

تمثيل الظاهرة

قال شوقي: دقات قلب المرء قائلة له إن الحياة دقائق وثواني (1)

قال بلند الحيدري في قصيدة النرفانا (2)

يا أرض الموتى

موتي

غوري في الموت لحد النتن

لحد الجزع

وابتلعي

ميتاً... ميتاً... أمواتك

واقتلعي الصمت

اقتلعي الموت من الرمه

صيري العتمه

في الحزن محاجرنا البيضاء

يا أرض موتي

أيتها الهجرة في تيه لبالينا السوداء

صيري

غوري

ابتلعي

اقتلعي

لا تدعي للشره الموقور سوى البغضاء

وغير الصبار

وغير الصحراء

وغير النار المتدللية الأنداء

أيتها الهجرة

يا مزق الأشرعة القذره

يا قلقي المتيسب في شفتي المره

غوري

اقتلعي

لا تبقي ولا تذري

للدود المستيقظ في الظن

الحالم بالنتن

إلا الموت

يا أرض الموتى

موتي

لنصير بموتك كل الموت

موت الموت

تحليل ومفاهيم

مفهوم البنية الإيقاعية يكتسب معنى شمولياً ينطوي على مستويات إيقاعية خفية يمكن الكشف عنها، «منها ماله طابع مثل إيقاع الحرف .. صوتي يتصل ببنية الإيقاع الخارجي صاعداً أو هابطاً منها، شاداً الصلة الجدلية بين البنيتين ومجموعاتها الصوتية فيما يسمى بالرجوع الصوتي أو الترجيع وإيقاع حركات المد الداخلية المتصلة بنظام التقفية في .. النص. ومنها ماله غير الطابع الصوتي، والمتصل ببنية اللغة في مستويها الداخلي (اللغة الشعرية، الصورة، الرموز ... الخ)، والخارجي كالتركيب اللغوية ومنتاليات الجمل والصيغ بمجموعاتها المختلفة

وهذا الائتلاف بين كل هذه العناصر يجعل الإيقاع الداخلي ذا أهمية كبيرة، تكمن في كونه جزءاً متميزاً في العنصر الموسيقي في القصيدة الحديثة. جزءاً يتولد في حركة موظفة دلالية. إن الإيقاع هنا هو حركة تنمو وتولد الدلالة

وفي استقراء فني لمنتج الشعر العربي الحديث، في مدى قدرته على وعي الكيفية التي يمكنها استثمار مكونات هذه البنية الإيقاعية الجديدة، بما يساعدها على تقديم قصيدة عالية المستوى، يمكن الاعتقاد بأن الشاعر الحديث قد نجح إلى حد كبير في فهم اللغة والموسيقى ومدى ارتباطهما معاً، فاستغل الرؤى والظلال والإيحاءات والنبرة والصوت والهمس، فجاء البناء الموسيقي في القصيدة مركباً من نغمات تعلو وتخفت وتصطم وتفرق وترق وتقسو وتهداً وتنفلج، مولدة من هذه الحركة الدائمة موسيقى داخلية قد لا نجد لها في كثير من شعرنا القديم. كما نجح في إدراك الكيفية التي يقوم عليها الجرس الخاص لكل حرف من الحروف المستعملة في البيت، ثم كيفية توالي هذه الحروف في كل كلمة من الكلمات المستعملة ثم الجرس المؤلف الذي تصدره الكلمات في اجتماعها في البيت كله مما يوفر في كل هذا وذاك قدراً كبيراً من التنظيم الدلالي والشكلي.

إن الوصول إلى أعلى مستوى ممكن من استثمار القيم الإيقاعية والدلالية التي تنطوي عليها بنية الإيقاع الداخلي في القصيدة يستلزم دراية بأسرار اللغة الصوتية وقيمها الجمالية، ووقفاً تاماً على التناسب بين الدلالات الصوتية والانفعالات التي تتراسل معها، وما يتبع ذلك من تلميح وتركيز وسرعة وبطء وتكرار وتوكيد وتنوع في النغم، لا يمكن أن يوفق فيها إلا ذو رصف في الحس وثقافة فنية ولغوية واسعة كما يستلزم أيضاً استجلاء إيحاءات الأصوات في الكلمة ووعي بوظيفة الكلمة داخل التركيب، وبوظيفة التركيب في صياغة التشكيل الفني بالصورة أو الرمز أو الأسطورة، وما

مبتأ - مبتأ»، وفي الثاني «الموتى» وفي الرابع «الموت - موتي - موتك - موت». وتكرار أداة الاستثناء في المقطع الثاني «سوى - غير - غير»، تعمل كلها مجتمعة على إطلاق ترجيعات وارتدادات صوتية مختلفة ومتنوعة في أرجاء النص إن الفضاء الدلالي الذي تقدمه البنية العامة للنص، سواء على صعيد العنوان «النرفانا» أم الشبكة المؤلفة للنص أو الظلال والإيحاءات التي تكمن داخل نسيج هذه الشبكة اللغوية، يؤسس رمزاً أساسياً تتحرك حوله حيوات النص وينبع أساساً من فكرة «الفناء». هذه الفكرة تلقي بظلالها على مقاطع القصيدة لتخلق جواً عاماً من الانسحاب والانطفاء والسلب، مما يزيد من وقع المفردات الشعرية التي تنحو هذا المنحى ويعمق حضورها في النص من أجل توليد مزيد من الانسجام في نسق الأصوات المتألفة من ميدان الفكرة - الرمز.

وتوافرت القصيدة على صيغة بلاغية «طباقية» عملت من جانبها على تشكيل إضاءة إيقاعية داخلية معينة داخل سياق هذا التشكيل الإيقاعي، إذ إن «العنمة/ البيضاء»، في نهاية المقطع الأول تشكل طباقاً قائماً على الصراع الخفي التقليدي بينهما، إذ يستدعي سواد العنمة لاحتلال جزء من البياض وإعطائه شكلاً جديداً ودلالة جديدة وإيقاعاً جديداً ينشأ من خلال هذه العلاقة الخفية بين المتضادين.

لا بد من التفريق بين (الوزن) و(الإيقاع) فالوزن هو: (كم التفاعيل مجتمعة) بغض النظر عن قياس كم كل مقطع كتفاعيلات الكامل في بيت شوقي { متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن }، أما الإيقاع فهو: (تردد ظاهرة صوتية على مسافات زمنية محددة النسب)

البحث الوصفي من شأنه أن يبين ما يتألف منه الإيقاع، وليس من شأنه أن يفسر الإيقاع، فهو إن كالعروض التقليدي سواء بسواء، إلا أنه يحاول كشف عناصر أخرى للإيقاع، لم يشملها العروض التقليدي، الذي ينحصر في الإيقاع الخارجي، أو ما يسمى موسيقى الإطار، والإيقاع بمعنى آخر ظاهرة تقوم على التكرار المنتظم، ويلعب الزمن فيها دوراً مهماً، فهو اسم جنس والوزن إقليم من أقاليمه. والإيقاع غير الوزن، فكثيراً ما يتعرض الوزن إلى كثير من التغييرات (الزحافات والعلل)، بينما الإيقاع حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية، وتوفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن، لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة وأنت في أمن من عثرة "بئر" وتقول مكانها "عين" ذاتها، في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعية فيه تقول الوزن. أما الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها فهو يصدر عن الموضوع في حين يفرض الوزن على الموضوع. هذا من الداخل، وهذا من الخارج.

على أن أكثر الأبيات الشعرية امتلاءً بالمعنى وأكثرها حيوية هي التي تتوازي فيها حركات الإيقاع الموحية والحركات العقلية، والإيقاع هو الذي يلون كل قصيدة بلون خاص، فالأقرب لطبيعة الشعر أن يكون إيقاعياً لا وزنياً، أما العروض فلا يفرق بين الفتح أو الضم أو الكسر.

وإذا كانت الموسيقى في العروض هي المعرفة الجماعية بزحافات وعلله وقوافيه؛ فإن الإيقاع هو المعرفة الخاصة والعزف المنفرد، أي إنه من قبيل الإبداع وبقدر ما يكون للشاعر إيقاعه الخاص وصوته الفردي يكون إبداعه وأصالته. والإيقاع ينقسم إلى جزئين

التناغم الشكلي: الذي يتضمن في رأيه إيقاع المفردات بالنظر إلى بنيتها المقطعية، وتبيان التناغم الذي تحدثه الظواهر الصوتية في بعض مفرداته، وإيقاع الجمل التي تقوم بنيتها على أساس التصدع، وتقوم حركتها بتقديم تشكلات مقطعية؛ وفاعلية نبر وفاعليات صوتية ودلالية.

التناغم الدلالي: الذي يضم إيقاع التواصل؛ أي انسجام حركة الدلالات فيما بينها؛ بما يدفع إيقاعاً يحمل خصائص متشابهة؛ مما يفيد ولادة حركات جديدة، قد تحمل خصائص مغايرة.

فالإيقاع هو السبيل الذى يستند إليه الشاعر فى حركة المعنى ، وموسيقى الشعر ليست الوزن السليم ، وإنما الموسيقى وحدة " الحقة هي موسيقى العواطف والخواطر ، تلك التي تتواءم مع موضوع الشعر ، وتتكيف معه . وقد يكون الإيقاع النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت ، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام ، وتقابله التفعيلة في البحر العربي .. فحركة كل تفعيلة تمثل وحدة الإيقاع في البيت ، أما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت ، على اعتبار أن البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية

إن الإيقاع ليس مجرد الوزن الخليلي أو غيره من الأوزان بل هو لغة ثانية لا تدركها الأذن وحدها بل الحواس ، فالإيقاع هو الوعي الغائب / الحاضر وله علاقة ثنائية بالأجواء الشعرية فهو يستحضرها ويبتها ، إنه النظام الذي يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي أو شكلي) أو جو ما (فكري أو روحي) ، (حسي أو سحري) وهو كذلك صيغة لعلاقات (التناغم ، نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية ، ذلك أن للصورة إيقاعها كما – إذن – التعارض ، التوازي ، التداخل) فهو فالقيمة الجوهرية لمفهوم الإيقاع أنه ليس ملزما على نحو أفنومي ، بل هو عنصر " بصفة عامة إيقاعها – للقصيدة دلالي بالغ الاتساع ، بحيث يمنح الشاعر أكبر مساحة ممكنة من الحركة والفعل الشعريين غير متقيد بكيان شكلي معد سلفا

الإيقاع أوسع من العروض ومشتمل عليه ، وخطأ العروضيين التقليديين من عرب وغيرهم هو عدم ادراكهم لاتساع الإيقاع وخصيصته ، فللشاعر الحرية في إيجاد إيقاعه الخاص ، وهذا ما يميز المفهوم الحديث في الشعر عن المفهوم القديم الذي كان يصر على نوع معين من قواعد الوزن، وهو يميز المفهوم القديم والحديث للشاعر

إعادة " إن لغة الشعر تنظيم اللغة العادية على المستوى الصوتي والصرفي والنحوي والدلالي . وثمة ربط بين مفهوم على أساس أن إعادة تنظيم العناصر الصوتية في القصيدة يخلق تكرارا منتظما لها في الزمن " الإيقاع " وبين " التنظيم ؛ أي أنه يخلق نظاما صوتيا (الإيقاع) فهو مكون من العناصر الثلاثة (الصوتي والصرفي والنحوي) والتي لا تستحق . أن تعتبر عناصر إيقاعية الا إذا توفرت فيها النظامية ومن ثم يمكن اعتبارها أنظمة فرعية للنظام الأكبر (الإيقاع)

و لما كان الإيقاع الشعري واحدا من مكونات النص الدلالية فقد اتسم هو أيضاً بالسمة التي أفردت شعر الحدائث مما سواه من شعر ؛ فصار إيقاعا غامضا لا يتميز بذاته وإنما يندمج بنائيا في البنية النصية الكبرى حاملا نصيبه من دلالتها ، ومن ثم أصبحت القصيدة قانون نفسها ؛ ولذلك فهي تخلق قانونها الموسيقى الخاص النابع من حركتها الداخلية ، وعليه صار الإيقاع إشكاليا إلى حد بعيد في شعر الحدائث ، فهو يتولد عن أرضية لم يعد فيها الوزن المحك الرئيسي لشعرية القصيدة