خصائص الإيقاع في المعارضات الشّعريّة
من خلال "يا ليل الصّبّ" ومعارضة شوقي لها

Rhythm Characteristics in Poetic Oppositions through "Ya Laylou Essabi" and shawki's opposition to it

د. محمّد صالح الحمراوي

جامعة تونس المنار، المعهد العاليّ للعلوم الإنسانيّة (تونس)

mohamed.hamraoui.beja@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2020/08/06 **تاريخ القبول: 2020/08/26**

ملخّص:

جعلنا الحديث عن الإيقاع في هذا المجال الأطروحة الكبرى وربطناه بالمعارضات باعتبارها شكلا نظميّا يقوم على حسن الاتّباع واحتذاء المنوال. وقد حاولنا تذليل صعوباته حدّا ورصدا، مستأنسين بمقاربتين إيقاعيّتين لاختبار قدرتهما على إضاءة عتمته. فأتينا بواحدة ضاربة في قدمها. وهي المقاربة العروضيّة التي تستأنس بالعروض ظنّا أنّه يحيط بالإيقاع ويستغرق كافّة المنجز الإبداعيّ سابقا ولاحقا. وأخذنا مقاربة أخرى لها صلة بالحداثة وهي موسيقيّة العيّاشي. ولوحظ أنّ المقاربة الأولى تنمّط الإيقاع، على إقرارنا بفاعليّة الزّحاف في تبديل ملامحه وإن بمقدار. وتبيّن أنّ الثّانية قد مكّنتنا من وسوم إيقاعيّة متباينة. إلاّ أنّها لا تطال من الإيقاع إلاّ مقدارا ضئيلا. ولذلك عقدنا لها صلة بالمعاجم التي مكّنتنا من استجلاء التّغاير بين النّموذجين المتخيّرين في مراتب القوّة والضّعف التي عجزت الموسيقى عن الإبانة عنها.

الكلمات المفاتيح: معارضة، ثبات، تغاير، خفّة، ثقل، قوّة، ضعف.

***Abstract*:**

We have made of rhythm the major element in this thesis and we have linked it to the opposition as a systematic form based on good follow-up and modeling. And we tried to set and to overcome difficulties and observation, employing two rhythmic approaches to test their ability and to light its opacity. We brought a very ancient one assuming that the symptomatic approach and domesticates the performances, thinking that it surrounds the rhythm and takes all the creative achievement then we took another approach related to modernity, which is Ayachi's music. It was noted that the first approach involved rhythm, based on our recognition of the effectiveness of crawlers in altering their features, even by a measure and it turned out that the second enabled us to have different rhythmic signs. However, it does not reach the rhythm except for a small amount. Therefore, our contract is related to the dictionaries, which enabled us to clarify the contrast between the two models that were chosen in the ranks of strength and weakness that music was unable to express about.

***Keywords*:** Opposition, stability, differentiation, lightness, weight, strength, weakness.

مقدّمة:

نشير في البداية إلى كثرة الدّراسات الّتي تناولت الإيقاع، على أنّها لم تصب منه مقتلا. ونصطفي منها ما قدّرنا أنّه الأهمّ، مكتفين بـ«الإيقاع في السّجع العربيّ محاولة تحليل وتحديد»[1] و«الإيقاع في الشّعر العربي الحديث خليل حاوي نموذجا»[2] و«صناعة الشّعر عند أبي تمّام ومكوّناتها: في قراءة القدامى وفي النّصّ الشّعريّ»[3]، و"نظريّة إيقاع الشّعر العربيّ"[4]. أمّا المقالات فقد ارتأينا الاكتفاء بقدر يسير منها لفاعليّة المتخيّر، ومنها «في مفهوم الإيقاع»[5]. وقد اتّفقت هذه الإسهامات النّقديّة المتنوّعة المشارب على أنّ الإيقاع هو هذه الحركة المتعاودة القائمة على التّناسب الدّقيق الخاضع لصرامة النّظام[6]. وهي رؤية لها ما يرفدها عند فلاسفة الإغريق مثل أفلاطون[7]. وسار سيرهم فلاسفة العرب باحتذاء مناويلهم والإقرار بما توصّلوا إليه من محاولات حدّ. إلاّ أنّ الدّراسات الغربيّة الحديثة قد خرجت عن هذا التّصوّر ويمكن الإقرار بإسهام إميل بنفنيست[8] وهنري ميشونيك في

تطوير هذا المبحث. ويعتبر الثّاني علامة مضيئة في درس المفهوم[9]. إذ أقرّ بصعوبة حدّه وجعله قرين المعنى وحال الذّات المتلفّظة بتقلّباتها ارتياحا وتوتّرا[10]. وهي رؤية تلقّفها بعض نقّادنا لإثرائها وتجريب آليّاتها على المنجز النّصّيّ ودليله بحث نبيل رضوان حول "الإيقاع في مدوّنة سان جان بيرس الشّعريّة"[11]، وكتاب «نحو إيقاعيّة عربيّة حديثة» الّذي دلّ فيه صاحبه على عسر الإيقاع لخلّة في رصده، وفي كيفيّة الرّصد، وفي تباين المرصود وأثره فينا[12]. وهكذا، كفّ الإيقاع «عن كونه مجرّد تكرار لتفعيلات تتناوب تناوبا محدّدا. بل تصبح بعدا آخر في اللّغة، لا يلتقطه السّمع وحده. ذلك أنّه يغزو الوعي والإدراك معا في ذات اللّحظة. بمعنى آخر، إنّ الإيقاع لا يتولّد عن الصّورة الصّوتيّة فحسب، بل ينبثق أيضا عن شبكة العلاقات الدّلاليّة الّتي تقيمها الكلمات– فيما بينها»[13]. ويعلّق الشّاهد بكون الحديث عن الإيقاع والظّفر بحقيقته وحصر مكوّناته وتجلّياته لا يكون إلاّ مجازا. وهذا يستوجب تعديل كلّ نظريّة إيقاعيّة تزعم فضل تسييجه وردّه إلى نظام صارم دقيق، لأنّه «يتجاوز الحصار الصّوتيّ والعروضيّ، ويتجاوز مضايق العدد والانتظام، ويستدعي نظريّة الخطاب في شموليّتها»[14].

وتزداد صعوبة هذا المبحث بربطه بشكل نظميّ وهو شعر المعارضات، باعتباره ميّالا أساسا إلى احتذاء المناويل وإظهار براعة اللاّحق في النّسج على منوال سابقه، مراعيا وحدة البحر والرّويّ والقافية. وقد وضعت له جملة من الدّراسات النّقديّة منها «تاريخ النّقائض في الشّعر العربيّ»[15]، و«المعارضات في الشّعر الأندلسيّ دراسة نقديّة وموازنة»[16] و«المعارضات الشّعريّة: أنماط وتجارب»[17] و«معارضات يا ليل الصّبّ: السّمات المشتركة والخصائص المميّزة»[18]، و«تاريخ المعارضات في الشّعر العربيّ»[19] و«المعارضات في الشّعر الجاهليّ»[20]، و«معارضات شوقي بمنهجيّة الأسلوبيّة المقارنة»[21]، و«المعارضات الشّعريّة في القصيدة العربيّة تاريخها ومضامينها»[22]. ويمكن الاستفادة من مقال الباحث عمر الإمام "النّقيضة غرضا شعريّا مهمّشا"[23] الّذي اعتبر فيه شعراء هذا النّظم "اتّباعيّين مثّلوا سنة العرب الشّعريّة القديمة"[24].

ولعلّ ما دفعنا في هذا المهاد النّظريّ إلى البدء بتعريف المعارضة لغة واصطلاحا والسّعي إلى تعقّب تاريخيّتها، استدلالا لأهمّيّتها في المنجز الشّعريّ العربيّ. وسنبدأ بـ:

- **تعريف المعارضة:**

أ– **لغة:** جاء في قواميس اللّغة ما يلي: «عارضته بمثل ما صنع، إذ أتيت إليه بمثل ما أتى إليك، ومنه اشتقّت المعارضة»[25] وورد أيضا أنّ المعارضة «أن يحاكي الأديب في أثره الأدبيّ أثر أديب آخر محاكاة دقيقة تدلّ على براعته ومهارته»[26]. وتمّ الاقتصار على هذين التّعريفين دون غيرهما، على كثرة التّعاريف المتعلّقة بهذا المفهوم، لقربهما من المعنى الحقيقيّ له. ونعتقد أنّ التّعريف على سبيل الاصطلاح يمكن أن يكون ذا جدوى في إضاءة هذا الشّكل النّظميّ وتقريبه من أذهان دارسيه.

ب– **اصطلاحا:** نعقل لهذا الشّكل النّظميّ عدّة تعريفات أبرزها القول الآتي: «أن يقول شاعر متأخّر عن شاعر متقدّم قصيدة مشابهة لقصيدة في الغرض والموضوع مع الالتزام بالوزن والقافية وحركة حرف الرّويّ، وعندئذ تكون المعارضة تامّة»[27]. ونجد رؤية فيها تطاول على هذا النّوع الشّعريّ يمكن الاستئناس بها في الحدّ. ومدارها أنّ «المعارضة ليست فنّا مبدعا ولا يعترفون بالقصيدة المعارضة بأنّها ذات قيمة فنّيّة وجودة عالية، لأنّ الشّاعر المعارِض إنّما أراد أن يثبت بمعارضته مدى قدرته على تقليد الشّاعر المعارَض بألفاظه ومعانيه. ويكون همّه الارتقاء بقصيدته فنّيّا إلى مستوى القصيدة المعارضة»[28]. وقد استوجب منّا الحدّ لغة واصطلاحا الوقوف عند تاريخيّة ظهور المعارضات الشّعرية، تدلالا على أنّها قد أصبحت فنّا قد تمكّن منه شعراء. وصارت المعارضة منوالا دالاّ على فحولة الشّاعر المعارِض.

وتظهر هذه الأهمّيّة في احتفاء كتب الأخبار بالحديث عن المعارضات عند الأوائل بدءا بفترة الجاهليّة. إذ ورد فيها ما رواه أبو عبيدة وهو الآتي: «كان امرؤ القيس قد تزوّج امرأة من طيء حين كان جارا لهم، فنزل به علقمة الفحل التّميميّ. فقال كلّ واحد منهما

لصاحبه: أنا أشعر منك. وتحاكما إلى زوج امرئ القيس، فأنشدها امرؤ القيس قصيدة طويلة أوّلها:

خليلّي مرّا بي على أم جندب نُقَضِّ لُبَانَاتِ الفُؤادِ المعذَّبِ

ثمّ أخذ في وصف حصانه فأطال، وممّا جاء في هذا الوصف:

فَلِلساقِ أُلهوبٌ وَلِلسَوطِ دُرَّةٌ وَلِلزَجرِ مِنهُ وَقعُ أَهوَجَ مُتعَبِ

ثمّ أنشدها علقمة قصيدة طويلة من البحر والقافية أوّلها:

ذَهَبْتَ من الهِجران في غير مَذْهَب ولم يك حقًّا كل هذا التجنب

ووصف فرسه أيضا وهو يطرد الصّيد حتّى انتهى إلى قوله:

فأدركهنّ ثانياً من عِنانهِ يمُرُّ كَمَرِّ الرائحِ المتحلِّبِ

فقالت زوج امرئ القيس له: علقمة أشعر منك»[29].

ولئن علّق النّقاد هذه الحادثة بقدم المعارضة الضّاربة بجذورها في بدايات الشّعر الأولى أيّام الجاهليّين[30]، فإنّها تبثّ فينا الحيرة. إذ نجبر على طرح جملة من الإشكاليّات من أوكدها: هل يمكن الحديث عن معارضة في ذاك السّيّاق المحدّد؟ ألا يقتضي أن يكون النّصّ المعارِض لاحقا زمنيّا وبمسافة من النّصّ المعارَض؟ ألا يفترض الأمر أن يكون النّصّ المعارض قد استوى نموذجا أعلى للجميل الشّعريّ الّذي يسلّم به؟.

إنّ الحادثة تقول إنّ النّصّ الثّاني المعارِض أفضل من المعارَض في الوعي النّقديّ. إلاّ أنّه لاح في هذه الرّواية أنّ النّصّ المعارض لم يرتق إلى مرتبة النّموذج الجماليّ الأعلى. وليبلغه يجب أن تكون ثمّة فسحة زمنيّة لتتكرّس جماليّة النّصّ وليغدو من عيون النّصوص. إلاّ أنّنا نقف في هذا المجال حيال نصّين متزامنين قائمين على تداعي الخواطر، بل هما أقرب إلى المناظرة الشّعريّة. وقد عبّر أحمد أمين عن ذلك مبيّنا أنّ النّقد في العصر الجاهليّ لم يكن مبنيّا «على قواعد فنيّة وعلى ذوق منظّم ناضج، إنّما هو لمحة الخاطر، والبديهة الحاضرة ...

وكما ينفعل الشّاعر بعواطفه فيشعر، ينفعل النّاقد بحسّه فينقد، وكلاهما بدائيّ ساذج، هذا في أدبه، وهذا في نقده»[31].

وشهد هذا الشّكل أوجه في القرن الأوّل الهجريّ في شعر النّقائض مع جرير والأخطل والفرزدق[32]. إذ تبيّن أنّ عمر كان كلفا بمعارضة أشعار جميل ونورد تدلالا على ذلك رائيتيهما الشّهيرة. إذ يقول جميل في رائيّته الّتي مطلعها:

أغادٍ، أخي، من آلِ سلمى، فمبكرُ؟ أبنْ لي: أغادٍ أنت، أم متهجّرُ؟[33]

ويعارضه عمر بقصيدته الّتي مطلعها:

أَمِنْ آلِ نُعْمٍ أَنْتَ غَادٍ فَمُبْكِرُ غداةَ غدٍ، أم رائحٌ فمهجر؟[34]

ونذكر أنّ أبا تمّام في العصر العبّاسيّ قد عارض أبا نواس في ميميّته الّتي افتتحها النّواسيّ بقوله:

يا دارُ! ما فعَلَتْ بكِ الأيّامُ، ضَامَتْكِ ، والأيامُ ليسَ تُضامُ

فيردّ التّماميّ قائلا:

دِمَنٌ أَلَمَّ بِها فَقالَ سَلامُ كَم حَلَّ عُقدَةَ صَبرِهِ الإِلمامُ

وولع بعض الشّعراء بمعارضة شعر أبي الطّيّب المتنبي خاصّة في رائيّته الّتي مطلعها:

أُطاعِنُ خَيْلاً مِنْ فَوارِسِها الدّهْرُ وَحيداً وما قَوْلي كذا ومَعي الصّبرُ

إذ احتذاها ابن هانئ الأندلسيّ في نسجه لقصيدة رائيّة مطلعها:

فقلْ لبني العباسُ قدْ قضيَّ الأمرُ تقولُ بنو العباسُ هلْ فتحتْ مصر

ويبدو أنّ بعض الشّعراء قد شغفوا بالمعارضات في لاحق العصور، لتبلغ أوجها في عصور الانحطاط. إذ صارت قصيدة "البردة" للبصيريّ محفّزة للنّسج على منوالها فعارضها أعلام مشهورون[35]. ويبدو أنّ الأندلسيّين قد كانوا أكثر معارضة لأنفسهم ولأدباء المشرق اقتداء بهم[36]. ونرصد في تدبّرنا لكمّ معارضات قصيدة "يا ليل الصّبّ"[37] لعلي الحصريّ ما يثير فينا رغبة اللاّحق في التّبريز على الأوّل. إذ عارضها الشّعراء مركزا وأطرافا، مشرقا ومغربا.

وهذا الولع بالمعارضات دفعنا إلى البحث في سرّ جماليّتها الّتي قدّرنا أنّه إيقاعها. ولذلك، اخترنا قصيدتين: الأولى "يا ليل الصّبّ"[38] باعتبارها القصيدة المعارَضة الّتي أشاد بها أحدهم قائلا إنّه «قد بلغ معارضوها أكثر من تسعين شاعرا وشاعرة، ولعلّ العدد الكبير من الشّعراء ما يؤيّد (...) بأنّ تفوّق الحصريّ وإبداعه حدا بهؤلاء الشّعراء النّسج على منوالها»[39]، والثّانية قصيدة "مضناك جفاه مرقده"[40] لأحمد شوقي. وسنقاربهما إيقاعيّا باختبار جدوى المقاربة العروضيّة، أوّلا، بالنّظر في إيقاع الإطار بحرا ورويّا وقافية، على أن نعرّج على خصوبة المقاربة الموسيقيّة وثرائها الإيقاعيّ في هذا الشّكل النّظميّ. وسيتمّ البدء بـ:

1- فاعليّة المقاربة العروضيّة في شعر المعارضات:

حصر الأوائل الإيقاع في الوزن العروضيّ الّذي مثّل أداة لوقاية الشّعر من التّلاشي في ما ليس منه. وهو ممّا «يتقوّم به الشّعر ويعدّ من جملة جوهره»[41]. ولذلك، ألحّوا على الوزن «لسببين رئيسيين: يرجع الأوّل إلى كون الوزن يعمّق الإيقاع ويرفده. وهذه مهمّة أولى. أمّا المهمّة الثّانية، وهي أكثر أهمية من الأولى، فتتجلّى في دوره التّمييزيّ. إنّ الوزن حين يحلّ في الخطاب يقيه من التّلاشي في ما ليس منه أي إنّه يضع حدّا فاصلا بين الشّعر وما ليس بشعر. لا سيما النّثر الفنّيّ الّذي يستعير من الشّعر أغلب خصوصيّاته»[42]. وفرضت القصيدة منوالا رسميّا يبعث الارتياح في نفس الذّات المبدعة والذّات المتلقية معا، على تسلّطه وقواعده المسطورة[43]. إلاّ أنّنا سنحاول اختبار أدوات هذه المقاربة العروضيّة إيقاعيّا بالبدء بفاعليّة البحر وتغييراته لنثني بجدوى الرّويّ والقافيّة ولم نفصل بينهما لتقديرنا بوشائج القربى بينهما وفق الآتي:

أ – إيقاعيّة البحر:

فصّل النّقّاد النّظر في البحور، فاستحسنوا منها بعضها وقرنوها بالهيبة والوقار مثل الطّويل والبسيط، مستدلّين لرؤيتهم بكثرة ركوب الشّعراء لهذين البحرين[44]. وقد برهنوا على درايتهم بهذا التّمايز بين الأوزان بقول ناقد قد فصّل فيه مراتب فضلها بسبطها وجعدها، وليّنها وشديدها، وضعيفها ومعتدلها، وقويّها[45]. ويعدّ البحر المحدث من البحور

الأقلّ حضورا في القصائد العربيّة القديمة، بل إنّه في حكم المعدوم. وهذا ما يؤيّده القول الآتي: «أوّل ما يمكن أن يسترعي الانتباه أنّ أمثلة هذا البحر وشواهده تكاد تكون متحدة في كلّ كتب العروض وهي عبارة عن أبيات منعزلة غير منسوبة لأصحابها تبدو عليها الصّنعة والتّكلّف، فإذا نحن بحثنا في كتب الأدب ودواوين الشّعراء عن أمثلة أخرى لا نكاد نظفر بشيء»[46]. ويعلّق هذا الشّاهد بكون المتدارك لم ينل حظوته قديما، لأنّه شقيق المتقارب يتركّبان من خماسيّة ساذجة. وهي "فعولن" في الثّاني و"فاعلن" في الأوّل، على أن تتكرّر التّفعيلتان أربع مرّات في كلّ مصراع، ليوصفا بالبساطة وهما دون البحور المركّبة. إنّه مذهب حازم القرطاجني الرّائي إلى أنّهما «من الأعاريض السّاذجة المتكرّرة الأجزاء، وإنّما تستحلى الأعاريض بوقوع التّركيب المتلائم فيها»[47]. إذ انصرف عنه فحول الشّعراء ولم يولّوا وجوههم صوبه إلاّ «حين قلّدوا قصيدة الحصريّ الّتي مطلعها:

يا ليلُ الصّبُّ متَى غَدُهُ أَقِيَامُ السَّاعةِ مَوْعِدُهُ؟»[48].

فقد تعوّدوا على ركوب بحور علّقت بأغراض الجدّ مثل الطّويل والبسيط، معتبرين بقية البحور الأخرى أليق بمقام الشّويعر. إلاّ أنّه بالتّبصّر بجدوى زحافه نشدّ إلى مواطن حسنه. والمعلوم أنّ النّظرة إلى الزّحاف كانت متباينة الرّؤى. فهناك من استحسنه وهناك من استهجنه. ولهذا البحر زحاف واحد ولا علّة له. إذ تتحوّل تفعيلة "فَعِلُنْ" إلى "فَعْلُن". أي يتحوّل فيها الوتد إلى سبب خفيف. وعندها نكون إزاء بحر بلا وتد. وهذا ما يندر وجوده ولا أثر له في الشّعر العربيّ. إذ لا وجود لبحر شعريّ لا يضمّ وتدا عدا بحر الخبب. وهذا التّغيير جار مجرى الزّحاف لأنّه لا يلتزم في آخر الأبيات. واستحسن عروضيّون هذا التّغيير لموسيقيّته ورأوا أنّ البحر الّذي تكون تفاعيله (فَعْلُنْ) يسمّى بدقّ النّاقوس[49].

وسيتمّ اعتماد الإحصاء لتبيّن نسبة الزّحافات في المنوالين المقترحين. إذ رصدنا تفاوتا في حضور هذا التّغيير في النّموذجين المقاربين، ليمثّل في النّموذج المعارَض ثمانية ومائتين بنسبة 35%. وقد تنوّعت مواقعه وتباين عدده. فهو في مطالع الصّدور اثنان وستّون، وفي مطالع الأعجاز خمسة وخمسون، وفي أعاريض الأبيات أحد عشر، ولا أثر له في الأضرب.

ولذلك، يكسب هذا الرّحاف الصّدور أناقة أكثر من بقيّة المواقع الأخرى. أمّا النّموذج المعارِض فقد حوى ثمانية وثلاثين تغييرا بنسبة 25%. فهو في مطالع الصّدور عشرة، وفي فواتح الأعجاز سبعة، ولا أثر له في الأعاريض ولا في الأضرب. ولا يشذّ دور الرّحاف في هذا النّموذج عن سابقه بتحلية الصّدور وبثّ الخفّة فيها. وهذا الإحصاء يجعلنا نذهب إلى القول إنّ الوعي بهذا الرّحاف كان أكثر أهمّية في الشّعر الأقدم في زمنه. وقد يعود هذا إلى وعي عروضيّ ظلّ يفرض سلطانه. والملاحظ أنّ هذا الرّحاف بدا شغّالا أكثر في نصّ الحصريّ ومتنوّع المواقع مطالع وأعاريض وفواتح أعجاز، قياسا إلى النّصّ المعارِض بفكّ الرّتابة ودفع الملل، خلقا للتّنوّع. وهذا ما استحسنه النّقّاد قديما وحديثا[50]. إلاّ أنّنا نبرّر ندرته في أضرب الأبيات بنفور العروضيّين من ورود هذا التّغيير في نهايات الأبيات لثقله وعدم تقبّل الأذواق له. وهذا التّباين في مواقع هذا الرّحاف في المقترحين وفي عدده ستزاد فاعليّته الإيقاعيّة بعقد صلة تجاوب بينه وبين الرّويّ والقافية. وسندرس هذا في الآتي:

ب – إيقاعيّة الرّوي والقافية:

اهتمّ الشّعراء بأرويتهم وتخيّروا لها الحروف المناسبة، وبها سمّوا قصائدهم. ويبدو أنّ رويّ النّموذجين القائمين على المعارضة هو الدّالّ الّتي تحظى بأهمّية بالغة في المدوّنة الشّعريّة القديمة. وهذا ما نبّه إليه القول الآتي: «فأصوات الرّاء والميم والباء والنّون واللاّم والدّالّ تحظى بأكبر نسبة في الاستخدام رويّا عند شوقي، وعند عامّة شعراء العرب الّتي درست أشعارهم»[51]. وهو قول سبق إليه إبراهيم أنيس مدّعيا أنّ هناك حروفا «تجيء رويّا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشّعراء وتلك هي: الرّاء، اللاّم ، الميم، النّون، الباء الدّالّ، السّين، العين[52]. واستحسن مزيّة هذه الحروف في القافية الّتي عدّها «عدّة أصوات تتكرّر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرّرها هذا يكون جزءا هامّا من الموسيقى الشّعريّة. فهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة يتوقّع السّامع تردّدها، ويستمتع بمثل هذا التردّد الذي يطرق الآذان في فترات زمنيّة منتظمة»[53]. وورود هذا الرّويّ مضموما يزيده رنينا ويقرّبه من الوصلات الموسيقيّة الّتي تحدث نغما قويّا واضحا في السّمع. ولموضع الضّمّة شأو في إبانة شدّة الصّوت و قوته وتأثيره في الأسماع.

وهكذا، فإنّ الاحتكام إلى صفة الحرف ودرجة انفتاحه وطبيعة حركته يمنح القارئ القدرة على تبيّن ملمح إيقاعيّ معيّن، يخيّل إليه أنّه واحد أحد في القصيدتين. فهذا الرويّ يشدّ إلى ضمير متّصل في زيّ هاء مضمومة تتضوّع آهة لثقل النّطق بها. فيخصب الجهر الآتي من الدّال بهمس الهاء وتخصب القوّة ببعض الوهن. وللرّوي صلة متينة بقافيته يحسن اختبار جدواهما الإيقاعيّة بوضعهما الموضع المتمكّن من القول القادر على أسر أسماع متقبّليه وإرضاء سلطتهم النّقدية المكرّسة لمعايير صارمة إبداعا وتقبّلا.

فقد أعطى النّقّاد القافية حظوتها باعتبارها ميزة خاصّة بلساننا وأمارة تبريز في القول الشّعريّ توقّعه وتخصب فاعيّته، لأنّها «مركز ثقل مهمّ في البيت، فهي حوافر الشّعر ومواقفه، إن صحّت استقام الوزن وحسنت مواقفه ونهاياته»[54]. ولذلك، اشترطوا أن تكون مطواعة بعيدة عن القلق والنّشاز بإحلالها في مركزها وفي نصابها وعدم إكراهها على اغتصاب الأماكن والنّزول في غير أوطانها[55]. وأكّدوا ضرورة تناغمها الصّوتي والدّلاليّ تحقيقا لملاحة القصيدة. فإذا هي كـ«الموعود به المنتظر، يتشوّفها المعنى بحقّه واللّفظ بقسطه وإلاّ كانت قلقة في مقرّها»[56]. ويبدو أنّها قد فرضت نظاما صوتيّا صارما لم تشذّ عنه القصيدتان، على تباينهما زمنيّا. إذ مثّلت البنية الصّوتيّة التّالية في غزليّة الحصريّ (VV–). ولعلّها البنية المماثلة لمعارضتها عند أحمد شوقي (VV–). ولذلك، لا يمكن النّبش في إمكانات إيقاعيّة هائلة آتية من فاعليّة القافية فيهما. وإنّما نمذجت تقبّل المتلقّين ووحدتهم على سماع الوقع عينه بوسم مضبوط دقيق.

إذن، لوحظ أنّ النّظريّة العروضيّة في القصيدتين توحي بالثّبات. ولذلك، وردتا على البحر نفسه. وهو المتدارك المحدث الّذي لا يرد في عرفه إلاّ تامّا. أمّا الرّويّ فهو الدّال وللقافية بنية صوتية واحدة ترد عليها في قافلة الأبيات دون أن تحيد عنها. وصورتها "فَعِلن" فيهما. فهي "عِدُهُ" في قصيدة الحصريّ و"وَدُهُ" في نموذج أحمد شوقي. وهذا ما يجعل الحديث عن إيقاع متأتّ من العروض ضربا من المتاهة، ولا فائدة ترجى منه، لوقوفنا عند تماثل إيقاعيّ صارم لم يحد عنه القصيدان لاحتكامهما إلى فنّ المعارضة. ولعلّه ما دفعنا إلى تجريب ممكنات أخرى للبحث عن ثراء إيقاعيّ باختبار ثمار النّظريّة الموسيقيّة بعد تطويعها وجعلها خادمة للقصيدتين. وقد وسمنا هذا القسم بـ:

2 – إيقاع التّنوّع:

سننظر في مقاربة النّموذجين القائمين على فنّ المعارضة موسيقيا، بالبدء باختزاليّة الرّؤية العروضيّة وثراء المقاربة الموسيقيّة وتجاوز سكونيّة الأولى والإقرار بحيويّة الثّانية، لنرصد بعدها صلة الموسيقيّ بالدّلاليّ.

أ – نمطيّة العروض وحيويّة الموسيقى:

لقد بَانَ أنّ العروض يجبرنا على تقديم صورة نمطيّة لتفعيلة "فَعِلن" في النّموذجين. فهي مقطعان قصيران متتاليان ومقطع طويل (VV–). إلاّ أنّ مقاربتهما موسيقيّا تخرجنا من الاختزالية إلى الإبانة عن ممكنات إيقاعيّة منها:

الوزن العروضيّ	الإيقاع الموسيقيّ
فَعِلُنْ	(تك تك دم)
فَعِلُنْ	(تك تك تك اس)

أمّا فَعْلن فلها في العروض الصّورة الآتية (– –). أي استغراقها لمقطعين طويلين. ولكنّ هذا الزّحاف يتجلّى في صور إيقاعيّة متنوّعة لحظة الاستئناس بالنّظريّة الموسيقيّة، منها:

الوزن العروضيّ	الإيقاع الموسيقيّ
فَعْلُنْ	(دم تك اس)
فَعْلُنْ	(تك اس تك اس)
فَعْلُنْ	(تك اس دم)
فَعْلُنْ	(دم دم)

يمكن أن نقدّر أنّ العروض يمكنه إخفاء بعض الممكنات الإيقاعيّة فنصمت عنها ونعجز عن إخراجها من الخفاء إلى التّجلّي. وهذا عائد إلى طبيعة البحر المحدث ببساطته وبتفعيلته المتماثلة المجافية للتّركيب. وقد وفّرت لنا المقاربة الموسيقيّة، وإن بمقدار، بعض الأدوات المثمرة الّتي تظهر خصوبتها الإيقاعيّة الّتي بيّنت أنّه يتجلّى متعدّدا، لا واحدا.

فكشفت أنّ لـ"فعِلن" شكلين موسيقيّين، ولـ"فَعْلن" أربعة أشكال. ويكمن ضمور التّنوّع في كون البحر المحدث صافي التّفعيلة لا يلحقه إلاّ زحاف واحد، ولا أثر فيه لعلّة تطّرد في الأعاريض والأضرب. وهناك سبب آخر يمكن الاستئناس به. وهو قلّة مقاطع التّفعيلة المتكوّنة من ثلاثة، لتجعل الإيقاع قرين الرّتابة والبساطة فيعسر التّنويع النّغمي والظّفر بممكنات إيقاعيّة أوسع. إلاّ أنّنا نقرّ بأنّ هذه المقاربة الموسيقيّة تبصّرنا بحيوية الإيقاع. وهذا ما سيدرس لاحقا.

تجبرنا المقاربة الموسيقيّة على الاعتراف بأنّ الإيقاع كثرة وتنوّع. ولذلك، لا نجد دورة إيقاعيّة مماثلة للأخرى. وبالاحتكام إلى ترتيب العناصر نتوقّف عند تغاير في عناصر الدّورات الإيقاعيّة منها ما سنتوقّف عنده باختيار البيت الطّالع للقصيدتين وبيتهما الختام بالبدء بقصيدة الحصري:

يا ليلُ الصّـَـــــــــــــبُّ متى غـَـــــدُهُ
دم تك اس تك اس تك تك دم تك تك دم
أَقِيَامُ السّاعـــــــــَـــــــــةِ مَوْعِـــــــــدُهُ
تك تك دم تك اس دم تك تك تك اس تك تك دم

فعليـــــــــــــــك سلامُ اللّه مَتـــَـــــى
تك تك تك اس تك تك دم تك اس دم تك تك دم
غنّى بالأيـــْـــــــــــــــــكِ مُغـــَـــــــرِّدُهُ
تك اس دم تك اس تك اس تك تك تك اس تك تك د

وسنثنّي بقصيدة شوقي فالآتي:

مُضْناكَ جفـــــــــــــــاهُ مَرقـــَـــــدُهُ
تك اس دم تك تك دم دم تك اس تك تك دم
وبكـــــــــــــــــــاهُ ورحَّمَ عـــُـــــــــوَّدُهُ
تك تك دم تك تك تك اس تك تك تك اس تك تك دم

بَيْنِي فـــــــــــــــــي الحـــُـــبِّ وبينك ما

تك اس دم تك اس تك اس تك تك تك اس تك تك دم

لا يقـــْـــــــــــــــــــدرُ واشٍ يُفْســـــــــِـــــدُهُ

دم تك اس تك تك دم تك دم تك اس تك اس تك تك دم

نقف في البيتين المختارين من شعر الحصريّ على تنوّع في العناصر الموسيقيّة داخل الدّورات (1، 2، 5، 6، 7) في البيت الطّالع. ويغني البيت الختام هذا الثّراء بما ورد من تغاير في الدّورات (1، 3، 5، 6، 7). وندعم هذا التّمايز بما صادفناه من خصوبة إيقاعيّة في قصيدة شوقي. فبيته الفاتحة غنيّ التّباين في عناصره الموسيقيّة في الدّورات (1، 3، 6، 7) لتفوّقه في البيت الختام بزيادة في التّغاير الّذي مسّ الدّورات الآتية (1، 2، 3، 5، 7). ومتى قارنّا بين تغاير العناصر الموسيقيّة في الأبيات المصطفاة عند الشّاعرين، ندرك قدرة الموسيقى على تحقيق ثراء إيقاعيّ. ولرصد فاعليّة هذه المقاربة الإيقاعيّة وجب الوقوف عند صلة الموسيقيّ بالدّلاليّ لصلة الإيقاع المتينة بالمعنى الّذي لا ينفك عنه لعمق الوشائج بينهما.

ب – صلة الموسيقى بالمعنى:

لا يكون الخوض في علاقة الموسيقى بالمعاني إلاّ بالاستئناس بملامح إيقاعيّة يمكن أن تكون مثمرة في الإبانة عن صلة الإيقاع بالذّات المتلفّظة. ولن نغامر كثيرا في البحث عن هذه الوسوم. وإنّما قدرنا أن نركّز منها، أوّلا، على ملمح الخفّة والثّقل. ثمّ نتوسّل بملمح القوّة والضّعف لبيان ما في النّموذجين من تغاير. وسنبدأ بالملمح الأوّل:

ب. 1/ الخفّة والثقل:

اعتبر الإيقاع حركة متعاودة مشدودة إلى النّظام بدقّة[57]. ولا يمكن الإقرار بدورة إيقاعيّة ما لم تحصل هذه الخصلة. وقد لاح أنّ دارسيه قد عقلوا منه ثنائيّة الخفّة والثّقل قصد الظّفر ببعض المعنى. وسنفتتح القول بـ:

ب. 1. 1/ ملمح الخفّة:

قسّمت الخفّة بحسب المقاطع إلى مراتب منها الخفّة (مقطع قصير، مقطع قصير، مقطع طويل منفتح أو منغلق) فخفّة الخفّة (مقطع قصير، مقطع قصير، مقطع قصير، مقطع

طويل منفتح أو منغلق) ثمّ الخفّة الثّقيلة (مقطع طويل منفتح أو منغلق، مقطع قصير، مقطع طويل منفتح أو منغلق). ونعتبر هذا اتّساعا جديدا في مجال الإيقاع. أمّا الجمل الاسميّة فدالّة على الثّقل، خاصّة، متى كانت وصفيّة في حين اقترنت الجمل الفعليّة الدّالّة على الحركة بالخفّة، وكذلك المصادر المشتقّة من أفعالها. فيكون وزنها " فعلان". ورئي إلى أنّ أنواع الكلم يمكن أن يفيدنا في رصد مواطن الخفّة والثّقل. فالفعل الماضي حامل لوسم الخفّة باعتباره قد اقترن بإتمام الفعل الّذي لم ينجز بعد[58]. وهناك بعض العكاكيز الأخرى لاجتناب الثّقل مثل «استعمال حروف التّشبيه وبعض حروف الجرّ وواو ربّ ولام الابتداء وحروف التّنبيه وهمزة الاستفهام وما أشبه ذلك»[59]. وبالاحتكام إلى العناصر الموسيقيّة لاحت بدايات مطالع الأبيات في القصيدة المعارضة قائمة على وسم الخفّة. وهذا ما استملحته المؤسّسة النّقديّة عربيّها وغربيّها، وإن كنّا لا نعدم بعض الثّقل في جملة من مطالع هذه الأبيات المنتقاة:

يَا لَيْلُ الصَّبُّ مَتَـــى غَـدُهُ أَقِيَامُ السَّاعَـــةِ مَوْعِـــــدُهُ

إلاّ أنّ كافّة مقاطع الأبيات كلّها خفيفة لأنّها مقترنة بالغزل والمدح معا. والعادة أن تكون النّهاية ثقيلة، تعبيرا عمّا تشعر به الذّات من عنت. إلاّ أنّ هذه النّماذج المختارة تخرج بنا عمّا ألفناه من هذه النّهاية لتكون صادمة للمؤسّسة النّقديّة، حتّى تعيد النّظر فيما أرسته من قوانين صارمة آن الأوان لمعاودة النّظر فيها وتطويعها لأفق النّصوص[60].

وقد تظافرت بعض العكاكيز التي توسّل بها الحصري لصنع الخفّة مع الأفعال الماضية لدلالة الارتياح. فاستعمل أدوات الاستفهام وفاء الاستئناف لدرء الثقل. أمّا النّصّ المعارِض فقد غلبت عليه الخفّة أكثر. فلئن كانت المعاجم دالّة على الألم، فقد تعاضدت معها الصّيغ للزّيادة فيه. وعليه، أجبر شوقي على استعمال واو الاستئناف لتبديل ملمح الثّقل خفَّةً. ونستدلّ لذلك بكمّ الأفعال الماضية التي بلغت عددا تسعة عشر. وتتجلى رغبته في صناعة الخفّة في وفرة الواو التي قاربت اثنتي وعشرين أداة منها: (وبكاه ورحّم عوّده، ويذيب الصّخر تأوّهه، ويناجي، ويتبعه، ويقيم، ويقعده...). أمّا الفاء فتعاودت خمس مرّات، منها: (فأقول، فعساك، فنبا، فأبى، فأشرت). وهذا محقّق للخفّة ولافت لانتباه

القارئ إليها. ويبدو أنّ الخفّة تلوح أكثر في أعاريض الأبيات وفي أضربها الواردة على بنية عروضية متماثلة أساسها فعلن. ولئن اشترك النّموذجان في الخفّة فإنّ مقاديرها قد تمايزت بينهما، ممّا يدلّ على أنّ للذّات المتلفّظة دورا في الإبانة عن هذا التّنوّع الإيقاعيّ وتغاير نصّ عن نصّ آخر إيقاعيّا. فالنّموذج المعارَض حوى سبعين فعلا ماضيا (رقد، رقّ نصبت، عزّ، شفعت، كسب...)، قياسا إلى الأفعال المضارعة التي تجاوزت المائة. ورصدنا وفرة للواو البالغة ما يقارب السّبعين عددا (ورقّ، ويرصده، وكفى، ولا أتعبّده، وعلى خدّيه...)، وللفاء ما يفوق الثلاثين كمّا (فلعلّ، فعلام، فبكاه، فمدى...)، ولحرف الجرّ الباء نصيب (به، بدمي...)، وللهمزة استفهاما قدر (أقيام السّاعة موعده؟، أمحبّك يدخل مجلسه؟، أهذا مسجده؟...)، لتشاع الخفّة في غرض المدح الذي يعرف بالجدّ. إلاّ أنّها تظلّ ما دون خفّة غزل شوقي. ويظهر الإحصاء تباين وسم الخفّة في القصيدتين وتمايز مواقعه. إذ نرصد تباينا لحضور الخفّة في قصيدة الحصري نفسها موقعا وعددا ونسبة. وهو ما يوضّحه الجدول الآتي:

مواقع الخفّة	عددها	نسبتها
المطالع	32	%33
الأعاريض	87	%88
مطالع الأعجاز	45	%44
الأضرب	99	%100

وهكذا، بدا وسم الخفّة مثمرا في الكشف عن طبع الإيقاع الذي يرفض النّمذجة. إذ بدت الخفّة متجلية في أضرب الأبيات إعلانا عن ارتياح المتكلّم في خاتمة ملفوظه. ويسعفنا العدد بالكشف عن معاناة الشّاعر في مطالع أبياته وفي فواتح أعجازها، ليبصّرنا بتقلص الخفّة. ويرصد بعض التّغاير بين الأعاريض والأضرب، لتلوح الثّانية أكثر خفّة قياسا إلى الأولى. وهذا التّمايز في ملمح الخفّة في القصيدة المعارضة عينها يحفّز إلى تقصّيه في قصيدة شوقي باعتماد الجدول الآتي:

مواقع الخفّة	عددها	نسبتها
المطالع	9	%47
الأعاريض	19	%100
مطالع الأعجاز	11	%63
الأضرب	19	%100

يهبنا الجدولان فرصة القول إنّ لون الخفّة متبدّل في القصيدتين، بل يصل حدّ التّمايز فيهما. إذ لاحت قصيدة شوقي أكثر خفّة من قصيدة الحصريّ في مطالعها وأعاريضها، وفواتح أعجازها، وفي أضربها. ويبدو أنّ هذا الوسم الإيقاعيّ مرغّب في دراسة ملمح آخر له صلة بالمعنى وهو وسم الثّقل لنتدبّره في العنصر اللاّحق.

ب . 1 . 2/ ملمح الثّقل:

متى نظرنا إلى مطالع النّصّ المعارض، أدركنا أنّها صادمة. فقد استحسن أن تكون البدايات خفيفة[61]. إلاّ أنّنا بالاحتكام إلى العناصر الموسيقيّة نفاجأ بهذا الثّقل: "مُضْنَاك". ونلاحظ أنّ كثافة الأفعال المضارعة دالّة على الميل إلى الثّقل. أي إنّ الفعل بصدد الإنجاز ونفس المتلفّظ متعلّقة بإتمامه قصد بلوغ الارتياح. وتعضد هذه الأفعال الجمل الاسميّة الدّالّة على كثافة الوصف وقطع الحركة. وهذا جالب للثّقل. إلاّ أنّ هذا الإيقاعم يبدو ضامرا في النّصّ المعارض رغم سعي الحصريّ المتعمّد إلى تنويع هذا الثّقل فنجده في مطالع الأبيات أو في حشوها. فقد أفادنا الإحصاء بتمايز ملمح الثّقل عند الشّاعرين. إذ برزت فيه قصيدة "يا ليل الصّبّ" أكثر إيغالا باعتماد ما يفوق مائة فعل في صيغة المضارع، ولاحت نهاياتها أكثر ثقلا لورود قوافلها على هذه الصّيغة بما يفوق الخمسين فيضاعف وسم الثقل في نصّ الحصريّ مقارنة بنصّ شوقي الذي لا يخلو من أفعال مضارعة. إلاّ أنّها لا تطال كثافتها في النّصّ المعارض. وكأنّ نوع الغرض المدحيّ يبدو أكثر ثقلا من غرض الغزل الموسوم بالخفّة. ولا شكّ أنّ هذا الملمح الإيقاعيّ مجبر لدارس النّموذجين على الإقرار بالتّنوّع الإيقاعيّ وثرائه. وأنّ نصّا يختلف في ملامحه الإيقاعيّة عن نصّ آخر. ولاح أنّ مقاطع القصيدتين قد

اقترنت بصيغ أفعال في المضارع لتسم النّهايات بثقل الثّقل. إلاّ أنّ الإحصاء قد كشف أنّ قصيدة الحصريّ لاحت أكثر ثقلا في ملمح إيقاعها من قصيدة شوقي. ويمكن اعتماد العدّ لتعقّب تغاير هذا اللّون الإيقاعيّ في الجدولين الآتيين بالبدء بالأوّل (النّصّ المعارَض):

مواطن الثقل	عددها	نسبتها
المطالع	67	%67
الأعاريض	12	%12
فواتح الأعجاز	55	%37
الأضرب	0	%00

وسنثني بجدول ثان يرصد هذا الوسم الإيقاعيّ في القصيدة المعارِضة (قصيدة شوقي) بصورته الآتية:

مواطن الثّقل	العدد	النّسبة
المطالع	10	%53
الأعاريض	00	%00
فواتح الأعجاز	07	%37
الأضرب	00	%00

يتجلّى ملمح الثّقل أكثر كثافة في النّصّ المعارَض الّذي يشهد ضمورا في الأعاريض لينعدم شغله في الأضرب. إلاّ أنّ النّصّ المعارِض بدا مغايرا لسابقه. إذ اشتغل فيه الثّقل بعطالته في الأعاريض والضّرب، على فاعليّته النّسبيّة في المطالع وفي فواتح الأعجاز. وهذا منبئ بإيقاع متبدّل الملمح عينه داخل القصيدة عينها بمواقعها المتغايرة وبين القصيدتين القائمتين على المعارضة، على اتّفاقهما في إيقاع الإطار بحرا ورويّا وقافية. ولمزيد إثراء هذا المبحث يحسن بنا أن نعرّج على رصد ملمح إيقاعيّ آخر قائم على القوّة والاسترخاء واختبار مدى فاعليّته الإيقاعيّة بالبدء بـ:

ب . 2/ ملمح القوّة والضّعف:

يرتبط الإيقاع بالمعنى ارتباطا وثيقا. ولذلك يتدبّر منه ما كان شغّالا، خادما له وما له صلة بما يعايشه المبدع من قدرة على الفعل أو العجز عنه. ويمكننا الاحتكام إلى علامات التّرقيم الموسيقى المساعدة على تدبّر هذا الوسم. ومنها "الدّم" و"التك" لأنّهما «علامتان اصطلاحيّتان تتخلّلهما سكتات زمنيّة وتمثّلان مواضع القوّة في الدّم، والضّعف في التك (...) وقد اصطلح العرب على استعمال هذه العلامات الخاصّة لتحديد أماكن القوّة والضّعف في الإيقاع، أمّا السكتات الجزئيّة التي تتخلّل الدم والتك فتكون للاستراحة العرضيّة أو لتجميل التّوقيع»[62].وسنقيم جدولين لضبط كمّ العلامات الموسيقيّة لاستثمارها في رصد تجليّات الإيقاع في النّموذجين المختارين قوّة وضعفا. وصورتهما الآتية:

– نموذج علي الحصريّ:

البيت	كم علامات الدّم	كم علامات التّك	كم علامات السّكت
البيت الطّالع	06	15	05
البيت الختام	05	16	06

– نموذج أحمد شوقي:

البيت	كمّ علامات الدّم	كم علامات التّك	كمّ علامات السّكت
البيت الطّالع	06	16	04
البيت الختام	05	15	07

وسيتمّ استئناسا بالجدولين البدء برصد ملمح القوّة لصلته بتواتر علامتي "الدّم" و"التّك" كثافة وندرة وفق الآتي:

ب. 2. 1/ ملمح القوّة:

يرصد ضعف ملمح العنف في الخطاب بالاحتكام إلى قلّة العناصر الموسيقيّة الحاملة للصورة الآتية (تك دم) وندرة علامة "الدّم" الّتي لم تتجاوز ستّا في متخيَّر الأبيات من النّموذجين. وقد هيمنت علامة "تك" مطلقا على الدّورات الإيقاعيّة فيهما. فهي خمس عشرة علامة أو فوقها. ولعلّه ما ألبس الإيقاع وسم الضّعف. إلاّ أنّنا نقف على جبر للقوّة باستدعاء الدّالّ المضمومة الواردة في قوافل الأبيات الدّالّة على الشّدّة وقوّة الوقع وتناسبه وتعاوده المنتظم في شعريهما، والاستفهامات الدّالّة على الإيقاع الصّاعد (أقيام السّاعة موعده؟) في قصيدة الحصريّ، وبعض المفردات القائمة على الزّيادة والمبالغة مثل "مقطّعة" و"مطوّقة" في شعر شوقي. فالشّاعران يصنعان القوّة صنعا فيشيعان نفسا غنائيّا كأنّه احتفاء في شكل وصلات موسيقيّة بترضية ممدوح يصعب استدرار عفوه في النّصّ المعارَض، أو بوصال معشوقة تطلب فلا تدرك في النّصّ المعارِض. ولوحظ أنّ بقيّة عناصر الكلام تبدو فاضحة لوهن هذه المقاربة وتجبر مقاربيها على عقد صلة لها بما يثريها. فقد لاح أنّ لحال المتكلّم دورا في الإبانة عن الملمح الإيقاعيّ الّذي صنعت فيه القوّة صنعا، على أنّها لا تحجب عنّا ما يعيشه المتلفّظان في غرضيهما المختلفين من قلق إزاء جفاء متقبّل الخطاب ممدوحا أو معشوقة. فصبغ الإيقاع بلون الضّعف، جريا على السّنن القديمة التي تستوجب مادحا ذلولا وعاشقا يرقّ له قلب حاسده، لأنّ القارئ العربيّ قد تعوّد على إلف الإيقاع الحزين الذي يأخذ بمجامع قلبه. وسيتمّ تقصّي ملمح آخر ضديد له صلة بالمعنى وهو:

ب .2 .2/ ملمح الضّعف:

يمكن رصد هذا الإيقاع بالاحتكام إلى العناصر الموسيقيّة الآتية (دم تك). وهذه الصّورة لا أثر لها في النّموذجين. إلاّ أنّ دلالة "تك" على الضعف تفضح هذا الوسم الإيقاعيّ. إذ غدا تواترها في النّموذجين لافتا للانتباه. فهي في النموذج الأوّل خمس عشرة في طالعه وستّ عشرة في ختامه. ويمايزه النّصّ الثّاني وإن بمقدار في هذا الوسم. ويعضد دور "التّك" في تحقيق الضعف المعاجم. فهي في نصّ شوقي مقدودة من "صبابة" و"حرقة

بين" وقروح وجروح. وهذا دالّ على الوهن والإفراط في كسوة الكلام وسم الضّعف. أمّا أفعال الزّيادة والكلمات المأخوذة منها " أرّق" و"تأوّهه" و"تنهّد" و"مسهّده" و"معذّبه" فكلّها دالّة على الزّيادة في دلالة الحزن ليغلوَ ملمح الضّعف في ضعفه. ويبدو شوقي غزّالا بدويّا قد أبلى العشق عظامه وشفّه الوجد. وكأنّه يستعيد نماذج من شعر قديم لا محيد عنها بغية استدرار عطف متلقّين قد ألفوا التّلذّذ بعذابات العشّاق البدويّين الشّكائين البكّائين.

ونقدّر أنّ أحصاء علامات الترقيم الموسيقيّ وتجاوبها مع المعجم أبانت قلق الحصريّ الّذي قد هدّه ما بلغ ممدوحه من وشاية أقلقت راحته فأرق لما ناله مستعملا استفهاما إنكاريّا "أتراك غضبت لما زعموا" لفضح حاله الموتّرة خشية بطش الممدوح الذي يكشفه هذا العجز "وطمى من بحرك مزبده". ولذلك وهنت حركته ووسم إيقاعه بالضّعف. إلاّ أنّ إيقاع شوقي قد زاد في وسم الضّعف أكثر من الحصري. فهو شاعر يعيش ألم فراق المعشوقة الّذي ما منه برء فصادف سهادا ونحولا ودموعا ساجمة، لأنّه "حيران القلب معذّبه" و"مقروح الجفن مسهّده". وهذا ملمح إيقاعيّ ألفه المتلقّي العربيّ وتعوّد عليه المبدع لإرضائه.

خاتمة:

نخلص في قافلة هذا المقال إلى الإقرار بصعوبة دراسة الإيقاع بطبعه الرّتبقيّ في شكل شعريّ يبني قاعه الإيقاعيّ باحتذاء منوال سابق والانشداد إليه وزنا وبنية، والتزاما بالنّظام الصّارم. إلاّ أنّ الإجراء قد كشف عن تمايز في فاعليّة المقاربات الإيقاعيّة في رصد الإيقاع والمسك به. فلئن أبانت المقاربة العروضيّة عن عسر في إخراج إيقاع النّموذجين في غاية الثّراء، على ما أتاحته الزّحافات من بعض التّغاير الآتي من الزّحاف بتغيّر مواقعه مطلعا وحشوا ومقطعا. إذ لوحظ أنّها حجبت بعض الإيقاعمات الشّغّالة في القصيدتين. إلاّ أنّ المقاربة الموسيقيّة أثرت هذه الفاعليّة وبدت أكثر ثراء عند إجرائها على قصيدتين من المعارضة الشّعريّة. ففكّت التماثل في هذه الأشكال النّظميّة من نسج على المنوال بالاحتكام إلى بنية النّصّ المعارَض بحرا ورويّا وقافية. فلئن عرف البحر الخبب بالخفّة والسّرعة وهو من ركض الخيل وقد كان أعلق بالقصائد الّتي تغنّى وبالأغراض الوجدانيّة، فإنّ

معناه في النّموذجين دالّ على المعاناة وفرط الألم بتنوّع مراتبه. فضعف إيقاعه وثقل وطؤه على المبدعين. ولذلك تمّ الاحتماء بالموسيقى لتخطّي هذه الرّتابة لنصادف إيقاعا متبدّل الوسوم نرجّح أنّ المقاربة العروضيّة صمتت عنه. فإذا نحن أمام خفّة وإن كانت مصنوعة في بعض المواطن. وقد تردّك العناصر اللّفظيّة إلى الشّعور بالقوّة فتتكثّف النّوى الحاملة لوسمها (تك دم).

إلاّ أنّ هذه الأدوات الصّارمة تستدعي تعديلا بربط الموسيقى ببقيّة عناصر الكلام ومنها حال المبدع المتوجّع لغضب الممدوح أو المتفجّع لشرود المعشوقة. وتثري المعاجم هذا الضّعف بدلالتها على فرط الوجع. وهذا لا يبخس هذه النّظريّة الإيقاعيّة مزيّتها في إثراء الإيقاع الّذي ظلّ حبيس مقاربات حاولت تنميطه وجعلته أقرب إلى المقدّس لا يمكن المساس به. ولعلّ الأهمّ في هذه المحاولة أنّ البحث في إيقاعها يدعونا إلى إعادة النّظر في متعلّقات هذا النّوع الشّعريّ مثل النّقائض والاقتباس والسّرقات الشّعريّة والموازنات، وما يسمّى حديثا بتقاطع النّصوص أو "التّناصّ".

الهوامش والإحالات

(1)– المسعديّ، محمود، الإيقاع في السّجع العربيّ محاولة تحليل وتحديد، تونس، نشر وتوزيع مؤسّسات عبد الكريم بن عبد الله، 1966.

(2)– الورتاني، خميّس، الإيقاع في الشعر العربي الحديث خليل حاوي نموذجا، سوريّة، دار الحوار، 2005.

(3)– الوهابيّ ،محمّد المنصف، صناعة الشّعر عند أبي تمّام ومكوّناتها: في قراءة القدامى وفي النّصّ الشّعريّ، جامعة منّوبة، كليّة الآداب منّوبة، السّنة الجامعيّة: 2004 – 2005. وينظر إلى أحمد الحيزم في قوله الآتي: "زعم "جان مورو" أنّ جلّ الّذين كتبوا في الإيقاع اقتفوا أثر أفلاطون إذ حدّ الإيقاع بانتظام الحركة" ضمن: من شعرية الإيقاع وكتابة الذّات، صفاقس، دار صامد، ط1 2015، ص30

(4)– العيّاشي، محمّد، نظريّة إيقاع الشّعر العربيّ، تونس، المطبعة العصريّة، 1976.

(5)– الطّرابلسيّ، محمّد الهادي، في مفهوم الإيقاع، تونس، حوليّات الجامعة التّونسيّة، كليّة الآداب، ع32 1991.

(6)– العيّاشيّ، محمّد، نظريّة الإيقاع في الشعر العربي، ص: 71.

(7)– ينظر إلى محمّد المنصف الوهايبيّ في أطروحته "صناعة الشّعر عند أبي تمّام ومكوّناتها: في قراءة القدامى وفي النّصّ الشّعريّ، جامعة منّوبة ، ص: 73.

(8)- Benveniste (Emile) : Problèmes de linguistique générale 1, Tunis, Cérès Editions, 1995, pp: 324 – 332

(9)-Meschonnic, Henri, Critique du rythme anthropogie historique du langue , Editions Vardier, 1982

(10)– الورتانيّ، خميس، نحو إيقاعيّة عربيّة حديثة، تونس، دار مسكيلياني، ط1، 2016، صص: 34 – 35

(11)- Radhouane, Nebil, Le rythme dans l'œuvre poétique de Saint – Jon- Perse, Faculté des lettres de Tunis, 1984 - 1985

(12)– ينظر إلى خميّس الورتانيّ في كتابه "نحو إيقاعيّة عربيّة حديثة"، ص: 7 وص: 304.

(13)– اليوسفيّ، محمّد لطفي، الشّعر والشّعريّة الفلاسفة والمفكّرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدّار العربيّة للكتاب، 1992، صص 61– 62.

(14)– الحيزم، أحمد، من شعريّة الإيقاع وكتابة الذّات، صفاقس، دار صامد، ط1، 2015، ص93.

(15)– الشّايب، أحمد، تاريخ النّقائض في الشعر العربيّ، القاهرة، مكتبة النّهضة المصيريّة، ط2، 1954

(16)– البخاريّ، يونس، المعارضات في الشّعر الأندلسيّ دراسة نقديّة موازنة، لبنان، دار الكتب العلميّة 1971.

(17)– التّطاويّ ، عبد الله، المعارضات الشّعريّة (أنماط وتجارب)، القاهرة، دار قباء، 1998

(18)– ابن أحمد، محمّد ناجي، معارضات ليل الصّبّ، السّمات المشتركة والخصائص المميّزة، شهادة التّعمّق في البحث، جامعة تونس الأولى، كليّة الآداب، السّنة الجامعيّة: 1989– 1990.

(19)– نوفل، محمّد، تاريخ المعارضات في الشّعر العربيّ، بيروت، دار الفرقان، ط1، 1983.

(20)– الجارم، علي، المعارضات في الشّعر الجاهليّ، مجلّة الكتاب المصريّة، س1، مج2، يوليو 1946.

(21)– الطّرابلسيّ، محمّد الهادي، معارضات شوقي بمنهجيّة الأسلوبيّة المقارنة، عدد1، مج3، أكتوبر. نوفمبر. ديسمبر، 1982.

(22)– المفلح، عزّ الدّين، المعارضات الشّعريّة في القصيدة العربيّة تاريخها ومضامينها، مجلّة المنهل السّعوديّة، عدد 603، مج 68، عام 72، أكتوبر ونوفمبر، 2006.

(23)– الإمام، عمر، النّقيضة غرضا شعريّا مهمّشا، مجلّة موارد، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة العدد الثّاني، 1997.

(24)– م ن، ص 40.

(25)– الخليل، العين، ج1، تحقيق مهدي المخزوميّ وابراهيم السامرائيّ، الكويت، دار الرّشيد، 1980 ص: 271

(26)– مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم مصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، لبنان، 1979 ص: 203.

(27)– درويش، العربي، المعارضات الشّعريّة في عصر العباسيّين (دراسة وصفيّة نقديّة)، مجلّة كليّة التّربية (القسم الأدبيّ)، مج6، ع2، 2000 ، ص: 75.

(28)– بنكه ساز، أنعام، الأسلوب والأسلوبيّة في المعارضات، مجلّة التّراث الأدبيّ، السنة الأولى، ع4 1995، صص: 45 – 46

(29)– ابن قتيبة، الشّعر والشّعراء، ج1، تحقيق أحمد محمّد شاكر، دار المعارف، مصر، 1982 ص ص 218 – 220.

(30)– درويش العربيّ، المرجع نفسه، ص 78.

(31)– أمين، أحمد، النّقد الأدبي، ج2، بيروت، دار الكتاب العربيّ، ط4، 1967، ص 448– 449. وينظر إلى قول محمّد عزّام في الآتي: «الشّعر الجاهليّ هو أقدم شعر وصل إلينا. ولهذا اتّخذ مثلا و(نموذجا) ينبغي احتذاؤه، دون أن تجد فيه ذكرا لمعارضات شعر قبله» ضمن كتاب النّصّ الغائب تجلّيّات التّناصّ في الشّعر العربيّ "دراسة"، دمشق، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 2001 ص 142. ويرفد الكتابين السّابقين مقال محمود موسى "نصّ المعارضة وإعادة إنتاج المعنى دراسة في معارضات الإحيائيّين، مجلّة علامات في النّقد الأدبيّ، ع79، مايو 2014، ص 198.

(32)– ينظر إلى قول أنعام بنكه ساز في "الأسلوب والأسلوبيّة في المعارضات"، صص: 47 –48 الهادف إلى الآتي: «أمّا العصر الأمويّ فقد اشتدّت فيه العصبيّات القبليّة الّتي كانت لها دوافعها وعواملها منها العوامل الاجتماعيّة والسياسيّة والثّقافيّة. وسبب هذه العوامل بأجمعها بزوغ فنّ جديد من المعارضات سمّي بالتّناقض. ومن أشهر شعرائها جرير والفرزدق والأخطل، وممّا قاله الفرزدق في إحدى قصائده وهي من المتقارب:

عرفـــــت المنازل من مهـــدد كوحي الزّبور لدى الفرقـد

فأجابه جرير في قصيدة على نفس الوزن أو البحر المتقارب وبنفس القافية أي الدّالّ المكسورة قائلا:

زار الفرزدق أهل الحجـــاز فلم يحظ فيهم ولم يحمـــد»

وأيّد محمّد عزّام هذا الرّأي بقوله: «لم تكن (المعارضات) قد عرفت بعد على نطاق واسع، كما عرفت (النّقائض) في العصور الجاهليّة والإسلاميّة والأمويّة» ضمن النّصّ الغائب، ص 145.

(33)– بثينة، جميل، الدّيوان، بيروت، المكتبة الثّقافيّة، د ت، ص 47.

(34)– أبو ربيعة، عمر، الدّيوان، بيروت، دار صادر، د. ت، ص: 120.

(35)– بوذينة، محمّد، قصيدة البردة ومعارضاتها، الحمامات، منشورات محمّد بوذينة، 1994، ص:39. ويمكن النّظر إلى القول الآتي لأنعام بنكه ساز:

«أمّا العصر المسمّى بعصر الانحطاط فهو عصر ازدهار المعارضات وأشعار المحاكاة والتّقليد» المرجع المذكور سابقا، ص 50

(36)– عزّام، محمّد، النّصّ الغائب تجليّات التّناصّ في الشّعر العربيّ، ص 149.

(37)– محمد المرزوقي والجيلاني ابن الحاج يحي، علي الحصري القيرواني، تونس، المجمع التّونسي للعلوم والآداب والفنون بيت الحكمة، 2008، ص 219– 224.

(38)– عزّام، محمّد، المرجع المذكور سابقا، ص 188. وقد أشار هذا الباحث إلى جمع هذه القصيدة بين الغزل والمدح والاعتذار، مركّزا على المدح فـ«سبب نظمه لها أنّ وشاية بلغت الأمير محمّد بن طاهر صاحب مرسية (455هـ) تتّهم الحصريّ بشتمه (...) فنظم هذه القصيدة يمدح صاحبه، ويدفع عن نفسه».

(39)– البخاريّ، يونس، المعارضات في الشّعر الأندلسيّ دراسة نقديّة موازنة، ص: 77 . ويقول محمّد المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحي عن هذا القصيد الذي شغل به الحصريّ النّاس وحرّك عواطفهم لـ "يتلقّفه الشّعراء شرقا وغربا يقلّدون بحره وموضوعه، ويحاولون تزيين قصائدهم بروائع معانيه، ورقّة ألفاظه ومبانيه، فلم يدركوا شأوه، ولا وصلوا إلى نغمه المرقص، المعدومة النّظير" ضمن كتاب "علي الحصريّ دراسة ومختارات، تونس، الشّركة التّونسيّة للتّوزيع والنّشر، ط4، 1974، ص 169.

(40)– المرزوقي، محمّد وابن الحاج يحي، علي الحصريّ القيرواني، المصدر المذكور سابقا، صص: 225 226. وفصّل محمّد عزّام فحوى هذه القصيدة قائلا: لقد «دار غزل شوقي حول أرق الحبيب وعطف عائديه عليه، ووصف آهاته الحرّى التي تذيب الصّخر، ومناجاته النّجم والحمائم، ورغبته في رؤية خيال حبيبته». النّصّ الغائب تجليّات التّناصّ في الشّعر العربيّ، صص 188– 189.

(41)– القرطاجنّي، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تونس، دار الكتب الشّرقيّة، 1966، ص 263.

(42)– اليوسفيّ، محمّد لطفي، الشّعر والشّعريّة الفلاسفة والمفكّرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدّار العربيّة للكتاب، 1992، ص56. وينظر أيضا إلى محمّد الخبو، مدخل إلى الشّعر العربيّ الحديث لبدر شاكر السّيّاب نموذجا، تونس، دار الجنوب للنّشر، 1995، صص 52– 53.

(43)– عبيد، حاتم، التّجديد في الشّعر العربيّ المعاصر: من جماليّة النّموذج إلى جماليّة الفرد، مجلّة رحاب المعرفة، السّنة التاسعة، ع50، مارس – أفريل، 2006، ص15.

(44)– القرطاجنّي، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 260.

(45)– القرطاجنّي، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 259.

(46)– أنيس، أبراهيم، موسيقى الشّعر، لبنان، بيروت، دار القلم، ط4، 1972، صص 116 – 117

(47)– القرطاجنّي، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص268. وينظر، أيضا، إلى جابر عصفور في كتابه "مفهوم الشّعر دراسة في التّراث النّقديّ، القاهرة، مؤسّسة فرح للطّباعة والنّشر، ط4

1990، 195. وينظر إلى مصطفى الجوزو في كتابه "نظريّات الشّعر عند العرب (الجاهليّة والعصور الإسلاميّة)، بيروت، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، ط2، 1988، ص31.

(48)– أنيس، أبراهيم، موسيقى الشّعر، ص 117.

(49)– م ن، ص 118.

(50)– ينظر إلى رؤية جابر عصفور إلى الزّحاف وقد ساير فيها حازم القرطاجنّي بقوله إنّه : "تغيير بسيط يلوّن الاطّراد الصّوتيّ للوزن، فيقضي على ما يمكن أن يقع فيه من رتابة (...) وبذلك يمكن أن تكون للزّحاف وظيفة جماليّة (...) وذلك أمر يجعل التّنوّع الّذي يحدثه الزّحاف مرتبطا بغاية جماليّة تتّصل بتدفّق الوزن وطوله وتنوّعه في نفس الوقت، فضلا عمّا ينطوي عليه التّدفّق والتّنوّع من خصائص تتميّز بها تشكيلات الوزن الواحد" مفهوم الشّعر: دراسة في التّراث النّقديّ، ص 199.

(51)– الطّرابلسي، محمّد الهاديّ، خصائص الأسلوب في الشّوقيات، منشورات الجامعة التّونسيّة، 1981 ص 46

(52)– أنيس، إبراهيم، موسيقى الشّعر، ص 275.

(53)– أنيس، إبراهيم، موسيقى الشّعر، ص 273.

(54)– عصفور، جابر، المرجع المذكور سابقا، ص204. وينظر إلى مصطفى الجوزو في كتابه "نظريّات الشّعر عند العرب (الجاهليّة والعصور الإسلاميّة)، ص48.

(55)– الجاحظ، البيان والتّبين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط7، 1998، ص 138.

(56)– المرزوقي، أبوعلي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمّام، علّق عليه غريد الشّيخ، بيروت، دار الكتب العلميّة، 2002، ص12.

(57)– العيّاشيّ، محمّد، نظرية الإيقاع في الشّعر العربيّ، ص71.

(58)– م ن، ص155.

(59)– م ن، ص154.

(60)– العيّاشيّ، محمّد، نظرية الإيقاع في الشّعر العربيّ، ص 152.

(61)– ينظر إلى قول محمّد العيّاشي: "وأمّا إيقاع الشّعر فلا يكون العنصر الأوّل فيه ثقيلا ولا يكون إلاّ خفيفا. وذلك خضوعا منه إلى طبيعة اللّغة ومقتضياتها" ضمن نظريّة إيقاع الشّعر العربي، تونس، المطبعة العصريّة، 1976، ص 152.

(62)– بنسلامة، نادرة، الإيقاع في الشّعر والنّثر في العربيّة الفصحى، أطروحة دكتوراه، جامعة قرطاج المعهد العالي للغات بتونس، س/ج: 2007 – 2008، ص 195.