المجلد: 17 العدد: 02/ مارس 2022
ص: 186 - 210
ISSN: 1112-7015
EISSN: 2602-5973

خصائص الإيقاع في الشّعر العربيّ الحديث من خلال قصيدة " ريتا والبندقيّة" لمحمود درويش

THE CHARACTERISTICS OF RHYTHM IN MODERN ARAB POETRY THROUGH MAHMUD DARWICH'S POEM "RITA AND THE RIFLE"

أ.د محمّد صالح الحمراوي *
المعهد العالي للعلوم الإنسانيّة، جامعة المنار (تونس)
mohamedhamraoui.beja@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2020/10/14 تاريخ القبول:2021/05/02 تاريخ النشر: 2022/03/28

ملخص: سيتمّ التّطرّق في هذا المقال إلى البحث في خصائص الإيقاع في الشّعر العربيّ الحديث باعتماد قصيدة " ريتا والبندقيّة" لمحمود درويش"، قصد التّعرّف إلى تجربة جماليّة بعينها، لها صلة وثيقة بالحداثة. وسنقف عند تعريف الإيقاع عند الفلاسفة وعند النّقّاد القدامى، وعند نقّاد الحداثة عربا وغربا، لندرك أنّه مفهوم ملتبس لطبعه الزّئبقيّ. وتزداد الصّعوبة بربطه بالقصيدة الحديثة الّتي عرّفنا بها تعريفا يخدم مقاصدنا، بلا إطناب. وسيكون دأبنا النّظر في الإيقاع من وجهة نظر عروضيّة، أوّلا، لتبيان قصورها في الظّفر بثراء إيقاعيّ وميلها إلى نمذجة الإيقاع. ثمّ ندقّق النّظر في جزء ثان في فاعليّة المقاربتين المقطعيّة والموسيقيّة إيقاعيّا. وهما مقاربتان حديثتان. وسنختبر قدرة الأولى على التّوصّل إلى وسوم إيقاعيّة متبدّلة متنوّعة، باعتماد كمّ المقاطع ونوعها. وسنركّز في الثّانية على التّباين الإيقاعيّ الرّاشح عن الخفّة والثّقل، والعنف والاسترخاء. ورهاننا التّوصّل إلى أنّ الإيقاع متعدّد وليس واحدا، ولا بدّ من فريق بحثيّ متعدّد الاختصاصات موسيقى وطبّا، وعلم نفس وعلم إناسة، ومخابر بحث متطوّرة، بغية الظّفر بشيء يسير منه.

الكلمات المفتاحية: ثراء إيقاعيّ، خفّة، ثقل، قوّة، ضعف ، صلابة، تعثّر، غنائيّة.

ABSTRACT : In this paper, we shall focus on the characteristics of rhythm in modern Arab poetry through Mahmud Darwich's Poem "Rita and the Rifle". We aim at getting acquainted with a specific aesthetic experience tightly linked to modernism. We will shed light on the definition of rhythm by both ancient philosophers and critics and modern Arab and Western critics only to realise the ambiguity and mercurial nature of the term. It becomes more difficult to define this term in relation to the modern poem which we briefly defined in a way that serves our ends. We shall focus on rhythm from a prosodic perspective for its falling short of rhythmic richness at some moments and its inclination towards rhythmic modelling at other moments. Then we shall examine the potential of the syllabic and musical approaches as two modern approaches in contributing to rhythm. We shall also examine the potential of the first approach to yield variant and various rhythmic patterns based on the number and type of syllables. Delving into the second approach, we shall focus on the rhythmic variation created by the binary of lightness and heaviness on the one hand and that of violence and tranquillity on the other hand. Our ultimate objective is to come to the point that rhythm is multiple and not steady and uniform. And this requires the contribution of a multi-disciplinary research group composed of musicians, physicians, psychologists, anthropologists, and highly developed research laboratories to grasp a tiny bit of this ambiguous term.

Keywords: Rhythmic richness, lightness, heaviness, strength, weakness, rigidity, stumbling, lyricism.

* المؤلف المرسل

1. مقدمة:

لقد أولى النّقّاد الإيقاع أهميّة بالغة في دراستهم للشّعر. واحتموا به ليميّزوا به المنظوم من غيره. وجعلوا الوزن شرفه. وكلّ قصيد جافى العروض جافته ذائقة الجماعة وأقصته من دائرتها. إلاّ أنّنا صادفنا أثناء النّبش في تاريخيّة هذا المفهوم بعض المحاولات الجريئة الّتي تطاولت على تفاعيل الخليل[1]. ونذكر منها المقاربات الحديثة الّتي أثرت العروض وأبانت عن بعض قصوره في قول صريح[2]. ومن هذه النّظربّات نذكر المقطعيّة والنّبريّة، والموسيقيّة. وسنسعى، أوّلا، إلى تعريف الإيقاع باعتباره الأطروحة الكبرى لهذه المحاولة. إذ رُئِيَ إليه على أنّه مفهوم لزج لا يستقرّ على حال ولا يطاله تعريف[3]، على محاولات المعاجم تعريفه بما يحدثه من أثر، ورغم اجتهاد الفلاسفة عربا وإغريقا في حصره في الحركة المتعاودة في الزّمن وفق نظام صارم[4]. إلاّ أنّ هناك من سعى في ذكاء إلى شدّه إلى تفاعل كافّة عناصر الكلام. فهو متّصل بالنّحو آنا في نصّ ما، ومتعلّق بأذيال البلاغة في آخر، وله صلة بحال المتكلّم وبثقافة الرّاصد في أحايين أخرى. وقد يكون راشحا عن التّجاوب بين عناصر القول كلّها[5]. ونشير إلى أنّنا قد استفدنا من بعض الرّؤى النّقديّة في هذا المبحث مصطفين ما قدّرنا إفادته في مبحثنا مثل « التّوقيع والتّطويع عندما يتحوّل الكلام نشيد كيان»[6] و« من شعريّة الإيقاع وكتابة الذّات»[7]، و« نحو إيقاعيّة عربيّة حديثة»[8]. وكانت الاستفادة واضحة من أعمال ميشونيك وصديقه جيرار ديسون في حديثهما عن الإيقاع ونصطفي من أعمالهما « نقد الإيقاع»[9] للأوّل وكتابهما المشترك « بحث في إيقاع الشّعر والنّثر»[10] ، وعمل نبيل رضوان« الإيقاع في المدوّنة الشّعريّة لسان جون بيرس»[11]. واستنرنا بمقالات

منها: « الإيقاع بنية ... الإيقاع شكل»[12]، و" الإيقاع والتّداوليّة"[13]، و" الإيقاع الشّعريّ"[14].

أمّا مجال إجراء هذا المفهوم الشّغال فهو القصيدة الحديثة الّتي نراها من صنوه في تسربلها بالغموض الدّائم وتخطّيها لسلطة النّقد القديم ورفضها للحدّ[1]. واصطفينا لها القصيدة الآتية:

" ريتا والبندقيّة"[2] لمحمود درويش، مستأنسين ببعض المنجز النّقديّ لمحاولة كشف الحجب عن غموض القصائد الحديثة مثل « قضايا الشّعر المعاصر»[3] و« الشّعر العربيّ المعاصر: قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة»[4]، وأطروحة محمّد بنّيس في جزئها الثّالث « الشّعر العربيّ الحديث: بنيته وإبدالاتها: الشّعر المعاصر(ج3)»[5]، وأدونيس في « زمن الشّعر»[6] وكمال خير بك في «حركة الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر»[7]، ومحمّد الخبو في « مدخل إلى الشّعر العربيّ الحديث " أنشودة المطر" لبدر شاكر السّيّاب »[8]. ووجدنا بغيتنا في بعض الدّوريّات نذكر " مجلّة الوحدة" في عددها الموسوم بـ« التّأصيل والتّحديث في الشّعر

العربيّ»[9]. وسنبدأ في هذه المحاولة الجريئة، أوّلا، باختبار آليّات المقاربة العروضيّة الّتي ادّعي أنها تحنّط الإيقاع لاختبار فاعليّتها الإيقاعيّة في قصيدة حديثة يرجّح أنّها لا تشبه القصيدة النّموذجيّة الّتي تحكّمت في أذواق المتقبّلين واعتمدت عروض الخليل حارسا لها، وأمينا على ديمومتها ثمّ نختبر مقاربتين إيقاعيّتين أخريين رجّحا أنّهما تثريان الإيقاع، وفق الآتي:

2– فاعليّة المقاربة العروضيّة إيقاعيّا:

سننظر في جدوى هذه النّظريّة الإيقاعيّة في محاصرة الإيقاع حدّا ومكوّنات، وتجليّات. ومن أوكد هذه المكوّنات نبدأ بـ:

1.2 . إيقاعيّة البحر:

المعلوم أنّ الإيقاع متعدد ليس واحدا، منه ما هو عروضيّ آت من الوزن والقافية، ومنه ما هو آت من إيقاعمات أخرى لها صلة بالتّركيب والنّحو، والبلاغة والأصوات، وغيرها. والمدخل إلى المقاربة العروضيّة بحرها. وهو في هذه القصيدة الرّمل الّذي جحد مقامه في الشّعر العربيّ القديم، فكرهوا ركوبه وردّوه إلى الأصوات بدلا من البحور واعتبروه شعرا مهزولا غير مؤتلف البناء[10]. ويرفد هذا القول الآتي: « يرجّح عبد الله الطّيّب أنّ قصائد هذا البحر كانت بمنزلة الأناشيد الشّعبيّة، ويستدلّ على ذلك بتحاشي الأوائل من الجاهليّين وأكثر الإسلاميّين من طبقة جرير والفرزدق والأخطل وكثير عزّة لها»[11]. ونكاد لا نقف على القصائد المنظومة عليه إلاّ نادرا، قياسا، إلى الشّعر العربيّ الحديث الّذي اعتبر فيه النّظم على منوال هذا البحر أمارة جودة وقدرة على قول الشّعر، ومواءمة بين الإيقاع وعصره. فقد جاء في هذه القصيدة معبّرا عن أمّهات القضايا، ومنها القضيّة الفلسطينيّة والصّراع مع العدوّ الصهيونيّ. وللقافية فيها دور نستجليه في الآتي:

2 . 2 – إيقاعيّة القافية:

جاءت القافية في هذا النّصّ الشّعريّ حافظة لإيقاع النّصّ. فقد انسجمت مع الوزن لترسيخ القصيدة في هويّتها الإيقاعية، أي المحافظة على عروض الخليل، وعلى حرمان الشّاعر من بلوغ معشوقته. فقد مثّل الصّراع العربيّ الإسرائيليّ عاذلا يمنع وصال الشّاعر لمعشوقته. وهكذا، بدا الإيقاع العروضيّ، مخصبا ومنتجا للمعنى، ولم يكن صامتا لا إيقاعيّة فيه، كما في القصيدة العربيّة المنوال. والولع بالحديث عن القافية يجبرنا على النّظر في إيقاعيّة مواقعها. وسيرصد هذا في الآتي:

السّطر الشّعريّ	القافية
الأوّل	بندقيّه
الثّاني	العسليّه
الثّالث	صغيره
الرّابع	ضفيره
الخامس	غديره
السّادس	ريتا
السّابع	بندقيّه

الثّامن	فمي
التّاسع	دمي
العاشر	سنتين
الحادي عشر	سنتين
الثّاني عشر	مرّتين
الثّالث عشر	**ريتا**
الرّابع عشر	البندقيّه
الخامس عشر	العسليّه
السّادس عشر	ريتا
السّابع عشر	بندقيّة

إذا نظرنا في الكلمات الّتي احتلّت مواقع هامّة في قافلة الأسطر الشّعريّة في هذه القصيدة نرى

لفظة البندقيّة قد وردت خمس مرّات وقدّرت نسبتها بـ 29 % . ومثّلت لفظة " ريتا" ثلاث مرّات أي بنسبة 18 %. وهما لفظتان راشحتان عن صراع بين المقاومة والحبّ. ولذلك، فإنّ عمليّة الإحصاء بدت مهمّة لأنّها تؤكّد حيرة الشّاعر إزاء وطنه وحبيبته. إذ أنصفه العدد الّذي أبان أنّه عاشق متيّم بقضيّة وطنه المغتصب وبحبيبته الإسرائيليّة الّتي تهيم به حبّا، رغم حرصه على تغليب البندقيّة على ريتا. إلاّ أنّه يلمح بطرف خفيّ إلى تمكّن هذه المرأة منه. فقد عقد إيقاع القصيدة ومعناها على اسمها الّذي احتلّ حشوها، لنصادف تردّده عشر مرّات. وترفد القافية أروية كثيفة الدّلالة منها الهاء السّاكنة بآهاتها والنّون برنينها وأنينها، والميم الشّفويّة بموسيقيّتها. وقد تضوّعت هذه الحروف آهة جرّاء التّمزّق بين حبّ الوطن والوله بمعشوقة إسرائيليّة. ويمكن الاستئناس بالقوافي المقيّدة الواردة في زيّ هاء سكت للحديث عن ميزة جديدة في إيقاع الشّعر الحديث يمجّها القدامى. وهكذا، تخطّت المقاربات العروضيّة زعما لحق بها في عجزها عن إدراك كنه الإيقاع بمكره وتعدّد ممكناته وتجلّياته. وسيتمّ عقد صلة تجاوب بينها وبين بقيّة المقاربات الأخرى لتطوير هذا المبحث والهرب من مزالقه بالنّظر في:

3- فاعليّة المقاربة المقطعيّة:

للمقاربة المقطعيّة شأو كبير في الدّرس الإيقاعيّ لأنّها تفتح فيه آفاقا كبيرة. إذ مثّلت إضافة نوعيّة بتجسيدها لفكرة أنّ الإيقاع عابر لأجناس الملفوظات كافّة وباستخدامها لوحدة قياس موضوعيّة هي المقطع. وهذا محفّز لاختبار أدواتها في الإبانة عن ثراء الإيقاع في القصيدة العربيّة الحديثة باعتماد خصائصها الكميّة، أوّلا، فالنّوعيّة ثانيا.

3-1 – إيقاعيّة كمّ المقاطع:

لا بدّ أن نذكّر بالمبادئ الّتي يقوم عليها المستوى الكمّيّ. ونذكر الوسوم الإيقاعيّة الرّاشحة عن التّناسب بين الوحدة اللّفظيّة وطاقة النّفس العاديّة. فالإخلال به، حطّا في العدد عن سبعة مقاطع، يعطي انطباع التّهدّج الإيقاعيّ. أمّا المناسبة بينهما فتعطي الغنائيّة، و يضاف أنّ التّزيّد عن حدود ثلاثة عشر مقطعا يعطي انطباع الإجهاد. والنّظر في هذه القصيدة من جهة الكمّ باعتماد الجملة النّحويّة، لا التّفعيلة العروضيّة، يعطينا الانطباع بإيقاعات متغايرة الأوجه، منها:

3– 1 - 1 - وسم إيقاعيّ متهدّج:

نرصد في هذه القصيدة عددا من الجمل الإيقاعيّة الّتي لم تراع التّناسب بين الكلام وطاقة النّفس العاديّ، لينزل كمّ مقاطعها دون ستّة. إذ مثّل التّنقيط أداة ثرّة لجعل الإيقاع معبّرا عن حال المتكلّم الحيرى، اللاّهثة وراء إتمام القول لبلوغ الارتياح. ونمثّل لرؤيتنا بالجمل الآتية:

الجملة الإيقاعيّة	عدد المقاطع	التّناسب بين الكلام وطاقة النّفس
آه	02	إخلال (إيقاع متعثّر)
ريتا	02	إخلال (إيقاع متعثّر)

فكلّما نطق لفظة " ريتا" تقطّع كلامه ولم يدرك اللّفظ تمامه. فلفظها يعادل مقطعين، وقد سبق بتنقيط أساسه كلام محذوف، معبّر عن متلفّظ يعيش ألما بيّنا. فلا ورود لها إلاّ وهي مسبوقة باسم الفعل " آه" الحاوي لمقطعين راشحين عن الأنّات والآهات. ولا تشذّ البندقيّه" عن هذا الوسم فهي لاحقة لجملة غنائيّة، ولكنّها ناطقة بالتّقطّع لاحتوائها لأربعة مقاطع. ولذلك، عبّرت هذه الجمل الإيقاعيّة بمواقعها عن شاعر شفّه وجدان: وجد الحبيبة والشّغف بالوطن. وكلاهما يغريه صبابة. وهكذا، تدلّ البنية المغلقة القائمة على كمّ مقاطع ضئيل على انحباس أنفاس الشّاعر وآلامه. ويبدو أنّ المتلفّظ يجنح إلى هذا الوسم كلّما لاح شعره عاريا والمعنى فيه صريح فيرشح قوله بمعاني الانكسار. ولذلك، غلب على إيقاعه التّقطّع والتّفكّك. وأحيانا أخرى يُخصب هذا الوسم الإيقاعيّ بآخر دالّ على الارتياح. وهو الآتي:

3-1-2 – وسم الغنائيّة:

استملح المسعديّ التّناسب بين الكلام وطاقة النّفس العاديّة، لأنّ ذلك يجنّب المتلفّظ العنت، لبلوغه غايته بكلّ يسر. ونجد له سندا في بعض الجمل الإيقاعيّة الواردة في هذا النّموذج الشّعريّ الحديث. وسنمثّل لذلك بالجدول الآتي:

الجملة الإيقاعيّة	عدد المقاطع	مناسبة الكلام لطاقة النّفس
بين ريتا وعيوني ... بندقيّة	11	تناسب (إيقاع غنائيّ)
اسم ريتا كان عيدا في فمي	11	تناسب (إيقاع غنائيّ)
جسم ريتا كان عرسا في دمي	11	تناسب (إيقاع غنائيّ)
وأنا ضعت بريتا ... سنتين	12	تناسب (إيقاع غنائيّ)
وهي نامت فوق زندي سنتين	**12**	**تناسب (إيقاع غنائيّ)**
وتعاهدنا على أجمل كأس	**12**	**تناسب (إيقاع غنائيّ)**
وولدنا مرّتين	**08**	**تناسب (إيقاع غنائيّ)**

وتبرز هذه الغنائيّة جليّة لحظة انتقاله إلى التّغزّل بمعشوقته. ولعلّه ما يجعلنا نستحضر رؤية المسعديّ للاستدلال لهذا الملمح الإيقاعيّ، بأنّ الأغراض الوجدانيّة ميّالة إلى الخفّة، مستدعية لتوافق بين الكلام وطاقة النّفس[12]. فيكون الارتياح وتحصل الغنائيّة. فاستحضار " ريتا" اسما وجسما، وحديثا وفعلا، يبرئ وجع درويش، ليسم إيقاعه بالخفّة فتكون الولادة مرّتين ويكون العهد على الوفاء وقد سيق من طريق فعل " تعاهدنا" المزيد لدلالته على المشاركة، وفعل الواحد بالآخر تمام

فعل الثّاني به، ولكن بتزيّد. ولذلك، حدث فعل الولادة وصارت الكلمات مجرّد احتفاء بها. ويُخْصَبُ هذا الوسم الإيقاعيّ بآخر يتجاوب معه كي يظهر بلوغ معاناة الشّاعر سنامها. وهو:

3-1 - 3- وسم الإجهاد:

تأخذ أغلب الجمل الإيقاعيّة في هذه القصيدة في الاسترسال. فيفيض الكلام على طاقة النّفس العاديّة، ليصبح الإيقاع مجهدا. ولذلك، يشعر المتلقّظ بكثير من التّعب. ونستدلّ لهذا بالجدول التّوضيحيّ الآتي:

الجمل الإيقاعيّة	عدد المقاطع	مناسبة الكلام لطاقة النّفس
والّذي يعرف ريتا، ينحني ويصلي لإله في العيون العسليّه!	27	تجاوز الكلام لطاقة النّفس العاديّ (إيقاع مجهد)
وأنا قبّلت ريتا عندما كانت صغيرة	16	تجاوز الكلام لطاقة النّفس العاديّ (إيقاع مجهد)
وأنا أذكر كيف التصقت بي، وغطّت ساعدي أحلى ضفيرة	23	تجاوز الكلام لطاقة النّفس العاديّ (إيقاع مجهد).
وأنا أذكر ريتا مثلما يذكر عصفور غديره	20	تجاوز الكلام لطاقة النّفس العاديّ (إيقاع مجهد)
بيننا مليون عصفور وصورة ومواعيد كثيره أطلقت نارا عليها ... بندقيّه	32	تجاوز الكلام لطاقة النّفس العاديّ (إيقاع مجهد)
أيّ شيء ردّ عن عينيك عينيّ سوى إغفاءتين وغيوم عسليه قبل هذي البندقيّه!	32	تجاوز الكلام لطاقة النّفس العاديّ (إيقاع مجهد)
قمري هاجر في الصّبح بعيدا في العيون العسليّه	20	تجاوز الكلام لطاقة النّفس العاديّ (إيقاع مجهد)
والمدينة كنست كلّ المغنّين، وريتا	16	تجاوز الكلام لطاقة النّفس العاديّ (إيقاع مجهد)

يجبرنا الجدول على تعقّب حال غزّال قد أعياه وجدانه وأشقته قضيّته. ولذلك، لاذ بتدفّق الكلام المسترسل في شكل طلقات نار أو انسياب شعور جامح، ليطلع المتلقّي على ما يعايشه من أوجاع: وجع فراق الحبيبة ووجع الأرض المعشوقة المغتصبة. وهكذا، فاق كمّ المقاطع في بعض الجمل الإيقاعيّة الحدّ بما يقارب ثلاث مرّات. إذ لم يجد المتلقّظ بدّا من سوق جملة إيقاعيّة بلغ إجهادها الحدّ في شكل سؤال إنكاريّ هو سؤال العارف المتجاهل المدرك لإجابته. ولكنّه يسأل سخريّة من العدوّ الّذي اغتصب شعوره وأرضه معا. وهذا ما تفضحه الجملة الحاوية لإثني وثلاثين مقطعا. وصورتها الآتي:

« أيّ شَيءٍ ردَّ عن عَينيْك عَينيَّ

سِوى إغْفاءَتيْن

قبْل هذي البُنْدقِيّهْ!»

ويزداد الإجهاد وطأة باعتماد التّنقيط الّذي يمثّل أداة لفضح هذه المعاناة. ولكنّ نقاط الاسترسال الّتي تكفّ عن دلالة التّفكّك الّتي ألفها المتلقّي لتصبح أداة تريح المتكلّم من التّعب، ليتوقّف عند ريتا أو البندقيّة. وقد بدت أغلب الأسطر قائمة على السّرد، معلنة عن نفسيّة شاعر منكسر تلوح جليّة في الجمل الآتية:

« وتَعَاهَدْنا على أجمَلِ كأْسٍ، واحْترقْنَا

في نبِيذ ِالشَّفَتيْن

وَوُلدْنا مَرّتين!»

ويبدو أنّ جدوى الكمّ في استجلاء إيقاع متبدّل الملامح مراع لحال المتكلّم الولهى بحبّين: حبّ الوطن وقداسته وتمكّنه في الضمير العربيّ وحبّ معشوقة تمجّها الأنفس، لأنّها سليلة ظالم قد اغتصب الأرض وشوّه سحرها قد حفزّ لتبيّن دور نوع المقاطع في اكتشاف وسوم إيقاعيّة أخرى قد عجز عنها العدد الّذي لا يكفي وحده لمحاصرة الإيقاع بتجلّيّاته. وهذا ما سنتدبّره في الآتي:

3- 2 - نوع المقاطع:

متى احتكمنا إلى نوع المقاطع، وجدنا الملامح الإيقاعيّة التّالية:

أ – غلبة المقاطع القصيرة إيقاع متعثّر.

ب – غلبة المقاطع الطّويلة المنفتحة غنائيّة.

ج – غلبة المقاطع الطّويلة المنغلقة صلابة وشدّة.

وسنعتمد هذا الجدول الإحصائيّ لتبيّن الوسوم الإيقاعيّة الرّاشحة عن نوع المقاطع. وهو الآتي:

نوع المقاطع	عددها	نسبتها
القصيرة	100	%32
الطّويلة المنغلقة	126	%41
الطويلة المنفتحة	84	%27
جملة المقاطع	310	%100

ولذا، فإنّه سيتمّ النّظر في جدوى إيقاعيّة المقاطع القصيرة أوّلا، فالطّويلة المنفتحة ثانيا، ليتمّ الختم باختبار ثمار المقاطع الطّويلة المنغلقة إيقاعيّا.

3– 2 -1 – إيقاع متعثّر:

أشار المسعديّ إلى أنّ وفرة المقاطع القصيرة تمثّل « مادّة ساكنة وخافتة إيقاعيّا، دورها ملء الحيّز الفاصل بين المقاطع الطّويلة»[13]. وهذا استهجان لخصوبتها الإيقاعيّة وإلحاقها بالعقم، لأنّها تردّ الشّعر إلى طبع النّثر. ولذا، فإنّ ندرة هذا النّوع من المقاطع موح بأنّ الإيقاع يخلو شيئا ما من التّعثّر. إلاّ أنّنا لا نعدم أثر الجمل الإيقاعيّة الّتي لوّنها التّقطّع لقصر مقاطعها في الآتي:

« بين ريتَا وعُيُوني ...بندقِيّهْ

والّذي يعْرفُ ريتا، ينْحَنِي

ويُصَلّي

لِإلَهٍ في العيُونِ العَسَليّهْ»

وفي الجملة الإيقاعيّة التّالية:

« وأنَا أذْكُر كيف التصَقَتْ

بي، وغَطَّتْ ساعِدي أَحْلَى ضَفِيرهْ"

وفي الجملة الإيقاعيّة قبل الختام:

يا صَمْت العَشيّهْ

قَمَري هَاجرَ في الصُّبح بَعِيدا

في العيون العَسَليّهْ»

هذه الأمثلة المختارة القائمة على وفرة المقاطع القصيرة موحية باقتراب الشّعر من النّثر. فيكفّ عن المتعة ليلتحم بالسّرد الّذي ينهض بوظيفة الإخبار. ولذلك، تطول الجمل لتقيّد الشّخصيّة بالزّمان وبالمكان وبالأحداث. وهكذا، يجفّ ماء الشّعر ويشعر المتلقّي بالتّعثّر الإيقاعيّ. ويبدو أنّ هذا الملمح الإيقاعيّ مستدع لضديده ليبدّل ملمحه سنتدبّر فيه النّظر في الآتي:

3– 2 - 2 – ندرة الإيقاع الغنائيّ:

نلاحظ في هذه القصيدة ندرة المقاطع الطّويلة المنفتحة الّتي رئي إلى أنّها أداة المتكلّم في وسم إيقاعه بـ« نفس غنائيّ وجدانيّ ونسق إيقاعيّ إنشاديّ موسيقيّ»[14]. إلاّ أنّ هذا لا يحجب عنّا حضورها البيّن في بعض الوحدات الإيقاعيّة. إذ نجد أنّ الوحدات الإيقاعيّة الثّانيّة والثّالثة والرّابعة قائمة على غلبة المقاطع المفتوحة على المغلقة، ممّا يجبر الصّلابة الّتي وسمت الوحدة الإيقاعيّة الأولى. وتظهر هذه الغنائيّة متفاوتة الدّرجة. فهي في بطن القصيدة أكثر تجلّيّا وحضورا، قياسا إلى بقيّة الوحدات وإن بدت موسومة بها. ونبرّر ذلك بما شعر به الشّاعر من قرب من معشوقته الحاضرة في كلامه وفي وجدانه. فرقّت الكلمات ولوّنت بالغنائيّة. وكلّما ذكر اسم "ريتا" تعلّق به إيقاع غنائيّ ممزوج بالخفّة.

ولذلك، سنتتبّع موقعيّة هذا الوسم الإيقاعيّ الّذي يطلعنا على تغيّر حال صاحبه المفضية إلى تغيّر معناه. وسنظهر هذا في الآتي:

« اسْمُ ريتا كان عِيدًا في فَمِي

جِسْمُ ريتا كان عُرْسًا في دَمِي

وأنا ضُعْتُ بريتا... سَنتَيْن

وهي نامَتْ فوق زِنْدِي سَنتَيْن»

وهكذا، يمكن القول إنّ مقاربة المسعدي تبدو شغّالة في قصيدة المسعديّ. فاعتماد نوع المقاطع مثمر في الإبانة عن حال الشّاعر الولهى بحبّ المعشوقة الّتي شغفته حبّا، رغم القيود. فأكسبت المقاطع الطّويلة المنفتحة القول غنائيّة، لالتصاقه بالوجدان. ويبدو أنّ الإحصاء قد أبان أنّ الشّاعر أحكم وضع هذا النّوع من المقاطع مواضعها الحسّاسة. فاحتلّت حشو القصيدة لتخفّف من التّعثّر ومن الصّلابة، وتخصبهما بنفس غنائيّ. وسيتمّ إغناء هذا اللّون الإيقاعيّ بآخر. وهو الآتي:

3– 2 - 3 – إيقاع صلابة:

دلّت أرقام الجدول على شيوع المقاطع المنغلقة وغلبتها على بقيّة أنواع المقاطع الأخرى. وهذا ما يجعل الإيقاع موسوما بـ« الصّلابة أو الشّدّة واليبوسة»[15]. ويرتدّ ذلك إلى شدّة الشّاعر على نفسه وعلى معشوقته، تغليبا للقضية الجوهريّة الّتي يحملها، ولا مناصّ من الدّفاع عنها. ونستدلّ لذلك بالجمل الإيقاعيّة الآتية:

- « بيننا مليونُ عُصْفورٍ وصُورَة

ومَواعِيد

كَثِيرة

أَطلَقت نارا

عليها...بنْدقِيّهْ»

- « أيّ شيء ردّ عن عينيك عينيّ

سوى إغِفَاءتيْن

وغُيومٌ عَسَليّه

قبْل

هَذي البُندقِيّة!»

ونقدّر أنّ الشّاعر قد استدعى المقاطع الطّويلة المنغلقة ليعبّر بها عن مشاعره المفعمة بالحقد على العدوّ الصهيوني المغتصب لوطنه الّذي مثّل عاذلا يمنعه من عشق حبيبته. فوسم الإيقاع باليبس والشّدّة. فكلّما ذكرت لفظة " البندقيّه"

وسم القول بالحدّة والعنف. فكأنّه يعوّض الضّعف بالصّلابة في الإيقاع ليكون كلامه شديدا على عدوّه، مفصحا عن حال باثّ حانقة غضبا على غاصب أخذ منها الوطن والمعشوقة. وهذه الأدلّة تقيم الحجّة على قدرة هذه المقاربة الإيقاعيّة على تبصير القرّاء بتنوّع الإيقاع. إذ بدت تجليّاته متباينة الوسوم. فأفدنا من الكمّ للوقوف عند إيقاع متهدّج فغنائيّ، ليبالغ في الإجهاد الّذي يقربّ الشّعر من القصّة. أمّا نوع المقاطع فبانية ملامح إيقاعيّة، منها التّعثّر والغنائيّة والصّلابة. وقد أبان النّوع عن دور حال المتكلّم الّتي لاحت أكثر ارتياحا لحظة تذكّر ماضي الوصال فتتداعى له المقاطع الطّويلة المنفتحة، وربّما حرشت طباعه وزاد حنقه فيبس الإيقاع وبلغ ذروة صلابته لإظهار غضب من المستعمر لتتزايد المقاطع الطّويلة المنغلقة وتعضدها لفظة البندقيّة إصلاحا لافتقار القوّة بقوّة الإيقاع. ونشير إلى أنّ فاعليّة هذه النّظريّة الإيقاعيّة دافعة إلى اختبار نجاعة مقاربة أخرى في ثراء الإيقاع. وهي:

4- المقاربة الموسيقيّة:

سيتمّ تدبّر فاعليّة هذه المقاربة الإيقاعيّة في هذه القصيدة الحديثة بالتّوقّف عند قدرتها على إثراء الإيقاع وإظهاره متعدّدا، متباين الوسوم. فلها القدرة على بثّ الحيوية فيه وجعله وثيق الصّلة بالدّلالة. وسنركّز في هذا القسم على الخروج من نمذجة المقاربة العروضيّة إلى تنوّع الموسيقى وحيويّتها، أوّلا، لنثني بشأوها في إثراء الدّلالة وتنوّعها وفق الآتي:

4– 1- من نمطيّة العروض إلى حيويّة الموسيقى:

إذا احتكمنا إلى المقاربة العروضية، رأينا أنّها تعطي لتفعيلة بحر الرّمل صورة واحدة كان المتلقّي قد ألفها[16]. هي " فاعلاتن" الّتي لها ما يقابلها مقطعيّا الآتي (- v- -). وأحيانا أخرى تتحوّل إلى زحاف وهو " فعلاتن" بتقصير مقطع طويل في البداية. إلاّ أنّه بتشغيل آليّات المقاربة الموسيقيّة نحصل على صور متنوّعة ناطقة بثراء إيقاعيّ. وسنمثّل له بالجدول الآتي:

الصّورة	تجليّاتها
الأولى	تك اس تك دم دم
الثانية	تك تك ، دم، دم
الثالثة	تك تك تك اس تك اس
الرابعة	دم تك دم دم
الخامسة	تك اس تك دم تك اس
السادسة	تك تك تك اس دم

فهذا الجدول مُوحٍ بأنّ المقاربة الموسيقيّة تعطي الانطباع بإيقاع ثريّ ومتنوّع يذهب الرّتابة الّتي نزعم أنّ العروض قد فرضها على المتلقّي بحمله على انتظار تعاود التّفعيلة ذاتها وفق نظام صارم. وسنتعقّب هذا التّغاير الإيقاعيّ في الوحدات الإيقاعيّة السّتّ. فأولاها تتكوّن من جملتين إيقاعيّتين، بدورات إيقاعيّة متباينة العناصر الموسيقيّة[17]. إذ نرصد في الجملة الإيقاعيّة الأولى (بين ريتا وعيوني ...بندقيّه) تمايزا مسّ العناصر الآتيّة من دوراتها الإيقاعيّة الثّلاث. وسنضبط الصّورة الموسيقيّة لهذه الدّورات:

الدّورة الإيقاعيّة	عناصر التّرقيم الموسيقيّ						
الأولى	تك	اس	تك	دم	دم	-	
الثّانية	تك	تك	دم	دم	-	-	
الثّالثة	تك	اس	تك	تك	اس	تك / اس	

ومتى عدنا إلى الجدول التّوضيحيّ، وقفنا عند جملة من التّمايزات منها ورود العنصر الثّاني في الدّورتين الإيقاعيّتين الأولى والثالثة **اس** ، و**تك** في الدّورة الإيقاعيّة الثّانية. أمّا العنصر الثّالث فقد مثّل في الدّورتين الإيقاعيّتين الأولى والثّالثة تك ، و**دم** في الدّورة الإيقاعيّة الثّانية. وجاء العنصر الرّابع في شكل **دم** في الدّورتين الأوّليين، و**تك** في الدّورة الإيقاعيّة الثّالثة. وختم التّغاير بما مسّ العنصر الخامس المتمثّل في **دم** في الدّورة الأولى، و **اس** في الدّورة الثّالثة. ويتمثّل الثّراء الإيقاعيّ في إضافة عنصرين موسيقيين في الدورة الثالثة، قياسا إلى الثّانية، وثلاثة قياسا إلى الأولى. ونستدلّ لهذا التّغاير بما أدركناه في الجملة الإيقاعيّة الثّانية بدوراتها الإيقاعيّة السّبع، وباتّساعها مساحيّا على الورق، مقارنة بسابقتها. وصورتهـــــــــــــا:

« والذِي يعْرفُ ريتَا، ينْحَني

ويُصَلّي

لإلَهٍ في العُيُون العَسَليّهْ!»

وسنفصّل ما فيها من تمايز في عناصرها الموسيقيّة في دوراتها باعتماد الجدول الآتي:

الدّورة الإيقاعيّة	عناصر التّرقيم الموسيقيّ						
الأولى	تك	اس	تك	دم	تك	اس	
الثّانية	تك	تك	دم	دم	-	-	
الثّالثة	تك	اس	تك	دم	-	-	
الرّابعة	تك	تك	تك	اس	دم	-	
الخامسة	تك	تك	دم	تك	اس	-	
السّادسة	تك	اس	تك	دم	تك	اس	
السّابعة	تك	تك	تك	اس	تك	اس	

مسّ التّغاير جملة من العناصر في أغلب الدّورات الإيقاعيّة، بدءا بالعنصر الثّاني الحامل للصّورة الموسيقيّة المتمثّلة في **اس** في الدّورة الأولى والثّالثة والسّادسة، و **تك** في بقيّة الدّورات. وجاء العنصر الثّالث على شاكلة **دم** في الدّورتين الثانية والخامسة، و **تك** في باقي الدورات الإيقاعيّة. أمّا العنصر الرّابع فبدا أكثر تنوّعا في صوره الموسيقيّة، لأنّه مثّل **اس** في الدّورتين الرّابعة والسّابعة، و**دم** في الدّورة الأولى والثّانية والثالثة والسّادسة، وتك في الدّورة الخامسة. ولم يشذّ العنصر الخامس عن هذا التّغاير. إذ ورد في الدّورة الأولى والسّادسة والسّابعة **تك**، وفي الدّورة الخامسة **اس** ، وفي الدّورة الرّابعة **دم** .

ولو تأمّلنا الوحدة الإيقاعيّة الثّانيّة لوجدناها قائمة على أكثر جمل إيقاعيّة، قياسا إلى سابقتها، لتبدو أكثر ثراء إيقاعيّا وتغايرا في عناصرها الموسيقيّة. وصورتها الآتية:

« ... وأنا قَبّلْتُ ريتا

عندَمَا كَانتْ صَغِيرهْ

وأنا أذْكُر كيْفَ الْتصَقتْ

بي، وغطَّتْ سَاعِدي أحْلَى ضَفيرَهْ

وأنا أذْكُرُ ريتا

مِثلَما يذْكرُ عُصْفورٌ غَديرَهْ»

وسنتدبّر النّظر في هذا الثّراء بدءا بالجملة الإيقاعيّة الأولى واختبار تمايزها الإيقاعيّ محتكمين إلى الجدول الآتي:

الدورة الإيقاعيّة	عناصر التّرقيم الموسيقيّ					
الأولى	تك	تك	دم	تك	اس	-
الثّانية	تك	اس	تك	دم	دم	-
الثالثة	تك	اس	تك	دم	دم	-
الرّابعة	تك	اس	تك	دم	تك	اس

ويظهر التّمايز الإيقاعيّ في أغلب العناصر الموسيقيّة في الدّورات الأربع، بدءا بالعنصر الثّاني الحامل لصورة **تك** في الدّورة الأولى، و **اس** في بقيّة الدّورات. أمّا العنصر الثّالث فهو دم في أولى الدّورات و **تك** في بقيّة الدّورات. وللعنصر الرّابع صورتان موسيقيّتان وهما تك في الدّورة الأولى، **دم** في الدّورات اللاّحقة لها. وتمّ ختم هذا التّغاير في العنصر الخامس الّذي بدا أكثر ثراء من سابقيه، لأنّه **اس** في الدّورة الأولى، و **دم** في الدّورتين الثّانية والثّالثة، و **تك** في الدّورة الرّابعة. ويرفد هذا الثّراء بآخر في الجملة الإيقاعيّة الثّانية من الوحدة ذاتها. إذ تتكوّن من ستّ دورات إيقاعيّة متباينة العناصر الموسيقيّة يجلّيها الآتي:

الدّورة الإيقاعيّة	عناصر التّرقيم الموسيقيّ					
الأولى	تك	تك	دم	تك	اس	-
الثانية	تك	تك	تك	اس	تك	اس
الثالثة	تك	تك	تك	اس	-	-
الرابعة	دم	تك	تك	اس	تك	اس
الخامسة	دم	تك	دم	تك	اس	-
السّادسة	دم	تك	دم	تك	اس	-

لقد مسّ التّغاير أغلب عناصر الدّروات الإيقاعيّة، بدءا بالأوّل الّذي تجلّى في شكل **تك** في الدّورة الأولى والثّانية والثّالثة، و **دم** في الدّورات الرّابعة والخامسة والسّادسة. ولاح العنصر الثّالث في زيّ **دم** في الدّورة الأولى والخامسة والسّادسة، و**تك** في بقيّة الدّورات. أمّا العنصر الرّابع فهو **تك** في الدّورة الأولى والخامسة والسادسة، و **اس** في الأخريات. وذيّل العنصر الخامس هذا التّنويع بوروده في صورة **اس** في الدّورة الأولى والخامسة والسّادسة، وهو **تك** في باقي الدّورات. ويلوح الثّراء، أيضا، بإضافة عنصرين موسيقيين في الدّورتين الثّانية والرّابعة. ولتحسّس هذا الثّراء إيقاعيّا في هذه الجملة الإيقاعيّة يحسن قياسه بما ورد عليه في الجملة الإيقاعيّة الثّالثة بدوراتها الخمس من الوحدة الإيقاعيّة ذاتها وبصورتها الآتيـــة:

« آهٍ ... رِيتَا

بيننا مَليُونُ عُصفُورٍ وصُورَهْ

ومَوَاعِيد كَثِيرهْ

أطلَقَتْ نَارًا عليها.. بُنْدقِيّهْ»

وهذا ما سنظهره في الآتي:

الدّورة الإيقاعيّة	عناصر التّرقيم الموسيقيّ						
الأولى	تك	تك	دم	تك	اس	-	
الثانية	تك	تك	دم	دم	-	-	
الثالثة	تك	اس	تك	دم	تك	اس	
الرابعة	تك	تك	تك	اس	دم	-	
الخامسة	تك	اس	تك	دم	تك	اس	

ويتراءى لنا التّنويع في العنصر الثّاني باعتماد **تك** في الدّورة الأولى والثّانية والدّورة الرّابعة، و **اس** في الدّورتين الثّالثة والخامسة. وينضاف إلى ذلك تنويع في العنصر الثّالث بالاحتكام إلى **دم** في الدّورتين الأوليين، و **تك** في الدّورات الثّلاث الأخيرة. أمّا العنصر الرّابع فيحتوي على أكثر ثراء، منه **تك** في الدورة الأولى و **دم** في الدّورة الثّانية والثّالثة والخامسة و **اس** في الدّورة الرّابعة. ولم يشذّ العنصر الرّابع عن تنويع سابقه، باعتماد **اس** في الدّورة الأولى و **تك** في الدّورتين الثّالثة والخامسة و **دم** في الدورة الرّابعة. ويدعم هذا الثّراء إضافة عنصر موسيقيّ إلى الدّورتين الثّالثة والخامسة. ويبلغ التّنويع الإيقاعيّ أقصاه في الوحدة الإيقاعيّة الثّالثة الّتي سيتدبّر فيها النّظر بالعودة إلى جملها الإيقاعية الثّلاث بتغاير عناصرها الإيقاعيّة. وقد تمّ البدء بأولاها الحاملة لدورة إيقاعيّة يتيمة، ولكنّها مغايرة للاحقتها. إلاّ أنّ الجملة الإيقاعيّة الثالثة قائمة على تمايز إيقاعيّ تظهره الدورات الثماني الحاملة للصورة الآتية:

الدورة الإيقاعيّة	عناصر التّرقيم الموسيقيّ							
الأولى	تك	اس	تك	دم	تك	اس	-	
الثانية	دم	تك	تك	اس	دم	-	-	
الثالثة	تك	اس	تك	دم	تك	اس	-	
الرابعة	تك	تك	دم	دم	-	-	-	
الخامسة	تك	اس	تك	دم	تك	اس	-	
السادسة	تك	اس	تك	تك	اس	دم	-	
السابعة	تك	اس	اس	تك	اس	دم	-	
الثامنة	تك	اس	تك	تك	اس	تك	اس	

تمثّل هذه الجملة الإيقاعيّة قافلة الوحدة الإيقاعيّة وقد حوت ثماني دورات إيقاعيّة. وهذا ما منحها خصوبة إيقاعيّة، نستدلّ لها بالتّنوّع الذي لحق العنصر الأوّل الذي مثّل **دم** في الدّورة الثّانية، و **تك** في بقيّة الدّورات الإيقاعيّة. أمّا العنصر الثّانيّ فله صورة **تك** في الدّورتين الثّانية والرّابعة، و **اس** في غيرهما. وجاء العنصر الثّالث في زي **دم** في الدّورة الرّابعة، و **تك** في بقيّة الدّورات. أمّا العنصر الرّابع فهو اس في الدّورة الثّانية، و **دم** في دورات ثلاث، منها الأولى والثّالثة والرّابعة والخامسة، و **تك** في الأخريات. ونلمس في العنصر الخامس تغايرا مثل **تك** في الدّورات الأولى والثّالثة والخامسة، و **دم** في

الدّورة الثّانية، و **اس** في بقيّة الدّورات الأخرى. ويعدّ العنصر السّادس خاتمة هذا التّنوّع، بوروده في صورة **اس** في الدّورات الأولى والثّالثة والخامسة، و **دم** في الدّورتين السّادسة والسّابعة، و **تك** في دورة يتيمة، هي الثّامنة. ورصدنا إضافة عنصر موسيقيّ يتمثّل في سكت في الدّورة الثّامنة. وتشرّع هذه الوحدة الإيقاعيّة على أخرى تغايرها في كمّ جملها الإيقاعيّة وفي تنوّع عناصرها الموسيقيّة. وهي الوحدة الرّابعة.

لهذه الوحدة الإيقاعيّة ستّ جمل إيقاعيّة لها علامات موسيقيّة متباينة. وهي:

« اسْمُ رِيتَا كَان عِيدًا في فَمِي

جِسْمُ ريتا كَان عُرْسًا في دَمِي

وأنا ضُعْتُ بريتا... سَنَتَين

وهي نامت فَوْقَ زنْدِي سَنَتيْن

وتَعَاهَدْنا على أجْمَل كَأْسٍ، واحْتَرَقَنا

في نَبِيذ الشَّفَتيْن

وَوُلِدْنَا مَرّتيْن!»

وسيتدبّر فيها النظر، بالبدء بأولاها وما فيها من تمايزات يوضّحها جدولنا الآتي:

الدورة الإيقاعيّة	عناصر التّرقيم الموسيقيّ				
الأولى	تك	تك	اس	دم	دم
الثانية	دم	تك	دم	تك	اس
الرابعة	دم	تك	دم	-	-

نقف في هذه الجملة الإيقاعيّة على ثراء إيقاعي، ومنه ما مسّ العنصر الأوّل بوروده **تك** في الدورة الفاتحة، و **دم** في الدّورتين الأخريين. وجاء العنصر الثّالث **اس** في الدّورة الأولى، و **دم** في بقيّة الدّورات. وللعنصر الرّابع صورتان متباينتان، منهما **دم** في الدّورة الأولى، و **تك** في الدّورة الثّانية. أمّا العنصر الخامس فهو **دم** في الدّورة الأولى، و **اس** في الدّورة الثّانية. وسنحتجّ لهذا التّمايز الإيقاعيّ بما ورد في الجملة الإيقاعيّة الآتية:

الدورة الإيقاعيّة	عناصر التّرقيم الموسيقيّ					
الأولى	تك	اس	تك	دم	دم	-
الثّانية	دم	تك	اس	e	e	اس
الثّالثة	دم	تك	دم	-	-	-

شمل التغاير خمسة عناصر إيقاعيّة في الدّورات الإيقاعيّة الثّلاث، بدءا بالعنصر الأوّل الذّي ورد **تك** في الدّورة الأولى، و **دم** في الدورتين الثانية والثالثة. ولاح العنصر الثّاني في ثوب **اس** في الدّورة الأولى، و **تك** في الدّورتين الأخريين. أمّا العنصر الثّالث فهو **تك** في أولى الدورات، و **اس** في ثانيها، و **دم** في ثالثها. وشهدنا تغايرين في العنصر الرّابع، أساسه **دم** في الدّورة الأولى، و **تك** في الدّورة الثّانية. ويمثّل العنصر الخامس خاتمة التّنوّع في هذه العناصر الموسيقيّة، بورود **دم** في الدّورة الأولى،

و **تك** في الدّورة الثّانية، مع إضافة عنصر موسيقيّ سادس في زيّ **سكت** في الدّورة الثّانية. ويقلّ هذا التنوّع في الجملة الإيقاعيّة الثالثة. وصورته الآتي:

الدّورة الإيقاعيّة	عناصر التّرقيم الموسيقيّ					
الأولى	تك	تك	دم	تك	اس	
الثّانية	تك	تك	دم	دم	-	
الثّالثة	تك	تك	تك	اس	دم	

تجبرنا المقاربة الموسيقيّة في هذه الجملة على تدبّر النظر في التّغاير الإيقاعيّ، وإن ندر في بعض المواضع. ولكنّ هذا لا يمنعنا من رصده وفق ما ورد في العنصر الثّالث الوارد **دم** في الدّورتين الأوليين، و **تك** في الدّورة الخاتمة. ويلوح التّمايز جليّا في العنصر الثّاني بوروده **تك** في الدّورة الأولى، و **دم** في الدّورة الثّانية، و **اس** في الدورة الثالثة. أمّا العنصر الخامس فحاو لتغايرين، هما **اس** في الدّورة الأولى، ودم في الدّورة الثّالثة. إلاّ أنّ الجملة الإيقاعيّة الرّابعة تبدو متمايزة عن سابقتها. ولعلّ هذا ما سيفضحه الجدول الآتي:

الدورة الإيقاعيّة	عناصر التّرقيم الموسيقيّ						
الأولى	تك	اس	تك	دم	تك	اس	
الثّانية	تك	اس	تك	تك	اس	دم	
الثّالثة	تك	تك	تك	اس	دم	-	

قامت هذه الجملة الإيقاعيّة على عدّة تمايزات، من أبرزها ما مسّ العنصر الثّاني بوروده سكتا في الدّورتين الأوليين، و **تك** في الدّورة القافلة. وشهد العنصر الرّابع تنوّعا شمل الدّورة الفاتحة بوردها **دم**، والثّانية الواردة في صورة **تك** ، والدّورة الثّالثة الحاملة لعنصر **سكت**. أمّا العنصر الخامس فهو تك في الدّورة الأولى، و**سكت** في الدّورة الثانية، و **دم** في الدّورة الثّالثة. ويلوح آخر هذه العناصر الموسيقيّة أقلّ تنوّعا من سابقه لاشتماله على **سكت** في الدّورة الأولى، وعلى **دم** في الدّورة الثّانية. غير أنّ الجملة الإيقاعيّة السابقة تفوق خصوبة الأولى إيقاعيّا بمقدار طفيف. ولها صورتها البيانيّة في الآتي:

الدورة الإيقاعيّة	عناصر التّرقيم الموسيقيّ						
الأولى	تك	تك	دم	تك	اس	-	
الثانية	دم	تك	دم	تك	اس	-	
الثالثة	تك	تك	تك	اس	تك	اس	

مسّت هذه الوحدة الإيقاعيّة عدّة تغايرات، بدءا بالعنصر الأوّل الوارد في زيّ " **تك**" في الدورتين الأولى والثّالثة، و" **دم**" في الدورة الوسطى. أمّا العنصر الثالث فهو " **دم**" في الدّورتين الأوليين، و" **تك**" في الدورة الخاتمة. ويلوح العنصر الرّابع على شاكلة " **تك**" في الدّورتين الفاتحتين و**سكتا** في قافلة الدّورات. وذيّل هذه العناصر الموسيقيّة خامس ب**سكت** في أوليه و **تك** في ختمه، مع إضافة عنصر مماثل له في آخر الدّورات. ويظهر التّمايز في الجملة الإيقاعيّة السّادسة بتجليّاتها الآتية:

الدّورة الموسيقية	عناصر التّرقيم الموسيقيّ						
الأولى	تك	اس	تك	تك	اس	دم	
الثّانية	دم	تك	دم	تك	اس	-	

الثّالثة	تك	تك	تك	اس	دم	اس

لقد مسّ التّغاير جملة من العناصر الموسيقيّة، منها العنصر الأوّل الّذي تجلّى في ثوب **تك** في الدّورتين الأولى والثّالثة، و **دم** في الدّورة الثّانية. ويرفد هذا التّنوّع العنصر الثّاني بوروده **سكتا** في الدّورة الفاتحة، و **تك** في الدّورتين الثّانية والثّالثة. أمّا العنصر الثّالث فهو **تك** في الدّورتين الأولى والثّالثة، و **دم** في الدّورة الوسطى. وبدا العنصر الرّابع تك في الدّورتين الأوليين، وسكتا في الدّورة الخاتمة. ويشدّنا العنصر الخامس بتغايره **بسكته** في الدّورتين الأولى والثّانية و**دم** في الدّورة الثّالثة. وللعنصر السّادس صورتان متغايرتان فهو **دم** في الدّورة الأولى وسكت في الدّورة الخاتمة. وتثرى هذه الخصوبة الإيقاعيّة بما ورد في الجملة الإيقاعيّة السّابعة بتجليّاتها الآتية:

الدورة الإيقاعيّة	عناصر التّرقيم الموسيقيّ					
الأولى	تك	تك	تك	اس	دم	
الثّانية	تك	اس	تك	تك	اس	

لهذه الجملة الإيقاعيّة الخاتمة تنويعات ثلاث مسّت العنصر الثّاني الوارد "**تك**" في الدّورة الأولى وسكتا في الدّورة الثّانية، والعنصر الرّابع بسكت في الدّورة الفاتحة و "**تك**" في الدّورة القفل، والعنصر الخامس **بسكت** في الدّورة الثّانية و بـ" **دم**" في الدّورة الأولى. ولإدراك مدى أهميّة التّغيّر الإيقاعيّ وجب مقارنة الوحدة السّابقة بثرائها بما ورد في الوحدة الإيقاعيّة الخامسة الحاوية للأسطر الشّعريّة الآتيّة:

« آهٍ... ريتَا

أيّ شيْء يردّ عن عيْنيْكِ عيْنيَّ

سِوى إغْفاءَتينِ

وغُيومٍ عَسَليّهْ

قَبل هَذي البنْدقِيّهْ!»

وسنكتفي بجملة إيقاعيّة يتيمة قدّرنا أنّها تستوي حجّة للتدلال على ما تتيحه الموسيقى من ثراء إيقاعي. وهو ما حفّزنا لإقامة جدول نجمل به هذا التّنوّع ونوضّحه في آن. وهو الآتي:

الدّورة الإيقاعيّة	عناصر التّرقيم الموسيقيّ						
الأولى	تك	اس	تك	تك	اس	تك	اس
الثّانية	تك	اس	تك	تك	اس	تك	اس
الثّالثة	تك	اس	تك	تك	اس	تك	اس
الرّابعة	تك	تك	دم	تك	اس	-	-
الخامسة	دم	تك	تك	اس	دم	-	-
السّادسة	تك	تك	دم	تك	اس	-	-
السّابعة	تك	تك	تك	اس	تك	اس	-
الثّامنة	تك	اس	تك	دم	تك	اس	-
التّاسعة	تك	اس	تك	تك	اس	تك	اس

تتجلّى في هذه الوحدة الإيقاعيّة تغايرات، منها ما له صلة بالعنصر الأوّل الوراد **دم** في الدّورة الخامسة و **تك** في بقيّة الدّورات، ومنها ما له صلة بالعنصر الثّاني **بسكت** في الدورات الأولى والثّانية والثّالثة والثّامنة والتّاسعة و **تك** في الدّورات الأخريات. أمّا العنصر الثّالث فله شكل **تك** في الدّورتين الرّابعة والسّادسة و**دم** في غيرهما. وللعنصر الرّابع ثلاث تجليّات أوّلها **تك** في الدّورة الأولى والثّانية والثّالثة والرّابعة والسّادسة والسّابعة، وثانيها **سكت** في الدّورتين الخامسة والسّابعة، وثالثها **دم** في الدّورة الثّامنة. ونرصد في العنصر الخامس تنوّعا مسّ **بسكته** الدّورات الأولى والثّانية والثّالثة والرّابعة والسّادسة والتّاسعة، و**دم** في الدّورة الخامسة، و**تك** في الدّورتين السّابعة والثّامنة. وذيّل العنصر السّادس هذا التّمايز بسكت في الدّورتين الثّامنة والتّاسعة، و**تك** في الدّورات الأولى والثّانية والثّالثة والتّاسعة. وهذا التّنوّع الإيقاعيّ سيتضاءل نسبيّا في الوحدة الإيقاعيّة السادسة المتمثّلة في:

« كَانَ يَا مَا كَانَ

يا صَمْتَ العَشِيّهْ

قَمَري هَاجرَ في الصُّبْح بَعِيدًا

في العُيُون العَسَليّهْ

والمَدينةُ

كَنسَتْ كلَّ المُغَنّينَ، وريتا

بين ريتا وعُيُوني ... بُنْدقِيّهْ »

وقد أقمنا جداول توضيحيّة لاستجلاء هذا التّباين الإيقاعيّ، بدءا بالجملة الإيقاعيّة الأولى:

الدّورة الإيقاعيّة	عناصر التّرقيم الموسيقيّ						
الأولى	دم	تك	دم	دم	-	-	-
الثّانية	دم	تك	دم	تك	اس	تك	اس
الثّالثة	تك	اس	تك	تك	اس	تك	اس

نقف في هذه الجملة الإيقاعيّة على تغاير بيّن بالعنصر الأوّل الّذي تجلّى في شكل " **دم**" في الدورتين الأوليين و" **تك**" في الدّورة الخاتمة. ونصادف تنوّعا بالعنصر الثّاني بـ" **تك**" في الدّورتين الفاتحة وسكتا في ختمه. وللعنصر الثّالث صورة موسيقيّة معيّنة بـ " **دم**" في الدّورتين الأولى والثّانية و **تك** في الدّورة الذّيل. أمّا العنصر الرّابع فـ " **دم** " في الدورة الأولى و**تك** في غيرها. وتمّت إضافة عنصرين إلى الدّورة الثّالثة. وهذا التّمايز الإيقاعيّ يزداد ثراء في اللاّحق من الجملة الإيقاعيّة الثّانية بتجلّياتها الآتية:

الدورة الموسيقية	عناصر التّرقيم الموسيقيّ					
الأولى	تك	تك	دم	دم	-	-
الثّانية	تك	تك	اس	اس	تك	اس
الثّالثة	تك	تك	دم	تك	اس	-
الرّابعة	تك	اس	اس	دم	تك	اس

الخامسة	تك	تك	تك	اس	تك	اس

تبدو هذه الجملة الإيقاعيّة قائمة على جملة من التّغايرات يلوح أوّلها في العنصر الثّاني الذي جاء **سكتا** في الدّورة الرّابعة و **تك** في بقيّة الدّورات. وللعنصر الثّالث صورة مباينة للثّاني بـ "**دم**" في الدّورتين الأولى والثّالثة و**تك** في الأخريات. أمّا العنصر الرّابع فثلاثيّ التمايز بـ **دم** في الدّورتين الأولى والرّابعة وبـ **تك** في الدّورة الثّالثة و**بسكت** في الدّورتين الثّانية والخامسة. وللعنصر الخامس صورتان موسيقيّتان متباينتان هما **السّكت** في الدّورة الثّالثة **وتك** في الدّورتين الثّانية والرّابعة والخامسة. ويتجلّى الثّراء الإيقاعيّ أكثر في الجملة الإيقاعيّة الثالثة وفق ما يظهر في الجدول التّوضيحيّ الآتي:

الدورة الموسيقية	عناصر التّرقيم الموسيقيّ					
الأولى	تك	اس	تك	دم	تك	اس
الثّانية	تك	تك	تك	اس	تك	اس
الثّالثة	تك	اس	تك	تك	اس	دم
الرّابعة	تك	تك	دم	دم	-	-

مسّ الثّراء الموسيقيّ في هذه الجملة الإيقاعيّة العنصر الثّاني بتجلّ له صورة السّكت في الدّورتين الأولى والثّالثة و **تك** في الدّورتين الأخريين. ويغايره العنصر الثّالث بتجلّ له شكل **تك** في الدّورات الثّلاث الأولى و دم في الدّورة القافلة. وللعنصر الرّابع صورة السكت موسيقيّا في الدّورة الثّانية و **دم** في الدّورتين الأولى والرّابعة و **تك** في الدّورة الثّالثة. ويتجلّى خامس هذه العناصر سكتا في الدّورة الثّالثة و **تك** في الدّورتين الأوليين. ولاح آخرها سكتا في دورتيه الفاتحتين و **دم** في الدّورة الثّالثة. وتبدو هذه الخصوبة

الإيقاعيّة محفّزة لتدبّر جدواها في الجملة الإيقاعيّة الخاتمة. ولها تجلّيّاتها الآتية:

الدّورة الإيقاعيّة	عناصر الترقيم الموسيقي						
الأولى	تك	اس	تك	دم	دم	-	-
الثّانية	تك	تك	دم	دم	-	-	-
الثّالثة	تك	اس	تك	تك	اس	تك	اس

نرصد في الجدول السّابق تنوّعا إيقاعيّا، منه ما مسّ العنصر الثّاني الوارد **سكتا** في الدّورتين الأولى والثّالثة و **تك** في الدّورة الوسطى. وجاء العنصر الثّالث **تك** في الدّورتين الفاتحة والخاتمة و **دم** في الدّورة البطن. ولرابع العناصر صورة **دم** في الدّورتين الأوليين **وتك** في الدّورة القافلة. وللعنصر الخامس تجلّ في زيّ سكت في الدّورة الثّالثة و **دم** في الدّورة الأولى. وتمّ إغناء هذا الثّراء بإضافة عنصرين إلى الدّورة الموسيقيّة الثّالثة.

وهكذا، فإنّ العودة إلى هذه الجداول التّوضيحيّة السّابقة تظهر أنّ المقاربة الموسيقيّة تمنح الإيقاع خصوبة حجبتها بقيّة المقاربات الإيقاعيّة الأخرى. وهذا ما أبانت عنه صور مطالع الوحدات الإيقاعيّة. إذ نكاد لا نعثر على تماثل بين مطلع وآخر. فالصّورة الموسيقيّة لمطلع الوحدة الإيقاعيّة الأولى تتباين مع صور بقيّة مطالع الوحدات الأخرى. وهذا ما يبيّنه الجدول الآتي:

المطلع	صورته الموسيقيّة
مطلع الوحدة الإيقاعيّة الأولى	تك اس تك دم دم

مطلع الوحدة الإيقاعية الثانية	تك تك دم تك اس
مطلع الوحدة الإيقاعية الثالثة	دم تك اس
مطلع الوحدة الإيقاعية الرابعة	تك اس تك دم دم
مطلع الوحدة الإيقاعية الخامسة	دم تك اس
مطلع الوحدة الإيقاعية السادسة	دم تك دم دم

مكّننا هذا الجدول من الوقوف عند ثراء إيقاعيّ، جليّ الملامح. ولعلّه ما يحفّزنا لاختبار آليّات المقاربة الموسيقيّة الّتي نزعم أنّها تفكّ ما تفرضه المقاربة العروضيّة من احتذاء للمنوال والجدّ في المحافظة عليه. إلاّ أنّ هذا التّنوّع يتضاءل في قوافل كلّ الوحدات الإيقاعيّة. وهو ما يظهره الجدول الآتي:

المقطع	صورته الموسيقيّة
مقطع الوحدة الإيقاعيّة الأولى	تك تك تك اس تك اس
مقطع الوحدة الإيقاعيّة الثانية	تك اس تك دم تك اس
مقطع الوحدة الإيقاعية الثالثة	تك اس تك تك اس تك اس
مقطع الوحدة الإيقاعية الرابعة	تك اس تك تك تك اس دم
مقطع الوحدة الإيقاعيّة الخامسة	تك اس تك تك اس تك اس
مقطع الوحدة الإيقاعيّة السادسة	تك اس تك تك اس تك اس

فالتّغاير الإيقاعيّ في النّهايات مسّ نصف الوحدات الإيقاعيّة. وقد نحتجّ لذلك بأنّ الشّاعر كلف بإيراد نهاياته خاضعة للتّناسب الدّقيق وبترديد الألفاظ عينها في كافّة مقاطع الوحدات التي هيمنت عليها لفظة " البندقيّة" فكادت تنمّط الإيقاع والمعنى معا. إلاّ أنّنا نرصد تباينا واضحا في كمّ تنويعات الوحدات الإيقاعيّة. فنجد في أولاها أربعة عشر تنويعا، وفي الثّانية خمسة عشر تنويعا، وفي الثّالثة عشرة تنويعات، وفي الرّابعة ثلاثة وعشرون تنويعا، وفي الخامسة تسعة تنويعات، وفي السّادسة تسعة عشر تنويعا. ولعلّ هذا التّمايز الإيقاعيّ يجعلنا أكثر حرصا على الوقوف عند مراعاة المقاربة الموسيقيّة لحال المتلفّظ المتقلّبة بين بعض الهدوء والتوتّر إزاء عشقه للفتاة اليهوديّة الحسناء تمار بن عمي. وهي جنديّة تعتقل بنات شعب فلسطين. وهذا ما زاده توتّرا وأصاب قرّاءه بحيرة إزاء عشق شاعر مقاوم لفتاة يهوديّة شغفته حبّا. وسيتجلّى هذا الثّراء أكثر لحظة ربط الموسيقيّ بالدّلالة وصلتها بحال المتكلّم في الآتي:

4– 2- صلة الموسيقى بالدّلالة:

لهذه المقاربة الإيقاعيّة قدرة كبيرة على الكشف عن صلة الإيقاع المتنوّع الألوان بكثافة الدّلالة. ولن نوغل كثيرا في هذا المجال، لكثرة مزالقه، والخوف من الوصول إلى نتائج لا تقارب الدّقّة. ولذلك، سنختبر فاعليّة أزواج من الألوان الإيقاعيّة. إذ ارتأينا أن نبدأ بثنائيّة الخفّة والثّقل، لنعرّج بعدها على زوج آخر مقترن بالقوّة والضّعف.

– **4– 2 – 1- فاعليّة الخفّة والثّقل:**

يتعلّق زوج الثقل والخفّة في الموسيقى العربيّة ،وفق ما يعرف عندنا اليوم، بسرعة النّبض. وسنتقصّى هذين الملمحين الإيقاعيّين بتباينهما ودورهما في خصوبة الإيقاع بالبدء بـ:

- 4 – 2 – 1 – 1- ملمح الخفّة:

يتسمّ وسم الخفّة بالسّرعة[18]. فكلّ إيقاع خفيف يساوي ضعف سرعة كلّ إيقاع ثقيل من جنسه. وسنتدبّره بالنّظر في تعقّب أثر هذا الملمح الإيقاعيّ والوقوف عند مواقعه بدءا ومنتهى، ومدى تغايره باعتماد الجدولين الآتيين وفق الآتي:

وسم الخفّة في البدايات

الوحدة الإيقاعيّة	مطلعها	الوسم الإيقاعيّ
الأولى	بين ريتا وعيوني...بندقيّه	خفّة ثقيلة
الثّانية	..وأنا قبّلت ريتا	خفّة
الثّالثة	آه.. ريتا	ثقيل الثّقيل
الرّابعة	اسم ريتا كان عيدا في فمي	خفّة ثقيلة
الخامسة	آه...ريتا	ثقيل الثّقيل
السّادسة	كان يا ما كان	خفّة ثقيلة

وسم الخفّة في النّهايات:

الوحدة الإيقاعيّة	ختمها	الوسم الإيقاعيّ
الأولى	عسليّه	خفّة
الثّانية	عصفور غديره	خفّة ثقيلة
الثّالثة	بندقيه	خفّة ثقيلة
الرّابعة	مرّتين	خفّة ثقيلة
الخامسة	البندقيّه	خفّة ثقيلة
السّادسة	البندقيّه	خفّة ثقيلة

الغالب في حديث النّقّاد عن الوسم الإيقاعيّ للبدايات والنّهايات استحسان ثقله في الأولى وخفّته في الثّانية، تخفيفا للوطأة على المتلفّظ والمتلقّي معا. وهذا ما تستسيغه المقاربات الإيقاعيّة الغربية والعربية على حدّ سواء. إلاّ أنّ البدايات في هذه القصيدة قد خضعت للخفّة ونوّعت مراتبها، من خفّة إلى خفّة ثقيل، بل نجد أحيانا ثقيل الثّقيل. ولكنّ الصّادم وفق ما هو مثبت في الجدولين هو تلوّن النّهايات بخفّة يتيمة وبوسم آخر ميزته الخفّة الأقرب إلى الثّقل، محاكاة لحال المتكلّم. فلا صوت يعلو على صوت البندقيّة في آخر كلّ وحدة إيقاعيّة. إنّه الوعي بعمق القضيّة.

ومتى احتكمنا إلى حسّ الموسيقيّين، وجدنا الوحدة الأولى أكثر خفّة من بقيّة الوحدات اللاّحقة لها، لتناسب وزنها، قياسا إلى الوحدة الإيقاعيّة الثّانية الّتي بدت ثقيلة جدّا. ولاحت الوحدة الإيقاعيّة الثّالثة خفيفة قياسا إلى سابقتها. ولكن ما دون خفّة الأولى. وتبدو الوحدة الإيقاعيّة الرّابعة خفيفة مقارنة بالثّالثة. ولكنّها لا ترتقي رقيّ الوحدتين الإيقاعيّتين الأولى والثّالثة في لون الخفّة. وبين الوحدتين الخامسة والسادسة تضّاد في مراتب الخفّة. فالأولى خفيفة والثّانية ثقيلة. ونقيّد ما توصّلنا إليه بأنّ ضمور الخفّة في هذه القصيدة يردّ إلى إيغال الشّاعر في تفسير الأشياء فجاءت جمله الإيقاعيّة ثقيلة ثقل أنفاسه. وهذا ما سيدرس في الآتي:

- 3 – 2 – 1 – 2 - وسم الثّقل:

يعلّق وسم الثّقل بكلّ إيقاع بطيء[19]. ونرصد في هذه القصيدة غلبة وسم الثّقل مطلقا على الخفّة. ونستدلّ لذلك بغلبة الأسماء وندرة الأفعال الماضية. وقد ألبسها الشّاعر في حال وجودها لبوس الوهن (نامت، ضاعت). فذهبت الحركة وانعدمت الخفّة. وقد مثّل هذا الوسم الإيقاعيّ هاجس المتلفّظ فيبدأ به مطلع القصيدة ويذيّلها به، وعيا بمناسبته لحال متلفّظ، خفّت حركتها فانعدمت أفعالها وأفعال متعلّقاتها من معشوقة ووطن وبندقيّة. وكأنّه يتقصّد الثّقل قصدا. فتعتلّ حال المتلقّي لعلّته. وتستحسن هذا الثّقل وترصّد مواطنه. وهذا تكشفه الأفعال المضارعة المتعلّقة بالتّذكّر (أذكر، أذكر، يذكر) وكثافة الجمل الإسميّة التي يفتتح بها القول الشّعريّ وينتهي بها، وفق بنية دائريّة مغلقة دالّة عن ثقل أنفاس الشّاعر التي تعيش وطأة ثقيلة جرّاء التّمزّق بين عشق البندقيّة وعشق ريتا التي عزّ عليه فراقها ولقاؤها معا. وظلّ يـــــــردّد:

« بين ريتـــــا وعُيُونـــــــــــــي...بُندقِيّـــــــــــــــهْ»

ولئن تعمّد الشّاعر اعتماد التّقديم والتّأخير سعيا إلى تخفيف الثّقل وتبئير المعنى على البندقيّة، فإنّ التّنقيط قد فضح هذا الزعم وكثّف من الثّقل لدلالة نقاط الاسترسال على تقطّع الكلام. فثقل عليه القول لعجزه عن الإفصاح عنه. ونقدّر أنّ لهاء البندقيّة السّاكنة المحتلّة لذيل الجملة تصريحا بالآهات وثقلها على النّفس . فاعتلّ القول لعلّة المتكلّم وتبدّلت ملامح إيقاعه ليخصب الثّقل والخفّة بوسمين آخرين وهما:

– 3 – 2 – 2 - القوّة والضّعف:

يعرف زوج القوّة والضعف في الموسيقى العربية بالشدّة واللين، ويتعلّق أمرهما بطبقة الأصوات. ويبدو أنّه راشح عن تأثير شدّ الأوتار، متى علمنا أنّه كلّما زيد في شدّها زاد ارتفاعها. وقد عبّر الموسيقيّون عن هذا الزّوج بعلامات التّرقيم الموسيقيّ من " تك" بضعفها و " دم" بقوّتها. وسيتمّ البدء بالوقوف عند:

3- 2 – 2 - 1 – القوّة:

تتعلّق القوّة في الموسيقى بالشدّة. ولذلك اقترنت دلالة كلّ طبقة شديدة بالارتفاع. وقد وقفنا عند هذا الإيقاعم قصد رصد تجليّاته باعتماد جدول إحصائيّ في هذا المنوال المقارب على ندرة علامات " دم" الدّالة على القوّة قياسا إلى ارتفاع نسبة علامات " تك" الجالبة للضّعف. وهذا ما يظهر في الآتي:

العنصر الموسيقيّ	عدده	نسبته
المشالات	218	%70
السّوداوات	92	%30
الجملة	310	%100

إلاّ أنّ الشّاعر قد ألبس وسم الضّعف لبوس العنف المزعوم الّذي صنعته الكلمات. ويتظافر مع ذلك معجم دالّ على القوّة حاكته لفظة " البندقيّة" التي يتردّد صداها كالقرع في خواتيم كلّ الوحدات الإيقاعيّة، حتّى غدت كاللازمة ينتظرها القارئ ويلبي بها المتلفظ رغبته، جبرا لما يعيشه من ألم، إزاء وطنه المسلوب، و معشوقته الّتي يودّها. ولكن صلتها بالاحتلال

جعلته يمجّها، ممجّدا البندقيّة. وهذا ما يفضحه تغليب المقاومة الّتي قتلت الحبّ وتزوّد الشّاعر بالقوّة لإشاحة الوجه عن ريتا ومواعيدها وخيالاتها المجنونة مصوّبا وجهه إلى وطنه مزمجـــــــــــرا:

« بيننا مَليُونُ عُصْفُور وصُورَة

ومَوَاعِيد

كَثِيرهْ

أَطْلقَتْ نَارًا عليها ... بندُقيّهْ»

لقد فضح انتشار الأسطر الشّعريّة حال الشّاعر المتأرجحة بين القوّة والضّعف. فيتقلّص القول إلى حدّ الاعتصار لحظة الحديث عن اللّقاء تعبيرا عن الوهن. ويتمدّد الكلام ويتلطّط عند الحديث عن البندقيّة تحيّزا إليها وإلى القوّة الّتي تتجلّى أكثر، باعتماد الحسّ الموسيقيّ، في الوحدة الإيقاعيّة الرّابعة القائمة على استرسال الكلام وتدفّقه وانسجامه، تشبّها بطلقات مدفع. ويخيّل إلينا أنّ لوسم الضّعف قدرة على تلوين الإيقاع ليكرهنا على تقصّيه في الآتي:

3 – 2 – 2 - 2 – وسم الضّعف:

يتعلّق هذا الوسم الإيقاعيّ في الموسيقى العربيّة بطبقة أصوات ليّنة. ولذلك، فالمتأمّل في هذه القصيدة الحديثة يرصد في بداياتها جملة من النّوى الدّالة على الضّعف، عدا وحدة إيقاعيّة يتيمة معلّقة بالقوّة. ويعلّق هذا الضّعف باحتذاء المتكلّم لجملة من المناويل الرّاسخة بذهنه. فالعادة أن يكون العاشق ذلولا متيّما بحبّ معشوقته، المترفّعة، السّالية. ونحتجّ لرؤيتنا هذه بالجمل الإيقاعيّة الآتية:

ومتى احتكمنا إلى قواعد الموسيقيين، رصدنا هيمنة الضّعف لارتفاع نسبة علامة " تك" التي بلغت نسبة 70%. أمّا الحسّ الموسيقيّ فمُوحٍ بتباين الدّورات الإيقاعيّة في هذا الوسم. فلاحت الوحدة الإيقاعيّة الثانية أكثر ضعفا، قياسا إلى البقيّة. ويعلل ذلك بزيادة مقطع وهو (التصقت بي/ غطّت ساعدي). وهذا مدخل لتفكّك إيقاعيّ آت من كسر الميزان وركاكة في المعنى. ويمكن التّخلّي عن بعض الجمل، بحثا عن جمالية النسق. فالمنطلق كان خفيفا. وسيتوضّح هذا في الآتي:

الجملة الإيقاعيّة	الوسم الإيقاعيّ
.. وأنا قبّلت ريتا عندما كانت صغيرة	عنف
وأنا أذكر كيف التصقت بي، وغطّت ساعدي أحلى ضفيرة	ضعف: تدمير الإيقاع
وأنا أذكر ريتا مثلما يذكر عصفور غديره	عودة إلى العنف رغم بعض الخلل النّاتج عن خلل سابق

ويجبر هذا الخلل في الوحدة السّادسة الّتي تتمّ فيها العودة إلى الانتظام. ولكن سرعان ما يختلّ النّظام ويتحوّل الشّعر إلى قصّة " كان يا ما كان" . وهكذا، يؤثّر المعنى في بداية الإيقاع، فيكرهه على لبوس ملمح إيقاعيّ بعينه. وهو الضّعف الّذي يبلغ حدّ تدمير الإيقاع وفق ما يرى الموسيقيّون.

ولذا يمكن القول إنّ المقاربة الموسيقيّة تتيح لنا إمكانات إيقاعيّة هائلة، متبدّلة الملامح ثقلا وخفّة، وعنفا وضعفا. وقد أبانت عن تعدد المعاني. فالمتوصّل إليه أنّ للإيقاع في هذه القصيدة صلة وثيقة بحال الشاعر المتأرجحة بين الانتصار إلى البندقيّة، والرّغبة في الظّفر بالمعشوقة. إلاّ أنّ اللافت للانتباه هو تغليب القوّة على الضّعف، بتغليب الوطن على العاطفة. فكلّما وجدنا حديثا عن ريتا المعشوقة، وجدنا ضعفا إيقاعيّا. وكلّما وجدنا حديثا عن البندقيّة رصدنا تدفّقا إيقاعيّا، هادفا إلى صناعة القوّة وعودة الإيقاع إلى النّسق وجبر ما تكسّر منه.

5. الخاتمة:

يتّضح ممّا تقدّم أنّ الحديث عن الإيقاع يظلّ مجرّد محاولة لا طائل من ورائها. وهو ما سبق إليه روّاد في هذا المجال. ويضاف إلى هذا العسر ارتباطه بالقصيدة الحديثة المحتمية بالغموض وتباين الرّؤى حولها. ويبدو اختيار هذه القصيدة مثمرا، لأنّها جعلت كلّ المقاربات الإيقاعيّة خادمة للإيقاع. فقد لحق المقاربة العروضيّة زعم بعقمها وبتحنيطها للإيقاع. إلاّ أنّها أبانت عن بعض التّغاير آتية من البحر الرّمل القابل للتّغيّر بزحافه وعلله. ولاحت القافية مفصحة عن تغيّر حال المتكلّم المتقلّبة بين عشق البندقيّة أحيانا وعشق ريتا، لتحتلّ اللّفظتان مواقع هامّة من الجمل الإيقاعيّة مع تباين في العدد المغلّب لصوت المقاومة. وتفضح المقاربة المقطعيّة طبع الإيقاع المتقلّب الألوان بكمّ مقاطعها وبأنواعها. فإذا هو غنائيّ أو مجهد متى كان العدد أداتَنَا. وإذا هو متعثّر أقرب إلى القصّة بسرد أشيائها وتفصيلها بحسب قصر المقاطع، أو صلب متى غلبت المقاطع الطّويلة المنغلقة وعلا صوت البندقيّة، أو غنائيّ استنادا إلى المقاطع الطّويلة المنفتحة والتّغزل بريتا. أمّا المقاربة الموسيقيّة فلها صلة متينة بالدّلالة فقد ثقل ملمح الإيقاع وكادت خفّته، على كثافة الأفعال الماضية الموحية بالارتياح ، تكون منعدمة. ونعقل من هذه الملامح الإيقاعيّة زوج القوّة والضّعف وهما إيقاعمان شغّالان لهما صلة بحال المتكلّم الّتي أدركها الضّعف لحظة انشغالها بالمعشوقة، ليخصب الوهن قوّة إبّان ترديد لفظة البندقية باعتبارها رمز المقاومة فيكون الانتصار إلى الأرض وإلجام شهوة القلب. ومن ثمار هذه المفارقة أن أخرجت إيقاع هذه القصيدة متبدّل الألوان الإيقاعيّة ولا تطاله مقاربة، وإنّما وجب تطويع كلّ المقاربات لخدمة النّصوص ولمحاولة القبض على حدّ هذا المفهوم المتنطّع عن كلّ ضبط.

الهوامش:

[1]- ينظر إلى ابن رشيق في كتابه " العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده" من جزئه الأوّل، مشيرا إلى خروج عبيد بن الأبرص، معتبرا قصيدته " أقفر من أهله ملحوب" من وزن قبيح مردود. إذ « كادت تكون كلاما غير موزون بعلّة ولا غيرها، حتّى قال بعض النّاس: إنّها خطبة ارتجلها فاتّزن له أكثرها » طبعة دار الجيل بيروت، 1981، ص 140.

2- ينظر إلى محمّد العيّاشيّ ضمن كتابه " نظريّة إيقاع الشّعر العربيّ، تونس، المطبعة العصريّة، 1976، ص: 23.

[3]- ينظر إلى محمّد المنصف الوهايبي في أطروحته " صناعة الشّعر عند أبي تمّام ومكوّناتها: في قراءة القدامى وفي النّصّ الشّعريّ" في القول الآتي: « يعني مصطلح " إيقاع" (...) قدرا من قلق العبارة، غير يسير، شأنه في ذلك شأن الكلمة الأجنبيّة نفسها » بحث مرقون نوقش بكليّة الآداب بمنوبة، السّنة الجامعيّة: 2004 – 2005. ويرفده القول الآتي للأسعد بن حميدة الّذي يرى أنّ الإيقاع « بقي يثير العديد من التّأويلات والاختلافات الّتي لا حصر لها لدى الدّارسين المختصّين، الشّيء الذي أدّى إلى عدم وضوح الرّؤية في شأن بعض المفردات، أو استعمال مصطلح مكان الآخر، وفي حالات أخرى الخلط بينهما، ممّا أدّى إلى ظهور مواقف متباينة من هذه المسالة » ضمن كتابه " الإيقاع في الموسيقى العربيّة، بيت الحكمة، ط1، 2014 ، ص: 62. وينظر، أيضا، إلى قول دنيال برجيز وصديقيه في كتابه " مفردات التّحليل الأدبيّ". إذ اعتبروا الإيقاع « ظاهرة معقّدة متقلّبة ومتغيّرة" ، وهذا ما أورده الباحث سليم الشّريطيّ في مقاله " من ظواهر الإيقاع في شعر الدّكتور ماجد، ضمن مجلّة رحاب المعرفة، السّنة 13، العدد 73 ، 2010، ص: 47. وقد أورد الباحث هذا القول استدلالا لرؤيته في الصّفحة ذاتها عند محاولة حدّه للإيقاع قائلا: « لم يعرف مصطلح من المصطلحات الّتي تزخر بها المدوّنة النّقديّة والأدبيّة من التّوالج والتعقّد والغموض ما عرفه مصطلح الإيقاع فقد عراه لبس عمي به المتأدّبون والدّارسون الرّيضون عن كنهه وتدبّر حدّه»

4- العيّاشيّ، محمّد، في نظريّة إيقاع الشّعر العربيّ، ص: 43.

[5] - ينظر إلى رشيد بن شعلال في قوله الذّي استدلّ فيه لاتّساع الإيقاع قائلا إنّه: « يتجاوز مجرّد تناسب الحركات والسّكنات عبر فترات زمنيّة متناسبة، ليشمل ما يتعلّق ببنية الكلمة تارة، وبإئتلافها مع نظائرها في التّركيب أخرى، ناهيك بتفاعل الصّوت والدّلالة، وما ينجم عن ذلك من تناسق فتكامل فتأثير في دورة الخطاب» ضمن مقاله: الإيقاع الشّعريّ، مجلّة اللّغة، جامعة الجزائر، عدد 19 ، نوفمبر 2009، ص: 44

[6] - الطّرابلسيّ، محمّد الهاديّ، التّوقيع والتّطويع عندما يتحوّل الكلام نشيد كيان، تونس، دار محمّد علي الحامّي للنّشر، ط1، 2006.

7- الحيزم، أحمد، من شعريّة الإيقاع وكتابة الذّات، دار صامد للنّشر والتّوزيع، 2015 .

8- الورتانيّ، خميّس، نحو إيقاعيّة عربيّة حديثة، تونس، مسكيليانيّ للنّشر والتّوزيع، ط1، .2016

[9] -Meschonnic (Henri): Critique du rythme, Editions Vardier, 1982 -

[10] - Dessons (Gérard) et Meschonnic (Henri) : Traité du rythme des vers et des proses , Ed. Dunod, Paris, 1998 -

[11] - Radhouane Nabil , le rythme dans l œuvre poétique de Saint John Perse D,R ,A, 1985 -

[12] - النّاعم، عبد الكريم، الإيقاع بنية ... الإيقاع شكل، مجلّة المعرفة، الجمهوريّة العربيّة السّوريّة، 1986 ، (ص: 160 – 172).

[13] - حسّاني، أحمد، الإيقاع والتّداوليّة، مجلّة اللّغة والأدب، جامعة الجزائر، عدد 19 ، نوفمبر 2009 (ص: 81 – 100).

[14] - بن شعلال، رشيد، الإيقاع الشّعريّ، مجلّة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، عدد 19، نوفمبر 2009 (ص: 39 – 60).

[15] - ينظر إلى محمّد الخبو في كتابه " مدخل إلى الشّعر العربيّ الحديث أنشودة المطر لبدر شاكر السّيّاب نموذجا، تونس، دار الجنوب للنشر، 1995، ص 29. وينظر أيضا إلى قول عبد العليم محمّد اسماعيل علي « تعدّ كلمة " الحداثة" من أكثر الكلمات مراوغة، لأنّها ترتبط بمفردة حديث الّتي تتجاوز الأطر الزّمانيّة والمكانيّة، فمفردة حديث تتجلّى على طول مسار التّاريخ البشريّ. فكلّ لحظة تحمل حداثتها وقدمها، فما هو حديث – كما يذهب " أكتافيوبات" هو انتقالي وغير ثابت، وأنّ هناك حداثات عديدة بقدر ما هناك من حقب ومجتمعات.

هذا – وقد واجه معظم الباحثين الغربيّين صعوبة في تحديد مفهوم الحداثة، فانعكست هذه الصّعوبة على تحديد تاريخ واضح ودقيق لها، ولذا كان التّاريخ لها متباينا مع تباين وجهات النّظر حول مفهومها» ضمن ظاهرة الغموض في الشّعر العربيّ الحديث، مصر، دار الفكر العربيّ، ط1، 2011، ص: 37. وينظر أيضا إلى الياس المستاري في " حداثة القصيدة في شعر عبد الوهّاب البيّاتي" أطروحة دكتورا ، الجزائر، جامعة الحاج لخضر باتنة، السّنة الجامعة: 2013 -2014، ص: 23.

[16] - درويش، محمود، الدّيوان، بيروت، دار العودة، ط13، 1989، ص 192 - 194

[17] - الملائكة، نازك، قضايا الشّعر المعاصر، دار الآداب، ط1، 1962.

[18] - اسماعيل، عزّ الدّين، الشّعر العربيّ المعاصر: قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، بيروت، دار العودة. دار الثّقافة، ط3، 1981.

[19] - بنّيس، محمّد، الشّعر العربيّ الحديث: بنياته وإبدالاتها: الشّعر المعاصر (ج3)، المغرب، دار توبقال للنّشر، ط1، 1990

20- أدونيس، علي أحمد سعيد، زمن الشّعر، بيروت، دار العودة، ط3، 1983

21 - خير بك، كمال، حركة الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر، ط1، بيروت، 1982

[22] - الخبو، محمّد، مدخل إلى الشّعر العربيّ الحديث أنشودة المطر لبدر شاكر السّيّاب نموذجا، تونس، دار الجنوب للنّشر، 1995 .

23 - ينظر إلى مجلّة الوحدة " التّأصيل والتّحديث في الشّعر العربيّ"، ع 82 – 83 ، يوليو أغسطس .1991

24 - الكريم، مصطفى عوض، فنّ التّوشيح، بيروت، دار الثقافة، ط1، 1959، ص: .74

25 - م ن، ص ن.

26 - المسعديّ، محمود، الإيقاع في السّجع العربيّ، ص .153

[27] - المسعديّ، محمود، الإيقاع في السّجع العربيّ، صص 148- 149.

[28] - م ن، ص 149

[29] - م ن، ص 154

30- ينظر إلى قول محمّد العيّاشي في حديثه عن احترام النّظام الذي يرى أنّه " مبدأ كان الشعراء ملتزمين به لا يتسامحون فيه أبدا" ضمن كتابه " نظريّة إيقاع الشعر العربيّ" ، المطبعة الرسمية بتونس، 1976، ص: 162.

31 - نعني بعناصر التّرقيم الموسيقيّ الآتي: دم (القوّة) وتك (الضّعف) واس (السّكوت).

[32] -العيّاشيّ، محمّد، نظريّة إيقاع الشّعر العربيّ، تونس المطبعة العصريّة، 1976، ص:56. وهذا ما يرفده القول الآتي: « ووزن الإيقاع رهن بنوع حركته يخفّ بسرعته».

33- العياشيّ، محمّد، نظريّة إيقاع الشعر العربي، ص: 56. ولهذا سنده في الآتي: " ووزن الإيقاع رهن بنوع الحركة يثقل ببطئها"

المصادر والمراجع:

- أدونيس، علي أحمد سعيد، زمن الشّعر، بيروت، دار العودة، ط3، 1983 .
-اسماعيل، عزّ الدّين، الشّعر العربيّ المعاصر: قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، دار العودة، دار الثّقافة، بيروت، ط3، 1981.
- بنّيس، محمّد، الشّعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها: الشعر المعاصر (ج3)، المغرب، دار توبقال للنشر، ط1، 1990
- حسّاني، أحمد، الإيقاع والتّداوليّة، مجلّة اللّغة والأدب، جامعة الجزائر، عدد 19 ، نوفمبر 2009 (ص: 81 – 100).
- بن حميدة، الأسعد، الإيقاع في الموسيقى العربيّة، بيت الحكمة، ط1، 2014.
- الحيزم، أحمد، من شعريّة الإيقاع وكتابة الذات، دار صامد للنشر والتوزيع، 2015.
- الخبو، محمّد، مدخل إلى الشعر العربي الحديث أنشودة المطر لبدر شاكر السّيّاب نموذجا، تونس، دار الجنوب للنشر، 1995.
- خير بك، كمال، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ط1، بيروت، 1982
- درويش، محمود، الدّيوان، بيروت، دار العودة، ط13، 1989

- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، طبعة دار الجيل، بيروت، 1981
- الشّريطيّ، سليم، ظواهر الإيقاع في شعر الدّكتور ماجد، ضمن مجلّة رحاب المعرفة، السنة 13، العدد 73، 2010
- بن شعلال، شعلال، الإيقاع الشّعريّ، مجلّة اللّغة ، جامعة الجزائر، عدد 19 ، نوفمبر 2009
- الطّرابلسي، محمّد الهاديّ، التوقيع والتطويع عندما يتحوّل الكلام نشيد كيان، تونس، دار محمّد علي الحامّي للنّشر، ط1، 2006.
- العيّاشيّ، محمّد، " نظريّة إيقاع الشعر العربيّ، تونس، المطبعة العصريّة، 1976
- مجلّة الوحدة " التّأصيل والتحديث في الشّعر العربي"، ع 82 – 83 ، يوليو أغسطس 1991
- الملائكة، نازك، قضايا الشّعر المعاصر، دار الآداب، ط1، 1962.
- النّاعم، عبد الكريم، الإيقاع بنية ... الإيقاع شكل، مجلّة المعرفة، الجمهوريّة العربيّة السّوريّة، 1986
- الورتانيّ، خميّس، الإيقاع في الشّعر العربيّ الحديث خليل حاوي نموذجا، سورية، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، ط1، 2006
- الورتاني، خميّس، نحو إيقاعيّة عربيّة حديثة، تونس، مسكيلياني للنشر والتوزيع، ط1، 2016.

- الوهايبي، محمد المنصف، صناعة الشّعر عند أبي تمّام ومكوّناتها: في قراءة القدامى وفي النّصّ الشّعريّ، أطروحة دكتورا، كليّة الآداب بمنوبة، السّنة الجامعيّة: 2004 – 2005.

- Dessons (Gérard) et Meschonnic (Henri) : Traité du rythme des vers et des proses , Ed. Dunod, Paris, 1998

-Meschonnic (Henri): Critique du rythme, Editions Vardier, 1982

-Radhouane Nabil , le rythme dans l œuvre poétique de Saint John Perse D,R ,A, 1985