تجليات الإيقاع في القصيدة العربية المعاصرة

بقلم
د. مسعود وقاد
كلية الآداب واللغات
جامعة الوادي

ملخص

لقد سعت القصيدة العربية المعاصرة منذ ثورتها على البنية الإيقاعية التقليدية إلى تفعيل الإيقاع بوصفه عنصرا أساسيا في تجسيد شعرية النص. وأوكلت إليه وظيفة أكثر خطرا من بعض الوظائف النصيّة الأساسية الأخرى. وهي وظيفة المداخلة بين مستويات النص، وإدخالها ضمن نظام تركيبي تترابط فيه العناصر وفق علاقات عضوية حية. ويبث في النص حركة بدل الجمود الجاثم عليه.

وبذلك أصبح الإيقاع أكثر عمقا، وأعمق أثرا في تجسيد الوظيفة الشعرية في النص. وهذا المقال هو محاولة لتلمّس الدور الخطير للإيقاع في بعض جوانبه الداخلية من خلال بعدين أساسيين هما: البعد الدلالي، والبعد الرمزي.

Résumé

La poésie arabe moderne dés sa révolution sur la structure rythmique traditionnelle, n'a cessé de valoriser l'harmonie en tant qu'élément principale dans la réalisation du poétique textuel. Elle lui associé une tâche plus difficile que quelques autres fonctions textuelles c' est le faite d' assuré l'harmonie entre les déférents niveaux du texte.

De cela, la poésie est insérée dans un système structural ou les élément se tiennent en relations vivantes qui font reflet sur le texte.

A partir de là, le rythme est devenu plus profonde , et plus influent dans la constitution de la fonction poétique du texte.

Cette intervention est un essai pour savoir le rôle le très important du rythme dans ses cotés intérieures d' après les deux dimensions principaux qui sont: la dimension signifiante et la dimension symbolique.

تنطلق الدراسات العربية الحديثة من كون الظاهرة الشعرية كلاما سمَتْ به خصوصيته عن لغة التخاطب اليومي، إلى لغة غير عادية تُعبّر بالأساس عن حالة غير عادية. لتنتجَ معرفة غيرَ مسبوقةٍ بطريقة ما. لذلك فهي تأتي غامضةً لا يكاد القارئ غيرُ المزوَّد بآليات القراءة المعاصرة يَظهر على خفاياها، حتى تبدو له مغلقة الجوانب سميكة الجدران. فهي كالمدينة الكبرى؛ ندخلها للمرة الأولى، فنجد أنفسنا محاصرين بأطياف الضياع وتسحرنا. مع ذلك. دون أن نحدد بالتدقيق السبب الكامن وراء هذا السحر.

وتظلّ في القصيدة قيمةٌ مراوِغةٌ أبدًا بين الخفاء والتجلي مع استحالة القبض عليها دفعة واحدة، لأنها أكبر من مكوناتها؛ فهي أسمى من الأفكار والصور والألفاظ والوزن لأنّ هذه العناصر لا تصنع شعرا بحال من الأحوال، وإلاّ لكانت كلُّ القصائد التي قيلت في الشعر العربي شعرا جيدا وهذا ما يفنِّده منطقُ الشعر. وما تلك العناصرُ الأربعةُ إلا خطوطٌ أفقيّةٌ تتجمع مشكِّلةً كمًّا تراكميا يظلُّ سطحيًا عاجزا عن صناعة نص شعري جيد حتى ينساب نحوه خطٌّ عموديٌّ خفيٌّ، فيبثُّ فيه الحياة كما تفعل الكهرباء، ويمنحه خصوصية أسلوبية ترفعه إلى مصاف التجربة الشعرية المتميزة[1].

إنّ ذلك الخطّ العمودي هو نفسه ذاك السراب الذي أنهك فرسان النقد في مختلف العصور أثناء محاولتهم الكشفَ عن مظانِّه. وهو نفسه الذي جعلهم يختلفون شيعًا، ويتشتّتون مناهجَ نقديةً متضاربة. وهو -أخيرا- تلك النسبة المجهولة في معادلة الأدب التي يشار إليها بالقيمة (س)؛ حيث س(أفكار +ألفاظ+صور+وزن) = شعرا بالتعبير الرياضي، ولعلّه العنصر نفسه الذي حمل الجاحظ - بعد أن وقف عاجزا أمام أسْره- على أن يدعوه "كثرة الماء".

وعلى الرغم مما حدث بين النقاد من اختلاف وصل حدّ التناقض في كثير من الأحيان بشأن نسبة هذه القيمة إلى أحد تلك العناصر (الأفكار أو الألفاظ أو الصور أو الوزن)، فإنّ الثابت أثناء الحديث عن النصّ الشعري هو أنّ عنصر "الإيقاع" يعدّ الملمحَ النوعيَّ الأبرزَ في تجسيد تلك القيمة، أو على الأقل هو الملمح النوعي الحاضر في كلّ النصوص التي لم يتنازع

النقّاد حول شعريتها عند القدماء والمحدثين على السواء. فلم يكن الدرس العربي القديم ينظر إلى الشعر إلا على أنه الكلام الموزون المقفّى والمخيّل، أو الدال على معنى على أكثر تقدير[2]، حينما كان الوزن هو نفسه الإيقاع من غير اختلاف. كما أن الحداثة الشعرية (الأولى) في منتصف القرن الماضي التي تأسّست على يد نازك الملائكة وبدر شاكر السياب لم تكن سوى نقلة إيقاعية حصلت في بنية القصيدة العربية من شعر البحور الخليلية إلى شعر التفعيلة، ومن شعر التفعيلة .بعد ذلك .إلى قصيدة النثر التي تعدّ الميدان الأكثر خصوبة للحساسية الإيقاعية؛ إذ بها تتحدّد ماهيتها وترتسم الفوارق بينها وبين النثر.

فعنصر الوزن قالب جاهز جامد يغدو في نقطة تقاطعه بعنصر الإيقاع ذا خصوصية موسيقية فاعلة في صناعة شعرية النص، وكذلك الشأن مع بقية العناصر؛ إذ ما هي إلا خطوط أفقية لا تكتسب حيويتها، ولا فاعليتها الشعرية إلا عند تقاطعها بخطّ الإيقاع الذي يحوّلها بدوره إلى عناصر مشاركة تمنح النصّ ملامحه الأسلوبية المميِّزة، وهذا يعني « أن خطّ الإيقاع عندما يمرّ على خطّ أفقي ويتقاطع معه يحوّله في نقطة التقاطع بالذات إلى حالة إيقاعية تميّز ذلك الخطّ وتتمايز به في آنٍ »[3] .

وأهمّية الإيقاع تتجلّى في كونه القوّةَ المغناطيسيةَ الملازمةَ للشعر في كلّ مراحله لا في كونه يمنح القصيدَ هندامه الشعري فحسب، لأنّ التسليم بذلك سيؤدّي حتمًا إلى الخلْط بين مفهومين طالما خلَط الدارسون بينهما في مختلف العصور هما "الإيقاع" و"الوزن"، والواقع أن هنالك فرقا كبيرا بين المصطلحين؛ فبينما يتّخذ الوزن طابعا كمّيا ويتجسّد في حفنة من المقاطع المتساوية التي تتكرّر بانتظام وثبات حتى يخلق جمودا ويصبح إدراكه آليا، يتّخذ الإيقاع طابعا كيفيا ويتجسّد في ذلك «النسيج من التوقعات والإشباعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابعا المقاطع»[4] .

وإذا كان الوزن ثابتا، فإنّ الإيقاع متغيّر. لذلك فهو يكسر النمطية في النص الشعري، ويبعث فيه الحياة من جديد بعدما قتلته رتابة الوزن. وبذلك ينظر إلى الوزن على أنه عنصر ضروري في التكوين الشعري لكنه ليس المسؤول عن صناعة شعرية النص. فالخطاب

يمكن أن يحافظ على شعريته حتّى بعد فقدانه الوزن، ذلك أنّ «المبدأ الذي يؤدّيه الإيقاع، وهو الانسجام، يمكن أن يتحقّق بطرق عديدة ليس الوزن إلا واحدا منها، فيما يظلّ للنصّ الشعريّ في الأبنية الأخرى مجالٌ لاستجلاء صور متعدّدة للإيقاع، يحقّقها الشاعر من خلال تنظيم الأفكار والمعاني وإخفاء الدلالات، كما تظهرها القراءة واستجابة القارئ جمالياً»[5]. لذلك كان الإيقاع شاملا. فلم يقتصر على الشعر وحده، وإنما يمكن أن يوجد في النثر أيضا. لكنّ شعريته في النثر تختلف عن شعريته في الشعر؛ حيث أن شعريته في النثر عارضة. ويمكن أن يكون النثر أخّاذا دون أن يحتوي بالضرورة على إيقاع.

أما في الشعر فلا شعرية للقصيد بدون إيقاع؛ إذ على الرغم من أنّ القصيدة الحديثة قد ادّعت الاستغناء عن الهندسة العروضية التقليدية، إلاّ أنها لم تفكّر مطلقا في تحطيم البنية الإيقاعية كلّيا، بل على العكس من ذلك، راحت تمتّن الصلة الممتدّة بين الشعر والإيقاع، من خلال استثمار كلّ الطاقات الخفيّة التي يُتيحها الشعر من «إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور وطاقات الكلام الإيحائية والذيول التي تجرّها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلوّنة »[6]. دون أن يتعارض هذا المفهوم للإيقاع، والذي تبنّته الحداثة، مع الإيقاع بمفهومه القديم أي الوزن أو يلغيَه. لأنّ الوزن مظهر ضروري من المظاهر التي يتجلّى من خلالها الإيقاع بشكل من الأشكال.

وها هو أدونيس – وهو صاحب التأثير الأكبر في حركة الحداثة الشعرية العربية – يقول: «كنا نجيبهم استنادا إلى مراجعهم ذاتِها ؛ نسألهم أوّلاً: هل أنتم ضدّ الوزن بإطلاق في اللغات كلِّها؟ أم أنّكم ضدّه في اللغة العربية وحدَها؟ إن كنتم ضدّه بإطلاق فأنتم تُنكرون مرجعيتكم ذاتَها، كأنّكم تستمدّون معرفتكم من مصادرَ تجهلونها تماما! إذ ليس في الغرب شاعر حديث واحد ذو قيمة رفض الوزن أو أنكره، بل إن بين مؤسسي الحداثة الشعرية الغربية من رفض الكتابة الشعرية إلا وزنا مثل "مالارميه"...»[7].

وبذلك مثّل الوزن عنصرا من جملة عناصر شكلت البنية الإيقاعية الجديدة، التي تكوّنت أساسا على ما اصطُلح عليه بالإيقاع الداخلي. وهو مستوى معقّد تولّد عن النضج

الذي عرفته القصيدة الحديثة، والعمق الذي اكتنف تجربة الشاعر. وهو مختلف عن الإيقاع الخارجي في كونه لا يرتكز ارتكازا أساسيا على عنصر الصوت، وإن كان لا ينفيه تماما، بقدر ما يسعى إلى تخصيبه، وبعث الروح فيه، بأن يجعله عنصرا متفاعلا مع بقية عناصر النص الأساسية حين يداخل بينه وبين اللغة، والصور، والرموز، والأساطير، والبناء العام. « ومن ثمّة فهو يلعب دورا أساسيا في ربط الصلة بين بنى النص، وتماسك أجزائه، ومحو المسافة بين داخل النص وخارجه، أو بين شكله ومضمونه »[8].

والإيقاع بهذا المعنى الكثيف عسير التحديد، مستعصٍ على الفهم، غائم لا يمكن القبض عليه بسهولة. انطلاقاً من أنّ مفهوم الشعر غير ثابت، ويتغيّر مع الزمن. فكان من أكثر المفاهيم غموضاً قديماً وحديثاً إلى حدّ أنّنا لا نجد اليوم تعريفاً واضحاً له، حتى إنّ "جاكوبسون *Jakobson*" يصف لفظة الإيقاع بأنّها ملتبسة إلى حدٍّ ما في النقد الغربي. بل إنّه «من أكثر المفاهيم غموضاً قديماً وحديثاً إلى حد أنّنا لا نجد اليوم تعريفاً واضحاً له»[9]. ويلتمس أحد الدارسين لهذه العسرة مبرّراتٍ عدّةً يُجملها في «نقاط خمس، هي اتساع المفهوم أولا، فأوليته ثانيا، فمشكلات تقبّله ثالثا، فعلاقته بالدلالة رابعا، ثم خصائصه خامسا»[10]. وتتجلّى أهمية الإيقاع الداخلي في كونه عنصرا متميّزا يتولد من خلال الحركة الدلالية في النص الشعري تؤثّر فيه وتتأثّر به، وهو بعبارة أخرى حركة تنمو، وتولّد الدلالة .

وعلى الرغم من أن الدراسات النقدية كانت كثيرة حول موضوع الإيقاع الداخلي، إلا أنها لم تتمكّن من ابتداع آليات ثابتة لمقاربة النصوص الشعرية، وإنما ظل الإيقاع الداخلي بعيدا عن أن تُرسم قواعده، وتضبط نظمه. و«كل قصيدة تحاول جاهدة أن تبحث عن عناصر إيقاعها ومستوياته الدالة»[11] . لكنّ تلمّسه في المستويات الداخلية التي يقوم عليها تماسك النص كان السبيل الذي سلكته أغلب تلك الدراسات. وبناء على ذلك سيتمّ التركيز على بعدين هامّين في رسم معالم الإيقاع الداخلي. هما: البعد الدلالي والبعد الرمزي.

أوّلا: البعد الدلالي للإيقاع:

إن الإيقاع بوصفه بنية تتضمن رسالة دلالية، هو ترجمة لمشاعر فياضة تختلج في نفس الشاعر، وتنظيم لها لتكون مظهرا آسرا للعملية الفنية. كل ذلك من أجل إنتاج الدلالة، وقد قيل: «إن الإيقاع هو المعنى لأن اللغة لا تنتج المعنى خارج إيقاع تركيبها الدلالي»[12] وهذا لا يعني أن البنيتين الآنفتين السمعية والبلاغية خاليتان من الدلالة؛ إذ قد يكون لصوت مبهم، أو بدائي يد في إنتاج دلالة ما، وإنما المقصود أن القصيدة إذا خلت من أيّ مظهر إيقاعي خارجي، أو تصوير بلاغي، فإنّه لا يبقى لها من سمة إيقاعية غير الدلالة. وليس المقصود من هذا الاستنتاج الفصل المنطقي بين مستويات النص؛ فإنه لا يتحقق للنص تماسكه إلا حينما يبلغ الامتزاج أعلى مراحله بين جميع العناصر المكوّنة له. وعلى رأسها التناسب الحيوي بين إيقاع الأصوات وإيقاع الفكرة، إذ اللفظة هي بنية من الأصوات. مثلما أن التركيب هو بنية من الكلمات. وينبع « إيقاع الأفكار أساسا من طبيعة وفاعلية القيم الرمزية التي تحويها المفردات المكونة لنسيج القصيدة. وهو عادة إيقاع خفي يتشكّل في النفس من خلال التأمّل والاستغراق في عالم النصّ، وأجوائه الخاصة»[13]. وبما أن كلّ نص ينفرد بسماته الإيقاعية على المستوى الدلالي، ولا يمكن الوقوف عليها إلا بعد التأمل الطويل، فإنه يمكن مقاربة بنية الإيقاع الدلالي في القصيدة العربية المعاصرة من خلال جملة من العناصر التي تجلّى فيها هذا الإيقاع بوضوح.

1 ـ **إيقاع الأفكار**: صارت الفكرة في القصيدة الحديثة منبعا ينهل منه الإيقاع سماته، ويتمظهر فيها بصورة خفية في عدة أشكال يمكن استنباطها بعد القراءة المتأنية مثل ذلك التنامي الذي يحصل في الأفكار تدريجيا، أو ما يمكن تسميته بالتصاعد الدلالي. وهو ما نلفيه في قصيدة «حي أبدا»[14] لفدوى طوقان:

يَا وَطَنِي الْحَبِيبَ لاَ مَهْمَا تَدُرْ
عَلَيْكَ فِي مَتَاهَةِ الظُّلَمْ
طَاحُونَةُ الْعَذَابِ وَالْأَلَمْ
لَنْ يَسْتَطِيعُوا يَا حَبِيبَنَا

أَنْ يَفْقَأُوا عَيْنَيْكَ، لَنْ
لَيَقْتُلُوا الْأَحْلاَمَ وَالْأَمَلْ
وَلْيَصْلِبُوا حُرِّيَّةَ الْبِنَاءِ وَالْعَمَلْ
لِيَسْرِقُوا الضِّحْكَاتِ مِنْ أَطْفَالِنَا
لِيَهْدِمُوا، لِيَحْرِقُوا، فَمِنْ شَقَائِنَا
مِنْ حُزْنِنَا الْكَبِيرِ، مِنْ لُزُوجَةِ.
الدِّمَاءِ فِي جُدْرَانِنَا
مِنِ اخْتِلَاجِ الْمَوْتِ وَالْحَيَاهْ
سَتُبْعَثُ الْحَيَاةُ فِيكَ مِنْ جَدِيدْ
يَا جُرْحَنَا الْعَمِيقَ أَنْتَ يَا عَذَابَنَا
يَا حُبَّنَا الْوَحِيدْ

إن الإيقاع في هذا النص لا يتجلى في تكرار ظواهر صوتية معينة على مسافات محددة – رغم الدور الذي يبدو لبحر الرجز – بقدر ما يتمثل في انتظام تزايد الزخم الدلالي؛ أي في الطريقة التي تتعالق بها المعاني، والوحدات الدلالية في هذه القصيدة من خلال التنامي الظاهر لها تصاعديا تحت سلطة الفعل (لن يستطيعوا)، وهذا التصاعد التسلسلي جسدته الأفعال (يفقأوا، ليقتلوا، ليسرقوا، ليهدموا، ليحرقوا) بما تؤدّيه من إنجازات تقود إلى تراكم المعنى، وذلك بمساعدة التركيبة الأمرية التي جاء أكثر هذه الأفعال عليها، والتي تستدعي الإنجاز الفوري للطلب، وحين تنتهي هذه السلسلة الفعلية المتنامية تبدأ سلسلة أخرى ذات تركيب اسمي هي (من شقائق، من حزننا، من لزوجة الدماء، من اختلاج الموت) تتعاقب في تصاعد دلالي لا يجد القارئ أثناءه مجالا للاستراحة إلى أن ينتهي إلى التركيب / المحطّة (ستبعث الحياة من جديد) الذي يعدّ نهاية لهرم التصاعد الدلالي. كل هذه الحركة التي تسري في جسد النص، سواء حركة الأفعال، أو حركة الأسماء في تنافرها وصراعها واكتنازها تبعث إيقاعا خاصّا لا يمكن القبض عليه بالطريقة التقليدية التي

تكشف عن البنى الإيقاعية القائمة على الغنائية الحادّة . وهو إيقاع يحسّه القارئ في تموّجات نفسه، وفي التوتر الذي تحدثه حركة الدلالة المتنامية في تلك السلسلة، وفي الاستقرار الذي تستلذّ به نفسه عند المحطة الأخيرة التي يلقي عندها بحمل ثقيل أرهق أنفاسه أثناء رحلة القراءة .

وقد يسهم في تحديد سمات المسار الإيقاعي لبعض النصوص الشعرية الإيحاءاتُ التناصيةّ الكثيرة، بما تشيعه من البطء في الحركة الإيقاعية، ومن نماذج ذلك ما تضمنته قصيدة « لن أبكي»[15] للشاعرة نفسها:

وَقَفْتُ وَقُلْتُ لِلْعَيْنَيْنِ : يَا عَيْنَيْنْ
قِفَا نَبْكِ
عَلَى أَطْلاَلِ مَنْ رَحَلُوا وَفَاتُوهَا
تُنَادِي مَنْ بَنَاهَا الدَّارْ
وَتَنْعَى مَنْ بَنَاهَا الدَّارْ
وَأَنَّ الْقَلْبُ مُنْسَحِقًا
وَقَالَ الْقَلْبُ مَا فَعَلَتْ ؟
بِكِ الْأَيَّامُ يَا دَارُ ؟
وَكَانَ هُنَاكَ جَمْعُ الْبُومِ وَالْأَشْبَاحْ
غَرِيبَ الْوَجْهِ وَالْيَدِ وَاللِّسَانِ وَكَانْ
يَحُومُ فِي حَوَاشِيهَا.

تستهل الوتيرة الإيقاعية لهذا النص استهلالا سريعا تفسره الواو العاطفة ذات الوظيفة الترتيبية التي توسطت الفعلين (وقفت، قلت)، كما تفسره ماضوية هذين الفعلين، والأمرية المعنوية في الفعلين (قفا، نبك)، وكثرة الأفعال الماضية ذات الإيقاع السريع، لكن المتلقي المتمرس بالشعر لا يمكن أن تظل لديه وتيرة الإيقاع سريعة ؛ إذ بمجرد أن يقرأ (قفا نبك) تأخذ تلك الوتيرة في التباطؤ، لأن ارتدادا نحو الداخل سيجرفه إلى أغوار

الذاكرة، فيستحضر مطلع معلقة امرئ القيس[16] :

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَل

وما إن تعتدل وتيرة الإيقاع مرة أخرى حتى يجد المتلقي نفسه قد استسلم لانجراف نفسي آخر عند «ما فعلت بك الأيام يا دار ؟ » نحو قول أبي نواس[17] :

يَا دَارُ مَا فَعَلَتْ بِكِ الْأَيَّامُ ؟ ضَامَتْكِ وَالْأَيَّامُ لَيْسَ تُضَامُ

واستحضار هذا البيت يستدعي معه الموقف الوجداني الذي يتضمنه، مما سيؤثّر على نفس المتلقي، ويضطرّه إلى البحث عن الملاءمة بين لحظتي التلقّي لموقفين مختلفين أيّما اختلاف، وهذا يشكّل منعطفا إيقاعيا يكسر امتداد نفس التلقي . وتبلغ حركة الانزياح تمامها عند قراءة الشطر (غريب الوجه واليد واللسان وكان) وهو ما يحيل مباشرة إلى قول المتنبي[18] :

وَلَكِنَّ الْفَتَى الْعَرَبِيَّ فِيهَا غَرِيبُ الْوَجْهِ وَالْيَدِ وَاللِّسَانِ

ومهما تكن محاولة التشويش التي تسعى الشاعرة إلى فرضها من خلال الفعل الناقص الذي يختتم به الشطر، أو تأخير المنادى في (ما فعلت بك الأيام يا دار ؟)، فإن ذلك لن يردع المتلقي عن استحضار الأصل بإشعاعاته الدلالية والوجدانية، ففي بيت أبي الطيب المتنبي لا سبيل لدفع صورة الفتى العربي الذي يقطع أدغال« شعب بوان » وحيدا مأسورا بجمالها الساحر، مأخوذا بمداخل جِنَّته .فيتحول القارئ من إيقاع الحيرة والدهشة إلى إيقاع السحر والإعجاب، وتزداد وتيرة الإيقاع تنوعا وثراء .

كما يتجلى إيقاع الفكرة في أثرها على الذهن من خلال وزنها الفكري الثقيل، وحسن قيامها على المنطق، مثلما يتبدى في هذا المقطع من قصيدة « حمزة » [19] :

هَذِهِ الْأَرْضُ امْرَأَةْ
فِي الْأَخَادِيدِ وَفِي الْأَرْحَامِ.
سِرُّ الْخِصْبِ وَاحِدْ
قُوَّةُ السِّرِّ الَّتِي تُنْبِتُ نَخْلاً.

وَسَنَابِلْ
تُنْبِتُ الشَّعْبَ المُقَاتِلْ

وعلى الرغم من الهيمنة الواضحة للإيقاع البلاغي في مقدمة المقطع، والتي فرضها التشبيه الذي سوّى بين المشبَّه (الأرض) والمشبَّه به (المرأة)، فانتقلت بذلك الصورة من الجمود إلى الحركة، إلا أن تأثير الإيقاع الدلالي غطّى المساحة الكبرى من المقطع من خلال القيمة التي تتحلّى بها الفكرة المطروحة، حيث تتدرّج وفق معالجة منطقية تبدأ بالمطابقة بين الأرض والمرأة في سرّ الخصب ؛ إذ الأخدود والرحم كلاهما يلتقيان عند هذا السر الذي يجعل الأرض تنبت النخل والسنابل، كرمزين للصمود والتحدي والشموخ، وهو – أيضا – الذي يجعل المرأة تنجب الشعب المقاتل الصَّمود، وهذا الانتقال المنطقي في الفكرة يفرض نوعا من الإيقاع يظهر في المتعة التي يجدها الذهن في هذا الاستنتاج والتدرج الفكري السليم.

2 – **إيقاع العقدة والحلّ**: تمتد العلاقة بين القصيدة وفن القصة إلى عهود بعيدة، حيث عرَف الشعر الجاهلي فن الشعر القصصي الذي تجسدت من خلاله تقنيات الوصف والسرد والحوار، فاكتملت فنيات القصة في القصيدة، لكن الشعر الحديث عمّق هذه العلاقة وزادها حميمية، سعيا وراء التمظهر بالزي الحداثي إلى أقصى الحدود، وأكثر ما استفادت منه القصيدة الحديثة على المستوى التقني السرد والحوار ودقّة التصوير، أما على المستوى الدلالي فإنّ أكثر ما أفادت منه هو عنصر العقدة والحل، حيث أصبحت الأحداث في القصيدة الحديثة تتساوق لتجتمع في بؤرة دلالية واحدة، تتأزّم عندها، ثم تنفرج، وفي غضون هذا التأزّم يتموّج الإيقاع ارتفاعا وانخفاضا، توتّرا وهدوءا، تسارعا وتباطؤا، وغالبا ما تتناوب العقدة والحل على تنويع الإيقاع، حيث يهيمن على العقدة إيقاع محتدم ثائر متوتّر مليء بالانفعالات، بينما يكون الحلّ أكثر ميلا إلى الهدوء والسكينة، كما أنهما متلازمان في الغالب ممّا يرسّخ هذه الجدلية الإيقاعية وهذا ما يتجسّد في قصيدة«شنق زهران»[20]

للشاعر صلاح عبد الصبور:

... وَثَوَى فِي جَبْهَةِ الْأَرْضِ الضِّيَاءْ
وَمَشَى الْحُزْنُ إِلَى الْأَكْوَاخِ، تِنِّينٌ لَهُ أَلْفُ ذِرَاعْ
كُلُّ دِهْلِيزٍ ذِرَاعْ
مِنْ أَذَانِ الظُّهْرِ حَتَّى اللَّيْلِ ... يَالَلَّهْ
فِي نِصْفِ نَهَارْ
كُلُّ هَذِي الْمِحَنِ الصَّمَّاءِ فِي نِصْفِ نَهَارْ
مُذْ تَدَلَّى رَأْسُ زَهْرَانَ الْوَدِيعْ

هذا المقطع هو جزء من قصيدة طويلة – نسبيا– يُعدّ تمهيدا لقصّة مأساوية لخّص فيه الشاعر أحداثها بطريقة تقديم المُجمَل، ثمّ المفصَّل، حيث أنّ سحابة من الحزن تخيّم على القرية بعدما أقدم (أعداء الحياة) على شنق "زهران". ويعود الشاعر بالأحداث إلى الوراء متتبّعا حياة زهران الذي كان في شبابه قويا أنيقا أليفا مزهوا بالحياة ضحوكا. وقد تزوّج وأنجب طفلين. وأحبّ الحياة حبّا شديدا. لكنّ أعداء الحياة يُقدمون على إضرام النار في كلّ علامات الحياة؛ الأشجار، والأطفال، والحياة ذاتها، فلا يجد زهران غير الدعاء، والتضرّع إلى الله أن ينزل رحمته.

ولقد فرض تواتر السرد إيقاعا هادئا على القصيدة التي خلت من عنصر الحوار. ذلك أنّ «إيقاع أسلوب السرد ووصف الأمكنة لا بدّ أن يكون أكثر ميلا إلى الهدوء والبطء من إيقاع أسلوب المحادثة أو الحوار الذي يميل إلى السرعة»[21]. لكنّ الأحداث لم تسرْ على نمط هادئ في كلّ أجزاء القصيدة؛ إذ عمل تشابك الأحداث، وتأزّمها على خلق فجوات توتّر سرّعت وتيرة الإيقاع. وقد اكتمل تعقّد الإيقاع حينما أُحرق سوق القرية، وحقولها، وأطفالها، وانتفض زهران غاضبا محتجّا. ويعود الإيقاع إلى هدوئه مع الحلّ الذي جاء مأساويا في قوله[22]:

صَنَعُوا الْمَوْتَ لِأَصْحَابِ الْحَيَاةْ

وَتَدَلَّى رَأْسُ زَهْرَانَ الْوَدِيعْ

وبقدر ما تضمّن هذا الحلّ من المأساوية فإنّه جاء حاسما في العودة بالإيقاع من التوتّر مع تأزّم الأحداث إلى الهدوء بعد انفراج التأزّم.

ثانيا : البعد الرمزي: إنّ للصورة الشعرية دورها الفاعل في تنظيم الأداء الشعري. سواء بتخصيب البنية الدلالية للنص، أو بتكثيف إيحاءات البنية الإيقاعية فيه، ذلك أنّها قد انفلتت من مفهومها الجزئي الذي يربطها بتشبيه، أو استعارة، أو كناية، أو مجاز إلى مفهوم أوسع هو الصورة الكلّية.

وتستمدّ الصورة الكلّية إيقاعها من العلاقات الدينامية التي تتشكّل من حركة الصور الجزئية في تفاعلها مع باقي مكوّنات النص. وتتحدّد غالبا بالتقابل، والتوازن، والتضاد، والتدرّج، وغيرها من العلاقات الناظمة لنسيج النص، والتي يسعى الشاعر إلى ترسيخها في عمله الفنّي اعتمادا على إفرازات الخيال، والقدرة اللغوية التي يمتلكها، والحسّ الجمالي الذي يتمتّع به. وهي علاقات تتجلّى على المستوى الدلالي والصوتي من خلال الإيحاءات التي تلازم التجربة الفنّية، وتعلق في خيال المتلقّي، وتبقى أصداء دلالاتها تتردّد في النفس.

وبهذا المفهوم للإيقاع الداخلي في تجلّيه عبر الصور المجازية ستتمّ مقاربة بعض النصوص التي تُلمح فيها الخصائص الداخلية لهذا المستوى العميق من الإيقاع مع التركيز على كلّية الصورة:

1 – **حركية الصورة والإيقاع**: تنشأ حركيّة الصورة بالتدرّج من وضع الثبات إلى وضع التحوّل، والعكس. ومن حركة الدفقات الشعورية، والرموز، واللغة، والفكر، وتمازجها. وهو ما يحقّق للإيقاع « تلاؤمه الكامل، وانسجامه التام مع حركيّة القصيدة التي تولّد في تناميها المستمرّ طاقات جديدة يرتفع بها الإيقاع إلى مرتبة نموذجية في قيمتها الشعرية»[23]. وهذا المقطع من قصيدة (بحر النشيد المر)[24] لمحمود درويش يبرز جانبا من حركية الصورة وحيويتها:

بَيْرُوتُ/لَيْلاً
يَخْرُجُ الشُّهَدَاءُ مِنْ أَشْجَارِهِمْ، يَتَفَقَّدُونَ صِغَارَهُمْ، يَتَجَوَّلُونَ عَلَى السَّوَاحِلِ، يَرْصُدُونَ الْحُلُمَ وَالرُّؤْيَا، يُغَطُّونَ السَّمَاءَ بِفَائِضِ الْأَلْوَانِ، يَفْتَرِشُونَ مَوْقِعَهُمْ، يُسَمُّونَ الْجَزِيرَةَ، يَغْسِلُونَ الْمَاءَ، ثُمَّ يُطَرِّزُونَ حِصَارَنَا قِطَطًا...وَنَخْلاً.

تسبح دلالات هذه الجملة الشعرية الطويلة في فضاءات موغلة في الغموض، حيث تقدّم لنا صورة بيروت في الليل بعد القصف. ونحن لا نكاد نظفر بالمعنى الذي ترمي إليه إلا من خلال الإيحاءات التي تنتجها حركة الصورة الرمزية. ويرتسم في هذه الصورة مشهد الشهداء، وهم يتجوّلون كالأشباح في المدينة ليُعيدوا إليها الطمأنينة والطهارة والخصب. ومن ثنايا هذه الحركة يتولّد إيقاع ثريّ يتجلّى في المفارقات الرمزية التي شُحن بها النص في مثل: (يخرج الشهداء من أشجارهم، يغطّون السماء بالألوان، يغسلون الماء..). وهو ما يسهم بتفاعله مع الإيحاءات الدلالية النابعة من الغموض في رسم شعرية هذه الجملة الشعرية الطويلة.

إيقاع الصورة التشخيصية:

لجأت القصيدة المعاصرة – فيما لجأت إليه من الوسائل– إلى تقنية التشخيص لتزيد من تكثيف بنيتها الدلالية والإيحائية، وشحن بنيتها الداخلية بطاقة إيقاعية من خلال انتقال الصورة من الجمود إلى الحركة، أو من مرحلة الوجود المعنوي إلى مرحلة الوجود (المؤنسن). فتستند في مرجعيتها إلى صورة حسّية أو ذهنية، وهو ما نقف عليه في هذا الجزء من قصيدة (الموت) [25] للشاعر عبد الوهاب البياتي:

اَلثَّعْلَبُ الْعَجُوزْ
اَلْمُلْتَحِي بِالْوَرَقِ الْأَصْفَرِ وَالرُّمُوزْ
اَلْمُرْتَدِي عَبَاءَةَ اللَّيْلِ، وَفَوْقَ رَأْسِهِ طَاقِيَةُ الْإِخْفَاءْ
يَفْتَرِسُ النِّعَاجَ وَالْأَطْفَالْ
يَغْدِرُ بِالْعُشَّاقْ

تنطلق هذه الصورة من مرجعية ذهنية تتمثّل في قيمة معنوية مجرّدة هي (الموت). لتتجسّد في صورة تشخيصية حسّية هي مزيج من الصفات الإنسانية والحيوانية. فقد شخّص الشاعر الموت في صورة ثعلب عجوز، وهذا الثعلب يتزيّا بصفات الإنسان. وبذلك يكون عمل الخيال مزدوجا. في مظهر الاستعارة المزدوجة التي تبدو في تشبيه الموت بالثعلب ثم في تشبيه الثعلب بالإنسان.

وتفقد الصورة الكلّية في حركة الخيال المزدوجة صلتها بالمرجع الأصلي تماما. ويصيبها غموض إثر هذا التحرّك . فلا يهتدي المتلقّي إلى البعد الدلالي للنص إلاّ بربطها بنص العنوان (الموت) الذي هو المفتاح الوحيد لفك شفرات النص، وبدونه تسبح الدلالات في فضاء غامض مغلق لا بداية له ولا نهاية.

فقد بدأ الشاعر بتشبيه الموت بالثعلب لما له من صفات الغدر والمكر. وبالثعلب العجوز لأنّ غدره لا يخِيب. ثمّ أضفى على الثعلب صفات حسّية تزيد من غموض الصورة. وهي تهدف إلى إبراز صفات الموت من خلال إيحاء هذه النعوت (الملتحي بالورق الأصفر والرموز). وتدلّ الصورة الجزئية الواردة في الشطر الثالث على هيئة الموت المتخفّية (المرتدي عباءة الليل، وفوق رأسه طاقية الإخفاء). ثمّ يورد صورا جزئية أخرى تعمل على تجسيد الصفة التشخيصية الحسّية لهذه الصورة الذهنية التي تعكس وظيفة الموت في الأرض. فهو (يفترس النعاج والأطفال)، و(يغدر بالعشاق)، و(يطارد الفراخ والأشباح).

ويبرز من خلال هذه المفارقات إيقاع داخلي يتغذّى من الدهشة التي يحدثها التنقّل بين الصور المتباينة، التي تضطرّ المتلقّي إلى القفز ذهنيا من عالم القيم المعنوية إلى عالم حيواني برّي مفترس، ثمّ إلى عالم إنساني. وما يحدثه الانتقال من عالم إلى عالم من المفارقات التي تعمل على تكثيف الجوّ المتوتّر الذي يزيد من تفعيل الحركة الإيقاعية لما لها من إشعاعات إيحائية مؤثّرة في نفس المتلقّي.

وبذلك يتّضح الدور البارز الذي تقوم به الصور المجازية في ضبط وتيرة الإيقاع

الداخلي من خلال قدرتها على خلق الفجوات التوتّرية حين تتباعد أطرافها عن مرجعياتها الواقعية. أمّا في المستوى الدلالي فإنّ بنية الإيقاع الداخلي أكثر تجليا واتّضاحا، ذلك أنّه الحامل الأوّل لكلّ أشكال الإيقاع الخارجي والداخلي. وأن كل مستويات النص قد يتراجع دورها، وبذلك لا يبقى للإيقاع الداخلي غير المستوى الدلالي ليتجلّى من خلاله.

الهوامش:

1) ينظر: علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006،ص24.

2) ينظر: ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، ط5، 1972. ص100 .

3) علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي،ص23 .

4) عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الأردن، ط1، 1985.ص50

5) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق – 2001 ص25

6) أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط1، 1971، بيروت:ص116.

7) أدونيس: ها أنت الوقت، دار الآداب، لبنان، 1993، ص165 .

8) علوي الهاشمي: جدلية السكون المتحرك، (مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي) مجلة البيان، الكويت، ع: 290، السنة 1990 . ص09 .

9) حاتم الصكر: حلم الفراشة _ الإيقاع الداخلي والخصائص النصية لقصيدة النثر_ وزارة الثقافة، اليمن، 2004،ص11.

10) خميس الورتاني: الإيقاع في الشعر العربي الحديث، دار الحوار، سورية ط1، 2005، ص23

11) عزت محمد جعود: شعر حسن طلب دراسة إيقاعية، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، القاهرة، ط 1،2002، ص100.

12) أحمد سليمان الأحمد: الإيقاع ودلالته في الشعر، مجلة المنهل، السعودية، ع: 183، سنة: 1995، ص32.

13) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.ص76 .

14) فدوى طوقان: الديوان، ص490 .

15) نفسه، 511 – 512 .

16) امرؤ القيس: الديوان، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1980 .ص167 .

17) أبو نواس: الديوان: ت: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1973 . ص407

18) أبو الطيب المتنبي: الديوان، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1980 . ص 231 .

19) فدوى طوقان: الديوان، ص542 .

20) صلاح عبد الصبور: الديوان، دار العودة، بيروت، ط4، 1984. ص18–22.

21) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية المعاصرة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات، ص42.

22) صلاح عبد الصبور: الديوان، ص21.

23) نفسه، ص27.

24) محمود درويش: حصار لمدائح البحر، الدار العربية للنشر والتوزيع، الأردن، 1986. ص146.

25) عبد الوهاب البياتي: الديوان، ج2، ص83.