

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ورقلة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية وآدابها

## البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان

مذكرة لنيل شهادة الماجستير

تخصص : الأدب العربي ونقده

إشراف الدكتور :

عبد القادر داخلي

إعداد الطالب :

مسعود وقاد

### لجنة المناقشة

جامعة باتنة	رئيسا	الأستاذ : د / كمال عجالي
جامعة باتنة	مشرفا ومقررا	الأستاذ : د / عبد القادر داخلي
جامعة بسكرة	عضوا مناقشا	الأستاذ : د / صالح مفقودة
جامعة ورقلة	عضوا مناقشا	الأستاذ : د / أحمد جلايلي

السنة الجامعية : 2003 / 2004



الإهداء

إلى مروح

ذلك العبقري الفذ

المخيل بن أحمد الفراهيدي

## مقدمة

إن العالم حركة دؤوب، ولا يمكن لأي كائن حي أن يحافظ على حياته إلا بالحركة، وخلال كل تغير أو وضعية تتخذها هذه الحركة هناك إيقاع مستمر، وكل ظاهرة كونية لها إيقاعها المؤثر فيما عداه تأثيرا يجعل من تجاذب جزئيات الكون بعضها للبعض الآخر حركة إيقاعية دافعة إلى التماسك.

وتكتمل معالم هذه الحركة الإيقاعية وتكون أكثر اتضاحا وبروزا في الشعر، الذي لا تتحدد ماهيته إلا من خلال الإيقاع، ولذلك فإن علاقته به عضوية مصيرية غير قابلة للفصل مطلقا، بل هي علاقة تماهٍ وهوية، وهو ما جعل العرب إلى عصور متأخرة يعرفون الشعر بالكلام الموزون المقفى الذي تحكمه هندسة موسيقية منتظمة لا تقبل الخلل، لكن بدخول القصيدة العربية إلى عهد الحداثة تطور هذا المفهوم، وتحطمت تلك العلاقة بين الموسيقى. بمفهومها الخليلي والشعر، وانتقل مفهوم موسيقى الشعر إلى مفهوم الإيقاع. بمعناه الواسع، وتطور في ظل المنهج البنيوي إلى ما يصطلح عليه بالبنية الإيقاعية، هذا المفهوم الأشمل الذي يسعى إلى استثمار كل الطبقات الصوتية والدلالية والبلاغية، بدافع من تعقد التجربة الشعرية وعمقها، مما أدخل الإيقاع في علاقة جدلية مع الدلالة، لا يحدث بها خلل إلا صاحبه شرخ في شعرية القصيدة، لأن حركة الشعر الحديث أذابت ثنائية (الشكل والمضمون) التقليدية، وصارت الطاقة الإيقاعية تتولد عن الدلالة، كما أن الإيحاءات الدلالية تنبجس من الإيقاع، وهذا التعالق الجدلي يبدأ من نقطة بؤرية يتقاطع عندها الإيقاع بكافة مستوياته مع الدلالة في منطقة غامضة محاطة بالأسرار لا يستطيع كشفها إلا المتمرسون بالشعر، وعن هذا الاتحاد تتمخض مستويات دلالية جديدة مليئة بالغموض والقابلية للتأويل يلازمها تطور وتعقيد وعمق في البنية الإيقاعية.

من هنا نبعت فكرة البحث الرامية إلى الكشف عن بعض ملامح هذه البؤرة الغامضة المراوغة دائما بين الخفاء والتجلي، ولقد استقرت محاولات الكشف عنها على مجموعة شعرية في ديوان فدوى طوقان هي (الليل والفرسان) لأنها تعد نُقْلةً فنية في شعرها عموما، وفيها تكتمل الخصائص الإيقاعية لأسلوبها، ويبرز نضج فني لا نعثر على نظير له في المجموعات السابقة، حيث تمثل مرحلة هامة في الحياة الشعرية لهذه المبدعة، إذ من خلالها تنتقل إلى ركب الحداثة الشعرية، ويضاف إلى هذه الأسباب الموضوعية التي دفعتنا نحو مقارنة هذه المجموعة الشعرية أسباب ذاتية

تُختزل في إعجابنا الشديد بالكتابة الشعرية الطوقانية التي تستأثر بترجمة الانشغال المركزي للهمم العربي، فتخفق كلما بدقاته فلا يملك متلقيها إلا التعاطف معها.

وفكرة البحث بهذا الطرح الذي يسعى إلى الكشف عن مظاهر ذلك التعالق بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، ويجعل الوزن عنصرا دلاليا في النص أفرد لها الدكتور العراقي محمد صابر عبيد كتابا صدر حديثا بعنوان ( القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ) وهو كتاب أفادني كثيرا، ولا أعتقد - في حدود علمي - أن هناك كتابا غيره تناول الفكرة بهذا الطرح. وقد أفدت - كذلك - من مؤلفات الناقد البنيوي كمال أبي ديب، والدارس اللغوي إبراهيم أنيس، وبعض مؤلفات الناقد المغربي محمد بنيس.

وهكذا تظافر العامل الذاتي والعامل الموضوعي لخوض غمار التجربة الطوقانية بكل مخاطرها متسلحين بآليات المنهج البنيوي الذي لا مناص من التسلح به في مقارنة البنية الإيقاعية، إذ إننا قبالة مجموعة من البنى التي تتعالق وتتبادل التأثير والتأثر جدليا لتصنع واقع النص الشعري، ولتكون المقاربة أكثر دقة وموضوعية تمت الاستعانة ببعض الإجراءات الأسلوبية تحت ضغط جملة من التقنيات كالإحصاء والوصف والاتقاء..

ولقد اقتضت ضرورة الدراسة أن يُقسّم البحث إلى ثلاثة فصول تنتهي بخاتمة تُحوصل فيها النتائج، أما الفصل الأول والمعنون بـ : البنية الإيقاعية المفهوم والتشكل، فقد كان نظريا، وتناول مفهوم الإيقاع عند القدماء والمحدثين، والمراحل التي مر بها هذا العنصر، وهي ثلاث ؛ مرحلة التمهيدي وتشمل تلك المحاولات الأولية التي قام بها الشعراء الرومانسيون قصد الوصول إلى بديل إيقاعي يستغرق تجربتهم الفذة، ومرحلة التبني وتتضمن تلك الخطوات الجريئة التي مشاها كل من نازك الملائكة وبدر شاكر السياب على جسد القصيدة الخليلية، ومرحلة التجاوز المتمثلة في البدائل العروضية التي تقدم بها كل من محمد النويهي وكمال أبو ديب، ثم سعت جهدي إلى أن أصنف العناصر التي تشكل البنية الإيقاعية الجديدة مقتفيا كل آثار هذا التشكل.

وأما الفصل الثاني الموسم بـ : البنية العروضية في شعر فدوى طوقان فهو فصل تطبيقي انقطع إلى ما يمكن الاصطلاح عليه بالإيقاع الخارجي، تناولت فيه المزاجية الموسيقية بأبعادها الإيقاعية - سواء المزج بين البحور أو المزج بين التفعيلات - وإشعاعاتها الدلالية، ثم درست الترخيصات العروضية وعلاقتها بتغيير المجاري الدلالية للنصوص، وتعرضت بعدها إلى عنصر التدوير بين إشكالية

النمطية التي لصقت بالقصيدة الحديثة وجمالية المنجز الشعري، كما تناول مسألة النبر الشعري وتفاعلاته مع النبر اللغوي في تشكيل الحيوية الإيقاعية والدلالية لنصوص الديوان، وأخيرا تمت مدارسة البنية التقفوية للشعر الطوقاني، تشكلها ونسبة مساهمتها في صناعة شعرية هذه النصوص.

وأما الفصل الثالث فقد عنونته ببنية الإيقاع الداخلي في شعر فدوى طوقان، وسعيت إلى تلمس آثار الإيقاع الداخلي في النصوص الطوقانية من خلال مجموعة من البنى التي تتمظهر بها البنية البلاغية، وقد اكتفيت فيها برصد إيقاع الصورة دونما تطرق للأشكال البلاغية الأخرى كعلم المعاني وعلم البديع، ذلك أن دور الصورة في صناعة الإيقاع الداخلي يكفي نموذجا بارزا للإيقاع البلاغي. كما تناولت الإيقاع الداخلي بوصفه بنية سمعية، وتتضمن هذه البنية إيقاع الأصوات، وإيقاع التكرار بمختلف أشكاله، وإيقاع التشاكل، ومن البنى التي يتمظهر بها الإيقاع الداخلي البنية الدلالية، وتتضمن إيقاع الفكرة، وإيقاع العقدة والحل، وإيقاع التقابل، وأخيرا تعرضت للبنية المرئية المتمظهرة في إيقاع البياض وإيقاع علامات الترقيم.

ولم تخلُ طريق البحث من العوائق التي عطلت مسيرته فترة وعلى رأسها ندرة المراجع التي تجمع مادة البحث وتصنفها كما يتمنى الباحث، فلا نجد دراسة تعقبت البنية الإيقاعية وأحاطت بكل جوانبها إلا تلك التي تنظر إليها على أنها لا تتعدى الوزن والقافية والتفاصيل المملة للزحافات والعلل. ومن الصعوبات التي واجهت البحث كيفية التعامل مع المادة الشعرية ذاتها؛ إذ قد تتجمع أحيانا جملة من الخصائص الإيقاعية الهامة في النموذج الشعري الواحد مما يضطرنا إلى مقارنته عدة مرات، إضافة إلى مشكلة عدم استقرار المصطلح، فقد تعددت وجهات النظر حول المصطلح إلى أن يضطرب الدارس بنيتها؛ ويختار بأيها يأخذ من ذلك مصطلح (النبر) على سبيل التمثيل.

وعلى الرغم من ذلك فقد دارت عجلة البحث وبلغ نهايته المقررة، ولسنا نطمح - مع ذلك - إلى أن نكون قد استحدثنا جديدا، ولكن نرجو - في الوقت نفسه - أن نكون قد أمطنا اللثام ولو بقدر يسير عن هذه العضلة الشائكة التي ما تزال طريقها مليئة بالمغامرة، آنذاك سيكون الفضل الأكبر في الإنجاز عائدا إلى الدكتور المشرف الذي لم نلاق منه إلا كل خير، وعلى الله قصد السبيل.

تقرت في 2003/09/08

## الفصل الأول :

### البنية الإيقاعية : المفهوم والتشكل.

حول مفهوم الإيقاع.

من الصورة الموسيقية إلى البنية الإيقاعية.

عناصر البنية الإيقاعية.

## حول مفهوم الإيقاع

جاء في لسان العرب أن (( المَيْقَعُ والمَيْقَعَةُ كلاهما المطرقة، والإيقاع مأخوذ من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يُوقَّعَهَا وَيُبَيِّنُهَا ))<sup>(1)</sup> وقد ربط - قديما - بينه وبين الوزن، قال السجلماسي في تعريف الشعر : ((الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة ومتساوية وعند العرب مقفاة ))<sup>(2)</sup> وقد شرح قوله موزونة بأن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى قوله متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية عدد زمان الواحد منها مساو لعدد زمان الآخر.

ولا يكاد الدرس العربي القديم كله يخرج عن هذا المفهوم الذي يطابق الإيقاع بالوزن ذلك أن العلماء القدامى لم يتعمقوا الإيقاع ولم يدركوا جوهره، فأهملوا الحركة الإيقاعية وركزوا على ارتباطه بالزمن (( ولم يلحظه الدارسون إلا من خلال الموسيقى والوزن الشعري مع أنه كان من أوضح فني العمارة والزخرفة الإسلاميين، كما كان الأساس الذي قامت عليه علوم البلاغة والفن اللغوي ))<sup>(3)</sup>. وقد كان الجاحظ يؤكد أن وزن الشعر من جنس وزن الموسيقى وأن كتاب (( العروض من كتاب الموسيقى وهو من كتاب حد النفوس، لا تحده الألسن بحد مقنع قد يعرف بالهاجس كما يعرف بالإحصاء والوزن ))<sup>(4)</sup>.

ويؤكد ابن فارس الفكرة نفسها (( إن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة ))<sup>(5)</sup>.

وعلى الرغم من أن الإيقاع ظل مرتبطا بالموسيقى إلا أننا نلمح إحساسا به لدى ابن طباطبا دون أن يميزه تمييزا واضحا في معرض تعريفه للشعر بأنه ((كلام منظوم

1 - ابن منظور : لسان العرب، م 6، مادة (وقع)، دار صادر بيروت، ط1، 1997

2 - أبو محمد القاسم السجلماسي : المترع البديع في تجنيس أساليب البديع، ت: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط 1980 ص 281

3 - عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة 1992، ص221..

4 - الجاحظ : ثلاث رسائل للجاحظ، رسالة القيان، المكتبة السلفية، القاهرة، 1344 هـ، نقلا عن: ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سورية، ط1، 1998. ص27.

5 - ابن فارس : الصاحي في فقه اللغة و سنن العرب في كلامها- تحقيق السيد أحمد صقر - دار إحياء الكتب العربية - بيروت 1977. ص 238.



بائن عن المنشور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستفق من تصحيحه، وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به<sup>(1)</sup>. فهو يعرف الشعر على أساس بنيته اللغوية المنتظمة القائمة على التجانس والانسجام لا على أساس الوزن، والتناسب الصوتي مثلما كان سائدا بين نقاد تلك الفترة لكنه لا يثبت ذلك إلا ليقر حقيقة أخرى ترتبط بشمولية الإيقاع و تتمثل في كون الشعر مرتبطا بالإيقاع أكثر مما هو مرتبط بالوزن (( وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدالأجزائه))<sup>(2)</sup>.

أما عن مفهوم الإيقاع في المعاجم العربية القديمة فقد ظل تابعا للمفهوم الذي نقله ابن سيده عن الخليل بن أحمد الفراهيدي بأن الإيقاع (( حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية))<sup>(3)</sup>، وهذا التساوي والتوالي لا يخرج بالإيقاع عن أساسه الوزني. وقد جاء في لسان العرب - كما سبقت الإشارة إليه - بأنه - من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها - وفي القاموس المحيط : (( هو إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها))<sup>(4)</sup>. وقد امتدت حركة الإيقاع عند القدماء إلى الحروف أيضا، فقد عرفه أبو حيان التوحيدي بقوله : (( فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة متعادلة ))<sup>(5)</sup>، وبصفة عامة فإن الدرس القديم للإيقاع الشعري ظل مرتبطا بالإيقاع الموسيقي لما بينهما من تناسب زمني في المسافة بين الحركة والسكون، فهم لم يلحظوه إلا من خلال الوزن الذي يقوم بدوره على التناسب في زمن الحروف، وتتابعها، وترتيبها، وتكرارها بنسب محدودة، فحصرُوا الإيقاع الشعري في إطار زمن النطق، ولم يتعدوه إلى عناصر أخرى.

1 - ابن طباطبا : عيار الشعر، تحقيق : طه الحاجري، ومحمد زغلول، المكتبة التجارية، القاهرة، 1956، ص 03.

2 - نفسه، ص4.

3 - ابن سيده : المخصص، السفر (3)، مادة (وقع)، دار الفكر، بيروت، 1978.

4 - مجد الدين الفيروز أبادي : القاموس المحيط، الجزء الثالث، مادة (وقع)، شركة فن الطباعة، مصر، ط5، (د ت).

5 (4) - أبو حيان التوحيدي : المقابسات، تحقيق : محمد توفيق حسن، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص285.

ولعل المحاولة التي تعد أكثر دقة ضمن المحاولات ذات الطابع التنظيري التي عرضت لدراسة الإيقاع في الدرس العربي القديم تلك التي قال بها حازم القرطاجني حين فرق بين التناسب الزمني في الموسيقى والتناسب الزمني في الشعر، فعنده أن الشعر يتكون من ((التخايل الضرورية وهي تخايل المعاني من جهة الألفاظ، وتخايل اللفظ في نفسه، وتخايل الأسلوب، وتخايل الأوزان والنظم))<sup>(1)</sup>. والملاحظ في هذا الكلام أن حازمًا يفرق بين الوزن والنظم الذي يقيمه على جملة من الخصائص الصوتية والإيقاعية المنتظمة، كما يستأنس بفاعلية الإيقاع البلاغي الذي يتمثل في الإيقاع القائم على التناسب بين المسموعات والمفاهيم القائمة بدورها على التخييل، لذا فالوزن ((تعضده الآراء البلاغية والقوانين الموسيقية، ويشهد به الذوق الصحيح، والسماع الشائع عن فصحاء العرب، لكن معرفة جهات التناسب في المسموعات والمفاهيم لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلي في ذلك، وهو علم البلاغة الذي تدرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع))<sup>(2)</sup> والكلمة عنده وهي أساس القول الشعري تقوم على التوافق بين ما هو مفهوم وما هو مسموع، لذلك فهي تكتسب خاصية الموسيقى المتجسدة في قدرتها على الإيحاء الصوتي القائم على استغلال الصفة المكانية، يقول: ((ولأن للنفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدد راحة شديدة واستجدادا لنشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال ولها في حسن اطراده في جميع المجاري تأثر من جهتي التعجب والاستلذاذ للقسمه البديعية والوضع المتناسب العجيب فكان تأثير المجاري المتنوعة وما يتبعها من الحروف المصوتة من أعظم الأعوان على تحسس مواقع المسموعات من النفوس))<sup>(3)</sup>.

ومن هذا الكلام يتجلى حسن ربط القرطاجني بين المستوى الدلالي والمستوى النظمي من خلال حركة الألفاظ والعبارات في نقلتها ووضعها وأنحاء ترتيبها المتمثلة فيما

1 - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجعة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986، ص89.

2 - نفسه، ص224.

3 - نفسه، ص422.

اصطلح عليه حازم بالنظم، وحرركته فيما ترمي إليه من أغراض القول، وكيفية اطرادها وتباينها، وكل ما تطلبه النظم انعكس بالضرورة على الأسلوب. وبهذا يمكن الوقوف على مدى ما تميز به القرطاجني عن النقاد القدامى لما التبس عليهم معنى الوزن العروضي. بمعنى ترتيب الألفاظ والمقاطع ((حتى أصبحت كلمة الموزون تعني المنظم والمرتب، وهذا غير صحيح لأن التنظيم والترتيب والتناسب يمكن أن ندل عليه بكلمة نظم. أما كلمة وزن وموزون فتدل على مقدار الثقل والخفة)).<sup>(1)</sup>

وأما الإيقاع من وجهة نظر حديثة فهو مصطلح إنجليزي انشق أصلاً من اليونانية. بمعنى الجريان والتدفق، وتطور فيما بعد ليصبح مرادفاً للكلمة الفرنسية (*mesure*) المعبرة عن المسافة الجمالية<sup>(2)</sup>، ويرمي بصفة عامة إلى التواتر المتتابع بين حالي الصمت والصوت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف، أو الضغط واللين، أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء، أو التوتر والاسترخاء... وقد أرجعه كولردج في القرن التاسع عشر (( إلى عاملين أولهما التوتر الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة فيعمل على تشويق المتلقي، وثانيهما المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة، والتي تولد الدهشة لدى القارئ ))<sup>(3)</sup>، ويذهب « رتشاردز » إلى أن الإيقاع ينشأ عن عاملي التكرار والتوقع، وتتجسد آثاره في نتائج التوقع (( سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل، أو لا يحدث، وعادة ما يكون هذا التوقع لاشعورياً، فتتابع المقاطع على نحو خاص يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من النمط دون غيره ))<sup>(4)</sup> فينشأ عن ذلك أفق من التوقعات في ذهن المتلقي أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع، وبهذا فالإيقاع لا ينتج عن الصوت منفرداً، أو العنصر الشكلي معتمداً على ذاته ولكنه وليد النسيج المتألف في علاقاته بأعضاء أخرى، لذلك فهو يتعالق جسدياً بالعناصر الأخرى في المنجز الشعري، وهو ما أشار إليه « سوريو » في أثناء حديثه عن الإيقاع الشعري

1 - محمد العياشي : نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1976. ص45-46.

2 - Paul Robert : Dictionnaire de Langue Française ( 7 tomes ) , societe du nouveau lettre , Paris, 1975. p213.

3 - ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص21.

4 - مصطفى السعدي: التغريب في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1988. ص124.

بأنه (( تنظيم متوال لعناصر متغيرة كيفيا في خط واحد، وبصرف النظر عن اختلافها الصـوتي ))<sup>(1)</sup>، وماهية الإيقاع التي تتحدد بهذا المفهوم بنى عليها « هويتهد » نظريته في الإيقاع حين رأى أن صيغة الإيقاع لا تكمن دائما في التكرار المتشابه بل إنها تنهض على التمايز والاختلاف - أيضا - داخل البنية الواحدة أو القالب ، لذلك جنحت الدراسات الحديثة التي اهتمت بالإيقاع الشعري نحو الإيقاع الداخلي النابع من صميم النص كضرورة تعبيرية تساهم في تشكيل البنية الهيكلية له، وهذه البنية تنهض بدورها على الإيقاع في كونه التناوب الزمني المنتظم للظواهر المتراكبة، وبما أنه ينشأ غالبا من تفاعل عنصرين متمايزين، وفي ظل فعاليات متنوعة للعوامل الأخرى المكونة للمنجز الشعري التي غالبا ما تكون متعارضة، فإنه - أي الإيقاع - يتمثل بالدرجة الأولى في الاستثمار الماهر لهذه العوامل المتعارضة، وكلما كان الاستثمار على درجة عالية من المهارة والوعي كان للإيقاع قدرة أكبر على التعبير والتأثير والتصوير<sup>(2)</sup>، ذلك أن الإيقاع ليس إطارا كليا يقف عمله على رصف الألفاظ وترتيبها ترتيبا معيناً وإلا لكان أصحاب المنظومات التعليمية أشعر الناس (( ولكن له قيمة كيفية، وطاقت جمالية، وقدرات فائقة على التعبير هي نصيبه من المساهمة في الشعر ))<sup>(3)</sup> ولا يتحقق الإيقاع الشعري تحققا نموذجيا جماليا إذا كان بعيدا عن مهمته الأساسية وهي تأكيد المعنى وتعزيزه، ولا يجب أن يفهم أن الإيقاع بوصفه هذا يقبل التجزئة، إذ بنيته في أساسها وحدة لا تتجزأ، والتأثير يكون للإيقاع في جملة وليس للوحدات التي تبني القصيدة عليها مجزأة، والتوازن الكمي الهندسي المنتظم انتظاما حرفيا صارما لا يفسر حقيقة الإيقاع، بقدر ما يجسدها التقابل والتناظر، المعاوذة والاختلاف، الانتظام والبتير لأن (( هذه التقابلات الثنائية هي التي تساعدنا على إدراك التخلخل النفسي، والتوتر العاطفي في ثنايا النص، وتوحي بالضغط الداخلي لمخزون التفاعل الحيوي للمشاعر الإنسانية، والإحساس بالتجارب الشعورية ))<sup>(4)</sup>، ولا يتأتى ذلك إلا باختلاف

1 - عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص188.

2 - محمد العياشي : نظرية إيقاع الشعر العربي ص69.

3 - نفسه، ص124.

4 - عمران الكبيسي : مقال : أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر المعاصر، مجلة أفلام، عدد:1، السنة : 1990.ص25.

الصوت والمعنى وانصهارهما في مركب عضوي واحد، لأنه ليس للصوت في حد ذاته تأثير جمالي، ولا إيقاع لقصيدة أغلقت معانيها على القارئ إغلاقاً كاملاً، فإدراك المعنى العام، أو النغمة الانفعالية للنص على الأقل شرط في إيقاظ وتيرة الإيقاع، يرى إليوت من خلال المحاضرة التي ألقاها سنة 1942 (( أن موسيقى الشعر ليست شيئاً يوجد منفصلاً عن المعنى، والمعنى في الشعر يتطلب موسيقى الشعر حتى نفهمه الفهم الكامل، وحتى نتأثر به التأثر الواجب له... إن الشعر يحاول أن يحمل معاني أكثر مما يستطيع النثر أن يؤدي، وإن موسيقى الشعر هي التي تمكنه من الوصول إلى تلك المعاني)) (1).

وإذن فعلاقة الإيقاع بالدلالة سواء على المستوى الصوتي أو اللفظي أو التركيبي هي إحدى دعائم القصيدة العربية الحديثة، وأبرز عامل من عوامل التجربة الشعرية الناجحة، (( فقد بدت الموجة الشعرية الجديدة متجهة إلى الوحدة العضوية للقصيدة، حيث لا يعود الشكل يمثل لباساً مفصلاً لحجم الموضوع المطروق، وإنما عنصراً مكوناً للتجربة الشعرية وملمحة من ملامح الشخصية الشاملة لهذا الكيان الفني الوليد الذي هو القصيدة)) (2).

والإيقاع صفة لا تقتصر على الشعر والنثر الفني فحسب وإنما تبدو في كل الفنون المرئية وإذ (( هناك إيقاع للطبيعة، وآخر للعمل، وإيقاع للإشارات الضوئية، وإيقاع للموسيقى، وهناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التشكيلية)) (3) فهو بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الفن، بل هو ظاهرة عرفها الإنسان في حركة الكون المنتظمة أو المتعاقبة أو المتألفة المنسجمة، كما عرفها في حركة الكائنات من حوله، قبل أن يعرفها في تكوينه العضوي، فأدرك أنها الأساس الذي يقوم عليه البناء الكوني ليضمن حركة الظواهر المادية، بما يوفره لها من توازن وتناسب ونظام. وكل ظاهرة كونية لها إيقاعها المؤثر فيما عداه تأثيراً يجعل من تجاذب جزئيات الكون بعضها ببعض الآخر حركة إيقاعية دافعة إلى التماسك، فالأرض تدور والسحاب يتحرك، والجبال تحسبها ثابتة وهي تمر مر السحاب،

1 - محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، دار الفكر، بيروت، ط2، 1971. ص19 وما بعدها.

2 - محمد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط1، 1996. ص75.

3 - رينيه ويليك، وأوسطن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987. ص170.

والماء يتصاعد بخارا إلى الفضاء ويكون تشكيلات من الغيم المفعم بالخصب، وتتكون جبال من برد، وتتحرك الرياح، فتثير السحاب فينساق السحاب إلى بلد ميت، فيحيا ويخضر في مهرجان من أصوات الرعود وأضواء البروق<sup>1</sup>، ومن تآلف هذا التشكيل الإيقاعي لحركة الكون تنبثق موسيقى الحياة، و موسيقى الكلمة، و موسيقى الحدث، و موسيقى الروح، و موسيقى الزمان و المكان، ولما وجد الإنسان كل ما حوله ينتظم بحركة إيقاعية توفر له الانسجام والتوازن وتمنحه الراحة والمتعة، راح يحاكيها بحركات جسده، ونبرات صوته من خلال إبداعه لجملة من الفنون كالرسم والنحت والرقص والموسيقى والشعر<sup>2</sup>، وكل هذه الفنون ((إبداعات فنية تقوم على نظام من علاقات التوازن أو التوازي أو التكرار أو التناسب أو الانسجام... وما هي إلا تطبيق لهذه المعاني التي لاقت في وجدان المبدع تجاوبا شعوريا أحس معه إحساسا عميقا بالروعة والجمال))<sup>3</sup>.

والإيقاع بهذا المعنى العام يأخذ في سياقاته الإجرائية أشكالا شتى فهو ((التكرار المتسق لوضع أو مركز قوة، لمعنى أو حركة، وهو أحد أنواع الوحدة لأنه تركيز على حركة أو نغم أو لفظ معين يظهر في تناوب الحركة والسكون، الأنوار والظلام، عودة البداية في النهاية، رجوع القرار في الأغنية، رد العجز على الصدر في الشعر، تكرار قافية واحدة أو قواف متناوبة، رجوع نوبة واحدة أو عبارة موسيقية في المعزوفة، فهو تناظر زمني يقابله في الطبيعة توقف الحركة أمام حاجز ثم استئنافها، ويقوم جمالها على لذة انتظار ما نستبق حدوثه))<sup>4</sup>.

إلا أن هذا لا يجب أن يوهم بوصف الإيقاع على أنه مجرد وسيلة إطراب أو استجابة لحاجة نفسية صرف، فهو ذو قيمة خاصة من حيث المعاني التي يوحي بها، وإذا كان الفن تعبيرا إيحائيا عن معان تفوق المعنى الظاهر، فالإيقاع وسيلة هامة من وسائل هذا التعبير، لأنه لغة التواتر والانفعال. لذلك ارتكز عليه الشعر ارتكازا أساسيا في موسيقيته، وعد أحد أهم أركانها التي تنهض أولا على الانسجام أو تآلف

1 - ينظر: صابر عبد الدائم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتحول، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1993، ص11.

2 - محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، ص126.

3 - ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص17

4 - عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ص115.

الأصوات (( فالشعر يعمل من خلال عناصره المكونة جميعا على تحقيق أعلى نسبة ممكنة من الانسجام والتوافق في القصيدة ويأتي الإيقاع لدعم هذا الإحساس العام بالانسجام. ))<sup>(1)</sup> وهذا ما جعل الإيقاع أحد أهم خصوصيات التجربة الشعرية لأنه يرتبط ارتباطا حيا بحيويتها، ومن ثمة ب حياة النص الداخلية، ويتشكل فيها على انه ((تشكيلا من التشكيلات والعلاقات التي يتبلور بعضها في محور متميزة قائمة بذاتها. بينما يشكل بعضها جزءا لحميا من تشكيلات إيقاعية أوسع، لكنه يكون طبيعيا ومألوفا للأذن المتلقية، ثم إنه في شروط تاريخية معينة قد يتسرب إلى تشكيلات إيقاعية أخرى تمتلك فيما بينها بعضا من خصائص البنية التي كان هو جزءا منها))<sup>(2)</sup>. وهو في كل ذلك لا يعدم انتظام النص الشعري وانسجامه في جميع أجزائه في سياق كلي أو سياق جزئي تلتئم في سياق كلي جامع، وهذا الانتظام يعني كل علاقات التكرار والمزاوجة والمفارقة، والتوازي والتداخل والتنسيق والتآلف والتجانس، مما يعطي انطبعا بسيطرة قانون خاص على بنية النص العامة، مكونا من إحدى تلك العلاقات أو بعضها (( وعادة ما يكون عنصر التكرار فيها هو الأكثر وضوحا من غيره خاصة وأنه يتصل بتجربة الأذن المدربة جيدا على التقاطه))<sup>(3)</sup> وبالقابلية المدهشة للتفاعل مع تلك المضادات تبني حركة القصيدة وفعاليتها الداخلية منشأ آلية التلقي القائمة على صميمية البعد الداخلي للإيقاع الشعري، لأنه أصبح في عرف الحركة الشعرية الحديثة (( القانون الأساسي الذي يخلق الحدث الشعري ))<sup>(4)</sup> غير أن هذا القانون لا يمكن أن يدرس وفق قوانين وقواعد محدودة وصارمة بينما هو الحال في الشكل العام للبحور الشعرية، إذ (( لما كانت الأنظمة الإيقاعية المبتدعة التي يتكون منها الإيقاع المميز للشاعر أنظمة اختيارية، فقد لزم من ذلك أن لا يخضع لضوابط دقيقة فهي اكتشافات لعلاقات خفية في اللغة يتوصل إليها الشاعر ثم يسعى إلى تطويرها وإبرازها في أعماله. ))<sup>(5)</sup> وبهذا الفهم العميق

1 - جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986. ص86.

2 - كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984. ص105.

3 - علوي الهاشمي : جدلية السكون المتحرك - مدخل إلى بنية الإيقاع في الشعر العربي - مجلة البيان الكويت ع: 290. سنة: 1990..

4 - محمد العياشي : نظرية إيقاع الشعر العربي، ص 195

5 - ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص 46.

والواسع للإيقاع كظاهرة إنسانية مرتبطة بجملة من الفنون يمكننا أن نتبين آفاقه وحدوده التي تمتد لتشمل أية وسيلة يمكن أن تحقق للعمل الإنساني جمالياته الفنية إلا أن الملاحظ في هذا الفهم للإيقاع هو الجنوح به نحو الداخل، كأن الأمر محسوم في شأن الصراع الدائر بينه وبين النظام الخارجي الثابت، وهنا يطرح السؤال التقليدي الهام للوقوف على المفهوم الدقيق للإيقاع وهو ما طبيعة العلاقة بين الإيقاع والوزن؟ وإلى أي مدى يمكن الفصل بينهما؟.

إن أهم ما يتميز به الإيقاع أنه أشمل من الوزن، وما الوزن إلا أحد المظاهر التي يتلى فيها الإيقاع في النص الشعري، وهذا في سياق الحديث عن القصيدة العربية المعاصرة في تشكيل بنيتها العامة، ولكن ثمة فرقا بين ما يصطلح عليه بالإيقاع « *rhythm* » وبين ما يصطلح عليه بالوزن « *mesure* »، فبينما يتخذ الوزن الطابع الكمي ويتجسد في شكل حفنة من المقاطع المتساوية التي تتكرر بانتظام وثبات حتى يخلق جمودا ويصبح إدراكه آليا - يتخذ الإيقاع طابعا كيفيا، ويتجسد هذا ((النسيج من التوقعات والإشباعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع))<sup>(1)</sup>. وإذا كان الوزن ثابتا فالإيقاع متغير لذلك فهو يكسر النمطية في النص الشعري، ويبعده عن الجمود، ولكي يتضح الفرق جليا بين الوزن والإيقاع لا بد من التمييز بين ((العنصر الملازم للصوت والعنصر المتعلق به))<sup>(2)</sup>، ففي الحالة الأولى ينظر إلى طبيعة الصوت من حيث هو لام أو ميم، أو ضمة أو فتحة، وفي الحالة الثانية ينظر إلى درجته علوا وانخفاضا، ومداه طولاً وقصراً، ونبره قوة وضعفاً، وتردده في التركيب اللغوي قلة وكثرة، أي أن المقصود على وجه التحديد بالإيقاع هو ((وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت الشعري، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة، وقد يتوافر الإيقاع في النثر))<sup>(3)</sup>، بينما يتحدد معنى الوزن ((بأنه مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان هو الوحدة الموسيقية للقصيدة

1 - شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978. ص156.

2 - رينيه ويليك: نظرية الأدب، ص166.

3 - عبد الفتاح صالح: عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، مكتبة المنار، الأردن، 1985. ص47.



العربية))<sup>(1)</sup>، فالوزن قياسا إلى الإيقاع ليس أكثر من وعاء مشكل بأبعاد منتظمة يستوعب التجارب الشعرية هو مجرد مكون من المكونات التي تؤسس مجتمعة البنية الإيقاعية، و((التجربة الشعرية هي التي تختار وزنها بما يتلاءم مع طبيعتها وخواصها))<sup>(2)</sup> وهذا يعني أن لكل وزن نظامه الخاص الذي يحمل في طياته قدرة خاصة على استيعاب نمط معين من التجارب.

ولقد استنتج الشكلاونيون الروس من خلال مفهوم الإيقاع الذي يصبح مرتبطا بالجوهر اللساني للشعر بعد أن يفقد صفته المجردة أن ((الخطاب يمكن أن يبقى شعرا حتى مع عدم المحافظة على الوزن، فالمبدأ الذي يؤديه الإيقاع وهو الانسجام يمكن أن يتحقق بطرق عديدة ليس الوزن إلا واحدا منها، فما يظل للنص الشعري في الأبنية الأخرى مجال لاستجلاء صور متعددة للإيقاع، يحققها الشاعر من خلال تنظيم الأفكار والمعاني وإخفاء الدلالات، كما تظهرها القراءة واستجابة القارئ جماليا، أي أن المهمة الفنية للإيقاع يتولاها الشاعر فيما يستكملها القارئ جماليا))<sup>(3)</sup>. وبقدر الاختلاف الذي يلمح بين الوزن والإيقاع في الماهية والوظيفة فإن الصلة بينهما قوية متينة، إذ الوزن هو وظيفة الإيقاع وصورته وجزء هام من أجزائه، وإذا كان ((الوزن هو الأساس الآلي للبيت فإن الإيقاع هو الأساس الذي يبني عليه التعبير عن أفكار الشاعر بحرية تامة، وعلى هذا الأساس يعد أسمى من الوزن دائما، والشاعر العظيم هو الذي يتخذ من الوزن خادما طيعا، إذ يقوم بتوزيع الأنظمة الإيقاعية التي تظهر تفرد شخصيته في حين يحافظ على التشكيلات الوزنية))<sup>(4)</sup>.

من الصورة الموسيقية إلى البنية الإيقاعية إن الصورة الموسيقية للقصيدة العربية القديمة تجسدت في محور الشعر وقوافيه، وكانت تمثل أعلى درجات النضج حتى إننا ((لا نستطيع أن نقطع بشيء فيما يخص مراحل نشوئها وتطورها))<sup>(5)</sup>، وكان البيت

1 - عبد الفتاح صالح : عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، ص50.

2 - محمد لطفي اليوسفي : الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، تونس، 1992. ص58.

3 - عبد الفتاح صالح : عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، ص50.

4 - نفسه، ص107.

5 - محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 4، 1973. ص468.

الشعري هو الوحدة الموسيقية الأساسية للقصيدة العربية بوزنه وقافيته إلى جانب بعض التلوين الموسيقي الداخلي الذي لم يلتفت إليه النقاد الكلاسيكيون، ولقد شهدت الصورة الموسيقية بتركيبتها هذه حركات ثورية منذ العصر العباسي تزعمها بشار وأبو نواس وأبو تمام وأبو العتاهية، وكان لموجة الغناء التي انتشرت في ذلك العصر اثر كبير على بنية القصيدة وصورتها الموسيقية، فقد سعى الشعراء إلى محاولة تطويع الصورة الموسيقية الشعرية إلى متطلبات التلحين الغنائي، وعادوا إلى مجزوءات الأوزان، وإلى ما استحدثت من بحور مهملة سميت ببحور المولدين وأوزانهم، وهي المستطيل والممتد والمتوافر والمنسرد والمطرّد<sup>(1)</sup>.

ومن مظاهر التجديد في الصورة الموسيقية للقصيدة القديمة تجديدات الموشحات الأندلسية التي ظهرت منذ أواخر القرن الثالث الهجري، وإن كانت لم ترج لدى كبار الشعراء إلا فيما بين أواخر القرن الخامس وأوائل القرن الثامن الهجري<sup>(2)</sup>، ومن المحاولات المبكرة التي أحدثت بعض التلوين في تشكيل القصيدة الكلاسيكية، الموشحة التي ينسبها عز الدين إسماعيل إلى ابن المعتز<sup>(3)</sup> :

أَيُّهَا السَّاقِي إِلَيْكَ الْمُشْتَكَى      قَدْ دَعَوْنَاكَ وَإِنْ لَمْ تَسْمَعْ  
 وَنَدِيمٍ هَمَّتْ فِي غُرَّتِهِ  
 وَبِشْرَبِ الرَّاحِ مِنْ رَاحَتِهِ  
 كُلَّمَا قَدْ فَاقَ مِنْ سَكْرَتِهِ  
 جَذَبَ الزُّقَّ إِلَيْهِ وَاشْتَكَى      وَسَقَانِي أَرْبَعًا فِي أَرْبَعِ

لكن ثورة الوشاحين كانت ضئيلة بالنظر إلى منجزاتها، فلم يزيدوا على أن استبدلوا نظاما بنظام آخر، كإدخالهم نظام الخمسات<sup>(4)</sup> وغيره في القافية، وهي نظم تعتمد على المقاطع الشعرية بدلا من البيت ومع ذلك (( فلم يهدفوا لغير التحرر من نير

1 - ينظر : إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1988. ص209.

2 - ينظر : محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، ص477.

3 - ينظر : عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981. ص55.

4 - الخمسات: وهي أن يؤتى بخمسة أشطر على قافية ثم تليها خمسة أخرى من نفس البحر بقافية مغايرة.

القافية والوزن في القصيدة العربية، ولم يدر بخلداهم أن يثوروا على المعاني ونظام القصيدة ليوسعوا المجال للموسيقى الإيحائية))<sup>(1)</sup>.

لكن الصورة الموسيقية القديمة ظلت هي المسيطرة على القصيدة العربية من حيث خضوعها لمبدأ تنظيمي محدد سواء في العصر العباسي الأول أو الثاني وحتى مع بداية العصر الحديث مع شعراء الإحياء والكلاسيكية الجديدة، على الرغم من المحاولات التي قام بها أصحاب الديوان و خليل مطران و التي تتجسد أهميتها في كونها نبهت عقول الشعراء إلى إمكانية التجديد في بنية القصيدة العربية من ناحية، وإلى ضرورة البحث عن أشكال جديدة وتجارب متميزة. ومن هنا بدأت المحاولات الجادة نحو التجديد، ويمكن تقسيم المراحل التي مرت بها القصيدة العربية في انتقالها من الصورة الموسيقية التقليدية إلى حلتها الجديدة إلى ثلاث مراحل هي : مرحلة التمهيد، و مرحلة التبيني، و مرحلة التجاوز.

— **مرحلة التمهيد** : وتتجسد هذه المرحلة في المحاولات التجديدية الناضجة التي تبلورت بصورة فعلية لدى شعراء المهجر مدفوعين إلى ذلك بالروح الثورية التي تشبعوا بها من الفكر الرومانسي الغربي الذي كان له موقف متميز من موسيقى الشعر حينما ربطها بالانفعال والعاطفة من جهة، وبين الانفعال والوزن المصاحب له من جهة أخرى، وهذه النظرة التي تربط بين الانفعال والوزن المصاحب له انتقلت إلى الرومانسية العربية، وتجسدت في الأعمال الشعرية لشعراء المهجر، وجماعة أبوللو في اهتمامهم بالموسيقى التعبيرية.

وإذا كان التجديد قد بدأ يتسلل إلى داخل القصيدة العربية فيتفجر في موسيقاها التعبيرية الداخلية على يد جماعة من الشعراء المهجريين فإنه تجلى أيضا في بنية القصيدة الخارجية، وقد برز ذلك في حرية الشاعر في توزيع حملته الإيقاعية، وانتهاكه للمحظور<sup>(2)</sup>، بل ذهب بعضهم إلى حد التخلص من البنية العروضية التقليدية ببحورها وقوافيها بصفة نهائية، ولا أدل على ذلك من الشعر المنشور الذي كان ينظمه أمين الريحاني<sup>(3)</sup> كما أن منهم من قام بمحاولات كانت تهدف إلى الجمع بين

1 - محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، ص478.

2 - ينظر: كمال خير بك : حركية الحدائث في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، ط2، 1982. ص261.

3 - ينظر : بمنى العيد : الدلالات الاجتماعية لحركة الأدب الروماني غي لبنان، دار الفارابي، بيروت، 1979. ص96.

البحور المتعددة في القصيدة الواحدة وقد ترعمها أحمد زكي أبو شادي، ومن قبله فارس الشدياق «1804-1888» ولقد (سمى أبو شادي هذه التجارب بأنها نماذج من الشعر المرسل المتنوع الوزن)<sup>(1)</sup>.

ونعثر لدى علي باكثير على ما دعاه (( بالنظم المرسل المنطلق والشعر الحر، وقد حدد المقصود بحرية النظم تحديدا يتفق تماما والمفهوم الحديث للشعر الحر، فهذا النوع من النظم عنده حر لعدم التزام عدد معين من التفعيلات في البيت الواحد ((<sup>(2)</sup>، ولم يقف هؤلاء الشعراء عند هذه المحاولات بل (( قد بلغ حب التجديد في النظم عند بعضهم أنهم حاولوا وضع أبحر جديدة لم يعرفها العرب، كما فعل خليل مطران))<sup>(3)</sup>.

ومهما يكن التأثير الذي كان لهذه المحاولات محدودا فإنها تمثل نموذجا حيا للشعر الحر الذي لا يلمح فرق بينه وبين ما هو آت من شعر المرحلة المقبلة، وهي تصنف كلها ضمن مرحلة التمهيد التي يمكن أن تحدد بالفترة الممتدة زمانيا من مطلع القرن العشرين إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية. ولقد شهدت هذه المرحلة أغلب المتغيرات التي عرفتها القصيدة العربية الحديثة فيما بعد، ولكن لم يكتب لها إحداث النقلة الإيقاعية لعدة أسباب أولها: أن بعضها لم يخرج عن الترسيمة التقليدية للقصيدة العربية فجاء سطوحيا، وثانيها: أن بعض المحاولات التي تجسدت فيها أكثر ألوان التجديد كانت نادرة فلم يتسن لإثرها أن يكون كبيرا، وآخرها ولعله أهمها هو عدم تهيئ الذوق الموسيقي العربي لتقبل مثل هذا النموذج من الشعر، ولكن هذا لا يبعدها عن كونها مرحلة هامة من مراحل انتقال بنية القصيدة العربية إلى الصورة الموسيقية الحديثة.

— **مرحلة التبني**: لقد كان أبرز مظهر لهذه المرحلة الجديدة هو الكتابة وفق الأسطر الشعرية المتفاوتة الطول، والتخلي عن نظام الشطرين<sup>(4)</sup> والتحرر النسبي من سلطان القافية، وقد سبق أن أشرنا إلى أن الكتابة بالأشطر، والتحرر من القافية أمر خاض

1 - السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية، مصر، (د.ت). ص 177.

2 - نفسه، ص 379.

3 - بحني العيد: الدلالات الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطقي في لبنان، ص 105.

4 - سيعتمد مصطلح الشطر بدلا من السطر أخذا برأي نازك الملائكة في ذلك.

فيه الشعراء من قبل فيما دعونا به. المرحلة التمهيدي، لكن وفق محاولات لم يكتب لها الرسوخ لأنها لم تتبن شكلا جديدا بديلا للصورة الموسيقية القديمة و (( أصحاب هذه البدايات المبكرة لم يكونوا على وعي بما في قصائدهم من جدة ))<sup>(1)</sup>. أما في هذه المرحلة فقد أصبحت الكتابة وفق الأشطر الشعرية، والتحرر النسبي من القافية مشروعاً تبناه كل من نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، واحتضنته جماعة من الشعراء الشباب. وتعود بداية هذه المرحلة إلى سنة 1947 حين نشرت نازك الملائكة قصيدة الكولبرا (( في مجلة العروبة اللبنانية في كانون الأول عام 1947 وتحدد الشاعرة تاريخ كتابة هذه القصيدة بـ 27 تشرين الأول أكتوبر. ))<sup>(2)</sup> وتتعرف في كتابها « قضايا الشعر المعاصر » فيما بعد أنها أول من نشر قصيدة حرة عام 1947 كما تعترف في الوقت نفسه أن بدر شاكر السياب قد نشر في الشهر ذاته مجموعة شعرية تحمل عنوان « أزهار ذابلة » تحتوي على قصيدة حرة بعنوان « هل كان حبا؟ »<sup>(3)</sup>. ومن هذا الاعتراف يمكن أن نخلص إلى أن السياب قد يكون الأسبق إلى كتابة قصيدة حرة إلا أن ظروف كتابة مجموعة شعرية وطبعها تستغرق مدة طويلة.

ولعل أول تفسير نقدي لحركة الشعر الجديد يتجلى فيما ضمنته نازك الملائكة مقدمة ديوانها « شظايا ورماد » الصادر سنة 1949، وقدمت موقفها منطلقة من (( عبارة برنارد شو اللقاعدة هي القاعدة الذهبية ))<sup>(4)</sup>، وأعلنت أننا (( ما زلنا أسرى تسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية و صدر الإسلام ))<sup>(5)</sup> وحددت موقفها من بحور الخليل بقولها (( ما لطريقة الخليل؟ ألم تصدأ لطول ما لامستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين؟ ألم تألفها أسماعنا، وترددتها شفاهنا، وتعلكها أقلامنا حتى مجتها، منذ قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولا لون. ))<sup>(6)</sup>، وهي لا تلغي طريقة الخليل جميعها ولكن أسلوبها

1 - علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984. ص 31.

2 - كمال خير بك : حركية الحدأة في الشعر العربي المعاصر، ص 43.

3 - نفسه، ص 44.

4 - نازك الملائكة: شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، ط 2، 1979. ص 07.

5 - نفسه، ص 09.

6 - نفسه، ص 15.

الجديد هو مجرد تعديل لها بما يقتضيه تطور المعاني والأساليب، وتسعى الناقدة إلى بسط خاصية هذا الأسلوب ووجه أفضليته على طريقة الخليل.

وبعد عام من ظهور مقدمة ديوان نازك الملائكة نشر السياب ديوان «أساطير» سنة 1950، وبسط فيه بلورة أخرى لحركة الشعر الحديث، وصورة القصيدة الحديثة بصفة خاصة ومنذ ذلك الوقت اتفق النقاد أو كادوا يتفقون على هذه الطريقة فلا نكاد نجد ناقدا كتب عن خصائص الشعر الجديد دون أن يشير إلى ذلك، وعلى الرغم من هذا الدور الريادي الذي يبدو لنازك الملائكة في القفز بالقصيدة العربية من صورتها التقليدية إلى صورتها الحديثة التي تركز على التفعيلة إلا أن رواد الحداثة سعوا إلى التقليل من هذا الدور خاصة بعد صدور كتابها «قضايا الشعر المعاصر» الذي بدأت فيه بشن ((حملة معادية على تطرف الشعراء المحدثين مما جعلها تتلقى من المعسكر الآخر اتهامات بالارتداد وخيانة حركة الحداثة))<sup>(1)</sup>، ويذهب محمد بنيس إلى نفي الأصالة عن مشروعها ويمضي إلى أن ما نظرت به نازك إلى الشعر العربي هو تأويل زائف لآراء الغربيين في الشعر الحر، وحاول إثبات التناقض في آرائها، إذ كيف يكون الشعر حرا وقد كبلته بكل تلك الأغلال سواء ما تعلق منها بالوزن أو القافية؟ ((وعلى هذا الأساس نرى أن نازك الملائكة لم تكن تبتغي تثبيت مطلق عروضي فقط بل كانت - دونما علم ضرورة - ترمي لإحلال المطلق والمقدس محل النسبي والذاتي، رابطة بين تحررها وبين كلاسيكية أوروبية لا يمكن للشعر العربي أن يستمد حرسته ضمنها أو في أفقها))<sup>(2)</sup>، ويرى أنها مخطئة حينما هولت من شأن القافية، ووقفت معادية للناشئين لأنهم لم يلتزموا بها، فهي ((مخطئة وسجينة تصور ماضوي تسقطه على المستقبل، كأنها وصية بمفردها على هذا التراث الذي أثبتت التجربة أن فضل المعاصرين عليه كبير))<sup>(3)</sup>.

كما حمل عليها واحد من أبرز من هلل لقصيدة التفعيلة وهو غالي شكري ووصفها مع من وقف إلى جانبها «بالسلفيين الجدد» و«كبار الشكليين» في شعرنا الحديث، ورأى أنها اتجهت إلى التحجر والجمود ((أما نازك الملائكة فإنها تتجه

1 - كمال خير بك : حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص44.

2 - محمد بنيس : الشعر العربي الحديث - بنياته وإبدالاته - الجزء الثالث، دار طوبقال للنشر، المغرب، ط1، 1990. ص32.

3 - محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1985، ص66.

بخطى واسعة نحو نهاية الشوط إلى الخاتمة الأسيفة لهذا التيار السلفي الجديد وهي التحجر والجمود، واحتلال جانب المحافظين بحركة التجديد الحديثة في الشعر العربي<sup>(1)</sup>. ورأى الدكتور شكري محمد عياد أن تأثرها بالجدل المثار حول حركة الشعر الحر قد باعد بينها وبين المنهج العلمي السليم، ولم يتعد كتابها «قضايا الشعر المعاصر» كونه مجموعة من المقالات التي تتكرر فيها الموضوعات وإن كانت قد قسمته إلى أبواب وفصول، ثم إنها تشرع في طرق القضايا الهامة طرقاً أولياً ثم تتركها دون متابعة، ولعل أضعف فصول الكتاب - كما يرى الناقد - تلك التي تتعرض للشعر الحر من الناحية العروضية، وبصورة مجملة (( فإننا لا نجد في كتاب نازك الملائكة أي جديد في هذه الناحية بل لا نجد صدى للدراسات السابقة في هذا الميدان، ولا يخرج موقفها من العروض الخليلي عن محاولة تطبيقه على الشعر الحر، وهي تسمى ذلك تطويراً متمسكة بوحدة الجزء أو التفعيلة وتسميها التشكيلة ))<sup>(2)</sup>.

ومن نقاد هذه المرحلة الذين أشادوا بشعر التفعيلة الدكتور محمد النويهي في كتابه «قضية الشعر الجديد»، فقد رأى أن شعر التفعيلة يبعد الشعر عن الرتابة والسيمترية التي ورثها من الشكل التقليدي، ويتصدى الناقد إلى آراء السيدة نازك الملائكة بالنقد والتشريح منطلقاً من أن في آرائها (( كثيراً من الضرر لو تركت دون تصحيح، والخطأ الذي نعنيه هو خطأ في تشخيص قضية الشعر الجديد الذي كانت السيدة نازك الملائكة من رواده السابقين، وكواكبه الباهرة والضرر الذي نخشاه هو إضرار بقضية الشعر نفسه وتعويق له عن أن يستمر فيما نرجو له من النمو والتطور ))<sup>(3)</sup>. لكن الناقد لا يقف عند التنويه بشعر التفعيلة وإنما يعتبر ظهوره خطوة أولى نحو تخليص الشعر العربي من الإملال والسيمترية التي تكتنفه، ويتقدم ببديل يراه حلاً جذرياً لمشكلة الإيقاع في الشعر العربي ذلك البديل هو نظام النبر الذي أخذ مبادئه وأصوله عن الدارس اللغوي إبراهيم أنيس.

كما يعد الدكتور عز الدين إسماعيل من النقاد الرواد الذين نظروا لهذا الشعر، وعنده أن تخلص الشعراء من الصورة الموسيقية القديمة لم يكن (( مجرد الرغبة في

1 - غالي شكري : شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1978.ص25

2 - شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي،ص20.

3 - محمد النويهي : قضية الشعر الجديد، ص249.

التخفف من أعباء الوزن والقافية... وإنما كان الدافع الحقيقي هو جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية، أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر<sup>(1)</sup>، ويعود طول السطر الشعري وقصره عنده إلى الدفقة الشعورية التي يجدها الشاعر في دخيلته، ولقد جنى الشكل التقليدي على الشاعر القديم - في رأي الناقد - إذ كان عليه أن يمحط مشاعره أو يقلصها لتتلاءم مع ذلك الشكل، والمستحدث في هذا الشعر الجديد (( هو أن الكلام بالنسبة إلى عنصر التنسيق الصوتي مجرد الصرف الذي تكلفه التفعيلة العروضية قد حاز خاصية موسيقية جوهرية في ذلك الإيقاع الناشئ عن تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر<sup>(2)</sup>). أما عن القافية فيراها الناقد تلك النهاية التي تتوقف عندها الدفعة الموسيقية الجزئية في السطر الشعري، وهي (( النهاية الوحيدة التي ترتاح إليها النفس في ذلك الموضع، فالقافية في الشعر الجديد - ببساطة - نهاية موسيقية للسطر الشعري هي أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية<sup>(3)</sup>.

وبقدر الحملة التي شنّها النقاد المحدثون والحداثيون على نازك وما رموها به من التطرف والخيانة لحركة الحداثة خاصة بعدما تراجعت عن جملة من أفكارها - كان انخيازهم واضحا لبدر شاكر السياب، وسعوا جهدهم إلى محاولة نسبة مشروع قصيدة التفعيلة إليه فهو عند كمال خير بك زعيم حركة الحداثة الأول حينما (( أثبت أنه كان المستكشف الأكثر جرأة واقتدارا<sup>(4)</sup>). ولقد كانت مسألة السبق إلى الكتابة بنظام التفعيلة أكثر المسائل التي أثارت اهتمام النقاد في تلك الفترة، فانقسموا فريقين : فريقا متحزبا لنازك الملائكة ن وفريقا مشايعا للسياب ونحن لا يعنينا في هذا المقام الصراع الذي دار بين أبناء هذا الجيل، ولكن هذا الصراع يدل على أن أكثر إشكاليات الحداثة الشعرية بروزا في القرن العشرين كانت إشكالية الإيقاع، والانتقال في بنية القصيدة العربية من الصورة الموسيقية التقليدية إلى الصورة الحديثة التي تقوم على نظام التفعيلة. وبهذا يمكن أن نختم الحديث في هذه المرحلة ملاحظين

1 - عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص 63.

2 - نفسه، ص 66.

3 - نفسه، ص 67.

4 - كمال خير بك : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 43.



أن أهم حدث فيها هو تبني نظام التفعيلة طريقة في الكتابة الشعرية، وسواء أكان السبق إلى ذلك من طرف السياب أو نازك الملائكة فإن المؤكد أن نازك هي أول من أعلن كتابة تبني هذا المشروع في مقدمة ديوانها « شظايا ورماد»، حينما حملت وبشدة على القاعدة الجمالية لموسيقى القصيدة العربية التقليدية وسعت إلى إقرار قاعدة جمالية أخرى أقوى تأثيراً وأكثر فعالية.

— مرحلة التجاوز : والمقصود تحديداً بمرحلة التجاوز هو المرحلة التي تراجع فيها انبهار الشعراء والنقاد، وولوعهم بنظام التفعيلة أو الشعر الحر، واتجاههم إلى البحث عن بدائل لنموذج الخليل إبان الفترة التي شهدت تغطية بنيوية لهذا العروض بعد انتقاله إلى نظام التفعيلة.

وفي هذه المرحلة آل عروض الخليل إلى ما أصبح يعرف باسم البنية الإيقاعية، ولقد كان ذلك تحديداً بعد ظهور كتاب « في البنية الإيقاعية للشعر العربي»<sup>(1)</sup> للدكتور كمال أبي ديب، في الفترة التي شاع فيها المنهج البنيوي في الدراسات العربية، وصار أساساً لأغلب الكتابات النقدية، ولا يملك المتصفح للدراسات المنجزة في هذه المرحلة إلا أن يقر بأن أصحابها قد استوحوا آراءهم بالاتكاء على الدراسات الغربية، أو التي قام بها مستشرقون على الشعر العربي، ولعل هذا هو ما جعل الدكتور أحمد المعداوي يرميها بالقصور بعد أن ميز بين ثلاثة أشكال من الدراسات التي جسدت هذه المرحلة هي<sup>(2)</sup> : تبني النظريات الغربية الخالصة، والاتكاء في بعض الدراسات على الآراء المتفرقة، والتغطية اللغوية أو الصوتية. على أنه لا يمكن مجازة الناقد في كل التفاصيل لأنه متحامل على الحداثة، ساع إلى إبراز أوجه العقم فيها، وليس لهذا البحث هدف من هذا النوع بقدر ما يسعى إلى الإفادة من مزايا الحداثة في الجانب الإيقاعي، وسنكتفي بالتركيز على شكلين من تلك الثلاثة، تبني النظريات الغربية الخالصة، والتغطية اللغوية أو الصوتية.

فالشكل الأول الذي تتجسد به مرحلة التجاوز هو تبني النظريات الغربية الخالصة، وتتوزع هذه النظريات بين ما استخلص من الأشعار الغربية، وبين ما

<sup>1</sup> - كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي - نحو بديل جذري لعروض الخليل - دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974.

<sup>2</sup> - ينظر: أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب ط1، 1983. ص27 - 31

وصل إليه المستشرقون في دراستهم للشعر العربي، ويمثل الاتجاه الأول المغربيان محمد بنيس في كتابيه: «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب» و«الشعر العربي الحديث» وعبد الله راجع في كتابه «القصيدة المغربية المعاصرة» حين تبني آراء جان كوهن المتضمنة في كتابه «بنية اللغة الشعرية» والمتمثلة في نظام الوقفات الثلاث: الوقفة العروضية، والوقفة النظمية الدلالية، والوقفة العروضية، ووقفة البياض، ولكن هذه الوقفات - كما لاحظ الدكتور المعداوي - لا تتضمن جديداً غير مسبوق بقدر ما هي ترجمة لمصطلحات أجنبية قال بها الناقدان (( للدلالة بالتتابع على ما يمكن تسميته بالمصطلحات المتعارف عليها عروضاً ولغة بالسطر الشعري، والتدوير النحوي أو التركيبي، والتدوير العروضي ))<sup>(1)</sup>، ثم استقدام مثل هذه المصطلحات التي هي من صميم العروض الفرنسي لم يفد الناقدون في شيء، أو هي لم تفد الدراسة إلا في جعلها تعج بالمصطلحات الأجنبية، والدليل على هذا الكلام ما ورد في الكتابين آنفي الذكر، فنحن لا نكاد نقع على شيء جديد أو مستحدث في الدرس العروضي، ولا يكاد الحديث يخرج عن دقائق المصطلحات العروضية من أسباب وأوتاد وزحافات وعلل مع الاستعانة بما أمكن من آراء كمال أبي ديب<sup>(2)</sup>.

أما الاتجاه الثاني فيتمثل في الدراسات التي أقامها بعض الدارسين العرب على ما استخلصه المستشرقون من العروض العربي، هؤلاء المستشرقون الذين انطلقوا في دراستهم لأوزان الشعر من نظام المقاطع نظراً لما يتوفر عليه من الطابع العلمي، ولكونه وحدة صوتية فإن جميع لغات العالم تشترك فيه، وقد تركز اهتمامهم على دراسة المقطع الصوتي لأنهم لاحظوا أن بعض الأصوات اللغوية أوضح في نطقها من البعض الآخر، فالحركات القصيرة والطويلة تعد أجلى الأصوات في النطق لأنها يندر أن تخفى على سمع المتلقي وإن امتدت المسافة بينه وبين المتكلم كأن يكون ذلك من خلال خط الهاتف<sup>(3)</sup>.

ومن الذين درسوا العروض بالالتكاء على آراء المستشرقين الدكتور شكري محمد عياد، وخلاصة رأيه أن العروض في كل لغة يبني على الصفة الغالبة في مقاطعها وإن

1 - أحمد المعداوي: أزمة الحدائث في الشعر العربي الحديث، ص 27.

2 - ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ج 3، ص 134 وما بعدها.

3 - ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 5، 1979. ص 87

كان الأساس الأليق من الناحية النظرية هو كم المقاطع، لأن الوزن الشعري ليس إلا قسما من الإيقاع، والإيقاع عبارة عن نسب زمانية، ولكن النبر يصبح أساسا لا بد منه للعروض بدلا من كم المقاطع تحت تأثير عاملين هما: - أن يصبح النبر صفة جوهرية، أي أن الكلمة تفقد معناها إذا لم يراع في نطقها النبر الصحيح، أو يتغير المعنى بتغير موضع النبر.

— أن يقتصر وقوع النبر على المقطع الطويل، بمعنى أن المقطع القصير يمكن أن يكون منبورا، والمقطع الطويل يمكن أن يكون غير منبور.

أما عن النبر في العربية فالباحث يتكلم بجزر وتحفظ لعدم توفر المعلومات الدقيقة، في غياب البحث العلمي الدقيق في هذا المجال، ولكنه يرجح أن قواعد النبر تختلف باختلاف اللهجات، أو على الأصح باختلاف كفاءات الأداء، ولهذا يرجح (( أن النبر في العربية ليس صفة جوهرية في بنية الكلمة وإن يكن ظاهرة مطردة يمكن ملاحظتها وضبطها، وإذا صح ذلك القول بأن الشعر العربي شعر ارتكازي كالشعر الإنجليزي والألماني قول ليس له — حتى الآن — ما يسنده من نتائج البحث اللغوي ((<sup>(1)</sup>، ورغم تمسك الباحث في دراسته بنظام المقاطع الذي يقول به المستشرقون إلا أنه ظل متحفظا إزاء الأساس الارتكازي في اللغة العربية، وما وصل إليه البحث العلمي. في مجال النبر. وهو ينطلق من بحثي « جويار » و « إبراهيم أنيس »، وينتهي أخيرا إلى أن اللغة العربية لغة كمية، وما يصنع في شعرها موسيقيته هو وقوع النبر على جملة

من المقاطع الطويلة أو القصيرة، وتتجسد قيمة هذا النبر في (( أنه يفسح المجال للشاعر لتنويع الإيقاع، أو بتعبير أكثر تحديدا أنه يمكن الشاعر من إحداث التأثير الذي يريده بإيقاع التوافق

والتنافر بين عدد من العناصر التي تؤلف معا موسيقية الشعر ((<sup>(2)</sup>، ويمضي الشاعر في تحليل قصيدة « أبي العلاء المعري » الرثائية « غير مجد في ملتي واعتقادي » ميرزا العلاقة بين النبر والمقاطع الطويلة، لكنه بعد تفاعل كبير مع لطائفها الخلابه

1 - شكري محمد عباد : موسيقى الشعر العربي، ص49.

2 - نفسه، ص53.

ينتهي مشككا في قيمة البحث وقدرته على الكشف عن فنية الشعر (( إن المرء ليتهايب الانطلاق في هذه الآفاق خشية أن يكون ساعيا وراء سراب، ألا ما أشد حاجتنا إلى مزيد من البحث العلمي ليكون حديثنا عن فنية الشعر شيئا أفـضل مـن مـجـرد الـمـرجم بـالـظنون ))<sup>(1)</sup>.

أما الشكل الثاني الذي تركز عليه مرحلة التجاوز فهو دراسة العروض وفق تغطية لغوية أو صوتية، ولعل أسبق من يمثل هذا الاتجاه الدكتور محمد النويهي الذي ينطلق من فكرتين وردتا في محاضرة للناقد الإنجليزي « ت. س. إليوت » سنة 1942<sup>(2)</sup>، الفكرة الأولى تتضمن دعوة إلى ضرورة اقتراب الشعر من لغة الكلام اليومي العادي، والثانية تتمثل في أن قوالب الشعر في حاجة إلى أن تحطم ويعاد بناؤها من جديد لأن كل تطور يطرأ على الحياة لا بد أن يقابله تطور في الأشكال الشعرية، وتكاد كل أفكار كتابه — المذكور سابقا — تدور حول هاتين الفكرتين. ولقد رحب النويهي بالشكل الجديد الذي استحدثته القصيدة العربية، ورأى فيه خلاصا للشعر العربي من الرتوب والسيمترية التي جثت على صدره دهورا (( نحن لا نرى ذلك ولا ننظر إلى الشكل الجديد القائم على وحدة التفعيل العروضية إلا كمرحلة انتقال، كقنطرة يعبر عليها شعراؤنا إلى ميادين أعظم اتساعا، ولإدراكنا أن الطفرة مستحيلة في تاريخ الآداب والفنون والأذواق، ولأن هذا الشكل الجديد هو بارقة الأمل الوحيد التي تبدو لنا في تطوير الشعر العربي حتى يبلغ ما نريد ))<sup>(3)</sup>، وينظر النويهي إلى الشعر القديم على أنه يقوم على أساس كمي، لكن هذا لم يمنع من أن يكون للنبر أثر في هذا الشعر ما دام النبر نظاما مطردا في اللغة العربية، رغم تسليمه بالاختلافات بين الجماعات اللغوية، وخير دليل على ذلك القراءات القرآنية (( حقا إن هذه القراءات تختلف بعض الاختلاف في قواعد إيقاع النبر بينها، لكن هذا الاختلاف كما ذكرنا لا يلغي وجود النظام النبري في حد ذاته ))<sup>(4)</sup>. كما يتنبأ الكاتب بأن شعر الأجيال المقبلة سينبني على النبر وليس

1 - شكري محمد عباد : موسيقى الشعر العربي، ص56

2 - ينظر : محمد النويهي : قضية الشعر الجديد، ص19.

3 - نفسه، ص241.

4 - نفسه، ص239.

الكم، لذلك ينتقد الشكل الجديد على من ترحيبه في البداية به، ويرى أنه سيظل محتفظا بدرجة من حدة الإيقاع وبروزه، ذلك أن التفعيلة تلزم الشاعر بعدد معين من الحروف، وبأنواع معينة من المقاطع، وليس العيب في اللغة العربية، بل في طبيعة النظام العروضي التفعيلي بأشكاله القديمة والجديدة. كما يرى الناقد أن القدماء كانوا يقرؤون الشعر قراءة عروضية رتيبة، أما المحدثون فصاروا يدخلون على قراءتهم نظام النبر، ومن مظاهر ذلك ولوعهم بالكتابة على بحر الخبب الذي يعد أشد البحور ارتباطا بنظام النبر، ولهذا لا يرى الناقد لا حرجا في توكيد الإمكانية في إنتاج الموسيقى الشعرية العربية من خلال النبر.

وعلى الرغم من أن آراء النويهي تعد صدى لآراء « ت. س. إليوت » إلا أنها تمثل بحق المحاولة الأصيلة الأولى لدراسة الشكل الإيقاعي الجديد للشعر العربي المعاصر، انطلاقا من مقاييس وأسس غير تقليدية في فهم طبيعة التحول الوزني ليس بالاستناد إلى تطبيقات المنهج الخليلي، وإنما في ضوء الواقع الحي للغة. .

ومن هنا ينبع الاهتمام الكبير الذي أولاه النقاد المحدثون ممن يتبنون المنهج البنيوي للنبر، والذين راحوا ينظرون لإمكانية إنشاء موسيقى شعرية خالية من التفعيلة، وقائمة على نظام النبر. ولعل المحاولة الأكثر تجسيدا لأفكار النويهي تلك التي قام بها الدكتور كمال أبو ديب في كتابه: « في البنية الإيقاعية للشعر العربي » وأتبع عنوان الكتاب بعنوان فرعي هو « نحو بديل جذري لعروض الخليل » ونشر للمرة الأولى سنة 1974.

ويعد هذا الكتاب مغامرة كبيرة في الإيقاع الموسيقي لما يحمله من جرأة واندفاع خاصة في عنوانه الفرعي الذي يوحي بإعلان الحرب على قوانين الخليل. وملخص آراء الكاتب أن الشعر العربي يقوم على نظام إيقاعي ذي أسس معقدة يصنع واقعها التركيب النووي والعلاقة بين النوى والنبر<sup>(1)</sup> والنوى في هذا الكتاب هي وحدات صوتية شبيهة بأسباب الخليل وأوتاده وفواصله، يقوم الشعر العربي على تتابع اثنين منها:

<sup>1</sup> - ينظر: كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص 532.

فا = 0/.

علن = 0//.

فعلن = 0///.

ويحدد الناقد قواعد النبر دوغما التفتات إلى الاختلافات الحاصلة بين الجماعات اللغوية، ويسمي ذلك قانونا، وهذا القانون يجري على الكلمات كما يجري على الوحدات الإيقاعية، وحينما تنتهي الكلمة أو الوحدة الإيقاعية بالنواة ( 0/ ) أي السبب الخفيف في عرف الخليل، أو بالنواة ( 0// ) أي الوند المجموع، فإن النبر يكون على الجزء الذي يسبقهما مباشرة، ويكون بعدها تفاعل قوي بين النبر الشعري بهذا التحديد والنبر اللغوي، والنبر على مستوى هذا التفاعل هو مستوى الحيوية الإيقاعية، وحصيلة لتفاعل المؤثرات الآلية والحيوية المفروضة والنابعة من التجربة الشعرية والانفعالية في القصيدة، والنبر اللغوي كما يحدده الكاتب (( يقع على الكلمات التي يتألف منها البيت الشعري بوصفها وحدات لغوية قاموسية معزولة تتشكل الآن في جملة وتبقى محتفظة بنبرها اللغوي ))<sup>(1)</sup>، أما النبر الشعري فهو النبر (( المجرد الذي يقع على البيت من الشعر من حيث هو خط أفقي من الوحدات الإيقاعية - التفعيلات ))<sup>(2)</sup>، ثم يستطرد الكاتب في إيراد الصيغ الوزنية المختلفة لبحور الخليل كما رسمها قانونه محددا مواضع النبر الشعري واللغوي فيها، وعلى سبيل المثال يقدم الصورة الوزنية لبحر الطويل كالاتي :

0// ، 0//0/ ، 0//0/ ، 0/0// ، 0/0//

0// ، 0//0/ ، 0//0/ ، 0/0// ، 0/0//

ويعد مؤلف أبي ديب « في البنية الإيقاعية للشعر العربي » أول كتاب ينظر للبنية الإيقاعية الجديدة، وينقطع لدراستها، كما هو أول كتاب منحها تغطية بنيوية، والمتصفح للكتاب يلاحظ أنه يتضمن مسألتين متناقضتين هما: التهجم على أصحاب نظرية الكم، ووصفها بالقصور، والتحمس لنظرية النبر، وإرساء أسسها وقوانينها

<sup>1</sup> - كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي، ص181.

<sup>2</sup> - نفسه، ص338.

(( إن التصور السليم الذي تدعمه المعطيات الشعرية هو أن يلغى نظام الكم من الشعر العربي ))<sup>(1)</sup> ويركز على إسهام نظرية النبر في خلق تنوع إيقاعي غني، وفي إطار التهجم على نظرية الكم رأى المؤلف (( أن البحور الستة عشر يمكن أن توصف بسهولة مثيرة باستخدام الوجدتين الإيقاعيتين « فعولن / فاعلن » بتحولاهما الممكنة بعيدا عن زحافات الخليل ))<sup>(2)</sup>.

وهذه التحولات الممكنة هي ( ف / علن = 0/// ) و ( فا فا = 0/0/ ) و ( عل // ) المتحولة عن ( فا / 0 ) بالاعتماد على مبدأ التركيز (( الذي يقرر أن تركيز الفاعلية الشعرية على نمط واحد من نمطي التشكيلات الإيقاعية هو النمط وحيد الصورة، حيث ينشأ الإيقاع من تكرار تفعيلة واحدة عددا من المرات سيؤدي إلى حدوث تطورات جوهرية في بنية التشكيلات الإيقاعية أحد أغراضها كسر الرتبة التي تنشأ من التكرار المطلق وخلق تنوع إيقاعي غني ))<sup>(3)</sup>. ولقد وجد المؤلف ضالته في أدونيس من خلال بعض قصائده التي تتجلى فيها ظاهرة الإبدال والتغيرات الإيقاعية كما في تحليله لقصيدة « كيمياء النرجس - حلم »<sup>(4)</sup>.

ولعل أكثر ما أؤخذ عليه المؤلف هو عدم مراعاته للاختلافات بين الجماعات اللغوية في الوطن العربي أثناء تقديمه لمشروعه النبري الثابت، على الرغم من أن هناك من أثبت عدم فاعلية النبر في صناعة موسيقية القصيدة الشعرية للسبب نفسه<sup>(5)</sup>، وقد يكون المؤلف للسبب نفسه تحمس أخيرا لقصيدة النثر، وتعقب النبر في اللهجات العامية في الوطن العربي وذلك (( بتعميق الالتصاق باللغة المحكية بالذات الحية والفلكلور مما سيؤدي إلى اتخاذ بنية إيقاعها بنية لإيقاع الشعر المكتوب بالفصحى، أو يقرب على الأقل البنيتين ليخلق بنية إيقاعية وسيطة، و هكذا يبدأ التوفيق الضروري بين اللغة الفوقية وبين الذات، ويبدأ زوال الازدواجية التي تترك آثارها على الفكر العربي في غيبوبته وضعف تركيبه ))<sup>(6)</sup>.

1 - كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص 195.

2 - نفسه، ص 53.

3 - كمال أبو ديب : جدلية الحفاء والتجلي، ص 94.

4 - نفسه، ص 262.

5 - إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، ص 12 - 17.

6 - كمال أبو ديب : البنية الإيقاعية للشعر العربي واللابنية ( قصيدة النثر جمالية الخروج والانتقطاع ) مقال مستل من شبكة الإنترنت على الموقع :

كما يمكن الإشارة في هذا المجال إلى الآراء السابقة التي تقدم بها الدكتور محمد مندور والتي تتراوح بين القول بأن الشعر العربي شعر ارتكازي (نبري)، والقول بأنه يقوم على الارتكاز والكم معا، فلقد جزم في البداية (( أن الشعر العربي ليس شعرا كميما كالشعر اليوناني واللاتيني وإنما هو شعر ارتكازي، فهو أقرب إلى الشعر الإنجليزي والألماني ))<sup>(1)</sup>، ولكنه يعود فيقرر أن مقاطع اللغة العربية كما تتحمل الارتكاز تتميز بالكم كذلك (( وإذن فالشعر العربي يجمع بين الكم والارتكاز وربما كان هذا سبب تعقد أوزانه ))<sup>(2)</sup>. ولقد قام الكاتب بإجراء بحث على العروض العربي توصل من خلاله إلى تساوي التفاعيل المتناظرة كميما، وأن المزاخفة منها تساوي الصحيحة بإطالة في المقطع المحذوف، وبعد أن أثبت تساوي التفاعيل أو تقاربها انتقل إلى البحث عن مواضع الارتكاز التي يسميها « نواة الوزن »، لكنه انحصر في المجال النظري إذ لم يوضح هذه المواضع بدقة واقتصر حديثه عن تفعيلة بحر الطويل ففي « فعولن » يكون النبر على المقطع الثاني من الوتد، أي على « عو » كما يكون أيضا في « مفاعيلن » على المقطع الثاني من الوتد « فا » إلى جانب نبر ثانوي أضعف من النبر الابتدائي يقع على المقطع الأخير من تفعيلة « مفاعيلن »<sup>(3)</sup>.

وعموما فإن الدراسات أنجزت فيما وسمناه بمرحلة التجاوز قد اتكأت كلها على ما رآه أصحابها في إمكانية النظم في اللغات الأخرى، حيث لم تخرج الدراسات عن النظر إلى عروض الخليل بمنظار كفي تقاس فيه موسيقية القصيدة بنظام النبر، أو وفق نظام المقطع تبعا للعروض الكلاسيكي الأوربي، ولا يمكن الحديث عن البنية الإيقاعية بمعزل عن الحركة الأدبية في إطارها الحدائني العام فهي إحدى إشكاليات الحدائني الشعرية، أو لنقل إن أكثر إشكاليات الحدائني بروزا في القرن الماضي، فلا عجب أن تتناوب على القصيدة العربية في جانبها الإيقاعي كل ما وصلت إليه الدراسات الحديثة العربية والغربية من إمكانيات ووسائل طامحة إلى محاصرة جزء ولو يسير من هذا الكائن العائم في ثنايا القصيدة الشعرية، فجاءت هذه الدراسات متنوعة ومتشعبة ولكنها مسائرة للنصوص الشعرية التي

<sup>1</sup> - محمد مندور : في الميزان الجديد، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط2، (د ت). ص183.

<sup>2</sup> - نفسه، ص193.

<sup>3</sup> - نفسه، ص214.



جعلت شعارها ((الاقاعدة هي القاعدة الذهبية)). احترفت مهمة التجاوز والهدم فاستحال تهديد هويتها ورسم حدودها لأنها لم (( تسكن في أي شكل وهي جاهدة أبدا في الهرب من كل أنواع الانحباس في أوزان أو إيقاعات محدودة بحيث يتاح لها أن توحى بالإحساس بجوهر متموج لا يدرك إدراكا كليا ونهائيا لم يعد الشكل جمالا وحسب، ففكرة الجمال بمعناها القديم ماتت ))<sup>(1)</sup>.

### عناصر البنية الإيقاعية

لقد ازدادت أهمية الإيقاع في القصيدة الشعرية الحديثة منذ أن لفت «ت. س. إليوت» انتباه النقاد والشعراء إلى أن الإيقاع يمكن ألفاظ الشعر من تجاوز عالم الوعي والوصول إلى العالم الذي يجاوز حدود الوعي المرتبطة بالألفاظ المنشورة<sup>(2)</sup>، لأنه عنصر أساسي في الشعر دونما حاجة إلى عنصر مواز من عناصر الشعرية الأخرى، ولما انتشر الفكر البنيوي أصبحت البنية الإيقاعية إحدى المستويات الهامة في بنية النص الكلية، تتعاقب مع البنية الدلالية وتنتزع منها مفاتيحها، حتى أصبح كل تطور في الدلالات وظروف الحياة التي تنبع منها هذه الدلالات يجب أن ينعكس على البنية الإيقاعية للنص الشعري<sup>(3)</sup>، لأنه ليس ثمة فصل بين شكل التجربة الشعرية ومضمونها بل ذاب أحدهما في الآخر من خلال الالتحام الحاصل بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، لذا فإن الإيقاع تعدد وتنوع بتعدد مهامه وتنوعها بحيث أخذ يفيد بأقصى إمكاناته وطاقاته التي أتاحتها له القصيدة الحديثة (( وانفضت الشراكة الارتقائية التقليدية بينه وبين الوزن الشعري، إذ تجاوز الإيقاع الحدود الآمنة للوزن وانفتح على فضاءات إيقاعية جديدة ))<sup>(4)</sup> تعلق معظمها ببنية النص الداخلية وتشبث بعضها الآخر ببنيته الخارجية، والحديث عن هذه الفضاءات - ولا سيما في القصيدة العربية الحديثة - ما زالت أرضه ملغمة، وطريقه شائكة، نظرا لنسبية الأحكام الصادرة بشأن البنية الإيقاعية الخارجية، وضبابية البحث في الدراسات المنجزة في الإيقاع الداخلي. لذلك فإن أي رسم لحدود البنية الإيقاعية للقصيدة

1 - أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، بيروت ، ط3 ، 1979.ص111.

2 - ينظر : محمد النويهي : قضية الشعر الجديد، ص 30 - 31.

3 - ينظر : أدونيس : مقدمة للشعر العربي، ص103.

4 - محمد مفتاح : دينامية النص الشعري، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1987. ص63.

العربية الحديثة - بعد تخطي مرحلة الكتابة وفق النموذج الخليلي - وأي رصد للعناصر التي تقوم عليها هو مجرد محاولة ساعد على بلورتها كثرة الاستقراء والتقصي للشعر الحديث والدراسات التي تناولت بنيته الإيقاعية، وتعود استحالة رسم معالم ثابتة لهذه البنية إلى أن طبيعة القصيدة العربية الحديثة المتمردة المتجاوزة لنفسها باستمرار حتى يكاد يكون لكل قصيدة بنيتها الإيقاعية الخاصة<sup>(1)</sup>.

ومن الملامح الأساسية المميزة لهذه القصيدة ما يلي :

### أولاً: بنية الإطار:

1 - من البيت إلى السطر : لا يختلف اثنان في أن أكثر ملامح القصيدة العربية الحديثة بروزاً ومباشرة في ثورة التجديد التي شرعت فيها حركة الحداثة يتمثل في هيئة القصيدة وبنيتها الخارجية، ولقد رأينا - فيما دعواناه بمرحلة التبيي - أن أول من تبنى بوعي الكتابة وفق نظام التفعيلة كان نازك الملائكة يناصرها ذلك بدر شاكر السياب بكل الوحدات الإيقاعية المتكررة عدداً منتظماً من المرات ضيقاً شديداً ونفرت منها، ودعت إلى ب، وعلى أساس هذا النظام رفضت كل الصور العروضية القديمة الجاهزة ذات الأسطر والنسب المحددة، وضافت التعامل مع وحدات تنبع من داخل العمل، سواء أكانت مجزأة أو كاملة، وبعبارة أخرى فإن تشكيل الشعر الحر يقوم على تغييب النموذج، والتشبث بالبيت وحيد البنية ورفض البيت التقليدي (( يعني إرادة الحصول على حرية إيقاعية، وكذلك - وهذا هو الأهم - على حرية في البناء الشعري ))<sup>(2)</sup>، لكن هذه الحرية لا تعني مطلقاً أن هذا الشعر الجديد لا يتوسل بالإيقاع، ولا يحكمه، فلقد رسمت نازك الملائكة - كما سبقت الإشارة إليه - لهذا الشعر حدوداً لتأكيد مفهوم التجديد في الإطار الموسيقي التقليدي، فلم يتعد مفهوم التجديد في البيت الشعري كسر نمطيته في عدد التفعيلات ونظام الشطرين، ومن القصائد المبكرة لنازك الملائكة في هذا الإطار قصيدة « جدران وظلال »<sup>(3)</sup> :

<sup>1</sup> - ينظر : خالدة سعيد : حركة الإبداع ، دار الفكر، بيروت، ط3، 1986. ص99.

<sup>2</sup> - كمال خير بك : حركة الإبداع في الشعر العربي المعاصر، ص270.

<sup>3</sup> - نازك الملائكة : شظايا ورماد، ص98.

وَهُنَاكَ فِي الْأَعْمَاقِ شَيْءٌ جَامِدٌ  
حَجَزَتْ بِلَادُهُ الْمَسَاءَ عَنِ النَّهَارِ  
شَيْءٌ رَهِيْبٌ بَارِدٌ  
خَلَفَ السَّتَارِ  
يُدْعَى جِدَارٌ  
أَوَاهُ لَوْ هُدِمَ السَّتَارُ

وهي تنوزع حسب تفعيلات الخليل على بحر الكامل بهذا الشكل :

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ  
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلَانُ  
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ  
مُتَفَاعِلَانُ  
مُتَفَاعِلُنْ  
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلَانُ

وعدد التفعيلات في أشطرها على التوالي « 3، 3، 2، 1، 1، 2 »، ومنه فالشطر الشعري ليس هدمًا للقاعدة بقدر ما هو إحلال لقاعدة محل قاعدة أخرى، فقد رفض القاعدة الجمالية في القصيدة التقليدية وأحل محلها قاعدة جمالية أخرى أقوى تأثيرًا وأكثر فاعلية، وما إن تمكنت القاعدة الجمالية الجديدة من نفوس الشعراء حتى انبروا يكتبون وفقها في اندفاع شديد مما اضطر نازك الملائكة إلى إعادة تجديد دعواها إلى أن حركة الشعر الجديد ليست منفصلة عن الأساس الموسيقي العربي التقليدي، والحرية في توزيع التفعيلات يجب أن تكون مقيدة، ولعل هذا التمسك بالأساس الموسيقي العربي هو ما يفسر سبب تعديل نازك من رأيها في طبعات كتابها « قضايا لشعر المعاصر » المتتالية، وبلوغها درجة التردد في مقدمة ديوانها « شجرة القمر 1968 » فهي ترى أن تيار الشعر الحر (( سيتوقف في يوم غير بعيد وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية بعد أن خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها ))<sup>(1)</sup>، لذلك أبعدت نازك عن حركة الحدائث، ولم يبق لها من فضل سوى أنها (( من أوائل من صاغوا الشكل الجديد ))<sup>(2)</sup>.

1 - نازك الملائكة : شجرة القمر، دار العودة، بيروت، ط2، 1979. ص417.

2 - محمد النويهي : قضية الشعر الجديد، ص249.

ويقارن محمد بنيس بين البيت الحر والبيت التقليدي فيصف الأول باليتيم إذا قورن بالبيت التقليدي وهذا (( اليتيم هو غياب الأب غياباً أبدياً، وتلك كانت حالة مالارميه تجاه بيت فكتور هيجو حيث كان قتل الأب — فكتور هيجو — هو سبيل مالارميه ... إن قتل البيت الحر للبيت الأب لا يعني إلغاء البيت التقليدي، بل يعني أساساً إبدال بيت بيت ((<sup>1</sup>)).

2 — من الشطر إلى الجملة الشعرية : يرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن الشعر العربي في بنيته العروضية قد مر بثلاث مراحل هي : مرحلة البيت الشعري وفيها تتمثل كل القيم الجمالية الشكلية التقليدية التي عرفها الشعر العربي منذ البداية، ومرحلة السطر الشعري التي تفتتت فيها البنية العروضية للبيت القديم واكتفت بالفعيلة، أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة الجملة الشعرية، ويعرفها بأنها (( بنية موسيقية أكبر من السطر وإن ظلت محتفظة بكل خصائصه، وقد تمتد أحيانا إلى خمسة أسطر أو أكثر ... لكنها تظل بنية موسيقية مكتفية بذاتها ))<sup>2</sup>، ويجعل الدكتور لهذا الامتداد اعتبارات أهمها أن الدفقة الشعورية لا يكفيها أحيانا سطر شعري واحد وإن امتد إلى تسع تفعيلات ... لذلك فإن الجملة الشعرية قد حلت مشكلة كان يعانها الشاعر هي مشكلة الدفقة الطويلة.

ويحددها — أي الجملة الشعرية — الدكتور أحمد المعداوي بثلاث عشرة تفعيلة إلى ست عشرة تفعيلة إن كانت جملة قصيرة، وتزيد عن ذلك إن كانت جملة شعرية طويلة (( شريطة أن تتكرر هذه الأخيرة عددا من المرات في القصيدة الواحدة ))<sup>3</sup>، بينما يمكن أن تصل عدد تفعيلات السطر الشعري إلى اثني عشرة تفعيلة.

3 — من الجملة الشعرية إلى الجملة الاستغرافية : المقصود بالجملة الاستغرافية هو الجملة التي تستغرق القصيدة كلها إيقاعيا، وقد يبدو الأمر ملتبسا بينها وبين الجملة الشعرية الطويلة التي يمكن أن يفوق حجمها قصيدة

1 — محمد بنيس : الشعر العربي الحديث، ج3، ص115.

2 — عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص108.

3 — أحمد المعداوي : أزمة الحدائث في الشعر العربي الحديث، ص58.

متوسطة الحجم، إلا أن الفرق بينهما بيّن، لأن الجملة الطويلة يجب أن تتكرر في القصيدة الواحدة مرات، لكن الجملة الاستغرافية هي القصيدة نفسها، وقد سميت أيضا ((القصيدة المدورة))<sup>(1)</sup>، ويعود تاريخ ظهورها إلى بداية السبعينات، وقد انجذب إليها الشعراء بعدما ثبت لهم فاعلية الجملة الشعرية.

### ثانيا :التكوين الداخلي من الوزن إلى الإيقاع :

لقد سبقت الإشارة في بداية هذا الفصل إلى أن الوزن غير الإيقاع، على الرغم من التقاطعات والتداخلات الكثيرة بين هذين المصطلحين، وإذا كانت القصيدة العربية التقليدية قد حفلت بالوزن، وكان أبرز خصائص الشعرية فيها، فإن القصيدة الحديثة لم تعد تعتمد اعتمادا كبيرا على الوزن بقدر اعتمادها على الإيقاع الذي يتموضع في مساحات متعددة من النص سواء كانت داخلية أو خارجية، وسواء تعلقت بالنسق أو بالمتلقي ولعل هذه الميزة، ميزة التعدد والتنوع هي ألصق بالإيقاع، ففي حين يقوم الوزن على الأسباب والأوتاد يقوم الإيقاع على الارتفاع والانخفاض، والصعود والهبوط، والشدة واللين، والبساطة والتركيب، والسرعة والتباطؤ، والاختلاف والائتلاف<sup>(2)</sup>... لذلك فالإيقاع أشمل من الوزن وقد يتعداه إلى النثر، كما يمكن أن يتجسد الإيقاع في الشعر فيبعث فيه الحياة بأن يلونه وينوعه ويبعد عنه صفة الرتابة والجمود، إذ ثمة (( إيقاع عضوي في الشعر يكون أساس الحركة النفسية والدلالية فيه، وهو يجمع ويصهر ويضم العناصر ويحركها، ويدفعها في تموجات صوتية لتتباع وتلتاق، وتندفع، بعد ذلك إلى غايتها، وثمة إيقاع صاحب، وثمة إيقاع خفي دفين، ومن هنا تختلف قصيدة عن أخرى، وعمل أدبي عن آخر، وإن كانا متفقين في الوزن والقافية))<sup>(3)</sup> مما يعني أن البحر الواحد قادر على بث تنويعات لا نهائية من الإيقاع، ولو كان البحر هو المجسد الوحيد للموسيقى الشعرية لكننا وجدنا للبحر الواحد إيقاعا واحدا، ويمكن

1 - أحمد المعداوي : أزمة الحدائث في الشعر العربي الحديث، ص59.

2 - ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، ص38.

3 خليل موسى : قراءات في شعرية الشعر العربي الحديث ( مرحلتا الإحياء والرومانسية )، دار ابن كثير، دمشق، ط1، 2001.ص37.

توضيح هذا الأمر بإجراء موازنة بين التركيبة الإيقاعية لهذين البيتين، الأول قول

المتنبي في مدح سيف الدولة الحمداني والإشادة بتشيدته لثغر الحدث :

أَتَوْكَ يَجْرُونَ الْحَدِيدَ كَأَنَّمَا سَرَوْا بِجِيَادٍ مَا لَهُنَّ قَوَائِمٌ<sup>(1)</sup>

فهذا البيت الشعري يصور حركة بطيئة ثقيلة ثقل الحديد، تمر بتصور المتلقي فيحس بإيقاعها البطيء، ولاسيما عند اللفظتين (يجرون الحديد) ذاتي المقاطع الصوتية الطويلة، والوقوف عندهما طويل لا يكاد اللسان يتجاوزهما بيسر، فالراء إضافة إلى الجهود الكبير الذي يبذله المتكلم عند التلفظ بها فإنها مكررة مما يزيد ثقلها، وهي ممدودة بالواو لتكتمل لديها صورة البطء والثقل إذ المد يتطلب مجهودا ووقتا أكبر أثناء الكلام، وقد سار كل ذلك بالتوازي مع الحركة الدلالية المتضمنة لمشهد جيش عظيم زاحف بشرق الأرض وغربها يجير الحديد وهل شيء أثقل من جر الحديد؟ ناهيك عن أن تكون الأرض رملية، كل ذلك يشي به هذا البيت، وليس تواصلنا مع المعنى والصورة الشعرية هو وحده المسؤول عن بث الإيقاع الثقيل وإنما الإيقاع متضمن عضويا في البنية الصوتية، فلا تكاد وحدة لغوية تخلو من حرف مد طويل وليس يخفى ما لحروف المد من تباطؤ في الإيقاع بسبب ما تستغرقه من المتلقي من وقت للنطق بها.

والبيت الثاني هو قول امرئ القيس الشهير يصف جواده :

مَكْرًا، مِفْرًا، مُقْبِلًا، مُدْبِرًا مَعًا كَحُلْمُودٍ صَخْرٍ حَطَّةُ السَّيْلِ مِنْ عِلِّ<sup>(2)</sup>

فالإيقاع في هذا البيت سريع سرعة حركة الحصان الذي تصوره، سيالة موسيقاه لا يكاد القارئ يلتقط أنفاسه، ذلك أن العقبات التي رأيناها توقفه في البيت الأول قد زالت، و ((أصبحت هنا عبارة عن مترقات شديدة الانحدار لا تتيح للمرء أن يتمهل عندها بل تدفعه دفعا إلى المقطع الصوتي التالي، وهو ما يمكن لأي قارئ أن يتحقق منه بنفسه))<sup>(3)</sup>.

فما الذي يجعل البيتين مختلفين من حيث البنية الموسيقية على الرغم من أنهما من وزن واحد وقد قيلا في موضوع واحد هو الوصف. وإذن فهذا هو التنوع الذي يضيفه

1 - المتنبي : الديوان، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1980. ص.386

2 - امرؤ القيس : الديوان، تحقيق : ابن أبي الشنب، الشركة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر، 1984. ص.70.

3 - خليل موسى : قراءات في شعرية الشعر العربي الحديث (مرحلتا الإحياء والرومانسية)، ص.211.

الإيقاع على الوزن، وهذا الإيقاع قال عنه « ت.س. إليوت » (( إن القصيدة الموسيقية هي القصيدة التي لها نمط موسيقي من الأصوات ونمط موسيقي من المعاني الثانوية للكلمات التي تؤلفها، وإن هذين النمطين هما شيء واحد لا ينفصلان... وإن موسيقى الكلمة تنبع من علاقتها بالكلمات السابقة عليها والتالية بعدها مباشرة، وبصورة غير محددة من علاقتها بسائر سياقها )) (1)، والأهم من ذلك ولعله ما وجه النقاد إلى مباحث أكثر عمقا في الإيقاع تأكيده بأن (( موسيقى الشعر ليست شيئا يوجد مستقلا عن المعنى )) (2).

وبهذا المنظور راحت الحداثة الشعرية تؤسس لإمكانية إقامة شعر يعتمد على الإيقاع وحده، مقللة في الوقت نفسه من شأن الوزن الذي أصبح في نظرها مجرد «ديكور» خارجي محسوب على مقومات الشعرية العربية الأساسية.

**ثالثا : المزاوجة الموسيقية :** منذ أن اقتحم الشاعر الحديث بنية القصيدة التقليدية، وهزها في أقدس ثوابتها، والقصيدة العربية لا تفتأ تتعرض لانعطافات كبيرة في بنيتها الموسيقية نظرا للمرونة التي كانت لشكلها، وقد تمحورت هذه الانعطافات في نماذج من المزاوجة الموسيقية سواء بين بحر وآخر، أو بين الشكل الحر والتقليدي، مما أضفى عليها قيما موسيقية جديدة أهلتها على نحو أكبر لاستيعاب تجربة العصر الإنسانية بإشكالاتها وتعقيداتها، ويمكن في هذا الصدد حصر أكثر هذه النماذج حضورا وأهمية في القصيدة العربية الحديثة في الأشكال الآتية :

**1 - التداخل العروضي :** لقد استطاعت الأوزان الشعرية أن تهيمن على القصيدة العربية القديمة قرونا عدة دونما تجديد يذكر في بنيتها باستثناء بعض المحاولات الطفيفة التي لم يأبه لها الشعراء، ولم يلتفت إليها النقاد في العصور العباسية الأولى كمحاولات خروج أبي العتاهية عن قوانين الخليل، ولا نكاد نظفر بظواهر عامة كبيرة يمكن التعويل عليها إلا فيما دعونا به بمرحلة التبني.

ولما قننت نازك الملائكة في هذه المرحلة للشعر الحر، أعلنت أن تفاعيل الشعر الحر لا يجب أن تتجاوز ثمانية هي تفاعيل البحور الخليلية الصافية، وأنه لا يجوز المزج

1 - محمد النويهي : قضية الشعر الجديد، ص 19.

2 - نفسه، ص 23.

بينها كما لا يجوز المزج بين البحور الشعرية، واستنكرت في البداية ظاهرة اختلاف الأضرب في القصيدة الواحدة (1)، ولكن هذه القوانين التي اختطتها نازك لم يحفل لها الشعراء كثيراً لأنهم انطلقوا مع موجة التجديد إلى ما لا نهاية، ويعد أكثر من آثار الجدل في البداية الشاعر صلاح عبد الصبور حين كتب قصيدة «الناس في بلادي» ومما جاء فيها (2) :

النَّاسُ فِي بِلَادِي جَارِحُونَ كَالصُّقُورِ.

وهو شطر من شعر التفعيلة على بحر الرجز، لكن الملاحظ أنه يتضمن تفعيلة «مفاعيلن = بلادي جا» التي لا يتحملها الرجز، وهي ظاهرة كانت جديدة في أوانها، وقد عدها البعض خطأ عروضياً وقع فيه الشاعر، واعتبرها آخرون ميزة إيقاعية جديدة (3) تطمح إلى المزج بين تفاعيلتين مختلفتين واحدة من بحر الرجز وأخرى من بحر الهزج، وقد يتعلق الأمر - فعلاً - بخطأ عروضي كما قد يتعلق بكون الشاعر اعتبرها من قبيل الجوازات الشعرية إذ الأمر لا يتعدى عدم الضغط على حرف الدال وإهمال ياء المد أثناء النطق كي نحصل على «متفعِلن = بلاد جا»، والأمر من هذه الوجهة أقرب إلى الصواب.

ولكن تجربة السياب تعد أكثر وضوحاً في المزج بين «مستفعِلن و فاعلاتن» في قوله (4) :

تَلَكْ أُمِّي وَإِنْ أَجِنَّهَا كَسِيحًا  
لَأَنَّمَا أَزْهَارَهَا وَالْمَاءَ فِيهَا وَالثَّرَابَا  
وَنَافِضًا بِمُقَلَّتِي أَعْشَاشَهَا وَالْعَابَا  
تَلَكْ أَخْبَارُ الْعَدِّ الزَّرْقَاءُ وَالْعَبْرَاءُ يَعْبُرْنَ السُّطُوحَا  
أَوْ يَنْشُرْنَ فِي بُؤَيْبِ الْجَنَاحِينَ كَزَهْرٍ يَفْتَحُ الْأَفْوَافَا  
هَذَا هُنَا عِنْدَ الضُّحَى كَانَ اللَّقَاءُ  
وَكَانَتْ الشَّمْسُ عَلَى شِفَاهِهَا تَكْسِرُ الْأَطْيَافَا

- 1 - نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1974. ص82 وما بعدها.
- 2 - صلاح عبد الصبور : الديوان، دار العودة، بيروت، ط4، 1983، ص29.
- 3 - علي يونس : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، ص34.
- 4 - بدر شاكر السياب : شناسيل ابنة الجلبي، نقلاً عن : عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص90.



فقد أستهل الشاعر القصيدة بوضع المتلقي بين أحضان البحر الخفيف حتى لا يتفاجأ بحرية النص في استخدام التفعيلات حيث انطلق من شطر من بحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) ثم ثنى بالمعاقبة بين (فاعلاتن و مستفعلن) وقد برر السياب ذلك بقوله: (( إذا كان 3 ( فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن ) = 3 فاعلاتن، 3 مستفعلن، 3 فاعلاتن مثلا فإن الفرضية التي تقوم هذه القصيدة عليها صحيحة ))<sup>(1)</sup> ، بمعنى أنه ما دام الخفيف يتكون من فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فإن الأمر مقبول ما دمنا نحافظ على فاعلاتن تليها مستفعلن ثم فاعلاتن، ونضعف أي تفعيلة منها أي عدد شئنا.

وما لبثت هذه التزعة عند شعراء القصيدة الحديثة أن اهدت في ضوء الحس الموسيقي إلى إيجاد تداخل عروضي بين البحور الشعرية المختلفة سعيا وراء إيجاد مبررات إيقاعية تتجاوز مع تعقد التجربة الشعرية الحديثة، غير أن هذا المزج (( مرهون بالانسجام بين الدلالة والوزن الشعري واستيعاب الأفكار للانتقال الوزني وسلسلة الانتقال إيقاعيا لأن التغير في الوزن يصاحبه تغير في كيانه ))<sup>(2)</sup>، وليس المزج بين البحور المختلفة ظاهرة مقصورة على شعراء الحداثة، فقد مزج جبران خليل جبران في القصيدة المشهورة « المواكب »<sup>(3)</sup> بين بحرین مختلفين هما البسيط و مجزوء الرمل، ولقد كانت حركة البسيط للتعبير عن عالم البشر بتناقضاته وتعقيداته، وهو مناسب لذلك أنه من البحور المركبة ذات التفعيلتين المختلفتين، وكانت حركة مجزوء الرمل للتعبير عن عالم الغاب ببراءته وصفائه، وهو مناسب أيضا لذلك لكونه من البحور الصافية<sup>(4)</sup>.

ومنه فتعدد الأوزان يعني تعدد وسائل التعبير عن التجربة المعقدة المتشابكة التي يعايشها الشاعر المعاصر، وتوفير الفرصة له كي يعبر عن بثرائه عن تجربته، كما يوفر

1 - بدر شاكر السياب : شناسيل ابنة الجلي، نقلا عن : عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص 90.

2 - عبد الفتاح صالح : عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، ص 51.

3 - ينظر: جبران خليل جبران : المواكب، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، (د ت).

4 - محمد السريغيني : محاضرات في السميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1987، ص 152.

هذا التعدد (( إمكانيات موسيقية تساعد على تلوين المعاني والعاطفة حينما يصبح المعاني والموسيقى شيئاً واحداً لا يمكن فصلهما في القصيدة ))<sup>(1)</sup>.

ومن المسائل التي استنكرتها نازك الملائكة في بداية الأمر مسألة اختلاف الأضرب في القصيدة الواحدة، والضرب في المصطلح العروضي هو التفعيلة الأخيرة في البيت الشعري، وقد حملت على الشعراء الذين خرجوا على سنة الثبات في القصيدة العربية، فنوعوا في أضرب القصيدة الواحدة، و تعيب نهايات أبيات للشاعر جورج غانم :

لَكِنَّهُمْ مُتَيْفِنُونَ بِأَنَّهُمْ صَرَعَى حَمِيًّا (متفاعلاتن)  
وَ عَزَائِمُهُمْ تَقُولُ لِلْأَبْطَالِ هَيَّا (متفاعلاتن)  
مِنَّا الصَّدَى مِنِّي (فعلن)  
مِنْ مُقَلَّتِي وَفَمِي (فعلن)  
فَأَحْسُهُ نَارًا وَنُورًا وَارْتِقَابًا لِلْعَدِ (متفاعلاتن)

بقولها : (( هذه خمسة أشطر متجاوزة من القصيدة قد أوردت في ضربها أربعاً من تشكيلات البحر الكامل، والأذن العربية لا تقبل في القصيدة الواحدة إلا تشكيلة واحدة ))<sup>(2)</sup>.

لكن الناقدة تعود فتقبل باختلاف الأضرب في مكان آخر حينما تتعرض لقصيدة للسياح على بحر الرجز تحولت فيها « مستفعلن » في الضرب إلى « فعل » مرة وإلى « فعول » مرة أخرى، ورأت أن ذلك جار على العروض العربي تمام الجريان<sup>(3)</sup>.

**2 – التداخل الشكلي :** يعمل الشاعر الحديث أحياناً على إيجاد نوع من التداخل الهيكلي بين القصيدة الحرة والقصيدة العمودية سعياً وراء تحقيق مزاجية موسيقية تطرب لها أذن المتلقي التي أخذت على غنائية عالية في القصيدة العمودية (( في حين يحقق الشعر الحر نوعاً من الدرامية التي تقوم على إيجاد توازن وتناسب بين المستوى الإيقاعي والمستوى الدلالي ))<sup>(4)</sup>. لذلك فهذا التناوب الهيكلي بين الشعر العمودي

1 – عبد الفتاح صالح : عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، ص 229.

2 – ينظر : نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، ص 72.

3 – نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، ص 159.

4 – عبد الفتاح صالح : عضوية الموسيقى في نص الشعري الحديث، ص 105.

والشعر الحر هو محاولة من الشاعر الحديث لتصعيد غنائية القصيدة بتركيز شعريتها على عنصر الإيقاع، فيصبح الانتقال من الشعر العمودي إلى الشعر الحر هروبا مما تسببه حدة المسار الإيقاعي الموحد المهيمن على جو القصيدة العام والمحرك لدراميتها، كذلك الانتقال من العمودي إلى الحر هو انتقال بالمتلقي من حدة المسار الإيقاعي المتسم بالغنائية الخالصة وبالرتابة الجاثمة على هيكل القصيدة.

**رابعا: التدوير :** التدوير في أبسط معانيه هو اشتراك شطري البيت الشعري الواحد في كلمة موزعة بين نهاية الصدر وبداية العجز، وقد كان كظاهرة عروضية فنية منتشرا في الشعر القديم، ولكنه كمصطلح عروضي لم يكن متداولاً بين النقاد، وإنما تجسد بمصطلحين آخرين وردا عند ابن رشيق هما « المدمج » و « المداخل »<sup>(1)</sup>، ولم يكن دوره يتعدى مسألة التواصل الموسيقي الكائن بين شطري البيت، كما يتبدى ذلك في قول أبي العلاء المعري<sup>(2)</sup> :

حَفَّفِ الْوَطْءَ مَا أَظُنُّ أَدِيمَ الْ أَرْضِ إِلَّا مِنْ هَذِهِ الْأَجْسَادِ

إذ كلمة الأرض موزعة بين نهاية الشطر الأول لتتم بها تفعيلة الخفيف الأخيرة «فاعلاتن» وبداية العجز كي تتحقق بها التفعيلة «فاعلاتن».

ولقد شهد التدوير جملة من التطورات الجزئية لم تؤهله للخروج عن دلالاته الأصلية المتمثلة في التواصل الموسيقي، وما إن لاحت ثورة الشعر الحديث التي نقلت القصيدة العربية بتقنياتها ومشكلاتها الفنية إلى مرحلة حافلة بالجدة والتطور حتى أصبح التدوير (( هو امتداد البيت وطوله بشكل لم يكن معروفا في الشعر العمودي، ولم يكن مألوفاً في الشعر الجديد في مراحل الأولى، فقد يمتد التدوير إلى أن يشمل القصيدة كلها، أو يشمل أجزاء كبيرة منها، فبعدها كان مقتصرًا على توزيع الكلمة الواحدة بين الشطرين أصبح متمثلاً في توزيع الوحدة الوزنية في حد ذاتها أي التفعيلة بين الشطرين بحيث تصبح القصيدة أو يصبح المقطع المدور فيها بيتاً واحداً))<sup>(3)</sup>.

1 - ابن رشيق القيرواني : العمدة في صناعة الشعر و نقده. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. ج1، دار الجيل بيروت، ط 5 1972، ص 181.

2 - أبو العلاء المعري : سقط الزند، دار صادر، بيروت، 1980، ص83.

3 - علي يونس : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر العربي الجديد، ص65-66.

فاختلفت بذلك ماهية التدوير ووظيفته وأول من تعرض لدراسة التدوير في الشعر العربي الحديث هو نازك الملائكة، ورفضته رفضاً قاطعاً، إذ (( أن ذلك غير سائغ لأن الغنائية في تفعيلات الشعر تفقد حدتها وتأثيرها حين تتراكم تفعيلات متواصلة لا وقفة عروضية بينها، ذلك فضلاً عن أن تواتر التفعيلات الكثيرة مستحيل لأنه يتعارض مع التنفس عند الإلقاء، لا بل يتعب من يقرأ بما يحدث من رتابة ))<sup>(1)</sup>، و قبلت الناقدة في الوقت نفسه بالقصيدة المدورة تدويراً كلياً وعدتها (( قصيدة ذات شطر واحد طويل كل الطول ))<sup>(2)</sup> ولا علاقة لها بالتدوير الذي يمارسه الشعراء في غضون القصيدة، فهو ممتنع كل الامتناع. ويعترض الدكتور على موقف نازك الملائكة هذا ويرى أن التدوير وسيلة حديثة اهتدى إليها الشعراء للتخلص من حدة الإيقاع في الشعر القديم، ويأخذ عليها أنها تريد أن تقرأ الشعر كما كان يقرأه أجدادنا، فتؤثر القراءة العروضية البارزة التي تسير مع الإيقاع وحده، ولا تسير مع المعنى و (( إن واجبها النقدي أن تبذل جهداً في أن تقرأ هذا الشعر كما يريد ناظمه أن يقرأ، وكما وضعه لكي يقرأ، فإن عجزت فليس لها أن توقع اللوم في عجزها هذا على الشعراء ))<sup>(3)</sup>. ويعتبر الناقد التدوير خلاصاً للشعر من الرتابة والإملال، ورقياً بموسيقى الشعر إلى مصاف الشعر الإنجليزي؟.

كما يعد الدكتور عز الدين إسماعيل من النقاد الذين درسوا التدوير في إطار الجملة الشعرية، وقرر أن التعبير نابع من الشعور، لذلك فطول السطر الشعري أو الجملة الشعرية خاضع للدفقة الشعورية، تطول بطوله وتقصر بقصره، ولكن (( ليس من الضروري أن يكتب الشعر الجديد بطريقة الجملة، فما يزال للسطر الشعري فعاليته، وإنما هي إمكانية يستغلها الشاعر عند الحاجة ))<sup>(4)</sup>.

ولقد رفض الدكتور محمد بنيس مصطلح التدوير، وسائر ابن رشيق في مصطلح «الإدماج» أو الشعر المدمج بالمفهوم القديم القائل بالوقف التركيبية أو الدلالية، وتبنى الناقد كما سبق قانون الوقفات الثلاث الدلالية والنظمية والتركيبية التي أخذها

1 - نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، ص116.

2 - نازك الملائكة : سيكولوجيا الشعر ومقالات أخرى، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979. ص279.

3 - محمد النويهي : قضية الشعر الجديد، ص281.

4 - عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص112.

عن « جان كوهن »، والوقفه عنده هي (( عنصر متفاعل مع كل من المكان النصي وعلامات الترقيم فيما هي متفاعلة مع غيرها من عناصر العروض ))<sup>(1)</sup>، ويرى أن التدوير ما هو إلا خاصة لهذا التعارض، وإذ يحتكم الشاعر في الوقفة للتركيب والدلالة بصرف النظر عن الافتقار الوزني.

وينتهي دارس آخر هو علي يونس إلى أن (( القارئ في القصيدة المدورة يقف وهو يشعر أن الوقوف يكسر التفعيلة ويخل بالوزن، أو يستمر حتى يجد أن الاستمرار مستحيل ومجهد، ولهذا تصبح الوقفات في داخل القصيدة المدورة وقفات مقلقة وغير طبيعية وغير مريحة، وعلى ذلك فالتدوير فيما أرى قد يزيد من الجهد الذي يبذله القارئ في القصيدة ))<sup>(2)</sup>، وهو حكم كما يبدو قريب مما ذهبت إليه نازك الملائكة متعلق بالوقفه والنفس، لا يتدخل بعمق في جماليات المنجز الشعري في القصيدة الحديثة، أو صدر عن تسرع أو تعميم أو انعدام للموضوعية، واعتماد ما يفرضه الذوق الشخصي. وبصرف النظر عن صحة هذه الآراء أو عدم صحتها فإن التدوير أصبح أحد دعائم المنجز الشعري الحديث، وأهم مقوم من مقوماته الجمالية سواء على المستوى الإيقاعي أو حتى الدلالي بكل موحياته و ظلاله، فهو (( يستهدف في المقام الأول تحقيق علاقة عضوية بين المعنى والموسيقى مما يجعل من هذه التقنية وسيلة فنية موسيقية توائم البناء النفسي للقصيدة، وتستدعي لتحقيق هذا التواصل والتركيب طاقة شعرية كبيرة ))<sup>(3)</sup> وتتجلى قدرته الإيقاعية - إضافة إلى ذلك - فيما يضيفه من الغموض في نفس المتلقي حينما يغيب عنه جزء من المعنى، لبعض الوقت بينما يكون ذهنه مشغولاً، وهذا (( يشير إلى فلسفة شعرية محددة يمكن أن نسميها فلسفة الحالة، أي رغبة الشاعر في خلق حالة متكاملة و ممتدة دون توقف بفيض مشاعرها وانفعالاتها ودلالاتها ))<sup>(4)</sup>، وآلية التدوير لا يتكلفها الشاعر، وإنما تنبع من طبيعة المنجز الشعري، وتنبثق عضويًا من صميم التجربة بما تنطوي عليه من تنوع الأصوات، ومن تعقيدات دلالية تندغم مع الزمن الشعري وانفعالات التجربة.

1 - محمد بنيس : الشعر العربي الحديث، ج3، ص121.

2 - علي يونس : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، ص74.

3 - سيد البحراوي : في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1988، ص150.

4 - نفسه، ص165.

والتدوير بوصفه تقنية أساسية في إرساء مفهوم الجملة الشعرية، والشطر الشعري، بدلا لمفهوم البيت التقليدي المهيمن - قد كرس هذا الشكل الجديد في ذهن المتلقي وخلف لديه إطارا فنيا لتلقيه دون البيت التقليدي، وحمله على تذوق إيقاع سريع واضح في القصيدة الحديثة، كما حقق فيها وحدة نغمية كلية، وسمح في الوقت نفسه بتعدد النغمات وتنوعها بين الشطر والآخر<sup>(1)</sup>. ويمكننا أخيرا أن نلاحظ أن التدوير هو أحدث منجز حققته البنية الإيقاعية الحديثة في خضم التطور الهائل الذي حصل فيها منذ انتقالها من نظام البيت التقليدي القائم على الشطرين إلى نظام التفعيلة، على الرغم من أن هذا المنجز قد تمخضت عنه القصيدة التقليدية التي تضمنته ولكن بأقل فاعلية. خامسا: الترخيص العروضي: تسعى القصيدة العربية في الشعر الجديد إلى استثمار كل الإمكانيات الشعرية والطاقات الإيقاعية التي تكثر بها البحور الشعرية، وقد دعم إمكانية الاستثمار تلك المرونة التي تتميز بها التفعيلة، والقابلية للانتشار في مساحة النص بوجوه متنوعة بواسطة ما يعرف في العروض التقليدي بـ « الزحافات والعلل » والزحاف عند العروضيين هو (( تغيير ينتاب التفعيلة مرة ويسمى مفردا أو مرتين ويسمى مركبا ويقتصر على الحرف الثاني من السبب الخفيف، أو الثقيل، فيسكنه أو يحذفه ))<sup>(2)</sup> و العلة هي (( تغيير لازم يدخل على الأسباب والأوتاد معا في عروض البيت وضربه دون حشوه ))<sup>(3)</sup>.

وعلى الرغم من تواجد هاتين الإمكانيتين في القصيدة التقليدية إلا أن استثمارهما من قبل الشعراء لم يكن إلا في إطار الجوازات الشعرية الرامية إلى المحافظة على تركيبة البحر، وحتى النقاد القدامى أنفسهم لم يروا في هاتين التقنيتين إلا الوظيفة الموسيقية الخالصة، فابن رشيق لا يستحسن من الزحاف إلا قليله، فهو كالفلج والثلغ منه ما (( هو أخف من التمام وأحسن، وأن منه قبيحا مردولا لا تقبل النفس عليه ))<sup>(4)</sup>. ولا يتعد نازك حينما عرضت لمناقشة هذا الأمر من ابن رشيق، فلقد انتشر

1 - سيد البحراوي: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص 52.

2 - عبد اللطيف شريقي: محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998. ص 20

3 - نفسه، ص 25.

4 - ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص 90 - 91.

الزحاف إلى أن غدا (( مسؤولا إلى حد كبير عن شناعة الإيقاع والنثرية وغيرهما مما يشكو الجمهور وجوده في الشعر الحر والحق مع الجمهور ))<sup>(1)</sup>، ولم تتعد نازك الملائكة في حكمها عن أحكامها السابقة، فهي تنطلق دائما من رؤية ذاتية محضة معتمدة على ما تمليه عليها أذنها المرهفة، فليس الزحاف - في رأيها - إلا ذلك المرض الخفيف العابر الذي يشعرا بقيمة القافية، أو ذلك الخصام الصغير مع أصدقاء نحبهم، وفيما عدا ذلك ليس له أية وظيفة فنية، وتمثل الناقدة بشرط لصلاح عبد الصبور :

وَحِينَ يُقْبَلُ الْمَسَاءُ يُقْفِرُ الطَّرِيقُ وَالظَّلَامُ مِحْنَةُ الْغَرِيبِ

وترى (( أن تفعيلات البيت الست مصابة بالزحاف دون أن يعبا الشاعر، ولقد أصبح البيت بسبب هذا الزحاف الثقيل المتعب ركيك الإيقاع ضعيف البناء منفرا للسمع ))<sup>(2)</sup> لكن الدكتور النويهي ينظر إلى الزحاف نظرة أخرى مختلفة تماما، فبعد أن يخرج من مناقشة نازك الملائكة ويرى (( أنها تحاول أن تفرض تضيقا وكبحا لم يناد بهما حتى أشد العروضيين تزمنا ))<sup>(3)</sup> ينتهي إلى نبد أحكام القيمة تجاه الزحافات والعلل، وإذا كثر الزحاف في قصيدة (( لا ينبغي أن نسرع ونعد ذلك عليها ركاكة وضعف بناء... بل لننظر أولا إلى الأفكار التي تحملها القصيدة والعواطف التي تؤديها، ولنتأمل في مدى ملاءمة موسيقاها الفردية لمضمونها ))<sup>(4)</sup>، وبذلك يكون النويهي قد نبه إلى مسألة غاية في الأهمية، وهي مدى ملاءمة هذه الترخيصات العروضية لعواطف القصيدة وأفكارها، والهروب بها من صفة الإملال والرتوب التي جثمت على صدرها سنين، بتكسير حدة الإيقاع العالي في القصيدة إلى التنويع الإيقاعي الذي تدفع إليه ضرورة المعنى أو الجوى النفسي العام للقصيدة.

وبذلك راحت القصيدة تستثمر هذه الآلية خاصة وأن بنيتها الموسيقية قد ضاقت دائرتها واختصرت إمكانية التفعيلتين في القصيدة العمودية إلى تفعيلة واحدة تقوم عليها، ولقد نجحت هذه الآلية نجاحا كبيرا، فهي بعثت ((تنوعا في موسيقى

1 - نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، ص 109.

2 - نفسه، ص 107 - 108.

3 - محمد النويهي : قضية الشعر الجديد، ص 275.

4 - نفسه، ص 274.

القصيدة يخفف من سطو النغمات ذاتها التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها))<sup>(1)</sup> مما دفع بعض الشعراء إلى الإشادة بمجموعة من الزحافات التي كسرت بالفعل سطوة النغمات، ومنها « الخبن » الذي يصيب الرجز فتتحول بموجبه تفعيلة « مستفعلن » إلى « متفعلن » فيصبح مستمراً عذبا، وينقل الإيقاع في القصيدة من البطء إلى السرعة تماشيا مع طبيعة التجربة الشعرية توترا وهدوءا، فكلما تنوع الجو النفسي العام للنص ازداد عدد التفعيلات الزاحفة ولعل هذا ما يفسر توارد الزحافات بكثرة في المقاطع ذات الانفعالات النفسية المتميزة إذ كلما اشتد التوتر النفسي ازداد الأداء اللغوي والإيقاعي سرعة، ولأن الحاجة ملحة أكثر إلى التنفيس السريع يعمد الشاعر إلى الاستعانة بالزحاف وهو بطبيعته أقرب إلى تسكين المتحرك في ثاني السبب أو حذفه أو حذف الساكن مما يؤدي (( إلى اختصار في عدد الأحرف وتقليص في عدد المتحركات أي أنه من ناحية الأداء الصوتي سيعمل على اختصار الزمن، ولهذا فهو يتفق وحالة الانفعال التي تتطلب السرعة، كما يتلاءم مع الحالة الجديدة المتميزة عما سبق أن قدمه الشاعر من حالات في المقاطع الأخرى))<sup>(2)</sup>، ولا يعد هذا التغير الذي يطرأ على نظام الشطر الشعري انحرافا عنه أو تحطيما له، بقدر ما هو سعي إلى استعادة نظام الإيقاع بعد أن جثمت حدته برتابتها وإملاها عليه.

**سادسا : لعبة البياض والسواد :** بانتقال القصيدة العربية من مرحلة كان فيها الإيقاع محدد المعالم يشغل حيزا معينا تواضع عليه الشاعر والمتلقي سلفا إلى مرحلة فقدت فيها تلك الإمكانية الظاهرة المتمثلة في بروز الإيقاع - راحت تبحث عن البدائل الإيقاعية للوزن والقافية، فبعدها كان حيز كتابة النص لدى الشاعر التقليدي محددًا بإطار مقفل هو البيت ذو الشطرين أصبح الشاعر الحديث مواجهها ببياض كبير في مساحة الصفحة، لذلك لم يدخر جهدا في استثمار هذه الإمكانية التي تتيح له أن يجسد صمته في هذا البياض، لأن البياض في القصيدة الحديثة يرمز إلى الصمت، والسواد أي المساحة المكتوبة يرمز إلى الصوت، والقصيدة في زمن الكتابة

<sup>1</sup> - يوسف حسين بكار : بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1983، ص172.

<sup>2</sup> - نفسه، ص179.



انقسمت (( إلى أبيات مضادة تشكلها فراغات تبادل المكتوب غواية وإغراء متماديين في إعادة بناء نص له التوازي بين البياض والسواد ))<sup>(1)</sup> وبذلك يصبح البياض في الصفحة عنصراً أساسياً في إنتاج دلالة النص، ذلك أن القارئ يعيد في كل مرة يقرأ فيها النص ملء الفراغ بما يراه، فليس هذا الفراغ فعلاً بريئاً أو عملاً محايداً أو فضاء مفروضاً على النص بقدر ما هو عمل واع ومظهر من مظاهر الإبداع وسبب لوجود النص وحياته و (( وقفة البياض في نهاية سطر الصفحة، أو في وسطها إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام وتفاعل البصري مع السمعي في بناء إيقاع النص ))<sup>(2)</sup>، وفي لحظة التفاعل هذه ينقلب الصمت إلى كلام، وعلى الرغم من أن الأمر يبدو متناقضاً حين الادعاء بأن هذا الصمت هو رفض للكلام ولكنه في الوقت نفسه نوع من الكلام، ألا يعد البياض الذي يرمز إلى الصمت (( في التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة من وسائل توفير الإيحاء وتوصيل الدلالة عن طريق الصراع الحاد القائم بين الخط والفراغ أي بين الأسود والأبيض ))<sup>(3)</sup>. والشاعر الحديث يعايش قلقاً دائماً في مواجهة السواد والبياض، فهو من جهة يسعى إلى تحطيم التقاليد البصرية في أفق القارئ والتي ألفها في تقبله للنص الشعري، واطمأن إليها وصارت تبعث فيه توازناً داخلياً، ولا قارئ عربي ينكر الطمأنينة التي يجدها حين يواجه أبياتاً شعرية تتموضع بشكل تقليدي، ومن جهة أخرى يحاول التحكم في توزيع الدلالة بين البياض والسواد، والتوغل بهذا التوزيع اللامتناهي إلى أعماق القارئ كي يزلزل فيه مكامن الاطمئنان ويدفعه إلى القلق معه<sup>(4)</sup>.

ويذهب محمد بنيس إلى أن وقفة البياض قد شكلت أزمة في بنية البيت الشعري المعاصر، لأنها كسرت المعيار السائد لدى القارئ العربي في رسمه لحدود البيت من جهة وتدخلت في محو المعالم القائمة بين الشعر والنثر من جهة أخرى، ويستدل على ذلك بأبيات لأدونيس من قصيدة «هذا هو اسمي»<sup>(5)</sup> :

<sup>1</sup> - محمد بنيس : الشعر العربي الحديث، ج3، ص128.

<sup>2</sup> - نفسه، ص127.

<sup>3</sup> - محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص103.

<sup>4</sup> - محمد مفتاح : دينامية النص الشعري، ص76.

<sup>5</sup> - محمد بنيس : الشعر العربي الحديث، ج3، ص127.

دَهْرٌ مِنَ الْحَجَرِ الْعَاشِقِ يَمْشِي حَوْلِي أَنَا الْعَاشِقُ الْأَوَّلُ لِلنَّارِ  
تَجِبَلُ النَّارُ أَيَّامِي نَارٌ أَثْنَى دَمِّ تَحْتِ نَهْدِيهَا صَليْلٌ وَالْأَبْطُ أَبَارُ دَمْعِ نَهْرٍ تَائِهٍ وَتَلْتَصِقُ  
الشَّمْسُ عَلَيْهَا كَالثَّوْرِ تَزَلِقُ جُرْحُ فَرَعَتَهُ وَشَعَشَعَتُهُ بِيَاهِ وَجْهَارٍ ( هَذَا جِنِينُكَ ؟ )  
أَحْزَانِي وَرَدُّ

ويلاحظ أن القصيدة في طبعها الثانية استغنت عن علامات الترقيم لتفسيح المجال للفراغات، كما يخلص إلى أن البيت الشعري قد تهدم ولم يعد تحديد بدايته واضحا، بل إن هذا الشكل من الكتابة يغيب قانون (( البداية التي تؤول إلى النهاية لأن البيت الشعري هذا ينتهي ليبدأ ولا يبدأ لينتهي ))<sup>(1)</sup>. ويمكن النظر إلى كل القصائد المعاصرة على هذا الأساس، فهي تتشكل كلها على تفاصيل اللعبة القائمة على الصراع بين السواد والبياض، وطالما أن المساحة المكانية للكتابة غير معروفة للقارئ مثلما كانت قديما محددة بالبيت ذي الشطرين فإن الشاعر حر في توزيع السواد والبياض في الصفحة كما يريد، وكما تريد له طبيعة تجربته الشعرية وكم التدفق في مشاعره، أو الإحجام عن هذا التدفق.

**سابعاً : النظام التقفوي :** القافية ركن أساسي من أركان الشعر العربي القديم تتدخل في معمارية القصيدة، فقد ورد في تعريف الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى الذي يحمل معنى، وهي - أي القافية - كما يحددها الخليل ابن أحمد تبدأ من الحركة السابقة للسكون ما قبل الآخر وما بعدها<sup>(2)</sup>، وهناك من القدماء من يذهب إلى أنها حرف الروي<sup>(3)</sup> ولكنها آراء لم يؤخذ بها، ويعرفها الدكتور أنيس بأنها (( عدة أصوات تتكرر في أواخر الأَشْطَر، أو أبيات القصيدة وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمانية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى وزنا ))<sup>(4)</sup>. والوزن والقافية في القصيدة العربية هما أكثر قضايا الشعر إغراء للنقاد العرب قدامئهم ومحدثيهم، ولئن كان القدماء

<sup>1</sup> - محمد بنيس : الشعر العربي الحديث، ج3، ص129.

<sup>2</sup> - ابن رشيق القيرواني : العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص100.

<sup>3</sup> - نفسه، ص101.

<sup>4</sup> - إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، ص246.

ينظرون إلى القافية نظرهم إلى الوزن من خلال كونها عاملا أساسيا في النهوض بحدّة الإيقاع الموسيقي فإن المحدثين قد تمردوا عليها للسبب نفسه ولكونهما قد (( ألحقتا الخسائر )) بالشعر العربي.

ولقد حملت نازك الملائكة في بداية عهدها على القافية ورأت أنها ((تضفي على القصيدة لونا رتبيا يمل السامع فضلا عما يثير في نفسه من شعور بتكلف الشاعر وتصيده للقافية))<sup>(1)</sup>. كما خنقت أحاسيس في صدور الشعراء ووأدت معاني، وأخذت فوراً شعرية فياضة، ولقد تحررت الشاعرة تحراً تاماً من القافية في قصائد « نهاية السلم » و « مر القطار » و « خرافات »، على أنها تعدل في نظرتها فيما بعد وترى أن الشعر الجديد بحاجة أكثر إلى القافية لأنه يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوافرة في الشعر العمودي، وعليه فالقافية سواء كانت موحدة أو متنوعة فإنها تعطي هذا الشعر الجديد شعرية أعلى وتمكن الجمهور من تذوقه والاستجابة له وهي بعد ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر، والشعر الجديد أحوج ما يكون إلى الفواصل خاصة بعد أن أغرقوه في النثرية الباردة<sup>(2)</sup>، وتعدد في موقع آخر ثماني مزايا للقافية هي أنها تحديد لنهاية الشطر، وهي وسيلة لخلق وحدة في القصيدة، كما أنها وسيلة استقرار للقارئ، وتدل على وجود النظام في ذهن الشاعر، وتكشف عن الأفكار الداخلية في لاوعي الشاعر، وهي تيار كهربائي يجري في القصيدة، إضافة إلى أنها تضفي نغماً حلواً في القصيدة، إلا أن العنصر الثامن هو عيب في القافية وهو كونها قيّداً لحرية الشاعر<sup>(3)</sup>.

أما الدكتور عز الدين إسماعيل فيؤكد أن الشعر الجديد خال من القافية بمفهومها الذي لا يفرق بينها وبين حرف الروي، أما مفهومها الأصلي من حيث كونها ((وحدة موسيقية لها أشكال مختلفة، أي أنها تنسيق معين لعدد من الحركات والسكنات))<sup>(4)</sup>، فهي موجودة وتعد من الأسس الجمالية التي يعتمد عليها الشاعر في بناء شعرية النص.

1 - نازك الملائكة : شظايا ورماد، ص18.

2 - نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، ص182.

3 - نازك الملائكة : سيكولوجيا الشعر، ومقالات أخرى، ص113 وما بعدها.

4 - عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص113.

ويميل الدكتور النويهي إلى الإرسال وعدم الإكثار من القوافي، ويفضل أحيانا إلغاءها كلية، وإرساء نوع من الموسيقى الشعرية (( تنبع من الإيحاء العضوي بين اللفظ وبين المعنى والعاطفة ))<sup>(1)</sup>، ويستدل على ذلك بأن شكسبير لما تخلص من حلية القافية قد تمكن من التنغيم الفائق والغنى الموسيقي و (( تعميق الموسيقى الشعرية وإغناء لغة الشعر بالتقاط نبرات الكلام الحي والارتفاع به من حضيض الابتذال إلى ذروة الشعر ))<sup>(2)</sup>.

ويرى الدكتور شكري عياد أن القافية في الشعر الكمي ومنه الشعر العربي ليست ضرورية ما دام يلتزم ترتيبا معيناً ونسباً ثابتة بين المقاطع الطويلة والقصيرة ويعود احتفاظه بها طوال هذه المدة إلى طوله وكثرة مقاطعه من جهة، واتساعه لأنواع مختلفة من الإيقاع بسبب الزحاف من جهة أخرى، ولهذا أخفق الشعر المرسل لما تخلص عن القافية مع احتفاظه بهذين العنصرين، بينما نجح الشعر الحر حينما تخلص من الطول الثابت للبيت والقافية معا<sup>(3)</sup>.

وهكذا يختلف النقاد في نظرهم إلى القافية ولكنهم مجمعون على أمرين هما : أن القافية الموحدة تخلق نوعاً الرتوب والإملال لدى المتلقي يطمس لديه بعض معالم الشعرية في النص، والأمر الثاني الذي يتفقون عليه هو أن الشعر الجديد حين نوع القوافي ونظر إلى ماهيتها نظرة مختلفة حقق نجاحاً كبيراً، ويستثنى من ذلك الدكتور النويهي الذي ينفر نفوراً شديداً من الجرس البارز والموسيقى الرتيبة لأنه يؤمن (( بنوع آخر من التعويض وبطريقة أخرى لإثارة الأنغام والأصداة تقوم على نوع آخر من الموسيقى مختلف تماماً ))<sup>(4)</sup>.

إن للقافية وظائف جوهرية أخرى - إضافة إلى الوظيفة الإيقاعية - فهي (( ظاهرة بالغة التعقيد لها وظيفتها الخاصة في التطريب كالإعادة - أو ما يشبه الإعادة - للأصوات ... ويفوق ذلك أهمية أن لها معنى وأنها بذلك عميقة التشابك مع

1 - محمد النويهي : قضية الشعر الجديد، ص 221.

2 - نفسه، ص 192.

3 - شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي، ص 117 وما بعدها.

4 - محمد النويهي : قضية الشعر الجديد، ص 191.

السمة العامة للعمل الشعري<sup>(1)</sup>، ولكونها ذات بنية دلالية فإنها تتدخل في صلب البنية الداخلية للعمل الشعري، لأنها عنصر أساسي من عناصر تحقيق اللغة الشعرية... وهي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى، وبالتالي (( ليست القافية هي التي تميز نهاية البيت بل نهاية البيت هي التي تميز القافية ))<sup>(2)</sup>، وبذلك فإنها لا تحضر إبداعاً قبل حضور النص، بل تظهر معه وبه ومن خلاله، فهي ليست نمطاً موسيقياً مستقراً في أدائه التعبيري إنما تخضع شأنها شأن كل أدوات الشاعر لمقتضيات التعبير وضروراته التي تختلف من قصيدة إلى أخرى، وعلى هذا الأساس (( يمكن النظر إليها بمعناها الواسع على أنها لا يمكن أن تكون موحدة كما لا يمكنها أن تخضع لنظام ثابت ))<sup>(3)</sup> ولعل أحدث المفاهيم وأبرزها ذلك الذي يسعى إلى الكشف عن الطاقة الإيجابية في البنية الدلالية للقافية متجاوزاً الوظيفة الإيقاعية لها، أو عن الأقل محاولاً البحث عن ذلك التعالق بين بنية الإيقاع في القافية والبنية الدلالية، لذلك أصبح حضورها متداخلاً مع عناصر النص التي تحضر لحظة الإبداع في بنية دلالية كلية (( ولم تعد خاضعة لصورة أو معيار قبلي، فهي كالدوال الأخرى تتبع مسار المستقبل ))<sup>(4)</sup>، ولكونها بنية لغوية فقد اكتست الصفة الدلالية الساعية إلى تحقيق انسجام داخل القصيدة، بمعنى أن القافية (( وحدة تشكيلية مكونة تؤدي دورها الوظيفي من خلال استئثارها بمزايا ثلاث : لغوية، صوتية، دلالية ))<sup>(5)</sup>.

ومنذ أن تسللت الحداثة الشعرية للقصيدة العربية فهزت ثوابتها تعرضت القافية لأنواع من الاهتزاز سايرت طبيعة الثورة التي لاقتها قوة وضعفاً، فجاءت أنواع مختلفة يمكن التمييز بين ثلاثة منها ضمن الإطار العام لحركة الشعر الجديد هي<sup>(6)</sup> :

1 - أوستن وارن : نظرية الأدب، ص 78

2 - جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص 74.

3 - علي يونس : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، ص 140.

4 - محمد بنيس : الشعر العربي الحديث، ج 3، ص 140.

5 - محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 66.

6 - ينظر : محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية ( حساسية الانبثاق الشرية الأولى - جيل الراد والستيات ) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001. ، ص 104 - 160

1 - **القافية الموحدة** : وحدة القافية والروي أو ( القانون الأول عند بنيس)<sup>(1)</sup>، وهذا النوع من القوافي يعد امتدادا لما كانت عليه القصيدة التقليدية، والشاعر فيه بقي ملتزما بقافية واحدة في كل أبيات القصيدة، ويكثر هذا النوع من القوافي في المرحلة الأولى للحدثة الشعرية ذلك أن الروح التراثية ما زالت مهيمنة على الشعراء، إضافة إلى أن الثورة الشعرية ما زالت في بدايتها، ويمكن التمييز في هذا النوع بين ثلاثة أشكال من التقفية، يلتزم الشاعر في أولها بإيراد القافية نفسها عند نهاية كل شطر متعاقبا وغير متعاقب أحيانا. ويلتزم في الثاني بإيرادها عند نهاية كل جملة شعرية وأما في الشكل الثالث فإنه يمزج بين الشكلين الأول والثاني، أي الالتزام بالقافية نفسها عند مقطع ما في القصيدة، وإيراد جمل شعرية ذات قافية موحدة.

2 - **القافية المركبة** : يمتاز هذا النوع من التقفية بتعقيده بسبب تطور أدوات الشاعر الفنية، وتعقد التجربة الشعرية والعمل الفني بصفة خاصة، والحياة اليومية بصفة عامة، فصار الشعراء - بعد هذا التعقد - (( أميل إلى الموسيقى المركبة منهم إلى الموسيقى البسيطة ))<sup>(2)</sup>، والقافية المركبة تخضع لأشكال متعددة من التنوع في الاستخدام التقفوي، وهذا التنوع قد يكون مجرد كسر الرتبة المتولدة عن القافية الموحدة، كما قد يمتد إلى مستوى أكثر تعقيدا من الوعي لدى الشعراء، ينهض بمهمة شعرية أكبر في القصيدة، وتتجلى القافية المركبة في تكرار جملة من القوافي الموحدة أو المزدوجة في مقطع من مقاطع القصيدة، وتتغير القوافي تبعا لطبيعة التجربة، وهذا ما يمثل القانون الثاني في تقسيم محمد بنيس للقوافي وهو عنده ((الأكثر انتشارا واستعمالا ويقوم على القافية المتزاوجة والمتناوبة من جهة، وعلى تحطيم وحدة الروي من جهة ثانية ))<sup>(3)</sup>.

3 - **القافية المرسله** : تقوم هذه التقفية تقوم هذه التقفية على التحرر من أي التزام لقافية خارجية، وإنما يتجه فيها الاهتمام إلى التقفية الداخلية، وهذا النوع من التقفية يدل على مدى الوعي الفني الذي بلغه الشاعر المعاصر حينما تخلص (( من القافية

1 - محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 67.

2 - علي يونس : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، ص 158.

3 محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 69

لعبور على جسر الرؤيا نحو الإيقاع الباطني))<sup>(1)</sup>، وهذه التقفية الداخلية تأتي عرضا فتحقق قيما إيقاعية غير مألوفة تتفاوت أهميتها الإبداعية والفنية بتفاوت إمكانات الشعراء وعمق تجاربهم (( ويمكن اعتبار هذا البحث عن قافية داخلية استمرارا لبناء وحدة سميكة للنص الشعري، وتجزيرا لإيقاع داخلي يساهم في تأسيس عروض القصيدة بدل عروض الشعر))<sup>(2)</sup>.

**ثامنا : فاعل في حشو الخبب :** يعد هذا العنصر أكثر عناصر البنية الإيقاعية الحديثة أصالة في حركة الشعر الجديد، فهو يرد إبداعيا إلى السيدة نازك الملائكة، وإليها يرجع الفضل في اكتشافها بطريقة تحمل من الطرافة أكثر ما تحمل من جدية الابتكار، وتروي نازك قصة اكتشافها للتفعيلة « فاعل » في حشو الخبب، فقد كتبت قصيدة، وبعدها ذاعت نبهها الدكتور جميل الملائكة إلى الخطأ العروضي - ورود فاعل - الذي ارتكبه فيها، فأدركت أنه محق (( وجلست أفكر مندهشة في سبب هذا الذي وقع لي، فكيف ولماذا جاز أن تقبل أذني الممرنة خروجا على الوزن مثل هذا ؟ وجاء الجواب بعد قليل من التأمل وكان جوابا بسيطا واضحا، إن أذني على ما مر بها من تمرين تقبل هذا الخروج ولا ترى فيه شذوذا، فليس هو خطأ وقعت فيه وإنما هو تطوير سرت إليه غافلة، ومعنى ذلك أن « فاعل » لا تمتنع في بحر الخبب لأن الأذن العربية تقبلها فيه))<sup>(3)</sup>، وتعلل الناقدة سهولة تقبل الأذن العربية لهذا الخطأ وعدم امتناعه في بحر الخبب بأن ((قليلًا من التأمًا في التفعيلتين « فاعل » و « فعلن » لا بد أن يقودنا إلى أنهما متساويتان من ناحية الزمن تساويا تاما لأن طولهما واحد))<sup>(4)</sup>. ولكن الدكتور عز الدين إسماعيل لا يجاريها في هذا التعليل لأن مجرد التساوي بين وحدتين إيقاعيتين ليس مبررا لإحلال إحداهما محل الأخرى، وإلا لأمكننا أن نحل إحدى التفعيلات الآتية مكان الأخرى « مفاعيلن، مستفعلن، مفعولات، فاعلاتن »، وحاول الناقد أن يلتمس تفسيرًا لتقبل الشعراء لهذه الظاهرة وانتشارها بينهم، فرأى أن هنالك تداخلا كبيرا بين « فعلن و فاعلن »

1 - نفسه، ص75.

2 - نفسه، ص76.

3 - نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، 129.

4 - نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، ص131.

حيث إن تكرار « فاعل » يجعلنا نجد « عل فا » وبالتحام النصف الثاني من التفعيلة الأولى مع النصف الثاني من التفعيلة الثانية نحصل على « عل فا » المساوية لـ « فعلن »<sup>(1)</sup>.

ولا يقصد الكاتب بهذا إخضاع الظاهرة لقواعد العروض التقليدية لأنها لا تسعفنا في تبرير استخدام « فاعلن » في حشو الخبب ولكن الناقد لم يوضح مصير الزوائد التي تبقى من « فاعلن »، ولا يقدم تفسيراً مقنعاً إلا قوله: (( في ظني أنه لم يمكن لهذه التفعيلة في الذوق ولم يكثر استخدامها في الشعر الجديد إلا لأن بينها وبين تفعيلة الخبب نفسه « فعلن » ما سميناه بعلاقة التداخل ))<sup>(2)</sup>.

ويتكئ الدكتور النويهي في تفسيره لهذه الظاهرة وتبريره لإقبال الشعراء عليها على النبر، فهو يرى أن بحر الخبب هو أكفأ البحور الشعرية تحملاً للنبر حتى إن الأساس الكمي فيه يكاد يغيب، فلا جدوى من ترتيب الحروف الساكنة والمتحركة، وإنما المأخذ بتتابع إيقاع النبر وتخالفه، ولقد ركزت الشاعرة على نبر المقطع الأول من التفعيلة مما سهل عليها الانتقال من « فعلن » إلى « فاعل » بتحويل المقطع الأخير الطويل إلى مقطعين قصيرين<sup>(3)</sup>. وهذا كذلك تفسير غير مقنع لأنه يستند على نظام لا استقرار فيه، والناقد نفسه اضطر إلى تقسيم البحر إلى قسمين كي يقترب من أحد البحور النبرية الإنجليزية وهو « الداكتيل » متجاهلاً ما في البحر من تغيرات، وهذا يعني أن تفسير النويهي لهذه الظاهرة غير مؤسس علمياً ما دام (( النبر في العربية ليس صفة جوهرية في بنية الكلمة... والقول بأن الشعر العربي شعر ارتكازي كالشعر الإنجليزي والألماني قول ليس له حتى الآن ما يسنده من نتائج البحث اللغوي ))<sup>(4)</sup>.

ولا يملك الدارس هذه الظاهرة إلا أن يسلم بأن الانتقال من « فعلن » إلى « فاعل » في حشو الخبب هو تطور طبيعي في ذوق الشاعر العربي استجابة للتطور

1 - عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص 107.

2 - نفسه، ص 112.

3 - محمد النويهي : قضية الشعر الجديد، ص 316 - 317.

4 - شكري محمد عباد : موسيقى الشعر العربي، ص 49.



العام الذي حدث في أدواته الفنية، وقابلية القصيدة الحديثة لإمكانات بناءية جديدة قائمة على أساس التنوع والتغيير.

**تاسعا : الإيقاع الصوتي :** على الرغم من أن جانب الإيقاع الصوتي يعد جوهريا في الخطاب الشعري إلا أنه أكثر أنماط الإيقاع بروزا ومباشرة. ويعتبر الجاحظ من أوائل المهتمين بهذا الجانب، فقد انطلق من أن إيصال المعنى إلى المتلقي يتخذ شكلين، فإما أن يعتمد على أعراف تشكيل الكلام المألوفة، بحيث ينصب اهتمام الباحث إلى إبلاغ حاجته إلى المتلقي، أو أن يلجأ إلى أسلوب فني في كلامه<sup>(1)</sup>، والشكل الأول من الكلام لا يتطلب معاناة ومجاهدة ومغالبة، بينما الثاني يحتاج فيه الإبداع الفني إلى تخير الألفاظ التخير الجيد، وتجنب الحوشي الغليظ منها، وأن يكون (( سليما من التكلف بعيدا عن الصنعة بريئا من التعقد ))<sup>(2)</sup>، ولن يكون اللفظ ذا قدرة على الخلق الفني إلا إذا كانت حروفه منسجمة متلائمة (( متفقة ملمسا، ولينة المعاطف، سهلة، رطبة، مؤاتية، سلسلة النظام، خفيفة على اللسان حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، و كأن الكلمة بأحرفها حرف واحد ))<sup>(3)</sup>، وهذا الاهتمام لدى الجاحظ ببنية اللفظ الصوتية، ودورها في إيجاد انسجام إيقاعي وتجانس صوتي يكشف عن أهمية الحركة الصوتية في النهوض بالبنية الإيقاعية العامة للنص الشعري، ومنه فمن الطبيعي (( في ضوء هذا المنظور أن يخلص الجاحظ إلى نتيجة هامة مفادها أن العلاقة بين الدال والمدلول علاقة تعاضد عضوي، ويشير إلى أن اللفظ للمعنى بدن والمعنى للفظ روح، مبينا في الآن نفسه أن خصائص اللفظ المفرد يجب أن تنصر مع خصائص بقية الألفاظ لتؤسس مجتمعة أي بعد النظم والرصف خطابا متلاحم الأجزاء ))<sup>(4)</sup>.

ولقد سعى فيما بعد الناقد الفذ عبد القاهر الجرجاني إلى نفي « الإعجاز » عن اللفظ وحده لكنه مع ذلك لم يرفض أن (( تكون مذاقة الحروف وسلامتها مما يثقل على اللسان داخلا فيما يوجب الفضيلة، وأن تكون مما يؤكد أمر الإعجاز، وإنما

1 - ينظر : الجاحظ : البيان والتبيين، تحقيق : عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1961. ص 161.

2 - نفسه، ص 106.

3 - الجاحظ : البيان والتبيين، ص 67.

4 - محمد لطفي اليوسفي : الشعر والشعرية، ص 83.

الذي ننكره ونفيل رأي من يذهب إليه أن يجعله معجزا وحده ويجعله الأصل والعمدة))<sup>(1)</sup>، فهو متشبه بالعلاقة الحميمية بين اللفظ والمعنى. أما إذا نظر إليها - أي العلاقة بين اللفظ والمعنى - في مستوياتها السطحية بمحاولة تحديد أوجه التشاكل والتباين فإن هذه النظرة ستكون بسيطة وساذجة لأنها ستقتصر على إحصاء الأصوات بعملية يدوية ميكانيكية، وإنما (( يجب أن تتجاوزها إلى تلمس معانيها وإيجاءاتها وإسهامها في المعنى العام الذي هي أحد مكوناته الأساسية، وهذا هو الاتجاه العام الذي يتجلى من خلال الدراسات الجادة للصوتيات كعنصر من عناصر البنية الشعرية ))<sup>(2)</sup>، والواقع أن أغلب الدراسات الجادة التي انشغلت بالإيقاع الصوتي انطلقت من هذه النقطة ابتداء بالشكلايين الروس الذين درسوا الطرز الصوتية بعقريّة فميزوا بينها وبين الصفات الصوتية<sup>(3)</sup>، وانتهاء بالدراسات السيميائية التي ركزت جهودها على (( تفسير بعض العلامات غير اللغوية في النص كالتلوين، والصور، والبياض، والنقاط... ))<sup>(4)</sup>.

ومهما اختلفت المناهج التي تناولت الصوت وتعددت طرقها فإنها تسعى جميعا إلى الكشف عن ذلك الارتباط الوثيق لأصوات الكلمة مع ظلال معانيها، ومدى قدرتها على تكثيف اللغة وإغناء دلالاتها، فالصوت لا يمكن أن يكون بمعزل عن المؤثرات الأخرى التي تعزز دوره وتمنحه القدرة على الإيجاء، إضافة إلى أن المبدع في صياغته للكلمات التي تؤلف النسيج الشعري للقصيد لا يتعامل معها تعاملًا اعتباطيًا بل ينتقيها مستغلا الخواص الحسية لأصواتها ورمزية هذه الأصوات. ولقد انصب اهتمام الدارسين للإيقاع الصوتي على حروف المد واللين لأنها الأكثر تأثيرا في الحركة الإيقاعية فهي (( تمتاز بخصائص موسيقية تجعلها أقدر على إحداث تأثيرات نفسية أشبه بالتأثير الذي يحدثه اللحن الموسيقي ))<sup>(5)</sup>، و من هنا اكتسبت قيمة جمالية (( تتحدد بأشياء كثيرة منها النغمة المميزة لكل صوت من الأصوات، وغنى الصوت

1 - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، موفم للنشر، الجزائر، 1991. ص454.

2 - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992. ص31.

3 - أوستن وارن: نظرية الأدب، ص166.

4 - محمد كراكي: تفاعل الدال والمدلول في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، مجلة الآداب، قسنطينة، العدد: 05، السنة: 2000. ص28.

5 - ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص155.

بالنغمات الثانوية، وهو ما يسميه الموسيقيون « *Timbre* »، والإحساس الحركي المصاحب للنطق بالصوت ((<sup>1</sup>).

وإذا كانت أصوات المد واللين توفر إمكانية التشكيل النغمي في النغمة والطول والانسجام، فإن الأصوات الساكنة تؤدي دورا مهما - أيضا - في التشكيل الإيقاعي للقصيدة وهي أكثر تحديدا وتميزا، وتشكل إذا ما اجتمعت أثرا قويا فخما، ومن تفاعل الأصوات اللينة والأصوات الساكنة ينتج إيقاع النص و (( الشاعر الماهر المتمرس يستطيع أن يضيف إلى موسيقية قصيدته ما يمكن أن تسميه الإيقاع الباطن الذي تحسه ولا تراه، تدركه ولا تستطيع أن تقبض عليه، ويكمن في تعادل النغم عن طريق مدات الحروف حيناً وعن طريق تكرارها حيناً، وعن طريق استعمال حروف مهموسة أو مجهورة تتساوى مع الإطار الموسيقي العام للقصيدَة))<sup>(2)</sup>.

---

1 - شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي، ص126

2 - رجاء عيد : التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د ت)، ص14.

# الفصل الثاني

## البنية العروضية في شعر فدوى طوقان

المزاوجة الموسيقية

الترخيص العروضي

بنية التدوير

مدار النبر

## تمهيد:

السباحة في فضاء الشاعرة فدوى طوقان\* والدوران في فلكها الشعري مغامرة ممتعة لا يمتلك بطلها إرادة الانفلات والتخلص؛ شعر عذب ومسيرة شعرية متموجة تسطع من أفلاكها بوارق تغريه بالمساءلة، وتوقظ في أغوار نفسه شهية الاستكشاف. وبنظرة فاحصة في الديوان يدرك وبشيء من الجهد أن التجربة الشعرية فيه قد مرت بمرحلتين اثنتين؛ تنبجس في الأولى الديباجة الكلاسيكية بقيمها الفنية كقوة السبك ونصاعة العبارة ورنين الكلمة، وكل ذلك مستمد من تأثرها البين بالشعراء الإحيائيين ابتداء بالبارودي وانتهاء بشوقي ودائرة الكلاسيكية الجديدة، وفي المرحلة الثانية يتجلى إعراضها إعراضا كليا عن القصيدة التقليدية، وولوعها بالقصيدة الجديدة منذ هيمنتها على المشهد الشعري العربي في أواخر الأربعينيات<sup>(1)</sup>، ولقد اكتمل نضجها الفني في قصيدة التفعيلة، وتعد هذه المجموعة الشعرية التي سنشرع في مقاربتها أحسن مجسد لذلك، إذ فيها نلمس نقلة فنية متميزة من شعر وجداني ينكفي على الذات مصورا ما يساورها من أحزان وانشغالات إلى شعر ينم عن رؤيا أدبية واعية تتجاوز تصوير الواقع بما هو عليه من نقص إلى محاولة البحث عن الماوراء تاركة الوصف الذي علق بقصائدها الأولى.

---

\* - فدوى عبد الفتاح آغا طوقان شاعرة فلسطينية وتحمل الجنسية الأردنية من أشهر شاعرات العصر الحديث، ولدت بنابلس عام 1917 في أسرة ذات نفوذ سياسي واقتصادي كبير، تلقت تعليمها الابتدائي في مسقط رأسها ثم ثقت نفسها بنفسها، والتحقّت بدورات اللغة الإنجليزية والأدب الإنجليزي، وقد كانت في الأساس رومانسية، ثم تحولت إلى ركب الحدائث الشعرية. وهي عضو في مجلس أمناء جامعة النجاح بنابلس، حضرت العديد من المهرجانات والمؤتمرات العربية والأجنبية، وحصلت على العديد من الجوائز الشعرية العربية والعالمية منها جائزة رابطة الكتاب الأردنيين 1983، وجائزة الزيتونة الفضية من إيطاليا، وجائزة درع الريادة الشعرية من الأردن، وجائزة سلطان العويس 1987، وجائزة ساليرنو للشعر من إيطاليا، ووسام فلسطين وجائزة مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري 1994.. وقد مر نتاجها الشعري بثلاث مراحل هي: مرحلة الرومانسية ويمثلها: ديوان: « وحدي مع الأيام 1952 » ومرحلة التحول إلى البيت الحر في ديوان « وجدتها 1957 » و « أعطنا حبا 1960 » ومرحلة تبني الحدائث الشعرية في دواوين « أمام الباب المغلق 1967 » و « الليل والفرسان 1969 » و « على قمة الدنيا وحيدا 1973 » و « تموز والشيء الآخر 1989 ».

- ولها نثرا: « رحلة صعبة، رحلة جبلية » (مذكرات). وقد صدرت عن الشاعرة تسع دراسات أكاديمية (للماستير والدكتوراه) في عدد من الجامعات العربية والأجنبية، كما كتبت عنها دراسات متفرقة في الصحف والمجلات العربية، إلى جانب كتابات أخرى لكل من إبراهيم العلم، و خليل أبو اصبع، و بنت الشاطئ وروحية القليبي، وهاي أبو غضيب (مجلة أقلام العدد الأول سنة 2000).

1 فدوى طوقان: تجرّبي الشعرية بين القديم والجديد، مجلة الدوحة، فبراير 1984. ص 21.

ومن هنا وقع انتقاء هذه المجموعة الشعرية « الليل والفرسان » دون غيرها نظرا لتجاوبها الإيجابي مع عناصر البنية الإيقاعية الحديثة التي سبق التعرض إليها في الفصل الأول. ولا يمكن أن يتضح هذا التجاوب بصورة جلية إلا بعد ابتلائه بالتطبيق، وأنسب ما يمكن الاستهلال به هو البنية العروضية بمختلف عناصرها.

1 — المزاجية الموسيقية : لقد اهتم النقاد العرب بمسألة إمكانية تجاوب بحور شعرية معينة مع أغراض محددة، وقد أورد حازم القرطاجني وأبو هلال العسكري<sup>(1)</sup> كلاما مسهبا في هذا الشأن محاولين الربط بين الإيقاع المؤثر والمضمون المعالج، وسعيا إلى إقرار بعض الدلالات المحددة المنسجمة أحيانا والمتناقضة أحيانا أخرى، كأن يكون الطويل مسائرا لمعاني الحماسة والفخر والوصف، و(( الوافر أكثر ما يوجد به النظم في الفخر والمراثي ))<sup>(2)</sup>، وقد سار في هذا الدرب الكثير من النقاد المحدثين<sup>(3)</sup>، ولكن هذه النظرة إلى البحور الشعرية (( تحملنا على أن نرفض هذه الآراء القديمة والحديثة على السواء، تلك التي تحاول الربط بين البحور الشعرية المختلفة، وبين معاني وموضوعات شعرية بعينها ))<sup>(4)</sup>، ذلك أن الإبداع بطبيعته متحرر ينفر من القيود والقواعد الجاهزة، ومهما تكن موسوعية البحث والاستقراء التي قام بها هؤلاء الباحثون والتي أفضت إلى هذه النتائج فإنه لا يمكن أن يكون الوزن هو الذي يحدد الموضوع، ولا أن يكون الموضوع محددًا للوزن، وإنما ما حدث من اطراد في تطابق بعض البحور و مواكبتها لبعض الأغراض أو المعاني لا يعدو كونه تقاطعات تناصية فرضتها بعض التراكمات المترسبة في الذاكرة، ولا سيما إن تكلمنا عن الشعر القديم، فالشاعر يعرض له الموقف فلا يسعه إلا أن يستدعي وبطريقة غير واعية أو حتى بطريقة واعية وزن القصيدة التي يعدها نموذجا مثاليا في هذا الغرض،

---

1 - ينظر : حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 255 - 270. و أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ( الكتابة والشعر )، تحقيق : د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1981. ص 129 وما بعدها

2 - سليمان البستاني : مقدمة الإلياذة، ج 1، دار الشروق، بيروت، ط 4، 1981. ص 71.

3 - ينظر : عبد القادر القط : في الشعر الإسلامي والأموي، 270 - 273. و نجيب البهبيتي : تاريخ الشعر العربي، ص 146. و شوقي ضيف : التطور و التجديد في الشعر الأموي، ص 60. و عبد الله المحذوب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها

4 - إبراهيم عبد الرحمن محمد : الشعر الجاهلي، قضاياها الفنية والموضوعية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، مصر، ط 1، 2000. ص 227.

إذ (( لا أحد قادر على الإفلات من تأثير القراءات التي تمارس تأثيرها عليه لدى تجسيد الإبداع الأبيض الكامن في نفسه على الطبيعة إلى إبداع أسود أو حقيقي حين يخرجها إلى المتلقين ويبيته إليهم بثا، وتبدو لنا هذه المسألة تناصية أكثر منها نفسية ))<sup>(1)</sup>، لكن هذا النفي - نفي تجاوب البحور الشعرية مع الأغراض - ليس مطلقا، وإنما المقصود به فيما سبق تحديدا هو وجوب تجنب هذه الأحكام النظرية المسبقة والجاهزة، إذ ليس بالضرورة أن يحسن الوصف وتمثيل العواطف بالسرير، ولكن يحسن فيه الوصف وتمثيل العواطف كما يحسن فيه أي غرض آخر، والمهمة موكلة إلى ما يفرضه الواقع الشعري للنص، وطبيعة التجربة التي يمر بها الشاعر، وبدقة أكثر فإن السؤال عن الغرض الذي يدل عليه بصورة نظرية سؤال ليس له أي قيمة نقدية، ولكن السؤال الذي يجب أن يطرح هو: أي دلالة استمدتها البحر السريع من هذا النص؟ وهل تفاعل مع تشكيلته الدلالية؟ وبهذا نكون قد استنتقنا النص عن حقيقته، وابتعدنا به عن الأحكام الجاهزة التي ينبذها النقد الحديث الذي يركز على النص، وينطلق منه مثلما يعود إليه، باعتباره (( بنية لغوية مفتوحة البداية ومغلقة النهاية ))<sup>(2)</sup>. وكما أن النقد الحديث تواني عن مثل هذه الأحكام كذلك فإن الشاعر الحديث تطورت رؤياه الإبداعية، وازداد تحكمه في أدواته الفنية جراء المنعطفات الخطيرة التي مر بها التشكيل الموسيقي، فصار ينظر إلى البحور المحدودة التي يدور في فلكها على أنها وسائل هامة في النهوض بالبنية الدلالية للنص إضافة إلى البنية الإيقاعية، وإحداث التفاعل اللازم بينهما من خلال التنويعات المتعددة التي سعى إليها الشاعر المعاصر، ولعل أهم هذه التنويعات في هذا المجال المزاوجة الموسيقية بمختلف أضربها سواء بين بحر شعري و بحر آخر، أو بين الشكل الحديث والشكل العمودي، وأول نموذج للمزج بين البحور قصيدة « الفدائي والأرض »<sup>(3)</sup> ذات المقاطع الثلاثة من ديوان فدوى طوقان :

المقطع الأول : (مدار الضياع )

1 - عبد المالك مرتاض : الأدب الجزائري القديم، دار هومه للطباعة والنشر، الجزائر، 2000. ص206

2 - عبد الله الغدامي، الخطيعة والتكفير، من النبوية إلى التشريحية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط3، 1993. ص90.

3 - فدوى طوقان : الديوان، ص504 - 510.

أَجْلِسُ كَيْ أَكْتُبَ مَاذَا أَكْتُبُ ؟  
 مَا جَدَوَى الْقَوْلِ ؟  
 يَا أَهْلِي يَا بَلَدِي يَا شَعْبِي . .  
 مَا أَحْقَرَ أَنْ أَجْلِسَ كَيْ أَكْتُبَ !  
 فِي هَذَا الْيَوْمِ  
 هَلْ أَحْمِي أَهْلِي بِالْكَلِمَةِ ؟  
 هَلْ أَنْقِذُ بَلَدِي بِالْكَلِمَةِ ؟  
 كُلُّ الْكَلِمَاتِ الْيَوْمِ  
 مِلْحٌ لَا يُورِقُ أَوْ يُزْهَرُ  
 فِي هَذَا اللَّيْلِ .

يتحرك التشكيل الدلالي في المقطع الأول وفق مسار زمني يتحدد بأفعال ثلاثة هي ( اجلس، اكتب، اكتب ) مرتبطة في دلالتها بالحاضر، وهذا الاستهلال بأفعال في بداية القصيدة يشي بحركة انفعالية سارية في جسدها، وهي المسؤولة مع عناصر أخرى على تأسيس إيقاعها، هذه الحركة التي قوامها التوتر الحاد في نفس الفدائي بين تصميمه على الكتابة وإعراضه عنها بحجة انعدام جدواها، وبين سخطه على الكلمة التي لا تنقذ البلد من سطوة الليل، ولا تنتهي هذه الحركة إلا في المقطع الثاني حين يطبق الفدائي المفكرة، ويأتي بحر الخبب بخفته وسرعة إيقاعه كي ينهض عليه المقطع عروضيا فيستوعب حركته الدلالية بتغيراتها التي تفاعلت مع هذه الحركة تفاعلا إيجابيا منقطع النظير، سواء التغيرات التقليدية « كالخبب ب ب — »<sup>(1)</sup> أو « البتر — — »، أو المستحدثة « كالحذف — ب ب — ». وحينما يبلغ هذا التوتر أقصاه تخرج الحركة العروضية إلى أقصى ما فيها من الاضطراب ويبدو ذلك في :

هل أنقذ بلدي بالكلمة ؟

فهذا الشعور بالضيق أخرج النص عن مساره الخبي فتوالت الحركات في « قذ بلدي ب ب ب — »، ولكن بالوقوف على اللام في إطار الجوازات الشعرية نحصل على « فعلى ب ب — » والجواز الشعري هو شكم للانسياب الانفعالي الذي اثنال في ذهول لكي يعيده إلى مجراه الخبي الصحيح فلا يكون الدهول مطلقا.

1 - يشير الحرف ( ب ) إلى المقطع القصير ( الحركة )، وتشير العلامة ( — ) إلى المقطع المتوسط ( حركة، سكون )



المقطع الثاني : ( مدار الرضا )

مَاضٍ أَنَا أُمَّاهُ

مَاضٍ مَعَ الرَّفَاقِ

لِمَوْعِدِي

رَاضٍ عَنِ الْمَصِيرِ

أَحْمَلُهُ بِصَخْرَةٍ مَشْدُودَةٍ بَعْنِقِي

فَمَنْ هُنَا مُنْطَلِقِي

وَكُلُّ مَا لَدَيَّ كُلُّ التَّبَضُّ

وَالْحُبُّ وَالْإِيثَارُ وَالْعِبَادَةُ

أَبْدُلُهُ لِأَجْلِهَا لِلْأَرْضِ

مَهْرًا فَمَا أَعَزُّ مِنْكَ يَا

أُمَّاهُ إِلَّا الْأَرْضُ

يَا وَلَدِي !

يَا كَبِدِي !

أُمَّاهُ مَوْكِبُ الْفَرَحِ

لَمْ يَأْتْ بَعْدَ

لَكِنَّهُ لَا بُدَّ أَنْ يَجِيءَ

يَحْدُو خُطَاهُ الْمَجْدُ

يَا وَلَدِي !

... يَا

— : لَا تَحْزَنِي إِذَا سَقَطْتُ قَبْلَ —

مَوْعِدِ الْوُصُولِ.

فَدَرَبْنَا طَوِيلَةَ شَقِيَّةٍ.

وَدُونَ مَوْعِدِ الْوُصُولِ تَرْتَمِي عَلَيَّ الْمَدَى

سَوَاحِلُ اللَّيْلِ الْجَهَنَّمِيَّةِ

تَعْبُرُهَا عَلَيَّ مَشَاعِلُ الدِّمَاءِ

لَكِنْ يَجِيءُ بَعْدَنَا الْفَرَحُ

لَا بُدَّ مِنْ مَجِيئِهِ هَذَا الْفَرَحِ

فَيَتَسَاوَى الْأَخْذُ وَالْعَطَاءُ

— : يَا وَلَدِي

اِذْهَبْ

وَعَوَّدَتْهُ بِاسْمِ اللَّهِ وَالْفَرْقَانَ  
كَانَ مَازِنُ الْفَتَى سَيِّدُ الْفُرْسَانِ  
كَانَ مَجْدَهَا وَكِبْرِيَاءَهَا وَكَانَ  
عَطَاءَهَا الْكَبِيرَ لِلْأَوْطَانِ.

ومع مطلع المقطع الثاني يبدأ ذلك الدهول بالاندحار لما يستنير قلب الفدائي بوحي إلهي، وتبدأ حركة من نوع آخر تظهر في أفعال مادية جاءت ردة فعل لذلك الوحي الإلهي، يستثنى منها الغضب الذي يمكن أن يترجم هو الآخر بحركة مادية هي الإشعاع الذي توهج من العينين، تلا ذلك إغلاق المفكرة، وقرار الانطلاق إلى ساحة الفداء، ثم حوار وجداني مع الأم سادته الشعور بالواجب الوطني، وقبيلات التوديع، ولقد استدعت هذه الحركات المادية بحر السريع بصورته التي آل إليها مع حركة الشعر الجديد، فاستغرقها وتفاعل معها أيما تفاعل، ذلك أن هذا البحر تهيمن عليه صبغة رجزية « مستفعلن — ب — ب — » إذ قليلا ما نقع على « فاعلن — ب — أو أحد متغيراتها » والرجز من أكثر البحور الشعرية تداولاً في القصيدة العربية الحديثة وعليه انصب اهتمام المستشرقين لما وجدوا فيه من التقارب بينه وبين القدم الإيامبية، وهي أشهر الأقدام في العروض الأوروي وتتكون من مقطع قصير يليه مقطع طويل « ب ب — »<sup>(1)</sup>، وتقترب من الرجز في حالة كونه مخبوناً « متفعلن ب — ب — » ولعل ما حمل أولئك وهؤلاء على الاحتفاء بهذا البحر هو قابليته لمسيرة تقلبات الحياة العصرية والتعقيدات التي صارت إليها التجربة الشعرية، وبذلك كان السريع بجلته الرجزية مترجماً لهذه الحركة المادية في المقطع الثاني مجسداً للحوار الدائر بين الأم وولدها الفدائي، نظراً للمرونة التي يتميز بها، فمن جهة نلفي هذا التنوع الإيقاعي بما تمنحه التفعيلتان « مستفعلن، وفاعلن » من مجال للدائرة الدلالية التي تتسع فيه، ووفرة الاحتمالات الإيقاعية التي تمنحها هاتان التفعيلتان من جهة أخرى، فلم يغيب احتمال للوحدة الإيقاعية « مستفعلن » في هذا المقطع، ومما يعد نادراً من هذه الاحتمالات ما نجد في هذا الشطر :

فيتساوى الأخذ والعطاء

1 — ينظر : شكري محمد عباد : موسيقى الشعر العربي، ص 68-70.

فمن « فيتسا » نحصل على « فعلتن ب ب ب ب — » وهي تفعيلة تنبني على أربع حركات متتالية يعقبها سكون، وهذا نادر في الشعر العربي، إلا أن لهذا التابع أساسا دلاليا لا يمكن تجاوزه، فالتضحية وبذل الروح فداء للأرض الغالية يعادلها في قيمتها نيل الحرية والاستقلال، وهذا التعادل والتساوي جسده توالي الحركات المنتظمة المتعادلة زمنا وحيزا، واللافت للنظر هو أن هذا التعادل الصوتي يقابله تعادل في دلالة اللفظة ذاتها، إذ كل الحروف في « فيتسا » هي صوامت وكلها مفتوحة وهو ما يتناسب تناسبا تاما مع مدلول اللفظة.

المقطع الثالث : ( مدار الانتقام )

( طُوبَاسُ ) وَرَاءَ الرَّبَّوَاتِ  
 أَذَانٌ تَتَوَتَّرُ فِي الْكَلِمَاتِ  
 وَعَيْنٌ هَاجِرٌ مِنْهَا النَّوْمُ  
 الرَّيْحُ وَرَاءَ حُدُودِ الصَّمْتِ  
 تَنْدَلِعُ تُدْمِدُ فِي الرَّبَّوَاتِ  
 تَلْهَثُ حَلَفَ النَّفْسِ الضَّائِعِ  
 تَرَكُضُ فِي دَائِرَةِ الْمَوْتِ  
 يَا أَلْفَ هَلَا بِالْمَوْتِ  
 وَاحْتَرَقَ النَّجْمُ الْهَائِي وَمَرَقَ  
 عَبْرَ الرَّبَّوَاتِ  
 بَرَقًا مُشْتَعِلَ الصَّوْتِ  
 زَارِعًا الْإِشْعَاعَ الْحَيَّ عَلَى —  
 الرَّبَّوَاتِ  
 فِي أَرْضٍ لَنْ يَقْهَرَهَا الْمَوْتُ  
 أَبَدًا لَنْ يَقْهَرَهَا الْمَوْتُ.

وفي هذا المقطع الأخير تخمد الحركة المادية ولا يظهر منها إلا مشهد بطولي يطالعنا فيه الفدائي مهللا مرحبا بضيفه الكريم (الموت) ثم يتهاوى شهيدا، تلي ذلك حركة مجازية خيالية ينهض بها الفعلان (مرق، ويقهر) واسما الفاعل (مشتعل، وزارعا)، أما ما عدا ذلك فكل المقطع توترات انفعالية، بين انفعال أهل طوباس وحيرتهم وغضبهم الدفين وراء الصمت، وهكذا يعود النص إلى واقعه المشحون بالحس

الانفعالي، وتعود تفعيلة الخب لتتولى تجسيده، ولعل التفعيلة التي تمثل بؤرة التوتّر داخل هذا المقطع هي « فاعل — ب ب » والتي نلفيها في هذا الحيز الملتهب انفعالا:

تَنْدَلِعُ تُدْمِدِمُ فِي الرَّبَوَاتِ  
تَلْهَتْ خَلْفَ النَّفْسِ الضَّائِعِ  
تَرْكُضُ فِي دَائِرَةِ الْمَوْتِ  
وَاحْتَرَقَ النَّجْمُ الْهَائِي وَمَرَقُ

فليس من محض الصدفة أن تبني هذه الأشطر المتعاقبة وفق هذه البنية المتناظرة أفقياً وعمودياً، فعلى المستوى الأفقي نجدها مستهلة جميعاً بالوحدة الإيقاعية « فاعل »، وعلى المستوى العمودي نجدها أفعالاً مشحونة بالتوتر المتصاعد الذي ينتهي عند الاحتراق والذي يشكل دفقة إيقاعية تتموضع بشكل هرمي، وبقليل من التمعن يتجلى مدى تداخل البنية الإيقاعية مع البنية الدلالية في تشكيل شعرية هذا الجزء من المقطع، ومن هنا تأتي قيمة هذه الوحدة الإيقاعية « فاعل » كعنصر مستحدث في بنية الخب العروضية، أحدث ثورة إيقاعية بين نقاد الحداثة وشعرائها، ولم يكن استحداثه في نهاية الأربعينيات، ثم رواجه إلا لقدرته الفائقة على استيعاب هم الشاعر المعاصر، واستغراق عبء تجربته المعقدة، وهو ذاته الدور الذي نهض به في بنية الأفعال التالية ( تندلع، تلهث، تركض ) والسير بدلالاتها المتمثلة في توسع دائرة الغضب من خلالها إلى مرحلة الاحتراق.

وبنظرة شمولية لعلاقات بني النص الإيقاعية والدلالية فيما بينها نجد أن حركة أوسع وأكبر يتمايل بها جسده، تظهر في عالمين مختلفين اختلافاً كاملاً هما : عالم النفس البشرية بتناقضاتها وانفعالاتها المتباينة، وعالم الحياة المادية بما فيها من داب وجامد، ولقد ساير الخب ذو التفعيلة الصافية « فعلن » بامتداداتها الإيقاعية عالم النفس البشرية بانفعالاتها المتنوعة، وهنا يتجلى التطابق بين الخب وعالم النفس، فكلاهما موحد صاف، وكلاهما يتفرع ألواناً من التفرع، للخب تغيراته التي تطرأ على التفعيلة « فعلن » ولعالم النفس انفعالاته وعواطفه وتقلباته التي لا تحصى.

كما قد ساير بحر السريع — وهو أحد البؤر المركبة من تفعيلتين « مستفعلن، فاعلن » — عالم الحياة المادية وفي هذا التقاء بين حركة النص الإيقاعية ودائرتيه الدلالية، إذ في الوقت الذي ينبني فيه بحر السريع على وحدتين إيقاعيتين مختلفتين —

وهو بهذا المنظور متعدد – يتمظهر عالم الحياة المادية بأوجهه المتناقضة من الإنسان ذي العقل والأهواء والإرادات إلى الجماد الملقى في أماكنه، إلى الحيوان وهذا تنوع لا تنوع بعده.

وبهذا ندرك مدى التعانق والتداخل بين التشكيل الدلالي للنص الشعري، والتنوع الإيقاعي فيه، وكأن هذه المزاوجة الموسيقية هي محاولة استدراك من القصيدة الحديثة لما فاتها من مزايا الهدمة الإيقاعية البارزة التي كانت تتحلى بها القصيدة التقليدية.

**2 – الترخيص العروضي:** مهما تعددت الرؤى في النظر إلى نظام القصيدة العربية، ومهما ازدحمت الساحة النقدية بالنظريات الوافدة من لدن الغربيين، والمتعلقة بالبدائل الجذرية المقدمة للنيابة عن عروض الخليل، فإن هنالك حقيقة ثابتة في طبيعة اللغة العربية ذاتها مفادها أن هذه اللغة لا يمكن أن تقوم إلا على نظام التفعيلة، وهذا لا يعني بحال من الأحوال دعوة إلى الانغلاق والتقليل من شأن المحاولات الجادة للاستفادة من تلك النظريات، ولكن ليس من الضرورة أن تكون هذه المحاولات ملغية لأكثر ثوابت هذه اللغة تميزا لها، ولا نكون قدما جديدا إذا قلنا بأن الشعر العربي شعر كمي، ولا يمكنه أن يكون و بصورة مطلقة كما يراد منه نظاما نبريا، فكل المشاريع التي قدمت بديلا جذريا لنظام الخليل ظلت تراوح مواضعها، وإذن فلا يجب النظر إلى هذه المسألة خارج حدود ما يفرضه الواقع اللغوي لكل لغة من لغات العالم، فاللغة الإنجليزية والألمانية تقومان على نظام النبر، وتعتمد الفرنسية على النظام المقطعي، فلماذا نفرض على اللغة العربية نظاما ليس من خصائصها وهي تركز أساسا على نظام التفعيلة؟ هذه التفعيلة التي تعتبر الوحدة الأساسية في بناء كل بحر من البحور الشعرية، وعلى الرغم من أن القصيدة العربية الحديثة قد مزقت وشيخ البحور الشعرية إلا أنها لم تتمكن من إلغاء التفعيلة لأن (( نظام التفعيلة هو النظام الذي تفرضه طبيعة هذه اللغة ومن ثم كان الخروج على نظام البيت مشروعاً ما دام النظام الأساسي والضروري قائماً وهو نظام التفعيلة ))<sup>(1)</sup>. ولقد حاول الشعر الحديث و أن يعزف على كل الأوتار الإيقاعية الممكنة للتفعيلة، ويستثمر كل طاقتها الكامنة فيها عن طريق نشرها في مساحة القصيدة بكل حرية، وتقليبها على

1 – عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 85.

وجوهها الممكنة تبعا للتشكيل الدلالي للنص، وكما أن (( الكلمة « الإشارة » لا تحمل قيمة جوهرية في ذاتها، وإنما تتحدد قيمتها بعلاقتها مع سواها تعارضا ومغايرة فإن التفعيل لا يس لها أثر خارج دائرة البحر، ففي داخل النص الشعري تأخذ حيويتها وتمارس دورها الموسيقي وتأثيرها النفسي ))<sup>(1)</sup>.

ويتحدد هذا الدور الموسيقي بفعالية في استثمار مختلف الإمكانيات التي تتيحها التفعيل بواسطة الزحاف والعلة، وهي بهذه الطاقة أداة شعرية من أدوات الشاعر الحديث التي يستعين بها في تشكيل جماليات منجزه الشعري، وفي قصيدة « لن أبكي »<sup>(2)</sup> يتضح ذلك أجلى اتضاح :

عَلَى أَبْوَابِ يَافَا يَا أَحِبَّائِي  
وَفِي فَوْضَى حُطَامِ الدَّارِ  
بَيْنَ الرَّدْمِ وَالشَّوْكَ  
وَقَفْتُ وَقُلْتُ لِلْعَيْنَيْنِ : يَا عَيْنَيْنِ<sup>(3)</sup>

قَفَا نَبْكَ  
عَلَى أَطْلَالِ مَنْ رَحَلُوا وَفَاتُوهَا  
تُنَادِي مَنْ بَنَاهَا الدَّارُ  
وَتَنَعَى مَنْ بَنَاهَا الدَّارُ  
وَأَنَّ الْقَلْبُ مُنْسَحَقًا  
وَقَالَ الْقَلْبُ : مَا فَعَلْتُ  
بِكَ الْيَّامُ يَا دَارُ ؟  
وَأَيْنَ الْقَاطِنُونَ هُنَا  
وَهَلْ جَاءَتْكَ بَعْدَ النَّأْيِ هَلْ  
جَاءَتْكَ أَخْبَارُ  
هُنَا كَانُوا  
هُنَا حَلَمُوا  
هُنَا رَسَمُوا  
مَشَارِبِ الْعَدِ الْآتِي  
فَأَيْنَ الْحُلْمُ وَالْآتِي وَأَيْنَ هُمُو

1 - نور الدين السد : الشعرية العربية ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995. ص 106.

2 - فدوى طوقان : الديوان، ص 511

3 - هكذا وردت في الديوان بالنصب.

وَأَيْنَ هُمُو ؟  
وَلَمْ يَنْطِقْ حُطَامُ الدَّارِ  
وَلَمْ يَنْطِقْ هُنَاكَ سِوَى غِيَابِهِمْ  
وَصَمَّتِ الصَّمْتِ وَالْهَجْرَانِ

.....  
وَكَانَ هُنَاكَ جَمْعُ الْبُومِ وَالْأَشْبَاحِ  
غَرِيبَ الْوَجْهِ وَالْيَدِ وَاللِّسَانِ وَكَانَ  
يَحُومُ فِي حَوَاشِيهَا  
يَمُدُّ أَصُولَهُ فِيهَا  
وَكَانَ الْأَمْرَ النَّاهِي  
وَكَانَ وَكَانَ ...  
وَعَصَّ الْقَلْبُ بِالْأَحْزَانِ

☆ ☆ ☆

أَحْبَائِي ...  
مَسَحَتْ عَنِ الْجُفُونِ ضَبَابَةَ الدَّمْعِ —  
الرَّمَادِيَّةَ

لَأَلْقَاكُمْ وَفِي عَيْنِي نُورُ الْحُبِّ وَالْإِيمَانِ  
بَكُمْ بِالْأَرْضِ بِالْإِنْسَانِ  
فَوَاحِجَلِي لَوْ أَنِّي جِئْتُ أَلْقَاكُمْ —  
وَجَفَنِي رَاعِشٌ مَبْلُولٌ  
وَقَلْبِي يَأْتِسُّ مَخْدُولٌ  
وَهَا أَنَا هُنَا يَا أَحْبَائِي هُنَا مَعَكُمْ  
لَأَقْبِسَ مِنْكُمْ جَمْرَةَ  
لَأَخُذَ يَا مَصَابِيحَ الدُّجَى مِنْ —  
زَيْتِكُمْ قَطْرَةَ

لِمَصْبَاحِي

وَهَا أَنَا يَا أَحْبَائِي  
إِلَى يَدِكُمْ أَمْدُ يَدِي  
وَعِنْدَ رُؤُوسِكُمْ أُلْقِي هُنَا رَأْسِي  
وَأَرْفَعُ جَبْهَتِي مَعَكُمْ إِلَى الشَّمْسِ  
وَهَا أَنْتُمْ كَصَخْرَةٍ جِبَالِنَا قُوَّةُ  
كَزْهَرِ بِلَادِنَا الْحُرَّةِ

فَكَيْفَ الْجُرْحُ يَسْحَقُنِي ؟  
وَكَيْفَ الْيَأْسُ يَسْحَقُنِي ؟  
وَكَيْفَ أَمَامَكُمْ أَبْكِي ؟  
يَمِينًا بَعْدَ هَذَا الْيَوْمِ لَنْ أَبْكِي  
☆ ☆ ☆

أَحِبَّائِي حِصَانُ الشَّعْبِ جَاوَزَ —  
كَبُورَةَ الْأَمْسِ  
وَهَبَّ الشَّهْرَ مُتَّفِضًا وَرَاءَ النَّهْرِ  
أَصِيخُوا هَا حِصَانُ الشَّعْبِ —  
يَصْهَلُ وَاتَّقِ التَّهْمَةَ  
وَيُفْلِتُ مِنْ حِصَارِ النَّحْسِ وَالْعَتَمَةِ  
وَيَعْدُو نَحْوَ مَرْفَعِهِ عَلَى الشَّمْسِ  
وَتِلْكَ مَرَآكِبُ الْفُرْسَانِ مُلْتَمَّةٌ  
تُبَارِكُهُ وَتُقَدِّدِيهِ  
وَمِنْ ذَوْبِ الْعَقِيقِ وَمِنْ  
دَمِ الْمُرْجَانِ تَسْقِيهِ  
وَمِنْ أَشْلَائِهَا عَلْفًا  
وَفِيرِ الْفَيْضِ تُعْطِيهِ  
وَتَهْتَفُ بِالْحِصَانِ الْحُرِّ : عَدُوًّا يَا —  
حِصَانُ الشَّعْبِ  
فَأَنْتَ الرَّمْزُ وَالْبِيرِقُ  
وَنَحْنُ وَرَاءَكَ الْفَيْلِقُ  
وَلَنْ يَرْتَدَّ فِيْنَا الْمَدُّ وَالْعَلْيَانُ  
وَالْعَضْبُ  
وَلَنْ يَنْدَاحَ فِي الْمِيدَانِ  
فَوْقَ جِبَاهِنَا التَّعَبُ  
وَلَنْ نَرْتَاخَ لَنْ نَرْتَاخَ  
حَتَّى نَطْرُدَ الْأَشْبَاحَ  
وَالْعَرَبَانَ وَالظُّلْمَةَ  
☆ ☆ ☆

أَحِبَّائِي مَصَابِيحَ الدُّجَى يَا إِخْوَتِي



فِي الْجُرْحِ

وَيَا سِرَّ الْخَمِيرَةِ يَا بَذَارَ الْقَمَحِ

يَمُوتُ هُنَا لِيُعْطِنَا

وَيُعْطِنَا

وَيُعْطِنَا

عَلَى طُرُقَاتِكُمْ أَمْضِي

وَأَزْرَعُ مِثْلَكُمْ قَدَمِي فِي وَطَنِي

وَفِي أَرْضِي

وَأَزْرَعُ مِثْلَكُمْ عَيْنِي

فِي دَرْبِ السَّنَى وَالشَّمْسِ.

يستهل المقطع الأول استهلالاً تناصياً يحيلنا إلى القصيدة العربية العتيقة في مقدمتها الطللية مختصراً خمسة عشر قرناً لينبئ بنا في سقط اللوى تارة وعلى أطلال مية تارة أخرى مع شيء من التشويش البسيط لكن هذه الحركة التناصية هادفة إلى استفراغ ما في المخزون الشعري القديم من بكاء وحنين وشفقة وتحسر وحزن واغتراب، فـ (يافا) الخراب خرساء لا تجيب بعدما داست نضارتها الأقدام الهمجية، وذلك باعث للحس المأساوي الذي غص به قلب المتكلم في القصيدة، وهذه البكائية المشحونة بالانفعالات هي ما يفسر الاستهلال بتفعيلات زاحفة زحاف العصب «مفاعيلن — — —» في الوقت الذي بنيت فيه القصيدة على تفعيلات بحر الوافر، وهي السبب — أيضا — في دخول الزحاف على أربع وأربعين وحدة إيقاعية من جنس واحد، وستين تفعيلية في المقطع ولم يرد منها صحيحاً إلا تسع عشرة، أي بنسبة ما يزيد عن 72% تفعيلات زاحفة في المقطع، وحوالي 27% صحيحة. وزحاف العصب الذي يطراً على بحر الوافر يجسد تلك البكائية تجسيدا بينا بما يتيح للوحدة الإيقاعية «مفاعيلن»

من استقطاب حروف المد التي تركز إليها الانفعالات من ذلك ياء المتكلم وألف المد في المقطع السابق لها في لفظة (أحبائي) اللتان أوحتا بالحميمية بين المنادي والمنادى، ولولا الفضاء الذي أتاحتها التفعيلية الزاحفة لما كانت هذه اللفظة اللطيفة.

ولكن الشحنة الانفعالية تنكسر حدتها في المقطع الثاني، ويخف أوارها لأن من كان يبكي مسح دموعه وراح يرحب بأحبائه الثوار وقرر الانضمام إليهم وألا يعود

إلى البكاء، وهذا الهدوء وتراجع التوتر جعل نسبة الزحاف تتراجع إلى حوالي 59% ونسبة التفعيلات الصحيحة ترتفع إلى 19%، وصحة التفعيلات تتناسب في هذا المقطع مع حالة السكينة والهدوء لأن المقاطع القصيرة في « مفاعلتن ب — ب ب — » هي أقرب في نطقها إلى الانطلاق و الاسترسال بعيدا عن عرقلة حروف المد أو الشدة أو الإدغام.

لكن تعود نسبة الزحاف في المقطع الثالث إلى الصعود مرة أخرى تبلغ 71%، وتهدأ نسبة التفعيلات الصحيحة إلى 28%، وهذه الهزة الإيقاعية هي تجاوب مباشر مع البنية الدلالية التي استيقظت داخلها موجة من التوتر سببه حركة الهيجان التي صاحبت ثورة الشعب المنتفض وحالة الغليان والغضب في نفوس الثوار.

وما إن ننتقل إلى المقطع الأخير حتى نواجه بركون القصيدة إلى جو آخر من المناجاة والأمل بعيدا عن شحنة التوتر والانفعال، وتضييق الدائرة الدلالية لتقتصر على بعض التفعيلات لأمان في نفس المتكلم في القصيد، لذلك نلاحظ صعودا أقصى للوحدات الإيقاعية الصحيحة بنسبة 47% وانخفاض في الوحدات الزاحفة إلى 52% وهو فارق بين النسبتين لم نجد مثيلا له في المقاطع السابقة.

ولو تفحصنا توزيع الزحاف على مساحة القصيدة بمقاطعها الأربعة لرأينا أن حركته تبلغ أقصاها عند المقطع الأول بنسبة تتجاوز 72% تلبية لضغط البكائية الطاغية على جسد المقطع، وتنخفض إلى 52% في المقطع الثاني نظرا لتراجع حدة التوتر، ثم ترتفع من جديد إلى 71% لأن شدة التوتر الانفعالي قد زادت، وتنحدر في المقطع الأخير إلى أدنى مستوى لها لتصل إلى 52% بسبب استنفاد النص لطاقته الانفعالية مما يجعلنا نخلص إلى نتيجة مفادها أن الترخيص العروضي في النص الشعري هو عبارة عن « ترمتر » لقياس شدة التوتر في القصيدة، وخزان يستوعب كل إشكالات التجربة الشعرية، كما أنه يسعى إلى خلق نوع من التوازن بين تعقد التجربة الشعرية من جهة، ومرونة الوحدات الإيقاعية لما يناسب ذلك من جهة أخرى.

ولتوضيح نسبة الترخيصات العروضية في القصيدة، وإجلاء كيفية توزيع التفعيلات الزاحفة والصحيحة فيها ندرج الجدول الآتي :

المقطع	الوحدة الزاحفة	الوحدة الصحيحة	المجموع
الأول	44	17	61
النسبة المئوية	72.13	27.86	100
الثاني	31	21	52
النسبة المئوية	59.61	40.38	100
الثالث	37	15	52
النسبة المئوية	71.15	28.84	100
الرابع	11	10	21
النسبة المئوية	52.38	47.61	100
المجموع	123	63	86
النسبة الإجمالية	66.12	33.87	100

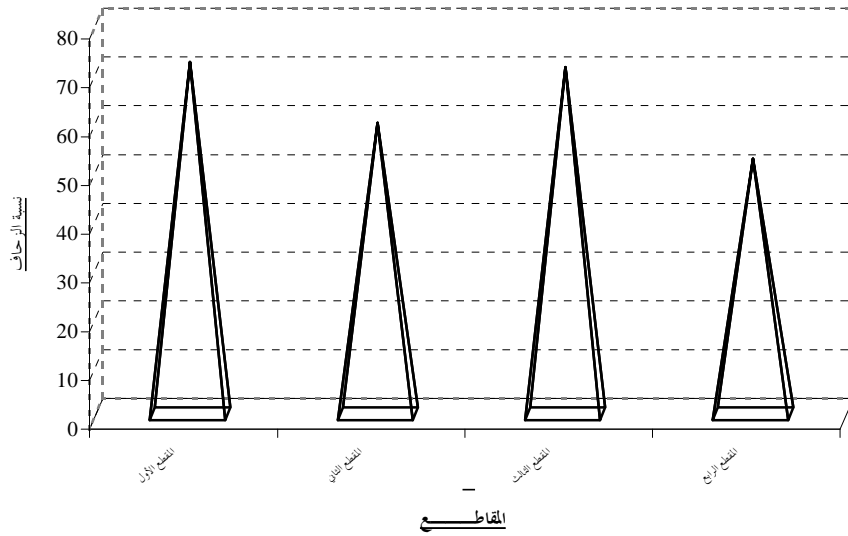
يجسد هذا الجدول مدى التعالق بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية من خلال الاطراد القائم بين التفعيلات الزاحفة والتفعيلات الصحيحة من جهة والتوتر الحادث في نفس المتكلم في القصيدة والهدوء في نفسه من جهة أخرى تبدو هذه التفاعلات بين المستويين من خلال الملاحظات الآتية :

— كثرة الوحدات الإيقاعية الزاحفة في المقطع الأول (44 وحدة) والثالث (37 وحدة) وقلتها في المقطع الثاني (31 وحدة) والرابع (11 وحدة) هي استجابة مباشرة لما يحدث من انفعالات في نفس المتكلم حيث زادت حدتها في المقطع الأول والثالث، وخفت في المقطع الثاني والرابع. لذلك يعتبر الزحاف في كثرته وقلته (ترمتر) لقياس الانفعال في النص.

— كثرة التفعيلات الصحيحة في المقطع الثاني (21 تفعيلة) والرابع (10) يعني سيادة الهدوء والسكينة في نفس المتكلم، وهذا يدل كما يرتبط في الوقت نفسه بمفهوم العملية الإبداعية، مثلما ينظر إليها الشكلايون الروس بوصفها نوعاً من العنف الذي يمارسه المبدع في حق اللغة، أو كما يراها جاكوبسون (( انتهاك متعمد لسنن اللغة العادية ))<sup>(1)</sup> فالتعبير عن الانفعال — وهو حدث غير عادي —

<sup>1</sup> -R.Jacobson : essais de linguistique generale ,Edition de Minuit ,Paris ,1963.p167.

يتطلب انتهاكا لطبيعة الوحدة الإيقاعية باستعمالها زاحفة، كما أن التعبير عن التجربة الشعرية عادية يقتضي تفعيلات صحيحة. و انطلاقا من هذا الجدول الذي أدرجت فيه حركة الوحدات الإيقاعية في النص مع نسبتها نستطيع أن نرسم مخطط بيانيا لنسبة التوتر الانفعالي في القصيدة المتجسدة في ارتفاع كم الوحدات الزاحفة وانخفاضها.



مخطط هرمي لتوضيح نسبة الزحافات في قصيدو (لن أبكي)

3 — بنية التدوير: يخضع التدوير في قصائد هذا الديوان إلى بعض التوزيع المنتظم الشحيح - أحيانا - والذي يقتصر على نوع واحد من أنواع التدوير، إذ لا نجد في قصائده ما تشكل جملة شعرية طويلة أو حتى التدوير الذي يستغرق مقطعاً كاملاً في القصائد على الرغم من أن هاتين التقنيتين الأخيرتين تعتبران الوسيلتين الأكثر تحكما في القصيدة العربية الحديثة، أما ما ينتشر في قصائد هذا الديوان فهو ما يمكن تسميته بـ«التدوير الجملي» والمقصود به أن أسطر الجملة الشعرية الواحدة يصب بعضها في بعض بواسطة التدوير، وتلتقي في نهايتها الوقفة العروضية بالوقفة الدلالية، ثم تبدأ جملة شعرية جديدة مدورة... وهكذا، فتصبح القصيدة مجموعة

من الجمل الشعرية المدورة، لكن ذلك قد لا ينسحب على كل جمل القصيدة، وإنما يكون بعضها مدورا وبعضها غير مدور حسب الضرورات الدلالية والفنية<sup>(1)</sup>.

ولقد طغى التدوير الجملي على قصائد الديوان بحيث استغرق عشرين قصيدة من جنس اثنتين وعشرين يتكون منها الديوان، أي بنسبة 91% من القصائد المدورة، ويمكن دراستها من خلال المسوغات التي حملت الجملة الشعرية على التدوير وهي :

( أ ) — **المسوغ الدلالي** : إن الجملة المدورة قد تشكل محرق الدلالة في القصيدة، لذلك لا بد من تمييزها إيقاعيا بواسطة التدوير، كما قد تدور القصيدة عند « الدال المركزي » فيها، أو الكلمة المفتاح التي يبني عليها النص قصد إبرازها ولفت اهتمام القارئ إليها، وقد يكون لأسباب دلالية أخرى تتحدد بسياق الكلام، ومن هذا التدوير ما جاء في قصيدة « إلى صديق غريب »<sup>(2)</sup> :

لَوْ أَنَّ الْهَزِيمَةَ لَا تُنْطَرُ الْآنَ —  
أَرْضَ بِلَادِي  
حِجَارَةَ حِزْبِي وَعَارَ.

فالدائرة الدلالية تدور رحاها حول الهزيمة النكراء التي طبعت وصمة عار في جبين الوطن، وقد وقع التدوير في وسط الجملة الشعرية عند نهاية الشطر الأول وبداية الشطر الثاني، بعد ثلاث وحدات إيقاعية صحيحة من بحر المتقارب ( فعولن ب — — ) تتوسطها وحدة مقبوضة ( فعول ب — ب )، ويتضمن الشطر الأول الدافع إلى العار والحزب وهو الهزيمة، أما الشطر الثاني فيتضمن « أرض بلادي » وهي مركب دلالي قريب من النفس عزيز عليها لذلك كان لا بد من تدويره لفصله إيقاعيا عن الهزيمة، ومن ثمة إبعاده عنها من جهة وجعل اهتمام المتلقي من جهة أخرى ينصب على « أرض بلادي » لأنها مميزة إيقاعيا، بتموضعها منفردة في سطر وحدها.

ومن النماذج التي نلفي فيها مسوغا دلاليا قصيدة « الفدائي والأرض »<sup>(3)</sup> :

لَا تَحْزَنِي إِذَا سَقَطْتُ قَبْلَ  
مَوْعِدِ الْوُصُولِ  
فَدَرْبِنَا طَوِيلَةٌ شَقِيَّةٌ

1 — ينظر : سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص 183.

2 — فدوى طوقان، الديوان، ص 485.

3 — فدوى طوقان: الديوان، ص 506.



ب ) — المسوغ الأسلوبي : ويكون التدوير في هذا الموضع وفق مسوغ أسلوبي تبعا لوجهة الخطاب من الذات إلى الآخر، أو من الآخر إلى الذات، أو من الذات إلى الذات، والنقلة الأسلوبية من وجهة إلى وجهة يقابلها تدوير فيميزها إيقاعيا، ومنه التدوير الذي وقع في قصيدة « إلى الوجه الذي ضاع في التيه »<sup>(1)</sup> :

صُورُ الْأَحْلَامِ وَالْحُبُّ شَبَّحَ  
ضَائِعٌ يُقْصِيهِ لَيْلُ التَّيِّهِ عَن —  
عَيْنِي وَقَلْبِي.

أَنْتَ لَوْ حَدَّثْتَ فِي مِرَاةِ قَلْبِي  
لَمْ تَجِدْ فِيهَا مَقْرَ  
لِسَوَى الْوَجْهِ الَّذِي هَشَّمَهُ اللَّيْلُ —  
يُعْطِي كُلَّ قَلْبِي.

فهذه المقطوعة التي تطغى عليها التفعيلات الصحيحة (4/17) تتضمن تدويرين يقع الأول في نهاية الجملة الشعرية القصيرة الأولى، ويقع الثاني في نهاية الجملة الشعرية الثانية، والخطاب موجه إلى شخص يفترض أنه الحبيب لولا الحس الوطني المفرط لدى الشاعرة، لكن فجأة نلاحظ أن وجهة الخطاب انتقلت إلى الذات في مركزي التدوير « عيني وقلبي » و « يغطي كل قلبي »، وفيهما يبني مدار التدوير على ياء المتكلم مما يدل على أن الخطاب « الذات — الذات » أولى من الخطاب « الذات — الآخر » لأن المتكلم يجد أسفا وحسرة كبيرين على ضياع الحب والأحلام والآمال، فكان لابد أن يستجيب التميز الإيقاعي للتميز الأسلوبي.

ومن نماذج المسوغات الأسلوبية التي حملت القصيد على التدوير ما ورد في قصيدة « إلى السيد المسيح في عيده »<sup>(2)</sup> :

قَتَلَ الْكِرَامُونَ الْوَارِثَ يَا سَيِّدُ —  
وَاعْتَصَبُوا الْكِرْمَ.

هذا المقطع هو جملتان شعريتان من بحر الخنب ( فعلن ب ب — ) تكتمل فيهما الوقفة الدلالية دون الوقفة العروضية، حيث تنقسم التفعيلة قسمين تختم الجملة

1 — فدوى طوقان : الديوان، ص534.

2 — نفسه، ص551.

الأولى بمقطعين قصيرين منها ( يد = فع ب ب ) لتبدأ الجملة الثانية بالمقطع المتوسط الآخر ( واغ = لن — )، وهما جملتان يهيمن عليهما الخطاب السردى، لكن الجملة الأولى تنتهي بنداء وهو ما نقل وجهة الخطاب في مطلع الجملة الثانية من السرد إلى « الذات — الآخر »، ولا يستمر الأمر كذلك إذ يعود الخطاب في مطلع الجملة الثانية إلى السرد، وهذه النقلة الأسلوبية ( أ ب أ ) أشاعت مناخاً من سرعة حركة الفعل الشعري لم يكن بالإمكان استيعابها مباشرة إلا بتدوير جزئي حافظ على إعادة الانسيابية إلى الإيقاع.

( ج — المسوغ الإيقاعي : بعدما قضت القصيدة الحديثة على الترسمة التقليدية لبنية البيت الشعري ذي الشطرين المتعادلين وقعت في تحد أمام امتداد من الكلمات المسترسلة الطول لم يتوفر مسوغ مقنع لإيقافه، فكان التدوير الوسيلة الأنجع للحد من الطول المطلق في الجمل الشعرية الطويلة والقصيرة، وكسر حدة الإيقاع الممتد، ومن النماذج الواردة في الديوان عن المسوغات الإيقاعية للتدوير ما جاء في قصيدة « الطوفان والشجرة »<sup>(1)</sup> :

وَسَيَّاتِي الطَّيْرُ  
لَا بُدَّ سَيَّاتِي الطَّيْرُ  
سَيَّاتِي الطَّيْرُ

سَيَّاتِي الطَّيْرُ

يتكون هذا المقطع من تسع وحدات إيقاعية من بحر الخبب : أربع منها مخبونة ( فعلن ب ب — ) وخمس مبتورة ( فعلن — — ) وقد وقع التدوير مرتين على التفعيلة المخبونة ( فعلن ب ب — )، و لكون المقطع ينهض إيقاعياً على عنصر التكرار الذي يكاد يستأثر بالجانب الموسيقي كله فقد شاع فيه حدة إيقاعية لا سبيل إلى التخلص منها إلا عن طريق التدوير الذي كسر هذه الحدة، ونقل المقطع من الرتابة الإيقاعية إلى الضغط الدلالي الذي فرضه عنصر التكرار من جهة أخرى.

وفي قصيدة « مدينتي الحزينة »<sup>(2)</sup> نقع على تدوير مشابه :

أَلصَّمْتُ فِي مَدِينَتِي

1 - فدوى طوقان : الديوان ، ص 489.

2 - نفسه ، ص 482.



أَصَنْتُ كَالجِبَالِ رَابِضٌ  
 كَاللَّيْلِ غَامِضٌ، أَصَنْتُ فَاجِعٌ —  
 مُحَمَّلٌ  
 بِوِطْأَةِ الْمَوْتِ وَالْهَزِيمَةِ.

تتحرك إيقاعية هذا المقطع ضمن دائرة بحر السريع بخمس وحدات إيقاعية صحيحة (مستفعلن — ب — ب —)، وأربع مخبونة (متفعلن ب — ب —)، ويختم بوحدة صحيحة (فعلن ب — —) ويقع التدوير الوحيد في القصيدة كلها في نهاية الشطر الثالث من هذا المقطع بتوزيع جسد التفعيلة بين (متف ب —) عند نهايته، و(علن ب —) عند بداية الشطر الرابع، والملاحظ أن المقطع يسير وفق تصاعد إيقاعي دلالي يتجسد في أخبار المبتدأ (الصمت) التي وردت كلها على صيغة اسم الفاعل (رابض، غامض، فاجع)، إضافة إلى التطور الحاصل في وتيرته الدلالية من الهدوء إلى الانفجار هناك تناظر صوتي متعاقب فكان لا بد من كسر وتيرته ذات المدارين الدلالي والصوتي باسم المفعول (محمل) الذي يتنفس المتلقي عنده الصعداء.

د — المسوغ العروضي: تتوزع حركة القصائد في الديوان على ستة بحور شعرية هي: السريع، الكامل، الخبب، الوافر، الرمل، المتقارب، توزعت نسبة التدوير فيها بانتظام ملفت للانتباه، إذ على الرغم من أن أكثر القصائد كتبت على بحر السريع إلا أن التدوير لا يتواجد في القصيدة من هذه القصائد إلا مرة أو مرتين على الأكثر، ففي خمس قصائد لم يحضر التدوير أكثر من مرة واحدة في القصيدة الواحدة منها، بينما نجده في قصيدة واحدة من بحر الرمل أربع عشرة مرة، وفي أخرى ثمان مرات، وفي ثالثة سبع مرات، وفي الجدول الآتي نستطيع أن نلمح هذه الفوارق بجلاء:

النسبة	الأبيات المدورة	عدد القصائد	البحور المستغلة
14.66	11	08	السريع
5.33	04	02	المتقارب
14.66	11	03	الخبب
9.33	07	03	الوافر
44.44	32	04	الرمل

الكامل	02	10	13.33
المجموع	22	75	100

نستنتج من هذا الجدول مجموعة من الملاحظات يمكن إثباتها كما يلي :

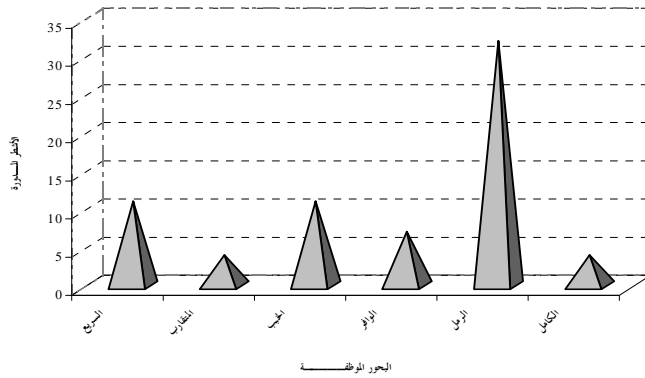
— على الرغم من أن الشاعرة تميل إلى التعامل مع بحر السريع فهو يستأثر في الديوان بأكثر عدد من القصائد إلا أن نسبة التدوير فيه منخفضة، ففي ثمانين قصيدة لم يمس التدوير إلا إحدى عشر شطراً، والسبب في هذا — كما يظهر من الجدول — أن السريع من البحور المركبة، بينما في البحور الصافية نجد النسبة مرتفعة يكفي دليلاً

على ذلك بحر الرمل الذي بنيت عليه أربع قصائد دُوِّرَ فيها اثنتان وثلاثون شطراً، والكامل به عشرة أشطر مدورة في قصيدتين.

— الشاعرة لا تميل كثيراً إلى التدوير، ففي اثنين وعشرين قصيدة يضمها الديوان لا نلقي إلا خمسة وسبعين شطراً مدوراً علماً بأن عدد الأشطر في الديوان يقترب من الألف، وعلى الرغم من أن الديوان المدروس ( الليل والفرسان ) يمثل مرحلة نضج فني، وأنتج في مرحلة التحقت فيها الشاعرة بموكب الشعر الحديث لكن لا نجد في الاحتفاء بالتدوير كما نجد في دواوين أصحاب الشعر الحديث، ولعل الشاعرة في ذلك أن تكون متأثرة بنازك الملائكة التي ترفض التدوير.

— يمكن رد كثرة استعمال التدوير في بحر الرمل إلى حدة الإيقاع التي يتميز بها هذا البحر دون بقية البحور، فالنغمة التي تتضمنها تفعيلية ( فاعلاتن ) بتكرارها المطرد تخلق رتابة مملة لدى المتلقي وهو السبب الذي ألجأ الشاعرة إلى التدوير سعياً وراء كسر هذه الرتابة والحدة.

ولزيادة استيعاب نسبة التدوير في هذه القصيدة نلجأ إلى هذا المخطط الهرمي كي نستبين بدقة أكثر ما غفلنا عنه في الجدول، حيث تمثل ذروة الهرم نسبة التدوير في بحر الرمل :



مخطط هرمي لتوضيح نسبة التدوير في البحور الموظفة

4 – مدار النبر : لم يحظ النبر في الدراسات اللغوية والنقدية الحديثة بتحديد قار لمواقعه<sup>(1)</sup> ذلك أن اللغة العربية بطبيعتها لا تقوم على أساس نبري، وليس للنبر دور بارز في تغيير معاني الكلمات باختلاف مواضعه، مثلما هو قائم في اللغة الإنجليزية، لكن ذلك لا يمنع من محاولة الاستفادة من هذا المفهوم الذي هو - من منظور معين - إمكانية ذات طاقات هائلة استطاع النقد الحدائي استثمارها والإفادة منها في الكشف عن جماليات النصوص ومكامن الشعرية فيها، ولم تكن هذه الإمكانية لتبلغ ما بلغته من قيمة لولا الواجهة التي اختطها النقد الحدائي في تهميش دور المؤلف، وتوجيه الاهتمام نحو البنية النصية، ومن ثم تهميش البحث عن مواضع النبر الأصلية كما صدرت عن قائلها، وصب الانشغال على مواضع النبر مثلما يحددها القارئ.

وسيتم التفريق في هذا المقام بين نوعين من النبر، النبر اللغوي والنبر الشعري اقتداء بالدراسة التي أنجزها الدكتور كمال أبو ديب<sup>(2)</sup>، فالنبر اللغوي يقع على المقطع ما قبل الآخر من الكلمة المنتهية بالنواة ( /0 أي السبب الخفيف ) أو النواة ( //0 أي الوتد المجموع )، والنبر الشعري يقع - أيضا - على المقطع ما قبل الآخر من الوحدة الإيقاعية ( التفعيلة ) المنتهية بإحدى النواتين السابقتين، وتتكون الوحدة الإيقاعية بالنسبة للناقد من الجمع بين هاتين النواتين أو أكثر، ومهمة الدارس هي السعي إلى اكتشاف التفاعل الدائر بين هذين النبرين لأنه يشكل مستوى الحيوية الإيقاعية النابعة من التجربة الشعرية والانفعالية في القصيدة<sup>(3)</sup>، والفرق بين النبرين أن النبر اللغوي يقع على الكلمة

1 - ينظر علي يونس : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، ص23.

2 - ينظر كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص237 وما بعدها.

3 - ينظر: نفسه، ص377.

بوصفها وحدة لغوية قاموسية محتفظة بنبرها داخل الجملة وخارجها، أما النبر الشعري فإنه لا يتجسد في الكلمة إلا بوصفها تشكيلا لوحدة إيقاعية داخل البيت الشعري.

وسنرمز للنبر اللغوي بالعلامة ( X ) والنبر الشعري بالرقم ( ٨ ) ثم يدرس عدد النبرات الواردة في كل شطر، وأخيرا يجري مقارنة بين النبرين تطابقا واختلافا مع محاولة ربط الإيقاع بالدلالة عند نقاط التفاعل بين ( X ) و ( ٨ ) من خلال حركتين متضادتين هما حركة ( الطوفان ) وحركة ( الشجرة ) مثلما جسدهما قصيدة « الطوفان والشجرة »<sup>(1)</sup> :

#### أ - حركة الطوفان :

- 1 - يَوْمَ الْإِعْصَارِ الشَّيْطَانِي طَعَى وَامْتَدَّ
- 2 - يَوْمَ الطُّوفَانِ الْأَسْوَدِ
- 3 - لَفَظْتُهُ سَوَاحِلُ هَمَجِيَّةٍ.
- 4 - لِلْأَرْضِ الطَّيِّبَةِ الْخَضْرَاءِ
- 5 - هَتَفُوا وَمَضَتْ عِبْرَ الْأَجْوَاءِ الْغُرَيْبَةِ
- 6 - تَنْصَادَى بِالْبُشْرَى الْأَنْبَاءِ
- 7 - هَوَتْ الشَّجَرَةَ
- 8 - وَالْجَذْعُ الطَّوْدُ تَحَطَّمَ لَمْ تَبْقِ الْأَنْبَاءُ
- 9 - بَاقِيَةٌ تَحْيَاهَا الشَّجَرَةُ.

#### ب - حركة الشجرة :

- 1 - سَتَقُومُ الشَّجَرَةَ
- 2 - سَتَقُومُ الشَّجَرَةُ وَالْأَغْصَانُ سَتَنْمُو
- 3 - فِي الشَّمْسِ وَتَخْضِرُ
- 4 - وَسُتُورِقُ ضِحَكَاتُ الشَّجَرَةَ
- 5 - فِي وَجْهِ الشَّمْسِ
- 6 - وَسَيَأْتِي الطَّيْرُ
- 7 - لَا بُدَّ سَيَأْتِي الطَّيْرُ
- 8 سَيَأْتِي الطَّيْرُ

1 - فدوى طوقان : الديوان، ص 487.

9 - سِيَّاتِي الطَّيْرُ.

— مواقع النبر الشعري والنبر اللغوي :

أ — في حركة الطوفان :

1أ — 0 / 0 / 0 / / / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 /

2أ — 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 /

3أ — 0 / 0 / 0 / / / 0 / / / 0 / / /

4أ — 0 0 / 0 / 0 / / / 0 / 0 / 0 / 0 /

5أ — 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / / / 0 / / /

6أ — 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / / /

7أ — 0 / / / 0 / / /

8أ — 0 0 / 0 / 0 / 0 / 0 / / / 0 / / / 0 / 0 / 0 / 0 /

9أ — 0 / / / 0 / 0 / 0 / 0 / / / 0 /

ب — في حركة الشجرة :

1ب — 0 / / / 0 / 0 / / /

2ب — 0 / 0 / / / 0 / 0 / 0 / / / 0 / 0 / 0 / / /

3ب — 0 / 0 / / / 0 / 0 /

4ب — 0 / / / 0 / 0 / 0 / / / 0 / / /

5ب — 0 0 / 0 / 0 / 0 / 6ب — 0 0 / 0 / 0 / / /

7ب — / 0 / 0 / 0 / / / 0 / 0 /

8ب — / 0 / 0 / 0 / /

9ب — 0 0 / 0 / 0 / /

ومن هذا الوصف المقدم لبنية الأشطر النبرية نخلص إلى النتائج الآتية :

تطابق النبر اللغوي والشعري				عدد النبرات في الأشطر			
العدد	الشطر	العدد	الشطر	العدد	الشطر	العدد	الشطر
1	1ب	2	1أ	3	1ب	8	1أ
1	2ب	1	2أ	8	2ب	5	2أ
0	3ب	3	3أ	4	3ب	4	3أ

3	4ب	0	4أ	4	4ب	7	4أ
0	5ب	3	5أ	4	5ب	8	5أ
0	6ب	1	6أ	4	6ب	6	6أ
1	7ب	2	7أ	6	7ب	2	7أ
1	8ب	2	8أ	2	8ب	9	8أ
1	9ب	2	9أ	2	9ب	4	9أ

ومن هذه الإحصاءات تتجلى بعض الحقائق المتعلقة بالبنية الإيقاعية لهذا النص في تفاعلها مع البنية الدلالية، ومنها أنه كلما ازداد عدد النبرات في الشطر الشعري زادت حدة التوتر والانفعال والحركة، وكلما قل خفت، فقد بلغ العنف أقصاه في ( 8أ ) حينما تحطم الجذع الطود لذلك نجد في هذا الشطر تسع نبرات، وقد ضم كل من ( 1أ ) و ( 5أ ) و ( 2ب ) ثماني نبرات، وحركاتها الدلالية على التوالي، طغيان الإعصار، صرخات الأعداء، قيام الشجرة ونمو الأغصان، وهي جميعا تجسد أقصى حركات العنف والقوة في النص بما في ذلك قيام الشجرة ونمو الأغصان لأنها ممثلة لتحدي الشعب وعدم ركونه لتجبر العدو الغاشم.

ومن الحقائق التي يجسدها هذا التحليل ذلك التضاد الكائن في حركتي الطوفان والشجرة، ففي حين يرمز الطوفان إلى العدوان بطغيانه وحقده ترمز الشجرة إلى الأمة العربية بعد حرب حزيران، فهي تعيش تحديا وتفاؤلا وانبعاثا، وهذه الثنائية الضدية يجسدها مجموع النبرات في حركة الطوفان التي بلغت ضعف نبرات حركة الشجرة ( 8 / 16 ) كما تجسدها العلاقة بين الأشطر الآتية :

$$3 = 3 \text{ أ} \longleftarrow 3 = 3 \text{ ب} .0$$

$$0 = 4 \text{ أ} \longleftarrow 3 = 4 \text{ ب} .3$$

$$3 = 5 \text{ أ} \longleftarrow 0 = 5 \text{ ب} .0$$

وتتجسد تلك المفارقة الضدية - أيضا - في العلاقة بين الأشطر الأخيرة :

$$2 = 7 \text{ أ} \longleftarrow 1 = 7 \text{ ب} .1$$

$$2 = 8 \text{ أ} \longleftarrow 1 = 8 \text{ ب} .1$$

$$2 = 9 \text{ أ} \longleftarrow 1 = 9 \text{ ب} .1$$

ومن الحقائق الناتجة عن تفاعل النبر الشعري و النبر اللغوي ذلك التطابق بين ( 2أ ) و ( 2ب ) الذي يشير إلى تطابق الهوية الدلالية للشطرين في كونهما جملتين شارحتين لما قبلهما، ولتضمنهما كليهما محوري الدلالة في القصيدة ( 2أ = الطوفان ) و ( 2ب = الشجرة ). ولعل هذا التضاد الذي بنيت عليه القصيدة هو الذي جعل التطابق بين النبر الشعري والنبر اللغوي يقتصر على شطر واحد فقط.

5 — البنية التقفوية : لم يعد النقاد والشعراء ينظرون إلى القافية على أنها مجرد محسن صوتي تقتصر وظيفته على إكساب النص صفة عروضية ترمي إلى التطريب، وإنما أصبحت تؤدي وظيفة دلالية مثلها مثل أي مكون من مكونات النص الشعري الأساسية، ومن هنا اكتسبت القافية أهمية خاصة في القصيدة العربية الحديثة حينما أبعدها عن هيمنة الوظيفة الصوتية التي يحدثها الزخم الهائل من القوافي الذي كانت تقتضيه القصيدة التقليدية، وقفزت بها إلى مفاهيم جديدة لم يعرفها الشعر القديم كمفهوم الجملة الشعرية التي تقتضي عددا محدودا من القوافي تبعا لما تقتضيه طبيعة التجربة الشعرية وتسعى إلى تدعيم العنصر الدلالي في النص وتوكيد دوره. ولكن من الخطأ أن نحسب أن (( القافية وسيلة مضمونة لتوليد المعنى، فالحق أن القافية والمعنى يتفاعلان في ذهن الشاعر، يتجاذبان ويدور كل منهما حول الآخر دون أن تختلط خطواتهما أبداً ودون أن يتصادما ويجب أن يسير تداعي الأصوات وتداعي المعاني جنباً إلى جنب))<sup>(1)</sup>، وإنما الأمر موكل للتجربة الشعرية وتفاعلها في نفس الشاعر، هذا التفاعل الذي ينبثق عنه شيء من الانسجام بين تداعي الأصوات وتداعي المعاني، لذلك فالقافية لا تولد معاني، وإنما يتحقق من خلال تموضعها في النص الشعري انسجام بينها وبين البؤرة الدلالية التي تشغل حيزاً فيها، وهذا ما يفسر اندحار الهيمنة المطلقة أو شبه المطلقة للقافية على أشطر القصيدة الحديثة، إذ لم تعد هدفاً في حد ذاته يسعى الشاعر إلى تحقيقه ولكن أصبحت تنبثق من عمق التجربة الشعرية انبثاقاً طبيعياً حالما تقتضي الضرورة ظهورها.

وبقراءة متأنية للديوان المدروس نجد أن أكثر قصائده تدرج تحت ما يعرف بالقافية المركبة، وهي — كما سبق — نوع من القوافي برز في مرحلة متأخرة من مراحل تطور القصيدة العربية الحديثة، وعبر في كثير من الأحيان عن مستوى الوعي الذي بلغه الشاعر العربي من خلال تحكمه في هذه الأداة التحكم الواعي، وإخضاعها إلى تجسيد مدى التعقيد الذي يكتنف التجربة الشعرية المعاصرة فتشارك فنياً في حمل جزء من ههما وانشغالها، على أنه لا يكمن الجزم بأن كل قوافي الديوان تنم عن هذا الوعي، بل بينها ما جاء مجرد كسر الرتابة المتولدة عن القافية الموحدة.

وقبل الشروع في دراسة القوافي المركبة يجدر بنا أن نعرض على بعض النماذج القليلة للقوافي الموحدة (البدائية) التي يبدو أن الشاعرة قد تجاوزت مرحلتها.

1 — س. جويار : مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة: سامي الدروبي، دار البقطة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط2، 1965، ص218-219.

— التقفية الموحدة : على الرغم من أن هذا النمط من التقفية الموحدة يعد بدائيا في القصيدة العربية الحديثة، وامتدادا للقافية التقليدية، إلا أن ما برز منها في الديوان يدل على انفلات وتحرر من قبضة القافية الملتزمة في نهاية كل شطر، أو حتى في نهاية كل جملة شعرية، فهي وإن كانت ملتزمة في جسد القصيدة كلها فإن توزيعها لم يخضع لأي رتابة أو إملال بل كان عشوائيا في أحيان كثيرة، وقد تجسد هذا النمط من القافية في ثلاث قصائد هي : « آهات أمام شباك التصاريح »<sup>(1)</sup> التي ضمت ثلاث قواف سنرمز لها حسب تسلسلها في القصيدة بتسلسل الحروف الهجائية أي أن القافية الأولى هي ( أ ) والثانية ( ب ) والثالثة ( ج ) ومنه فإن توزع القوافي على المقاطع يظهر كما يلي :

المقطع الأول : = أ أ ب ج ج أ .

المقطع الثاني : = ج ج ج ب .

المقطع الثالث : = ج ج ج ج ج .

ومن خلال هذا التوزيع يظهر أن القصيدة تقوم على القافية ( ج ) وألفاظها ( انتظار، اصطبار، نار، انتظار، إسار، القرار، نار، المستثار، قار ) وبتفحص دلالي يتجلى التكامل الوظيفي - نسبيا - الذي حققته بين الجانب الدلالي والجانب الإيقاعي، فالقارئ لا يعدم طربا وانسجاما في غير ملل ولا رتوب نظرا للتوزيع شبه العشوائي والمتباعد للقافية المحورية ( ج ) في القصيدة، كما أنه سيجد وعيا ظاهرا في التعامل مع هذا التوزيع للقوافي، إذ أغلب القوافي اقتضتها الضرورة الدلالية وتوالدها من صميم التجربة الشعرية ولا سيما في ( ج 1، ج 2، ج 3، ج 4، ج 5، ج 7، ج 8 ).

ومثل هذا الكلام يتجسد في القصيدة الثانية « حين تنهمر الأنباء السيئة »<sup>(2)</sup> والثالثة « كيف تولد الأغنية »<sup>(3)</sup>.

— التقفية المتنوعة : يحضر هذا النوع من التقفية متناوبا بكثافة في الديوان، وهو يعتمد على التنوع في القوافي سواء على المستوى المقطعي أو على مستوى القصيدة عموما، كما أنه - مثلما رأينا - نوع من التقفية يدل على وعي الشاعر المعاصر وسيطرته على أدواته الفنية، قد تمخضت عنه - أي النوع - القصيدة العربية الحديثة بعد ذلك النوع من التقفية البسيطة الذي كان امتدادا للقصيدة التقليدية، ويمكن التفريق بين ثلاثة أنماط من هذه التقفية في الديوان :

1 - فدوى طوقان : الديوان، ص 529

2 - نفسه، ص 550.

3 - نفسه، ص 549.



أ — التقفية المقطعية : يقسم الشاعر الحديث قصيدته — في الغالب — إلى مقاطع، والمقطع الشعري هو إمكانية بنائية جديدة أتاحت للقصيدة الحديثة فزادت من فاعليتها في التغيير والتنوع، وكان لا بد أن ينعكس هذا الثراء البنائي على البنية الإيقاعية، وكانت القافية من أكثر البنى استفادة منه، حين أصبح الشاعر يقف بقافيته عند نهاية المقطع لا يتجاوز بها إلى المقطع الذي يليه، فيستقل كل مقطع بقافيته إن كانت واحدة أو قوافيه إن جاءت متنوعة، والقصائد المبنية على القافية المتنوعة كثيرة في الديوان نأخذ منها « مدينتي الحزينة »<sup>(1)</sup> :

يَوْمَ رَأَيْتَا الْمَوْتَ وَالْخِيَانَةَ  
تَرَاجَعَ الْمَدُّ.  
وَأُغْلِقَتْ نَوَافِدُ السَّمَاءِ.  
يَوْمَ انْدَحَارِ الْمَوْجِ يَوْمَ أَسْلَمْتُ  
بَشَاعَةَ الْقِبْعَانِ لِلضِّيَاءِ وَجْهَهَا  
تَرَمَدَ الرَّجَاءُ  
وَاحْتَنَنْقَتْ بِعُصَّةِ الْبَلَاءِ  
مَدِينَتِي الْحَزِينَةَ.  
اخْتَنَفْتُ الْأَطْفَالَ وَالْأَعْيَانِي  
لَا ظِلَّ لَأَ صَدَى  
وَالْحُزْنَ فِي مَدِينَتِي يَدِبُّ عَارِيًّا  
مُخْضَبَ الْخَطَى  
وَالصَّمْتُ فِي مَدِينَتِي  
الصَّمْتُ كَالْجِبَالِ رَابِضٌ  
كَاللَّيْلِ غَامِضٌ، الصَّمْتُ فَاجِعٌ  
مُحَمَّلٌ  
بِوَطْأَةِ الْمَوْتِ وَبِالْهَزِيمَةِ  
أَوَاهُ يَا مَدِينَتِي الصَّامِتَةَ الْحَزِينَةَ  
أَهْكَذَا فِي مَوْسِمِ الْقَطَافِ  
تَحْتَرِقُ الْغَلَالُ وَالشُّمَارُ  
أَوَاهُ يَا نِهَائَةَ الْمَطَافِ.

1 — فدوى طوقان : الديوان ، ص 471.

تتوزع هذه القصيدة على مقطعين يفصل بينهما ثلاث نجمات، وهي تقفية تسير عليها أغلب مقاطع الديوان، وتنهض على أربع قوافٍ متنوعة يمكن توضيح توزيعها بالشكل الآتي :

— المقطع الأول = أ ب أ ب.

— المقطع الثاني = ج ج د د.

يتكون المقطع الأول من قافيتين متنوعتين الفئة ( أ ) وهي ( السماء، الرجاء، البلاء )، والفئة ( ب ) وهي ( المدينه، الحزينه ).

كما يضم المقطع الثاني قافيتين متنوعتين — أيضا — من الفئة ( ج ) وهي ( الصدى، الخطى ) وهي أكثر تنوعا، لأنها تنبني على الإيقاع الداخلي، إذ يجمع الدال والطاء من الخصائص الصوتية ما يجمع حرفا واحدا مكررا، ومن الفئة ( د ) وهي ( القطاف، المطاف ).

لا يتبدى في القصيدة أي أثر للهم الإيقاعي الذي يستأثر في كثير من الأحيان باهتمام الشاعر وإنما يظهر أن هذه القوافي تطفو كلما كانت الحاجة إليها ماسة، ففي المقطع الأول تسبح القافية في بحيرة الدلالة بأناة لا تتجاوز ضفتي الرجاء والبلاء، وهما المعنيان المحوريان اللذان ينصب عليهما الهم الدلالي الذي تشغل به القصيدة، وكذلك الأمر بالنسبة للقافية ( ب ) في ( المدينه، الحزينه )، فالقارئ لا يشعر بأن واحدة من هذه القصائد زائدة أو مقحمة من أجل تحقيق انسجام إيقاعي، وإنما في كل موضع لهذه القوافي نشعر أنه المعنى هو الذي فرضها.

والمقطع الثاني محمل بالقافية ( ج ) و ( د ) تترددان مرتين تباعا ( ج ج ) و ( د د ) ويتحقق بين لفظي القافية في كليهما تقارب صوتي يشي ببعض الانحياز إلى الجانب الإيقاعي على حساب الجانب الدلالي، خاصة عند التقفية الأخيرة ( القطاف، المطاف )، مما أساء إلى التماسك الذي انطلقت به القصيدة وسارت عليه، هذا التماسك الذي يقتضي توافقا وانسجاما بين الإيقاع والدلالة.

ب — **التقفية المتناوبة** : يعد هذا النوع من التقفية أكثر رتوبا إذ غطى مساحة كبيرة من جسد القصيدة، وهو أسلوب حديث عرفه الشاعر المعاصر في التوزيع الهندسي للقوافي الذي يتم بطريقة واعية، وتتناوب فيه القوافي وتتقاطع في أكثر أجزاء القصيدة بطرق شتى أشهرها ( أ ب أ ب ) غير أن هذا العمل بما يبدو عليه من التخطيط الشكلي المفضي إلى التكلف، يعد من صميم تجربة القصيدة في تعزيز الوظيفة الدلالية، ويتجلى هذا النمط في قصائد كثيرة من الديوان كما في قصيدة « حمزة »<sup>(1)</sup> :

1 — فدوى طوقان : الديوان، ص 541.

كَانَ حَمْرَهُ  
وَاحِدًا مِنْ بِلَدَتِي كَالْآخَرِينَ  
طَيِّبًا يَأْكُلُ خُبْزَهُ  
بِيَدِ الْكَدْحِ كَقَوْمِي الْبُسَطَاءِ الطَّيِّبِينَ  
☆ ☆ ☆

قَالَ لِي حِينَ التَّقِينَا ذَاتَ يَوْمٍ  
وَأَنَا أَحْبَبْتُ فِي تَيْهِ الْهَزِيمَةِ  
أُصْمِدِي لَا تَضْعِفِي يَا ابْنَةَ عَمِّي  
هَذِهِ الْأَرْضُ الَّتِي تَحْصِدُهَا نَارُ الْجَرِيمَةِ  
وَالَّتِي تَنْكَمِشُ الْيَوْمَ بِحُزْنٍ وَسُكُوتٍ  
هَذِهِ الْأَرْضُ سَيِّفِي  
قَلْبَهَا الْمَعْدُورُ حَيًّا لَا يَمُوتُ

ينهض هذان المقطعان على خمس مجموعات من التقفية تتوزع كما يلي :

— المقطع الأول = أ ب أ ب

— المقطع الثاني = ج د ج د هـ هـ

يتكون المقطع الأول من النظام التقفوي ( أ ) ويضم القافيتين ( حمزه، خبزه )، و النظام التقفوي ( ب ) ويضم القافيتين ( الآخرين، الطيبين).

ويتكون المقطع الثاني من ثلاث قواف وهي ( ج ) وفيها ( يوم، عمي ) و ( د ) وفيها ( الهزيمه، الجريمه ) و ( هـ ) وفيها ( سكوت، يموت ).

إن النظام التقفوي الرتيب الذي يطغى على أشطر القصيدة لا يخلو من تخطيط ينقل القصيدة من الانسجام الدلالي الإيقاعي إلى تغليب الجانب الإيقاعي تشي بذلك الكثافة الإيقاعية التي يولدها تراكم القوافي مما يسيء إلى شعرية القصيدة، التي تقوم على التكامل بين جوانبها المختلفة الصوتي، والدلالي، واللغوي، والتوافق بين نظمها، وهذا الاهتمام بهندسة القوافي وتنظيمها بحيث تتوارد متناوبة أحدث حللا بين البنية الدلالية والإيقاعية.

كما يمكن أن ترد التقفية المتناوبة بشكل متداخل، ومن أمثلتها هذان المقطعان من القصيدة نفسها:

كَانَتْ الْخَمْسَةُ وَالسُّتُونَ عَامَ  
صَخْرَةَ صَمَاءَ تَسْتَوِطُنْ ظَهْرَهُ  
حَتَّى أَلْقَى حَاكِمُ الْبَلْدَةِ أَمْرَهُ  
( ( اِنْسِفُوا الدَّارَ وَشُدُّوا

ابنه في غرقة التعذيب (( ألقى  
حاكم البلدة أمره  
ثم قام

يتعنى بمعاني الحبّ والأنس  
وإحلال السلام  
☆ ☆ ☆

طوق الجند حواشي الدار  
والأفعى تلوت  
وأتمت براءة  
اكتمال الدائرة  
وتعالت طرفات أمره  
( (أتركوها الدار) ) وحادوا بعباء  
ساعة أو بعض ساعة

يستقل كل مقطع من هذين المقطعين بقوافيه، ولكن يلتقيان في التوزيع الهندسي للتقفية، إذ يقوم المقطع الأول على فئتين من القافية، فئة (أ) وتضم (عام، قام، السلام)، وفئة (ب) وتضم (ظهره، أمره، أمره).

ويقوم المقطع الثاني - هو الآخر - على فئتين تقفويتين الفئة (ج) وفيها (براعه، ساعه)، والفئة (د) وفيها (الدائرة، أمره)، وتتوزع هذه القوافي توزيعاً متداخلاً بالشكل الآتي :

— المقطع الأول = أ ب ب ب أ أ.

— المقطع الثاني = د ج ج د

ويتمثل هذا التداخل في أن المقطع يستهل بقافية ثم يثنى بقافية موحدة أو مزدوجة، ثم يختم بالقافية الأولى، وعلى الرغم من التنوع الذي يبدو في القافية بين مقاطع النص إلا أن العمل الهندسي المنظم الذي يفرض على القصيدة جوا من العمل المنسق القصدي الهادف إلى افتعال بعض القوافي وحمل المقطع الشعري على تقبلها، وكل هذا العمل على حساب الجانب الدلالي في القصيدة، فتنحو القافية في هذه الحالة إلى إضفاء طابع من الرتابة الإيقاعية الصرف.

وعلى العموم فإن التقفية من هذا القبيل سواء أكانت موحدة تلتزم قافية أساسية أو كانت متنوعة تلتزم هندسة معينة في التوزيع التقفوي تظل أميل إلى الاحتفاء بالجانب الإيقاعي المنظم على حساب

الوظيفة الأساسية للقافية التي هي السعي إلى إرساء عنصر الانسجام بين مختلف البنى في النص الشعري.

ج — **التقفية المتغيرة** : يعد هذا النوع من التقفية أكثر أنواع القافية الحديثة حرية في التعامل مع النص الشعري، وإذا كانت التقفية المنوعة عموماً هي أكثر أنواع التقفية تداولاً وانتشاراً بين الشعراء الحديثين فإن التقفية المتغيرة — خصوصاً — هي أكثر أنماط التقفية المنوعة استخداماً في الشعر الحديث لما تمنحه للشاعر من القدرة على استثمار الوظيفة الدلالية للقافية، وما تفرضه من توافق وانسجام موسيقي داخلي من خلال التوارد العفوي للقوافي دونما تخطيط أو هندسة مسبقة، فالشاعر قد يستعمل قافية ثم يتركها لا يعود إليها، وقد يعود إليها دونما قانون يتحكم فيه، وكثير من قصائد الديوان تقوم على هذا النمط من التقفية، ومنها قصيدة «إلى صديق غريب»<sup>(1)</sup> :

صَدِيقِي الْعَرِيبُ  
لَوْ أَنَّ طَرِيقِي إِلَيْكَ كَأَمْسٍ  
لَوْ أَنَّ الْأَفَاعِي الْهُوَ الْكَ لَيْسَتْ  
تُعْرَبُ فِي كُلِّ دَرْبٍ.  
وَتَحْفَرُ قَبْرًا لِأَهْلِي وَشَعْبِي  
وَتَزْرَعُ مَوْتًا وَنَارًا.  
لَوْ أَنَّ الْهَزِيمَةَ لَا تُمَطِّرُ الْآنَ —  
أَرْضَ بِلَادِي  
حِجَارَةَ حَزْبِي وَعَارًا  
وَلَوْ أَنَّ قَلْبِي الَّذِي تَعْرِفُ  
كَمَا كَانَ بِالْأَمْسِ لَا تَرَعْفُ  
دِمَاهُ عَلَى حَنْجَرِ الْأَنْكَسَارِ  
وَلَوْ أَنَّ نِيَّيَا صَدِيقِي كَأَمْسٍ  
أَذَلُّ بِقَوْمِي وَدَارِي وَعِزٌّ  
لَكُنْتُ إِلَى حَنْبِكَ الْآنَ عِنْدَ —  
شَوَاطِي حُبِّكَ أُرْسِي  
سَفِينَةَ عُمْرِي  
لَكُنَّا كَفَرَحِي حَمَامَ

1 — فدوى طوقان : الديوان، ص 485.

تتوزع قوافي هذه القصيدة توزعا عفويا لا يحكمها قانون، ولا تتقيد بهندسة بنائية، فقد ترددت في بدايتها القافية ( أ ) مرتين في ( درب، شعبي )، وجاءت القافية ( ب ) ثلاث مرات توالى مرتين، وتباعدت مرة، وتضمنت ( نار، عار، الانكسار ). ثم تتابعت القافية ( ج ) في ( تعرف، ترعف )، وختمت أخيرا بالقافية ( د ) في ( 1 ) شطرين متباعدين وتجمدت في ( كأس، أرسى ).

وهذا التوزيع العفوي أدخل القافية في تفاعل إيجابي مع البنية الدلالية للنص فهو يبني دلاليا على جملة من الشروط التي تصدرت بالحرف ( لو ) وهو حرف امتناع لامتناع، وتتعلق جميعا بجواب واحد، يبدأ من ( لكنت إلى جنبك الآن ... )، والملاحظ أن التوزيع الدلالي في فعل الشرط قابله تنوع إيقاعي حيث ترتبط القافية ( أ ) بصنيع الأفعي الهوالك، وترتبط التقفية ( ب ) بمخلفات الهزيمة من الخزي والعار على البلاد، كما ترتبط القافية ( ج ) بالألم الذي يكابده القلب جراء الانكسار، وترتبط - أخيرا - القافية ( د ) بالتحسر على الماضي الزاهر، وتنتهي نهاية هرمية تشكل ذروتها جواب الشرط، وهذا التنوع الإيقاعي فسح المجال رحبا من جهة أخرى للاهتمام بالإيقاع الداخلي الذي يصنع بالإضافة إلى التنوع التقفوي بنية النص العامة، وقد تجسد في السلسلة الدلالية للشروط المتواردة عبر تصاعد إيقاعي دلالي كالآتي ( لو ان طريقي، لو ان الأفاعي، لو ان الهزيمة، لو ان قلبي، لو أنني يا صديقي ... لكنت ... ). إن القارئ يجد نفسه مشدودا بحلقات هذه السلسلة متوترا معها ولا يستريح إلا عند الجواب ( لكنت ).

وبهذا نخلص إلى أن البنية التقفوية لهذا الديوان مالت عموما نحو التنوع مما يشي بأن البناء التقفوي بوصفه أحد أهم أركان البنية الإيقاعية يدخل في تعالق مستمر - نسبيا - مع البناء الدلالي، إذ كلما ابتعد النص الشعري عن الحركة الموسيقية الحادة المتولدة عن الهندسة المنتظمة للقافية زادت نسبة التفاعل بين بناه، لأن الاهتمام لن يكون منصبا على الجانب الإيقاعي دون الجانب الدلالي.

## الفصل الثالث :

### بنية الإيقاع الداخلي

— الإيقاع الداخلي والبنية البلاغية.

— الإيقاع الداخلي والبنية السمعية

— الإيقاع الداخلي والبنية الدلالية.

— الإيقاع الداخلي والبنية المرئية

## الإيقاع الداخلي

تمهيد :

حينما قررت القصيدة العربية الحديثة تحطيم الهندسة العروضية التي كانت تقوم عليها القصيدة التقليدية لم تفكر مطلقاً في تحطيم الجسر الممتد بين الشعر والموسيقى، بل على العكس من ذلك راحت تمتن هذه الصلة، فحاولت استثمار كل الطاقات الإيقاعية الخفية التي يتيحها الشعر، فانصب اهتمامها على (( إيقاع الجملة و علائق الأصوات و المعاني و الصور، و طاقة الكلام الإيحائية، و الذبول التي تجرها الإيحاءات و راءها من الأصداء المتلونة ))<sup>(1)</sup> دون أن تتعارض مع الإيقاع القديم أو تلغيه، لكن تجعله عنصراً من جملة عناصر شكلت البنية الإيقاعية الجديدة التي تكونت أساساً على ما اصطلاح عليه بالإيقاع الداخلي الذي تولد عن النضج الذي عرفته القصيدة الحديثة والتعقيد الذي اكتنف تجربة الشاعر، وهو مختلف عن الإيقاع الخارجي في كونه لا يرتكز ارتكازاً أساسياً على عنصر الصوت وإن كان لا ينفيه تماماً بقدر ما يسعى إلى تخصيصه وبعث الروح فيه، بأن يجعله عنصراً متفاعلاً مع بقية عناصر النص الأساسية حين يداخل بينه وبين اللغة والصور والرموز والأساطير والبناء العام (( ومن ثمة فهو يلعب دوراً أساسياً في ربط الصلة بين بني النص و تماسك أجزائه، و محو المسافة بين داخل النص و خارجه، أو بين شكله و مضمونه ))<sup>(2)</sup>، وتظهر أهمية الإيقاع الداخلي في كونه عنصراً متميزاً يتولد من خلال الحركة الدلالية في النص الشعري تؤثر فيه وتتأثر به، وهو بعبارة أخرى حركة تنمو وتولد الدلالة.

وعلى الرغم من أن الدراسات النقدية كانت كثيرة فيما يتعلق بالإيقاع الداخلي إلا أنها لم تصل إلى درجة الاتفاق المحدد في وجهات النظر، وإنما ظل الإيقاع الداخلي بعيداً عن أن ترسم قواعده وتضبط نظمه، وذلك بسبب غياب المعيارية فيه من جهة، واعتماده على الاستعمال الفردي من جهة أخرى، وبناء على هذا فإن الخوض في الإيقاع الداخلي كتركيبة نظرية لن يعود على البحث بفائدة، وإنما الأجدى أن نتلمسه في بعض البنى التي يتجلى فيها وهي : البنية البلاغية، والبنية السمعية، والبنية الدلالية، والبنية المرئية.

1 - أدونيس : مقدمة للشعر العربي، ص 116.

2 - علوي الهاشمي : جدلية السكون المتحرك، ( مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي ) مجلة البيان، الكويت، ع : 290، السنة 1990. ص 09.



## 1 - الإيقاع وبنية البيان :

تمهيد : إن الفن في جانب من أهم جوانبه هو مظهر من مظاهر سعي الإنسان إلى تحقيق انسجامه وتوازنه مع العالم من حوله، والفنان هو أكثر الناس طلباً لذلك على الرغم من إحساسه الدائم بانعدامه في فنه، هذا الإحساس الذي لا يمكن الركون إليه ما دام الفن والشعر بصورة خاصة (( هو أهم الوسائل التي تخلق للفنان عالمه المنسجم والمتوازن، حيث تتجلى معاني التألف والتنسيق من خلال كل جزء، وكل عنصر من عناصر العمل الشعري، مولدة في النهاية عملاً فنياً يولد بدوره المتعة والراحة والإحساس بالجمال ))<sup>(1)</sup>، وتعد ملكة الخيال هي المسؤول الأول عن إحداث هذا الانسجام من خلال عمليات التركيب والتأليف بين ما يقوم به العقل، وما يقدمه الواقع، وما يتفاعل في الوجدان، وبذلك (( تخرج صور إلى الضوء معقدة مركبة تحمل معها سياقاً من الخيال والشعور والفكر ليس هو السياق الحسي الأصلي ))<sup>(2)</sup>، وإنما هذا السياق هو منبع العناصر الأولية للصورة، والتي يقوم الخيال بالتقاطها، وإعادة التأليف بينها لتتلون بخصائص شخصية الشاعر بكل مكوناتها الشعورية والنفسية والفكرية، وهذا يعني أن العملية الفنية التي يمارسها الشاعر هي عملية إبداع وتكوين الهدف منها بعث المعطيات الأولية الموجودة في الواقع في حلة جديدة، وصياغتها على نحو إيقاعي جمالي يعيد الانسجام المفقود، وذلك يتأتى بعنصر الخيال الذي يعد أكثر العناصر فعالية في تشكيل الصورة الشعرية لأنه (( يجمع بين عناصر البناء الفني، ويعيد تنظيمها وتأليفها تأليفاً جديداً وفق ما يعاينه الفنان من شوق نحو الانسجام والتوازن ))<sup>(3)</sup>. وهكذا تتطافر هذه الثلاثية، الخيال والصورة والانسجام وتتعلق تعالقا سببياً فتنبثق الواحدة من الأخرى؛ إذ الخيال يولد الصورة، والصورة تولد انسجاماً، وغني عن الذكر (( أنه بمقدار نشاط الخيال وإيجابيته في التأليف بين العناصر ترتفع القيمة الفنية للصورة الشعرية وتتضاعف ))<sup>(4)</sup>، وبمقدار حيوية الصورة وتفاعلاتها بين الواقع الموضوعي والواقع الوجداني يتحقق لها (( صفة عليا هي التوازن والاعتدال، فيشع الرضا بالانطلاق والتحرر من جهة، والمتعة بالقلب المنسق من جهة ثانية ))<sup>(5)</sup>.

1 - ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص 235.

2 - مصطفى ناصف : الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط 3، 1983. ص 36.

3 - ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص 238.

4 - محمد فكري الجزار : الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1،

2001. ص 115.

5 - مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 14.

وهذا الاعتدال والتوازن بدوره يتجلى في علاقات إيقاعية تتوالد في النص من خلال ثنائية الوحدة والتنوع، أي أن الفنان يسعى إلى الجمع بين المعطيات المتباينة التي أفرزها الواقع الموضوعي، ويحاول التأليف بينها بعد أن أدرك العلاقات الخفية التي توحد بينها، وبقدر ما يشتد التباين والتنوع بين عناصر الصورة كان الانسجام أكبر، وكلما تقاربت هذه العناصر، وتجلّى التشابه بينها انعدم الانسجام، وأكثر النصوص تحقيقاً لهذا الانسجام الإيقاعي الذي يُرْتَشَى بها المتلقي - أكثرها تباعداً بين العناصر الفنية فيها، لذلك كانت أجمل الصور تلك التي (انزاحت) عن مواضع العادة محاولة استغلال كل الطاقات الكامنة في اللغة.

ولعل هذا الانحراف الذي عرّفه النقاد المعاصرون بمصطلح «الانزياح»<sup>(1)</sup> في الصورة الفنية هو أبرز الأشكال الأدبية تجسيدا للنظام الإيقاعي لما يحدثه من الأثر الخاص، والترجيع النفسي المتميز على المتلقي من جهة، ولكونه يكسب المادة اللغوية فعالية تهدم سكونية البنية النحوية والدلالية، فتكسر نظامها الرتيب، ودلالاتها الحرفية من جهة أخرى. ولقد اكتسبت الصورة الشعرية بهذا المفهوم الأدبي المتطور فعالية خاصة سواء في تخصيص البنية الدلالية للنص الشعري، أو بتكثيف إيجازات البنية الإيقاعية فيه؛ إذ (( لم تعد الصورة الشعرية مجرد علاقات بين الأشياء يقبع تحت إهابها منطلق عقلي جاف، ولا محض انتباهة للخيال الشعري سرعان ما تنطفئ وسط كثافة الظلام التقريري، بل صارت رؤية جديدة لأشياء العالم وموضوعاته ))<sup>(2)</sup> مثلما كان ينظر إليها القدماء من أمثال عبد القاهر الجرجاني الذي لم يفلت - على الرغم من إبداعه الفذ في هذا الباب - من النظرة التجزيئية التي تفصل الصورة عن السياق الفني العام<sup>(3)</sup>، وهو ما يفقدها فاعليتها الإيقاعية والشعرية، ويجعلها تنكش على ذاتها فلا تتجاوز نطاق الخيال الذي تسبح فيه دلالات كلماتها، بينما تعد القصيدة صورة خيالية متكاملة تنسحب على كل الأجزاء فيها، فيذوب التشبيه والمجاز في نظام الصورة الكلية، ويرتبط بعلاقات إيقاعية متداخلة متساوقة تتجاوب معها الحركة النفسية والوجدانية للشاعر، وينفعل المتلقي لتخليها وإدراكها، وبذلك فالإيقاع (( عنصر عضوي في الصورة الفنية، والقضية ليست وجوده أو عدم وجوده، لأنه موجود بالفعل، ولكن القضية في قوة هذا الوجود وسيطرته ))<sup>(4)</sup>.

1 - ينظر : عبد السلام المسدي : الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982. ص162 - 163.

2 - محمد فكري الجزار : الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص154.

3 - ينظر : عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة، ت : ه. ريتز دار المسيرة، بيروت، ط3، 1983. ص164 وما بعدها.

4 - منير سلطان : الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 2000. ص454.

إيقاع الصورة الكلية في شعر فدوى طوقان : ليست الصورة الكلية بنية ثابتة، أو قالباً شعرياً جامداً، وإنما هي (( مجموعة من الصور الجزئية التي تطل علينا من خلال تشبيه أو استعارة أو مجاز أو إيجاءات كلمة رامزة أو أصوات متناغمة، كل ذلك ينتظم بواسطة علاقات حية نابضة بإيقاع يقوم على التقابل أو التوازن أو التضاد أو التدرج ))<sup>(1)</sup>. وهذه العلاقات النازمة للنسيج الإيقاعي يسعى الشاعر إلى ترسيخها في عمله الفني اعتماداً على إفرزات الخيال والقدرة اللغوية التي يمتلكها، والحس الجمالي الذي يتمتع به، وهي علاقات تتجلى على المستوى الدلالي والصوتي من خلال الإيجاءات التي تلازم التجربة الفنية، وتعلق في خيال المتلقي، وتبقى أصداء دلالتهما تتردد في النفس.

من هنا يبرز إيقاع الصورة الكلية في شعر فدوى طوقان في حركة إيجائية نامية تتجسد في مجموعة من الظلال الدلالية التي تنشرها علاقات النص الشعري الطوقاني المبنية على الدور الفعال لخيال الشاعرة، وطاقتها الخيالية النابعة من رحم المعاناة، ومن الضغط اليومي الذي أنتجته ثنائية « الضحية - الجلاد » التي يعايشها الشعب الفلسطيني بعامة والشعب الشاعرة بصفة خاصة، وهو ما جعل إيقاع الصورة الشعرية عندها يلتمس في الحس المأساوي الذي تنبض به عروق التصوير الفني، وفي العلاقات الدلالية المتواشجة التي تفقد فعاليتها الجزئية لتندغم في مصب التيار الدلالي العام لحركية الخيال عموماً في أغلب النصوص الشعرية الطوقانية.

ومنه فلا يمكن الوقوف على معالم البنية الإيقاعية الدقيقة للصورة الشعرية عند فدوى طوقان بفصلها عن سياقها البلاغي العام، وتجزئتها إلى تشبيه واستعارة ومجاز وغيرها.. لأن ذلك يضيق من أفق الحركة الإيقاعية، ويسلبها نشاطها وحيويتها وثراءها، وإنما تلتبس تلك المعالم بربط أجزاء الصورة الكلية بالسياق العام النابع من العلاقات الحيوية بين تلك الأجزاء، والشعور الموحد المهيمن على التجربة الوجدانية للشاعرة والخيال الذي يعد محرقة لهذه العناصر.

وإن واقعاً مأساوياً مفعماً بألوان التحدي والصمود مثل الواقع الفلسطيني هو جدير بفرض أنماط إيقاعية كثيرة للصورة الشعرية لا يمكن الإلمام بها جميعها، ولكن الوقوف على أربعة منها هي أهمها :

**1 - الإيقاع وحركية الصورة** : تتميز القصيدة الحديثة بثناء حركتها الداخلية ثباتاً وتحولاً، هذه الحركة التي تنشأ أساساً بالتدرج من وضع الثبات إلى التحول والعكس، ومن تفاعل حركة الدفقات العاطفية والصور والرموز واللغة والفكر، وتمازجها، وهو ما يحقق للإيقاع (( تلاؤمه الكامل وانسجامه التام مع حركة القصيدة التي تولد في تناميها المستمر طاقات جديدة، وتتكشف عن رؤى

1 - ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص 257.

وأفكار وأخيلة، يرتفع بها الإيقاع إلى مرتبة نموذجية في قيمتها الشعرية ((<sup>1</sup>)، وليس الاعتبار في ذلك بسرعة الإيقاع وبطئه في الصورة بقدر ما هو في مساهمة تلك السرعة، أو ذلك البطء في تخصيب دلالات النص، ولا سيما بعدما فقدت القصيدة جزءا هاما من إيقاعها البارز، وفي قصيدة ((حين تنهمر الأنباء السيئة)) ((<sup>2</sup>) يتبدى نموذج لحيوية الصورة، وتأثير هذه الحيوية على المسار الإيقاعي للنص :

الرَّيْحُ تَجْدُلُ الدُّحَانَ فِي الأَعْوَارِ  
وَفِي دُرُوبِ اللَّيْلِ وَالْإِعْصَارِ  
تَنْهَمِرُ الصُّخُورُ وَالْأَحْجَارُ  
سَوْدَاءَ الرَّمَادِ  
سَوْدَاءَ الدُّحَانَ  
فَلْتَنْهَمِرْ كَمَا تَشَاءُ هَذِهِ الصُّخُورُ  
وَلْتَنْهَمِرْ كَمَا تَشَاءُ هَذِهِ الأَحْجَارُ  
فَالنَّهْرُ مَاضٍ رَاكِضٌ إِلَى مَصْبِهِ  
وَحَلْفٌ مُنْحَنِي الدُّرُوبِ فِي —  
رَحَابَةِ المَدَى  
يُنْتَظَرُ النَّهَارُ  
مِنْ أَجَلِنَا يُنْتَظَرُ النَّهَارُ

تسبح دلالات هذه القصيدة في فضاءات الخيال تكاد تنعدم صلتها بالواقع الموضوعي أو الاجتماعي، ذلك أنها تنبني على الرموز؛ إذ كل من «الريح، الدخان |، الليل، الإعصار، الصخور، السوداء، النهار، النهار» كلها تسهم في هدم الحدود الدلالية، وإسقاط الوضوح النسبي لها، فتغيب الدلالات، ولا يعود بالإمكان محاصرتها إلا بالجهد المضني، ولا هادي لنا في حوض غمار هذه القصيدة ذات البنية المجازية غير العنوان «حين تنهمر الأنباء السيئة»، وتدور الصورة الكلية لهذا النص حول تحدي الشعب الفلسطيني للمحن والمصائب التي يلاقيها من العدو الإسرائيلي، وأن الجهود الثورية متجهة صوب هدفها، ورغم متاعب الطريق ومشقاتها فإن نهار الحرية سيطلع، وهذه الدلالات تتحرك وفق حركة ذات إيقاع سريع، ففي الآفاق الغائرة هنالك الريح بحركتها السريعة ترسل الدخان جدائل سوداء رمزا للأيام المشؤومة التي تصنع نكبات هذا الشعب تظهر بصورة أم

1 - محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية . ص 32.

2 - فدوى طوقان : الديوان، ص 550

تمشّط شعر ابنتها، وتظفره جدائل على سبيل الاستعارة، وعلى صعيد آخر يتحرك المجاز حركة أخرى متوترة تتمثل في انهيار الصخور السوداء في ظلام الإعصار، وذلك تصوير للأنباء السيئة التي تلد وقائعها من رحم همجية العدو، ثم تأتي حركة النهر المسرعة نحو المصب، وهي لا تعدو تصويراً للشورة متجهة إلى شط الحرية والاستقلال، وهذه الصور الجزئية هي استعارات ورموز تتظافر مع عوامل أخرى تضمنها النص لتحدد حركة الصورة الكلية المسهمة إسهاماً مباشراً في توليد تسارع الحركة الإيقاعية وتوترها، من هذه العوامل التي بنيت عليها الصورة التدوير الجزئي الذي تضمنها الشطر التاسع، والذي أمد النص بانسيابية في توارد الصور الجزئية مما سرّع في حركتها، إضافة إلى عامل الترخيصات العروضية التي أصابت تفعيلتي السريع؛ حيث وردت « مستفعلن » مخبونة ثماني عشرة مرة، مقابل ست مرات صحيحة من جنس ثلاث وثلاثين تفعيلية، وهو ما ساعد على تسريع الحركة الإيقاعية في الصورة، لأن الخبن هو زيادة نسبة المتحركات في التفعيلة، والمتحرك أبعث على الخفة والحركة من الساكن، كما أن الرموز الكثيرة التي حفل بها النص أسهمت بتفاعلاتها مع بقية العناصر في تجسيد حركية الصورة الكلية وتدققها.

وإذن فهذا نمط من الإيقاع السريع الذي تفرزه حرية الصورة وقد تفرز نمطاً آخر من الإيقاع يتسم بالبطء، مثلما نجد في هذا المقطع من قصيدة « ذهب الذين نجبهم »<sup>(1)</sup>:

ذَهَبَ الَّذِينَ نُجِبُهُمْ  
لَا صَوْتَ لِلْأَحْزَانِ، أَنْظُرْ —  
أُورِقْتُ صَمْتًا عَلَى شَفْتَيْ أَحْزَانِي  
وَأَطَبَقْتُ الْحُرُوفُ شَفَاهَهَا  
تَسَاقَطُ الْكَلِمَاتُ صَرَغِي مِثْلَهُمْ  
جُنْتًا مُشَوَّهَةً تُرَى مَاذَا أَقُولُ لَهُمْ  
وَمِنْ عَيْنِي وَمِنْ قَلْبِي تَسِيلُ دِمَاؤُهُمْ؟

تتضمن الدائرة الدلالية في هذا المقطع وصفا لحالة الحزن المخيم على نفس الشاعرة بعدما قام العدو الإسرائيلي بإعدام عدد من الأبطال، وحالة الصمت التي ولدتها رؤية جثث الشهداء مشوهة، لكن هذه المعاني لا تتجسد إلا بعد أن تغتسل في مياه المجاز، فمنذ البداية يستهل النص بصورة رمزية « نسرا فنسرا غالم وحش الظلام »، فهذا العدو الهمجي لا يستطيع أن يغتال هؤلاء الأبطال إلا الواحد بعد الآخر في حركة ثقيلة يوحي بها « وحش الظلام » الذي لا يكون عمله

إلا بطيئا على مستوى التصور على الأقل، ما دام لم يَغتَل الأبطال دفعة واحدة، بل تم ذلك ببطء، كما أن الظلام يبعث على السكينة والرهبة، كل ذلك جعل هذه الصورة الجزئية تشع بحركة إيقاعية بطيئة متناقلة، ومن العوامل التي رسّخت هذه الحركة الإيقاعية البطيئة في النص مظاهر السكونية في الصور الآتية « لا صوت للأحزان، أورقت صمتا على شفّيّ أحزاني، أطبقت الحروف شفاهاها، الكلمات صرعى »، وهي استعارات تسعى جميعها إلى غاية بلاغية مفادها تأكيد السكونية، وبثّ جوّ من الصمت ساعد على تباطؤ الإيقاع. ومن العوامل المرسية لحركة الإيقاع البطيئة - أيضا- ازدهاء النص بالمقاطع الطويلة التي تعد أبرز مظاهر الإيقاع البطيء، فالنص يقوم على تفعيلية بحر الكامل « متفاعلن ب ب - ب - » التي تتضمن خمسة مقاطع، ثلاثة منها قصيرة، واثنان طويلان، لكن الملاحظ في النص أن المقاطع الطويلة تتفوق على المقاطع القصيرة ( 38 / 29 ) أي غلبت التفعيلات المقبوضة على النص، وزحاف القبض هو تسكين الثاني المتحرك، والمسكّن أقرب إلى الإيقاع البطيء من المتحرك. ولذلك نلاحظ أن حركية الصورة الشعرية تتحكم مع عوامل أخرى في التوجه بالإيقاع نحو السرعة أو البطء.

**2 - إيقاع الصورة التشكيلية :** الصورة التشكيلية لون من الإبداع الفني نزعته إليه القصيدة المعاصرة ضمن محاولاتها الثورية للقبض على تلك القيمة الجمالية، والاستثمار بما أمكن من عناصرها، وهذا اللون من الإبداع أقرب ما يكون إلى فن الرسم، إلا أنه « رسم بالكلمات »، وإن (( الشاعر لا يصور الشيء كما يراه، ولكن يصوره كما يبدو له، ولا يرسم منه هيكله العريان، بل يخلع عليه من حُلل الخيال بعد أن يحركه الإحساس ))<sup>(1)</sup>. ويمكن التمييز - في شعر فدوى طوقان - بين نوعين من الصورة التشكيلية، ومن ثمة بين نمطين من الإيقاع ؛ الصورة التشكيلية الحسية، والصورة التشكيلية الذهنية، ومن نماذج النوع الأول هذا المقطع من قصيدة « إلى الوجه الذي ضاع في التيه »<sup>(2)</sup> :

الْأَسَى يَهْطِلُ، لَيْلُ الْقُدْسِ صَمْتُ  
وَقُتَامُ  
حَظَرُوا التَّجْوَالَ لَا تُطْرَقُ فِي  
قَلْبِ الْمَدِينَةِ  
غَيْرُ دَقَاتِ النَّعَالِ الدَّمَوِيِّ

1 - محمد فكري الجزار : الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص 199.

2 - فدوى طوقان : الديوان، ص 538

تَحْتَهَا تَنْكَمِشُ الْقُدْسُ كَعَدْرَاءِ سَبِيَّةٍ  
وَعَلَى السَّاحَةِ طَائِرٌ  
خَرَقَ السَّهْمُ جَبِينَهُ  
وَعَلَى الْأَرْضِ دُخَانٌ وَ حُطَامٌ  
شُرْفَ الْمَبْنَى وَطَيْفَانٍ يُطِلَّانِ عَلَيَّ —  
لَيْلِ الْمَدِينَةِ  
كَانَ فِي الرُّكْنِ حَقِيْبَةً  
وَتِيَابٌ وَأَدْكَارَاتٌ مِنَ الْأَرْضِ الْحَبِيْبَةِ  
كَانَتْ الزُّرْقَةُ فِي عَيْنَيْهِ تَمْتَدُّ —  
بُحَيْرَاتٍ حَزِينَةٍ.

تشكل الصورة في هذا المقطع من مدينة القدس ليلاً، لا يظهر في شوارعها غير أبطرة العذاب يتزيون بدموية ظاهرة، وفي ساحتها طائر ملقى على الأرض، و سهم يخرق جبينه، ومظاهر الدمار تغشى كل موضع، ولا مظهر للحياة فيها إلا عيني هذا البطل الحبيب تُطلان من شرفة المبنى، وإلى جانبه في الركن تقبع حقييته، و ثيابه وبعض الذكريات من الأرض الغالية استعداداً للرحيل.

وإذن فهذه لوحة تشكيلية يمكن لرسام أن يجسدها في الواقع بكل مظاهرها المادية، وإن هذه الصورة التشكيلية الحسية تنبض بالحياة من خلال طبيعتها الإيحائية النامية، و قدرتها على الحركة والتوتر والتصدع والسكينة والانتهاؤ إلى الاستقرار، ومن هذه الحيوية ينبع الإيقاع، ويتمظهر في التآلف والتوازن بين العلاقات العضوية النابعة من مكونات الصورة الكلية القائمة والمصطبغة بسواد الليل الممتزج بزرقه العينين، إشارة إلى الحزن المهيم على كل أرجائها. وبقدر تفاعل عناصر الصورة يزداد الإيقاع توتراً، حيث تنعدم الدلالة الواقعية للصورة، وتتماهى بدلالاتها كإيحاء رمزي يسعى إلى التعبير عن حالة الحزن والعذاب والاعتراب في نفس الشاعرة، يرسخ هذا المعنى بعض التراكيب ذات الدلالة المادية «الأقدام الدموية، الطائر المصاب، العذراء السبية، الحقيبة، الثياب، الاديكارات».

ومن نماذج الصورة التشكيلية الذهنية الواردة في الديوان هذا المقطع من قصيدة «مدينتي

الحزينة»<sup>(1)</sup>:

الْحُزْنُ فِي مَدِينَتِي يَدْبُ عَارِيًا  
مُخَصَّبَ الْخُطَى

1 - فدوى طوقان: الديوان، ص 471.

وَالصَّمْتُ فِي مَدِينَتِي  
الصَّمْتُ كَالجِبَالِ رَابِضٌ  
كَاللَّيْلِ غَامِضٌ ، الصَّمْتُ فَاجِعٌ  
مُحَمَّلٌ  
بِوِطْأَةِ الْمَوْتِ وَبِالْهَزِيمَةِ

ترسم الصورة الذهنية لهذا المقطع في جملة من الاستعارات والتشبيهات، ويتحدد الإيقاع فيه من خلال المسافة الجمالية المتباعدة بين طرفي كل صورة، هذه التي على المتلقي أن يقطعها؛ إذ تمثل الكلمات هنا لوحة فنية ذهنية تطالعنا منها صورة المدينة، والحزن يتنقل في شوارعها عاريا، وهي استعارة تحمل من الإدهاش ما يجعل القارئ قلقا في تلمس وجه الشبه بين طرفيها، والمعطيات في الطرفين متباعدة، لا يجمع بينهما، و يجعلها مقبولة إلا السياق الذي بث فيها حركة دلالية إيقاعية متناغمة، ولعل ما يزيد من غرابة الصورة كون الحزن « مخضَّب الخطى »، ومن ثمة زيادة نسبة التوتر في الإيقاع لأن التخضيب معروف لأيدي الغيد وأقدامهن، أما مع الخطى فهو صورة مستغربة، تلي ذلك صورة الصمت الذي يخيم على المدينة، وهو « كالجبال رابض » صورة يتمازج فيها التشبيه والاستعارة لتأكيد حالة السكينة، لكنها سكون ثقيلة ثقل الجبال، غامضة غموض الليل، إنه صمت الموت والهزيمة حيث تحزن الكلمات. وهذه الصورة الذهنية التي ترمي إلى الكشف عن حالة الحزن والصمت التي تعيشها المدينة لا وجود لها إلا في إطارها الذهني، وهو ما يسمها بحويوة إيقاعية ترتفع انسيابيتها أثناء التلقي، ويتدرج أثناءها الإيقاع من الخفة إلى الثقل، إذ ينطلق من حركة الحزن وهو يكتسح أرجاء المدينة عاريا بخفة النمل المنتظمة، وينتهي ثقيلًا متباطئا، يشي بذلك ثقل الصمت الرابض وغموض الليل، ووطأة الموت، ومرارة الهزيمة.

وهكذا فإن الصورة التشكيلية الذهنية أبعث من الصورة التشكيلية الحسية لحويوة الإيقاع لأنها أكثر تغييبا للدلالة من خلال الغموض الذي تسرُّبه إلى مساحة النص.

**3 — إيقاع الصورة التشخيصية :** تعتمد القصيدة الحديثة على عنصر التشخيص كتقنية متطورة في تكثيف بنيتها الدلالية والإيحائية، وشحن بنيتها الداخلية بطاقة إيقاعية من خلال حركة انتقال الصورة من مرحلة الجمود إلى مرحلة التشخيص، وتصبح الأرض بموجب ذلك مستأنسة تستقطب المشاعر، وتثير الوجدان، فهي حيناً غادة حسناء تغري جيوش الأعداء بجماها فيتسابقون لسببها :

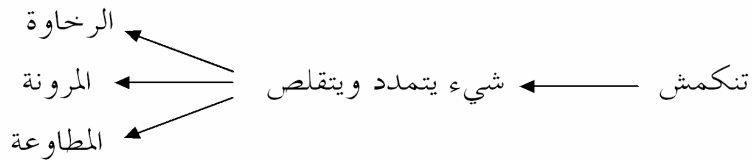
حَظَرُوا التَّجْوَالَ لَا تُطْرَقُ فِي  
قَلْبِ الْمَدِينَةِ



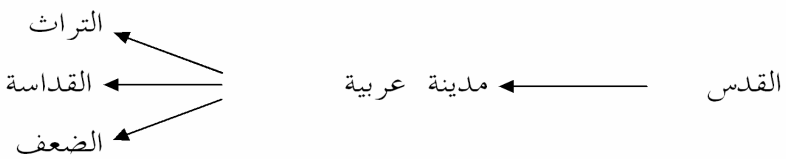
غَيْرُ دَقَاتِ النَّعَالِ الدَّمَوِيَّةِ  
تَحْتَهَا تَنَكَمَشُ الْقُدْسُ كَعَدْرَاءٍ سَبِيَّةٍ

تعتمد الصورة أثناء تشكيلها في هذا المقطع على حيوية الخيال، وتقف موقفا متناقضا من قوانين الصورة القديمة القائمة على ضرورة مناسبة المستعار منه للمستعار له في الاستعارة، ومقاربة المشبه للمشبه به في التشبيه، وتحرك في اتجاه آخر لتصير (( مقاربة بين عالمين، عالم القصيدة الشعرية وعالم الواقع الاجتماعي، المقاربة بين هذين العالمين تأتي على حد مرهف، حدّ فضائي مجذول ومتفجر بالإيحاء ))<sup>(1)</sup>، وتقوم على المفارقة بين أجزائها، ففي قولها « تنكمش القدس » لا توجد مناسبة ملموسة بين المستعار له وهو « القدس »، والمستعار منه وهو هذا الشيء القابل للانكماش، إذ ما يمكن أن ينكمش هو كثير ومتنوع، وهذا التباعد بين الطرفين يولد إيقاعا قويا قوامه الدهشة والاستغراب في نفس المتلقي الذي يصاب بحيرة ظن في أفق انتظاره، ويتحرك الإيقاع على مستوى آخر بانتقال صورة القدس من هيئتها الطبيعية كمدينة مقدسة إلى هيئة تكون فيها منكمشة، لا يمكن محاصرة دلالتها إلا إيحاء، فالشيء ينكمش من أثر البرد والحرارة، والإنسان ينكمش إضافة إلى ذلك خائفا أو متذللا أو خجولا. .. والقدس تنكمش من خوفها وضعفها تحت النعال الدموية. ومن فوجه الشبه بين القدس والشيء الذي ينكمش صعب المنال، وهو ما يعدد الدلالات ويفسح المجال واسعا أمام عمل الخيال، ويمكن رصد إيحاءات الصورة بطرفيها كما يلي :

### الطرف الأول :



### الطرف الثاني :



1 - يحيى العيد : في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985. ص106.

وتقوم الصورة من جهة أخرى في سياقها الكلي على إيقاع التقابل ؛ إذ صورة القدس منكمشةً توحى بالضعف، وهو ما يقابل صورة « تنكمش القدس النعال الدموية» ، وعلى مستوى آخر تشخص القدس في صورة فتاة عذراء يسببها الأعداء « تنكمش القدس كعذراء سبية » وتبني على التشبيه التصويري باستخدام حرف التشبيه ( الكاف )، مما ينقلها من الهيئة الجامدة « الانكماش » إلى هيئته متوترة « عذراء سبية»، وتظهر حيوية الإيقاع في الصورة بما يتشكل في ذهن المتلقي من التزاوج الذي يتم بين عالم الصورة وعالمه الوجداني أثناء استحضاره لصورة القدس، ينجز هذا التزاوج بواسطة التشبيه التمثيلي الذي يستوعب التباين الكائن بين القدس والعذراء، ويسمح بالتنوع في وجه الشبه، فيجعل القدس - وهي تنكمش خوفاً وذعرا تحت الأقدام الدموية - موحية بصورة الفتاة العذراء المرتجفة تحت قبضة الأعداء القوية، وهو ما يزيد الإيقاع قوة، وذلك بالتسوية بين أشياء مختلفة جداً.

وهكذا فإن السياق الخيالي للصورة الكلية المجسدة لفكرة ضعف القدس أمام همجية الاستعمار قد اتخذت مساراً إيقاعياً خاصاً قام على عنصر التقابل بما تمثله القدس من الطهارة وقلة الحيلة، وما يمثله الاستعمار من الهمجية والتعطش للحماء، وبنيت على ألوان من الصور الجزئية كالمجاز المرسل في « النعال الدموية»، والاستعارة في « تنكمش القدس»، والتشبيه التمثيلي في « تنكمش القدس كعذراء سبية»، وكلها تتظافر ملغية هويتها لتذوب في السياق العام لإيقاع الصورة الكلية. وقد تتجسد الأرض في صورة امرأة تكابد الأم المخاض كما في هذا المقطع من قصيدة

(مخاض)<sup>(1)</sup> :

الرَّيْحُ تَنْقُلُ اللَّقَاحَ

وَأَرْضُنَا تَهْزُهَا فِي اللَّيْلِ -

رَعَشَةُ الْمَخَاضِ

وَيُقْنِعُ الْجَلَادُ نَفْسَهُ

بِقِصَّةِ الْعَجْزِ، بِقِصَّةِ الْحُطَامِ -

وَالْأَنْقَاضِ.

في هذا المقطع من القصيدة تقدم الشاعرة الأرض في هيئة امرأة تهزها رعشة المخاض، وهي استعارة مزدوجة، طرفها الأول « الأرض - المخاض - المرأة»، و طرفها الثاني « الأرض - الرعشة - المرأة»، والجامع بين طرفي الصورة الأولى هو « المخاض»، فمثلما أن المرأة تحبل وتلد، كذلك

1 - فدوى طوقان : الديوان، ص 547.

الأرض تجبل بأبطالها ثم تلد الثورة، والجامع بين طرفي الصورة الثانية هو « الارتعاش»، فالمرأة ترتعش أثناء المخاض، وكذلك الأرض تهتز قبيل الثورة، وترتعش أرجاؤها، وتبني هذه الصورة على فكرة أن الشعب الفلسطيني قادر على إضرام نار الثورة، رغم مزاعم اليهود بأنه شعب عقيم آيل إلى الزوال. وقد استهل المقطع بإيقاع هادئ محايد (( الريح تنقل اللقاح )) إلا أنه يأخذ في التصاعد حينما تتشخص الأرض في هيئة امرأة، فتتغير حركة الإيقاع مع حرف العطف ( و ) ، وتتسع دائرته بتزايد كثافة الصورة وإجاؤها عبر الكلمات « تهزها، الليل، رعشة ».

وتهيمن الصورة التشخيصية على قصائد الديوان، وتلتقي الأرض والمرأة أو المدينة والمرأة في أكثر من وجه، فمرة « يغتصبها التتر»، ومرة تمسك أنفاسها المدينة، وتظهر حينها عذراء سبية، وحينما بقلب مغدور، كما أن بطنها يعلو ويميد بمخاض وبميلاد جديد، ويهتز جسمها برعشة المخاض، ويتعدى وجه الشبه في صورة الأرض إلى دور آخر هو دور الأم الرؤوم في الكثير من القصائد، كما في هذا المقطع من قصيدة « إلى الوجه الذي ضاع في التيه »<sup>(1)</sup> :

وطني كَانَتْ تُعْطِيهِ مِيَاهُ اللَّيْلِ كَانَ  
 قَلْبُهُ الصَّامِتُ فِي لَيْلِ الْهَزِيمَةِ  
 ذَاهِلًا أَسْيَانَ كَانَ الدَّدُ فِي —  
 الْجُدْرَانَ بَاقَاتِ وُرُودٍ  
 كُنْتُ أَهْذِي :  
 افْتَحِي صَدْرَكَ يَا أَرْضَ الْجُدُودِ  
 افْتَحِي صَدْرَ الْأُمُومَةِ  
 واحْضُنِيهَا فَالْقَرَايِينُ غَوَالِي  
 الْقَرَايِينُ غَوَالِي

تحاول الشاعرة في هذا المقطع لأجل إيصال فكرتها إيصالاً شعرياً الاستعانة قدر المستطاع بما للألفاظ من كثافة إيحائية، فتتوجه بالخطاب مباشرة إلى « الأرض - الأم» ماحية كل الحدود التي تفصل المكاني عن الإنساني، من خلال أفعال الأمر الثلاثة « افتحي، افتحي، احضنيها »، والتي تزيد في مجازية الصورة من جهة، وتسهم في تنشيط الحركة الإيقاعية لها من جهة أخرى، فالانتقال من الفعل الأول « افتحي » الذي يتضمن عمومية في الخطاب إلى الفعل الثاني « افتحي » والذي يضيق الدائرة الدلالية للفعل السابق، والتتابع الذي يخلقه الفعل « احضني »، كل ذلك يدفع إلى نشر جو

إيقاعي في المقطع يقوم على تحريك الطاقة الإيقاعية للفكرة المتضمنة في الأفعال الثلاثة تخصيصا وتتابعاً، فهي - أي الأفعال - تنتقل عبر مسار مجازي يرسى دعائم الفعل الشعري دلالة وإيقاعاً، ومن خلالها تتمظهر الأرض بهيئة الأم الحنون التي تفتح صدرها لأبنائها، وتأخذهم في حضنها، هؤلاء الأبناء يفدونهم بالدماء (باقات الورود) الغالية يقدمونها قرابين تدنيهم من حبها.

إن الحركة الإيقاعية في هذه الصورة الكلية تتجسد في العلاقة المتوترة بين أطراف الصورة الجزئية، فالدم باقات ورود تشبيه بليغ في عرف البلاغيين، وهي صورة جزئية تباعد طرفها مما يقدم إيقاعاً جديداً ينبع من قابلية هذه الصورة للإدهاش، وكذلك الصورة الجزئية الثانية «فالقرايين غوالي» استعارة تصريحية حذف منها المستعار له الذي يبدو أنه أجساد الشهداء، كما أن «مياه الليل» التي تغطي الوطن استعارة أخرى حذف منها المستعار منه وهو «البحر» تسهم مع بقية الصور الجزئية في تكثيف الجو المتوتر الذي يزيد من تفعيل الحركة الإيقاعية لما لها من إشعاعات إيحائية على نفس المتلقي.

4 - إيقاع الصورة المتجاوزة : إن تلك الأشكال من الصور جميعها تحافظ على مرجعياتها الواقعية، فتقترب من الواقع أو تبتعد إلا أنها تظل بين ضفتيه، لكن الصورة المتجاوزة تتخطى مرجعيتها الواقعية، وتقطع صلتها بالمعجم اللغوي لتتقاد للسياق الذي ترد فيه، وهي لون من الصورة لجأت إليه القصيدة الحديثة في إطار سعيها الدائم للتخلص من الوضوح والمباشرة، والدخول في عالم ترميزي، يجعلها ثرية بالإيحاء والتصوير الجمالي، وتزداد حدة تجاوز اللفظة لمرجعيتها المعجمية كلما تخطى الشاعر واقعه، لأن (( معنى المطابقة يجعل الكلمة عاجزة عن أداء الوظيفة التي تسندها إليها الجملة، ولكن المعنى الإيحائي يحتل مكان معنى المطابقة المعطل، حينئذ تتناسب الكلمات على المستوى الإيحائي، فيعطى كل نوع من المنطق العاطفي معياره للجملة الشعرية، وبهذا تكون اللغة قد غيرت قانونها ))<sup>(1)</sup>، لذلك فالصورة المتجاوزة تعد تشكيلاً جمالياً جديداً للواقع، اعتماداً على ما تزرعه من الغموض داخل السياق الجديد، ومن هذا الغموض ينهل الإيقاع حيويته عن طريق دفعه إلى أقصى قدرة ممكنة على الإدهاش والغرابة، وآثار الصدمة التي تحدثها الصورة في نفس المتلقي، كهذه الصورة الواردة في قصيدة «أنشودة الصيرورة»<sup>(2)</sup> :

- وَجْهُ حُزَيْرَانَ أَرَبْدُ  
زَحَّ الْمَطَرُ الْأَسْوَدُ

1. جان كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص202.

2 - فدوى طوقان : الديوان، ص566.

وَهُنَاكَ عَلَى أَطْرَافِ الْأُفُقِ تَعَلَّقَتِ اللَّعْنَةُ  
 حِينَ جَرَادُ الْقَحْطِ أُنْدَلِقَ سَيُّوْلًا مِنْ خَوْذَاتِ الْجِلْدِ  
 الْأَرْضُ تَمِيدُ تَمِيدُ وَتَسْقُطُ يَبْلُغُهَا طُوفَانُ الْحَلَكَةِ  
 يَعْبُرُ نَهْرُ الزَّمَنِ عَلَيْهَا بِالْخَطَوَاتِ الْمُرْتَبِكَةِ  
 يَرْحَفُ يَرْجِعُ أَوْ يَنْجَمِدُ  
 ( كَانَ النَّهْرُ وَرَاءَ الْأُفُقِ حِصَانًا يَعْدُو  
 تَشْتَدُّ عَلَى شَطِيئِهِ « الْحَرَكَةُ » )

لا تكاد لفظه من ألفاظ هذا المقطع تتقيد بدلالاتها المعجمية المتواضع عليها، وذلك يعود إلى التوظيف الرمزي الذي آثرته الشاعرة، والحكم الوحيد في ترشيد دلالتها هو السياق، فالمؤكد أن الموضوع يحوم حول نكبة حزيران، وآثارها على الشعب الفلسطيني، والأمة العربية، وحالة اليأس والحزن التي غيمت على سمائها بعد الهزيمة، فبدا حزيران بوجه كئيب، كما يبدو شخص منكوب، وخيم الحزن، والتصقت بجبين الأمة لعنة أبدية حينما استحوذ اليهود على كل الأرض، إلا أن رعشة ثورية كانت تتوالد في غضون ذلك، وهذه الدلالات التي تضمنها المقطع تكاد تختفي وراء الرموز بسبب التكتيف الصوري الذي طغى على هذه الألفاظ « حزيران، المطر، اللعنة، جراد القحط، خوذات الجلد، طوفان الحلكة، النهر، الحصان » تكتيف صوري يربك المتلقي ويولد في نفسه إيقاعاً بالدهشة وخيبة الظن واللاتوقع، قام على التقابل بين محوري الصورة الكلية « لعنة حزيران / حصان يعدو » إذ تنطلق الصورة الجزئية كئيبة قائمة (وجه أربد، مطر أسود، لعنة)، وتأخذ في التدرج إلى أن تصير مشرقة مليئة بالأمل والتفاؤل (النهر حصان يعدو، تشتد على شطيه الحركة).

وبهذا نخلص إلى أن الصور البلاغية ذات صلة قوية بضبط وتيرة الإيقاع الداخلي للنص الطوقاني، وكلما تعمقت وازدادت تجذرا في الخيال والعوالم الترميزية، تكتفت طاقاتها الإيقاعية، واتخذت شكل التوتر المتحول في أرجاء النص، وهو ما يفسر ارتباط مفهوم الإيقاع الداخلي - في جانب من جوانبه - بالتصوير البلاغي، حيث يستدعيه، ويشكلان معا جزءا هاما من البنية الإيقاعية بمفهومها الحديث.

3 — الإيقاع والبنية السمعية : إن الإيقاع بوصفه بنية سمعية يتجلى في العديد من الظواهر الصوتية ذات العلاقة المباشرة بالمد الدلالي، ويسري في جسد النص بطريقة خفية لينشر حركة إيقاعية تعد من المكونات الأساسية في القصيدة الحديثة التي استغلت القيم الصوتية أمثل استغلال، وراحت تستخدمها في إثارة مختلف الانفعالات في نفس المتلقي، ولكن هذه القيم الصوتية، أو ذات الصلة

المتينة بالصوت، تظل على جانب كبير من الصعوبة في تحديدها، والظفر بها نظرا لألفة القارئ سماعها في نصوص متعددة أدبية وغير أدبية، إضافة إلى أن اهتمامه عادة ما ينشغل بالمعنى، فلا يلتفت إلى العلاقات القائمة بين الأصوات في انسجامها وتنافرهما.

وليس للصوت منفردا قيمة جمالية، ولكن في اعتباره عنصرا هاما من بنية أكبر منه هي الكلمة، وما ينتج عن التوافق الصوتي داخل هذه البنية، سواء من خلال صميمية العلاقة بين الصوت والمعنى، أو حميمية العلاقة بين التجاورات الصوتية، ومن جهة أخرى تنتج قيمة الصوت الجمالية من علاقته العامة بسائر السياق، وهذه علاقة أكثر غموضا وتعقيدا.

ولعل أبرز ما يسترعي الانتباه في الديوان من البنية السمعية المثلثة للإيقاع الداخلي الاحتفاء بحروف اللين الممدودة على سبيل الخصوص؛ ألف المد، وياء المد، وواو المد، ومن نماذجه هذا المقطع من قصيدة «آهات أمام شبك التصاريح»<sup>(1)</sup>:

لَيْتَ لِلْبَرَّاقِ عَيْنًا .  
أَه يَا ذُلَّ الْإِسَارِ !  
حَنْظَلًا صَرَبْتُ . . مَذَاقِي قَاتِلٌ  
حَقْدِي رَهِيْبٌ . . مُوْغِلٌ حَتَّى الْقَرَارِ  
صَخْرَةٌ قَلْبِي وَكَبْرِيتٌ وَفَوَّارَةٌ نَارٌ  
أَلْفُ « هَنْدٍ » تَحْتَ جِلْدِي  
جُوعٌ حَقْدِي  
فَاغْرُ فَاهُ، سَوَى أَكْبَادِهِمْ لَا  
يُشْبِعُ الْجُوعَ الَّذِي اسْتَوْطَنَ جِلْدِي  
أَه يَا حَقْدِي الرَّهِيْبَ الْمُسْتَنَارَ  
قَتَلُوا الْحُبَّ بِأَعْمَاقِي، أَحَالُوا  
فِي عُرُوقِي الدَّمَ غَسَلِينَا وَقَارَ

يتأسس هذا المقطع في إيقاعه الداخلي على حروف اللين الممدودة، ولا سيما المفتوحة منها التي بلغت العشرين حرفا هي (را، نا، آ، نا، سا، ذا، قا، را، وا، نا، فا، فا، با، لا، آ، يا، ثا، ما، حا، قا)، وحروف اللين المكسورة بلغت أربعة عشر حرفا هي: (قي، دي، هي، بي، ري، دي، ذي، دي، دي، هي، قي، قي، لي)، ولم تظهر حروف اللين الممدودة المضمومة إلا ست مرات وهي: (مو، جو، جو، نو، لو، رو)، وهذا التكثيف في استخدام حروف المد

1 - فدوى طوقان: الديوان، ص 531.

يعمل على تشكيل شبكة صوتية متجانسة تؤلف مجتمعة الواقع العام للإيقاع الداخلي، الذي جناح تجسيد حالة من الغضب والتحسر، فقد اعتمد المقطع اعتمادا كبيرا على الألف الممدودة التي ترافق عادة حالات التألم والانكسار، وقد وردت مدعمة - في موضعين من المقطع - بصريحتين هما في عرف النحاة اسما فعل مضارع بمعنى « أتوجع » في لفظي ( آه، لآه )، وقد ولاهما في الحالتين ياء النداء قصد الاستغاثة بالنادي، وهكذا يسيطر ألف المد بإشعاعاته الإيقاعية القوية، فيعمل على تعميق الهوة الدلالية للنص. ومن جهة أخرى فإن الفتحة أضعف أصوات اللين لدى النحاة من حيث الوظيفة الصرفية داخل التركيب، وهذا يتعلق تعالقا مباشرا مع ما تضمنه المقطع دلاليا من تصوير لحالة الضعف المفروضة على المتكلم في النص، والتي تتجسد في إसार الذل المسلط عليه، والحدق السجين بين جنبه الذي لا يجد منفذا للممارسة الفعلية، وهذا مسوغ آخر لطغيان أصوات اللين المفتوحة.

ولسيطرة حروف المد المفتوحة على المقطع سند آخر هو طغيان حركة الفتحة على بقية الحروف الصامتة ؛ إذ بينما يبلغ عدد الضمة والكسرة مجتمعين ستين حركة، ترد حركة الفتحة لوحدها ستين مرة أي بنسبة 50%. ونهوض هذا المقطع على حروف اللين الممدودة والمفتوحة بصفة خاصة يفرض نوعا من الإيقاع البطيء، لأن القارئ مجبر على التمهّل في قراءة كل كلمة ذات مد يعلو ويهبط مع أصواتها، وهو بطيء (( من آثار مطه للحركات بفعل ألف المد أطول أصوات اللين))<sup>(1)</sup>. إضافة إلى أن القافية في محطاتها جاءت محتومة بمقطع طويل ( سار، رار. .. ) أي ( صامت + صائت طويل + صامت ) وهي من التقفية الموحدة مما يزيد من تباطؤ الإيقاع في المقطع، ويشيع جوا من التناغم الإيقاعي الدلالي الذي يتمظهر في مد الصوت بالمقطع الطويل لترجمة الحسرة التي يجدها المتكلم محتبسة في نفسه. وطغيان حروف اللين الممدودة لا يقتصر على هذا المقطع وإنما هو سمة تتصف بها

القصيدة كلها فهي تبدأ كالاتي :

وَقَفْتِي بِالْحَسْرِ أَسْتَجِدِي الْعُبُورَ

أَهْ أَسْتَجِدِي الْعُبُورَ

إِحْتِنَاقِي، نَفْسِي الْمَقْطُوعُ مَحْمُولٌ عَلَيَّ -

وَهَجِ الظَّهِيرَةَ

سَبْعُ سَاعَاتٍ انْتِظَارَ

1 - إبراهيم عبد الرحمن محمد : الشعر الجاهلي - قضاياها الفنية والموضوعية - ، ص 142.

على أن هذا الجزء من القصيدة لا يستأثر به صوت دون آخر بقدر ما تتكافأ فيه حروف المد نوعياً، لكن تظل الصانع الفعلي لواقعه الإيقاعي الداخلي الذي يستجيب لنداء الصوت الدلالي الموسوم بالبطء والتثاقل، وكأن تظافر حروف المد المفتوحة، والمكسورة، والمضمومة مع ياء المتكلم المترددة في ثلاثة مواضع هي: وقفتي، اختناقني، نفسي هو الذي نشر هذا التباطؤ والتثاقل في المساحة الدلالية.

كما يتجسد الإيقاع الداخلي بوصفه بنية سمعية في التكرار الذي تتمظهر في ترديداته قيمة صوتية هامة، والذي هو في أبسط مفهوم له (( أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده، سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفاً، أو يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس، وكذلك إذا كان المعنى متحداً، وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفاً فالفائدة في الإتيان به للدلالة على المعنيين المختلفين ))<sup>(1)</sup>.

وتتضاعف هذه الفعالية التأثيرية للتكرار المختلف والمؤتلف جميعاً حين يتعلق الأمر بوظيفته داخل الدائرة الأدبية، إذ يكتسب قدرة أكبر على الإسهام في فنية العمل الأدبي، سواء على المستوى الإيقاعي أو الدلالي، وهذا ما دفع القصيدة العربية للكلف به، والسعي إلى تنويع أشكاله، ومستوياته التي لا تحصى لأهما مرتبطة (( بقدرات الشعراء المستمرة على الابتكار والتجديد والتجريب بما يناسب طبيعة التجربة الشعرية وحدها، ومن هنا يمكن القول أن البنية التكرارية في القصيدة الحديثة أصبحت تشكل نظاماً خاصاً داخل كيان القصيدة يقوم على أسس نابغة من صميم التجربة، ومستوى عمقها وثرائها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير ))<sup>(2)</sup> ويتجاوز به الوظيفة الإيقاعية الصرف التي علقته به دهرًا من الزمن، تؤهله إلى أن يؤدي وظيفة شعرية تتعاقب عندها الوظيفتان الدلالية والإيقاعية اعتماداً على الطاقات الكامنة في البنية التكرارية بوصفها مكوناً أساسياً من مكونات التجربة الشعرية، هذه التجربة التي لم تعد تحيا فقط ضمن محيط الأوزان الخليلية، وإنما أصبحت تجد شرط تولدها بصورة أفضل (( في التقابل والتشاكل، في التكرار على أنواعه: التكرار لحروف بذاتها، أو لكلمات، والذي هو تكرار لأصوات لمسافات زمانية ولغوية، وقد يكون اللفظ كما قد يكون المعنى هو حدود هذه المسافات أو فاصلتها ))<sup>(3)</sup>، لذلك لا ينبغي النظر إلى التكرار على أنه مجرد وسيلة لبلوغ غاية بلاغية أو لغوية ينتهي دورها عند إمتاع السامع، وإنما ينبغي النظر إليه على أنه تقنية ذات فاعلية عالية في توجيه النص

1 - أحمد مطلوب: النقد العربي القديم، ج1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989. ص117.

2 - محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، ص216.

3 - يحيى العيد: في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الرباط، ط1، 1987. ص17.



الشعري وجهة معقدة تستدعي من الدارس الوقوف الطويل عندها قصد رصد حركتها وتحليلها، ذلك أن الشاعر الحديث تخطى بالتكرار تلك المرحلة التي كان يعد فيها عجزا شعريا إلى عوالم الفن الشعري إذا أجاد استخدامه، أما إذا ما أساء استخدامه، فجاوز حدوده القصوى (( فذلك هو الدخول في فقدان إلى صفر المدلول وهو انسحاب التكرار عن المركز، وإبعاده إلى جهات هامشية للموسيقى ))<sup>(1)</sup>.

ونظرا للاهتمام البالغ الذي أولته الشاعرة للبنية التكرارية فإنه جاء أشكالاً متنوعة، لا يمكن الإحاطة بها جميعا، وإنما سنحاول رصد ما أمكن منها في الآتي :

1 - التكرار الصوتي : يعد التكرار الصوتي أبرز أشكال التكرار، وأكثرها شيوعا في الديوان، وهو تردد صوت بعينه مرات عدة في مقطع من المقاطع لغاية إيقاعية أو دلالية كتكرار صوت الفاء في هذا المقطع من قصيدة « أنشودة الصيرورة »<sup>(2)</sup> :

أَفْرَاحُ عَصَافِيرَ صَغِيرَةً  
تَرْتُو وَتُحَدِّقُ فِي الْأَشْيَاءِ  
فِي قَمَرٍ يَسْطَعُ فِي شُعْلَةٍ  
فِي رَشٍّ رَذَاذٍ تُنْعَفُهُ نَافُورَةٌ مَاءً  
فِي قِطِّ يَرْبُضُ، فِي عَصْفُورٍ يَنْفُضُ أُجْنِحَةً مُبْتَلَةً  
يَلْتَفِتُ يَجْفَلُ يَخْطِفُ ظِلَّهُ  
وَيَطِيرُ إِلَى ذَرْوَةِ نَخْلَةٍ

فقد تكرر حرف الفاء ثلاث عشرة مرة، وهو أحد الأحرف المهموسة التي لا تستدعي أي مجهود للتلفظ بها، وتناسب تناسبا كبيرا مع خفة الإيقاع الذي طغى على المقطع، ولقد أشاع بترجيحاته داخل الأَشْطَرِ إيقاعا داخليا منسجما يقوم على التعادل تمثل بالطريقة الآتية :

أفراخ	←	عصافير
في	←	في
في	←	في نافورة
في	←	تنعفه
في	←	في
يلتفت	←	يجفل
	←	عصفور
	←	ينفض
	←	يخطف

- Roland Barthes : le plaisir du texte , seuil 1973 – P 47. 1

2 - فدوى طشقان : الديوان، ص 564.

إذ يجيد هذا التكرار تزوجا ترجيعيا في كل الأشطُر، يظهر في التوازن الكائن بين طرفي كل شطر البداية والنهاية، حيث يستهل بالفاء ويختم بها إذا كان الشطر قصيرا، أما إذا طال فنلاحظ إردافا بفاء ثالثة أو رابعة مما يوحي بالانسجام التوازن بين طرفي كل شطر، وهذا الترجيع الصوتي هو أهم المقومات التي تعدد بها هذه القصيدة في إيقاعها الداخلي، فقد أشاع خفة إيقاعية سايرت الحركات الدلالية التي نهضت بها الأفعال الشعرية في حركة العصفور الصغير المهدق إلى القمر مرة، والرذاذ مرة ثانية، و إلى النافورة طورا، وإلى القط والعصفور ذي الأجنحة المبتلة طورا آخر.

كما أن التكرار يأخذ شكلا آخر في هذا المقطع، فيظهر التشاكل بين بنية الأفعال المضارعة المتباينة دلاليا، والمتقاربة صوتيا (يسطع، تنعف، يربض، ينفض، يتلفت، يجفل، يخطف) وإذا كان تقاربا صوتيا قد منحها نغمة داخلية تتموج معها نفس المتلقي، فإنها تجسد من ناحية أخرى حركة إيقاعية دلالية متنامية تصاعديا تبرز في توالي الأفعال (يربض، ينفض، يتلفت، يجفل، يخطف).

و هذا التشاكل في بنية الأفعال ليس قصرا على مقطع من مقاطع القصيدة، وإنما هو سمة فيها، ومن مظاهره ما يلحظ في هذا المقطع منها :

تَحْتَرِفُ الشَّيْطَانَةَ وَتَلْهُو بِالْأَلْعَابِ النَّارِيَّةِ  
تُطَلِّقُ فِي الرِّيحِ الْعَرَبِيَّةِ  
سَرَبَ الطَّيَّارَاتِ الزُّرْقِ الْحُمْرِ الْخَضِرِ الْقُرْحِيَّةِ  
تَتَّابِطُ كُلَّ شَقَاوَتِهَا فِي الْأَرْضِصِفَةِ وَفِي السَّاحَاتِ  
تَشَاكُسُ تَقْفَرُ تَصْفَرُ تَرُكُضُ تَحْتَ عُقُودِ الدُّورِ الرَّطْبَةِ  
تَتَرَأْسُقُ بِالثُّكَّتِ الْعَفْوِيَّةِ  
بِقُشُورِ الْفُسْتِقِ وَالضُّحُكَاتِ  
تَتَبَارَزُ بِالْأَغْصَانِ الصَّلْبَةِ  
تُشْهَرُهَا سَيْفًا أَوْ حَرَبَةً  
تَتَقَمَّصُ شَخْصِيَّاتِ كِفَاحِ أُسْطُورِيَّةِ

يتكرر حرف التاء في هذا المقطع ثماني وعشرين مرة، فيشيع فيه سلسلة من التشاكلات الصوتية التي تنضاف إلى التشاكل الدلالي في المقطع، فتعززه وتبرز مظاهره وأبعاده الجمالية، وقد تكثف التكرار في بداية الأشطر الشعرية حيث هيمن حرف التاء بهمسه وخفته في النطق، وهو ما رسم معالم الإيقاع الذي يستدعي الخفة، ويشيعها في الحيز الدلالي الذي يتمحور حول فرحة الأطفال، وهم يعبثون

بسرب الطيارات الزرق الحمر، ويقفزون، ويصفرون، ويتراشقون بالنكت، ويتبارزون بالأغصان.

كما تلحظ خفة الحركة الدلالية في النص من خلال جملة من التشاكلات الصوتية الملفتة للانتباه، منها هذه الأسماء على وزن ( فعل ) والتي اتسمت بتردد حرف الراء فيها، وهي ( ربح، سرب، زرق، حمر، خضر ) فقد تشاقلت في بنيتها الصرفية، وبنيتها الدلالية - أيضا - إذ تُرَدُّ كل من ( زرق، حمر، خضر ) إلى حقل دلالي واحد هو ( اللون )، وتشاكل ( ربح و سرب ) بطريقة ما ؛ إذ كلاهما قابل للانطلاق في اتجاه واحد، وكل ذلك حادث بين شطرين متجاورين، مما ييث في المقطع نعمة من الإيقاع الداخلي تقوم على الانسجام الحاصل بينها. وهذا التشاكل في الصيغة نراه بمظهر آخر في الأفعال الخماسية المضارعة ( تتأبط، تتشاكس، تتراشق، تتبارز، تستقمص ) فهي كلها لا تعدو هاتين الصيغتين المشابهتين من حيث البنية الصوتية ( تتفعل، تتفاعل ) كما أنها تحتل الصدارة في الأشطر وهو ما يؤهلها لأن تكون محطة يستريح القارئ عندها بما يلفيه من الانسجام الخفي بين هذه الصيغ، ولا تشترك هذه الأفعال في بنيتها الصرفية فحسب، ولكن تشاكل - كذلك - في انبائها على الأحرف المهموسة، ولم ينشز عن هذا الحكم إلا خمسة أحرف جاءت مجهورة هي ( الباء، الطاء، الراء، الزاي، الميم ) وترددت ثماني مرات، مقابل واحد وعشرين ترددا للحروف المهموسة ( 8 / 21 )، وهذا يقابله تشاكل دلالي بين مدلولات هذه الأفعال، إذ كل منها دال على الحركة السريعة التي تستدعي الخفة للقيام بها، وهكذا (( تتفاعل بنية المنطوق مع بنية المدلول فيتحول النسيج الصوتي إلى تناغم إيقاعي له دلالات محكومة بمعطيات التركيب والسياق ))<sup>(1)</sup> الذي يخرج لتأدية أغراض جمالية فنية تعبيرية.

2 - التكرار الاستهلالي : ويكون التكرار الاستهلالي لحالة لغوية واحدة، لفظة أو تركيب بأكمله، بالضغط عليها عدة مرات متتالية في مستهل القصيدة لتحقيق غاية إيقاعية دلالية، كما في قصيدة «حرية الشعب»<sup>(2)</sup> :

حُرَيْتِي

حُرَيْتِي

حُرَيْتِي

صَوْتُ أُرْدُدُهُ بِمِلِّءِ فَمِّ الْعَضْبِ

1 - محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، ص 26.

2 - فدوى طوقان : الديوان، ص 554.

تَحْتَ الرَّصَاصِ وَفِي اللَّهَبِ

تستهل هذه القصيدة بوحدة لغوية واحدة تتردد ثلاث مرات متتالية، وهي لفظة ( حريتي ) اسم معنى مضاف إلى باء الملكية تتموضع بشكل عمودي، فتستقل كل منها بشرط مما يحمل المتلقي على شحنها بطاقة إيقاعية كبيرة، تتحدد من خلالها الهوية الدلالية للقصيدة ؛ إذ إضافة إلى جو الانسجام والتوافق الذي يشيعه تكرار هذه اللفظة، بما لها من الإيقاع الصوتي، هنالك توافق آخر يتعلق بالفواصل الزمانية التي تفرض نفسها على المتلقي لأنه مجبر على اتخاذ كل لفظة مكررة شطرا، فتتحول بذلك القراءة إلى لون من الانفعال الناتج عن الإلحاح في طلب الحرية المفقودة، وعن بعض القرائن اللغوية الواردة بعد ذلك مثل ( الغضب، اللهب. . ).

3 \_ التكرار الختامي : لا يختلف التكرار الختامي عن التكرار الاستهلاكي من حيث الماهية، والدور الشعري، إلا أن الأول يتكف في خاتمة القصيدة، فيشحن المتلقي بالتأثير الذي تشكلت عليه البنية الشعرية للقصيدة، وهو على درجات من القوة و التأثير، فمنه ما يكون تكريسا لرسالة عنوان القصيدة، كما قد يكون متجاوبا مع مضمونها، ومن النماذج التي يتطابق فيها التكرار الختامي مع العنوان لفظا ودلالة قصيدة « عاشق موته »<sup>(1)</sup> :

يَا شَجَرَ الْمُرْجَانِ عَرَّشَتْ غُصُونُهُ

عَلَى جَوَانِبِ الطَّرِيقِ

أَعَشَّقُ مَوْتِي فِي مَوَاسِمِ الْفِدَاءِ وَالْعَطَاءِ

أَعَشَّقُ مَوْتِي تَحْتَ ظِلِّكَ الْمُضَرَّجِ الْعَرِيقِ

فهذه القصيدة التي يستهل اسم الفاعل ( عاشق ) بنية عنوانها تنتهي بمركب فعلي ( أعشق ) مكررا مما يخلق في القصيدة مناخا عاطفيا ينثال بلا ضابط عبر آفاق المستقبل في قالب فني تصنع واقعه وجهة الخطاب الذي يكون في العنوان متعلقا بالغائب، بينما ينتهي في ختام القصيدة متعلقا بالمتكلم ( عاشق موته أعشق موتي )، أي يبدأ مطلقا ومفتوحا على عدة مدلولات وينتهي محدد الدلالة، وتظهر جمالية هذا النوع من التكرار الختامي في الأثر الذي يتركه على المتلقي، إذ التأثير الذي أحدثه العنوان في البداية يؤكد التكرار في النهاية.

ومن النماذج التي يتجاوب فيها التكرار مع مضمون العنوان ما ورد في قصيدة « الفدائي

والأرض »<sup>(2)</sup> :

1 - فدوى طوقان : الديوان، ص 551.

2 - فدوى طوقان : الديوان ، ص 504

يَا أَلْفَ هَلَا بِالمَوْتِ  
 وَاحْتَرَقَ النَّجْمُ الهَاوِي وَمَرَقَ  
 عَبْرَ الرَّبَوَاتِ  
 بَرَقًا مُشْتَعِلَ الصَّوْتِ  
 زَارِعًا الإِشْعَاعَ الحَيَّ عَلَى —  
 الرَّبَوَاتِ  
 فِي أَرْضٍ لَنْ يَقْهَرَهَا المَوْتُ  
 أَبَدًا لَنْ يَقْهَرَهَا المَوْتُ.

الحالة الغوية المكررة في ختام هذه القصيدة هي التركيب ( لن يقهرها الموت ) وهي متفاعلة إيجابا مع مضمون العنوان ( الفدائي والأرض )، فهذا الإسناد الاسمي المعطوف يعد موقفا وطنيا بطوليا قام به الفدائي تجاه أرضه، أدى إلى بطريقة حتمية إلى النتيجة التي يتضمنها التكرار، وهي أن الأرض لن تقهر ما دامت التضحيات قائمة، ولقد تكرست هذه البنية الدلالية من خلال الشحنة الإيقاعية النابعة من التكرار المزدوج؛

فبالإضافة إلى تردد العبارة ( لن يقهرها الموت ) مرتين هنالك تردد آخر للوحدة اللغوية ( الأرض ) التي هي مدار التكرار لمرات عدة تمت بطريقة فنية، فالأصل في التركيب :

في أرض لن يقهر الأرض الموت  
 أبدا لن يقهر الأرض الموت.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى تمدد مفعول التكرار وتأثيره من خلال الإمكانية التي يتضمنها بحر الخبب بتفعيلاته الموحدة ( فعلن ب ب - ) وامتداداتها المآخية لها من الناحية الإيقاعية ( فعلن - - ) و ( فاعلن - ب - ) والتي طغت عليها ( فعلن - - ) بمعدل 8 / 5، فزادت بإيقاعها الخفيف في حدة التكرار، وأسهمت في رفع معدلات الطاقة الإيقاعية في القصيدة.

ومنه - أي التكرار الختامي - ما يتضاد على المستوى الدلالي مع مضمون العنوان، كما يتبدى في قصيدة « إلى الوجه الذي ضاع في التيه »<sup>(1)</sup> :

وَيَظَلُّ اللَّيْلُ مَا طَالَ يَلِدُ  
 أَنجُمًا تَقْفُو حُطَّاهَا فِي الدُّرُوبِ —  
 السُّودِ أَنجُمُ  
 وَبِلَادِي كَوْزُ رُمَانٍ يَفُورُ الدَّمُ —

فِيهِ وَيَعْمَنُ  
وَحَيَاتِي تَسْتَمِرُّ  
وَحَيَاتِي تَسْتَمِرُّ

فمن الناحية الدلالية ينطلق العنوان « إلى الوجه الذي ضاع في التيه » سالبا منافيا لرغبة المتكلم الذي افتقد وجه حبيب سقط في ساحة الفداء شهيدا، وتنتهي القصيدة بتكرار ( وحياتي تستمر، وحياتي تستمر ) محملا بدلالة إيجابية تستجيب لطموحات المتكلم، وتساير رغبته ؛ إذ استمرار الحياة هو نتيجة عكسية لما يطرحه العنوان الذي يتضمن نهاية الحياة من خلال الثنائية ( الضياع، التيه )، وهذه الثنائية الضدية التي تطرحها القصيدة بين عنوانها وخاتمتها يعززها التكرار بما يث في طرفها الثاني من تأكيد ناجم عن التوافق الذي يحدثه العنصر الإيقاعي القائم على التلاحق الصوتي المنبعث من تشاكل البنيتين تشاكلا تاما، إضافة إلى التشاكل الذي تطرحه الوحدة الإيقاعية ( فاعلاتن - ب - ب - ) لبحر الرمل بامتدادها ( فاعلاتن ب ب - - ) .

3 — التكرار المتجاوب : يعد هذا النوع التكرار أكثر أشكال التكرار فنية لما يمنحه للقصيدة من تعقيد يغذي شعريتها ، ويرفع من أدائها الفني ذلك أنه (( يخضع ضرورة إلى هندسة تتبع أساسا من طبيعة تجربة القصيدة، وما تفرضه من صيغة تكرارية تتلاءم مع واقعها وخصوصيتها ))<sup>(1)</sup>، ويدل هذا النوع من التكرار على درجة الوعي التي بلغتها القصيدة الحديثة، ومدى تحكم الشاعر المعاصر في تقنية التكرار كعنصر إيقاعي هام، وإخضاعها للضرورة الدلالية، ولعل أكثر نموذج يجسد هذا الشكل من التكرار قصيدة « حرية الشعب » :

- 1 - حُرِّيَّتِي
- 2 - حُرِّيَّتِي
- 3 - حُرِّيَّتِي
- 4 - صَوْتُ أُرْدُدُهُ بِمِلْءِ فَمِ الْعَضْبِ
- 5 - تَحْتَ الرِّصَاصِ وَفِي اللِّهْبِ
- 6 - وَأَظْلُ رُغْمَ القَيْدِ أَعْدُو خَلْفَهَا
- 7 - وَأَظْلُ رُغْمَ اللَّيْلِ أَقْفُو خَطْوَهَا
- 8 - وَأَظْلُ مَحْمُولًا عَلَى مَدِّ الْعَضْبِ
- 9 - وَأَنَا أَنَاضِلُ دَاعِبًا حُرِّيَّتِي !
- 10 - حُرِّيَّتِي !

1 - محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، ص 218.

- 11 - حُرَيْبِي !
- 12 - وَيُرَدُّ النَّهْرُ الْمُقَدَّسُ وَالْجُسُورُ
- 13 - حُرَيْبِي !
- 14 - وَالضَّفَّتَانِ تُرَدَّدَانِ : حُرَيْبِي !
- 15 - وَمَعَابِرُ الرِّيحِ الْعَضُوبِ
- 16 - وَالرَّعْدُ وَالْإِعْصَارُ وَالْأَمْطَارُ فِي وَطَنِي :
- 17 - تُرَدَّدُهَا مَعِي :
- 18 - حُرَيْبِي ! حُرَيْبِي ! حُرَيْبِي !
- ☆ ☆ ☆
- 19 - سَأَظِلُّ أَحْفَرُ اسْمَهَا وَأَنَا أَنَاضِلُ
- 20 - فِي الْأَرْضِ فِي الْجُدْرَانِ فِي الْأَبْوَابِ فِي شُرْفِ الْمَنَازِلِ
- 21 - فِي هَيْكَلِ الْعَذْرَاءِ فِي الْمِحْرَابِ فِي طُرُقِ الْمَزَارِعِ
- 22 - فِي كُلِّ مُرْتَفَعٍ وَمُنْحَدَرٍ وَمُنْعَطَفٍ وَشَارِعٍ
- 23 - فِي السَّجْنِ فِي زِنَانَةِ التَّعْذِيبِ فِي عُودِ الْمَشَانِقِ
- 24 - رُغْمَ السَّلَاسِلِ رُغْمَ نَسْفِ الدُّورِ رُغْمَ لَطْيِ الْحَرَاقِ
- 25 - سَأَظِلُّ أَحْفَرُ اسْمَهَا حَتَّى أَرَاهُ
- 26 - يَمْتَدُّ فِي وَطَنِي وَيَكْبُرُ
- 27 - وَيَظِلُّ يَكْبُرُ
- 28 - وَيَظِلُّ يَكْبُرُ
- 29 - حَتَّى يُعْطِي كُلَّ شَيْءٍ فِي تَرَاهُ
- 30 - حَتَّى أَرَى الْحُرِّيَّةَ الْحَمْرَاءَ تَفْتَحُ كُلَّ بَابٍ
- 31 - وَاللَّيْلُ يَهْرَبُ وَالضِّيَاءُ يَدُكُ أَعْمَدَةَ الصَّبَابِ
- 32 - حُرَيْبِي !
- 33 - حُرَيْبِي !
- 34 - وَيُرَدُّ النَّهْرُ الْمُقَدَّسُ وَالْجُسُورُ
- 35 - حُرَيْبِي !
- 36 - وَالضَّفَّتَانِ تُرَدَّدَانِ : حُرَيْبِي !
- 37 - وَمَعَابِرُ الرِّيحِ الْعَضُوبِ
- 38 - وَالرَّعْدُ وَالْإِعْصَارُ وَالْأَمْطَارُ فِي وَطَنِي :
- 39 - تُرَدَّدُهَا مَعِي :
- 40 - حُرَيْبِي ! حُرَيْبِي ! حُرَيْبِي !

تتفاعل بنية الإيقاع الداخلي على مستواها الصوتي تفاعلا واضحا في هذه القصيدة فتكاد تعتمد عليه اعتمادا شبه كلي في بناء معالم نسيجها الإيقاعي، ومن ثمة الدلالي، وتتجسد في عنصر التكرار بجميع أشكاله، حيث تبدأ القصيدة - مثلما أشرنا - بتكرار استهلاكي، وتنتهي بتكرار ختامي، وتشكل أساسا من بنية تكرارية كثيفة، لذلك فإن لهذا التكرار دورا فاعلا في رسم معالم الهوية الدلالية للقصيدة، فقد بلغ أقصاه مع الوحدة اللغوية ( حريتي ) التي تردت ثماني عشرة مرة على المستويين الأفقي والعمودي، كما تكرر كل من الفعل ( ظل ) و ( تردد ) سبع مرات، ويمكن تجسيد توزيع البنية التكرارية على مساحة القصيدة بواسطة ( أ ) رامزا للوحدة ( حريتي ) و ( ب ) رامزة للفعل (

ظل )، كما يرمز ( ج ) كالاتي :

أ	←	1
أ	←	2
أ	←	3
ب	←	4
ج	←	6
ج	←	7
ج	←	8
أ	←	9
أ	←	10
أ	←	11
ب	←	12
أ	←	13
ب أ	←	14
ب	←	17
أ أ أ	←	18
ج	←	19
د د د	←	24
ج	←	25



ه	←	26
ج ه	←	27
ج ه	←	28
أ	←	32
أ	←	33
ب	←	34
أ	←	35
ب أ	←	36
ب	←	39
أ أ أ	←	40

تبرز من خلال هذا التوزيع فاعلية البنية التكرارية في تحديد هوية الإيقاع في هذه القصيدة حيث يتكرر (أ = حريتي) في الشطر (1، 2، 3) تكرارا عموديا ثلاثيا، وكذلك في الشطر (9، 10، 11)، وتتكرر تكرارا ثلاثيا أفقيا في كل من الشطر (18، 40)، أما في الشطرين (13، 14) والشطرين (32، 33) والشطرين (35، 36) فقد كان تكرار الوحدة (أ) ثنائيا عموديا، وتتكرر (ج = أظل) تكرارا ثلاثيا عموديا في الأشطر (6، 7، 8) وتكرارا ثنائيا عموديا مرة واحدة في الشطرين (27، 28) وتردد (د = رغم) مكررة على المستوى الأفقي ثلاث مرات في الشطر (24)، و (ه = يكبر) ترد بصورة عمودية مكررة ثلاث مرات في الأشطر (26، 27، 28)، لكن الملاحظ أن (ب = تردد) رغم تداولها سبع مرات في القصيدة إلا أنها لم تتكرر تباعا وإنما وردت موزعة على مساحة النص بحرية. وبقليل من التأمل نـدرك أن (أ=حريتي) تمثل مركز الحركة الإيقاعية في النص، سواء في التكرار الثلاثي أو الثنائي، تليها مباشرة (ج)، وهذا طبيعي لأن طلب الحرية والإلحاح في هذا الطلب لا يأتي إلا بالمداومة والصبر، أي أن (ج = أظل) هي الجسر الذي يحقق (أ = حريتي). أما بقية العناصر (ب، د، ه) التي تساوي على التوالي (تردها، رغم، يكبر) فهي عناصر مساعدة على تحقيق تلك الغاية، لذلك فدورها - إيقاعيا - جاء قليلا، وبعبارة أخرى فغن الحرية وهي الهدف المنشود في النص يظل طالبها ساعيا لئيلها يساعده في ذلك تغنيه بها إلى أن يعظم شأنها عنده.

3 — الإيقاع الداخلي والبنية المرئية : إن الشاعر في الكتابة الحديثة يواجه بخطر كبير أثناء العملية الإبداعية، فهو قلق إزاء التعامل مع ما يواجهه من بياض في صفحة الكتابة، كما هو قلق بشأن توظيف علامات الترقيم التي أصبحت تقتضيها الكتابة الحديثة بعد تفتحها على مختلف الفنون الأخرى واستفادتها منها. وبنظرة سريعة نلقيها على صفحات الديوان يتضح لنا مدى الاهتمام الذي أولته الشاعرة لهذا الجانب من الإيقاع الداخلي، فراحت تشكل قصائدها بحسب طبيعة التجربة الشعرية وما تقتضيه، فصار لكل قصيدة بنيتها المرئية الخاصة، فجاء الديوان متضمنا بنيات مرئية متنوعة يمكن مقاربتها من خلال مستويين اثنين :

( أ ) — البياض والسواد : يعد كل من البياض في كونه رمزا للفراغ في الصفحة، والسواد في كونه رمزا للكتابة فيها إمكانيةً حديثة انشغلت بها القصيدة بعد تخليها عن الشكل التقليدي. وتتجسد أهمية هذه الإمكانية في أن الشاعر أصبح ينظر إلى حيز الكتابة بنفس القلق الذي ينظر به إلى حيز الفراغ (( وهذا الصراع الخارجي لا يمكن أن يكون إلا انعكاسا مباشرا أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانیه ))<sup>(1)</sup>، والذي يسعى جهده إلى أ، يهدد به أمن القارئ ويزعزع به اطمئنانه المعتاد في أبيات القصيدة التقليدية.

ويظهر هذا الصراع على أشده في ديوان فدوى طوقان بين البياض والسواد، لذلك تنوعت مساحات الكتابة والفراغ في قصائدها، وتضمنت كل منها انشغالها المميز الذي حدا بها نحو الحيز الأسود، أو الحيز الأبيض، ولو أخذنا قصيدة « أنشودة الصيرورة »<sup>(2)</sup> لوجدنا أن البياض يضغط على السواد ويزحف عليه :

كَأَنَّا أَطْفَالًا  
مَا كَبُرُوا  
كَأَنَّا عَصَافِيرَ صَغِيرَةٍ  
مَا زَالَتْ بِالْعَيْنِ الْمُبْهُورَةِ  
تَرْتُو وَتُحَدِّقُ فِي الْأَشْيَاءِ  
فِي قَمَرٍ يَسْطَعُ فِي شُعْلَةٍ  
فِي رَشٍّ رَدَاذٍ تُنْعَفُهُ نَافُورَةُ مَاءٍ

1 - محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 109.

2 - فدوى طوقان : الديوان، ص 564.

فالقصيدة تبدأ بأشطر قصيرة، وهذا يعني أن حجم الصمت الذي فرضه البياض أكثر من حجم الصوت الذي تمثله الكتابة، لكن الهوية الإيقاعية لهذا النص لا تتحدد بفاعلية البياض؛ فكلما زاد حجمه في النص تضاءلت فاعليته الإيقاعية، لذلك جاء هذا النص متمسماً بإيقاع السواد (الكتابة)، إيقاع سريع خفيف مسائر لحركة الفعل الشعري، إذ يستقل كل شطر بفعل ييسط عليه حركته، وهو السبب الذي بعث على كثرة الأفعال في هذا المقطع من النص (كانوا، كبروا، زالوا، ترنوا، تحدق، يسطع، تنعفه)، وهذه الحركة الفعلية التي تتلاحق متسارعة تمتص فاعلية الرؤية لعين المتلقي لأنها تظل مقيدة بحجم السواد القليل.

والأمر نفسه نقف عليه في قصيدة «مخاض»<sup>(1)</sup>:

الرَّيْحُ تَنْقُلُ اللَّقَاحَ  
وَأَرْضُنَا تَهْزُهَا فِي اللَّيْلِ —  
رَعِشَةُ الْمَخَاضِ  
وَيُقْنِعُ الْحَلَادُ نَفْسَهُ  
بِقِصَّةِ الْعَجْزِ بِقِصَّةِ الْحُطَامِ —  
وَالْأَنْقَاضِ.

يتسم هذا المقطع — أيضاً — بهيمنة البياض مما يحمل على قلة الفاعلية الإيقاعية له، يتبدى ذلك في ارتباط هذه الأشطر القصيرة بحركة الأفعال (تنقل، تهزها، يقنع)، ولا تكاد تتجاوز عناصر الجملة الأساسية (الفعل + الفاعل + المفعول به)، فتظل العين لذلك محصورة في مجال عمودي ضيق من السواد لا تخرج عنه، ولا تستريح إلا عند نهاية المقطع (والأنقاض)، مما يبعث على تسارع الحركة الإيقاعية، والتي تتحدد من جهة أخرى بالتدوير الذي خص الشطر الثاني والخامس. وهذا الصمت الذي يحيط بالمقطع يجعله ضاربا بجذوره في أرضية الشعر الحديث بما يمنحه من تميز تخضع عن لعبة البياض والسواد.

بينما تكتسح مساحة السواد بعض القصائد الأخرى، وتغطي على البياض في صفحاتها، كما هو الشأن في قصيدة «جريمة قتل في يوم ليس كالأيام»<sup>(2)</sup>:

وَيَوْمَ امْتَطَى صِهْوَةَ الْعَالَمِ يَحْمِلُ عُصْنًا بِيَدٍ  
وَيَحْمِلُ سَيْفًا بِيَدٍ  
وَيَوْمَ الْحَبِيبَةِ فِي الْأَسْرِ هَبَّتْ عَلَيْهَا الرِّيحُ

1 - نفسه، ص 547.

2 - فدوى طوقان: الديوان، ص 561.

مُحَمَّلَةٌ بِاللَّقَاحِ

جَرَتْ (مُنْتَهَى)

تُعَلِّقُ أَقْمَارَ أَفْرَاحِهَا فِي السَّمَاءِ الْكَبِيرَةِ

وَتُعْلِنُ أَنَّ الْمَطَافَ الْقَدِيمَ انْتَهَى

وَتُعْلِنُ أَنَّ الْمَطَافَ الْجَدِيدَ ابْتَدَأَ

تبدأ هذه القصيدة بشطر زائد الطول يحتل فيه السواد حيزا كبيرا، وهو ما يوهم المتلقي في بادئ الأمر بإمكانية خروج الشاعر من الشعر إلى النثر، وهي خدعة لا يتفطن إليها إلا بعد التحقق والتأني، إذ الشطر يبني على سبع تفعيلات من بحر المتقارب متتابعة، وإيغال السواد في جسد البياض بهذا العمق بعث على تباطؤ الحركة الإيقاعية وثقلها، بسبب الأسلوب الحكائي الذي انطلق به المقطع، وهو ما يبرز الفاعلية الإيقاعية للبياض الذي يتيح للمتلقي فرصة تأمل الفضاء المكاني العام المنقسم بين الكتابة والفراغ، هذا الفضاء الذي يعد مركز الحركة الإيقاعية في النص، ولكن مع ذلك تعود القصيدة من حين لآخر إلى التسارع الإيقاعي كما هو الحال في الشطرين (محملة باللقاح) و (جرت منتهى).

(ب) — علامات الترقيم: يعد الاهتمام بعنصر علامات الترقيم حديث النشأة لأنه ذو علاقة متينة بتسجيل النبرات الصوتية من خلال الكتابة، فهو ((ليعوض عنصر الصوت بعنصر الرؤية كلية))<sup>(1)</sup>، وهو شبيه إلى حد ما بالوقف في القراءات القرآنية، وعد علامات الترقيم أحد الدوال الهامة داخل النص الشعري لا بد من إضائها والكشف عن سرها الذي يعتبر أحد أسرار اللغة ((فهي شاهدة على أننا نتكلم بشيء آخر غير الكلمات بروئيتنا، ويدينا، وجسدنا كله، وهذه الوظيفة الرئيسية قابلة للتفريع إلى ثلاث هي الوظيفة الدلالية والوظيفة التواصلية، والوظيفة النحوية))<sup>(2)</sup>. وديوان فدوى طوقان يعج بعلامات الترقيم هذه وهو ما يدل على أنها تشكل عناصر تتفاعل مع غيرها لتنسج الواقع الشعري لقصائد الديوان بقصد من الشاعرة نفسها، لذلك تعد مقاربتها سعيا وراء القبض على شعرية النصوص، لأن وظيفتها لا تقل عن أي دال آخر من دوال النص، أو هي - من الناحية الإيقاعية - أكثر شحنا بالدلالة من غيرها لما تتضمنه من الغموض والقابلية للتأويل من جهة، وما تترجمه من الانفعالات ذات التأثير القوي في المسارات الإيقاعية للنصوص. ومن نماذجها هذا المقطع من قصيدة «إلى صديق غريب»<sup>(3)</sup>:

1 - Claude Gruaz : recherches historiques et actualles sur la ponctuation , in langue Francaise, n :45, Fevrier , Larousse , Paris , 1980. p 9

2 - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ج3، ص121.

3 - فدوى طوقان : الديوان، ص486.

وَلَوْ أَنَّيَا صَدِيقِي كَأَمْسِ  
 أَذُلُّ بِقَوْمِي وَدَارِي وَعَزِّي  
 لَكُنْتُ إِلَى جَنِّبِكَ الْآنَ عِنْدَ—  
 شَوَاطِي حُبِّكَ أُرْسِي  
 سَفِينَةَ عُمَرِي  
 لَكُنَّا كَفَرَّخِي حَمَامَ. . .

من علامات الترقيم البارزة في المقطع النقاط الاستمرارية الثلاث ( . . . ) التي اختتمت بها القصيدة، والواقعة بعد هذا الشطر ( لكنا كفرخي حمام ) وقد وقعت نحويا جملة بدل بعد جواب لشرط غير جازم، ودلاليا بعد تمن مفاذه أن المتحدث في النص تتمنى لو احتفظت الأيام بجمالها فتكون وصديقها كفرخي حمام، ولكن الأرضية لم تردك الأمنية لم تكتمل، فكونهما كفرخي حمام في حاجة إلى مزيد من الكلام، وهذا الكلام تنهض به النقاط الثلاث، فالمتلقي عند انتهائه من قراءة الشطر تحمله هذه النقاط عبر جناح البياض الممتد إلى السباحة في عالم السعادة والبراءة والإخلاص مما يكسر ثقل الحركة الإيقاعية التي يقدمها فعل الشرط، وينقل المتلقي إلى انسيابية إيقاعية يظل تحت تأثيرها زمنا طويلا.

ويتكون الإيقاع الذي تولده النقاط المتتابعة حسب الحالة الشعرية التي تعيشها الشاعرة، ففي قصيدة « رسالة إلى طفلين في الضفة الغربية »<sup>(1)</sup> نجد لها إيقاعا مختلفا :

يَا كَرَمَتِي أَوْدُ لَوْ أَطِيرُ  
 عَلَيَّ جَنَاحَ الشُّوقِ لَوْ أَطِيرُ  
 لَكِنَّ تَوْقِي يَا صَغِيرَتِي مُقِيدٌ أَسِيرُ. . .

فالملاحظ أن الحالة الدلالية واحدة إذ كلاهما يخضع لسلطة التمني، لكن الإيقاع الذي يخرج به المتلقي بعد قراءة الشطر المختم بالنقاط الاستمرارية ( لكن توقي يا صغيرتي مقيد أسير . . ) مختلف اختلافا تاما عن إيقاع المقطع الأول، فهو إيقاع ثقيل على النفس تملأه الحنية والأسف، وهو ما يوجد به الفضاء المكاني الممتد بعد النقاط الاستمرارية.

كما أن هذه النقاط الاستمرارية قد تؤدي وظيفة نحوية دلالية تتمثل في حذف أحد العناصر النحوية في الجملة مثلما هو مجسد في قصيدة « الفدائي والأرض »<sup>(2)</sup> :

— : أُمَاهُ مَوْكِبُ الْفَرَحِ

1 - نفسه، ص492

2 - فدوى طوقان : الديوان ، ص506.

لَمْ يَأْتْ بَعْدَ  
لَكِنَّهُ لَا بُدَّ أَنْ يَجِيءَ  
يَخْذُو خُطَاهُ الْمَجْدُ  
— : يَا وَلَدِي !

— يَا . . .

— لَا تَحْزَنِي إِذَا سَقَطْتُ قَبْلَ مَوْعِدِ الْوُصُولِ

فالوظيفة المهيمنة عليها هنا هي الوظيفة النحوية، لأن المحذوف هو المنادى، لكن قيمة هذا الحذف تتجلى في سرعة الإيقاع وحركيته المتولدة عن أسلوب الحوار الذي ولد هذا الحذف، كما أن المقطع تضمن بعض علامات الترقيم الأخرى كالمطة ( — ) ونقطتي الحوار ( : ) اللتين تتموضعان في بداية الدور، أما المطة فقيمتها تتجلى قي خلق جو من التوقع في نفس المتلقي وهو ما يولد بدوره إيقاعاً تألفه العين، وأما النقطتان فإنهما تولدان إيقاعاً من نوع مختلف تماماً، فهما تخلقان جواً من خيبة الظن لدى المتلقي، إذ هو أَلْف تموضعهما بعد فعل القول أو ما حاكاه، لكنهما ها هنا تردان بعد المطة. وقد تتفاعل علامات الترقيم مع الوزن في كثير من القصائد، ولا سيما حين يتعلق الأمر بالتدوير، مثلما هو الحال في قصيدة « عاشق موته »<sup>(1)</sup> :

يُقَلَّتْ مِنْ يَدَيَّ فِي —  
دَوَّامَةَ الرِّيَّاحِ  
يُدَافِعُ الرِّيَّاحُ ثُمَّ يَهْوِي  
مِنْ مَشَارِفِ الْكِفَاحِ

. . . . .  
. . . . .

وَتَفْتَحُ الصُّخُورُ سَاعِدَيْهَا جَدَوْلِي حَرِيرًا.

إن ما يستوقفنا في كثير من النصوص الطوقانية وجود المطة ( — ) عند حدوث التدوير، وكأنا هو تنبيه للقارئ إلى هذه التقنية القديمة المستحدثة في القصيدة العربية، لكن هذا التدوير لا يتماهى دائماً بكونه عروضياً، بل قد يكون دلالياً تركيبياً أيضاً، كما هي الحال في هذا المقطع، حيث يقع التدوير بين الجار والمجرور، وكأنا هناك نيةً في خطف بصر القارئ، وجعله يتفاعل مع تداعيات المطة، ثم تسليمه إلى إيقاع البياض الممتد بعدها، كل ذلك قصد إبراز الاسم المجرور والمضاف إليه (دوامة الرياح) لكونه دالاً مركزياً في النص، وتوجيه اهتمام القارئ نحوه.

1 - نفسه ، ص551.

كما تشدنا في القصيدة النقاط الاستمرارية الست المتتالية التي تستغرق كل منها شطرا بكامله، وهي - بلا شك - إيدان بنهاية المقطع وبداية الآخر، كما أنها - إضافة إلى ذلك - ذات بعد دلالي أعمق، إذ هناك شطران من الكلام الذي هو مقول بالقوة وليس مقولا بالفعل، بقي سجيناً في نفس قائله عوضته هذه النقاط، ولذلك عدت علامات الترقيم (( مؤرخة للنص والذات الكاتبة معا ))<sup>(1)</sup>، إذ بتأمل منحنيات الدلالة السابقة يستنبط القارئ أن هوة دلالية سحيقة تتضمنها هذه النقاط تشكل بؤرة الإيقاع، فالمسافة العمودية التي يقطعها المُفْلَتُ من يدي المتحدث في الصيد إلى أحضان الصخور تمثل حركة التوتر الإيقاعي في نفس المتلقي، كما مثلت - ولا شك - بؤرة الإيقاع في نفس الشاعرة.

وتقوم علامات التعجب - أيضا - بأدوار متنوعة في الإيحاء بما لم توح به الأصوات الصريحة وهو ما يبرز في هذا المقطع من قصيدة « آهات أمام شبك التصاريح »<sup>(2)</sup> :

أَه يَا حَقْدِي الرَّهِيْبَ الْمُسْتَنَارَ  
قَتَلُوا الْحُبَّ بِأَعْمَاقِي أَحَالُوا  
فِي عُرُوقِي الدَّمَ غَسَلِينَا وَقَارَ !!

أول ما يشد انتباه القارئ لهذه الأشطر هو علامتا التعجب المتتاليتان في نهاية القصيدة، الدالتان على تراكم الانفعال بالتعجب الحاصل إثر قيام الأعداء بإحالة الدم في عروق المتحدث إلى غسلين وقار، وهي الشحنة الإيقاعية التي يُعَبَّأُ بها القارئ من خلال الحضور المزدوج لعلامة التعجب، إذ تعملان على ترسيخ عامل الدهشة بإيقاعه القوي، فلو لم تكونا في نهاية الشطر الأخير لكان إيقاعه عادياً، لأن الانفعال الأقوى سيظل للأدوات الموكلة بذلك، والتي تنصدر الشطر الأول في المقطع ( آه يا حقددي. .. ).

هذه هي المستويات الأربعة التي يتجلى بها الإيقاع الداخلي في النصوص الطوقانية، لعل أجلاها المستوى البلاغي الذي يستطيع الدارس مهما كانت خبرته بالإيقاع الداخلي أن يحس به من خلال تموجات النفس مع الخيال الذي ينجم عن الصور، لكن مع ذلك يظل هذا المستوى إلى جانب المستويات الثلاثة الأخرى المنجزَ الوحيد المتاح حتى الساعة للولوج إلى عالم الإيقاع الداخلي.

**4 - الإيقاع والبنية الدلالية :** إن الإيقاع بوصفه بنية تتضمن رسالة دلالية هو ترجمة لمشاعر فياضة تختلج في نفس الشاعر، وتنظيم لها لتكون مظهراً آسراً للعملية الفنية، كل ذلك من أجل إنتاج

1 - محمد بنيس : الشعر العربي الحديث، ج3، ص121.

2 - فدوى طوقان : الديوان، ص532.

الدلالة، وقد قيل (( إن الإيقاع هو المعنى لأن اللغة لا تنتج المعنى خارج إيقاع تركيبها الدلالي ))<sup>(1)</sup> وهذا لا يعني أن البنيتين الآنفيتين السمعية والبلاغية خاليتان من الدلالة ؛ إذ قد يكون لصوت مبهم، أو بدائي يد في إنتاج دلالة ما، وإنما المقصود أن القصيدة إذا خلت من أي مظهر إيقاعي خارجي، أو تصوير بلاغي، فإنه لا يبقى لها من سمة إيقاعية غير الدلالة، وليس المقصود من هذا الاستنتاج الفصل المنطقي بين مستويات النص ؛ فإنه لا يتحقق للنص تماسكه إلا حينما يبلغ الامتزاج أعلى مراحلها بين جميع العناصر المكونة له ن وعلى رأسها التناسب الحيوي بين إيقاع الأصوات وإيقاع الفكرة، إذ اللفظة هي بنية من الأصوات، مثلما أن التركيب هو بنية من الكلمات، وينبع (( إيقاع الأفكار أساسا من طبيعة وفاعلية القيم الرمزية التي تحويها المفردات المكونة لنسيج القصيدة، وهو عادة إيقاع خفي يتشكل في النفس من خلال التأمل والاستغراق في عالم النص وأجوائه الخاصة ))<sup>(2)</sup>. وبما أن كل نص ينفرد بسماته الإيقاعية على المستوى الدلالي، ولا يمكن الوقوف عليها إلا بعد التأمل الطويل، فإنه يمكن مقارنة بنية الإيقاع الدلالي في شعر فدوى طوقان من خلال جملة من العناصر التي تجلّى فيها هذا الإيقاع بوضوح وهي :

1 — إيقاع الفكرة : صارت الفكرة في القصيدة الحديثة منبعاً ينهل منه الإيقاع سماته، ويتمظهر فيها بصورة خفية في عدة أشكال يمكن استنباطها بعد القراءة المتأنية للديوان، منها ذلك التنامي الذي يحصل في الأفكار تدريجياً، أو ما يمكن تسميته بالتصاعد الدلالي، كهذا الذي نلّفه في قصيدة « حي أبدا »<sup>(3)</sup> :

يَا وَطَنِي الْحَبِيبَ لَا مَهْمًا تَدُرُّ  
عَلَيْكَ فِي مَتَاهَةِ الظُّلْمِ  
طَاحُونَةُ الْعَذَابِ وَالْأَلَمِ  
لَنْ يَسْتَطِيعُوا يَا حَبِيبَنَا  
أَنْ يَفْقَأُوا عَيْنَيْكَ، لَنْ  
لَيَقْتُلُوا الْأَحْلَامَ وَالْأَمَلَ  
وَلَيَصْلُبُوا حُرِّيَةَ الْبِنَاءِ وَالْعَمَلِ  
لَيَسْرِقُوا الضَّحَكَاتِ مِنْ أَطْفَالِنَا  
لِيَهْدِمُوا، لِيَحْرِقُوا، فَمِنْ شَقَاتِنَا

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

2 — محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، ص76.

3 — فدوى طوقان : الديوان، ص490.



مِنْ حُزْنِنَا الْكَبِيرِ، مِنْ لُزُوجَةٍ —  
الدِّمَاءِ فِي جُدْرَانِنَا  
مِنْ اخْتِلَاجِ الْمَوْتِ وَالْحَيَاةِ  
سُبُّعْتُ الْحَيَاةِ فِيكَ مِنْ جَدِيدٍ  
يَا جُرْحَنَا الْعَمِيقَ أَنْتَ يَا عَدَابَنَا  
يَا حُبَّنَا الْوَحِيدَ

إن الإيقاع في هذا النص لا يتجلى في تكرار ظواهر صوتية معينة على مسافات محددة - رغم الدور الذي يبدو لبحر السريع - بقدر ما يتمثل في انتظام تزايد الزخم الدلالي ؛ أي في الطريقة التي تتعاقب بها المعاني، والوحدات الدلالية في هذه القصيدة من خلال التنامي الظاهر لها تصاعديا تحت سلطة الفعل ( لن يستطيعوا )، وهذا التصاعد التسلسلي جسده الأفعال ( يفتأوا، ليقتلوا، ليسرقوا، ليهدموا، ليحرقوا ) بما تؤديه من إنجازات تقود إلى تراكم المعنى، وذلك بمساعدة التركيبة الأمرية التي جاء أكثر هذه الأفعال، والتي تستدعي الإنجاز الفوري للطلب، وحين تنتهي هذه السلسلة الفعلية المتنامية تبدأ سلسلة أخرى ذات تركيب اسمي هي ( من شقائق، من حزننا، من لزوجه الدماء، من اختلاج الموت ) تتعاقب في تصاعد دلالي لا يجد القارئ أثناءه مجالاً للاستراحة إلى أن ينتهي إلى التركيب - المحطة ( ستبعث الحياة من جديد ) الذي يعد نهاية لهرم التصاعد الدلالي. كل هذه الحركة التي تسري في جسد النص، سواء حركة الأفعال أو حركة الأسماء في تنافرها وصراعها واكتنازها تبعث إيقاعاً خاصاً لا يمكن القبض عليه بالطريقة التقليدية التي تكشف عن البنى الإيقاعية القائمة على الغنائية الحادة، هذا الإيقاع الذي يحسه القارئ في تموجات نفسه، وفي التوتر الذي تحدثه حركة الدلالة المتنامية في تلك السلسلة، وفي الاستقرار الذي تستلذ به نفسه عند المحطة الأخيرة التي يلقي عندها بحمل ثقيل أرهق أنفاسه أثناء رحلة القراءة.

وقد يساهم في تحديد سمات المسار الإيقاعي لبعض النصوص الطوقانية الإيحاءات التناسبية الكثيرة، بما تشيعه من البطء في الحركة الإيقاعية، ومن نماذج ذلك ما تضمنته قصيدة « لن أبكي »<sup>(1)</sup> :

وَقَفْتُ وَقُلْتُ لِلْعَيْنَيْنِ : يَا عَيْنَيْنِ  
قَفَا نَبْكَ  
عَلَى أَطْلَالٍ مِنْ رَحْلُوا وَقَاتُوهَا  
تُنَادِي مَنْ بَنَاهَا الدَّارُ  
وَتَنْعَى مَنْ بَنَاهَا الدَّارُ

وَأَنَّ الْقَلْبُ مُنْسَحَقًا  
وَقَالَ الْقَلْبُ مَا فَعَلْتُ ؟  
بِكِ الْأَيَّامِ يَا دَارُ ؟

.....

وَكَانَ هُنَاكَ جَمْعُ الْيَوْمِ وَالْأَشْبَاحِ  
غَرِيبَ الْوَجْهِ وَالْيَدِ وَاللِّسَانِ وَكَانَ  
يَحُومُ فِي حَوَاشِيهَا  
يَمُدُّ أَصُولَهُ فِيهَا.

تستهل الوتيرة الإيقاعية لهذا النص استهلالا سريعا تفسره الواو العاطفة ذات الوظيفة الترتيبية التي  
توسطت الفعلين (وقفت، قلت)، كما تفسره ماضوية هذين الفعلين، والأمرية المعنوية في الفعلين  
(قفا، نبك)، وكثرة الأفعال الماضية ذات الإيقاع السريع، لكن المتلقي المتمرس بالشعر لا يمكن أن  
تظل لديه وتيرة الإيقاع سريعة؛ إذ بمجرد أن يقرأ (قفا نبك) تأخذ تلك الوتيرة في التباطؤ، لأن  
ارتدادا نحو الداخل سيجرفه إلى أغوار الذاكرة، فيستحضر مطلع معلقة امرئ القيس<sup>(1)</sup> :

قَفَا نَبْكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ بِسِقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَحَوْمَلِ

وما إن تعتدل وتيرة الإيقاع مرة أخرى حتى يجد المتلقي نفسه قد استسلم لانجراف نفسي آخر عند  
(ما فعلت بك الأيام يا دار؟) نحو قول أبي نواس<sup>(2)</sup> :

يَا دَارُ مَا فَعَلْتَ بِكِ الْأَيَّامُ ؟ ضَامَتِكَ وَالْأَيَّامُ لَيْسَ تُضَامُ

واستحضر هذا البيت يستدعي معه الموقف الوجداني الذي يتضمنه، مما سيؤثر على نفس المتلقي،  
ويضطره إلى البحث عن الملاءمة بين لحظتي التلقي لموقفين مختلفين أيما اختلاف، وهذا يشكل منعطفا  
إيقاعيا يكسر امتداد نفس التلقي. وتبلغ حركة الانزياح تمامها عند قراءة الشطر (غريب الوجه  
واليد واللسان وكان) وهو ما يحيل مباشرة إلى قول المتنبي<sup>(3)</sup> :

وَلَكِنَّ الْفَسْتَى الْعَرَبِيَّ فِيهَا غَرِيبُ الْوَجْهِ وَالْيَدِ وَاللِّسَانِ

ومهما تكن محاولة التشويش التي تسعى الشاعرة إلى فرضها من خلال الفعل الناقص الذي يجتتم به  
الشطر، أو تأخير المنادى في (ما فعلت بك الأيام يا دار؟)، فإن ذلك لن يردع المتلقي عن  
استحضر الأصل باشعاعاته الدلالية والوجدانية، ففي بيت أبي الطيب المتنبي لا سبيل لدفع صورة

1 - امرؤ القيس : الديوان، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1980. ص167.

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

3 - أبو الطيب المتنبي : الديوان، ص 231.

الفتى العربي الذي يقطع أدغال « شعب بوان » وحيدا مأسورا بجمالها الساحر، مأخوذا بمدخل جنته. فيتحول القارئ من إيقاع الحيرة والدهشة إلى إيقاع السحر والإعجاب، وتزداد وتيرة الإيقاع تنوعا وثرأء.

كما يتجلى إيقاع الفكرة في أثرها على الذهن من خلال وزنها الفكري الثقيل، وحسن قيامها على المنطق، مثلما يتبدى في هذا المقطع من قصيدة « حمزة »<sup>(1)</sup> :

هَذِهِ الْأَرْضُ امْرَأَةٌ  
فِي الْأَخَادِيدِ وَفِي الْأَرْحَامِ —  
سِرُّ الْخَصْبِ وَاحِدٌ  
قُوَّةُ السَّرِّ الَّتِي تُنْبِتُ نَخْلًا —  
وَسَنَابِلُ  
تُنْبِتُ الشَّعْبَ الْمُقَاتِلَ

وعلى الرغم من الهيمنة الواضحة للإيقاع البلاغي في مقدمة المقطع، والتي فرضها التشبيه الذي سوى بين المشبه ( الأرض ) والمشبه به ( المرأة )، فانقلبت بذلك الصورة من الجمود إلى الحركة، إلا أن تأثير الإيقاع الدلالي غطى المساحة الكبرى من المقطع من خلال القيمة التي تتحلى بها الفكرة المطروحة، حيث تتدرج وفق معالجة منطقية التي تبدأ بالمطابقة بين الأرض والمرأة في سر الخصب ؛ إذ الأحدود والرحم كلاهما يلتقيان عند هذا السر الذي يجعل الأرض تنبت النخل والسنابل، كرمزين للصمود والتحدي والشموخ، وهو - أيضا - الذي يجعل المرأة تنجب الشعب المقاتل الصمود، وهذا الانتقال المنطقي في الفكرة يفرض نوعا من الإيقاع يظهر في المتعة التي يجدها الذهن في هذا الاستنتاج والتدرج الفكري السليم.

وقد يتجسد إيقاع الفكرة في اكتناز بعض الألفاظ بالدلالة والإيحاءات ذات الأبعاد المترامية، كهذا الذي نجده في قصيدة « كيف تولد الأغنياء »<sup>(2)</sup> :

نَأْخُذُ أُغْنِيَاتِنَا  
مِنْ قَلْبِكَ الْمَعْدَبِ الْمَصْهُورِ  
وَتَحْتَ غَمْرَةِ الْقَتَامِ وَالْدَّيْجُورِ  
نَعْجِنُهَا بِالنُّورِ وَالْبُخُورِ  
وَالْحَبِّ وَالنُّدُورِ

1 - فدوى طوقان : الديوان، ص 542.

2 - فدوى طوقان : الديوان، ص 549.

نَنْفُخُ فِيهَا قُوَّةَ الصَّوَانِ  
وَالصُّخُورِ  
ثُمَّ نَرُدُّهَا لِقَلْبِكَ النَّعِيِّ  
قَلْبِكَ الْبَلْلُورِ  
يَا شَعْبَنَا الْمُكَافِحَ الصَّبُورِ.

فالملاحظ أن بعض المفردات في هذا النص - على بساطتها وأدائها المباشر - توحى بقيم تتصل بالموثوث الشعبي المحلي الذي يحولها إلى طقوس اجتماعية تمتلئ بها الذاكرة العربية، هذه المفردات هي ( البخور، النذور، نفخ ) وكل يحيل على رصيد من الطقوس المرتبطة بسلوكات العامة، سواء تجاه المعتقدات الصوفية والطرقية، أو تجاه ممارسات الدجالين، وهو ما يجعلها تكتنز بإيقاع خاص يعمل على تنبيه ترسبات الذاكرة لدى القارئ الداري بهذه الطقوس التي امتصتها الشاعرة امتصاصا جيدا بعث فيها حياة أخرى داخل البنية الدلالية الجديدة.

كما أن للألفاظ الدالة على اللون إيقاعها الخاص في سياقها الدلالي، بسبب اكتنازها بالإيحاءات الكثيفة، وباستقراء لقصائد الديوان يتجلى طغيان اللون الأسود والأحمر بظلالهما الكثيفة المكتنزة بالدلالة، ومن النماذج التي تبرز الفاعلية الإيقاعية للون الأسود داخل جسد النص ما ورد في قصيدة<sup>(1)</sup> :

يَوْمَ الطُّوفَانِ الْأَسْوَدِ  
لَفْظَتُهُ سَوَاحِلُ هَمَجِيَّةٍ  
لِلْأَرْضِ الطَّيِّبَةِ الْخَضْرَاءِ

فهذه صورة يهيمن عليها الطابع الرمزي المجازي، وتسير وفق حركة تضادية، ففي حين يرمز الطوفان لجيش العدو بممجيته وطغيانه، ترمز الأرض الطيبة للشعب الفلسطيني الأعزل المسالم، لكن ما يعبئ لفظة الطوفان بدلالاتها على الجبروت والهمجية هو وصفها بالسواد الذي منحها - من جهة أخرى - إيقاع الخوف والرعب، ويقابل ذلك الإيقاع الذي تحدثه لفظة الأرض الموصوفة بالخضراء، بحيث نجدها تشع بإيقاع التجاذب والتعاطف.

لكن اللون الأسود لا يلتزم بهذه الدلالة، وإنما قد يحيل على إيقاع مختلف وهو ما نعثر عليه في قصيدة<sup>(2)</sup> « أنشودة الصيرورة » :

وَجْهٌ حَزِيرَانٍ أَرِيدُ

1 - فدوى طوقان : الديوان، ص 487.

2 - نفسه، ص 566.

زَخَّ الْمَطَرُ الْأَسْوَدَ

فهذا المطر الأسود الذي يتساقط من سماء حزيران الربداء لا يولد في نفس المتلقي إيقاع الخوف الذي ولده في المقطع السابق، وإنما يوحي بإيقاع الحزن والقرينة في ذلك هي لفظة (أربد).

2 — إيقاع العقدة والحل : تمتد العلاقة بين القصيدة وفن القصة إلى عهود بعيدة، حيث عرّف الشعر الجاهلي فن الشعر القصصي الذي تجسدت من خلاله تقنيات الوصف والسرود والحوار، فاكتملت فنيات القصة في القصيدة، لكن الشعر الحديث عمق هذه العلاقة وزادها حميمية، سعياً وراء التمازج بالزني الحدائي إلى أقصى الحدود، وأكثر ما استفادت منه القصيدة الحديثة على المستوى التقني السرود والحوار ودقة التصوير، أما على المستوى الدلالي فإن أكثر ما أفادت منه هو عنصر العقدة والحل، حيث أصبحت الأحداث في القصيدة الحديثة تتساقق لتجتمع في بؤرة دلالية واحدة، تتأزم عندها، ثم تنفرج، وفي غضون هذا التأزم يتموج الإيقاع ارتفاعاً وانخفاضاً، توتراً وهدوءاً، تسارعاً وتباطؤاً، وغالباً ما تتناوب العقدة والحل على تنويع الإيقاع، حيث يهيمن على العقدة إيقاع محتدم نائر متوتر مليء بالانفعالات، بينما يكون الحل أكثر ميلاً إلى الهدوء والسكينة، كما أنهما متلازمان في الغالب مما يرسخ هذه الجدلية الإيقاعية وهذا ما يتجسد في هذين المقطعين من قصيدة « حمزة »<sup>(1)</sup> :

طَوَّقَ الْجُنْدُ حَوَاشِي الدَّارِ —

وَالْأَفْعَى تَلَوَّتْ

وَأَتَمَّتْ بَبْرَاعَهُ

اِكْتَمَالَ الدَّائِرَةَ

وَتَعَالَتْ طَرْفَاتُ أَمْرِهِ :

( أُتْرِكُوا الدَّارَ ) وَجَادُوا بَعْطَاءِ

سَاعَةٍ أَوْ بَعْضِ سَاعَةٍ

☆ ☆ ☆

فَتَحَ الشُّرَفَاتُ حَمْرَهُ

تَحْتَ عَيْنِ الْجُنْدِ لِلشَّمْسِ وَكَبِيرِ

ثُمَّ نَادَى :

( يَا فَلَسْطِينُ اطمِئِنِّي

أَنَا وَالدَّارُ وَأَوْلَادِي قَرَابِينُ خَلَاصِكُ

1 — فدوى طوقان : الديوان ، ص 544.

نَحْنُ مِنْ أَجْلِكَ نَحْيَا وَنَمُوتُ (   
 وَسَرَّتْ فِي عَصَبِ الْبَلْدَةِ هَزَّةٌ   
 حِينَمَا رَدَّ الصَّدَى صَرَخَةَ حَمْزَةٍ   
 وَطَوَى الدَّارَ خُشُوعٌ وَسُكُوتٌ

( حمزة ) واحد من أهل البلد البسطاء الطيبين، شيخ نيف على الستين، حاصر جنود العدو الصهيوني بيته، ثم قصفوها فسقط شهيدا، تبدأ العقدة حين تتلوى الأفعى على الدار ببراعة، ثم تتصاعد الأحداث متسارعة محدثة حركة إيقاعية يشرب معها عنق القارئ، يسندها في ذلك تفعيلة بحر الرمل برشاققتها ومرونتها. وحينما يتعالى الصوت الأمر بالابتعاد عن الدار وقصفها يزداد القارئ توترا وتشوقا لمعرفة ما آلت إليه الأمور، فيطالع في مطلع المقطع الثاني حدث آخر يزيد من تعقد الأحداث، حين يفتح حمزة الشرفات لشمس الحرية، ثم ينادي مكبرا، وهنا تنكسر وتيرة الإيقاع الذي كان في تصاعد مستمر، لأن ما يتلفظ به حمزة يدل على نهاية العقدة وبداية الحل. ومع بداية الحل تبدأ الأمور في التكشف، ويأخذ الإيقاع في التنازل بسبب الهدوء الذي يعم المقطع بعد ذلك؛ إذ يعلن حمزة أنه وأولاده قرايين لخلاص فلسطين، وتكتم الحركة الإيقاعية أنفاسها تماما حينما يرد الصدى صرخة حمزة ليتجلى الحل بكل مكوناته، وينتهي التوتر والمتناميات الدلالية إلى الخشوع والسكوت، فيسود إيقاع هادئ يغمر نفس المتلقي، قوامه حالة الحزن للمصير الذي آل إليه حمزة.

كما يعد الوصف - أيضا - أحد الفنيات التي استثمرتها الشاعرة اعتمادا على دقة التصوير في التفصيل والسرد، ولعل هذا المقطع الأخير من القصيدة نفسها يبرز مدى اهتمام الشاعرة بهذا العنصر:

سَاعَةٌ وَارْتَفَعَتْ ثُمَّ هَوَتْ   
 غُرْفُ الدَّارِ الشَّهِيدَةِ   
 وَأَنْحَنَى فِيهَا رُكَامُ الْحُجْرَاتِ   
 يَحْضُنُ الْأَحْلَامَ وَالْدَفَاءَ الَّذِي كَانَ -   
 وَيَطْوِي   
 فِي ثَنَائِهِ حَصَادَ الْعُمُرِ ذَكَرَى   
 سَنَوَاتٍ   
 عُمِّرَتْ بِالْكَدْحِ، بِالْإِصْرَارِ، بِالذَّمْعِ -   
 بِضِحْكَاتٍ سَعِيدَةٍ

أَمْسِرْ أَبْصَرْتُ ابْنَ عَمِّي فِي الطَّرِيقِ  
يَدْفَعُ الْخَطُوءَ عَلَى الدَّرْبِ بَعْزَمٍ وَيَقِينُ  
لَمْ يَزَلْ حَمَزَةٌ مَرْفُوعَ الْحَبِينِ

تنبع إيقاعية هذا المقطع من براعة التصوير، حيث يجد القارئ نفسه مشدودا إلى مسار الحركة الدلالية التي تضمنتها عبارات النص، وظهرت جمالياتها في العلاقة الحميمية التي تنشأ بين المتلقي والدار المرتجفة تحت القصف، فقد ارتفعت غرفها، ثم هوت شهيدة، فاحتضن ركامها تلك الأحلام وذلك الدفء الذي كان يغمر الأسرة السعيدة، طاويا صفحة من العمر ملئت بالكدح والإصرار، والدمع والفرح، وتغترف هذه المعاني البسيطة إيقاعها من مفرداتها المشحونة التي تنهض على تكثيف دلالي بارز، وهي (هوت، الشهيدة، انحنى، يحضن، يطوي حصاد العمر، عمّرت بالكدح)، ومن العلاقات التي تنشأ من تفاعل هذه الألفاظ مع ألفاظ أخرى، ومع السياق بشكل عام، وهو ما يخلق نوعا من الإيقاع النابع من جو الحنان والألفة المتبادل بين ركام الحجرات والأحلام والدفء وحصاد العمر من جهة، والموقف الوجداني للمتلقي من جهة أخرى.

3 — إيقاع التقابل : التقابل الدلالي المقصود هاهنا ليس لفظة تقوم في وجه لفظة أخرى، أو عبارة في وجه عبارة قصد القيام بمهمة بلاغية، وإنما المقصود هو تلك العلاقة الداخلية التي تشكل حركة تضادية تقوم بمقتضاها كلمة بتحريض كلمة، وتعرض الصورة الصورة من خلال حركة خفية لا يمكن إدراكها إلا بالتمعن، وتكمن القيمة الإيقاعية لهذا التقابل فيما يحدثه في نفس المتلقي من الصدمة، وخيبة التوقع، بسبب إيجاده للتوافق بين أشياء متنافرة، فيصبح الطرفان بموجبه حدين لفعل واحد دون أن تنتهي بهما العلاقة إلى الاستقرار المطلق، بل يظلان في تشوق دائم إلى بعضهما، أو أحدهما يجرض الآخر على الدوام، وعلاقة التحريض هذه هي التي تمثل بؤرة الإيقاع، وهذا ما تزخر به الكتابة عند فدوى طوقان؛ الجمع بين الصور المتنافرة ظاهريا المتألفة باطنيا، والساعي بعضها إلى معانقة البعض الآخر، من ذلك ما تستهل به قصيدة « مدينتي الحزينة »<sup>(1)</sup> :

يَوْمَ رَأَيْنَا الْمَوْتَ وَالْخِيَانَةَ  
تَرَاجَعَ الْمَدُّ  
وَأَغْلَقَتْ نَوَافِدُ السَّمَاءِ  
وَأَمْسَكَتْ أَنْفَاسَهَا الْمَدِينَةُ

يَوْمَ اِنْدَحَارِ الْمَوْجِ يَوْمَ اُسْلِمَتْ  
بَشَاعَةُ الْقَيْعَانِ لِلضِّيَاءِ وَجْهَهَا  
تَرَمَدَ الرَّجَاءُ

تدخل أغلب مفردات هذا المقطع في علاقات تضادية داخلية هادفة إلى كسر التناقض الظاهري بغية إزالته، وإيجاد نوع من التآلف الحي المليء بالشوق والتجاذب، إذ تتخلل الموت والخيانة تناقضات كثيرة، فبينما يعد الموت عزفا عن الحياة وإدبارا عن ملاميتها تعد الخيانة رغبة في الحياة فلا يقوم الخائن بفعلته إلا هروبا من الموت، وإقبالا على الحياة، وفي يمثل الموت أعلى درجات الشجاعة تمثل الخيانة أحط درجات الجبن وحب الذات، لكن هذه العلاقات المتناقضة في الظاهر تذوب ليدخلها السياق في اللاتناقض فالموت في هذا المقطع بكل أبعاده هو نتيجة حتمية لحركة الخيانة، وهذه العلاقة السببية هي المولدة لإيقاع التجاذب والشوق الذي تشع به حركة التقابل و (( هذه العلاقة تغري الخيال بالحركة الدائمة بين الوضعين فهو ما يزال يبني الاحتمال ويهدمه لينيه ويهدمه))<sup>(1)</sup>.

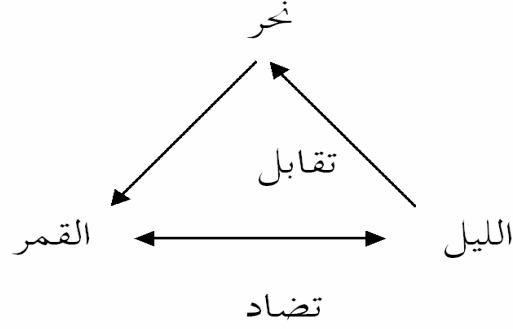
كما تبني العلاقة بين الطرفين ( تراجع المد ) على التقابل لأن ( المد ) تقديم العون لمن هو في حاجة له، وهو حركة إقبال شيء نحو المحتاج، لكن ( تراجع ) تتضمن غياب العون وهي حركة إدبار، فالأولى علاقة حضور، والثانية علاقة غياب، وبين الحضور والغياب هنالك مسافة تستجمع فيها الشحنة الإيقاعية طاقتها اعتمادا على التوتر الحاصل فيها، وهذه المسافة هي التجاذب بين العلاقتين وهي اندحار التناقض بدافع من المسبب الأول ( الخيانة ) الذي صار بمقتضاه ( تراجع المد ) أمرا حتميا، وهذا المسبب يمتد إلى الصورتين ( أغلقت نوافذ السماء ) و ( أمسكت أنفاسها المدينة )، وبالحركة الضدية نفسها يصبح ( الإغلاق ) الذي كان محو لهوية النافذة - فالأمر بإغلاق النافذة في الأصل معناه إزالتها - يصبح مقبولا ولا وجه للتناقض فيه، وكذلك ( إمساك الأنفاس )، إذ الإمساك يعني التقييد والربط، ولكن الأنفاس تعني التحرر والانطلاق من خلال حركة الهواء شهيقا وزفيرا. كما نجد بين ( القيعان ) و ( الضياء ) تناقضا ظاهريا بارزا لأن القيعان رمز للظلمة والغموض والمجهول بينما الضياء رمز للوضوح والأمن، ويزول هذا التناقض - أيضا - بضغط من الدافع نفسه ( الخيانة ).

1 - خالدة سعيد : حركية الإبداع، ص113.



ويبدو التقابل مثلثا في هذه الصورة الواردة في قصيدة « إلى الوجه الذي ضاع في التيه » :  
— نَحَرَ اللَّيْلُ الْقَمَرَ

حيث يمثل الليل والقمر قاعدة لهذا المثلث ويمثل الفعل ( نحر ) قمته، وتتحرك العلاقات فيه بالشكل الآتي :



فالفعل ( نحر ) يجسد حركة التقابل بين الليل والقمر، إذ يعد القمر في الأصل مصدرا لكشف ظلمة الليل الحالكة وزينة يتحلى بها، لكن نراه في هذه الصورة يتخلى عنه وينحره، وتتجسد حركة التناقض من جهة أخرى بين الليل كرمز للمجهول والخوف والقمر كرمز للنور والجمال والوضوح، لكن هذه العلاقات تُمحي فتدخل مفردات المثلث - بمنظور آخر يفرضه السياق - في عناق وتكامل، فالليل هو إحالة على العدو الصهيوني بجميته، والقمر هو إحالة على الجمال والحب وكل ما حلو في الحياة الفلسطينية، وبهذا تتهدم الحدود القائمة بين أطراف هذه الصورة وتكتسب إيقاعا في علاقاتها الجديدة قوامه التروع إلى الانسجام بدل التناقض والتقابل.

وهكذا فالفاصل بين طرفي التقابل في اللهجة الطوقانية يعد مسافة جمالية يترنح خلالها الإيقاع، وتظهر فيها براعة الكتابة الشعرية في كسر الحدود بين المتنافرات من خلال نضج التجربة الفنية.

## خاتمة

وبهذا نخلص إلى أن هذه العناصر هي الخصائص الإيقاعية الأكثر شيوعاً في ديوان فدوى طوقان، سعينا إلى رصدنا بعد مساءلة النصوص من خلال القراءة الواعية المركزة وهو ما جعلنا نثبت من حداثة التوجه الذي أعلنته الشاعرة بعد تمردنا على نمطية القصيدة التقليدية، إذ لا يكاد يغيب عنصر من عناصر البنية الإيقاعية الحديثة إلا أولته اهتماماً، فتأهل شعرها إلى أن يُقرأ في إطار النظرة النقدية الحديثة التي تنبني على العلاقة الجدلية المتفاعلة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، والتي تجسدت بجلاء بعد مقاربتها في ضوء المنهج البنيوي المستأنس ببعض الإجراءات الأسلوبية. وقد تجلت هذه العلاقة في النتائج التي وقفت عندها هذه الدراسة سواء على المستوى الداخلي أو الخارجي للإيقاع. فقد ظهرت على مستوى البنية الخارجية للإيقاع من خلال تعامل الشاعرة مع البحور الخليلية، أو بالأحرى من خلال ما أبتقت القصيدة الحديثة منها، إذ كان للمزج بين البحور الشعرية، أو بين التفعيلات أبعاد دلالية، فالمزج بين البحور البسيطة والبحور المركبة هو من الناحية الدلالية مزج بين عالمين متناقضين؛ عالم الروح وعالم المادة، وكذلك الجمع في الترخيصات العروضية بين التفعيلات الزاحفة والتفعيلات الصحيحة هو حسن استغلال للطاقت الإيقاعية المتاحة في هذه الإمكانية، والتي تساعد في توليد الدلالة بطريقة أو بأخرى، فكأنما الزحاف هو بالفعل ( ترمومتر ) لقياس شدة التوتر في القصيدة.

كما تمثل نقطة التقاطع بين النبر الشعري والنبر اللغوي مستوى الحيوية الإيقاعية النابعة من التجربة الشعرية والانفعالية في النص، وكلما زاد عدد النبرات في القصيدة ارتفعت حدة التوتر والانفعال والحركة. ولقد برزت القافية في النصوص الطوقانية كأى دال من الدوال التي تنهض عليها شعرية القصائد، وتخلصت من وظيفتها التقليدية التي تقتصر على الدور الموسيقي الصرف الذي لا يتعدى مهمة التطريب، واشتركت اشتراكاً فاعلاً في التشكيل الدلالي، بما أتاحت الشاعرة لها من التنوع الذي منحها بدوره حضوراً قوياً في صرح شعرية النصوص.

وقد تجسدت تلك العلاقة الخفية بين الإيقاع والدلالة في بنية أخرى أكثر عمقا وغموضاً هي بنية الإيقاع الداخلي الذي سعت الشاعرة إلى العزف على أوتاره من خلال أربع بُنى هي البنية البلاغية التي لعب الخيال دوراً فاعلاً في صناعة نسيجها الإيقاعي عن طريق إشعاعات الصورة الكلية بأنماطها، والبنية السمعية سواء بأصغر وحدة فيها ( الصوت ) أو بأكبر وحدة ( التركيب ) الذي برز دوره من

خلال عنصر التكرار، والبنية المرئية التي كان لإيقاع البياض دور هام في تشكيل بنيتها، وقد استغلت الشاعرة مساحة البياض استغلالا يدل على وعي بهذه الإمكانية الإيقاعية، كما كانت لعلامات الترقيم قيمتها الدلالية بما من الإيحاءات الظلالية التي لم تصرح بها الكلمات. والبنية الدلالية التي تعد عنصرا أساسيا لازما في الإيقاع الداخلي، حيث عملت على شحن النصوص الطوقانية بطاقة إيقاعية كبيرة تجلى صداها في الأفكار وعناصر القص والتقابلات.

وختاما فإنه بقدر ما لاقى هذا البحث من الصعوبات المتعلقة بغياب الطابع العلمي المستقر للدراسات الإيقاعية المنجزة واعتماد هذه الدراسات على نسبية الأحكام انطلاقا من الذوق الشخصي والحكم الذاتي - حاولت جهدي أن أشق الطريق الأكثر موضوعية وسرعة في الوصول إلى الهدف المسطر من خلال التوفيق بين النظريات والآراء المتضاربة، والأخذ بأقربها إلى المنطق، وأعظم ما أرجوه هو أن يتطلع النقد في هذا الباب الذي ما زالت الدراسات فيه شحيحة إلى ضرب من التفكير العلمي الدقيق الخالي من المعيارية والذاتية.

## المصادر والمراجع

- أحمد حمدان (ابتسام): الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سورية، ط1، 1998. ص27
- أدونيس (علي أحمد سعيد) : مقدمة للشعر العربي ، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.
- إسماعيل (عز الدين) : — الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة 1992
- \_\_\_\_\_ الشعر العربي المعاصر ، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981.
- امرؤ القيس : الديوان، تحقيق : ابن أبي الشنب، الشركة الوطنية للنشر والإشهار، الجزائر، 1984.
- أنيس ( إبراهيم ) : — الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1979.
- \_\_\_\_\_ موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط6، 1988.
- البحرأوي ( سيد ) : في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1988
- البستاني ( سليمان): مقدمة الإلياذة، ج1، دار الشروق، بيروت، ط4، 1981.
- بنيس ( محمد): الشعر العربي الحديث - بنياته وإبدالاته - الجزء الثالث، دار طوبقال للنشر، المغرب، ط1، 1990.
- \_\_\_\_\_ ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1985.
- ( التوحيدى ) أبو حيان: المقابسات، تحقيق : محمد توفيق حسن، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989
- الجاحظ : البيان والتبيين، تحقيق : عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1961.
- الجرجاني ( عبد القاهر ): — أسرار البلاغة، ت : ه. ريتز دار المسيرة، بيروت، ط3، 1983
- \_\_\_\_\_ دلائل الإعجاز، موفم للنشر، الجزائر، 1991
- الجزائر ( محمد فكري ) : الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001.
- جويار ( س ): مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط2، 1965.
- حسين بكار ( يوسف ) : بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1983
- حمود ( محمد ) : الحدائث في الشعر العربي المعاصر، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط1، 1996.
- أبو ديب ( كمال ) : — جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984.
- \_\_\_\_\_ في البنية الإيقاعية للشعر العربي - نحو بديل جذري لعروض الخليل - دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974
- خليل جبران ( جبران ) : المواكب، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ( د ت ).
- خير بك ( كمال ) : حركية الحدائث في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، ط2، 1982.
- السحلماسي ( أبو محمد القاسم ) : المترع البديع في تجنيس أساليب البديع، ت : علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط 1980
- السد ( نور الدين ) : الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.
- السرعيني ( محمد ) : محاضرات في السميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1987
- السعدني ( مصطفى ) : التغريب في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1988.
- سعيد ( خالدة ) : حركية الإبداع، دار الفكر، بيروت، ط3، 1986.
- سلطان ( منير ) : الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 2000.

- ابن سيده : المخصص، السفر (3)، مادة (وقع)، دار الفكر، بيروت، 1978.
- شريفى (عبد اللطيف) : محاضرات فى موسيقى الشعر العربى، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998.
- شكري (غالى) : شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1978.
- صالح (عبد الفتاح): عضوية الموسيقى فى النص الشعري الحديث، مكتبة المنار، الأردن، 1985.
- ابن طباطبا (محمد بن أحمد) : عيار الشعر، تحقيق : طه الحاجري، ومحمد زغلول، المكتبة التجارية، القاهرة، 1956
- طوقان (فدوى) : تجرّبتى الشعرية بين القديم والجديد، مجلة الدوحة، فبراير 1984.
- عبد الرحمن (إبراهيم محمد) : الشعر الجاهلي، قضاياها الفنية والموضوعية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، مصر، ط1، 2000.
- عبد الصبور (صلاح) : الديوان، دار العودة، بيروت، ط4، 1983
- عبيد (محمد صابر) : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية (حساسية الانبثاق الشعرية الأولى — جيل الراد والستينات) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001.
- العسكري (أبو هلال): كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، تحقيق : د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1981.
- العياشى (محمد) : نظرية إيقاع الشعر العربى، المطبعة العصرية، تونس، 1976.
- عيد (رجاء): التجديد الموسيقى فى الشعر العربى، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د ت)
- العيد (يمى) : الدلالات الاجتماعية لحركة الأدب الرومانيقي غي لبنان، دار الفارابي، بيروت، 1979.
- في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الرباط، ط1، 1987.
- عياد (شكري محمد) : موسيقى الشعر العربى، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978.
- الغدامى (عبد الله محمد) : ، الخطيئة والتكفير، من النبوية إلى التشريحية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط3، 1993.
- ابن فارس : الصحاح فى فقه اللغة و سنن العرب فى كلامها— تحقيق السيد أحمد صقر — دار إحياء الكتب العربية — بيروت 1977.
- الفيروز أبادي (مجد الدين) : القاموس المحيط، الجزء الثالث، مادة (وقع)، شركة فن الطباعة، مصر، ط5، (د ت).
- القراطجى (حازم): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجعة ، دار الغرب الإسلامى، بيروت، ط3، 1986
- القيروانى (ابن رشيق) : العمدة فى صناعة الشعر و نقده. تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد. ج1، دار الجيل ط5 بيروت 1972.
- كوهن (جان) : بنية اللغة الشعرية، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986.
- المتنبى (أبو الطيب) : الديوان، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1980.
- مرتاض (عبد المالك) : الأدب الجزائري القديم، دار هومه للطباعة والنشر، الجزائر، 2000.
- المسدي (عبد السلام) : الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1982.
- مطلوب (أحمد) : النقد العربى القديم، ج1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989.
- المعداوى (أحمد) : أزمة الحدائث فى الشعر العربى الحديث ، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب ط1، 1983.
- مفتاح (محمد) : دينامية النص الشعري، المركز الثقافى العربى، المغرب، 1987.
- تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992.

- الملائكة ( نازك ): — سيكولوجيا الشعر ومقالات أخرى، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979.
- شجرة القمر، دار العودة، بيروت، ط2، 1979.
- شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، ط2، 1979.
- قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1974.
- مندور (محمد) : في الميزان الجديد، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط2، (د ت).
- ابن منظور : لسان العرب، م 6، مادة (وقع)، دار صادر بيروت، ط1، 1997.
- الموسى ( خليل ) : قراءات في شعرية الشعر العربي الحديث ( مرحلتا الإحياء والرومانسية )، دار ابن كثير، دمشق، ط1، 2001.
- ناصف ( مصطفى ) : الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983.
- أبو نواس ( الحسن بن هانئ ) : الديوان : ت : أحمد عبد المجيد الغزالي ، دار الكتاب العربي، بيروت، 1973.
- النويهي ( محمد ) : قضية الشعر الجديد، دار الفكر، بيروت، ط2، 1971.
- . 1972 .
- هلال ( محمد غنيمي ) : النقد الأدبي الحديث، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط4، 1973.
- الورقي ( السعيد ) : لغة الشعر العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية، مصر، (د ت).
- ويليك ( رينيه )، و أوسطن وارين : نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.
- اليوسفي ( محمدلطفى ) : الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، تونس، 1992.
- يونس ( علي ) : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

#### المجلات والدوريات :

- مجلة الآداب، العدد : 05، السنة : 2000. قسنطينة
- مجلة أقلام، العدد: 1، السنة : 1990. العراق.
- مجلة البيان، العدد : 290. سنة: 1990. الكويت..
- مجلة الدوحة، العدد : 37، فبراير 1984. قطر.
- مجلة المنهل، العدد : 183، سنة : 1995 السعودية.

#### مواقع إلكترونية :

.www. Jehat. com / Arabic / masader / derasat-3htm

#### المراجع الأجنبية :

- Barthes ( Roland ) : le plaisir du texte , seul, Pqris, 1973.*
- *Gruaz ( Claude ) : recherches historiques et actualles sur la ponctuation , in langue -.*
- *Jackobson ( Roman ) : essais de linguistique generale , Edition de Minuit , Paris , 1963..*
- Francaise, n :45, Fevriur , Larousse , Paris , 1980.*
- *Robert ( Paul ) : Dictionnaire de Langue Française ( 7 tomes ) , societe du nouveau lettre , .Paris 1975*

## فهرس الموضوعات

المقدمة.

- 57-05 ————— الفصل الأول : البنية الإيقاعية المفهوم والتشكل
- 06 ————— حول مفهوم الإيقاع
- 31 ————— عناصر البنية الإيقاعية.
- 94-58 ————— الفصل الثاني : البنية العروضية في شعر فدوى طوقان.
- 59 ————— المزوجة الموسيقية
- 67 ————— الترخيص العروضي
- 74 ————— بنية التدوير
- 82 ————— مدار النبر
- 85 ————— البنية التقفوية
- 138-94 ————— الفصل الثالث : بنية الإيقاع الداخلي.
- 96 ————— الإيقاع الداخلي والبنية البلاغية.
- 109 ————— الإيقاع الداخلي والبنية السمعية.
- 121 ————— الإيقاع الداخلي والبنية المرئية
- 127 ————— الإيقاع الداخلي والبنية الدلالية.
- 138 ————— الخاتمة.
- 140 ————— قائمة الصادر والمراجع.
- 143 ————— فهرس الموضوعات.