الإيقاع السردي في النظم الشعري الحديث

د. عباس عبد الحليم عباس
الجامعة العربية المفتوحة – الأردن

د. حسام محمد عزمي العفوري
الجامعة العربية المفتوحة – الأردن

ملخص

إنّ الناظر إلى قصائد الشعر الحديث الموزونة بطريقتيه العمودية والتفعيلة، سيجد فرقا في ثناياها بين الإيقاع الشعري والإيقاع السردي، من الناحية الفنية، سواء أكانت موسيقية، أم معنوية، وهذه الفروق تتواصل مع المتلقي بتناسق سردي متنام عبر التغيرات المستوحاة من فيض الأصوات المتناغمة للدلالة على فائدة الخطاب، والبناء الإيقاعي والموسيقي في النظم الشعري، وهو في تغير دائم وتجدد حسب تقسيمات الشطر الشعري، ولا يتم هذا إلا بوجود التدوير بين الشطرات، فينتقل الوزن من إيقاع إلى آخر بقصد من الشاعر، أو بدونه.

كلمات مفتاحية: (الإيقاع، السَّرْد، النَّظْم)

KEYWORDS: (RHYTHM, NARRATIVE, SYSTEMS)

ABSTRACT.

The beholder to modern poems weighted in my own way vertical foot, will find that there is a difference in the folds between the poetic rhythm and rhythm narrative, technically, whether musical or spirits, and these differences will continue with the receiver harmonically narrative growing cross-inspired iceberg sounds harmonious changes to indicate interest Khattab, construction and rhythmic music in capillary systems, and will find it in perpetual change and renewal according to the divisions of the poetic part, it is not only the existence of this recycling between Alhtarat, will move to the rhythm of the weight of the last inadvertently poet.

مقدمة

يهدف البحث إلى تسليط الضوء على مكامن الإيقاع السردي في النظم الشعري الحديث، مع أن كثيراً من الكتب التي تُعنى بالإيقاع والموسيقى درست الموضوع بكل جدية، وأفاضت علينا بتفاصيل مهمة، وهذه الكتب[١] حاولت أن تجد أشياء جديدة بالشعر العربي القديم والحديث، ومنها الإيقاع والموسيقى، ودلالات الخطاب.

فالناظر إلى الشعر الحديث، سيجد أنه قد غلب عليه الإيقاعات السريعة المدورة، مما أدى إلى إنتاج موسيقى غير منتظمة، أما إذا نظر إلى تنوع الموسيقى بأشكالها المختلفة في الشعر الحديث، سيجد فيه التجديد بعينه، إلا أن الإيغال في هذا التنوع أدى إلى الخروج عن الموسيقى الرفيعة التي كانت عند أهل البداوة، التي كان فيها صفاء الذهن، وبساطة اللغة.

لذا نظر الباحثان في أربعة نماذج من القصائد الشعرية، لأربعة شعراء أردنيين معاصرين[٢] من أجل كشف اللثام عن وجه الشعر الحديث بتفاصيله. والفرق في منظومة الشعراء اللغوية بين

١- انظر: نظرية إيقاع الشعر العربي، محمد العياشي، وموسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، صابر عبد الدايم، وفي البنية الإيقاعية للشعر العربي، كمال أبو ديب، وموسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، والقافية دراسة صوتية جديدة، حازم علي كمال الدين، وإيقاع الشعر العربي (من الدائرة إلى الحزن)، أحمد فوزي الهيب، وكتاب موسيقى الشعر العربي لمؤلفه مدحت الجيار، وشعر التفعيلة والتراث، النعمان القاضي، وأصوات النص الشعري، يوسف حسن نوفل، والشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، ودراسات تطبيقية في الشعر العربي، عبده بدوي، وموسيقى الشعر العربي، حسني عبد الجليل يوسف، والتجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث، والتجديد الموسيقي في الشعر العربي، رجا عيد، وسمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر، حسن فتح الباب، ومفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، جابر عصفور، وموسيقا الشعر وعلم العروض، يوسف أبو العدوس، والشعرية العربية، جمال الدين الشيخ، وحركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، كمال خير بك، وتحليل القوالب الموسيقية، فكتور بابينكو، وجماليات القصيدة المعاصرة، طه وادي والعيون الغامزة على خبايا الرامزة، الدماميني، والزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، ومحاولات للتجديد في إيقاع الشعر، والتدوير في الشعر دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، أحمد كشك، ووظيفة المقطع الصوتي في موسيقى الشعر العربي، رفعت عبد السلام الفرنواني.

٢- عبد الرحيم جداية، ديوان سندباد في رحلته الأخيرة، إربد، ٢٠٠٦، ص٣٣. **قصيدة "اعتادني الصف الأخير"**

علموني(فاعلاتن) فتعلمتُ الوقوفْ (فعلاتن فاعلانْ) رسموني (فعلاتن) قبراتٍ صامتاتٍ (فاعلاتن فاعلاتن) فتبسمتُ بقاءً في الصفوفْ (فعلاتن فعلاتن فاعلانْ) نثروني فيكَ همّا (فعلاتن فاعلاتن) كتبوني فيكَ لمّا (فعلاتن فاعلاتن) فتلقاني صفيرٌ في الحنايا (فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) وتراخى السمعُ منّي للدفوفْ (فعلاتن فاعلاتن فاعلان) لم أكن في الكون رمزا (فاعلاتن فاعلاتن) لم أكن صوتا وهمسا (فاعلاتن فاعلاتن) كنتُ أوراقاً وتخفيني الرفوفْ (فاعلاتن فاعلاتن فاعلانْ) بين طيّاتِ زماني (فاعلاتن فعلاتن) بين كسرات الأواني (فاعلاتن فاعلاتن) بين آهات الحروفْ (فاعلاتن فاعلانْ) فأنا مَنْ كنتُ أحسو كلَّ حينٍ (فعلاتن فاعلاتن) خمرَ باخوس (فاعلاتان) أعتلي صدرا فتدنو لي القطوفْ (فاعلاتن فاعلاتن فاعلانْ) ليتهم ما علّموني (فاعلاتن فاعلاتن) ما اصفرار

الغصــنِ .. (فاعلاتن فاع) في صــحو الحتوفْ (لاتن فاعلانْ) بعدَ ما كنتُ بياضــا (فاعلاتن فعلاتن) أو خضــاراً (فاعلاتن) أو زراقاً (فاعلاتن) أو جمالاً ليس تخفيه الكهوفْ (فاعلاتن فاعلاتن فاعلانْ) صــــرتُ أصــــطفُ بدوري (فاعلاتن فعلاتن) في طوابيرَ ولكن (فاعلاتن فعلاتن) أرقبُ الصفَّ طوالا (فاعلاتن فعلاتن) واقفا والناس تمشي دون خوفْ (فاعلاتن فاعلاتن فاعلانْ) ألقطُ الحبَّ صغيراً (فاعلاتن فعلاتن) وكبيراً (فعلاتن) بعدما كنتُ رياحاً (فاعلاتن فعلاتن) في رحابِ الله أشــــري (فاعلاتن فاعلاتن) وأطوفْ (فعلاتن) بعد أن كنتُ رماحاً (فاعلاتن فعلاتن) وســـيوفْ (فعلاتن) بعدَ أن كنتُ كلاما وســـلاماً (فاعلاتن فعلاتن فعلانْ) وحروفْ (فعلانْ) صــرتُ وهماً وطيوفْ (فاعلاتن فاعلانْ) صــرتُ رســماً (فاعلاتن) في تضــاريس الخرائطْ (فاعلاتن فاعلانْ) عشــتُ رهناً.. (فاعلاتن) للظروفْ (فاعلانْ).

أحمد الخطيب، ديوان وما زلت أمشي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦، ص٩٢. **قصيدة "كان يكفي"**

كان يكفي (فاعلاتن) أن أبوسَ الأرضَ، (فاعلاتن فاع) حتى أنثرَ الأســـماءَ شـــعراً (لاتن فاعلاتن فاعلاتن) كان يكفي (فاعلاتن) يا حفيدَ الماءِ في نفْسـي (فاعلاتن فاعلاتن فا) بأن أمشـي (علاتن فا) إلى ذرِ الوجودِ المسـتوي (علاتن فاعلاتن فاعلا) في صُــلبِ أجدادي (تن فاعلاتان) ليدورَ الشــعرُ في كأســي (فعلاتن فاعلاتن فا) ويمشــي في المدى خمرا (علاتن فاعلاتان) كان يكفي (فاعلاتن) غيرَ أني لم أَدُرْ كالرِّاحِ (فاعلاتن فاعلاتن فاع) في الرأسِ (لاتن فا) التي (علا) ما حاصـــرتْ في الليلِ، إلا (تن فاعلاتن فاعلاتن) طائراً شــقَّ الغبارَ الســائلَ الراعي (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) كان يكفي (فاعلاتن) أن أبيحَ الظلَّ للشــمسِ، التي (فاعلاتن فاعلاتن فاعلا) تمشي (تن فا) إلى نهدِ الهوى (علاتن فاعلا) فجرا (تان).

عبد الكريم أبو الشيح، ديوان كومة أحلام، طبع بدعم من وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٦، ص٩٢.

قصيدة " يا نديمي"

يا نديمي (فاعلاتن) قم وغنِّ المُقلا (فاعلاتن فَعِلن) واسقني من فيكَ خمراً (فاعلاتن فاعلاتن) عَلَلا (فَعِلن) من ندى خدّيكَ (فاعلاتن فاع) مازجْ صِرفها (لاتن فاعلن) واجعل الجيدَ لصبٍّ (فاعلاتن فعلاتن) نُقُلا (فَعِلن) يا نديمي (فاعلاتن) قم وغنِّ (فاعلاتن) واسقني هذي المُدامْ (فاعلاتن فاعلاتْ) حلّت الخمرُ وكانتْ (فاعلاتن فاعلاتْ) قبل هذا اليومِ (فاعلاتن فاع) في عُرفي حرامْ (لاتن فاعلانْ) ها هو الليل تعلّى (فاعلاتن فاعلاتن) فوق هاتيك الخيامْ (فاعلاتن فاعلانْ) فامتط الكأسَ ويَمِّمْ (فاعلاتن فعلاتن) شطرَ حَلباتِ الغرامْ (فاعلاتن فاعلانْ) إنما العمرُ سويعاتٌ تَقَضّى (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) بين حلمٍ (فاعلاتن) طافَ من حولي (فاعلاتن فا) وحلمٍ (علاتن) قد تولى (فاعلاتن) يا نديمي (فاعلاتن) لا تسلني (فاعلاتن) ما اسم من أُعنيه قدْ (فاعلاتن فاعلن) يُعرفُ الاسمُ بفعلٍ فُعلا (فاعلاتن فعلاتن فَعِلن) شادنٌ يرنو بعينيه إلى (فاعلاتن فاعلاتن فَعِلن) شامخٍ طودٍ فيُلفي (فاعلاتن فاعلاتن) حَلِلا (فَعِلن) كلما قرّبتُ كأسي نحوه (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) ويُغني خَجَلا: (فعلاتن فَعِلن) ما ألذَّ الليلَ والساقيْ (فاعلاتن فاعلاتن فا) وظبياً ثَمِلا..!!! (فعلاتن فَعِلن) جارَ في الحكم علينا (فاعلاتن فعلاتن) وهْو رغمَ الجورِ عندي (فاعلاتن فاعلاتن) عَدلا (فَعِلن) يقتل الحيَّ بطرفٍ (فاعلاتن فعلاتن) وبطرفٍ... (فَعِلن) يبعثُ الروح بمن قد قُتلا (فاعلاتن فعلاتن فَعِلن) يا نديمي (فاعلاتن) قم وغنِّ المُقلا (فاعلاتن فَعِلن) واترك الأوتارَ تشدو: (فاعلاتن فاعلاتن) ما ألذَّ الليلَ والساقيْ (فاعلاتن فاعلاتن فَعِلن) وظبياً ثَمِلا..!!! (علاتن فَعِلن) جارَ إذ جاد لنا (فاعلاتن فَعِلن) من جيدهِ (فاعلاتن) نُقُلا (فَعِلن).

أحمد العموش، ديوان غيم القوافي، طبع بدعم من وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٥، ص ٧٧.

قصيدة "أيْماثْ"

كيفَ لا أبكي (فاعلاتن فا)، وهذا الحُزنُ (علاتن فاع)، ثاوٍ في ضُــــلوعي (لاتن فاعلاتن)، فلأيمُ اللهِ (فعلاتن فاع)، لو ضــاءتْ صُــخورُ الأَرضِ (لاتن فاعلاتن فاع)، ما ضــاءتْ شــموعي. (لاتن فاعلاتن)، ولأيمُ اللهِ (فعلاتن فاع)، لو جفتْ بحارُ الأَرضِ (لاتن فاعلاتن فاع)، ماجفتْ (لاتن فا)، دموعي. (علاتن)

البيان والخفاء، أو بين الاستعمال والإهمال في ظاهرة المعنى النحوي والمعنى الأسلوبي، والتماسك، والتنغيم، والإيقاع، وما يهمنا من ذلك كله هو التنغيم والإيقاع وما تحتويه من سردٍ في (الموسيقى والوزن، والخطاب).

فالناظر إلى التنغيم الموسيقي، والإيقاع السردي، والخطاب، سيجدهم يتشكلون في إطار الألفاظ الشعرية عبر سياق النظام اللغوي، وما يشبهها في الاستخدام اليومي، وهذا الأمر يجعل الباحثان يتتبعان الإيقاع السردي في قصائد متنوعة من بيئة واحدة، تخاطب المتلقي عبر الخطاب الذاتي لدى الشاعر؛ لذلك تجده يسرد قصة ما؛ ضمن إشارات إيحائية تعبر عما حدث له في الماضي، وإسقاطه على زمن كتابة القصيدة، ويجعل من نفسه فائدة سردية تقدم للمتلقي بشكل لائق.

وقد تشكل هذا البحث في مقدمة، وتمهيد، وأربعة مباحث، وخلاصة، على النحو الآتي:

التمهيد

المبحث الأول: **لغة السرد**

المبحث الثاني: **الإيقاع السردي بين الاسترجاع الواعي وغير الواعي**

المبحث الثالث: **اللون والإيقاع السردي**

المبحث الرابع: **الحركة والإيقاع السردي**

الخلاصة: عرض فيها الباحثان مظاهر العلاقة بين الصوت والدلالة في النص الشعري.

التمهيد

إذا نظر المرء إلى الإيقاع السردي في شعر التفعيلة من جانب المتلقي، سيجد أن من يقرأ القصيدة، بحسب تسلسل الشطرات الشعرية دون النظر إلى الوزن العروضي، ومكامن العلل والزحافات؛ فقد تختل لديه الفائدة السردية (الخطابية)، حيث تداخل البحور في بعضها، فيظن المتلقي أن القصيدة متنوعة الأوزان، أو أن الشطر الشعري المدور خارج نطاق الوزن، وكأنه بما يعرف الآن بـ(قصيدة النثر).

وقد يرى المرء أنّ جماليات الإيقاع، جاءت من الزحافات والعلل التي تطرأ على التفعيلات، وإذا نُظر إلى تفعيلة (فاعلاتن)، بين شطرين عبر التدوير، كما في الشطرات الآتية:

بأن أمشي (علاتن فا)

إلى ذرّ الوجودِ المستوي

(علاتن فاعلاتن فاعلا)

في صُلبِ أجدادي (تن فاعلاتان)

سـيجد في إيقاع (علاتن فا)، معنى إيقاع تفعيلة (مفاعيلن) في الهزج، أو إيقاع (تن فاعلاتان)، معنى إيقاع تفعيلة (مستفعلن) في الرجز، أو إيقاع (علاتن)، معنى إيقاع تفعيلة (فَعولن) في المتقارب، وقد تؤلف من الشطرات تفعيلات متنوعة حسب القارئ، أو المتلقي.

لذا، فإن تداخل إيقاع البحور بسبب الزحافات والعلل، يُحدث للبيت الشعري وحدة زمنية جديدة تطول، أو تقصر، تتمثل في وقت نطق التفعيلة (الكلمة) مستقلة.

ويقول إبراهيم أنيس عن ديوان صلاح عبد الصبور: (ويحل الرجز وهو ما أسماه بعض القدماء بمطية الشعر المركز الأول في شعر صاحب الديوان، بل قيل لي في معظم شعر أصحاب الشعر الحر!! ويبدو أن السبب في هذا أن تفعيلة هذا البحر أكثر التفاعيل سماحاً للزحافات والعلل، وهي بهذا ما تمنح الشاعر الحديث إمكانيات قد لا يجدها في غير هذه التفعيلة؛ للتوزيع الموسيقي في وزن الشعر)[٣].

فقد يحول الزحاف من إيقاع رتيب إلى راقص، فالرتيب: هو ما جاءت تفعيلاته تامة دون زحاف، أو علل في كل القصيدة. والراقص: هو ما جاءت تفعيلاته متنوعة ما بين تامة وصحيحة، وما طرأ عليها من زحاف، أو علل في كل شطر، أو بيت، أو في القصيدة كلها.

ويقول إبراهيم أنيس: (ولذلك لا نزال نصر على أن الوزن العربي لا يعتمد على الكم وحده، بل لا بد أن يشرك الكم نوع من الإيقاع في أثناء الإنشاد يكون بمثابة عملية تعويض توفق بين أشطر تكثر فيها أحرف المد وأخرى تقل فيها هذه الأحرف، أو تفقد.)[٤]

ويقول أحمد كشك: "وإذا كنا بسبيل معرفة هذا الإيقاع فإن لنا أن نصور مكونه أمراً واحداً، أو عدة أمور من نبر وكم ومقطع وإنشاد، أو تكاتفاً لهذه القيم كلها؛ ومن هنا نستطيع أن نقوم

٣- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط١٩٨١،٥، ص ٢٤١.

٤- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٣٤٥.

ظاهرتنا على هذا الأساس. فإلى كل هذه التصورات الإيقاعية، لنحاول تصوير الزحاف والعلة على أساس منها أن ندرك أننا حين نقول بالإيقاع فإنما نعني أحياناً الوزن وأحياناً صورة."[٥]

وإذا نظر المرء إلى الموسيقى، سيجد منها الرتيبة، والنغمية؛ فالرتيبة هي ما نسجت عباراتها وألفاظها، من أصـــوات وحركات وســـكنات على منوال واحد. والنغمية هي ما نســـجت عباراتها وألفاظها، من أصوات وحركات و سكنات على تنوع في انخفاضٍ وارتفاعٍ، بما يتلاءم به الكلام من موسيقى عروضية، وشعرية لفظية.

وفي هذا المجال يتحدث إبراهيم أنيس عن المد والســاكن وأثرهما على الســامع. إن كان المد أكثر من الساكن له أثر، والتساوي له أثر، وعدم وجود المد له أثر لدى السامع والشاعر أيضاً.[٦]

"إن خير الموسيقى ما يتمشى مع الأفكار وتتساوق مع المعاني وتتجاذب نغماتها ونبراتها مع حالات النفس فالشـــاعر في اهتياجه وغضـــبه وغبطته يكون تعبيره الموســـيقي عالي النغمة، وفي حزنه يكون منخفضـاً، وفي تعجبه وفرحه وهدوئه واطمئنانه تكون مسـافاته الصـوتية قصـيرة، وأما بثه وألمه فتكون مسافاته الصوتية طويلة، وهكذا لتساير النغمات حالات النفس كما تساير موضوع القصيدة وفكرتها".[٧]

فالتغيرات التي تطرأ على التفعيلـة من زحـاف في بعض التفعيلات تتراوح بين زحـاف حسن وآخر قبيح، فالزحاف "في الشعر كالرخصة في الدين لا يُقْدِمُ عليها إلا الفقيه لأن الرخصةَ إنما تكون للضرورة. وإذا سوغت لا يستكثر منها."[٨]

إن كثيراً من الشعراء يستخدمون الرخصة في العروض بكل زحافاتها وعللها، ضرورة كانت أم لا، لذا سيجد الناظر إليها أن أساليب القصائد؛ مخرقة البنية، لا يستقيم به الوزن الإيقاعي، ولا حتى موسيقية اللفظ والمعنى.

إن الناظر إلى مفهوم الشـعر، سـيجد أنه الكلام الموسـوم بإيقاعات موسـيقية محددة، ولا تظهر تلك الإيقاعات إلا في المواقف الكلامية الحية التي يبث تنغيمها روح الحياة في البيت، أو

٥- أحمد كشك، الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، مكتبة النهضة القاهرة، ١٩٩٥، ص١٦٣.

٦- انظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٣٣٣ -٣٥٤.

٧- حسني عبد الجليل موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج١، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٢١.

٨- الدماميني، العيون الغامزة، ص ٨٦.

في القصيدة، بل وفي الكلمات المكونة لأي منهما، وفي غيبة النبر في الكلمات والتنغيم المميز في الجمل يغيب النمط الموسيقي الذي يفصل بين الشعر والنثر.[٩]

وإذا نظر المرء إلى شعر التفعيلة، أو الحر، سيجد أنه "شعر أكثر اتصافاً بالإيقاع من النثر الفني العادي؛ ولكنه يتخفف من الطراز الوزني المنتظم ومن القافية الرتيبة ومن الطول المقرر."[١٠] فالشعرية بحسب تعريف تودوروف هي: كل نظرية داخلية للأدب، ويتسع موضوع الشعرية ليشمل كل أنواع الخطاب.[١١] أما جان استيوارت مل، يقول: ليس الشعر قولاً يسمع بل يستغرق السمع.[١٢]

يقول المقالح: "وإذا كانت بعض الدراسات القديمة تشير إلى علاقة ما بين التشكيل المكاني والتشكيل الموسيقي والحالة الشعورية للشاعر، فإن الدراسات الحديثة ترفض الاعتراف بمثل هذه العلاقة."[١٣] يقول النعمان القاضي: ونجد في أقوال البعض عن الشعر الحر وأصحابه أنهم عاشوا تجربة إخفاق الشعر الحر؛ لأنهم استهانوا بالقيم الموسيقية من الوزن والإيقاع.[١٤]

إن الأعمال اليومية الكثيرة وما علق بها من أدران وشوائب، دفع الشعراء إلى الابتعاد عن إيقاع البيت المكرر في القصيدة التقليدية، لأن النظام اليومي متكرر ومتشابه، لذلك كان لابد للشعراء أن يحدثوا تغيراً في شيء ما، فلجأوا إلى شعر التفعيلة؛ إذ يمكن للشاعر أن يعددها حسبما تقتضي دفقات شعوره وعواطفه، وذهب فريق من النقاد إلى أن وظيفة موسيقى الشعر، هي تطهير النفوس وإعادة نسقاً فيها قد اضطرب واختل نظامه، وترجع بها إلى سوائها الوجداني، وإعادة ما فقدته من توازن أدى بها الاختلاط والتشويش والفوضى بمجرد أن تقرع مسامعنا وتنفذ إلى نفوسنا.[١٥]

"وللحقيقة ينبغي أن نقرر أن هذه الصورة الجديدة من الشعر العربي، أو كما سنصطلح على تسميتها بشعر التفعيلة قد اجتذبت إلى جانب تلك الفئة المخلصة الجادة من شباب شعرائنا

٩- انظر: رفعت الفرنواني، وظيفة المقطع الصوتي في موسيقى الشعر العربي، ص ٨.

١٠- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ص ١٤٧.

١١- انظر: تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، المغرب،١٩٨٧، ص ٢٣.

١٢- انظر: روبرت شولز، البنيوية في الأدب، ترجمة: حنا عبود، دمشق، ١٩٨٤، ص ٣٩.

١٣- عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس، ط٢، دمشق، ١٩٨٥، ص٢١٤.

١٤- النعمان القاضي، شعر التفعيلة والتراث، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٧، ص ١٥.

١٥- النعمان القاضي، شعر التفعيلة والتراث، ص ٢٦.

فئات أخرى من الشعراء والمتشاعرين ومن غير الشعراء. وهؤلاء المتشاعرون وجدوا خلالها فرصتهم إلى طعن التراث العربي. وفي يقيننا أن دخول أمثال هؤلاء -وهم كثر للأسف الشديد -قد جنى على حركة شعر التفعيلة وعطل مسيرتها".[١٦]

المبحث الأول: لغة السرد

وإذا ما نظرنا إلى لغة السرد، سنجدها هي الصور الذهنية التي تتكون منها الصورة الشعرية لتؤدي فائدة خطابية؛ أي التحولات السردية التي تدور في ذهن المتلقي ما قبل الجملة وما بعدها، وتتمثل في أصغر مقطع ممثل في صورة كلية، وتامة للخطاب.[١٧]

وهذه الجملة كما هو معروف يمكنها أن توصف لسانياً ضمن مستويات النظام اللغوي (صوتياً، صرفياً، نحوياً، سياقياً). وهذه المستويات توجد في علاقة تراتب؛ لأنّ أي واحد منها لا يمكنه بمفرده أن ينتج المعنى.

فالخطاب يتم عادة بمستويين للوصف، وهما:

١- الإنشاء (مستوى تركيبي)

٢- الأداء (مستوى لفظي)

ويقول (رولان بارت): علينا أن نميز في المؤلَف السردي بين ثلاثة مستويات للوصف هي: مستوى الوظائف، مستوى الأفعال (يتحدث في هذا المستوى عن الشخصيات كعوامل)، مستوى (السرد، أو الخطاب).[١٨]

فالوظائف السردية تقوم على تحديد الوحدات؛ عبر تقطيع السرد وتحديد مقاطع الخطاب السردي من أجل توزيعه إلى عدد قليل من الأقسام، أي تحديد أصغر الوحدات السردية، وقد تكون قيمة الوحدة بالإيحاء الدلالي.

١٦- النعمان القاضي، شعر التفعيلة والتراث، ص ٢.

١٧- انظر: منشورات اتحاد كتاب المغرب، طرائق تحليل السرد الأدبي، ١٩٩٢، ص ١١.

١٨- انظر: منشورات اتحاد كتاب المغرب، طرائق تحليل السرد الأدبي، ١٩٩٢، ص ١٤.

وإذا نظرنا إلى أصناف الوحدات سنجد منها وظائف توزيعية وأخرى إدماجيه، وهناك أيضاً صنفان كبيران من الوحدات (الوظائف) مثل الانحرافات. و(القرائن) ما يرتبط بها من سيكولوجية، فينتج لدينا التركيب الوظيفي السرد. [١٩]

والناظر إلى مستوى الأفعال، سيجد أنه يوضع لبنيوية الشخصيات. وقد يجد أن مفهوم الشخصية داخل الشعرية الأرسطية مفهوم ثانوي، يخضع كلياً بمفهوم الفعل. [٢٠]

من ناحية مسألة الفاعل (الذات)، والسرد ضمن التواصل السردي، ووضعية السرد، ونظامه السردي، وهذا النظام السردي يقوم على التمدد والاتساع، وأيضاً على المحاكاة والمعنى. [٢١]

إن البناء اللغوي عند الشعراء قام على عدة أمور منها لغة السرد، وهذه اللغة عند الشاعر **عبد الرحيم جداية**، قامت على أساس المساحة المكانية والمسافة الزمنية الماضية، فالمساحة المكانية محدودة، لا تتجاوز حيز وقوف الشاعر، أو خطوط رسم القبرات في حفرهن فوق الورق، وهذه الصورة صورة ذهنية في سياق الزمن الماضي، والورق المستقر على الرفوف، وخطوط الرسم على الخرائط، أما المسافة الزمنية فهي تستحث من بدء الوعي عند جداية (الطفولة) إلى وقته الآني، حيث إنه مُخاطَب وليس مُخاطِب؛ أي أن الشاعر والمتلقي يتماهان في خطاب واحد، ويتحدان في الصور الذهنية منذ أمد بعيد، ويلتقيان في المشاهد الحالية لكل منهما.

إن وحدة الإيقاع جاءت متناسقةً مع وحدة موسيقية المفردات المستخدمة في النص؛ عبر بحر الرمل، فالرّمل جاء عند **جداية** بموسيقى تتناغم مع الأصوات والحركات من مثل: (الوقوف، رسم القبرات، الابتسامة، النثر، الكتابة، الاصطفاف، وقوف الشاعر والناس تمشي، التقاط الحب (صغيراً وكبيراً)، الرياح، المسير، الطواف، الرماح، السيوف)، أما تناغم الأصوات والإيقاع السردي نجدها في (الصفير، الدفوف، الصوت والهمس، آهات، صوت الرماح والسيوف والكلام).

أما النغمة السردية الصادرة من الجملة الفعلية (علموني) فهي مغايرة للمعنى الحقيقي، إذ تناول الشاعر هذه الكلمة للدلالة على سلبية التعلم القسري، وليس الطوعي، وكذلك في رسموني، ونثروني، وكتبوني.

١٩- انظر: منشورات اتحاد كتاب المغرب، طرائق تحليل السرد الأدبي، ١٩٩٢، ص ١٦.

٢٠- انظر: منشورات اتحاد كتاب المغرب، طرائق تحليل السرد الأدبي، ١٩٩٢، ص ٢٣.

٢١- انظر: منشورات اتحاد كتاب المغرب، طرائق تحليل السرد الأدبي، ١٩٩٢، ص ٢٤-٢٥.

أما لغة السرد عند **الخطيب**، تستخدم المساحة السردية شاسعة المسافات، حيث إن الفضاء لا محدود، حيث تنطلق من حيز بوس الأرض إلى صيغة أمشي، يمشي، تمشي، أما المسافة الزمنية؛ فهي تستحث الوقت الآني، الذي يخاطب الأشياء حوله من بدء اللحظة الأولى في الوعي إلى وقته الآني، حيث إنه مُخاطِب وليس مُخاطَب؛ أي أن الشاعر والمتلقي لا يلتقيان في الخطاب؛ لأن الخطاب خاص للشاعر. وبالرغم من الفضاء الرحب عند الشاعر؛ إلا أنه لم يستطع أن يغير الأشياءَ من حوله.

إن وحدة الإيقاع عند الخطيب؛ جاءت في عملية التقسيم الموسيقي السردي مع وحدة المفردات المستخدمة في النص؛ عبر بحر الرمل الذي أدى إلى تداخل بحر الهزج مع بحر الرّمل، التي جاءت متناغمة بموسيقى أصوات وحركات بوس الأرض، والمشي بأنواعه.

أما النغمة السردية الصادرة من العبارة الفعلية (كان يكفي)؛ فهي مغايرة للمعنى الحقيقي، إذ تناول الشاعر هذه الكلمة للدلالة على سلبية الاكتفاء والقناعة.

أما لغة السرد عند **أبو الشيح**، تعتمد على المساحة السردية في مكان اللهو والعبث لا غير، حيث تنطلق من حيز طاولة اللهو إلى اللهو نفسه، وهي سويعات قليلة تمت، وانتهت دون أن تحدث حقيقة، والزمن الحقيقي هو فترة كتابة النص، أما المسافة الزمنية فهي تستحث الوقت الآني الذي يخاطب الأشياء من وجود النديم إلى حلم الحلم وطوافه حوله، من بدء اللحظة الأولى في الوعي إلى وقته الآني، حيث إنه مُخاطِب وليس مُخاطَب؛ أي أن الشاعر والمتلقي قد يلتقيان في الخطاب التاريخي القصصي؛ لأن الخطاب خاص للشاعر. وبالرغم من خصوصية الحالة عند الشاعر؛ إلا أنه لم يحاول أن يغير الواقع من حوله؛ لأن التغير ليس بيده.

إن وحدة الإيقاع عند أبو الشيح جاءت عملية التقسيم الموسيقي السردي مع وحدة المفردات المستخدمة في النص؛ عبر بحر الرمل الذي أدى إلى تداخل بحر المتدارك والمتقارب مع بحر الرّمل التي جاءت متناغمة بموسيقى أصوات الغناء، وحركات تقريب، ودفع الكأس بالكف، وما كان من حركة الظبي من مشية ثملة.

أما النغمة السردية الصادرة من عبارة النداء (يا نديمي) فهي متوافقة للمعنى الحقيقي المراد تحقيقه في واقعه، إذ تناول الشاعر هذه العبارة للدلالة على عدم امتلاكه للآخرين مع تودده الإيجابي.

وإذا نظرنا إلى لغة السرد عند **أحمد العموش**، سنجد إن المساحة السردية المستخدمة مكان الضلوع لا غير، حيث تخرج الأحزان من عبر الدموع دون انقطاع مُذ أمدٍ بعيد، والزمن

الحقيقي هو البداوة الضـاربة في عمق التاريخ، أما المسـافة الزمنية فهي تسـتحث الأوقات الآتية؛ التي تخاطب الأشياء عبرها؛ ضمن أداة الشرط (لو) في إضاءة الصخور لما أضاءت الشموع إلى شرط جفاف البحار في جفاف الدموع، من بدء اللحظة الأولى في الوعي إلى وقته الآني، حيث إنه يُخاطِب نفسـه وليس غيره؛ أي أن الشـاعر والمتلقي قد يلتقيان في الخطاب التشـاؤمي الذي يوحي إلى المستحيل؛ لأن الخطاب خاص للشاعر. وبالرغم من خصوصية الحالة عند الشاعر إلا أنه لم يحاول أن يغير الواقع من حوله؛ لأن التغير ليس بيده.

إن وحدة الإيقاع عند أحمد العموش؛ جاءت عملية التقسـيم الموسـيقي السـردي مع وحدة المفردات المسـتخدمة في النص؛ عبر بحر الرمل الذي أدى إلى تداخل بحر المتدارك والمتقارب مع بحر الرّمل، التي جاءت متناغمة بموسـيقى أصـوات الريح المحذوفة من النص، حيث الريح دائمة حركة العواصف والأمطار، فتطفئ شرر الصخور وشعلة الشموع، لأن الريح عاصفة لا تهدأ أبداً، وتمد الريح العاصفة بالأمطار للبحار والدموع.

أما النغمة السـردية الصـادرة من عبارة السـؤال (كيفَ لا أبكي) فهي متوافقة للمعنى الحقيقي للبداوة وحقيقة واقعه الصـحراوي، إذ تناول الشـاعر هذه العبارة للدلالة على عدم امتلاك نفسه.

المبحث الثاني: الإيقاع السردي بين الاسترجاع الواعي وغير الواعي

فكثير من الشعراء يقومون بإبراز الذات،[٢٢] باعتبارها قوّة فاعلة، والمقصود باسترجاع الذات، هو أن تسترجع الشخصية ذاتها، وتستحضرها بصورة عفوية، أو مقصودة، فتبنى نتائج وأحداث على هذا الاسترجاع.

"إن القصـيدة الجديدة لا تتألف من أبيات ذات شطور متقابلة وتفاعيل متساوية في الزمن وقواف موحدة تختتم بها الأبيات، وإنما تتألف من دفقات تتخذ وحدة أصـغر من وحدة البيت قالباً لها، فتزيد فيها وتنقص حتى لتصـبح تفعيلة واحدة فحسـب طبقاً لحجة الشـاعر من أدائه للمعنى وصياغته".[٢٣]

٢٢- انظر: سمير استيتية، منازل الرؤية، دار وائل، عمان، ٢٠٠٣، ص ٨٠. (الذات قوة تقود الأديب إلى رسمها بملامح متميزة في عمله الأدبي.)

٢٣- النعمان القاضي، شعر التفعيلة والتراث، ص ٢٦.

"للبحر في الشـــعر العربي وظيفتان إحداهما صـــوتية، أو موســـيقية، والأخرى إيقاعية زمانية. كما يقوم البحر بتوزيع النغم الموســـيقي، أو الصـــوتي، فهو يقوم كذلك بتوزيع الوحدات الزمانية التي تشكل زمن التفعيلة، أو زمن البيت ثم القصيدة".[٢٤]

ويتحدث المقالح عن التشـكيل الزماني من ناحية الزمن في الصـورة الشـعرية وليس عن حركة المعنى، أو حركة الزمن السردي داخل العمل الأدبي؛ وإنما عن التشكيل الناشئ عن إيقاع السكنات والحركات في التفعيلات.

وهنا تكشـف الدراسـة عن التشـكيل الزماني في القصـيدة العربية وعن الرتابة الزمنية في البنية التقليدية للقصـــيدة. والزمن في البيت الأول هو زمن كل الأبيات في القصـــيدة. بل إن زمن الشطر الأول هو زمن القصيدة. فالأشطر متساوية، والأبيات متساوية، والإيقاع الزماني متساوٍ ومتوازٍ.

وهذا ما حاولت القصـــيدة الجديدة تغييره، فقد حطمت التشـــكيل الزماني ســـواء أكان في القصـــيدة "السـطرية" التي تتألف من سـطور متتابعة، أم في القصـــيدة المدورة حيث تنتفي البيتية والسـطرية معاً. فالزمن في القصـيدة "السـطرية"، أو المتوالية الشـطور متداخل، وهو يأخذ إيقاعاً متماثلاً فقد يتألف (السـطر) الأول من تفعيلة، أو من تفعيلتين، ويكون السـطر الذي يليه مؤلفاً من ثلاث، أو أربع تفعيلات، وهكذا إلى آخر القصـــيدة، مما يجعل الرتابة الزمنية تتلاشـــى، ويصـــبح الشـــاعر متحكماً في زمن القصـــيدة، وهو الذي يتحكم في الشـــعر كما كان الأمر مع القصـــيدة الكلاسيكية .[٢٥]

يحاول **عبد الرحيم** إبراز الذات عبر اســـترجاعها من الماضـــي إلى الحاضـــر؛ لإثبات الذات المسـلوبة في مجموعة متلاحقة من الإشـارات السـردية؛ إذ أسـقط كثيراً من التشـبيهات التي كانت سبباً في مواجهة واقعه مع الآخرين، وأيضاً توقفه عن ممارسة أدنى حقوقه في التعبير عن الذات، أما الاسـترجاع غير الواعي، وإن كانت الإشـارة السـردية نفسـها إشـارة واعية في حد ذاتها. وهو أقرب ما يكون إلى التعويض الذي يلجأ إليه الشاعر في حالات الكبت الواعي التي تصبح بعد حين حالات لا واعية.

٢٤- عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص٢١٤.

٢٥- عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص٢١٥.

فالشاعر يشبه نفسه فيما مضى بجمال النفس وصفائها، وبالرياح المبشرات، والرماح والسيوف الأصيلة المستخدمة في الحق، والكلام اللين الهادئ والسلام والأمن والأمان فهو مسالم مع كل الناس، والحروف الزخرفية رائقة تسر الناظرين. وفي هذه الحالات استدعى الشاعر فيها ذاته المطبوعة على المحبة، ليعبّر عن هذه المشاهد التي تحتاج إلى حاستي الإبصار والإسماع في خطابه للمتلقي؛ أي لا تعجب من أمري فأنا أنا وهذا طبعي. فهذا استرجاع للذات المسلوبة، لتثبت وجودها عبر تشكل الإيقاع السردي عما كان الشاعر يوصَفُ به.

وحاول **الخطيب** إبراز الذات عبر استرجاعها؛ لإثبات الذات المفقودة في مجموعة متلاحقة من الإشارات السردية؛ إذ أسقط كثيراً من التشبيهات التي كانت سبباً في مواجهة الواقع، لممارسة حقوقه الكاملة في التعبير عن الذات، أما الاسترجاع غير الواعي، وإن كانت الإشارة السردية نفسها إشارة واعية. وهو أقرب ما يكون إلى التعويض الذي يلجأ إليه الشاعر.

فالشاعر يشبه نفسه بحفيد الماء وذرّ الوجودِ المستوي في صُلبِ الأجداد.

وفي هذه الحالات استدعى الشاعر فيها ذاته، ليعبّر عن هذه المشاهد التي تحتاج إلى حاستي الإبصار بما كان لا شيء، وصار شيئاً سائحاً مائياً. فهذا استرجاع للذات، لتثبت وجودها؛ عبر تشكل الإيقاع السردي عما كان، وما صار إليه الشاعر يوصَفُ به.

ويحاول **أبو الشيح** إبراز الذات في نصه عبر استرجاعها إلى تاريخ اللهو والترف، لإثبات الذات المترفعة عن الأعمال المشينة، في مجموعة متلاحقة من الإشارات السردية؛ إذ أسقط كثيراً مشاهد من عصر قديم التي كانت سبباً في مواجهة الواقع، في الابتعاد عن الهموم الحاصلة عن الحياة المعاصرة ومشاكلها؛ مما أدى إلى التعبير عن الذات، أما الاسترجاع غير الواعي، وإن كانت الإشارة السردية نفسها إشارة واعية. وهو أقرب ما يكون إلى التعويض الذي يلجأ إليه الشاعر.

فالشاعر يشبه نفسه بالرجل الذي يبتغي أن ينسى كل ما كان وما سيكون، وفي هذه الحالات استدعى الشاعر فيها ذاته المغايرة للواقع، ليعبّر عن هذه المشاهد التي تحتاج إلى حاستي الإبصار والإسماع بما كان بصورة أخرى. فهذا استرجاع للذات المغمورة، لتثبت وجودها عبر تشكل الإيقاع السردي في خطوات حركية دالة على الاستطاعة بالتغير؛ إلا أنه لن يتغير ولن يواجه الواقع بالأوهام.

أما **العموش** فإنه يحاول طي الكون في الذات عبر استرجاعه في نفسه، لإثبات الذات الصابرة على المصائب والنكبات في مجموعة متلاحقة من الإشارات السردية؛ إذ أحدث مفارقة بين مشاهد اشتعال الصخور وبين الشموع، وبين جفاف البحار والدموع التي ما خلت من إيغال الحزن في الصدر، وهي سببٌ في مواجهة الواقع، والاقتراب من الهموم الحاصلة عن الحياة المعاصرة ومشاكلها مما أدى إلى التعبير عن الذات، أما الاسترجاع غير الواعي، وإن كانت الإشارة السردية نفسها إشارة واعية. وهو أقرب ما يكون إلى التعويض الذي يلجأ إليه الشاعر.

فالشاعر يرسم لنفسه صورة الرجل الذي يكمد الألم في صدره ويبكي دون انقطاع، والشاعر أيضاً لا ينسى، ويستحث الحزن بأن يبقى له رفيق.

وفي هذه الحالات استدعى الشاعر فيها ذاته المتأصلة بواقع البداوة، ليعبّر عن هذه المشاهد التي تحتاج إلى حاسة الإبصار بصور المفارقة. فهذا استرجاع للذات التي فيها طبع أصيل لا يغدر مهما بدا له من غدرٍ من الآخرين، لتثبت وجودها عبر تشكل الإيقاع السردي في خطوات حركية دالة على الموقف الواحد دون تغير من حال إلى حال.

المبحث الثالث: اللون والإيقاع السردي

قد أقام الشعراء مملكتهم في بناء قصائدهم على اللون المعبر عن السردية الإيقاعية؛ فالشاعر **جداية** في قصيدته شبه نفسه باللون الأصفر؛ عبر سرد لون المرض المؤدي إلى الموت بعد أن كان بياضاً وخضاراً وزراقا، فالأبيض عنوان النقاء والصفاء، والأخضر عنوان أهل الخير والعطاء، والتجدد، والأزرق عنوان الارتياح والتحليق في الفضاء. وفي ضوْء هذا، نستطيع أن نتبين القيمة الفنية لحقيقة الألوان السردية هذه، فقد عزف الشاعر ترنيمة سرد ذبوله بإيقاع حزين، في مظهر من مظاهر الخريف بتساقط الورق الأصفر وموته، حيث الدفن فوق الأرض، فهو انتشارٌ في المكان، وليس في جوفها. وقد يكون هذا التحول اللوني تغير زمني متجدد، أو ثابت. ويدخل في الزمن معنى الماضي بكلمة (كنت)، ومعنى المستقبل بكلمة (صرت). ويدخل أيضاً في معنى الزمن الجمل الفعلية الماضية، علموني، ورسموني، ونثروني، وكتبوني.

أما الشاعر **الخطيب** في قصيدته يشبه نفسه باللون المتغير، حسب وجوده في أي بيئة كانت؛ لذلك جاء بكلمة (الماء) للدلالة على تكيف وإثبات وجود الشاعر في أي موقع كان، ثم ذكر كلمة (صُلب)، وهذه الكلمة أيضاً للدلالة على ماء الحياة الذي يدور في الشعر، ثم أورد كلمة (في كأسي)، التي تدل أيضاً للدلالة على المتغيرات اللونية بما تحتويه من أشياء مختلفة، وكلمة

(خمرا)، وهي تدل أيضـــاً للدلالة على المتغيرات اللونية بما تمر عليها من أزمان مختلفة، وكلمة (الليل) تدل أيضـاً للدلالة على المتغيرات اللونية من بداية حلوله حتى انتهائه، وكلمة (طائراً) تدل أيضـــاً للدلالة على المتغيرات اللونية منذ خروجه من البيضـــة إلى اشـتداد عوده، التغير المكاني والتحليق في الفضاء، والتغير التكويني، وعبارة (الغبارَ السائلَ) تدل أيضاً على المتغيرات اللونية حســـب لون التراب واختلاطه بماء المطر، وكلمة (الظلَّ) تدل أيضـــاً للدلالة على المتغيرات اللونية، ونفسية وراحة مؤقتة، وكلمة (الشمس) تدل أيضاً للدلالة على المتغيرات اللونية التي تقوم هي بتغيرها بشـعاعها على الأشـياء، وتدل على البعث والتجدد، وكلمة (فجرا) تدل أيضـاً للدلالة على المتغيرات اللونية بما تحتويه من طقس مختلف، وتدل على البعث والتجدد والاســـتمرار، والانطلاق والتحرر.

وفي ضـــوْء هذا، نســتطيع أن نتبين القيمة الفنية لحقيقة الألوان الســردية هذه، فقد عزف الشاعر ترنيمة سرد تكيفيه؛ أي مكان وزمان بإيقاعية المتحدي في مظهر من مظاهر الماء المتغير في الســـيولة والتجمد، والتحول اللوني حســـب البيئة الكائن فيها. وهذا التحول اللوني تغير زمني متجدد، أو غير ثابت. ويدخل في الزمن معنى الماضـــي بكلمة (كان)، ومعنى المســـتقبل بكلمة (حفيد). ويدخل أيضـاً في معنى الزمن أفعال المضـارعة، أمشـي، ويمشـي، تمشـي، ليدور. التحول مع الحفيد من وضع إلى آخر.

أما الشاعر **أبو الشيح** في قصيدته يستمد باللون المتغير لتغير حاله وعدم استقراره حسب المكان الكائن فيه؛ لذلك جاء بكلمة (المقلا) للدلالة على لمعان وخفوت العين وما يطرأ عليها من متغيرات كثيرة، حيث البؤبؤ فيه صـــورة الآخر، كما التي تحدث للشـــاعر، ثم ذكر كلمة (خمراً) وهي تدل أيضـــاً للدلالة على المتغيرات اللونية بما تمر عليها من أزمان مختلفة، وما يطرأ عليها من لمعان وخفوت، وكلمة (ندى) تدل أيضاً للدلالة على المتغيرات اللونية حسب وجودها والحياة والعطاء، وارتباط كلمة (خديكَ) بكلمة ندى تعطينا دلالة تلون الندى حسب درجات احمرار الخد، وكلمة (المدام) تدل على عتقها وصفائها وسكونها بعدما فارت وكانت معكرة اللون، وهي صافية اللون مثل صـــفاء المطر، ويذكر كلمة (الليل) ثلاثة مرات التي تدل على دلالة المتغيرات اللونية من بداية حلوله حتى انتهائه، ويدل على ظلام النفس، أو الســـوداوية عند الشـــاعر، ويذكر كلمة (الكأس) ثلاثة مرات التي تدل على دلالة المتغيرات اللونية التي تظهر الأشياء بما وضع فيها من شراب، وتدل على العطش الروحي.

وفي ضـوْء هذا، نسـتطيع أن نتبين القيمة الفنية لحقيقة الألوان السـردية عند الشـاعر **أبو الشـيح**، فقد عزف الشـاعر ترنيمة سـرد سـويعات متخيلة من ماض سـحيق، بإيقاعية الحالم في مظهر من مظاهر الانغماس الذاتي ضـد الذات، وتدل على الإحسـاس في ضـيق الزمن. وهذا التحول اللوني من التغيرات الزمنية غير المتجددة.

ويدخل في الزمن المعنى الآني متمثلاً بفعل الأمر (قم، غنِّ، اسقني، اجعل، امتط، اترك)، ومعنى الحاضـر بعبارة (إنما العمرُ سـويعاتٌ تَقَضّـى). ويدخل أيضـاً في معنى الزمن أفعال المضـارعة، يمّمْ، يرنو، يلفي، يدفع، يغنّي، يقتل، يبعثُ.

أما الشـاعر **العموش** في قصـيدته يسـتمد باللون (الحزن) الثابت لعدم تغير حاله واسـتقراره، وبألوان آخر يدل على التغير والتحول فيمن حوله؛ لذلك جاء بكلمة (ضـاءتْ) للدلالة على لمعان وخفوت النفس، وما يطرأ عليها من تعددٍ في الألوان الكثيرة للنار زراقاً، أو خضـاراً، أو احمّراراً، كما التي تحدث للشـاعر في نفسـه، ثم ذكر كلمة (الصـخور) التي تدل على تعدد الألوان والصـفات بما تمر عليها من أزمان مختلفة، وما يطرأ عليها من تفتت وانفجار، وكلمة (شـموعي) تدل أيضـاً للدلالة على المتغيرات اللونية حسـب نوعية الشـمع وخيطها، ويذكر كلمة (بحار) للدلالة على المتغيرات اللونية في حالات الطقس المتغيرة، ويذكر كلمة (الأرض) مرتين للدلالة على المتغيرات اللونية التي نشاهدها في تنوع التراب.

وفي ضوْء هذا، يستطيع المرء أن يتبين القيمة الفنية لحقيقة الألوان السردية عند الشاعر **العموش**، فقد عزف الشـاعر ترنيمة سـرد متخيلة من الطبيعة بإيقاعية المسـتسـلم في مظهر من مظاهر الانسحاب الذاتي من الذات.

ويدخل في الزمن المعنى المستحيل متمثلاً بأداة الشرط (لو)، وجوابها (ما) النافية، (لو ضاءتْ) (ما ضاءتْ)، (لو جفّتْ) (ما جفّتْ)، وهاتان الأداتان في هذه الحالة تتعاكسان في السرد.

المبحث الرابع: الحركة والإيقاع السردي

وإذا نظر المرء إلى معنى الإيقاع، سيجد أنه "من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحانَ بعضها ويبينها، وسمى الخليل -رحمه الله- كتاباً من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع."[٢٦] والإيقاع في اللغة اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء[٢٧].

يلحظ الباحثان أن في معنى الإيقاع، هو اتفاق الأصوات من حيث المماثلة والمجانسة والنبر والتنغيم والموسيقى. وبذلك يمثل الإيقاع بسكة الحديد التي لها بداية ونهاية، وما بينها مواقف محددة، وفي فترة زمنية معينة بين كل نقطتين. وتمثل الموسيقى بالقطار الذي يسير على سكة الحديد وليس غيره، أي الالتزام الكامل من القطار في السير على السكة. والموسيقى ملتزمة بالسير على نهج الإيقاع فيكون التوافق والاتفاق في المدة الزمنية، فتتناغم الأصوات مع الوزن والقافية وحرف الروي، فتكون الشعرية في أسمى حالاتها.

لذا، فإن "الإيقاع حاجة فسيولوجية في كينونة الإنسان، وأنه يكاد يكون نتاج رد فعل منعكس شرطي في الجسم البشري، والإيقاع ظاهرة طبيعية في الكون والطبيعة، مثلما تتساقط حبات المطر، أو يتتابع حفيف الشجر".[٢٨]

أما القصيدة، فهي "إنشاء لغوي يتميز بشكل فني عالي التطور، ويستخدم الإيقاع كما يستخدم لغة رفيعة حساسة للتعبير عن تفسير متخيل للأوضاع والمعاني."[٢٩] فالإيقاع هنا هو الوزن العروضي، إن كان على نظام البيت الواحد، أو على نظام التفعيلة، واللغة الرفيعة هي النابعة من موسيقى يتجلى فيها الشكل والمضمون، واللفظ والمعني.

" والقصيد: هو أحسنها وأشبهها بمذاهب الشعر. والذي يسمى به الشعر فائقاً، ويكون إذا اجتمع فيه مستحسناً رائقاً: صحة المقابلة، وحسن النظم، وجزالة اللفظ، واعتدال الوزن، وإصابة التشبيه، وجودة التفصيل، وقلة التكلف، والمشاكلة في المطابقة، وأضداد هذه كلها معيبة تمجها الآذان، وتخرج عن الوصف البيان."[٣٠]

٢٦- ابن منظور، لسان العرب، مادة وقع.

٢٧- المعجم الوسيط، مادة وقع.

٢٨- رجا عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص ١٥.

٢٩- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص ١٨٩.

٣٠- ابن وهب الكاتب البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، جامعة بغداد، بغداد، ١٩٦٧، ص١٧٥.

وهذا الكلام ضد الرتابة، والنزوح نحو الإيقاع والموسيقى في الشعر. "إن 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، ويمكن في تعادل النغم عن طريق مدات الحروف حيناً، وعن طريق تكرارها حيناً، وعن طريق استعمال حروف مهموسة، أو مجهورة تتساوى مع الإطار الموسيقي العام للقصيدة ".[٣١]

فمن الملاحظ أن الشعراء أقاموا الحركة المؤثرة مقام اللغة، فتصورات الشاعر **عبد الرحيم** قد جاءت من تخصصه في الفنون، والآثار، فلذلك أقام حركة الصور والرسومات عبر الإيقاع السردي في النص، حيث تشكلت حركة اللغة عنده في قصيدة (اعتادني الصف الأخير)، من صور مجسمة غير قابلة للانتقال بحرية ذاتية من الشاعر من مكان إلى آخر؛ وإنما تتحرك كما يشاء الآخرون لها؛ فالوقوفْ ورسم القبرات الصامتات، والبقاء في الصفوفْ، وكيف نُثر الشاعر ومن ثم كيف كُتب في حيز لا حركة فيه بعبارتي (فيكَ همّا)، (فيكَ لمّا). وكذلك وضع الشاعر في ظروف الزمان والمكان، بين الرفوفْ، وبين طيّاتِ زماني، وبين كسرات الأواني، وبين آهات الحروفْ.

أما حركة الاحتساء، واعتلاء الصدر، ودنو القطوفْ، وحركة تحول الغصن إلى الاصفرار ..، وصحيان الحتوفْ، ويعود الشاعر إلى حركة دوام الاصطفاف بمكانه الذي رُسم له، في طوابير، وكيف أصبح يرقبُ الصفَّ طويلا، (واقفاً والناس تمشي دون خوفْ)، وكيف تحولت الحركة من شكل فيه حرية، إلى آخر مقيد، فالشاعر أصبح يلقطُ الحبَّ صغيراً، وكبيراً، كما يقول (بعدما كنتُ رياحاً) في رحابِ الله أشري، وكيف كان يطوف، بقوله: (بعد أن كنتُ رماحاً) وسيوفْ، (بعدَ أن كنتُ كلاما وسلاماً) وحروفْ، لتتم حركة الصيرورة في قول الشاعر (صرتُ وهماً وطيوفْ، صرتُ رسماً في تضاريس الخرائطْ، عشتُ رهناً.. للظروفْ). من كينونة حيوية متحركة، إلى هلامي الهيئة والشكل.

أما حركة اللغة عند الشاعر الخطيب تتشكل ثقافته متنوعة الروافد، فلذلك أقام الصور الذهنية المتغيرة والمتحولة في حركية إيقاعية سردية في نص، (كان يكفي، أن أبوسَ الأرضَ، حتى أنثرّ الأسماءَ شعراً)، جاءت هذه الحركية من ذاتية الشاعر حيث تعبر عن أفعاله المستمرة؛ فهو الذي يبوس الأرض، وهو الذي ينثر الأسماءَ؛ أي أنه هو الذي يملك الحركة الفاعلة، وكذلك

٣١- رجا عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ص ١٤.

(أمشـي، ليدورَ، ويمشـي) في قوله (كان يكفي، يا حفيدَ الماءِ في نفْسـي، بأن أمشـي إلى ذرّ الوجودِ المستوي، في صُلبِ أجدادي، ليدورَ الشعرُ في كأسـي، ويمشـي في المدى خمرا)، وكذلك حركة دوران الراح، وشـــقّ الغبار، في قوله (كان يكفي، غيرَ أني لم أَدُرْ كالرَّاحِ، في الرأسِ، التي، ما حاصرتْ في الليلِ، إلا، طائراً شقَّ الغبارَ السائلَ الراعي، وكذلك الحركية التعاقبية بين سير الظل ومشي الشمس، في قوله (كان يكفي، أن أبيحَ الظلَّ للشمسِ، التي، تمشي، إلى نهدِ الهوى، فجرا).

وتتشكل حركة اللغة عند الشاعر **أبو الشيح** أن دراسته الأولى كانت في اللغة العربية، لذلك أقام الصـور القصـصـية التراثية الراسـخة في ذهن المتلقي في نص يا نديمي عبر خطوط حركة الإيقاع السردي في (قم وغنِّ المُقلا)، (واسقني من فيكَ خمراً، عَلَلا، من ندى خدّيكَ، مازجْ صِـــرفها، واجعل الجيدَ لصـــبِّ، نُقُلا)، وحركة (يا نديمي، قم وغنِّ، واســقني هذي المُدامْ، حلّت الخمرُ وكانتْ، قبل هذا اليومِ، في عُرفي حرامْ، ها هو الليل تعلّى، فوق هاتيك الخيامْ، فامتط الكأسَ ويَمِّمْ، شطرَ حَلباتِ الغرامْ، إنما العمرُ سويعاتٌ تَقَضّى، بين حلمٍ، طافَ من حولي، وحلمٍ، قد تولى، وحركة (يا نديمي، لا تسلني، ما اسم من أُعنيه قدْ، يُعرفُ الاسمُ بفعلٍ فُعلا، شادنٌ يرنو بعينيه إلى، شـــامخٍ طودٍ فيُلفي، حَلِلا، كلما قرّبتُ كأســـي نحوه، ويُغني خَجَلا: ما ألذَّ الليلَ والســـاقيْ، وظبياً ثَمِلا..!!!، جارَ في الحكم علينا، وهْو رغمَ الجورِ عندي، عَدلا، يقتل الحيَّ بطرفٍ، وبطرفٍ...، يبعثُ الروح بمن قد قُتلا)، وحركة (يا نديمي، قم وغنِّ المُقلا، واترك الأوتارَ تشـــدو:، ما ألذَّ الليلَ والساقيْ، وظبياً ثَمِلا..!!!، جارَ إذ جاد لنا، من جيدِهِ، نُقُلا).

وتتشـكل حركة اللغة عند الشـاعر **العموش** أنه بدوي الطبع، فلذلك رسـم لنا صـورتين مستحيلتين في واقع، أو ذهن المتلقي مما كان له أثر ديمومة البكاء في خطوط إيقاعية تسرد حركة الحُزن في النص، كيفَ هو (ثاوٍ في ضُلوعي)، وهذه الحركة تنبثق من القسم، (فلأيمُ اللهِ) الذي (لو ضـاءتْ صُـخورُ الأَرضِ ما ضـاءتْ شـموعي.) فحركة الانطفاء والإضـاءة التي هي في الأصـل غير موجودة؛ إلا أنها سـيطرت على ذهن المتلقي، وشـاهدها في مخيلته كيف أن هذه الصـخور تضاء في صورة بهية لحظات ما تلبث إلا أن تعود الصورة الحقيقية لهذه الصخور بشكلها القاتم، وتجرد الشموع وسلب هذه الطاقة المتجددة فيه في حالة حركية متضادة، وكذلك في صورة جفاف البحر وديمومة وجود الماء فيه، وعدم جفاف الدموع، في قول الشـــاعر: (ولأيمُ اللهِ لو جفتْ بحارُ الأَرضِ، ما جفتْ دموعي. هي حركة متضـادة لا سـبيل لهذه الصـور من العودة إلى طبيعتها من إضاءة، أو انطفاء، أو جفاف، أو جريان.

إنّ ما يلحظه الباحثان في مقارنة هذه النماذج في إطار الإيقاعي الســـردي، أن التفعيلة (فاعلاتن) في المثال الأول فكان عددها (٤٧) من العدد الكلي (٨٢)، وزحافها (فَعِلاتن) وعددها (٢١)، وعلتها (فاعِلاتْ) وعددها (٩)، وعلتها (فعِلاتْ) وعددها (٤)، وعلتها (فاعِلاتان) وعددها (١).

أما التفعيلة (فاعلاتن) في المثال الثاني فقد كانت (٢٨) من العدد الكلي (٣٣)، أما زحافها (فَعِلاتن) فكان عددها (١)، وعلتها (فاعِلاتان) وعددها(٤).

أما التفعيلة (فاعلاتن) في المثال الثالث فكانت (٤٩) من العدد الكلي(٨٤)، أما زحافها (فَعِلاتن) فكان عددها (١٣)، وعلتها (فاعِلا) وعددها(٢)، وعلتها (فاعِلاتْ) وعددها(٦)، وعلتها (فاعِلاتِ) وعددها(١)، وعلتها (فعِلا) وعددها(١٣).

أما التفعيلة (فاعلاتن) في المثال الرابع فقد كانت (١٢) من العدد الكلي(١٤)، أما زحافها (فَعِلاتن) فكان عددها(٢).

فالدراسات الأكوستسكية التي تدرس وحدة الزمن من ناحية الموجات الصوتية والطاقة والذبذبة في الكلمة. تستطيع أن تطبق العلم الفيزيائي على التفعيلات؛ لأن في إيقاع التفعيلة الواحدة، أزمان مختلفة تتأثر باختلاف بنية أصواتها، وكذلك تتأثر بتنوع زحافاتها و عللها، من حيث وحدة زمن التفعيلة، ووحدة زمن البيت، أو الشطر؛ لأن كل بيت من أبيات القصيدة يختلف زمنه الإيقاعي باختلاف زحافات وحدة التفعيلة.

وهذا يدلنا على وجود الإيقاع الرتيب، والإيقاع الراقص في أي نوع من الشـــعر العربي، سواء أكان في القصيدة القديمة أم في الجديدة. وإن هذه التغيرات التي تطرأ على بنية التفعيلة من زحافات وعلل، تجعل الحركات والسكنات تضفي على التفعيلة إيقاعات جديدة.

وهذا التغير في بنية التفعيلة يجعل وحدة الزمن تقل، أو تزيد بتغير ما حذف منها، أو زيد في البنية. وحينما نتحدث عن الإيقاع الرتيب، والإيقاع الراقص نمثل في بحر المتدارك، أو(الخبب) لخفته في زحافاته وثقله في أصله.

البحر المتدارك يتكون من التفعيلة (فاعلن)، التي أصلها في الدائرة العروضية (لن فعو)، المنبثقة من الدائرة العروضـــية (المتَّفق)، التي تتكون من بحر المتقارب والمتدارك. فالتفعيلة

(فاعلن) يطرأ عليها في حشـو البيت، زحاف الخبن والقطع.[٣٢] أما في العروض والضـرب يطرأ عليها علل الخبن والقطع، والترفيل[٣٣] (فعلاتن) وتكون، عادة مخبونة ، والتذييل[٣٤] (فاعلانْ)، هذه التغيرات التي تحدث في التفعيلة، تحدث تغيرات في زمن نطق التفعيلة مما يؤثر في تغير الإيقاع.

وهذا الإيقاع في التفعيلة تصبغ على الكلمات الشعرية الموسيقية المنبعثة من الصوت؛ أي (حروف الكلمة) مما يؤدي إلى تمازج الإيقاع في التفعيلة، والموسيقى في الكلمات والعبارات.

إذن يمكن القول بأن الإيقاع هو جزءٌ من العمل الفني والموسـيقى هي الكل. إذن للصـوت في الشعر العربي أهميته الخاصة. فطاقاته الكامنة تنطلق مع غيرها لتشكيل البنية الصوتية للنص الشـعري. وهذا الأمر يفيد في معرفة نوعية الحركة الصـوتية التي تنشـأ من الزحاف، والعلة والضرورة الشعرية.[٣٥]

ويشـمل هذا التركيب، أو التأليف إيقاعاً. وهذا الإيقاع إذا ما أسـندنا إليه وظيفة أصـبح ميزانا. ووظيفته نظم الحركة الصـوتية واللغوية والبدنية على نسـقيه، واتخاذه مثالاً ينسـج على منواله. فالإيقاع هو الميزان والميزان هو الإيقاع. والعلاقة بينهما كعلاقة العين للبصـر. البصـر وظيفة العين والوزن وظيفة الإيقاع.[٣٦] ويمكن أن نقول هنا أن الإيقاع فعلاً ـ كما قلنا من قبل ـ هو سكة الحديد، والموسيقى هي القطار، فالسكة لا يمشي عليها سوى القطار، والقطار لا يمشي إلا على السكة.

وعلينا أن ندرك أن البنية الصوتية غير منفصلة عن غيرها من البنى الأخرى، التي تتشكل منها موسـيقى الشـعر في إطار النظام اللغوي، الذي يبنى عبر ربط علاقات البنية الصـوتية للنص الشعري مع غيرها من البنى المجازية والرمزية، والدلالية، والفنية.

الخلاصة:

عرض الباحثان مظاهر العلاقة بين الصوت والدلالة في النص الشعري خاصة؛ حيث نظرا في جوانب التغيرات والتصـورات التي تحدث في النظم الشـعري، وتشـكلها في ذهن المستمع، من حيث، لغة السرد، والإيقاع السردي بين الاسترجاع الواعي وغير الواعي، واللون

٣٢- حذف الحرف الخامس وتسكين ما قبله أي (فاعلن ب-) تصبح (فاعلْ --).

٣٣- زيادة سبب خفيف على الوتد المجموع في آخر الفعلية.

٣٤- زيادة حرف ساكن على الوتد المجموع في آخر الفعلية.

٣٥- مدحت الجيار، موسيقى الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط٣،١٩٩٥، ص ١٧٢.

٣٦- محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، ١٩٧٦، ص ٩٠.

والإيقاع السـردي، والحركة والإيقاع السـردي، في بعديه الزماني والمكاني؛ فوجدا أن التشـكيل الإيقاعي في السـرد الشـعري العربي الحديث، متأثر بما يدور حوله من تغييرات على الصـعيد الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والمحصلة النهائية الثقافة العربية العامة؛ لذا؛ فإنه قد قام على أساس الزمن السريع، فجاءت الأشعار على الأوزان الشعرية القصيرة والسريعة، المبنية على التفعيلة الواحدة المتكررة من مثل بحر الرجز متعدد الزحافات والعلل، وبحر الهزج، والكامل، والرمل، والمتقارب، والخبب (المتدارك)، ومجزوء الوافر .

ونلحظ أيضـاً أن الموسـيقى الشـعرية النابعة من الإيقاع، التي تتكون من السـياق اللفظي والكلمات الشـعرية والتعبيرات ودلالة المعنى وجودة المبنى. وكل هذه الأشـياء تتكون منها الموسيقى الرائقة (الإيقاع السريع، الكلمات البسيطة الممتعة التي فيها الدلالة تمتع الآذان، وتوقع في النفس ضربات وتزيد القلب نبضات) وهذا يعني أن التعبيرات الشعرية تتكون من خلال الحالة النفسـية للشـاعر في وقتها. إن كانت التعبيرات تصـدح بالأوجاع والآلام، تكثر فيها الكلمات المتكونة من أصـوات العلة، أو الأصـوات التي تغص في الحلق من مثل القاف والكاف، فتتكون الموسيقى بتشكيلها البطيء والحزين.

وهذه الأشياء تعود إلى الاندماج الكلي بين الشاعر والجمهور، فالشاعر يبين ويصور، والجمهور يفهم ما يقال فيصفق، أو يصدر كلمات الإعجاب والقبول.

المصادر والمراجع.

١- إبراهيم، فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، دار شرقيات.
٢- ابن منظور، لسان العرب، ط٣، دار صادر، ١٩٩٤.
٣- ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، جامعة بغداد، بغداد، ١٩٦٧.
٤- أحمد الخطيب، ديوان وما زلت أمشي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦.
٥- أحمد العموش، ديوان غيم القوافي، طبع بدعم من وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٥.
٦- الأسمر، راجي، علم العروض والقافية، بيروت، دار الجيل.
٧- أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ط ٥، ١٩٨١.

٨- البروســـي[٣٧]، وليم بن الورد، مجموع أشـــعار العرب ديوان رؤبة بن العجاج، برلين، ١٩٠٣.

٩- تودوروف، تزفيتان، الشـعرية، ترجمة: شـكري المبخوت ورجاء سـلامة، دار توبقال، المغرب،١٩٨٧.

١٠-الجيار، مدحت، موسيقى الشعر العربي، ط٣، دار المعارف، القاهرة،١٩٩٥.

١١-درويش، محمود، ديوان سرير الغريبة، رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٩٩.

١٢-الدماميني، بدر الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر، العيون الغامزة على خبايا الرامزة، ٧٦٣-٨٢٧، ط٢، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٤.

١٣-شولز، روبرت، البنيوية في الأدب، ترجمة: حنا عبود، دمشق، ١٩٨٤.

١٤-عبد الجليل، حسـني، موسـيقى الشـعر العربي، الهيئة المصـرية العامة للكتاب، ج١، القاهرة، ١٩٨٩.

١٥-عبد الرحيم جداية، ديوان سندباد في رحلته الأخيرة، إربد، ٢٠٠٦.

١٦-عبد الكريم أبو الشيح، ديوان كومة أحلام، طبع بدعم من وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٦.

١٧-العياشي، محمد، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، ١٩٧٦.

١٨-الفرنواني، رفعت، وظيفة المقطع الصوتي في موسيقى الشعر العربي.

١٩-القاضي، النعمان، شعر التفعيلة والتراث، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٧.

٢٠-كشـك، أحمد، الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصـوات والإيقاع، مكتبة النهضـة، القاهرة، ١٩٩٥.

٢١-كمال الدين، حازم، القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩٨.

٢٢-المقالح، عبد العزيز، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دمشق، دار طلاس، ط٢، ١٩٨٥.

٢٣-موســـى، عبد المعطي نمر، الأصـــوات العربية المتحولة وعلاقتها بالمعنى، ط١، دار الكندي، اربد، ٢٠٠١.