

الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة

الدكتور: خالد سليمان
جامعة اليرموك - الأردن -

ملخص

تقدم هذه الدراسة مفهوما معاصرا و متطورا لإيقاع

القصيدة . ويرتكز هذا المفهوم على نقطتين أساسيتين، هما :

1 للإيقاع الشعري مستويان : المستوى الخارجي الصوتي،
و المستوى الداخلي غير الصوتي . أما المستوى الخارجي فهو
حركة صوتية تنشأ عن نسق معين بين العناصر الصوتية في
القصيدة. ويدخل ضمن هذا المستوى كل ما يوفره الجانب الصوتي
من وزن وقافية وتكرار، ومحسنات بديعية، وما إلى ذلك و أما
الداخلي فهو حركة موقعة في بناء القصيدة أو نسيجها، مجردة
من عنصر الصوت. وهي حركة لا يتم إدراكها من خلال حاسة
السمع أو البصر، و إنما من خلال نمو الحركة داخل البناء الكلي
للقصيدة.

2- إذا كان الإيقاع الخارجي قابلا، بطبيعته، للتقعيد
والنمذجة، فإن الإيقاع الداخلي غير قابل، بطبيعته، لذلك. وهذا ما
يجعل لكل نص شعري متكامل إيقاعه الداخلي الخاص به.

ما الإيقاع الداخلي ؟

العلاقة بين الإيقاع "rythm" لغة و مصطلحا، وبين الحركة المنتظمة علاقة قائمة كثيرا ما أكد عليها الباحثون، ليس في اللغة العربية وحدها، وإنما في اللغات الأوروبية التي اشتقت مصطلحها من الكلمة الإغريقية "ruthmos" (1). وقولهم "حركة منتظمة" يعني حركة تتوافر فيها عناصر معينة، لخصها بعضهم في ثلاثة عناصر أو "لوازم" هي: النسبية في الكميات، والتناسب في الكيفيات، والنظام و المعاودة 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. Richard، عن عملية التوقع هذه بقوله: "إن هذا التوقع، في أساسه، لا شعوري. فتعاقب المقاطع على شكل أصوات أو صور لحركات الكلام من شأنه أن يهيئ الذهن لتعاقبات أخرى من هذا النمط دون غيره" (3).

ومن هنا جاء تعريف هذا الناقد للإيقاع مركزا على عنصر الصوت فيه، كما يركز على أهمية عنصر التوقع، فقال: "هذا النسيج الذي يتألف من التوقعات و الإشباكات وخيبة الظن والمفاجآت التي يولدها سياق المقاطع هو الإيقاع" (4).

والصلة بين الإيقاع في الشعر وبين الإيقاع في الموسيقى صلة قائمة باستمرار. ولعله مما تجدر الإشارة إليه في هذا السياق أن مفاهيم علم العروض ومصطلحاته، مما هو متعلق بالشعر في العربية، كانت هي الوسائل الأولى إلى شرح الإيقاع الغنائي، حيث أخذ الموسيقيون العرب في القديم يسировون في تدويناتهم و أبحاثهم على نهج علم العروض في تقطيع أزمنة النغمات إلى

(1) خالد سليمان: «الإيقاع في شعر خليل حاوي»، مجلة أبحاث اليرموك

(جامعة اليرموك)، مج 7، ع 1، 1989 (قيد الاصدار).

(2) محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1976: ص 043

3- A. RICHARD: PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM, ROUTLEDGE AND KEGAN PAUL, 1976. P 103.

(4) نفسه، ص 106

وحدات من التفاعيل. وعندما تعرضوا لشرح 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 قاصرا على الدراسات العربية، بل ينطبق على كثير من الدراسات الغربية أيضا.

لقد بدأ الحديث أخيرا يتجه إلى ملاحظة مستويين في الإيقاع: مستوى خارجي، ومستوى داخلي. لكن الذي يلاحظ أيضا أن الحديث في المستويين ما زال يقتصر على الجانب الصوتي. ذلك أن كثيرا من هذه الدراسات التي تتحدث عن الإيقاع تجعل الإيقاع في مستواه الخارجي يتمثل في الوزن، والقافية، وما يلحق بهما من تنويع، بينما تجعل الإيقاع في مستواه الداخلي يتمثل في ما يتوفر في النص الشعري من قواف داخلية، وضروب بديع، وحروف مد أو حلق أو همس، وما إلى ذلك، ومدى الانسجام بين هذه الظواهر وبين جو القصيدة، أو تجربة الشاعر، أو نفسيته.....الخ.

وعليه فإننا نجرؤ على القول هنا، إن كثيرا من تعريفات الإيقاع الداخلي مما نقرؤه- وليكن كلامي قاصرا على العربية، احترازا- لم تنجح حتى الآن في تعريفه بشكل واضح يحدد دلالته ويميزه من المستوى الآخر للإيقاع، أي المستوى الخارجي، وهو المستوى الصوتي، كما قلنا. و يكفي في هذا المقام أن نشير إلى عدد من هذه التعريفات لنتبين مقدار الانفلات الذي ما زال يحيط بمفهوم الإيقاع الداخلي، وشيوع الخلط بينه وبين الإيقاع الخارجي.

يقول أدونيس عن الإيقاع، وإن كان لا يسمى هذا الإيقاع صراحة إيقاعا داخليا(6):

الإيقاع في اللغة الشعرية لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم :
القافية، الجناس، تزاوج الحروف و تنافرهما، هذه كلها مظاهر أو
حالات خاصة من مبادئ الإيقاع و أصوله العامة. إن الإيقاع يتجاوز
هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل فيما بين النفس و الكلمة ، بين
الإنسان و الحياة .

(5) عدنان بن ذريل: «الإيقاعات العربية»، مجلة المورد(العراق)، مج 13، ع 4، 1984، ص13.

(6) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط 4، 1983، ص 94.

ويقتبس الدكتور مروان فارس هذا التعريف لأدونيس، ويـزيد عليه قائلا(7):

« انطلاقاً من هذه الوجهة التي تعيد الإيقاع إلى الداخل، تتولد الحاجة لقياس التناسق و التساوي و التقارب، وحتى التضاد و الانكسار للتوصل إلى الترتيب الذي تقوم عليه القصيدة». ويقول الياس خوري في دراسة تناول فيها قصيدة بدر شاكر السياب «أنشودة المطر» وهو بصدد التفريق بين مستويي الريقاع الداخلي والخارجي(8):

« لم يعد الوزن حاجزاً. صارت التفعيلة إطاراً. الشاعر هو الذي يحدد عبر الإيقاعين الداخلي و الخارجي إيقاع قصيدته. مع هذه الحرية النسبية لم يعد هناك من ضابط سوى مبنى القصيدة نفسها، نموها الدرامي، وعلاقاتها الداخلية، وكلماتها و صورها.»

ولعل التفريق بين الإيقاعين الداخلي و الخارجي الذي ورد في بحث للدكتور علوي الهاشمي قدم لمؤتمر "النقد الأدبي الثالث" الذي عقد في جامعة اليرموك في شهر تموز من عام 1989، يعتبر خطوة جيدة في هذا السياق، من حيث تمييزه بين المستوى السمعي/ الصوتي و المستوى الفكري/ البنائي للإيقاع(9).

إن من شأن هذا الانفلات في مفهوم مصطلح الإيقاع الداخلي و الخلط بينه و بين الإيقاع الخارجي، أن يجعل الحديث فيه، ، وفي تتبعه في النص الشعري حديثاً مشتتاً وغير مقنع. لننظر في هذا المقطع من قصيدة محمود درويش " يطير الحمام"(10).

(7) مروان فارس :«في بنية الإيقاع عند حاوي»، الفكر العربي المعاصر

(بيروت) ع 26، 1983، ص 73.

(8) الياس خوري: دراسات في نقد الشعر، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 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، ع 11، 1984، ص 48.

يطير الحمام
يحط الحمام
أعدّي لي الأرض كي أستريح
فإنني أحبك حتى التعب..
صباحك فاكهة للأغاني
وهذا المساء ذهب
ونحن لنا حين يدخل ظل إلى ظله في الرخام
و أشبه نفسي حين أعلق نفسي
على عنق لا يعانق غير الغمام
وأنت الهواء الذي يتعري أمامي كدمع العنب
وأنت بداية عائلة الموج
حين تشبث بالبر، حين اغترب
وإنني أحبك أنت بداية روعي و أنت الختام
يطير الحمام
يحط الحمام

أننا حين نتكلم عن إيقاع هذا المقطع المتمثل في تكرار التفعيلة "فعولن" التي بنيت عليها القصيدة، وحين نتكلم عن تردد مجموعة من القوافي فيه: ذهب/ تعب/ عنب/ اغترب، رخام/ غمام، حمام/ ختام، وحين نتكلم عن توازن قائم على تضاد الألفاظ فيه: يطير/ يحط، صباح/ مساء، موج/ بر، استريح/ تعب، وحين نتكلم عن تردد بعض الحروف في كلمات متعاقبة أو متقاربة، مثل "اللام" في: يدخل/ ظل/ إلى ظله، 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، و في 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 عن 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 و تماثل وانتظام، 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 بدورها، لكن هذه الحركة تتشكل في البناء الداخلي للقصيدة، أو في نسيجها غير الصوتي، وهي حركة مستترة غير مسموعة، كثيرا ما تظهر نفسها على شكل صورة متماثلة متكررة منسجمة مع حركة القصيدة ورسالتها.

ولكن هل ينبغي اعتبار كل حركة في نسيج القصيدة إيقاعا؟ الجواب: كلا. فكما أن سقوط اللقلم، 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

و صورها، إذا لم يتوفر فيها ما اشترط في حركة الإيقاع الصوتي من تماثل وتكرار وانتظام و توقع، فإنه لا ينبغي اعتبارها إيقاعا. ولمزيد من التوضيح، سنشير إلى نصين شعريين تقليديين، وذلك حتى لا ينصرف الظن إلى أن الإيقاع الداخلي - بهذا المفهوم الذي أوردناه - يقتصر على القصيدة المعاصرة فقط.

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

ترحل من وادي الأراكاة بالوجد فبات سقيما لا يعيد ولا يبدي (11)

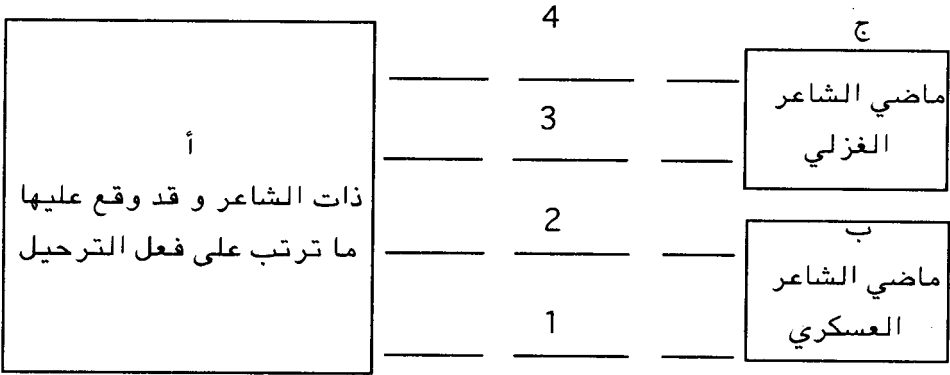
يمكن القول أن إيقاعها الداخلي تشكل من حركتين رئيسيتين، وتكونت كل منهما بدورها من حركتين فرعيتين. بدأت الحركة الأولى من نقطة تمثل ذات الشاعر وقد وقع عليها ما ترتب على فعل الترحيل من آثار نفسية مدمرة، إلى نقطة أخرى من ماضيه تمثل الفترة العسكرية من حياته (نقطة:ب) . أما سبب هذه الحركة فهو محاولة الشاعر العثور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

(11) ديوان البارودي: تحقيق على الجارم و محمد شفيق معروف، دار المعارف،

مصر، 1971، ج 1، ص 252-258.

● الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة
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 (ج)، 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 يترد إلى الذات في لحظتها الحاضرة متملسا فيها ما عجزت عنه الحركتان، لتنتهي القصيدة بافتخار الشاعر بذاته، في لحظتها الحاضرة، كما قلنا. و يمكن لنا تمثل الحركتين من خلال الرسم التوضيحي التالي :



وفي قصيدة للشاعر المهجري إيليا أبي ماضي (1890-1597) بعنوان "الطلاسـم" (12)، نرى حركة داخلية تشكل إيقاعا أكثر تنوعا مما رأيناه في قصيدة البارودي. و يمكن تمثل هذه الحركة على النحو التالي :

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

أ	_____	_____	_____	الفكر	التفسير العقلي
	_____	_____	_____		
	_____	_____	_____		
الشاعر:	_____	_____	_____	د القصر/ الكوخ ج المقابر	التفسير المادي
حيـرة	_____	_____	_____		
_____	_____	_____	_____		
تساؤل	_____	_____	_____	ب الدير	التفسير الديني
_____	_____	_____	_____		
_____	_____	_____	_____		

و تبدأ حركة القصيدة من النقطة (أ) التي تمثل الشاعر و قد تملكته مجموعة من التساؤلات حول مجموعة من القضايا المتعلقة بأصله و خلقه كإنسان، و مرحلة حياته و مصيره ، وهل هو مخير أم مسير ؟ إلى غير ذلك من تساؤلات شغلت الإنسان، وما زالت، منذ وجد. و إذ كان الإنسان قد وقف أمام هذه التساؤلات و حاول أن يجد لها تفسيراً من خلال أساطيره . أو من خلال فلسفاته ، فإن الأسئلة ذاتها ما زالت قائمة. و أبو ماضي في إثارته لها لم يكن الأول و لن يكون الأخير.

قلنا إن القصيدة تبدأ من النقطة (أ) متجهة إلى النقطة (ب) التي تمثل تفسيراً دينياً للتساؤلات المثارة في الجزئين الأول و الثاني من القصيدة. و سواء ربطنا هذا التفسير الديني بالتفسير الأسطوري أو بالتفسير 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 الانسانية ، وهو التفسير المادي، كما نرى. و يعجز هذا التفسير أيضا

● الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة
عن الإجابة، كما عجز التفسير السابق، فترتد الحركة إلى الذات.
و أخيرا تتجه الحركة إلى «هـ» التي تمثل تفسيرا ثالثا هو التفسير
العقلي.

و كما فشلت التفسيرات السابقة، يفشل هذا التفسير بدوره، و ترتد
الحركة بالتالي إلى الذات لتنتهي هناك.
أنني جئت و أمضي و أنا لا أعلم
أنا.. و ذهابي كمجيئي طلسم
و الذي أوجد هذا اللغز لغز مبهم
لا تجادل ذا الحجا من قال إنني...
لست أدري.

يمكن القول إذن: إن الإيقاع الداخلي في النص الشعري حركة مجردة من
عنصرها الصوتي، فهي حركة متكررة و متماثلة و منتظمة، تكمن في بنية
القصيدة أوفي نسيجها غير الصوتي. كما أن هذا المستوى من الإيقاع غير قابل
للتقعيد أو النمذجة، شأن الإيقاع الخارجي. و الصفحات 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 1926 (13) خليل حاوي

تتكون القصيدة من سبع عشرة دورة ، تحمل كل دورة منها عنوانا فرعيا
مستقلا. و جاءت القصيدة في (370) سطرا، مبنية على تفعيلة واحدة هي
فاعلاتن(ب--). و ربما يكون من الجدير ذكره أن حاوي لم يستخدم في دواوينه
من تفعيلات العروض سوى ثلاث تفعيلات ، هي: فاعلاتن(ب--ب) و متفاعلتن(ب
ب--ب) و مستفعلن(ب--ب). كما أنه لم ينوع في التفعيلات داخل القصيدة
الواحدة، و هو في هذا يخالف ما نجده عند كثيرين من الشعراء المعاصرين .
وقد نالت «فاعلاتن» عند خليل حاوي الدرجة الأولى من اهتمامه ، يليها
«متفاعلتن»، ثم «مستفعلن» في الدرجة الثالثة(14). أما الإطار العام الذي
تتحرك القصيدة داخله ، فيمكن إيجازه على النحو التالي :

(13) ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت، ط2، 1972، ص 207-262

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

لعازر، صديق السيد المسيح، يتوفى في يوم كان فيه المسيح غائبا عن الناصرة. وعندما عاد السيد المسيح، ذهبت مريم، وأخت 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 القيام بدور الزوج تجاه زوجته. وعلى الرغم من أن لعازر، كان قبل وفاته، قد فقد القدرة

و الرغبة في القيام بدور الزوج، إلا أن الزوجة، وقد عاد زوجها إلى الحياة، يعود إليها الأمل في أن يصبح هذا الزوج قادرا على زرع بذرة الحياة في رحمها. ومن هنا تبدأ مأساتها، وهي ترى كل محاولاتها لاستثارة الذكورة في زوجها تذهب عبثا.

وتدفعها الرغبة الجامحة في حمل بذرة الحياة في رحمها إلى تمنى اقتناصها من قوة شريرة تتمثل في فرسان المغول. وطبيعي أن ذلك لا يحقق لها ما تصبو إليه، فتتهار و تتمنى الموت. لكن شيئا من الأمل لم يكن قد مات بعد في نفسها، فتتمثل الناصري في نومها، لكن الناصري يستعصى عليها، بحكم طبيعة خلقه و بحكم تكوينه. وتوقن الزوجة أنه لا أمل. فتعود إلى تمنى 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 و رسالتها في مقدمة القصيدة. و لسنا 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(العازر) الحقيقية في ذلك. أي أن عودة الحياة الحقيقية القادرة على زرع بذرة الخصب من قبل البطل لا يمكن أن تتم إلا إذا توفرت الإرادة و الرغبة للبطل نفسه، وفي ذاته، وبالتالي فإن أكثر ما يمكن للمعجزة الإلهية أن تحققه هو أن تعيد البطل إلى حياة موات لا خصب فيها.

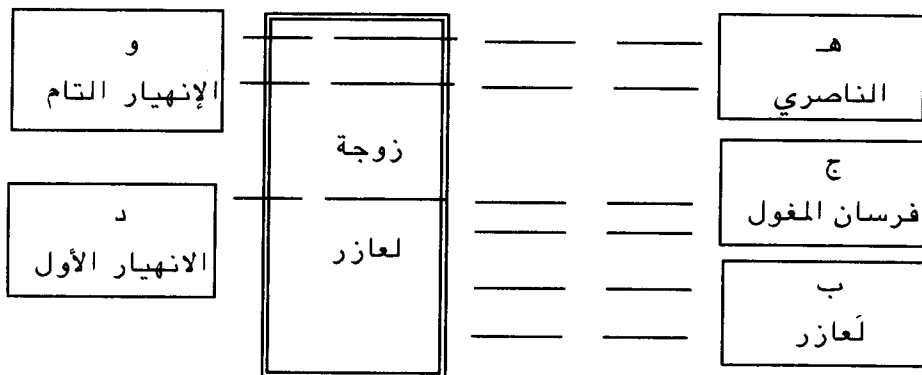
كيف نقلت القصيدة هذه الرسالة؟ لقد تم ذلك من خلال ثلاثة أصوات، هي:

● الإيقاع الداخلى فى القصيدة العربية المعاصرة

1- صوت لعازر . 2- صوت الشاهد/ الراوي . 3- صوت زوجة لعازر .
ويتمثل الصوت الأول في الدورة الأولى كاملة « عمق الحفرة يا حفار » ، و
في جزء من الدورة الثانية « رحمة ملعونة » ثم في جزء من الدورة
الثالثة « الصخرة » . ويتمثل صوت الشاهد/ الراوي في جزء من الدورة الثانية،
و جزء من الدورة الثالثة. وهكذا يأتي تداخل الصوتين الأول و الثاني في
الدورات الثلاث الأولى على نحو تبادلي، و على النحو التالي :

(الأسطر من 1-18)	الدورة الأولى: [عمق الحفرة يا حفار] - لعازر
(الأسطر من 19-28)	الدورة الثانية [رحمة ملعونة] - الشاهد/ الراوي
(الأسطر من 29-43)	- لعازر
(الأسطر من 44-49)	الدورة الثالثة [الصخرة] - الشاهد الراوي
(الأسطر من 50-59)	- لعازر

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



و تبدأ حركة الإيقاع هنا بالاتجاه من النقطة «أ» التي تمثل زوجة لعازر
توافة إلى الإخصاب، إلى النقطة «ب» التي تمثل لعازر وقد بعث حيا 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 الاخصاب قوية و جامحة. و تمتلئ نفسها بالأمل، و تنتشي بالفرحة، و تنعكس هذه الفرحة على البيت بعثاته، وجدرانها، و جرار خمرة:

حجر الدار يغني

و تغني عتبات الدار و الخمر

تغني في الجرار

و ستار الحزن يخضر

و يخضر الجدار

عند باب الدار ينمو الغار، تلتئم الطيوب

عاد لي من غربة الموت الحبيب

لكن هذه الفرحة التي غمرت البيت و ربّته لا تدوم طويلا ، إذ يخيب أمل الزوجة، و تعاني من جديد عقم زوجها . و هكذا تترد الحركة ثانية (الحركة 2) إلى مدار النقطة «أ» الذي يمثل الزوجة المخدولة.

و يستمر عقم لعازر و مواته. و عبثا تذهب محاولات الزوجة في استشارة رجولته . و يشتد جوعها إلى بذرة الخصب في رحمها. و أمام هذا الصراح، وفي فورة من فورات توقها تتمنى اشباع رغبتها من مصدر شرير، أو من قوة مدمرة تتمثل في فرسان المغول:

جاءت الأرض إلى شلال أدغال

من الفرسان، فرسان المغول

هيكل يركع في النار

تنن الكتب الصفراء، تنحل دخانا

في حداثات الخيول

و هكذا تتجه الحركة الثالثة إلى «ج» ثم لا تلبث أن تترد إلى محور انطلاقها، إلى الذات الجائعة للإخصاب (حركة 4) . لكن الحركة هنا لا تتوقف في هذه الذات التي يتصارع فيها اليأس و الأمل، بل تخترقها متجهة إلى نقطة يتمثل فيها الانهيار الأول (د)فتناشد الموت:

غيبيني وامسحي ذاكرتي، فيضي

يا ليالي الثلج في الأرض الغريبة،

غربة الثلج و موت الدرب

و الجدران في الأرض الغريبة .
لكن شيئاً من الأمل فيها لم يكن قد مات بعد ، فتحاول إغواء الناصري
نفسه ، وإن كان الإغواء يتم عن طريق الحلم (حركة 5):

سوف أحكي
و أعري جوع صحرائي و عاري
سوف أحكي قبل أن يطرده ديك الصباح
و تمل القيد و الملعف أفراس الرياح
و كما أشرنا قبل قليل ، فإن محاولتها مع الناصري تفشل ، فتوقن أن لا
أمل لها ، و يحدث الانهيار التام ، لتنتهي حركة الإيقاع بارتدادها من «هـ» إلى
«و» في الحركة السادسة و الأخيرة .
وهكذا يتبين لنا أن الإيقاع الداخلي لهذه القصيدة قد شكلته حركة ناتجة
عن تأرجح زوجة لعازر بين اليأس و الأمل ، بين الرغبة و الإحباط ، بين المقاومة و
الانهيار ، بين الحياة و الموت ، وهي حركة توفر لها ما سبق أن قلناه من تكرار و
تماثل وانتظام .

النص الثاني :

ميلاد عائشة و موتها في الطقوس و الشعائر السحرية المنقوشة
باللغة السمارية على ألواح نينوى (15)

عبد الوهاب

البياتي

جاءت القصيدة في مائة سطر تقريبا ، بناها الشاعر على
«مستفعلين» (-ب- -)، وقد اتخذت إطار السرد تكتيكا لها ، حيث تقوم عائشة
بسرد التجربة التي مرت بها من بدايتها إلى نهايتها . و تضمنت القصيدة
خمس دورات تفاوتت في عدد أسطرها ، و حملت كل دورة رقما و ليس عنوانا
كما رأينا في القصيدة السابقة .

و عائشة كما أشار دارسون آخرون ، من بين أهم الرموز التي استخدمها
البياتي بإلحاح في أكثر من قصيدة . و على 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).
تحدث عائشة في الدورة الأولى عن حب آشور بانيبال لها، و بحثه المحموم عنها. وقد قام بتشيد مدينة بنى حولها الأسوار، و ساق إليها «الشمس مكبلة بالأغلال»، كما ساق إليها العبيد و النار و الأسرى و نهر الفرات، استعدادا لوصول عائشة عندما يتم العثور عليها. و لأن عائشة لم تقابل حبه بحب، يعم الموت المدينة التي أمر آشور ببنائها، و يجف نهر الفرات.
وفي الدورة الثانية التي جاءت في ستة أسطر فقط، نرى عائشة جارية في سوق النحاسين، تنتظر فارسا تحبه، فارسا بإمكانه أن يعيد الحمرة إلى خدها، و الدم إلى عروقه.

وفي الدورة الثالثة يظهر الفارس، و هو محارب شاعر ساحر، و تعود عائشة/عشتار إلى الحياة، تبادل فارسها الذي ظلت تحلم به حبا بحب، و عشقا بعشق. و لأن آشور بانيبال ما زال متعلقا بها فإن عائشة /عشتار و فارسها الشاعر الساحر/ تموز يحاولان التنكر في زي راعيين ليتمكنوا من الهرب من جنود آشور بانيبال. لكن الجنود يكتشفون أمرهما، فيقومون بقتل حبيبها، و يقتلعون عينيه، و آشور بانيبال في انتظارهم:

في قاعة المرايا

ممتشطا لحيته و غارقا في النور.

و في الدورة الرابعة نرى عائشة و قد عادت جارية في سوق الرقيق، كما كانت في الدورة الثانية :

جارية أباغ في الأسواق

في مدن الشرق التي يجتاحها الإعصار

أنتظر المخاض.

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

أبحث عن تموز في قصائد الشعر

وفي الألواح

أضفر إكليلا من القرنفل الأحمر

في تشردي

لرأسه المقطوع

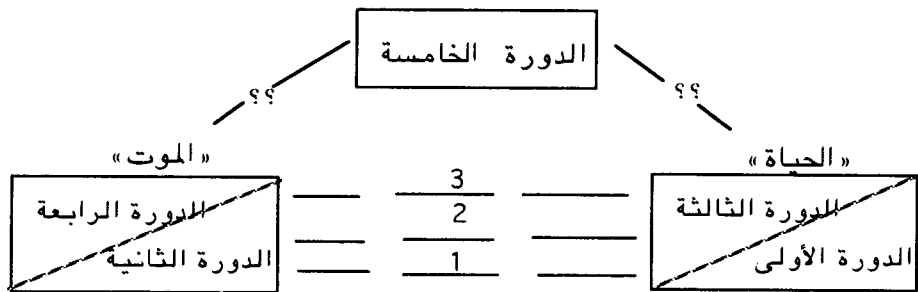
أنام في محارة مع الحصى و النور

و السمك الفضى و الأعشاب

في قاع نهر كوكب مهجور

و تنتهي الدورة بوقوف عائشة/عشتار في نقطة تمثل الـ « ما بين »، بين عالمي الموت و الحياة، 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 الاتفاق في القطبين اللذين تحركت القصيدتان بينهما، و هما قطبا الحياة و الموت. و يمكن تمثل الحركة الإيقاعية هنا من خلال الرسم التوضيحي التالي:

بين الموت و الحياة



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 و أنا سبية أقول»؟ لكنها و هي تعيش حالة السبي/ الموت في الدورة الثانية، تحلم بالحب/ الحياة: و يتحقق لها، في الدورة الثالثة، ما كانت تحلم به، و هكذا تتم الحركة الإيقاعية الثانية بانتقالها من قطب الموت إلى قطب الحياة، حين يقع في غرامها الشاعر الساحر المحارب، و تبادل له حبا بحب، و يفكران في الهرب من آشور بانيبال. و بظهور فرسان

أشور و قتلهم حبيبها ، ثم اقتلاع عينيه، وقطع رأسه، تعود عائشة ثانية، في الدورة الرابعة إلى سوق الرقيق أو إلى قطب الموت. و بذلك تتم الحركة الإيقاعية الثالثة .

و لا تستكين عائشة للإستقرار في هذا القطب، إذ نراها في الدورة الأخيرة تقوم هي بعملية البحث عن فارسها و حبيبها تموز، و كأنها بذلك تنتقل مؤقتا إلى قطب ثالث، هو قطب الـ « ما بين »، كما سميناه . و هكذا تنتهي القصيدة و عائشة في هذا القطب، لا تدري ما الذي يخبؤه 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. و كان قد أعاد كتابتها أكثر من مرة، حتى انتهت إلى الشكل الذي جاءت عليه أخيرا (18). وقد ظل أمل دنقل يحتفظ بإعجاب داخلي شديد بها، على الرغم من أنها لم تنجح جماهيريا النجاح الذي نالته بعض القصائد الأخرى ، مثل قصيدة « لا تصالح » ، وقصيدة « الجنوبي » (19).

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

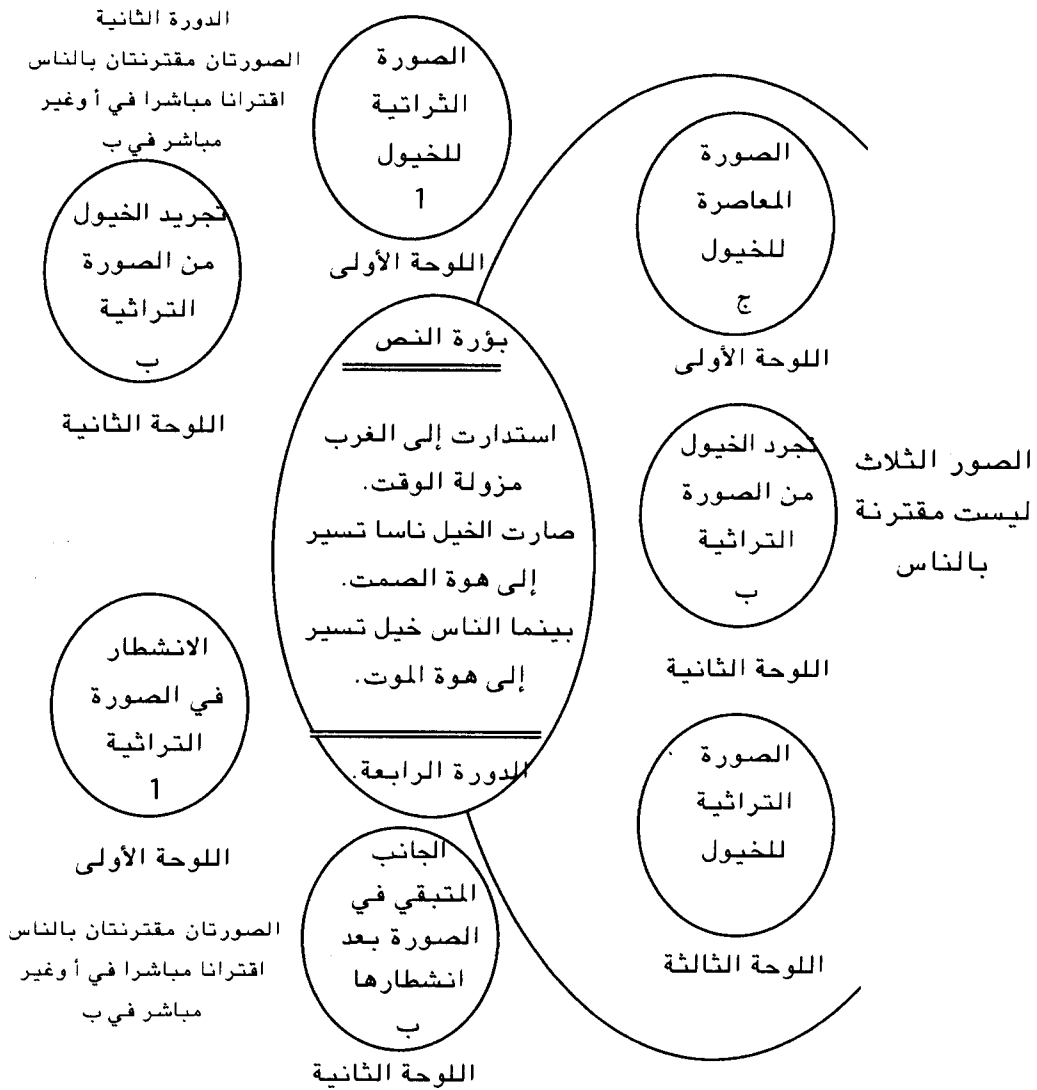
(16) علي جعفر العلق: «الشاعر العربي الحديث: رموزه و أساطيره الشخصية»، الآداب (بيروت)

ع/ 12/ 11، 1988، ص.10.

(17) أمل دنقل: الأعمال الكاملة، منشورات مكتبة مدبولي، القاهرة. د.ت. ص.33-334.

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

(19) نفسه ، ص. 172.



قلنا أن الدورة الرابعة تشكل في هذا النص بؤرته، و تقول الدورة:

استدارت إلى الغرب مزولة الوقت

صارت الخيل ناسا تسير إلى هوة الصمت

بينما الناس خيل تسير إلى هوة الموت

هذا التحول في صورة الخيل و الناس 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 أيضا.

جاءت الدورة الأولى في (22) سطرا، مكونة من ثلاث لوحات، قام الشاعر

نفسه بمساعدة القارئ في عملية الفصل بين هذه اللوحات، أو التعرف إليها كل

على حدة، و ذلك بواسطة علامات طباعية تمثلت في ترك مساحات بيض كفواصل

بين هذه اللوحات، و ليس في هذه الدورة فقط، و إنما في باقي اللوحات التي

تتكون منها الدورات الأخرى في القصيدة . وقدمت اللوحة الأولى (الأسطر من

(1-4) الخيول في صورتها التراثية المرتبطة بالمعارك و الفتوحات.

أما اللوحة الثانية (الأسطر من 4-13) فقد قدمت الخيول وقد تجردت من

هذه الصورة التراثية :

لست كالمغيرات صباحا

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

صيري فوارس حلوى بموسمك النبوي

وللصبية الفقراء: حصانا من الطين

صيري رسوما ووشما

تجف الخطوط به

مثلما جف في رنتيك الصهيل

أما الدورة الثانية (الأسطر من 23- 51) فتتشكل 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 يتخلص 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 النمط الأول، اقتران مباشر يبرزه اللفظ:

كانت الخيل - في البدء - كالناس

برية تتراكم عبر السهول

كانت الخيل كالناس في البدء

تمتلك الشمس والعشب

والملكوت الظليل

.....

لم تكن الساق مشكولة

و الحوافر لم يك يثقلها السنبك المعدني الصقيل

كانت الخيل برية

تتنفس حرة

مثلما يتنفسها الناس

وفي ذلك الزمن الذهبي النبيل

والنمط الثاني، اقتران ضمني غير مباشر:

اركضي أو قفي

زمن يتقاطع
 واخترت أن تذهبي في الطريق الذي يتراجع
 تنحدر الشمس
 ينحدر الأمس
 تنحدر الطريق الجبلية للهوة اللانهائية
 و الدورة الثالثة (الأسطر 52-77) تشكلت بدورها من لوحتين مقترنتين
 بالفرسان/الناس اقترانا مباشرا في اللوحة الأولى، واقترانا غير مباشر في
 اللوحة الثانية. ففي حين تقدم اللوحة الأولى تعليلا لعملية الانشطار في صورة
 الخيول، وبالتالي صورة ناسها أو فرسانها:
 الخيول بساط على الريح
 سار على متنه الناس للناس عبر المكان
 و الخيول جدار به انقسم
 الناس صنفين
 صاروا مشاة.. و ركبان
 و الخيول التي انحدرت نحو هوة نسيانها
 حملت معها جيل فرسانها
 تركت خلفها: دمعة الندم الأبدي
 و أشباح خيل
 و أشباه فرسان
 و مشاة يسكرون - حتى النهاية- تحت ظلال الهوان.
 تقدم اللوحة الثانية الجانب المتبقى 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 دنائير من ذهب
 في جيوب هواة سلالاتك العربية
 في حلبات المراهنة الدائرية

في نزهة المركبات السياحية المشتهاة
وفي المتعة المشتراة
وفي المرأة الأجنبية تعلوك تحت
ظلال أبي الهول

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

الدورة	الصورة التراثية للخيول	تجرد الخيول من الصورة الشراسية	الصورة المعاصرة للخيول
الأولى	أ ————— ب ————— ج —————		
الثانية		ب ————— - - - - -	
الثالثة			————— - - - - -
الخط المستقيم يشير إلى حركة الخيول، والخط المنقطع إلى حركة الناس			

فقد بدأت الحركة الإيقاعية في الدورة الأولى من النقطة «أ» مارة بالنقطة «ب» لتنتهي بالنقطة «ج» . وقد عادت الحركة لتبدأ في الدورة الثانية من النقطة «أ»

ولتنتهي في النقطة «ب» ، أما في الدورة الثالثة فقد بدأت هذه 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، مستوى داخلي غير صوتي. أما الخارجي فهو حركة صوتية نشأ عن نسق معين بين العناصر الصوتية في القصيدة . و يدخل ضمن هذا المستوى كل ما يوفره الجانب الصوتي من وزن ، وقافية، و تكرار في المقطع الصوتي الواحد أو في الكلمة أو في الجملة، ومن محسنات بديعية، وما إلى ذلك.

و أما 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 الكلي للقصيدة.

2- الإيقاع الخارجي قابل بطبيعة للتقعيد و النمذجة. أما الإيقاع الداخلي فهو بطبيعته غير قابل لذلك. وهذا ما يجعل لكل نص شعري متكامل إيقاعه الداخلي الخاص به.

3- ان 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.

