وحدة المعنى والصورة والنغم
ونماذج من الشعر القديم

الدكتور عيسى قويدر العبادي*

تمهيد

يكوّن الإيقاع جزءاً مهماً في بناء القصيدة [1]، ويساعد على اكتناه وحدة القصيدة ولملمة أجزائها، وتوحدها في تجربة إنسانية متكاملة، ولا يمكن دراسة الإيقاع منفصلاً عن العناصر الأخرى التي تكوّن القصيدة مثل : اللغة الرمز، الصورة، الأسطورة، وذلك لارتباطه بالإنسان وصدوره عنه.

ويعتمد الإيقاع على إثارة التوقع من خلال التكرار الذي يخلقه التتابع " إذ إن تأثير اللفظ، من حيث هو صوت، لا يمكن فصله عن تأثيراته الأخرى التي تتم في الوقت نفسه، فجميع هذه التأثيرات ممتزجة معاً بحيث لا يمكن فصل أحدها عن الآخر". [2]

إن دراسة الإيقاع بطريقة حسابية دراسة تلغي ارتباط الإنسان بالموسيقا، وكأنها لم تصدر عنه، إذ إن تعيين الحرف المتحرك والحرف الساكن يصبح عملية وصفية، وليس عملية كشفية، والإيقاع يتطلب الكشف عن مكوناته والتغيرات التي طرأت على تتابعه، من خلال توقع السامع لهذا التغير حسب النبرة التي تحملها الألفاظ، " فالنبر رمز وحركة وصوت ورسم ولون وحجم وطعم وذوق وإحساس ومشاعر، لأن كل

* كلية الآداب –جامعة الحسين بن طلال – معان– الاردن

(1) في نظام الخليل لا توجد ظواهر إيقاعية، وإنما اصطلاحات العلل والزحافات من خلال الفكر التكاملي أو النموذج الكامل الذي كان يبحث عنه، ولذلك فهو يلغي أثر الإيقاع، ويجعله محدداً بتفعيلات ليس للشاعر أن يخرج عنها.

(2) أ.أ. ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي، ص 19، ت : مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1964.

(3) غالب الغول : النظرية الحديثة للنبر الشعري وقاعدة النبر اللغوي، ص 147، دار الكندي، إرب، 1999.

عنصر من هذه العناصر له مدلول الكلام اللغوي، ويعطي النفس معاني عديدة " [3] إذ إن التغير في الإيقاع هو تغير في بنية النص الكلية، ومن ثمّ تغير في بنية النفس الإنسانية ذاتها، ويصبح ربط الوزن بالمران الذهني ووضعه في قوالب محددة ومعقدة قتلاً لروح الانبعاث والكشف عن أسرار النفس وخباياها.

ولعل وضع الوزن في قواعد معينة ومحددة يسحب القصيدة إلى شكل من أشكال الموت، لأن مجرد إعطاء الوصف لشيء ما يعني تحديده، بما يمنحه بعده الثابت، لأن الوصف يتطلب الكشف عن علاقات متداخلة في مكونات العمل الأدبي نفسه، وإن الكشف يعطي العمل الأدبي أبعاداً جديدة لم يكن من السهل توضيحها قبلاً.

والتغير في الإيقاع يحدث ما يمكن أن نسميه بالصدمة، تلك الصدمة التي تصحبها لذة الدهشة والكشف والإضاءة عبر اكتناه دلالات من أجل إيجاد تواؤم بين أشياء لا تختلف في نبراتها وإيقاعاتها فقط، بل في بنيتها الدالة أيضاً، ولكن هذه الصدمة والمباغتة الباعثة على اللذة يمكن تجاوزها بالحس الانفعالي الذي ينتج عن الوعي القادر على تمثيل التجربة واستيعابها ومعايشتها من جديد، وبذلك يظهر قارئ القصيدة وكأنه مشارك للمبدع في ابتكارها وخلقها.

ويحدث الإيقاع استجابة وردَّ فعل في نفس السامع، وذلك بما يحدث من تغير فيه، وإن علو الصوت وانخفاضه يخلق حالة شعورية تنسجم مع الإيقاع، ونحن " لا نستطيع أن نفهم طبيعة الوزن فيما نتساءل عن السبب الذي يجعل النمط الزمني يثيرنا على هذا النحو دون أن ندرك أن هذا النمط ذاته عبارة عن حلقة هائلة من الاضطرابات تنتشر في الجسد بأسره، وموجة من الاندفاع تندفع خلال مجاري الذهن.[1]

ودراسة الإيقاع تكون بدراسة التجاوب بين تفعيلتين متناظرتين من البيت الشعري، وذلك بالكشف عن التغيرات والتحويرات التي حدثت، لأن التغيير والتحوير يملكان تحويلاً وتبديلاً لماهية الأشياء، ويستطيعان أن يضيئا جوانب من التجربة بأن ينكشف سر التناقض والتشابك، ويساعد الإيقاع على حل هذا التناقض والتشابك" فالبيت من الشعر إذن وحدة إيقاعية يمكن تحليلها بطريقة بعينها، تثير توقعاً بأنه سيتبعها عدد من الوحدات الإيقاعية المتشابهة.[2]

---

(1) مبادئ النقد الأدبي، ص 195.

(2) ج. فريزر : الوزن والقافية والشعر الحر، ص 13، ت : عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980.

إن التوقع هو إثارة لتكرار تفعيلات متشابهة، ولكن إذا ما تغيَّر الإيقاع فجأة فإن الصدمة تعود وتنشأ من جديد، وإن محاولة الكشف عن الإيقاع تجسَّد الحس الإنساني الفاعل في الذات المتلقية، فتصبح القصيدة متعلقة بثلاثة أطراف :

* المتلقي * الإيقاع * الشاعر

فالشاعر هو مصدر الإيقاع ابتداءً، وبانتقال الإيقاع إلى الذات المتلقية يحدث لديها استجابة، وبذلك تلغى كل دراسة تحاول أن تقترب بالوزن من العمليات الحسابية والذهنية لأن الإيقاع أكبر من أن يتعلق بمثل هذه العمليات، وبالكشف عن الإيقاع ودمجه بالعناصر الأخرى التي تتكَّون منها القصيدة يصبح من السهل تعرّف مكنونات التجربة، وذلك بسبر أغوارها عن طريق الفاعليات المختلفة.

إن دراسة الإيقاع خارج الأجزاء الأخرى للنص أو بمعزل عنها تبقى دراسة مبتورة، و" الافتراض الشائع هو أنه ينبغي تحليل الصوت بمعزل تام عن المعنى وهو افتراض غلط أيضاً، إذ ينتج عن مفهومنا العام لتكامل العمل الفني أن مثل هذا العزل غلط، فلا وجود لشعر موسيقي دون شيء من الإدراك العام لمعناه. [1]

وهكذا يظل الإيقاع فاعلاً عبر العناصر الأخرى للنص الشعري.

ولما كانت القصيدة بنية متكاملة، فإن فاعلية الإيقاع تكون ذات عمل توحيدي للنص، وتتنامى هذه الظاهرة عبر الشعور الذي يشكّل القصيدة، وذلك من خلال ارتباطها بالفعل الدال على الحدث والزمن إذ إن التجاوب الإيقاعي بين الإيقاع والفعل يساعد على اكتناه بعض المتناقضات وكشفها، تلك التي تلغى بوساطة التناغم بين الفعل والإيقاع.

ويرتبط الإيقاع باللحظة الزمنية التي تولد فيها القصيدة، ولذلك فإن التزامن بين الوحدات الإيقاعية هام في توضيح العلاقات الإيقاعية المتجاوبة والمتناوبة وبيانها،

(1) اوستن وارن ورينيه ويليك: نظرية الأدب، ص 206، ت : محيي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق، 1972.

وأما إذا كانت الوحدات الإيقاعية متساوية فإن التنسيق الإيقاعي المتساوي المتكرِّر يبعث على الملل والكلل ولا يحتاج إلى بحث، ويعيد دراسة الإيقاع بطريقة ذهنية حسابية، أما الوحدات المتجاوبة فتساعد على كشف الحالة الكائنة، وتدعو إلى البحث لاكتناه الفاعليات المختلفة والعمل على توحيدها.

والإيقاع الموسيقي ينبغي أن يكون متناغماً مع النفسية التي أنتجت هذه التجربة، وحتى تكتمل الدراسة لتجربة ما في بنية القصيدة ينبغي أن يكون الإيقاع فاعلاً ومؤثراً، وفاعليته وتأثيره لا يكشفان إلا بالدراسة الواعية المتقصية للوحدة الموسيقية التي تحاول أن تجعل البنية الإيقاعية مندغمة في البنية الكلية.

وقد حاول الدكتور محمد النويهي دراسة الإيقاع، ولكن دراسته اقتصرت على الأصوات والحروف (الصائتة والمهموسة)، منطلقاً في ذلك من طبيعة التراكيب الصوتية، وعلى الرغم من أهمية المحاولة إلا أنها لم تغن الدارس فيقف عند هذا الحد، فإعطاء الوصف للحرف بأنه انفجاري أو تشديدي يمنحه وصفاً جديداً، ومنح الشعر الجديد قيمة موسيقية مندغمة مع النفس الإنسانية، وذلك من خلال كسر الرتابة.

وأما عن ماهية الإيقاع، فتقول خالدة سعيد إنه : " ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي، أو غيره من الأوزان، الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر والغائب،[1] فالوزن الخليلي لا يعني أن الإيقاع لغة إيجابية دالة، لأن الإيقاع لا يقتصر على الأصوات فقط، ولو اقتصر عليها لتأثرت فاعليته المتوخاة، ولكنه إيقاع يتكرَّر ويتوالى، ويعكس الحس النفسي والأفكار المتصارعة داخل الذات التي ينبعث منها هذا الإيقاع فللصورة إيقاع لا يمكن فصلها عنه، وهو مكمل للصورة يعطيها بُعداً أكثر جمالاً، ويجعلها أقدر على تجسيد فاعليتها عبر العلاقات القائمة مع الصور الأخرى في القصيدة.

(1) خالدة سعيد : حركية الإبداع، ص 111، دار العودة، بيروت، 1979.
(2) د. كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص 109، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ط3.

وحركة التمرد على الإيقاع العربي عبر عصوره المختلفة ما هي إلا نوع من التمرد الداخلي للإنسان الذي أخذ يتململ ليقدم تجربة جديدة، وليعبر عن هذه التجربة بإيقاع يوحي بالتمرُّد والتغيير، وهذا لا يعني بالضرورة أن إيقاع الشعر الجديد تمرَّد على الأوزان التراثية، بل إنه تمرد استيعابي من أجل أن يستطيع الوزن الجديد احتواء التجربة الجديدة، وذلك ابتداء من المزج بين البحور الشعرية المختلفة وتحويل بعض التفعيلات إلى تفعيلات جديدة لم تكن في الأوزان التراثية، وتغيير الفكر التكاملي الذي كان مؤسس علم العروض يطمح إليه " ومهمة الناقد اليوم أن يكتنه حيوية الشعر والتفاعل العميق لإيقاعه مع المركبَّات الأخرى لبنية العمل الفني، وذلك لا يتم بالبحث عن الضوء الموهوم، وإنما يتم بالتركيز على الضوء المنبعث من البنية، على إنارته وإغنائه لها ".

ولكل كلمة مؤثرات معينة تمنحها إياها طبقاً للظروف الموجودة فيها، فالشاعر القادر على خلق الإيقاعات المتجاوبة هو الذي يستطيع أن يخلق في الذهن إحساساً بالدهشة، ومن ثم يورث التجارب الإيقاعية لذة يفاجئ القارئ والسامع بها، وإن الإيقاع يكتسب جماله وفاعليته من خلال التوافق والتوحد بينه وبين الأصوات الأخرى، والصوت لا يحدد تأثيره من خلال ذاته فقط وإنما يبرز تأثيره من خلال الظروف التي يدخل فيها الصوت ولا يبلغ الصوت تأثيره القوي إلا من خلال الإيقاع، فالذهن في أثناء التجربة الشعرية يستجيب لأشياء دقيقة.

إن أهمية الوزن في القصيدة ينبع من فاعليته وقدرته على جعل العمل الأدبي أكثر وضوحاً وتكاملاً، وكثيراً ما تنبه بعض النقاد العرب إلى أهمية الموسيقا، إلا أنهم لا يستطيعون – في الغالب – التعمق في دراسة مثل هذه المسائل لأنهم لم يستطيعوا أن يحددوها، ولذلك ظلت الدراسة الإيقاعية فجة إلى أن تبلورت، فيما بعد، على أيدي بعض النقاد العرب، مثل الدكتور شكري عياد، ومحاولات إبراهيم أنيس، وبنية الدكتور كمال أبو ديب الإيقاعية، والدكتور مندور الذي حاول أن يدرس إيقاع الشعر العربي عن طريق التمييز بين الإيقاع والكم، وقد عرَّف الإيقاع بأنه عبارة عن تردد ظاهرة صوتية، بما في ذلك الصمت على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة، وقد

عرَّف الكم بأنه الزمن الذي تستغرقه الجملة في نطقها، ومن الواجب أن تكون هناك نسب بين الجمل المختلفة من حيث كمها عن طريق التساوي والتكامل[1] وقد انتهى الدكتور مندور إلى أن الشعر العربي كمّي، أي إن كل تفعيلة تتكون من مقاطع مختلفة، ولكن هذه الدراسة على أهميتها وجدَّتها ظلت في الجانب النظري.

وقد دعا الشاعر الأمريكي عزرا باوند إلى التحرر من الوزن لأنه رأى أن الموسيقا غير ضرورية في الشعر لأنه ركز على الصور المحسوسة، وقد رفض ت.س إليوت هذه الدعوة لأنه رأى أنه لا يوجد شعر بدون وزن، ويقول صموئيل دانيال في هذا الخصوص: " لن يرقى الشعر إلى مراتب الجودة والكمال، ولن يرضي أو يغذي فينا ذلك الإحساس بالبهجة ما لم يلتئم ويترابط بتلك النظرة الصوتية المتكررة التي تبدو وكأنها زمام لولاه لظل الشعر لا يستطيع أن يتماسك، بل لظل مندفعاً بلا نظام كوهم رتيب لا نهاية له. [2]

فالوزن هو الضابط الذي يتحكم في وحدة الخطاب الشعري، وهو العامل المجمع للعبارات التي تبدو غير مترابطة شكلياً، ولكنها إذا ما قرئت بصوت مرتفع فإنها تبرز قيمة الوزن في إعطاء الكلمة أبعاداً وإيحاءات تنبعث في سلسلة متتابعة ومتخلخلة في آن واحد، وهذا يسهم في توحيد الكلمات والألفاظ بحيث تعمل النغمات على ربطها، وعند كشف الإيقاعات المختلفة وتمييز الظواهر تصبح عملية التوحيد سهلة، وتصبح القصيدة وحدة موسيقية إلى جانب الوحدات المعنوية والصورية وغيرهما.

وفي كل عصر من العصور يبتدع الشعراء مؤثرات صوتية جديدة، ويثورون على القواعد السابقة، وهذه الثورة لا تتمثل فقط في التمرد على الشرائع، إذا إن التغيير يتطلب تحويلاً في كل شيء، والموسيقا، هنا، تبدو ضرورية لاستيعاب ما استجد بها، في غالب الأمر، يقول إليوت : " لم استطع أبداً أن أحفظ أسماء التفعيلات والأوزان أو أن أقدم فروض الطاعة لقوانين العروض المعتمدة، وليس معنى ذلك أنني

(1) د. محمد مندور : في الأدب والنقد، ص 30، دار نهضة مصر للطباعة والنشر.
(2) اليزابيت درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص 45، ترجمة : محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة ميمنة، بيروت، 1961.

أعتبر الدراسة التحليلية للأوزان والأشكال المجردة التي تختلف اختلافاً بيناً عندما يتناولها الشعراء المختلفون مضيعة للوقت". [1]

وبذلك يكون تشريح الألفاظ عملية سقيمة وغير مجدية، لأن أهمية الموسيقا تنبع من الإشارات والإيحاءات التي يضيفها النظام الإيقاعي، وعلى الناقد أن يتعمق في دراسة الإيقاعات المتجاوبة، وعندها يصبح قادراً على توضيح العلاقات المتناقضة، ومن ثم يوحد هذه المتناقضات ويلغيها بقدرة فائقة تعتمد على الحسية وهذا ما يسميه الدكتور كمال أبو ديب (مبدأ التركيز)، الذي يقرر"أن تركيز الفاعلية الشعرية على نمط واحد من نمطي التشكيلات الإيقاعية هو النمط وحيد الصورة، حيث ينشأ الإيقاع من تكرار التشكيلات الإيقاعية أحد أغراضها كسر الرتابة التي تنشأ من التكرار المطلق، وخلق تنويع إيقاعي غني".[2]

((قصيدة امرئ القيس))

تبدأ القصيدة بإصرار الشاعر على رؤية البرق، وكأن هناك شيئاً يلحُّ عليه، إذ إن اللهجة الصارمة التي افتتحت بها القصيدة تدل على العيش في دائرة القلق، يجرد الشاعر من الخيال شخصاً آخر يتوسل من خلاله إلى تحقيق ما يريد، فهو يريد أن يرى البرق يضيء مكاناً ما، وأنه المكان الذي ارتباط عميق بنفسية الشاعر، لذلك فهو يؤكد على الضياء /النور/ الوميض، على الرغم من رؤية البرق في حركته ولمعانه، ولكن هذا التغيير عجز قائم في النفس، لأنها ترى البرق في مكان، وتريده في مكان آخر، له صلة عميقة مرتبطة بتجارب الشاعر، لأن النور والوميض دالان على الانكشاف والبعث والخير.

1) المرجع نفسه، ص 49.
2) د. كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي، ص 93 – 94، دار العلم للملايين، بيروت، 1984، ط3.

إن صورة البرق بما هو حي وباعث على الحياة، والقلق الذي بدأ في البيت الأول ينعكس على الطبيعة في مظاهرها/البرق الذي اتخذ صفات إنسانية، ويستمر الشاعر في وصف البرق مانحاً إياه صفات إنسانية عن طريق التجسيم القائم في الصورة، فالبرق يخرج لامعاً وكأنه أكف تبشر بالفوز والنجاح، إذ هو في لمعانه يمتزج مع البشائر، وتصور الأبيات، أدناه، انخطاف الإنسان بتباشير الرؤيا الجميلة/البرق، أكف تلقى الفوز عند المفيض:

أعنيِّ على برقٍ أراه ومـيض [1] يضيء حبياً في شماريخ بيض [2]

ويهدأ تارات سناه وتارة يضوء كتعتاب الكسير المفيض
وتخرج منه لامعات كأنها أكفٌ تلقى الفوز عند المهيض

وتأتي اللحظة الحرجة في القصيدة، بعد أن اتخذ البرق صفات إنسانية في حالتي الضعف والقوة، وارتفعت درجات القلق الإنساني التي ترتبط بالشاعر، فهو يرقب وأصحابه بقلق وخوف أيّ المواطن أصاب البرق / المواطن صاحبة العلاقة، ويصور نزول المطر ومدى الفرح الإنساني به، ومن ثم يصور اندفاع المطر بشدة بين السحاب والأرض، ويعطي مشهد المطر رؤية تتصل بالفخامة والقوة والاندفاع. إن للمطر قيمة كبيرة في نفس الشاعر تدلل على الخير والانتشار والتحول والتبدل، فالمطر الذي كان الشاعر يرقبه مطر ذو خير كثير، تمناه لأخته (ضعيفة) ومن الواضح أن هذا الاسم يحمل شارات العجز والضعف الإنساني ومحدودية القدرات،

(1) ديوان امرىء القيس المجلد الثاني، ص 458، 459، ت : أنور أبو سويلم ود. محمد الشوابكة، دار عمار، الأردن، 1998.
(2) شرح المفردات : حبياً : الحبيّ هو السحاب الذي يشرف من الأفق على الأرض، وقيل هو السحاب الذي بعضه فوق بعض.
شماريخ : أعالي الجبل، وهي هنا بمعنى أعالي السحاب.
المفيض : الجواد الوهاب، كثير العطاء، والماء الكثير يسيل حتى يتعدى النسبة المعقولة، وهو هنا بمعنى المقامر الياسر يضرب بالقداح ليفوز.

وأنه قصور يُشعر بنهاية الإنسان وموته، ولذلك أراده الشاعر رمزاً أعلى لهذه الأخت، لكن إحساس الشاعر بقيمة شعره ومكانته عنده جعله يقرن الشعر بالمطر، وكلاهما خير في نظره وتصوره، فالشعر أضحى بمنزلة الهدية الجليلة التي تعوض الشاعر عن ممارسة بعض آماله وأحلامه، يقول [1]

أصاب قطاتين فسال لواهما فوادي البدي فانتحى للأريض
بلاد عريضة وأرض أريضة مدافع غيث في فضاء عريض
وأضحى يسح الماء عن كل فيقة يحور الضباب في صفاصف بيض
فأسقي به أختي ضعيفة إذ نأتْ وإذ بعد المزار غير القريض

ويأخذ اللون في النص، هنا، بُعداً له علاقة بنفسية الشاعر، " وربما كان تراسل الألوان وراء استخدام البياض في وصف الأرض الجرداء، بعد أن يعلوها السحاب وينزل بها ماؤه، فكان ينقل اللون الأبيض من استخدامه المباشر إلى غير المباشر، فيفيد من هذه الوسيلة التعبيرية في خلق إطارات جديدة لم يطرقها في حديثه المباشر".[2]

ستأخذ الكلمة (ضعيفة) دلالة على مستوى القصيدة كلها، وذلك بتخطيها البعد المعجمي إلى البعد الإشاري الرامز، إذ إنها تصور الضعف الإنساني بعد القوة، فمرحلة الضعف أتت مرحلة تالية للقوة والعنفوان، ومن هنا تبدأ الحيرة والقلق إشارتين للطبقة الإنسانية التي تريد أن تصل إلى المعرفة، وتبحث عن ماهيتها وكنهها، وتكشف عن المجهول، وقد تمثل هذا من خلال الصراع البادي بين الطبيعة المتمثلة

(1) الديوان، ص 461 – 464.
(2) د. محمد عبد المطلب : قراءة ثانية في شعر امرىء القيس، ص 40 – 41، الشركة المصرية العالمية للنشر، 1996.
شرح المفردات :
قطيات ووادي البدي والبريض أسماء أماكن ووديان.
الأرض الأريضة : إذا كانت طيبة المقعد، كريمة، جيدة النبات.
الصفاصف : جمع صفصف، الأرض الملساء، المستوية، الفلاة.

بالمطر والفضاء العريض وبين الإنسان، فالمطر علامة الحياة والانبعاث والخصب والنماء، والفضاء علامة الحيرة والتيه والتساؤل ومحاولة الاكتشاف المضنية. ومن ثم تأتي لحظة المواجهة في القصيدة، فالإنسان يريد أن يتجاوز العجز وينتصر على الحيرة والحياة المتعبة ليحقق أهدافه المرسومة في أحلامه المرتبطة بالمكان، فيأخذ الإنسان يرسم صوراً عظيمة لنفسه تنعكس من خلال عالم الحيوان، فأساس العلاقة بين امرئ القيس وحيوانه / الحصان قائم " على نوع من الصداقة والحب، وعلى نوع من الندِّية والتساوي في الدرجة والمنزلة " [1]، فقد ظل الإنسان مندهشاً من الحيرة التي يعيش في كنفها، وبقي مستعداً للسير، خاضعاً لإرادة نفسه التي تطلب التحوُّل وتلحُّ عليه من أجله.

وبعد أن يكبح الشاعر جماح فرسه لكي يأتي الوقت المناسب، تبدأ المرحلة الأولى مختارة الليل زمناً وجودياً تنطلق منه، إنه زمن يظهر قوة الفرس ونشاطها وكأنه زمن تجريبي لا يريد منه الإنسان إلا اختبار قوته بذاته ولذاته في آن واحد، ولما بدأ الزمن الأول / الليل اتضحت خطوات العمل الذي يريد القيام به فكانت الفرس كشبوات الرماح، وقد وضحت الصور خصائص هذه الفرس من حيث القوة والنشاط والحدة واللمعان والبريق [2]، وعلى الرغم من كل هذه الصفات ظلَّ الشاعر مسيطراً على فرسه : [3]

ومرقبة كالزج أشرفت فوقها [4] أقلب طرفي في فضاء عريض
فظِلْتُ وظل الجون عقدي بلبدة كأني أعدي عن جناح مهيض

(1) المرجع السابق، ص 150.
(2) انظر : المرجع نفسه، ص 154، 176.
(3) الديوان : ص 464 – 466.
(4) شرح المفردات :
الزجّ : الرمح والسهم، والمرقبة مكان عالٍ حاد كأنها زج الرمح، والجون الفرس الأدهم.
الصُّلب : الشديد من الحجارة، ورمح مصلَّب : مشحوذ بالصلِّبي، مسنون، ويعني أن خدّ فرسه دقيق مثل حدّ الرمح.

فلما أجنَّ الشمس عني غبارها نزلت إليه قائما بالحضيض
يباري شباة الرمح خد مذلق كصفح السنان الصُّلّبي النحيض
أخفّضه بالنقر لما علوته ويرفع طرفاً غير جاف غضيض

وبعد ذلك يبدأ زمن الرحلة، إنه الزمن الجديد والفجر والطمأنينة، ولذلك انطلق الشاعر فيه يريد تغييراً لحالته، وإنه الزمن الثاني في القصيدة الذي نقل الزمن الأول من التجريبية إلى الواقعية، راسماً صورة أخرى جديدة للانطلاقة الجديدة للفرس القوية النشيطة، ولم تكن هذه الفرس إلا وسيلة لممارسة الفعل الإنساني، وقد تجسد الفعل الإنساني في رسم صورة واضحة لمشهد الصيد / الصراع بين الإنسان والحيوان، الإنسان الباحث عن ذاته وهويته وثقافته عبر مظاهر الطبيعة المختلفة لكنه عاجز، فينطلق في تعويض هذا العجز من خلال ممارسة قدرته وقوته في عالم الحيوان، ومن هنا تبدأ الانطلاقة، فقد قتل الإنسان هنا تسع بقرات، وأخرى أنكسر فيها الرمح، وانكسار الرمح علامة الموت والنهاية، ولكن الفرس عادت بعد القتال مجدداً لقوتها، مظهرة لجهدها الذي بذلته عن طريق العرق.

ويلاحظ من كل هذا أن الشاعر رسم لفرسه صوراً نموذجية ذات مثل أعلى تجسدت في وعيه، ولذلك فهي فرس طامحة إلى المعالي والرفعة من خلال ممارسة القوة، وكذلك الإنسان، إنه يريد أن يصل في صراعه مع الظروف الموضوعية الضاغطة إلى كل الأشياء التي تسعفه للوصول إلى مرحلة من التسامي والفاعلية [1]:

(1) الديوان، ص 466 – 468.
شرح المفردات :
قصريا عير : ضلعا حمار وحشي، فهو حصان قوي كحمار وحشي في بنيته، سريع كالنعامة بسيقانه الشبيهة بسيقان النعامة، ثم إنه يستريح على ساقية بعد التعب مثلما تجم البئر كثر الأخذ من مائها بعد المخيض.
رفيض : الرمح إذا تقصّد وكسر.
الفضيض : الماء العذب، وقيل الماء السائل، والمعنى هنا عائد إلى عرق الفرس الغزير بعد جولة المطاردة

قد اغتدي والطير في وكراتها بمنجرد عبل اليدين قبيض
له قصريا عير وساقا نعامة كفحل الهجان القيصري الغضوض
يجمُّ على الساقين بعد كلاله جموم عيون الحسي بعد المخيض
ووالى ثلاثاً واثنتين وأربعاً وغادر أخرى في قناة رفيض
فآب إياباً غير نكد مواكل وأخلف ماء بعد ماء قضيض

ومن ثم تأتي نهاية الأبيات لتؤكد ما حدث في القصيدة، وأن الإنسان بعد القوة والعنفوان يضحي مريضاً عاجزاً منهكاً، وهو خاضع للتبدل والتغير إلى الأسوأ في معظم الأحوال، ولذلك فهو عاجز عن ممارسة أفعاله بحرّية.

إن هذا الضعف العام يجسد محدودية قدرات الإنسان، وخوفه من المصير، وقد بدا هذا واضحاً عبر علاقات كانت قائمة في بداية النص فبرزت من خلال مشاهد الصيد والصراع القائم بين النموذج الأعلى والصيد، هذا النموذج الذي يخشى الموت على الرغم من قوته وتميزه وتفرده، إنه يرى الإنسان، مهما كانت قوته، ضعيف في نهاية الأمر، لأن الموت سيأتي معادلاً للإحساس الإنساني بالخوف والقلق [1] :

أرى المرء ذا الأذواد يصبح محرضاً كإحراض بكر في الديار مريض
كأن الفتى لم يغن في الناس ساعة إذا اختلف اللحيان عند الجريض

ومن خلال هذه المشاهد والصور المختلفة يبدو التفاعل بين الأقطاب الثلاثة: النغم والمعنى والصورة، ومن خلال هذا التفاعل بدت التجربة موحدة الأجزاء تكشف عن إحساس الإنسان من خلال علاقاته مع أخيه الإنسان ومع الظروف الخارجية، أما الإيقاع البنائي فإنه يتناغم مع الوحدات الأخرى على الهيئات التالية: إذ تتشكل القصيدة

(1) الديوان، ص 471 – 472.
شرح المفردات :
الأذواد : جمع ذود، القطيع من الإبل، والإشارة هنا إلى غنى الرجل المتعلق بكثرة الإبل عنده.
محرضاً : هالكاً.
الجريض : غصص الموت، يعني أن إشارة الموت هنا هي اصطكاك الفكين في حالة النزع الأخير.

من ثلاث عشرة دائرة إيقاعية، وما إن تظهر دائرة حتى تبدو دائرة أخرى، وهكذا حتى نهاية النص.

إن الإيقاع في هذه القصيدة يجسد حسّ التوتر والقلق والرعب الذي يعيشه الإنسان، إنه إيقاع يتناغم مع الإحساس القائم في النفس الإنسانية، وهكذا يبدأ التبدل الإيقاعي السريع بين الدوائر الإيقاعية يجسد التطور السريع بين الإحساس الإنساني وبين الظاهرة الطبيعية التي عاشها الإنسان بين الرؤية وعدم الرؤية، باعثاً على القلق والحيرة، فكل إيقاع يجسد تطوراً في الظاهرة الطبيعية / السحاب البرق :

أعنّي على برق أراه وميض يضيء حبياً في شماريخ بيض
ويهدأ تارات سناه وتارة ينوء كتعتاب الكسير المهيض
وتخرج منه لامعات كأنها أكف تلقى الفوز عند المفيض
أصاب قطاتين فسال لواهما فوادي البدي فانتحى للأريض
بلاد عريضة وأرض أريضة مدافع غيث في فضاء عريض
وأضحى يسح الماء عن كل فيقة يحور الضباب في صفاصف بيض
فأسقي به أختي ضعيفة إذ نأت وإذ بعد المزار غير القريض

إن معظم الدوائر التي أتت في هذه الأشطر قلما تتكرر، وكلها جديدة تبدأ بـ: 2/1، 2/3، 5/4، 3/6، 8/7، 2/9، 12/10، 7/11، وإن الأبيات التي تكررت مثل: 3، 2، 7 إيقاعات تجسد تشوق الإنسان للمطر، ولذلك جاء الإيقاع سريعاً، متنقلاً ومتناوباً بين إيقاعات مختلفة، لأنه يجسد حس التوتر الإنساني بمشاهدة تطور الظاهرة الطبيعية / البرق، السحاب، وكذلك فإن الإيقاع، 2/4، 5/4، 2/10، 5/10، إيقاع يجسد حسن التوتر والحدة، لكنه يخفف من حدة هذا التوتر بالفرس القوية الشديدة، لأن الإيقاع ما زال ممتزجاً بالدوائر الإيقاعية التي ظهرت سريعة في تبدلها وتنوعها، أما الإيقاع الذي مثل مشهد الصيد فإنه إيقاع استمراري التبدل له اتصال بالدوائر السريعة

لأنه يعكس محاولة الاطمئنان بعد القلق، ولكن الإيقاع الأكثر حدة هو الذي يمثل صورة الصراع والقتل والموت في مشهد الصيد هو الإيقاع الثالث عشر إذ يظهر ثلاث مرات متتالية، إلا أن الإيقاع 2/3 يفصل بينه لأنه إيقاع يجسد عطش الإنسان للماء وللنقل الذي يخلف حياة كريمة [1]:

ذعرت به سرباً نقياً جلوده كما ذعر السرحان جنب الربيض[2]
ووالى ثلاثاً واثنتين وأربعاً وغادر أخرى في قناة رفيض
فآب إياباً غير نكد مواكل وأخلف ماء بعد ماء قضيض
وسنّ كسُنيفٍ سناءً وسَّنّما ذَعُرت بمدلاج الهجير نهوض

أما إيقاع البيتين الأخيرين فإنه يكرس خاتمة المعاني والصور الأولى لأنه أحتوى على الإيقاع الآتي : 1/12، 2/15، إنه إيقاع يمثل خوف الإنسان من الموت، وهذه ظاهرة أرّقت الشاعر العربي القديم والحديث لأنها مشكلة فلسفية ومعقدة تقلق الإنسان في وجوده في الزمان والمكان :

أرى المرء ذا الأذواد يصبح محرضاً كإحراض بكر في الديار مريض
كأن الفتى لم يَغْنَ في الناس ساعة إذا اختلف اللحيان عند الجريض

وقد تعاون الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي على إبراز الصورة والمعنى، فكثيراً ما تكرر الحرف (ض) وحروف المد (الألف، والواو، والياء) فكانت تبرز حس التأمل والتوقف والإشادة، حتى تبدأ المشاعر بالثورة من جديد.

---

(1) الديوان، ص 469 – 471.
شرح المفردات :
(2) الربيض : المربض، مكان تهجع فيه الغنم.
السن : الثور الوحشي.
السنيف : الجبل.
السّنّم : البقرة الوحشية.
مدلاج الهجير : الفرس كثيرة العدو في الهاجرة، وهي التي طاردت الثور الوحشي والبقرة وغيرهما.

((قصيدة ذي الرمة))

تحاول هذه القصيدة أن تبرز فاعلية الحب والعلاقة الوجدانية القائمة بين إنسانين، ثم تحاول أن ترصد صراع الإنسان مع الطبيعة والمكان.

إن الصراع بين الواقع والحلم ركيزة أساسية تعتمد عليها القصيدة، فلا يستطيع الإنسان أن يمارس هواه بحرية كاملة، لأنه محكوم بمنظومة روابط ليس من السهل التخلص منها، ومن هذا المنطلق تتداح القصيدة بتصوير موقف الإنسان من التحول الذي طرأ على (الدمنة)، إذ إن الديار تغيرت بعده، فذكريات الأحلام التي يستطيع استعارتها بمساعدة التأمل الشعري فقط مختلفة وغير محدودة بوضوح، إن وظيفة الشعر الكبرى هي "أن يجعلنا نستعيد مواقف أحلامنا، فالبيت الذي ولدنا فيه هو أكثر من مجرد تجسيد للمادي، وهو تجسيد كذلك للأحلام، كل ركن وزاوية فيه كان مستقراً لأحلام اليقظة، وعاداتنا المتعلقة بحلم يقظة ما قد اكتسبت في ذلك المستقر ". [1]

من هنا يفهم أن العلاقة التي عاشها الشاعر عندما كانت حيوية وقوية كانت الديار عامرة، وكأن العلاقة الحية ترفد الديار بالحياة والنشاط، ولكن بعد النأي تغيرت الديار بفعل الظواهر الطبيعية، وهكذا يبرز صراع الإنسان مع المتغيرات والظواهر الكونية، هذه الظواهر التي غيرت الديار وبدلت معالمها : [2]

خليلي عوجا حيّيا رسم دمنة محتها الصبا بعدي وطار ثمامها[3]

وغيرها نأجُ الشمال فشبهت ومرُّ الجنوبِ الهيفِ ثمَّ انتسامها

ومن ثم يبدأ الشاعر وخليلاه بالتقدم نحو هذه الديار، وتبدأ الرحلة إليها بفحص حالتها والكشف عن مواطن الذكريات الجميلة التي عاشها الشاعر / الإنسان في تلك

(1) جاستون باشلار : جماليات المكان، ص 5، ت : غالب هلسا، دار الجاحظ، بغداد، 1984.
(2) ديوان ذي الرمة: ــ : مطيع بيبلي، ص 719، المكتب الإسلامي للطباعة والنشر، دمشق، 1964، ط2.
(3) شرح المفردات :
الثمام : نبات صحراوي.
نأج الشمال : هبوب رياح الشمال بشدة، والهيف ريح حارة، والانتسام الهبوب بضعف.

الديار، ويصف البعير والناقة اللذين عاجوا بهما، فالناقة قوية سريعة وجرئيه، وهي في وعيه الأمل المنشود، وقوتها تتناسب مع شعور الشاعر الشديد ولهفته للقاء محبوبته، ومن ثم يوضح الشاعر أن العلاقة الإنسانية لا ترتبط بالمكان ظاهراً وشكلاً، ولكنها تتجاوز المكان بشكله وتكوينه إلى الإنسان الذي كان محط الانفعالات والذكريات الإنسانية المعيشة، إن الشاعر يلح، وسط الظروف المتغيرة، على استدعاء الصور المعيشة، لكنه يقدر أن هذه الصور ربما تعود إذا استطاع الإنسان أن يقف على حقيقة المحبوب التي تغيرت :[1]

فعاجا علندىً ناجياً ذا بُراية وعوجت مذعاناً لموعاً زمامها
غريرية في مشيها عجرفية إذا انضم إطلاها وجال حزامها
تخال بها جناً إذا ما وزعتها وطار بمربوع الخشاش لغامها

وعن ارتباط الإنسان بالمكان والصور المعيشة يقول باشلار: "إن سمات المأوى تبلغ حداً من البساطة والتجذر العميق في اللاوعي يجعلها تستعاد بمجرد ذكرها أكثر مما تستعاد من خلال الوصف الدقيق لها، هنا الظل الدقيق ينم عن اللون، ولهذا فإن كلمة الشاعر بسبب وقعها الصادق تحرك أعماق وجودنا".[2]

ولكن السؤال الذي يحدد موقف الإنسان الذي يتجاوز المكان، أنه يرى أن موت الأطلال أمر لا يمكن أن يحدد موقفه من خلاله، إن الشاعر يصر على تجاوز المكان، إنه المكان الذي كان فيه سعيداً، ثم أضحى المكان متبدلاً، لذلك فإنه يؤمن ويثق بعدم

(1) الديوان، ص 719.
(2) جماليات المكان، ص50.
علندى : بعير ضخم، والناجي : السريع، والبُراية البقية، والمذعان المطواع، لموعاً زمامها : من شدة سيرها.
عجرفية : جراءة وجفاء. وإطلاها خاصرتاها، وجال حزامها من الهزال.
وزعتها : كففتها، ومربوع الخشاش حبل من أربع طاقات، واللغام الزبد.
(3) الديوان : ص 719 – 720.

جدوى المكان في الراهن، كما في الماضي، أما في الراهن فقد أصبحت علاقة الشاعر بالمكان علاقة تجاوز وتخط، ولذلك فهو يقول :

هل الدار إن عجنا لك الخير ناطق بحاجاتنا أطلالها وخيامها
ألا لا ولكن عائد الشوق هاجه عليك طلول قد أحال مقامها

إن هذه الصور توائم وتناغم الإيقاع والمعنى، وتتضافر كل هذه العناصر من أجل تأطير محور مؤداه التجاوز والتخطي للقائم / الراهن، إذ إن التناغم الإيقاعي بدا واضحاً لكي يتواشج مع الصورة، فجاء 3/1، وإن الشوق يتجاوز هذه الأمكنة إلى المحبوبة صاحبة العلاقة، إنها امرأة اتخذت مكاناً جديداً، والشاعر يدعو لها بالسقيا، ومن ثم يبدأ بوصف هذه المرأة، إنها شريفة، جميلة، ذات ابتسامة لطيفة، فيزاوج بين المحبوبة وبين مظاهر الطبيعة التي تحمل غالباً البشر والخير، فابتسامتها مدعاة لذلك، يقول: [1]

منازل من مي بوهبين جادها أهاضيب طل دجنها وانهمامها[2]
ليالي لا مَيٌّ خروج بذية ولكن رداح لم يشنها قوامها
أسيلة مجرى الدمع هيفاء طفلة شموس كإيماض الغمام ابتسامها

إن الصورة التي رسمها الشاعر لهذه المرأة / المحبوبة لوحة فنية نابضة بالحياة والجمال، وحين يصف هذه المرأة نراه يعيش في دائرة التمني، إنه لا يستطيع أن يتجاوز الحدود المرسومة، ولذلك فهو يقف حائراً أمام هذه المرأة، ثم يمنحها أوصافاً ذات قيمة علوية، وإن الخمرة المرسومة على الشفاه خمرة ذات رؤية لها قيمتها

(1) الديوان : ص 720.
(2) شرح المفردات :
أحال .مقامها : أي مرّ عليه حولٌ.
الأهاضيب : دفعات المطر، والطلّ والانهمام الخفيف من المطر.
الخروج البذية : الفاحشة، والرداح المرأة ثقيلة العجز.
أسبلة مجرى الدمع : كناية عن طول الخدّ، والهيفاء خمصانة البطن، والشموس : النافرة الصعبة.

الحسية، ولكن عند اللقاء يتحول الحسي إلى قيمة معنوية تبرز من خلالها الرؤية الإنسانية للحياة الجديدة.

ولكن الشاعر يصر على صلته (بميّ)، فهي توقظ في نفسه صوراً معيشة برزت من خلال الجدلية القائمة بين الإنسان والمكان، فالإنسان في محاولته للنسيان والتعامي عن الحقيقة غير قادر، إنه يحاول، ولكن المحاولة سرعان ما تنقضي باستدعاء ذكر المحبوبة الذي أهاج الشوق وبعث على التوحد والامتزاج بالآخر، وحاول أن يطوع كل شيء من أجل تحقيق أحلامه، ويصور الشاعر أن تعب الناقة من تعبه وعنائه، فلما وصل إلى المحبوبة من خلال تعبه وتعب ناقته التصق بالمكان، ولما أراد أن ينال وصلاً من هذه المحبوبة ظل هذا الوصل حبيس دائرة التمني، إنه لا يقوى على تحقيق حلمه، فيلجأ إلى النوم وسيلة للهرب، ولكن النوم ظل أيضاً في دائرة الأحلام.

وتنتهي القصيدة، ويظل الصراع قائماً مع الظروف المحيطة، ولكن الشاعر يظل مصراً على ممارسة حريته ودوره، إنسان له حضور وفاعلية في الزمان والمكان :[1]

(1) الديوان : ص 720 – 721.
شرح المفردات :
ذاهل : عازب، ناس.
لمامها : ما ألمَّ به منَها واستكنَّ في جوفه.
حسرى : متعبة جداً، حتى تبدو كأنها أهلة من أثر الإعياء.

كأن على فيها ومـــا ذقـــت طعمـــه زجاجة خمـــر طـــاب منهـــا مـــدامها
أزارتك ميٌّ بعـــدما قلـــت : ذاهـــل فهـــاج ســـقاماً مـــستكناً لمامهـــا
ألمت بنا والعـــيس حـــسرى كأنهـــا أهلـــة محـــل زال عنهـــا قتامهـــا

إن حالة العيس هذه تصبح، مرة أخرى، متناغمة مع حالة الشاعر، إنهـــا حيـــاة القلق والحرمان والتمني، وإنه محروم مندفع بدون تعقل، يرمي بكل ثقله في الـــساحة كيما يحقق جزءاً يسيراً من أحلامه، ولكنه يظل يعيش هذه التمنيات في دائرة الحلم:[1]

أنخـــن فمغـــفٍ عنـــد دف شـــملَّة شـــمردلة الألـــواح فـــانٍ ســـنامها
ومرتفـــق لـــم يـــرجُ آخـــر ليلـــه منامـــاً وأحلـــى نومـــة لـــو ينامهـــا

وتتشكل القصيدة ضمن أربع دوائر إيقاعية تجيء علـــى النحـــو الآتـــي : 2/1، 1/3، 1/1، 2/1، 3/4، 3/1، 3/1، 1/4، 1/1، 1/4، 4/4، 4/1، 4/3، 3/1.

إن الدائرة الإيقاعية (2/1) تجسد الديار وعلاقة الإنسان بالمكان والناقة القوية، والدائرة الإيقاعية (2) لا تأتي إلا في الشطر الثاني، والأشطر الثانية فـــي القـــصيدة هي التي توضح الرؤية التي ينطلق منها الشاعر، وتوضح كـــذلك، المحـــاور التـــي ارتكزت عليها صورة الخراب وتغير الديار، ومواجهة هذا الخراب بالرحلة على الناقة القوية، كما أن الدائرة الإيقاعية (1/3) تجسد إيقاع التغير والتحول، وذلك بتفاعلهـــا مع المعنى والصورة التي تشكلت في هذا الإطار العام الذي أنطق الشعور الإنـــساني ودعا إلى تحول الموقف الإنساني، كما ظهر هذا في نهاية النص، وفي البيت الأخيـــر خاصة، إذ إن التحول في المكان أحدث تغيراً وتبدلاً جديداً فـــي ســـلوك الإنـــسان / الشاعر.

(1) الديوان، ص 721.
شرح المفردات :
المغفي : النائم، ودف الشّملَّة : جنب الناقة السريعة.
وشمردلة الألواح : أي طويلة العظام.
المرتنفق : الذي ينام متكئا على مرفقه..

وكذلك يمثل الإيقاع (1/1) بداية التحرك لتحقيق الأمل، ووصف صورة من هذا الأمل الذي ينشده الشاعر، ومن الملاحظ أن الدائرة الإيقاعية (1) ظهرت متكررة ثلاث مرات متتالية، إذ هي تجسد بدايات التحول في المكان، وبدايات التحرك الإنساني لاتخاذ موقف تجاه هذا التحول، ومن ثم يجسد هذا الإيقاع شعور الإنسان/ الشاعر تجاه المرأة/ المحبوبة بأنه إحساس مقترن بالخير والبشر والتفاؤل، ولكن هذا التفاؤل يجعل الإنسان يعيش جزءاً من معاناته، وإن الإيقاع (3) المتكرر في الأشطر الثانية إيقاع يجسد عجز المكان عن تحقيق أمل الشاعر، بل إنه إيقاع يدعو الإنسان إلى تجاوز المكان لكي يعيش واقعاً أجمل، وإن الإيقاع (1/4) يجسد شعور الإنسان/ الرجل تجاه المحبوبة/ المرأة، وذلك من خلال تمثل مواطنها في (وهبين) وإن الإيقاع (4) يمثل علاقة الإنسان بالمكان الجديد من خلال محاولة الظفر بالمحبوبة والتواصل بها، إلا أنه إيقاع يحاول أن يقلل من قلق الإنسان وحيرته من خلال تجاوز الحدود المرسومة إلى حدود تبدو فيها العلاقة واضحة.

((قصيدة أبي تمام))

تتكوّن القصيدة من عدة عناصر مختلفة تتضافر لتمنح التجربة الشعرية حيوية ونبضاً، لتكون في النهاية مسارات ذات رؤية في خصوص الإحساس بالزمن والدهر، وفعل الزمن بالإنسان، وقد تحولت الصنعة الشعرية إلى رؤى تحمل في طياتها الإحساس الإنساني بكل ما له صلة به، إذ تضافرت الصورة الشعرية والإيقاع الداخلي والخارجي، والعلاقات بين الصور بعضها مع بعض، فأسهمت في رسم الفكرة والانفعال الإنساني على كامل جسم النص الشعري.

وتبدأ القصيدة بتحديد موقف المحبوبة من الشيب، إنه موقف الخائف من انتهاء زمن القوة والفتوة والثورة، ولذلك تبدأ النفس باستدعاء الصور المعيشة، وهذا الاستدعاء يخلق نوعاً من الارتباك بين ما كان وبين ما يكون، إن الماضي والحاضر يتصارعان، ويشكل الماضي الصورة المشرقة التي تحددت فيها العلاقة الإنسانية

الجميلة، ويظل هاجس إنكار الشيب إصراراً على التعلق بالحياة، لأن مظهر الشيب إشارة دالة على التهاوي والزوال، ولذلك ظل الشيب كامناً في دائرة الإنكار.

ثم يبدأ الحس الإنساني القلق بهاجس الزمن، إن عظمة الإحساس الإنساني بالزمن تكون كبيرة وموازية للفعل الإنساني والتجارب التي مرّ بها، فإذا غزا الشيب مبكراً فليس هذا أمراً منكراً، لأنه أصبح دلالة على مقدار العناء الإنساني والعطاء، ولما جاء الشيب مبكراً فإن الذات الشاعرة لم تستغرب مثل هذا الحدث، لأنها تؤمن بالشقاء والعناء، ولذلك قدَّم الإنسان / الشاعر نفسه – بتسليم كامل – للزمن، وتضحي العلاقة قائمة على الجدلية بين الإنسان والزمن : [1]

أبدت أسى أن رأتني مخلس القصب وآل ما كان من عُجْب إلى عَجَب
ست وعشرون تدعوني فأتبعها إلى المشيب ولم تظلم ولم تُحب

وتأتي مرحلة التعليل، ويبدو معها أن الشاعر كان في أوقاته القليلة التي عاشها على الحقيقة، قد شعر بطول الزمن، فهو لم يشعر بالزمن الحسابي، إنه يشعر بزمن الفعل والقلق والهم، إنه زمن يطول، ويصبح ممتداً ليحتوي الهموم والأحزان والأفعال، فالحزم والعزم دافعان للإنسان لكي يتغلب على الزمن ويقهره، وفي هذه الغفلة بدا فعل الزمن بالإنسان الماثل في مظهر الشيب. وتتغير لهجة القصيدة لتظهر حقيقة الأمر خالقة بعداً له جدواه على مستوى القصيدة، وعلى مستوى (الأنا) الظاهرة في النص لا يعود مجرد وقوف " على الديار للتذكر والتشكي والتأسي والاستعبار، ولا يزجي الهم بالارتحال إلى الممدوح مخترقاً الآفاق البعيدة، وإنما يتحدث عن قدرته على إبداع القريض، وعن الشعر الذي يقوله وما له من تأثير في الآخر سواء أكان ممدوحاً

(1) ديوان أبي تمام : شرح شاهين عطية، ص 24، دار الكتب العلمية، بيروت، 1992، ط2.
مخلس القصب : شعر فيه شيب.

أو..." [1]، فهو يطلب إلى المحبوبة أن تتروى في الحكم عليه، ويريد هو أن يداريها ويخفف من مصابها لأن في هذا تعويضاً عما يحس به، فاجتماع المصائب والهموم والضيق بالحياة مدعاة لسلب الإنسان إرادته وتغييب دوره الفاعل في الوجود والكينونة.

تحاول الذات الشاعرة إذن أن تخفف من حدة الوضع الثائر لدى المرأة / المحبوبة، فهو يأمرها أن تأخذ الأمور على أبسط التصورات، ولذلك فهو يحاول أن ينتزع صورة الشيب المشوهة من ذهنها ليبدلها بصورة جميلة أخرى يصبح معها الشيب ظاهرة صحية تدل على ابتسام الرأي والأدب : [2]

فأصغري أنَّ شيباً لاح بي حدثاً وأكبري أنني في المهد لم أشب
ولا يؤرقك إيماض القتير به فإن ذاك ابتسام الرأي والأدب

يعود الشاعر ليصور انفعاله من خلال المزاوجة بين الصور التي رسمها وتشخيص المظاهر الانفعالية والعقلية التي يراها هو عبر تجربة الشيب والحب. فالموسيقا الداخلية واضحة بادية من خلال الطباق والجناس وتكرار الحروف المتجانسة في الأبيات مما أعطى النص جرساً موسيقياً له صداه في تشكيل الصورة الشعرية وفي إظهار المعنى والكشف عن كنهه وأسراره.

وتظل الحدة الانفعالية بعالم المحبوبة قوية، ولكن الشاعر يحاول أن يخفف من وطأة هذه الحدة بما يملك من أسلوب يدلل على حقيقة تجاربه وخبراته في الحياة، فهو يحاول أن يظل على صلته بهذه المحبوبة من خلال تأكيد قوته وأهليته بما يملك، وكأنه

(1) حسين الواد : اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، ص 98، دار الجنوب للنشر، 1997.
(2) الديوان، ص 42.
إيماض القتير : لمعان الشيب.

بذلك يتطلع إلى الممدوح، فالشيب لا يستطيع أن يجمد نشاطه : [1]

لا تنكـــري منـــه تخديـــداً تخللـــه فالسيف لا يزدرى إن كـــان ذا شـــطب
لا يطرد الهمَّ إلا الهمُّ مـــن رجـــل مُقلِقـــــل لِبَنـــــات الفقـــــرة النجـــــب

وتبدأ الرحلة لتنهي القلق، وتأتي لحظة الفعل الإنساني الذي خبر الـــرحلات، إن في رحلته همة، وفي هذه الهمة يكمن التغلب على القلق والخوف والحيرة، ومن خلال الإيقاع والصورة الشعرية يحاول أن يحدد رؤيته في إقصاء الهم وإلغاء الألم، ولـــذلك فهو يعيد الالتصاق بالممدوح، إنه التصاق يخلصه من شوائب الحياة، ويجعله مسحوراً بتحقيق أحلامه التي أضنى نفسه – فيما مضى – من أجل تحقيقها :[2]

ماضٍ إذا الهمـــم التفَّـــتْ رأيـــت لـــه بوخـــذهن اســـتطالات علـــى النـــوب
ستصبح العيس بي والليل عنـــد فتـــى كثير ذكر الرضا في ســـاعة الغـــضب
صدفت عنـــه فلـــم تـــصدف مودتـــه عنـــي وعـــاوده ظنـــي فلـــم يخـــب

إن الممدوح – من وجهة نظر الشاعر – يمتلك صـــفات تـــدلل علـــى قدرتـــه ومهارته، إنه كالغيث خيره عام، والحياة السعيدة تكون في كنفه، وخلائقه تشكل قمـــة المجد والحسب، إلى غير ذلك من الصفات النمطية والجديدة، ومن خلال هذا الكرم في الوصف يعود الشاعر ليرسم مقدار نفسه، فهو إنـــسان يجتمـــع فيـــه الأدب والكـــرم، واجتماعهما يدلل على مكانة المادح، ولكن كرم المادح من كرم الممدوح، لذلك فـــإن

(1) الديوان، ص 24.
شرح المفردات :
مقلقل لبنات الفقرة النجب : كناية عن إتعابه للإبل من كثرة ترحاله عليها.
(2) الديوان، ص 25.

صلته بالممدوح دعت إلى اجتماع هاتين الصفتين فيه، كما يجتمع النور والعشب، إنه اجتماع يبعث على الراحة، ويشي بالجمال والبهجة، ويقود، أخيراً، إلى الطمأنينة : [1]

سما إلى السورة العلياء فاجتمعا ... في فعله كاجتماع النَوْر والعشب
بلوت منه وأيامي مذممة ... مودة وجدت أحلى من الشنب
من غير ما سبب ماض كفى سبباً ... للحر أن يعتفي حراً بلا سبب

ويظهر التوحد بين الشاعر والممدوح، هذا التوحد الذي خلص الشاعر من همومه التي عكرت صفوه وكدرت حياته، ويظهر أن الإيقاعات والصور تفاعلت ووضحت الجوانب التي تضمنتها القصيدة " ذلك أن غاية الشعر الأساسية إنما هي تحقيق الانفعال وإحداث التأثير وخلق التعجب، واستثارة الاندهاش، وهذا إنما تنهض به الصياغة بفضل ما تتوفر عليه من أسرار البيان، لذلك فالشاعر لا يتحدث عن الواقع حديث الإبلاغ والإخبار، فهو يطلب بكلامه التغلغل إلى أمثلة المعاني وينشد نماذجها، وهذه الأمثلة موجودة في الشعر ذاته وفي كل ما هو شعري في الوجود الواقعي"[2]، فالإيقاع ظهر بوجهيه الداخلي والخارجي ليؤدي إلى تجسيد الشعور والانفعال الإنساني، متفاعلاً مع الصورة التي استطاعت أن تشخص الذهني وتعطيه قيماً إنسانية واستطاعت، كذلك، أن ترصد ظاهرة التطور التي وصلت عند أبي تمام إلى درجة كبيرة، تدلل على عمق التجربة وقوة الإحساس الإنساني، كما برز ذلك في تكرار القافية التي اتخذت هي الأخرى من حرف الباء إيقاعاً لها، وهو إيقاع يناغم الإيقاع الداخلي للأبيات من خلال لعبة الطباق والجناس.

وأما الإيقاع البنائي للقصيدة، فهو من البحر البسيط، يقوم على أربع دوائر إيقاعية، وعلى الرغم من قلة الدوائر، إلا أن توزيعها يشي بدور الإيقاع الفاعل وذلك من خلال التحامه بالصورة والمعنى.

(1) الديوان، ص 25.
(2) الديوان، ص 25.
(3) اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، ص 115.

أما الإيقاع الذي ابتدأت به القصيدة نفسها، فهو إيقاع يدلل على القلق والحيرة والاضطراب الذي أضاع الأمل والطموح، ومن ثم 2/1، 3/1، 1/1، وهذه إيقاعات تظهر قريبة من بعضها البعض، إلا أنها، وعلى الرغم من تشابهها، تبدو مختلفة، وعندما يتحول الصوت إلى الأمرية وتتعلق (بالأنت) يظهر الإيقاع منسجماً 2/2، 2/2، فأصغري إن شيئاً..... البيت، ولا يؤرقك إيماض..... البيت، وهذا الإيقاع 2/2، 2/2، يوضح صورة الشاعر في ذهن المحبوبة مانحاً إياه صفات تعيد التوازن في العلاقة بينه وبينها.

ثم تتجدد الدوائر الإيقاعية بتجدد المواقف التي يعيشها الشاعر مع المحبوبة، وعندما تبدأ الرحلة يبدأ القلق من جديد، وتظهر الدائرة الإيقاعية(4) لأول مرة في القصيدة لتقرر العلاقة التي كانت قائمة بين الشاعر والممدوح :

صدفت عنه فلم تصدف مودته عني وعاوده ظني فلم يخب

وإلى جانب الموسيقا الخارجية والداخلية التي ظهرت من خلال الطباق والجناس وتكرار الحروف المتشابهة والمتقاربة في المخارج تبرز الصور مجسدة لحالة الشاعر ومواقفه التي عاشها من خلال علاقته بالممدوح والحبيبة.

وفي الإيقاعات التي بدأت منذ البيت الثاني عشر: 2/1، 4/3، 2/3، 1/1، 4/4، 1/2، 3/3، 1/4، ظهرت الدائرة الإيقاعية(4) بكثافة نسبية، وبرزت الإيقاعية متبانية متغايرة لأنها تتحدث تارة عن الممدوح وطوراً عن المادح، ولذلك انتهت القصيدة بإيقاعات مختلفة ومتفاوتة قلما تجسد الانسجام بينها لأن العلاقة شابها ما يدعو إلى القلق والحيرة، ولذلك ظل الانتقال النفسي مشوشاً، ولم تستطع النفس ضبط انفعالاتها بما كان / الشيب، العلاقة مع المحبوبة، محاولة تجديد العلاقة مع الممدوح.

إن معظم الصور، بتفاعلها وعلاقاتها المختلفة، استطاعت، عن طريق التشخيص للحالة الشعورية في القصيدة، وعن طريق محاولة التعقل التي ظهرت أحياناً،

والموسيقا الإيقاعية التي أظهرها أسلوب تشكيل الصورة، وأسلوب البـــديع أظهـــرت بتضافرها إيقاعات تعاونت على خلق صورة كلية شاملة، وشكلت إيقاعاً بنائياً استطاع أن يحمل الصور التي جسدت معاناة الشاعر وتجربته الحياتية الواسعة.

خاتمة

إن الالتحام القائم بين النغم والصورة والمعنى ظهر بجلاء ووضوح في القصائد موضوع البحث، ولعل هذا ينسحب على الشعر الحقيقي الذي هو بمثابة بناء متكامـــل بين الشكل والمضمون والموسيقا بحيث يعكس الشعر حالة متكاملة في التجربة الذاتية والفنية.

وقد برز التناغم والانسجام بين هذه العناصر المختلفة في ظاهرها، فهي مقترنة بوضوح لأنها جميعاً تجتمع في نقطة واحدة تنبثق عنها التجربة الإنسانية النابعة مـــن أعماق الذات الشاعرة.

إن هذه العناصر بتفاعلها، شكلت الرؤية والموقع وزاوية النظر التي ينطلق منها الشاعر في رسم حدود تجربته وأبعادها ومعالمها، وكل واحد من هذه العناصر يشكل بنية متميزة تظل تتضافر بعضها مع بعض حتى تشكل البنية الكبرى للنص.

وقد حاولت هذه الدراسة أن تبين فاعلية هذه العناصر في تشكيل النص الشعري، خاصة الإيقاع الذي بدا متصلاً بالمعنى، ومن التعسف الفصل بين هذه العناصر التـــي تستطيع بدورها أن تظهر القصيدة لحمة واحدة، ومن منطوقاتها المختلفة يبدو التماثـــل في اللاتماثل من خلال الدراسة التطبيقية.

ولعل رصد الظواهر الإيقاعية المميزة لهذه النصوص الشعرية يساعد في إيجـــاد تفسيرات وتفعيلات ترتبط جذرياً بالمعنى الذي هو، بالضرورة، أساس الخلق الشعري، لأن الإيقاع لا يكاد ينفصل عن التجربة الشعورية لدى الشاعر، وهـــو الـــذي يحـــدث الصدمة بنفسية القارئ عند تغيره المفاجئ.

وإذا كان إيقاع الحياة يظل بين الموت وهاجس الخوف منه وبين الأمل والفـــرح والشقاء، فإن هذا هو، بالتالي، جوهر الصراع الحقيقي الذي يحتل نفسية الشاعر، فجاء الإيقاع خادماً لهذه الثنائيات، وجاءت الصورة كذلك، والأمـــر الـــذي يقـــرّب هـــذين العنصرين من وظيفة التواشج مع المعنى، ولعل هذا ما رمى إليه البحث.

المصادر والمراجع

1- ديوان أبي تمام، شرح شاهين عطية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1992.

2- ديوان امرىء القيس، ت: د. أنور أبو سويلم و د. محمد الشوابكة، دار عمار، الأردن، 1998.

3- ديوان ذي الرمة، ت : مطيع بييلي، المكتب الإسلامي للطباعة والنشر، دمشق، 1964.

4- أ.أ. رتشارذر، مبادئ النقد الأدبي، ت : مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للطباعة والنشر، القاهرة، 1994.

5- اليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ت : محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة ميمنة، بيروت، 1961.

6- جاستول باشلار، جماليات المكان، ت : غالب هلسا، دار الجاحظ، بغداد، 1980.

7- ج. فريزر، الوزن والقافية والشعر الحر، ت : د. عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980.

8- حسين الواد، اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، دار الجنوب للنشر، 1997.

9- د. خالد سعيدة، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، 1979.

10- رينيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، ت : محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1972.

11- غالب الغول، النظرية الحديثة للنبر الشعري وقاعدة النبر اللغوي، دار الكندي، إربد، 1999.

12– د. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984.
13– د. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص3.
14– د. محمد عبد المطلب، قراءة ثانية في شعر امرىء القيس، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، القاهرة، 1996.
15– د. محمد مندور، في الأدب والنقد، دار النهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة.

تاريخ ورود البحث إلى مجلة جامعة دمشق 2002/2/27.