوتية الأفقية، وغالبا ما ينحصر في جانب القافية أو التكرار في بداية الكلام أو وسطه سواء باللفظ أو بالمعنى، وبناء على ذلك يحاول الشاعر أن يركز اهتمامه أكثر بالقافية أكثر من أي عنصر آخر لأنها المركز الصوتي الذي يبرز بقوة من خلال ترديد الأبيات والأسطر الشعرية فالمتلقي لا يستطيع أن يميز التجانس الصوتي بين تفعيلات الحشو بقدر ما يطلق حكمه من خلال سماعه لموسيقى القافية بجميع عناصرها، لأنها العنصر الأكثر اهتماما والأكثر بروزا من الناحية الصوتية حيث يستطيع أن يميزها تقريبا أي مستمع «ولكون العرب قد استأنسوا بالإيقاع وتجلياته الصوتية الملائمة للسمع فإنهم "أولوا القافية اهتماما كبيرا ... إذ أنها تلعب دور مولد صوتي معنوي مقيد بالمعجم" 1 إذن، لا منافاة بين القافية كمركز صوتي، والقافية كمركز معنوي، إذ يتساوقان في تأدية وظيفة مشتركة تحدث أثرا جماليا إيقاعيا مثيرا للانتباه، وإن كانت متباينة من حيث ارتسامتها الموقعية، فإن دورها في جميع الحالات يكاد يكون موازيا تبعا للإيقاع النفسي الذي يكون الفيصل في استدعاء كل واحدة على حدة، بيد أن القافية في جميع حالاتها تكون مرتبطة بالدلالة المعنوية.

مما يفضي إلى اتحاد تفاعلي بين القافية كصوت وبينها كمعنى على اعتبار "أن كل كلمات القافية ذات دلالة صوتية خاصة تقتضي دلالة معنوية معينة" 2» [1] هدفها ترجمة الإحساس الداخلي للشاعر وبثّه للمتلقي، فاختيار قافية معينة في قصيدة ما هو عبارة عن صدى لنفسية الشاعر من خلال اختياره للقافية التي يراها تلائم وتمثل ترجمة لأحاسيسه من ناحية الجرس الموسيقي الذي يصدر عنها فتألفه النفس، فأجد القافية المقيدة، وكذلك القافية المطلقة، فبعض العروضيين يرى أنّ ترجيح اختيار الشاعر لقافية ما ترجع إلى طبيعة الشاعر نفسه، فمثلا في حالات الحزن الشديد قد يرى شاعر ما أنه يصلح لها

---

[1]– عبد الرحيم كنوان، من جماليات إيقاع الشعر العربي، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، ط01، 002 م، ص:118.

القافية المطلقة لأنها ترجمة عن حالة التهيج التي يعيشها الشاعر فكثرة الروي المطلق في استخدامات الشعر العربي بنسبة كبيرة دلالة نفسية على هروب الشعراء لهذا النوع من الروي، فيلجؤون إلى استخدامه لتطابق نفسياتهم أكثر حين استعمالهم له في أشعارهم، عكس الروي المقيد الذي يرون أنه يكبت تعبيرهم عن أحاسيسهم الوجدانية، وقد يكون اختياره لقافية مقيدة لأنه يرى أنها تعبر عن مكنونات داخلية في حالة هيجان لا ترتاح إلا بترديد مقطع ذلك القافية مرارا وتكرار، زيادة على ذلك أن اختيار نوعية الحروف المكونة للقافية له دلالة عن نفسية الشاعر وفي هذه الحالة قد يكون اختياره على أحرف انفجارية، والتي لها ميزة الصوت القوي، والصدى الكبير الذي تمتاز به هذه الأحرف في عمق نفسية الشاعر من أجل شعوره بالراحة النفسية، وللتمثيل لما ورد نعرض قول سميح القاسم في هذه الأسطر الشعرية من قصيدة "السلام.." من بحر الكامل:

لِيُغَنِّ غَيْرِي لِلسَّلامْ

وَالعَيْنُ مَا عَادَتْ تبلُّ صَدَى شُجَيْرَاتِ العِنَبْ

وَفُرُوعُ زَيْتُونَاتِنَا ..صَارَتْ حَطَبْ

لِمَوَاقِدِ اللاَّهِينَ .. يَا وَيْلِي .. حَطَبْ!

وَسِيَاجُنَا المَهْدُودُ أَوْحَشَهُ صَهِيلُ الخَيْلِ (تدوير)

فَي الطِّفَلِ المهِيبْ [1].

فالشاعر هنا اختار لروي قافيته حرف الباء، وهو حرف انفجاري يدل على الصدى القوي للكلمة التي ينتهي بها، فرجح حرف الباء لأنه يتميز بصداه القوي جدا، كما أن اختيار الروي المقيّد في القافية إما أن يكون كالخاصية المعمول بها بكثرة في نمط الشعر الحر وهي الوقوف على الساكن أو اختيارا من الشاعر للدلالة على تعمدّ هذا النوع مسايرة لحالته الوجدانية، وهذه الاختيارات تدخل في قضية الترجيح

[1] – سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، دار العودة، بيروت، د ط، 1987م، ص:58.

القافوي الذي يقوم به الشاعر بناء على انفعالاته النفسية المبنية على مجاورة التشكيل الصوتي القافوي لحالاته الوجدانية وهي جزء من عملية البناء الشعري، فالترجيح القافوي له ارتباط بالمعنى الإيقاعي العام الذي يمثل القصيدة من خلال الأثر الدال على حسن اختيار الشاعر وميوله لهذه القافية على حساب أخرى في الصنف الواحد وفي نوع الحروف الواحدة، مثلا اختيار الحروف الانفجارية مابين الباء والعين له دلالة عن اختيار توجهه الإيقاعي الذي يراه بأنه يؤدي غايته الإيقاعية التي يشاركه فيها المتلقي وبهذا تبرز أهمية الترجيح القافوي كضرورة «يفرضها نظامه، ولا تجتلي معطياته من خلال الظاهر العام، ولكن من خلال حرف الروي المكرر، وكذا الترسيمات المقطعية المخصوصة بالقافية ككل.أما تشاكله الداخلي فلا يستبين إلا بدراسة عميقة تهدف إلى إبراز مكوناته والبث في حدثها الإيقاعي المتفرد، على اعتبار أنها تشترك مع باقي المكونات الأخرى في التفاعل الإيقاعي العام المنظم لإيقاع النص.

إن الترجيح القافوي واجهة تعلن عن ترسيماتها الإيقاعية التي يوحد بينها حرف الروي» [1] الذي يعتبر منتهى التشكيل الموسيقي الذي ينسجه الشاعر من بداية كل سطر حتى نهايته فاصحا عن مجاورة موسيقية متناسقة ومتآلفة بين الحشو والقافية ورويها، وهو ما تقصيت أثره في هذه الأسطر الشعرية للشاعر السوري "عمر أبو ريشة" من الوافر:

مَسَاءُ الخَيْرِ.. هَذِي قُبْلَةٌ عُجْلَى.. فَمَا أَهْنَا!

أَأَمْضِي؟ مَنْ يُطِيقُ البُعْدَ عَنْ فِرْدَوْسِهِ الأَسْنَى

وَفِيمَ نُقِيمُ لِلْعُذّالِ، يَا حُورِيَّتِي وَزْنَا

لِيَأْتِ الفَجْرُ.. وَلْيَنْقُلْ حِكَايَةَ حُبِّنَا مِنَّا [2]

فالشاعر اختار لقصيدته قافية المتواتر وهي متحرك بين ساكني القافية، فالترجيح القافوي كان بناء على تواتر الحركات والسكنات في الأسطر الشعرية، وكذلك حركات الحروف سواء في الحشو أو في

---

[1] – عبد الرحيم كنوان، من جماليات إيقاع الشعر العربي، ص:119–120.

[2] – عبد عون الروضان، الشعراء العرب في القرن العشرين، ص: 366.

القافية، فالغالب هو حركة الفتح، وهو ما نلاحظه من كلمات: أَهْنَا، أَسْنَى، وَزْنَا، مِنَّا، فجميع الكلمات على صيغة: فَعْلا، وعلى تفعيلة: فَعْلُنْ، فكان الترجيح القافوي على صيغة الكلمات التي قبلها من ناحيتين : الأولى: بناء القافية على صيغة الكلمات التي سبقتها مثل: الخيْر، هذي، قبْلة، عجْلى، أمْضي، البعْد، فرْدوْس، ليأْت، الفجْر، ينْقل، فجاءت القافية كذلك على صيغة فَعْلا وهي: أَهْنَا، أَسْنَى، وَزْنَا، منّا، فالترجيع جاء بناء على التركيب الصوتي للكلمات، فالغالب هو توالي الحركات والسكنات واحدة بواحدة، إلا في حالات قليلة أجد توالي متحركين ثم ساكن، فالبيت الأول عند تقطيعه يصبح:

مَسَاءُ الخَيْرِ .. هَذِي قُبْلَةٌ عُجْلَى .. فَمَا أَهْنَا!

مَسَاءُ لْخَيْرِ .. هَاذِي قُبْلَتُنْ عُجْلَى .. فَمَا أَهْنَا

0/0/ 0// 0/0/ 0//0/ 0/0/ /0/0 /0//

والثاني كان بناء على تفعيلة: فَعْلُنْ المنفصلة، حيث كل كلمة تقابلها تفعيلة مستقلة، الخيْر، هذي، قبْلة، عجْلى، أمْضي، الفجْر، ينْقل، فهذا التركيب الصوتي أعطى هاته الأسطر إيقاعا مميزا يتمثل في تراتب الكلمات بما فيها القافية على نسق صوتي واحد لا يفرق بين القافية كمركز صوتي، وبين الحشو، والثاني الصيغة الدلالية لصيغة: فَعْلا، التي تؤدي نسقا صوتيا مميزا زائد إشباع القافية واستعماله لتفعيلة مفاعلتن مكررة دون تفعيلة فعولن والتي أدت إلى ترابط الأسطر ككل يظهر من خلالها عدم التمييز بين الأسطر الشعرية فكأنها على خط واحد، لعب فيها الإشباع دورا مميزا في الترابط بين هاته الأسطر، من أجل التواصل الموسيقي بينهم، حيث يعدّ الإشباع «من أهم المظاهر المؤدية إلى الاسترسال النغمي، إضافة إلى وظيفته كرابط جمالي/نغمي، يتوخى منه تمديد صوت الروي، ليلتحق نغمه ببداية البيت الموالي له، وذلك لغاية إيقاعية تأثيرية وإيصاليه، منسجمة مع النظام الإيقاعي العام المنظم لحركية النص، إنه يساعد على حدوث إيقاع متداخل ومتشابك في آن واحد، ومن ثم سمي وصلا» [1] للروي المطلق، حيث يتمحور دوره في تكثيف إيقاع الترسيمات الصوتية داخل النص الشعري، فهو عبارة عن مد صوتي يصدر عنه إيقاع مجانس لحركة الصوت المشبع، واختلافاته مابين إشباع حروف المد الناتجة من

[1] – عبد الرحيم كنوان، من جماليات إيقاع الشعر العربي، ص:131.

نطق حروف مختلفة مجانسة لحركة الحرف، أو إشباع حرف الهاء في آخر الأبيات والأسطر الشعرية هي التي تعطي النص الشعري إيقاعا متميزا تطرب له النفس، لأن من ميزته الإضمار فالنفس تطرب لشيء مسموع غير مكتوب، فأنت قد تسمع إيقاعا لثلاثة حروف صادرة من حرف واحد مشبع، فإشباع حرف الباء مثلا يصدر عنه ثلاثة مستويات إيقاعية بعد نطقه فينتج إما: با، أو: بو، أو: بي، بناء على اختلاف حركاته ما بين الفتحة والضمة والكسرة، وبذلك يمثل الإشباع صدى متنوع الإيقاع لحرف واحد، ومن صور إشباع الروي نورد هذه الأسطر الشعرية من قصيدة: "مرثية يوم تافه" لنازك الملائكة من بحر الرمل وقد ارتسم في مختلف الأسطر وبنماذج إيقاعية متعددة:

لاحَتِ الظُّلْمَةُ فِي الأُفْقِ السَّحِيقِ

وَانْتَهَى اليَوْمُ الغَرِيبُ

وَمَضَتْ أَصْدَاؤُهُ نَحْوَ كُهُوفِ الذِّكْرَيَاتِ

وَغَدًا تَمْضِي كَمَا كَانَتْ حَيَاتِي

شَفَةٌ ظَمْأَى وَكُوبٌ

عَكَسَتْ أَعْمَاقُهُ لَوْنَ الرَّحِيقِ [1].

فميزة هذه الأسطر الشعرية هي التواصل الإيقاعي بين جميع الأسطر، زيادة على خاصية حرف الواو الاستئنافية، وهو ما يعطي نسقا إيقاعيا متواصلا ميزته الانفعال النفسي المريح بالتوازي مع قراءة الأسطر، فبداية نلاحظ القافية المردفة بحروف المد، المتنوعة التي اختارها الشاعر مابين الياء والألف والواو، والتي تنتمي للكلمات التالية: السحيق، الغريب، الذكريات، حياتي، كوب، الرحيق، محاولة منه تكثيف النص الشعري باستخدام المتاح من حروف المد، مع استعمال الإشباع، وهو خاصية يستعملها الشعراء من أجل التواصل في قراءة الشعر، فلو كان الروي مقيد تظهر بدايات الأسطر الشعرية بسهولة،

---

[1]– نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، م 02، 1997م، ص:94.

فالشاعر ترك ميزة يعرف من خلالها السامع بدايات الأسطر الشعرية وذلك من خلال ابتداء الشاعر دائما بميزة صوتية وهي حركة الفتحة في جميع الحروف التي تبتدئ بها الأسطر بعد أن يتعرف المتلقي على نهاية الأسطر من خلال القافية المردفة، فهذا المكون الصوتي استخدمه الشاعر عمدا لينبّه السامع لبداية ونهاية الأسطر الشعرية مع ترك التواصل بين نهاية كل سطر شعري وبداية الآخر إيقاعيا، وفي المقابل يمكنك أن تلاحظ إيقاع القافية المقيدة من خلال عدم وجود الوصل كيف يكون القطع الإيقاعي بجهارة في عموم الأسطر الشعرية، حيث يتخلل الأسطر الشعرية التالية من قصيدة: "أغنية الهاوية" لنازك الملائكة من بحر المتقارب قطع إيقاعي يستبين صداه أثناء الوقوف عند أواخر الأسطر الشعرية:

مَجَجْتُ الزَّوَايَا الَّتِي تَلْتَوِي

وَرَاءَ النُّفُوسْ

وَرَاءَ بَرِيقِ العُيُونْ

وَأَبْغَضْتُ حَتَّى السُكُونْ

وَتِلْكَ المَعَانِي الَّتِي تَنْطَوِي

عَلَيْهَا الكُؤُوسْ [1].

فهذا النموذج الآخر وهو تقريبا من الناحية الصوتية من خلال بدايات الأسطر نفسه كالأول فكل بدايات الأسطر الشعرية تكون بالفتح بينما الوقوف على القافية كان بالوقف على الساكن، أي الروي المقيد ففي هذه الحالة يسهل على المتلقي التمييز بين بدايات ونهايات الأسطر الشعرية دون عناء، لذلك كان الإشباع «ضرورة من الضرورات الصوتية التي ينقاد لها الشاعر دون إرادة، لأنه غاية إيقاعية تحتم

[1] – نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، ص:121.

وجودها بوجود الصوت في آخر البيت، فاستلزم إطلاقه تحققا صوتيا كامنا في بنائه الوزني المتغير » [1] .

ويقول عبد الرحيم كنوان عن القافية المطلقة بأنها «كباقي المكونات الأخرى التي يتشكل منها النص الشعري، تخضع لإيقاع النفس، وهو الوازع الفني الذي يزرع بنياتها التشاكلية، ولذلك تعد أصوات القافية صورا معبرة عن الحالات الطارئة في الوجدان الشاعر، وتشاكلها دليل انتمائها إلى نفس المنهل» [2] وهو ما نلاحظه هذه الأسطر الشعرية لفدوى طوقان من قصيدة: (مع المروج) من الكامل:

هَذِي فَتَاتُكَ يَا مُرُوجُ، فَهَلْ عَرَفْتِ صَدَى خُطَاهَا

عَادَتْ إِلَيْكَ مَعَ الرَّبِيعِ الحُلْوِ يَا مَثْوَى صِبَاهَا

عَادَتْ إِلَيْكَ وَلا رَفِيقَ عَلَى الدُّرُوبِ سِوَى رُؤَاهَا

كَالأَمْسِ، كَالغَدِ، ثرّة الأَشْوَاقِ .. مَشْبُوباً هَوَاهَا

*

هِيَ يَا مُرُوجَ السَّفْحِ مِثْلَكَ، إِنَّهَا بِنْتُ الجِبَالِ

((جَرْزِيمُ)) رَوَّى قَلْبَهَا وَسَقَاهُ مِنْ خَمْرِ الخَيَالِ

دَرَجَتْ عَلَى السَّفْحِ الخَضِيرِ، عَلَى المَنَابِعِ وَالظِّلالِ

رُوحاً تَفَتَّحُ لِلطَّبِيعَةِ، لِلطَّلاقَةِ، لِلْجَمَالِ! [3].

---

[1] – عبد الرحيم كنوان، من جماليات إيقاع الشعر العربي، ص:131.

[2] – المرجع نفسه، ص:137.

[3] – فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ك 01، 1993م، ص:07.

فنرى أن الشاعرة قد تصرفت في هيكل النص عموما والقافية خصوصا، محاولة دمج هيكل النص الشعري وتغييره من النمط العمودي إلى النمط الحر، فمزجت بين الهيكلين بتعديل طفيف، وأبقت على ميزة الشعر الحر بالتنوع القافوي من خلال الانتقال من روي إلى آخر على حسب تموجاتها النفسية الطارئة دون المساس بهيكل القافية المؤسسة، فعند التمعن جيدا في هذه الأسطر يظهر لك أنها من نمط الشعر الحر، ويظهر ذلك في التحرر من قيود الروي الموحد، ولكن الهيكل الأصلي للنص هو مجزوء الكامل المرفّل، وتفعيلاته هي:

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلاتُنْ.

ويصلح تركيبها على منوال الشعر العمودي على الشكل التالي:

هَـــذِي فَتَاتُـــكَ يَـــا مُـــرُ فَهَـــلْ عَرَفْـــتِ صَـــدَى خُطَاهَـ
عَـــادَتْ إِلَيْـــكَ مَـــعَ الرَّبِـ الحُلْـــوِ يَـــا مَثْـــوَى صِـــبَا
عَـــادَتْ إِلَيْـــكَ وَلا رَفِـــ ـى الـــدُّرُوبِ سِـــوَى رُؤَاهَـــ
كَـــالأَمْسِ، كَالغَـــدِ، ثـــرّة ـوَاقِ .. مَشْـــــبُوباً هَوَاهَـــــ
هِـــيَ يَـــا مُـــرُوجَ السَّـــفْحِ مِـ ـَ، إِنَّهَـــــا بِنْـــــتُ الجِبَـــــ
دَرَجَـتْ عَلَـى السَّـفْحِ الخَضِـ ـــــى المَنَـــــابِعِ وَالظِّـــــلا
رُوحـــــاً تَفَـــــتَّحُ لِلطَّبِـــــ ـةِ، لِلطَّلاقَـــــةِ، لِلْجَمَـــــا

فهذه الهندسة البديعة لهاته الأسطر أعطت إيقاعا صوتيا متداخلا من كل الجوانب، فالشاعرة مزجت بين النمطين العمودي والحر، وأعطت لكل منهما خصائصهما من خلال تفعيلات الكامل المجزوء المرفّل، وعدم الفصل بين الشطرين ليصبح النمطين متداخلين، وفي جانب القافية جمعت كذلك بين خصائص النمطين، كتوحيد القافية والتحرر من الروي، فالروي مختلف وهذه ميزة الشعر الحر، والقافية موحدة وهذه ميزة الشعر العمودي، لذلك كان صدى القصيدة الصوتي يتمايل بين القديم والحديث المعاصر، حيث يمكنه احتواء أكبر قدر من الأحاسيس والمشاعر التي يستطيع الشاعر بهذه الطريقة أن يبثها للمتلقي «وإذا كان حرف الروي يعلن عن جهارته الصوتية البينة، فإن الأصوات الأخرى المكونة

للترسيمات المقطعية القافوي تضمر إيقاعها الصوتي أحيانا، وتصبح وظيفتها كامنة في تقوية حرف الروي ليقوم هذا الأخير بتمثيلها بإيقاعه الترجيعي الذي يكتسب قيمته الفنية بارتباطه بدلالة النص ارتباطا محكما»[1] يستبين اثرها باستقصاء دورها المضمر غير المعلن داخل بنية النص الشعري، ومثال ذلك ما تضمّنته هذه الأسطر الشعرية لعبد الوهاب البيّاتي من قصيدة "قمري الحزين" من الكامل:

مُدُنٌ بِلا فَجْرٍ تَنَامْ

نَادَيْتُ بِاسْمِكَ فِي شَوَارِعِهَا، فَجَاوَبَنِي الظَّلاَمْ

وَسَأَلْتُ عَنْكَ الرِّيحَ وَهْيَ تَئِنُّ فِي قَلْبِ السُّكُونْ

وَرَأَيْتُ وَجْهَكَ فِي المَرَايَا وَالعُيُونِ (تدوير)

وَفِي زُجَاجِ نَوَافِذِ الفَجْرِ البَعِيدِ (تدوير)

وَفِي بِطَاقَاتِ البَرِيدْ

مُدُنٌ بِلا فَجْرٍ يُغَطِّيهَا الجَلِيدْ.

فألاحظ حفاظ الشاعر على القافية المردفة، وتغيير الروي من قافية إلى أخرى، مع تنويع حرف الردف بين الواو والألف والياء، فالردف وهو حرف الألف في السطرين الأولين رويه حرف الميم، والردف في السطرين الثالث والرابع وهو حرف الواو، رويّه هو حرف النون، والردف الأخير وهو حرف الياء، رويه هو حرف الدال، إلى جانب أن الشيء المضمر وهو نسج كلمات القافية على صيغة: فَعُولْ، مع تغيير في حرف الردف بالتنويع بين أحرف المد تجنبا للملل الإيقاعي، فترك الشاعر ميزة القافية ونوعها المترادف وصيغتها في جميع الأسطر الشعرية ونوّع في حروف الردف والروي، فعند قراءة الأسطر يتبيّن أن هذه الترسيمات الإيقاعية التي نسجها الشاعر تعطي نسقا صوتيا متنوعا يؤدي إلى فاعلية إيقاعية موسيقية تطرب لها الآذان تظهر من الترسيمة الصوتية للقافية والتي لها «دور فاعل في إيقاع النص،

[1] – عبد الرحيم كنوان، من جماليات إيقاع الشعر العربي، ص:138.

وفي إرساليته الفنية، إذ هي قارعة للإيقاع من جهة، وقارعة للدلالة من جهة ثانية. ولذلك إذا لم يراع تموضعها اختل دورها واستنفرها الذوق ومجها السمع» [1]، خاصة في الشعر العمودي حيث يظهر أثر القافية جليا من حيث استخدامها، إذا كانت غير متزنة، أما في الشعر الحر فان تنويع القافية يكون بشكل متعدد في مختلف الأسطر الشعرية في القصيدة الواحدة، وكثير من الشعراء لا يراعي هذا الالتزام بالقافية لأنه يرى فيه تقييدا آخر، ويلجأ إلى تنويع في لوازم القافية.

وفي هذه الأسطر الشعرية للشاعر الفلسطيني " معين بسيسو " يصف حاله بعد النكبة والتي استعمل فيها حروف المد قبل الروي بكثرة مع توحيد نوعا ما لحرف الروي:

كالآه من غير يدين اتبعني يا وطني

وغراب البين يعرج قدامي

ويقول إلى أين؟

يا طالب رأس القيصر يا حافي القدمين

من يشرب من كأسي من؟

النهر الواقف كالشجرة لا يتبع نجمين

السيف انكسر وما ضاجع غمدين

مت بين الجبلين

لم تشعل نارين

لم تسلك دربين

---

[1] عبد الرحيم كنوان، من جماليات إيقاع الشعر العربي، ص:143

طائرك الميت في كفك ما غرس المنقار بكفين

فإلى أين إلى أين إلى أين؟

يا طالب رأس القيصر يا حافي القدمين[1].

فنلاحظ أن الشاعر مزج بين القافية المجردة (وطني) والمردفة بحروف المد (قدامي) والمردفة بحروف اللين (القدمين، نجمين، غمدين، الجبلين، نارين.....) وهذا التنوع متعمد من أجل الخروج من رتابة إيقاع حروف المد واللين المستعملة بكثرة، فمزج بين القافية المطلقة المجردة من حروف المد واللين والمشبعة بحرف الياء، والقافية المقيدة المردفة بحرف المد "الياء"، فالشاعر عموما اعتمد في تشكيله على تنويع خصائص حرف الياء وتوظيف مميزات هذا الحرف الصوتية في هذه الأسطر ليكون إشباع ومد حرف الياء مساوقا لإحساسه المبني على البكاء على الوضع العام.

كما يلعب التكرار أثرا بارزا في إثراء القصيدة إيقاعيا، فتكرار حرف ما أو كلمة له غاية شعورية في نفسية الشاعر أراد أن يبثها لتعطي مدلولا إيقاعيا داخل النص الشعري، ومن تشاكلاته ما ورد في هذه الأسطر لسميح القاسم من قصيدة" خطاب من سوق البطالة" من بحر الرمل، يتكلم فيها عن معاناة الفلسطينيين من الاحتلال الصهيوني:

رُبَّمَا أَفْقِدُ – مَاشِئْتُ – مَعَاشِي

رُبَّمَا أَعْرِضُ لِلْبَيْعِ ثِيَابِي وَفِرَاشِي

رُبَّمَا أَعْمَلُ حَجَّارًا، وَعَتَّالاً، وَكَنَّاسَ شَوَارِعٍ

رُبَّمَا أَبْحَثُ فِي رَوْثِ المَوَاشِي عَنْ حُبُوبٍ

رُبَّمَا أَحْمَدُ عِرْيَانًا وَجَائِعْ

---

[1]– عبد عون الروضان، الشعراء العرب في القرن العشرين، ص: 519.

يَا عَدُوَّ الشَّمْسِ لَكِنْ لَنْ أَسَاوَمْ

وَإِلَى آخَرِ نَبْضٍ فِي عُرُوقِي سَأُقَاوِمْ[1]

فهذا التكرار مفاده رسالة الشاعر إلى المحتل بتقديمه بعض الاحتمالات التي قد يفكر فيها المحتل أو مازال، فالغاية أنه مهما فعلت فلن تجد ما تصبو إليه، غير التشبث والبقاء والمقاومة، فتكرار كلمة ربما في الأسطر الشعرية توحي نفسيا إلى حالة الشاعر التي تظهر بارزة، من خلال تكراره لكلمة ربما، وهي نفسية التحدي والمقاومة والتصدي، فهي بمعنى ربما قد تفكر بكذا وكذا، وربما، وربما، فتوظيف الشاعر للتكرار في القصيدة قد يكون «لدوافع نفسية وأخرى فنيّة، أمّا الدوافع النفسية فإنها ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقّي على السّواء، فمن ناحية الشاعر يعنى التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعورية يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره ... ومن ناحية المتلقّي يصبح ذا تجاوب يقظًا مع البعد النفسي للتكرار من حيث إشباع توقعه وعدم إشباعه، فتثرى تجربته بثراء التجربة الشعرية المتفاعل معها» [2].

وعموما فان إخضاع تراكيب الألفاظ لصيغ متنوعة غرضها الجمع بين حسن اختيار الأسطر الشعرية وملائمتها لقوالبها أو لصيغها مع نفسية الشاعر، فقد تكون الصيغة واحدة ولها عدة إيقاعات مطربة فكلمة مستفعلْ، ينطبق عليها كلمة مستدركْ ومستوفى، ولكن إيقاع كل منهما مختلف، فالأولى مقيدة والثانية مطلقة يختار على منوال إحداهما بناء على نفسيته، وكذلك تفعيلة فعولن في المتقارب مثلا تصلح لها ألفاظ مركبة بصيغة التفعيلة كعجوزٌ، وجنوبٌ، ورسولٌ، ولها كلمات أخرى عروضيا تابعة لتفعيلة فعولن، أما صيغتها فمختلفة عنها كسريعٍ، سماءٌ، بعينه، وهناك تفعيلة مشتركة بين كلمتين، جزء من كلمة وجزء من الأخرى، لذلك يتم التركيب الصوتي على عدّة نماذج إيقاعية للتنويع في إصدار التشكيل الموسيقي الذي يصبو إليه الشاعر.

---

[1] – سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، ص:447.

[2]– جمال طالبي، الإيقاع الصوتي في قصيدة بلقيس لنزار قباني، ص:118–119 .

2- المكون النفسي.

يخضع تشكيل ونظم القصيدة الشعرية لمعطيات نفسية تختلف من شاعر لآخر كل حسب تجربته وحسب أفكاره، هذه المعطيات تتجسد كأفكار مبعثرة في مخيلة الشاعر فيبلورها ويترجمها على شكل نسق شعري متجانس يراعي فيه نفسية المتلقي الذي يحاول أن يستدرجه عن طريق نسجه الشعري في نفس حالته النفسية، فيأتي عمل الشاعر متسلسلا كما يلي: «ففي البدء تتوارد الصور والذكريات ومعطيات الواقع وترتسم في الذهن إلا أن الفكر لا يكون مستقلاً عن باقي العمليات الوجدانية والنفسية، فقبل أن يختزنها تكون قد مرت أولاً في أعماق النفس بما فيها من تجارب ومعاناة ومعتقدات فلا تبقى على حالها بل تتعرض للتفاعل مع معطيات المخزون الفكري والعاطفي والوجداني، وتخرج بعد ذلك معاني جديدة كمادة خام للعمل الفني، فيخضعها الشاعر بدوره لذوقه الفني المدرب ليخرجها خلقًا جديدًا يحقق تطلعه نحو التوازن والانسجام، من أبرز ما يتصف به ذلك الكائن الجديد: التناسق الإيقاعي الذي تتجاوب من خلاله العلاقات اللغوية وتتولد عنه حركة فنية منتظمة تحقق ما يصبو إليه الشاعر» [1] وتظهر على شكل كيان شعري مكون من مجموعة أسطر شعرية هي ترجمة لتجسيد حالة انفعالية لعب فيها المكون النفسي دورا مهما في التنسيق بين الأفكار التي كانت مخزنة لدى فكر الشاعر وما حملته من إرهاصات وتراكمات نفسية تم صقلها وتهذيب أسلوب مفرداتها المختارة من طرف الشاعر ممثلة لنصه الشعري لتؤدي المهمة التي وضعها لها وهي مطابقة التعابير اللفظية مع الحالة النفسية، أي يجب أن تكون هذه التعابير المنسوجة ترجمة حقيقية لنفسيته، وهو ما أحاول استقصاءه من سياق هذه الأسطر الشعرية للشاعر فواز طوقان من قصيدته "أنقذوا البحر" من بحر الرمل:

ذَاتَ يَوْمٍ خَرَجَتْ كُلَّ المَدِينَةْ

---

[1] – ابتسام أحمد حمداني، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص: 111.

لِمُلاقَاةِ مُدِيرِ السِّيرْكِ وَالحَاوِي وَبَعْضِ الفَاتِنَاتِ

وَمُدِيرُ السِّيرْكِ، مُذْ كَانَ، تَرَبَّى بَهْلَوَانَ

يُحْسِنُ الحَدْسَ وَإِيقَاعَ الوُقُوفِ

وَالتَّمَطِّي فَوْقَ تِبْنِ الخَيْزُرَانِ

صَفَّقَ النَّاسُ لَهُ وَاسْتَقْبَلُوهُ

بِمَفَاتِيحَ المَدِينَةْ

وَبِطِبْلٍ، وَبِزمْرٍ وَبِأَزَاهِيرَ وَزِينَةْ

وَمُدِيرُ السِّيرْكِ هَذَا، صَعَّرُ الخَدَّ وَقَالَ:

قَدْ مَلَلْتُمْ مَيِّتَ الإِحْسَاسِ فِي هَذِي البِقَاعِ

بَيْدَ أَنَّا نَعْرِفُ الوَجْهَ الصَّحِيحَ

مِنْ فُنُونِ السِّحْرِ وَالرَّقْصِ وَإِيقَاعِ السَّمَاحِ

إِيهِ يَا خَيْمَةَ سِيرْكِ الجَاهِلِيَّةْ

لَيْسَ نَدْرِي كَيْفَ نَبْدَأُ بِعُرُوضِ المَسْرَحِيَّةْ

غَيْرَ أَنَّا يَوْمَ أَنْ كُنَّا خَرَجْنَا

لِمُلاقَاةِ مُدِيرِ السِّيرْكِ وَالحَاوِي وَبَعْضِ الفَاتِنَاتِ

دَخَلَ السِّيرْكُ إِلَى وَسْطِ المَدِينَةْ

بِأُسُودٍ وَنُمُورٍ وَمُعِدَّاتٍ ثَقِيلَةْ.. [1]

فلقد جسد الشاعر الانتداب بعروض السيرك، فالانتداب ظاهره ليس كالاستعمار الوحشي ولكن باطنه احتلال غير مباشر، فالكاتب صور كيفية الانتداب عن طريق التسلل إلى داخل المجتمع ثم فرض الأمر الواقع على الشعب، فنلاحظ أن الترجمة الحقيقية لإحساس الشاعر يقابله مدى تصويره القريب لهذه القضية من خلال نصه الشعري، فقائد الانتداب يقابله قائد السرك وكلاهما يشتركان في إتقان فن اللعب والسحر والخداع، كما أن من ميزة السرك والانتداب أن كليهما لديه قبول عند الناس واستقبال من طرفهم، فهو ليس كالاستعمار الذي يرفض منذ البداية ويصد، زيادة على الزمن الخاص لكل من السرك والانتداب فتوقيتهما محدود بزمن معين.

تقول ابتسام أحمد حمداني «الإيقاع حالة تتعلق بحركة النفس الدخيلة. 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» [2]. بطريقة مباشرة أو من خلال اكتشافها عن طريق الغوص في خبايا معاني القصيدة ومحاولة استكشاف أسرار كل ما يتعلق بعناصرها المكونة لإيقاعها، ومنها الجانب النفسي الذي يؤثر بشكل فعال على اختيار الشاعر للأصوات والدلالات والمعاني الخاصة بالقصيدة التي ينظمها «هذا الدور الفعال للجانب النفسي في العملية الإبداعية كان ضحلا في الدرس القديم وما ورد منه في دراسات النقاد والبلاغيين قبل عبد القاهر الجرجاني لم يكن واضحا، فإذا أمكننا القول بأنهم أدركوا ما للنفس من التذاذ بمظاهر الفن الشعري فإن ذلك كان من جهة المتلقي فحسب، ولم يتعدّ بحثهم مجال وصف الإحساس الفطري بالمتعة التي يولدها العمل الفني، وأسباب ذلك إنما ترجع في الدرجة الأولى إلى فقر الدراسات النفسية في التراث العربي، في حين سادت الدراسات الفلسفية والمنطقية التي تجل العقل، وترجع

---

[1]– عبد عون الروضان، الشعراء العرب في القرن العشرين، ص: 381–382.

[2] – مسعود وقاد، إستراتيجية المقاربة الإيقاعية للنص الشعري القديم، مجلة الواحات، العدد 13، 2011م، ص: 52.

إليه كل فضل ومزية، مما جعل معرفة النقاد بأسرار النفس الإنسانية قليلة لا تعين على تبين حقائق التجربة الشعورية، وهذا في حد ذاته شكل عائقًا كبيرا منع هؤلاء الباحثين من إدراك جوهر الفن الشعري.

إلا أن هذا لم يمنع عالمًا مثل عبد القاهر الجرجاني من أن يدرك دور النفس في الإبداع الفني، ففي كتابيه يظهر اهتمامًا بالفعالية النفسية عند المبدع في أكثر من موضع» [1]، ويرجع فقر هذه الدراسات إلى السمة التي كان يتصف بها الجانب النفسي في الأدب العربي عموما والشعر خصوصا، والذي كان بسبب عدم إعطاء أهمية كبيرة للجانب النفسي في تكوين النص الشعري، باستثناء المكون النفسي العام الذي يمثل القصيدة كنفسية الشاعر في الرثاء أو المدح أو الفخر نظرا لارتباط الشاعر بقوالب جاهزة لا تسمح للشاعر بتجاوز حدودها، أما الآن فلم يعد المكون النفسي في الشعر الحر مطابقا للإيقاع وخاضعا له يزيد بزيادته وينقص بنقصه، بل أصبح الإيقاع هو الذي يدل على ترجمة حقيقية لنفسية الشاعر وأحاسيسه، فالشاعر يسعى دوما لأن يكون الإيقاع خاضعا للمكون النفسي يستغله في النسج الحقيقي لقصيدته وبنيتها المعبرة عن الوجدان الصحيح، ولا يمكن أن يجعل الشاعر المكون النفسي ملحقا بالإيقاع، فالمرونة التي أصبح يتميز بها الإيقاع منحت للشاعر سهولة في البحث عن الإيقاع الحقيقي الذي يطابق انفعالاته النفسية، وللتمثيل لذلك آخذ هذين المثالين، الأول للشاعر اللبناني قيصر سليم الخوري هذه الأبيات الشعرية من بحر البسيط:

يُهْنِيكَ فِلْسُكَ يَا فَلاَّحُ تَكْسِبُهُ ... حَلْبَةِ الجِدِّ لا فِي حَمْأَةِ الكَذِبِ

الشَّمْسُ فَوْقَكَ كَالأُتُونِ مُسْعَرَ ... لَذْعِهَا لَكَ إِنْهَاضٌ إِلَى الدَأَبِ

يَكَادُ زَرْعُكَ مِمَّا بِتَّ تَنْزِفُهُ ... مَاءِ جُهْدِكَ يَسْتَغْنِي عَنِ السُّحُبِ

للهِ كَفُّكَ وَالمِحْرَاثُ كَمْ لَهُمَا ... فِي النَّاسِ لَنْ يُوفَى مَدَى الحِقَبِ[2]

أما المثال الثاني فللشاعر الفلسطيني كمال رشيد من قصيدة " عامل من بلدي" هذه الأسطر الشعرية:

---

[1] – ابتسام أحمد حمداني، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص:112-113.

[2] – عبد عون الروضان، الشعراء العرب في القرن العشرين، ص: 383-384.

هذا العامل

يجلس في شاهقة

يحمل ازميلاً يخترق الصخر

يضحك منشرح الصدر

ينتشر الحجر مثل الشرر من بين يديه

الساعد أقوى من حجر

والقلب رقيق مثل الزهر

تمضي الساعات بلا عد

وإذا ما ضجر العامل غنى بأغاني الريف

هل طربًا غنى هذا العامل أم ضجرًا

أيغني لهوًا أم يصدق منه القول

من يدري؟

علك أسعد من صاحب هذا المبنى

لا ندري من فيكم أغنى

لكني ألمح أنك أنقى من عسل النحل[1]

---

[1]– عبد عون الروضان، الشعراء العرب في القرن العشرين، ص: 385–386.

فاستقراء الحالة النفسية للشاعر من المتلقي تتركز أغلبها على مراعاة مماثلة الإيقاع الداخلي على مستوى إيقاعها الخارجي، فأكثر ما يتم التكلم عنه والتركيز عليه هو الجانب الداخلي للقصيدة، بالرغم أن الجانب الداخلي هو شيء تستطيع بلورته بشتى الألفاظ والعبارات، لكن هذا التجانس يجب أن يخضع لإيقاع خارجي دون غيره، فنستطيع أن نعبر أن آلامنا عند اختيارنا لروي ما بالتركيز على حرف دون غيره، ولكن الشائع أن التعبير عن الألم يكون بالروي المطلق لا المقيد، ففي هذه الحالة يلعب الإيقاع الخارجي دورا أكثر أهمية من الداخلي، نظرا لتوافق الإيقاعين الخارجي والداخلي مع التجربة الشعرية، فالشاعر لا يجد هذا التوافق بسهولة فهو يعمل الكثير من المحاولات من أجل إيجاد التناسق الذي يحصل بين الإيقاعين من حذف وتعديل وتثبيت «ومن هنا يمكننا القول إن الإيقاع الكلي للقصيدة إنما هو صورة لعمل الوجدان الداخلي، وهو ينطلق من جملة من الأحاسيس والانفعالات التي تختزن معطيات الواقع من الصور والذكريات والأفكار فتعمل على ترابطها ونظمها في بنى خاصة، ومعقدة نتيجة للصراع الدائم بين معطيات الواقع من جهة والأحلام والرؤى والرغبات من جهة ثانية، فتخرج في عمل فني يحقق ما تصبو إليه النفس من توازن وانسجام» [1] يراعي فيه الشاعر شعوره وشعور غيره من أجل أن يحقق رغبة داخلية مشتركة بينه وبين المتلقي الذي يتقاطع معه في نفس الأفكار والغايات، وهو ما يفصح عنه مضمون هذه الأسطر الشعرية من قصيدة " إلى الإنسانية " للشاعر الفلسطيني هارون هاشم رشيد يصوّر فيها مأساة فتاة في مقتبل العمر أصابتها شظية غادرة حين قصفت القوات الإسرائيلية مدينة غزة في نيسان 1956م، في المستشفى قطعت ساق الفتاة وهي لا تدري. وحين تفيق بعد التخدير.. تعلم بما حدث.. يقول الشاعر:

أمي وحقك خبريني

أمي بربك صارحيني

أماه لا .. لا تخدعيني

فيما .. أراك .. تراوغيني

---

[1] – ابتسام أحمد حمداني، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص: 120–121.

يا مجرمون

قطعتم ساقي!

لماذا لا تصارحوني

حتى هنا في الخيمة السوداء

في ليل الشجون

حتى ولو في نجمة

في الأفق .. سوف يلاحقوني[1] .

فجاءت هاته الأسطر وكأنها عبارة عن تصوير لقصة قصيرة، مثّل فيها الشاعر دور المخرج والفتاة هي الممثلة، حيث يظهر ذلك من خلال قراءة هاته الأسطر التي تحيلنا إلى تخيل وتصوير سريع في عقولنا لسيناريو مأساة الطفلة، فالشاعر هنا في هذه الأسطر غير موجود فكل العبارات جاءت بصيغة ضمير المتكلم للفتاة، فعمد إلى ذلك لكي يتجاوز المستمع وجود الشاعر ويتجاوب مع أحداث القصيدة، وهذه حبكة من الشاعر استقرأ فيها انسحابه المباشر من النص الشعري وبقي دوره غير المباشر في بناء النص، فالشاعر كان قادرا على أن يبدأ قصيدته بقوله: كانت فتاة، أو وقالت الفتاة لأمها، وغيرها من التعابير التي تبنى على ضمير الغائب للفتاة، ولكن من أجل الانتقال السريع دون قيود تفكيرية للمتلقي عمد الشاعر إلى استعمال هذا الأسلوب لنقل السامع إلى جو القصيدة مباشرة دون أن يحس المتلقي بوجود الشاعر إلا من خلال معرفته بنسجه للنص الشعري، إذن لعب الجانب النفسي دوره في تكوين هاته الأسطر بناء على اختيار الشاعر لهذه التراكيب دون أخرى لتحقيق رغبة شعورية ونفسية له، فالمكون النفسي له دور هام يمثله اختيار الشاعر للألفاظ التي تترجم شعوره النفسي الحقيقي، فالشاعر الحق كما يقول عبد الرحمن الوجي « يدرك أبعاد الكلمة، وسحرها، وهو إذ يتخيَّرها يَهَبُها من ذاته طاقة جديدة،

---

[1] – عبد عون الروضان، الشعراء العرب في القرن العشرين، ص: 555.

وطعمًا هو جُزءٌ من كيانه، وشيءٌ من إحساسه، وبعض من نبضه، وهو في مزجه في عملية الخلق والإبداع بين هذه الأطياف المشعة من الكلمات، يقف موقف المِفَنّ البارع من الأصباغ والألوان، يمزج بريشته الأطياف النغميّة والشعورية في ائتلاف وتناسق يكاد بعضها يعانق بعضًا.» [1] في جميع قصائد الشعر الحر تقريبا، أما المكون النفسي في الشعر العمودي فكان عبارة عن إحساس عام يمثل القصيدة، وحتى وان استطاع الشاعر أن يعبر عن نفسيات مختلفة تمثلها أبيات متنوعة في القصيدة إلا أنها تدخل في باب الإحساس والشعور العام وهذه النفسيات المعبر عنها غير مستقلة بذاتها فهي محتواة في الإحساس الكلي الذي يمثل القصيدة العمودية لأنه محدود بمساحة لا يمكن أن يتعداها فالشاعر مضطر إلى حصر نفسيته في قالب موضوع، فقد تنقص ويضطر إلى تمديدها أو تزيد فيضطر إلى قصها، فهذا البناء يجعل الشاعر يكيّف مكونات نصه الشعري مع هذه المعطيات، ليس له اختيار كلي في بناء عمله الشعري، بل يحس دائما بأنه في موضع غير متحرر، أما في الشعر الحر فالشاعر «حين يبني عمله الفني يختار من مخزونه الفكري والنفسي الصور المناسبة التي لا تأخذ طابعها الخاص، ومعناها الوجداني والشعري إلا داخل إطار الإيقاع العام للقصيدة، وذلك بعد أن تكون قد تخمرت في ثنايا مخيلته، واكتسبت من أحاسيسه وعواطفه ورؤاه ما يجعلها تُخلق خلقًا جديدًا في نظام إيقاعي متجاوب، يضمن تماسكها وأثرها الفني» [2] الذي يترجم عمل الشاعر المحبك، بطغيان المكون النفسي بنسبة كبيرة لأنه يعد من أساسيات بناء النص الشعري، فجميع الشعراء يشتركون في استخدام اللغة الممنوحة لهم وأصواتها وخصائصها ولكنهم يختلفون في نفسياتهم، لذلك يكون التركيز أكثر على المكون النفسي في عملية التركيب للنص الشعري وكيفية نسجه وصقله بلغة راقية، فالإيقاع منح المكون النفسي مساحة غير منتهية أفضل من ذي قبل يتصرف فيها الشاعر كما يريد، فالشاعر له الحرية في التعبير عما يريد والتوقف حينما يريد، أو تقسيمه ما بين الأسطر بشكل موازي لنفسيته أو تأطيره بأي شكل من الأشكال التي يرى أنها تؤدي وظيفته التعبيرية عن انفعالاته الوجدانية بشكل صحيح «لأن القصيدة من حيث حلم – كما يقول اروين إدمان – تعد ارتباطا بين مجموعة من الصور والرؤى والأفكار المندمجة في وحدة مفردة

---

[1] – عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ص:82.

[2] – ابتسام أحمد حمداني، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص: 121.

خلال حالة نفسية تربط بينها، أي أننا في القصيدة نستقبل حشدا من الصور المتتابعة المرتبطة لا صورة واحدة. وهذه الصور لا ترتبط وفقا للنسق الطبيعي للزمن كما هو الشأن في المشهد السينمائي أو التصوير السردي في الأدب القصصي، بل وفقا للحالة النفسية الخاصة» [1] المضمرة داخل خبايا النص الشعري بحيث أن المتلقي يسعى دوما لاكتشافها ولا تظهر كالعناصر الصوتية والدلالية، والتي تعتبر من العناصر الملموسة البارزة دون إضمار، بينما المكون النفسي شيء معنوي يتم البحث عنه عن طريق استقراء نفسية الشاعر من خلال التمعّن في معاني الأسطر الشعرية المنسوجة على منوال خاص يركبها الشاعر بناء على انفعالاته النفسية.

التكرار:

التكرار هو خاصية صوتية أولا وقبل كل شيء ولكن ميزته الأساسية هي نفسية، فالشاعر بناء على حالته النفسية يلجأ إلى استعمال التكرار حيث يرى نفسه أنه لا يرتاح لتكرار مثلا لفظة أو عبارة مرة واحدة، بل أن تكرارها هو الذي يعطيه راحة نفسية أكبر لذلك يلجأ الشعراء إلى التكرار من أجل موافقة تكرارها لانفعاله في كل لحظة تذكر ويسمع صدى هذه اللفظة أو العبارة وهو عنصر هام في بناء القصيدة، غرضه ربما التأكيد على شيء ما من خلال تكراره حيث ترفض النفس قلة ترديده بل تكرر ذلك لراحتها، ولرصد خاصيته نمثل له بهذه الأسطر الشعرية للشاعر المغربي عبد اللطيف اللعبي حيث تخلّل في عدة أسطر داخل القصيدة:

نعم

من أجلك

في غبطة الهيجان

أنادي الصحراء المسكونة بالكلمة

---

[1] – عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 119.

أنادي الصمت المدوي منذ البدء

أنادي الماء منفجرًا

من منابعه المجهولة

من مساقطه الرهيبة

أنادي ما يولد من الأرض .. [1] .

فالشاعر في حالة هيجان ظاهرة من خلال تكراره لكلمات وظيفتها بصرية وسمعية في نفس الوقت، فالمنادة هي إصدار لصوت، فهو لم يقل أنظر للصحراء وللماء المتفجر، بل ينادي بشكل مستمر غير منقطع، وما يجعل نفسية الهيجان الغالبة على الشاعر هي استخدامه لعبارات يستطيع المستمع أن يستقرأ منها حالته النفسية من مناداته للصحراء وللصمت والماء المتفجر من منابعه المجهولة وما يولد في الأرض، كذلك ديمومة المناداة التي لا يريد منها جوابا، وإنما هي ترجمة لإحساسه النفسي، فمناداته لأشياء جامدة شيء غير منطقي، ولكن الشاعر تعمّد ذكر ذلك لأنه رأى أن هذه التراكيب أقصر طريق للتبليغ عمّا في جعبته ولوصف حالته للمتلقي، فكل قارئ يتعجب من مناداته لهاته الأشياء المذكورة وبالتالي يستنتج القارئ بأن الشاعر في حالة نفسية مدمّرة وهو ما يريد الشاعر توصيله، وهو ما لم يكن ليتمّ لولا التكرار الذي لعب دورا في إبراز حالة الشاعر الوجدانية، فالتكرار يعدّ «من أبرز عناصر الموسيقى الداخلية وهو أسلوب تعبيري يصوّر انفعال بمثير... واللفظ المكرّر فيه هو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة لاتصاله الوثيق بالوجدان، فالمتكلم إنّما يكرر ما يثير اهتمامًا عنده، وهو يحب في الوقت نفسه أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه»[2] ويتنوع بتنوع الصيغ الكلامية ومعانيها من خلال ترديد كلمات لها إيقاع متساو صيغه متشابهة، وللتمثيل لذلك نأخذ هذه الأسطر الشعرية من قصيدة "غربة" للشاعر الأردني محمد ناجي عمايرة من بحر المتدارك:

---

[1] – عبد عون الروضان، الشعراء العرب في القرن العشرين، ص: 317.

[2] – عباس جخيور سدخان، رائد حميد البطّاط، علي حسين جلود، التعالق النفسي والإيقاعي في روميات أبي فراس الحمداني، ص: 68.

مُوغِلٌ فِي الغِيَابِ

مُمْعِنٌ فِي السَّفَرْ

طَاعِنٌ فِي الذَّهَابِ

بَيْنَ كَرٍّ وَفَرْ

سَادِرٌ فِي العَذَابِ

يَا لَيَالِي النَّوَى

هَدَّهُ الإِكْتِئَابُ

وَبَرَاهُ الجَوَى

أَيُّهَا المُدْلَجُ

فِي زَوَايَا السَّرَابِ

أَيْنَا المَخْرَجُ

مِنْ حَصَادِ الذِئَابِ

كُلُّنَا يَلْهَجُ

وَالهَوَا مَا اسْتَجَابْ

هُوَ ذَا وَاقِفٌ

بَيْنَ رِيحٍ وَرُوحْ [1]

---

[1] – عبد عون الروضان، الشعراء العرب في القرن العشرين، ص: 371–372.

فهذا التكرار لصيغ الكلمات بين (فعال، وفعل، وفاعل، وفعول .....) ينم عن نفسية الشاعر التي أراد من خلال اختياره لهذه الصيغ الخاصة بكل كلمة أن يكون شعره ذي إيقاع مطرب، حيث نلاحظ في هاته الأسطر أنها تتميز بخاصية تكرارية إيقاعية وليست لفظية، من خلال أواخر الأسطر الشعرية، فمرّة كلمة مؤسسة مطلقة وبعدها كلمة مجردة مقيّدة، فالشاعر اختار الضربين المعروفين المرفّل والمذيّل للعروض الرابعة المجزوءة الصحيحة ومزج بين إيقاع الضربين فالمرفّل جاء بصيغة الاطلاق، والمذيّل جاء بصيغة المقيّد، مرّة بمرّة، وهذا ما يولّد إيقاعا متنوعا غير متتابع ولكنه يأتي بالتبادل، تفعيلة مرفّلة مطلقة، والأخرى مذيّلة مقيّدة، فهذا تكرار من نوع آخر تكرار إيقاعي مطرب أراده الشاعر لينمّق بها أسطره الشعرية القصيرة، فالشاعر أراد هذا التنوع الموسيقي على حساب طول السطر، فلو مدّد السطر الشعري لبضع كلمات وترك هاته الخاصية فلا يكون الأثر شديدا لهذا الصدى الإيقاعي المنسوج على هذا المنوال، لذلك عمد الشاعر إلى استعمال كلمتين أو ثلاثة فقط في كل سطر شعري لينتقل القارئ إلى السطر الذي بعده واستمتاعه بموسيقاه المطربة وهو ما يصبو إليه الشاعر، فغرضه إطراب المستمع على حساب طول السطر الشعري، ولهذا التركيب الشعري غرض نفسي عند الشاعر فلا «يخفى أنّ الوقوف عند العلاقة بين الجانب النفسي والتكرار يقتضي الوقوف عند البيئة السياقية للنصّ الشعري فلكلّ نصّ دلالات نفسية وانفعالية تختلف من نصّ لآخر، لذا لا بد من التعرف على السياق والحالة النفسية للكاتب عند ولادة النصّ ووجوده على أرض الواقع، فالتكرار من الأدوات الجمالية التي تعكس الموقف النفسي والانفعالي» [1].

[1] عباس جخيور سدخان، رائد حميد البطّاط، علي حسين جلود، التعالق النفسي والإيقاعي في روميات أبي فراس الحمداني، ص: 68

3- المكون الدلالي.

تتغير دلالات الحروف والألفاظ من موضع إلى آخر، فدلالات حروف المد في الحشو وقيمتها ليست هي نفسها في القافية، وخاصة في الشعر العمودي، فالقافية المؤسسة والمردفة كل لها إيقاع مميز، زيادة على التنويع وإيقاع حروف المد، يختلف أيضا من موضع إلى آخر، فالقافية المؤسسة لها إيقاع واحد، لأن التأسيس هو ألف لازمة بينها وبين الروي حرف متحرك، بينما استعمالات حروف المد في الردف يختلف عن التأسيس، فالردف هو حرف المد الذي قبل الروي مباشرة، إلا أنه يمكن أن يكون ألفا، أو يأتي واوا، أو ياء، زيادة على أن الردف يكون بالألف دون غيره في القصيدة الواحدة، بينما يمكن أن يتنوع بين الواو والياء في القصيدة الواحدة، فيلعب المكون الدلالي دورا كبيرا في إبراز نفسية الشاعر من خلال تراكيبه الدلالية التي يكونها معلنا عن بنية دلالية معينة ومخصصة لشيء ما أو لفكرة ما مضمونها التعبير وترجمة الانفعالات النفسية الموجودة داخل أغوار النفس الإنسانية، مثلما يستبين ذلك من هذه الأبيات الشعرية للشاعر السعودي "ابراهيم العواجي" من قصيدة عنوانها في معبد الجمال من مجزوء الرمل:

لَـــــمْ أَذُقْ طَعْمًـــــا لِحُـــــبّ مِثْـــــــلَ حُبِّـــــــي لِلْجَمَـــــــالِ
هُـــــوَ رَوْضِـــــي وَمَنَـــــارِ أَسْـــــــتَقِي مِنْـــــــهُ الخَيَـــــا
يَبْعَـــــــثُ الحُـــــبَّ نَقِيًّـــــ فَهْـــــوَ كَالسِّـــــحْرِ الحَـــــلا
يَمْـــــلأُ الـــــنَّفْسَ صَـــــفَا رَقُ كَالمَـــــــــاءِ الـــــــزُّلا
عِشْـــــتُ فِـــــي هَيْكَـــــلِ حُبِّـــــ بَـــــيْنَ نَجْـــــوَى وَابْتِهَـــــالِ

فأجد أن الشاعر تقريبا قد ركز على استعمال حروف المد وهو الألف في القافية دون سواها من أجل نقل المتلقي أو السامع بإيقاع القصيدة إلى آخر البيت، فالشاعر معاناته قد حصرها في القافية، دون

[1] – عبد عون الروضان، الشعراء العرب في القرن العشرين، ص: 33.

الحشو، فتعبير الشاعر يظهر في القافية أكثر منه في الحشو، ظاهرة من خلال القافية التي اختارها وهي القافية المردفة، فحرف الردف وهو الألف الذي قبل الروي مباشرة يتيح للشاعر عند قراءة البيت راحة نفسية تتمثل في إخراجه لمكبوتاته بطريقة نفسية وبيولوجية، تريح الشاعر من حيث أنه وصل إلى النقطة الحقيقية التي بنى الشاعر عليها مبتغاه حيث يصاحب النطق بكلمة القافية زفير قوي وكبير أكثر من نطق كلمة أخرى في الحشو، فالكلمات في الحشو تكون متتالية، تقريبا مجردة من حروف المد، حتى تصل إلى النهاية وهي القافية المردفة بحرف الألف، إلى جانب القافية المطلقة، حيث يسمح الإطلاق بإشباع حرف الروي فينتج عنه مد آخر.

كما جعل حرف الردف ألفا لأن نفسيته تتوق للبوح بصوت عال، فنفسية الشاعر هي البوح عمّا بداخله بالتنسيق اللاشعوري حين إخراج مكنوناته، فأي إنسان تقريبا عند التعبير عن معاناته وضرره يكون تعبيره بنبرة عالية، فمثلا عند الصراخ أو التعبير عن معاناة ما يكون بكلمة: (آه)، ولا يكون بكلمة: (أوه)، أو (إيه)، هذا التعبير جاري منذ القدم، ولذلك تشكل هذا الكلام على حسب إيقاعه الذي يمكن أن يحقق أكبر نسبة من التعبير الحقيقي عمّا بداخله، ولذلك كانت كلمة(آه) تعبيرا أقرب إلى التجسيد للمعاناة التي تكون بالتعبير الخاص بها والمعروف وهو (آاااااااا)، وهذا التركيب للكلمات بمختلف معانيها هو وليد القِدم فإذا «تذكرنا أن الشاعر ينظم شعره من ألفاظ جاءته معدّة مكونة وليس له فضل في تركيب بنيتها، وأن نسبة ورود حروف المد في ألفاظ اللغة تكاد تساوي الحروف الصحاح الساكنة، أمكن لنا أن نتصور أن ما نظمه الشعراء قديما وحديثا يجري على هذا النسق من التوازن بين حروف المد والحروف الصحاح الساكنة، وأن الآذان التي ألفت سماع ما نظمه الشعراء تألف أيضا هذا النسق الذي يرد كثيرا في شعرهم» [1] وخاصة عندما تشعر النفس بالمعاناة فتسعى للتخلص من هذا الكبت الداخلي باستخدام ما يساوقها من الحروف والعبارات المفضية لإخراج بواعث النفس الداخلية المؤلمة، ومن تشاكلات ذلك هذه الأسطر الشعرية للشاعر الفلسطيني توفيق زياد من قصيدة "باقون":

هنا.. على صدوركم باقون كالجدار

---

[1]– إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص: 384.

وفي حلوقكم

كقطعة الزجاج، كالصبار

وفي عيونكم

زوبعة من نار

هنا على صدوركم باقون كالجدار

نجوع.. نعرى.. نتحدى

ننشد الأشعار

إذا عطشنا نعصر الصخرا

ونأكل التراب إن جعنا.. ولا نرحل

وبالدم الزكي.. لا نبخل.. لا نبخل

هنا.. لنا ماضٍ.. وحاضر.. ومستقبل [1] .

ففي هذه الأسطر الشعرية كان استعمال حروف المد والحروف الصحاح الساكنة متعمّدا نظرا لحساسية الموضوع، وهو الاحتلال الصهيوني لأرض فلسطين، فالكلمات في هذه الأسطر لها دلالات عدّة من أجل الاستقلال والحرية، فالحرية تتحق بعنصرين اثنين هما: الحق زائد القوة، إذا فقد أحدهما فلا تتحقق، فالاحتلال الصهيوني له القوة وليس له الحق، وفلسطين لها الحق ولا يوجد لها قوة، فأجد الشاعر في وضع مأساوي كبير مميّز عن أوضاع الشعوب المحتلَّة الأخرى، فكل الشعوب المحتلة لها هدف مشترك وهي طرد المستعمر من أرضهم والاستقلال التام فهذا أكثر ما تطلبه، لكن الشاعر وضعه مختلف تماما عن الشعوب الأخرى التي تعرضت للاحتلال، فهذا الاحتلال استعمره وأراد أن يطرده من أرضه،

---

[1]– عبد عون الروضان، الشعراء العرب في القرن العشرين، ص: 139.

فتكون هنا نفسية الشاعر أقوى من أي نفسية أخرى، وهذا ما يفصح عنه باستعماله لحروف المد بكثرة، فهي تساعد على التعبير الحقيقي عمّا بداخله، وبذلك فرضت هذه الوضعية على الشاعر أن يختار هاته المفردات التي تعبر عن حقيقة ما يحس به، دون أن ننسى دور الشاعر في هذا التركيب، فالشاعر بالطبع له دور في التنسيق بين جميع الألفاظ فهو يعتبر «الصانع الحاذق، والجوهري الخبير بمادة صياغته، العالِمِ بالأسس البنائية في التركيب الشعري الخلاق، فهو باعث سرّ النغم، ينبش غَوْره، ويصل أعماقه ويستنكه دُرَرَهُ بما أوتي من مقدرة على الغوص، واستنباط أسرار النغم في الكَلِم، فهو يضع يده على البريق الخاطف والإشعاع الموسيقي الخصيب، ينتقي ألفاظه ببراعةٍ، يَلُمُّ شواردها، ويرد نوافرها»[1]، ويتفنن في إحداث التركيب الإيقاعي الداخلي والخارجي المميز لها الذي يحدث إيقاعا مميزا لهذا التشكيل الشعري عن طريق حسن بلورته للنسق الدلالي الموضوع والمنسج من طرفه باختياره الدلالات الحقيقية التي يرى أنها تؤدي هدفها الصحيح، فاستخدام الشاعر لمختلف الخصائص الشعرية واستغلاله لكل ما هو متوفر له من مفردات لغوية وتراكيب وتشكيلات وأساليب غايته تحصيل النسبة الأكبر من رضا المتلقي على عمله الشعري فالمكونات الدلالية في القصيدة هي نتيجة لمكونات عبارة عن مادة خام في ذهن الشاعر فيبلورها على شكل تراكيب لها صدى إيقاعي منسجم مع نفسية الشاعر، فالتعبير الصحيح عمّا بداخل النفس يكون كذلك بحسن اختيار الشاعر للعبارات والألفاظ وحسن تراكيبها ونسجها على المنوال الذي أراده بغية إيصال فكرة أو مضمون ما لقضية معينة للمستمع والدالة عليه فيراعي فيه النسج المحكم لهذا النص الشعري على المنوال الذي يحس فيه الشاعر بأن المتلقي يشاركه إحساسه وشعوره

وتختلف مقاييس اختيار الحروف في الشعر، فجميع الحروف لا تكون درجة اختيارها في حشو البيت كاختيارها في قافيته، فهي مركز صوتي ظاهر، فقد يقيس المتلقي درجة حسن القصيدة ومردوديتها على حسب إيقاع القافية وحسن اختيار الشاعر لها، ولذلك فحين «نظر أهل العروض إلى القافية وهي التي تتطلع إليها الآذان في آخر البيت وتتوقعها فقد غيروا مقياسهم، وجعلوا حرف المد قبل الروي أمرا ملتزما في كل الأبيات أي أنهم في حشو الأبيات وزنوا بميزان الدرهم، ولكنهم في القافية اتخذوا ميزانا

---

[1] – عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ص:80 .

أدق، وذلك لحساسية الأذن بالقافية، فأي انح» [1]، حيث يظهر ذلك جليا في الشعر العمودي، حين يختار الشاعر القافية المردفة في قصيدته، فحرف المد قبل الروي هو نوع من أنواع القافية، سواء المقيدة أو المطلقة، ويعتمد فيها الالتزام في جميع الأبيات الشعرية، وهي ميزة من مميزات الشعر العمودي، فالشاعر مضطر لأن يسلك نفس المسار القافية الأولى، إلا أن الردف يكون في القصيدة الواحدة بالألف دون غيره، بينما يمكن أن يكون بين الواو والياء في أبيات قصيدة أخرى.

أما في الشعر الحر فان الأمر يختلف عن الشعر التقليدي حيث قام معظم الشعراء بالتحرر من قيود القافية المعروفة وأخذوا ينوعون في شكل القافية غير ملتزمين ببعض قوانين العروض القديمة، ومنها عدم التزامهم بالردف في السطر الشعري، ممّا ينتج عنه تنوع إيقاعي من سطر لآخر، وهو ما يصنف في خانة التجديد في الشعر.

ونأخذ المثال التالي للشاعر الفلسطيني محمد القيسي هذه الأسطر الشعرية من قصيدة "إيقاع النرجس":

أيتها النقطة في المصحف

يا أختي

وأميرة قلبي المرهف

في زمن الأخطاء

نبتتها الخضراء

أيقونتها السرية ظلي العطش الإنساني

وظلي الماء

---

[1]– ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص: 385.

ظلي المركب والأنواء

سيكون لنا زمن

وشوارع نتجول فيها وغناء

وسري في طرف الأرض،

نطارحه النشوة، وحدائق غناء [1]

فنلاحظ أن الشاعر نوّع في القوافي ما بين مجردة ومردفة وحتى مقيدة ومطلقة، من أجل إعطاء نغمة موسيقية شعرية خاصة ومميزة تترك أثرا بالغا في نفسية السامع فأخضع الشاعر المكونات الدلالية لنفسيته من حيث استخدامه للحروف والألفاظ بشكل متنوع فنسبة استخدام الحروف ونوعيتها تخضع لحالة الشاعر التي تحيله إلى استعمال حروف وألفاظ وتراكيب دون أخرى بناء على ما يعانيه داخل تجربته الشعرية التي تساعده في اختيار دلالات دون أخرى من أجل صقل إيقاع النص الشعري ومطابقته لمضمون إحساسه وهو الهدف الذي يسعى إليه الشاعر.

ومن ميزة بعض الشعراء الإتيان بنقيض كلمة أو عبارة وذلك من أجل إعطاء أثر نفسي أكثر بذكر الضد أكثر من أن يترك تلك الكلمة أو العبارة على معناها السابق، لأن الإبقاء على نمط ذكر كلمة أو عبارة وتفسير معناها أمر تسهل النفس إدراكها، بينما عند ذكر ضدّها فإن النفس تقوم بعمل الموازنة والمقارنة بين العبارتين أو الكلمتين المتضادتين والبحث عن النشوة الإيقاعية من خلال الغوص في البحث عن الإيقاع الأكثر إثارة بين الكلمتين أو العبارتين، وبالتالي إثارة النفس بعمل آخر أكثر من العمل السابق وهو الاستماع فقط، ففي هذه الحالة تقوم النفس بدور الناقد الذي يميز بين مقولتين داخل النص نفسه وبالتالي توفير إحساس زائد تكون نتيجته الاستمتاع أكثر بعناصر القصيدة وهو ما يسعى إليه الشاعر بمحاولة استدراج المتلقي ليصبح عنصرا فعالا في تقييم العمل بمدركاته الحسيه، لا النظر إليه من زاوية الاستماع فقط، كما أن عمل الشاعر يقوم على عناصر عدّة أهمها انقسام الشيء المركّز عنه

[1] – عبد عون الروضان، الشعراء العرب في القرن العشرين، ص: 451–452.

إلى قسمين، قسم خارجي يعنى بإدراك الترسيمات الصوتية والدلالية للكلمة أو العبارة الظاهرة، وقسم داخلي يعنى بالبحث عن الأثر الذي يتركه هذا العمل من إيقاعات داخلية تؤدي إلى إثارة النفس، وهي إثارة تشبه إثارة مثلا الألعاب الرياضية الجماعية حين يكون أحد الفريقين أقوى بكثير من الآخر الأَضعف، فان الاستمتاع يكون بأقل حدة، عكس الاستمتاع بفريقين قويين للغاية فان الإثارة تكون أشد من سابقتها، فتزيين النص يخضع لعدة اعتبارات منها شخصية الشاعر الموجودة في النص من خلال النسج المتقن للعناصر المكونة للمتن الشعري، ومحاولة تنميق النص بالعبارات المتضادة التي تترك أكبر قدر من الأثر في النفس، فالنفس في صراع داخلي بين مختلف الثنائيات المتضادة، الخير والشر، الأمن والعنف، لذلك يلعب التضاد بين المتناقضات حيزا هاما في مكونات النص الشعري من الناحية الدلالية فالطباق والمقابلة وما يشابهها تعطي إيقاعا دلاليا نادرا يستخدمه بعض الشعراء لتنميق النص الشعري وبالتالي التنويع كذلك في جرس الإيقاع، فالكلمة بضدها تعطي إيقاعا أكثر واهتماما أكبر من أن تذكر وحدها كعنصر مكمل في البناء وبهذا يتبيّن الإحساس الحقيقي الأخير بعد صراع داخلي من خلال فرز جل التموجات التي تتشكل بناء على تفسير مختلف العناصر المكونة للنص الشعري ونأخذ هذه الأسطر الشعرية للشاعر أحمد مطر من قصيدة بعنوان " الحصاد" من بحر الرمل.

أَمَرِيكَا تُطْلِقُ الكَلْبَ عَلَيْنَا

وَبِهَا مِنْ كَلْبِهَا نَسْتَنْجِدْ !

أَمَرِيكَا تُطْلِقُ النَّارَ لِتُنْجِينَا مِنَ الكَلْبِ

فَيَنْجُو كَلْبُهَا .. لَكِنَّنَا نُسْتَشْهَدْ !

أَمَرِيكَا تُبْعِدُ الكَلْبَ .. وَلَكِنْ

بَدَلاً مِنْهُ عَلَيْنَا تَقْعُدُ ![1].

---

[1] – أحمد مطر، المجموعة الشعرية، ص: 152.

هذا التقابل يراه بعض الشعراء من قبيل التنويع الإيقاعي الضروري وغايته هو إبراز المكنونات الإيقاعية ومحاولة استخراج إيقاعات جديدة، أو على الأقل تجربتها وبثها للمتلقي وترك الحرية له لإبداء رأيه في هذا التنوع من قبيل الموافقة على هذا العمل الشعري المبني على براعة الشاعر في طريقة تركيبه للعناصر المختلفة المكونة للقصيدة الشعرية، ومنها المكون الدلالي الذي يجعل المستمع في مكان الحكم على مدلول النص الشعري، بنقله بطريقة غير مباشرة وجعله يعيش اللحظة الإيقاعية لكل عنصر دلالي، من خلال حسن اختيار التراكيب الدلالية للنص الشعري وإثارة قضاياه التي تجعل المستمع زيادة على أنه مستقبل للأفكار ومستمتع بإيقاع القصيدة، يضعه النص الشعري في مقام الفاصل في إيقاع النص من خلال النسج الدلالي المحكم للقصيدة التي نسجها الشاعر وترك بصمته فيها، وذلك من خلال اختيار نوع التراكيب الدلالية من طرف الشاعر، فأنت تلاحظ كيف يصبح إيقاع الكلمات أو العبارات غير المتقابلة في القصيدة بدون فاعلية شعرية دلالية عند حذف كل سطر يمثل تقابلا لسطر آخر كما يلي:

أَمَرِيكَا تُطْلِقُ الكَلْبَ عَلَيْنَا

أَمَرِيكَا تُطْلِقُ النَّارَ لِتُنْجِينَا مِنَ الكَلْبِ

أَمَرِيكَا تُبْعِدُ الكَلْبَ .. وَلَكِن

فالشاعر يجعل المتلقي مضطرا بطريقة غير مباشرة إلى التدخل في نقد هذا العمل بناء على طريقة تركيبه وذلك من خلال نوعية النص الشعري الذي يتمثل في بعض الأفكار التي يختارها الشاعر، عن طريق الثنائيات الفكرية ما بين الشر والخير والقوي والضعيف والحسن والسيئ وبالتالي إقحام المتلقي بطريقة غير مباشرة في الحكم على القصيدة من جانب اختيار الشاعر للإيقاع التقابلي بين الكلمات والعبارات والأسطر الشعرية، فالأسطر الشعرية الأولى تظهر بإيقاع عال عكس النموذج الثاني المحذوف منه بعض الأسطر، لذلك يزيد التقابل الإيقاع رونقا وجمالية للمفردات والعبارات المختارة والمتقابلة فيما بينها أحسن من أن توضع وحدها كما في الأسطر الثانية.

عكس الأسلوب الخبري الذي يترك المستمع يستمتع فقط بالقصيدة وإيقاعها دون إبداء أي رأي فيها «أما في حشو البيت فالإيقاع يقوم بعملية التعويض والموازنة بين حروف المد والحروف الصحاح الساكنة، ويجعل من النوعين توازنا تستريح له الآذان[1]» يظهر أثره من خلال النسيج الذي تفنن فيه الشاعر ورسمه من أجل إعطاء سيمفونية شعرية تتزاوج الحروف داخلها مكونة دلالات شعرية مترجمة لإيحاءات الشاعر الرامزة وما أراد نسجه داخل هذه القصيدة، فكأنه يضع التضاد كذلك بين المتحرك والساكن كل منهما له إيقاع، باعتبار أن الساكن ضدّه هو المتحرك، كما أن استعمال الحروف الصامتة والصائتة له مدلول التقابل الصوتي بين الكلمات وهذا التقابل يفضي إلى تعدد صوتي ينتج عنه تنوع إيقاعي.

أما المثال التالي للشاعر العراقي "رشيد ياسين" من قصيدة بعنوان "وجه في المرآة" فنرى فيه عدم استخدام الشاعر حروف المد تقريبا إلا في مواضع قليلة وبالتالي يظهر فرق كبير في إيقاع القصيدة التي يكثر فيها حروف المد والتي يقل فيها، يقول الشاعر:

أتأمل هذا الوجه المتعب

وكأني أبصره أول مرة:

الخد المتغضن، والرأس الأشيب

والعينين الذابلتين من السهد

المطفأتين كموقد بدو رحل

وأشيح عن المرآة

منقبض الصدر، كمن يتلقى حكمًا بالموت [2]

---

[1] – ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص: 385.

[2] – عبد عون الروضان، الشعراء العرب في القرن العشرين، ص: 225.

«إن اللغة حقا أداة زمنية، لأنها لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المقطعة إلى مقاطع تمثل تتابعا زمنيا لحركات وسكنات في نظام اصطلح الناس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها. وبهذا المعنى تكون اللغة الدالة تشكيلا معينا لمجموعة المقاطع أو الحركات والسكنات خلال الزمن، أو هي في الحقيقة تشكيل للزمن نفسه تشكيلا يجعل له دلالة معينة» [1]

يقول أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدته "دماء لومومبا":

الشارع المجنون لا يزال

يسير في طريقه اليومي، يرسم الظلال

على التراب، ثم يمحوها ويقرأ الصحف

بنصف عين، ثم يطويها ويطحن الغلال

بأذرع الموتى، ويربط النساء والرجال

بقاطرات لا ترى

وفجأة جاء الزوال

الظل طال

الظل مال، زال، تلك ليلة من الليال

والشارع المجنون كان لا يزال

يمضي ويطحن الغلال[2] .

---

[1] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص:42.

[2] – عبد عون الروضان، الشعراء العرب في القرن العشرين، ص: 68.

نلاحظ هذا التشكيل الإيقاعي للشاعر الذي صور لنا أعمال الشارع المجنون، وأطلق اسم المجنون ولم يقل مثلا المعتوه أو الأحمق ، فكلمة المجنون لها دلالة العمل القبيح اليومي والدائم، ولذلك قال: الشارع المجنون لا يزال يسير في طريقه اليومي، يرسم الظلال.

لأن صفة الهدوء لا يتسم بها المجنون، زيادة على الصخب، فإنه يسبب أضرارا متنوعة، فهذا الشارع من شدة جنونه يرسم الظل على التراب، أي ظل نفسه وهو قاعد فهو لا عمل له غير تضييع وقته، ثم يمحو ما رسمه ويقرأ الصحف بنصف عين، وهي حالة الذي لا يعجبه ما في الصحف فيعبس وجهه قليلا، إما لأنه لا يعجبه ما في الصحف، أو غير مهتم بما فيها، فيقرأها من أجل ملء فراغه فقط، ثم يطويها ويطحن الغلال وهي أعمال لها دلالات تدل على الفقر، بأذرع الموتى أي البهائم فشبهها على ما أظن بالموتى التي لا تحرك ساكنا وتفعل ما طلب منها بالإشارة فقط ويرجع لهوايته ويرسم الظلال، ويربط النساء والرجال في طابور كبير منتظمين كما في القاطرات غير أنها غير موجودة، حتى الزوال ويلوح الظلام القاتل للظل، هذا يوم مثل باقي الأيام، فهناك من اكتمل يومه ولم يعد يرسم شيئا لأن الظل زال، وهناك من يزال يمضي ويطحن الغلال، وهذه كلها تعابير دلالية يستخدمها الشاعر من أجل إعطاء ميزة لعمله الشعري بأسلوب ثري بهذه المفردات والكلمات والعبارات التي تزين النص الشعري فالشاعر «حين يستخدم اللغة أداة للتعبير إنما يقوم بعملية تشكيل مزدوجة في وقت واحد .. إنه يشكل من الزمان والمكان معا بنية ذات دلالة» [1] فتلعب المكونات الدلالية الزمانية والمكانية دورا في زيادة الاستمتاع بإيقاع النص الشعري، فالشاعر يبحث دوما عن المنبهات الإيقاعية التي لها ميزة تحريك النفس ونقل المتلقي من حالة مستقبل إلى حالة معصوف الذهن بحيث لا يترك الشاعر قصيدة عبارة عن تشكيل إخباري فقط، بل يسعى دوما لتزيين نصه الشعري بالمدلولات التي تجعل المستمع يضطر إلى زيادة التركيز والاهتمام بما نسجه الشاعر.

يمتاز العمل الشعري بمميزين عند كل شاعر فالعمل الأول فهو إما إخضاع العمل للعقل ثم للوجدان، أو المرور على الوجدان ثم عرضه على العقل، فمن مميزات الأول أن العمل يكون غير متوازن

---

[1] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص:43.

ومثاله المدح من أجل المصلحة ولذلك يكاد يكون خاليا من العبارات التي تطرق الوجدان، بينما الثاني يكون جياشا كثيف العبارات التي تزعزع الأثر النفسي ومثاله الرثاء والفخر والهجاء، فهي أعمال تأتي بعد الإحساس، لأن أصل العمل أنه عبارة عن تجربة ما واقعة الإنسان يحس ثم يتكلم.

وكذلك التكرار له مدلول إيقاعي مضمونه التركيز على الشيء المهم والمراد في مخيلة الشاعر فالشاعر في نسجه الشعري كأنه يحيل المستمع إلى الشيء المكرر لرغبة في نفسية الشاعر، وبالتالي يعدّ التكرار إشارة من الشاعر للمتلقي، كتكرار الكلمات على نسق معين من الصيغ الدلالية على المنوال الذي يرتاح له الشاعر حين تكرار هذه الكلمات وعلى الصيغ التي شكلها في نصه الشعري

الفصل الثالث

القيمة الإيقاعية في شعر التفعيلة:

1- التركيب الإيقاعي للسطر الشعري

2- تساوي الإيقاع بالتجربة الانفعالية

1-التركيب الإيقاعي للسطر الشعري.

يتنوع إيقاع السطر الشعري مابين استعمال تفعيلات البحور الصافية، وتفعيلات البحور المركبة، والقافية في نهاية السطر الشعري، واستعمال تفعيلات لبحور أخرى بمعنى التداخل بين البحور والتنويع

في التفعيلات، والانفلات من القافية والروي والالتزام بهما، فاستعمال عدد معين من التفعيلات المكررة على خط واحد يتخذ إيقاعا معينا يختلف باختلاف عدد التفعيلات في الأسطر الشعرية، لأن السطر الشعري غير محدد بتفعيلات معينة فقد يكون تفعيلة واحدة في السطر أو اثنتين أو مجموعة، التي يخضع تركيبها لانفعالات الشاعر، «والسطر الشعري تركيبة موسيقية للكلام، لا ترتبط بالشكل المحدد للبيت الشعري، ولا بأي شكل خارجي ثابت، وإنما تتخذ هذه التركيبة دائما الشكل الذي يرتاح له الشاعر أولا، والذي يتصور أن الآخرين كذلك من الممكن أن يرتاحوا له» [1] عن طريق الإيقاع الصادر من هذه الأسطر الشعرية المنسوجة على تفعيلات البحور الشعرية والتي غالبا ما يكون النظم على تفعيلات البحور الصافية أكثر من البحور التي يتكون تفعيلاتها مركبة، حيث يتخذ التركيب الإيقاعي للسطر الشعري الذي يتكون من تفعيلات البحور الصافية منحى مستمرا يكون فيه تدخل الشاعر بنسبة كبيرة أثناء تكوينه للنص الشعري، لأن التفعيلات المتشابهة في البحور الصافية لها جرس متكرر ولذلك يتدخل الشاعر ليغيّر نوعا ما في هذا النمط الموسيقي المتكرر بإدخال تغييرات في التفعيلات سواء بالزيادة أو بالنقصان، مع مراعاة تنويع الصيغ الكلامية لكل تفعيلة، فتفعيلة فعولن في المتقارب لو جاءت كل كلمة مطابقة للتفعيلة يكون إيقاعها روتيني، كمثل ركوب، هجوم، غيوم، سيوف الخ، ففي هذه الحالة يعمل الكاتب إلى تغيير صيغة الكلمة مع الإبقاء على التفعيلة فعولن مثلا: كتاب، ربيع، معطّر، وكلها على وزن فعولن ولكن صيغتها مختلفة، وكذلك التداخل بين الكلمات المقابلة بتفعيلة ما فقد يقابل تفعيلة كلمة وجزء من كلمة أو تقابل كلمتين مع بعض، وهذا العمل هو خلاصة النسج المتناسق للأسطر الشعرية الدالة على إيقاع يخضع لأحاسيس الشاعر وكمثال على ذلك نورد الأسطر التالية للسياب من قصيدة " أنشودة المطر":

كَأَنَّ أَقْوَاسَ السَّحَابِ تَشْرَبُ الغُيُومْ

كَأَنْنَ أَقْ/وَاسَسْحَا/بِ تَشْرَبُ لْ/غُيُومْ

---

[1] – عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 72 .

مُتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ / فَعُولْ

وَقَطْرَةً فَقَطْرَةً تَذُوبُ فِي المَطَرْ

وَقَطْرَتَنْ/ فَقَطْرَتَنْ/ تَذُوبُ فِلْ/مَطَرْ

مُتَفْعِلُنْ/مُتَفْعِلُنْ/ مُتَفْعِلُنْ/فَعَلْ

وَكَرْكَرَ الأَطْفَالُ فِي عَرَائِشِ الكُرُومْ

وَكَرْكَرَ لْ/أَطْفَالُ فِي/عَرَائِشِ لْ/كُرُومْ

مُتَفْعِلُنْ/مُسْتَفْعِلُنْ/مُتَفْعِلُنْ/فَعُولْ

وَدَغْدَغَتْ صَمْتَ العَصَافِيرِ عَلَى الشَّجَرْ

وَدَغْدَغَتْ/صَمْتَ لْعَصَا/فِيرِ عَلَشْ/شَجَرْ

مُتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَعِلُنْ / فَعَلْ

أُنْشُودَةُ المَطَرْ

أُنْشُودَةُ لْ/مَطَرْ

مُسْتَفْعِلُنْ/فَعَلْ

مَطَرْ

مَطَرْ

فَعَلْ

مَطَرْ

مَطَرْ

فَعَلْ

مَطَرْ [1]

مَطَرْ

فَعَلْ

حيث نرى أن إحساس الشاعر يتماوج نحو التصعيد المتدرج ثم الانحدار ويظهر ذلك من خلال التفعيلة الأخيرة من كل سطر فالأول فعولْ مردفة مقيدة والثاني فعلْ مجردة مقيدة والثالث فعولْ والرابع فعلْ، ثم يختم بفعلْ أربع مرات، فهذا التنوع في الأسطر الشعرية مردّه مسايرة الشاعر لإحساسه، فهو يشكل السطر الشعري بناء على انفعاله في كل لحظة، وبالتالي من خلال هذا النسج تستبين لنا حالة الشاعر الانفعالية، «أما متى ينتهى السطر الشعري في القصيدة الجديدة فشيء لا يمكن لأحد أن يحدده سوى الشاعر نفسه، وذلك وفقا لنوع الدفعات والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالته الشعورية المعينة»[2] وتتخذ عدد معين من التفعيلات أدناه تفعيلة واحدة وأقصاها في أغلب الأحيان يصل تسعة تفعيلات، تترجم أحاسيسه الوجدانية وعمله المتقن الذي جسده من خلال القصيدة والتي نقلها من مجرد عمل خام شبيه بالكتلة الواحدة تتشارك فيها مجموعة من العناصر التي تبنى عليها القصيدة، فيقوم الشاعر بتحويلها من شكلها الموجود في ذهنه على شكل خام وتنظيمها مشكلا نصا شعريا مكونا من مجموعة أسطر شعرية مختلفة الإيقاعات صادرة من تفعيلات معينة فقد «كسر السطر الشعري نظام البيت التقليدي، ولكنه ظل ملتزما بنظام آخر هو الأساس في الحقيقة، وأعني به نظام التفعيلة»[3] سواء في الحشو أو في الضرب، وعند التكلم عن التفعيلة نتكلم عن إيقاعها الذي يختلف مابين الحشو والقافية، فالسطر الشعري في البحور الصافية متشابه التفعيلات فيسعى بعض الشعراء للتنويع ما بين الحشو

---

[1] – بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي، القاهرة، د ط، د ت، ص: 123–124.

[2] – عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 58 .

[3] – المرجع نفسه، ص: 73 .

والقافية والتمايز بينهما من الناحية الإيقاعية وخاصة الإيقاع في القافية نهاية السطر الشعري فهناك من الشعراء من يسعى إلى ترك الحشو متشابه الإيقاع ويجعل القافية ذات جرس مميز إما لتهيئة المستمع وجعله يعلم بنهاية الأسطر الشعرية لهذه القصيدة وهي ميزة للشعر العمودي ربما قد يريد الشاعر المزج بين إيقاعين في نصه الشعري ما بين إيقاع القافية في الشعر العمودي وإيقاعها في الشعر الحر، أو تعمده هذا التشكيل القافوي من أجل نقل تركيز السامع إلى الترسيمة الإيقاعية لهذه القافية التي أراد الشاعر أن يميّزها عن غيرها من الحشو لدلالة نفسية في نفس الشاعر، وهو ما رأيت أنه قد ارتسم في هذه الأسطر الشعرية من قول نازك الملائكة من بحر الرمل ومنه الضرب المقصور (فَاعِلانْ) دون إهمال للقافية والروي والتي جاءت مقيدة مردفة ورويها حرف الباء:

جَاءَ يَسْعَى، تَحْتَ أَسْتَارِكَ، كَالطَّيْـفِ الغَرِيبْ

جَاءَ يَسْعَى/ تَحْتَ أَسْتَا/ رِكَ كَطَّيْ/ فِ لْغَرِيبْ

فَاعِلاتُنْ / فَاعِلاتُنْ / فَعِلاتُـنْ / فَاعِلانْ

حَـامِلاً فِي كَفِّهِ العُودَ يُغَنِّـي لِلْغُيُوبْ

حَامِلَنْ فِي/ كَفِّهِ لْعُو/ دَ يُغَنِّنِي/ لِلْغُيُوبْ

فَاعِلاتُنْ / فَاعِلاتُنْ / فَعِلاتُنْ / فَاعِلانْ

لَيْسَ يَعْنِيهِ سُكُونُ اللَّيْلِ فِي الوَادِي الكَئِيبْ[1]

لَيْسَ يَعْنِيـ/ ـهِ سُكُونُ لْ/ لَيْلِ فِلْوَا / دِلْكَئِيبْ

فَاعِلاتُنْ / فَعِلاتُـنْ / فَاعِلاتُنْ / فَاعِلانْ

[1] – نازك الملائكة، ديوان عاشقة الليل، دار العودة، بيروت، مجلد 1، 1997م، ص:546

«أن نظام السطر وإن اقتضى الحركة في إطار عدد محدود نسبيا من التفعيلات قد أتاح للشاعر في الوقت نفسه فرصة التحرك في إطار عدد غير محدود من الأشكال. ويكفي أن يكون عدد التفعيلات المستخدمة في السطر الواحد غير محدد وغير ثابت، وأنه لم يعد هناك إلزام خارجي بتساوي عدد التفعيلات المستخدمة في كل سطر من سطور القصيدة» [1]فالوحدة العروضية للتركيب الإيقاعي للسطر الشعري في البحور الصافية لا تلتزم بعدد معين للتفعيلات أو مجاورة تفعيلة لأخرى فكلها متشابهة ومستقلة بنفسها، لذلك يجد الشاعر نفسه في وضع مريح عند وضع اللمسات الصوتية والدلالية لقصيدته التي يمثلها عدد متوفر من التفعيلات المستقلة الإيقاع، فقد تقابل كل تفعيلة كلمة أو كلمتين أو كلمة وجزء من الأخرى أو جزئي كلمتين، فيتجاوز الشاعر هذا العمل ليركز اهتمامه أكثر على الإبداع الشعري في النص الشعري بإيقاع خارجي وداخلي يترجم أحاسيسه الصادرة من أغوار النفس العميقة، أما البحور المركبة فلها بناء آخر قد لا يوافق البناء الشعري في تفعيلات البحور الصافية، فالوحدة العروضية تختلف من تفعيلة في البحور الصافية إلى تفعيلتين في البحور المركبة فالشاعر لا يستطيع فصل تفعيلتين متلازمتين تمثلان وحدة عروضية لبحر ما، كمستفعلن فاعلن في البسيط، أو فعولن مفاعيلن في الطويل ودائما يخضع هذا العمل الشعري لوجدان الشاعر فالأسطر التالية للسياب من قصيدة "ها ها هوه" يظهر فيها هذا التكوين لتفعيلات البحور المركبة تصرف فيها السياب حسب تموجاته النفسية وأخضعها لإحساسه ورغباته الشعورية من خلال اختياره لعدد مزدوج من التفعيلات في كل سطر شعري مع أنها تصلح للشعر العمودي بإعادة ترتيبها وفق نظامها المعروف سواء من ناحية عدد التفعيلات المنتظمة في كل بيت أو من ناحية القافية والروي، يقول السياب:

وَبَابٌ غَفَا بَيْنَ الشُّجَيْرَاتِ أَخْضَرُ

وَبَابُنْ/ غَفَا بَيْنَ شْ/ شُجَيْرَا /تِ أَخْضَرُو

فَعُولُنْ/ مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِلُنْ

---

[1] – عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 75 .

لَقَدْ أَثْمَرَ الصَّمْتُ الَّذِي كَانَ يَثْمُرُ

لَقَدْ أَثْ/مَرَ صْصَمْتُلْ/لَذِي كَا/نَ يَثْمُرُو

فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِلُنْ

مَعَ الصُّبْحِ بِالبُوقَاتِ أَوْ نُوحُ بَائِعٌ

مَعَصْصُبْ/ حِ بِلْبُوقَا /تِ أَوْ نُو/حُ بَائِعُنْ

فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ

بِتِينٍ مِنَ الذِّكْرَى وَكَرمٍ يُقَطِّرُ

بِتِينِنْ / مِنَ ذْذِكْرَى/ وَكَرمِنْ/ يُقَطْطُرُو

فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ

عَلَى كُلِّ شَارِعٍ

عَلَى كُلْ/ لِشَارِعِنْ

فَعُولُنْ /مَفَاعِيلُنْ

فَيَحْسُو وَيَسْكَرُ

فَيَحْسُو/ وَيَسْكَرُو

فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ

بِرِفْقٍ فَلا يَهْذِي وَلا يَتَنَمَّرُ [1]

---

[1] – بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي، ص: 54.

بِرِفْقِنْ / فَلا يَهْذِي/ وَلا يَ /تَنَمْمَرُو

فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ

إنّ السيّاب من خلال هذه الأبيات يبرز أن النموذج القديم كان عائقا لتحقيق ما كان يصبو إليه، فكأنّه يبيّن قدرة الشاعر على التصرّف بحرية كيفما يريد، واستغرابه لأسباب التشدّد الماضية بالتمسّك والاعتماد على هيكل البيت العمودي فقط دون سواه، بإعطائه الحريّة في كتابة الأبيات السابقة على عدّة مناحي، حيث يستقيم نظمها حتى على المنوال القديم من خلال الهندسة التقليدية المعروفة للبيت الشعري ودون إهمال للقافية أو الروي، فأعطى قيمة للإيقاع على حساب شكل البيت، بتغيير وتعديل طفيف يمكن ملاحظته كما يلي:

وَبَـابٌ غَفَـا بَـيْنَ الشُّـجَيْرَاتِ أَخْضَـ ـمَـرَ الصَّـمْتُ الَّـذِي كَـانَ يَثْمُـ

مـعَ الصُّـبْحِ بِالبُوقَـاتِ أَوْ نُـوحُ بَـا ـ مِـنَ الـذِّكْرَى وَكَـرمٍ يُقَطِّـ

عَلَـى كُـلِّ شَـارِعٍ فَيَحْسُـو وَيَسْـ ـقٍ فَـلا يَهْـذِي وَلا يَتَنَمَّـ

وهناك جدلية أخرى قائمة فيما يخص نوعية استعمال البحور والأخص منها هو تفعيلات هذه البحور فالبحور الصافية لها إيقاع مميز يتمثل في تكرار نفس التفعيلة بغض النظر عن عددها، بينما البحور المركبة التفعيلات لها إيقاع خاص غير إيقاع البحور الصافية فالتركيب الإيقاعي للسطر الشعري في البحور المركبة يتميز بثروة إيقاعية كبيرة نظرا لتنوع التفعيلات المركبة ما بين خماسية وسباعية كفعولن مفاعيلن في الطويل، أو مستفعلن فاعلن في البسيط، وما بين تفعيلات سباعية مثل فاعلاتن مستفع لن في الخفيف كذلك، فالوحدة العروضية للتركيب الإيقاعي للسطر الشعري في البحور المركبة تختلف مع البحور الصافية حيث يتعين على الشاعر الأخذ بعين الاعتبار التركيب الموجود بين التفعيلات ما بين خماسية وسباعية وما بين السباعية نفسها المختلفة التراكيب من حيث ترتيب الأسباب والأوتاد، فيصبح التركيب الإيقاعي مزدوج التفعيلات، ففي كل سطر تفعيلتين على الأقل ويضطر الشاعر

حين تعدي التفعيلتين إذا أراد أن يمد في السطر الشعري أن يضيف تفعيلتين أخريين ويصبح السطر الشعري مركب من أربعة تفعيلات فينتقل التشكيل العروضي للوحدة الإيقاعية من تفعيلة إلى تفعيلتين باعتبارها وحدة إيقاعية واحدة، أو التنوع بين تفعيلة أو سطر من بحر وتفعيلة أو سطر من بحر آخر، «والواقع أن التنويع لم يتيسر من قبل في السطر الشعري الواحد، حيث كان السطر الشعري يؤسس على تفعيلة موحدة، وإنما ظهر التنويع بين التفعيلات من سطر لسطر، فيؤسس سطر على تفعيلة، ويليه سطر مؤسس على تفعيلة أخرى» [1]، تنتمي لبحر آخر حيث يمزج الشاعر بين بحرين تظهر ملامحه من خلال توظيف الشاعر لتفعيلات البحرين إما في سطر واحد وإما كل سطر تمثل تفعيلاته بحرا معينا، فمن أجل البحث عن إيقاع جديد، يمازج بعض الشعراء ما بين التركيب الإيقاعي للسطر الشعري في البحور المزدوجة أي المتداخلة التفعيلات ويتم هذا التداخل بين البحور الصافية فقط دون المركبة، ليهرب الشاعر من روتين البحور الصافية، ويحاول أن يجد إيقاعا مميزا يمازج بين التفعيلة الواحدة المستقلة كوحدة عروضية، وما بين تنويع التفعيلات في السطر الواحد وهي ميزة البحور المركبة، فيصبح الشاعر أكثر استقلالية بحيث توفر لديه عامل تنويع التفعيلات وعامل استقلالية هاته التفعيلات، لذلك يصبح الإيقاع أكثر إمتاعا واستمتاعا، ومن أمثلة المزج بين تفعيلات بحرين في نفس السطر، قصيدة "أحزان الغربة" لعبد الرحمن جيلي حيث مزج بين بحري الوافر والهزج في نفس السطر والتي يقول فيها:

أَهَذَا أَنْتَ؟ شَارِعنَا زجَاجٌ فَاقِعُ الضَّوْءِ

أَهَاذَا أَنْ/تَ شَارِعنَا/زجَاجُنْ فَا/قِعُ ضْضَوْءِي

مَفَاعِيلُنْ / مُفَاعَلَتُنْ / مَفَاعِيلُنْ / مَفَاعِيلُنْ

وَأَكْدَاسٌ مِنَ الأَوْجُهِ تَبْحَثُ عَنْ صَدَى شَيْءٍ

وَأَكْدَاسُنْ/مِنَ لْأَوْجُ/هِ تَبْحَثُ عَنْ/ صَدَى شَيْءِنْ

مَفَاعِيلُنْ / مَفَاعِيلُ / مُفَاعَلَتُنْ / مَفَاعِيلُنْ

---

[1] – عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 85.

تَهُومُ فِي مَحَاجِرِهَا وِهَادُ الحُزْنْ

تَهُومُ فِي/ مَحَاجِرِهَا/ وِهَادُ لْحُزْنْ

مَفَاعِلُنْ / مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلْتَانْ

كَأَنَّ عُرُوقَهَا عَطْشَى لِقَطْرَةِ مُزْنْ

كَأَنْنَ عُرُو/قَهَا عَطْشَى/ لِقَطْرَةِ مُزْنْ

مُفَاعَلَتُنْ / مَفَاعِيلُنْ / مُفَاعَلَتَان

وَعَمْيَاءُ مِنَ اللَّهْفَهْ[1]

وَعَمْيَاءُ /مِنَ لْلَهْفَهْ

مَفَاعِيلُ / مَفَاعِيلُنْ

فهذا المزج بين بحري الوافر والهزج يؤدي إلى تداخل بين تفعيلات هذين البحرين خاصة التفعيلة المعصوبة في الوافر أي: مُفَاعَلْتُنْ، والتي تنقل إلى: مَفَاعِيلُنْ، مع تفعيلة الهزج الصحيحة: مَفَاعِيلُنْ، ممّا يؤدي إلى نسبة القصيدة إلى بحر الهزج، وفي هذه الحالة يجب التأكد من وجود تفعيلة صحيحة للوافر أي: مُفَاعَلَتُنْ، لتنسب القصيدة إلى بحر الوافر، وفي المقابل إذا كانت جميع التفعيلات دخلها زحاف العصب وهو تسكين الخامس المتحرك للتفعيلة مُفَاعَلَتُنْ الصحيحة وتصبح: مُفَاعَلْتُنْ والتي تنقل إلى: مَفَاعِيلُنْ، دون وجود لتفعيلة واحدة صحيحة للوافر، فالقصيدة تنسب لبحر الهزج، لأن القاعدة تبنى على أصل التفعيلة، فمَفَاعِيلُنْ هي أصل في بحر الهزج ومزاحفة في الوافر، لذلك ينسب النص الشعري للأصل حتى وان كان الشاعر قد تعمّد زحاف العصب في جميع تفعيلات الوافر الصحيحة أي: مُفَاعَلْتُنْ، فهذه الميزة في استعمال التفعيلات المتداخلة أدت إلى «إطلاق الحرية للشاعر في أن يستخدم من التفعيلات

[1] – الشريف مريبعي، اللغة العربية وآدابها، ص:146

العدد الذي يراه قد ساعد.. على خلق إمكانات إيقاعية للسطر غير منتهية» [1] تمثل ترجمة لدفقته الشعورية، فالتنوع في التفعيلات يصدر عنه صدى موسيقي، هذا الصدى قد يطول وقد يقصر بناء على مطابقة الدفقة الشعورية مع شكل السطر الشعري الذي يماثلها، فينتج تنوع في إيقاع الأسطر الشعرية المشكلة للنص الشعري، «كما أن البنية الموسيقية لكل سطر وإن كانت لها استقلالها الخاص قد صارت جزءا من تنويع موسيقى يشمل القصيدة كلها. إن هذا التنويع في طول الأسطر وقصرها إنما فرضته طبيعة البنية الموسيقية العضوية للقصيدة الجديدة»[2] حيث يخضع طول السطر وقصره لنفسية الشاعر التي قد تمتد فيطول السطر وإن قصرت يقصر، فالشاعر لا يتخذ قرارا بوضع عدد معين للتفعيلات كل سطر ثم يكوّن النص الشعري بل يبني السطر الشعري بما يساير إحساسه في كل لحظة، لذلك أجد أن اختلاف التراكيب الإيقاعية في كل سطر هو نتيجة مجاورته لإحساس الشاعر في تلك اللحظة، فالشاعر لا يقوم بتشكيل الأسطر الشعرية بناء على تشكيل مسبق لتفعيلات الأسطر الشعرية وإنما ما يكتبه هو وليد اللحظة التي كان فيها مفعما بالإحساس وبالتالي ينتهي السطر الشعري سواء أكان طويلا أم قصيرا حين ينتهي إحساس الشاعر، فلا يمكن أن يحدد الشاعر طول السطر الشعري وإنما يتوقف السطر حين ارتياح النفس لشكل السطر الذي يساوق إحساسها، صحيح أن القصيدة هي ترجمة لإحساس الشاعر ولكن هذا الشعور يتميز بالصعود والانخفاض الأمر الذي يتولّد عنه اختلاف في إيقاعات الأسطر الشعرية ما بين الطول والقصر الذي يترجم زيادة التوهج النفسي وانخفاضه أثناء تشكيل النص الشعري، وهو ما استقرأت أثره من خلال هذه الأسطر الشعرية ليوسف الخال من بحر الوافر:

بَزَغْتَ فَكَانَ أَرْوَعَ مَا تَجَلَّى

بَزَغْتَ فَكَا / نَ أَرْوَعَ مَا / تَجَلْلَى

مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ / فَعُولُنْ

---

[1] – عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 90.

[2] – عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 90.

عَلَى لُبْنَان مِنْ أَمَدٍ وَهَلاَّ

عَلَى لُبْنَا / ن مِنْ أَمَدِنْ / وَهَلْلَا

مُفَاعَلْتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ / فَعُولُنْ

يعِيد إِلَى رِبَانَا الغَرب كَهْلا

يعيد إِلَى / ربانلغر / ب كَهْلا

مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلْتُنْ / فَعُولُنْ

يُعَلِّمُنَا– وَعَلَّمْنَاهُ طِفْلاً

يُعَلْلِمُنَا / وَعَلْلَمْنَا / هُ طِفْلا

مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلْتُنْ / فَعُولُنْ

فَبَدَّدَ عَنْ شَوَاطِئِنَـا اللَّيَالِي

فَبَدْدَدَ عَنْ/ شَوَاطِئِنَلْ/ لَيَالِي

مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلَتُنْ / فَعُولُنْ

وَعَادَ بِنَا عَلَى الدُّنْيَا مُطِلاَّ[1]

وَعَادَ بِنَا / عَلَدْدُنْيَا / مُطِلْلا

مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلْتُنْ / فَعُولُنْ

---

[1] – يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط 2، 1979م، ص: 86.

فبعد إعادة تنظيم هذه الأبيات نحصل على أبيات من الشعر العمودي غير مختلة الوزن بقافيتها ورويها:

بَزَغْـــتَ فَكَـــانَ أَرْوَعَ مَـــا تَجَلَّـــ لُبْنَـــان مِـــنْ أَمَـــدٍ وَهَـــ
يعيـــد إِلَـــى ربانـــا الغـــرب كَهْـــ ـــا- وَعَلَّمْنَـــــاهُ طِفْـــــ
دَ عَـــــنْ شَـــــوَاطِئِنَا اللَّيَـــــا بِنَـــا عَلَـــى الـــدُّنْيَا مُطِـــ

فالشاعر عمد إلى نظم الأبيات على شكل أبيات مشطورة لتحقيق غاية نفسية مفادها أن إيقاع الشاعر النفسي يتوافق مع عدد معين من التفعيلات في كل سطر لا يتعدى الثلاث تفعيلات في السطر الواحد، حتى وإن كان نظم هذه الأبيات يصلح على منوال الشعر العمودي، إلا أن الشاعر نظمها وأخضعها وفقا لتموّجاته النفسية لذلك اختلف بناء السطر الشعري بالتوافق مع الانفعال النفسي، فهذه السمة النفسية هي التي استدعت هذا الشكل الإيقاعي لهاته الأسطر بالرغم من أنه يصلح نظمها على الشعر العمودي، هذا التحرر أدى كذلك إلى التنويع في بعض إيقاعات البحور المركبة على منوال البحور الصافية فيلجأ الشاعر إلى توظيف التشابه بين تفعيلات بحر مركب ويختم بضربه المعروف في الشعر العمودي وهي ميزة جديدة في الشعر الحر ربمّا قد تلقى تجاوبا إيقاعيا، ومثال ذلك هاته الأسطر الشعرية التالية للشاعر العراقي "حسب الشيخ جعفر" من قصيدته " الدخان"، المنظومة على بحر البسيط، نرى أنه استخدم إيقاعا مميزا لهذه الأسطر فيقول:

يَمْتَصُّنِي الحَائِطُ

يَمْتَصْصُنِلْ/حَائِطُو

مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ

رُطُوبَةٌ أَقْرَأُ فِيهَا وَجْهِيَ القَانِطِ

رُطُوبَتُنْ / أَقْرَأُ فِي/هَا وَجْهِيَلْ/قَانِطِي

مُتَفْعِلُنْ / مُسْتَعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ

وَأَنْتِ فِي المَسْرَحِ، فِي المَرْقَصِ، فِي الشَّارِعِ

وَأَنْتِ فِلْ/مَسْرَحِ، فِلْ/مَرْقَصِ، فِشْ/شَارِعِي

مُتَفْعِلُنْ / مُسْتَعِلُنْ / مُسْتَعِلُنْ / فَاعِلُنْ

فِي البَاصِ، فِي المِتْرُو، يَلُفُّ الفَرَاغْ

فِلْبَاصِ، فِلْ/مِتْرو يَلُفْ/فُلْفَرَاغْ

مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلانْ

أَكْتَافُكِ العَارِيَةْ

أَكْتَافُكِ لْ/عَارِيَةْ

مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ

رَائِحَةُ الثَّلْجِ الصَّغِيرِ النَّاعِمِ الأَوَّلِ

رَائِحَةُ ثْ/ثَلْجِ صْصَغِي/ رِ نْنَاعِمِ لْ/أَوْوَلِي

مُسْتَعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ

فِي شَعْرِكِ المُهْمَلِ.. [1]

فِي شَعْرِكِ لْ / مُهْمَلِي..

مُسْتَفْعِلُنْ / فَاعِلُنْ

---

[1] – عبد عون الروضان، الشعراء العرب في القرن العشرين، ص: 169.

في هذه الأبيات ألاحظ أن الشاعر اختار تركيبا إيقاعيا أساسه تفعيلات بحر البسيط مع تغيير في تركيب الأسطر فالبسيط تركيبته هي مستفعلن فاعلن مكررة، أما الشاعر في هذه الأسطر فأجده قد تصرف في هذه الأسطر على هذا الشكل واعتماده على هذا التركيب لأنه يرى أنها تترجم نفسيته، فالشاعر اختار تفعيلة واحدة مكررة وهي : مستفعلن ثم ختم بالضرب المعروف في بحر البسيط وهو : فاعلن، وهذا تركيب إيقاعي جديد في الشعر الحر، فهنا يؤسس لإيقاع خاص للسطر الشعري، تتوقف جودة إيقاعه الذي اختاره بالرجوع إلى تقبله من طرف النقاد والمتخصصين.

كما أن التدوير ما بين الأسطر الشعرية والتقابل ما بين التفعيلة والكلمة في إيقاع السطر الشعري يمثل علائقية إيقاعية ما بين الأسطر الشعرية تتسم بالاتصال الإيقاعي ما بين سطرين، فأجد انفصال السطرين تركيبيا وعلاقتهما عروضيا وهذا التشكيل الإيقاعي يعطي جرسا موسيقيا متنوعا ما بين تقابل تفعيلة لكلمة يصبح فيه التركيب اللفظي يقابل التقطيع العروضي وبالتالي ينشأ عنه إيقاع تام ما بين تفعيلة وكلمة، وهناك الربط الصوتي ما بين التفعيلة وكلمتين أو جزء من كلمة وجزء من الأخرى أو جزئي كلمتين أو كلمة وجزء من أخرى في نفس السطر أو مابين نهاية سطر وبداية الآخر، فهذا التنويع في تقابل التفعيلات بالألفاظ يستعمله الشاعر لتنويع إيقاعات القصيدة الشعرية لتكون دلالاتها الصوتية والإيقاعية أكثر استمتاعا، وهو ما يستجلى من هذه الأسطر ليوسف الخال من قصيدة "حيرة" من بحر الرجز يقول فيها:

تَـهِيمُ بِي وَتَنْفُرُ

تَـهِيمُ بِي / وَتَنْفُرُو

مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ

فَأَرْتَجِي وَأَصْبِرُ

فَأَرْتَجِي/ وَأَصْبِرُو

مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ

لَعَلَّهَا تُدْرِكُ أَنَّ

لَعَلْلَهَا/ تُدْرِكُ أَنْ / نَلْ (تدوير)

مُتَفْعِلُنْ /مُسْتَعِلُنْ / مُسْ

الحبَّ لا يَسْتَتِرُ

حُبْبَ لا/ يَسْتَتِرُو

تَفْعِلُنْ /مُسْتَعِلُنْ

وَمَطْلَبِي مِنْهَا غَدٌ

وَمَطْلَبِي / مِنْهَا غَدُنْ

مُتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ

يُطْوَى، وَأَمْسِ يُنْشَرُ[1]

يُطْوَى وَأَمْ / سِ يُنْشَرُو

مُسْتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ

فالشاعر مازج بين إيقاعات الكلمات وما يقابلها من تفعيلات، فالبداية ألاحظ كل كلمة تقابل تفعيلة فهذه الميزة يصدر عنها إيقاع عال يصدر مباشرة عن الكلمة، فكأنك تتجاوز معرفة الإيقاع المنسوج من التفعيلة إلى الكلمة مباشرة من خلال إيقاعها المميّز، فمن خلال نطقها تتضح التفعيلة الممثلة لها، والمميزة بإيقاع مطرب ينتج بقراءة كل سطر كمايلي: تَهِيمُ بِي وَتَنْفُرُ، مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ، وكذلك: فَأَرْتَجِي وَأَصْبِرُ، مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ

[1] – يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 34.

2-تساوي الإيقاع بالتجربة الانفعالية.

تنقسم التجربة الانفعالية لأنواع عديدة منها تجربة الشاعر الخاصة والتي تكون للشاعر وحده دون غيره كطرد شاعر ما من بلاده إلى المنفى فيخضع الشاعر تجربته الانفعالية لإيقاع معين بناء على تجربته الشخصية ملحقا بذلك المتلقي بإحساسه وشعوره وعيشه اللحظة التي يعيشها الشاعر، وهذا النوع من الإيقاعات مبني على إيقاع ذاتي، فقد يتفق الشاعر مع السامع أو مع شاعر آخر في التجربة الشعرية ولكن قد يختلفان في إيقاع هذه التجربة فكل طرف يبدي رأيه في هذا الإيقاع، فالشاعر يبدي رأيه بتقديمه للتشكيل الإيقاعي الذي يراه مناسبا بناء على تجربته الانفعالية والآخر يبدي رأيه بالنقد البناء المبني على تقديم بديل يرى أنه الأنسب والأفضل والأحسن.

و هناك تجربة الشاعر العامة التي يشترك فيها مع الغير مثلا الثورة على المستعمر وفيها يحاول الشاعر قدر المستطاع أن ينسق بين تجربته الشعرية وإيقاعها الخاص أو ربما النادر والتجربة العامة

وإيقاعها الشائع، فهناك من الشعراء من يكتب لنفسه لذلك يسعى لتقديم عمل شعري جديد يحاول من خلاله إقناع طرف آخر من متلقي أو ناقد أن هذا العمل منسج على إيقاع يناسب هذه التجربة الشعرية، ويمازج بين الذاتية والموضوعية، وهناك من يكتب لنفسه وللغير يحاول قدر المستطاع أن يوفق بين إيقاعين لنفس التجربة، أو بين إيقاع لتجربتين مختلفتين.

وهناك تداخل أو امتداد من التجربة الخاصة لتصبح أكثر شمولية وهي التجربة الانفعالية التي تكون فيها ظروف الشاعر الخصوصية هي نفسها ظروف غيره، كل هذه التجارب بداياتها تكون كتراكمات فكرية مبعثرة داخل الفكر، يحاول أن يختار لها الشاعر ما يماثلها ويترجمها من لغة وتراكيب ودلالات، وتتم هذه العملية داخل العقل الإنساني، فالمخيّلة هي «المسؤول الأول عن عملية التنظيم والانسجام لأنها هي التي تقوم بالتركيب والتأليف بين معطيات الواقع، ومعطيات العقل، ومعطيات الإحساس والوجدان الإنساني، ثم تقوم بتنسيق الصور التي مرت بها حيث تتصرف بتشكيلها على أنحاء مبتكرة تخرج بهذه الصور عن أصولها، ولكنْ وفق ضوابط إيقاعية منتظمة تمنحها صفة الانسجام والجمال»[1] والتنميق والتنسيق بين التجربة والتفكير والشعور، وللتمثيل لذلك نأخذ قول الشاعر بدر شاكر السياب هذه الأسطر من قصيدة "ها ها هوه" من بحر الطويل:

لَقَدْ سَئِمَ الشِّعْرَ الَّذِي كَانَ يَكْتُبُ

كَمَا مَلَّ أَعْمَاقَ السَّمَاءِ المُذَنَّبُ

فَأَدْمَى وَأَدْمَعَا

حُرُوبٌ وَطُوفَانٌ بُيُوتٌ تُدَمَّرُ

وَمَا كَانَ فِيهَا مِنْ حَيَاةٍ تَصَدَّعَا [2]

---

[1] – ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص:235–236.

[2] – بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي، ص: 55–56.

فالسيّاب في هذه الأبيات يبين مدى رتابة موسيقى الشعر القديم التي تؤدي إلى الملل والسأم لدرجة أنه شبّه حالته بحالة المذنّب الثابت في السماء فلا هو ينفع ولا حتى يضرّ حين بقائه في نفس المدار، وتخصيصه بذكر المذنّب دون غيره من المجرّات والكواكب كالقمر والشّمس إشارة نفسية على عمق الأسى الذي يعيشه، فكل هذه المجرّات متحرّكة بارزة أحيانا وآفلة أحيانا، وسيّارة، وهي متحركة الإيقاع، فوظّف كلمة المذنّب في المتن لأن نجاحه في إبراز حالة نفسية حقيقية يقابلها كذلك مدى نجاحه في استحضاره لصورة رمزية دلالية تمثّل ترجمة لهذا الإحساس وتوضيحا له، فأجده قد أتى بصورة غير مرئية من عالم الفضاء، لا تدركها العين المجرّدة حتى لا يبقى المتلقّي يتمعّن الصورة وينسى الألم والمعاناة، ففي هذه الحالة ينصرف ويتجاوز المتلقّي الصورة النمطية التي صورها السيّاب وهي حالة المذنّب في الفضاء ويتفرّغ إلى إدراك الإحساس الحقيقي بالشاعر، فهذه العملية الشعرية المنسجة بهذا التركيب الإيقاعي بلورها الشاعر في مخيّلته قبل تنفيذها في الواقع الشعري، فالشاعر «حين تتجمع لديه المعطيات الأولية للتجربة الفنية يخضعها لذوقه الفني المدرب والمثقف، والذي يتجلى من خلال أسلوبه الخاص ومن خلال إتقانه لقواعد الصنعة البلاغية المتعارف عليها، وحسن استغلاله لطاقتها الفنية، كل ذلك في ظل تجربته الوجدانية التي توجه نظام العلاقات بين عناصر العمل على نحو يحقق الانسجام والتوازن» [1] داخل بنية القصيدة، فأجد نزار قباني حين تجمعت لديه بعض المفاهيم الخاصة بالفكرة العامة للاستعمار أخضعها لذوقه الفني والذي تجلى في أسلوبه الخاص وتجربته الوجدانية التي استغلها في الرد بطريقة مباشرة وغير مباشرة على العدو الصهيوني، حيث يقول من قصيدة "منشورات فدائية" من بحر الرجز :

لَنْ تَجْعَلُوا من شعبنا

شعبَ هنودٍ حُمْرْ ..

فَنَحْنُ باقونَ هنا ..

فِي هَذِهِ الأَرْضِ الَّتِي تَلْبَسُ فِي مِعْصَمِهَا

---

[1] – ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص: 239.

إِسْوَارَةً مِنْ زَهْرْ ..

فَهَذِهِ بِلادُنَا ..

فِيهَا وُجِدْنَا مُنْذُ فَجْرِ العُمْرْ

فِيهَا لَعِبْنَا، وَعَشِقْنَا، وَكَتَبْنَا الشِّعْرْ

مُشَرَّشُونَ نَحْنُ فِي خِلْجَانِهَا

مِثْلَ حَشِيشِ البَحْرْ .. [1]

فوجه الشبه هو استعمار الهنود الحمر من المستعمرين ومعاملتهم بقوة وحشية من خلال القتل والتشريد والطرد وهي نفس المعاملات التي يمارسها الصهاينة على الفلسطينيين، ولكن وجه الاختلاف هو الرد على العدو بأن لن تجعلوا ولا تحسبوا شعبنا كالهنود الحمر الذين لم تقم لهم قائمة بعد احتلالهم فطبيعتنا غير طبيعتهم، فعبارة: فِيهَا وُجِدْنَا مُنْذُ فَجْرِ العُمْرْ، تذكير للعدوبالتاريخ الذي يعتقد اليهود أنهم أولى بهذه الأرض، وعبارة: مُشَرَّشُونَ نَحْنُ، في بلادنا أي شديدو الالتصاق مثل حشيش البحر واختار عبارة حشيش البحر لأن ميزته هي أنه دائم النبات ولن تستطيع قلعه أبدا فهو دائم النمو فكذلك من ميزتنا أننا موجودون دائما، فكل هذه التعابير لها ميزة التنميق اختارها الشاعر لتؤدي مدلولات تاريخية تفضي لزيادة قوة التأثير داخل بنية النص الشعري يتولد عنها جمالية إيقاعية كبيرة داخلية وخارجية متساوقة مع التجربة الشعرية «ومما لا شك فيه، أن جزءًا كبيرًا من قيمة الشعر الجمالية، يعزي إلى ذلك البناء الوزني الذي يمثل إطار التجربة الشعرية، وصورتها الموسيقية المحسوسة المتناسقة التي تظهر نزوعًا نفسيًا للذات الشعري نحو التوافق والانسجام» [2] بحيث يبحث الشاعر دائما عن الإيقاع الموازي لتجربته والمناسب لها ويحاول إقناع المتلقي بهذا العمل من خلال حسن تشكيله وتكوينه وتنسيقه للعناصر المكونة لنصه الشعري، فكأنها عملية خفية بين طرفين الباث والمستقبِل، «إنها النظام الإيقاعي المرتبط

---

[1] – الشريف مريبعي، اللغة العربية وآدابها، ص:95

[2] – عبد الرضا علي مشعب الكناني، ظواهر فنية في أوزان الشعر النجفي المعاصر، جامعة الكوفة/كلية الفقه.

أساسا بنوع من التكرار الذي يتخذ أشكالا مختلفة منتظمة تنظيما معينا لا يقتصر على الجوانب الشكلية بل يشمل الجوانب السمعية والبصرية والدلالية أيضا» [1] سواء تكرار المعنى داخل النص الشعري والذي تمثله مفردات لها معنى واحد، كبلادي ووطني وأمي وموطني، أو التكرار المتعمد للفظة أو عبارة معيّنة لها مدلول ما أراده الشاعر بتكراره لها، كما يخضع الإيقاع حين نسجه لحالات وخصائص بيولوجية وفيزيولوجية ونفسية وفلسفية متعلّقة بكل الشاعر من سنّ وفكر وإيديولوجيا وغيرها، حيث تلعب هذه العناصر دورها في عملية التكوين الشعري، مع تنوع تأثيرها من شاعر لآخر، فمثلا عند إعطائك نصا معينا لفئات عمرية مختلفة، تختلف قراءته باختلاف هذه الفئات من طفل صغير الذي تكون قراءته سريعة، وشاب متوازن في قراءته، والقراءة البطيئة التي تنسب لإنسان مسنّ، كما أن هناك اختلاف آخر من حيث أن الشاعر ينسج شعره في تلك اللحظة التي يكون فيها الشاعر مفعما بإحساس معيّن، فيخضع الإيقاع للإحساس الآني في تلك لحظة بناء على انفعالاته في ذلك الوقت فينتج إيقاع لتجربة معيّنة في تلك اللحظة وربما قد تكون لنفس التجربة إيقاع آخر مختلف بناء على توفر إحساس مغاير توفّر في لحظة أخرى وفي زمن آخر، وقد«أشار بعض نقاد الموسيقى إلى وجود علاقة وشيجة بين الوزن والحالة النفسية للشاعر، إذ إنّ هناك ارتباطًا بين وزن الشعر ونبض القلب، لأنّ نبضات القلب المتسارعة تزيد كثيرًا من الانفعالات النفسية التي يتعرّض لها الشاعر في أثناء نظمه، فحالة الشاعر النفسية في الفرح غيرها في الحزن واليأس، ونبضات قلبه حين يمتلكه السرور سريعة، ولكنّها بطيئة حيث يستولي عليه الهمّ والجزع، ولعلّ لذلك أثر في تحديد الشاعر واختياره – في اللاشعور – للبحر الذي قد يأتي عليه نصه» [2]، زيادة عن غرض النص الشعري وهي جدلية قائمة فيما يخص وجود معادلة قائمة بخصوص أن كل بحر يصلح لغرض معين أو أي بحر يصلح لأغراض مخصوصة، فمن خلال استقراء بعض قصائد الشعر وإيقاعاتها ظهر ما يعدّ شبه اتفاق بين أغلب الشعراء الذين يرون أن كل تجربة يصلح لها إيقاع معين، وهذه النظرية اختلف فيها الشعراء والعروضيين والنقاد ما بين متفق بجعل بعض أغراض الشعر يصلح لها إيقاع خاص وأغراض أخرى لها إيقاعها الذي يمثلها كذلك، وما بين من يرفض هذه النظرية

---

[1] – ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص:239.

[2] – عباس جخيور سدخان، رائد حميد البطّاط، علي حسين جلود، التعالق النفسي والإيقاعي في روميات أبي فراس الحمداني، ص: 66.

وترك الحرية وعدم التقييد بما يجول في خاطرة كل شاعر فقد يبني تجربتين مختلفتين بإيقاع واحد وقد يختلف إيقاع التجربتين، وقد ينسب إيقاعين لتجربة واحدة وهو ما وقفت عليه في هذه الأسطر للشاعر الأخضر فلوس من قصيدة "فوضى الانسجام"، حيث كانت البداية من بحر الكامل ثم أكمل بإيقاع آخر:

وَالدَّرْبُ تُنْهِيهِ بِدَايَاتُ الخُطَى

وَدْدَرْبُ تُنْ/هِيهِي بِدَا/يَاتُ لْخُطَى

مُتْفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ

مِنْ غَيْمَةٍ كَانَ الفَضَاءُ يُرَتِّبُ الأَشْيَاءَ حَسْبَ هِجَائِهَا

مِنْ غَيْمَتِنْ/ كَانَ لْفَضَا/ءُ يُرَتْتِبُ لْ/أَشْيَاءَ حَسْ/بَ هِجَائِهَا

مُتْفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ

مِنْ خُطْوَةٍ كَانَ الطَّرِيقُ يَؤُوّلُ الإِيقَاعَ حَتَّى تَرْجِعَ الأَقْدَامُ نَحْوَ بِدَايَةٍ

مِنْ خُطْوَتِنْ/كَانَ طْطَرِي/قُ يَؤَوْوِلُ لْ/إِيقَاعَ حَتْ/تَى تَرْجِعَ لْ/أَقْدَامُ نَحْ/وَبِدَايَتِنْ

مُتْفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ

مِنْ نَظْرَةٍ دَلَّتْ عَرَاجِينَ القَصِيدَةِ سِحْرَ سُكَّرِهَا إِلَى فَمِ عَاشِقٍ:

مِنْ نَظْرَتِنْ/ دَلْلَتْ عَرَا/جِينَ لْقَصِي/دَةِ سِحْرَ سُكْ/كَرِهَا إِلَى/ فَمِ عَاشِقِنْ:

مُتْفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ

إِنْ بَاعَدَتْهُ بَكَى مِنْ فَرْحَةِ الأَلَمِ

إِنْ بَاعَدَتْ/هُ بَكَى مِنْ فَرْحَةِ لْ/أَلَمِي

مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ

لَمَّا دَنَتْ ضَحِكًا مِنْ قَلْبِهِ بِدَمِ

لَمْمَا دَنَتْ/ ضَحِكًا مِنْ قَلْبِهِي/ بِدَمِي

مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ

يَا هَاجِرًا مَلَكًا إِنْ نِمْتَ لا تَنَمِ

يَا هَاجِرَنْ /مَلَكًا إِنْ نِمْتَ لا/ تَنَمِي

مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ

قَرِّبْ أَقُولُ لَكَا أَنَا أَنْتَ فَالْتَحِمِ

قَرْرِبْ أَقُو/لُ لَكَا أَنَنْتَ فَلْ/تَحِمِي

مُسْتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ / فَعِلُنْ [1]

فجاءت الأسطر الأولى من بحر الكامل من الشعر الحر ثم عمد إلى تغييرها إلى الشعر العمودي من بحر البسيط ولكن بتقنية أخرى حيث قام بتقسيم الأبيات إلى هيكل خاص له إيقاع مميز فعمد إلى تقسيم البيت في بحر البسيط إلى شطرين اثنين، فراعى الشاعر لظروف تجربته الشعورية والتي لعب فيها العامل النفسي دورا في إعادة تنسيق الأشعار بالشكل الذي ترتاح له نفسيته باختياره لإيقاع جديد انتقل إليه بعدما أحس بتغير في تصوراته وتخيلاته التي تطلبت الانتقال الى الايقاع الذي يساوق أحاسيسه في زمن متغير كذلك، فهذا التركيب ما هو إلا ترجمة لما يدور في خوالج النفس الشاعرية، فالشاعر رضخ لنفسيته ولا أظن أنه انتقل إلى إيقاع جديد باختيار عشوائي ربما قد يدخل في باب تجريبه لتنويع إيقاعي جديد على حساب نفسيته، بل كان عملا خاضعا لوجدان الذات الشاعرة فهذا «التنظيم والتناسق إنما

[1] – الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص: 38.

يتجلى في علاقاتٍ إيقاعية تنحصر في شكلين رئيسين هما: الوحدة والتنوع، ويرجع ذلك إلى قدرة الفنان على الجمع بين التجارب المنفصلة والتي تمكنه من اكتشاف التركيب الكلي الذي ينظم المعطيات المتباعدة ويؤلف بينها بعد أن يستنتج العلاقة الخفية الكامنة فيها، فيحدث نوعًا من التفاعل بين هذه العلاقات، ويشيع فيها الانسجام مولدًا وحدة تركيبية جديدة أكثر غنى وتعقيدًا، وكلما اشتد التنوع والتباين بين العناصر كان تحقيق الوحدة والانسجام أكبر »[1]، كما ينجلي ذلك من قول الشاعر الأخضر الفلوس من قصيدة "فوضى الانسجام" حيث جاءت الأسطر من الشعر الحر دائما من بحر الكامل، والأخرى من البسيط وبضرب آخر وهو الضرب المقطوع، فاستعمل بحر البسيط بتفعيلتين في كل شطر، يقول الأخضر فلوس:

قَرِّبْ إِلَيْكَ قُبَابَ مَنْ سَرَقَتْ غِنَاءَكْ، وَاخْتَصِرْ نَبْضَ الثِّمَارِ بِسَاعَةٍ

أَوْ لَحْظَةٍ .. فَغَدًا تَمُدُّ يَدًا لِشَيءٍ لا تَرَاهُ .. وَتَنْتَمِي لِلرَّاحِلِينَ (تدوير)

وَلِلصَّدَى!

أَرْمِ المَفَاتِيحَ القَدِيمَةْ .. وَاسْتَمِعْ مَاذَا تَقُولُ خَمِيلَةٌ لِظِلالِهَا:

الطَّيْرُ لَمْ يَقْرُبْ أَغْصَانِيَ الخَضْرَا

اَطْطَيْرُ لَمْ/ يَقْرُبْ أَغْصَانِيَ لْ/خَضْرَا

مُسْتَفْعِلُنْ / فَعْلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ / فَعْلُنْ

قِيثَارُهُ المُطْرِبْ قَدْ زَادَنِي عُمْرَا

قِيثَارُهُ لْ/مُطْرِبْ قَدْ زَادَنِي/ عُمْرَا

مُسْتَفْعِلُنْ / فَعْلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ / فَعْلُنْ

1- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص:240.

عَطْشَانُ لَمْ يَشْربْ إِلاَّ مِنَ الذِّكْرَى

عَطْشَانُ لَمْ/ يَشْربْ إِلْلا مِنَ ذْ/ذِكْرَى

مُسْتَفْعِلُنْ/ فَعْلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ / فَعْلُنْ

قَدْ عَانَق المَغْرِبْ وَالعُمْرُ قَدْ فَرَّا

قَدْ عَانَقَ لْ/مَغْرِبْ وَلْعُمْرُ قَدْ/ فَرْرَا

مُسْتَفْعِلُنْ / فَعْلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ / فَعْلُنْ

يَا لَيْتَهُ يَقْرُبْ كَيْ يَلْمَسَ السِّرَّا[1]

يَا لَيْتَهُو/ يَقْرُبْ كَيْ يَلْمَسَ سْ/سِرْرَا

مُسْتَفْعِلُنْ / فَعْلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ / فَعْلُنْ

فألاحظ أن الشاعر قد أخضع الإيقاع لتجربته الانفعالية من خلال أولا مزجه في هذه القصيدة بين بحرين أحدهما تفعيلاته صافية في الشعر الحر والآخر مركبة في الشعر العمودي، وحتى في العمودي كان التنويع ظاهرا من خلال الشكل الجديد لهذا البحر المعروف بتغيير واحد في هيكله وهو أن يصبح مجزوءا فقط، فتفنن الشاعر هنا في جعله مشطورا وإلى شطرين متساويين، وهذا هيكل جديد لبحر البسيط غير مألوف من قبل، حيث ينتج عنه أيضا إيقاع جديد، ثم اختيار الأضرب الخاصة به والتنويع بين الضرب المخبون (فعِلن) في الأبيات السابقة، وبين الضرب المقطوع (فعْلن) في الأبيات الحالية، ثم الرجوع إلى نموذج الشعر الحر وبحر الكامل، كل هذا التنوع الإيقاعي لهذه القصيدة نظمه الشاعر وفق تجربته الانفعالية، حيث ألاحظ أن هناك بصمة جمالية للشاعر عند قراءتنا لهذه الأبيات تترجم شعورا مميزا يتصف به الشاعر، فيلجأ الكثير من الشعراء إلى بناء أشعارهم على إيقاع البحور المركبة في

[1] – الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص: 38–39.

الشعر الحر بناء على رغباتهم الشعورية وهو عمل قليل الحدوث وبالتالي يتم إلحاق المتلقي ليعيش نفسية الشاعر التي أرادها، فأكثر ما يتداول من قصائد في الشعر الحر تكون منظومة على تفعيلات البحور الصافية، لذلك يجد المستمع نفسه أمام إيقاع جديد، إيقاع لتفعيلات مركبة يصدر عنها صدى إيقاعي مميز له جمالية إيقاعية ترتاح له النفس، وبهذا الإحساس الجمالي «يستدعى نظام المواءمة ويتحقق التوازن الذي هو أساس أي إيقاع، فالحركات وحدها لا تفضي إلى النغم، وإنما يؤدي استرسالها إلى النثرية المطلقة، والسكنات وحدها لا تفضي كذلك إلى النغم، لأنها جامدة ثابتة، وتبقى كمياتها تبعا لانفعال الذات الشاعرة لحظة الإبداع»[1] الذي يجب أن يكون خليطا بين المتحركات والسواكن وتوظيفها بشكل مميز يصير بإيقاع القصيدة إلى المبتغى المأمول والمطلوب بتوظيف جميع الخصائص التي يسمح بها علم العروض من تغييرات لاحقة تعطي جرسا متغيرا عن الجرس الذي قبله إذا كان النص الشعري من البحور الصافية، فيعمد الشاعر إلى تنويع بالزيادة والنقصان في تفعيلات أشعاره للحصول على فاعلية إيقاعية لهاته الأشعار «فقد أكّدت الدراسات النقدية المعاصرة أنّ الزحافات تعدّ ترمومتر القصيدة وهي التي تستوعب موسيقيا كلّ إشكالات التجربة الشعرية ومداخلاتها. وهذا يعني أن كل توتر نفسي يحدث على المستوى الدلالي يقابله توتّر في المستوى الإيقاعي»[2] الذي يترجم التجربة الشعرية التي يسعى الشاعر إلى تنظيمها وفق انفعالاته النفسية من خلال التغييرات التي يختارها حتى وإن كانت قليلة، خاصة في البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة المتكررة، فالزحاف يكون تقريبا حاضرا من أجل كسر رتابة تكرير نفس التفعيلة المعتمدة، لنقل السامع من إيقاع إلى إيقاع آخر، وفي حالة استعمال الشاعر لنفس الزحاف وتكريره فإنه يسعى إلى خلق زحاف آخر مختلف عن الحشو يجعله في الأضرب من أجل الانتقال أيضا من إيقاع هذا الزحاف المتكرر الاستعمال في الحشو إلى إيقاع زحاف آخر في الضرب، وهو ما أجده في هذه الأسطر لمحمد بوخاري من قصيدة «أو يستيقظ الانسان» حيث استعمل زحافا مزدوجا جديدا في بحر الوافر أطلق عليه محمود علي السمان اسم «العصر» يقول السمان: «وهناك ضرب يجيء أحيانا في قصيدة الوافر من الشعر الحر، وهو مُفَاعَلْتْ وتنقل إلى مَفَاعِيلْ.. واجتماع

---

[1] – عبد الرحيم كنوان، من جماليات إيقاع الشعر العربي، ص:84.

[2] – مسعود وقاد، إستراتيجية المقاربة الإيقاعية للنص الشعري القديم، مجلة الواحات، العدد 13، 2011م، ص: 54–55.

العصب والقصر زحاف مزدوج جديد، ويمكن أن نسميه «العصر» وشاهده قصيدة «أو يستيقظ الانسان» لمحمد البخاري»[1].

يقول محمد البخاري:

خَطَوْنَا فِي عَرَاءِ التِّيـهِ سِرْنَا فِي جَمَاعَاتْ

خَطَوْنَا فِي/ عَرَاءِ تْتِيـ/ـهِ سِرْنَا فِي/ جَمَاعَاتْ

مُفَاعَلْتُنْ / مُفَاعَلْتُنْ / مُفَاعَلْتُنْ / مَفَاعِيلْ

– ويقول كذلك:

عَبِير الأَمْـنِ .. أَفْرَاح اللِّقَاءَاتْ

عَبِير لْأَمْـ/ـنِ أَفْرَاح لْـ/ـلِقَاءَاتْ

مُفَاعَلْتُنْ / مُفَاعَلْـتُنْ / مَفَاعِيلْ

وَزَاحَمْنَا نُجُومَ الأُفْـقِ .... ذَلَّلْنَا السَّحَابَاتْ

وَزَاحَمْنَا / نُجُومَ لْأُفْـ/ـقِ ذَلْلَلْنَ سْـ/ـسَحَابَاتْ

مُفَاعَلْتُنْ / مُفَاعَلْتُنْ / مُفَاعَلْتُنْ / مَفَاعِيلْ

وكما هو معروف في الشعر الحر يقوم كل شاعر بإخضاع تركيب كلماته لتموجاته النفسية لخلق إيقاع مميز يمثل تلك التجربة الانفعالية «فلكل تجربة شعرية إيقاعها الخاص الذي قد ينبني على العناصر الإيقاعية المعروفة في الشعرية القديمة (الأشكال العروضية)، وقد يضيف إليها عناصر إيقاعية

[1] – محمود علي السمان، العروض الجديد، ص: 44.

جديدة، وقد يلغي الإيقاع القديم جملة وتفصيلا» [1]، وهناك تداخل التجربة الانفعالية ما بين تجربة الشاعر والتجربة القومية كبناء نص شعري لشاعر سوري أو عراقي أو لبناني مثلا عانى من ويلات الاستعمار يتناول فيه الثورة الجزائرية، فيحاول إيجاد إيقاع موازي للتجربة الخاصة مع تجربة النص، وهذا المثال وقفت عليه في عدة قصائد منها قصيدة: في المغرب العربي، للشاعر العراقي بدر شاكر السياب «ولا شك أن هذا الإيقاع المشار إليه هو الوزن أو الإطار الموسيقي . هذا الإطار يتبدى في موجات تطول أو تقصر تبعًا للتجربة الشعرية التي تتراكب وتتلاحم عناصرها الوجدانية والفكرية مع عناصر التجربة الأخرى من ألفاظ وصور وأخيلة وإطار موسيقي، فمن خلال تفاعل هذه العناصر جميعها تكون القصيدة» [2]، فقد يصادف أن يصدر نص شعري لشاعر ما يحاكي فيه تجربته الانفعالية بناء على إيقاع معين وتركيبات معينة، ويصدر نص شعري آخر لنفس التجربة من شاعر آخر ولكن بإيقاع آخر وتركيبات أخرى غير الإيقاع الأول، وهنا تدخل المؤثرات الفطرية والاجتماعية لكل شاعر في بناء القصائد الشعرية، واختلاف المستويات وبناء الشخصية هو الذي يميز شاعر عن آخر، فهناك من يكبر الصغائر وهناك من يصغر الكبائر، إلى جانب رؤية الشاعر لتجربة ما وكيفية بلورتها في عقله وإعطائها حجمها الحقيقي دون زيادة أو نقصان وكل ذلك راجع إلى خصوصية كل شخص فالطباع أيضا تلعب دورها في عملية تكوين النصوص الشعرية إلى جانب التكوين العلمي والمعرفي والقراءة المدركة لكل تجربة وطريقة بناءها واختيار مكوناتها الصحيحة هي التي ترتقي بالقصيدة لأن تصبح «صورة مقفلة ومكتفية بذاتها، ولها دلالتها الشعورية الخاصة التي يستطيع متلقي القصيدة أن يدركها في غير عناء، وأن يحس تساوقها مع المضمون الكلي للقصيدة» [3] .

ولكن هل يصلح أن ننظم على بحر واحد عدة تجارب، أو ننظم تجربة واحدة على عدة بحور، قد يظهر الأمر منحصرا بين الوزن والتجربة فقط ولكن يجب البحث عن الأسباب التي جعلت الشاعر يختار وزنا دون غيره في بناء تجربة ما، أو إخضاع نفس التجربة لعدّة أوزان،«وإذا كنا لا نستطيع أن نلغي أثر

---

[1] – فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، ص: 51-52.

[2] – حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ص: 22.

[3] – عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص:46.

هذا الوزن في تجربة الشاعر فإننا من جهة أخرى لا نستطيع أن نقول بوحدة هذا الأثر وعموميته، فالشاعر الذي ينظم في بحر الطويل أفراحه غير من ينظم فيه أحزانه، وتجربة الغربة غير تجربة العودة، والحرمان غير المتعة، والغضب غير الرضى، ولكن التجربة الواحدة ذات أبعاد شتى، وأوجه كثيرة، قد تختلف فيما بينها، بينما تتفق في الإيقاع مع ما يخالفها من تجارب فليس هناك بحر أليق لنظم الرثاء أو المدح أو الفخر، ولكن نظم الموضوع الواحد في بحور مختلفة يجعل لكل تجربة شكلها وإيقاعها المتميز »[1] الصادر من بواعث نفسية مختلفة من شاعر لآخر، فالشائع عند الشعراء هو أنه كلما يكون الوزن أكبر وأكثر اتساعا كلما كان حاويا لأحاسيس الشاعر الذي يمنحه هذا الوزن إطارا أكثر استطاعة من وزن رباعي التفعيلات، فالشعراء لم يتفقوا على اختيار وزن أو مجموعة أوزان لتجارب معينة ولكن الحالة النفسية التي تنتابهم وتسيطر عليهم حين كتابتهم لتجربة ما هي التي تتحكم في توجيه الشاعر إلى اختيار وزن على حساب آخر، فالطويل والبسيط والكامل بحور تسمح إيقاعاتها بتكوين النصوص الشعرية بارتياح أكثر لتحقيق الرغبة الشعورية في البوح عما يخلج صدر الشاعر، عكس البحور الصغيرة كالمضارع والمجتث والمقتضب فهذه البحور لا يتهرب منها الشعراء بناء على اتفاق معلن ولكن الشاعر يجد نفسه في وضع لا يسمح له بتجسيد كل ما تصبوا إليه حالته النفسية على أوزان هذا البحر، فيقع صدام غير مباشر في اللاشعور بين العقل واختياراته والحالة النفسية التي ترى بأن هذا الإيقاع غير مجدي وبالتالي ينفر الشعراء من النظم على هذه الأوزان، فهذا النفور الجماعي من هذه الأوزان واللجوء إلى الأوزان الكبيرة لم يأتي بناء على اتفاق ولكن مميزات كل بحر هي التي تجعل بعض الشعراء يميلون إلى هذا الوزن دون غيره، وهناك من ينظم على البحور الصغيرة لنفس التجارب وهذا ما يعطي إيقاعا آخر يعتبر إيقاعا جديدا فتأنس النفس لسماع هذا الوزن الجديد الذي يمثل تجربة خاصة لشاعر مميز فكأن الأمر نادر بالنسبة لهؤلاء الشعراء، ونفس الأمر تقريبا ينطبق على الشعر التعليمي فأكثر ما ينظم الشعراء على هذه النوع يكون على بحر الرجز، وهذا ليس اتفاقا ولكن مميزات بحر الرجز من تكرار تفعيلة مستفعلن وتوسط حجمه السداسي التي ينجم عنها سهولة حفظ الأراجيز جعل الشعراء يميلون للنظم عليه، ولكن دون مراعاة الجانب الجمالي فهو يميل إلى اللغة المباشرة غايته إيصال فكرة لموضوع معين

---

[1] – حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ص: 22–23.

دون ترجمة لنفسية متوهجة أو انفعال صادر من النفس، عكس الأشعار الأخرى التي يجب أن يراعى فيها الطابع الجمالي من مواءمة الإيقاع الداخلي إيقاع الأفكار والمعاني وما يماثله خارجيا، فالإيقاع «يخلق المستوى الجمالي الذي يمكن أن يبسط فوقه المعاني والأفكار وتتمايل على أنغامه العواطف وهو الذي ينقل التجربة الشعرية إلى خلق فني ويحوّل اللغة إلى لغة تتجاوز حدودها، وتكون البنية الإيقاعية جزءا من الوثبات التي يطرحها اللاوعي بفعل العلاقة التي تربطه بالتجربة الشعرية، فلا يجوز الفصل بين الإيقاع والتجربة» [1] الانفعالية عند كل شاعر، صحيح أن لكل تجربة لا بد لها من إيقاع، ولكن إيقاع كل تجربة يختلف بناء على نوع تلك التجربة، فهناك التجارب الصادقة وهناك التجارب الموضوعة، والتجربة العامة والتجربة الشخصية، لذلك يسعى كل شاعر لربط كل تجربة بإيقاعها المميز لها، ويحاول قدر المستطاع التوفيق بين المعطيين، فقد يصلح إيقاع لتجربتين أو أكثر، بينما قد يكون بناء تكوين نص شعري لتجربة واحدة على عدة إيقاعات، وهذا يصدر عنه تنوع إيقاعي يبتعد عن الروتين، فهناك من الشعراء من يتبنى فكرة إيقاع خاص لكل تجربة معينة، وهذا خطأ فهو يرجع بنا إلى ربط الإيقاع بغرض معين وهذا يؤدي إلى جعل الشاعر والمتلقي يعتبران الشاعر وتجاربه أسير هذه الإيقاعات، فيجب ترك العمل يتم بناء على الانفعال الآني في كل لحظة لا على اختيار مسبق فلا فرق هنا بينه وبين العمل الذي كان يتم في الشعر العمودي من استعداد الشاعر حين بناء نصه الشعري على قوالب موضوعة، فكذلك الإيقاع في هذه التجارب يجب أن لا يكون مربوطا بتجربة معينة وإلا سيفقد الشعر جماليته ويصادر إبداع الشعراء وتمايزهم فيما بينهم فيجب أن يترك الأمر دون قيد من أجل الإبداع في العملية الشعرية فقد «يتشابه الإيقاع في حالة الفرح مع الإيقاع في حالة الحزن في الوقت الذي يختلف فيه إيقاع فرح عن فرح، وحزن عن حزن حسب نوع التجربة وطبيعة الانفعال، والرؤية الفنية . إن الوزن العروضي لقول إنسان: وافرحتاه هو نفس الوزن لقوله: واحسرتاه وقد نتحدث عن الألم المفرح والفرح المؤلم .. فالحياة والنفس الإنسانية قائمة على المتناقضات، والإطار يمكن أن ينتظم هذه الأحوال جميعها» [2]، في إطار ما يعرف بالمتضادات أو الثنائيات، فالمدح مثلا يقابله الهجاء، فتجربة كل منهما تختلف عن الأخرى،

---

[1] – يونس عباس حسين، البنية الإيقاعية خرقا دلاليا في القصيدة الرومانسية الحديثة، الجامعة المستنصرية، مجلة كلية التربية الأساسية، العراق، العدد 50، 2007م، ص: 02.

[2] – حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ص: 23.

وقد يكون إيقاع الهجاء أكثر مصداقية من إيقاع المدح المبني على المحاباة وحب الموالاة، بينما الهجاء يكون صادقا نابعا من تجربة انفعالية لا يشوبها شك، ففي المدح مثلا قد تختار أي إيقاع يصلح لغرض المدح سواء البحور المركبة أو الصافية، الصغيرة أم الكبيرة، بينما في الهجاء يرجع الشاعر للإيقاع الذي يراه أنه يحقق له الإفصاح عن مكبوتاته الداخلية وتلبية رغبته الشعورية في إخراج الانفعال الداخلي دون تقصير للإيقاع المختار لهذه التجربة، ففي التجربة الأولى الشاعر قد لا يكون هدفه البحث عن ملائمة دقيقة لإيقاع معين يوازي تجربة المدح بنسبة كبيرة، بينما في التجربة الثانية نرى أن الشاعر يلح ويصر على ما يوائم انفعالاته دون نقصان، فالإيقاع «الذي يهيمن على الشاعر لحظة الإبداع هو إيقاع مغرق في الخصوصية، لكنه يتخذ مجرى نمطيًا خلال عملية الخلق الفني، ولا شك أن تعدد البحور الشعرية تجعل الشاعر قادرًا على التعبير عن تجربته في إطار واحد منها يتوافق معها» [1] بالتمييز الدقيق للإيقاع الذي يواتي شعوره وانفعاله، فكأن الشاعر يختار بعقله الإيقاع الذي يظن أنه يصلح لهذه التجربة ويعرضه على النفس بصيغة خفية مضمرة وغير ظاهرة، لتعطي النفس إشارات للعقل بالقبول أو الرفض من خلال بثها لأحاسيس داخل النفس الإنسانية ومساوقتها مع هذا الإيقاع وانتظار نتيجة ردة الفعل التي على ضوئها يتم توجيه العقل لاختيار إيقاع دون آخر، فأي إخفاق في الاختيار يترتب عليه نفور شعوري وردة فعل يترجمها نفور من هذا التركيب، فكأنها عملية خفية داخل أغوار النفس الإنسانية متواصلة فيما بين أعضائها المعنيين بهذه العملية ليتم في الأخير التوصّل إلى التوافق تكون نتيجته تبني إيقاع يساوق الانفعال الداخلي.

ويرى شكري عياد «أن الناقد الأدبي لا يمكنه أن يقنع من بحث الوزن الشعري بإدراك العلاقة العامة بين الوزن والتعبير الشعري أو بين الطرق المختلفة في استخدام الوزن والقافية وبين الأشكال الشعرية المختلفة، فلا بد له أن يعرف من أسرار استخدام الصوت في العمق الشعري، ألا يقف عند التأثيرات العامة للإيقاع الشعري بل يتجاوزها إلى القمة الخاصة بكل إيقاع على حدة وقد يضيق دائرة التخصص شيئا فشيئا حتى يصل إلى الإيقاع الخاص بقصيدة معينة»[2] الذي يمثل التجربة الشاعرية،

---

[1] – المرجع نفسه، ص: 23.

[2] – حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ص: 23–24.

فتجربة الألم مثلا لها أصوات المد بكثرة لتساوق إحساس الشاعر الذي يسعى إلى استخدام هذه الحروف لتنطبق مع حالته النفسية التي تصدر أكبر قدر من ردة الفعل العالية الأصوات، فالشاعر في تجربة الألم لا تكون حالته ساكنة وهادئة وإنما يكون منفعلا أشدّ الانفعال، حتى وان كان ظاهريا هادئا في طباعه فداخليا لا يستطيع أن يكبت الألمن فهو شيء طبيعي مبني على تغييرات بيولوجية من حال إلى حال وهي حالة طبيعية عند البشر لذلك يكون إيقاع هذه الحالة المطلق مساوقا لنفسيته الصاعدة، فهناك علاقة بين الإيقاع ونفسية الشاعر وخصائصه البيولوجية حين تكوين النص الشعري، كنبضات القلب والتغيّرات البيولوجية والفيزيولوجية الداخلية والخارجية، لذلك يخضع بناء النصوص عند الشعراء لمستويات متنوعة كجانب السن والمؤثرات المتعددة والإيديولوجيات ومميزات أخرى خاصة، فالقول «بعلاقة الإطار الموسيقي بعالم الإنسان ونفس الشاعر، لا تقتضي أن نفرض قدرة أو خاصية لهذا البحر في التعبير عن موضع خاص، أو عاطفة بعينها، وإنما تسمح لنا هذه العلاقة بتصور طبيعة خاصة للوزن في كل تجربة على حدة، إنّه من غير المعقول ألا نتصور علاقة بين الوزن الذي اختاره الشاعر وبين عواطفه وانفعالاته وتجاربه ورؤيته المعبر عنها في قصيدته» [1] فحالة الشاعر النفسية هي التي تلعب دورا في استدعاء الوزن المناسب لها لبناء نصه الشعري، فهو لا يقيس نصه الشعري في بدايته على مجموعة من الأوزان ولكن يجد نفسه مسايرا لهذا الإيقاع على حساب آخر بناء على نفسيته التي اختارت هذا التوجّه، والذي ينتج عنه تساوي الإيقاع بالتجربة الانفعالية حيث يراعى فيه الإيقاع الذي يميز التجربة الانفعالية الشخصية والتي تكون أكثر حبكا وأكثر صدق، والإيقاع الذي يشمل التجربة الانفعالية العامة التي يشترك فيها الشاعر مع غيره والتي يكون فيها الإيقاع غير بعيد عن إيقاع التجربة الشخصية، والإيقاع الذي يمثل تجربة الغير وفيه يحاول الشاعر أن يساوق الإيقاع بهذه التجربة، زيادة على أنه قد تكون هناك مسلّمات أو تقليد عند بعض الشعراء وهو أنه في حالة الألم والمعاناة نستخدم القوافي المطلقة من أجل عدم كبت الشعور المتصاعد والصادر من النفس، بالإضافة إلى أن هناك قضية أخرى وهي نظم الشعر على أكثر من وزن شعري، وهذا النظم راجع إلى تجربة شعرية خاصة رأى فيها الشاعر أنها تستحق النظم على

---

[1] – المرجع نفسه، ص: 24.

أكثر من وزن، ,أكثر ما يقع هذا المزج بين الوافر والهزج، وبين المتقارب والمتدارك، ومن القصائد التي تصنف في خانة المزج بين بحري الوافر والهزج، قصيدة أحزان الغربة لعبد الرحمن جيلي والتي يقول فيها:

أَهَذَا أَنْتَ؟ شَارِعنَا زجَاجٌ فَاقِعُ الضَّوْءِ

أَهَاذَا أَنْ/تَ شَارِعنَا/زجَاجُنْ فَا/قِعُ ضْضَوْءِي

مَفَاعِيلُنْ / مُفَاعَلَتُنْ / مَفَاعِيلُنْ / مَفَاعِيلُنْ

وَأَكْدَاسٌ مِنَ الأَوْجُهِ تَبْحَثُ عَنْ صَدَى شَيْءٍ

وَأَكْدَاسُنْ/مِنَ لْأَوْجُ/هِ تَبْحَثُ عَنْ/ صَدَى شَيْءِنْ

مَفَاعِيلُنْ / مَفَاعِيلُ / مُفَاعَلَتُنْ / مَفَاعِيلُنْ

تَهُومُ فِي مَحَاجِرِهَا وِهَادُ الحُزْنْ

تَهُومُ فِي/ مَحَاجِرِهَا/ وِهَادُ لْحُزْنْ

مَفَاعِلُنْ / مُفَاعَلَتُنْ / مُفَاعَلْتَانْ

كَأَنَّ عُرُوقَهَا عَطْشَى لِقَطْرَةِ مُزْنْ

كَأَنْنَ عُرُو/قَهَا عَطْشَى/ لِقَطْرَةِ مُزْنْ

مُفَاعَلَتُنْ / مَفَاعِيلُنْ / مُفَاعَلَتَان

وَعَمْيَاءُ مِنَ اللَّهْفَهْ[1]

وَعَمْيَاءُ /مِنَ لْلَهْفَهْ

مَفَاعِيلُ / مَفَاعِيلُنْ

---

[1] – الشريف مريبعي، اللغة العربية وآدابها، ص:146

الفصل الرابـع

إيقاع النبر في الشعر العربي:

1- اللغة وطاقتها الانفعالية

2- المدى الزمني/ الانفعالي للجملة الشعرية.

3- الدفقة الشعورية في إيقاع القافية.

1-اللغة وطاقتها الانفعالية.

يأخذ مصطلح الطاقة الانفعالية عدة معان ذلك أنه يعتبر مصطلح عام يشمل مختلف التخصصات والمجالات فالطاقة الانفعالية هي عبارة عن مكمن لطاقة معينة مخزنة في نفس الإنسان يستغلها في البوح أو إبراز ظاهرة ما متعلقة بها تلك الطاقة كطاقة التفكير مثلا عند ممارسة رياضة ذكائية تجاه خصم ما فالطاقة هنا مقترنة بالفكر، وهناك مجال آخر للطاقة مثلا عند ممارسة رياضة جماعية تعتمد على الحركة فمكمن الطاقة الانفعالية مقترن بالحركة وسرعتها أو ما شابه ذلك، وبالنسبة للشعر فالطاقة الانفعالية مقترنة بالإحساس والفكر واللغة أي لغة الشعر في كيفية نسج الكلمات والتنسيق بين العبارات للوصول لموسيقى مميّزة لهذا الشعر ينتج عنه الحصول على إيقاع موازي لانفعالات الشاعر، فأهم «ما يميّز لغة الشعر صدق التعبير عن الأفكار والخواطر الوجدانية عن طريق الإيحاء، فالشعر خلق لغوي جمالي ممتع، يبتعد عن التعبير المباشر وعن لغة التقرير التي تعتمد الألفاظ المرصوفة، والمربوطة ربطاً تعسفيًا، من حيث التشابه الخارجي بين الأشياء، وهو في جذوره موضوع لتجربة انفعالية نفسية. والعملية الشعرية عملية تحويل التجربة إلى صور انفعالية تترك أثرًا سحريًا، وإيحاءً

رائعًا في نفس المتلقي، ينمّ عن جهد، وخلق، وإبداع» [1] ولغة الشعر وسيلة تحمل إشارات دلالية وصوتية ونفسية تعتبر كخط اتصال بين الباث والمتلقي، وهي وسيلة إخبار يستغلها الشاعر للبوح عمّا في جعبته تترجمه مفردات هذه اللغة المعبرة بأسلوب يجعل المتلقي يعيش نفس إحساس وانفعال الشاعر، فالنص الشعري عبارة عن كتلة من الأفكار المخزّنة في فكر الشاعر فيهذّبها بأسلوب منظّم يراعي فيه ترتيب أفكاره ويحاول أن يرسم لكل انفعال لغته الخاصة به باختياره الألفاظ التي تعبر بصدق عن هذا الإحساس المتولد «عن موسيقى خفية أشد تغلغلا في النفس الإنسانية وأصدق تعبيرا عن مشاعر الشاعر وأحاسيسه وهي أهم بكثير من الموسيقا التي تظهر في الوزن والقافية، والموسيقا الخفية تتبع من انتقاء الألفاظ ومدى ملائمتها للمعنى ومدى ما تضفيه من دلالات موحية تتغلغل وتتناغم مع أعمق أعماق النفس الإنسانية فهي تضفي حسن الأداء وترابط الأفكار وجمال التصوير على العمل الأدبي بما يجعله يصل إلى حبات القلوب»[2] فلا يخفى ما للغة العربية من مميزات خاصة تنفرد بها دون سائرها من اللغات الأخرى، والتي تمثلها بعض المميزات التي تجعل منها لغة جميلة يستغلها الشعراء في التعبير عن مشاعرهم بطريقة تجعل من الشاعر يحس بأنه قد توصّل إلى التطابق الحقيقي بين ما يحسّ به من مشاعر وأحاسيس مع ما عبّر عنه دون نقصان ودون أن يحس الشاعر بأنه قد أخل بالتوفيق بين الانفعال وما يقابله من تعبير حقيقي، مزيّنا عمله الشعري بمجموعة خصائص متنوعة يزخر بها ميدان اللغة العربية عامة والشعر خاصة ومنها النبر والذي هو عبارة عن «شدّة تُضْفَى على مقطع من مقاطع الكلمة نتيجة لجهد خاص يُبْذَل عند نطق هذا المقطع، فيؤدّي إلى وضوح نسبي في هذا المقطع وعند النّبر تقوى حركات الوترين الصوتيين ويقترب أحدهما من الآخر لِيَسْمَحا بتسرّب أقل مقدار من الهواء، فتعظم لذلك سعة الذبذبات.»[3]، وهي خاصية يستغلها لفيف من الشعراء لتزيين وتنميق نصوصهم الشعرية ببعض الخصائص اللغوية من أجل إعطاء قوة للغة الشعرية يجعل المتلقي يعيش بعض الصعوبات في التمييز بين بعض المعاني من ناحية القراءة لما تتميز به من خصائص نبرية تجعل السطر الشعري ينقسم إلى

---

[1] – رائد وليد جرادات، بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث (الحر): نازك الملائكة أنموذجًا، مجلة جامعة دمشق، المجلد 29، العدد(1+2)، 2013م، ص: 552.

[2] – أبو السعود سلامة أبو سعود، الايقاع في الشعر العربي، دار الوفاء، القاهرة، د ط، د ت، ص: 103

[3] – محمد علي الشوابكة، أنور أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص: 301.

معنيين كل حسب قراءة المفردات، إما صحيحة كما أرادها الشاعر وإما تحيلك إلى معنى آخر بناء على قراءة مغايرة ونطق آخر لمفردة أو كلمات تؤدي إلى فهم معنى آخر ربما هو صحيح ولكن لم يرده الشاعر، لا من خلال شرح وتفسير معنى الأسطر ولكن من خلال القراءة فقط، فقواعد «النبر الشعري هي أيضا قواعد للنبر اللغوي وهذه خصيصة جذرية الأهمية في اللغة العربية، وهي تنبع، فيما يبدو، من حقيقة بسيطة لكنها أساسية: هي أن لكل عنصر صوتي في العربية قيمة في إعطاء الكلمة صيغتها الوزنية، وبالتالي في إعطاء التشكل الشعري صيغته الإيقاعية تؤكد هذه الحقيقة انه من الممكن خلق نظام إيقاعي يقوم على تنظيم مواقع النبر على الكلمات المفردة في اللغة في أنساق تحقق انتظاما معينًا، يمكن تسميته تشكلا إيقاعيا»[1] وهذا التنوع في اللغة الشعرية يؤدي إلى تميز من جانب الإيقاع ناتج عن اختلاف البحور الشعرية، فيستطيع المتلقي أن يميز بين إيقاع الأسطر الشعرية بالرجوع إلى نوعية تركيب المفردات والكلمات المشكلة للأسطر الشعرية، فالبحور ذات التفعيلات الواحدة المتكررة لها تشكيل إيقاعي مميز عن البحور المركبة ذات التفعيلات المختلفة، وبالتالي اختلاف مواقع النبر وقراءته، وليس بكونه آليا بمعنى أنه إذا كان النبر على حرف العين أو اللام من تفعيلة مستفعلن في بحر صافي، فإنه بالضرورة تكون في نفس الموقع في باقي التفعيلات المكررة، فهو ليس «عنصرا آليا ميكانيكيا خالصا تفرضه طبيعة التتابعات الصوتية على الشعر، أي أن النبر لا يرتبط بالتفعيلات ذاتها بدرجة مطلقة، وإنما له جانبه الحيوي الذي ينبع من التجربة الشعرية على مستوى الحركة الداخلية للتركيب الشعري، وبالحركة الداخلية يقصد هنا التفاعل الخلاق بين عناصر العمل الفني التي تنسج بنية القصيدة»[2]، فاختلاف مواقع النبر وقراءته يجعل هناك اختلاف في قوة اللغة الشعرية من ناحية قراءتها فهذه الخاصية يتميز بها من له إلمام كبير بقواعد النبر وخواصه وبثروة لغوية واسعة لخلق إيقاع خاص يظهر من خلال النسج اللغوي الذي نسجه الشاعر داخل قصيدته، وممّا جاء في هذه الخاصية أجد قول الشاعر أحمد مطر في هذه الأسطر الشعرية من قصيدة "عدالة" من بحر الرجز:

يَشتِمُنِي

---

[1] – كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دارالعلم للملايين، ط 01، 1974م، ص: 315 .

[2] – المرجع نفسه، ص: 353.

وَيَدَّعِي أَنَّ سُكُونِي

مُعْلِنٌ عَنْ ضَعْفِهِ !

يَلْطِمُنِي

وَيَدَّعِي أَنَ فَمِي قَامَ بِلَطْمِ كَفِّهِ !

يَطْعَنُنِي

وَيَدَّعِي أَنَّ دَمِي لَوَّثَ حَدَّ سَيْفِهِ ! [1]

ففي السطر الأخير تظهر قراءة مغايرة لكلمة :"أنّ دمي"، وتُسمع هكذا: "النَّدمِ"، لذلك وجب الوقوف بالنبر على حرف الدال من أجل النطق الصحيح وبالتالي المعنى الصحيح، فكلمة الندم عند سماعها غير منبورة تحيل المستمع إلى تبني أفكار أخرى أثناء سماعه للقصيدة، ففي هذه الحالة يذهب المتلقي إلى أن الذي يتكلم عنه الشاعر والذي يشتمه ويلطمه ويطعنه هو الذي ينطبق عليه فعل النّدم، مما يشوش على فكر المتلقي وينتقل إلى تحليل آخر لهاته الأسطر الشعرية وبالتالي وجب القراءة الصحيحة لمرافقة الشاعر أثناء نطق كل تركيبة من شعره، فالنصوص الشعرية موجهة للمتلقين من أجل إلحاق المتلقي بإحساس الشاعر ليعيش معه اللحظة محاولا استدراجه ليساير إيقاع القصيدة وما يصدر عنها من موسيقى وتراكيب تترجم انفعالات الذات الشاعرة في كل لحظة، وآخذ مثالا آخرا للسياب من قصيدة " غريب على الخليج" من بحر الكامل:

جَلَسَ الغَرِيبُ، يُسَرِّحُ البَصَرَ المُحَيَّرَ فِي الخَلِيجِ

وَيَهدُّ أَعْمِدَةَ الضِّيَاءِ بِمَا يُصَعِّدُ مِنْ نَشِيجِ

أَعْلَى مِنَ العبَّابِ يَهْدرُ رَغْوُهُ وَمِنَ الضَّجِيجِ

صَوْتٌ تَفَجَّرَ فِي قَرَارَةِ نَفْسِيَ الثُّكْلَى عِرَاقِ

كَالمَدِّ يَصْعَدُ، كَالسَّحَابَةِ، كَالدُّمُوعِ إِلَى العُيُونِ

الرِّيحُ تَصْرُخُ بِي عِرَاق[1]

---

[1] أحمد مطر، المجموعة الشعرية، ص: 14

ففي السطر الأخير هناك قراءة أخرى لكلمة "بي عراق" وكأن كلمة عراق مجرورة بالباء، فيكون المعنى أن الريح تصرخ ببلاد العراق كأنّها تناديه من العراق، فينتقل السامع أثناء سماعه لهاته الأسطر إلى تفسير آخر لهذا السطر، وهو في تلك اللحظة يعيش الأحداث التي يصورها في عقله كل مرة بناء على سماعه لكل سطر، فالفكرة هي أن الشاعر المنفي من بلاده العراق يجلس في خليج الكويت القريب من المدخل البحري للعراق ويتأمل العراق من بعيد فشبّه نفسه بأنه كالغريب في هذا المكان، فالمتلقي يصور كل سطر يسمعه في ذهنه على شكل أحداث وصور ثم يأتي السطر الأخير وينتج عنه قراءة مغايرة فينتقل السامع بناء على هذه القراءة بفكره إلى أن الريح تصرخ بعراق، أي ببلاد العراق وهو ما لم يرده الشاعر، فالشاعر مازال في الخليج لأن القراءة الصحيحة أن كلمة " بي" تعود على الشاعر، فالقراءة الصحيحة تلعب دورا هاما في فرز مفاهيم النصوص الشعرية، وهناك عينات كثيرة من هذه الحالات نأخذ منها بعض كلمات وما يقابلها من قراءة مغايرة ومنها التي إن لم تنبر تدل على معنى آخر، ومن جهة أخرى أيضا قد تكون كلمة غير منبورة فان نبرت تعطي تفسيرا مغايرا لأصله، لذلك يجب مراعاة مواقع النبر أثناء القراءة ومنها مثلا:

سترى: عدم نبر حرف السين يفضي إلى قراءتها كما يلي: سَتَرَ.

أَمْ لا: عدم نبرها يؤدي إلى قولها بـ: أَملى

أسابِنا: نبر حرف الباب الأول يؤدي إلى قراءتها ب: أسبى بِنا

وهذا ما يدخل في غنى اللغة العربية بهذه الخصائص التي جعلتها أم اللغات، فتشترك مع عديد اللغات في خصائص معينة ولها خصائص أخرى تميزها عن غيرها من هذه اللغات وبالتالي ترجمة الانفعال النفسي يكون أصدق وأحسن تعبيرا من اللغات الأخرى فهي أوسع مجالا منهم نظرا لاتساع مجال نطق حروفها ومخارج هذه الحروف وكيفية قراءتها ونطقها فمن أهم خصائصها «موافقتها في تركيبها المقطعي الفطرة الإنسانية السليمة، بحيث تخرج المقاطع الصوتية منسجمة مع الجهاز الصوتي،

---

[1] بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، ص: 07

فلا يشعر مع خروج هذه المقاطع بأية صعوبة، فإذا شعر بهذا يعني أن ثمة خللاً في نطق المقطع الصوتي» [1].

وتظهر الطاقة الانفعالية الخاصة باللغة المستخدمة لدى الشاعر من خلال حسن توظيفها الجيد الذي يختلف من شاعر لآخر حيث تكون ممزوجة بالمعاني والبديع والبيان، فلغة الشعر «المؤثرة هي تلك التي تستعين متجاوزة البنية التركيبية الأفقية بعلاقات تنشئها بين المفردات بوسائل بيانية مختلفة تؤدي إلى ما يسمى بالصورة الفنية التي تستمد طاقتها الإيحائية وحقيقتها من تساميها وطرافة تراكيبها»[2]، فهناك من يوظفها على شكل استعارات متنوعة وتشبيهات مختلفة، وهناك من يستعمل الإيحاء لبيان ما أراده الشاعر، وهناك من لا يرضى بأن يكون أسلوبه مروحة للغافلين، وهناك من يستعمل السهل الممتنع، ومنهم من يجعل التصوير الإبداعي سبيلا لبلوغ أهدافه التي تظهر من خلال الفهم الصحيح لمدلول بنية القصيدة الشعرية من جميع جوانبها، فأهم ما يميز قوة اللغة هو طريقة إيصالها إلى الغير، فكل شاعر له طريقته الخاصة في بث ما أراده من أفكار بأسلوب لغوي متنوع إلى جانب أن ما يميز قوة اللغة كذلك هو قوة الشعور بصدقها، ذلك أن توظيف اللغة بطريقة سليمة وصحيحة يؤدي إلى بروز إشارات تعطي القوة لهاته اللغة، وتتخذ قوة اللغة تنوعات عديدة منها الرمز والتصوير واللغة المباشرة والغير المباشرة وكل لها قوة انفعالية خاصة بها فاللغة في حد ذاتها لها تنوعات حين تكون مباشرة وتختلف لمستويات منها الخطاب الموجّه العقل أو الأفكار، وخطاب القلب والعاطفة، والخطاب البسيط المتداول، فمكمن القوة هو كما هو معروف خطاب الأفكار، وهو ما يعود بالفائدة على النصوص الشعرية من جانب

إثراء النصوص الشعرية بالعديد من هذه التنوعات البيانية التي تزيّن النّص الشعري بهذا التنوع وتبثّه للمستمع وتنميق هذا التشكيل بتوقيعات إيقاعية مميزة من أجل الحصول على اكبر قدر ممكن من جمالية النص، فالشاعر يبذل أقصى جهد من أجل أن يوظف أكبر نسبة من التوقيعات الإيقاعية المميزة وإحكامها ونسجها جيدا ومحاولة الابتعاد أكبر قدر ممكن من الرتابة الشعرية سواء من جانب الإيقاع

---

[1] – ربيعة برباق، الإيقاع الشعري–دراسة لسانية جمالية، مجلة كلية الآداب، بسكرة، العدد 08، 2011م، ص: 05.

[2] – رائد وليد جرادات، بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث (الحر): نازك الملائكة أنموذجًا، ص:553.

الداخلي أو الخارجي، فالكثير من الشعراء يلجؤون لهذا النوع من الأساليب المباشرة محاولة منهم توصيل ما يريدونه ومراعاتهم أيضا لمختلف المستويات الفكرية للعديد من الناس، فليس كل الناس لهم مستوى فكري موحد، فهناك من لا يفهم ما يريده الشاعر إذا كان النص بلغة راقية ومستوى عال، لذلك يتحاشى بعض الشعراء هذه اللغة ويحاول توظيف ما يراه مناسبا له ولغيره من طبقات الناس المتوسطة والقريبة من مستوى لغة شعره، بينما يعمد البعض الآخر إلى رفع مستوى اللغة وبالتالي أفكارها الغامضة التي يصعب فهمها وتفيسرها، ومن صور التشبيه أعرض قول السياب من قصيدة "ها ها هوه" من بحر الطويل:

لَقَدْ سَئِمَ الشِّعْرَ الَّذِي كَانَ يَكْتُبُ

كَمَا مَلَّ أَعْمَاقَ السَّمَاءِ المُذَنَّبُ

فَأَدْمَى وَأَدْمَعَا

حُرُوبٌ وَطُوفَانٌ بُيُوتٌ تُدَمَّرُ

وَمَا كَانَ فِيهَا مِنْ حَيَاةٍ تَصَدَّعَا [1]

ففي هذه الحالة يوجد تشبيه بين حالة السئم من كتابة الشعر الذي كان يكتب، وتشبيهه بحال المذنب الذي سئم وملّ أعماق السماء كما يقول الشاعر، فحين تقرأ هذه الأسطر الشعرية قد تتساءل عن نوعية الربط في هذا التشبيه، فبقليل من التحليل يظهر أنّ السيّاب في هذه الأسطر يبين مدى رتابة موسيقى الشعر القديم التي تؤدي إلى الملل والسأم لدرجة أنه شبّه حالته بحالة المذنّب الثابت في السماء فلا هو ينفع ولا حتى يضرّ حين بقائه في نفس المدار، وتخصيصه بذكر المذنّب دون غيره من المجرّات والكواكب كالقمر والشّمس إشارة نفسية على عمق الأسى الذي يعيشه، فكل هذه المجرّات متحرّكة بارزة أحيانا وآفلة أحيانا، وسيّارة، فميزتها أنها حركية الإيقاع، فوظّف كلمة المذنّب في المتن لأن نجاحه في إبراز حالة نفسية حقيقية يقابلها كذلك مدى نجاحه في استحضاره لصورة رمزية دلالية تمثّل ترجمة لهذا الإحساس وتوضيحا له، فأجده قد أتى بصورة غير مرئية من عالم الفضاء، لا تدركها العين المجرّدة حتى

[1] – بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي، ص: 55-56.

لا يبقى المتلقّي يتمعّن الصورة وينسى الألم والمعاناة، ففي هذه الحالة ينصرف ويتجاوز المتلقّي الصورة النمطية التي صورها السيّاب وهي حالة المذنّب في الفضاء ويتفرّغ إلى إدراك الإحساس الحقيقي بالشاعر، هذا الإحساس العميق الذي تجسّد في النّص الشعري من خلال تصعيد الشاعر لتصويره الفني وتشخيصه لمعاناته النفسية باختياره الشيء الأكبر المتاح للبشرية من خلال النظر، من سماء ومذنبات فالإنسان لا يرى ولا يدرك ما وراء السماء ولكن لا يوجد في الدنيا ما هو أكبر من السماء والمذنب، فالذي يكون في هذه الحالة يسير به الأمر إلى الشعور بالأسى ويشعر بجرح ينخر جسده ويدمي مشاعره النفسية نتيجته الدموع على هذا الوضع البائس، الشيء الذي سيولد الانفجار، فهو يريد التغيير حتى ولو كان بالحروب والدّمار، فمزج بين عمل الإنسان حين ينفجر بقيامه بالحروب والتدمير، وعمل المذنب الذي وبمجرد اختراقه وقربه من الغلاف الجوي للأرض يؤدي إلى تغيّر وانخفاض حاد في الطقس لسنوات أو عند ارتطامه بالجانب المائي للأرض الأوسع من اليابسة حيث تكون نتيجته غمرة المياه وبالتالي حدوث الطوفان، وكلاهما يؤدي إلى خراب في الحياة وتصدّعها، زيادة على أنّ حال الدّمار لن يغيّر من هذا الوضع البائس بل يبقى تقريبا على دوام حاله نتيجته قطع للأمل والرجاء ويأس أكثر مما سبق عليه، وهي مناداة صريحة قائمة على التنويع والتجديد لإيجاد إيقاع مميز يشمل الأوزان الشعرية ولا تشمله.

وهناك من يستعمل لغة التهكم لتبليغ رسائل متعددة الأهداف مثال ذلك قول الشاعر أحمد مطر من قصيدته " دلال" من بحر المتدارك:

النَّمْلَةُ قَالَتْ لِلْفِيلِ:

قُمْ دَلِّكْنِي.

وَمُقَابِلَ ذَلِكَ ضَحِّكْنِي!

وَإِذَا لَمْ أَضْحَكْ عَوِّضْنِي

بِالتَّقْبِيلِ وَبِالتَّمْوِيلِ.

وَإِذَا لَمْ أَقْنَعْ .. قَدِّمْ لِي

كُلَّ صَبَاحٍ أَلْفَ قَتِيلْ!

ضَحِكَ الفِيلُ،

فَشَاطَتْ غَضَبًا:

تَسْخَرُ مِنِّي يَا بِرْمِيلْ؟

مَا المُضْحِكُ فِي مَا قَدْ قِيلْ؟!

غَيْرِي أَصْغَرُ ..

لَكِنْ طَلَبَتْ أَكْثَرَ مِنِّي.

غَيْرُكَ أَكْبَرُ ..

لَكِنْ لَبَّى وَهْوَ ذَلِيلْ.

أَيُّ دَلِيلْ؟

أَكْبَرُ مِنْكَ بِلادُ العُرْبِ،

وَأَصْغَرُ مِنِّي إِسْرَائِيلْ! [1]

فمعرفة التصوير تكون بفهم التشكيل اللغوي للنص الشعري والمفهوم الدلالي لهذا التشكيل بكل أنواعه النفسية والصوتية والدلالية داخل النص، فكلاهما يكمل بعضهما البعض باعتبارهما عنصرين بارزين في نسج المتن الشعري، وهذه الحبكة هي التي ترفع بالنص إلى درجات كبيرة من النسق الإيقاعي الذي يترك أثرا بارزا في نفسية المتلقي، وهي غير متاحة لجميع الشعراء، فإتقان العمل أساسه معرفة وإجادة الشاعر لكيفية توظيفه الصحيح للعناصر التي تؤثر في العمل الشعري من ثروة لغوية وذكاء مميز

[1] – أحمد مطر، المجموعة الشعرية، ص: 286.

وإحساس مفعم بالحيوية وإدراك حسي وحسن التنسيق ومعرفة خاصة بالإيقاع وحركيته والتأثير على المتلقي، كل ذلك تقريبا يمكن الشاعر من التوفيق إلى انجاز عمل متقن.

وهناك من يستعمل اللغة الرمزية في شعره كما يستبين في هذه الأسطر الشعرية من قول الشاعر عمار بن لقريشي من قصيدة "اخضرار":

أَنْتِ الآنَ لِي، وَأَنَا لَكِ

وَالطَّرِيقُ لَنَا ..

هَيَّا ..تَعَالِي نَضُمُّ رُوحَيْنَا

نَهْرُبُ مِنْ ضَوْضَاءِ البَشَرِ ..

وَنَمْضِي بَعِيدًا .. بَعِيدَا .. [1]

فالمتمعن في هذه الأسطر يظهر له أن المعنى المقصود هو ربما امرأة ولكن الغرض من هذه الأسطر وهي رموز للصوفية هو محاولة الابتعاد عن العالم البشري والانتقال إلى عالم الإحساس بالروح ومحاولة الوصول إلى أقصى درجات نشوة الاستمتاع الروحي .

والغرض من ذلك كلّه هو السعي للرفع من مستوى الخيال والتصوير إلى درجات سامية كل حسب قدراته التصويرية «لا تستوعبه إلا لغة تسعى إلى احتواء المطلقات الجمالية، والروحية، والفكرية، والوجدانية، بكلياتها .. وكذلك من أجل تجسيد أعظم لتأملاته، وحدوسه، وتطلعاته، ورؤاه»[2] مع الأخذ بعين الاعتبار هندسة هذه اللغة ومحاولة توظيفها إيقاعيا بطريقة يراعى فيه التوظيف الحسن للكلمات المكونة للسطر الشعري، فالعديد من القصائد أجدها تصلح على المنوال القديم ولكن تكون مميزة إيقاعيا حين يحسن توظيفها على الشعر الحر كل حسب تموجاته النفسية، بإعطاء كل سطر شعري والذي يمثل

---

[1] – عمار بن لقريشي، مقام الاغتراب، دار الروائع، الجزائر، ط 01، 1435هـ/ 2015م، ص: 19.

[2] – عبد القادر فيدوح،، أيقونة شعر الفيلوصوفيا، مجلة البحرين، 2013م، ص: 70.

مجموعة من التناسقات النفسية والدلالية والصوتية منسجمة مع بعضها البعض لتعطي توقيعا إيقاعيا رائعا، مثال ذلك قول السياب من قصيدة (ها ها هوه):

لَقَدْ سَئِمَ الشِّعْرَ الَّذِي كَانَ يَكْتُبُ

لَقَدْ سَ/ئِمَ شْشِعْرَ لْ/لَذِي كَا/نَ يَكْتُبُو

فَعُولُ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِلُنْ

كَمَا مَلَّ أَعْمَاقَ السَّمَاءِ المُذَنَّبُ

كَمَا مَلْ/لَ أَعْمَاقَ سْ/سَمَاءِ لْ/مُذَنْنَبُو

فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِلُنْ

فَأَدْمَى وَأَدْمَعَا

فَأَدْمَى/ وَأَدْمَعَا

فَعُولُنْ / مَفَاعِلُنْ

حُرُوبٌ وَطُوفَانٌ بُيُوتٌ تُدَمَّرُ

حُرُوبُنْ/ وَطُوفَانُنْ/ بُيُوتُنْ/ تُدَمْمَرُو

فَعُولُنْ/ مَفَاعِيلُنْ/ فَعُولُنْ/ مَفَاعِلُنْ

وَمَا كَانَ فِيهَا مِنْ حَيَاةٍ تَصَدَّعَا [1]

وَمَا كَا/نَ فِيهَا مِنْ/ حَيَاتِنْ/ تَصَدْدَعَا

فَعُولُنْ/ مَفَاعِيلُنْ/ فَعُولُنْ/ مَفَاعِلُنْ

[1] – بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي، ص: 55–56

فعندما نلاحظ هيكل القصيدة وإطارها الخارجي من حيث الأوزان والقافية، نرى أنّ نظم السيّاب قصيدته على بحر الطويل دلالة نفسية على التحدي مضمونها الرد على أصحاب الشعر التقليدي الذين يدّعون بأن الشعر الحر لا يصلح نظمه إلا على البحور الصافية فالابتعاد عن نظم القصائد على البحور المركبة والاكتفاء بالبحور الصافية يولّد نقصا وشعورا بالانهزام عند المجددين تجاه دعاة الشعر التقليدي، لكنني أجد السياب يستأسد ويبعث برسائل التحدي بنظم الشعر الحر على البحر الأكثر نظما وشهرة عند أصحاب الشعر العمودي، إلى جانب أن بحر الطويل من مميزاته الاتساع واحتواء أكبر قدر ممكن من الأحاسيس المعبرة والتي بمقدور الشاعر أن يوظفها، فالأسطر السابقة من بحر الطويل، حيث كانت له الحرية في اختيار عدد التفعيلات في السطر الشعري ما بين أربعة أو اثنتين زيادة على توظيف اللغة التبليغية عن ما أراد أن يوصله فهو لم ينظم قصيدة على بحر الطويل، بل وزاد عليه تبليغه عن هذه الفكرة داخل مضمون النص بقول: لقد سئم الشعر الذي كان يكتب

إنّ السيّاب من خلال هذه الأبيات يبرز أن النموذج القديم كان عائقا لتحقيق ما كان يصبو إليه، فكأنّه يبيّن قدرة الشاعر على التصرّف بحرية كيفما يريد، واستغرابه لأسباب التشدّد الماضية بالتمسّك والاعتماد على هيكل البيت العمودي فقط دون سواه، فالسيّاب تبحبح في هندسة البحور على حسب انفعالاته النفسية، فهذه الخاصية تتوفر عند لفيف من الشعراء ومنهم السيّاب.

2-المدى الزمني/ الانفعالي للجملة الشعرية.

المدى الزمني هو الزمن الذي يستغرقه الشاعر أو الباث للشعر من خلال التنسيق الموفق بين الدفقة الشعورية للجملة الشعرية ومداها الزمني حين كتابة أشعاره والذي يخضع لمدى زمني متغير حسب عدة معطيات، منها انفعالاته النفسية لحظة إبداعه ، وبالتالي إما أن يكون المدى الزمني قصير أو متوسط أو طويل، كل منها يخضع لرغبة الشاعر ووجدانه، فتظهر حينئذ حالته النفسية بناء على معطيات القصيدة من تراكيب دلالية وصوتية ونفسية يلعب فيها الإيقاع دور المنسق بين جميع الإشارات الإيقاعية الصغيرة المكونة للقصيدة، فالقصيدة مكونة من عدة جمل شعرية يستغلها الشاعر في البوح عمّا يريده من خلال توظيفه لكلمات يعتقد أنها تؤدي مدلول الرسالة التي يريدها وبالتالي حدوث التوافق بين تجربته الشعرية وإيقاع هذه القصيدة، فالجملة الشعرية هي «الصورة المتطورة عن صورة السطر الشعري. فإذا كان السطر الشعري بنية موسيقية تشغل من حيث الحيز سطرًا من القصيدة، يصل امتداده الزمني في بعض الأحيان وفي أقصى الحالات إلى تسع تفعيلات، وإذا كانت هذه البنية مكتفية بذاتها وإن مثلت جزئية ترتبط موسيقيا بباقي الجزئيات وتتفاعل معها – فإن الجملة الشعرية بنية موسيقية أكبر من السطر

وإن ظلت محتفظة بكل خصائصه. فالجملة تشغل أكثر من سطر، وقد تمتد أحيانا إلى خمسة أسطر أو أكثر»[1].

مثال ذلك قول نازك الملائكة من قصيدة "خمس أغان للألم" وفيها الجملة الشعرية مركبة من عدّة أسطر من بحر السريع:

مُهْدِي لَيَالِينَا الأَسَى وَالحُرَقْ

سَاقِي مَآقِينَا كُؤُوسَ الأَرَقْ

نَحْنُ وَجَدْنَاهُ عَلَى دَرْبِنَا

ذَاتَ صَبَاحٍ مَطِيرْ

وَنَحْنُ أَعْطَيْنَاهُ مِنْ حُبِّنَا

رَبْتَةَ إِشْفَاقٍ وَرُكْناً صَغِيرْ

يَنْبِضُ فِي قَلْبِنَا

***

فَلَمْ يَعُدْ يَتْرُكُنَا أَوْ يَغِيبْ

عَنْ دَرْبِنَا مَرَّهْ

يَتْبِعُنَا مِلْءَ الوُجُودِ الرَّحِيبْ

يَا لَيْتَنَا لَمْ نَسْقِهِ قَطْرَهْ

---

[1] – عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 94 .

ذَاكَ الصَّبَاحَ الكَئِيبْ

مُهْدِي لَيَالِينَا الأَسَى وَالحُرَقْ

سَاقِي مَآقِينَا كُؤُوسَ الأَرَقْ [1]

ويتخلل القصيدة عناصر إيقاعية يحدثها الشاعر داخلها من أجل الوصول بالرسالة إلى المتلقي حيث يقوم بذلك للتحكم في نفسية المتلقي وبالتالي توجيهه إيقاعيا ليعيش صدى القصيدة حسب رغبة الشاعر فيتفنن الشاعر في رفع مستوى إيقاع القصيدة وخفضها وتنميقها بانفعالات نفسية صادرة من تراكيب أسطر القصيدة وجملها الشعرية المرتفعة والمنخفضة الطويلة والقصيرة لينقل المتلقي إلى جو مشحون بإيقاع كثيف المعاني، ومثال ذلك هذه الأسطر الشعرية لعبد الوهاب البياتي من قصيدة " المغني والقمر" من بحر الرجز يقول فيها:

1

رَأَيْتُهُ يَلْعَبُ بِالقُلُوبِ وَاليَاقُوتِ

2

رَأَيْتُهُ يَمُوتُ

3

قَمِيصُهُ مُلَطَّخٌ بِالتُّوتِ

وَخِنْجَرٌ فِي قَلْبِهِ

وَخَيْطُ عَنْكَبُوتِ

يَلْتَفُّ حَوْلَ نَايِهِ المُحَطَّمِ الصَّمُوتِ

---

[1] – نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، ص:454–455.

وَقَمَرٌ أَخْضَرٌ فِي عُيُونِهِ

يَغِيبُ عَبْرَ شُرُفَاتِ اللَّيْلِ وَالبُيُوتِ

وَهْوَ عَلَى قَارِعَةِ الطَّرِيقِ فِي سَكِينَةٍ يَمُوتُ [1]

فيظهر هنا تنوع في الجمل الشعرية بين القصيرة والغير قصيرة، فاختيار الشاعر لهذا التنوع قد يكون مربوطا بالحالة النفسية التي أراد من خلالها أن يصف ما رآه، ويظهر من خلال هاته الأسطر أن المغزى الذي أراده الشاعر هو نقل المستمع والمتلقي إلى الشيء الذي أراده الشاعر عن طريق تعبيره الذي يظهر من خلال تقسيمه للجمل الشعرية، فكل جملة لها خاصية، فالأولى معناها أنه كان يمارس حياته بصفة عادية مثله مثل بقية البشر يلهو ويمرح، ثم الجملة الثانية وغرضها نقل المستمع من حالة إلى أخرى، من الحياة إلى قرب موته، والثالثة وهي الأهم وهي وصف حالته وهو يموت، فالشاعر كان هدفه الجملة الأخيرة ولكن سبَق لها بوصف حالته قبل أن يصل إلى هذه الحال، وذكر حالته الأولى لها صدى شعوري أكبر من أن يصفه وهو في حالته الأخيرة، فلو كانت الجملة الشعرية المذكورة الأخيرة فقط قد لا يستمتع القارئ بما نسجه الشاعر، وتكون في ذاكرته صورة واحدة مأساوية، لكن الشاعر ترك بصمته التركيبية من خلل حسن اختياره للوصف الذي أراده دون أن يقوم بالتفصيل بالوصف في الجملة الأولى، لذلك ذكرها وترك الانطباع للقارئ لكي يتصور الحالة النفسية التي يكون عليها في الجملة الأولى، فالإنسان بطبيعة الحال يحب أن يكون في حال أحسن من ذي قبل، في جميع مستويات معيشته، فهذا ما يطمح إليه وهو الانتقال من السيئ إلى الحسن أو من الحسن إلى الأحسن، لكن الشاعر أدرك هذه المتتالية الشعورية، والتي اعتبرها كطموح آلي عند جميع البشر، فلم يرد أن ينساق لهذا الإحساس المتعارف عند جميع الناس، وكأنه هدف يسعى إليه الجميع لذلك لا نفع من ذكره وعمد إلى توظيف شيء من الفلسفة الشعرية المبنية على تبني أفكار تعترض الإحساس العام وتسبب الألم الشعوري للمتلقي وعدم مجاراة نسقه الشعوري المعروف، وهو إحداث صدمة شعورية في بناء النص الشعري، فالأصل في الحياة هو الانتقال من حال إلى حال أحسن والاستثناء هو الانتقال بالعكس، وهذا الاستثناء يحدث مرات عديدة،

[1] – عبد الوهاب البياتي، خمسون قصيدة حب، تقديم: منصور قيسومة، دار سحر للنشر، ط 01، 1997م، ص: 41 .

ويسبب ألما كبيرا في النفس، فكأن الشاعر أراد أن يذكر ببعض الأحداث التي تجعل المتلقي يحس ببعض الشعور النفسي المضطرب، فهذه الجمل الشعرية مبنية على مقاطع قصيرة ومتوسطة، قسمها الشاعر إيقاعيا موازية لمضمون تجربته الشعرية، راعى فيها الشاعر الميزة المقطعية التي تختص بها اللغة العربية، فهي ليست لغة نبرية مثل بعض اللغات الأخرى وإنما النبر فيها يعدّ خاصية من الخصائص اللغوية، لذلك يعتمد أي تشكيل للأسطر الشعرية على مقاطع متنوعة قسمها العلماء لثلاثة عناصر:

المقطع القصير: حرف وعليه حركة ضمة أو فتحة أو كسرة مثل: بَ، هُ، رِ.

المقطع الطويل: حرف ممدود بألف أو ياء أو واو، مثال ذلك: مَا، نُو، كِي، أو حرفين الأول متحرك والثاني ساكن مثال ذلك: كَمْ.

المقطع الزائد الطول: حرف به حركة فتحة أو ضمة أو كسرة أو ممدود وحرف بعده ساكن: مثال ذلك: نَارْ، شيْءْ، وهو ما ذهب اليه سيد البحراوي في قوله: «هذا هو النظام المقطعي للغة العربية، ونلاحظ أنه معيار لقياس الكم في هذه اللغة يعني أنه يقسم الحدث اللغوي إلى كميات تتكون من عدد من الأصوات، ويتحدد طول المقطع فيها بعدد الأصوات وكمية كل منها، والمثال الواضح على ذلك هو المقطع الطويل إذ يتكون أحد نوعيه من صوتين: صامت+صائت طويل، يتكون النوع الثاني من ثلاثة: صامت + صائت قصير + صامت، ومع ذلك فإن النوعين يتساويان كميا لأن الصائت الطويل يساوي الصائت القصير+ الصامت، ونفس الأمر يمكن أن نجده أيضا في المقطع الزائد الطول، وهنا نجد أن ميزة التقسيم المقطعي تكمن في أنه تقسيم دقيق للكم الزمني»[1].

هذا بالنسبة للمقاطع القصيرة أما بالنسبة للعبارة أو الجملة فيتخذ هذا الشكل السابق شكل التطور منحى تصاعدي أو متكرر يقول سيد البحراوي «والشعر العربي يعيد تنظيم مقاطع اللغة العربية في نظام مختلف، له قدر عال من التكرار المنسق، ورغم أن الخليل ابن أحمد–مثل غيره من اللغويين القدماء– لم

[1] – سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص: 113.

يستعمل مصطلح المقطع أو النظام المقطعي، فإن رصده للتفعيلات المكونة للأوزان يمكن أن يكون قائما على إحساس بمسألة المقطع هذه، ولقد سبق القول –تفصيلا– بأن الوحدات الصغرى عند الخليل: السبب والوتد والفاصلة بنوعيها لا تتطابق مع التقسيم المقطعي، (إلا في السبب الخفيف الذي يساوي مقطعا طويلا) ومع ذلك فإنها يمكن أن ترد إلى مكوناتها من المقاطع. فالسبب الثقيل يساوي مقطعين قصيرين، والوتد المجموع يساوي مقطعا قصيرا وآخر طويلا والوتد يساوي مقطعا طويلا وآخر قصيرا . . . . وهكذا الأمر في الفاصلتين الصغرى والكبرى، الصغرى مقطعان قصيران وثالث طويل، والكبرى ثلاثة مقاطع قصيرة ورابع طويل» [1].

فعند تحليل الجملة الشعرية الآتية لأحمد مطر من قصيدة "طبيعة صامتة" من بحر الرجز يظهر التقابل المقطعي لكل تفعيلة:

فِي مَقْلَبِ القِمَامَهْ،

فِي مَقْلَبِ لْ/ قِمَامَهْ،

مُسْتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلْ

––ب– / ب–ب–

رَأَيْتُ جُثَّةً لَهَا مَلامِح الأَعْرَابْ،

رَأَيْتُ جُثْ / ثَتَنْ لَهَا / مَلامِح لْ /أَعْرَابْ،

مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعْ

ب–ب– / ب–ب– / ب–ب– / –––

تَجَمَّعَتْ مِنْ حَوْلها النُّسُورُ وَالدِّبَابْ،

---

[1] – المرجع نفسه، ص: 113–114.

تَجَمْمَعَتْ / مِنْ حَوْلِهَنْ / نُسُورُ وَدْ / دِبَابْ،

مُتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْعْ

ب–ب– / ––ب– / ب–ب– / ب––

وَفَوْقَهَا عَلامَةْ،

وَفَوْقَهَا / عَلامَهْ،

مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلْ

ب–ب– / ب–ب–

تَقُولُ هَـذِي جيفةٌ

تَقُولُ هَا / ذِي جيفتنْ

مُتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ

ب–ب– / ––ب–

كَانَتْ تُسَـمَّى سَابِقًا ... كَرَامَهْ [1]

كَانَتْ تُسَمْ / مَى سَابِقَنْ / كَرَامَهْ

مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلْ

––ب– / ––ب– / ب––

---

[1] – أحمد مطر، المجموعة الشعرية، ص: 12.

الشاعر هنا يقدم تصويرا إيقاعيا لهذه الجملة الشعرية، وبالرغم من أنها قصيرة إلا أن مدلولها عميق جدا، حيث ينقل القارئ من مكان إلى آخر من أجل تحريك تفكير المتلقي فكان تشبيه الجملة الشعرية بأحداث قصة، بدايةً ثم عن المضمون ثم النهاية، ولكن بتصوير موجز جدا، فبداية الجملة يذكر الشاعر مكان القمامة فيركز المستمع على المكان، ثم يقول: رأيت جثة، فينتقل القارئ من المكان ويتصور حالة الشاعر ونفسيته عند وجود جثة، ثم يقول تجمعت حولها النسور، فينتقل مرة أخرى المستمع إلى مكان الجثة وهو يجسد في فكره هذا الكلام على شكل أحداث، ثم يصل الشاعر للحبكة وهي وجود علامة على هذه الجثة، حيث يجعل الشاعر المتلقي يترصد نهاية لهذه الجملة الشعرية، ثم يخبر الشاعر بأنها كانت تسمى كرامة، وهنا ينتهي الشاعر من بناء جملته، بينما يترك المتلقي يفكك لغز هذه الجملة الشعرية، المبنية على مجموعة من الأسطر الشعرية، لكنّ مدلولها أقوى، ويظهر من الكيفية التي عرف بها الشاعر أن هذه الجثة هي مدلول لكلمة كرامة فما ألاحظه في هذه الجملة الشعرية هو المدى الزمني الذي اختاره الشاعر ليبلّغ به عن فكرة في خاطره، وهو موضوع الكرامة، فالشاعر اختار المدى الزمني الأقل مع المدلول القوي، وهذه الصنعة لا تتوفر عند كل الشعراء، حيث يجتهد كل شاعر في إيصال رسائله على النحو الذي يجعل المتلقي يتأمل في الفكرة أكثر من لغتها، فاللغة هنا عبارة عن مفردات بسيطة لكن التصوير قوي جدا، كما أن اختيار الشاعر للمدى الزمني لهذه لجملة الشعرية مناسب وموفق، والمدى الزمني للجملة الشعرية مبني كذلك على المدى الزمني لكل سطر شعري، فكل سطر له خصوصيته، فالشاعر تعمّد التقليل في السطر الأول والرابع، لأن السطر الثاني والثالث هما امتداد للأول والأخير امتداد للرابع.

يقول سيد البحراوي: «وهكذا يمكن تحويل أوزان العروض العربي الستة عشر إلى متوازيات مقطعية، كذلك يمكن أن ندرك أن التغيرات التي تطرأ على هذه التفعيلات والتي تسمى بالزحافات والعلل لها مقابل مقطعي، فإذا كان عمل الزحافات هو تغيير ثواني الأسباب إما بتسكين متحرك، أو حذف ساكن أو متحرك، فإن هذا يعني أنها تؤدي إلى جعل مقطعين قصيرين مقطعا طويلا أو قلب مقطع طويل إلى

مقطع قصير أما العلل فإنها أما أن تزيد السبب مقطعا طويلا أو تنقصه أو تزيده مقطعين: قصير وطويل (أو طويل وقصير) أو تحويل الطويل إلى قصير أو تحويله إلى مقطع زائد الطول . . . . الخ»[1].

وهذا ما أجده في التفعيلة متفعلن المزاحفة الموجودة في السطر الأول، فأصلها مستفعلن أي: -- ب- وتحولت إلى متفعلن أي: ب-ب- حيث تحول المقطع الطويل في بداية التفعيلة: - ، إلى مقطع قصير: ب

أما بالنسبة للعلل فأرى أن بعض العلل لا تغير شيئا من الكتابة المقطعية وهناك من تغير ودليل ذلك هذه الأسطر لصلاح عبد الصبور من بحر الكامل:

يَا صَاحِبِي، إِنِّي حَزِينْ

يَا صَاحِبِي/ إِنْنِي حَزِينْ

مُتْفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلانْ

--ب- / --ب-

وَخَرَجْتُ مِنْ جَوْفِ المَدِينَةِ أَطْلُبُ الرِّزْقَ المُتَاحْ

وَخَرَجْتُ مِنْ/ جَوْفِ لْمَدِي/نَةِ أَطْلُبُ رْ/رِزْقَ لْمُتَاحْ

مُتَفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلانْ

ب ب-ب- / --ب- / ب ب-ب- / --ب-

وَغَمَسْتُ فِي مَاءِ القَنَاعَةِ خبْزَ أَيَّامِي الكفَافْ

وَغَمَسْتُ فِي/ مَاءِ لْقَنَا/عَةِ خبْزَ أَيْ/يَامِ لْكفَافْ

---

[1] – سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص: 114.

مُتَفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلانْ

ب ب–ب– / ––ب– / ب ب–ب– / ––ب–

وَرَجَعْتُ بَعْدَ الظُّهْرِ فِي جَيْبِي قُرُوشْ

وَرَجَعْتُ بَعْ/دَ ظْظُهْرِ فِي/ جَيْبِي قُرُوشْ

مُتَفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلانْ

ب ب–ب– / ––ب– / ––ب–

فَشَرِبْتُ شَايًا فِي الطَّرِيقْ

فَشَرِبْتُ شَا/يَنْ فِ طْطَرِيقْ

مُتَفَاعِلُنْ / مُتْفَاعِلانْ

ب ب–ب– / ––ب–

وَرَتَقْتُ نَعْلِي[1]

وَرَتَقْتُ نعْلِي

مُتَفَاعِلاتُنْ

ب ب–ب––

حيث نلاحظ أن أصل التفعيلة المعلولة التي دخلها زحاف الإضمار هو مُتْفَاعِلُنْ، ومقطعيا تكتب : (––ب–)، بينما التفعيلة المضمرة المعلولة وهي الضرب هي: مُتْفَاعِلانْ ومقطعيا تكتب هكذا: (––

[1] – الشريف مريبعي، اللغة العربية وآدابها، ص:157

ب–،) أي بنفس الكيفية لأن العلة الزائدة كانت عبارة عن ساكن فقط بينما التفعيلة الصحيحة غير المعلولة وهي: مُتَفَاعِلُنْ والتي تكتب مقطعيا: (ب ب–ب–،) حينما دخلتها علة الترفيل طرأ تغيير في الكتابة المقطعية فأصبحت التفعيلة الصحيحة المعلولة وهي: مُتَفَاعِلاتُنْ تكتب مقطعيا: (ب ب–ب––)، بزيادة مقطع طويل، فنلاحظ أن التأثير يأتي من الصائت وليس الصامت، فالمدى الزمني للجملة الشعرية نلاحظه من خلال التقطيعات المقطعية، فالانطلاقة بتفعيلتين.

وهناك قضية أخرى مضمونها قراءة الجملة الشعرية فالمدى الزمني الممثل للجملة الشعرية لا يطابق زمن القراءة لهذه الجملة، لأن هذا الأمر يختلف من فرد لآخر ويخضع للخصائص البيولوجية للقارئ نفسه، فهناك من يتعدى المدى الزمني الخاص لجملة شعرية ما، وهناك من يقم بتوقفات لا تمثل انتهاء زمن الجملة التي يقرأها، وإنما استعصى عليه مسايرة زمن الجملة فقط لأن الجملة الشعرية «نفس واحد ممتد، يشغل أكثر من سطر. فإذا استعصى من الناحية البيولوجية .. أن يمتد زمن النفس الواحد لكي يكفي لقراءة هذه الأسطر المكونة فيما بينها جملة واحدة فقد يتحتم عندئذ أن تتخلل هذه الجملة حين تمتد في عدة أسطر وقفات يستطيع الإنسان عندها أن يلتقط نفسا جديدا»[1] على حسب نفسيته وانفعالاته، فهذه الأسطر مثلا للشاعر سميح القاسم من قصيدة: "السلام" .. نلاحظ فيها بلاغة النقاط والفراغات بين الكلمات المفردة في السطر الأول تقريبا والثاني فهو يتوقف عند قراءة كل كلمة، أما في السطر الثالث فأجده مختلفا عن السطرين الأوليين فالشاعر حاول لملمة نفسه وكتابة عبارة في سطر لكنّه لم يستطع فكتب السطر الرابع في سطر جديد مع أن كتابته تصلح في نفس السطر الثالث لأن معناه امتداد للسطر الثالث.

لا نُصبَ .. لا زَهرة .. لا تذكار

لا بيتَ شعرٍ .. لا ستار

لا خرقة مخضوبة بالدم من قميص

---

[1] – عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 95.

كان على إخوتنا الأبرار

لا حَجَرٌ خُطَت به أسماؤهم

لا شيءَ .. يا للعار[1]

وانتهاء الجملة الشعرية غير مبني بتطابقها مع انتهاء السطر الشعري، وإنما قد تكون نهايتها داخل السطر الشعري، وهذا العمل لا يستطيع أي شاعر بناءه، فالشاعر الماهر هو الذي يتفنن في ضبط منتهى الجمل الشعرية، وكذلك أن هذا الأمر ليس من السهل اكتشافه، فالتوقف عند قراءة الجملة الشعرية «ليس حتما عندئذ أن يحدث هذا عند نهاية كل سطر، أو عند نهاية أي سطر، وإنما قد يحدث هذا التوقف كذلك داخل السطور نفسها، فليس لهذا قاعدة، ولا يمكن أن تكون له قاعدة، وإنما هي مسألة جمالية صرف، ينجح الشاعر أو يخفق في تحقيقها»[2]، من خلال نسج إيقاع خاص يمثل النهاية أو الانتقال من فكرة إلى أخرى أو وضع رموز دالة كالنقاط والفواصل وفراغات، كما تخضع قراءة الجملة الشعرية لنوع معاني الأسطر الشعرية فهناك الأسطر المستقلة، كل سطر له معناه المستقل عن الآخر، وهناك من لا يتم المعنى إلا بقراءة السطر الذي يليه، وهناك من تكون جملته الشعرية كلها كتلة واحد لا توقف فيها، فالمعنى هو الذي يتصرف في قراءتها المستمرة دون انقطاع، ومثال ذلك هذه الأسطر الشعرية للشاعر البحريني " أحمد العجمي " من قصيدة "الحساب":

لا أحتمل مملكة خالية من الأنهار، في

مناقير العصافير الذهبية تتفاعل الحجارة

لبناء نافورة وشعر، وسماء بيضاء أكتب

عليها، فرحتي عربة مكسرة وظهيرة تعج

---

[1] – سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، ص:88.

[2] – عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 95.

بنضوج الأفيال، زوجتي تشبهين في اللغة

والتقاط الملائكة من الليل، تنهض

الحروف التي غرست لبقايا الفراشات

المقعرة، هذا الجرح يدمر الحديقة

القبرة يبس جناحاها في فضاء الحرب، في

ملامحي تصفر غابة الطقس، يتخثر الضوء

في مقابر الكؤوس، شربت منه، توفيت

وفي ذراعي غابة مغمورة [1].

فالشاعر أبدع في ترابط هذه الأسطر الشعرية، حيث تظهر فنياته في إلزام المتلقي أو القارئ بترغيبه القراءة إلى آخر الأسطر فهي عبارة عن نسيج مستمر متصل غير منفصل، أفكاره متسلسلة لا تستطيع التوقف عند كل سطر لأن المعنى عندئذ يصبح غير مكتمل، وبالتالي المدى الزمني الذي أخذته هذه الجملة هو نهاية الأسطر السابقة حتى الأخير، والملاحظ أن الشاعر تعمد هذا الأسلوب من أجل الضغط على القارئ بطريقة غير مباشرة للاستمرار إلى آخر الأسطر الشعرية وبالتالي التعرف عن مغزى القصيدة والتمتع بإيقاعها، هذا الأسلوب جعل المستمع لا يتوقف عند ما يريد هو بل عند ما يريده الشاعر، فالمتلقي مضطر لإتمام بقية الأسطر وبالتالي الإحساس بالانفعال الذي نسجه الشاعر من خلال أسطره الشعرية ووضع المستمع في نفس حالة الشاعر وبالتالي شعوره بما يشعر به الشاعر، الذي أراد تحقيق رغبته الشعورية بهذه الطريقة.

---

[1] – عبد عون الروضان، الشعراء العرب في القرن العشرين، ص: 69.

3-الدفقة الشعورية في إيقاع القافية.

أخذ جمالية الهيكل المتناسق للقافية اهتمام الشعراء منذ القدم، فكان عنصرا مهما في بناء القصيدة العربية لما له من جمالية الإيقاع الخاص بترسيمات القافية والمتتابعة بشكل عمودي وفي إطار معين يشمل أواخر الأبيات وبالتالي أواخر إطلاق الصوت فيعمل الشاعر على تحضير المتلقي لإسماعه لإيقاع موسيقي مستمر في ركن ثابت أواخر القصيدة، فقد تكون الموسيقى في حشوها لها اختلال ظاهر أو غير بارز ربما قد لا يظهر إلا لمتتبعي الشعر والذين لهم ذوق عال في تذوق الشعر، لكن موسيقى القافية يتذوقها حتى المتوسطين أو الضعفاء من متذوقي الشعر لأنه ببساطة شيء ظاهري ينم عن إيقاع جرس معين ومحدود في مكان ما أواخر القصيدة، فالقافية لها خصوصية مميزة عن باقي عناصر النص الشعري فهي تعد مبلغ بناء السطر الشعري لذلك أعطيت لها أهمية في التشكيل العام للقصيدة الشعرية،

بل إن هناك من العروضيين من ميّز وفرّق بين علم العروض وعلم القافية ونظرا لما لها من أهمية أكبر من أي تشكيل عروضي آخر فهي تجعل المتلقي في حالة انتظار دائمة لسماع تلك الموسيقى الناتجة عن اختيار موفق للقافية. راعى فيه الشاعر عامل المجاورة الصوتي في سياق التأليف الشعري العام، ونستجلي آفاق التشاكل الموسيقي باستقصاء نموذج من قصيدة "ليلة ممطرة" لنازك الملائكة من بحر الكامل التي تقول منها:

الآنَ يَا نَجْمِي تَغِيبُ, وَلَمْ يَحِنْ وَقْتُ الأُفُولِ؟

الآنَ وَاللَّيْلُ الجَمِيلُ يُرِيقُ ضَوْءَكَ فِي الحُقُولِ؟

وَالزَّهْرُ, تَحْتَ اللَّيْلِ, نِشْوَانٌ بِمَشْرِقِكَ؟

وَالنَّهْرُ, وَالشُطْآنُ تَضْحَكُ تَحْتَ أَشْجَارِ النَّخِيلِ

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

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

الآنَ تَغْرُبُ؟ يَا لَمَأْسَاةِ الجَمَالِ الذَّابِلِ

يَا نَجْمِيَ المَأْسُورِ فِي كَفِّ الضَّبَابِ الشَّامِلِ

يَا فَيْلَسُوفَ اللَّيْلِ, يَا سِرَّ الوُجُودِ الذَّاهِلِ

عَبَثًا أَنَاشِيدِي إِلَى أَضْوَاءِ نَجْمٍ آفِلِ

عَبَثًا سَهَرْتُ اللَّيْلَ أَرْنُو وَالتَّفَجُّعُ غَالِيّ

فالدفقة الشعورية في إيقاع القافية في الشعر الحر عند الشاعرة تميزت بالتحرر الظاهر من خلال التنوع القافوي، فكل شاعر له حرية المزج ما بين أنواع القافية المؤسسة والمردفة والمجردة وكذلك المطلقة والمقيدة، وخصائصها ورويّها، فنرى أن نازك مزجت بين القافية المردفة والقافية المؤسسة فالدفقة الشعورية لنازك في الأبيات الأولى مرتبطة باستفهامها وتساؤلاتها وعلى صيغة "فعيل" المنسوبة لأسماء الجماد: الأفول والحقول والنخيل، بينما القافية المؤسسة مرتبطة بالوصف وعلى صيغة اسم الفاعل من أجل التذكير بمزاياه فكلمات: الذابل والشامل والذاهل هي عبارة عن أوصاف، فالقافية هنا تغيّرت من صيغة القافية المردفة إلى صيغة القافية المؤسسة حسب الدفقة الشعورية للشاعرة، وهذا التحوّل في اختيار نوع القافية يترجم الإحساس النفسي للشاعرة ومحاولة كسر رتابة الجرس الموسيقي للقافية من خلال ربط كل دفقة شعورية بإيقاع خاص للقافية، ثم تأتي الأسطر التالية وهي استمرار للأسطر السابقة حيث نلاحظ أن الشاعرة انتقلت من روي القافية المؤسسة وهو حرف اللام إلى روي آخر وهو حرف الباء، فتقول نازك الملائكة:

أَتَزَوَّدُ النَّظَرَ الأَخِيرَ إِلَى ضِيَاكَ الشَّاحِبِ

وَأَصُوغُ أَلْحَانَ الرِّثَاءِ عَلَى صِبَاكَ الذَّاهِبِ

وَأَحُوكُ مِنْ دَمْعِي الضِّيَاءَ لِكُلِّ نَجْمٍ غَارِبِ

فالقافية تعمل عمل الموقف المؤقت للشاعر هدفه الانتقال من نَفَسٍ إلى آخر أو من دفقة إلى أخرى، حيث تقوم بدور الوصل ما بين دفقة وأخرى كأنها جسر يربط بين منطقة وأخرى، لذلك ومن خلال كل ما سبق أرى أن نازك حاولت أن تنتقل من أسطر إلى أخرى من خلال إشراك بعض الأسطر ببعض بإعطاء مميزات خاصة لكل مجموعة، ففي الأسطر الأولى تظهر القافية مردفة ورويها حرف اللام، والأسطر الأخرى أتت القافية مؤسسة ورويها كذلك حرف اللام، فانتقلت هنا من القافية المردفة إلى المؤسسة مع إبقاء نفس الروي، والأسطر الأخيرة جاءت مؤسسة ورويها حرف الباء، فانتقلت من روي إلى آخر مع إبقاء نفس نوع القافية، فمرّة إبقاء نوع القافية ومرة إبقاء نفس الروي، فالدفقة الشعورية في جميع الأبيات غير منفصلة فكل مجموعة لها خصائص مشتركة مع ما سبقها من أسطر قبلها فتحس بأن القصيدة عبارة عن نسيج متنوع الإيقاع، زيادة على التنوع الذي شمل القافية ففي بداية القافية المردفة

جاءت كل القوافي تقريبا بصيغة المضاف إليه أو المجرور والتي منها: وقت الأفول، في الحقول، بمشرقك، أشجار النخيل، والأسطر الثانية تقدم على المضاف وأصبحت ما قبل القافية مضاف إليه والقافية صفة والتي منها: مأساة الجمالِ الذابلِ، كفّ الضبابِ الشاملِ، سرّ الوجودِ الذاهلِ، أضواء نجمٍ آفلٍ، والأسطر الأخيرة تقريبا كالتي قبلها والتي منها: ضياك الشاحب، صباك الذاهب، نجم غارب.

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

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

وهناك اختلاف في الشعر العربي المعاصر كما هو معروف في القصائد العمودية وقصائد الشعر الحر، فلكل نوع موسيقى خاصة به وهيكل خاص به وقد يعيب الشعراء على الشعر العمودي اتخاذه الهيكل التقليدي المعلوم من خلال تساوي الأشطر أي تفعيلات البحر وكذلك القافية لأنه في نظرهم يعيق الشاعر على الإبداع في شعره فقد تكون الدفقة الشعورية للشاعر أكبر من حدود البيت الشعري وبالتالي يقول ما يراه مهمّا ويتجاوز الباقي، بينما في الشعر الحر ليس كذلك حيث ينتهي السطر الشعري حين تنتهي الدفقة الشعورية للشاعر فكل «من عانى تجربة الشعر يعرف كيف تمتد الدفقة الشعورية في النفس

في بعض الأحيان فتبلغ حدا من الطول لا يقبله إطار البيت التقليدي المحدود الطول، المغلق بقفل القافية» [1] والتي بالغ بعض الشعراء حتى في تجاوزها وعدم اعتمادهم على قافية موحدة للأسطر الشعرية، حيث نرى أن بعض الشعراء استغل هذا التحرر من القافية وأعطوا العنان لأشعارهم دون الوقوف على رخص علم العروض والقافية ودليلهم أن التحرر يجب أن يكون أيضا غير مقيد، بمعنى أن الأسطر الشعرية لا يجب أن تخضع لأي نظام موضوع مهما كان بحره وتفاعيله وقوافيه، بل تترك الحرية في استعمال ما هو متاح بدون نظام معين، وفي الحقيقة ما هو إلا عذر أُقبح من ذنب يغطون به على فشلهم فمنهم من لا يستطيع أن ينظم حتى أبياتا من الشعر العمودي، بينما نرى البعض الآخر يبدع في أشعاره، ويخضع أشعاره لميزان العروض والقافية، مقتفيا بذلك أثر من سبقوه من الأوائل الذين نظموا في الشعر الحر، فهم لا يرون في الشعر الحر بديلا للشعر العمودي بل هو مكمل له من باب اكتشاف إيقاع جديد خاص بالشعر، لأنه أصلا منطلق من النظرية الخليلية، فهو عبارة عن إيقاع زائد استفاد منه التراث الشعري العربي، فاستلهموا من النظرية الخليلية ما أعطاهم ثروة إيقاعية انعكست على جودة أشعارهم المحبكة النظم، فأبدعوا في تأليف أشعار رائعة حتى وان كانت مختلفة القوافي إلا أنها أشعار مميزة لا تخرج عن نطاق النظرية الخليلية، مع تحرر في القافية ودون المساس بالهيكل العام لعلم العروض، كما في قول الشاعر تميم البرغوثي من قصيدة "في القدس":

فِي القُدْسِ بَائِعُ خُضْرَةٍ مِنْ جُورْجِيَا بَرِمٌ بِزَوْجَتِهِ، يُفَكِّرُ فِي قَضَاءِ إِجَازَةٍ أَوْ فِي طِلاءِ البَيْت.

فِي القُدْسِ، تَوْرَاةٌ وَكَهْلٌ جَاءَ مِنْ مَنْهَاتِنَ العُلْيَا يُفَقِّهُ فِتْيَةَ البُولُونِ فِي أَحْكَامِهَا.

فِي القُدْسِ شُرْطِيٌّ مِنَ الأَحْبَاشِ يُغْلِقُ شَارِعاً فِي السُّوقِ..

فهذه الأسطر الشعرية جاءت بهذا الشكل بناء على دفقة شعورية خاصة بالشاعر، حيث انتهى السطر حين انتهت وتحققت دفقته الشعورية، فمن خلال قراءتي لهذه الأسطر الشعرية اتضح لي أن الشاعر أراد أن ينقل لنا شعوره النفسي بما يجري في القدس من تنوع فكل العالم تقريبا في القدس، وهو ما

[1] – عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 94.

يظهر من خلال تكريره لكلمة في القدس، فشخص من جورجيا والآخر من منهاتن، والأخير من الأحباش وكل له خاصية معينة ترتبط به، فالأول يفكر وهو ما يدخل في باب النوايا لم يتكلم ولم يعمل بعد، والثاني يفقّه، وهو ما يدخل في باب القول، والثالث يغلق وهو فعل، فإيقاع الأسطر الشعرية في هذه القصيدة جاء امتدادا للدفقة الشعورية للشاعر، فالسطر الأول أكثر امتدادا من الثاني، والثاني أكثر من الثالث، لأن السطر الأول مضمونه وفكرته هي نيّة بائع الخضرة، ويستطيع أن ينوي عدة أقوال وأفعال في زمن قصير، لذلك يكون هناك تعدد للنوايا والأفكار وكثرتها في زمن قصير، أما السطر الثاني فمضمونه تدريس الفتية، وهو ما يدخل في باب الكلام، لأنك قد تستطيع أن تقول أشياء في زمن متوسط، أما السطر الثالث فهو يدخل في باب الفعل والفعل كما هو معروف يأخذ زمنا أطول من القول لذلك يكون غالبا فعلا واحد ويتكلم عنه فقط.

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

بَائِعُ خُضْرَةٍ مِنْ جُورْجِيَا بَرِمٌ بِزَوْجَتِهِ، يُفَكِّرُ فِي قَضَاءِ إِجَازَةٍ أَوْ فِي طِلاءِ البَيْت **فِي القُدْسِ**.

تَوْرَاةٌ وَكَهْلٌ جَاءَ مِنْ مَنْهَاتِنَ العُلْيَا يُفَقِّهُ فِتْيَةَ البُولُونِ فِي أَحْكَامِهَا **فِي القُدْسِ**.

شُرْطِيٌّ مِنَ الأَحْبَاشِ يُغْلِقُ شَارِعاً فِي السُّوقِ.. **فِي القُدْسِ**.

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

والاهتمام بالقافية مرّ نوعا ما بعدة مراحل فالعرب «قبل الخليل لم يتكلموا عن القافية، إلا لأنها وسيلة تعبيرية مستقلة بنفسها عن البناء العروضي للبيت، أما الخليل فهو لم يشغل نفسه بالقافية كثيرا لأنها لا تحدد إيقاع البيت، وإنما هي إضافة له، فالعروض كان بالنسبة للخليل إيقاع مسبب لتوصيف مختلف البحور بالشعر العربي القديم ثم تطور إلى علم له قواعده وأسسه»[1] أما الآن فاختيار القافية ينم عن انفعال نفسي يوجه الشاعر لتفضيل قافية على أخرى، بالتركيز على الجانب الصوتي والدلالي فيها دون أن يدرك الشاعر ذلك، فاللاشعور يتدخل في اختيار القافية بطريقة غير مباشرة، لأن الشاعر يرى ويحس نفسه بأن هذا النوع من القافية قد يؤدي دوره في التعبير عن مكبوتاته وبالتالي يحس بأن هذا التركيب هو الأقرب والأصوب وبناء على ذلك يبني قصيدته ولذلك فالقافية «لا يمكن لها أن تكتفي بدور الضابط الموسيقي المجرد فقط، لأنّها تفقد حينئذ جزءًا مهمًا من حيويتها وقوة أدائها، إذ لا بدّ للقافية أن تشترك اشتراكًا فاعلًا في التشكيل الدلالي كي تحتفظ بموقعها، إذن فالقافية ليست مجرد محسّن صوتي يعطي القصيدة صفة عروضية خاصة تريد تطريب السامع وتحقيق حوائجه العاطفية إنما تتجاوز ذلك إلى انجاز وظيفة دلالية» [2] تتمثل في الأثر الإيقاعي الذي تتركه في أواخر السطر الشعري، فلا يمكن أن يكون التحرر الذي يميّز الشعر الحر سببا في عدم الاهتمام بالتشكيل الصوتي والإيقاعي والأثر الذي يتركه هذا التشكيل في النص الشعري، بل إن من الشعراء من يهتم بالقافية في السطر أكثر من الحشو، ومردّ ذلك استعمال شعراء الشعر الحر للبحور الصافية والذي ينتج عنه روتينية موسيقية صادرة عن تفعيلات متشابهة فيصدر عنها نغم متشابه الصوت فيسعى حينئذ الشاعر إلى تعديل في القافية بالإتيان بتفعيلة مزاحفة أو معلولة بشكل زائد ذات إيقاع مميز عن الحشو لتمييزها موسيقيا بينها وبين تفعيلات

---

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

[2] – جمال طالبي، الإيقاع الصوتي في قصيدة بلقيس لنزار قباني، ص:112.

الحشو، ولتعطي كذلك إشارة للمتلقي بنهاية السطر الشعري وبالتالي توقف الدفقة الشعورية، فالقافية «ترنيمة إيقاعية خارجية، تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة جديدة، وتعطي نبرا، وقوة جرس، يصب فيها الشاعر دفْقَهُ، حتى إذا استعاد قوة نَفَسه بدأ من جديد، كمن يجري إلى شوط محدد، حتى إذا بلغه، استراح قليلًا لينطلق من جديد»[1] في تكوين سطر آخر، ولا يكون ذلك إلا بحسن الاختيار لمكونات النص الشعري وخاصة القافية من حروف وتركيبها على النحو الذي يساوق الحالة النفسية الشعورية التي تجعل الشاعر يميل لاختيار بعض الحروف عن الأخرى، فالألم مثلا يميزه اختيار الحروف الانفجارية مع حروف المد، من أجل تساوق الدفقة الشعورية مع إيقاع القافية ومثال ذلك قول الشاعر اليمني عبد الله البردوني لهذه الأبيات الشعرية من بحر الكامل وهو يدافع عن الفقراء والمعدمين:

هَـــذِي البُيُـــوتُ الجَاثِمَـــاتُ إِزَائِـــ ... لَيْـــلٌ مِـــنَ الحِرْمَـــانِ وَالإِدْجَـــا
مَـــنْ لِلْبُيُـــوتِ الهَادِمَـــاتِ كَأَنَّهَـــ ... ـقَ الحَيَـــاةِ مَقَـــابِرُ الأَحْيَـــا
تَغْفُـو عَلَـى حُلْـمِ الرَّغِيـفِ وَلَـمْ تَجِـ ... ـالاً مِنْـــهُ فِـــي الإِغْفَـــا
وَتَضُـــمُّ أَشْـــبَاحَ الجِيَـــاعِ كَأَنَّهَـــ ... ـجْنٌ يَضَـــمُّ جَـــوَانِحَ السُّـــجْنَا
وَتَغِيـبُ فِـي الصَّـمْتِ الكَئِيـبِ كَأَنَّهَـ ... ـفٌ وَرَاءَ الكَـــوْنِ وَالأَضْـــوَا
تَرْنُـو إِلَـى الأَمَـلِ المَـوَلِّي مِثْلَمَـ ... الغَرِيـــقُ إِلَـــى المَغِيـــثِ الثَّـــانِي

فمن خلال قراءتي لهذه الأبيات أرى أن الشاعر قد قام بربط شطر كل بيت بالشطر الثاني الذي يليه، خاتما بالقافية، ففي نهاية البيت الثاني والثالث والرابع والخامس والسادس، أجد الكلمات التالية على التوالي (كأنها، لم تجد، كأنها، كأنها، مثلما) هي عبارة عن بداية الكلام ولكن جاءت في آخر الشطر، فهو بذلك يربط الشطر الأول بالثاني ويختم بالقافية التي تمثل انتهاء المعنى، فعند قراءتك تحس بترابط المعنى مابين الأشطر ذات معنى إيقاعي متواصل وانتهائه عند القافية، أما في الشعر الحر فميزة ترابط الأسطر الشعرية ببعضها من جانب المعاني قليلة بمقارنتها مع الشعر العمودي، ولتمثيل ذلك آخذ قول الشاعر السعودي عبد الله الفيصل في هذه الأسطر الشعرية من قصيدة "كنا وكنا" من بحر الرمل:

---

[1] – عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، ص:71.

[2] – عبد عون الروضان، الشعراء العرب في القرن العشرين، ص: 320.

يَا حَبِيبِي أَيْنَ تِلْكَ الأُمْسِيَاتِ

يَوْمَ كُنَّا مِنْ هَوَانَا فِي سُبَاتٍ

يَا حَبِيبِي كَيْفَ ذَاكَ الحُبُّ مَاتَ

عِنْدَمَا دَبَّتْ بِهِ رُوحُ الحَيَاةِ

يَا حَبِيبِي ذِكْرَيَاتُ الأَمْسِ تَهْفُو

أَبَدًا أَصْحُو عَلَيْهِنَّ وَأَغْفُو

كُلَّمَا وَدَّعْت طَيْفًا لاحَ طَيْفٌ

أَتَرَى قَلْبُكَ بَعْدَ الهَجْرِ يَصْفُو[1]

فأرى أن هناك تعالق بين السطر الثاني والأول، وبين الرابع والثالث، من جانب المعنى وكذلك القافية المؤسسة والروي، بينما الأسطر الأربعة المتبقية فلا يوجد هناك تعالق شديد بينهم في المعنى، ولكن هناك اتفاق في قافية المتواتر، فهي عبارة عن سيمفونية إيقاعية من جانب المعاني والقافية.

والكلام عن القافية يحيلنا إلى أهم عنصر فيها وهو حرف الروي، والذي له كذلك ميزة إيقاعية يعتبر كحلقة صغيرة داخل نظام التشاكل الإيقاعي العام للقافية فلا «يخفى على أحد ما للقافية – بمساندة أهم أجزائها وهو حرف الروي – من أثر بالغ الأهمية في الإيحاء، إذ إنّ المعنى الوجداني أو الدفقة الشعورية المتموضعة فيه قد تبلغ غايتها ومستقرها في نفس المتلقي، فيحاكي إيقاعها عاطفة الشاعر وأحاسيسه مع الجرس الصوتي المهيمن على الجو النفسي العام للقصيدة» [2] التي نسجها الشاعر، والتي اختار لها نوع القافية والروي التي يرى أنها تمثل التجانس الإيقاعي بينهما الاثنان، وهو ما وقفت عنده في هذه الأسطر الشعرية للشاعر المصري أمل دنقل من قصيدة "حديث خاص مع أبي موسى الأشعري":

---

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

[2] – المرجع نفسه، ص: 67.

حين دلفتُ داخل المقهى

جرَّدني النادلُ من ثيابي

جردتُه بنظرةِ ارتيابِ

بادلتُه الكُرْها!

لكنني منحتُه القرشَ : فزيَّن الوجها ..

ببسمةٍ .. كلبيَّةٍ .. بلْها ..

ثم رسمتُ وجهه الجديدَ .. فوق علبةِ الثقابِ! [1]

فالشاعر باختياره هذا التشكيل يصوّر لنا الجو النفسي العام للقصيدة والتي تستطيع أن تتصور أحداثها على شكل قصة، وعمد لذكر القصيدة على شكل أحداث لتمكين المتلقي من تخيل أحداثها في ذهنه بناء على ما يسمعه من أسطر شعرية، فاختار قافيتين ورويين في هذه الأسطر الشعرية، فالتنويع في القوافي والروي يعطي نغما موسيقيا شعريا مميزا، إلى جانب هندسة مواقع القافية والروي، بقافية مجردة والروي حرف الهاء، ثم في السطرين الثاني والثالث، القافية مؤسسة ورويها حرف الباء ثم يعود للقافية المجردة ورويها الهاء، وأخيرا المجردة، والميزة المشتركة بين نوعي القافية هي أنها من نوع المتواتر وهو متحرك واحد بين ساكني القافية في جميع الأسطر، إلى جانب ذلك هذا التنويع يبين حالة الشاعر النفسية من خلال اختياره لروي القافية التي تعود عليه بحرف الباء، وحروف روي القافية التي تعني النادل بحرف الهاء الموصولة، فالشاعر من خلال الكلمات: ثيابي، ارتياب، الثقاب، والتي يعود معناها على الشاعر وحالته الانفعالية التي يتميز بها، مقابل الكلمات الأخرى التي يعود معناها على النادل: وهي المقهى، والكرها، الوجها، بَلْها، فهذا الاختيار لحرف الباء والذي من ميزته أن حرف انفجاري يبرز حالة الشاعر الذي كان يمارس سلطة بوصفه مخدوم من طرف الآخر المجبر على آداء عمله ولو بالكره،

---

[1] – أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط 03، 1407هـ–1987م، ص: 181.

مقابل حرف الهاء المنتمي لقافية كلماتها تدل على النادل المضطر إلى استعمال حركات وأساليب ترحيبية حتى ولو كان لا يريد ذلك في قرارة نفسه، فالشاعر بهذا الاختيار صوّر المشهد والحالات النفسية لكل طرف من خلال رصد واستقراء التشاكل القافوي للنص الشعري والواقعة أحداثه داخل المقهى، فبنى نصه الشعري على مجموعة أسطر مختلفة الدفقات الشعورية، لأن «أساس الشعر الحر هو إعطاء الشاعر فرصة إطالة البيت بقدر طول نفسه وازدياد الدفقة الشعورية عنده فيكون البيت الحر غالبا مرنا يسمح بالاتساع ما احتاج الشاعر إليه وقدر عليه»[1] لذلك كان الشعر الحر الأصلح بالنسبة للشاعر الذي يغيّر من دفقته الشعورية في كل سطر ويختمها بقافية معلنا انتهاء الدفقة الشعورية له.

خاتمـــة

[1] – محمود علي السمان، العروض الجديد، أوزان الشعر الحر وقوافيه، ص:87.

وختاما لهذا لبحث يمكن القول إن الدراسات الإيقاعية تمكنت من استجلاء بعض السمات والمؤثرات الداخلية والخارجية التي تدخل في تكوين النص الشعري وخاصة النفسية منها، فلا يكاد يخلو أي عمل من تأثير الجانب النفسي عليه والموجِّه لعملية التشكيل والتأليف الشعري عموما.

- اتسام ومرور الشعر العربي بالعديد من المراحل الإيقاعية والتجديدات التي حاولت إثراء التراث الشعري ببعض الإيقاعات دون أن يكتب لها النجاح والاستمرار، واستقرّ الأمر أخيرا على الشعر الحر الذي لاقى نجاحا تعدّى حدود التوقعات وبقي السمة الغالبة في نظم الشعر.

- تمكن الشعراء من الوصول للخصوصية الإيقاعية الموازية للانفعال الوجداني في الشعر الحر والتي تتحقق بانسيابيتها لحالات النفس وإيقاعها المضمر بفاعلية أكثر من ذي قبل يمثل البديل الإيقاعي الذي طالما كان مبحث الشعراء وغايتهم.

- الانتقال من حالة السماع الآلي لبداية ونهاية البيت الشعري في القصائد العمودية إلى السماع الآني لحظة قراءة السطر الشعري داخل النصوص الشعرية في الشعر الحر.

- الارتقاء إلى تحصيل إيقاع متولد من تفعيلة أو تفعيلتين في الأسطر الشعرية في الشعر الحر بعدما كان يتأتى هذا الإيقاع من خلال قراءة كاملة لبيت شعري في الشعر العمودي.

- التحّرر المكتسب والمنسوب لخصوصيات النظم في بناء نصوص الشعر الحر دون الخروج عن مقاييس علم العروض والقافية سمح للشعراء بالتركيز الكبير على عملية الإبداع في التأليف الشعري لرصد الفاعلية الإيقاعية دون خضوعهم وضبطهم بقوالب معينة.

- آل الإيقاع إلى نمط الجملة الشعرية وهو ما اعتبر إثراء للتراث الشعري العربي وإنتاجا لتراث إيقاعي غني ومتنوع.

- سمحت وظيفة الإيقاع الجديدة في الشعر الحر للشعراء باستقراءهم لكيفية صياغة الفاعلية الشعرية للإيقاع داخل النصوص واستبانتهم للتوقيعات الإيقاعية المؤثرة وحسن توظيفها في النصوص الشعرية.

- تحول هدف الإيقاع إلى التنسيق الشامل بين مكونات القصيدة الشعرية ورصده للحركية الإيقاعية الظاهرة والمضمرة ومساوقتها للانفعالات النفسية والظاهرة داخل القصائد الشعرية.

- تباين أثر الموسيقى في تحريك النفس يخضع للفوارق الفطرية والمكتسبة التي يتسم بها كل شخص، وكذلك اختلاف المستويات الفكرية وتنوعها بين الأفراد يلعب دورا مهما في هذا التباين.

- يتأتى أثر مطابقة الشعور بين الشاعر والمتلقي حين استحضار مجموعة ذكريات مرتبطة بموسيقى معينة ينسج الشاعر نصوصها ويبثها للسامع، فكل موسيقى تحيلك إلى زمان ومكان حادثة متعلقة بها، والعكس ليس صحيح.

- اعتماد صيغة تكرار الحروف والمفردات وحسن انتقائها وصياغة تراكيبها الدلالية وتوظيفها بالشكل الصحيح المفضية للتناسق المتآلف بينها داخل النصوص الشعرية والمبنية بخضوعها للعوامل النفسية ينتج عنه أثر موسيقي مميز يستهوي النفسيات المولعة بصيغة التكرار سواء في الحشو أو القافية والتي تعدّ ترجمة لحالات النفس المنطلقة التي تبحث دوما عن إخراج مكبوتاتها.

- تتأتى دلالات اختيار الروي المطلق أو المقيّد بتطابقه مع الانفعالات النفسية ومسايرته للحالة الوجدانية.

- مجاورة الترسيمات الصوتية من اختيار للروي المطلق أو المقيّد والترجيح القافوي للحالة النفسية وتطابق هذا الاختيار وترجمته للانفعالات الصادرة ومسايرته للحالة الوجدانية الظاهرية الممثلة للانفعال الداخلي الذي يصعد بتصاعد الإيقاع النفسي وينزل بنزوله.

- طغيان المكون الصوتي الأفقي الممثل للحشو وتمثيله النسبة الأكبر من التوقيعات الإيقاعية الصادرة من عدد معتبر من تفعيلات وزن ما وما يطرأ عليها من تغيير يؤدي إلى ثراء كمّي إيقاعي متنوع، فيما ينحصر المكون الصوتي العمودي في جانب القافية ورويّها إلى جانب التكرار.

- استيضاح المكون النفسي وأهميته حين تجسيد الشاعر لأفكاره داخل القصيدة على شكل نسوج دلالية وصوتية، واستنباط أثره الحقيقي المترجم لنفسية الشاعر وتأثيره على المتلقي.

- تباين المكون النفسي بين الشعر العمودي الذي كان عبارة عن إحساس عام يمثل القصيدة وطغيانه الآن على جميع مكونات القصائد في الشعر الحر وتحّوله ليعدّ من أساسيات بناء النص الشعري، وتكشيف أثره المضمر داخل النص الشعري والذي لا يظهر كالعناصر الصوتية والدلالية.

- ابراز دور المكون الدلالي في التشكيل الشعري وتنظيمه بعدما كان عبارة عن مادة خام في ذهن الشاعر يخضعها الشاعر أثناء تأليفه لنفسيته باستخدامه المتنوع للحروف والألفاظ والعبارات والتنسيق بينها بناء على صحة تموضعاتها الإيقاعية الخاضعة لانفعالات النفس.

- تميّز التراكيب الإيقاعية للسطر الشعري باتخاذ تفعيلات البحور الصافية للمنحى المستمر المتكرر الذي يعدّل من طرف الشاعر بزيادة ونقصان خاضع لرغباته الوجدانية من أجل الابتعاد عن الروتين الصادر عن تشابه هاته التفعيلات، وثرائها الإيقاعي في البحور المركبة بتنوع إيقاعي كبير.

- خضوع تركيب السطر الشعري من ناحية طوله وقصره لنفسية الشاعر وتوقفه حين ارتياح النفس لشكل السطر الذي يساوق إحساسها في كل لحظة.

- انحصار الوحدة العروضية للتركيب الإيقاعي للسطر الشعري في البحور الصافية في تفعيلة واحدة مستقلة، وازدواجيتها في البحور المركبة.

- مزج بعض الشعراء ما بين البحور لإنتاج تفعيلتين مستقلتين كوحدة عروضية متنوعتي الإيقاع.

- حالة الشاعر النفسية هي التي تستدعي الوزن المناسب لها لبناء نصه الشعري في حين يكون هناك ترابط بين التجربة الانفعالية للشاعر والتجربة القومية كبناء نص شعري لشاعر سوري أو عراقي أو لبناني مثلا يتناول فيه الثورة الجزائرية.

- لجوء بعض الشعراء لكتابة أشعارهم على إيقاع البحور المركبة في الشعر الحر بناء على مساوقة انفعالاته لهذا الإيقاع.

تميز اللغة الشعرية بخصوصيتها بوصفها وسيلة تحمل عدة إشارات دلالية متنوعة تعتبر كخط اتصال بين الباث والمتلقي، فهناك من الشعراء من يلجأ إلى تزيين وتنميق عمله الشعري ببعض الخصائص اللغوية النبرية، فاختلاف مواقع النبر وقراءاته يجعل هناك اختلاف في تفسيرها وبالتالي قوة في اللغة الشعرية.

- استعمالات الشعراء للغة الإيحاء، أو التصوير، والأسلوب السهل الممتنع، والرمز والتصوير واللغة المباشرة والغير المباشرة وكل له قوة انفعالية خاصة به ومراعية للمستويات الفكرية المختلفة وجوانب تأثيرها على المتلقي.

- تشكيل الجملة الشعرية يخضع للظروف الانفعالية، ينتج عنه مدى زمني قصير أو متوسط أو طويل.

- انتهاء الجملة الشعرية غير مبني بتطابقها مع انتهاء السطر الشعري، فقد تكون نهايتها داخل السطر الشعري.

- تميز الدفقة الشعورية في إيقاع القافية بتحرّر الشاعر من القوانين الموضوعة سابقا واسترساله في تشكيل التنوع القافوي فكان نمط الشعر الحر الأصلح لهذا التنوع،

- تحول وظيفة القافية من مجرد ضابط موسيقي إلى انجاز وظيفة دلالية داخل النص الشعري، كما تمثل توقفا مؤقتا للشاعر هدفه الانتقال من نَفَسٍ إلى آخر أو من دفقة إلى أخرى، دون أن ننسى أسباب اختيار القافية وتركيباتها الذي ينم عن انفعال نفسي يوجه الشاعر لتفضيل قافية على أخرى.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر:

1-أحمد مطر، المجموعة الشعرية، دار الحرية، بيروت، ط 01، 2011م.

1- الأخضر فلوس، عراجين الحنين، دار هومة، الجزائر، ط 01، 2002م.

2-أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط 03، 1407هـ-1987م.

3- بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي، القاهرة، د ط، د ت.

4- بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، مجلد 1، د ت.

5- بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي، دار الطليعة، بيروت، ط 01، 1965م.

6- سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، دار العودة، بيروت، د ط، 1987م.

7- عبد الوهاب البياتي، خمسون قصيدة حب، تقديم: منصور قيسومة، دار سحر للنشر، ط 01، 1997م.

8- عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، ج 01، 1995م.

9- عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، مجلد 2، 1995م.

10-عثمان لوصيف، قالت الوردة، دار هومة، الجزائر، د ط، 2000م.

11- عمار بن لقريشي، مقام الاغتراب، دار الروائع، الجزائر، ط 01، 1435هـ/ 2015م.

12- فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ك 01، 1993م.

13- محمود درويش، الأعمال الكاملة، مكتبة الإسكندرية، القاهرة، د ط، د ت.

14- نازك الملائكة، ديوان شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، م 2، د ت.

15- نازك الملائكة، ديوان عاشقة الليل، دار العودة، بيروت، مجلد 1، 1997م.

16- نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، مجلد 1، 1997م.

17- نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، م 02، 1997م.

18- يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط 2، 1979م.

قائمة المراجع:

1- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، ط 01، 1418هـ - 1997 م.

2- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، ط 4، 1972م.

3- أبو السعود سلامة أبو سعود، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء، القاهرة، د ط، د ت.

4- أماني سليمان داود، الأمثال العربية القديمة، دراسة أسلوبية سردية حضارية، دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط 01، 2009م.

5- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج 01، 1989م.

6- سيد البحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء أبو للو، كلية الآداب، جامعة القاهرة، د ط، د ت.

7- شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الاتّباع والابتداع، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 4، 2005م.

8- شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، القاهرة، دار المعارف، ط 03، دت.

9- صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، مكتبة المثنى، بغداد، ط 05، 1397هـ - 1977م.

10- عبد الرؤوف بابكر السيد، المدارس العروضية في الشعر العربي، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط01، 1394هـ-1985م.

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

12- عبد الرحيم كنوان، من جماليات إيقاع الشعر العربي، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، ط 01، 2002 م.

13- عبد الرضا علي مشعب الكناني، ظواهر فنية في أوزان الشعر النجفي المعاصر، جامعة الكوفة/كلية الفقه، العراق، د ط، د ت.

14- عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، 1407هـ - 1987م.

15- عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، ط 03، 1407هـ/1987م.

16- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط 05، 1994م.

17- علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 01، 2006 م.

18- فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، دار المعرفة، الجزائر، د ط، 2009م.

19- فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ط 2، 1998.

20- فيصل هادي عبد الله، دفاعا عن الحداثة الشعر الحر وضرورة التجديد.

21- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دارالعلم للملايين، ط 01، 1974م.

22- محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ، ط 01، 1425هـ/2004م.

23- محمد حسن ابراهيم عمري، الورد الصافي من على العروض والقوافي، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1409هـ - 1988 م.

24- محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحر، دار غريب، القاهرة، د. ط، 2001م.

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

26- محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، ط01، 1977م.

27- محمود علي السمان، العروض الجديد، أوزان الشعر الحر وقوافيه، دار المعارف، دط، 1983م.

28- محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، دمشق، 1416هـ/1996م.

29- مصطفى حركات، نظرية الإيقاع، دار الآفاق، الجزائر، د ط، د ت.

30- النعمان القاضي، شعر التفعيلة والتراث، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1977م.

قائمة المعاجم:

1- عبد عون الروضان، معجم الشعراء العرب في القرن العشرين، الأهلية للنشر والتوزيع، ط 01، 2005م.

2- محمد علي الشوابكة، أنور أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، الأردن، د ط، 1411هـ - 1991م.

3- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 8، 1426هـ-2005م.

4- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م.

قائمة المجلات:

1- مجلة اضاءات نقدية، السنة 5، العدد 17، 2015م.

2- مجلة جامعة دمشق، المجلد 29، العدد(ا+2)، 2013م.

3- مجلة كلية الآداب، بسكرة، العدد 08، 2011م.

4- رحمن غركان، سعيد مراد جواد، بنية الإيقاع في قصائد الرحلة الخيالية الحديثة، كلية التربية، جامعة القادسية.

5- مجلة جامعة ذي قار، م 08، العدد 04، 2013م.

6- مجلة التربية والعلم، ع13، 1993.

7- مجلة، البحرين، 2013م.

8- مجلة الواحات، الجزائر، العدد 13، 2011م.

9- مجلة القادسية للعلوم الانسانية، م12، العدد 03، 2009م.

10- مجلة كلية التربية الأساسية، العراق، العدد 50، 2007م.

المواقع الالكترونية

1- Ar.m.wikipedia.org

2- http://larbidahou.com/Livres/livre_15/livre_15_05.php

الفهرس

مقدمة: 02

تمهيد: الصورة الموسيقية في الشعر العربي: 08

1- العروض وموسيقى الشعر: 09

2- مراحل الإيقاع في الشعر العربي: 23

الفصل الأول: من الوزن إلى الإيقاع: 41

1- ملامح التحول الإيقاعي: 42

2- وظيفة الإيقاع: 64

3- أثر الموسيقى في تحريك النفس: 84

الفصل الثاني: مكونات الإيقاع في الشعر المعاصر: 97

1- المكون الصوتي: 98

2- المكون النفسي: 119

3- المكون الدلالي: 131

الفصل الثالث: القيمة الإيقاعية في شعر التفعيلة: 143

1- التركيب الإيقاعي للسطر الشعري: 144

2- تساوي الإيقاع بالتجربة الانفعالية: 160

الفصل الرابع: إيقاع النبر في الشعر العربي: 177

1- اللغة وطاقتها الانفعالية: 178

2- المدى الزمني/ الانفعالي للجملة الشعرية: 190

3- الدفقة الشعورية في إيقاع القافية: 203

خاتمة: 213

قائمة المصادر: 219

قائمة المراجع: 221
قائمة المعاجم: 223
قائمة المجلات: 223
المواقع الالكترونية: 224
الفهرس: 225