Sana'a University Journal of Human Sciences
مجلة جامعة صنعاء للعلوم الإنسانية
Vol. 5 | No. 1| Page 208 – 230 | 2023 |
https://journals.su.edu.ye/index.php/jhs
ISSN : 2958-8677

البنية الإيقاعية والدلالية في قصيدة(مصطفى) للشاعر عبد الله البردُّوني

Structural and Semantic Analysis of the Poem "Mustafa" by the Poet Abdullah Al-Barduni

عدنان يوسف أحمد الشعيبي
باحث -. جامعة صنعاء – اليمن

عبداللطيف عبده حسين المطري
باحث -. جامعة صنعاء – اليمن

Adnan Yousif Al-Shuaibi
Researcher
Sana'a University - Yemen

Abdullatif Abdu Hussien Al-Matarie
Researcher
Sana'a University - Yemen

الملخص:

يسعى هذا البحث إلى كشف العلاقة بين البنية الإيقاعية والدلالة في قصيدة (مصطفى) للشاعر (عبد الله البردوني)، وذلك من خلال الربط بين البُنى والظواهر الإيقاعية من جهة، والدلالة من جهةٍ أخرى. وقد أولى البحثُ البنى الإيقاعية الداخلية جلَّ اهتمامه؛ باعتبار تلك البنى أكثر ارتباطا بالدلالة من الوزن الذي يتصف بالثبات والجمود، ولا يحمل دلالةً في أغلب الأحوال.

يتكون البحث من ثلاثة محاور، تناول الأول مفهوم الإيقاع في التراث العربي، ومفهومه من وجهة نظر حديثة، **وتناول المحور الثاني** الإيقاع الخارجي المتمثل في (الإيقاع الكَمِّي، حركيَّة الإيقاع والدلالة، **القافية، وتناول المحور** الثالث الإيقاع الدَّاخلي، وتم التركيز فيه على الإيقاع الصوتي المتمثل في (الصوائت والصوامت، **الإيقاع الاشتقاقي، التَّكرار**).

وقد توصل البحث إلى أن الدّلالة مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالإيقاع، وأن الانتقاد الموجه للقصيدة البيتية القائل: إن الشكل القديم لم يعد قادرا على النهوض بمضمون جديد، انتقاد لا يقوى على المحاججة.

الكلمات المفتاحية: البنية، الإيقاعية، الدلالية، شعر البردوني.

Abstract:

This study aims to uncover the relationship between the structural and semantic aspects in the poem "Mustafa" by the poet Abdullah Al-Barduni. It does so by examining the connection between the structural elements and rhythmic phenomena on one hand, and the meaning on the other hand. Al-Barduni focuses mainly on the internal structures, considering them as more closely related to the meaning than the rhyme, which he believes is often static and does not carry much meaning in most cases. The research consists of three axes. The first deals with the concept of rhythm in Arab heritage, understood from a modern point of view

The second axis is the external rhythm represented by (quantitative rhythm, the kinetics of the rhythm, and the handling of the axis The third is the internal rhythm, and the focus is on the vocal rhythm represented by the vowels and consonants derivational rhythm, repetition).

The research found that the meaning is closely linked to the rhythm, and that the direct use of the verse poem is based on The old form is no longer able to promote a new content, a criticism that is not able to argue.

Keywords: Structural, Semantic, Analysis of the Poem "Mustafa", Poet -Barduni.

المقدمة:

يمثّل الإيقاع عنصرًا مهما وضروريا للشعر، فلا شعر من دون إيقاع، ومن أهم مهامه أنه يقوم بدور التنسيق بين بنيات النص الشعري وجعلها كلًا متماسكا، ومن أكبر صفات الإيقاع أهميةً كونه من بين جميع العناصر الجمالية في القصيدة، هو أول ما يدخل ميدان الفعل، وهو أول ما يستقبله المتلقي (القارئ أو السامع) ويؤثّر على مشاعره، حتى قبل أن تتشكل دلالة الألفاظ في ذهنه، ومن هنا كانت خطورته وكان الاهتمام به، سواء كان ذلك الاهتمام من قِبل الشعراء أو من قِبل النقاد؛ لذا أصبح الإيقاع أداةً مهمة من أدوات الدرس الأدبي والنقدي، ويزداد الإيقاع مكانةً عندما يمثل عنصرًا دلاليا فيحمل دلالةً ما .

وترجع **أسباب اختيار الموضوع** إلى الآتي:

- أن كثيرًا من الدراسات التي تناولت الإيقاع كان جل اهتمامها بالإيقاع ينصب على الوظيفة الصوتية للإيقاع، أما الوظيفة الدلالية، فلم يلتفتوا إليها في كثير من الأحايين، وربما أعطوها دورًا ثانويًا.
- أن الموازنة الدقيقة بين الإيقاع والدلالة لا تتأتّى إلاّ لشاعر مكثرٍ، استطاع من تجربته الطويلة مع الشعر، أن يمسك بناصية القصيدة، إيقاعًا ودلالة وصورة؛ لذا كان اختيار الباحث لقصيدة(مصطفى) للبردوني من ديوانه (كائنات الشَّوقِ الآخَر).
- لأني أجد في شعر البردوني ذاتي، بل أجدها تتماهى مع ذات الشاعر، فشعره يأسر القلوب والأبصار.

أما إشكالية البحث فتمثلت في السؤالين الآتيين:

- ما العلاقة بين البُنى الإيقاعية والدلالة؟
- ما مدى تأثر البنية الإيقاعية بانفعال الشاعر؟

ويهدف هذا البحث إلى كشف العلاقة بين البُنى الإيقاعية لقصيدة مصطفى المتمثلة في (الإيقاع الكمي، الإيقاع الداخلي، حركية الإيقاع، الصوائت والصوامت، الإيقاع الاشتقاقي، التكرار) من جهة، ودلالة تلك البُنى من جهةٍ أخرى، كما يسعى إلى معرفة مدى تأثُّر البنية الإيقاعية وتغيرها تبعا لتغير انفعال الشاعر وتغيُّر مضمون كلامه.

وتكمن **أهمية هذا البحث** في أن معظم الدراسات الإيقاعية – التي تناولت الشعر العربي الحديث – التي تسنّى للباحث الاطلاع عليها، قد حصرت مفهوم الإيقاع في حدوده الضيقة المتمثلة في الإيقاع الخارجي (الوزن والقافية)، وقلما تناولت الإيقاع الداخلي، وإذا تطرقت له فإنما تمر عليه مرورًا عابرًا، أما هذه الدراسة فقد أولت البنى الإيقاعية الداخلية جلَّ اهتمامها؛ باعتبار تلك البنى والظواهر الإيقاعية الداخلية للنص الشعري أكثر ارتباطا بالدلالة من الوزن الذي يتصف بالثبات والجمود، ولا يحمل دلالةً في أغلب الأحوال. أي إن هذه الدراسة ستولي الترخيصات العروضيّة اهتمامًا لائقا، محاوِلَةً ربط تلك التغيرات التي تطرأ على التفاعيل بالدلالة.

يبدو أن التقيد **بمنهج** معين غير متيسِّر، في ظل التعامل مع موضوع (الإيقاع والدلالة)، فالنص الشعري في حقيقته مجموعة من البنى المتعالقة التي تتبادل التأثير والتأثر؛ لذا فقد تفيد هذه الدراسة من أكثر من منهج، فستفيد من التحليل اللغوي الذي يعتمد على مستويين: الصوتي والدلالي، وستتكئ على المنهج الأسلوبي الإحصائي لحصر تغيرات البنية الإيقاعية، فالإحصاء مناسب لدراسة المستوى الصوتي، وذو علاقة بتحديد النِّسَب العامة ونسب الانزياحات الإيقاعية. كما أنها ستفيد من المنهج (الوصفي التحليلي) في وصف الظواهر الإيقاعية وتحليلها.

ولا يفوتني التنويه إلى **المشكلات** التي واجهتني أثناء كتابة هذه الأوراق، وتتمثَّل في الآتي:

– تعدُّد وتباين المصطلحات والمسمَّيات الإيقاعية من مرجعٍ إلى آخر.

– تباين تقسيمات الإيقاع من مرجع إلى آخر.

1– مفهوم الإيقاع في التراث العربي:

لقد ظل مصطلح الإيقاع في التراث العربي حبيس مفهومي الموسيقى والوزن الشعري ولم يبارحهما، بسبب تركيز النقاد القدامى على الإيقاع من جانب واحد هو عنصر الزمن، وليس الأمر كما ذهب إليه بعض الدارسين المعاصرين من أن "استقراء دلالات

الفعل (وقع) في المعاجم العربية القديمة يفضي إلى أن هنالك سمة جوهرية متضمنةً في هذا الفعل تربطه بالمفهوم الاصطلاحي"[1]، فإن هذا القول لا يتصف بالدقة إلا إذا كان المقصود بالمفهوم الاصطلاحي للإيقاع عند هذا الدارس هو الوزن. ولكنه في موضع آخر يذكر أن المعنى اللغوي للفعل (وقع) "هو ما التزمته الدلالة الاصطلاحية للإيقاع، والتي لم تنأ عن أنها نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية، مبني على علاقات التعارض والتناغم والتوازي والتداخل"[2]، فهذه الأوصاف التي أسقطها هنا على الإيقاع بأنه نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية ...إلخ، لا تنطبق على الإيقاع بمفهومه القديم الذي لا يبارح الوزن، وإنما هي أوصاف تنطبق على الإيقاع بمفهومه الشامل المعاصر، وذلك ما لم يتحقق لمصطلح الإيقاع في النقد العربي القديم.

2- مفهوم الإيقاع من وجهة نظر حديثة:

يتفق كثير من الدراسات العربية الحديثة للإيقاع على أن مصطلح الإيقاع يفتقر إلى التحديد الدقيق لمفهومه، وأن وصفه وتحديده يمثل صعوبة بالغة لا يمكن تجاوزها إلا بالكثير من الدراسات الجادة والمقارنة، لذا تعددت تعريفاته وتباينت بين النقاد والدارسين العرب، وما كان ذلك إلا نتيجة لتعدد وجهات النظر النقدية فيه وتباينها، "وتباين المنطلقات النظرية لدراسته. فبعضها انطلق من النظام الكمي، وبعضها انطلق من النظام المقطعي، وبعضها انطلق من النظام النبري. ويعدّ المنطلق النظري أساسًا لتوافق النتائج، فلا يمكن الوقوف على نتيجة علمية عامة مع اختلاف المنطلقات النظرية"[3].

ويبدو أن العرب ليسوا وحدهم الذين يشكون من زئبقية مفهوم الإيقاع وصعوبة وصفه وتحديده، "إذ يصف (جاكبسون) لفظة الإيقاع بأنها ملتبسة إلى حدٍ ما"[4]، أي إن الإيقاع "مفهوم ما انفك يثير كثيرًا من الخلاف بين الدارسين، فكان من ذلك أن كثرت النظريات حول الطبيعة الفعلية له"[5]؛ إذن يمكننا القول: "إن الإيقاع يستعصي على التعريف النهائي، لأن له صورًا وتجليات بعدد المختلفين حوله. لذا قيل إنه لا يمكن ضبطه، ولا ضابط له"[6]، باعتباره مفهوما فلسفيًا وفيزيقيًا معًا.

يعرِّف (ريتشاردز) الإيقاع في كتابه (مبادئ النقد الأدبي) بقوله: "إنه هو هذا النسيج من التوقعات، والإشباعات والاختلافات، والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع"[7].

لقد اكتسب مفهوم الإيقاع قدرًا من التوسع تحت مظلة المنهج البنيوي، فقد انتقل من مفهومه الموسيقي إلى مفهوم أوسع، وهو ما يطلق عليه البنية الإيقاعية، والإيقاع بهذا المفهوم الجديد يصب جل اهتمامه على العلاقات القائمة بين البُنى الإيقاعية المختلفة، على اعتبار أن الإيقاع لا ينتج عن الصوت منفردًا، ولكنه وليد النسيج المتآلف في علاقاته بأعضاء أخرى؛ لذلك فهو يتعالق جسديا بالعناصر الأخرى في القصيدة، أي إن "موسيقى الكلمة تنبع من علاقاتها بالكلمات السابقة

1 - جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر البياتي دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع، مسعود وقاد، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، الجزائر،2010، 2011 صـ12

2 - السابق، صـ13

3 - جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر البياتي، مرجع سابق، صـ165

4 - حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، حاتم الصكر، د ط ،2004، وزارة الثقافة، صنعاء، صـ12

5 - خصوصية الإيقاع الشعري في النقد الغربي، أحمد محمد ويس، عالم الفكر، ع2 ، مجلد 32 ،2003 ،صـ107

6 - حلم الفراشة، صـ14

7 - موسيقى الشعر العربي، عيَّاد، ط2، 1978م، جامعة صنعاء. صـ156 .

عليها والتالية بعدها مباشرةً، وبصورة غير محددة من علاقاتها بسائر سياقها"[8] .

أولًا: **الإيقاع الخارجي:**

1- الإيقاع الكَمِّي: ويَعْنون به "توزع التفعيلات في النص ووظائفها البنيوية"[9].

من اللافت للنظر أن أغلب الدارسين للإيقاع حين يفرقون بين الوزن والإيقاع يصفون الوزن بالثبات والجمود، وللباحث ملحوظة حول هذا الوصف، فإن الثبات والجمود الذي يُنعت به الوزن نسبي غير مطلق، فكل وزن من أوزان العروض العربي لا يلزم صورة واحدة إذا تم ملؤه بألفاظ اللغة، إذ لابد أن يتخلله من الزحافات والعلل والبُنى الإيقاعية الداخلية بأنواعها ، ما يميزه عن غيره من النصوص الشعرية التي نُظمت على البحر نفسه ،الدليل على ذلك أننا نستسيغ إيقاع قصيدة ما ولا نستحسن إيقاع قصيدة أخرى نُظمت على البحر نفسه، "إن الوزن في شكله الأساسي المجرد هو الوعاء أو المحيط الإيقاعي الذي يخلق المناخ الملائم لكل الفعاليات الإيقاعية في النص، وهو في ذلك كالأرض الصالحة للزراعة التي لا تكتسب شكلها إلا من خلال النوع المزروع فيها"[10].

إن الدقة تقتضي – عند حديثنا عن الوزن – التمييز بين الوزن العروضي كما رسمه الخليل، ووزن النص الشعري الذي شكَّله الشاعر وفقا لتجربته الخاصة.

حركيَّة الإيقاع والدلالة:

ونقصد بحركية الإيقاع: ما يتصف به الإيقاع من سرعة أو بطء. ومن العوامل المؤثرة على حركية الإيقاع الشعري، سرعةً وبطئًا، طبيعة التفعيلة العروضية من حيث كونها تامة أو زاحفة، فالتفعيلات التامة تعمل غالبًا على إبطاء الحركة الزمنية، أما التفعيلات الزاحفة فإن أثرها على حركية القصيدة يختلف وفقًا لنوع الزحاف، فالزحافات التي تسكِّن المتحركات تحد من سرعة الإيقاع، كدخول الإضمار [11] على (متَفاعلن) فتصير(متْفاعلن). والزحافات التي تحذف السواكن تجعل الإيقاع أكثر سرعة، فالخبن [12]– مثلًا– حين يدخل على (فاعلن) تصبح(فعِلن) يكسب الإيقاع سرعة، لأن الخبن في حقيقته هو "زيادة نسبة المتحركات في التفعيلة قياسًا إلى السواكن"[13].

أبيات القصيدة[14] موزونة

1) فليقصفوا، لست مقصف *** وليعنفوا، أنت أعنف
ololllol /ollolol ololllol /ollolol
مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ
2) وليحشدوا، أنت تدري*** إنَّ المخيفين أخوف
ololllol /ollolol ololllol /ollolol
مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ
3) أغنى، ولكن أشقى *** أوهى، ولكن أجلف
ololllol /ollolol ololllol /ollolol
مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ
4) أبدى ولكن أخفى *** أخزى ولكن أصلف
ololllol /ollolol ololllol /ollolol
مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ
5) لهم حديد ونار.. *** وهم من القش أضعف

8 - قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، ط2، 1971م، دار الفكر، صـ23 .

9 - قراءة أولى في قصيدة (لص تحت الأمطار)، عبد الله حسين البار، مجلة الثقافة، العدد24، السنة 4، يوليو1996م ، صـ68 .

10 - القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م، صـ6

11 - الإضمار: تسكين الثاني متى كان متحركا وثاني سبب.

12 - الخبن: حذف الثاني متى كان ساكنا وثاني سبب.

13 - القصيدة العربية الحديثة، محمد صابر عبيد، صـــ29.

14 - كائنات الشوق الآخر، عبد الله البردوني، ط4، 1997م، دار البارودي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، صـ178

متفعلن/ فاعِلاتُنْ متفعلن/ فاعِلاتُنْ
olollol /olloll olollol /olloll

* *

6) يخشون إمكان موتٍ*** وأنت للموت أألف
olollol /olloll olollol /olloll
مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ متفعلن/ فاعِلاتُنْ
7) وبالخطوات أغرى***وبالقرارات أشغف
olollol /olloll olollol /olloll
متفعلن/ فاعِلاتُنْ متفعلن/ فاعِلاتُنْ
8) لأنهم لهواهم.. *** وأنت بالناس أكلف
olollol /olloll ololll /olloll
متفعلن/ فعِلاتُنْ متفعلن/ فاعِلاتُنْ
9) لذا تلاقي جيوشًا *** من الخواء المزخرف
olollol /olloll olollol /olloll
متفعلن/ فاعِلاتُنْ متفعلن/ فاعِلاتُنْ

** *

10)يجزّئون المجزّأ.. *** يصنّفون المصنف
olollol /olloll olollol /olloll
متفعلن/ فاعِلاتُنْ متفعلن/ فاعِلاتُنْ
11)يكثّفون عليهم.. *** حراسة، أنت أكثف
olollol /olloll ololll /olloll
متفعلن/ فعِلاتُنْ متفعلن/ فاعِلاتُنْ

* *

12)كفجأة الغيب تهمي***وكالبراكين تزحف
olollol /olloll olollol /olloll
متفعلن/ فاعِلاتُنْ متفعلن/ فاعِلاتُنْ
13)تنثال عيدًا، ربيعًا *** تمتدّ مشتيٍ ومصيف
olollol /ollolol olollol /ollolol
مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ
14)نسغًا إلى كل جذر*** نبضًا إلى كل معزف
olollol /ollolol olollol /ollolol
مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ

* *

15)ما قال عنك انتظار***: هذا انثنى، أو تحرف
olollol /ollolol olollol /ollolol
مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ
16)ما قال نجم: تراخى،*** ما قال فجر: تخلف
olollol /ollolol olollol /ollolol
مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ
17)تسابق الوقت، يعيا*** وأنت لا تتوقف
olollol /olloll ololll /olloll
متفعلن/ فاعِلاتُنْ متفعلن/ فعِلاتُنْ
18)فتسحب الشمس ذيلًا *** وتلبس الليل معطف
olollol /olloll olollol /olloll
متفعلن/ فاعِلاتُنْ متفعلن/ فاعِلاتُنْ

* *

19)أحرجت من قال: غالَى*** ومن يقول: تطرف
olollol /ollolol ololll /olloll
مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ متفعلن/ فعِلاتُنْ
20)إن التوسط موت *** أقسى، وسمّوه: ألطف
ololll /ollolol olollol /ollolol
مُسْتَفْعِلُنْ/ فعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ
21)لأنهم بالتلهي *** أرضى وللزيف أوصف
olollol /olloll olollol /ollolol
متفعلن/ فاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ
22)وعندك الجبن جبن*** ما فيه أجفى وأظرف
olollol /olloll olollol /ollolol
متفعلن/ فاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ
23)وعندك العار أزرى*** وجهًا، إذا لاح أطرف
olollol /olloll olollol /ollolol
متفعلن/ فاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ

* *

24)يا "مصطفى": أي سر*** تحت القميص المنتف
olollol /olloll olollol /ollolol
مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ
25)هل أنت أرهف لمحًا *** لأن عودك أنحف؟
ololll /olloll ololll /ollolol
مُسْتَفْعِلُنْ/ فعِلاتُنْ متفعلن/ فعِلاتُنْ

26)أأنت أخصب قلبًا *** لأن بيتك أعجف؟
olollI /olloll olollI /olloll
متفعلن/ فعِلاتُنْ متفعلن/ فعِلاتُنْ
27)هل أنت أرغد حلمًا *** لأن محياك أشظف؟
olollol /olloll olollI /olloll
مُسْتَفْعِلُنْ/ فعِلاتُنْ متفعلن/ فاعِلاتُنْ
28)لِمْ أنت بالكل أحفى*** من كل أذكى وأثقف؟
olollol /olloll olollol /olloll
مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ
29)من كل نبض تغني *** يبكون (من سب أهيف)
olollol /olloll olollol /olloll
مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ
30)إلى المدى أنت أهدى***وبالسراديب أعرف
olollol /olloll olollol /olloll
متفعلن/ فاعِلاتُنْ متفعلن/ فاعِلاتُنْ
31)وبالخيارات أدرى*** وللغرابات أكشف
olollol /olloll olollol /olloll
متفعلن/ فاعِلاتُنْ متفعلن/ فاعِلاتُنْ
32)وبالمهارات أمضى*** وللملمات أحصف
olollol /olloll olollol /olloll
متفعلن/ فاعِلاتُنْ متفعلن/ فاعِلاتُنْ
* *
33)فلا وراءك ملهى *** ولا أمامك مصرف
olollI /olloll olollI /olloll
متفعلن/ فعِلاتُنْ متفعلن/ فعِلاتُنْ
34)فلا من البعد تأسى *** ولا على القرب تأسف
olollol /olloll olollol /olloll
متفعلن/ فاعِلاتُنْ متفعلن/ فاعِلاتُنْ
35)لأن همّك أعلى *** لأن قصدك أشرف
olollI /olloll olollI /olloll
متفعلن/ فعِلاتُنْ متفعلن/ فعِلاتُنْ
36)لأن صدرك أملى*** لأن جيبك أنظف
olollI /olloll olollI /olloll
متفعلن/ فعِلاتُنْ متفعلن/ فعِلاتُنْ
* *
37)قد يكسرونك، لكنْ*** تقوم أقوى وأرهف
olollol /olloll olollI /olloll
مُسْتَفْعِلُنْ/ فعِلاتُنْ متفعلن/ فاعِلاتُنْ
38)وهل صعدت جنيّا *** إلا لتُرمى وتقطف
olollol /olloll olollI /olloll
متفعلن/ فعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ
* *
39)قد يقتلونك، تأتي *** من آخر القتل أعصف
olollol /olloll olollI /olloll
مُسْتَفْعِلُنْ/ فعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ
40)لأن جذرك أنمَى *** لأن مجراك أريف
olollol /olloll olollI /olloll
متفعلن/ فعِلاتُنْ متفعلن/ فاعِلاتُنْ
41)لأن موتك أحيى *** من عمر مليون مترف
olollol /olloll olollI /olloll
متفعلن/ فعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ
* *
42)فليقذفوك جميعًا *** فأنت وحدك أقذف
olollI /olloll olollI /olloll
مُسْتَفْعِلُنْ/ فعِلاتُنْ متفعلن/ فعِلاتُنْ
43)سيتلفون، ويزكو *** فيك الذي ليس يتلف
olollol /olloll olollI /olloll
متفعلن/ فعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ
44)لأنك الكل فردًا.. *** كيفية، لا تكيف..
olollol /olloll olollI0l /olloll
متفعلن/ فاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ
* *
45)يا "مصطفى"، يا كتابًا *** من كل قلب تألف
olollol /olloll olollol /olloll
مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ
46)ويا زمانًا سيأتي ***يمحو الزمان المزيف
olollol /olloll olollol /olloll
متفعلن/ فاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ

تحليل القصيدة إيقاعيًا ودلاليًا:

تنتمي قصيدة(مصطفى) إلى بحر (المجتث)، وتفعيلاته الرئيسة كالآتي:

مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ

olollol /ollolol olollol /ollolol

وأمَّا عدد تفعيلات القصيدة كاملةً فبلغتْ (١٨٤) تفعيلةً موزَّعةً على (٤٦) بيتًا شعريًا، وتأخذ كلُّ تفعيلة نسبةَ حضورٍ في القصيدة كالآتي:

١. (مستفعلن) تكرَّرت في القصيدة (٤٣) مرةً، بنسبة ٣٦، ٢٣%

2-(متفعلن) تكرَّرت في القصيدة (٤٩) مرةً، بنسبة ٦ ، ٢٦%

٣. (فاعلاتن) تكرَّرت في القصيدة (٦٨) مرةً، بنسبة ٩٥، ٣٦ %

٤. (فَعِلاتن) تكرَّرت في القصيدة (٢٤) مرةً، بنسبة ٤.، ١٣%

بالنَّظر في بُنية هذه التفعيلات التي تشكَّلتْ منها القصيدة، تبيَّن لنا أنَّ عدد الأوتاد التي تكررتْ فيها قد بلغ (٢٠٩ وتدًا)، وأمَّا عدد الأسباب فبلغ (٢٩٤ سببًا)، شكَّلتْ الأسباب الثقيلة منها (24سببًا ثقيلا)، وبمقارنة عدد الأسباب(٢٩٤) إلى عدد الأوتاد (٢٠٩) يتبيَّن لنا أن الغَلَبَةَ للأسباب على الأوتاد؛ وذلك يقودنا إلى القول: إنَّ الإيقاع في قصيدة مصطفى أميل إلى الخفَّة والحركة والسرعة منه إلى البطء والمهْل، وهو ما يتلاءم مع غرض القصيدة ودِلالتها التي تتمحور حول الإشارة إلى أفضلية(مصطفى) على من سواه ممن ذُكِرُوا في النَّص وأشار الشاعر إليهم. ولكنَّ ذلك القول لا يمنع من اتصاف بعض مقاطع القصيدة بالمهْل والبطء، واتصاف بعضها الآخر بالحركة والخِفَّة والسرعة. فالمتأمِّل في القصيدة لحديث الشاعر عن ذاته في المقاطع(1، ٢، ٤، ٥، ٦، ٨، ١٣)؛ يجد التفعيلة(فاعلاتن) هي الطَّاغية، أي إنَّ نسبة الأوتاد فيها مرتفعةٌ مقارَنَةً بالمقاطع الأُخر، وشيوع الأوتاد يكسبها شيئًا من المهَل والبطء، وذلك يتناسب مع رغبة الذات المتكلمة في سَرْدِ ما تَمتاز بهِ عن سواها من مناقب، ومحامد، وكأنَّ الشاعر يَلْتذُّ بذكرها؛ ولذا نجد الشاعر في تلك المقاطع التي يتحدث فيها عن مناقبه – إيقاعيًا – يتصف بالبطء والرَّيث، وإذا كان الشاعر يلتذُّ بذلك البطء وذلك ماثل في نسبة عدد الأوتاد الواردة في تلك المقاطع، وفي مجيء التفعيلة(فاعلاتن) صحيحةً من الزحافات والعلل فيها، وكذلك في طُغيان ورود التفعيلة (مستفعلن) في صورتها الصحيحة في تلك المقاطع باستثناء المقطع الثامن حيث وردت مخبونة، فأكسبت هذا المقطع شيئًا من الحركة والسرعة؛ فاتصف هذا المقطع بالتوسط في سرعته الإيقاعية.

رغم ذلك إلا أن إيقاع القصيدة في المقاطع الأُخرى أميل إيقاعيًا إلى الخفَّة والسرعة للوصول إلى النتيجة النهائية للموازنة التي أجراها الشاعر، ويريد الخلوص إليها، والتي تَتَمثَّل في أنَّ (مصطفى) المنزَّه من العيوب هو الإنسان الأكثر قربًا من مراتب الكمال، والأكثر نقاءً من تلك المثالب التي يتصف بها سواه ممن قصدهم الشاعر في القصيدة.

إذا نظرنا إلى المقاطع الأخرى المتبقية في القصيدة (٣، ٧، ٩، ١٠، 12،١١)؛ وجدنا أنَّ نسبة عدد التفعيلات التي أصابها الخبن تكاد تكون هي المسيطرة؛ ما أكسب تلك المقاطع الشعرية صفةً إيقاعيةً سريعةً "فكلَّما تفوَّقتْ التفعيلات المخبونة في القصيدة دفعتها إلى سرعة أكبر؛ وذلك لأنَّ الخبن في حقيقته هو زيادة نسبة المتحركات في التفعيلة قياسًا إلى السواكن"[15] .

15 - القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، صـ٢٩.

وإذا كانت الدلالة هي الوظيفة الرئيسة للإيقاع ولا يمكن فصلها عنه، ولا أهمية للإيقاع دونها، فإن الإيقاع في صوره ومظاهره المختلفة وثيق الصلة بالجانب الانفعالي للإنسان؛ لذا "تُعَدّ ظاهرة الإبداع الفني من أكثر قضايا النظرية الشعرية غموضاً وتعقيداً، لارتباطها بحالات الشعور واللاشعور لدى الإنسان، وقدرتها على الكشف والرؤيا والخلق. ومما زاد من كثافة تعقيدها وصعوبة تفسيرها تفسيراً دقيقاً حتى الآن فاعلية تأثيرها في وجدان المتلقي"[16]، فالإيقاع يفقد قيمته الدلالية، إذا لم يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمضمون الفن وبعاطفة الفنان الكامنة خلفه، إنَّ القصيدة بغير هذا الالتحام لا تؤدي دورَها الفني والدلالي كما ينبغي.

والقصيدة الجديدة تقوم على الفرضيّة القائلة: "إن القصيدة بنية إيقاعية خاصة، تربط بحالة **شعورية** معينة للشاعر"[17]، وهي فرضية صائبة، وليس أدل على ذلك من اختلاف إيقاع القصيدة في إطار الوزن الشعري الواحد من شاعر إلى آخر، بل على مستوى الشاعر نفسه، فذلك يرجع – دون شك – إلى تغيُّر الحالة الشعورية، أي إن البنية الإيقاعية للقصيدة وليدة اللحظة الشعورية التي انبثقت عنها القصيدة. ولكن ذلك لا يعني أن اللحظة الشعورية للشاعر هي العنصر الوحيد الذي يتحكم في تشكيل إيقاع القصيدة، "إن مستوى الانفعال، وطبيعة التجربة، والظروف الأخرى التي تحيط بزمن [أو لحظة] الإبداع تعمل على فرض إيقاع معين"[18] بيد أن الحالة الشعورية تلعب الدور الأكبر في تشكيل ذلك الإيقاع.

إذا تأملنا في المقطع التاسع، وجدنا الشاعر فيه أكثر انفعالًا عن سواه من المقاطع الأُخر، وكأنَّ الشاعر قد ضَمَّن هذا المقطعَ (بيتَ القصيد)، فذكر فيه من المناقب أهم ما يميزه عن سواه، فالشاعر ليس مشغولًا بالملاهي ولا بالمصارف، وهمُّه أعلى، وقصده أشرف، جيبه أنظف ...)؛ فانعكس ذلك الانفعال الحادُّ على وزن هذا المقطع، وجاءت جميع تفعيلاته غير صحيحة(مخبونةً).

ولأنَّ الشاعر – في هذا المقطع – أكثر انفعالًا فإنَّ هذا المقطع– من حيث حركية الإيقاع – أسرع مقاطع القصيدة حركيَّة إيقاعيةً. "وشيوع الزحاف بشكل عام ... يمكن تفسيره بأنَّ شدة الانفعال يرافقها في الأداء اللُّغوي أو الموسيقى نوع من السرعة الملموسة، أي سرعة في الأداء، وللرغبة بتوصيل المعنى والتنفيس عن الحالة بنحوٍ أسرع من الشكل العادي، الهادئ وغير المنفعل"[19].

ذلك ما يمكننا قوله إجمالًا حول حركيَّة إيقاع القصيدة، وسنتناوله بشيءٍ من التفصيل عما قريب.

2- الإيقاع والدلالة:

إذا كان المكوِّن الإيقاعي للقصيدة المعاصرة يمثل عنصراً رئيساً فيها، فإن ذلك لا يعني بالضرورة التقليل من أهمية المكون الدلالي، أو إعطاءه دوراً ثانوياً في القصيدة؛ لأن الإيقاع والدلالة عنصران متلازمان متساويان في الأهمية، ولا يمكن لأحدهما أن يستغني عن الآخر، بل إن القيمة الفنية للإيقاع تتحدد بمقدار ما يحمله من دلالة، ولا يتحقق الإيقاع الشعري تحققًا جماليا فنياً إذا ما ابتعد عن مهمته الأساسية وهي الدلالة.

16 - قضايا الشعر الجديد في تجربة المقالح النقدية، محمد الحصماني، رسالة ماجستير، ط1، 2008م، جامعة ذمار للطباعة والنشر. صـ115

17 - السابق، صـ 64

18 - عضوية الأداة الشعرية فنية الوسائل ودلالة الوظائف في القصيدة الجديدة، محمد صابر عبيد، ط1 ،2007م، مجدلاوي، عمّان، صـ 147

19 - القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، صـ ٣٢

"إن التكوّن والنمو المحوري للدلالات يبدأ من نقطة (بؤريَّة) تلتقي فيها بؤرة المعنى مع بؤرة الصوت، ويتم الاتحاد بينهما في منطقة الشعر الغامضة، وباكتساب هذا الاتحاد قوته الشعرية تندفع بؤرة المعنى نحو التخلق الكامل بالتجربة، ومن ثمّ تقديم مستويات دلالية جديدة مشبعة بالتعدّد والاحتمال، يصاحبها تطور وتعقيد وعمق في البنية الإيقاعية، بالقدر الذي يستوعب انفجار الدلالة، ويحقق تماسكا نصيا يستحيل فصله"[20].

"إن عناصر الإيقاع جميعاً تفقد قيمتها إذا لم تكن مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بمضمون الفن وبعاطفة الفنان الكامنة خلف هذه الإيقاعات، فالفن العظيم يستخدم كل الطرق ليصهر ويوحد بين الصوت والمضمون، بين الإيقاع والوجدان"[21]. يقول (جاكبسون): "إن غرضنا هو أن نرجع كل تحول في العناصر الصوتية إلى تغيير في المعنى"[22]. و"لعل ما وجّه النقاد إلى مباحث أكثر عمقًا في الإيقاع (هو) تأكيد (إليوت) بأن موسيقى الشعر ليست شيئًا يوجد مستقلًا عن المعنى"[23].

وهناك **ملحوظة** رأينا التنويه إليها ضرورةً، وهي أن طبيعة دراسة إيقاع قصيدة مصطفى تقتضي تناولها مقطعًا مقطعًا؛ حتى يسهل علينا تناولها – إيقاعيًا دلاليًا – بشيء من الموضوعيَّة والمصداقية، وربما اضطررنا إلى الموازنة بين بيتٍ شعري وآخر، بل ربما الموازنة بين شطرٍ وآخر دلالةً وإيقاعًا، محاولةً منا لرصد علاقة الإيقاع بالمعنى والدِّلالة.

إذا عرَّجنا على السلاسل العروضية المبثوثة في القصيدة، فقد أفضى توزَّع التفعيلات الأربع إلى تكوُّن عددٍ من السَّلاسل العروضية هي كالآتي:

1- مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ وقد تكررت (36) مرة.

olollol /ollolol

2- متفعلن/ فاعِلاتُنْ وقد تكررت (32) مرة.

olollol /olloll

3- متفعلن/ فعِلاتُنْ وقد تكررت (17) مرة.

olollI /olloll

4- مُسْتَفْعِلُنْ/ فعِلاتُنْ وقد تكررت (17) مرة.

olollI /ollolol

وإذا أنعمنا النظر في هذه السلاسل العروضية المتغايرة، وعلاقة تغيراتها بالدلالة تبيَّن لنا الآتي:

أن البيت الخامس من المقطع الأول يلفت الانتباه بانزياحه العَروضي عن السلسة العروضيَّة الأُولى (مستفعلن فاعلاتن)، حيث أخذ صورة السلسلة العروضيَّة الثانية (متفعلن فاعلاتن) مخالفًا للأبيات الأربعة التي سبقته إيقاعيًا، وما كان ذلك الانزياح الإيقاعي الَّا نتيجةً لانكسار الدِّلالة وتغيُّرِها في هذا البيت عن دلالة الأبيات الأربعة التي سبقته؛ فقد كانت الدلالة في الأبيات التي سبقته تُمثِّل وصفًا لـ(مصطفى) **(لستَ مَقْصَف،... أنتَ أعْنَف، أوْهى ولكنَّ أجْلَف ...)**، أما دلالة البيت الخامس فاختلفت بتضمنها أوصاف أولئك الذين يتخذون موقفًا عِدائيًا تجاه مبادئ وقيم (مصطفى) الذي اتخذه الشاعر رمزًا له، فنجده يصفهم بأنهم **(من القش أضعف...)**.

إذا انتقلنا إلى المقطع الثاني من القصيدة؛ وجدنا أنَّ الشاعر عندما يتحدث عن ذاته **(وأنت**

20 - القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، محمد صابر عبيد، صـ6

21 - عضوية، الموسيقى في النص الشعري، عبد الفتاح صالح نافع، ط 1، 1985م، مكتبة المنار، الأردن، صـ60

22 - حركية الإيقاع في الشعر العربي الحديث، حسن الغرفي، د ط، دت، إفريقيا الشرق، صـ149

23 - قضية الشعر الجديد، النويهي، صـ19

للموت أألف، وبالخطورات أغرى، وبالقرارات أشغف، وأنت بالناس أكلف....)، يستخدم السلسلة العروضية الثانية (متفعلن فاعلاتن) وذلك في جميع أشطار المقطع، باستثناء الشطر الأول والخامس اللَّذين يصف فيهما الآخر **(يخشون إمكان موتٍ، لأنَّهم لهواهم)**؛ فحدث انزياح في الوزن أو الإيقاع لتغيُّر الدلالة فيهما عن دلالة سواهما من الأشطار، فنجد الشاعر استخدم مع الشطر الأول من المقطع السلسلة الأولى (مستفعلن فاعلاتن) ومع الشطر الخامس السلسلة الرابعة (مستفعلن فعلاتن).

كما نلحظ اختلاف الإيقاع في هذين الشطرين نفسيهما من المقطوعة نفسها، ففي الشطر الأول استخدم السلسلة العروضية الأولى (مستفعلن فاعلاتن) ومع الشطر الخامس الرابعة (مستفعلن فعلاتن)، واختلافهما في الإيقاع ناتج عن اختلاف دلالة كلٍ منهما، فقد تضمَّن الشطر الأول– من المقطع الثاني – وصف الآخر بالجُبن والخوف من الموت، في حين تناول الشطر الخامس وصف الآخر بصفةٍ أُخرى مغايرة وهي عبادة هوى النفس، كما نجد تغيُّر السلاسل العروضية في شطري البيت الأول من المقطع الثاني نفسه؛ لتباين معنى ودلالة كل منهما عن الآخر، فمعنى صدر البيت يدور حول الآخر **(يخشون إمكان موتٍ)** فاستخدم معه السلسلة الأولى (مستفعلن فاعلاتن) في حين أن معنى عَجُزه يدور ذات الشاعر **(وأنت للموت أألف)**، فاستخدم معه السلسلة الأخرى (متفعلن فاعلاتن).

وفي المقطع الثامن من القصيدة، يحاول الشاعر أن يثبت أن (مصطفى) يَفْضُل من هم سواه، فاستخدم اسم التفضيل في أشطار المقطع جميعها **(أهْدَى، أعْرَف، أدْرَى، ...)** أي إن الفكرة أو الدلالة واحدة في هذا المقطع لا تتغير؛ لذا لَزِمَتْ تلك الأشطار سلسلةً عروضيةً واحدةً هي السلسلة الثانية (متفعلن فاعلاتن)، أي إنَّ إيقاع هذا المقطع لم يتغيَّر؛ لأنَّ دلالته ثابته لم تتغير.

وكذلك هي الحال في المقطع التاسع، حيث نجده يحمل تعليلًا لأفضلية(مصطفى)، أي إنَّ دلالته واحدة تصبُّ في ذكر مناقب(مصطفى)، هذا الثبات في الدلالة تَبِعَهُ ثبات في الإيقاع، فجاءت جميع أشطار المقطع الثمانية ملتزمة بسلسلةٍ عَروضيةٍ واحدةٍ (متفعلن فعلاتن) باستثناء تفعيلتي (العروض والضرب) في البيت الثاني من هذا المقطع، حيث نَدَّتَا عن السياق الإيقاعي للمقطع، وكأنَّ انزياح هاتين التفعيلتين جاء مفرَّغًا من الدِّلالة.

وإذا ما أردنا معرفة العلاقة بين الدلالة والإيقاع على مستوى البيت الشعري؛ وجدنا عددًا من أبيات القصيدة يغاير فيها الصدرُ العَجُزَ دلالةً وإيقاعًا، وتبيان ذلك وتفصيله في الآتي:

إذا تأملنا البيت السادس في القصيدة؛

يخشون إمكان موت # وأنت للموت أألف

مُسْتَفْعِلُنْ /فاعِلاتُنْ متفعلن/ فاعِلاتُنْ

وجدنا العلاقة بين دلالة شطريهِ عِلاقة تضاد؛ لذا تغيرت السلسلة العروضية في الشطرين، فهي في الصدر (مستفعلن فاعلاتن) وفي العَجُز (متفعلن فاعلاتن).

كذلك في البيت الحادي عشر:

يكثّفون عليهم.. *** حراسة، أنت أكثف

متفعلن/ فعِلاتُنْ متفعلن/ فاعِلاتُنْ

حدث انزياح في إيقاع شطريه؛ لِتَبَايُن الدلالة فيهما، فقد أخذ الصدر السلسلة(متفعلن فعلاتن) وَحَمَل دِلالةً وصِفَ فيها (الآخر) بتكثيف الحراسة، بينما أخذ

العَجُز السلسلة(متفعلن فاعلاتن) وحمل دلالةً مغايرةً لدلالة الصدر، مفادها أنَّ حراسة (الذات) مصطفى أشدُّ كثافةً.

وفي البيت (السابع عشر) نجد تفعيلة الضرب (فَعِلاتن)منزاحةً عن تفعيلة العَروض (فاعلاتن)، وهذا الانزياح الإيقاعي ناتج عن اختلاف الدلالتين في شطري البيت وتضادهما، فهي في صدر البيت (وصْفُ الوقت بالإعياء والتوقُّف)، بينما هي في عجزه على العكسِ من ذلك تَصِفُ (مصطفى) بعدم الاستسلام للتعب وعدم التوقف.

وأما البيت (الثامن عشر) فجاء على خلاف البيت الذي يسبقه مباشرةً، حيث التزم شطراه بسلسلةٍ عروضيةٍ واحدة (متفعلن فعلاتن)، وليس ذلك إلا لأن دلالتيهما متقاربتان إن لم تكونا مترادفتين:

فتسحبَ الشمسَ ذيلًا وتلبسَ الليلَ معطف

متفعلن/ فاعِلاتُنْ متفعلن/ فاعِلاتُنْ

وفي البيت (الواحد والاربعين) نجد دلالةَ الشطرين مختلفةً؛ فانزاح الوزن وتغيرت السلسة، فهي في الصدر (متفعلن فعلاتن)، وفي العجز (مستفعلن فاعلاتن)، وأمَّا دلالتهما فَبِيّنتَا التخالف والتَّغاير، ففي الصدر (موت مصطفى أحْيَى)، إنه موت يُمثِّل حياةً، وأما دلالة العجز فمضادة لدلالة الصدر، حيث تَحْمِل دلالةً مفادها: أنَّ حياة المُتْرَفِينَ هي أقرب إلى الموت بل هي الموت عينه. وكذلك في البيت (الثالث والاربعين) جاءت العِلاقة بين دلالة الشطرين عِلاقة تضاد، فحدث انكسارٌ وانزياح في إيقاع شطرَيه.

إذا كنا قد أجرينا مقارنةً بين الصدر والعجز في عددٍ من أبيات القصيدة، وأشرنا إلى اختلاف إيقاع الصدر عن العجز نتيجةً لانكسار الدلالة في أحدهما عن الآخر، فنرى أنَّه لا ضير من ذكر نقيض ذلك، ونقصد تطابق الصدر مع العجز إيقاعيًا – في عدد من أبيات القصيدة– نتيجةً لتطابق المعنى والدلالة بين شطري عددٍ من أبياتها، وذلك كأَنْ يكون العجز مرادفًا للصدر، أو أنْ يكون امتدادًا ومكملًا لدلالته، وَتِبْيَانُ ذلك كالآتي:

سنحاول تناوُل هذه الظاهرة بيتًا بيتًا، ففي البيت (السابع)، نجد علاقة دلالة الصدر بدلالة العجز علاقة ترادف **(وبالخطورات أغرى*** وبالقرارات أشغف)**؛ لذا طابقت سلسلة الصدر العَروضية سلسلة العجز (متفعِلن فاعلاتن).

وفي البيت التاسع من القصيدة جاءت دلالة العجز امتدادًا ومكملًا لدلالة السطر **(لذا تلاقي جيوشًا من الخواء المزخرف)**؛ لذا تساوتْ سلسلتا البيت لأنهما يؤدِّيان معنىً ودلالةً واحدةً في البيت.

وفي الأبيات (١٢، ١٣، ١٤) تطابقتْ الأعجاز مع الصدور إيقاعيًا؛ لترادفها دلاليًا أيضًا **(كفجأة الغيب تهمي ***وكالبراكين تزحف)، (تنثال عيدًا، ربيعًا*** تمتدُّ مشتىً ومَصْيف)**.

وفي البيت (الخامس عشر) جاء عجزه امتدادًا دلاليًا لدلالة الصدر، فتطابق الشطران إيقاعيًا **(ما قال عنك انتظارٌ *** هذا انثى أو تحرَّف)**. وفي البيت (السادس عشر) ترادفت دلالة الشطرين، فجاء إيقاعهما متطابقين **(ما قال نجمٌ تراخى *** ما قال فجرٌ تخلَّف)**، وكذلك هي الحال في البيت (الثامن عشر) والبيت (التاسع والعشرين) **(من كلِّ نبضٍ تُغَنِّي *** يبكون من سبِّ أهيف)**.

إذا أتينا إلى الأبيات (٢٤، ٢٦، ٢٨)؛ وجدنا أعجازها من حيث الدلالة امتدادًا لدلالة الصدور؛ لذا تطابقتْ أعجازها إيقاعيًا مع الصدور.

إن الزحافات والعلل وغيرها من الانزياحات الإيقاعية، لا تكتسب أهميتها بما تلعبه من دور مهم في التقليل من رتابة التفعيلات وجمودها حسب، وإنما بارتباطها الوثيق بدلالة القصيدة الشعرية وجوها النفسي العام، وذلك ما جعلنا ننظر إليها على أنها "إمكانية طواعية تسهم في كشف أعماق القصيدة، وطبيعة العلاقة بين الدلالة والإيقاع"[24]ومن هنا كان الإكثار من تلك الانزياحات شيئًا غير معيب أو محضور، إذا كانت من نتاج التجربة والموقف الشعوري، وحملت مدلولًا نفسيًا أو دلاليًا.

3- القافية:

القافية شريكة الوزن في تكوين الإيقاع، وهي "مجموعة أصوات تكوِّن مقطعًا موسيقيًا واحدًا، يرتكز عليه الشاعر في البيت الأول، فيكرره في نهايات أبيات القصيدة كلها مهما كان عددها"[25].

وللقافية تعاريف عدة ومختلفة، لعل أشهرها وأكثرها ذيوعًا وانتشارا هو تعريف الخليل الذي يرى أنها "آخر ساكنين في البيت وما بينهما، والمتحرك قبل أولهما"[26].

يقول جان كوهن: "في وقتنا الراهن ينظر النقد إلى القافية بوصفها جزءًا أساسيًا من لحمة النَّص، ومكونًا بنيويًّا له ارتباطه الذي لا ينفصم عنه المعنى والبنية الكاملة للنص"[27].

وقافية قصيدة (مصطفى) هي من المتواتر (حرف متحرك بين ساكنين) وهي مقيَّدة (حرف رويهًّا ساكن، وهو الفاء).

وإذا كانت القوافي المحكومة بالوقفة المقيَّدة، وقفة التسكين تجعل القافية أصلب وأقوى، كما يرى الدكتور (سامح الرواشدة) [28]؛ فإن ذلك المقال ينطبق على قافية قصيدة مصطفى، فقد جاءت القافية مقيَّدة، وذلك ما يكسب دلالة القصيدة الصلابة والقوة، وذلك ما يتوافق وحال الشاعر التي أشرنا اليها في أكثر من موضع من هذه الأوراق.

حرف الَّروي:

وهو الصوت الذي تُنسب له القصيدة، فيقال: سينيَّة البحتري، ونُونيَّة المتنّبي، وبائية البردّوني ...الخ.

وحرف الروي في قصيدة مصطفى هو حرف (الفاء) وهو حرف انفجاري، له دلالته الخاصة المكمِّلة لدلالة بقيَّة مكونات القصيدة، وهذا الحرف يحمل إيقاعُهُ ما يحملهُ من معاني القوة والانفعال، على عكس ما يحمله حرف(السين) مثلًا حين يكون رويًا لقصيدة من القصائد، فإنَّهُ – حرف السين- يَشِي بالسكينة والهدوء، ولا شك أن إيقاع حرف الروي هنا (الفاء) يعكس حالة الذات المتكلمة، ومدى تضجرها مما تبثهُ وتعانيهِ، وكأنَّ الذات المتكلمة تتأفَّف مِنْ ضجرٍ أوْ كَبْتٍ عانت منه كثيرًا.

ثانيا: الإيقاع الدَّاخلي:

لقد كان الإيقاع الداخلي إلى مرحلة متأخرة، بعيدًا عن إيقاع الشعر، فهو مفهوم حديث، غير متفق على تحديده بين الدارسين؛ لارتباطه بالتركيب الصوتي للغة.

24 - موسيقى الشعر عند شعراء أبولو، سيد البحراوي، ط2 ،1997م، دار المعارف، القاهرة صـ18.

25 - موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، عبد الرضا علي، ط2 ،1996م، دار المنار، صنعاء صـ172

26 - المرجع السابق، صـ282

27 - نقلا عن (مغاني النص)، د/ سامح الرواشدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط:١، ٢٠٠٦م، صـ١٢٢

28 - يُنظر: المرجع السابق نفسه، صـ ١٢٩

والإيقاع الداخلي عند المقالح "هو الموسيقي التي يصنعها توازي الأشياء وتضادها، الموسيقي التي تقرأها العين في اللوحة وفي إيقاع المعمار، وفي الإيقاع الداخلي للغة بعد أن تغادر مكانها في القاموس"[29].

إن تقسيم الإيقاع إلى داخلي وخارجي، ينبغي ألا يكون إلا بغرض التسهيل على الباحث والدارس؛ لأن الإيقاعين في حقيقة الأمر يتعالقان تعالقا يصعب الفصل بينهما، أي إن طبيعة الإيقاع تقتضي أنه "ليس ثمة في الواقع سوى مستوى إيقاعي واحد، فالإيقاعيان الداخلي والخارجي هما إطاران لعملية [إبداعية] واحدة"[30] ومن هنا يصبح دراسة أحدهما دون الآخر ضربًا من العَبث أو التّخبط، "لأن دراسة الإيقاع [الداخلي] وحده لن تفيد؛ لأننا لم ندرس جذر هذا الإيقاع وهو الوزن. ودراسة الوزن وحده دون إيقاع، توقعنًا في إطار الدرس العروضي التقليدي الذي لا يُظهر خصوصية النص أو تميزه بين النصوص الأخرى المشتركة في نفس الوزن [31]"[32].

كما يحظى الإيقاع الداخلي بأهمية فنية، تكمن في ارتباطه بدلالة القصيدة الشعرية، تأثرا وتأثيرًا، "فتلك الأصوات الداخلية المنفردة والمتناوحة بين حركات الطول والقصر، وما بينهما، والتي يُقَوْلِبُها نظام الوزن أو إطار البنية الإيقاعية، ويتحكم في صورتها المتحركة المتموجة الملامح، تجسد حركة الذات، أو الروح (المضمون)كما يسميها هيغل"[33] ولعل ارتباط الإيقاع الداخلي بتكون الدلالة هو ما جعل الدكتور (علوي الهاشمي) يطلق عليه الإيقاع التكويني.

الإيقاع الصوتي:

يُعد الإيقاع الصوتي أكثر الأنماط الإيقاعية بساطةً ومباشرة، حيث ينبني على مجموعة من البُنى الإيقاعية الصوتية التي تولدها المفردات، المتجانسة أو المتنافرة، أو تنتج عن شيوع بعض الأصوات المفردة، كشيوع حرف ما في القصيدة شيوعًا لافتًا، أو عن تكرار أية بنية إيقاعية ما، كتكرار كلمة أو جملة... ولكن قد يُخيّل إلى البعض، أن التجانس و التنافر الصوتي، والإيقاع الصوتي بوجه عام لا يستحق الوقوف عنده بغرض الدراسة؛ لبساطته وسهولة إدراكه، ونقول: إن ذلك الحكم يكون صائبًا إذا اقتصرت الدراسة على إحصاء تلك الأصوات، ولم تتجاوزه إلى ربط إسهامها الفاعل في تشكيل المعنى العام للقصيدة الشعرية. كما أن هناك من يرى بأن "القيم الصوتية – ذات الصلة بالصوت – تظل على جانب كبير من الصعوبة في تحديدها، والظفر بها، نظرًا لألفة القارئ سماعها من نصوص متعددة أدبية وغير أدبية، إضافة إلى انشغاله – عادة – بالمعنى، فلا يلتفت إلى العلاقات القائمة بين الأصوات في انسجامها وتنافرها"[34].

إن الإيقاع الصوتي يتجلى في العديد من الظواهر الصوتية ذات العلاقة المباشرة بالدلالة، ويسري في القصيدة بطريقة خفية؛ لينشر حركة إيقاعية تعد من المكونات الأساسية في القصيدة الحديثة، التي استغلّت القيم الصوتية استغلالًا مميزًا،

29 - الشعر بين الرؤيا والتشكيل، عبد العزيز المقالح، ط2، 1985، طلاس، دمشق، صـــ233

30 - السكون المتحرك، علوي الهاشمي، ط1 ،1992م، اتحاد الكتاب، الإمارات، دبي، صـــ298- 299

31 - هكذا وردت والصواب: في الوزن نفسه.

32 - موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، سيد البحراوي، صـــ16.

33 - السكون المتحرك، علوي الهاشمي، صـــ299.

34 - البينة الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، مسعود وقاد، جامعة ورقلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجزائر،2003 ،2004م، صـــ107

وأخذت تستخدمها في إثارة أحاسيس ومشاعر المتلقي. ولكن ينبغي ألا يكون توظيف المكوِّن الإيقاعي – في بناء إيقاع القصيدة – مجرد اعتماد على الجانب الصوتي الصِّرْف، كي لا ينتج عن ذلك تشكيل بنية إيقاعية خارجية صاخبة جاءت القصيدة الجديدة للتقليل من الاهتمام بها، والتعويض عنها بإيقاعات داخلية هادئة، تتماهى مع دلالتها وتتناسب والتطورات الحياتية والفنية؛ لأن اهتمام الشاعر بالإيقاع الصوتي سيكون – دون شك – على حساب الجانب الدلالي في القصيدة.

إذن فالقيمة الحقيقية للجانب الصوتي لا تتحقق إلا بمقدار انسجامها مع دلالة القصيدة، وهذا القانون ليس بجديد في نقدنا المعاصر، فقد أبى عبد القاهر الجرجاني في (دلائل الإعجاز) حين عرض للتجنيس أن يعترف لصاحبه بفضل، ما لم يكن مرجعه إلى المعنى [35]. إذن فمقدار الانسجام والترابط بين الجانب الصوتي والدلالي في القصيدة، يمكن أن يمثل معيارًا دقيقًا للتمييز بين الإيقاع الصوتي المتكلَّف المنفك عن الدلالة، والإيقاع الصوتي المطبوع الملتحم بها.

إذا كانت العلاقة بين الكلمة المفردة ومعناها اعتباطية، فإن ذلك الوصف لا ينطبق على المفردة حين تندرج في سياق شعري، "فبمجرد انتقالها إلى النسق تبرز المناسبة بين الصوت والمعنى"[36]، وقد تحمل دلالة جديدة نتجت عن وجودها داخل ذلك النسق(السياق)، فالصوت يكتسب معناه من سياقه؛ لأن تأثير الصوت ودلالته – كما يرى ريتشاردز "يتحدَّد بالظروف التي يندرج فيها، أكثر بكثير مما يتحدد بالصوت نفسه"[37] وإذا كانت السياقات مختلفة من قصيدة إلى أخرى، فإن الصوت (المفردة) قد تتعدد دلالاتها بتعدد سياقاتها، فليس للصوت منفردًا أي قيمة جمالية، إلا حين يكون عنصرًا هامًا في بنية أكبر منه، وحينئذٍ تتحقق قيمته الجمالية من خلال علاقته بسائر السياق.

وننوه إلى أن دراستنا **للإيقاع الداخلي** ستركز على أهم مستوياته المتمثلة في الإيقاع الصوتي المتمثل في الصوائت ونسبة شيوعها، و**الإيقاع الاشتقاقي والتكرار**.

1– الصوائت والصوامت [38]:

من العوامل المؤثرة على حركية الإيقاع الشعري، من حيث البطء أو السرعة، حروف المدّ (الصوائت الطويلة) التي تكسب القصيدة بطئًا إيقاعيًا بشيوعها، وتكسبها سرعة وحركة بقلة توافرها في النص أو غيابها. "وكثيرًا ما يتفق الزحاف وهذه الحروف على أداء وظيفة واحدة، وربما أقاما التوازن داخل القصيدة، فيلعب أحدهما دور الإسراع والآخر دور التهدئة"[39].

تقسم أصوات اللغة إلى قسمين هما: الصوائت والصوامت. وتُعرف الصوامت بأنها: "الأصوات التي تتعلق بمخرج معين، يعترض الهواء الصادر من

35 - ينظر: دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، د ط، د ت، دار المعرفة، بيروت، صـــ401. وإن كان الدكتور إبراهيم أنيس يصف رأى الجرجاني هذا بأنه مبالغ فيه، ولكنه في رأينا أدق. ينظر: موسيقي الشعر العربي، صـــ46

36 - بنية اللغة، جان كوهن، تر: محمد الولي+ العمري، ط1 ،1986م، توبقال، المغرب، صـــ75

37 - موسيقي الشعر العربي، شكري عياد، صـــ159

38 - يستخدم بعض النقاد مصطلح (الساكن) بدلًا عن (الصامت)، واستخدام المصطلح الثاني أكثر دقة؛ لأن مصطلح (ساكن) يطلق في العربية على الحرف المشكل بالسكون، وذلك يشمل حروف المد أيضًا، التي تختلف اختلافًا بيِّنًا عن الحروف السواكن الأخرى، من حيث طولها الزمني ومن حيث خصائصها الإيقاعية الصوتية. بينما المقصود بالصامت: كما يُعرفه د. كمال محمد بشر (كل صوت ليس بحركة ولا بحرف مد) ينظر دراسات في علم اللغة كمال بشر، ط9، 1986م، دار المعارف القاهر، صـــ83.

39 - موسيقي الشعر عند شعراء أبوللو، سيد البحراوي، صـــ19.

الحنجرة، حين أداء الصوت المراد اختباره، ويشكل هذا النوع معظم أصوات العربية...والأصوات الصائتة [الصوائت]: هي التي لا يعترضها عضو من أعضاء النطق، أو لا ينطق بمخرج صوتي يثني النَّفَس (الهواء الصادر من الحنجرة) عن امتداده، فيكون الصوت أثناء نطقها ممتدًا حرًا لا يعوقه عائق حتى ينفد"[40] بعبارة أخرى: الصوامت هي الأصوات التي يُسد فيها مجرى الهوى بشكل كلي، عند النطق بها، أما الصوائت فلا يعترض طريق الهواء فيها عائق.

وتقسم الصوائت [41] إلى قسمين: صوائت طويلة وهي: الألف، الواو، الياء. وصوائت قصيرة وهي: الفتحة، الضمة الكسرة، وتمثل من حيث الطول أنصاف الأصوات الطويلة.

ويشترط في حروف المد لكي تكون صوائت أن تكون ساكنة، ما لم فإنها تعامل معاملة الصوامت، فالواو والياء في (وعد، يلد) يعدان صامتين. أي أنهما في هذه الحال وأشباهها في حكم الصوائت القصيرة (أنصاف صوائت). في حين أنهما في نحو (أدعو، أرمي) صائتان.

إذا جئنا إلى عدد الصوائت– في القصيدة– وأحصيناها؛ وجدنا أنَّها تردَّدت (مائةَ وأربعين مرة)، وتوزُّع هذه الصوائت في نواحي القصيدة (يقصفوا، يعنفوا، يحشدوا، تَذْرِي، تُلَاقِي، تَهْمِي، تراخي، يحيا،...) شكَّل نغماتٍ متناثرة متجانسة في جنبات القصيدة، أسهمتْ في تأليف وتكوين الإيقاع بنوعية العام (الكمي) والدَّاخلي، وإذا حاولنا ربط شيوع هذه الصوائت بدلالة النّص تبيَّن لنا أنَّ لِشُيُوعِها ذاك دلالته، وكأنَّ الشاعر يريد أن يُوصِل تلك المفاضلة بَيْنَهُ وبين سواه إلى أكبر قدرٍ ممن يجهلون حقيقة الأمر، ولا يخفى أثر شيوع هذه الصوائت على بعض مقاطع القصيدة، حيث أكسبت بعض مقاطعها شيئًا من البطء والمَهَل.

من العوامل المؤثرة على حركية الإيقاع الشعري – أيضًا– التنوين، حيث يؤدي شيوعه إلى إبطاء حركة الإيقاع، وإن كانا أقل شأنًا وفعالية من الزحاف وحروف المد، لأن تواجدهما في القصيدة غالبًا ما يكون محدودًا مقارنة بالعوامل الحركية الأخرى كالزحافات.

لا يخفى – في المقطع الرابع من القصيدة– ما يمثله التنوين من الناحية الإيقاعية(عِيْدًا، رَبِيْعًا، مَشْتَىً، نَبْعًا، جِذْرٍ، نَبْضًا)، فقد وردتْ هذه الكلمات الستُّ المنتهية بالتنوين في بيتين فقط من المقطع، وإذا بحثنا عن الدلالة التي تحملها هذه الظاهرة الإيقاعية عَنَّ لنا أن الشاعر يتغنَّى بمناقبِهِ، سيَّما وهو في هذا المقطع يتحدث عن المناقب التي يتحلَّى بها **(تنهال عيدًا، ربيعًا، تمتد مشتىً...، نبعًا إلى كلِّ جذرٍ، نبضًا إلى...)** وذلك بعد أن ذكر مثالب غيره(الآخر) في المقطع الذي يسبق هذا المقطع، حيث وَسَمَ أعمالهم بعدم الجدوى والعَبَث **(يجزِّئون المجزَّأ، يُصنِّفون المصنَّف ...)**.

2– الإيقاع الاشتقاقي:

يعتمد هذا النوع من الإيقاع الصوتي على توافر مفردات لفظية في القصيدة، ذات بنية مورفولوجية (صرفية) واحدة، كأن تكون على صيغة اسم الفاعل، أو اسم المفعول ....، وهذا النوع من الإيقاع ذو أثر على تعزيز القصيدة إيقاعياً كما أنه

40 - التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، محمود عكاشة، ط1، 2005م، دار النشر للجامعات القاهرة، صـــ17

41 - سمِّيَتْ الصوائت بهذا الاسم، لكوننا نستطيع أن نمد بها الصوت، فنقول مثلًا: غفوووور، يُقاااال.. ففي الكلمتين تشير الحروف (الأصوات) المكررة إلى موضع المد.

لا يخلو من دلالة؛ لذا يوليه بعض الشعراء والنقاد اهتماماً ملموساً، ولكن ينبغي التنبيه إلى أنه لا يكتسب قيمة إيقاعية حقيقة إلا إذا كان وطيد الصلة بالدلالة التي تعبر عنها القصيدة.

إن بروز أية ظاهرة إيقاعية في القصيدة بصورة لافته لا يخلو من دلالة (فتجمُّع عدد من الأصوات المعينة بشكل أشد كثافة من المعتاد، أو تركيب نوعين من الأنسجة الصوتية المختلفة في بيت من الشعر أو في مقطع أو في قصيدة، يقوم بوظيفته كنوع من التيار الدلالي الباطن ... مما ينبغي أن يؤخذ في الاعتبار عند أي تحليل للنسيج الصوتي وتماسكه في البنية الشعرية)[42]، (ففي الشعر [ينبغي أن] يتم تقييم كل تشابه في الصوت على أساس علاقته – وجوداً أو عدماً – بالتشابه في المعنى، ومن هنا فإن القاعدة التي صاغها (بوب) بقوله: "على الصوت أن يبدو كما لو كان صدى للمعنى) تكتسب أبعاداً وتطبيقات أعظم"[43].

وردتْ صيغة(أفْعَل) في القصيدة بصورةٍ لافتةٍ للنظر، فقد تكررتْ في ضروب أبيات القصيدة فقط (٢٧مرةً)، وفي مظانٍ أخرى في أبياتها كالحشو أو العروض.. تكررت (٢٤ مرةً)، أي إن تلك الصِّيغة قد وردت في القصيدة برمَّتها بمقدار (٥١ مرةً)، ولا شك أنَّ لشيوع هذه الصيغة في القصيدة ارتباطًا وثيقًا بدلالتها، فالموازَنة تمثل محورًا رئيسًا فيها، مفاضِلَةً بين (مصطفى) الذي يَفْضُل سواه ممن قَصَدَهم الشاعر.

اللَّافت لانتباه القارئ في استخدام الشاعر لهذه الصيغة أنه عندما يستخدمها مع (مصطفى) يُحمِّلُها دلالةً إيجابيَّة؛ (لأنَّ بَيْتَكَ أعْجَف، أخْصَب قَلبًا، لأنَّ جَيْبَك أنظف، وعِنْدَكَ العارُ أزْرَى، لأنَّ جذرك أنمى، ...)، وحين استخدامها مع من هم مقابل (مصطفى) يشحنها بدلالةٍ سِلبيَّة، **(للزَّيف أوصَف، لِمْ أنت بالكلِّ أحفى ** من كل أذكى وأثقف، إن المخيفين أخوف، وهم من القش أضعف، ...)**.

هناك ملحوظة حول شيوع صيغة(أفعل) في القصيدة، فلولا أنَّ أغلب نسبة شيوعها كان في القافية، لربما وُسِمَتِ القصيدة بالرَّتابة.

بالنظر في القصيدة بإمعان، يتجلَّى أمام الناظر عدد من البِنى الصَّرفيَّة المتكررة في القصيدة، وبمعنى أكثر دقةً عددٌ من المفردات المتطابقة في بناءها الاشتقاقي أو الصَّرفي، ولا يخفى ما لتلك المفردات المتطابقة صرفيًا من دورٍ فاعل في إثراء إيقاع القصيدة وإخْصَابه، من أمثال تلك المفردات كلمتا **(مَلْهَى، مَصْرَف)** في البيت (٣٣) و**(المجَزَّأ، المصَنَّف)** في البيت (١٠) و**(تَهْمِي، تَزْحَف)** في البيت (١٢)، و**(نسْغًا، نبضًا)** و**(تراخَي، تَخَلَّف)**.

وفي الأبيات (٢٥، ٢٦، ٢٧) مثَّلتْ الكلمات **(لَمْحًا، قَلْبًا، حُلْمًا)** في عَروض تلك الأبيات ما يمكن تسميته بـ(القافية الثانوية) نهاية كل سطر من تلك الأبيات، ولا يخفى على القارئ ما أفضتْ تلك الكلمات على تلك الأبيات والمقاطع من ثراء إيقاعي .

كما لا يخفى ما أضافته الكلمات **(عِيْدًا ورَبِيْعًا، نَبْعًا، نَبْضًا)** على المقطع الرابع من جودةٍ وثراءٍ إيقاعّي، وكذلك الكلمات (وبالخيارات، وللغرابات) في البيت (٣١)، وكذلك **(وبالمهمّات، للملمَّات)** في البيت (٣٢).

42 - نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع،2003م، صـ 263

43 - السابق صـ 262

وفي المقطع (٣) مثلت الأفعال **(يجّزئون، يصنفّون، يُكثّفون)** ثراءً إيقاعيًا لا يخفى على ذي أُذُنٍ واعية .

3- التَّكرار:

التكرار مصطلحًا فنيًا:

يعرَّف التكرار بأنَه "الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسًا لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية"[44] وذلك ما أكسبه أهمية كبرى قديمًا وحديثًا، إلا أن اهتمام المعاصرين بالتكرار كاد أن ينحصر في مجال الشعر فقط.

علاوة على ذلك "أن اللازمة [الوحدة اللغوية المتكررة] واحدة من أبرز عناصر الوحدة العضوية في النص الشعري [الطويل]"[45] فتكرار كلمة أو جملة في مواضع متباعدة يفصل بين أجزاء القصيدة "فيؤلف بذلك مفاصل ومرتكزات إيقاعية واضحة يتحرك بواسطتها جسد النص ضمن وحدة عضوية منسجمة"[46] "فالإيقاع يجمع ما تفرق من الأبيات"[47].

لقد أصبحت ظاهرة التكرار لا تخلو من دلالة، بل إنها تتماهى مع دلالة القصيدة إذا ما تناولتها ذات شاعرة ماهرة لا تعرف التكلف، إذ تترك ذمام القصيدة للموقف الشعوري الذي تنبثق عنه القصيدة فتأخذ شكلها المناسب دون تكلف، ذلك على خلاف ما لاحظه بعض النقاد لدى بعض الشعراء غير المتمرسين الذين يشعرون – ولو دون وعي – بصعوبة إيقاف التدفق الطبيعي في الوزن الحر؛ ما يجعلهم يلجؤون إلى أساليب شكلية للتكرار غير مقبولة، مثل اختتام القصيدة بتكرار مطلعها [48] دون أن يكون هناك مبرر فني أو دلالي لذلك التكرار.

ما يلفت النظر في القصيدة، فيما يخص الإيقاع الداخلي، هو شيوع **تكرار** ضمير المخاطَب العائد على (مصطفى)، فقد تردَّد في القصيدة(٧٦مرةً) على صورٍ متعدِّدةٍ، فتارةً جاء ضميرًا منفصلًا **(أنت أعنف، أنت تدري، وأنت للموت، وأنت بالناس، ...)**، وتارةً أخرى جاء متصلًا بظرفٍ أو حرف جر أو فعلٍ أو اسمٍ **(عَنْكَ، عِنْدَكَ، بَيْتَكَ، جَيْبَكَ، مَحْيَاكَ، لأنَّكَ، فيكَ، جذركَ، موتَكَ، ...)**، وتارةً أخرى جاء على هيئة(تاء) في بداية الأفعال **(تأسى، تأسَف، تقوم، تأتي، تهمي، تزحف، تمتدُّ، تُغنِّي...)**.

عِلاوةً على ما يضفيه تكرار تلك الضمائر (أنت، التاء، الكاف) من إخصاب إيقاعي في القصيدة، فإنه يَحمل أيضًا دلالةً لا تخفى على ذي بصيرة، فشيوع هذه الضمائر في القصيدة (٧٦ مرةً) مقابل ذكر (الآخر) الآخرين أو الضمير العائد عليهم، حيث تردَّد في القصيدة(١٥مرةً) فقط، أمرٌ يثير الفضولَ لمعرفة المغزى الدِّلالي لذلك، فيا ترى هل يوجد تفسير دلالي لهذه الظاهرة الإحصائية؟؟

الجواب: أنَّ شيوع الضمير العائد على الاسم (مصطفى) – الذي جعله الشاعر رمزًا لذاته – بتلك الوفرة والكثرة لذو دلالة بيِّنةٍ، أهمها أنها تعكس نفسية الشاعر أو حالته النفسيَّة؛ فهيمنة ضمير المخاطب على ضمير (الآخر) الغائب في القصيدة، دليل كافٍ

44- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، ط2، 1984م، مكتبة لبنان، بيروت، صـ117،118

45- السابق ص369

46- السابق ص368

47 - ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، محمد بنيس، ط1979،1م، دار العودة، بيروت، صـ59

48- ينظر قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط7، 1983م ، العلم للملايين، بيروت، صـ45

على كبرياء الشاعر واعتزازه بنفسه، وَيَشِي بأنَّ عِلاقة ضمير المخاطَب(ذات الشاعر) بالغائبين(الآخر) علاقة تباين كبير في الدرجة والرتبة، فهيمنة المخاطَب (ذات الشاعر) تكاد تُغيِّب(الآخر) ولكنَّه لا يتلاشى، فله حضوره، ولكنه ذلك الحضور الباهت "وفي هذا توكيد على أن استخدام الضمائر في النص قائم على نوع من التناسب الذي يتماهى مع طبيعة التجربة التي أنتجتِ النَّص"[49].

وهناك أمرٌ ثانٍ مرتبط بظاهرة تكرار الضمائر، ويَحْمِل – دُوْنَ شكٍ – دلالةً، ذلك الأمر أننَّا نجد الشاعر في ذكره لـ(الآخر) لا يَذْكرهم إلا بصيغة الغائب **(فليقصفوا، وليعنفوا، يجزّئون، يُصَنِّفون، لأنَّهم لهواهم، وهم من القشّ أضعف...)** مستندًا على ضمير الغائبِين (واو الجماعة) أو (هم). وأقول: إنَّ دلالة حديث الشاعر مع نفسه(المونولوج) بضمير المخاطَب، ومع الآخرين بضمير الغائب جليَّةٌ أيضًا وكأنَّ الشاعر أراد تغييب(الآخر) الآخرين، وجَعْلَهم في هامش الحياة، فهم الغائبون رغم وجودهم في الحياة، وهو أكثر حياة منهم وأكثر عطاءً وخُلودًا، وإنْ كان – ولو من وجهةِ نظرهم – في عِداد المُعْوزِين غير الموجودين.

فيما يخص خاصَّية التكرار في إيقاع قصيدة مصطفى، فقد سبق الحديث عن بعض الظواهر التكرارية كتكرار صيغة التفضيل(أفعل) تحت عنوان الإيقاع الاشتقاقي، وتحدثنا عن تكرار ضمير المخاطَب بصورهِ المختلفة منفصلًا او متصلًا وضمير الغائبين في القصيدة ودور ذلك التكرار إيقاعيًا ودلاليًا؛ ونذكر الآن مالم نذكره قبل، وله عِلاقة بظاهرة التكرار ودوره الإيقاعي وعلاقة ذلك بالدِّلالة.

في المقطع الأول من القصيدة يثير انتباه القارئ تَكرار المفردة(لكنَّ)، ذلك التكرار المنتظم الذي ولَّد إيقاعًا عاليًا، حيث تكررتْ أربع مرات في البيتين (3، 4)، وإذا بحثنا عن الوظيفة الدلالية لتكرار هذه المفردة، رأينا الشاعر يهدف من خلال ذلك التكرار إلى إثبات أن صفات (الآخرين) الحقيقية على خلاف ما يُعْرَفون به بين الناس، فإذا كانوا معروفين بين الناس بأنهم أغنى من الشاعر، فهم في حقيقة الأمر أشدُّ شقاءً منه **(أغنى ولكن أشقى*** أوهى، ولكن أجلف) (أبدى ولكن أخفى*** أخزى ولكن أصلف)**، وكأنَّما أراد الشاعر إخبارنا أنَّهُ ما من صفة عُرِفُوا بها بين الناس، إلا اتصفوا– في الوقت نفسه– بصفةِ مضادة مناقضةٍ لها.

ولا يخفى ما في النص من تكرار بعض الحروف ذات الوقع الحسن في أُذُنِ السامع، كتكرار حرف السين في البيت (١٨) **(فتحسب الشمس ذيلًا *** وتلبس الليل معطف)**، وكذلك في البيت (٢٠) **(إنَّ التوسط موتٌ *** أقسى وسمَّوه: ألطف)**.

كما لا تخفى الثنائية الإيقاعية التي مثلها تكرار حرف (الصاد) مع شبيههِ في الصّفَة (حرف السين) في البيتين (٢٤،١) **(فليقصفوا لست مقصف)، (يا مصطفى أي سرٍ*** تحت القميص المنتَّف)**، كما لا تخفى دلالة استخدام هذين الحرفين وما يعكسانه من هدوء نفسيَّة الشاعر في هذين البيتين. وكذلك تكرار التاء في البيت (٦) **(موت، أنت، للموت)**.

ومن الأساليب اللُّغوية التي تكررت في المقطع الأخير من القصيدة، أسلوب النداء، وأسلوب النفي، وأسلوب الاستفهام، فقد مثَّل تكرار أداة النداء (ياء) إيقاعًا بارزًا فيه **(يا مصطفى، يا كتابًا...)، (ويا زمانًا**

49 - ثنائية(الأنا) (والآخر) في نونيَّة المثقَّب العبدي، عبد الله حسين البار، مركز عبادي، ط١، 2004م، صـ٥٥.

سيأتي)، ويمكن أن يحمل تكرار النداء دلالة، تتمثل في مكانة المنادَي الرفيعة في قلب الذات المتكلمة. وتكرار أداة النفي (ما) والفعل الماضي(قال) ثلاث مرات في البيتين (١٥،١٦) (ما قال عنك انتظارٌ..) **(ما قال نجم: تراخى، ما قال فجر: تخلف)**؛ أكسبَ البيتين إيقاعًا طاغيًا. أضف إلى ذلك الدور الإيقاعي لتكرار الاستفهام في الأبيات (25، 26، 27) **(هل أنت أرهف لمحًا؟)، (أأنت أخصب قلبًا؟) (هل أنت أرغد حلمًا؟) (لِمْ أنت بالكل أحفى؟)**، فقد أكسب هذا المقطع إيقاعًا خاصًا.

واللافت للنظر – في قصيدة مصطفى – أنَّ إيقاعها الداخلي خافت ويتسم بالشحَّة، ويُخيَّل إليَّ أن ذلك عائد إلى طغيان الإيقاع التركيبي والإيقاع الصرفي، وذلك على خلاف شعر (التفعيلة)؛ حيث يكون شيوع الإيقاع الداخلي أكثر حُضُورًا، ربما عن قصدٍ من الشاعر؛ تعويضًا عن الإيقاع الوزني الذي يتجلى في القصيدة (البيتيَّة) أو ما يطلقون عليه (الإيقاع الخارجي) المتمثل في تكرار عددٍ محدودٍ من التفعيلات في كلِّ بيت شعري، وقافيةٍ يتقيَّد بها الشاعر على مدار القصيدة، ولذا لا غَرَابةَ في أن يكون الإيقاع الكمي أكثر حضورًا من سواه في قصيدة مصطفى البيتية وأمثالها.

ومن هنا كانت الوظيفة الفنية للتكرار معيارا مهما للحكم على إجادة الشاعر في توظيف التكرار أو إخفاقه، و غدا النظر إلى التكرار من زاوية موسيقية بحتة ترى أن دوره ينتهي عند إطراب السامع أمرًا غير مقبول في النقد الحديث، إذ صارت الوظيفة الفنية للتكرار تقتضي النظر إلى التكرار على أنه "تقنية ذات فاعلية عالية في توجيه النص الشعري وجهة معقدة، تستدعي من الدارس الوقوف الطويل عندها، قصد رصد حركتها وتحليلها، ذلك أن الشاعر الحديث تخطى تلك المرحلة التي كان يعد فيها التكرار عجزًا شعريًا، إلى عوالم الفن الشعري، إذا أجاد استخدامه"[50] فإذا لم يستخدمه استخداماً فنيًا أصبح التكرار مجرد تكديس لعدد من الألفاظ أو الجمل اللغوية المتشابهة التي قد تسيئ إلى القصيدة أكثر مما تخدمها فنيًا "ففي وسع التكرار غير الفطن أن يهدم التوازن الهندسي [للقصيدة] ويميل بالعبارة كما تميل حصاة دخيلة بكفة الميزان"[51].

أما إذا كان استخدام الشاعر للتكرار سدًا لثغرة في الوزن ليس إلا، فإن التكرار في هذه الحالة وأمثالها يكون خاليًا من أي وظيفة فنية أو دلالية، ويعكس تكلف الشاعر وإخفاقه في توظيف هذه الظاهرة الإيقاعية. فمن عيوب التكرار عند الدكتور (إبراهيم أنيس) التصنع في تكرار بعض الألفاظ أو العبارات، كما يرى أن التكرار لا يكون قبيحًا إلا حين يبالغ فيه [52]. ومن شروط فصاحة الكلام عند البلاغيين العرب "خلوصه من كثرة التكرار وهي: كون اللفظ الواحد اسمًا كان أو فعلًا أو حرفًا، سواءٌ أكان الاسم ظاهرًا أو ضميرا، تعدد مرة بعد أخرى بغير فائدة"[53] .

الإيقاع التجنيسي:

إذا عرَّجنا على الإيقاع التجنيسي في القصيدة، وجدناه متوافرًا ماثلًا أمامنا في صُوَرِهِ الآتية: **(فليقصفوا، مقصف)، (يعنفوا، أعنف) (المخيفين،**

50- البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، مسعود وقاد، ص110

51- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، صـ278

52- يُنظر: موسيقى الشعر، ط6, 1988, مكتبة الأنجلو المصرية, القاهرة، صـ41

53- الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، ط3 ، الجزء الأول، دار الجيل ، بيروت، صـ36

أخوف) (يجزئون، المجزّأ) (يصنّفون، المصنّف) (أنحف، أعجف) (قصدك، صدرك) (الملمّات، المهمّات) ... إلى آخر ما هنالك من ذلك، ولا شك أنَّ الإيقاع التجنيسي يُخَصِّب إيقاع النص ويزيده ثراءً إيقاعيًا.

التَّشعيب:

إذا كان التشعيب يتمثل في أن يكون أول الشطر الثاني متصلًا دلاليًا بآخِر الشطر الأول ولا يستقيم معناه إلَّا باتصاله به، فقد توافر التشعيب في الأبيات التالية من القصيدة: (٩،٢٥،٢٦،٢٧،٢٨،٣٨،٤١،٤٣،٤٦)، **(لذا تلاقي جيوشًا من الخواء المزخرف) (هل أنت أرهف لمحًا لأن عودك أنحف؟) (أأنت أخصب قلبًا لأن بيتك أعجف؟).**

خاتمة:

جاءت هذه الدراسة محاولة لاكتشاف العلاقة بين الإيقاع والدلالة، وذلك من خلال محاولة ربط البُنى والظواهر الإيقاعية بالدلالة. ولعل ما يميز هذه الدراسة هو اعتمادها على الجانب التطبيقي أكثر من اعتمادها على الجانب النظري، وتطبيق البنية أو الظاهرة الإيقاعية على مستوى القصيدة أو على مستوى المقطع الشعري على الأقل، مخالفة بذلك بعض الدراسات التي سعت إلى تطبيق بعض الظواهر الإيقاعية على مستوى سطرين شعريين.

لقد كان ارتباط الوزن والإيقاع بالدلالة– بالنسبة لي – مجرد فرضيَّة، تعتمد كليًا على الصدفة، ولكنْ بعد اطِّلاعي على عددٍ من المراجع العربية التي تناولت الإيقاع، وبعد عكوفي على قصيدة (مصطفى) ودراستها إيقاعيًا وربط إيقاعها بالدلالة؛ تغيَّرتْ نظرتي تلك، واطمأنَّتْ نفسي إلى تلك المقولات التي تذهب الى أن الدّلالة مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالوزن والإيقاع، وصِرتُ ذا قناعةٍ تامةٍ بذلك، على الرغم من وجود بعض الانزياحات الإيقاعية التي قد ترد في بيتٍ أو سطرٍ شعري وتكون مُفرَّغةً من الدلالة، فذلك قليل ونادر في الغالب، أو كما قيل: لكل قاعدة شذوذ. ومن حقنا أن نَصِفَ تلك الظاهرة بالشَّاذ أو النادر، والنادر لا يقاس عليه.

على الرغم من قلة أوراق هذه الدراسة، ونتائجها المتواضِعَة، فحسبي منها أنها فتحتْ لي آفاقًا جديدةً رَحْبَةً، وستتلوها– دون شك – دراسات أخرى أكثر كمالًا وأنضج ثمارًا، فقد لمستُ أنَّ هذا المجال شيِّقٌ ومثير، وشاق ومضنٍ في الوقت نفسه، ولكنَّ (طريق الراحةِ والتَّعبُ).

إذا كانت الخاتمة تحتم على الباحث سرد أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، فيبدو أن من الأهمية بمكان الإشارة إلى أن هذه النتائج لا تمثل نهاية لما يمكن الوصول إليه، وإنما هي ثمرة قراءة دؤوبة، وجهد متواضع؛ لذلك فهي تمثل رؤية متواضعة، قد تسهم بوضع لبنة في صرح الثقافة اليمنية.

أما أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة فهي كالآتي:

1- أن الانتقاد الموجه للعروض العربي القائل: إن الشكل القديم مرتبط بالمعاني التقليدية، ولم يعد قادرا على النهوض بمضمون جديد، انتقاد لا يخلو من مبالغة، وقول لا يقوى على المحاججة، فكثير من الشعراء– وعلى رأسهم البردوني– كتبوا تجاربهم المعاصرة وصوروا واقعهم أجمل تصوير، وجددوا في إطار الشكل القديم فنجحوا في ذلك نجاحا كبيرا.

2- يميل الشاعر البردوني إلى التنويع في البنية الإيقاعية لشعره، تمثل ذلك في توظيف البُنى المكملة للتشكيل العروضي، كاستثمار الجانب الصوتي المتمثل في (الصوائت والصوامت، الإيقاع الاشتقاقي، التكرار) وذلك في سبيل البحث عن أساليب تعمل على كسر الرتابة الإيقاعية في القصيدة البيتية.

3- أن توظيف الشاعر للبنى والظواهر الإيقاعية – دون استثناء– لم يكن مجرد حلية صوتية تطريبية، بل كان منبثقا من التجربة، متماهيا مع دلالة القصيدة، متحررا من التكلف.

4- تلك أهم النتائج التي حرصت على الإشارة إليها في ختام هذا البحث، وآمل أن تكون ذات جدوى عملية في إعطاء القارئ رؤية ربما تكون مدخلا أو مفتاحا لدراسة إيقاعية دلالية في شعر البردوني بوجه خاص والشعر اليمني بوجه عام.

قائمة المصادر والمراجع:

أولًا: المصادر:

[1] كائنات الشوق الآخر، عبد الله البردوني، ط4، 1997م، دار البارودي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.

ثانيًا: المراجع:

[1] الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، ط3، الجزء الأول، دار الجيل، بيروت.

[2] التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، محمود عكاشة، ط1، 2005م، دار النشر للجامعات، القاهرة.

[3] ثنائية(الأنا) (والأخر) في نونيَّة المثقّب العبدي، عبد الله حسين البار، مركز عبادي، ط١، 2004م.

[4] حركية الإيقاع في الشعر العربي الحديث، حسن الغرفي، د ط، دت، إفريقيا الشرق.

[5] حلم الفراشة، الإيقاع الداخلي والخصائص النصية في قصيدة النثر، حاتم الصكر، د ط ،2004، وزارة الثقافة، صنعاء.

[6] دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، د. ط، د. ت، دار المعرفة، بيروت.

[7] السكون المتحرك، علوي الهاشمي، ط1 ،1992م، اتحاد الكتاب، الإمارات، دبي، صـ299.

[8] الشعر بين الرؤيا والتشكيل، عبد العزيز المقالح، ط2، 1985، طلاس، دمشق.

[9] ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، محمد بنيس، ط1979،1م، دار العودة، بيروت

[10]عضوية الأداة الشعرية فنية الوسائل ودلالة الوظائف في القصيدة الجديدة، محمد صابر عبيد، ط1 ،2007م، مجدلاوي، عمّان.

[11]عضوية، الموسيقى في النص الشعري، عبد الفتاح صالح نافع، ط 1، 1985م، مكتبة المنار، الأردن.

[12]قراءة أولى في قصيدة (لص تحت الأمطار)، عبد الله حسين البار، **مجلة** الثقافة، العدد24، السنة 4، يوليو1996م.

[13]القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.

[14]قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط7، 1983م، العلم للملايين، بيروت.

[15]قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، ط2، 1971م، مكتبة الخانجي، دار الفكر.

[16]معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبه وكامل المهندس، ط2، 1984م، مكتبة لبنان، بيروت.

[17]مغاني النص، سامح الرواشدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط:١، ٢٠٠٦م.

[18]موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، عبد الرضا علي، ط2 ،1996م، دار المنار، صنعاء.

[19]موسيقي الشعر العربي، شكري عياد، ط2، 1978م، جامعة صنعاء.

[20]موسيقي الشعر عند شعراء أبوللو، سيد البحراوي، ط2 ،1997م، دار المعارف، القاهرة.

[21]نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع،2003م.

ثالثاَ: الرسائل العلمية:

[1] البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، مسعود وقاد، جامعة ورقلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجزائر،2003 ،2004م.

[2] جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر البياتي دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع، مسعود وقاد، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، الجزائر،2010 ،2011م.

[3] قضايا الشعر الجديد في تجربة المقالح النقدية، محمد الحصماني، رسالة ماجستير، ط1 ،2008، جامعة ذمار للطباعة والنشر.

رابعاً: الدوريات:

[1] خصوصية الإيقاع الشعري في النقد الغربي، أحمد محمد ويس، عالم الفكر، ع2، مجلد 32 ،2003م.

خامساً:الدراسات المترجمة:

بنية اللغة، جان كوهن، تر: محمد الولي، محمد العمري، ط1 ،1986م، توبقال، المغرب.