البنية الإيقاعية خرقاً دلالياً في القصيدة الرومانسية الحديثة
-إيقاع متفاعلن مصداقاً-

أ.م.د.يونس عباس حسين
الجامعة المستنصرية-كلية التربية الأساسية

مدخل:

شُغلت الدراسات المعاصرة بالإيقاع الشعري لكونه يمثّل جانباً حيوياً في البنية الشعرية وفي تعميق الدلالة وحاولت تلك الدراسات الوصول إلى عناصر البنية الإيقاعية ومقوماتها وصولاً إلى مايعتري الشاعر من وقفات شعورية وتوترات عاطفية.

إنّ الإطلاع الدقيق على الآراء الكثيرة التي تناولت الإيقاع يؤكد الأهمية الخطيرة للإيقاع في الشعر فهو يشكل محوراً جوهرياً في دخائل الشعر إذ هو "الشرط الأول لتحرر الفنان وخروجه على القواعد المتبعة في استعمال أدوات الاتصال العادية واكتشافهِ لأدواته الخاصة"(١).

ولابد لنا من أن نؤشر على جملة من هذه المفاهيم لتتكون لنا صورة دقيقة عنه فالإيقاع "ترتيب للخصائص الصوتية أو بعضها على نسق معين بحيث تتردد في الأسلوب الكلامي على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة... ومن مجموع مرّات هذا التردد في البيت الواحد تتكون صورة الإيقاع"(٢) وهذا يعني ان الإيقاع هو أبسط صورة من صور الوزن بمعنى انه يعتمد نسقاً دقيقاً من مفردات كلامية ذات خصائص صوتية متقاربة أو متشابهة تنتظم مع بعضها على وفق مسافات زمنية متساوية، ويرى آخرون أنّ الإيقاع "تمثله التفعيلة في البحر العربي، فحركة كل تفعيلة تمثل وحدة إيقاع البيت أما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت"(٣)، فالتفعيلة وحدة إيقاعية يعتمدها البحر والتفاعيل تكوّن وحدات زمنية متساوية ذات حركات وسكنات تشكل صلب الزمن الإيقاعي، والإيقاع عند آخرين يمثّل نظاماً غريزياً يعتمد الإحساس والانفعال تقود إليه الفطرة، فهو "عبارة عن ترديد وتناوب متناسق للمقاطع يحسُه الشاعر بفطرته إحساساً غريزياً"(٤). والإيقاع في تعريفه الشامل الدقيق "نسق يخضع لنظام موسيقي خاص يستعمله الشاعر في جميع أجزاء العمل الأدبي عن طريق تقسيمه إلى وحدات مؤتلفة تتكرر على نسق رتيب يجتمع لفن الشعر أهم أركانه وهو الموسيقية الجزئية والموسيقية الكلية التي

تحصل بالتردد أو التكرار"[٥]. وأكثر الدارسين لايعدون الإيقاع صفة خاصة بالشعر فقط بل يرونه صفة مشتركة بين الأنواع الأدبية وأعني في النثر الفني وقد فرّق النقد قديمه وحديثه بين الشعر والنثر ويكمن الفرق في أن للشعر وزناً وهو أهم الأنظمة الإيقاعية، وللنثر إيقاع وليد نظام المقاطع الصوتية وهو نظام ليس بصرامة العروض العربي بما فيه من أوزان معيارية ثابتة. وخص (رينيه ويليك) النثر بالإيقاع كما خص الشعر بالوزن وهو عنده أكثر إنطباعية والتزاماً[٦].

إنّ أول ماتوحي به كلمة إيقاع هو تردد ظاهرة صوتية معينة على مسافات زمنية متساوية فهو مرتكز موسيقى الألفاظ، والجرس والتركيب والأسلوب، وجمال الجرس وعذوبة العبارات وحسن المفردات وبعبارة أخرى هو محور النظم ومؤشر التآلف إبتداءً من المقاطع الصوتية ثم التراكيب النحوية.

وتبرز أهمية الإيقاع في أنه يعبّر عن خلجات النفس وإنفعالاتها إذ تتحول التشكلات الإيقاعية إلى المتلقي بما يُشبه العدوى فإذا سمعها أخذت بمجامع قلبه وخفق لها على الإيقاع نفسه وعلى وفق ذلك يكون الانفعال مشتركاً بين صانع النص ومتلقيه، وهو بعبارة أخرى يتوقف –أعني الإيقاع– على مقدار الإنطباع العاطفي الذي يستطيع ذلك التشكيل توصيله، إن الإيقاع يخلق المستوى الجمالي الذي يمكن أن يبسط فوقه المعاني والأفكار وتتمايل على أنغامه العواطف وهو الذي ينقل التجربة الشعرية إلى خلق فني ويحوّل اللغة إلى لغة تتجاوز حدودها، وتكون البنية الإيقاعية جزءاً من الوثبات التي يطرحها اللاوعي بفعل العلاقة التي تربطه بالتجربة الشعرية، فلا يجوز الفصل بين الإيقاع والتجربة التي تتحول إلى خرق دلالي للمعاني الحيادية لأن أي بنية إيقاعية تستمد حيويتها من نسقها الجديد أو مايسمى (بالإنحراف المقطعي) أو (الإنزياح المقطعي) ولايمكن تحديد الإيقاع قبل التجربة.

لقد عدّ النقاد القدامى ودارسو الأدب الإيقاع الموسيقي في النص الشعري أساساً في الحكم على شاعرية الشعراء وتفوقهم، بل عدّوا صوتية الألفاظ صورة صادقة للشخصية الشاعرة، وإن الإيقاع بمستوييه الداخلي والخارجي عندهم مقصور على الجانب الصوتي، ويلاحظ إن اهتمامهم الكبير بالجانب الإيقاعي دفع كثير منهم إلى القول، أن الشعر يصنع من كلمات لا من أفكار وان معنى النص يثير بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناؤها كمعان، وإنّ التكثيف الذي يحدثه فينا النص الأصيل إنما هو في حقيقة أمره

حصيلة لبناء الأصوات. وعلى هذا يصبح النص نسيجاً متواشجاً من المؤثرات الإيقاعية، إيقاع الصوت والكلمة والجملة والمعنى.

وبعد أن اتسعت الدراسات المتخصصة بالإيقاع والوزن تبعاً لمحاولة القصيدة العربية الحديثة التمرد على ذلك النظام الهندسي، اختلفت الآراء وتعددت الرؤى حتى أصبح مفهوم الإيقاع واسعاً فضفاضاً يضيق هنا ويتسع هناك ويكون خاصاً أو عاماً، كلاً أو جزءاً من النص الأدبي "وما العمل الأدبي سوى سلسلة من الأصوات ينبعث منها المعنى، فلابد إذن أن يأخذ الإيقاع هذا الحيّز الواسع من الإهتمام والتقصي والاتفاق والاختلاف"[٧]. وعليه فهناك مَن يرى تخليص مفهوم الشعر الملزم بالموسيقى ويجعله تابعاً لها على الرغم من التقارب والتآلف بين مادة الاثنين، إذ لايمكن النظر إلى الإيقاع الشعري على إنه "مجرد محاكاة لفن الموسيقى بل يجعل موسيقى الشعر نابعة من طبيعة أدواته الخاصة من حيث الإمكانيات الصوتية الأداة.. ذلك ينبع من تآلف الكلمات في علاقات صوتية لاتنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية"[٨]، ونتيجة للتوسع في البحث ومحاولة تأطير الإيقاع الشعري لكونه المادة الأساس في شعرنا العربي القديم وما لحق به من شعر حديث ذي شطرين ووصف مفاهيمه ومقوماته وأسسه لكونه يؤسس سطوح الكلام خطوطاً وعلى الأصوات دلالات نبرّية وإيقاعية تؤدي إلى تعميق الدلالة والتأثير في النفس وإثارة كوامنها من خلال استثمار "إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية"[٩].

بين الوزن والإيقاع:

لم يكن التفريق بين الوزن والإيقاع واضحاً محدداً إلى زمن قريب، إذ لم يكن تعريف المفهومين ووضع حدود لكل منهما واضحاً معلوماً وهذا الخلط فرضتهُ عناصرها المشتركة وإن الدراسات الحديثة جعلت التفريق بينهما سهلاً وممكناً فشبّه بعضهم الترابط بينهما بالعلاقة القائمة بين الجزء والكل، فالوزن صورة منضبطة من صور الإيقاع[١٠] على وفق أن الوزن نظام شامل يتألف من تكرار إيقاع معلوم، وهو الأساس الآلي للبيت بينما الإيقاع هو الأساس الذي ينبني عليه التعبير عن أفكار الشاعر بحرية تامة، ولقد عدّ (ريتشاردز) الوزن نمطاً خاصاً من الإيقاع[١١]، وقد نشّط بعض الباحثين المفهومين على أساس الكل والجزء فعدّوا الإيقاع إحساساً داخلياً معتمدين التوقع والمعرفة والإحساس ورأوا فيه الهيكل أو الإطار والمعتمد الأساس في بناء النغم وموسيقى القصيدة فقالوا: "إنّ

التلاعب أو التصرف بالإيقاع من شأنه أن يؤتي تأثيراً بالغاً حتى في المضمون الموسيقى فباستطاعتك أن تعزف نغمات معينة بأكثر من طريقة لتعطي أكثر إنطباع لدى السامع فيتغيّر الإيقاع بتحوّل لحن ما من أنشودة للطفل إلى رقصة للحرب، والوزن في أية لغة طريقة يحقق الشاعر بها إنسجامه مع الطبيعة المحيطة".

ويمكن "التمييز بين مستويين من مستويات الإيقاع، المستوى الأول خارجي صوتي، والآخر داخلي بنائي، وإذا كان المستوى الأول يتمثل في كل عناصر القصيدة الصوتية التي تتخذ أنساقاً إيقاعية فإن المستوى الآخر يتمثل في الحركة الموثقة في بناء القصيدة أو نسيجها مجردة من عنصر الصوت وهي حركة لايتم إدراكها من خلال حاسة السمع والبصر وإنما من خلال فهم متكامل لنمو البناء الكلي للقصيدة"[١٢]، وليس هناك من تناقض بين المستويين الخارجي والداخلي بل إنهما يلتحمان معاً مكوّنان كمّاً موسيقياً جميلاً فالمستوى الداخلي يمثل حركة الأصوات الداخلية التي لاتعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية وإنما يعتمد التناسق الصوتي لمجموعة الحروف التي تكوّن النص إنسجاماً تكوينياً بحيث تبدو حروف النص متآلفة ذوقياً، من خلال الاعتماد على الظواهر الإيقاعية من تكرار وجناس وطباق ومقابلة وتضمين[١٣]، بمعنى أن موسيقى النص وهي مجموعة الأصوات تجيء متآلفة وذات وقع جميل على الأذن ضمن بنية منسقة تحكمها قوانين داخلية معينة منضبطة ولها تأثير واضح على السامع، فهناك علاقات داخلية ذات صبغة إنضباطية تحكم البناء الشعري ويقوم هذا البناء أصلاً على الكلمة المفردة التي ترتبط بالكلمة المفردة الأخرى بوشائج عضوية (نفسية، شكلية، إيحائية) أي تصبح الكلمة بحد ذاتها قيمة مستقلة، وبما إن الشعر عاطفي لا معرفي بالدرجة الأولى، لذلك فإن للعلاقة بين الصوت والمعنى الذي تخلقه عضوية تكشفها قوة الشعر وتحاول إبانة غموض آلية التواصل بين معنى الصوت وصوت المعنى فيها حتى ليبدو كما لو كان صدى المعنى[١٤].

والوزن سلسلة منظمة للأحاسيس والمشاعر ذات عناصر نغمية مختلفة يقوم بربطها ونظمها الإيقاع وهو هنا "حركة متنامية يمتلكها التشكّل الوزني"[١٥].

وتبرز أهمية الإيقاع وفضله على الوزن في أنه لايعتمد النغم من أجل الإطراب بل يتجاوز ذلك إلى التأثير النفسي لما يثيره من إنفعالات مباشرة وغير مباشرة وقد أجمل الدكتور عبد الحميد جيدة معنى الوزن في أنه الموسيقى الخارجية أمّا الإيقاع فهو

الموسيقى الداخلية أي النغم المنبعث من إنسجام الألفاظ والرابط بينها وبين الصور والحالة الشعورية بما يعني المزاوجة بين المعنى والشكل وبين الشاعر والمتلقي. فالإيقاع حركة تموّج (تدفق وإنسياب) وعلاقة ترابط بين الصوت والمعنى "وذلك أنّ بين معنى الشعر وموسيقاه ارتباطاً حيوياً لأنّ المعنى قد يضيع تماماً إذا فقدت القصيدة موسيقاها"[١٦] وهو يصدر عن اندفاع التأثيرات الصوتية للألفاظ وتتابع النبرات والتقطيعات والزخارف بتيار الوزن والقافية "فاللفظ من حيث هو صوت لايمكن فصله عن تأثيراته الأخرى[١٧]. أمّا درجة تأثيره فمرهونة بالطريقة التي يؤثر بها وقد تختلف تبعاً للإنفعال والدلالة وحالة التوقع ومجموع الظروف "ولايبلغ تأثير صوت الكلمات أقصى قوته إلا من خلال الإيقاع"[١٨] مثلما يكون اللفظ قبيحاً حينما لايتلاءم مع السياق الذي جاء فيه، بمعنى أن البنية الإيقاعية الخاصة بنص ما تنمحص من التناسب الحي للأصوات المؤلفة التي تفرضها طبيعة التكوّن والنمو المحوري للنص. هذا التكوّن الذي يبدأ من نقطة إتحاد المعنى مع الصوت في منطقة الشعر الغامضة، يعطي المعنى اندفاعاً نحو التخلق الكامل بالتجربة، ومن ثم تقديم مستويات دلالية جديدة مشبعة بالتعدد والاحتمال يصاحبها تطور وتعقيد وعمق في البنية الإيقاعية بالقدر الذي يستوعب إنفجار الدلالة، وبالقدر الذي تحقق تماسكاً نصياً يستحيل فصله[١٩]. ويمثل الوزن الإطار الآلي أو العرفي الذي يستطيع الشاعر في داخله أو بارتسامه له أن ينّمي الحركة الشعرية، وإنّ نقرة الوزن المنتظمة عند الشاعر المجيد هو المرتكز أو مركز الانطلاق النغمي التي يمكن أن يبتعد عنها ثم يعود إليها بمسافات زمنية متساوية وهذه المسافات إنما تمثل حريته التعبيرية التي تمارسها أو هي صوت الشاعر الخاص، فالكلمة عنده وإن كانت معنى فهي في الوقت نفسه أكثر من معنى إنها إثارة وصوت أيضاً، وبقدر ماهي خاضعة إلى نظام نحوي في علاقتها بغيرها فهي ترتبط مع غيرها في الناحية البلاغية، وبقدر ما لها من قيمة دلالية–حقيقية ومجازية فهي ذات قيمة إجتماعية وهذا مايعطي للشعر قيمته اللغوية، وعلى هذا فمعنى الكلمة تتطلب تحليلاً للسياقات والمواقف التي ترد فيها ولأن معنى الكلمة يتعدّل تبعاً لتعدد السياقات التي تقع فيها[٢٠].

الإيقاع والتداخل اللغوي:

تؤلف اللغة وعلاقاتها وأسسها من نحوها وصرفها أداة الشاعر وعدّته في ابتداع نصه الشعري والتعبير عن تجربته لكونها الوسيلة الدلالية وأداة التوصيل للآخرين لأنّ اختيار المفردة الدالة من الناحية الإيقاعية على مرتكزات التجربة الشعرية تؤلف بؤرة التشكلات الفنية والذهنية، فاللغة عند الشاعر ليست جامدة بل لغة تأتي بمستويين، لغة عامة ولغة شعرية يدخلها الإنزياح يصفها صاحبها بمقصدية ليجعل متلقيها يرتقي بخياله إلى مستوى التجربة، أي ان الشاعر يحرص على قصدية اللغة الشعرية بمعنى الارتباط الطبيعي بين الدال والمدلول[٢١] لأن الشعر قياس حادثة المخيلات التي يعوّل على قدرتها على الإيهام النابع من تخيّل المماثلة وما يصحب التخيّل من إنفعالات تفضي إلى وقفة سلوكية بينها[٢٢]. ولأن الشاعر يمثل (حالة توظيف لقدرة فائقة يختلف بها صاحبها عن مجتمعه كيفاً ويلتحم بها معه كماً)[٢٣] فلكل شاعر لغته في إنتقاء الألفاظ التي تلائم قصيدته فهناك مَن يمتلك شخصية راقية في تطويع لغته على وفق رؤيته الواعية لوظيفة الشعر في تحويل العالم إلى كلمات.

إنّ بنية الشعر هي نسيج عناصره الداخلية كنظام لغوي يتفاعل فيه الصوت والدلالة والسياق وليست عنصراً يأتي إليه من الخارج، واللغة هي العنصر الذي تتجلى فيه القدرة التفجيرية للمعنى على وفق ماتحمله من دلالات ورموز وصور في فضاء إيحائي واسع ومتداخل ذي قدرة على التوليد والإنزياح وتثوير الإنفعال للانتباه إلى الصوت وعدّه عنصر قوة والكشف عن ماهيته ولانقصد هنا صوت الحروف والمفردات المجردة وإنما تلك الطاقة الصوتية العميقة المعبّرة عن شحنتها التعبيرية وما تتيحه للشاعر من إلهام إبداعي، وفضاء متسع لهذا الإلهام وهكذا إنزاح مفهوم الصوت إلى مجالات أوسع من ميدان الإيقاع، وصار إيقاع اللغة الشمولي هو الأهم والأوسع تأثيراً، ويلحظ ان روح الإيقاع تكمن في قدرة الشاعر على اكتشاف ما في لغتنا العربية من روح موسيقى رفيع وشامل، وتوظيفه في تجربته الشعرية مستفيداً مما يخلقه الإعراب من أصوات وبنى تتحد مع المعاني لتعبر عنها وتمنحها زخماً نغمياً دالاً، وليس بخافٍ أن من وظائف النحو الأساسية ربط الصوت بالمعنى والدلالة[٢٤].

وعندما نتأمل الأصوات بتكراراتها وتناوبها معتمدة على الطاقة الموسيقية لكلمات وعلاقاتها بتشكل الإيقاع المعتمد على نظام مشترك من البنى الصوتية والشكلية والدلالية،

وكلما كان النظام الإيقاعي متماسكاً مستنفذاً لفاعلية الصوت أكد معاني دلالته، والصوت هو الإيقاع (ممثل الوزن في عملية التوصيل)[٢٥]، وهذا أشد ماتحتاجه القصيدة الحديثة لما تحويه من حالات إنفعالية وتداعيات وأفكار، ولايمكن أن يحقق لفظ المفردة بذاتها نمطاً إيقاعياً معبراً وإنما ينشأ من علاقته بالألفاظ التي تسبقه مباشرة والتي تتلوه مباشرة ومن علاقته العامة بأثر السياق وهذه علاقة أكثر غموضاً. ومنذ الجرجاني لم يعد بإمكان البلاغة العربية أن تقول بفكرة المعاني المطروحة على الطريق وأصبحت فصاحة الكلمة يحددها النظم، فالكلمة لاتستمد معناها من ذاتها مستقلة عما يجاورها من الكلمات بل تستقي معناها أساساً من موقعها إلى جوار الكلمات التي قبلها مباشرة أو بعدها (فالكلمات لامعنى لها على الإطلاق خارج مكانتها في النظم)[٢٦]. وهناك مصدر لموسيقى اللفظ هو علاقة معناه المباشر في السياق الذي ورد فيه لمعانيه الأخرى في السياقات الأخرى أي درجة اللفظ في إحداث ترابط الخواطر[٢٧]. بمعنى ان معناها لايتحدد بعلاقات الحضور التي تربطها ببقية الكلمات الحاضرة قبلها أو بعدها في الجملة فقط. بل يتحدد بعلاقاتها بكلمات اللغة الأخرى الغائبة عن تلك الجملة مما يمكن أن تتبادل معها المواقع أيضاً.

والشاعر بعد أن أملت عليه تجربته إيقاعاً معيناً مفرداً أو متنوعاً لايجد بُداً من البحث عن كلمات ذات خواص صوتية مترابطة تعبّر عن تلك التجربة وتبعث زخمها الدلالي الجديد، وهذا الاختيار لايكون إعتباطياً دائماً يعتمد على قدرة إنتقائية فائقة فضلاً عن قدرة المزج والتأليف والتنسيق، إذ يستغل طاقات الكلمة استغلالاً كاملاً، وينقل الإيقاع إلى درجة أنموذجية في التعبير فالشاعر إذن يقوم بترتيب اللغة على وفق بنى إيقاعية تصوّر الأحاسيس أو توفّر لها تراكيب وزنية أو نغمية تتسامى بها نحو الدلالة الإنفعالية في أدائية التشكّل النحوي، فعلى رأي العقاد أنّ هذه الحركات والعلامات تجري مجرى الأصوات الموسيقية، وتستقر في مواضعها المقدورة على وفق الحركة والسكون في مقاييس النغم والإيقاع، ولها بعد ذلك مزّية تجعلها قابلة للتفاعل مع أي وزن من الأوزان، لأن علامات الإعراب تدلّ على معناها إذا كان المعنى موقوفاً على حركتها المستعملة الملازمة لها، إن هذه الموسيقى تعلّم النحاة أحياناً كيف ينبغي أن يفهموا الشعر في هذه اللغة الشاعرة لأن المزية الشعرية في قواعد إعرابها أسبق من المصطلحات التي تقيّد بها النحاة والصرفيون[٢٨].

الإيقاع والأثر النفسي:

تدلّ التجارب الشعرية أنّ الحالة الإنفعالية للشاعر وتلك الهزّة العاطفية الداعية إلى البَوح بمكنوناتها ومضامينها، عندما تتفجّر لتفصح عن نفسها، لابُدّ لها من أن تبحث عن فضاء موسيقي يؤدي دلالتها ويكمّل صورتها ويجسّدها من خلال الشكل والصوت والعناصر الجمالية الأخرى للنص الأدبي، ويبرز الإيقاع إلى ساحة الفعل وميدانه أول العناصر وأهمها لأنهُ يُعدّ "قوة الشعر الفاعلة وطاقته الأساسية"[٢٩] ولأن الحياة وخصائصها فرضت على الشاعر التأثر بها والإفادة من مقوماتها الجمالية والخبرات الفنية المتراكمة فيها، فوعي جمالية الإيقاع وعناصره وأنماطه المؤثرة في الواقع النفسي والاجتماعي والروحي والمتأثرة به، وحتى استدلّ على تنظيم لغوي بني على رمزية إيقاعية تخلق التأثير مستمدة من التأثر وبذلك نقل القصيدة من معنى أن تخلقها الأفكار إلى خلق جديد تؤديه المفردات من خلال تشكيلاتها المتناسبة بروحية إنسجام دقيق وتداخل فعّال تؤديه القدرة العالية في معرفة جمالية الإيقاع الصوتي، وموسيقى الألفاظ متجاوزاً القيمة الدلالية للمفردة إلى المشاركة مع موسيقاها الداخلية وتأثيرها المتداخل بالمفردات الأخرى، وتكتسب الكلمة حساسية جديدة وبعداً آخر تجعل من الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية، لاتفهمها الأذن وحدها وإنما يفهمها الوعي الحاضر والغائب[٣٠]، إن المفهوم الدلالي الجديد للكلمات لايكون مقتصراً على المعنى المجرد، بل يتعداه إلى معانٍ جديدة أخرى تؤديها الصيغة الدلالية المنبعثة من الفكرة وإيقاعها، ومايثيره من استجابات في الوعي واللاوعي عند المتلقي "فالعبارة بتعاقبها البسيط، أو المعقد بطابعها المبتور اللامتصل أو بإنسيابها الهادئ المتصل أو الصاخب يمكن أن تسهم بقسط وافر من التعبير عن المواقف والمشاعر والأهواء من كل نوع ولون، إذ المفروض في الأحوال جميعاً أن يكشف الداخلي عن نفسه عبر التعبير اللفظي أن يعيّن طابعه ومن ثم يتعيّن على المبدع أن يجيد الإنتقاء والاختيار والإنشاد[٣١].

أكّد سعي الشعراء إلى إيجاد إيقاعات جديدة في قصائدهم تنسجم وحالاتهم النفسية وإعطاء مفرداتهم زخماً إيقاعياً منسجماً مع ماتحمله من أفكار ومعانٍ دلالية تؤدي إلى توسيع ساحة الفهم عند المتلقي والإستجابة لها وإيجاد روابط تشده إلى الغور وبناء تشكيلات ابتداعية منها، إنسجاماً مع حالته النفسية ويسعى النظام الإيقاعي إلى استيعاب للتجربة الشعرية، وعليه لابد من أن يستوعبها النظام الموسيقي المنسجم مع خصائصها

من جهة ومع حركة النفس في كيان الشاعر من جهة أخرى، فقد يحتاج المبدع إلى الإيقاع البطيء للإيحاء بحالة نفسية معينة أو الإيقاع السريع لحالة نفسية أخرى(٣٢).

لأن المفردة الصوتية تخرج تلقائياً تبعاً لحالة الشاعر النفسية وعلى هذا فإن الإيقاع الكلي للنص الشعري ربما يعكس حالة نفسية خاصة لدى المبدع وبالتالي فالنص الشعري ماهو إلاّ تعبير بالإشارة والصوت أو بالدلالة الصوتية عن روح المبدع(٣٣). وعليه أن يجعل من الإيقاع قوة فاعلة قادرة على ترك أثر ممتع في القصيدة على المستوى الجمالي والنفسي، وتكشف من خلال التنامي والتكثيف المتصاعد من أفكار داخلية ومواقف تغني التجربة الشعرية وتمنحها آفاقاً جديدة.

إنّ الإيقاع الشعري النابع من لب التجربة النفسية يؤدي غرض التأثير والتوصيل على أحسن مايكون إذا مامزج المبدع بين الفهم الدلالي والفهم الذهني للبنية الشعرية، من خلال حركية الإيقاع وخصوصية التجربة وصولاً إلى إستجابة المتلقي وإنفعاله بها، وقد تقوم كثير من القصائد الغنائية ولاسيما الرومانسية إلى تحفيز النفس وانفعالاتها وتؤدي إلى حالة من المشاركة الوجدانية في التفاعل مع النص، وكما تغيّر المعاني من إنفعالات النفس واستجاباتها فإن الأصوات هي الأخرى تثير معاني أكثر بين التوسع والحدس والتأثر والاستجابة والخلق "مما يستدعي قدرات شعرية خلاّقة معززة بوعي قادر على تنشيط قوة الإيحاء في الإيقاع"(٣٤). فإذا ماسيطر النغم الشعري على السامع وجدنا له إنفعالاً واستجابة في صورة الحزن حيناً والبهجة والفرح حيناً آخر، لأنه يمثل حركات القلب وانفعالات النفس وخلجات العواطف لذلك قبل ان ماينبع من القلب يتجه إلى القلب، والإيقاع يخلق توقاً داخلياً وتوتراً دائماً.

إيقاع متفاعلن مصداقاً:

قبل البدء بالحديث عن القيمة الإيقاعية لتفعيلة "متفاعلن" نذكر أنّ السمة الاساسية التي تميّز الشعر حتى وقتٍ قريب هي الإيقاع في أبسط صورة والوزن الشعري في مجال أكثر تعقيداً، ولعل السر في إيقاع المفردات أو الشعر يكمن في ترتيب الحركات والسكنات في أثناء نطق الكلام، وهي الأساس في موسيقى الكلام ووزنه ولو ذهبنا نستقصي الاحتمالات النظرية كلها التي يمكن ان يتكوّن منها مجموع المتحركات والسواكن عند نطق حرفين فإنّها تكون كالآتي:

متحرك

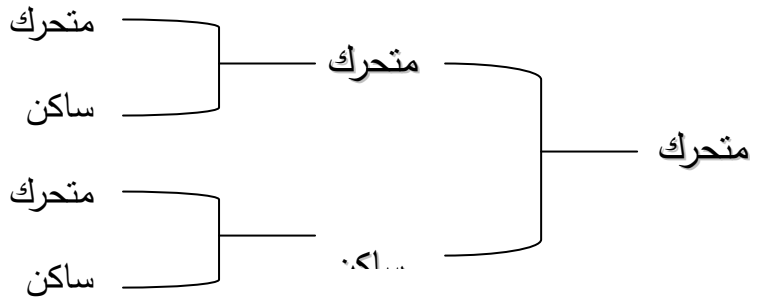
متحرك

ساكن

وعليه فإنّ هناك احتمالين فقط لنطق كلمة مكوّنة من حرفين، وهذان الاحتمالان هما: ١- متحرك + متحرك

٢- متحرك + ساكن

ولو ذهبنا نستقصي الاحتمالات النظرية كلها التي يمكن أن يتكوّن منها مجموع المتحركات والسواكن عند نطق ثلاثة أحرف متوالية فإنها تكون كالآتي:



وعليه فإن هناك أربعة احتمالات فقط لنطق كلمة مكونة من ثلاثة أحرف منطوقة وهذه هي:

١. متحرك + متحرك + متحرك مثل: فَعَلَ

٢. متحرك + متحرك + ساكن مثل: فَعَلْ

٣. متحرك + ساكن + متحرك مثل: فَعْلُ

٤. متحرك + ساكن + ساكن مثل: فَعْلْ

وهكذا، ومايهمنا في عملية الوزن أو الإيقاع هو ترتيب الحركات والسكنات بطريقة متتابعة منسجمة بغض النظر عن طبيعة الحرف المنطوق، ولذلك نرى ان الكلمات: (قامَ، كيفَ، كنْتُ) لها وزن واحد مع الاختلاف الكبير في طبيعة حروفها[٣٥].

عليه يُعدُّ أساس أي وزن هو ترتيب جميع المتحركات والسواكن وما الوحدات الوزنية سوى مقياس لهذا الوزن، ويمكن لأي وزن ان يكتب بطرائق مختلفة تبعاً لاختلاف تقسيم مجموع المتحركات والسواكن إلى وحدات صغيرة، وهذه الحقيقة جديرة بالملاحظة ولو استعرضنا البحر الكامل الذي يحتوي تفعيلة (متفاعلن) لوجدناه يأتي على تسعة أشكال هي:

١. متفاعلن متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلن متفاعلن	
٢. متفاعلن متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلن متفاعلْ	(مقطوع)
٣. متفاعلن متفاعلن متفاعلُ	متفاعلن متفاعلن متَفا	(آحذ)
٤. متفاعلن متفاعلن متَفا	متفاعلن متفاعلن مُتْفا	(آحذ مضمر)
٥. متفاعلن متفاعلن متفا	متفاعلن متفاعلن مُتَفا	(آحذ)
٦. متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلاتن	(مجزوء مرفل)
٧. متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعلات	(مجزوء مذيل)
٨. متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متْفاعلن	(مجزوء مضمر)
٩. متفاعلن متفاعلن	متفاعلن متفاعِلْ	(مجزوء مقطوع)

ويجوز في حشو الكامل أن يأتي:

متفاعلن مضمرة فتكون (متْفاعلن) تتحول إلى (مستفعلن)

ولما كان الشعر شكلاً فنياً مموسقاً فقد حلّق عالياً في أجواء الشعور والعاطفة مخلّفاً كماً هائلاً من الأوزان الشعرية المتفتقة من الأوزان الأصلية بعضها ظلّ مهملاً حتى العصر الحديث الذي أنقذ المهمل وأفاد منه واستثمره نوعاً من التصرفات العروضية النابعة من تطور الحياة والذوق والموضوعات وثقافة الشاعر.. الخ، ويفهم من تعريف موسيقى الشعر بـ"توالي مقاطع الكلام وخضوعها إلى ترتيب خاص مضافاً إلى هذا تردد القوافي وتكرارها"[٣٦]، بمعنى ضرورة تتابع ضربات (إيقاعات) موزعة على وحدات زمنية معينة وهو الشيء نفسه الذي عناه الفارابي في حديثه عن الإيقاع بالقول "النقلة على النغم في أزمنة محددة المقادير والنسب"[٣٧]. وتكرار الظاهرة الصوتية (المتحركات والسواكن) وتتابعها خلال وحدة الزمن يكشف خطورة الموسيقى وأهميتها في عالم النص الشعري، ذلك أن التباين الزمني أو القوة من الإيقاع صعوداً وهبوطاً هو الذي يحفز النفس على الاصغاء والتوقع لتنتظم بعدها حالة المتلقي النفسية مع هذا النظام الذي أسهمت حالة الشاعر النفسية والعاطفية في تشكيل مشاعره المضطربة في لحظة اندفاع لاشعوري نحو هذا النظام، وما ذلك إلاّ لأنّ النفس الإنسانية قادرة على الاستجابة لإيقاعات تتخذ مركزاً يمثله نغم معين أو صوت يستغرق زمناً ما. وهناك تلاحم وثيق –كما قلنا– بين العواطف والانفعالات والمعاني من جهة والموسيقى من جهة أخرى، فهي لاتصبح شعرية بالمعنى الحق إلاّ إذا لامستها أصابع الموسيقى، وهذا التلاحم يظهر لنا التوتر الداخلي للشاعر إنّما

يظهر في الموسيقى الشعرية وبها يقاس مداه، ويمكن القول إنّ "لغة الشعر من دون موسيقى تنحدر إلى نقطة باهتة الوقع لايمكن معها أن نسمّي الكلام شعراً"(٣٨).

يقول د. عز الدين إسماعيل "التفعيلة من غير شك هي أساس النظام الصوتي الذي يقوم بتكراره الشعر، فإن يكن للبيت نظام خاص يتعلق بعدد التفعيلات المستخدمة فقد جاء هذا النظام تالياً –في تصوري– لنظام آخر وأدق هو نظام التفعيلة ذاتها"(٣٩).

ثم يتساءل الدكتور عز الدين لماذا كانت التفعيلة هي أساس العروض أي أساس الميزان الموسيقي للشعر؟ ويجيب "إنّ التفعيلة ليس صوتاً منفرداً بل عدداً صغيراً من الأصوات ينضم بعضها إلى بعض في نسق بعينه واختلاف هذا النسق هو سبب اختلاف التفعيلات"(٤٠).

وقد ذكرنا قبل حين أن التفعيلة لمفردة هي الوحدة الإيقاعية الصغيرة أو هي اللبنة الأولى للوزن الشعري بتتابعها وتلاحمها وترتيبها لأنّ الإيقاع عموماً يعتمد الحركات والسكنات وإن التفعيلات هي الوحدات التي تجسد هذا المقياس.

لقد نظمت نازك الملائكة قصائد كثيرة اعتمدت فيها تفعيلة (متفاعلن) بصور متعددة بما ينسجم مع حالتها النفسية وتجربتها وأحاسيسها، فقصيدة (نغمات مرتعشة) تتألف من خمسة مقاطع رباعية تامة غير مدوّرة نظمت عام ١٩٤٥ مما يوحي بتأثرها بالنزعة الرومانسية وطغيان التأمل والألم والحزن وحواريّة النفس المتعبة، وتفشّي لوعة الأسى فلا يخلو بيت من مفردات العذاب ولاتخلو عبارة من احتراق الذات وثقل الحياة مثل (الكآبة، العذاب، الأسى، الخافق المحزون) والعبارات (تباعد الخطوات ورجعها، والظلام الشاحب ووقع الكلمات المتلاشي، إنطفاء ومضات البسمات والأمل الغارب..) كلها تضفي طقوس الحزن والظلام والاغتراب بمؤازرة الكامل بتفعيلته المؤثرة (متفاعلن) والكامل –على مأأظن– يبقى بحراً صالحاً للتعبير عن هذه الأجواء لأنّه يوفّر "للنص الشعري أكبر قدر ممكن من الموسيقى الدالة الموحية المعبّرة"(٤١).

تقول نازك في قصيدتها الغنائية هذه:

عُد لم يزل قلبي نشيداً صالحاً
يشدو بحبك لحنه المفتونُ
عُد فالكآبة أغرقت بظلامها
روحي خليلي أدمع وشجونُ

عُد لاتدع نفسي يعذّبها الأسى
ويعضّ فيها خافق محزونُ
عُدْ فالحياة –إذا رجعتَ– أشّعةٌ
ومشاعرٌ سحريّة وفتونُ(٤٢)

استخدمت الشاعرة عروضاً مضمرة (متفاعلن) وضرباً مقطوعاً مضمراً (متفاعلْ) في البيت الأول، وعروضاً صحيحة (متفاعلن) وضرباً مقصوراً (متفاعلْ) في البيت الثاني وعروضاً صحيحة وضرباً مضمراً مقصوراً في البيت الثالث وهكذا...

إن هذا التنوع في إيقاع تفعيلة (متفاعلن) قد كسر رتابة العروض والضرب فضلاً عن تفعيلات الحشو وهي جميعاً مما وفّر موسيقى صوتية ذات علامات مؤشرة لموقف الشاعرة "فالإنسجام اللفظي الذي يتم بالاختيار الملائم للألفاظ وترابط الصوت مع المعنى فيها"(٤٣) ناهيك عن توظيف إيقاع تفعيلة مؤثرة مثل (متفاعل) يخلق جواً شعرياً ونفسياً ذا دلالة على عمق التجربة والرؤية والمشاعر المضطربة التي تعيشها الشاعرة، تقول:

خطواتك اللاّتي تباعد رجعها
في مسمعي تحت الظلام الشاحبِ
كلماتك اللاّتي تلاشى وقعها
وخبت بعيداً في السكون الراعبِ
بسماتك اللاّتي خبت ومضاتها
في مقلتيَّ مع النهار الذاهبِ
ذابت جميعاً والستائر أسدلتْ
في سرج الأمل الجميل الغاربِ(٤٤)

فالمقطع هنا تنوعت أضربه التي اعتمدت تفعيلة (متفاعلن) مع تنوع فيها من حيث الزحافات والعلل فقد وردت صحيحة (متفاعلن) ومضمرة (مستفعلن)، أمّا تفعيلات الحشو فقد غلب عليها الإضمار مما قرّب وزن الكامل من الرجز وهذه ميزة تحتسب لتفعيلة (متفاعلن) لأنها تشتغل أو تنسجم مع إيقاعات أخرى وتستثمرها، والمعلوم أنّ كثرة الزحافات تؤدي إلى السرعة خدمة للحالة النفسية واللحاق نغمياً وزمنياً بحركة الأفعال والحوادث والعواطف المتسارعة وهذا الامتزاج والتسارع أدّى إلى تشكلات صوّرية وصوتية مفعمة بالتفاعل والحركية الآنية للتعبير الشعري نفسه، ويمتاز ببنيته الإيقاعية المتنوعة

التي تحقق إمكانيات وزنية متباينة مما يجعل (الكامل) من أكثر الأوزان الشعرية "غنائية ولياناً وانسيابية وتنغيماً واضحاً"[٤٥]. وهو يلائم السرد وطول النفس الشعري واستثارة المتلقي فضلاً عمّا يمكنه من استيعاب الشحنة العاطفية وصلاحيته للأداء العاطفي الحزين لأنّ تفعيلة (متفاعلن) تتكون من خمس متحركات وساكنين مع إمكانية تزحيفها حذفاً وتسكيناً وزيادة، ففي المقطعين السابقين بلغ عدد التفاعيل (٢٩) تفعيلة، في حين بلغت الصحيحة (١٩) تفعيلة فقط.

وكأنّ الشاعرة إنحازت إلى إيقاع الرجز رغبة بالتنويع التي تكتنزه (متفاعلن) وذلك كثر في الشعر العربي من حيث توظيف إمكانية بحرين في أجواء القصيدة الواحدة التي لم تعبّر عن أحزان الشاعرة حسب بل تتحدث عن النفس البشرية وما فيها من أحاسيس وانفعالات، إذن فمهمة الشعر كما يقول هاوسمان هي "تنسيق أحزان العالم"[٤٦].

فلو تناولنا مقطعاً من قصيدة للشاعر عدنان الصائغ بعنوان "الرحيل إلى غابات الروح" وهي من الشعر الحر الغنائي والتي يقول فيها:

الفجر يفترش الحقول المستحمة بالندى
والنخل يلبس حلّة الأمراءِ
يبسطُ ساعديه والنهر المرقرقُ
والحمائمْ
تشدو له ودمي الصدى
ومعاً سنقتسم السنابل والرغيف
ومعاً نغني
هذي المدينة ضيعتي[٤٧]

في هذه المقطوعة تجلت تفعيلة (متفاعلن) مؤثرة حيث أضفى (الكامل) على النص مهابة في البناء اللغوي وإنسياباً في التركيب، مما جعل القصيدة تميل إلى التماسك، والذي شدّها أكثر وجود القافية المناسبة، وهي من القصائد التي تكشف عن واقع مرير يعيشه الوسط الثقافي، والشاعر هنا يقفز فوق الحياة البائسة ويخلق جواً إيقاعياً ضاجاً بالجمال والخلق والابداع.

وقد تأتي تفعيلة (متفاعلن) في إطار مقطع رباعي ذي قوافٍ متنوعة كما في قصيدة (نفسي) لمحمد رضا سلمان، يقول:

نفسي تحوم على الرياض وفي المروج على الخمائلْ
تستنشق العرق الذكي من الزهور مع البلابلْ
وتجوب أرجاء الحقول مع القماري واليمام
جذلى تطوف طليقة عن كل قيد عارية
تجري إذا هبّ النسيم على الرياض مع النسيم
وتخرّ ساجدةً على عكس المراعي والأديم
ترتاد آفاق السما وتخوض مابين الغمام
تلهو وتسرح في الدجى بين النجوم النائية[٤٨]

فالشاعر في هذه القصيدة يتصرف عروضياً بتفعيلات الكامل (متفاعلن) ليخلق جواً من التأثير النفسي والتنويع الإيقاعي حينما تأتي القافية في البيتين الأولين على وزن (متفاعلاتن) المرفلة وجاءت التفعيلة في الأبيات الأخيرة على وزن (متفاعلان) المذيل، وهو بذلك يقترب من محاولات أنور شاؤول الذي ينوع القافية على كل مقطع وهي من الكامل التي يقول فيها:

البرد يلذع وجنتيك وساعديك العاريين
والحقل أقفر لا رفيق يزيل عنك الغمتين
إلاّ الطيور مرفرفات حوّماً من الجانبين
لو تستطيع بمنقر دفعت أذاك ومخلبين
وحمت حماك بمقلتين
الزمهرير هو الأليف يهبّ لا ريح الصبا
وخزاتهُ فوق السهول وبين هامات الربى
تنساب في برد الضحى أفعى وتلسع عقربا
رفقاً بحسنك ياحبيبة واحذري أن ينضبا
رفقاً مخضّبة اليدين[٤٩]

وتذكرنا هذه القصيدة بقصيدة (المساء) لإيليا أبي ماضي من حيث بناؤها الشكلي فكلتاها اعتمدت البحر الكامل في مقاطع رباعية كما ان كلا الشاعرين لم يلتزم بحدود واضحة للتفعيلات فجاءت مرفلة مرة ومذابة أو تامة مرّة أخرى، غير أن أنور شاؤول تناول فيها موضوعاً مختلفاً وكان غير موفق في بعض صوره على الرغم من تدفق تفعيلة

(متفاعلن) المتلاحقة الإيقاع والتي أحدثت جوّاً متتابع المشاعر والدفقات الشعورية ولكنه أضعف هذا الإيقاع الرائع بـ(متفاعلن) بهذه الصورة البائسة المقززة التي شبه بها الزمهرير بالأفعى التي تلسع عقرباً وهو عما تتميز به تلك الدواب على المستوى الحسي، ولا ننسى أن إيليا أبي ماضي ينتمي إلى مدرسة الشعر المهجري تأثرت بالأدب الامريكي والاوربي وبالطبيعة هناك فكانت مؤثراً إضافياً ساعد الإيقاع على تحقيق تأثيره(٥٠).

ولعلّ قصيدة (عشرون أغنية عن الأنهار) للشاعر عبد الرزاق الربيعي والتي تستثمر إيقاع (متفاعلن) في قصيدة حرّة ذات منحى غنائي أنموذج طيب لتدفق هذه التفعيلة ودورها المهم في الدلالة والايقاع، يقول:

عشرون أغنية عن الأنهارِ
انصت يافؤادي
كم حلوةٍ تلك الأغاني
بيضاء قادمة من الدنيا لتجري في بلادي
الدفء والازهار فيها
والنور والأمل العميم
ياأيها النهر العظيم
احفر إلى وطني طريقك
حرّر من البلوى صديقك(٥١)

القصيدة كما قلنا استثمرت تفعيلة (متفاعلن) وهي تفعيلة غزيرة الموسيقى حينما تتفاعل مع غيرها مما يشبهها فتثير التدفق والمرح، ولما كانت الحالة الشعرية التي يتعرض لها الشاعر حالة لها دلالاتها الواضحة على مدى تعلّقه ببلاده التي تواجه تحديات متلاحقة، يستعمل تفعيلات الكامل (متفاعلن) المتلاحقة ليتنفس بها عمّا ضاق به لأنّ طبيعة الإيقاع الشعري يعطي النشوة والسعادة والانطلاق ومن ثمّ نرى الشاعر يلجأ إلى الإضمار وهو زحاف يتحول فيه الثاني المتحرك إلى ساكن (متْفاعلن) والتي تساوي (مستفعلن) وإلى جانب ذلك يستخدم الشاعر (متْفاعلاتن) المرفلة وهي علة زيادة تسهم في تضميد حالة الشاعر النفسية وطبيعة التجربة.

الشعر ليس ثوباً نلبسه الفكرة، إنه كلام يُصاغ في موسيقى مؤثرة عذبة، ولا يكف عن إيصالها، بل يكون جوّاً رحباً يمنح الأنغام جولتها الوحيدة ومتنفسها الوحيد، ويشكل

الإيقاع عنصراً جوهرياً في الشعر، واختفاؤه يؤدي إلى اختفاء خاصية الشعر الأساسية لأنّ الشاعر يبدأ عمله عندما يهيمن عليه إيقاع معين يصبه في تشكيل موسيقي، وهنا تكمن خاصية الإيقاع وتأثيره في الشعر فلو أخذنا قصيدة سعدي يوسف (عن المسألة كلها) وهي ذات أثر في خلق موسيقى متتابعة متدفقة عنيفة الوقع لأنها تتعلق بالوطن، يقول:

بغداد تسكن تحت مئذنةٍ، نهار الفاتح التتري
كنت أظن وجهك طالعاً لي خلف هفّةِ صعفةٍ
الخيل والعجلات في وهج الظهيرة كأنّ آلاف المرايا
لو تراءت عنك، واحدةٌ فواحدة لكنتُ
منحتها صدري، كنت منحتها سرّي(٥٢)

تفعيلة (متفاعلن) تصلح لأكثر الموضوعات الشعرية في تدفقها وسرعة نبضها وتلاحقها، لاسيما والشاعر يلتاع بذكرياته الماضية التي تطرز نسيجها بغداد، غير أننا نراه يعتمد (متفاعلن) المضمرة (اسكان الثاني المتحرك) و(متفاعلْ) المقطوعة وهو أمر ملفت للنظر لأنّ الشاعر أراد للتفعيلة أن تكون أكثر شدّاً وانسجاماً مع شدّة الشوق والانقباض عن مفارقة وطنه وهو يعيش منفياً على طرقات الغربة والبرد والحنين.

وقد يساعد حرف المدّ والقافية المطلقة في إطالة النفس الشعري والإيقاع النغمي لتفعيلة (متفاعلن)، حيث يتجلى ذلك في قول أحمد الوائلي:

بغدادُ لا مرّت عليك بشرّها دهماءُ تعقدُ في سماك سحابا
مطرتْ عليكِ شراذماً ممسوخة حشدت على أرواحنا الأوصابا(٥٣)

فالوائلي بما انطوت عليه نفسه من الحزن والألم وبما علق بروحه من أمل في إيصال معانيه نادباً عاتباً أو مصلحاً أو ثائراً كان يعمد إلى إطالة النفس في قوافيه فضلاً عن أوزان الطويل، فتراه تشيع لديه مثل تلك القوافي المطلقة بالألف والمردفة بها، ويلاحظ على الأبيات السابقة الاستطالة في النغم الناشئة من ألف الاطلاق وألف الردف فضلاً عن طول تفعيلة (متفاعلن) مما وفّر للشاعر فسحة للتعبير عمّا يعانيه من ألم إزاء الأوضاع السائدة في بغداد في الثمانينات وكأنه يستشرف المستقبل وتنبأ بما ستصير إليه من فوضى ودمار فهاهو ببصيرته الثاقبة يحدّد علّة هذا البلد ويشخص العراء الذي يحتوينا الآن بعد الاحتلال وكأنه يعيش معنا ويواسينا بل يعزينا بل يشخص داءنا.

ويلاحظ ان جريان النغم في (متفاعلن) وانسيابه يدفع بالمتلقي إلى عدم الوقوف إلاّ على نهاية جملة اكتمل المعنى فيها من دون النظر إلى شيء آخر كقوله في قصيدة (بغداد):

وتعدّدت أهدافها وتباينت في منهجٍ وتنوّعت أثوابا

فاستُهدفت فيك الفنون وهدّمت دورُ العلوم وشادت الإرهابا

ومعاهدُ التطريب يعطي درسها إسحاقُ أو يدعو لها زريابا(٥٤)

إنْ لم يكن الشاعر ذا بصيرة فماذا يكون؟ هكذا يستمر الوائلي وهو يستشرف وضع بغداد اليوم وهي تعاني الامرين الاحتلال والارهاب والتدهور والخراب الذي حلّ في كل شيء، إنّ حبّ الشاعر لبغداد وتأريخ الحضارة العربية فيها جعله يتحرق أسىً لما آلت إليه بغداد، فجرت أنغام شعره المعتمدة تفعيلة (متفاعلن) وسهولة ألفاظه في الابيات السابقة من دون تكلف لتتدفق المعاني بفعل تلك التفعيلة وتتابع الصور الشعرية في تقسيمات عكست ذلك الألم لتسهم في تعميق نغم الكامل الذي يمتاز بسهولة إيقاعه.

وقد تجري الموازنات في مقابلات لفظية تساهم في تأثير تفعيلة (متفاعلن) كقوله:

فإذا المبالغ في علاكِ مقصّرُ وإذا المقصّر في ثناكِ ضنينُ(٥٥)

وقد أسهمت المقابلة في شدّ نغم شطري البيت، لتجعل من آذان المتلقي منتظرة اكتمال المعنى والصورة بعدما حفزت (إذا) الفجائية ذلك الانتظار والتوقع، ومن ذلك قوله:

ويدٌ تكبّلُ وهي مما يُقتدى ويدٌ تقبّلُ وهي مما يقطعُ(٥٦)

إنّ المقابلة بين الألفاظ مع تفعيلة (متفاعلن) لاسيما بين (تكبّل/تقبّل) و(يقتدى/يقطع) التي جرت على لسان الشاعر تعكس تناقض الأشياء وانقلاب الموازين في واقعنا المزري والتي ضاقت نفس الشاعر بها، وفضلاً عن إبراز الصورة الشعرية جاءت موسيقى (المقابلة) مع (متفاعلن) متوترة قوية أسهم في تكرار مفردة (يد) في بداية كل البحر المتدفق (التفعيلات) المتتابع الإيقاعات. أمّا ماجاء في قصيدة (بغداد) التي ينحو فيها باللائمة على أولئك النفر المهطعين فهو قوة أداء موسيقي أحدثته (متفاعلن) بتتابعها وعمق دلالتها، يقول:

خرقاءُ إمّا أن تكون غبيّة أو أنّها لمآربٍ تتغابى(٥٧)

لقد أحدثت لفظة (تتغابى) وهي مايساوي تفعيلة (متفاعلن) المقطوعة (متفاعلْ) رجرجة في إيقاع البيت بعد أن تكررت اشتقاقاتها (غبيّةً) وكان الوقوف علبها يمثل استقراراً

للنفس ليسهم ذلك في إسناد الموسيقى التي أرادها الشاعر عنيفة ضاربة وجوه الأذلاء ممن أرادوا ببغداد سوءاً.

وقد يوظف الشاعر التضاد ليشكّل صورة تضادية مشرّبة بإيقاع الكامل (متفاعلن) تتوالى فيها الضربات الموسيقية التي ترمي إلى إبراز الصورة المركزة التي يتلقاها المتلقي يقول:

بغدادُ يومك لايزال كأمسهِ صورٌ على طرفي نقيض تُجمعُ
يطغى النعيمُ بجانبٍ وبجانبٍ يطغى الشقا فمرفّه ومضيّعُ
في القصر أغنية على شفة الهوى والكوخ دمع في المحاجر يلدغُ
ومن الطوى جنب البيادر صرّعٌ وبجنب زقّ أبي نؤاس صرّعُ
وبراءةٌ بيد الطغاةِ مهانةٌ ودناءةٌ بيد المبرر تُصنعُ
ويُصان ذاك لأنه من معشرٍ ويضامَ ذاك لأنّه لايركعُ[٥٨]

إن تجربة الشاعر كانت حاضرة في تجربته الشعرية إذ عبرت هذه الصورة التضادية المتعددة بمرافقة إيقاع الكامل عن شعور صادق عندما أزاح الستار عن عمق الجراح التي أصابت بغداد سابقاً وحاضراً وهو ببصيرته كأنه عاش الاحتلال وما أعقبه من خراب ولكن الرجل مات قبل ذلك لكي لايرى مأساته هذه التي استشرفها بنبوغه وموهبته وعاشها بأحاسيسه، وقد استطاعت الصور الجزئية المتضادة التي صورت حالة الشعب العراقي في ظل هذه التناقضات العجيبة بالابتسامات جنب دموع الفقراء في كوخهم وحالة الجوع جنب الاحتكار وسياسة النهب، لتكوّن ثنائية متضادة ألقت بين أيدي المتلقي شجباً واعتراضاً لأوضاع بغداد المأساوية التي ذهب شعبها فريسة تلك الصور المؤلمة وكل ذلك رافقه إيقاع (متفاعلن) المكتمل بلا إضمار أو قطع لأنه أراد أن يستنفذ طاقتها الموسيقية بكل ماوسعه وكانت عوناً له على تعميق الدلالة وقوة التأثير والألم.

الهوامش

---

(١) مجلة الأديب،بيروت،دفاع عن الشعر الحديث، علي الحسيني، ٦٤س، ١٩٥٨، ص٦٧.

(٢) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة،ط٣، ١٩٨٤، ص٣٦٣.

(٣) عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح ناصر نافع، مكتبة المنار، عمان، ط١، ١٩٨٢، ص٥٠.

(٤) التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، د. بدوي بطانة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٦٣، ص٢٦٧.

(٥) تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، د. علي عباس علوان، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، العراق، ١٩٧٥، ص٩.

(٦) ينظر: نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين، ترجمة: محي الدين صبحي، ص٢٠٥-٢١٥.

(٧) ينظر: نظرية الأدب، عدد من الباحثين السوفيت، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، دار الرشيد، بغداد، ص٢٠٥.

(٨) مفهوم الشعر، جابر عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، القاهرة، ١٩٨٢، ص٢٦٢.

(٩) مقدمة للشعر العربي، أدونيس (علي أحمد سعيد)، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧١، ص١١٦.

(١٠) ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، د. علي عباس علوان، ص٢٢٦.

(١١) ينظر: مبادئ النقد الأدبي، أ. ريتشاردز، ترجمة: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٦٣، ص١٨٨.

(١٢) الإيقاع في الشعر العراقي الحديث، ثائر العذاري، ص١٢.

(١٣) ينظر: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، عز الدين إسماعيل، ط٣، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص٣٧٤.

(١٤) ينظر: قضايا الشعرية، يوهان ياكوبسن، ترجمة: محمد العربي ومحمد العمري، دار نويفال للنشر، ط١، الرباط، د.ت، ص٥٤.

(١٥) ينظر: الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، د. عبد الحميد جيدة، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٠، ص٣٥٢.

(١٦) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، المطبعة الأنجلو مصرية، ص٢٠.

(١٧) ينظر: مبادئ النقد الأدبي، ص١٩١.

(١٨) المصدر نفسه، ص١٩٢.

(١٩) ينظر: المتخيل الشعري، ص٢٧.

(٢٠) ينظر:علم الدلالة، أحمد مختار عمر، مكتبة العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، ط١، ١٩٨٢، ص٦٩.

(٢١) ينظر: اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، جاكوب كورك، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٩، ص٢٤.

(٢٢) ينظر: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، جابر أحمد عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٨٢، ص٢٤٩.

(٢٣) لغة الشعر في المنظور النفسي، ريكان إبراهيم، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩، ص٣٩.

(٢٤) ينظر: تشريح النص، عبد الله الغزالي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص١٠٧.

(٢٥) في لغة الشعر، د. إبراهيم السامرائي، دار الفكر للنشر، عمان، ص٧٣.

(٢٦) دور الكلمة في اللغة، ستيفن أولمان، ترجمة: د. كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٥، ص٥٥.

(٢٧) ينظر: قضية الشعر الجديد، د. محمد النويهي، دار الفكر، بيروت، ١٩٧١، ص٢٣.

(٢٨) ينظر: اللغة الشاعرة، عباس محمود العقاد، ص١٦.

(٢٩) الوعي والفن، رينيه ويليك.

(٣٠) ينظر: حركية الإبداع، خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨٢، ص١١١.

(٣١) ينظر: نظرية الشعر عند نازك الملائكة، ص١٥.

(٣٢) في التوازن اللغوي، المعادل الإيقاعي، د. مصطفى الجوزو، مجلة الفكر العربي المعاصر ٦٨-٦٩ لسنة ١٩٨٩، بيروت، ص١٠٨.

(٣٣) ينظر: قراءة اليوم لنص الأمس، جورج طراد، مجلة الناقد، ع٣٦، س١٩٩١، ص٥٢-٥٣.

(٣٤) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، د. محمد صابر عبيد، منشورات الاتحاد العام للأدباء العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص٥٢.

(٣٥) ينظر: نقض أصول الشعر الحر، اسماعيل جبرائيل، دار الفرقان، عمان–الاردن، ١٩٨٦، ص٢٨–٢٩.

(٣٦) شعر التفعيلة والتراث، نعمان القاضي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٧: ص٢٧–٢٨.

(٣٧) كتاب الموسيقى الكبير، الفارابي، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب، مصر، (د.ت): ص٣١٦.

(٣٨) رماد الشعر، د. عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٨: ص٣٠٦.

(٣٩) الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٨٧: ص٨٣.

(٤٠) المصدر السابق، ص٨٤.

(٤١) عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبد الفتاح صالح نافع، ط١، مكتبة المنار، الزرقاء–الأردن، ١٩٨٥: ص٢٢.

(٤٢) الأعمال الكاملة، نازك، الكويت، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢: ص/٣١٢.

(٤٣) مفاهيم النقد الأدبي من النظر للتضييق، ديفيد دتش، ت: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦١: ص٦٠.

(٤٤) الأعمال الكاملة: ١/٢١٤.

(٤٥) العروض والقافية، عبد الرضا علي، دار الكتب، جامعة الموصل، ١٩٨٩: ص٣٨.

(٤٦) الصورة الشعرية، س. دي لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢: ص٣٨.

(٤٧) الأعمال الشعرية، عدنان الصائغ، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت–لبنان، ط١، ٢٠٠٤: ص٦٥.

(٤٨) صحيفة الهاتف، بغداد، ع١٦٧، سنة ١٩٣٩، السنة الخامسة: ص١١.

(٤٩) همسات الزمن، أنور شاؤول، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٠: ص٤٥.

(٥٠) تنظر: القصيدة في الجداول، دار القبس، بيروت: ص٧٥.

(٥١) جنائن معلقة، عبد الرزاق الربيعي، ط١، مطابع النهضة، سلطنة عمان، ٢٠٠٠: ص١١.

(٥٢) ديوان سعدي يوسف، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨: ١/١٧٣.

(٥٣) ديوان أحمد الوائلي، مؤسسة أهل البيت، بيروت، ١٩٨٠: ص٧٠.

(٥٤) ديوان أحمد الوائلي: ص١٣٢.

(٥٥) ديوان أحمد الوائلي: ص٢٠.

(٥٦) ديوانه: ص٥٢.

(٥٧) ديوانه: ص٣٨.

(٥٨) ديوانه: ص٥٢.

المصادر والمراجع

الكتب:

١. الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، د. عبد الحميد جيدة، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٠.

٢. الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، عز الدين إسماعيل، ط٣، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.

٣. الأعمال الشعرية، عدنان الصائغ، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت–لبنان، ط١، ٢٠٠٤.

٤. الأعمال الكاملة، نازك، الكويت، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢.

٥. الإيقاع في الشعر العراقي الحديث، ثائر العذاري، مطبعة النعمان، النجف، ١٩٧٤.

٦. تشريح النص– مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، عبد الله الغزالي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٧.

٧. تطور الشعر العربي الحديث في العراق–اتجاهات الرؤيا وجماليات النسج، د. علي عباس علوان، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، العراق، ١٩٧٥.

٨. التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، د. بدوي بطانة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٦٣.

٩. جنائن معلقة، عبد الرزاق الربيعي، ط١، مطابع النهضة، سلطنة عمان، ٢٠٠٠.

١٠. حركية الإبداع–دراسات في الأدب العربي، خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨٢.
١١. دور الكلمة في اللغة، ستيفن أولمان، ترجمة: د. كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٥.
١٢. ديوان أحمد الوائلي، مؤسسة أهل البيت، بيروت، ١٩٨٠.
١٣. ديوان سعدي يوسف، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨.
١٤. رماد الشعر، د.عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٨.
١٥. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٤.
١٦. شعر التفعيلة والتراث، نعمان القاضي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٧.
١٧. الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٨٧.
١٨. الصورة الشعرية، س. دي لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢.
١٩. العروض والقافية، عبد الرضا علي، دار الكتب، جامعة الموصل، ١٩٨٩.
٢٠. عضوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد الفتاح ناصر نافع، مكتبة المنار، عمان، ط١، ١٩٨٢.
٢١. علم الدلالة، أحمد مختار عمر، مكتبة العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، ط١، ١٩٨٢.
٢٢. كتاب الموسيقى الكبير، الفارابي، تحقيق: غطاس عبد الملك خشبة، دار الكتاب، مصر، (د.ت).
٢٣. في لغة الشعر، د. إبراهيم السامرائي، دار الفكر للنشر، عمان.

٢٤. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، د. محمد صابر عبيد، منشورات الاتحاد العام للأدباء العرب، دمشق، ٢٠٠١.
٢٥. القصيدة في الجداول، دار القبس، بيروت.
٢٦. : قضايا الشعرية، يوهان ياكوبسن، ترجمة: محمد العربي ومحمد العمري، دار نويفال للنشر، ط١، الرباط، د.ت.
٢٧. قضية الشعر الجديد، د. احمد النويهي، دار الفكر، بيروت، ١٩٧١.
٢٨. اللغة الشاعرة، عباس محمود العقاد.
٢٩. لغة الشعر في المنظور النفسي، ريكان إبراهيم، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩.
٣٠. اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، جاكوب كورك، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٩.
٣١. مبادئ النقد الأدبي، أ. ريتشاردز، ترجمة: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٦٣.
٣٢. المتخيل الشعري، أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث، د. محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب والأدباء، بغداد، ٢٠٠٠.
٣٣. مفاهيم النقد الأدبي من النظر والتضييق، ديفيد دتش، ت: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦١.
٣٤. مفهوم الشعر، جابر عصفور،المركز العربي للثقافة والعلوم، القاهرة، ١٩٨٢.
٣٥. موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، المطبعة الأنجلومصرية، ط٣، ١٩٦٥.
٣٦. نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين، ترجمة: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون. والآداب، دمشق، ١٩٧٢.
٣٧. نظرية الشعر عند نازك الملائكة، عبد الرضا علي، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٧.

٣٨. نقض أصول الشعر الحر، اسماعيل جبرائيل، دار الفرقان، عمان-الاردن، ١٩٨٦.

٣٩. همسات الزمن، أنور شاؤول، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٠.

٤٠. الوعي والفن، غيورفي غانتشف، ترجمة: د. نوفل، مراجعة، د. سعد مصلوح، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٠.

الصحف والمجلات:

- صحيفة الهاتف، بغداد، العدد ١٦٧، سنة ١٩٣٩، السنة الخامسة.
- مجلة الأديب، بيروت، ١٩٥٨.
- مجلة الفكر العربي المعاصر ٦٨-٦٩، سنة ١٩٨٩، بيروت.
- مجلة الناقد، العدد ٣٦، السنة ١٩٩١.