الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة:
"بنية التكرار عند البياتي نموذجاً"

الدكتورة هدى الصحناوي*

الملخص

تمتاز القصيدة المعاصرة بالجرأة في الانزياح عن الأطر القديمة، وتحاول إبداع نماذج ترقى إلى تأسيس حساسية شعرية جديدة، وتتخذ في سبيل ذلك تقنيات وآليات متعددة، ومنها تلك التي تؤسس لبنية إيقاعية تتمرد على المعايير الموسيقية التقليدية بما فيها من الصرامة في وحدة الوزن والقافية، ولا تستسلم لسطوة النموذج السائد، فتنتقل من مضمارها المعهود إلى ساحة تسيطر عليها جزئيات وتفاصيل دقيقة يستغل الشاعر مكوناتها في سبيل التخطيط لهندسة معمارية داخلية على علاقة وطيدة بالانفعالات النفسية، والإيحاءات الدلالية، التي ترسم إحداثيات التوتر الإيقاعي المتناغم مع حركة النفس، وحركة الدلالات النصية، لذلك تتجه صوب حركة الداخل التي تنمو وتتطور بفعل التواصل والتفاعل بين معظم مكونات النص، ونسيج علاقاته، من هنا يأتي البحث الراهن ليتتبع العوامل والمكونات التي تسهم في التشكيل الإيقاعي بعيداً عن المكون الخارجي المتمثل في الوزن العروضي والقافية، ويتخذ (البحث) لنفسه تقنية التكرار الحرفي نموذجاً للتطبيق، ليكشف عن أحد جوانب الإيقاع الداخلي، ومدى فاعليته في تشكيل البنية الإيقاعية العامة للنص، وارتباط ذلك بالبعد الدلالي، للوقوف على العلاقة العضوية بين الدلالة الإيقاعية والدلالة اللغوية، واستجلاء التمثيل الصوتي للمعاني، وإسهامها في إنتاج حركة النص الإيقاعية.

* قسم اللغة العربية- كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة دمشق

المقدمة:

الشعر حساسية انفعالية راقية، وتمثيل إبداعي لقدرات اللغة الصوتية والدلالية، يفرض بآلياته المجازية على اللغة انحرافاً يرمي من ورائه إلى استثمار الإمكانيات الفنية المخبوءة فيها، وكشف طاقاتها الكامنة، والانطلاق منها نحو فعالية تجسد الجماليات التي تمنح النص قوة الاستمرار والحيوية والتأثير، وربما كان السمع آلة الإدراك الأولى في تلقي الشعر، ومن هذا المبدأ كان لا بد للشعر من التركيز على الناحية الصوتية، لذلك بحث المبدعون الأوائل عن الطريقة المثلى التي يستطيعون من خلالها تحقيق الأثر الفعال بأقوالهم في الآخرين، وهكذا " تجاوزوا مرحلة اللغة اليومية العادية إلى الجمل المسجوعة التي تعتمد القافية ولكنها غير موزونة، وارتقى السجع إلى بحر الرجز المتألف من تكرار سببين ووتد ليسهل على السمع، ويبلغ أثره في النفس "[1]، ويؤكد حسان بن ثابت أهمية حلاوة القول وتأثيره في الأسماع بقوله:

إنـــي لأعجب مـــن قولٍ غررت بـــه حلـــوٍ يُمـــَدُّ إليه السمعُ والبصرُ

لو تسمعُ العصمُ من صمِّ الجبال بـــه ظلتْ من الرَّاسياتِ العصْمِ تنحدرُ[2]

ونلمح هذا التوجّه والاعتقاد في قول بشار بن برد المشهور الذي رفع من شأن السمع وقدمه على البصر:

يا قومُ أذني لبعضِ الحي عـــاشقةٌ والأذن تعشق قبل العينِ أحيانـــــا

قالوا بمن لا ترى تهذي فقلت لهم الأذنُ كالعين تؤتي القلبَ مـــا كانا[1]

---

1 - عبد الله الغذامي: الصوت القديم والجديد – دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث – الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987، ص 9.

2 - الجاحظ: المحاسن والأضداد، تحقيق فوزي عطوي، دون طبعة، دار صعب، بيـــروت، 1969م، ص56.

فالإيقاع الصوتي يقوم على التأثير في حاسة السمع ثم ينعكس ذلك على الحالة الوجدانية والفكرية عند المتلقي، ويترك أثراً في قواه الذهنية والتخيلية، ويتحقق ذلك من خلال الإطار البنائي الذي ينتظم أحرفاً وألفاظاً وتراكيب تتوزع وفق هندسة صوتية معينة يعتمد فيها الشاعر على التقسيم والتكرار، أو يستخدم تقنيات صوتية نابعة من استثمار آليات البديع، مما يجعل الإيقاع منبثقاً عن جملة من التقنيات التي تخلق بتضافرها وحدة وزنية متكاملة ومتناسقة، وفي ذلك يقول نزار قباني " الشعر هندسة حروف وأصوات نُعمر بها في نفوس الآخرين عالماً يشبه عالمنا الداخلي، والشعراء مهندسون لكل منهم طريقته في بناء الحروف وتعميرها "[2]

ولا شك أنه لا انفصام بين الهندسة الصوتية وقدرة القول على التأثير في السامع، ويمكن الاستدلال على ذلك بما ورد في القرآن الكريم من تكرار لبعض الأحرف أو المقاطع الصوتية في افتتاح سور معينة، وبالرغم من عدم اتفاق المفسرين على وضع تعليل مقنع لها، إلا أن لها تأثيراً نفسياً وتخيلياً على المتلقي لا يمكن التغاضي عنه، وإلى هذا يشير أبو هلال العسكري بقوله:" وإذا كان الابتداء حسناً بديعاً، ومليحاً ورشيقاً كان داعية إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام، ولهذا المعنى يقول الله عز وجل:ألم، وحم، وطس، وطسم، وكهيعص، فيقرع أسماعهم بشيء بديع ليس بمثله عهد، ليكون ذلك داعية لهم إلى الاستماع لما بعده، والله أعلم بكتابه"[3].

---

1 - ديوان بشار بن برد، ج4، شرح محمد الطاهر عاشور، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1957م، ص 194.

2 - قباني، نزار: الشعر قنديل أخضر، منشورات المكتب التجاري، بيروت، ط2، 1964، ص 39.
وينظر : حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية وعروضية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989، ج1، ص 17.

3 - أبو هلال العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، دون تاريخ،ص 457.

فالإطار الصوتي يتلاحم مع سائر عناصر التجربة الفنية الأخرى من ألفاظ وتراكيب وصور وأخيلة وحروف، ويخرج هذا التلاحم بإطار إيقاعي خاص، له طبيعته ووظيفته المنوطتان به في القصيدة.

من هنا كان البحث الراهن محاولة في فهم العلاقات الداخلية التي تشكل المرتكز في إنتاج إيقاع يناسب الانفعال النفسي، والحالة الشعورية، والمعاني الدلالية، التي انبثقت عن ترتيب مقنن ومنظم لحركة الأصوات في النص، ونتخذ هنا نصوصاً شعرية معاصرة مداراً للتحليل، وسنعتمد عليها لسبر الأداء الوظيفي لتقنية التكرار الحرفي، بوصفها مكوناً من مكونات الإيقاع الداخلي، في تشكيل البنية الإيقاعية العامة للنص.

الإيقاع؛ البناء الصوتي للقصيدة:

الإيقاع نوع من الانزياح في الخطاب، ينقله من المستوى النثري إلى المستوى الشعري، وهذا الانزياح يختص بالكيفية التي ترتّب بها الأصوات في النص، فالشعرية لا تتحقق دون الإيقاع، وبالرغم من استحواذ بعض النصوص النثرية على شيء من الإيقاع فإن ذلك لا يرفعها إلى مكانة الشعر لأسباب عدة، وهذا يدفعنا إلى البحث عن أسرار الإيقاع الشعري، والتفكير فيما إذا كان العروض العربي يستوعب هذه الأسرار، إذ نلحظ أن النقد القديم لا يتفق كثيراً مع النظرة المعاصرة للإيقاع، إذ تبنى نظرة معيارية ذات قواعد صارمة في تحديد الوزن والقافية مما لا يخرج عن الأسس التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي، وهذا واضح في تعريف قدامة بن جعفر للشعر بقوله:" حدَّ الشعر بأنه كلام موزون ومقفى ويدل على معنى"[1]. فالإيقاع عنده هو الوزن والقافية، فالنظرة التقليدية تتناول الفرق بين الشعر والنثر من وجهة نظر ضيقة، إذ كانت تنظر إلى الشعر "على أنه النثر مضافا إليه الوزن والقافية وعندما يتجرد من

1 - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخـــانجي، القـــاهرة، د. ط، 1963م، ص171.

الوزن والقافية ويتحول إلى نثر يعود إلى ما يستطيع القارئ أن يفهمه"[1]. فأهملت الحركة الإيقاعية، وركزت على التناوب الزمني للصوت، لذلك لم يلحظ النقاد القدماء الإيقاع " إلا من خلال الموسيقى والوزن الشعري، مع أنه كان من أوضح فنّي العمارة والزخرفة الإسلاميين، كما كان الأساس الذي قامت عليه علوم البلاغة والفن اللغوي"[2]مما يعني استبعاد كل ما من شأنه أن يسهم في بناء معمارية الهندسة الصوتية خلا التقسيم الزمني للصوت " إن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسّم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسّم الزمان بالحروف المسموعة"[3] العنصرين السابقين: الوزن والقافية، وإن تجرأ شاعر على خرق الوزن العروضي - المعهود سماعاً قبل أن يقنن ويصبح قاعدة لاحقاً- تعرض للذم والتوبيخ، مما منع محاولات الخروج على البنية الإيقاعية للشعر من النمو والتطور، بالرغم من أن الشعر العربي القديم لا يخلو من مثل هذه المحاولات بدءاً من قصيدة عبيد بن الأبرص التي مطلعها:

أَقْفَرَ منْ أَهْلِهِ مَلْحُوبُ فالقُطَّبِيّاتُ فالذَّنُوبُ[4]

1 - محمد حماسة عبد اللطيف: منهج في التحليل النصي للقصيدة - تنظير وتطبيق - مجلة فصول، محور "الشعر العربي المعاصر"، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 15، العدد الثاني، صيف 1996، ص110.

2 - عزالدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 1992، ص 281.

3 - ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، 1977، ص 238.

4 - أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، تحقيق علي محمد البجاوي، مكتبة نهضة مصر، د. ط، 1981، ص 380.

يقول قدامة بن جعفر عن هذه القصيدة: " وفيها أبيات قد خرجت عن العروض البتة، وقبح ذلك جودة الشعر، حتى أصاره إلى حد الرديء منه، فمن ذلك قوله:

والمَرْءُ ما عاشَ في تكذيبٍ طُولُ الحَياةِ لَهُ تَعْذِيبُ

فهذا معنى جيد ولفظ حسن، إلا أن وزنة قد شانه وقبح حسنه، وأفسد جيده"[1].

ومن ذلك أيضاً ما ورد عن أبي العتاهية" قال محمد بن أبي العتاهية: سئل أبي: هل تعرف العروض؟ فقال: أنا أكبر من العروض. وله أوزان لا تدخل في العروض"[2]. وما لبثت أن توالت أشكال الخروقات على الأنماط العروضية القديمة، وصولاً إلى الشعر الحر وقصيدة النثر، فتجاوز الشعراء العروض من خلال استخدام زحافات مستحدثة، أو من خلال التنويع في الأوزان في القصيدة الواحدة، والاستغناء عن القافية الموحدة، وغير ذلك من أشكال التنويع الموسيقي الذي نتج عنه مفهوم جديد للإيقاع الشعري، إذ يفرق عبد الرحمن موافي بين الوزن والإيقاع بقوله:" الوزن يتأسس على التفاعيل التي تحكمها الحركات والسكنات بطريقة منتظمة، بينما الإيقاع يمثل مفهوماً موسيقياً أكثر اتساعاً، يشتمل- إلى جانب الوزن- على أنظمة صوتية أخرى تعتمد على الكم، كما في حالة الوزن العروضي، أو الارتكاز كما في حالة النبر، وقد تتأسس على بعض الظواهر البلاغية مثل: الترصيع، والتجنيس الداخلي، والتقسيم، والمقابلة، والمطابقة، إلى جانب بعض الظواهر الصرفية"[3].

فالإيقاع مفهوم شامل للهندسة الصوتية في القصيدة، بينما الوزن والقافية لا يمثلان إلا المستوى الخارجي منه، أو القاعدة المفروضة عليه من الخارج، بحكم أن الشعر لا

1 - قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 178.

2 - أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ج1، 345.

3 - عبد العزيز موافي، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004، ص118.

يكون شعراً بدون الوزن والقافية – كما في قول قدامة بن جعفر السابق – بينما الإيقاع خاصية جوهرية في الشعر نابع عن طبيعة التجربة الشعرية ذاتها، وهو الأمر الذي يخلق تفاعلاً عضوياً بين النظام الصوتي والنظام اللغوي في القصيدة، ولذلك يضم الإيقاع إلى مداره ضروب البديع والتكرار والقافية الداخلية وحروف المد والهمس والجهر. ومدى التآلف بين هذه العناصر نفسها، من جهة، وتناغمها مع تجربة الشاعر، من جهة أخرى، هو الذي يحدد الإيقاع الداخلي، وهو ما لم يلتفت إليه النقد القديم؛ لأنه "عني بالإيقاع الخارجي المتمثل بالوزن والقافية بعدّه جانباً مهماً في الحكم على جودة القصيدة"[1]، وميز صلاح فضل بين المستوى الخارجي والمستوى الداخلي بقوله:" المستوى الصوتي الخارجي المتمثل في الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة والمستحدثة، ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها، ومسافاتها، وتوزيع الحزم الصوتية، ودرجات تموجها وعلاقاتها، كما تشمل ما يسمى عادة بالإيقاع الداخلي المرتبط بالنظام الهارموني الكامل للنص الشعري"[2]. وفي الإيقاع الداخلي يكون هناك تناغم وتوحد بين الانفعال الوجداني والنغم الصوتي المنبعث عن جرس الأحرف والكلمات: " فالإيقاع الداخلي يؤدي دوراً هاماً[3] في تعميق الإيقاع النفسي، وفي خلق نغمات وإيقاعات أخرى تتوازى مع الإيقاع الخارجي للقصيدة "[4]، إذن هناك تلازم بين الموسيقى الخارجية والداخلية، و" إن الإيقاع الشعري ذو وترين متلازمين يعزفان معاً في نفس المتلقي، وفي أذنيه، وهما وتر خارجي يتجلى من خلال النغم الصوتي المتمثل في

1 - ينظر: عبد الكريم حسين، عمود الشعر، مواقعه، ووظائفه، وأبوابه، ط1، دار النميـــر للطباعـــة والنشر، دمشق، 2003م، ص 130.

2 - صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ط1، دار الآداب، بيروت، 1995، ص22.

3 - هكذا وردت في الأصل، والصواب: مهماً.

4 - فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، مصر، د. ط ، 1997، ص 441.

الوزن والقافية، ووتر داخلي يتجلى من خلال النغم النفسي العميق "[1]، ومن هنا أشار أدونيس إلى العلاقة الوشيجة بين الانفعالات النفسية والكلمة في النص، وجعل هذه العلاقة أساس البناء الإيقاعي الذي يتجاوز الوزن العروضي إلى أسرار غامضة من الحركات الداخلية التي تمور بها النفس وتظهر في سياق النص: " الإيقاع في اللغة الشعرية لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم، القافية، الجناس، تزاوج الحروف وتنافرها، هذه كلها مظاهر أو حالات خاصة من مبادئ الإيقاع وأصوله العامة، إن الإيقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل فيما بين النفس والكلمة، بين الإنسان والحياة"[2]

ومما لا شك فيه أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة في إطار معين، بيد أنه يتّسع ليشمل عناصر أخرى تراعي خصائص الأصوات من الجهر والهمس والنبر والتنغيم، فضلاً عن ظاهرة التكرار وضروب البديع، وغيرها، وقد يرتبط الإيقاع هنا – مثلاً – بالسجع لا بالوزن العروضي، لذلك يرى عبد الله الغذامي فرقاً بين الوزن والإيقاع فيقول: "ويعرف قراء الشعر أن لكل قصيدة وقعاً على قارئها يختلف عما سواها من قصائد حتى وإن تماثل وزنهن العروضي،.....والسبب في ذلك أن لكل كلمة لغوية وزناً عروضياً، ولها وزن صرفي، كما أن لها نظاماً مقطعياً، وفيها نظام نبري"[3]. وأشار الجاحظ إلى أن الوزن وحده في الكلام لا يجعل منه شعراً، لأن الأصل في ذلك هو القصد، مما يعني أن الشعرية هي شرط خلق القصيدة، والشعرية تشمل المستوى الدلالي والمستوى الصوتي، فضلاً عن سائر العناصر الأخرى من

1 - د . خليل الموسى: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط1، 1991، ص 93.

2 - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط4، 1983، ص 94.

3 - عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ط1، النادي الأدبي الثقافي ، جدة، 1985، ص311.

العاطفة والخيال وغيرهما، وهذه المستويات يصيبها الانزياح الذي يشكل جزءاً من الفروق الأساسية في مستوى الإبداع بين نص وآخر، فالشعر هو الانزياح عن المعتاد، لذلك لا يكون الكلام التداولي شعراً ولو استحوذ على الوزن:" اعلم لو أنك اعترضت أحاديث الناس وخطبهم ورسائلهم لوجدت فيها مستْفعْلن ومستْفعْلن كثيراً، ومستفعلن مفاعلن، وليس أحد في الأرض يجعل ذلك المقدار شعراً...، وكيف يكون هذا شعراً، وصاحبه لم يقصد إلى الشعر"[1]. فهناك تواصل ما بين الشعر والنثر، إذ يمكن أن نلحظ عناصر نثرية في الشعر، وعناصر شعرية في النثر، وليس هذا الرأي بمبتدع، فقد نُسب إلى أبي سليمان المنطقي أنّه قال" في النثر ظلٌّ من النظم، ولولا ذلك ما خفّ ولا حلا، ولا طاب ولا تحلّى، وفي النظم ظلٌّ من النثر، ولولا ذلك ما تميزت أشكاله، ولا عذبت موارده"[2] فالإيقاع هو تنظيم وترتيب لفيض من الأصوات والمعاني والأحرف والكلمات، يستطيع أن يمنح النص تكثيفاً معنوياً، وعمقاً دلالياً، وتأثيراً نفسياً وخيالياً فعالاً في المتلقي، إذ ترى الشكلانية الروسية أن " الإيقاع مثله مثل الصور يقصد به الكشف عن النمط التحتي للحقيقة العليا أي غور المعنى الكامن "[3]. ولذلك فإن الإيقاع لا يتوقف عند الوزن والقافية، وإنما يتعداهما إلى جملة من العناصر والظواهر التي تتآزر وتتناغم على المستوى الصوتي واللغوي والبلاغي لتنتج تنظيماً نوعياً من الحركة النصية، وفي هذا الصدد جاء تعريف رجاء عيد للإيقاع بأنه «ليس عنصراً محدداً، وإنما مجموعة متكاملة، أو عدد متداخل من السمات المتميزة تتشكل من الوزن والقافية الخارجية والتقنيات الداخلية بواسطة التنسيق الصوتي بين الأحرف الساكنة

1 - الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون،ج1، دار الفكر، بيروت، دون تاريخ، ص288-289.

2 - أبو حيان التوحيدي: المقابسات، تحقيق حسن السندوبي، د . ط، القاهرة، 1929، ص 246.

3 - نقلاً عن: سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص 135.

والمتحركة إضافة إلى ما يتصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية داخل منظومة التركيب اللغوي من حدة أو رقة أو ارتفاع أو انخفاض أو من مدّات طويلة أو قصيرة، وجميع ذلك يتم تناسقه، ويكمل انتظامه في إطار الهيكل النغمي للوزن الذي تبنى عليه القصيدة»[1]. من هنا حرص الشاعر المعاصر على القيمة الصوتية للأحرف والمفردات، مثلما حرص على قيمتها الدلالية والبلاغية في سياق النص الإبداعي، ومن أجل تحقيق إيقاع متناغم ومؤثر في النص لا بد للشاعر من الاستحواذ على الأسرار الكامنة في الأحرف والكلمات من الإيحاءات الدلالية والنفسية والانفعالية، والقدرة على تنظيمها وصياغتها في نسيج النص بما يحقق لها إيقاعاً محركاً لانفعالات المتلقي، وحدد أدونيس بعض العناصر التي تحقق للشاعر هذا الإيقاع، ومنها " التوازي و التكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتزاوج الحروف وغيرها "[2].
والإيقاع الداخلي " يتولد من تماس الكلمات فتنفجر وتتحول طبيعة أجسادها من خلال برق شعري كثيف "[3] ، مثلما هو " حركة تنمو وتولد الدلالة"[4]، ويمكن أن نسبر هذا الفهم في نص شعري للبياتي[5]، يمتاز ببنى متنوعة تسهم في إنجاز إيقاعه:

أيا جيل الهزيمة .. هذه الثوره
ستمحو عاركم وتزحزح الصخره
وتنزع عنكم القشره
وتفتح في قفار حياتكم زهره

1 - رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي ، دار الفكر، بيروت، ط1، ص 112.
2 - أدونيس: في قصيدة النثر، مجلة(شعر)، دار مجلة شعر، بيروت، س4، ع14، 1960،ص:80 .
3 -عبد العزيز مقالح: أزمة القصيدة العربية،مشروع تساؤل، دارالآداب، بيروت، ط1، 1985ص 57.
4 - يمنى العيد: في معرفة النص، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص105
5 - عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية، ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيـــروت، 1995، ديوان سفر الفقر والثورة، قصيدة إلى عبد الناصر الإنسان، ج2، ص 8.

وتنبت ، أيها الجوف الصغار ، برأسكم فكره
سيغسل برقها هذي الوجوه وهذه النظره
ستصبح هذه الحسره
جسوراً وقناديل
زهوراً ومناديل
ويصبح باطل الحزن أباطيل
وتزهر في فم الشعب المواويل
ستهوي تحت أقدامك ، يا جيلي ، التماثيل
وتسقط عن رؤوس السادة التيجان
كأوراق الخريف ستسقط التيجان
وتجرفها رياح الكادحين لهوة النسيان
فهذا البرق لا يكذب
وهذا النهر لا ينضب
وهذا الثائر الإنسان عبر سنابل القمح
يهز سلاسل الريح
مع المطر
مع التاريخ والقدر
ويفتح للربيع الباب
فيا شعراء فجر الثورة المنجاب
قصائدكم له ، لتكن بلا حُجّاب
فهذا المارد الثائر إنسان

يزحزح صخرة التاريخ ، يوقد شمعة في الليل للإنسان.

إذا تجاوزنا الوزن والقافية، فإن نسق الإيقاع الداخلي يقوم في هذا النص على جملة من الظواهر التي منها خصائص الأحرف: ومنها كثرة ورود حرف الراء الذي من صفاته التكرار الذي يوحي بالتعاقب والحركة. والمطابقة أو المخالفة: شمعة/ ليل – هزيمة / ثورة- قفار/زهره.. والجناس: منجاب/حجاب – قناديل/مناديل ... والمواءمة بين المفردات والمعاني: ثورة/صخرة/ فكره/نظرة.. والتكرار، وحركة النص التي تتولد من طريقة صياغة المفردات في التراكيب، والتراكيب في نسيج النص، وغيرها، فالإيقاع قد تكون " نواته الإيقاعية صفة جوهرية أو ثانوية في صوت، أو مجموعة أصوات، مطابقة لجملة أصوات الوحدة الدلالية أو غير مطابقة، كما قد تكون نغمة مسموعة من توالي المفردات المكونة لتراكيب مخصوصة .. وهو عمل النص تحسّ به النفس، ويقننه الدرس"[1]، في نص البياتي نلحظ أن الحركة الدلالية مبنية على ثنائية: الموت والانبعاث. وهي تخترق النص كاملاً، وتشكل جوهر وجوده، ويترتب على هذه البنية الدلالية حركة إيقاعية تناسبها، ومن دونها يفقد النص قدرته على العزف على أوتار النفس، وتصبح اللغة مادة جامدة تفتقد الرواء وحسن التعبير الصوتي، لأن العلامة اللغوية هي نتاج " العلاقة القائمة بين الصوت والمعنى، إذ لا يمكن أن يوجد أي معنى بدون[2] صوت يعبر عنه "[3] فلا تستطيع اللغة التعبير بشكل دقيق عن مكنوناتها الخفية دون إيقاع صوتي، إذ " إن الإيقاع هو المعنى لأن اللغة لا تنتج المعنى خارج إيقاع تركيبها الدلالي "[4]، ويزداد الإيقاع بروزاً مع تبدّل القواعد

1- محمد الهادي الطرابلسي: في مفهوم الإيقاع ،مقال (حوليات الجامعة التونسية) ع 32/ 1991،ص 21

2 - هكذا في الأصل والصواب : من دون.

3 - محمد صابر عبيد: القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتـــاب العـــرب، دمشق، 2001، ص 23.

4 - أحمد سليمان الأحمد: الإيقاع ودلالته في الشعر، مجلة المنهل، السعودية، ع 183، السنة 1995، ص 32.

اللغوية الاعتيادية، وتحوّلها إلى الانزياح الذي يبطل الدلالة الوضعية، ويستبدل بها الدلالة الإيحائية أو المجازية، أو مع تبدّل الانفعالات التي تخلخل العاطفة وتؤججها " فالعاطفة في بنية المضمون إيقاع خاص يزاوج بين الرغبة والرهبة، والشجاعة والخدر، والأمل واليأس، والتذكر والحلم، والعذوبة والعذاب، والماضي والمستقبل، وكل ما من شأنه أن يكون عواطف متضاربة ، وهواجس متراكبة، تنحصر في علاقة طرفيها المتضادين بين الحركة والسكون "[1] وفي القصيدة الراهنة وبسبب تبدل الإحساس العاطفي، نرى حركة الإيقاع تتوس علواً وانخفاضاً، أو تتأرجح بين الهزيمة والنصر، بين التشاؤم والتفاؤل، بين اليأس والأمل، فهي حركة متفاوتة في طول ترددتها، بيد أن المنحى الوجداني المرتبط بالحسرة هو المسيطر على النص، مما يجعل الجانب المأساوي طاغياً، وهذا يدفع بالإيقاع إلى الانحياز نحو النغم الكئيب، فالقصيدة تبدأ من نقطة الاندحار، متجهة إلى نقطة الانتصار، ويرتبط هذا بالدلالة الأسطورية للموت والانبعاث مع تموز أو أدونيس، أو بالمعنى الديني مع السيد المسيح، في موته وقيامته، مما يوحي بشعائر الموت، وابتهالات الألم والانكسار، فالنص يعاني من مشاعر الندم والحيرة والتقهقر، وتختبئ هذه المشاعر خلف المفردات والصور التي تشي بالضعف والهوان، دون البوح بذلك: جيل الهزيمة – ستمحو عاركم – قفار حياتكم – الجوف الصغار – باطل الحزن ... فمفردات: الهزيمة، العار، قفار، الحزن.. مرتبطة مباشرة بالانفعال المرير وبالشعور بالمهانة والخذلان، لكن الصورة الشعرية في مستواها الانزياحي تحرّك الانفعال وتؤججه لتستعدّ النفس لما يكمن وراء الدلالة الظاهرة: قفار حياتكم / باطل الحزن، ستمحو عاركم ... فهناك شيء ما ينتظره الشاعر، وهو يناقض الوضع القائم، أو يقوضه وسيستبدل به آخر، هذا التوجه الدلالي يحرّض داخلياً على الاستعداد للمرحلة القادمة، فتتغير حركة النفس

1 - علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيـــروت، ط1، 2006، ص 38.

الداخلية وتهتز، ومعها تتغير الحركة الإيقاعية، فالبياتي يرغب في تغيير الواقع، فيتمرد، ويثور، ويهدّد:

هذه الثورة / سيغسل برقها هذي الوجوه / ستهوي تحت أقدامك ، يا جيلي ، التماثيل / وتسقط عن رؤوس السادة التيجان ....

هذا التبدّل في الإرادة والانفعال يرافقه تبدّل في الإيقاع، فإذا استثنينا الوزن والقافية، فإن عوامل أخرى تبرز لتؤسس للإيقاع الذي يناسب هذا الوضع، كما هو الحال مع الصورة الشعرية التي تخلق نوعاً من الانزياح الدلالي، وينتج عنه إيقاع يناسبه، يضاف إلى ذلك مراعاة البياتي الإيحاء التعبيري والإيقاعي للصوائت الطويلة من خلال منحها ظهوراً لافتاً بفضل التكرار، إذ نجد قيماً موسيقية " لحروف المد، وثمة علاقة بين هذه القيم، تُحدث تأثيراً نفسياً شبيهاً بالتأثير الذي يحدثه لحن موسيقي، وإن كان الأمر في الشعر أخفى منه في الموسيقى "[1] وهذا واضح من ورودها بشكل بارز: أيا، أيها، قناديل، مناديل، أباطيل، المواويل، التماثيل، النسيان، رياح، قصائد، سلاسل ... فتفرض إيقاعها على إحساس السامع، وهو إيقاع مديد وبطيء يلائم نبرة الحزن والتوجّع والنداء والاستغاثة، وتجتمع مع تكرار الأحرف الأسلية الطاغية على النص التي لا يخلو سطر شعري منها: ستمحو، تزحزح، الصخرة، تنزع، زهرة، الصغار، برأسكم، سيغسل، ستصبح، الحسرة، جسوراً، زهوراً، الحزن، ستهوي، تسقط، رؤوس، السادة، النسيان، سنابل، سلاسل، قصائدكم ... فتعطي النص سلاسة وخفة ونطقاً رهيفاً، بعيداً عن الوعورة والجفاف، وائتلافاً مقبولاً مع المحتوى الذي يركز على الناحية الإنسانية والوجدانية، فتبعث في النفس شعوراً بالليونة والرقة، لما فيها من طلاوة الموسيقى الشعرية، والنغم الهامس الحزين بفضل خاصية جريان الهواء مع أحرف الصفير الرخوة، وهذا يعكس الحالة الانفعالية المتسمة بالألم التي

1 - محمد شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1968،ص 85.

يعيشها الشاعر، فهو مفعم بعاطفة الحزن العميق، بالرغم من أنه يظهر شوقاً جارفاً إلى التحول والانتصار، وإيماناً راسخاً بالانبعاث الجديد، وهذا التداخل يؤثر في الحركة الإيقاعية، ومن ذلك استخدامه حرف الاستقبال الذي يمهّد للنصر قبل تحقيقه، فيخلق صعوداً في حركة الإيقاع: ستمحو، سيغسل، ستصبح، ستهوي ... وإذا كانت هذه الأفعال متضمنة الحركة التصاعدية، إلا أنها حركة مؤجلة بفضل التسويف: حرف السين، وهذا يبطئ من وتيرة تسارعها، ثم يقترن ذلك بنوع من التحدي المكنون في مفردات غنية بإيحاءات أسطورية تخلف لدى المتلقي إحساساً عميقاً بالتجدد، وإبحاراً في الفضاء الملحمي: الصخرة، البرق، الثائر، المارد، القدر، المطر، ... ونلحظ ورود حرف الراء فيها، ومن صفاته التحرّك، والترجيع، والنضارة، والتكرار[1] الذي يوحي بالتعاقب والحركة المرتبطة بالمعاني التي توحي بها، فالبرق: حركة ضوئية، والمطر: حركة مائية، والثائر: حركة تمردية، والتعاقب فيها ظاهر من التحول: من الظلام إلى النور – من الجدب إلى الخصب – من العبودية إلى التحرر، ومفردة الصخرة تشي بالتحول من الموت إلى القيامة (في حالة السيد المسيح)، وبالصعود والانحدار (في حالة سيزيف)، والقدر: متضمن إرادة التغيير والتحول، بينما المارد: يمثل حركة القوة التي تمارس فعل التحول، فالقصيدة جوهرها التحول، لذلك نراها في الخاتمة تستغني عن التسويف، وتستقر عند التحقيق: (يزحزح صخرة التاريخ – يوقد الشمعة) - يمكن ملاحظة أحرف: (ز – ح – خ – ش) الرخوة المسيطرة على المقطع - وهذا الاستقرار يناقض تماماً افتتاحية القصيدة: أيا جيل الهزيمة.. (أحرف المد الطويلة: أيا – جي – زي)، فهناك مفارقة صارخة بين البداية والنهاية، وهذه المفارقة تشكل سبباً في توتر الإيقاع وتبدّله، إذ في خاتمة القصيدة يشعر المتلقي بالرضا، وتهدأ انفعالاته،

1 - ينظر: حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص84.

بفعل زوال حسرة الهزيمة، بينما بدأ هائجاً متوتراً يمدّ صوته ويرفع نبرته: أيا ... في مطلعها.

فالانفعالات القلقة المضطربة التي كانت سبباً للإيقاع المتبدّل، أشعلتها جملة من الأسباب غير المرتبطة بالوزن العروضي، ومنها الاستخدام المفرط للأفعال المضارعة في دلالة على الحركة المستمرة، وعلى الحيوية والنشاط والتغير، وهذه الأفعال تأتي في جمل متتابعة، يربط بينها حرف العطف (الواو)، مما يجعل إيقاعها في تواصل لا انقطاع في انسيابه، وكأن الشاعر في عجلة من أمره يريد أن يحسم الموضوع، إضافة إلى ما ينتج من التوازي والتناسب في الطول بين بعض الأسطر من تكرار إيقاعي يحاول ترسيخ الفكرة أو المضمون:

جسوراً وقناديل

زهوراً ومناديل

وكذلك نلحظ في تكرار صيغة منتهى الجموع مدّاً في الصوت لا يصدّه إلا الحرف الصامت في نهاية المقطع: قناديل – مناديل – مواويل – تماثيل – أباطيل ... فهي تفتح السبيل أمام اتساع فضاء التخيل بإيحاءاتها من خلال الصوائت الطويلة: نا – وا – با ... وتمنح النص امتداداً إيقاعياً يكاد لا ينتهي، وهي تناسب ارتفاع الصوت في أثناء النداء للبعيد، ويعضد هذا التناسب بعض الجمل الاسمية الكبرى:

[فهذا البرق (لا يكذب)]

[وهذا النهر (لا ينضب)]

ولا يمكن التغاضي عن تكرار: ها - ذا – لا . وكأن البياتي يريد تأكيد قوة إحساسه بدنو لحظة الانتصار، بيد أن صيغة النفي تصدم السمع، وتخلق توتراً بين السلب

والإيجاب، فيعود الإيقاع إلى الاضطراب والاهتزاز. خاصة وأن النص تغيب عنه الأفعال الماضية بخصائصها السكونية الجامدة تماماً.

ومن الأسباب التي تخلق التوتر – أيضاً - الثنائيات المتضادة: الهزيمة/الثورة - قفار/ زهرة – شمعة/الليل – السادة /الكادحين – المارد / الإنسان - ... حيث تتجلى معاني التباين والتخالف من خلال هذه الثنائيات التي شكلت عناصر فكرة النص القائمة على الثنائية الجوهرية: الموت/الانبعاث. وكانت سبباً من أسباب الاضطراب العاطفي الذي خلق توتراً إيقاعياً، ويرى ريتشارد أن الشعر يقوم على التوتر الذي ينظم العلاقات، ويحقق التفاعل والاندماج[1]، فالبياتي يوظف التناقض بين الهزيمة والثورة ليخلق عنصر المفارقة الذي تقوم عليه شعرية نصه، ويشارك في توتر الإيقاع الذي بدأ مديداً بطيئاً، ثم تسارع، وتوتّر واضطرب، ليعود إلى الهدوء والاستقرار.

ويبدو أن الإيقاع الداخلي يعتمد كثيراً على التكرار الذي يؤدي دوراً فاعلاً في الإيحاء بمضمرات النفس، والإشارة إلى المعاني الغائبة أو الدلالات البعيدة، " وإذا كان التكرار التراثي يهدف إلى إيقاع خطابي متوجه إلى الخارج فإن التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي سيكولوجي".[2] من هنا لا بد من النظر في التكرار بشكل أوسع.

التكرار:

تُعدّ تقنية التكرار من أكثر العوامل المؤثرة في الإيقاع الداخلي، وتحتوي المصادر الإيقاعية الموجودة في الشعر الحر مثلا على تكرار الإعراب، وتكرار الأصوات

1 - نقلا عن: مصطفى ناصف: مشكلة المعنى في النقد الحديث، مطبعة الرسالة، القـــاهرة، د.ط.ت، ص 72.

2 - رجاء عيد :لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشاة المعارف، الإسكندرية ص 60

والعبارات والأسطر، والوقف، وطول السطر، ومحددات أخرى[1]، وقد أشار الدكتور حسني يوسف إلى أن التكرار " باب واسع يبدأ من تكرار الحرف أو بضعة أحرف إلى تكرار لفظة فأكثر ثم يتنوع ترتيب المكرورات ... وكله واقع في إطار التجنيس والتقطيع الصوتي ... "[2]، وظهرت بعض المحاولات النقدية القديمة للنظر في قضية التكرار داخل الفضاء البلاغي، وأكثر الآراء تذهب إلى أن التكرار إنما يؤتى به للتوكيد، "وهو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد"[3]، فالتكرار يُنظر إليه على أساس الوظيفة المعنوية التي يؤديها لترسيخ المعلومة في ذهن المتلقي، وهذا التصور جعل من التكرار عيباً لا بد من تجنبه ضمن العمليات الفنية التي ينبني عليها الشعر، وخاصة المعطيات اللغوية البنائية، وليس المضامين التي تعبر عنها تلك المعطيات، وهكذا يعتقد ابن سنان الخفاجي أن التكرار يخل بنسيج النص، ويؤثر في صياغته الفنية:" وما أعرف شيئاً يقدح في الفصاحة، ويغض من طلاوتها أكثر من التكرار لما يؤثر تجنبه، وصيانة نسجه عنه، إذ كان لا يحتاج إلى كبير تأمل، لا دقيق نظر"[4]، إن هذا الموقف يسمح بإقصاء صياغة أسلوبية لها دورها ووظيفتها الشعرية في بنية النص، لذلك ظهرت رؤى نقدية استطاعت أن تنظر إلى التكرار من خلال السياق، فابن رشيق القيرواني يرجع الفائدة البلاغية منه إلى الموضع الذي يرد فيه " وللتكرار

1 - Merriam Webster's Encyclopedia of Literature: Merriam Webster – Incorporated Publishers, ينظر dSpringfield- Massachusetts, U.S.A, 1995, p.946.

2 - حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي – دراسة فنية وعروضية – الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989، ص 163.

3 - ابن أبي الأصبع: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، تحقيق حفني محمد شرف، القاهرة، 1963، ص 392.

4 - ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982م، ص106.

مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل"[1].

أما النقد الحديث فإنه يرى في التكرار ظاهرة أدبية، وتقنية تسهم في بناء النص دلالياً وإيقاعياً، وتشكل إحدى الخصائص الأسلوبية للنص:" فلا يجوز أن ينظر إلى التكرار على أنه تكرار ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى، أو بالجو العام للنص الشعري، بل ينبغي أن ينظر إليه على أنه وثيق الصلة بالمعنى العام"[2]. وهذا التكرار يندرج تحت باب الإيقاع الداخلي، ويتحتم عليه أن يحمل في طياته الرهافة والتناغم، ودقة التأليف والسبك، وتناسب الحروف، وجمال جرسها، وبعدها عن التنافر. فالتكرار يمس الجانب اللفظي، لكنه لا ينفصل عن الجانب الدلالي، فيستحوذ على طاقة إيقاعية، وقيمة جمالية لا يمكن الاستهانة بها. والإيقاع في معناه العام يقوم على التكرار الصوتي " على أنه تعاقب أنغام منسقة في عملية تتابع ألحان و وقت "[3]، وهو الأمر الذي يتحقق أيضاً مع القافية، إذ هي أصوات تتكرر في ختام كل بيت شعري. " فإيقاعية الشعر قد تعني التكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها ومواضعها من العمل بغية التسوية بين ما ليس بمتساو، أو بهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوع، وقد تعني تكرار المتشابه بغية الكشف عن الحد الأدنى

1 - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ط1، دار المعرفـــة، بيـــروت، 1988م، ص683.

2 - موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، جامعة اليرموك، الأردن، مؤتمر النقد الأدبي، 1988، ص15.

3 - قادري عمر يوسف: التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، دار هومـــة، د . ط، 1999، ص 146.

لهذا التشابه، أو حتى إبراز التنوع من خلال الوحدة "[1]، بيد أن التكرار لا يمتلك قيمة فنية تذكر منفرداً، فهو يحتاج إلى التآزر والتعاضد مع سائر العناصر الإيقاعية الأخرى، وتظهر فاعليته في نسيج النص، فهو " لا يكتسب أهمية تذكر بمعزل عن السياق الشعري للقصيدة "[2]، ويمكننا أن نجد تنويعات مختلفة لاستثمار تقنية تكرار الحرف في القصيدة المعاصرة.

تكرار الحرف/الصوت:

ينوع الشاعر المعاصر في أسباب وعوامل إيقاعاته الداخلية، فيستثمر الصفات الصوتية لبعض الأحرف، ويركز عليها، لتظهر بشكل بارز في قصيدته من خلال توزعها الكثيف في معظم الأبيات، ويضيف إليها بعض الأحرف التي تماثلها في صفاتها الصوتية فتجري في نسق يطغى على النص بإيقاعه الخاص، ويرى جان كوهن أن الجناس الحرفي يعمل داخل البيت مقابلاً للقافية من باب المماثلة الصوتية، " ويكون الجناس الحرفي مقوماً مماثلاً للقافية، فهو يستفيد، مثل القافية من الإمكانات اللغوية...ويحقق من كلمة لكلمة ما تحققه القافية من بيت لبيت "[3].

- ومن نماذج تكرار الحرف اخترنا مقطعاً من قصيدة " قداس جنائزي إلى نيويورك"[4] للبياتي:

---

1 - يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، ترجمة محمد أحمد فتوح، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1999، 96.

2 - عبد الله خالد عدنان: النقد التطبيقي التحليلي، مدخل إجرائي، دار الكرمل، عمان، 1995، ص 101.

3 - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، محمد العمري، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص82.

4 - عبد الوهاب البياتي: ديوان مملكة السنبلة، قصيدة قداس جنائزي إلى نيويورك، ضمن الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995، ج2، ص 416.

تذرف دمعاً فسفورياً، عين الوحش الرابض قرب البحر

يعدّ نقود الصرافين ويقرأ طالعه في سفر الرؤيا

إعصار دموي يطفو فوق الكرة الأرضية ، مصحوباً بالهزات

وبالرعد ، فيصبح هذا الليل نهاراً والأسود أبيض

والأصفر أحمر

والأبيض أسود

والأحمر أصفر

وطيور من نار وحديد، تستأصل هذا الوجع الأكبر

أرثي للطوفان البشري المهزوم وكهان الهيكل

يتكرر حرف الراء في هذا المقطع ثلاثاً وعشرين مرة، وهو حرف مجهور متوسط الشدة والرخاوة، ومن خصائصه: الترجيع، والرقة، والنضارة، والتكرار الذي يوحي بالتعاقب والحركة، ومن الناحية الدلالية هناك علاقة وثيقة بين المتن الشعري وحرف الراء، فالمقطع يقوم على صعيد العنوان بفعل يتسم بالحركة وبالانفعال السوداوي الحزين: قداس جنائزي، وتفاصيل الحركة متضمنة في المتن فيما بعد، ويمكن الإحساس بهذه الحركة الطاغية المترددة والمتكررة من خلال المفردات الدالة على الأنواء الطبيعية: إعصار، هزات، رعد، طوفان ... وبالإضافة إلى الحركة تتضمن هذه الدوال أصواتاً مجلجلة تجعل من المقطع ما يشبه ساحة كوارث وحروب، ونشعر بوطأتها وحضورها الآني عبر الأفعال المضارعة: تذرف، يعدّ، يقرأ، تستأصل... فمعاني الدمار والقصف والحرق والموت تشارك بالإيحاء بها تلك الأصوات اللغوية الصادرة عن حرف الراء المشدد: الرّابض، الصرّاف، الرّعد، الرّؤيا ... إذ إن " كل

عمل أدبي فني – هو قبل كل شيء- سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى "[1]، فصفات الراء (الترجيع والرقة) تناسب دلالياً العنوان: بما فيه من معاني الموت والتشييع، وصفة (التكرار) تناسب المتن بما فيه من الحركة والأصوات. من هنا يرتبط الصوت المكرر للراء بالفضاء الدلالي للنص ويناسب إيقاعه.

وحين تحليل المفردات المتضمنة حرف الراء في بنيتها يمكن أن نتحقق من مناسبة هذا الحرف بإيقاعه الخاص لفكرة النص ومضمونه، فهناك:

حركة انسجام الدموع والبكاء في: تذرف، أرثي.

وحركة الإشعاع الضوئي اللوني في: فسفور، نهار، أصفر، أحمر، نار.

وحركة العين والشفة في: يقرأ سفر الرؤيا.

وحركة الترددات الصوتية: إعصار، رعد.

في سياق الدلالات الإيحائية ينزع المقطع إلى الحركة وعدم الثبات، وإذا ما التفتنا إلى بداية القصيدة نجد أن الشاعر استهل نصه بجملة فعلية تتصف بحيويتها المشحونة بعدم الاستقرار، فهو أمام فعل متجدد ومتحرر من السكونية بفضل حركة انسجام الدموع، وفي السطر الثاني يأتي الفعل (يعدّ) الذي يتضمن في دلالته الاحتكاك والملامسة والتكرار، وتضاف إليه مفردة: (الصرافين) التي تشي بحركة التبادل والتفاوض والتغيير. ويقفل البياتي المقطع بسطر يبدأ بالفعل (أرثي) الذي يحمل دلالات النواح وترديد محاسن الميت والبكاء عليه، ولا يمكن إخفاء معاني الحزن والألم والتفجّع المرافقة لهذه المفردات، وهو ما يتوافق مع الإيقاع الذي يبثّه حرف الراء. فالمقطع يميل بصورة واضحة إلى التحرك وعدم الثبات في ضوء جدلية التغير، فالشاعر يبدأ

1 - رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987، ص165.

النص وفق آلية مشبعة بالفعل الإنساني من بكاء وتوجع ورثاء للبشرية المندحرة أمام جشع المترفين وتجار الحروب والصرافين، ومن هنا يفيض المقطع بدلالات الحركة المتشحة بالترديد والتتابع والترجيع، وبحالة التداعي التي تمهد للنص الذي يقوم على فعل الخراب والتدمير، وما أفرزه جشع المفسدين المتسلطين وزعماء المال وعبثهم فاستحالت الكرة الأرضية بممارساتهم إلى يباب. وهكذا تتجاوب اللغة الشعرية مع إيقاعات الحركة المتواترة في النص، وتتناغم مع الانفعال النفسي السوداوي وهاجس الدمار الذي يراود الشاعر.

وإذا كانت الأحرف الصامتة لها هذا الدور الوظيفي في الأداء الموسيقي، ، فإن الصوائت الطويلة (الألف والواو والياء)، يكون وقعها أكثر وضوحاً في إيقاع النص، وتكرارها يعطيها بروزاً يسِمُ الفضاء الإيقاع بطابعها الخاص، وهي تأتي في تنويعات مختلفة، نقرأ منها في قصيدة " قراءة في كتاب الطواسين للحلاج "[1]:

أصـــــــرخ في ليـــــــل القـــــارات الست، أقرب وجهي من سور الصين، وفي نهــر النيل أمـــــوت غريقـــاً، كل متــون الأهرامـــات معـــــــي، ومراثـــــــــي المعبودات، أموت وأطفـــو منتظراً دقات الساعـــــــــات الرملية في برج الليل المائـــل، أبني وطـــــناً للشعر أقـــــــــرب وجهـــــــــــي من وجه البناء الأعظم ، أسقط في فخ الكلمات المنصوبة، يبنى حولـــي ســور، يعـــــلو الســـــور ويعـــلو كتب ووصايـــا تلتف حبـــالاً، أصـــرخ مذعـــوراً فـــي أســفل قاعدة السور. لماذا يا أبتي أنفى فـــي هـــــذا المـــــلكوت؟ لمـــــاذا تـــأكل

1 - عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، ج2، ص 365.

لحمي قطط الليـــــل الحجري الضـــارب في هـــــــذا النصف المظــلم من كوكبنا؟ هـــــذا عصـــر شـــهود الزور؟ وهذا عصر مسلات ملـــوك البـــــــــدو الخصيان. أقــرب وجهي من وطن الشعـــــر، أرى آلاف التعســـاء المنـــبـــوذين وراء الأســـوار الحجـــــرية. فـــي منتصف اللـــيل يغيب النجـــم القطبي وينبح كلب قمـــــــــر المـــــــوت. لمـــاذا يا أبتي صمت الإنسان؟

يطغى على النص حرف المد : الواو، ويرد في اثنين وعشرين موضعاً: سور، أموت، متون، معبود، أطفو، يعلو، مذعور، ملكوت، كوكب، شهود، زور، ملوك، بدو، أسوار، منبوذ... ويأتي حرف المد: الألف، في سبعة عشر موضعاً: قارات، كلمات، مسلات، أهرامات، مراثي، معبودات، دقات، ساعات، مائل، بناء، تعساء، قاعدة، ضارب، إنسان... بينما يأتي حرف الياء، في خمسة عشر موضعاً: رملي، معي، مراثي، وجهي، صين، نيل، غريق، أبني، حولي، أبتي، لحمي، حجري، منبوذين.... ونلحظ هيمنة حرف المد المضموم، ويليه المفتوح ثم المكسور، وإذا كان حرف المد المفتوح باتساعه، وحرف المد المكسور برقته قد وردا بنسبة أقلّ من المد المضموم، فإن لهما في اجتماعهما ثقلاً إيقاعياً يتمثل في نبرة التذلل والانكسار والتضرع والرفق، وهذا مناسب للحالة النفسية المتسمة بالأنين والشكوى والحزن، فترسم معالم إيقاع داخلي رقيق يختصر أجواء النص الدلالية التي تركز على مفردات غارقة في إيحاءاتها المأساوية: غريق، مراثي، ليل، أنفى، تعساء، منبوذين، يغيب ... بينما المد المضموم الذي كانت له النسبة الأعلى في الكثافة فهو يشير بدوره إلى لوعة المنفى والغربة، ويتجاوب مع صدى الدلالات التي تبوح ببواطن النفس وتكشف ما فيها من الحرقة والتألم والمعاناة: أسوار، أموت، أطفو، مذعور، شهود الزور... فهذه

المدود تربطها علاقة عضوية بالبنية الدلالية للنص، وهي تتآزر لتسهم بشكل فعال في نسيج الإيقاع الداخلي المتسم بالبطء والليونة والتوجّع.

وقد نجد هذا الإيقاع الذي يوحي بالحزن والألم في تكرار همزة الاستفهام، من خلال تكرار ظاهرة أسلوبية تظهر إحساس الأسى والتفجّع عند الشاعر، كما في قصيدة " سفر الفقر والثورة" للبياتي[1]:

أهذا الثلج من برد لياليك
أهذا الفقر من جود أياديك
أهذا الحجر الصامت من قبري
أهذا الزمن المصلوب في الساحات من عمري
أهذا أنت يا فقري
أهذا أنت يا زمني

يعبر تكرار همزة الاستفهام عن الحزن العميق عند الشاعر، وهي ترتبط دلالياً مع مفردات تنضح بالألم والسوداوية والانكسار: الفقر، الصمت، القبر، البرد، الصلب، الليل.. فالهمزة تؤسس لتساؤلات تحمل إشارات قوية على التحام الشخصي بالعام، فالمعاناة الفردية للشاعر هي جزء من اندحار الحضارة الإنسانية في عصر يفتقد القيم والمبادئ الإيجابية، عصر كل ما فيه مسلوب ومنهوب من قبل قوى الاستبداد، ومصلوب على خشبة الحرية. هذه الدلالة متناغمة مع إيقاع همزة الاستفهام الذي يؤازره إيقاع "ها" التنبيه، المهموس في بداية اسم الإشارة الذي ينتهي بالمد في دلالة على إطلاق زفرة التوجع والتألم.

وقد يلجأ الشاعر إلى تكرار حروف الربط، أو حروف المعاني، ومنها حروف الجر، كما في قصيدة " سفر الفقر والثورة "[2]:

1 - البياتي: الأعمال الشعرية، ج2، ص 42.

2 - البياتي: الأعمال الشعرية، ج2، ص 43 -44.

ناديت بالبواخر المسافره
بالبجعة المهاجره
بليلة رغم النجوم ماطره
بورق الخريف بالعيون
بكل ما كان ويكون
بالنار بالغصون
بالشارع المهجور بقطرات الماء بالجسور
بالنجمة المحطمه
بالذكريات الهرمه
بكل ساعات البيوت المظلمه
بالكلمه
بريشة الفنان
بالظل والألوان
والبحر والربان
أن نحترق
لنتطلق
منا شرارات تضيء صرخة الثوار
وتوقظ الديك الذي مات على الجدار

حرف الجر "الباء"، هو صوت شفوي مجهور، ذو شدة مرتفعة، من حروف القلقلة[1]، هذه الصفات تلائم أسلوب النداء الذي يبدأ به الشاعر: ناديت، ويحتاج منه إلى الصراخ، ورفع نبرة الصوت، وهذا يتطلب أحرفاً مجهورة، لذلك نجدها تتكرر (123)

1- في صفات أحرف العربية،ينظر:مصطفى حركات:الصوتيات والفونولوجيا، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1998، ص109.

مرة، بينما لا تتكرر أحرف الهمس أكثر من (42) مرة، مما يعني أن نسبة الأحرف الجهر هي ثلاثة أضعاف أحرف الهمس، ويضاف إليها النسبة العالية لأحرف الشدة (47)، وحروف القلقلة (37) مرة، وهذا يوحي بالرغبة في التواصل مع الآخر من خلال طرق سمعه بأصوات عالية، فالجهر في تعريف سيبويه:" حرف أشبع الاعتماد في موضعه، ومنع النفس أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصوت"[1]، وإذا ما مضينا في دلالة الجهر المعجمية نتبين أن " الجهر لغةً الإعلان .... وهو من صفات القوة"[2]، ومن ثم يبرز الجهر في اتجاهين: تمكن اللفظ في النطق، ووضوحه السمعي، وهذا ما يتوضح في الجانب الدلالي، إذ إن القصيدةَ كلَّها تقوم على النداء، وهي تتوجه من الشاعر إلى جماعات وكائنات مختلفة من البشر والطيور والماديات والمعنويات، والمرجو من فعل النداء هو إثارة الانتباه، ولفت النظر، وهذا لا يتحقق إلا بالإعلان، وارتفاع حدة الصوت، ووضوح النطق على المستوى السمعي، وعلى مستوى الأبعاد الدلالية للمقطع، فالشاعر - كما أسلفنا - بنى قصيدته على أسلوب النداء، وهذا النداء إنما هو صرخة أو دعوة لمشاركة الشاعر في فعله التمردي أو الثوري لتغيير الواقع، والانقلاب على ما هو كائن، في محاولة التأسيس لما يريده الشاعر أن يكون، وإذا ما تتبعنا النص من خلال تلمس العلاقة بين السياق والجو العام نجد البياتي يدعو الموجودات كلها، دون النظر في نوعيتها، إلى المشاركة فيما ينوي فعله، وبذلك يوحد بين الأحياء: العاقلة وغير العاقلة، والجمادات والمعنويات، وفي ضوء هذه المحاولة يعمد إلى تغليب منطق القوة والتفجير على منطق الحوار والمصالحة، وهذه الفكرة تستدعي إيقاعاً عالياً يمكّن لتأثيرها في نفس المتلقي، لذلك تأتي حروف الجهر أو الشدة والقلقلة ببروزها ووضوحها وجرسها الموسيقي الحاد لتتجاوب مع سياقي النص، وأبعاد الدلالية، والتكرار يؤكد هذه العلاقة بين الإيقاع

1 - سيبويه، الكتاب، ج4، ط1، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، بلا تاريخ، ص434.

2 -أحمد زرقة، أصول اللغة العربية، أسرار الحروف، ط1، دار الحصاد، دمشق، 1993م، ص91.

والدلالة ويعمّقها، إذ يتردد في النص " ليحدث نوعاً من الطريقة الدلالية التي يهدف إليها المبدع، فيركّز فيها حتى تصل رسالته كما يريدها إلى المتلقي"[1]، لذلك كان حرف الباء الذي تكرر في بداية معظم الأسطر السابقة دليلاً على رغبة الشاعر في تأكيد جديته في لمّ الكائنات لتكون في صفه ضد قوى الظلام والاستعلاء، وهذه الرغبة الجامحة يؤيدها ويؤازرها الإيقاع البارز لحروف الجهر، وخاصة حرف الباء.

نتائج البحث:

من الملاحظ أن هناك تغيرات جذرية قد لحقت بنية القصيدة المعاصرة التي تجاوزت الأشكال التقليدية، وأسست لنفسها مداراً جديداً كان من أهم مرتكزاته: الانزياح والتغيير الذي أصاب البنية الإيقاعية، تولّد من جرائه إيقاع استمد معظم مقوماته من تفاعل العلاقات الداخلية في السياق، ومن أنظمة الحركة الدلالية والصوتية وتعاضدهما في إنجاز النسيج النصي، والبحث الراهن حاول متابعة عناصر بنائية في القصيدة المعاصرة لها أثرها في توجيه المنحى الإيقاعي، ولها دورها الوظيفي في رفع مستوى الفاعلية الشعرية، ومن شأنها أن تخلق ترددات موسيقية تكون فاعلة في تنظيم الإيقاع العام في النص، إذ يعمد الشاعر المعاصر إلى الإفادة من أدق الجزئيات في سبيل استثمار مكوناتها لتشكيل إيقاعه الخاص الذي لا يستغني عن العناصر الإيقاعية المعهودة نهائياً، بل يحوّرها، ويبعث فيها روحاً جديدة من خلال تقنية الانزياح، وتعزيزها بتقنيات تزاحم التفعيلة والقافية على مكانتها، ويّتضح لدينا - هنا - من ملاحظة الإيقاع الداخلي، والتنقيب في أثره، أن هذا النوع يرتكز في جانبه الظاهر على تقنية التكرار بتنوعها، واطّراد ورودها، وغناها الموسيقي، وقد حّقق التّكرار بروزًا لافتًا، وشاع استخدامه، فشكل آلية للإيحاء بالانفعالات الباطنية، وخلجات النفس، والمعاني الخفية المختلفة، وهو يمنح النص طاقة تعبيرية ويضفي

1 - جودة مبروك محمد: التكرار وتماسك النص، مكتبة الآداب ، القاهرة، ط1، 2008، ص 28.

عليه صدى موسيقياً مؤثراً ومركزاً، ويمثّل تقنية أسلوبية راسخة، تتواصل مع سائر العناصر البنائية، وتتداخل معها، لتسهم في تشكيل معمارية النص، وتوجيه المعاني نحو بؤرة دلالية جوهرية، من هنا عني هذا البحث بتقنية التكرار في النص الشعري على مستوى الحرف / الصوت، و حاول استقراء العلاقة بين الصوت والدلالة، وإسهام هذه العلاقة في إنتاج الإيقاع، فكشف عن وجوه التعاضد والارتباط بينهما على مستوى البنية الفنية والإيقاعية، وتبين أن الإيقاع الداخلي – في جانب كبير منه – يتولّد عن التناغم الصوتي، وطرق التعبير الأسلوبية، والالتحام الدلالي بينهما، وعلاقة ذلك بطبيعة حروف اللغة ذاتها وخصائصها، وتآلف حركة المكونات الداخلية للنص، التي تنجم عن تماس الكلمات في السياق، ومن أجل تحقيق فاعلية قصوى لهذه المقومات لابد من إدراك خصائص الأصوات الإيحائية، والإحساس المرهف بجرس الحروف، والقدرة على تنظيمها، ومراعاة ائتلافها تركيبياً ودلالياً، والدراية بأسرارها الفنية، وقيمها الجمالية، وتحقيق التناسب بين الدلالة الصوتية والانفعال الداخلي. من هذا الاستغلال المبدع لتكرار الحروف بما فيها من إيحاءات ونغمات ورؤى وظلال تتولّد حركة إيقاعية داخلية لا تستغني عنها القصيدة المعاصرة.

ويمكن التعويل عليها في شحن النص بطاقة إيحائية وإيقاعية، إذ يتبين لنا أن هناك تقاطعاً بين الأثر الصوتي والبعد الدلالي والانفعال النفسي في مواضعَ كثيرةٍ.

وأخيراً، لا بد من الإشارة إلى أن تكرار الحروف لا يمثل إلا جانباً واحداً من جوانب الإيقاع الداخلي، ولا يمكن التعويل عليه - بالضرورة – لكشف معظم الطاقات الإيقاعية الداخلية في النص، بل وجدنا أن له تأثيراً فعالاً، واستدللنا على ذلك من خلال النصوص التي اتخذها البحث مداراً للتحليل والنقاش.

المصادر والمراجع

1- الأحمد، أحمد سليمان: الإيقاع ودلالته في الشعر، مجلة المنهل، السعودية، عدد 183، السنة 1995.

2- أدونيس: في قصيدة النثر، /جلة شعر، دار مجلة شعر، بيروت، السنة الرابعة، ع 14، 1960.

3- إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 1992.

4- أبي الأصبع: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر، تحقيق حفني محمد شرف، القاهرة، 1963،

5- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ط1، دار المعرفة، بيروت، 1988م.

6- ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1، 1982م.

7- ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، 1977.

8- أبو حيان التوحيدي: المقابسات، تحقيق حسن السندوسي، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1992م .

9- أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب، تحقيق علي محمد البجاوي، مكتبة نهضة مصر، د. ط، 1981.

10- البحراوي، سيد : العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.

11- بشار بن برد: الديوان ، ج4، شرح محمد الطاهر عاشور، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1957م.

12- البياتي، عبد الوهاب: الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995،

13- الجاحظ: المحاسن والأضداد، تحقيق فوزي عطوي، دون طبعة، دار صعب، بيروت، 1969م.

البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون،ج1، دار الفكر، بيروت، دون تاريخ.

14- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، محمد العمري، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986م.

15- حركات، مصطفى:الصوتيات والفونولوجيا، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1998.

16- حسين ، عبد الكريم ، عمود الشعر، مواقعه، ووظائفه، وأبوابه، ط1، دار النمير للطباعة والنشر، دمشق، 2003م.

17- ربابعة، موسى التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، جامعة اليرموك، الأردن، مؤتمر النقد الأدبي، 1988م.

18- رينيه ويليك ، أوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987م.

19- زرقة ، أحمد ، أصول اللغة العربية، أسرار الحروف، ط1، دار الحصاد، دمشق، 1993م.

20- سيبويه: الكتاب، ج4، ط1، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ج4، ط1، بلا تاريخ.

21- الطرابلسي، محمد الهادي: في مفهوم الإيقاع ،مقال (حوليات الجامعة التونسية) ع 32/ 1991

22- حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

23- عبد اللطيف، محمد حماسة: منهج في التحليل النصي للقصيدة - تنظير وتطبيق - مجلة فصول، محور "الشعر العربي المعاصر"، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 15، العدد الثاني، صيف 1996.

24- عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

25- عدنان، عبد الله خالد: النقد التطبيقي التحليلي، مدخل إجرائي، دار الكرمل، عمان، 1995.

26- عياد، محمد شكري: موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1968.

27- عيد، رجاء:

التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دار الفكر، بيروت، ط1، د ت.

لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشاة المعارف، الإسكندرية.

28- العيد، يمنى: في معرفة النص، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985.

29- عيسى، فوزي: النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، مصر، د. ط ، 1997.

30- الغذامي، عبد الله:

الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ط1، النادي الأدبي الثقافي ، جدة، 1985م.

الصوت القديم والجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987.

31- فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، ط1، دار الآداب، بيروت، 1995م.

32- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1978م.

33- محمد، جودة مبروك: التكرار وتماسك النص، مكتبة الآداب ، القاهرة، ط1، 2008.

34- المقالح، عبد العزيز: أزمة القصيدة العربية- مشروع تساؤل ، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.

35- الموافي ، عبد العزيز: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004م.

36- الموسى، خليل: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط1، 1991.

37- ناصف، مصطفى ناصف: مشكلة المعنى في النقد الحديث، مطبعة الرسالة، القاهرة، د.ط.ت.

38- الهاشمي، علوي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006.

39- يوسف، حسني عبد الجليل: موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية وعروضية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989.

40- يوسف، قادري عمر: التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، دار هومة، د . ط ، 1999.

41- يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، ترجمة محمد أحمد فتوح، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1999.

[1] - Merriam Webster's Encyclopedia of Literature: Merriam Webster – Incorporated Publishers, dSpringfield- massachusetts, U.S.A, 1995, p.946.

تاريخ ورود البحث إلى مجلة جامعة دمشق 2011/10/27