الإيقاع الصوتي
هيمنته على بنية القصيدة العربية وإشكالاتها

إعداد
الدكتور طاهر مسعد صالح الجلوب
أستاذ الأدب والنقد المشارك في جامعة الملك خالد

الملخص

انطلقت هذه الدراسة من فرضية مفادها أن الإيقاع الصوتي- وما ينتج من موسيقى شعرية- يهيمن على بنية القصيدة العربية بالإيجاب، أو بالسلب،كما أن نشاطه المفرط على المستوى الثاني (السلبي) يسهم في تأسيس إشكاليات من ضمنها استهلاك جُلَّ طاقة الشاعر، والإسهام في صرفه عن إنضاج بعض مستويات القصيدة الأخرى، التي من بينها: المتخيل، والرؤيا، لمجرد التمثيل. أخضعت الدراسة -للبرهنة على مصداقية فرضيتها- ثلاث ممارسات شعرية عربية: الأولى: معلقة امرئ القيس؛ لتمثيل المرحلة المبكرة من تاريخ الشعر العربي. الثانية: نماذج من تجربة أبي العلاء المعري؛ لتمثيل المرحلة المتوسطة. الثالثة: نماذج من شعر محمود درويش؛ لتمثيل المرحلة الحديثة. وقد أفصحت جميع المتون المختارة - متباعدة الأزمنة- عن غزارة بنيتها الصوتية، وبالمقابل تراجع بنيتها التخيلية، والرؤيوية، مؤكدة استفحال هذي الإشكالية، وتسلطها على صيرورة الشعر العربي. وأخيراً، اختتم البحث مساره بالتماس بعض الإجراءات التي من شأنها الحد من إشكالات تعاطي الشاعر مع عنصر الإيقاع من ناحية، وتطوير تعامله مع بعض العناصر الأخرى -التي يعوزها خطابه الشعري- من ناحية ثانية. نذكر من هذه الإجراءات الملتمسة باختزال شديد: (١) عدم تعسف الشاعر في الاشتغال على عنصر الإيقاع؛ لإنتاج طاقة صوتية كبرى -كما فعل أبو العلاء المعري في بعض ممارساته -لأن ذلك كفيل باستهلاك جُلَّ طاقته الشعرية، وصرفه عن إنضاج مستويات القصيدة الأخرى. (٢) احتراز الشاعر من المبالغة في إقصاء عنصر الإيقاع، ردا على هيمنته، كما فعل أدونيس؛ لأن في ذلك تعطيل الخطاب الشعري العربي من أبرز خصوصياته، المحدِّدة لهويته الجمالية. (٣) ضرورة رفع الشاعر العربي لمستوى وعيه الفكري الفلسفي، بالإضافة إلى تكوينه الشعري؛ لكي تتفاعل شاعريته - بما يكفي- مع العناصر الأخرى في قصيدته، وعلى وجه التعيين الرؤيا الشعرية.

Tone of Voice as Taking Control over the Structure of the Arabic Poem: Investigating the Problematics

By
Dr. Taher Muss'ad Saleh Al-Juloob
Associate Professor of Literary Criticism,
King Khalid University

Abstract

This study is based on the assumption that tone of voice with its consequent poetic music has taken control of the structure of the Arabic poem positively or negatively. Too much of the negative influence has contributed to the problematics of Arabic poetry such as consuming the Poet's energy and averting the maturation of other aspects of poetry including imagination, discernment and reification. To verify the hypothesis underlying this research, three classical Arabic poems were investigated. First, the ode by Imri' Alqais was taken for analysis as representative of the early history of Arabic poetry. econd, examples of the poetic experience of Abu Al-Alaa Al-Ma'ari were also taken to analysis as representative of the middle history of Arabic poetry. Third, examples from the poetry of Mahmoud Darweesh were also considered to represent modern Arabic poetry. The excerpts at issue were selected to represent different times of the history of Arabic poetry, revealing the richness of its phonic variety, but still with a lack of visionary imagination. The excerpts ascertain a persistent problem in the development of Arabic poetry. Finally, the paper concludes with procedural recommendations to restrain the problems of tonality and rhythm in Arabic poetry, recommending the enhancement of other elements in poetic discourse other than its phonics, tersely amongst which are the following: (1) Poets should not spend too much of their poetic energy on rhythm and tone in their poems as this will badly affect the maturity of poetry as is the case in the poetry of Abu Al-Alaa' Al=Ma'ari. (2) Poets should not ignore tone and rhythm, but should cautiously strike a balance between them in a manner that lessens the hegemony of rhythm as is the case of Adonis; this is because too much avoiding rhythm and tone will strip Arabic poetry of an important feature of its beautiful identity. (3) Arabic poets should hold their intellectual and philosophical awareness into high esteem as well as consider their poetic maturity in order to let their poeticality adequately interact with other poetic elements, especially poetic visionary imagination.

مقدمة

تنطلق هذه الدراسة من فرضية مفادها أن الإيقاع الصوتي- وما ينتج من موسيقى شعرية- يهيمن على بنية القصيدة العربية بالإيجاب، أو بالسلب،كما أن نشاطه المفرط على المستوى الثاني(السلبي) يسهم في تأسيس إشكاليتين:

الأولى: ترسيخ النسق البكائي - المهيمن على دلالة الخطاب الشعري العربي منذ ولادته حتى اليوم - وتعميقه، والتفاعل معه كنغم حزين يؤجج من عزائية القصيدة.

الثانية: تراجع نشاط العناصر الأخرى، وعلى وجه التعيين: المتخيل، والرؤيا.

سنخص كلا من الإشكاليتين بدراسة مستقلة؛ لحاجة كل منهما على حدة إلى التغذية النظرية والبرهنة التحليلية الكافية؛ لتقتصر مهمة هذا البحث عند إثبات هيمنة عنصر الإيقاع على بنية القصيدة العربية، والتنويه إلى بعض النتائج السلبية الممخضة عن ذلك، مع التأكيد على ما يقابلها من نتائج إيجابية.

ومن ثمة فيمكننا اختزال إشكالية هذا البحث في السؤال الآتي:

ما مظاهر هيمنة الإيقاع الصوتي على بنية القصيدة العربية ؟ ثم ما النتائج الأولية -وعلى وجه التعيين السلبية- الممخضة عن هذه الهيمنة ؟ و ما الحلول المقترحة للتعامل الأمثل مع هذا المكون ؟

يظل استرسالُنا في سرد المقدمات والمبررات النظرية ناقصًا، وغير مجدٍ، ما لم نبرهن عليه إجرائيا بإخضاع عدد من النصوص التمثيلية للمساءلة التطبيقية؛ ولهذا توجب علينا استدعاء ثلاث ممارسات شعرية، تفصح بجلاء عن تأجج نشاط بنيتها الصوتية:

الأولى: معلقة امرئ القيس؛ لتمثيل العصر الجاهلي، الذي من معانيه زمن الولادة الناضجة للقصيدة العربية.

الثانية: نماذج من تجربة أبي العلاء المعري؛ لتمثيل المرحلة المتوسطة بين الممارسة الشعرية العربية القديمة، و الحديثة.

الثالثة: نماذج من شعر محمود درويش؛ لتمثيل المرحلة الحديثة.

نقف مع المتن الأول (معلقة امرئ القيس)، والأخير (قصيدة درويش) أمام أقدم نص شعري عربي عُرف بقوة بنيته الصوتية، وبالمقابل أمام آخر نص شاركه هذه السمة وإن باينه في تشكيلها. أما المتن الثالث- المتعلق بممارسة أبي العلاء - فقد توسط التجربتين السابقتين للإشارة إلى أن ما قيل عن نصوص هاتين المرحلتين يقال أيضًا عن

نصوص المرحلة الزمنية المتموقعة بينهما، رغم توهج شاعرية المعري بمعطى جديد- قلما شهدته الثقافة العربية - يتمثل بتفعيل العلاقة بين الشعر والفكر.

يومئ ما سبق من حديثنا إلى أن الطابع العام لهذه الدراسة يعتمد على بسط المقدمة النظرية، ثم البرهنة التحليلية على مصداقيتها النسبية، مع الإفادة من مختلف المناهج الحديثة المتناغمة مع طبيعة هذا البحث، ابتداء بالمنهج البنيوي وآليته التحليلية لبنية النص الصوتية، وانتهاء بنظرية الخطاب. وهذا يعني أننا لا نرى ضرورة تبني آلية منهج معين؛ لأن الدراسة الجديدة في محيطها المعرفي لن تكون كذلك مالم تتبن منهجًا خاصًا يفضي بها إلى الكشف عما لم تلمسه الدراسات السابقة بآليات المناهج الجاهزة؛ كما أن الالتزام الحرفي بآلية منهج معين تعني التبعية المنهجية.

وبهذا الخصوص، لا بد من التنبيه إلى أن إشكالية التورط في التبعية المنهجية الحرفية لا تختلف كثيرا عن إشكالية التورط في التبعية الإبداعية؛ حيث تفضي الأولى إلى تكرار النتائج النقدية، والثانية إلى تكرار الأنماط الإبداعية. ومن ثم فالناقد والمبدع ملزمان دائما بمحاولة الابتكار والتجديد، ولولا الاختراقات الذكية لما تمكَّن مؤسسو المناهج الحديثة من الانفكاك عن سلطة المناهج السابقة وتأسيس ما تبعها.

مصطلحات الدراسة وإعادة توجيهها

المصطلحات هي الأدوات التي تحلِّلُ الدراسات النقدية بها نصوصَها، وتركبُ بها تصوراتها؛ ومن ثمة فكل دراسة نقدية - تطمح إلى البرهنة على مصداقية فرضية جديدة - ملزمة بأحد الأمرين:

الأول: تأسيس مصطلحاتها.

الثاني: اقتراضها، من دراسات سبق لها أن نظرت لهذه المصطلحات.

وفي الحالة الثانية، على الباحث أن يعيد توجيه المصطلحات التي اقترضها من ميادين أخرى؛ وفق ما يناسب خصوصية بحثه المعرفية؛ وذلك ما ألزم باحث هذه الدراسة بإعادة ضبط أهم مصطلحين استعارهما؛ ليسهما في بناء عنوان عمله، وفي توجيه مساره النقدي. وهذان المصطلحان هما:

١- مصطلح الإيقاع الصوتي.

٢- مصطلح المهيمنة.

كثرت الدراسات الأدبية والنقدية المستعملة لهذين المصطلحين؛ مما أفضى بهما إلى سيولة الاستخدام، وشيوع الدلالة التي يرسلانها؛ لهذا لا يرى الباحث ضرورة الضبط الكامل لهما، و يكتفي بإعادة توجيههما حسب حاجة هذه الدراسة، و ما يتناغم مع طبيعتها البحثية.

أولا: إعادة توجيه مصطلح الإيقاع الصوتي Rhythm

نتوقف في تعريفنا لهذا المصطلح عند الدلالة

التي مفادها أن الإيقاع: هو ما يتضمن الخطاب الشعري من نسيج صوتي، حاكَهُ الشاعر قصد تحميل قصيدته ما يعوزها من الطاقة الموسيقية؛ بغية اطراب المتلقي، وتصعيد أثرها الشعري على مسمعه.

وقد ورد ضبط هذا المصطلح وفق هذه الدلالة، أو ما يقترب منها، في معجم المصطلحات الأدبية (فتحي،إبراهيم، ١٩٨٦) الذي جاء فيه أن الإيقاع هو:

" تكرار الوقوع المطرد للنبضة أو النبرة، وتدفق الكلمات المنتظم في الشعر، والنثر. ويتحقق الإيقاع في الشعر باجتماع النبر مع عدد من المقاطع أو بانتظام طروء الحركة والسكون. وفي النثر يكون الإيقاع ملحوظا بتنوع الحركة، والجمل المتوازنة وتنوع بناء الجملة وطولها، ووسائل الانتقال من فقرة إلى فقرة، أو من جملة إلى جملة، والرخامة، و حسن الوقع في الأذن". (ص ٥٧)

تطلَّبَ اقتراض هذا التعريف للاشتغال عليه في هذه الدراسة تحريزه بحيثيتين:

الحيثية الأولى: " أن الإيقاع أوسع من العروض ومشتمل عليه " (بنيس، ١٩٩٦، ص١٠٥)؛ " ولهذا يتجاوز الإيقاعُ البحر الشعري " حسب ميشونيك (1982, P.225) Meschonnic، و لا ينحصر فيه،كما حبَسَهُ بعضُ الشاعريين العرب القدماء في تنظيراتهم، التي نورد منها مقولتين:

الأولى: لابن طبا طبا (١٩٨٢) جاء فيها:

"والشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه. فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه". (ص ٢١)

الثانية: للسجلماسي(١٩٨٠) الذي يقول:

"الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة، فمعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعها". (ص ٤٠٧).

تعريف ابن طباطبا أشمل من تعريف السجلماسي لأنه يربطه بحسن التركيب واعتدال الأجزاء، ومع ذلك فإن التعريفين يعودان بالإيقاع إلى الوزن ومنه إلى الشعر (بنيس، ١٩٨٩، ص ١٧٣)، وذلك ما تخطيناه في تعريفنا السابق المتجاوز لتعريف الإيقاع بالوزن، والقافية.

الحيثية الثانية: الفصل بين الإيقاع الصوتي في الشعر، عنه في الموسيقى، أو في أصوات الطبيعة. فالإيقاع في الشعر مختلف، جذرياً، عنه في هذين الوسطين؛ " لأنه لغة ولأنه في اللغة" (Meschonnic, 1982, P.121). وقد وقف ميشونيك (1982, P.135) على هاتين المسألتين، بشيء من التمحيص؛ هادفا من نقده لهما إلى " فصل نظرية الإيقاع في اللغة عنها في الموسيقى؛ لأن التماهي الذي أقيم بينهما أساء للنظريتين معاً".

والنتيجة الإجرائية التي نخلص إليها من هذا التنظير أن الدراسة ستتعامل مع الإيقاع - في القصائد الشعرية العربية المختارة كمتون تمثيلية - بوصفه نسيجا موسيقيا لغويا، يتضمن العروض ويتجاوزه، كما أنها تصبو إلى تتبع، وقياس مدى اعتدال هذا المكون، أو هيمنته على مكونات القصيدة الأخرى، المشاركة له في بناء الخطاب الشعري، مع مراعاة ما له من استقلالية، وخصوصية تميزه عن الإيقاع في الموسيقى، أو في أصوات الطبيعة.

ثانيا: إعادة توجيه مصطلح المهيمنة

مبدئيا، نفيد في عملية إعادة ضبطنا لهذا المصطلح من التنظيرات البنيوية، وعلى وجه التعيين ما أورد جاكوبسون في تعريف المهيمنة؛ حين نظر إليها "باعتبارها عنصرا بؤريا Focal للأثر الأدبي: إنها تحكم، وتحدد، وتغير العناصر الأخرى". فالشعر ليس مفهوما بسيطا، وليس وحدة منقسمة؛ بل هو، في ذاته، نظام من القيم، وككل نظام قيم، فهو يتوفر على سُلَّمية خاصة لقيمه العليا والدنيا، وبين هذه القيم قيمة رئيسية، هي المهيمنة، بدونها (في حقبة زمنية معينة، واتجاه فني معين) لا يمكن للشعر أن يفهم، أو يحاكم باعتباره شعرا " ففي الشعر التشكيلي للقرن الرابع عشر كانت العلامة الملازمة للشعر، التي تشكل قيمة مهيمنة هي القافية، بعكس مراحل لاحقة لم تعد القافية عنصرا ضروريا؛ بل غدا العنصر الإجباري هو النبر؛ وبالتالي فمن الممكن وجود مهيمنة في فن حقبة معينة، أو في مجموع أصول مدرسة شعرية، أو في أثر أدبي لفنان مفرد. (إيخنباوم، ب؛ جاكوبسون، ر؛ تينيانوف، ي؛ توماشفسكي، ب؛ شلوفسكي، ف، ١٩٦٥/ ١٩٨٢، ص٨١-٨٢).

وبتعبير مختزل تصبح المهيمنة وفق هذا التصور: " ظاهرة بروز أحد أنساق التركيب وهيمنته على بقية أنساق المركب " (جاكوبسون، وآخرون،١٩٨٢، ص ٢٠٣).

وبإيجاز فالوعي البنيوي - حسب تكهننا - يسِم العنصر المهيمن في النص الشعري بسمات منها:

١- كثافة الحضور، مقارنة بما عداه من العناصر.
٢- تحديد خصيصة النص الشعري، وهويته الإبداعية.

نتفق مع الوعي البنيوي في هذين المحددين للعنصر المهيمن، إلا أن دراستنا تتطلع إلى شحنه بحمولة مقابلة، ومناهضة لهذه الدلالة الإيجابية؛ مؤداها أن هذا العنصر قد يبَالِغُ من حضوره، وهيمنته إلى درجة إقصاء العناصر الأخرى، أو تثبيط نشاطها؛ كما هو حال الإيقاع الصوتي، وما يمارس من تسلُّطٍ على بقية عناصر الخطاب الشعري العربي، وعلى وجه التعيين الرؤيا، والمتخيل.

وبهذا فدراستنا تعطِّلُ هذا المفهوم من دلالته البنائية الإيجابية، التي حملته بها البنيوية؛ لتشحنه بحمولة معرفية مناهضة؛ من معانيها: أن هذا العنصر قد يبالغ بهيمنته على بنية الخطاب الشعري إلى حدِّ التعنيف؛ الذي من نتائجه استهلاك طاقة

المبدع؛ ومن ثمة تراجع اشتغال عناصر خطابه الشعري الأخرى.

وخلاصة ما يتغياه الباحث من توجيهه لهذين المصطلحين (الإيقاع الصوتي، والهيمنة)، ومن إعادة ضبطه لهما - وفق هذه الكيفية - هو تهيئتهما للكشف الإجرائي عن العنف المنظم، الذي يمارسه الإيقاع الصوتي على الخطاب الشعري العربي منذ مراحله المبكرة، إلى مرحلته الحديثة.

مظاهر هيمنة البنية الصوتية على شعرية القصيدة العربية:

هناك مؤشرات شعرية، وأخرى نقدية تومئ إلى هيمنة عنصر الإيقاع على بنية القصيدة العربية، وذائقة المتلقي العربي في الوقت نفسه.

أولا: المؤشرات الشعرية

١- بكُور الشعرية العربية في تأسيسها لقانون الإيقاع الصوتي - وعلى وجه التعيين قانون الوزن والقافية- قبل القوانين الأخرى، واستمرار وفائها لقواعد هذا القانون من العصر الجاهلي إلى العصر الحديث، و تحديدًا المرحلة التقليدية، التي تعد -حسب تصنيفات بعض النقاد (بنيس، ١٩٨٩، ص ٣٤)- الأولى من مراحل الحداثة.

٢- تصَدُّر الشعراء الأكثر قدرة على التعاطي الإبداعي مع هذا العنصر الصوتي للمشهد الشعري العربي القديم، والحديث، من أمثال: امرئ القيس، وأبي العلاء المعري، وبدر شاكر السياب، ومحمود درويش. ولك أن تتحقق من مصداقية هذا الزعم بالإنصات إلى الجرس الموسيقي لمعلقة الأول، ولقصيدة الثالث المعَنْونة بـ" أنشودة المطر" (السياب،١٩٩٧)، وإلى ما يطيب لك من قصائد الثاني(أبي العلاء)، والرابع (درويش) الموسومة بقوة بنائها الصوتي، كما هو إيقاع مقاطع شعرية لاحقة، سنقوم بتحليلها في نهاية هذا المحور.

ثانيا: المؤشرات النقدية

على الصعيد النقدي، يكفي لإدراك ما بلغ هذا العنصر من مكانة -في ثقافتنا القديمة- الوقوف على المقارنات العربية الأولى بين قيمة الشعر، وقيمة النثر. يقول ابن رشيق (١٩٨١) في ذلك:

"كلام العرب نوعان: منظوم، ومنثور. ولكل منهما ثلاث طبقات:جيدة، ومتوسطة، ورديئة، فإذا اتفقت الطبقتان في المقدار، وتساوتا في القيمة - ولم يكن لإحداهما فضل على الأخرى - كان الحكم للشعر ظاهرا في التسمية؛ لأن كل منظوم أحسن من كل منثور من جنسه في معترف العادة، ألا ترى أن الدر – وهو أخو اللفظ ونسيبة، وإليه يقاس، وبه يشَبَّه – إذا كان منثورا لم يؤمن عليه، ولم ينْتفع به في الباب الذي له كسب، ومن أجله انتخب؛ وإن كان أعلى قدرا وأغلى ثمنًا، فإذا نظم كان أصون له من الابتذال، وأظهر لحسنه مع كثرة الاستعمال، وكذلك اللفظ إذا كان منثورا تبدد في الأسماع، وتدحرج عن الطباع، ولم تستقر منه إلا المفرطة في اللفظ". (ص١٩)

مبدئيا يميز ابن رشيق بين الكلام المنظوم والكلام المنثور، ويبين أن الأول أسمى مكانة وأجل قيمة، كما يجاهر بدونية الكلام المنثور، وابتذاله، وتبدده في الأسماع ما لم يـنْظَم. فعملية النظم هي ما يصرفه عن كل هذه التهم، ويعْلِي من قدره. ويعنينا من حديث ابن رشيق – في هذا المفصل من الدراسة – أمران:

الأول: أولوية الشعر على غيره من الفنون، وعلى وجه التعيين النثر.

الثاني: عملية النظم هي من وهب الشعر هذه الأولوية – التي أعلت من قدره بين فنون القول الأخرى– وهي في تفاصيلها صوتية؛ مرتكزها قانون الوزن، والقافية، الذي من شأنه إحداث كل ذلك التغيير الجمالي؛ كما جاء فيما تبقى من حديث ابن رشيق(١٩٨١) عن دونية ما نثر من الكلام، وعلو شأنه، بعد أن ينظم:

" فإذا أخذه سلك الوزن، وعقد القافية؛ تألفت أشتاته، وازدوجت فرائده وبناته، واتخذه اللابس جمالاً، والمدخر مالاً، فصار قِراطة الآذان، وقلائد الأعناق، وأماني النفوس، وأكاليل الرؤوس، يقلب بالألسن، ويخبأ في القلوب، مصونًا باللب، ممنوعًا من السرقة والغصب". (ص٢٠)

مهدت كل المبررات المتقدمة إمكانية الاكتفاء بهذين العنصرين (الوزن، والقافية)، في تعريف الشعر، كما جاء في كتاب "نقد الشعر " لقدامة بن جعفر (د.ت):" إنه قول موزون مقفى يدل على معنى". (ص٦٤)

يكتفي قدامة في هذا التعريف للشعر بأبرز قانونين صوتيين(الوزن، والقافية)، وبالمقابل يهمل ما دونهما، من القوانين الأخرى ذات العلاقة بالمتخيل، أو بغيره. ففي هذين العنصرين من السحر– في تقدير هذا الناقد العربي القديم – ما يجعل أردء شعر أجل مكانة من أحسن قول منثور، كما جاء في قوله:

" وقد أجمع الناس على أن المنثور في كلامهم أكثر، وأقل جيدًا محفوظًا، وأن الشعر أقل، وأكثر جيدًا محفوظًا؛ لأن في أدناه من زينة الوزن والقافية ما يقارب به جيد المنثور ". (ابن رشيق، ١٩٨١،ص٢٠)

يشير تعريف قدامة للشعر[(١)] – والفقرات النقدية القديمة السابقة، له المثبتة في بياض هذه الدراسة – إلى خلاصات منها: أولوية عناصر الصوت على غيرها في هذا الوعي النقدي، وأفضليتها أيضا. وهذا يعني أن الممارسة الشعرية العربية، وكذلك النقدية تولي بنية القصيدة الصوتية الاهتمام الأكبر، كما تنتظر منها الفعالية القصوى في بناء القصيدة.

نَشْرعُ انتقالَنا من المستوى النظري إلى المستوى

(١) يعد كتاب قدامة (نقد الشعر) " أول أثر نقدي علمي مشهور في الأدب العربي "،ولورود هذا التعريف في تنظيراته دلالة– في قراءتنا– من معانيها أهمية هذا العنصر في الوعي النقدي العربي، وأسبقيته على بقية العناصر. (انظر: ابن جعفر، د ت، ص ٣).

التحليلي – المتضمن للبرهنة الإجرائية–

بالإنصات إلى معلقة امرئ القيس، التي وافتنا برصد عدد من الملاحظات الفنية الصوتية، نذكر منها:

١- اعتماد المعلقة لوزن البحر الطويل، المعروف بتراص تفاعيله الأربع؛ وبالتالي بامتداد ما ينتج من نسق صوتي، وفق الترسيمة الوزنية الآتية:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

"وذكر صاحب العمدة، عن الزجاج أن ابن دريد أخبره عن أبي حاتم عن الأخفش، قال: "سألت الخليل بعد أن عمل كتاب العروض. لم سميت الطويل طويلاً ؟ قال: لأنه طال بتمام أجزائه". (ابن رشيق،١٩٨١، ص١٣٦). وقد "بلغ عدد حروفه الثمانية والأربعين في حالة التصريع؛ أي في حالة كون العروض والضرب من نفس الوزن والقافية". (أنيس، إبراهيم، ١٩٧٣،ص ٥٩) ومن مزاياه الصوتية دوام وروده تاما، لا مجزوءًا، ولا مشطورا، ولا منهوكًا. (انظر خلوصي،صفاء، ١٩٧٧،ص٤٣)

وكل هذه التفاصيل توحي لك بطول إيقاع هذا البحر، وبدقة حبكة نسيجه الصوتي، وقوتها. وتذهب بنا الظنون إلى أن هذه الخصوصية الإيقاعية هي ما قربته من الذائقة الشعرية العربية. فقد " توافق أغلب دارسي العروض على أن هذا البحر أكثر البحور شيوعًا في الشعر العربي، إذ جاء ما يقارب من ثلث الشعر العربي القديم على هذا الوزن" (أنيس،١٩٧٣، ص٥٩)، وكذلك وسيطه، وحديثه. (انظر خلوصي، ١٩٧٧، ص٤٣)

٢- انتهاء البيت الشعري بحركة الكسرة " فحوملِ"؛ التي تعَدُّ أقوى حركات النحو العربي صوتيا. يضاف إلى ذلك نشاط هذه الحركة في بناء مفردات الأبيات الشعرية، أكثر من غيرها.

٣- إنتاج المعلقة لعدد من الأنساق الصوتية الأفقية، والرأسية، المؤازِرة لما يصْدر عن الوزن، والقافية من نغم؛ لتصبح المعلقة بما تتضمن من أنساق إيقاعية متقاطعة ومتوازية، متداخلة ومتخارجة، أشبه ما تكون بمعزوفة موسيقية حديثة معقدة التركيب. من هذه الأنساق – لمجرد التمثيل:

- النسق العمودي، الناتج تشكله عن التكرار الطولي لبعض المفردات، مثل مفردة "كأن"، وفق هذا التراص:

كَأَنَّ ثَبِيراً
كَأَنَّ ذُرى رأْسِ المجَيمر غدوةً
كَأَنَّ مكَاكِي الجواءِ غُدَّبَةً

- النسق الأفقي الداخلي لبعض المفردات المتموضعة في نهاية الأبيات، والمتضمنة لأحرف متكررة تعمل على إنتاج تجاوب صوتي،أفقي المسار، كما هو حال تكرار

حرف (اللام، والفاء) في مفردة "فلفل"، و(الجيم، واللام) في "جلجل"، و(الخاء، واللام) في "المخلخل.

- يضاف إلى ما سبق نسق صوتي أفقي آخر ناتج عن تقارب الاشتقاقات، وتكرار بعض أصوات المفردات: (فسلي- تنسلي)، (ثيابي، من ثيابك) (وجيد- كجيد)، (بصبح - وما الإصباح)، (يحترث-حرثي- وحرثك):

- فسُلِّي ثِيابِي منْ ثِيابِكِ تنْسُلِ
- وجيدٍ كَجِيدِ
- بِصُبْح وما الإصْبَاح مِنكَ بِأَمثَلِ
- ومنْ يحترثْ حرثِي وحرثَكَ يهزَلِ

ففي السطر الأول تعمل المفردات على تكرار أصوات منها: (س، ث، ي، ب،ل) وفي الثاني: (ج، ي، د)، وفي الثالث: (ب، ص، ح)، وفي الرابع: (ي، ح، ث، ر). وتبلغ المعلقة في نشاطها الموسيقي الصوتي إلى مرتبة الذروة في البيت التالي:

مكَر مفر مقْبِلٍ مدْبِر معاً
كَجُلْمودِ صَخْر حطَّهُ السَّيلُ منْ عَلِ

ففي هذا البيت يمكننا تسجيل ملاحظات إيقاعية، منها:

١- سرعة توارد تفاعيل البيت، ومفرداته أكثر من بقية الأبيات الأخرى:(مكر- مفر)، (مقبلٍ - مدبر)، (جلمود- صخر).

٢- اشتراك أكثر من نسق صوتي في عزف الإيقاع، من هذه الأنساق ما نتج عن:

- تناغم التنوين بالكسر: (مكر- مفر – مقبلٍ – مدبر – صخر).
- تضعيف حرف الراء: (مكر- مفر).
- تناغم المفردات في بعض الأصوات: كالميم (مكر-مفر- مقبل- مدبر- معا – جلمود – من)، والراء (مكر- مفر – مدبر- صخر)، واللام (مقبل – جلمود –السيل – علِ).
- تجاوب بعض حركات التشكيل فيما ينتج عن تكرارها من صوت، مثل تكرار كسرة حرف الميم في بداية كلمتي(مكَر، ومفر)، والفتحة في الحرفين التابعين لميم الكلمتين (كَ، ف).

لا جدل في فتنة موسيقى هذا البيت، وفي ندرتها، ولا تشكيك في قدرة امرئ القيس على غزل هذا النسيج الصوتي الرائع؛ كما أن هذا النشاط التنغيمي لم يخفف من قوة هذا البيت التخيلية. إلا أن الأمر يختلف مع بعض الأبيات الشعرية الأخرى - وعلى وجه التعيين – البيتين اللذين افتتح بهما الشاعر معلقته:

قِفا نَبْكِ منْ ذِكْرى حبِيبٍ ومنْزِلِ
بِسِقْطِ اللِّوى بَينَ الدَّخُولِ فحوملِ
فتوضِح فالمقْراةِ لَمْ يعْفُ رسْمها
لِما نَسَجَتهَا منْ جَنُوبٍ وشَمـــألِ

يتجلى لنا سخاء الشاعر الصوتي برصد عدد من القوانين المنتجة لبنية البيتين الموسيقية، من أبرزها:

١- قانون الوزن.

٢- قانون القافية.

٣- قانون التصريع؛ الذي انهى شطري البيت الأول بالحرف نفسه (اللام).

٤- قانون تناغم أصوات المفردات؛ المشتركة في العديد من الأحرف، مثل: اللام، و الباء والميم، والسين، والفاء.

أما على مستوى المتخيل فيغلب على جمل البيتين تعداد أسماء الأماكن: (سقط اللوى، الدخول، حومل، توضح، المقراة). ومن هنا فاستنزاف هذه القواعد الشعرية الصوتية لطاقة امرئ القيس كان سببًا رئيسًا في شحة نشاط بعض العناصر الأخرى، التي منها عنصر المتخيل، في بعض الأبيات الشعرية، و تحديدا في هذين البيتين.

تسجيل هذه الملاحظات وما شابهها لا يقلل من صدارة معلقة امرئ القيس، وتميزها الفني على مختلف الأصعدة؛ فيكفي هذا الشاعر فضل السبق؛ ليحظى بما يليق به من المجد والتقدير[١]. وما يقال عن هذه المذَهَّبَة الشعرية العربية القديمة يقال عن قصيدة "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب، التي تشارك المعلقة في التطلع إلى تأسيس مشروع إبداعي تاريخي، منفتح على الزمن المستقبل، وفي إنتاج صيغ شعرية جديدة.

كي لا يكون نشاط هذا العنصر في بناء معلقة امرئ القيس من قبيل المصادفة، أو مقصور - في الشعرية العربية القديمة - على نتاج العصر الجاهلي، نستدعي تجربة عربية قديمة أخرى من عصر لاحق؛ لنجس مدى حضور هذا العنصر في قصيدة شاعر تلك المرحلة والمكانة الكبرى التي احتلها في وعيه وذائقته، ومن ثم في ممارسته.

يشكل المعري نموذجًا شعريا ثالثًا، يختلف عن النموذجين الشعريين الآخرين(امرؤ القيس، ومحمود درويش)، من حيث زمنه[٢]، وإبداعه المتفرد فيما أنتج من رؤى شعرية تمخَّضت عما فعَّلَ من علاقة بينما هو شعري وما هو فكري؛ وذلك ما ألهَم بعض النقاد بتصنيفه ضمن دائرة الشعراء الفلاسفة[٣]، أو المفكرين[٤].

---

(١) يقول أدونيس (٢٠٠٢) في تفصيل أولوية شاعرية امرئ القيس:" تاريخيا، ليس امرؤ القيس، بإجماع النقاد والرواة، هو أول من "قصد القصائد". لم يكن، بتعبير آخر، "بداية". ومع ذلك يعد الأول، شعريا، بالإجماع ". (ص ١٤)

(٢) هو أحمد بن عبدالله بن سليمان التنوخي، ولد في ربيع الأول سنة ٣٦٣ للهجرة في بلدة تسمى (معرة النعمان)، تقع بين حلب وحماة، وإليها ينسب. (راجع: ضيف، شوقي، ١٩٩٠، ص ١٦٦)

(٣) يتبنى طه حسين تصورا مفاده أن أبا العلاء المعري، بالإضافة إلى كونه شاعرا مفكرا، شاعر فيلسوف، جاء ذلك في قوله:" وأشهد أن الشيخ [يقصد أبا العلاء المعري] في حالين مختلفين. كان في إحداهما فيلسوفا مفكرا وفي الأخرى أستاذاً معلما. وكان في إحداهما ساخطًا على نفسه مصغرا لها. وكان في الأخرى راضيا عن علمه معجبًا به. كان فيلسوفا ساخطاً في الليل حين يخلو إلى نفسه، فتضاف ظلمة الليل إلى ظلمة بصره، وإلى ظلمة يأسه وبأسه". (الأبياري و حسين، ١٩٦٩، ص٤٤)

(٤) أما أدونيس فيفرق مبدئياً بين (الشاعر المفكر) و(الشاعر الفيلسوف)، ويفصِّل في ذلك؛

==

هذا التفرد والنضج الرؤيوي الذي وسمت به شاعرية المعري لم يفض بها إلى التحرر من هيمنة سلطة الإيقاع، والانجرار وراء قوانينها المفتعلة والمتعسفة، التي كان لها نصيب وافر في عمليه المعنونين بـ" الفصول" (١٩٣٨)، و"لزوم ما لا يلزم" (١٩٦٩).

عُرف المؤلَّف الأول (لزوم ما لا يلزم) بامتثاله لعدد من القوانين الصوتية، التي حلم الشاعر بعجز غيره من الشعراء عن بلوغها، من هذه القوانين مضاعفة الروي[1]، كما هو في الأبيات الشعرية الآتية:

تودُّ البقاءَ النفسُ من خِيفة الـــردى
وطولُ بقاء المـــرء سم مجَرَبُ
على الموت يجتازُ المعاشر كلُّهم
مقيم بأهليهِ ومن يتغربُ
وما الأرضُ إلا مثلُنا الرزقَ تبتغي
فتأكلُ من هذا الأنام وتشربُ.

(أورد في: الأبياري وحسين، ١٩٦٩، ص٧)

لم ينجُ المعري من الهيمنة التي يمارسها الإيقاع الصوتي على الشاعر العربي؛ بل تفرد في اشتغاله على هذا المعطى واستهلاكه له، إلى درجة التكلف الذي آخَذَهُ عليه لاحقا طه حسين في أكثر من فقرة. جاء ذلك في قوله:

" وأول ما التزم أبو العلاء في الفصول والغايات " هذه الغاية التي يختم بها فصوله فقد أراد و يا لعبث الأطفال الكبار! – أن يختم كل فصل من فصوله بكلمة يلتزم آخرها في جملة من الفصول، وأراد أن يرتب هذه الكلمات على حروف المعجم كلها فيلتزم الهمزة في بعض غاياته، حتى إذا بلغ منها حاجته انتقل إلى الباء ثم إلى التاء ثم إلى الثاء حتى يبلغ آخر الحروف". (الأبياري و حسين، ١٩٦٩، ص٤٨)

والأمر لا يتوقف عند هذا التعقيد المتعدد بتعدد الحروف الهجائية؛ لأن أبا العلاء خَصَّ بعض الحروف والحركات بشروط إضافية فرضها – على نفسه – وهو يبني عمله الإبداعي كما هو الحال مع السكون فقد " أراد – و يا لعبث الأطفال الكبار! – أن تكون غايته ساكنه لأنه يقف عندها في آخر الفصل، فلا بد له من أن ينتهي إليه المسافر بعد شدة النشاط وكثرة الحركة

==

ليؤسس تصورا مغايرا لتصور طه حسين، عن شاعرية أبي العلاء المعري. نستخلص ذلك من قوله: "إن أبا العلاء المعري هو أول شاعر (ميتا فيزيائي) في تراثنا من حيث أنه مأخوذ بالعودة إلى حضن الأم – الأرض، مأخوذ بالمطلق: بالزمن، والموت، والفناء، والأبدية.. إنه شاعر (ميتا فيزيائي)، وليس شاعرا فيلسوفا، ذلك أن الفكر (الميت فيزيائي) تأمل في العالم، أما الفلسفة فتتضمن أكثر من التأمل: تتضمن طريقة ومنهجًا في تأمل العالم ولا طريقة لأبي العلاء". (أدونيس، ١٩٨٦،ص ٦٤)

(١) الروي هو "أثبت حروف البيت، وعليه تبنى المنظومات، وهو يكون من أي حروف المعجم وقَعَ إلا حروفا تضعف ولا تثبت، كألف الترنم و واوه ويائه وهاء الوقف..."(الأبياري وحسين، ١٩٦٩، ص٧)

والاضطراب. وقد أراد أن يكون هذا السكون مريحا حقًا فاشترط أن يسبق الحرف الساكن بألف ساكنه. فهو يلتزم في الغاية حرفين يتغير أحدهما بتغير حروف المعجم ولا يتغير ثانيهما بحال من الأحوال، وهو هذه الألف الساكنة".(الأبياري و حسين، ١٩٦٩، ص٤٨)

يتكرر ورود الجملة العارضة" – و يا لعبث الأطفال الكبار! –" في المقولتين السابقتين المقْتطَّتين من دراسة لطه حسين مرتين؛ للإشارة إلى أن أبا العلاء لم يكن موفقًا في ابتكار كل ما فرض على نفسه من الضوابط الصوتية في كتابه (الفصول والغايات)، وأن ذلك – وإن كان مبررا أحيانًا كما جاء في الفقرة الثانية – ليس إلا ضربا من عبث الأطفال الكبار، الذي لا يختلف عن عبث الأطفال الصغار سوى بفارق القدرة على التعقيد.

وتستمر دراسة طه حسين في رصد الضوابط التي فرضها أبو العلاء على ذاته المبدعة، مع الجزم لاحقًا أنها قيود تضاعف مشقة المبدع، وتتنافي مع طبيعة العمل الإبداعي:

"... وهو من هذه الجهة يشق على نفسه في "الفصول والغايات" أكثر مما يشق عليها في اللزوميات.. وما رأيك في رجل يلتزم الألف في غايات الكتاب كله، وقد رتبت هذه الغايات على الحروف كلها ونظمت كتابًا يقع في أربعة مجلدات ضخام؟ ولكن أبا العلاء لا يكتفي بهاذين القيدين الثقيلين، وإنما يضيف إليهما قيودًا أخرى، ينوعها ويفتن في تنويعها...فقد لا يكتفي بالتزام الألف في غاياته وإنما يلتزم قبلها حرف آخر في طائفة من الغايات، حتى إذا ضاق بهذا الحرف أو ضاق الحرف به تركه إلى حرف غيره فالتزمه وقتا طويلاً أو قصيرا".(الأبياري و حسين، ١٩٦٩، ص٤٨-٤٩)

يستعمل الناقد طه حسين مفردة (يشق) في الفقرة السابقة مرتين، وبالمثل مفردة (القيود) التي ترد مرة بصيغة المثنى" لا يكتفي بهاذين القيدين"، وأخرى بصيغة الجمع " وإنما يضيف إليها قيودًا أخرى" للإشارة إلى أن اجتهادات المعري الذهنية، في مثل هذه المواطن تعمل على إجهاد هذا المبدع، وعلى المزيد من مصادرة حريته الإبداعية.

وما قيل عن مجموعة الأبيات السابقة لهذا الشاعر يقال عن أبيات كثيرة أخرى تماثلها بزخم الإيقاع الموسيقى وبمحدودية ما عداه من العناصر، وعلى وجه التعيين الصورة، كما هو حال هذه المقاطع:

خذي رأيي وحسبك ذاك مني
على ما في من عوج وأَمت
وماذا يبتغي الجلساء عندي
أرادوا منطقي وأردت صمتي
ويوجدُ بيننا أمدٌ قصي
فأمو سمتهم وأممت سَمتي
(ورد عن:حسين والأبيارى،د ت، المقدمة)

يزوروني القوم هذا أرضه يمنٌ
من البلاد وهذا داره الطبسُ

قالوا سمعنا حديثا عنك قلت لهم
لا يبعـــد اللهُ إلا معشرا لَبِسُوا
يبغون مني مينا لسـت أحسنه
فإن صدقـت عَرتهُم أجُهٌ عُبُسُ
(ورد عن:حسين والأبيارى، د ت، ص: و)
وأصبحت مـــــع الدنيـــــا
أداريهـــا كمـــــــن دارى
إذا بـــارأها قـــــــــوم
فقلبـي حبـــها بـــــــــارى
وما يرهبني جـــــــــار
ي إن ناظـــــل أو جـــارى
(ورد عن:حسين والأبيارى، د ت، ص ٢٠٢)

بات من المؤكد أن قـدرات الـشاعر الـصوتية مـن أبـرز العوامـل المغذيـة لـشاعرية قـصيدته، والمميزة لها في جاذبيتها الموسيقية عـن غيرهـا، إلا أن الاستدعاء المفـرط لهـذه المرجعيـة - ومحاولـة توظيفهـا بـشيء مـن التـصنع- كفيـل بتحويـل الكتابة الشعرية لأي شـاعر إلى معـادلات نغميـة وقد كان لتجربة المعري نصيبها الوافر من التورط في هذا المأزق؛ حيث سُلِّطَت على شـاعريته فكـرةٌ مسبقة، مفادها ضرورة تميز بعض أعماله الإبداعية في بنيتها الإيقاعية عن سواها. حـشد أبـو العـلاء لبلوغ هذا الهدف ما يتملك من معـارف صـوتية، وأجبر شـاعريته عـلى الأخـذ بهـا لحظـة الكتابـة، فجاءت قصيدته المتضمنة لهذا المشروع الإبـداعي محاطـة بقيـود فنيـة مختلفـة واضـحة التكلـف، والتعنيف.

بالانتقال من تجربتي امرئ القـيس، والمعـري إلى تجربة محمود درويش، نرتحل من المتنين الممثلين لبداية الشعر العربي ومرحلته المتوسطة، إلى المـتن الممثل للقصيدة الحديثة. يقول درويش في مقـاطع مختارة من بعض أعماله:

- يا أَبِي إِخْوتي لاَ يحبُّونَني، لاَ يريدُونَني بَينَهُم يا أَبِي.
يعْتدُونَ عَلَي ويرمونَني بِالحصَى والكَلاَم.
يريدُونَني أَنْ أَموت لِكَي يمدَحونِي.
وهُم أَوصَدُوا بَاب بَيتكَ دُونِي.
وهُم طَرَدُونِي منَ الحَقْلِ.
هُم سَمموا عِنَبِي يا أَبِي.
وهُم حطَّموا لُعَبِي يا أَبِي.
(درويش،محمود، ٢٠٠٥،ص ١٥٩)

- سكُّوا حديد السيوف
محاريث، لن يصلح السيف ما
أفسد الصيف - قالوا. وصلُّوا
طويلا. وغنوا مدائحهم للطبيعةِ
لكنهم أسرجوا الخيل،
كي يرقصوا رقصة الخيل،
في فضة الليل...
(درويش،محمود، ١٩٩٥،ص ٢٢)

- منْ أَنا لأقول لكم
ما أَقول لكم ؟
وأَنا لم أَكُنْ حجراً صَقَلَتهُ المياهُ
فأصبح وجهاً
ولا قَصَباً ثقَبتهُ الرياح
فأصبح ناياً...
أَنا لاعب النَردِ،
أَربح حيناً وأَخسر حيناً

أَنا مثلكم
أَو أَقلُّ قليلاً...
(درويش،٢٠٠٨)

وسِمت شاعرية درويش منذ بداياتها الأولى إلى نهايتها بصخب الإيقاع الصوتي، الملازم للكثير من أعماله القديمة، والحديثة، والمتلون بتلون مراحل كتابته للقصيدة الشعرية. و هذا ما يومئ إليه اختيارنا للمقاطع الشعرية السابقة، المتبَاينة في إيقاعها، والمسَاهِمة عبر هذا التباين في إنتاج دلالات الخطاب الشعري المختلفة.

تسكن الذات الشاعرة المقطع الأول مع أفراد أسرتها ومجتمعها. و يشير إلى حضور كل منهما الضمير العائد عليه: (ياء المتكلم من ناحية، وواو الجماعة، والضمير "هم" من ناحية ثانية). غير أن حضوريهما في النص مشحون بالتوتر، الذي يساهم في إنتاج دلالته تناغم أفعال الخلاف المنتشِرة في المقطع بعدد من الصوتيات: ("لا يحبونني"، لا يريدونني"، "يرمونني")، ("اوصدوا"،"طردوا"، "سمموا"، "حطموا").

وفي أبيات المقطع الثاني، يغيبُ ياءُ المتكلم وما يصدر من صوت؛ للدلالة على انفكاك الذات الشاعرة عن جماعتها في النص؛ رغبة منها في مغادرة محيطها الإنساني، وتتفرد الضمائر العائدة على جماعة المتكلم بالحضور، وتحديدًا واو الجماعة الموزعة بكثافة في خلايا الأبيات ثم تتناغم بعض كلمات النص -الدالة على الصرامة في القطيعة، والعزل- بعدد من الأصوات كـ(س، و، ف، ي): (" سكو"، "السيوف"، "السيف"، "أفسد"، "أسرجوا")؛ لتأكيد هذا الانقطاع.

أما في المقطع الثالث فتعود الضمائر الدالة على الذات والجماعة للاجتماع مرة أخرى - "أَنا مثلكم" - حيث تستسلم الذات الشاعرة لكونها أحد أفراد هذه الأسرة؛ ولكن هذه العودة محملة بالوجع، ورفض هذه الذات لذاتيتها ولجماعتها معًا، ولوجودهما القدري المعَطَّل من الفعل والإرادة.

ويساهم في بلورة هذه الدلالة إيقاعيا ما ينْتج تكرار الضمائر العائدة على الذات والجماعة من صوت: "أَنا لأقول لكم ما أقول لكم"، "أنا مثلكم".

ما تقدم يشير إلى أن هذا النشاط الصوتي - الذي تعج به أعمال محمود درويش- يساهم في إنتاج شاعرية البيت، و دلالته على السواء؛ إلا أن لمثل هذه الكثافة الصوتية مآزقها، التي سنرصد بعضها لاحقًا. وما يعنينا في هذا المقام - وبإيجاز- هو التلويح إلى أن هذا المستوى الإيقاعي العالي من أهم العوامل التي أفضت بقصيدة هذا الشاعر العربي المعاصر إلى القبول؛ ومكنتها من ممارسة سلطتها الإبداعية على الذائقة الشعرية العربية الحديثة، ولو لم تتسم تجربة درويش بصدارة هذه الخاصية البنائية ما تبوأت هذه المكانة في الثقافة العربية.

قد تختلف القصيدة العربية الحديثة عن القديمة بتفاصيل إيقاعية كثيرة، إلا أنها بالرغم من ذلك لا تبتعد عنها كثيرا في هذا التفعيل المكثف للتناغم الصوتي، و الاستهلاك الأمثل

لهذا المعطى الفني[١]. إن هذا النوع من الإيقاع، القائم على تكرار صوت الحرف، أو الكلمة، أو الجملة، الموجود بغزارة – كما أشرنا سابقًا – في معلقة امرئ القيس حاضر بزخم مماثل – أو قريب من هذا المستوى – في الكثير من قصائد محمود درويش، و بدر شاكر السياب، لمجرد التمثيل.[٢]

هذا يحيلنا إلى أن الثقافة الشعرية العربية بالإجمال بالغت في استغلال هذا العنصر الشعري الصوتي، وبالمقابل لم تحقق نفس القدر من النجاح في توظيف العناصر الأخرى، والعتاب في ذلك مقصور على الشاعر التابع، و المتأخر؛ المطالَب باستحداث إضافات إبداعية تؤرخ لذاته في النص. ومن ثمة فامرؤ القيس – باعتباره المؤسس، و المبتكر الأول – في معزل عن مثل هذه المؤاخذة واللوم.

يتباين نشاط وهيمنة الإيقاع الصوتي على بنية القصيدة العربية من موقع ثقافي إلى آخر. فهو في الخطاب الشعري المغربي أقل استفحالا منه في خطاب شبه الجزيرة العربية. ساعد الخطاب الشعري الأول على الحد من سلطة هذا المكون انفتاحه على النصوص الشعرية غير العربية وتفاعله معها؛ بينما أوقع قصيدة شبه الجزيرة العربية تحت سيادة هذا العنصر وهيمنته عوامل في مقدمتها:

١- تجذر القصيدة العربية القديمة في هذا المحيط الشعري، أكثر من أي محيط شعري عربي آخر.

٢- تجاوز هذا المحيط الشعري للمحيطات الشعرية العربية الأخرى بوفائه للنص المقدس، المعروف بقوة بنيته الصوتية.

٣- محدودية تفاعل قصيدة شبه الجزيرة العربية مع النصوص غير العربية؛لأسباب جغرافية وثقافية، لا نجد المساحة الكافية لسردها في هذا الموضع من البحث. ونتوقع استشراف قصيدة هذا المحيط الثقافي لتغيرات مستقبلية؛ تحت تأثير مستجدات العالم الحديث، التي منها ثورة المعلومة، والتواصل عبر النت.

إشكالات هيمنة البنية الصوتية على شعرية القصيدة:

كشف البحث أن نشاط عنصر الإيقاع، وهيمنته على عناصر الخطاب الشعري الأخرى يفضي بالقصيدة إلى تأسيس عدد من المآزق، في طليعتها:

---

(١) نستثني من هذه المقاربة قصيدة النثر العربية الحديثة، والتجارب القائمة في محاولتها لتحديث بنيتها على تعطيل قانون الإيقاع الشعري، الذي ألفينا تشكلاته في القصيدة العمودية، أو قصيدة التفعيلة، أو الممارسات الشعرية المتناغمة صوتيا مع هذين النموذجين الشعريين.

(٢) راجع: قصيدة "أنشودة المطر " لبدر شاكر السياب، وتتبع نشاط عناصر الصوت في بنيتها الإيقاعية القائمة على تفاصيل كثيرة منها: تكرار الحرف، أو الكلمة، أو الجملة (١٩٩٧، ص٤٧٤).

١- تمحور الذائقة الشعرية العربية - في الغالب - حول جماليات البنية الإيقاعية، التي ينتجها تفاعل الأصوات.

٢- المبالغة في استهلاك هذه البنية - في النماذج المفرطة - وتكرار إنتاج أنساقها الصوتية؛ وبالمقابل انكماش و تراجع تطور البُنى الأخرى، التي تعتمد في بناء جمالياتها على تراكيب المتخيل، أو تفاعل الشعري مع الفكري، أو توزيع المفردات على المكان النصي، لمجرد التمثيل.

إشكالية هيمنة الإيقاع الصوتي على بنية القصيدة العربية ذات جذور ثقافية، وتاريخية قديمة؛ وبالتالي فمن العسير التنبؤ بسرعة زوالها، أو حتى تراجعها، رغم المتغيرات، والجهود النقدية الساعية إلى الحد من سلطة هذا العنصر[(١)].

ومن أبرز العوامل المغذية لاستمرار هذه الهيمنة:

١- دوام تفاعل هذه الأمة- ومثقفيها وتحديدًا الشعراء منهم- مع نصها المقدس (القرآن) المعروف بقوته الإيقاعية. واستمرار التعبد به وفق الآلية الموروثة، المعتمدة على الإنصات والاستماع، أو القراءة الجهرية، دون مراعاة آليات التعبد الأهم، والأجدى القائمة على عمليات التأمل، والتفكير، والتدبر.

٢- نشاط فن الخطابة، المرتبط بعدد من الطقوس الدينية الإسلامية، والمعتمد في تواصله مع المستمع على تكثيف عناصر الإيقاع (جناس، سجع...)، وتبسيط، أو إقصاء عناصر المتخيل، التي قد تعَمي دلالة الخُطبة، أو تخرجها عن غايتها القصوى، المتمثلة بالإفهام.

الإجراءات المقترحة للتخفيف من هيمنة البنية الصوتية على شاعرية القصيدة:

حاولت الدراسة اقتراح بعض الإجراءات، التي تهدف إلى التخفيف من عنف عنصر الصوت، والحد من تمادي الشاعر في استهلاكه، وتكرار أنساقه. وتتمثل هذه الإجراءات بالآتي:

١- رفع الشاعر العربي لمستوى وعيه الفكري الفلسفي، بالإضافة إلى تكوينه الشعري؛ لأن في ذلك تهيئته لإنتاج رؤية شعرية جديدة.

٢- انفتاح الشاعر العربي على شعريات مغايرة، تتسم بمحدودية نشاط هذا العنصر في بناء خطابها الشعري، وبالمقابل بتوهج ما عداه من العناصر.

٣- اطلاع الشاعر العربي على الشعر العالمي المهاجر إلى اللغة العربية من اللغات الأجنبية، بعد أن عطلته الترجمة من عنصر الإيقاع، واحتفظت منه بما أمكن من العناصر الأخرى، التي تعوز الثقافة

(١) نمثل لذلك بأدونيس، وما بذل من مجهود نظري، وتطبيقي؛ للبرهنة على أن قيمة شاعرية القصيدة في رؤيتها وليس في إيقاعها الصوتي. تصفح- لمجرد التمثيل- من أعماله: الشعرية العربية (١٩٨٩، ص ٢٢-٣٢).

الشعرية العربية كالمتخيل، والرؤيا.

٤- التواصل مع النصوص الشعرية عبر الوسائط الحديثة، التي تقَدِّم القصيدةَ إلى قارئها عبر الشاشة الصامتة كـ(الفيس بوك)، و (الواتس اب)؛ للحد من تفاعل القارئ مع عنصر الإيقاع؛ ولصَرف ملكاته الذهنية إلى تأمل عناصر القصيدة الأخرى.

المحاذير النقدية من تعامل الشاعر مع قوانين البنية الصوتية:

اختتمت الدراسة رحلتها البحثية بتحديد بعض المحاذير، التي قد يقع فيها الشاعر العربي حال تعامله مع عنصر الإيقاع، أثناء بنائه لقصيدته الشعرية، وهي:

١- عدم التعسف في الاشتغال على هذا العنصر؛ لإنتاج طاقة صوتية كبرى؛ حتى لا يتورط الشاعر في المأزق الذي سبق لأبي العلاء المعري أن وقع فيه؛ حين ضاعف عددًا من القوانين الصوتية في بعض أعماله الإبداعية؛ فوجدت ذاته الشاعرة نفسها (انظر الأبياري وحسين، ص٤٨) مجبولة على المكابدة والتكلف؛ كي تبَلِّغ صاحبَها الغاية التي رسمها لنفسه تحت هاجس التميز، والفرادة.

٢- الاحتراز من المبالغة في إقصاء عنصر الإيقاع، ردًا على هيمنته وقوة نشاطه في القصيدة العربية، كما فعل أدونيس في ممارستيه: الشعرية[(١)]، والنظرية[(٢)]؛ لأن في ذلك تعطيل الخطاب الشعري العربي من أبرز خصوصياته الجمالية، التي صحبته واستمرت في التنامي، والتطور، منذ ولادته إلى عصرنا الراهن. فمعالجة هيمنة هذا العنصر تكون بإعادة توجيهه، والبحث عن آلية تمنع تسلطه على العناصر الأخرى فحسب، وليس بإقصائه.

٣- إعفاء الشاعر المفكر من مهمة تحديث بنية القصيدة الصوتية، ما لم يمتلك مهارة موسيقية عالية تؤهله لأداء مثل هذه الوظيفة؛ لأن تكوينه الشعري/ الفلسفي يخول له تطوير عناصر البنية الموضوعية، وعلى وجه التعيين الرؤيا، وليس البنية الصوتية، التي تعوزه في الغالب مرجعيات تحديثها. وهذا ما تؤكده تجربة المعري من ناحية، وأدونيس من ناحية ثانية. وتفسير توعك التجربتين - في تقديرنا- يرجع إلى ضعف مهارة الشاعر المفكر في التعامل مع معطيات البنية الموسيقية، حتى وإن امتلك

(١) تتبع إقصاء أدونيس لتوظيف عنصر الصوت في الكثير من أعماله الإبداعية القديمة، والمتأخرة، كما هو حال ممارسته الشعرية في: الأعمال الشعرية ٣، مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى (١٩٩٦، ص ٥١٣ وما بعدها).

(٢) لتلمس هذه النزعة في كتابات أدونيس، راجع: الشعرية العربية، (١٩٨٩، ص ٢٢-٥٦، ٣٢-٥٩).

الكثير من أدواتها، كما هو الحال مع أبي العلاء المعري.

سُوءُ تعامل الشاعرين السابقين(المعري، وأدونيس) مع بنية القصيدة الصوتية لا يعني تماثلهما؛ فالتباين بينهما كبير؛ حيث أسرف الأول (أبو العلاء) في تأسيس العديد من القوانين الصوتية المفتعلة، وبالغ الثاني (أدونيس) في إقصاء هذه القوانين وإهمالها (راجع لمجرد التمثيل ١٩٨٩،ص ٢٢-٥٦، ٣٢-٥٩).

ونخلص من هذه المحاذير إلى ضرورة مراعاة الشاعر لقدراته؛ ومن ثمة الاشتغال على العنصر الذي يحسِنُ التعاملَ معه؛ بغية إنتاج أكبر طاقة شعرية ممكنة. وفي هذا تكون المفاضلة بين الأعمال الإبداعية، وليس من خلال الانتصار لعناصر معينة؛ كتعصب أدنيس لعنصر الفكر، والإعلاء من شأنه - في القصيدة - على حساب عنصر الموسيقى[1].

تنتهي بنا هذه التباينات في قدرات الشعراء، ومهاراتهم إلى التسليم بتعدد النماذج الشعرية؛ فما يضير القصيدة العربية هو تصور النموذج الشعري الواحد، الذي يحاول بعض الشعراء النقاد إعادة تشكيله ليغدو،وفق صيغته الجديدة،

على جمال رؤيته الشعرية؛ الممخضة عن تفاعل الشعر مع الفكر. وعينات هذه الممارسة في الثقافة العربية: المعري، وأدونيس.

٢- النموذج الشعري المعتمد في إنتاج شاعريته على نشاط بنيته الموسيقية، وعينات هذه الممارسة في الشعر العربي كثر، إلا أن الغالب عليهم التورط في تكرار إنتاج الأنساق الصوتية.

٣- النموذج الشعري المتوسط في بنائه بين النموذجين السابقين؛ حيث يمتلك الشاعر من المرجعيتين (الموسيقية، والفكرية) تكوينًا متوازنًا. و عينات هذا النموذج كثر في الثقافة العربية الرومانسية، أمثال جبران، ومطران، وإيليا أبو ماضي.

تعدد النماذج البنائية وفق هذا التقريب يقصد به الترجيح، والتغليب، وليس الانصراف الكلي إلى ما هو فكري، أو ما هو موسيقي؛ لأن الشاعر رغم هذا الميل ملزم بالامتثال لقانون الشعر العام، الذي يقوم على التفاعل بين مختلف هذه البني، والمستويات: الموسيقية والتخيلية، والنصية.

بقي أن نشير إلى أن هذا التفنيد منظور إليه من زاوية واحده ذات علاقة بمشروع بحثنا الذي يحاول تتبع هيمنة البنية الصوتية على شاعرية القصيدة العربية -ومعالجات إشكالاتها- وقد حضرت البنية الموضوعية وما تحمل من أفكار، و رؤى في سياق الحديث – دون البنى الأخرى – لما بينها وبين البنية الصوتية من خصوصية تفاعلية.

الخاتمة

مهدت هذه الدراسة لرحلتها البحثية بفرضية سبقت الإشارة إليها في البسط النظري مفادها أن **الإيقاع الصوتي**- وما ينْتجُ من موسيقى شعرية – يهيمن على بنية القصيدة العربية، ويتجاوز في نشاطه المفرط اشتغالَ العناصر الأخرى، كما أن حضوره بهذه الكثافة والسلطة التوجيهية العالية يستهلك جُلَّ طاقة الشاعر الإبداعية ويصرفه عن إنضاج مستويات القصيدة الأخرى التي منها: المتخيل، والرؤيا، لمجرد التمثيل.

وقد أفصحت جميع المتون المختارة لتمثيل الشعر العربي – عبر مراحله الثلاث المقترحة (الأولى، والمتوسطة، والأخيرة) بعد طول الحوار، والمساءلة – عن غزارة بنيتها الصوتية، وبالمقابل عن تراجع بنيتها التخيلية، والرؤيوية؛ إذا ما قورنتا بسابقتها (البنية الإيقاعية). وتورط جميع تجارب هذي المتون – المتباعدة المسافات، والأزمنة – في هذه الإشكالية مؤشر نقدي إلى مدى استفحالها، وتسلطها على صيرورة الشعر العربي، ولو أن ثمة شاعرا تهيئه قدراته للانفكاك عن هيمنتها لكان أبو العلاء المعري، الذي لم يشفع له تكوينه الفكري، والرؤيوي المتفرد من الغرق في لجاجها حتى الثمالة.

كما تسنى للباحث الكشف عن عدد من المآزق – الناجمة عن هذه الهيمنة – في طليعتها:

١- إفراط الذائقة الشعرية العربية في انشغالها بجماليات البنية الإيقاعية – التي رسخها الشعر العربي في مراحله المتواردة – أكثر من غيرها.

٢- مبالغة الكثير من الشعراء الأعلام في تنشيط نسيج هذه البنية الصوتية، واستهلاك أنساقها حدَّ التكرار والتكلف، وبالمقابل خمول، و انكماش و تراجع بُنى القصيدة الأخرى التي منها: البنية التخيلية، والبنية الرؤيوية.

ثم تنبأت الدراسة بصعوبة تراجع هيمنة عنصر الصوت على بنية القصيدة العربية رغم المتغيرات، والجهود النقدية الساعية إلى تعطيل قوة تأثيره؛ لاستمرار الروافد المغذية لنشاطه، وتحديدًا المتعلقة بدوام تفاعل الكثير من الشعراء مع نصهم المقدس (القرآن الكريم)-الموسوم بقوة بنائه الصوتي- وخطبهم الدينية المعتمدة على التوظيف الأبسط لقوانين الصوت الجاهزة (السجع، الجناس...) في جذبها للمتلقي، وفي تأثيرها عليه.

أما الحلول التي جَرأت الدراسة على اقتراحها؛ بغية الاقتراب من التعامل الأمثل مع هذا المكون، فنختزلها في:

١- رفع الشاعر العربي لمستوى وعيه الفكري الفلسفي، بالإضافة إلى تكوينه الشعري؛ لأن في ذلك توجيه طاقة المبدع إلى تطوير نشاط العناصر الأخرى، ذات الصلة بالرؤية الشعرية.

٢- انفتاح الشاعر العربي على شعريات مغايرة، تتسم بمحدودية نشاط هذا العنصر- في بناء خطابها الشعري- وبالمقابل بتوهج ما عداه من العناصر.

٣- اطلاع الشاعر العربي على الشعر العالمي المهاجر إلى اللغة العربية من اللغات الأجنبية، بعد أن عطلته الترجمة من عنصر الإيقاع، واحتفظت منه بما أمكن من العناصر الأخرى، التي تعوز الثقافة الشعرية العربية كالمتخيل، والرؤيا.

٤- التواصل مع النصوص الشعرية عبر الوسائط الحديثة، التي تقَدِّم القصيدةَ إلى قارئها عبر الشاشة الصامتة كـ(الفيس بوك)، و(الواتس اب)؛ للحدِّ من تفاعل القارئ مع عنصر الإيقاع، ولِصَرف ملكاته الذهنية إلى تأمل بقية العناصر.

وأخيرا اختتمت الدراسة رحلتها البحثية بتحديد بعض المحاذير، التي قد يقع فيها الشاعر العربي حال تعامله مع عنصر الإيقاع، أثناء بنائه لقصيدته الشعرية، أبرزها:

١- عدم التعسف في الاشتغال على هذا العنصر؛ لإنتاج طاقة صوتية كبرى؛ حتى لا يتورط الشاعر في المأزق الذي سبق لأبي العلاء المعري أن وقع فيه؛ المتمثل بالتكلف، والافتعال وتعنيف الخطاب بالقوانين الصوتية المستهلكة لطاقة المبدع.

٢- الاحتراز من المبالغة في إقصاء عنصر الإيقاع، ردا على هيمنته وقوة نشاطه في القصيدة العربية، كما فعل أدونيس في ممارستيه: الشعرية، والنظرية؛ لأن في ذلك تعطيل الخطاب الشعري العربي من أبرز خصوصياته الجمالية، المحددة لهويته،

وجرجرته للتحول إلى خطاب فلسفي.

٣- إعفاء الشاعر المفكر من مهمة تحديث بنية القصيدة الصوتية، ما لم يمتلك مهارة موسيقية عالية تؤهله لأداء مثل هذه الوظيفة؛ لأن تكوينه الشعري/ الفلسفي يخول له تطوير عناصر البنية الموضوعية، وعلى وجه التعيين الرؤيا، وليس البنية الصوتية، التي تعوزه في الغالب مرجعيات تحديثها.

وجميع هذه المحاذير تنتهي بنا إلى ضرورة تعدد النماذج الشعرية العربية بتعدد مهارات الشعراء وتكويناتهم المرجعية؛ فما يضير القصيدة العربية هو تصور النموذج الشعري الواحد، الذي يحاول بعض الشعراء النقاد إعادة تشكيله؛ ليغدو وفق صيغته الجديدة مطابقًا لتكوينهم، ولمهاراتهم، ولنا في الكثير من مجهودات أدونيس البحثية النموذج البارز للوقوع في هذا الفخ. و تنوع أنماط الخطاب الشعري يضاعف على المستوى الصوتي عبء الشاعر الأكثر تميزًا في قدراته الموسيقية؛ إذ يلقي عليه المسئولية الأولى في تحديث البنية الإيقاعية، و انتشالها من تكرار النسق النغمي، المغذي -عبر سيمفونياته العزائية- لبكائية القصيدة العربية.

المصادر والمراجع

ابن جعفر، قدامة (أبو الفرج). (د ت). **نقد الشعر**. ط١. بيروت: دار الكتب العلمية.

ابن رشيق، أبو علي الحسن. (١٩٨١). **العمدة** (الجزء الأول). ط٥. بيروت: دار الجيل.

ابن طباطبا، محمد بن أحمد. (١٩٨٢). **عيار الشعر**. ط١. بيروت: دار الكتب العلمية.

أدونيس(شاعر).(د ت). ويكيبيديا الموسوعة الحرة. تاريخ الاسترجاع في ٢٣/ ١٢/ ٢٠١٦، من موقع: https://ar.wikipedia.org/wiki

أدونيس، علي أحمد سعيد. (١٩٨٦). **زمن الشعر**. ط٥. بيروت: دار الفكر.

أدونيس، علي أحمد سعيد. (١٩٨٩). **الشعرية العربية**. ط٢. بيروت: دار الآداب.

أدونيس، علي أحمد سعيد.(١٩٩٦).**الأعمال الشعرية** (الجز الثالث). دمشق: دار المدى.

أدونيس، علي أحمد سعيد. (٢٠٠٢).**موسيقى الحوت الأزرق**. ط١. بيروت: دار الآداب.

أنيس، إبراهيم.(١٩٧٣). **موسيقى الشعر**. ط٤.القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

إيخنباوم، ب؛ جاكوبسون، ر؛ تينيانوف، ي؛ توماشفسكي، ب؛ شلوفسكي، ف. (**١٩٦٥/ ١٩٨٢**). **نظرية المنهج الشكلي**: نصوص الشكلانيين الروس.ط١. إ. الخطيب (مترجم). بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.(النسخة الأصلية نشرت في ١٩٦٥).

بنيس، محمد. (١٩٨٩). **الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها** (الجزء الأول: التقليدية). ط١. الدار البيضاء: دار توبقال.

بنيس، محمد. (١٩٩٦). **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها** (الجزء الثالث: الشعر المعاصر). ط٢. الدار البيضاء: دار توبقال.

حسين، طه و الأبيارى، إبراهيم. (د.ت). **شرح لزوم مالا يلزم لأبي العلاء المعري** (الجزء الأول). القاهرة: دار المعارف.

حسين، طه و الأبيارى، إبراهيم. (د.ت). **شرح لزوم مالا يلزم لأبي العلاء المعري** (الجزء الأول).(نسخة إلكترونية). القاهرة: دار المعارف. تاريخ الاسترجاع ٢٤/ ٩/ ٢٠١٦ عن:

http://mktba22.blogspot.com/2016/02/pdf_151.html

خلوصي، صفاء. (١٩٧٧). **فن التقطيع الشعري والقافية**. ط٥. بغداد: منشورات مكتبة المثني.

درويش، محمود. **(١٩٩٥). لماذا تركت الحصان وحيدًا**. ط١. بيروت: رياض الريس.

درويش، محمود. (٢٠٠٥). **الديوان: الأعمال الأولى (الجزء الثالث). ط١. بيروت: رياض الريس.**

درويش، محمود. **(٧/ ٢/ ٢٠٠٨)**. قصيدة لاعب النرد، شبكة ضفاف لعلوم اللغة العربية، تاريخ الاسترجاع في **٢٢**ديسمبر، **٢٠١٦**، من موقع: http://www.dhifaaf.com/vb/showthread.php.hp?t=13644

السجلماسي، القاسم بن محمد (أبو محمد). (١٩٨٠). **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**. الرباط: مكتبة المعارف.

السياب، بدر شاكر. **(١٩٩٧).الأعمال الكاملة** (المجلد الأول). بيروت: دار العودة.

ضيف، شوقي. (١٩٩٠). **تاريخ الأدب العربي** (الجزء السادس: عصر الدول والإمارات).ط٢. القاهرة: دار المعارف.

فتحي، إبراهيم. **(١٩٨٦).معجم المصطلحات الأدبية**. تونس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين - التعاضدية العمالية للطباعة والنشر.

فضل، صلاح. (٢٠٠٧). **في النقد الأدبي**. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

المعري، أبو العلاء أحمد بن عبدالله. **(١٩٣٨)**. **الفصول والغايات**.ط١. بيروت: دار الأفاق الجديدة.

Meschonnic, Henri. (1975). Le signe et le poème. Paris: Gallimard.

Meschonnic, Henri. (1982). Critique du rythme. Paris: Editions Verdier.