مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية – سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (18) العدد (11) 1996
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research – Arts and Humanities Series Vol. (18) No (11) 1996

في الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة

الـــدكتور خالـــد ســـليمان*

☐ الملخّص ☐

تقدم هذه الدراسة مفهوماً معاصراً ومتطوراً لإيقاع القصيدة. ويرتكز هذا المفهوم على نقطتين أساسيتين هما:

1- للإيقاع الشعري مستويان: المستوى الخارجي الصوتي، والمستوى الداخلي غيـر الصـوتي، أمـا المستوى الخارجي فهو حركة صوتية تنشأ عن نسق معين بين العناصر الصوتية في القصيدة. ويدخل ضـمن هذا المستوى كل ما يوفره الجانب الصوتي من وزن وقافية وتكرار، ومحسنات بديعية، وما إلى ذلـك وأمـا الداخلي فهو حركة موقعة في بناء القصيدة أو نسيجها، مجردة من عنصر الصوت. وهي حركة لا يتم إدراكها من خلال حاسة السمع أو البصر، وإنما من خلال نمو الحركة داخل البناء الكلي للقصيدة.

2- إذا كان الإيقاع الخارجي قابلاً، بطبيعته، للتعقيد أو النمذجة، فإن الإيقاع الداخلي غير قابل لطبيعتـه، لذلك. وهذا ما يجعل لكل نص شعري متكامل إيقاعه الداخلي الخاص به.

* جامعة اليرموك – إربد – الأردن.

ما الإيقاع الداخلي؟

العلاقة بين الإيقاع "rhythm" لغة ومصطلحاً، وبين الحركة المنتظمة علاقة قائمة كثيراً مـا أكـدها الباحثون، ليس في اللغة العربية وحدها، وإنما في اللغات الأوربية التي اشـتقت مصـطلحاتها مـن الكلمـة الإغريقية[1] "ruthmos" وقولهم "حركة منتظمة" يعني حركة تتوافر فيها عناصر معينة، لخصها بعضهم في ثلاثة عناصر معينة، لخصها بعضهم في ثلاثة عناصر أو "لوازم" وهي: النسبية في الكميات، والتناسـب فـي الكيفيات، والنظام والمعاودة الدورية[2].

وتوفر هذه اللوازم يؤدي إلى عملية توقع معين تحدث في النفس. ولا يعني هذا حتمية وقوع المتوقع في جميع الأحيان. وقد عبر شيخ النقاد الغربيين في النصف الأول من هذا القرن، I.A.Richards عن عملية التوقع هذه بقوله: "إن هذا التوقع، في أساسه، لا شعوري. فتعاقب المقاطع على شـكل أصـوات أو صـور لحركات الكلام من شأنه أن يهيئ الذهن لتعاقبات أخرى من هذا النمط دون غيره"[3].

ومن هنا جاء تعريف هذا الناقد للإيقاع يركز على عنصر الصوت فيه، كما يركـز علـى أهميـة عنصر التوقع، فقال: "هذا النسيج الذي يتألف من التوقعات والإشباعات وخيبة الظن والمفاجآت التـي يولـدها سياق المقاطع هو الإيقاع"[4].

والصلة بين الإيقاع في الشعر والإيقاع في الموسيقى صلة قائمة باستمرار. ولعله مما تجدر الإشارة إليه في هذا السياق إن مفاهيم علم العروض ومصطلحاته، مما هو متعلق بالشعر في العربيـة، كانـت هـي الوسائل الأولى إلى شرح الإيقاع الغنائي، حيث أخذ الموسيقيون العرب في القديم يسـيرون فـي تـدويناتهم وأبحاثهم على نهج علم العروض في تقطيع أزمنة النغمات إلى وحدات من التفاعيل. وعندما تعرضوا لشـرح الإيقاع الغنائي فإنهم قاسوه على الإيقاع الشعري، وصاروا يقابلون وحداته بالتفاعيل العروضية[5].

إن ما سقناه، على إيجازه، يمكن أن يفسر لنا بعض الأسباب التي ما زالت تجعل الحديث عن الإيقاع الشعري يتجه إلى مستواه الصوتي. وليس هذا التوجه قاصراً على الدراسات العربية، بل هو ينطبق على كثير من الدراسات الغربية أيضاً.

لقد بدأ الحديث أخيراً يتجه إلى ملاحظة مستويين في الإيقاع: مستوى خارجي، ومستوى داخلي. لكن الذي يلاحظ أيضاً أن الحديث في المستويين ما زال يقتصر على الجانب الصوتيي. ذلك أن كثيراً مـن هـذه الدراسات التي تتحدث عن الإيقاع تجعل الإيقاع في مستواه الخارجي يتمثل في الوزن، والقافية، ومـا يلحـق بهما من تنويع، بينما تجعل الإيقاع في مستواه الداخلي يتمثل في ما يتوفر في النص الشـعري مـن قـواف داخلية، وضروب بديع، وحروف مد أو حلق أو همس، وما إلى ذلك، ومدى الانسجام بين هذه الظواهر وجو القصيدة، أو تجربة الشاعر، أو نفسيته.. الخ.

وعليه فإننا نجرؤ على القول هنا، إن كثيراً من تعريفات الإيقاع الداخلي مما نقرؤه -وليكن قاصـراً على العربية، احترازاً- لم تنجح حتى الآن في تعريفه بشكل واضح يحدد دلالته ويميزه من المستوى الآخـر للإيقاع، أي المستوى الخارجي، وهو المستوى الصوتي، كما قلنا. ويكفي في هذا المقام أن نشير إلى عدد من هذه التعريفات لنتبين مقدار الانفلات الذي ما زال يحيط بمفهوم الإيقاع الداخلي، وشيوع الخلط بينـه و بـين الإيقاع الخارجي.

يقول أدونيس عن الإيقاع، وإن كان لا يسمي هذا الإيقاع صراحة إيقاعاً داخلياً[6]:

الايقاع في اللغة الشعرية لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم: (القافية، الجناس، تـزاوج الحـروف وتنافرها) هذه كلها مظاهر أو حالات خاصة من مبادئ الإيقاع وأصوله العامـة. إن الإيقـاع يتجـاوز هـذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل فيما بين النفس والكلمة، بين الإنسان والحياة.

ويقتبس الدكتور مروان فارس هذا التعريف لادونيس، ويزيد عليه قائلاً[7]:

انطلاقاً من هذه الوجهة التي تعيد الإيقاع إلى الداخل، تتولد الحاجـة لقيـاس التناسـق والتسـاوي والتقارب، وحتى التضاد والانكسار للتوصل إلى الترتيب الذي تقوم عليه القصيدة.

ويقول الياس خوري في دراسة تناول فيها قصيدة بدر شاكر السياب "أنشودة المطر" وهو يصدد التفريق بـين مستويي الإيقاع: الداخلي والخارجي[8]:

لم يعد الوزن حاجزاً. صارت التفعيلة إطاراً. الشاعر هو الـذي يحـدد عبـر الإيقـاعين الـداخلي والخارجي إيقاع قصيدته. مع هذه الحرية النسبية لم يعد هناك من ضابط سوى مبنى القصيدة نفسها، نموهـا الدراسي: وعلاقتها الداخلية، وكلماتها وصورها.

ولعل التفريق بين الإيقاعين الداخلي والخارجي الذي ورد في بحث للدكتور علـوي الهاشـي قـدم لمؤتمر "النقد الأدبي الثالث" الذي عقد في جامعة اليرموك في شهر تموز من ام (1989)، يعتبر خطوة جيـدة في هذا السياق، من حيث تمييزه بين المستوى السمعي /الصوتي والمستوى الفكري/ البنائي للإيقاع[9].

إن من شأن هذا الاثفلات في مفهوم مصطلح الإيقاع الداخلي والخلط بينه وبين الإيقاع الخارجي، أن يجعل الحديث فيه، وفي تتبعه في النص الشعري حديثاً مشتتاً وغير مقنع. لننظر في هذا المقطع من قصـيدة محمود درويش "يطير الحمام"[10]:

يطير الحمام
يحط الحمام
أعدي لي الأرض كي أستريح
فإني أحبك حتى التعب..
صباحك فاكهة للأغاني
وهذا المساء ذهب.
ونحن لنا حين يدخل ظل إلى ظله في الرخام
وأشبه نفسي حين أعلق نفسي
على عنق لا يعانق غير الغمام
وأنت الهواء الذي يتعرى أمام كدمع العنب
وأنت بداية عائلة الموج
حين تشبث بالبر حين اغترب
وإني أحبك أنت بداية روحي وأنت الختام
يطير الحمام
يحط الحمام

إننا حين نتكلم عن إيقاع هذا المقطع المتمثل في تكرار التفعيلة (فعولن) التي بنيت عليهـا القصـيدة، وحين نتكلم عن تردد مجموعة من القوافي فيه: ذهب/ تعب/ عنب/ اغتراب/، رخام/ غام، حمام/ختام، وحين نتكلم عن توازن قائم على تضاد الألفاظ فيه: يطير/ يحط/، صباح/ مساء، موج/ بر، أستريح/تعـب، وحـين

نتكلم عن تردد بعض الحروف في كلمات متعاقبة أو متقاربة، مثل "اللام" في: يدخل /ظـل/ إلـى ظلـه، أو "العين" و "الغين" و "القاف" في: أعلق /عنق /يعانق /غير /الغمام، وما إذا كان مثل هذا التردد قد خلق نوعاً من الإيقاع في الجملة أولاً وفي النص ثانياً، فإننا في الواقع نتكلم عن مستوى خارجي في هذا الإيقاع، هو المستوى الصوتي الذي نتمثله كما قلنا عن طريق السمع.

أما حين نتكلم ن تلك الحركة الواقعة بين ما تفيده الجملتان: يطير الحمام/ يحط الحمام، وكيف شكلت هذه الحركة حركة داخلية في نسيج القصيدة، توافرت لها عناصر إيقاعية من تكرار وتماثل انتظام، وكيف تشكل كل ذلك في مجموعات الصور التي احتواها المقطع والقصيدة، فإننا حينئذ نتكلم عن مستوى آخر من مستويات الإيقاع، وهو المستوى الداخلي الذي لا نتمثله عن طريق السمع، كما تمثلنا المستوى الأول.

الإيقاع الداخلي، إذن حركة بدوره، لكن هذه الحركة تتشكل في البناء الداخلي للقصيدة، أو في نسيجها غير الصوتي، وهي حركة مستترة غير مسموعة، كثيراً ما تظهر نفسها على شكل صورة متماثلة متكررة منسجمة مع حركة القصيدة ورسالتها.

ولكن هل ينبغي اعتبار كل حركة في نسيج القصيدة إيقاعاً؟ الجواب: لا. فكما أن سقوط القلم، مثلا، عن الطاولة مرة واحدة، أو سقوطه أكثر من مرة في أزمنة متفاوتة، ولمسافات غير متساوية، لا يعتبر من قبيل الحركة الإيقاعية، كذلك فإن حركة القصيدة وصورها، إذا لم يتوفر فيها ما اشترط في حركة الإيقاع الصوتي من تماثل وتكرار وانتظام وتوقع، فإنه لا ينبغي اعتبارها إيقاعاً.

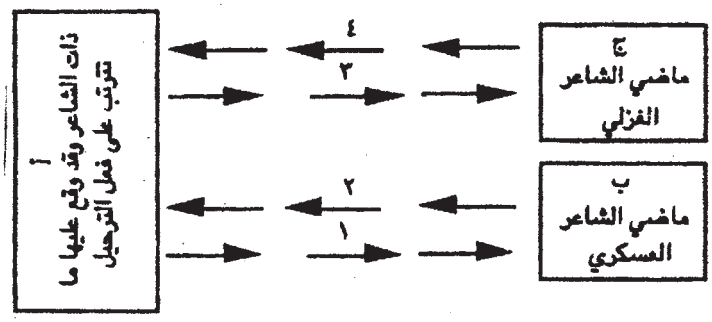
ولمزيد من التوضيح، سنشير إلى نصين شعريين تقليديين، وذلك حتى لا ينصرف الظن إلى أن الإيقاع الداخلي –بهذا الذي أوردناه– يقتصر على القصيدة المعاصرة فقط.

في قصيدة للشاعر محمود البارودي (1839-1904) نظمها خلال فترة نفيه إلى جزيرة "سرنديب" بعد فشل ثورة عرابي عام 1882، ومطلعها:

ترحل من وادي الأراكة بالوجد فبات سقيماً لا يعيد ولا يبدي[11]

يمكن القول أن إيقاعها الداخلي تشكل من حركتين رئيسيتين، وتكونت كل منهما بدورها من حركتين فرعيتين، بدأت الحركة الأولى من نقطة تمثل ذات الشاعر وقد وقع عليها ما ترتب على فعل الترحيل من آثار نفسية مدمرة، إلى نقطة أخرى من ماضيه تمثل الفترة العسكرية من حياته (نقطة: ب). أما سبب هذه الحركة فهو محاولة الشاعر العثور على ما من شأنه أن يمكنه من تخفيف ما ترتب على فعل الترحيل. وقد بدا للشاعر أن استرجاع ماضيه العسكري استرجاعاً ذهنياً من شأنه أن يقوم بذلك. لكنه، بعد أن تتم عملية الاسترجاع الذهني للماضي العسكري، يكتشف أن ذلك لم يفلح في تخفيف الدمار النفسي الغارق فيه. وهذا ما يعيد الحركة بالتالي إلى النقطة التي بدأت منها، أي إلى النقطة "أ".

ولا ييأس الشاعر، فيقيم الحركة الثانية في القصيدة. وتتمثل في التحرك إلى نقطة أخرى (جـ)، هي في الوقت ذاته جزء من الماضي، لكنه جزء مختلف عن سابقه. إنه فترة صباه ولهوه. وما يحدث في الحركة الأولى يحدث هنا، إذ تفشل محاولة الاسترجاع الذهني للجانب الآخر من الماضي في تحقيق ما عجزت عن تحقيقه الحركة الأولى. وهكذا يرتد إلى الذات في لحظتها الحاضرة متلمساً فيها ما عجزت عنه الحركتان، لتنتهي القصيدة بافتخار الشاعر بذاته، في لحظتها الحاضرة، كما قلنا، ويمكن لنا تمثل الحركتين من خلال الرسم التوضيحي التالي:



وفي قصيدة للشاعر المهجري إيليا أبي ماضي (1890-1597) بعنوان "الطلاسم"[12]، نرى حركة داخلية تشكل إيقاعاً أكثر تنوعاً مما رأيناه في قصيدة البارودي. ويمكن تمثل هذه الحركة على النحو التالي:

وتبدأ حركة القصيدة من النقطة (أ) التي تمثل الشاعر وقد تملكته مجموعة من التساؤلات حول مجموعة من القضايا المتعلقة بأصله وخلقه كإنسان، وبرحلة حياته ومصيره، وهل هو مخير أو مسير؟ إلى غير ذلك من تساؤلات شغلت الإنسان، وما زالت، منذ وجد. وإذا كان الإنسان قد وقف أما هذه التساؤلات، وحاول أن يجد لها تفسيراً من خلال أساطيره، أو من خلال فلسفاته، فإن الأسئلة ذاتها ما زالت قائمة. وأبو ماضي في إثارته لها لم يكن الأول ولن يكون الأخير.

قلنا أن القصيدة تبدأ من النقطة (آ) متجهة إلى النقطة (ب) التي تمثل تفسيراً دينياً للتساؤلات المثارة في الجزئين الأول والثاني من القصيدة. وسواء ربطنا هذا التفسير الديني بالتفسير الأسطوري أو التفسير السماوي، فإن النتيجة واحدة. لقد عجز هذا التفسير في نظر الشاعر عن الإجابة. ولذلك ترتد الحركة إلى الذات التي تمثل محور التساؤل، أو لنقل: ينطلق منها التساؤل.

وفي الدورتين "ج" و "د" تتجه الحركة ثانية إلى مصدر آخر من مصادر المعرفة الإنسانية، وهو التفسير المادي. كما نرى. ويعجز هذا التفسير أيضاً عن الإجابة، كما عجز التفسير السابق، فترتد الحركة إلى الذات. وأخيراً تتجه الحركة إلى "هـ" التي تمثل تفسيراً ثالثاً هو التفسير العقلي. وكما فشلت التفسيرات السابقة، يفشل هذا التفسير بدوره، وترتد الحركة بالتالي إلى الذات لتنتهي هناك:

إنني جئت وأمضي وأنا لا أعلم
أنا لغز.. وذهابي كمجيئي طلسم
والذي أوجد هذا اللغز لغز مبهم
لا تجادل ذا الحجا من قال إني..
لست أدري

يمكن القول إذن أن الإيقاع الداخلي في النص الشعري حركة مجردة من عنصرها الصوتي، فهي حركة متكررة ومتماثلة ومنتظمة، تكمن في بنية القصيدة أو في نسجها غير الصوتي. كما أن هذا المستوى من الإيقاع غير قابل للتعقيد أو النمذجة، شأن الإيقاع الخارجي. والصفحات التالية تتناول هذا المستوى من الإيقاع، بالمفهوم الذي أوردناه، في ثلاثة نصوص شعرية لشعراء مختلفين، لهم مكانتهم في خريطة الشعر العربي المعاصر.

النص الأول

لعازر عام 1962[13]

خليل حاوي

تتكون القصيدة من سبع عشرة دورة، تحمل كل دورة منها عنواناً فرعياً مستقلاً. وجاءت القصيدة في (375) سطراً، مبنية على تفعيلة واحدة هي فاعلاتن (-ب--). وربما يكون من الجدير ذكره أن حاوي لم يستخدم في دواوينه من تفعيلات العروض سوى ثلاث تفعيلات، هي: فاعلاتن (-ب--) ومتفاعلن (ب ب-ب-) ومستفعلن (--ب-). كما أنه لم ينوع في التفعيلات داخل القصيدة الواحدة، وهو في هذا يخالف ما نجده عند كثيرين من الشعراء المعاصرين. وقد نالت "فاعلاتن" عند خليل حاوي الدرجة الأولى من اهتمامه، يليها "متفاعلن" ثم "مستفعلن" في الدرجة الثالثة[14]. أما الإطار العام الذي تتحرك القصيدة داخله، فيمكن إيجازه على النحو التالي:

لعازر، صديق السيد المسيح، يتوفى في يوم كان فيه المسيح غائباً عن الناصرة. وعندما عاد السيد المسيح، ذهبت مريم، أخت لعازر إليه، وقالت له: لو كنت هنا لما مات أخي. وأجابها السيد المسيح بأن أخاها سوف يقوم من موته. وهكذا يذهب إلى حيث جثمان لعازر، ويعيده إلى الحياة. لكن لعازر، وقد أعيد إلى الحياة ثانية، يفشل في ا لقيام بدور الزوج تجاه زوجته. وعلى الرغم من أن لعازر، كان قبل وفاته، قد فقد القدرة والرغبة في القيام بدور الزوج، إلا أن الزوجة، وقد عاد زوجها إلى الحياة، يعود إليها الأمل في أن يصبح هذا الزوج قادراً على زرع بذرة الحياة في رحمها. ومن هنا تبدأ مأساتها، وهي ترى كل محاولاتها لاستثارة الذكورة في زوجها تذهب عبثاً.

وتدفعها الرغبة الجامحة في حمل بذرة الحياة في رحمها إلى تمني اقتناصها من قوة شريرة تتمثل في فرسان المغول. وطبيعي أن ذلك لا يحقق لها ما تصبو إليه، فتنهار وتتمنى الموت. لكن شيئاً من الأمل لم يكن قد مات بعد في نفسها، فتتمثل الناصري في نومها، لكن الناصري يستعصي عليها، بحكم طبيعة خلقه وبحكم تكوينه. وتوقن الزوجة أن لا أمل، فتعود إلى تمني الموت الأبدي، لا بل تتمنى التحول إلى قوة شريرة: إلى أفعى تنسج أكفان زوجها الحي/ الميت من أبخرة الكبريت ومن وهج النيوب.

لقد أوضح حاوي بنفسه رموز قصيدته ورسالتها في مقدمة القصيدة. ولسنا بحاجة إلى أكثر من التذكير بأن مناسبة القصيدة تتعلق بفشل أول محاولة وحدة في التاريخ العربي المعاصر، عندما تم الانفصال بين سورية ومصر عام 1961م.

إن الرسالة التشاؤمية للقصيدة ناتجة عن أن عودة لعازر إلى الحياة كانت عن طريق المعجزة الإلهية، ولم تكن صادرة عن رغبة البطل (لعازر) الحقيقية في ذلك. أي أن عودة الحياة الحقيقية القادرة على زرع بذرة الخصب من قبل البطل لا يمكن أن تتم إلا إذا توفرت الإرادة والرغبة للبطل نفسه، وفي ذاته، وبالتالي فإن أكثر ما يمكن للمعجزة الإلهية أن تحققه هو أن تعيد البطل إلى حياة موات لا خصب فيها.

كيف نقلت القصيدة هذه الرسالة؟ لقد تم ذلك من خلال ثلاثة أصوات، هي:

1- صوت لعازر.
2- صوت الشاهد /الراوي/
3- صوت زوجة لعازر.

ويتمثل الصوت الأول في الدورة الأولى كاملة "عمق الحفرة يا حفار" وفي جزء من الدورة الثانية "رحمة ملعونة" ثم في جزء من الدورة الثالثة "الصخرة" ويتمثل صوت الشاهد /الراوي/ في جزء من الدورة الثانية، وجزء من الدورة الثالثة. وهكذا يأتي تداخل الصوتين الأول والثاني في الدورات الثلاث الأولى على نحو تبادلي، وعلى النحو التالي:

الدورة الأولى [عمق الحفرة يا حفار] – لعازر (الأسطر من 1-18)

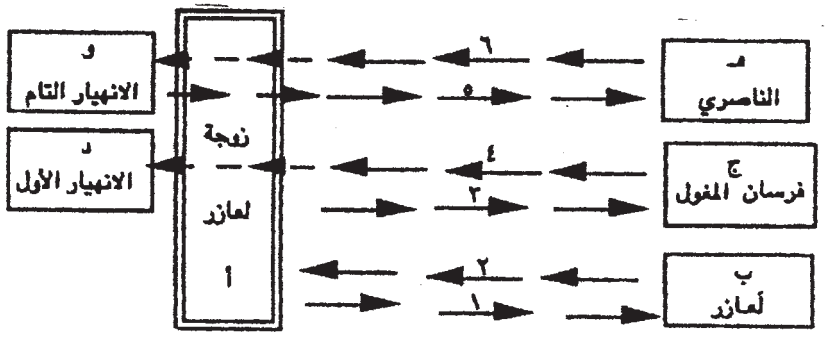
الدورة الثانية [رحمة ملعونة] = الشاهد/ الراوي (الأسطر من 19-28)

– لعازر (الأسطر من 29-43)

الدورة الثالثة [الصخرة] = الشاهد /الراوي (الأسطر من 44-49)

– لعازر (الأسطر من 50-59)

أما صوت زوجة لعازر فيبدأ من الدورة الرابعة: "زوجة لعازر بعد أسابيع من بعثه". ويستمر إلى نهاية القصيدة. وتمثل حركة هذا الصوت في مأساته، وتأرجحه بين اليأس والأمل، والأمل واليأس، الإيقاع الداخلي في هذه القصيدة. ويمكن تمثل هذه الحركة من خلال الرسم التوضيحي التالي:



وتبدأ حركة الإيقاع هنا بالاتجاه من النقطة "آ" التي تمثل زوجة لعازر تواقة إلى الإخصاب، إلى النقطة "ب" التي تمثل لعازر وقد بعث حياً بعد موته (حركة 1). وعلى الرغم من أن زوجة لعازر قد عانت لفترة طويلة موات زوجها وعقمه قبل موته، كما ذكرنا قبل قليل، إلا أن مجرد عودته إلى الحياة، يعيد فيها الرغبة في الإخصاب قوية وجامحة. وتمتلئ نفسها بالأمل، وتنتشي بالفرحة، وتنعكس هذه الفرحة على البيت بعتباته، وجدرانه، وجرار خمره:

حجر الدار يغني

وتغني عتبات الدار والخمر

تغني في الجرار

وستار الحزن يخضر

ويخضر الجدار

عند باب الدار ينمو الغار، تلتم الطيوب

عاد لي من غربة الموت الحبيب

لكن هذه الفرحة التي غمرت البيت وربته لا تدوم طويلاً، إذا يخيب أمل الزوجة، وتعاني من جديد عقم زوجها. وهكذا ترتد الحركة ثانية (حركة2) إلى مدار النقطة "آ" الذي يمثل الزوجة المخذولة.

ويستمر عقم لعازر ومواته. وعبثاً تذهب محاولات الزوجة في استثارة رجولته ويشتد جوعها إلى بذرة الخصب في رحمها.

وأمام هذا الصراح، وفي فورة من فورات توقها تتمنى إشباع رغبتها من مصدر شرير، أو من قوة مدمرة تتمثل في فرسان المغول:

جاعت الأرض إلى شلال أدغال
من الفرسان، فرسان المغول
هيكل يركع في النار
تئن الكتب الصفراء تنحل دخاناً
في حداءات الخيول.

وهكذا تتجه الحركة الثالثة إلى "ج" ثم لا تلبث أن ترتد إلى محور انطلاقها، إلى الذات الجائعة للإخصاب (حركة4). لكن الحركة هنا لا تتوقف في هذه الذات التي يتصارع فيها اليأس والأمل، بل تخترقها متجهة إلى نقطة يتمثل فيها الانهيار الأول (د)، فتتناشد الموت:

غيبيني وامسحي ذاكرتي، فيضي
يا ليالي الثلج في الأرض الغريبة،
غربة الثلج وموت الدرب
والجدران في الأرض الغريبة

لكن شيئاً من الأمل فيها لم يكن قد مات بعد، فتحاول إغواء الناصر نفسه، وإن كان الإغواء عن طريق الحلم (حركة):

سوف أحكي
وأعري جوع صحرائي وعاري
سوف أحكي قبل أن يطرده ديك الصباح
وتمل القيد والمعلف أفراس الرياح

وكما أشرنا قبل قليل، فإن محاولتها مع الناصري تفشل، فتوقن أن لا أمل لها، ويحدث الانهيار التام، لتنتهي حركة الإيقاع بارتدادها من "هـ" إلى "و" في الحركة السادسة والأخيرة.

وهكذا يتبين لنا أن الإيقاع الداخلي لهذه القصيدة قد شكلته حركة ناتجة عن تأرجح زوجة لعازر بين اليأس والأمل، بين الرغبة والإحباط، بين المقاومة والإنهيار، بين الحياة والموت، وهي حركة توفر لها ما سبق أن قلناه من تكرار وتماثل وانتظام.

النص الثاني:

ميلاد عائشة وموتها في الطقوس والشعائر السحرية المنقوشة باللغة المسمارية على ألواح نينوى[15].
عبد الوهاب البياتي

جاءت القصيدة في مائة سطر تقريباً، بناها الشاعر على "مستفعلن" (--ب-)، وقد اتخذت إطار السرد تكنيكياً لها، حيث تقوم عائشة بسرد التجربة التي مرت بها من بدايتها إلى نهايتها. وتضمنت القصيدة خمس دورات تفاوتت في عدد أسطرها، وحملت كل دورة رقماً وليس عنواناً كما رأينا في القصيدة السابقة.

وعائشة كما أشار دارسون آخرون، من بين أهم الرموز التي استخدمها البياتي بإلحاح في أكثر من قصيدة. وعلى الرغم من أن أدونيس كان قد سبق البياتي في استخدام هذا الرمز، إلا أن عائشة في شعر البياتي أصبحت طاقة مشعة ترتبط بشجرة كثيفة من الرموز الأخرى، من أهمها "عشتار"[16].

تتحدث عائشة في الدورة الأولى عن حب آشور بانيبال لها، وبحثه المحموم عنها. وقد قام بتشييد مدينة بنى حولها الأسوار، وساق إليها "الشمس مكبلة بالأغلال"، كما ساق إليها العبيد والنار والأسرى ونهر

الفرات، استعداداً لوصول عائشة عندما يتم العثور عليها ولأن عائشة لم تقابل حبه بحب، يعم الموت المدينة التي أمر آشور ببنائها، ويجف نهر الفرات.

وفي الدورة الثانية التي جاءت في ستة أسطر فقط، نرى عائشة جارية في سوق النخاسين، تنتظر فارساً تحبه، فارساً بإمكانه أن يعيد الحمرة إلى خدها، والدم إلى عروقها.

وفي الدورة الثالثة يظهر الفارس، وهو محارب شاعر ساحر. وتعود عائشة /عشتار إلى الحياة، تبادل فارسها الذي ظلت تحلم به حباً بحب، وعشقاً بعشق. ولأن آشور بانيبال ما زال متعلقاً بها فإن عائشة /عشتار وفارسها الشاعر الساحر/ تموز يحاولان التنكر في زي راعيين ليتمكنا من الهرب من جنود آشور بانيبال. لكن الجنود يكتشفون أمرهما، فيقومون بقتل حبيبها، ويقتلعون عينيه، وآشور بانيبال في انتظارهم:

في قاعة المرايا

ممتشطاً لحيته وغارقاً في النور.

وفي الدورة الرابعة نرى عائشة وقد عادت جارية في سوق الرقيق، كما كانت في الدورة الثانية:

جارية أباع في الأسواق

في مدن الشرق التي يجتاحها الإعصار

أنتظر المخاض.

وفي الدورة الخامسة والأخيرة تقوم هي بالبحث عن فارسها المقتول، تموز، وعلى جسدها آثار السياط:

أبحث عن تموز في قصائد الشعر

وفي الألواح

أضفر إكليلاً من القرنفل الأحمر

في تشردي

لرأسه المقطوع

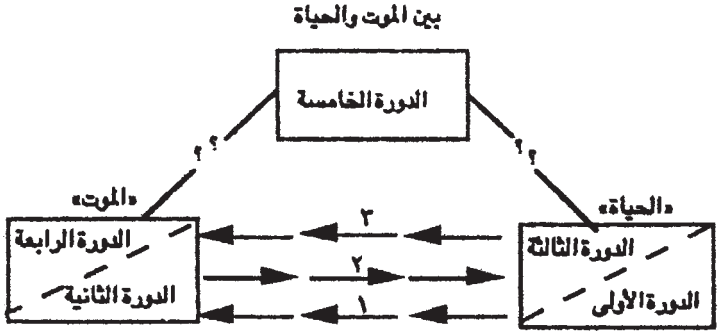
أنام في محارة مع الحصى والنور

والسمك الفضي والأعشاب

في قاع نهر كوكب مهجور

وتنتهي الدورة بوقوف عائشة /عشتار في نقطة تمثل الـ "ما بين" بين عالمي الموت والحياة، لا تدري على وجه اليقين ما يخبئه القدر لها.

يمكن القول إذن أن حركة الإيقاع الداخلي في هذا النص تشبه إلى حد ما حركة الإيقاع في قصيدة حاوي السابقة. لكن هذا التشابه لا يتجاوز حد الإتفاق في القطبين اللذين تحركت القصيدتان بينهما، وهما قطبا الحياة والموت. ويمكن تمثل الحركة الإيقاعية هنا من خلال الرسم التوضيحي التالي:



ففي الحركة الأولى التي تنتهي بعائشة جارية في سوق الرقيق، يتشكل انتقال من قطب الحياة إلى قطب الموت. وارتباط السبي هنا بالموت يأتي على لسان عائشة نفسها: "فما الذي كنت لموتي وأنا سبية أقول"؟ لكنها وهي تعيش حالة السبي /الموت في الدورة الثانية، تحلم بالحب/ الحياة: ويتحقق لها، في الدورة الثالثة، ما كانت تحلم به، وهكذا تتم الحركة الإيقاعية الثانية بانتقالها من قطب الموت إلى قطب الحياة، حين يقع في غرامها الشاعر الساحر المحارب، وتبادله حباً بحب، ويفكران في الهرب من آشور بانيبال. وبظهور فرسان آشور، وقتلهم حبيبها، ثم اقتلاع عينيه، وقطع رأسه، تعود عائشة ثانية، في الدورة الرابعة إلى سوق الرقيق أو إلى قطب الموت. وبذلك تتم الحركة الإيقاعية الثالثة.

ولا تستكين عائشة للاستقرار في هذا القطب، إذ نراها في الدورة الأخيرة تقوم هي بعملية البحث عن فارسها وحبيبها تموز، وكأنها بذلك تنتقل مؤقتاً إلى قطب ثالث، هو قطب الـ "ما بين" كما سميناه. وهكذا تنتهي القصيدة وعائشة في هذا القطب، لا تدري ما الذي يخبئه المجهول، أو بمعنى آخر لا تدري أين سيكون اتجاه حركتها التالية والأخيرة، هل هي إلى قطب "الموت" أم إلى قطب "الحياة"؟

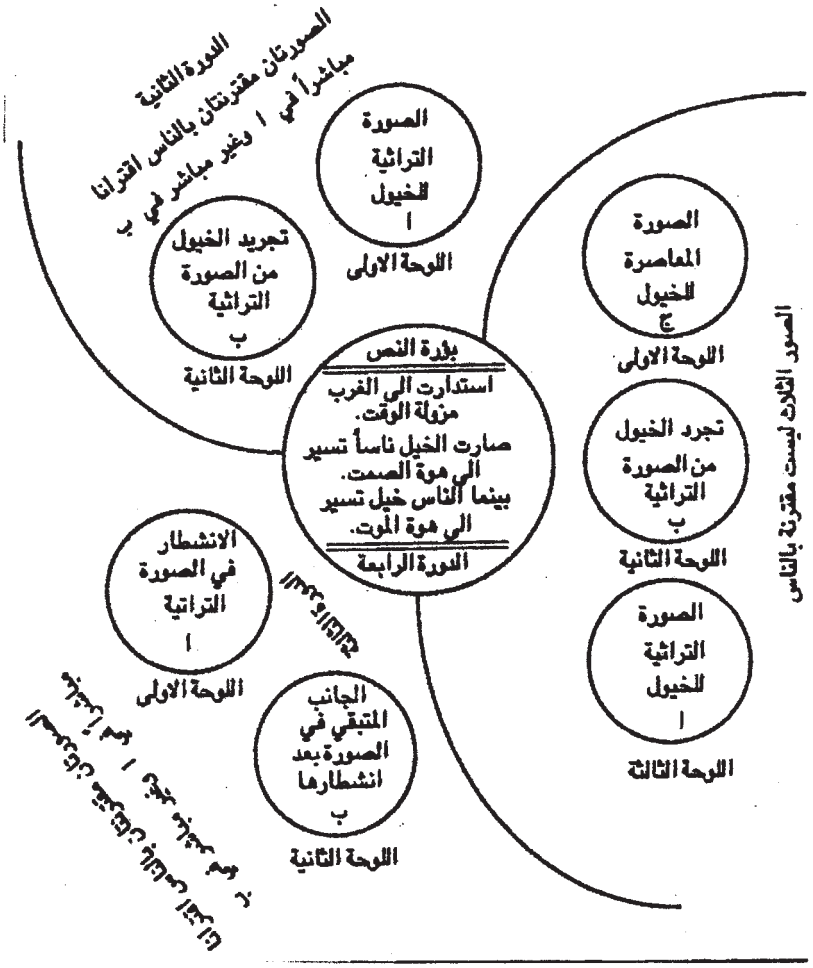
النص الثالث

الخيول[17]

أمل دنقل

تعتبر قصيدة "الخيول" من أهم القصائد التي كتبها أمل دنقل. ومن أصعب القصائد التي عذبت الشاعر في بنائها. وكان قد أعاد كتابتها أكثر من مرة، حتى انتهت إلى الشكل الذي جاءت عليه أخيراً[18]. وقد ظل أمل دنقل يحتفظ بإعجاب داخلي شديد بها، على الرغم من أنها لم تنجح جماهيرياً النجاح الذي نالته بعض القصائد الأخرى، مثل قصيدة "لا تصالح" ، وقصيدة "الجنوبي"[19].

وجاءت القصيدة في صورتها الأخيرة في (80) سطراً، على وزن المتدارك. وقد قسمها الشاعر إلى أربع دورات، اشتملت كل دورة من الدورات الثلاث الأولى على مجموعة من اللوحات، بينما جاءت الدورة الرابعة، وهي أقصر دورات القصيدة، تشكل بؤرة النص. ويمكن تمثل تشكل اللوحات في القصيدة من خلال الرسم التوضيحي التالي:



قلنا أن الدورة الرابعة تشكل في هذا النص بؤرته. وتقول الدورة:

استدارت إلى الغرب مزولة الوقت

صارت الخيل ناساً تسير إلى هوة الصمت

بينما الناس خيل تسير إلى هوة الموت.

هذا التحول في صورة الخيل والناس جاء بعد مجموعة من التحولات التي طرأت على صورة الخيول التراثية. ولما كانت الخيول هنا لا ترد مجردة عن فرسانها، فإن التحولات ذاتها كانت قد أصابت فرسانها أيضاً.

جاءت الدورة الأولى في (22) سطراً، مكونة من ثلاث لوحات، قام الشاعر نفسه بمساعدة القارئ في عملية الفصل بين هذه اللوحات، أو التعرف إليها كل على حدة، وذلك بواسطة علامات طباعية تمثلت في ترك مساحات بيض كفواصل بين هذه اللوحات، ليس في هذه الدورة فقط، وإنما في باقي اللوحات التي تتكون منها الدورات الأخرى في القصيدة. وقدمت اللوحة الأولى (الأسطر من 1-4) الخيول في صورتها التراثية المرتبطة بالمعارك والفتوحات.

أما اللوحة الثانية (الأسطر من 5-13) فقد قدمت الخيول وقد تجردت من هذه الصورة التراثية:

لست كالمغيرات صبحا

ولا العاديات – كما قيل– ضبحا

ولا خضرة في طريقك تمحى

ولا طفل أضحى

إذا مررت به يتنحى

.....

وفي اللوحة الثالثة يقوم الشاعر بتقديم صورة بديلة للصورة التراثية التي جردت الخيول منها، وهي صورة معاصرة ساخرة:

اركضي كالسلاحف

نحو زوايا المتاحف

صيري تماثيل من حجر في الميادين

صيري أراجيح من خشب للصغار الرياحين

صير فوارس حلوى بموسمك النبوي

وللصبية الفقراء: حصاناً من الطين

صيري رسوماً. ووشماً

تجف الخطوط به

مثلما جف في رئتيك الصهيل

أما الدورة الثانية (الأسطر من 51-23) فتشكل من لوحتين، الأولى عند تقديم الصورة التراثية للخيول من خلال تركيز مكثف على استعمال الفعل الناسخ "كان". واللوحة الثانية تقدم هذه الخيول مجردة من تلك الصورة التراثية.

وهذا الذي نقوله يثير، ولا شك، السؤال التالي: لماذا يقوم الشاعر في الدورة الثانية بتكرار صورتين وردتا في الدورة الأولى؟

والجواب على ذلك يتلخص في أن اللوحتين في الدورة الثانية تأتيان مقترنتين بفرسان هذه الخيول، أو بالناس، بينما هما في الدورة الأولى لا تردان مقترنتين بهما. وإن كان هذا الاقتران في الدورة الثانية يأتي على نمطين: النمط الأول، اقتران مباشر يبرزه اللفظ:

كانت الخيل -في البدء- كالناس

برية تتراكض عبر السهول

كانت الخيل كالناس في البدء

تمتلك الشمس والعشب

والملكوت الظليل

.....

لم تكن الساق مشكولة

والحوافر لم يك يثقلها السنبك المعدني الصقيل

كانت الخيل برية

تتنفس حرية

مثلما يتنفسها الناس

وفي ذلك الزمن الذهبي النبيل

والنمط الثاني، اقتران ضمني غير مباشر:

اركضي أوقفي

زمن يتقاطع

واخترت أن تذهبي في الطريق ا لذي يتراجع

تنحدر الشمس

ينحدر الأمس

تنحدر الطرق الجبلية للهوة اللانهائية

.....

والدورة الثالثة (الأسطر من 52-77) تشكلت بدورها من لوحتين مقترنتين بالفرسان / الناس اقتراناً مباشر في اللوحة الأولى، واقترنا غير مباشر في اللوحة الثانية. ففي حين تقدم اللوحة الأولى تعليلاً لعملية الانشطار في صورة الخيول، وبالتالي صورة ناسها أو فرسانها:

الخيول بساط على الريح

سار على متنه الناس للناس عبر المكان

والخيول جدار به انقسم

الناس صنفين

صاروا مشاة. وركبان

والخيول التي انحدرت نحو هوة نسيانها

حملت معها جيل فرسانها

تركت خلفها: دمعة الندم الأبدي

وأشباح خيل

وأشباه فرسان

ومشاة يسيرون -حتى النهاية- تحت ظلال الهوان.

تقدم اللوحة الثانية الجانب المتبقي في صورة الخيول والناس بعد أن تمت عملية الانشطار التي قدمها في اللوحة السابقة:

ماذا تبقى لك الآن

ماذا؟

سوى عرق يتصبب من تعب

يستحيل دنانير من ذهب

في جيوب هواة سلالتك العربية

في حلبات المراهنة الدائرية

في نزهة المركبات السياحية المشتهاة

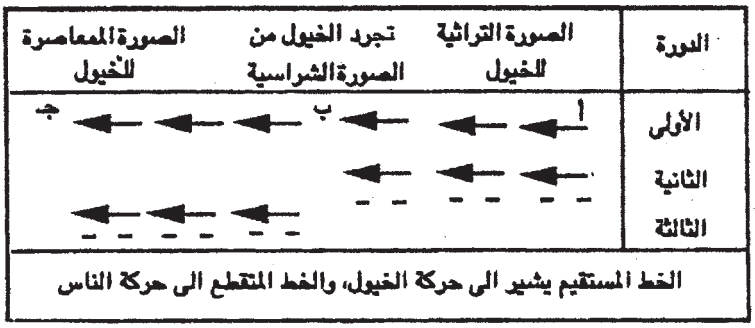
وفي المتعة المشتراة وفي المرأة الأجنبية تعلوك

تحت

ظلال أبي الهول

.....

إن نظرة متفحصة في هذه اللوحات التي كونت منها دورات القصيدة الثلاث الأولى. وهـي دورات أريد لها أن تقدم الرسالة التي حملتها القصيدة في الدورة الرابعة. فشكلت بؤرتها، كما ذكرنا، تبين لنا بوضوح أن الحركة الإيقاعية في هذا النص قد تكرر ترددها بين ثلاث نقاط، كما نرى في الرسم التالي:



قد بدأت الحركة الإيقاعية في الدورة الأولى من النقطة "آ" مارة بالنقطة "ب" لتنتهي بالنقطة "ج" وقـد عادت الحركة لتبدأ في الدورة الثانية من نقطة "آ" ولتنتهي في النقطة "ب" أما في الدورة الثالثة فقد بدأت هـذه الحركة من النقطة "ب" التي انتهت عندها في الدورة السابقة، لتصل إلى مداها في النقطة "ج".

يمكننا تلخيص ما سبق أن أثرناه هنا في النقاط الثلاث التالية:

1- للإيقاع الشعري مستويان: مستوى خارجي صوتي، ومستوى داخلي غير صوتي. أما الخارجي فهو حركة صوتية تنشأ عن نسق معين بين العناصر الصوتية في القصيدة. ويدخل ضمن هذا المستوى كـل مـا يوفره الجانب الصوتي من وزن، وقافية، وتكرار في المقطع الصوتي الواحد أو في الكلمة أو في الجملة، ومن محسنات بديعية، وما إلى ذلك.

وأما الداخلي فهو حركة موقعة في بناء القصيدة أو نسيجها، مجردة من عنصر الصوت. وهي حركة لا يتم إدراكها من خلال حاسة السمع أو البصر، وإنما من خلال فهم متكامل لنمو الحركة داخل البناء الكلـي للقصيدة.

2- الإيقاع الخارجي قابل بطبيعته للتعقيد والنمذجة.أما الإيقاع الداخلي فهو بطبيعته غيـر قابـل لـذلك. وهذا ما يجعل لكل نص شعري متكامل إيقاعه الداخلي الخاص به.

3- إن البحث في إيقاع القصيدة الداخلي، وفق هذا المفهوم، من شأنه أن يعمق فهمنا للنص الشعري، بل النص الأدبي بشكل عام، كما يعمق من إحساسنا بجماليات النص.

الهوامش

(1) خالد سليمان: "الإيقاع في شعر خليل حاوي"، مجلة أبحاث اليرموك (جامعة اليرموك)، مـــج7، ع1، 1989 (قيد الإصدار).

(2) محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1976، ص 43.

(3) A.Richards: principles of literary critcism, routledge and kegan paul, pr. 1976, p.103.

(4) نفسه، ص 106.

(5) عدنان بن ذريل: "الإيقاعات العربية"، مجلة المورد (العراق)، مج13، ع4، 1984، ص 13.

(6) أدونيس: مقمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط4، 1983، ص 94.

(7) مروان فارس: "في بنية الإيقاع عند حاوي". الفكر العربي المعاصـــر (بيـــروت) ع26، 1983، ص 50.

(8) الياس خوري: دراسات في نقد الشعر، مؤسسة الأبحاث العربية، وبيروت، ط3، 1986، ص 50.

(9) علوي الهاشمي: "جدلية السكون المتحرك: مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي" من بحوث مؤتمر النقد الأدبي الثالث، جامعة اليرموك، 24-1979/7/26.

(10) مجلة الكرمل، ع11، 1984، ص 48.

(11) ديوان البارودي: تحقيق علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار المعارف مصـــر، 1971، ج1، ص 252-258.

(12) ديوان إيليا أبو ماضي: دار العودة، بيروت، 5 ت، ص 191-214.

(13) ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت، ط2، 1972، ص 307-363.

(14) خالد سليمان: "الإيقاع في شعر خليل حاوي.."

(15) ديوان عبد الوهاب البياتي: دار العودة، بيروت، ط2، 1979، مج3، ص132-147.

(16) علي جعفر العلاق: "الشاعر العربي الحديث: رمـــوز وأســـاطير الشخصـــية"، الآداب (بيـــروت) ع 12/11، 1988، ص 10.

(17) أمل دنقل: الأعمال الكاملة، منشورات مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ت ص 330-334.

(18) عبلة الرويني: الجنوبي، منشورات مكتبة مدبولي، القاهرة د.ت. ص 118.

(19) نفسه، ص 172.