

المكوّن الصوتي للإيقاع في الشعر العربي المعاصر

The vocal component of rhythm in contemporary Arabic poetry

مفتاح عواج*

جامعة باتنة 1، (الجزائر)، meftahaouadj@yahoo.fr

تاريخ الارسال: 2022/08/20 تاريخ القبول: 2023/03/01 تاريخ النشر: 2023/06/10

ملخص:

يتناول هذا البحث قضية التشاكلات الصوتية داخل القصيدة الشعرية العربية وما يماثلها إيقاعيا، والتطرق لأهمية الموضوع المتمثلة في التنسيق المحكم بين التراكيب الصوتية داخل أبنية النصوص الشعرية، مع الإشارة إلى اشكاليته حول مدى تحقيق الفاعلية الإيقاعية واستبانة مواقع الإيقاع المماثل لإيقاعات الأصوات المشكّلة للمتن الشعري بشكل متآلف، للوصول إلى نتائج تفضي إلى تشكيل نصوص شعرية إبداعية بناء على فاعلية الرصد المتناسق للآليات الوزنية من طرف الشعراء، والذي يتأتى عن طريق الاستغلال الأمثل للخصوصيات الصوتية وتمظهراتها داخل النظام الشعري.

الكلمات المتاحة: الإيقاع، المكوّن الصوتي، الشعر العربي.

Abstract:

This research deals with the issue of phonemic variations within the Arabic poetic poem and its rhythmic similarities, and addressing the importance of the topic represented in the tight coordination between the vocal structures within the structures of poetic texts, with reference to its problem about the extent to which the rhythmic effectiveness is achieved and the identification of rhythm sites similar to the rhythms of the sounds formed in the poetic text in a harmonious manner. To reach results that lead to the formation of creative poetic texts based on the effectiveness of the harmonious monitoring of metering mechanisms by poets, which comes through the optimal exploitation of the vocal peculiarities and their manifestations within the poetic system.

Keywords: the rhythm, The vocal component, Arabic poetry

1. مقدمة:

لكل لغة مميزات خاصة بها، والعربية واحدة من هذه اللغات لما لها من خصائص جمالية مائزة، ومنها الجانب الصوتي الذي من مميزاته التوزيع العادل للأصوات بدءا من الشفتين إلى أقصى الحلق، فباقي اللغات يصطلح عليها اللغات الغنة لانهيار مخارج حروفها في مدرج صوتي أقصر منه في اللغة العربية، هذا الترتيب العادل والموزع على مستويات منظّمة جعل لها مميزات إيقاعية خارقة تظهر من خلال التجانس الصوتي المميز الذي قلّم يتوفر عند أصوات لغات أخرى، وبناء على ذلك أدرك الشعراء العرب هذه الآليات الصوتية فأبدعوا في نسج نصوص شعرية بديعة الصنعة تصدر عنها تركيبات إيقاعية فارقة متولدة عن

* المؤلف المرسل

خصوصيات هذه الأصوات، ما أهلها لأن تكون اللغة الأكثر شمولاً للتعبير عن وجدان النفس والأقرب لتمثيل الإحساس البشري، ما يؤدي إلى التساؤل عن امكانية الاستغلال الأمثل لهذه الخصوصيات الصوتية، فما مدى توفيق الشعراء في استغلالهم لخصائص الأصوات العربية في تأليف نصوص شعرية إبداعية؟ وهل الإبداع الشعري يتأتى تحقيقه في الشعر العمودي أكثر منه في الشعر الحر؟ وهل نصوصهم الشعرية لها وقعها الإثاري المماثل لإيقاعات الأصوات المشكلة للمتن الشعري؟ كل ذلك يفضي إلى محاولة تجسيد بعض الأهداف التي تكمن في محاولة استبانة التشاكلات الإيقاعية وما يلحق بها من تركيبات صوتية تفسح عن تعالقاتها داخل النظام الشعري، حيث اقتضى استيضاحها بعد المقدمة تناول الإيقاع من خلال التطرق للبناء الإيقاعي، إلى جانب تناول حركية حروف المد واللين داخل النص الشعري، ثم المكون الصوتي، وبعد ذلك القافية والتطرق لقضية الترجيح القافوي، والتكرار، ثم خاتمة للبحث بالوصول إلى بعض النتائج والتي من أهمها اكتساب كل نموذج شعري لإيقاع خاص به اعتبر ثروة إيقاعية تضاف للشعر العربي.

2. الإيقاع

1.2 . البناء الإيقاعي:

إن الكلام عن الأصوات وتركيباتها يميلنا إلى الإيقاع الذي يعدّ المنسق العام لترتيبات الأصوات في كل عمل شعري، ومعروف أن الإيقاع الخاص بأي قصيدة له مكونات خاصة منها صوتية ونفسية ودلالية، حيث يعتبر المكون الصوتي للإيقاع «جزءاً هاماً من بنية الإيقاع العام للقصيدة، فالحروف والكلمات والأصوات هي الوحدات الأساسية لمادة الفن الشعري، ومن انتظامها داخل الكلمات والتراكيب بنسب وأبعاد متناسبة ومنسجمة مع مشاعر النفس وأحاسيسها يتشكل العمل الفني»⁽¹⁾ الذي يهذبّه الشاعر بشكل يتجلى فيه صورته المعبرة عن الوجدان الشعوري والنفسي التي يراد نقلها للمتلقى، فهذه الحركية تولد إيقاعات مميزة يطغى عليها الجانب الصوتي المشكل للقصيدة ما يؤدي إلى بعث إيقاعات مميزة تعطي النص جرساً موسيقياً تطرب له الأذن حين سماعها وتعبيراً عن حالة نفسية شعورية رغبة في إيصال رسالة معينة، هذا التصوير مجسّد بتركيب لمجموعة ترسيمات صوتية عبارة عن «موجة صوتية داخلية في صميم البناء الإيقاعي للشعر، تسير سيرَ الشاعر، وتردّد صدى أنفاسه، وتلوّن رؤيته بجمال أصدائها فترسم من خلال نغمها أجمل لوحة شعرية.»⁽²⁾ يجسد فيها الشاعر ترجمة لشعوره في قوالب صوتية متناسقة، يراعي فيه الانسجام الإيقاعي الذي يؤثر في النفس، والذي يكون «في تركيب أصواتها، إذ هناك بعض القواعد يراعيها المتكلم عند النطق، ففي الفصحى مثلاً لا يستساغ الابتداء بساكن، أو الوقوف على متحرك، كما يثقل الساكنين أو توالي أكثر من ثلاثة متحركات بحركة واحدة»⁽³⁾ ماعداً في حالات مخصوصة كالتقاء الساكنين في القافية وهو ما يسمى بالمترادف أي التقاء الساكنين من غير فاصل مثال ذلك كلمة: (الغريق) سواء أكانت حروف مدّ أو حروف لين.

وبناء على ذلك يختار الشاعر الأصوات التي تساوق إحساسه النفسي، وهذا الاختيار هو عبارة عن تعديل لمجموعة من الأفكار المبعثرة في فكر الشاعر على شكل خام، فتلعب اللغة دوراً في تنظيم هذه الأفكار على شكل

أسطر شعرية لها ترسيمات صوتية مميزة، حيث يخضع تنظيم الأصوات لنوعية الإيقاع المراد توقعه بترسيمات صوتية متتابعة مراقبة من طرف الإيقاع، يلعب فيها دور المنسق بين هذه التشكيلات مع تقديم وتأخير وحذف وزيادة والتدخل في الحالات التي لا يمكن أن يكون لها صدى إيقاعيا مؤثرا وبالتالي العمل على التعديل المتناسق لبنية النص الشعري الإيقاعية.

2.2 حروف المد واللين:

لاحظ الدارسون أن نسبة التأثير في الحركية الصوتية الخاصة بالمسار الإيقاعي داخل النصوص الشعرية تكمن في حروف المد واللين «التي تمتاز بخصائص موسيقية تجعلها أقدر على إحداث تأثيرات نفسية أشبه بالتأثير الذي يحدثه اللحن الموسيقي، ووصف (لانس) هذا التأثير بأنه نوع من الشوق»⁽⁴⁾، لما لها من أثر بالغ على نفسية الشاعر والمتلقي حيث يستخدمها الشاعر في تنويع الإيقاع على حسب تموجاته النفسية التي يخضع لها، سواء في الحشو أو في القافية، فيأخذ التنوع الإيقاعي لهذه الحروف في الحشو منحى تصاعديا وتنازليا، فالتكرار لحروف المد في الحشو ونسبتها المرتفعة أو المنخفضة دلالة على حالة النفس المنطلقة التي تبحث دوما عن إخراج مكبوتاتها، والتي لا يساوقها في ذلك إلا حروف المد التي يجاور نطقها حالة إخراج الزفير وبالتالي التعبير الصحيح عما بداخل النفس بالتساوق مع هذه الحروف مما يؤدي إلى «قدرة الأصوات على تكثيف اللغة وإغناء دلالاتها، لأن الشاعر في انتقاء ألفاظ قصيدته التي ينظمها لا يتعامل معها تعاملًا اعتباطيًا بل يسعى إلى أن يكشف الخواص الحسية لأصوات الكلمات وينتقيها انتقاءً تنسجم رؤيته الفكرية والشعورية»⁽⁵⁾ ويظهر أثرها أكثر حين تقرب نهاية البيت أي القافية، حيث تدخل في تصنيفات القافية بأنواعها، فنسبة تكرار حروف المد في القافية دلالة أيضا على الحالة النفسية للشاعر، لأنها منتهى آخر السطر ومنتهى دفته الشعورية، لذلك يسعى عند البدء في نظم سطر آخر التخلص من مكبوتاته في القافية، من أجل التفرغ لتشكيل السطر الذي بعده فيكون صداها أكثر قوة ورسانة، وبناء على ذلك تظهر «فاعلية حروف المد واللين فيما تحدثه من تنوع في الإيقاع بين الانخفاض والارتفاع ينجم عن طولها المقطعي المناسب مع هواء الزفير، مما يبطئ حركة الإيقاع، ويهدئ من توتره دون أن تؤثر تلك الأصوات على صفات الأصوات الساكنة السابقة لها أو اللاحقة، فهي تحافظ على العلاقات الطبيعية بين الأصوات الساكنة فنحس بوجودها دون أن تقف عائقًا بينها، ومن هنا كان لها دور في منح الإيقاع صفات هرمونية مميزة، شديدة التأثير في تلوينه، وإعطائه خصوصيته، إذ إن كل حرف من حروف اللين تظهر له نعمة واضحة في النطق والإنشاد»⁽⁶⁾ بناء على خصوصيته البيولوجية باتحاد أعضائه الخاصة أثناء إصداره، وخصائصه الصوتية المرتبطة بترجمة إنفعال الشاعر حين نطقه، فهذه الأسطر الشعرية للشاعر السعودي محمد الفهد العيسى، من قصيدة بعنوان "الطبيعة الخرساء" من الكامل تبين لنا كيفية استعمال الشاعر وتوقيفه في استخدامه لأصوات المد للتعبير عما بداخله:

أَوَاهُ يَا صَحْرَاءُ لَوْ تَتَحَدَّثِينَ
وَتُنَبِّئِينَ

عَمَّا وَرَاءَ الصَّمْتِ مِنْ سِرِّ دَفِينِ

فَلَقَدْ مَضَى عَهْدُ طَوِيلِ

(تدوير)

جَدًّا طَوِيلِ

وَأَنْتِ يَا صَحْرَاءُ لَا تَتَكَلَّمِينَ
 خَرَسَاءُ
 أَمْ أَخْرَسْتِ مِنْ جَذْبِ السِّنِينِ؟
 وَتَعَاقَبْتَ بِجَتَّاحِ مَوْطِنِكَ الْأَمِينِ
 وَتَشُدُّ عَيْتَكَ أَنْ يَلِينُ
 صَحْرَاءُ مَاذَا؟ (تدوير)

هَلْ أَتَاكَ الْهُدْهُدَ الطَّيْرَ الرَّسُولُ
 هَلْ جَاسَ فِي دُنْيَاكَ مَا بَيَّرَ السُّهُولُ؟
 حَتَّى انْتَهَيْتِ إِلَى فُلُولِ⁽⁷⁾.

يمكننا القول أن الشاعر عمد إلى اختيار حروف المدّ التي قبل الروي بناء على انفعالاته النفسية التي ترجمت اختياره لتكبيّة القافية من حيث حروف الروي والردف المتنوع ما بين حرفي الياء والواو، ويفصل بينهما بحرف الـرُدف الألف في كل من الكلمتين (خرساء، وماذا)، فالأسطر الستة الأولى كان الـرُدف هو حرف المد الياء، وهنا نرى انتهاء الدفقة الشعورية للشاعر فاختر أن يميزها فكان الـرُدف حرف الألف، وهو توقف إيقاعي مؤقت، ثم الأسطر الثلاثة الأخرى، ثم يفصل بقافية الـرُدف فيها هو الألف، ثم يكمل القافية المردفة بحرف الواو، وهذا الاختيار لحروف المد التي قبل الروي مبني على أساس نفسي مفاده أن الشاعر يتحدث عن الصحراء، وبالتالي انعكس اختيار الحروف على نفسية الشاعر من خلال الأصوات الصادرة عن هذه الحروف، فالترسيمات الصوتية المكونة والصادرة من التراكيب المتنوعة التي اختارها الشاعر يجب أن تكون مسايرة لانفعالات النفس، تصعد بتصاعد الإيقاع النفسي وتنزل بنزوله موازية للإحساس النفسي الداخلي تظهر من خلال تراكيب الأسطر التي شكلها الشاعر بناء على رغبته الشعورية وليس اعتباطا، فالصحراء هو مكان مستوي على الأرض ورؤيته تكون على مستوى أفقي، ولذلك يعتمد الشعراء إلى اختيار العبارات التي تكون أقرب إلى التعبير عن أحاسيسهم الداخلية والتي تنطبق وتنعكس على مخيلة ما يكتبونه وما ينظمونه، فكلمة الصحراء يسند لها تقريبا بعض المصطلحات التي تعبر عنها مثلا (بعيد، فسيح، طويل) وما يكون عموديا يكون التعبير عنه بقافية مردفة بحرف المد الألف، مثال ذلك: (حار، صفاء، نقاء، سماء، عال، ..)، فاختيار الحروف يتم بناء على نوع مخارجها ودورها في التكوين الصوتي للنص الشعري والتي تخضع لبنية النص من الناحية النفسية والتي يكون عليها الشاعر أثناء تكوينه النص الشعري.

3.2 . المكون الصوتي:

ينقسم المكون الصوتي إلى قسمين قسم أفقي ويمثله الوزن والتفعيلات، وقسم عمودي ويتمثل في الأعراب والأضرب، والمشارك بينهما هو القافية من ناحية حدودها على المستوى الأفقي، وموسيقاها وتكرار رويها المتداول على المستوى العمودي، حيث يقوم الشاعر بمنح كل قسم خصائصه الصوتية التي اختارها ويصقلها وينسجها لتشكيل في الأخير وحدة إيقاعية متناسقة

بين جميع العناصر تمنح القصيدة هيكلًا موسيقيًا ونغميًا تطرب له الآذان، فيمثل المكون الصوتي الأفقي النسبة الأكبر من الدلالات الصوتية والنفسية والدلالية التي تمثل حالة الشاعر المبنية على انفعالات صادرة من أغوار النفس، فالحجم المخصص للمكون الأفقي من عدد كبير من التشكيلات اللفظية جعل الشاعر يخصص لها النسبة الأكبر في التعبير عما يجود به خاطره أما نسبة تمثيل المكون الصوتي العمودي فتكون أقل من سابقتها حيث أن الحيز المسموح له ضيق بالمقارنة مع الترسيمات الصوتية الأفقية، وغالبا ما ينحصر في جانب القافية أو التكرار سواء باللفظ أو بالمعنى، وبناء على ذلك يحاول الشاعر أن يركز اهتمامه بالقافية أكثر من أي عنصر آخر لأنها المركز الصوتي الذي يبرز بقوة من خلال ترديد الأبيات والأسطر الشعرية، فالمتلقي لا يستطيع أن يميز التجانس الصوتي بين تفعيلات الحشو بقدر ما يطلق حكمه من خلال سماعه لموسيقى القافية بجميع عناصرها، لأنها العنصر الأكثر اهتماما والأكثر بروزا من الناحية الصوتية حيث يستطيع أن يميزها تقريبا أي مستمع «ولكون العرب قد استأنسوا بالإيقاع وتجلياته الصوتية الملائمة للسمع فإنهم "أولوا القافية اهتماما كبيرا ... إذ أنها تلعب دور مولد صوتي معنوي مقيد بالمعجم" 1 إذن، لا منافاة بين القافية كمركز صوتي، والقافية كمركز معنوي، إذ يتساوقان في تأدية وظيفة مشتركة تحدث أثرا جماليا إيقاعيا مثيرا للانتباه، وإن كانت متباينة من حيث ارتسامتها الموقعية، فإن دورها في جميع الحالات يكاد يكون موازيا تبعا للإيقاع النفسي الذي يكون الفيصل في استدعاء كل واحدة على حدة، بيد أن القافية في جميع حالاتها تكون مرتبطة بالدلالة المعنوية. مما يفضي إلى اتحاد تفاعلي بين القافية كصوت وبينها كمعنى على اعتبار "أن كل كلمات القافية ذات دلالة صوتية خاصة تقتضي دلالة معنوية معينة" 2»⁽⁸⁾ هدفها ترجمة الإحساس الداخلي للشاعر وبثه للمتلقي.

3 القافية

1.3 الترجيح القافوي:

إن اختيار التركيب الخاص بقافية معينة في أي قصيدة هو عبارة عن صدى لانفعال الشاعر الذي يراه يلائم ويمثل ترجمة لأحاسيسه من ناحية الجرس الموسيقي الذي يصدر عنها، وهذه الاختيارات تدخل في قضية الترجيح القافوي الذي يقوم به الشاعر بناء على انفعالاته النفسية المبنية على مجاورة التشكيل الصوتي القافوي لحالاته الوجدانية وهي جزء من عملية البناء الشعري، فالترجح القافوي له ارتباط بالمعنى الإيقاعي العام الذي يمثل القصيدة من خلال الأثر الدال على حسن اختيار الشاعر وميوله لهذه القافية على حساب أخرى، فاختياره للحروف الانفجارية مثلا له دلالة عن اختيار توجهه الإيقاعي الذي يراه بأنه يؤدي غايته الإيقاعية التي يشاركه فيها المتلقي وبهذا تبرز أهمية الترجيح القافوي كضرورة «يفرضها نظامه، ولا تحتلي معطياته من خلال الظاهر العام، ولكن من خلال حرف الروي المكرر، وكذا الترسيمات المقطعية المخصوصة بالقافية ككل. أما تشاكلة الداخلي فلا يستبين إلا بدراسة عميقة تهدف إلى إبراز مكوناته والبث في حدثها الإيقاعي المتفرد، على اعتبار أنها تشترك مع باقي المكونات الأخرى في التفاعل الإيقاعي العام المنظم لإيقاع النص. إن الترجيح القافوي واجهة تعلن عن ترسيماتها الإيقاعية التي يوحد بينها حرف الروي»⁽⁹⁾ الذي يعتبر منتهى التشكيل الموسيقي الذي ينسجه الشاعر من بداية كل سطر حتى نهايته فاصحا عن مجاورة موسيقية متناسقة ومتألفة بين الحشو والقافية ورويهما، وهو ما تقصيت أثره في هذه الأسطر الشعرية للشاعر السوري "عمر أبو ريشة" من الوافر:

مَسَاءُ الْحَيْرِ .. هَذِي قُبْلَةٌ عُجَلَى .. فَمَا أَهْنَا!
 أَمْضِي؟ مَنْ يُطِيقُ البُعْدَ عَنْ فِرْدَوْسِهِ الأَسْنَى
 وَفِيمَ نُقِيمُ لِلْعُدَالِ، يَا حُورَيْتِي وَزَنَا
 لِيَأْتِ الفَجْرُ .. وَلِنُنْقِلَ حِكَايَةَ حُبِّنَا مِنَّا (10)

فالشاعر اختار لقصيدته قافية المتواتر وهي متحرك بين ساكني القافية، فالترجيح القافوي كان بناء على تواتر الحركات والسكنات في الأسطر الشعرية، وكذلك حركات الحروف سواء في الحشو أو في القافية، فالغالب هو حركة الفتح، وهو ما نلاحظه من كلمات (أَهْنَا، أَسْنَى، وَزَنَا، مِنَّا)، فكان الترجيح القافوي على صيغة الكلمات التي قبلها من ناحيتين: الأولى: بناء القافية على صيغة الكلمات التي سبقتها مثل (هذي، قبلة، عجلَى، أمضي، ليأت، ينقل)، فجاءت القافية كذلك بهذا الشكل وهي: (أَهْنَا، أَسْنَى، وَزَنَا، مِنَّا)، فالترجيح جاء بناء على التركيب الصوتي للكلمات، فالغالب هو توالي الحركات والسكنات واحدة بواحدة، إلا في حالات قليلة أجد توالي متحركين ثم ساكن، فالبيت الأول عند تقطيعه يصبح:

مَسَاءُ الْحَيْرِ .. هَذِي قُبْلَةٌ عُجَلَى .. فَمَا أَهْنَا!
 مَسَاءُ الْحَيْرِ .. هَذِي قُبْلَةٌ عُجَلَى .. فَمَا أَهْنَا
 0/0/ 0// 0/0/ 0//0/ 0/0/ /0/0 /0//

والثاني كان بناء على تفعيلة: فَعْلُنْ المنفصلة، حيث كل كلمة تقريبا تقابلها تفعيلة مستقلة، هذي، عجلَى، أمضي، ينقل، فهذا التركيب الصوتي أعطى هاته الأسطر إيقاعا مميزا يتمثل في تراتب الكلمات بما فيها القافية على نسق صوتي واحد لا يفرق بين القافية كمركز صوتي، وبين الحشو، والثاني الصيغة التي تؤدي نسقا صوتيا مميزا زائد إشباع القافية واستعماله لتفعيلة مفاعلتين مكررة دون تفعيلة فعولن والتي أدت إلى ترابط الأسطر ككل يظهر من خلالها عدم التمييز بين الأسطر الشعرية فكأنها على خط واحد، لعب فيها الإشباع دورا مميزا في الترابط بين هاته الأسطر، من أجل التواصل الموسيقي بينهم، حيث يعدّ الإشباع «من أهم المظاهر المؤدية إلى الاسترسال النغمي، إضافة إلى وظيفته كرابط جمالي/نغمي، يتوخى منه تمديد صوت الروي، ليلتحق نغمه ببداية البيت الموالي له، وذلك لغاية إيقاعية تأثيرية وإبصاليه، منسجمة مع النظام الإيقاعي العام المنظم لحركية النص، إنه يساعد على حدوث إيقاع متداخل ومتشابك في آن واحد، ومن ثم سمي وصلا» (11) للروي المطلق، حيث يتمحور دوره في تكثيف إيقاع الترسيمات الصوتية داخل النص الشعري، فهو عبارة عن مد صوتي يصدر عنه إيقاع مجانس لحركة الصوت المشبع، واختلافاته ما بين إشباع حروف المد الناتجة من نطق حروف مختلفة مجانسة لحركة الحرف، أو إشباع حرف الهاء في آخر الأبيات والأسطر الشعرية هي التي تعطي النص الشعري إيقاعا متميزا تطرب له النفس، لأن من ميزته الإضمار، فالنفس تطرب لشيء مسموع غير مكتوب، لذلك كان الإشباع «ضرورة من الضرورات الصوتية التي ينقاد لها الشاعر دون إرادة، لأنه غاية إيقاعية تحتم وجودها بوجود الصوت في آخر البيت، فاستلزم إطلاقه تحققا صوتيا كامنا في بنائه الوزني المتغير» (12).

ويقول عبد الرحيم كنون عن القافية المطلقة بأنها «كباقي المكونات الأخرى التي يتشكل منها النص الشعري، تخضع لإيقاع النفس، وهو الوازع الفني الذي يزرع بنياتها التشاكلية، ولذلك تعد أصوات القافية صورا معبرة عن الحالات الطارئة في

الوجدان الشاعر، وتشاكلها دليل انتمائها إلى نفس المنهل»⁽¹³⁾ وهو ما لاحظته في هذه الأسطر الشعرية لعدوى طوقان من قصيدة: (مع المروج) من الكامل:

هَذِي فَتَاتُكَ يَا مُرُوجُ، فَهَلْ عَرَفْتِ صَدَى خُطَاهَا
عَادَتْ إِلَيْكَ مَعَ الرَّبِيعِ الخُلُوِ يَا مَثْوَى صِبَاهَا
عَادَتْ إِلَيْكَ وَلَا رَفِيقَ عَلَى الدُّرُوبِ سِوَى رُؤَاهَا
كَالْأَمْسِ، كَالْعَدِ، ثَرَّةَ الْأَشْوَاقِ .. مَشْبُوباً هَوَاهَا
*

هِيَ يَا مُرُوجَ السَّفْحِ مِثْلِكَ، إِنَّهَا بِنْتُ الْجِبَالِ
«جَزْرِيمُ» رَوَى قَلْبَهَا وَسَقَاهُ مِنْ خَمْرِ الخَيَالِ
دَرَجَتْ عَلَى السَّفْحِ الخَضِيرِ، عَلَى المِنَابِعِ وَالظَّلَالِ
رُوحاً تَفْتَحُ لِلطَّبِيعَةِ، لِلطَّلَاقَةِ، لِلجَمَالِ! (14).

فنرى أن الشاعرة قد تصرفت في هيكل النص عموماً والقافية خصوصاً، محاولة دمج هيكل النص الشعري وتغييره من النمط العمودي إلى النمط الحر، فمزجت بين الهيكلين بتعديل طفيف، وأبقت على ميزة الشعر الحر بالتنوع القافوي من خلال الانتقال من روي إلى آخر على حسب تموجاتها النفسية الطارئة دون المساس بهيكل القافية المؤسسة، فعند التمعن جيداً في هذه الأسطر يظهر لك أنها من نمط الشعر الحر، ويظهر ذلك في التحرر من قيود الروي الموحد، ولكن الهيكل الأصلي للنص هو مجزوء الكامل المرقل، وتفعيلاته هي:

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلَاتُنْ.

وتصلح على منوال الشعر العمودي بتعديلها على الشكل التالي:

هَذِي فَتَاتُكَ يَا مُرُوجُ *** حُ فَهَلْ عَرَفْتِ صَدَى خُطَاهَا
عَادَتْ إِلَيْكَ مَعَ الرَّبِيعِ *** عِ الخُلُوِ يَا مَثْوَى صِبَاهَا
عَادَتْ إِلَيْكَ وَلَا رَفِيقَ *** قَى عَلَى الدُّرُوبِ سِوَى رُؤَاهَا
كَالْأَمْسِ، كَالْعَدِ، ثَرَّةَ الـ *** أَشْوَاقِ .. مَشْبُوباً هَوَاهَا
هِيَ يَا مُرُوجَ السَّفْحِ مِثْ *** لِكَ، إِنَّهَا بِنْتُ الْجِبَالِ
«جَزْرِيمُ» رَوَى قَلْبَهَا *** وَسَقَاهُ مِنْ خَمْرِ الخَيَالِ
دَرَجَتْ عَلَى السَّفْحِ الخَضِيرِ *** رِ عَلَى المِنَابِعِ وَالظَّلَالِ
رُوحاً تَفْتَحُ لِلطَّبِيعَةِ *** عَةَ لِلطَّلَاقَةِ، لِلجَمَالِ

فهذه الهندسة البديعة لهاته الأسطر أعطت إيقاعاً صوتياً متداخلاً من كل الجوانب، فالشاعرة مزجت بين النمطين العمودي والحر، وأعطت لكل منهما خصائصهما من خلال تفاعلات الكامل المجزوء المرقّل، وعدم الفصل بين الشطرين ليصبح النمطان متداخلين، وفي جانب القافية جمعت كذلك بين خصائص النمطين، كتوحيد القافية والتحرر من الروي، فالروي مختلف وهذه ميزة الشعر الحر، والقافية موحدة وهذه ميزة الشعر العمودي، لذلك كان صدى القصيدة الصوتي يتمايل بين القديم والحديث، حيث يمكنه احتواء أكبر قدر من الأحاسيس والمشاعر التي يستطيع الشاعر بهذه الطريقة أن يثبثها للمتلقي «وإذا كان حرف الروي يعلن عن جهازه الصوتية البينة، فإن الأصوات الأخرى المكونة للترسيمات المقطعية القافوي تضم إيقاعها الصوتي أحياناً، وتصبح وظيفتها كإمانة في تقوية حرف الروي ليقوم هذا الأخير بتمثيلها بإيقاعه الترجيعي الذي يكتسب قيمته الفنية بارتباطه بدلالة النص ارتباطاً محكماً»⁽¹⁵⁾ يستبين أثرها باستقصاء دورها المضمّر غير المعلن داخل بنية النص الشعري، فالترسيمات الإيقاعية التي ينسجها الشاعر تعطي نسقاً صوتياً متنوعاً يؤدي إلى فاعلية إيقاعية موسيقية تطرب لها الأذان تظهر من الترسيم الصوتية للقافية والتي لها «دور فاعل في إيقاع النص، وفي إرسالته الفنية، إذ هي قارعة للإيقاع من جهة، وقارعة للدلالة من جهة ثانية. ولذلك إذا لم يراع تموضعها اختل دورها واستنفرتها الذوق ومجها السمع»⁽¹⁶⁾، خاصة في الشعر العمودي حيث يظهر أثر القافية جلياً من حيث استخدامها، إذا كانت غير متزنة،

أما في الشعر الحر فإن تنوع القافية يكون بشكل متعدد في مختلف الأسطر الشعرية في القصيدة الواحدة، وكثير من الشعراء لا يراعي هذا الالتزام بالقافية لأنه يرى فيه تقييداً آخر، ويلجأ إلى تنوع كثير في لوازم القافية.

2.3 التكرار:

يلعب التكرار أثراً بارزاً في إثراء القصيدة إيقاعياً، فهو ميزة صوتية ناتجة عن انفعال نفسي، فتكرار حرف ما أو كلمة له غاية شعورية في نفسية الشاعر أراد بثها صوتياً لتعطي مدلولاً إيقاعياً داخل النص الشعري، ومن تشاكلاته ما ورد في هذه الأسطر لسميح القاسم من قصيدة "خطاب من سوق البطالة" من بحر الرمل، يتكلم فيها عن معاناة الفلسطينيين من الاحتلال الصهيوني:

رُبَّمَا أَفْقَدُ - مَا شَعْتُ - مَعَاشِي
رُبَّمَا أَعْرِضُ لِلْبَيْعِ ثِيَابِي وَفِرَاشِي
رُبَّمَا أَعْمَلُ حَجَارًا، وَعَتَّالًا، وَكَنَّاسَ شَوَارِعِ
رُبَّمَا أُبْحَثُ فِي رَوْثِ الْمَوَاشِي عَنْ حُبُوبِ
رُبَّمَا أَحْمَدُ عَرِيَانًا وَجَائِعِ
يَا عَدُوَّ الشَّمْسِ لَكِنْ لَنْ أَسَاوَمِ
وَأِلَى آخِرِ نَبْضِ فِي عُرُوقِي سَأُقَاوَمِ⁽¹⁷⁾

فهذا التكرار مفاده رسالة الشاعر إلى المحتل بتقديمه بعض الاحتمالات التي قد يفكر فيها المحتل أو مازال، فالغاية أنه مهما فعلت فلن تجد ما تصبو إليه، غير التشبث والبقاء والمقاومة.

فتكرار كلمة في الأسطر الشعرية توحى نفسياً إلى حالة الشاعر التي تظهر بارزة، وهي نفسية التحدي والمقاومة والتصدي، فتوظيف الشاعر للتكرار في القصيدة قد يكون «لدوافع نفسية وأخرى فنيّة، أمّا الدوافع النفسية فإنها ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقّي على السواء، فمن ناحية الشاعر يعنى التكرار الإلحاح في العبارة على معنى شعورية يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره ... ومن ناحية المتلقّي يصبح ذا تجاوب يقظاً مع البعد النفسي للتكرار من حيث إشباع توقعه وعدم إشباعه، فتشرب تجربته بثناء التجربة الشعرية المتفاعل معها»⁽¹⁸⁾ صوتياً ونفسياً ودالياً.

4. خاتمة:

وعموماً فإن إخضاع تراكيب الألفاظ لصيغ صوتية متنوعة غرضها الجمع بين حسن اختيار الأسطر الشعرية وملائمتها لقوالبها أو لصيغها مع نفسية الشاعر، فقد تكون الصيغة واحدة ولها عدة إيقاعات صوتية فكلمة مستفعل، ينطبق عليها كلمة مستدرّك ومستوفى، ولكن الإيقاع الصوتي لكل منهما مختلف تماماً، فالأولى مقيدة والثانية مطلقة يختار على منوال إحداها بناء على نفسيته، وكذلك تفعيلة فعولن في المتقارب مثلاً تصلح لها ألفاظ مركبة بصيغة التفعيلة كعجوز، وجنوب، ورسول، ولها كلمات أخرى عروضياً تابعة لتفعيلة فعولن، أما صيغتها فمختلفة عنها كسريع، سماء، مُقيّد، وهناك تفعيلة مشتركة بين كلمتين، جزء من كلمة وجزء من الأخرى، لذلك يتم التركيب الصوتي على عدّة نماذج إيقاعية للتنوع في إصدار التشكيل الموسيقي الذي يصبو إليه الشاعر، ومما سبق يمكن استخلاص بعض النتائج نذكرها كالآتي:

- طغيان المكون الصوتي الأفقي يؤدي إلى ثراء كمي إيقاعي متنوع، فيما ينحصر المكون الصوتي العمودي في جانب القافية ورويتها إلى جانب التكرار.
- تبني الترجيح القافوي بتفضيل صيغة صوتية إيقاعية على أخرى يجب أن يخضع للحالة الوجدانية المثلثة للانفعال الداخلي.
- ضرورة تماثل الترسيمات الصوتية الخاصة بالروي المطلق أو المقيّد مع الحالة النفسية للشاعر تصعد بتصاعد الإيقاع وتنزل بنزوله.
- اعتماد صيغة تكرار الحروف أو المفردات وحسن توظيفها وصياغة تراكيبها الصوتية داخل النصوص الشعرية ينتج عنه أثر إيقاعي وموسيقي مميز يمثل ترجمة لحالات النفس الباحثة عن إخراج مكبوتاتها.
- استيضاح العامل النفسي داخل القصيدة يتأتى على شكل نسوج صوتية ودلالية، لاستنباط أثره الحقيقي المترجم لنفسية الشاعر وتأثيره على المتلقي.
- تنوع الإيقاع ما بين نصوص الشعر العمودي والشعر الحر، أدى إلى اكتساب كل نموذج لإيقاع خاص به اعتبر ثروة إيقاعية تضاف للشعر العربي.

- ومن خلال ما سبق يمكن تقديم بعض الاقتراحات والتوصيات الخاصة بالإيقاع في الشعر العربي والتي يمكن أن تتمحور حول ضرورة مراعاة المكونات الخاصة بالشعر العربي ومحاولة التنسيق بين خصوصياتها الإيقاعية لتحقيق الغاية الإيقاعية التأثيرية لدى المتلقين للرسالة الشعرية، حسب خصوصيات النص الشعري ومقصدته، إذ أن الترسيمات الصوتية المؤثرة لا تكون موضوعة اعتباطاً، وإنما لميزة إيقاعية داخل نظام المجاورة الصوتي، فلبناء النص الشعري وتحقيق أثره في الذات المتلقية يستلزم أن تكون مكونات الإيقاع متآلفة مع بعضها، عن طريق اتحاد تفاعلي لمجموعة حلقات إيقاعية صوتية، ونفسية ودلالية لتؤسس للإيقاع العام للقصيدة الشعرية العربية.

5- الهوامش:

- 1- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، ط01، 1418هـ - 1997م، ص: 151.
- 2- عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط 01، 1989م، ص: 80.
- 3- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ص: 151.
- 4- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ص: 155.
- 5- جمال طالبي، الإيقاع الصوتي في قصيدة بلقيس لنزار قباني، مجلة إضاءات نقدية، السنة 5، العدد 17، 2015م، ص: 106.
- 6- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ص: 155.
- 7- عبد عون الروضان، الشعراء العرب في القرن العشرين، الأهلية للنشر والتوزيع، ط 01، 2005م، ص: 445-446.
- 8- عبد الرحيم كنوان، من جماليات إيقاع الشعر العربي، دار أبي رقرق للطباعة والنشر، الرباط، ط01، 002 م، ص: 118.
- 9- عبد الرحيم كنوان، من جماليات إيقاع الشعر العربي، ص: 119-120.
- 10- عبد عون الروضان، الشعراء العرب في القرن العشرين، ص: 366.
- 11- عبد الرحيم كنوان، من جماليات إيقاع الشعر العربي، ص: 131.
- 12- عبد الرحيم كنوان، من جماليات إيقاع الشعر العربي، ص: 131.
- 13- المرجع نفسه، ص: 137.
- 14- فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ك 01، 1993م، ص: 07.
- 15- عبد الرحيم كنوان، من جماليات إيقاع الشعر العربي، ص: 138.
- 16- عبد الرحيم كنوان، من جماليات إيقاع الشعر العربي، ص: 143.
- 17- سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، دار العودة، بيروت، د ط، 1987م، ص: 447.
- 18- جمال طالبي، الإيقاع الصوتي في قصيدة بلقيس لنزار قباني، ص: 118-119.

6- المراجع:

- 1- ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، ط01، 1418هـ - 1997م.
- 2- عبد الرحمن الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط 01، 1989م.
- 3- عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ج 01، 1995م.
- 4- جمال طالبي، الإيقاع الصوتي في قصيدة بلقيس لنزار قباني، مجلة إضاءات نقدية، السنة 5، العدد 17، 2015م.

-
- 5 - عبد عون الروضان، الشعراء العرب في القرن العشرين، الأهلية للنشر والتوزيع، ط 01، 2005م.
 - 6 - عبد الرحيم كنون، من جماليات إيقاع الشعر العربي، دار أبي رزاق للطباعة والنشر، الرباط، ط 01، 002 م.
 - 7 - فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ك 01، 1993م.
 - 8 - سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، دار العودة، بيروت، د ط، 1987م.