

علاقة الإيقاع بالدراسات الصوتية في أنشودة المطر لبدر شاكر السيّاب

الدكتورة آسية داحو

جامعة لونيبي علي - البليدة 2 .

ملخص الدراسة:

يعتبر الإيقاع من أساسيات الشعر العربي إلى درجة أنه يمكن اعتبار الشعر موسيقى قبل كل شيء، و أنّ عنصر الموسيقى فيه يُظهر أهمية المعاني و العواطف و الصور الشعرية. كما يعتبر حلقة وصل بالدراسات اللسانية كونه يعالج الأصوات، و الصوت بحد ذاته يلعب دوراً كبيراً في العملية الإيقاعية، و كانت أنشودة المطر الأرض الخصبة و القطعة الموسيقية المتناسكة و ثروة إيقاعية هائلة لتطبيق هذه الدراسة.

- إذن فيما تتمثل علاقة الإيقاع بالدراسات الصوتية ؟

الكلمات المفتاحية : الإيقاع؛ الصوت.

The rhythm is one of the basics of Arabic poetry to the extent that poetry can be considered music above all, and that the element of music shows the importance of meanings, emotions and poetic images.

It is also a link to linguistic studies as it deals with sounds, and the sound itself plays a big role in the rhythmic process. The rain song was the fertile ground, the cohesive piece of music and the tremendous rhythmic wealth of this study.

Key words: the rhythm ; the sound.

يعتبر الشعر أحد الفنون القولية، و مادته الأصوات اللغوية، و لما كانت هذه الأصوات ذا دلالة كان الشعر موسيقى و مضموناً ذا طبيعة خاصة لا يختلف في ذلك اثنان. يقول مُجدّ مندور عن الشعر الغنائي "...إنّ العنصر الموسيقي المتمثل في الوزن و الإيقاع و الإنسجامات الصوتية لا يزال بالغ الأهمية في هذا الشعر... حتى قال الرمزيون: إنّ الشعر موسيقى قبل كل شيء و إنّ العنصر الموسيقي فيه يُظهر أهمية المعاني و العواطف و الصور الشعرية ذاتها باعتبار أنّ الموسيقى هي أداة للإحياء، و الشعر عندهم إحياء أكثر منه تعبيراً لغوياً سريعاً واضحاً" (1).

فكان من أقدم تعريفات الشعر عند العرب أنه موزون مقفى، ذلك التعريف انتقل من أديب إلى آخر حتى عصرنا هذا، فالشاعر العراقي الرصافي يقول " إنّ الغناء و الرقص غريزتان في الإنسان كما أنّ النطق غريزة فيه، و ما الشعر إلا وليد هاتين الغريزتين، فإن النطق هو أسمى مظهر من مظاهر الشعور لما اقترن بالغناء تولّد الشعر، فالشعر لا يقال إلا لينشد، أو عبارة أخرى ليتغنى به، فلا بد فيه من الوزن و القافية لأن الغناء نغمٌ و إيقاع و هما لا يكونان إلا على تقاطيع متوازنة من الكلام" (2) فهنا يضع الوزن في الشعر مقابل النغم في الموسيقى و القافية في الشعر مقابل الإيقاع في الموسيقى، القافية إيقاع إذن. فمن هذا و ذاك ينطلق في أذهاننا إذن سؤال يدفعنا إلى البحث في هذا المجال.

فما الإيقاع إذن ؟ و ما علاقته بالصوت؟

I- الإيقاع : لغة و اصطلاحاً.

1- لغة: جاء في لسان العرب لابن منظور : الإيقاع من إيقاع اللّحن و الغناء و هو أن يوقع الألحان و يمينها" (3).

2- اصطلاحاً: يقول متيس لوسي MATTIS Lussy " الإيقاع هو الحياة، و الحياة هي الإيقاع" نجد الإيقاع هنا مسيطراً على كل شيء في الطبيعة و الإنسان، فالإيقاع نراه في نظام الكون ، في دوران الكرة الأرضية و توالي الفصول و تعاقب الليل و النهار و في أصوات الطبيعة من هدير الموج و هديل الحمام و حفيف الشجر" (4).

و في الإنسان نجد إيقاعاً منتظماً في جميع الأجهزة اللاإرادية مثل نبض القلب، و تعاقب الشهيق و الزفير في حركاته و سكناته من تبادل الأيدي و الأرجل في السير... و إذا ضيقنا مجال النظر على الفنون فنقول مع فنست داندي VINCENT Dundy " إنّ الإيقاع هو تنسيق النسب في المكان و الزمان تنسيقاً منظماً، إذ نجد فيه إيقاعاً تدركه بالسمع و في البصر في بعضها الآخر" (5).

و أما إذا اقتصرنا على الموسيقى فنقول مع السيدة أمين فهمي " إنّ الإيقاع هو تنظيم الأصوات المكونة إلى وحدات زمنية متساوية أو مختلفة و لا مانع أن تنقسم هذه الوحدات أيضاً إلى أجزاء متساوية أو مختلفة النسب من حيث الطول و القصر" (6) .

فإن صح أنّ القافية إيقاع انطبق عليها التعريف، فما هو إلا صورة موسيقية للصورة الأدبية التي وضعها إبراهيم أنيس في قوله " ليست القافية إلا عدة أصوات متكررة في أواخر الأطر و الأبيات من القصيدة و تكرر هذا يكون جزءاً من هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها و يستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرُق الأذان فترات زمنية منتظمة و بعد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن".

الإيقاع إذن:

" هو المروعة والإهمام في طريقة إصابة اللسان المنشد للعناصر الصوتية المترتبة في السياق التعبيري، تستلذ الأذن مسمعه حتى إذا انتظمت الانتظام الإيقاعي القائم على الاستواء والاعتدال والانسجام، اطمانت إليها نفسية الأعراب واتخذوها نموذجاً لسانياً بلاغياً" (7).

يقول أفلاطون " أن الفن الموسيقي أحد المحركات الرئيسية السامية للبشر فهي الصدق والحقيقة منذ بدء الخليقة" (8).

يقول صاحب نظرية الأدب " إن كل عمل أدبي في هو قبل كل شيء سلسلة من الأصوات ينبعث منه المعنى، العديد من الأعمال الفنية بما فيها الشعر و تلفت طبقة الصوت، الانتباه و تؤلف لذلك جزءاً من التأثير الجمالي"

تعريف الصوت اللغوي:

علاقة الصوت باللغة علاقة وثيقة، فاللغة أدائها الأصوات و قد عرفها ابن جني " بأنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم" (9). وعرفها سوسير "اللغة نظام من الإشارات تعبير عن أفكار" (10). و هذان التعريفان يجمعان بين الماهية و المهمة.

و يرى عبد الصبور شاهين "أن المستوى الصوتي للغة هو الأساس الذي يقوم عليه بناء مفرداتها و صيغاتها و تراكيبها إذا لا بد لدرس اللغة من دراسة أصواتها ، و كما يرى أن الكلمة هي الوحدة الأولى للغة و هي اسم أو فعل أو حرف و تتكون الكلمة من وحدات صوتية بسيطة أو مركبة تسمى (فونيمات)، و الفونيم كما جاء في معجم اللغة الفرنسية عنصر صوتي في اللغة المنطوقة يقوم على أساس أعضاء النطق و على أساس سمعي ، يصنف علم الأصوات الفونيمات إلى حركات و صوامت و أصناف حركات (أو أصناف صوامت) أما في علم الأصوات التشكيلي فإن هذا العنصر نفسه يعتبر وحدة متميزة للتعبير الصوتي" (11).

وقد صنف العلماء القدماء و المحدثون الأصوات اللغوية العربية وفق المخرج و درجة الصوت و طبيعته كالجهر و الهمس و الشدة و الرخاوة والانفتاح و الانطباق والصوائت والصوامت.

ويتصل بدراسة الأصوات اللغوي ما يطلق عليه الدارسون المقطع اللغوي.

المقطع اللغوي:

عرفه محمد الأنطاكي " المقطع هو مجموعة من الأصوات المفردة تقع بين كل انفتاح من انفتاحات الفم أثناء الكلام و بين الانفتاح الذي يليه أو بعبارة أخرى المقطع هو مجموعة من الأصوات المفردة تتألف من صوت طليق واحد مع صوت حبيس أو أكثر".

و يرى عبد الصبور شاهين " إن المقطع تقسيم طبيعي فوق البسيط للحدث اللغوي" (12).

مع الملاحظة أن المقطع الصوتي يتجاوز الكلمة الواحدة عند الوصل حيث يمكن أن ينشأ مقطع صوتي طويل من صامت + حركة قصيرة من آخر كلمة ثم صامت في أول كلمة تالية لها مثل (نور القمر) حيث تتكون الكلمتان من المقاطع التالية: نو + ر ل + ق + م + ر - طويل مفتوح + طويل مغلق + قصير + قصير + قصير.

يعتبر أحمد مختار عمر أن المقطع في الدراسات الصوتية ذو أهمية كبيرة و مردها إلى أن الكلمتين لا يستطيعون نطق أصوات الفونيمات (الوحدات الصغرى) كاملة بنفسها و إن استطاعوا فإنهم ينطقون الأصوات في شكل تجمعات هي المقاطع و لذا يقال إن المقطع يُخرج الفونيم إلى الحياة إذن فالمقطع يمثل درجة في السلم الهرمي للوحدات الصوتية التي يشكل كل منها أصغر وحدة تسبقه هي الفونيم.

ومنه الصوت اللغوي: هو أصغر وحدة منطوقة مسموعة يمكن الإحساس بها عند التحليل اللغوي، و لا يمكن النطق بها إلا من خلال مقطع يكون فيه الصامت مصحوباً بالصائت أو الصائت مصحوباً بالصامت (13).

وإذا كان الوصول إلى مكنون القصيدة من القيم البعيدة، يستوجب رحلة، يستوجب مطاردة يقطعها القارئ في صبر و أناة و عليه أن يعلم أن القصيدة مغامرة داخل كوكب اللغة لاختلاف لغتها عن لغة النثر العادية.

و قد أدرك الخليل بن أحمد الفراهيدي بلغة النبر أن اللغة تتألف من مجموع المفردات تتألف من أجزاء ، وهذه الأجزاء هي الحروف ، فلا بد إذن لمن يريد أن يدرس اللغة و يتفهم طبيعتها أن يبدأ من الحروف (وقد كان ترتيبه للحروف بحسب مخارجها من أقصى الحلق إلى الشفتين ترتيباً مبنياً على أساس علمي) (14).

و إذا اعتبرنا القصيدة مجموعة جمل متعاقبة و الجملة كلمات متعاقبة و الكلمات حروفاً متعاقبة، فإن الحروف ستكون بداية الرحلة إلى أنشودة المطر.

و الحرف صوت يخرج مع النفس مستطياً متصلاً حتى يعرض له في الحلق و الفم و الشفتين مقاطع ثنائية عن امتداده و استطالته (15).

ففي أنشودة المطر نلاحظ هيمنة حروف الحلق على القصيدة، و الحروف الحلقية هي التي تتخذ من الحلق مخارجها و هي (الحاء، الخاء، العين، الغين، الهاء، الهمزة) (16). فمعظم أبيات القصيدة إلا القليل منها تشتمل على حرف واحد حلقى أو بعبارة أخرى فإن مائة و واحد و عشرون بيتاً تضم مائتين و خمسين حرفاً حلقياً، و ما دامت الحلقية صفة تجتمع في طيها تلك الحروف ، تكفي الإشارة إلى حرف الحاء من هذه الحروف الستة إنه من النحنة، و النحنة تردد الصوت داخل الصدر أو ترجيح للصوت داخل القصبه الهوائية فهي أزمة تنفس و اختناق، فحروف الحلق هنا تعبر عن نحنة و اختناق و أي اختناق؟ (17) .

كأنّ طفلًا بات يهذي قبل أن ينام

بأنّ أمه التي أفاق منذ عام

فلم يجدها ثم حين لجّ في السؤال

قالوا له : بعد غد تعود... (18) [14 حرفاً حلقياً]

أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟

و كيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟

و كيف يشعر الوحيد فيه بالضياء

بلا انتهاء كالدم المراق، كالجياح (19) [11 حرفاً حلقياً]

و يكفي أننا نجد في مطلع القصيدة في البيتين الأول والثاني منها عشرة حروف حلقية ، و يكفي أننا نجد في البيت الأول خمسة حروف حلقية و في كلمة من كلمات البيت الأول نجد حرفاً حلقياً، و يكفي أنّ أول حرف في القصيدة هو حرف حلقى (عيناك).

أنشودة المطر، هي إحدى القصائد الأولى الجديدة في شعرنا العربي، حيث أنها تنطلق من الرمز لتصل إلى بناء القصيدة المركبة، (عيناك): الضمير المخاطب فيها أنثى أو عشتار واقفة في شموخها وكبريائها و عظمتها أمام شاعر جائم، يتهل و يصلي: عيناك غابة نخيل ساحة السحر. (20)

بل هي الطبيعة في فصولها المتقلبة، بل هي الأم، الأم الحقيقية التي ماتت عندما كان الشاعر صغيراً، هي الوجه الآخر لعشتار، و هنا يبدأ الحزن الشعائري الذي ينشره المقطع الأول في القصيدة ليتحول إلى حزن حقيقي.

ومن هذا الحزن يتجلى التحول الثالث في الرمز : إنه العراق المليء بالجياح و الحفاة، عراق ممتلئ بالصراع و التناقض.

وكل عام حين يعشب الثرى نجوع

ما مرّ عام و العراق ليس فيه جوع (21).

- إيقاع القصيدة بين التفعيلة و القافية.

أنشودة المطر: فيها مجموعة من الكلمات المفاتيح التي تتكرر ثنائياً.

أولاهـا: كلمة (مطر) حيث تتكرر: ثلاثة عشر مرة، ثم تليها كلمة (خليج): سبع مرات، ثم (الردى) و (العراق): خمس مرات، ثم (لطفل) و (المحار): أربع مرات.

و التكرار هنا يؤكد أولاً أهمية هذه الكلمات و دلالاتها الخاصة في القصيدة.

ثانياً: يعطي القصيدة إيقاعاً خارجياً لا علاقة له بالقافية، فتكرارها داخل الجملة يعطيها إيقاعاً في نهاية الجملة و في داخلها، مما يسمح للإيقاع الخارجي بأن يلف القصيدة بأسرها، من هنا لا يعود الروي عنصراً أساسياً في موسيقى القصيدة لأن القصيدة بأسرها تنبض إيقاعاً خارجياً هائلاً.

فأنشودة المطر قفزة إيقاعية واضحة تمتطي السحاب فيها بحر الرجز و ضابطه في بحر الأرجاز، بحر يسهل: مستفعلن مستفعلن مستفعلن (22).

فهو حمار الشعراء القدامى و المحدثين ليجعل منه السحاب حصاناً عربياً أصيلاً في بناء القصيدة ، و مع اكتشاف إمكانية كتابة الشعر على أساس وحدة التفعيلة بدلاً من وحدة البيت ، فتح الباب على مضارعيه أمام القصيدة العربية لتبدأ مغامراتها مع نفسها مغامرة استنطاق اللغة العربية أشكالاً إيقاعية جديدة، لم تألفها منذ زمن طويل، نتيجة سيطرة فكرة الانبعاث بقصائد تقلد أبا فراس و المتنبي ، اتخذ السياب من التفعيلة " مستفعلن " وحدة أساسية في بناء قصيدته، و هو بذلك يحاول التجرد من اللباس الفضفاض للشعر العمودي ، و يسعى على ارتداء لباس معدل تبني به القصيدة العصرية المريحة .

فالقافية برغم كل سحرها و إثارتها، نهاية يقف عندها خيال الشاعر مجبراً أو هي صرخة حمراء تصرخ بالشاعر: (قف) حين يكون الشاعر في منتهى اندفاعه و انسياحه "فتقطع أنفاسه، و تسكب الثلج على وقوده المشتعل، و تضطره إلى بدء الشوط من جديد" (23).

و في هذا السياق يقول نزار قباني " و قد ظلت القصيدة العربية حتى العشرينيات من هذا القرن، تلبس العباءة المحجازية و تشرب في الوقت نفسه الويسكي في فنادق القاهرة و بيروت و بغداد و دمشق" (24).

إيقاع القصيدة من حيث المبنى:

من خلال مبنى القصيدة تبرز لنا ثلاثة عناصر إيقاعية هي :

1- موسيقى الحرف: و يقصد بها النغم الصوتي الذي يحدثه الحرف و علاقة هذا النغم بالتيار الشعوري و النفسي في مسار النص الشعري و من المعروف أنّ لكل حرف مخرجاً صوتياً و لكل حرف صفات و مخارج الحروف و صفاتها و بينها و بين دلالة الكلمة علاقة شعورية ، و يعبر عن الحرف بالصوت اللغوي و هذه الأصوات تنوع بحسب مخارجها و واقعها اللغوي إلى الصوت المجهور و هو الذي يهتز معه الوتران الصوتيان اهتزازاً منتظماً و يحدثان صوتاً موسيقياً تختلف درجته حسب هذه الهزات أو الذبذبات في الثانية و الأصوات الماكنة المجهورة في اللغة العربية هي " ب، ج، ز، ط، ع، غ، ل، م، ن، ض، د".

2- الصوت المهموس: هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النطق به، و هي " ت، ح، ص، ف، ك، هـ، س، ش، ث " + خ

مثال: عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر (25).

اختار الشاعر في هذين البيتين حرف "راء" رويًا لقافية معظم أبياتها و القافية نوع من الترجيح الصوتي المتكرر الشديد الصلة بغنائية اللغة العربية، و حرف "راء" له قيمة صوتية موسيقية تتناسب وجود القصيدة و إيقاعها الحزين و المؤلم فالراء صوت لثوي متوسط مجهور تكراري منفتح يناسب هذه الظاهرة ، كما حرص الشاعر على الجهرية في

ضوء تلك الظاهرة ، ذلك لأنه أراد إظهار ما في الصوت من قوة ، و هناك ظاهرة تؤكد القيمة الصوتية لموسيقى الحرف في هذين البيتين يكرر الشاعر حرف "راء" هذا الصوت المجهور القوي ، أربع مرات فالشاعر يحاصرنا بهذا الحرف الذي يحوله إلى مناخ موسيقي، يتحقق و طبيعة التجربة و قصيدة بدر شاكر السياب "أنشودة المطر" تعد تجربة متميزة و الجانب الإيقاعي فيها له نفاذه و تأثيره، فموضوع القصيدة و تجربة الشاعر و انفعالاته مطابقة لإيقاعها و الحروف نفسها بإيقاعها الصوتي تصور هذه الانفعالات. فحرف المد المتواجد في أغلب كلمات البيتين خاصة و القصيدة عامة يعطي لإيقاع البيت هدوء لو كان الشاعر بهذا الإيقاع البطيء يطالب من القارئ البقاء أو التريث.

و قد اتضح لنا بمراجعة أنشودة المطر أنّ عنايته قد انصرفت إلى صوت بعينه من أصوات اللين، و هو صوت ألف المد...

مثل: عيناك حين تبسيمان تورق الكروم

و ترقص الأضواء كالأقمار في نحر (26)

ومثل هذه العناية بهذا الصوت من أنها أن تؤكد حرص الشاعر على تحقيق البطيء الموسيقي فيه القصيدة فإن هذا الصوت من أطول الأصوات في اللغة العربية. و المفتاح الصوتي يكون إما حرف الروي أو حركته أو حركته و يكون إما حركة طويلة أو قصيرة و إما حرفا، و قد توصل إلى أنّ الراء هي المفتاح الصوتي لأنشودة المطر ، و سار في بناء قصيدته على نظام خاص مغاير لنظام القصيدة التقليدية حيث جعل نظام التفعيلة أساسا لقصيدته بدلا من نظام الشطرين و راح يعبر عن أفكاره في حرية وانطلاق غير مقيد لا بالوزن و لا القافية فاعتمد على التفعيلة.

فالتفعيلة إذن هي الأساس الذي أقام قصيدته و كان على التفعيلات يتغير من بيت إلى آخر تبعا لتغيير المعنى وامتداد الفكرة و يلاحظ هنا أن القافية تتغير بعد كل بيتين،

تثائب المساء و الغيوم ما تزال

تسح ما تسح من دموعها الثقال

كأن طفلا بات يهذي قبل أن ينام

بأن أمه التي قد أفاق منذ عام (27)

وقد اعتمدت نظريات حديثة في هذا لتحليل النصوص الشعرية كنظرية تحليل الأوزان على فكرة أن الإيقاع تابع للتجربة التي يخضع لها الشاعر أثناء صياغته لشعره فقد يكون الإيقاع هادئا مطمئنا موحيا بالسلامة أو الحزن أو الكآبة و نجد معنا داخلها في القصيدة في الوحدة الأولى و الثانية توحي بالحزن و الكآبة ضف إلى هدوئها و ساعد في تكوين هذه الإيقاع الحروف التي زادت من إيقاع الحزن و الكآبة و أضفت على القصيدة بعدا جماليا خاصا.

ففي الوحدة الأولى و الثانية نجده استعمل حرف "العين" و هو صوت حلقي مجهور منفتح و كذلك حرف "الحاء" و هو صوت حلقي رخو مهموس منفتح و "الهاء" و هو صوت حنجري رخو مهموس منفتح و "الفاء" شفوي أسناني رخو مهموس منفتح و يمثل حفيف الحاء و الهاء و العين و الفاء لذلك المهم.

و الحزن الذي خالط قلب الشاعر هو همّ يريد الشاعر أن يخرج به من دائرة الإحساس إلى دائرة الغناء و الشعر و تمثل لفظة مطر محورا لاقتزان اللذة و اللهنة في قول الشعر و الألم لما هو كائن في تجربة واحدة و يمثل تفشي الشين في الوحدة الثانية و تدافع الكلمات فيها " الموت و الميلاد و الظلام و الضياء " (28)، تمثيلا صوتيا لذلك.

و في الوحدة الثالثة نجد الأصوات الانفجارية أي الشديدة "كالباء" و هي حرف شفوي شديد مجهور منفتح (29)، و "الجيم" و هي صوت غاري متراخ مجهور منفتح و "التاء" صوت أسناني لثوي شديد مهموس منفتح إلى جانب "الراء" وردت 21 مرة و الراء صوت لثوي متوسط مجهور تكراري منفتح و هذه الوحدة تمثل قصة الحركة التي بدأت بالوحدة الأولى هادئة سارت في مستوى صاعد حيث بينت لنا لحظة من الاندفاع و الانفعال فشكّلت نغما موسيقيا (30).

ضف إلى ذلك الضجيج الداخلي في الكلمات الدال على الحركة الانفعال " أسمع القرى تنن"" يصارعون بالمجاديف بالقلوع" عواصف الخليج و الرعود" حيث نده استعمل الشدية الدالة على هذا الإيقاع الصوتي و في الوحدة نفسها نجده استعمل أو كثف من حرف الراء محدثا ذلك الرنين و الجناس الصوتي الذي يترآكب مع غيره من الحروف في تشكيل صوتي للتجربة "المحار"، الردى، الرجال".

و في الوحدة الرابعة نلاحظ تنابع "الفاء" و "التاء" و "النون" في كل بيت و هذا ما يمثل صوتيا لما يشبه الحيرة التي تعتري الشاعر.

و أعطى صوت " الراء" المكرر:

يا خليج يا واهب المحار و الردى

أناء أسمع العراق ينحز بالرعود

و يخزن البروق في السهول و الجبال (31)

نوعا من السرعة في حركة الإيقاع ثم تنابعت الراءات في الوحدة الرابعة (الرجال، الرياح، أثر، يشرب، المطر، القرى، المهاجرة، الرعود، مطر) بصورة أحدثت ما يشبه التسارع في الحركة الصوتية و الإيقاعية و هي سرعة تتفق و لقصيدة فيها أيضا أكثر حروف المد في الكلمات (الغلال ، العراق، الغراب، الجراد، الحصاد،...) و هو يعبر عن محاولة التنفيس عما يختلج في أعماق النفس و محاولة التخلص اللاشعوري من عبئها و على ذلك تؤكد تؤكد بأن الموسيقى في الشعر تستطيع أن تقوم ببناء متكامل يجمع بين التأليف الصوتي و النفسي.

و الوحدة الثالثة جاءت معبرة عن نوع من التوقف العقلي و النفسي أمام تلك الحقائق المتتابعة في حدة و حتم و حسم و قد انتظم الاستفهام الوجودي إيقاع هادئ و تراكيب البيت الأول و الثاني معنى إيقاعيا و بعدا صوتيا.

أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟

وكيف تشج المزاريب إذا انهمر؟

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياء؟ (32)

وقد حقق الشاعر نوعا من التوازن الصوتي و الجناس و ضياء جياح.

وقد استخدم الشاعر تشكيلا صوتيا أشعرا بموقف الشاعر لكن الذي لا ينكر أن هذا التشكيل إذا كان قد أعطى التجربة و لعب و عمقا و صدى.

و في الوحدة الثانية تكرر " السين " و هي صوت أسناني لثري رخوي من أصوات الصغير و هو منفتح مهموس.

وكذلك "القاف" صوت لهوي شديد مهجور مهموس (33).

هذا التوازن الصوتي بين الشدة و الرخاوة و بين المهجر و الهمس نوع من التوازن الصوتي الذي يناظر التوازن الموضوعي الذي يسعى الشاعر تحقيقه يوجه من الوجه.

إيقاع الكلمة:

إنّ للكلمة إيقاع مؤثر في موقعها من النص و في دلالتها اللغوية و الإيحائية و ذلك ما يسمونه بالجرس اللفظي و له صلة أكيدة بالموسيقى.

في الوحدة الأولى نجده:

دفع الشتاء فيه وارتعاشه الخريف

الموت و الميلاد و الظلام و الضياء (34).

هذا الطباق و توازن الجمل أوضح لنا الطبيعة التناقضية التي تولد الحركة توازن الطباق الدفء و الارتعاش، الشتاء ، الخريف ثم الموت و الميلاد و الظلام و الضياء تناقض بسيط و واضح هنا أيضا يبرز أهمية الصورة الشعرية كعنصر إيقاعي إذ تكسب الأذن لفته إلى معرفة ما وراء تلك الكلمات ، فالجملية الشعرية تبحث عن جميع إمكانيات

إيقاعها و تقدم تنوعاً يبدو غريباً في مقترن الصورة الشعرية في هذه القصيدة ، كما أنه استند إلى واو العطف من أجل أن تشكل علاقات ضبط داخل قراءات الإيقاع و

نجد هذا في و تفرقان و دغدغت و غن و حماس، و يلفث و يثر...

ضف إلى استعماله الجناس الذي يسهم بشكل رئيسي في الإيقاع العام للقصيدة (خليج، نشيج، الكروم، النجوم...).

وقد استخدم الكلمات الإيقاعية:

كركر الأطفال في عرائش الكروم

و دغدغت صمت العصافير على الشجر (35).

و في الكلمة كركر: " الكاف" هو صوت طبقي شديد مهموس منفتح و "الراء" صوت لثوي متوسط مجهور تكراري منفتح، هذا التوازن الصوتي بين الهمس و المهجر في

الكلمة الواحدة أعطت نوع من السرعة الصوتية.

ضف إلى ذلك أن هناك بين الهيئتين التي تتخذها الصبغ و مدلولاتها و يذكر من ذلك المصادر الرباعية : كركر، دغدغت، الدالة من السرعة و التكرار حيث ربطت بين

محسوس الأصوات و محسوس الأحداث.

و الجملة الشعرية توقع داخل تداعيات الجمل و الجملة هي جزء من المقطع الشعري بأسره لذلك يأتي إيقاعها الأساسي من خارجها و من وحدتها داخل المقطع حتى الجمل

التي تتداعى فيها الكلمات" يا واهب اللؤلؤ و المحار و الردى" فإن إيقاع تنالي الكلمات لا يأخذ مداه الفعلية إلا في المقطع حيث تأتي اللازمة الإيقاعية "مطر، مطر،

مطر" لتضع هذا التتالي في تنال إيقاعي أكثر شمولية يلف إيقاع الجملة الواحدة في إيقاع القصيدة بأسرها.

و من هنا يظهر لنا توحيد أصوات القصيدة مما أعطى دفعا إيقاعيا خاصا.

و من هنا يظهر لنا نماذج بين الشعر و موسيقاه يحدد العلاقة بين الإيقاع الموسيقي و حركة نمو القصيدة و تدفقها في إطارها الفني.

و في الشعر العربي نجد الاهتمام و مراعاة الأزمة محددة لكل مقطع أو عن طريق مراعاة النبر في المقطع أو الضغط المستلزم قوة صوتية ذات رنين . خاصة في

أصبح بالخليج: يا خليج

يا واهب اللؤلؤ و المحار و الردى

فيرجع الصدى كأنه النشيج (36).

و قد برع الشاعر في جعل الإيقاع جزءا ملتصحا يوزن القصيدة واستطاع أن يجعل جرس الموسيقى يرن صداه في إيقاعات الأصوات و الحروف نحو : الردى، الصدى، و

يرجه المجداف و هنا ساعة السحر.

ونجد السياب يمثل قمة البراعة في قصيدته حيث ربط بين الكلمة و جرسها و اللفظ و إيقاعها و تتجلى هذه القيمة الصوتية التي تؤكد العلاقة بين الصوت و المعنى و

الصوت و الإيقاع .

كما لاحظنا سابقا استخدام الشاعر الفعل ككرر و دغدغت و يقصد به التكرير و هذا النوع يدل على هذه الأصوات. ضف إلى ذلك الإيقاع الباطني الذي تحسه ولا تراه تدركه ولا تستطيع أن تقبض عليه و يمكن في تعادل. النغم عن طريق مدات الحروف حيناً أو عن طريق استعمال حروف مهموسة أو مجهورة تتساوى مع الإطار الموسيقي العام للقصيدة.

و القيم الصوتية في النص الشعري، لا تعني الحركة فقط ولا بالصوت فقط أنّ السكنة أيضاً دلالتها ومعناها وإيحائها في عالم الموسيقى و دنيا الشعر، فالصمت نفسه يتحدد بالإضافة للكلمات و السكنة في الموسيقى إنما تأخذ معناها من أصناف ما يجاورها من ألحان فالصمت على هذا الاعتبار من لحظات الكلام و السكوت رفض الكلام.

لقوله في القصيدة

مطر...

مطر...

مطر... (37).

و ظاهرة السكوت التي تعد شكلاً إيقاعياً تكون لحظة الإنشاد الشعري و جذب السامعين إليها. ضف إلى ذلك على الصوت وانخفاضه أثناء الإنشاد الشعري له تأثيره الخاص فلكل حالة ما يناسبها من الصوت علواً و جهراً استعمال الحروف المجهورة و الشديدة الجيم، الراء و العين و الباء، تدل على الانفعال لابد أن تعود.

أصبح بالخليج: يا خليج

يا واهب اللؤلؤ و المحار و الردى

فيرجع الصدى كأنه النشيج (38).

انخفاضاً و همساً استعمال الحروف المهموسة : الحاء، السين، التاء و الفاء تدل على الهدوء

عينك غابتا نخل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عينك حين تبسمان تورق الكروم (39).

إيقاع الجملة الشعرية:

السياب في اعتماده على اللغة التراثية كان يستعين في أنشودة المطر بالطباق و الجناس و بمحسنات لفظية أخرى:

دفع الشتاء فيه و إرتعاشة الخريف

و الموت و الميلاد و الظلام و الضياء

فستفيق ملء روعي رعشة البكاء

ونشوة و حشية تعانق السماء (40).

و هذه الاستعانة بتشابك مع الهدف العام للقصيدة الذي يسعى إلى إبراز التناقض " الموت و الميلاد" و " الظلام و الضياء" فيلعب الطباق دوراً إيقاعياً بجانب بعض الكلمات التي تحمل في ذاتها و طياتها رنات مؤثرة إيقاعية مؤثرة.

كركر الأطفال في عرائش الكروم

و دغدغت صمت العصافير على الشجر (41).

أنشودة المطر و الجملة باعتبارها جزءاً من المقطع الشعري بأسره يأتي إيقاعها الأساسي من مخارجها و من وحدتها داخل المقطع، و إن الجمل التي تنداعي فيها الكلمات (يا وهب اللؤلؤ و المحار و الردى) نجد إيقاع تناليها و تتابعها لاغ يأخذ مداه إلا في المقطع و حيث تأتي اللازمة الإيقاعية (مطر، مطر، مطر) لتصنع هذا التتالي في ونبرة إيقاعية أكثر شمولية تنسج إيقاع الجملة الواحدة في إيقاع القصيدة بأسرها.

2- المخاطبة:

منذ بداية القصيدة يرتفع صوت الشاعر مخاطباً ينظر إلى العينين الشاهقتين يخاطبها بشكل مباشر.

أعلمين أي حزن يبعث المطر؟ (42).

أمام العينين يرتفع المثنى عالياً مدوياً ليعطي إلى جانب إيقاعه المحدود إيقاعاً سحرياً يشبه القافية الداخلية.

عينك غابتا نخل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عينك حين تبسمان تورق الكروم

3- إيقاع الصورة:

عند تحليل الصورة في القصيدة يتجلى الدور العميق الذي تؤديه بوصفها المبنى التفصيلي للقصيدة، فقراءتها للصورة خارج دورة الإيقاع يجعلها غامضة مبهمه و لا تفهم إلا في إطاره، ذلك لأن الصورة جزء لا يتجزأ من الإيقاع و يبدو ذلك جليا فيتراكم التشبيهات و توازن الجمل. و منذ أن كنا صغارا كانت السماء تغيم في الشتاء و يهطل المطر (44).

أنشودة المطر هي قطعة موسيقية متماسكة، هي ثروة إيقاعية متمردة تمكنت من أن تنقل القصيدة العربية الجديدة من قيود الوزن و عبودية القافية إلى قدرة التحرر الهائلة، هي نقطة تحول بارزة في الشعر العربي تجسد مرحلة انتقالية و ثابتة و تفتح الباب واسعا أمام انتفاضة القصيدة الجديدة، أنشودة تسجل منعطفًا في تاريخ الشعر العربي المعاصر في بحثها عن إيقاع خاص و محاولة استخدام جديدة للتفعيله الخليلية. (45)

قائمة المصادر و المراجع:

1. أحمد فروخي، التجويد الواضح ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع 1981
2. أسعد أحمد علي و فكتور الكك، صناعة الكتابة ، دار السؤال دمشق 1981.
3. إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد ط1، 1989- ط2 ، 1991.
4. ابن جني ، الخصائص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4 ج1.
5. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر بيروت. ط3 سنة 2004.
6. العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري ، دار الأديب للنشر و التوزيع ط2005.
7. بدر شاكر السياب - الديوان ، دار العودة بيروت 1971.
8. حسن عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني: دراسة نظرية و تطبيقية في الشعر الجاهلي، دار الثقافة للنشر القاهرة ط1.
9. حسن نصار، القافية في العروض و الأدب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة ط1-2006.
10. صبري المتولي ، الأصول النظرية و الدراسات التطبيقية لعلم التجويد القرآني، دراسات في علم الأصوات ، مكتبة زهراء الشرق مصر.
11. رمضان عبد الله، أصوات اللغة العربية بين الفصحى و اللهجات، مكتبة بستان المعرفة 2006.
12. شهاب الدين أبي العباس أحمد بن عباد بن شعيب القنائي المعروف بالخواص، الكافي في علمي العروض و القوافي، مكتبة الثقافة الدينية القاهرة ط1-1427هـ - 2006م.
13. محمد عزام، الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1995.

المجلات :

1. القلم ، مجلة محكمة يديرها أساتذة من قسم اللغة العربية ، جامعة وهران العدد 03 السنة 2006.

الهوامش

1. حسين نصار، القافية في العروض و الأدب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة ط1-2006، ص 34.
2. المرجع نفسه ، ص 36.
3. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر بيروت. ط3 سنة 2004 مادة وقع، ص 263
4. حسين نصار ، القافية في العروض و الأدب، ص 34.
5. المرجع نفسه ، ص 34.
6. العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، دار الأديب للنشر و التوزيع ط2005، ص 41.
7. العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، ص 41.
8. ابن جني، الخصائص، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط4، الجزء الأول، ص 33.
9. حسن عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، دراسة نظرية و تطبيقية في الشعر الجاهلي، دار الثقافة للنشر القاهرة ط1، ص 13
10. العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، ص 44.

11. حسن عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني ص 15.
12. صبري المتولي، الأصول النظرية و الدراسات التطبيقية لعلم التجويد القرآني، دراسات في علم الأصوات، مكتبة زهراء الشرق مصر ص 41.
13. مجلة القلم ، العدد 03 ، الصوت في اللغة ، 2006 ، ص 15.
14. أسعد أحمد علي و فكتور الكك، صناعة الكتابة ، دار السؤال دمشق 1981 ص 172.
15. أحمد فروخي، التجويد الواضح ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع 1981 ص 24.
16. حسن عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، دراسة نظرية في الشعر الجاهلي، ص 15.
17. بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، بيروت، ص 475.
18. المصدر نفسه ص 476.
19. المصدر نفسه ص 476.
20. نفسه ص 479.
21. شهاب الدين أبي العباس أحمد بن عباد بن شعيب القنائي المعروف بالخواص، الكافي في علمي العروض و القوافي، مكتبة الثقافة الدينية القاهرة ط 1-1427 هـ -2006 م. ص 73.
22. محمد عزام، الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1995 ص 122.
23. المرجع نفسه ص 102.
24. نفسه ص 102.
25. نفسه ص 102.
26. نفسه ص 102.
27. بدر شاكر السياب ، الديوان ، ص 272.
28. المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.
29. رمضان عبد الله، أصوات اللغة العربية بين الفصحى و اللهجات، مكتبة سنان المعرفة 2006، ص 33.
30. حسن عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني ، دراسة نظرية و تطبيقية في الشعر الجاهلي ، ص 41.
31. بدر شاكر السياب، الديوان، ص 272.
32. المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.
33. رمضان عبد الله، أصوات اللغة العربية بين الفصحى و اللهجات، ص 36.
34. بدر شاكر السياب، الديوان ص 172.
35. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
36. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
37. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
38. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
39. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
40. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
41. المصدر نفسه، ص 447.
42. المصدر نفسه ص 479.
43. المصدر نفسه ص 472.
44. المصدر نفسه ص 472.
45. إلياس خوري ، دراسات في نقد الشعر ، دار ابن رشد ط 1، 1989 ، ط 2 ، 1991 ، ص 58.