المجلة الإلكترونية الشاملة متعددة التخصصات
العدد السادس والثلاثون شهر (٥) ٢٠٢١

التآزر الجمالي الإيقاعي الشعري الداخلي والخارجي في قصيدة "العودة" لفدوى طوقان

يوسف بن أحمد بن عبد الله المدحاني
طالب دكتوراه بالجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا
كلية معارف الوحي والعلوم الإسلامية، قسم اللغة العربية
تخصص اللغويات
Email: madhaysff@gmail.com

ملخص البحث
بينا في هذا البحث مفهوم الشعر، والإيقاع داخليا وخارجيا، والتأثير الجمالي للإيقاع الشعري في القصيدة بصورة عامة، وبينا أن الشاعرة في قصيدتها "العودة" لم تأت بهذا الإيقاع اعتباطا، بل كان إيقاعها الداخلي محسوبا سواء بتوارد الحروف والتعبير عن حالتها النفسية، أو بتكرار الكلمات ووزنها، أو بإيقاع الصورة عبر مسارين، عبر الإيقاع في الصورة عبر ما تنفرد به، وعبر الإيقاع بالصورة الشعرية لا فيها، إيقاعها الداخلي المتمثل في التوازي والتقابل، وقد بينا تآزر الإيقاع الجمالي الشعري الداخلي والخارجي، في كل مقطع من مقاطع القصيدة، وعبر القصيدة بصورة كلية.

الكلمات المفتاحية: التآزر الجمالي – الإيقاع – الشعر – قصيدة العودة- فدوى طوقان

Abstract

In this research we showed the concept of poetry, rhythm internally and externally, and the aesthetic effect of poetic rhythm in the poem in general, and we showed that the poetess in her poem "The Return" did not bring this rhythm arbitrarily, but rather her internal rhythm was calculated either by recurring letters and expressing her psychological state, or by repeating words And its weight, or the rhythm of the image through two paths, through the rhythm of the image through what is unique to it, and through the rhythm of the poetic image not in it, its internal rhythm represented by parallelism and convergence. We have shown the synergy of the internal and external aesthetic rhythm, in each of the poem's passages, and through the poem in its entirety.

Keywords: aesthetic synergy - rhythm - poetry - return poem - Fadwa Toukan

مقدمة

اختلف مفهوم الشعر بين القدماء والمحدثين، وعلى الرغم من هذا الاختلاف إلا أنه لا خلاف بينهم أن الشعر يختلف عن النثر بموازينه وموسيقاه التي يختلف الأدباء والشعراء في ماهيتها؛ نظرا لطبيعة الاتجاهات الفكرية المؤثرة في كياناتهم الشعرية؛ ومن ثم كان هذا الاختلاف موضوع أخذ ورد بين الشعراء والنقاد المعاصرين على اختلاف توجهاتهم؛ فمنهم من يرفض كل أشكال الشعر إلا شعر الشطرين، ومنهم من يرى أن الشعر الحقيقي هو الشعر العمودي الملتزم بعمود الشعر منه، ومنهم من ذهب إلى أن الشعر ما وجد الوزن فيه، وإن خرج هذا الوزن عن أوزان الخليل، كما هو عند أصحاب شعر التفعيلة والشعر الحر، ومنهم من ذهب مدى أبعد في عد الشعر المنثور أو النثر الشعري شعرا، فضلا عن أصحاب قصيدة النثر المتحللة من الوزن والمضمون!

وعلى الرغم من هذا الاختلاف إلا أنهم يميزون بين النظم والشعر؛ إذ إن "من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر؛ لعدم القصد والنية، كأشياء أنزلت من القرآن ومن كلام النبي ﷺ، وغير ذلك مما لم يطلق عليه أنه شعر"،[1] ومما لم يطلق عليه أنه شعر المنظومات العلمية كألفية ابن مالك في النحو والصرف.

ومع تحلل بعض المعاصرين من جزء أساسي من الإيقاع الشعري وهو الوزن والقافية الشعرية إلا أنهم لم يستغنوا عنه بصورة كلية؛ فحافظوا على الموسيقى الداخلية المقابلة لهذه الخارجية، فالشعر عندهم ما لم يخلُ من الموسيقى الداخلية وإن خلا من الموسيقى الخارجية، ما يدل على إحساس الأديب بأهمية وجود أدوات في النص تساعد على منحه الطاقة التأثيرية للمتلقي المتميزة عن المضمون الفكري الذي يحمله هذا النص.

وقد استفاد المعاصرون والمتقدمون من الأدباء والشعراء من الإمكانات العروضية واللغوية والأسلوبية الجمالية التي تشتمل عليها هذه النصوص، باستثمارها في البناء التأثيري للشعرية نافخة الروح في الصرح البنيوي للقصيدة الشعرية، بمختلف تجلياتها.

وفي هذه الورقة البحثية سنأخذ بلثام التنويع العروضي لبيان التأثير الجمالي في القصيدة المتشبثة بالوزن الشعري وتفعيلاته، وبصورة أساسية ما كان منه على شعر التفعيلة الحر، الذي جعلناه ساحة تطبيقية للتآزر الجمالي للإيقاع الشعري بنوعيه، عبر قصيدة "العودة" لفدوى طوقان.

مشكلة البحث

كيف يمكن أن يتم التآزر الجمالي للإيقاع ببنيتيه الداخلية والخارجية في نص شعر التفعيلة؟ وما نوع الإضافات المعنوية الجمالية التي يمكن أن يمكن أن يضيفها هذا التآزر الجمالي بين البنيتين؟

---

1 أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ط5، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، (بيروت: دار الجيل، 1981م)، ج1، ص119، ص120.

أسئلة البحث

1- ما مفهوم الشعر؟ وما علاقته بالبنية الإيقاعية الكلية للنص الشعري؟
2- ما مفهوم الإيقاع؟ وما تشكلاته في النص الشعري؟
3- ما التأثير الجمالي للإيقاع الشعري؟
4- كيف يبدو تآزر البنيتين الإيقاعيتين في التشكيل الجمالي لنص "العودة" لفدوى طوقان؟

أهداف البحث

- بيان أهمية الإيقاع وأنواعه وتأثيره في الجمالي في النص الشعري.
- بيان كيفية تآزر البنيتين الإيقاعيتين الداخلية والخارجية لنص "العودة" الشعري لفدوى طوقان.

أهمية البحث

نظرا لأن الكثير من الشعراء والأدباء المعاصرين تحللوا من الإيقاع الخارجي للنص الشعري، واعتبروه حملا ثقيلا ينبغي التخلص منه حتى يمكنهم التعبير عن انفعالاتهم وعواطفهم وأحاسيسهم الداخلية في بحر من الصدق الشعوري، والذي يحسبون به أن الإيقاع عثرة في طريقهم، كان هذا البحث الذي يبين كيفية استثمار الشاعر تآزر البنيتين الإيقاعيتين في التكثيف الشعوري، والتعبير عن مكنونات النفس البشرية، بما لا يمكن من التعبير عنه عند الابتعاد عن الإيقاع الخارجي، والاستسلام لحالة الكسل الشاعرية التي تتهاوى على ألواح أريكة الإيقاع الداخلي وحدها.

منهج البحث

استخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي الجمالي للنص الشعري لبيان التآزر بين البنية الإيقاعية الداخلية والخارجية لنص شعر التفعيلة "العودة" لفدوى طوقان.

حدود البحث

تتمثل الحدود الموضوعية للبحث في التطبيق على قصيدة شعر التفعيلة لفدوى طوقان: "العودة"، من ديوان "وجدتها"

أولا: مفهوم الشعر، وعلاقته بالبنية الإيقاعية الكلية للنص الشعري

تعددت تعريفات الشعر بتعدد الظروف التي ساهمت في تكوينها، فتعددت بتعدد الأدباء والشعراء والنقاد الذين عرفوه، ونظروا له، وبتعدد المذاهب والاتجاهات الفكرية التي دارت حولها هذه التعريفات، كما تعددت بتعدد المراحل التاريخية للبشرية التي يتطور التفكير النقدي والشعري بتقدمها، ومن ثم كان اللاحق يضيف للسابق ما أهمله قصدا أو قصورا، ويمكن تصور وجود نوعين من التعريفات لمفهوم الشعر بصورة عامة، يتجاذبهما نوعان من النقاد والأدباء، أولهما يحتفي بالوزن الشعري، والآخر يرفضه مكتفيا بمفهوم الإيقاع الشعري، أولهما يرى أن التجديد لا ينفصل عن التراث، بل يستوعبه ثم يبني عليه مستلهما إياه، والآخر يأخذ بمعول الهدم لكل التراث قبل البدء بتجديده الممسوخ المشوه المنفصل عن التراث، المتكئ على تراث الآخرين وإفرازاتهم التجديدية.

وإذا عدنا إلى تعريفات الأقدمين له فإنهم يرون أن الشعر بعد أن ينوي قائله أن ما يقوله شعرا لا بد له من أربعة أشياء، وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية، ومن الكلام ما هو موزون مقفى وليس بشعر كالمنظومات العلمية، وكل ما لم ينو به غير الشعر ككلام النبي ﷺ الموزون المقفى، [2] واللفظ عندهم جسم وروحه المعنى وارتباطه كارتباط الروح بالجسم؛ فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر، وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه،[3] والوزن عندهم "أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في التقفية لا في الوزن"،[4] والقافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر؛ فلا يسمى شعرا بدون وزن وقافية عند من يرى أن الشعر ما جاوز بيتا واتفقت أوزانه وقوافيه.[5]

والشاعر عند ابن رشيق "إنما سمي الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره؛ فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر؛ كان اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن"، وليس بفضل عنده مع التقصير"،[6] وهو عند الجاحظ "صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"،[7] وإنما الشأن فيه "في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك".[8]

---

[2] انظر: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج1، ص119.

[3] المرجع السابق، ج1، ص124.

[4] المرجع السابق، ج1، ص134.

[5] المرجع السابق، ج1، ص151.

[6] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج1، ص116.

[7] الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، **الحيوان**، ط2، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، (القاهرة: مكتبة ومطبعة مصطفى الخلبي البابي، 1965م)، ج3، ص132.

[8] المرجع السابق، ج3، ص131، ص132.

وقد خلص ابن رشيق من كلامهم وما دار في محاوراتهم، ومما تأمله من صنعهم في أشعارهم، إضافة إلى كتبوه عن عمود الشعر كالجرجاني إلى أن هذا العمود لا يقوم عندهم إلا على سبعة أمور، وهي شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما.[9]

والشعر عند ابن سينا المتأثر بمنطق أرسطو وبثقافة العرب الشعرية والنقدية كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة؛ فالوزن بأن يكون لها عدد إيقاعي، والتساوي بأن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية يكون فيها عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر، والتقفية بأن تكون الحروف المختوم كل قول منها واحدة،[10] ومن البين تشابه رأي الجاحظ وابن سينا في اعتبار التخييل عنصرا أساسيا في الشعر؛ فالتخييل عنده تبعا لأرسطو - حسب فهمه – موضع نظر المنطقي واهتمامه في الشعر، فالمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أخرى من غير روية وفكر واختيار، فتنفعل به انفعالا نفسيا غير فكري؛ إذ التعجب إذعان للتعجب والالتذاذ بالقول نفسه، بخلاف التصديق الذي هو إذعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه، والأمور التي تجعل القول مخيلا منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه وهو الوزن، ومنها تتعلق بالمسموع من القول، ومنه ما يتعلق بالمفهوم منه؛[11] ومن ثم يتبين أن التخييل عند ابن سينا ليس هو التصوير بل هو جزء منه، فالتخييل ما يحملك على التأثر بالشعر بما يخيله لك من أحاسيس وانفعالات تحس بها ولا تدرك كنهها، كما هو في تخييل الوزن وتأثيره.

أما مفهوم الشعر عند أرسطو فينحصر على المحاكاة التي يحصرها في الفنون، سواء أكانت فنونا جميلة كالرسم والشعر أم فنونا عملية نفعية كفن البناء والنجارة، فالمحاكة في الشعر تمثل أفعال الناس ما بين خيرة وشريرة؛ بحيث تكون مرتبة الأجزاء على نحو يعطيها طابع الضرورة أو طابع الاحتمال في تولد بعضها من بعض، والشعر الحق عنده يتجلى في المأساة والملحمة والملهاة، والمحاكاة لا الأوزان هي التي تفرق ما بين الشعر والنثر،[12] وهو خلاف ما رأيناه عند العرب الذين ميزوا بين النظم والشعر، كما يختلف اختلاف جوهريا عن إدراك العرب له؛ إذ ينحصر عندهم في الشعر الغنائي؛ فبه يتغنى الشاعر بعواطفه ومشاعره الفردية من مدح وحب وفخر ورثاء وهجاء، غير آبه فيها بآراء الآخرين، بل قد لا يعبأ بالحقائق والنظم الاجتماعية.[13]

---

[9] انظر: وليد قصاب، **قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم: ظهورها وتطورها**، ط1، (الدوحة: دار الثقافة، 1992م)، ص91.

[10] انظر: ابن سينا، **الشفاء: المنطق: فن الشعر**، د.ط، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1966م)، مجلد 4، ج3، ص23 الفن التاسع.

[11] انظر: المرجع السابق، المجلد4، ج3، ص23–ص25.

[12] انظر: محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، ط1، (القاهرة: دار نهضة مصر، 1997م)، ص48–ص50.

[13] انظر: محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، ص50.

وأما عند الغرب فيخضع مفهوم الشعر والشعرية إلى ثلاث مراحل، الأولى: تمتد من العهد اليوناني حتى عهد ما قبل الحداثة من العصر الحديث لأوروبا، والثانية: تبدأ من البنيوية كانطلاقة حداثية حتى فترة ما بعد البنيوية، والثالثة: وهي التي يعيشها العالم الغربي الآن،[14] ويتراوح مفهوم الشعر والشعرية في الفترة الأولى بين الوظيفة والطبيعة، إلا أن الوظيفة كان لها الحضور البارز في تحديد المفاهيم من خلال منبع الشعرية في النتيجة الحاصلة من النص الشعري، والتي تكون في الغالب أخلاقية إمتاعية، ترتبط فيها العناصر الداخلية للنص بنفسية الشاعر أو الجمهور المتلقي أو بالمجتمع والواقع، فالشعر لابد أن يكون في الوقت ذاته ممتعا ومحسوسا مثلما هي الطبيعة في الخارج، وبذلك لم يخرج هذين المفهومين عن نطاق المحاكاة لشعور الكاتب، أو لأفعال الآخرين، أو للطبيعة بما تحمله من جمال.[15]

أما في الفترة الثانية مرحلة الحداثة فالشعر لم يعد محاكاة أو خيالا، ولا وعظا ولا إرشادا ولا مجرد إيقاع، وإنما تحول إلى نسيج لغوي محكم، كل عنصر فيه لا يكتمل إلا ببقية العناصر الموجودة فيه، ولم يعد مرتبطا بالغرض أو بالأفكار التي يدعو إليها، بل صار مرتبطا بالطريقة التي يقدم بها الغرض والأفكار معا،[16] إلا أن هذه الحداثة بدأ نقدها ما بين الحربين العالميتين، لتتبلور مرحلة ما بعد الحداثة بوصفها جزءا من هذه الفترة والمرحلة، ويتحدد هذا المفهوم من خلال مجالات معرفية وقضايا فكرية وفلسفية متعددة، ويرى البعض أنها مرحلة قطيعة ورفض بمفهوم الحداثة وما نتج عنها، بينما يرى آخرون أنها تكملة لنقصها، فما بعد الحداثة هي النتيجة النهائية والطبيعية لها،[17] وطريقة المساءلة التي تستند عليها ما بعد الحداثة تنطلق من مفهوم تداولي ينفتح فيه مفهوم الشعر والشاعرية على أطروحات تتعلق بالمتلقي وقدرته على القراءة وإبراز مواضع الشعرية وبالمقام الذي يرسل فيه النص ويستقبل، ويتشكل المعنى في في خضم هذا الإرسال والاستقبال عبر أبعاد ثلاثة يحددها بيرس، وهي البعد التركيبي والبعد الوجودي والبعد التداولي.[18]

أما مفهوم الشعر والشعرية في الفترة المعاصرة فيعيشان مرحلة مساءلة عميقة تتأسس على مجموع أطروحات فكرية متعددة، وإجراءات نقدية متنوعة، تخضع النص الشعري لقراءات تفكيكية وقراءات تأويلية سياقية تنفتح على اتجاهات نقدية متعددة، كالمادية النقدية والنقد الثقافي والماركسية الجديدة التاريخية الجديدة،[19] وبذلك تنحصر الشعرية – مثلا -في إطار النقد الثقافي ضمن المدلولات الثقافية التي تتخطى الميزات اللغوية والتشكيكية إلى مدى احتمال النص لما هو ثقافي،[20] وقد تبعهم النقاد والأدباء العرب المتأثرين بهم في تعريفاتهم وطرق تناولهم الشعري، كأدونيس وكمال أبو ديب بما لا يخرج عما ذهبوا إليه، وإن كان لبعضهم تفاعل إيجابي إزاء الأطروحات النقدية والفكرية الغربية، تقوم على الإيمان بخصائص الأدب العربي، وتراثه الفكري.

---

[14] انظر: دليلة مكسح، **البيئة في الشعر الجزائري المعاصر**، (رسالة دكتوراه في الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر -بسكرة – بالجزائر، 2015م)، ص29.

[15] انظر: المرجع السابق، ص35، س36.

[16] انظر: المرجع السابق، ص41.

[17] انظر: المرجع السابق، ص42.

[18] انظر: المرجع السابق، ص44

[19] انظر: المرجع السابق، ص45.

[20] انظر: المرجع السابق، ص46.

ومع هذا يمكن القول أن الناقد الأمريكي استوفر الذي أجمل مبادئ الشعر في سبعة قد وضع مقاربة للشعر عبر مراحله المختلفة عند الغرب، كما يمكن أن تصدق هذه المقاربة أيضا على الشعر العربي المعاصر بصورة عامة، وإن كان لا يخفى وجود اختلافات جوهرية في لغة هذا الشعر وإيقاعه وفكره وتراثه الذي يستمد منه أصالته، وأول هذه المبادئ: اللغة؛ إذ لغة الشعر تختلف عن لغة العلم والفلسفة؛ فلغة الشعر تنقل الأثر من المبدع إلى المتلقي نقلا أمينا باعتباره فردا؛ حيث إن هذه الفردية هي السبب في كون ألفاظ الشعر أكثر حيوية من تحديدات المعجم لها، فالكلمة الشعرية يجب أن تكون أحسن كلمة تتوافر فيها العناصر الثلاثة: المحتوى العقلي، والإيحاء عن طرق المخيلة والصوت الخالص، ويجب أن يكون اتصالها بالكلمات الأخرى اتصالا إيقاعيا يؤدي إلى التأثير المطلوب.

وثانيها: العمق، فالتجربة التي تتمتع بدرجة كبيرة من العمق هي التجربة التي يبزغ منها الشعر، والشاعر بحاجة لها أكثر من حاجته إلى كثرة التفصيلات التي لا تترك الكثير للإيحاء الذي تتمتع به لغة الشعر؛ فلغة الشعر إيحائية مكثفة ينعكس عمق التجربة في حياة ألفاظها وصورها ورمزيتها.

وثالثها: أهمية العاطفة المعبر عنها، فالشعر لا يقاس بصفاته الفنية وعمقه، بل بقيمة هذه التجربة للعالم؛ إذ الشاعر لا يكتب شعره إلا ليتصل بالآخرين ناقلا تجربته الشعرية لهم.

ورابعها: الحسية، فالشعر لا يتصل بالجانب العاطفي والعقلي فقط، بل بالجانب الحسي الذي يتمثل في أن أفكار الشاعر وعواطفه يجب أن توضع في إطار من العالم الخارجي؛ ومن ثم فيجب التعبير عنها بألفاظ محسوسة.

وخامسها: التعقيد، وقانون التعقيد نتيجة أكثر منه سببا للإبداع الشعري، ويختلف هذا التعقيد من شاعر لآخر، بحسب الطبيعة الإنسانية التي يختلف بها كل منهم عن الآخر، وطبيعة التجربة الشعرية، وثقافاتهم الفكرية والنقدية، وبسبب طبيعة العمل الشعري نفسه، وطوله وقصره، وترابط أجزائه الكثيرة المختلفة بعضها مع بعضها الآخر.

وسادسها: الإيقاع اللازم للتركيب الزمني المؤلف بألفاظ تكتب وتقرأ خلال فترة زمنية؛ لينتج آثار الإيقاع العقلية والجمالية والنفسية، وهذا الإيقاع غير الوزن، وكثيرا ما يضطر الوزن إلى كثير من التغييرات للمحافظة على الإيقاع، الذي يقوم على حركة الألفاظ وترابطها التي تلائم الشعر، فتتحقق من خلال هذا الترابط الإيقاعي الإمكانات الشعرية للغة.

وسابعا: الشكلية؛ حيث يجب أن يبدو العمل الشعري كلا تنصهر عناصره مشكلة كائنا حيا مؤثرا.[21]

[21] انظر: عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة**، د.ط (القاهرة: دار الفكر العربي، 1992م)، ص294-ص306.

وعلى الرغم من تنوع مفهوم الشعر عند الشعراء والأدباء العرب بين الوصف الشاعري للشعر الذي لا تدرك ما هيته ولا يحسن وصفه، وبين تعبير فني عن العواطف والانفعالات والمشاعر الإنسانية وحقائق الحياة، وبين رؤية جديدة للعالم، وكشف لأسراره، عبر عملية أشبه بالحلم المبعثر وأبعد ما تكون عن الرؤية الواضحة الملموسة،[22] وتنوعه كذلك في الثقافة الغربية، إلا أن الشيء الذي لا يستطيع أن ينكره دارسو الأدب أن ثمة رابطة حميمة بين الشعر والإيقاع النابع عن نفس الشاعر، من حالة التكيف الفعلي للإبداع؛ والذي يضبط خطوات اكتشاف النص الشعري ونظم طريقة التقدم في قراءة القصيدة، فضلا عن وصول الشعر به إلى مناطق الشعور الإنساني التي تعجز الكلمات غير المموسقة عن الوصول إليها؛[23] فهذا أدونيس صاحب قصيدة النثر ومنظرها يقول: "تخلق قصيدة النثر إيقاعا جديدا لا يعتمد على أصول الإيقاع في قصيدة الوزن، وهو إيقاع يتجلى في التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتزاوج الحروف وغيرها".[24]

ثانيا: الإيقاع الشعري وتشكلاته في النص الشعري

الإيقاع (Rhythm) كلمة مشتقة من اليونانية بمعنى الجريان أو التدفق، والمقصود به التواتر المتتابع بين حالتي الصمت والصوت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء، وهو علاقة بين الجزء والجزء الآخر الذي يقابله وبين كل الأجزاء الأخرى في قالب متحرك ومنتظم سواء في الأسلوب الأدبي أو الشكل الفني، وهذا الإيقاع صفة مشتركة بين كل الفنون الجميلة كالشعر وغيرها، [25] والإيقاع الصوتي طبقا لكمال أبو ديب ينشأ من "تكرار ظاهرة صوتية على مسافات معينة، وبطبيعة مغايرة للظواهر الصوتية الأخرى في النص، وهو ينشأ من تفاعل عنصرين متمايزين"؛[26] وبناء على هذا المفهوم فإن القوانين التي يمكن بها ضبط الإيقاع، وبيان تمثلاته هي النظام والتكرار والتغير والتساوي والتوازي التلازم، وهي قوانين تعمل في وقت واحد،[27] لا يمكن الفصل بينها إلا لغايات درسية؛ لأنها تتآزر جميعا في التشكيل الجمالي الكلي للإيقاع.

---

[22] علي بن عتيق بن علي المالكي، **مفهوم الشعر عند غازي القصيبي**، (رسالة ماجستير في النقد الأدبي، جامعة أم القرى بالسعودية، 2004م)، ص27.

[23] انظر: فهد بن عبد الحميد مر عمر ويعقوب بن حسن وخالد بن لودين، **مفهوم الحداثة وإشكالياته: دراسة وصفية**، (د. بيانات نشر)، ص13.

[24] بسام قطوس، **الإبداع الشعري وكسر المعيار**: رؤى نقدية، ط1، (الكويت: جامعة الكويت، مجلس النشر العلمي، لجنة التأليف والتعريب والنشر، 2005م)، ص105.

[25] انظر: كرم شلبي، **معجم المصطلحات الإعلامية: إنجليزي – عربي**، ط2، (بيروت: دار الجيل، 1994م)ـــ، ص534.

[26] كمال أبو ديب، **في الشعرية**، ط1، (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1087م)، ص52.

[27] انظر: عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة**، د.ط. (القاهرة: دار الفكر العربي، 1882م)، ص187.

وهذا الإيقاع يمثل الملمح الجوهري للغة الشعرية؛ نثرا كانت أم شعرا، وذلك لتهيئته ذهن المتلقي وإحساسه للاستجابة؛ بتشكيلاته الفنية المختلفة التي تثير الروعة وتفجر المشاعر وفق آلية التواصل المتكئة على سياق العصر؛[28] ومن ثم فالإيقاع لا يقتصر على نص دون نص، ولا شكل دون آخر من أشكال الأدب، الأمر الذي حدا من خرج عن أوزان الخليل والعروض في قصائد النثر وشعر الحداثة أن يتكئ عليه في تجديداتهم الشعرية بالخروج عن عن الوزن مع التمسك بكون ما كتبوه نوعا من الشعر، وهو الأمر ذاته الذي حدا النقاد الذين عدوا قصيدة النثر وشعر الحداثة شعرا، وأخذوا في التنظير له، وتحليل مضامينه وجمالياته باعتباره نوعا من الشعر.

والإيقاع الصوتي إما أن يكون إيقاعا كلاميا وإما أن يكون غير كلامي، فالإيقاع غير الكلامي ما يتعلق بالإيقاع الموسيقي، أما الإيقاع الكلامي فيمكن تقسيمه إلى إيقاع وزني، وإلى غير غير وزني، وذلك بصورة عامة بغض النظر عن اللغة المكتوب بها النص الأدبي، أما الإيقاعات غير الوزنية فيمكن تقسيمها إلى إيقاع الحرف، وإيقاع الكلمة، وإيقاع الجملة، والنسق.

ويتمثل إيقاع الحرف في تشكل الحروف وفق إيقاع خاص متراتب أو غير متراتب؛ الأمر الذي ينعكس على جماليات انسجام الأصوات وتنافرها، فضلا عن أن تكرار صوت أو مجموعة من الأصوات أو توزيعها ستكون له دلالاته الإيقاعية.[29]

والصلة وثيقة بين إيقاع الحرف وإيقاع الكلمة، وقد رفضت العربية كلمات كثيرة قبيحة الإيقاع، وعدوه من مخلات الفصاحة، والدلائل الإيقاعية للكلمة اهتم بها العرب، وحاولوا حصرها، ومن ذلك: حرص الذوق العربي على تقارب الألفاظ متى تقاربت المعاني، والعلاقة الإيجابية بين الصيغ الصرفية والمعنى كصيغة فعلان الدالة على الاضطراب والحركة، ومقابلة التصورات بما يقابل أصواتها، واختلاف دلالة المفردات باختلاف أصواتها، كاختلاف معنى قطّ وقدّ، ومراعاة التواؤم وعدم التنافر اللفظي.[30]

ثم يأتي بعد ذلك إيقاع النسق والجملة الذي يكون فيما لا يدخل تحت الإيقاع العروضي والوزني؛[31] فالجمل العربية لها إيقاعها الخاص الذي يتآزر مع المعنى الخاص بكل كلمة ليشكل معنى العبارة والجملة ذا التأثير الفني الذي يحمل إيحاءاته الخاصة؛ فالإيقاع لا يتحقق بمجرد تحقيق نوع من التجانس الصوتي بين الكلمات والحروف، بل لا بد من أن يتبع ذلك إيقاع في المضمون؛ فهيكل القصيدة العام بوصفها وحدة واحدة يتألف من نمطين، نمط الأصوات ونمط المعاني الثانوية التي تحملها الألفاظ.[32]

---

[28] انظر: عزت محمد جاد، **الإيقاعية نظرية نقدية عربية: مقاربة إجرائية على قصيدة النثر**، (دون بيانات نشر)، ص10.

[29] انظر: عزت محمد جاد، **الإيقاعية نظرية نقدية عربية: مقاربة إجرائية على قصيدة النثر**، ص12-ص16.

[30] انظر: المرجع السابق، ص17-21.

[31] انظر: المرجع السابق، ص20.

[32] انظر: هاشمي محمد بلحبيب، **نحوية الاتساق لقصيدة النثر: شعر محمود درويش أنموذجا**، (مذكرة ماجستير في اللسانيات النصية، جامعة وهران1- أحمد بن بلة- بالجزائر، 2017م)، ص83.

ويقاسم في الشعر العربي الإيقاع الصوتي الوزني الإيقاع غير الوزني، والإيقاع الصوتي الوزني قائم في اللغة العربية على علم العروض بصيغته الخليلية في الستة عشر بحرا، بتفاعيلها وبحورها وقوافيها، وقائم على علم العروض بتجديده الذي طوع له الشعر الحر وشعر التفعيلة؛ ومن ثم فالإيقاع الشعري العربي لا يتكئ على واحد من الإيقاعين: الوزني أو غير الوزني، بل هو مزيج منهما جميعا.

والإيقاع كما رأينا سابقا صفة مشتركة بين كل الفنون الجميلة؛ ما يعني أن هذا الإيقاع مشترك بين الفنون المعنية بالتصوير؛ وعليه فإن الإيقاع عنصر مشترك بين الفنون المعنية بالتصوير شكلا ولفظا، فيكمن شكلا في الفن التشكيلي المعني بالصورة غير اللفظية في المقام الأول، كما يكمن لفظا فيما يقابله من علوم العربية: علم البيان الذي يهتم بالصورة اللفظية وتأثيراتها؛ ومن ثم فإن الإيقاع هنا تصوري لا كلمي، ينفتح على التشكيل الهندسي اللفظي بكامل محتوياته، ضمن خصوصيته اللفظية.

كما يتسع الإيقاع ليشمل الصورة الشعرية ضمن القالب الشعري للعمل الأدبي، متخطيا بذلك الصورة البلاغية التي ذكرناها قبل، متجاوزا الحروف والكلمات والجمل ليبسط جماله على حركة العمل الأدبي بصورة متكاملة؛ ومن ثم تتعاور علوم العروض والبلاغة والنقد في تشكيل الجمال الشعري، وتأثيراته على المتلقي، ضمن منظومة الإيقاع الجمالية هذه.

ثالثا: التأثير الجمالي للإيقاع الشعري

يرى جان ماري جويو (Jean Marigoyo) الإيقاع تعبيرا طبيعيا عن الانفعال؛ فلغة الشعر الموزونة التي تعبر عن انفعالات صاحبها إنما تتكون نتيجة الانفعال القبلي بوقائع الحياة التي يعيشها الأديب الشاعر؛ فقانون الانتشار العصبي يجعل التأثر الذي ينشأ في الدماغ ينتشر إلى الأعضاء، وبتأثير الإيقاع المسيطر على جميع الحركات في الجسم الإنساني يتحول هذا الاضطراب الحركي والانتشار الحيوي إلى تموج منتظم؛ فتهتز الساق وتتحرك في حالة القلق البسيط، ويضطرب الجسم كله في حالة الألم الكبير، والإيقاع يميل وفقا لقانون العدوى العاطفية إلى أن ينتقل الانفعال إلى قلب المتلقي؛ فإذا ما قرأ المتلقي شعرا أو سمع بيتا صادقا ضرب الإيقاع قلبه، فسرى فيه من التأثر ما سرى في الأديب الأول.[33]

والانفعالات الإنسانية ترتبط بسمات الوزن وخصائصه، كما تبدو من الناحية الفيزيولوجية، فليس الشعر بأوزانه المختلفة وأنظمة إيقاعاته المتعددة سوى محاكاة لهذا الاهتزاز الجسمي والتموج الصوتي؛ فالوزن الشعري يتردد فيه اللسان بين إسراع وإبطاء وضغط وارتخاء وحدة ولين، ويتردد فيه الصوت إن أُحسِنت القراءة بين انطلاق وانحباس ورقة واكتظاظ وعلو وهبوط، حاكية ارتعاد الجسم وتقلباته بتراوح الصوت وتبايناته المختلفة في الأزمة العاطفية الشديدة،[34] وبـ"قدر ما ينم النص عن اتساق وتناغم في بنيته ومستوياته بقدر ما يبلغ حدا أرفع من الشعرية والاتقان الإبداعي".[35]

---

[33] انظر: نجاة سليماني، **التجربة الإيقاعية في الشعر الجزائري الحديث**، (مذكرة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة حسيبة بن بو علي بالشلف بالجزائر، 2008م)، ص58.

[34] انظر: هاشمي محمد بلحبيب، **نحوية الاتساق لقصيدة النثر: شعر محمود درويش أنموذجا**، ص95.

[35] المرجع السابق، ص96.

والأثر الممتع للإيقاع طبقا لورودزورث (Wordsworth) ثلاثي: عقلي وجمالي ونفسي، أما العقلي فلتأكيده المستمر على وجود النظام والدقة والهدف في العمل، وأما الجمالي فلكونه يوجد جوا من حالة التأمل الخيالي الذي يضفي نوعا من الوجود الممتلئ في حالة شبه واعية على الموضوع كله، وأما النفسي فلأن حياتنا المتمثلة في المشي والنوم والشهيق والزفير وما إلى ذلك إيقاعية،[36] وهذا التأثير للإيقاع حاضر في العمل الأدبي حضوره في إيقاع الحياة الإنسانية، فكذلك هو عقلي وجمالي ونفسي، لكونه انعكاسا لإيقاعها.

وإذا كانت القصيدة لا نقوم إلا على تكرار منتظم رتيب فإن البناء الصوتي لا شك أنه سيوحي بالضجر والملل؛ ومن ثم يتداخل البناء الموسيقي الداخلي مع البناء الموسيقي الخارجي في كسر هذه الرتابة المضجرة، فيتآزر البناء الداخلي مع التنويعات والتشكيلات والصور المختلفة لكل من التفعيلات والبحور في موسيقاه الخارجية، ومن ثم فليس الوزن الشعري الخارجي سوى قاعدة أساسية تشكل البناء الشعري، ضمن سلسلة من الأعمدة والبُنى المتعددة المتآزرة المتناسقة المشكلة للهيكل الكلي للبناء الشعري.

ومن ضمن كسر الرتابة الإيقاعية في الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية تنويع صور التفاعيل في البيت الشعري، وكم وصور التفاعيل في السطر والجملة الشعرية، وهذه التنويعات الكمية والكيفية لا تأتي اعتباطا، إنما تتآزر مع الموسيقى الداخلية لتشكل الإيقاع الجزئي الذي يشكل بدوره الإيقاع الكلي الذي ينسج الانسجام والترابط المتكامل في النص الشعري؛ ومن ثم سوف يكون تركيزنا على هذا الجزء من البنية الإيقاعية في النص الشعري المدروس.

رابعا: تآزر البنيتين الإيقاعيتين الداخلية والخارجية في التشكيل الجمالي لنص "العودة" الشعري لفدوى طوقان

التآزر الإيقاعي للبنيتين الداخلية والخارجية لنص "العودة" يرتكز على بؤرته: عنوان النص لينتشر فيه مبتدئا من المقطع الأول ومنتهيا بالمقطع الأخير؛ فالبؤرة التي هي "العودة" حاضرة في جميع النص، ولا يمكن لأي سطر أن ينعتق عنها، وهذه البؤرة ترتكز في وجودها على نقطة الارتكاز الأساسية في النص وهي قوله في البيت الأول منها: "وأطل وجهك مشرقا من ألف عام"؛ فبالتأمل في جميع سطور المقطع الأول التالية للسطر الأول وجميع سطور المقطع الثاني نجدها وصفا لهذا العام، أما المقطع الثالث فيمثل البيت الأول فيه استرجاعا للبيت الأول؛ فالسطران المفتتح بهما كلا المقطعين: "وأطل وجهك مشرقا من خلف عام" و"عام، ودبّتْ بعده في البحر معجزة الحياه"؛ يشتركان في كلمة "عام"؛ أما السطر الأول ففيه بيان إطلالة الوجه المشرق العائد خلف عام، وأما السطر الثاني فيسترجع هذا العام المذكور في المقطع الأول؛ ولأن قيام المقطع الثالث على بيان أثر العودة في الشاعرة، وتلاشي تذكر هذا العام بكل تفاصيله جاء الرابط الشعري في هذا المقطع مقطوع الأوصال إلا من كلمة واحدة هي "عام"، أما المقطع الرابع فعلى الرغم من أنه يمثل امتدادا للمقطع الثالث في بيان أثر العودة على الشاعرة؛

[36] انظر: عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة**، ص305.

إلا أن الشاعرة فيه كانت تغالب وتقاوم ذكرى وجع هذا العام، فحذفته من الشطر الأول وأبقت الإطلالة: "وأطل وجهك من بعيدِ"، إلا أنّ آلام ذكريات هذا العام كانت صعبة فوق الطاقة، فظهرت في أسطر هذا المقطع في أكثر من صورة؛ ظهرت في موتها في قولها: "ورأيت أحزاني تموت على تعانق راحتينا"، وظهرت في مفعول النسيان في السطر قبل الأخير: "ونسيت في فرح اللقاء عذاب عام"، كما ظهرت في اختتام القصيدة بالسطر التي ابتدأت به، وسنكتفي بتحليل بعض الإيقاعات الداخلية والخارجية في القصيدة بصورة عامة، وبتحليلها في كل مقطع من المقاطع الأربعة.

التآزر الأول: تآزر البنيتين الداخلية والخارجية في القصيدة بصورة عامة

عند تأمل قصيدة "العودة" لفدوى طوقان يتبين أن التفعيلة التي ارتكزت عليها القصيدة هي "متفاعلن"، بإضمارها، وبتذييلها وترفيلها، وعلى الرغم من أن هذه التفعيلة تفعيلة بحر الكامل، إلا أننا لا يمكن أن نعد هذه القصيدة على بحر الكامل؛ لأن بحر الكامل بحر خليلي، بصوره التسعة التي ذكرها العروضيون الأقدمون،[37] أو السبعة والعشرين كما ذكرها المعاصرون،[38] أما تردد التفعيلة في السطر الشعري وتكرارها فليس محكوما بعدد من التفاعيل، ولا هو محكوم بضرب ولا عروض، ولأن السطر الشعري في الشعر الحر قد ينتهي ولا تنتهي الجملة الشعرية التي تتضمنه للتدوير، إلا أن بعض المعاصرين أدخلوا القصائد التي تكررت فيها هذه التفعيلة ضمن قصائد البحر الكامل،[39] ولفعلهم وجه من النظر، وقد تراوحت عدد تفاعيل السطور الشعرية في هذه القصيدة بين أربع تفعيلات وواحدة، وكل سطر شعري فيها يمكن عده جملة شعرية مستقلة - وإن ارتبطت بما بعدها - إلا سطرا شعريا واحدا:

"بي، علّ شيئًا منك، همسٌ، نبأةٌ،
شيئًا يمر"

ففي هذين السطرين الشعريين تدوير بيّنٌ لوجود الفاصلة والتنوين، أما السطران الشعريان: "وهفت حمامة"، و"ورنت إليَّه" فهما جملتان وسطران مستقلان للضرب المشابه في الأولى لما بعده، والثانية لما قبله.

والبنية الإيقاعية للقصيدة تتكون من البنية الإيقاعية الخارجية (الموسيقى الخارجية)، والبنية الإيقاعية الداخلية (الموسيقى الداخلية)، وقد استثمرت الشاعرة النوعين في تآزر محكم، يدل على تمكنها من ضبط إيقاع القصيدة، واستغلاله في التأثير الجمالي لها، وما ذلك عنها بغريب وهي المتمكنة من شعر الشطرين، إلا أن الخروج عن شطر الشعرين والتجديد الإيقاعي في هذه القصيدة، ساعدها على نقل أحاسيسها للمتلقي قبل نقل مضامينها.

---

[37] انظر: أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي، **الجامع في العروض والقوافي**، ط1، تحقيق: زهير غازي زاهد وهلال ناجي، (بيروت: دار الجيل، 1996م)، ص120؛ أبو بكر محمد بن أبي بكر الدماميني، **العيون الغامزة على خبايا الرامزة**، ط2، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، (القاهرة: مكتبة الخانجي، 1994م)، ص170.

[38] انظر: عبد العزيز نبوي، **موسوعة موسيقى الشعر عبر العصور والفنون**، ط1، (القاهرة: اقرأ للنشر والتوزيع، 2005م)، ج1، ص233، ص234.

[39] انظر: عبد العزيز نبوي، المرجع السابق، ج1، ص234؛ وعبد الرضا علي، **موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه: دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر**، ط1، (عمّان: دار الشروق للنشر والتوزيع، 1997م)، ص44-ص49.

تتمثل البنية الإيقاعية الخارجية للقصيدة في الوزن الشعري وفي القافية الذين طوعتهما لنقل تجربتها الشعرية للمتلقي، فأما الوزن الشعري فتمثل في "بحر الكامل" أو على تفعيلة "متفاعلن"، بزحافها الإضماري، وبالضرب الصحيح والمذيل والمرفل، ومع إمكانات الكامل الإيقاعية المتمثلة في الصور المختلفة لتفعيلته المزاحفة وقصا: (مفاعلن)، وجزلا: (متْفعلن)،[40] ووقصا وجزلا في المرفل والمذال، إلا أن الشاعرة لم تستثمر هذه الإمكانيات في هذه القصيدة، إلا ما كان من الإضمار في المرفل والمذال، وربما يعود ذلك إلى قبح المجذول، ونزول الوقص عن مستوى الاستحسان إلى الصلاحية عند العروضيين.[41]

أما الجزء الثاني من البنية الخارجية المتمثل في القوافي، والقافية عند الخليل: "من آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه، مع المتحرك الذي قبل الساكن"،[42] فإن الشاعرة استثمرت قافية المتدارك، والمتواتر والمترادف، وأهملت المتكاوس والمتراكب؛ وذلك لأن قافية المتكاوس التي تتوالى فيها أربع حركات بين ساكنين قبيحة لمخالفتها المعتاد ومباينتها الأصول،[43] مع صعوبة الإتيان بها في هذا البحر؛ إذ إن بحرها بحر الرجز، وأما المتراكب فعلى الرغم من خفتها قياسا إلى المتكاوس وإمكانية الإتيان بها بحذف الوتد المجموع في تفعيلة (متفاعلن) ليكون الضرب أحذّ، إلا أنها لم تستعملها، ولو عدنا إلى القصيدة لوجدنا أن المعنى هو الذي يوجه الشاعرة في ذلك، وليس هذا الإهمال اعتباطيا إذا تأمله المتأمل، ومن أمثلة هذه القوافي عند الشاعرة:

"وأضاء في فمك ابتسام	= المترادف /oo
البسمة الجذلى التي أحببتها منذ التقينا	= المتواتر /o/o
عادت تضيء كأنها قلب النهـار	= المترادف /oo
وتصب في نفسي فيشربها دمـي"	= المتدارك /o//o

ففي هذه القطعة من القصيدة استخدمت الشاعرة أنواع القوافي الثلاث التي لم تستثمر غيرها في هذه القصيدة، فاستخدمت قوافي المترادف والمتواتر والمتدارك، وبلغت قافية المترادف عشرين سطرا، والمتواتر تسعة أسطر، والمتدارك أحد عشر سطرا، وهذا يعود إلى أن القطعة الأولى من القصيدة المحتوية على ستة أسطر كلها قد جاءت على قافية المترادف، ومع ذلك فإنَّ ورودها أكبر من قافية المتواتر والمتدارك، بل إننا إذا جمعنا عدد قافيتي المتدارك والمتواتر فسنجد أنهما يساويان قافيتي المترادف؛

---

[40] منهجي في كتابة التفعيلات المزاحفة والمعلة ألا أغير التفعيلة من صورتها الأولى إلى صورة أخرى، وإنما أبقيها كما هي مع إجراء الزحافات؛ وعليه فتعفعيلة (مفاعلتن) على سبيل المثال في عروض الوافر هي (مفاعلْ) وليست (فعولن)، وكذلك هنا متفاعلن المخزولة هي (متْفعلن) وليست (مفتعلن)؛ لأن في هذه الطريقة بيانا للأصل وتذكيرا به، بخلاف الطريقة الأولى، إلا في الحالات التي لا يتسنى فيها ذلك لثقل التفعيلة المعدلة كما في الترفيل والتذييل.

[41] انظر: محسن المحل، **التفكير العروضي عند العرب بين النظرية القياسية والتجربة الشعرية**، ط1، (دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2018م)، ص345.

[42] أحمد بن محمد بن علي الأصبحي العنابي، **الوافي بمعرفة القوافي**، (د.ط)، تحقيق: نجاة بنت حسن بن عبد الله نولي، (المجلس العلمي بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالسعودية، 1997م)، ص43.

[43] انظر: أحمد بن محمد بن علي الأصبحي العنابي، **الوافي بمعرفة القوافي**، ص59.

والسبب في ذلك يعود لكون قافية المترادف ناشئة عن التذييل الذي أصاب ضروب الأسطر الشعرية لتصبح التفعيلة (متفاعلان = ///o//oo) وهذا التذييل جاء متناغما مع أحاسيس الشاعرة؛ ونجد مثال ذلك المقطع الأول التي لم يحتو إلا على هذه القافية:

"وأطلّ وجهك مشرقاً من خـــلف عـــام
عام طويل ظلّ في عمري يدب كألف عام
عام ظللت أجرّه خلفي وأزحف في الظلام
وعواصف ثلجية تصطكّ حولي والطريق
كانت تضيق كأنها أمل يضيق
ويضيع في تيه القتام"

ففي هذه المقطوعة على الرغم من كون السطر الأول جاء على ثلاث تفعيلات، والسطور الثاني والثالث والرابع جاءت على أربع تفعيلات إلا أن الشاعرة كتبتها في سطور متساوية، بينما جاء السطر الخامس على ثلاث تفعيلات إلا أن الشاعرة كتبته قاصرا عن الأربعة الأول، وعما يساويه: السطر الأول، ومن خلال هذا الفعل: البياض البصري يتبين استغلال تآزر البنيتين الإيقاعيتين الخارجية والداخلية في بناء النص؛ إذ إن هذا التساوي في السطور واختلافها لم يأت اعتباطا، وإنما لبيان تساوي البنية الزمانية النطقية مع البنية الزمانية لكل من الأسطر الأخرى، ما يدل على تساويها عند الشاعرة في الفترة الزمانية الواقعية؛ وقد أكد هذا الاستنباط السطر الثاني الذي بينت الشاعرة فيه أن هذا العام الذي أطل مشرقا من خلف عام ظل يدب في عمرها مساويا لألف عام، ثم بينت الشاعرة في السطر الثالث سبب طول هذا العام وهو كونها تجره خلفها وتزحف في الظلام بذكرياته البعيدة التي تجمدت في جسمها، فإذا بإطلالته وعودة المحبوبة يذيب جليد عواصفه الثلجية ويعود إلى الحياة كما تعود الحياة إلى الأرض بإشراق شمسها ودفئها.

استثمرت الشاعرة أَلِفَ (عام) وسكون ميمها في نقل طول الفترة الزمنية التي أحست بها الشاعرة، ثم لم تكتف بهذا الطول الصوتي الأدائي العروضي، بل أضافت إليه الطول البصري في تساوي السطور الذي تعاضَدَ مع بيان هذا الطول في السطور التالية، وعلى الرغم من تكرار كلمة (عام) في السطر الثاني إلا أنها لم تحمل الطول الأدائي الزماني نفسه لكلمة (عام) الأولى، وإن حملت الطول العروضي نفسه، فالعروض كمي لا زماني بخلاف الأداء الصوتي فهو زماني لا كمي، ومن ثم استغلت الشاعرة تساوي السطور الشعرية لبيان الأداء الصوتي الزماني لكلا العامين.

أما كلمة الظلام في الضرب الثالث فألفها وميمها الساكنة أوحت بامتداد الظلام وهيمنته عليها في زحفها، وكذلك ياء الطريق تفيد بامتداد الطريق وانكشافه أمام العواصف الثلجية، ما دل على شدة برودته التي لم يكسرها حاجز أو جدار أو شجرة، وبقدر ما في الألف من امتداد ظلامي سماوي بقدر ما في الياء من امتداد ثلجي بارد أرضي يشعر الأطراف برجفتها واصطكاك بعضها ببعضها الآخر، ومن ثم مثَّل هذا الامتداد في كلا الأمرين والحرفين الألف والياء مقابلة إيقاعية داخلية مقابلة سماوية أرضية ظلامية تجمدية ثلجية. وفي السطر الخامس مع أن تفعيلاته ثلاث إلا أن الشاعرة أبت إلا كتابة السطر أقصر مما قبله من أسطر لبيان ضيق الأمل، فالضيق ضد الاتساع، ولو كان الأمل متسعا لامتد عندها السطر مساويا للأسطر السابقة، أو زائدا عليها، إلا أن ضيق الأمل تسبب بضيق السطر بالكلمات وقصوره عن الامتداد البصري، وبالتالي قصوره في الامتداد النفسي، ومن ثم تآزر الإيقاع البصري والصوتي والعروضي والبلاغي في الدلالة على ضيق هذا الأمل، ثم أبانت الشاعرة عن حسها الإيقاعي وذائقتها الشعرية العالية، بالسطر الأخير في المقطع: "ويضيع في تيه القتام"؛ وذلك باختتامها هذا المقطع بتفعيلتين وضرب مذيل لا يساوي أي سطر من السطور السابقة، ما يوحي بقصر الإيقاع العروضي والصوتي والبصري والبلاغي في هذا المقطع؛ وإنما كان هذا الإيقاع قصيرا للإيحاء بالدلالة القصيرة المعنوية لضياع الأمل في تيه القتام وتلاشيه، فهذا الأمل لم يحتج إلى وقت طويل للتلاشي، بل بعدما ضاق طريق الأمل سرعان ما تبخر وتلاشى، كسرعة تلاشي السطر الشعري وقصره.

وعند النظر إلى قوافي القصيدة نجد مجموعة من الحروف تتكرر في القصيدة، حيث تكررت الميم أربع مرات في المقطع الأول، ومرتين في الثاني، ومثلهما في الثالث، وخمس مرات في الرابع، وتكررت النون التي تشاركها في الغنة مرتين في الرابع، وتكررت القاف مرتين في الأول، ومرتين في الثالث، وتكررت التاء أربع مرات في الثاني، والراء ثلاث مرات في الثاني ومرتين في الثالث ومرتين في الرابع، والهاء خمس مرات في الثالث وجاءت وصلا مرتين في الثالث، والشين مرتين في الثالث، والدال مرتين في الرابع.

وعند تكرار النظر إلى قوافي القصيدة نجد مجموعة من الحروف تتكرر في القصيدة، حيث كانت الميم أعلاها ورودا بمقدار ثلاث عشرة مرة، والنون التي تشاركها في الغنة مرتين، وتكررت الراء سبع مرات، وساوتها الهاء إذا جمعنا ورودها رويا خمس مرات ووصلا مرتين، والقاف والتاء أربع مرات لكل واحدة منهما، أما أقلها ورودا فالشين والدال بمقدار مرتين، وتتابع هذان الرويان في القصيدة في أثناء ورودهما، وسر ورود الميم والنون بهذا التكرار هو أنهما صوتان أنفيان فيهما غنة تخرج من الخيشوم، ما يشبه صوت الأنين؛ ما يضفي على القصيدة صوتا حزينا، وخاصة في المقطعين الأول والثاني -رغم وجود الإطلالة الإشراقية للوجه في البيت الأول؛ لأنها إنما وجدت في هذا البيت لكونها نقطة ارتكاز في القصيدة كلها- فهذان المقطعان يشكلان المرحلة الأولى من القصيدة وهي فقدان الأمل وتلاشيه واستمرار شدة وطأة الابتعاد والصموت، أما القوافي الميمية الأخرى فهي وإن أخفت الأنات وحزن الشاعرة الابتعادي في معاني هذه القوافي وفي بعض وصلها: (حمامة وغمامة وابتسام و"دمي" و "عذاب عام") فهذا لا يعني اختفاؤها تماما؛ حيث إنها حاضرة تتنازعان النفس التي تريد إبعاد ذكرى الابتعاد بتغليب حاضر العودة، فلا تستطيع ذلك؛ وما يؤكد هذا قولها:

"ورأيت أحزاني تموت على تعانق راحتينا
وأضاء في فمك ابتسام
البسمة الجذلى التي أحببتـها منذ التقيـــــنا
عادت تضيء كأنها قلب النـهار
وتصب في نفسي فيشربها دمي
ويعبها قلبي الظمي
ونسيــت آلامي الكبـار
ونسيت في فرح اللقــاء عـذاب عـــــام
عام طويل ظلّ في عمري يدب كألف عام"

فهذا المقطع الرابع يقابل المقطع الأول، فبينما يمثل المقطع الأول حالة المدخل: فقدان الأمل وتلاشيه في اللقيا والعودة يمثل هذا المقطع حالة المخرج: حالة البسمة الجذلى ونسيان الآلام الكبار بفرح اللقاء وتعانق الراحتين، وكان من الواجب أن تبعد الشاعرة أي ذكرى بهذه الآلام ومنها حروف الأنين التي تذكر بهذا الماضي الأليم، إلا أنها لم تفعل، لكمون ألم الابتعاد في أعماقها؛ ما ينبئ عن صدق التجربة ومراراتها عليها؛ ولذلك لم تكتف بحضور حرفي النون والميم رويا، بل أنها استحضرت هذه الآلام برؤية هذه الآلام تموت على تعانق راحتيهما، واستحضار عذاب العام المذكور في المقطع الأول بنسيانه في هذا المقطع، ثم استحضار طول هذا العام المؤلم بتكرار سطر المقطع الأول وختمها القصيدة به، كما أن السطرين الخامس والسادس ذوي حرف الوصل اليائي، تؤكد ذلك بحضور هذه الثنائية الألم/الفرح، والأنين/الابتسام فوصل الميم بحرف الياء فيه استحضار الأنين، فضلا عن استحضاره بالدم والوصف الظمئ المكسور المسهل، فهنا الشاعرة تدافع آلام الابتعاد وقسوته بابتسام اللقاء، وظمأ القلب والدم بتشريبها لهما وعبهما فرح اللقاء وابتساماته، ويحق لنا أن نتساءل عن حقيقة نسيانها لهذا العام المؤلم، وهي تستحضره وطوله في السطر الأخير دون تغيير في البنية التركيبية عن المقطع الأول، وعن حقيقية نسيانها له وهي تستحضره في السطر قبل الأخير في ذكرها له بنسيانها له!

التآزر الثاني: تآزر البنيتين الإيقاعيتين الداخلية والخارجية في المقطع الأول

اتضح في المبحث السابق بعض هذا التآزر بين البنيتين الداخلية والخارجية، فمما بيناه من فاعلية هذا التآزر فاعلية البياض الشعري البصري الذي استغلته الشاعرة في تفعيل التآزر بين البنيتين الإيقاعيتين من خلال توزيع التفعيلات المتقن على البياض البصري للقصيدة، وكيف ساوت التفعيلات الأربع بالثلاث في الكتابة الشعرية للسطر في السطور الأربع الأولى، ثم بينا كيف قصرت الشاعرة هذا الطول في السطر الخامس، مع أنه يحوي ثلاث تفعيلات، ثم جعلت السطر الأخير أقصر السطور الستة، كما بينا استثمار الشاعرة حرف المد في بعض سطور هذا المقطع الشعري، واستغلال القافية الميمية في نشر الامتدادات الشعرية العاطفية الحزينة في هذا المقطع.

ومما يمكن أن يضاف إلى هذا بشيء من الاختصار أمران - على الرغم من أن المقطع يمكن الاسترسال في تحليل تآزر إيقاعه الداخلي والخارجي في صفحات كثيرة، بأدوات عديدة - الأمر الأول: استخدام الواو ضابطا إيقاعيا في أول المقطع، وهذه الواو عند النظرة العجلى لتركيبها بلا دلالة؛ فهي زائدة؛ إذ إن حذفها لن يؤثر على بنية القصيدة إلا بالخلل الإيقاعي في التفعيلة الأولى، أما عند التأمل في التركيب فهي تمثل عنصر تكثيف شعري، فهذه الواو تنَبَّه لدلالتها الشعرية التكثيفية الأقدمون؛ فالمرادي يرى أن هذه الواو التي تفتتح بها القصائد المسموعة التي نقلت مشافهة عاطفة "لإمكان إسقاط الراوي شيئا من أولها؛ ولإمكان عطفها على بعض ما في نفسه"؛[44] فإن كانت إمكانية الإسقاط في القصائد المروية مشافهة قائمة ففي قصائد دواوين المحدثين المكتوبة غير قائمة، ومنها قصيدة "العودة"؛ فهي إذا عاطفة شيئا على بعض ما في نفس الشاعرة، وعند تأمل المحذوف يتضح أن هذا المحذوف يتصل بالشطر الأول: "وأطلّ وجهك مشرقاً من خلف عام"؛ فما المسكوت عنه؟ إن المسكوت عنه المحذوف ظلام الابتعاد وضيق الأمل وضياعه وتلاشيه خلال هذا العام، وهو ما ذكرته الشاعرة في الأسطر التالية لهذا السطر، وإضافة إلى هذا الضبط الإيقاعي للواو في السطر الأول، فإن لها دلالة أخرى اكتسبتها من صحة التفعيلة "متفاعلن" فعدم إضمار التفعيلة أكسبها سرعة في النطق؛ ما يدل على سرعة تبدل أحوال الشاعرة من ظلام الفراق إلى إشراقة اللقيا، في دلالة على عظم تأثير حضور الوجه المشرق وكونه كان مفاجئا لها.

الأمر الثاني: إيقاع الكلمة في هذا المقطع؛ إذ استخدمت الشاعرة الكلمات: "يدب"، و"أجره"، و"أزحف"، و"عواصف ثلجية" و"تصطك"، و"الطريق"، ومجانستها الجزئية: "يضيق"، ومجانسة الأخيرة: "يضيع"، فأما كلمة "يدب" فإن معناها: يمشي رويدا رويدا على هِينَته لم يسرع، ومنه دب الشيخ، ودب الغُلَيِّم إذا درج في المشي رويدا، وأدببت الصبي إذا حملته على الدبيب،[45] وأما أصواتها فإنها من صوتين الدال والباء، وابتدأت بالدال، والدال حرف لثوي انفجاري شديد مجهور مرقق يتشكل عن طريق التصاق مقدمة اللسان باللثة والأسنان العليا حين يندفع الهواء مارا بالحنجرة فتهتز الأوتار الصوتية ثم يمر بالحلق والفم فينحبس الهواء ثم ينفجر فجأة،[46] ومن لازم الجهر قوة التصويت بالحرف لقوة الاعتماد عليه في المخرج حتى منع جريان النفس معه، ومن لازم الشدة لزوم الحرف موضعه لقوة الاعتماد عليه في المخرج حتى حبس الصوت عن الجريان معه،[47] فقوة التصويت ولزوم الحرف موضعه وقوة الاعتماد على المخرج أدت إلى قوة هذا الدبيب وقوته إشارة إلى قلة سرعة العام؛ لأن الاعتماد على المخرج وقوته يقلل سرعته لقوة ارتكازه على المخرج، وحبس النفس معه، فإذا أضيف إلى حرف الدال الباء الحرف الشفوي الانفجاري الشديد المجهور المرقق الذي تنطبق الشفتان في بنائه بصورة تامة أمام التيار الهوائي الخارج من الرئتين؛ حيث يحبس فترة من الزمن، يتبعه انفراج الشفتين؛

---

[44] الحسن بن قاسم المرادي، **الجنى الداني في حروف المعاني**، ط1، تحقيق: فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، (بيروت: دار الكتب العلمية، 1992م)، ص154-ص155.

[45] انظر: محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي، **لسان العرب**، ط6، (بيروت: دار صادر، 1997م)، ج2، ص369، مادة دبب.

[46] انظر: عبد القادر عبد الجليل، **المعجم الوظيفي لمقاييس الأدوات النحوية والصرفية**، ط2، (عمّان: دار صفاء للنشر والتوزيع، 2014م)، ص49.

[47] انظر: عبد الفتاح عجمي المرصفي، **هداية القاري إلى تجويد كلام الباري**، ط1، (القاهرة: دار مجد الإسلام، 2008)، ج1، ص80.

ليندفع الهواء محدثا هذا الصوت الانفجاري، في الزمن الذي تتذبذب معه الأوتار الصوتية،[48] إذا ضم حرف الباء إلى الدال دل هذا الحرف المجهور الانفجاري بعد حبس الهواء على تنفس الصعداء بعد كل دبيب ما يدل على تقارب بين المشي الضعيف وتهالك من مشاها وهذه الحروف، فإذا تتالى الدبيب لمدة عام كان هذا الدبيب أكثر تأكيدا على الضعف واضطراب النفس وقلقها التي تحمل بين ثناياها ألم الابتعاد.

والأمر أوضح في كلمة "أجره"، و"أزحف"، و"عواصف ثلجية" فالجر لا يكون إلا على الأرض، ولا يكون إلا بقوة واحتكاك الشيء المجرور بالأرض ما يولد مقاومة وصوتا في الاتجاه المضاد لعملية الجر يتناسب مع حرف الجيم المجهور والراء ذات صفة التكرير التي يرتعد طرف اللسان عند النطق بها، ما يدل على ثقل هذا العام في مروره على نفس الشاعرة، وتأثيره بتجاذب ذكرياتها مع الغائب عنها يمنة ويسرة، كما ارتعدت الراء وظهر صوت الجيم المجهورة، وأما العواصف الثلجية فلا أدل على شدة العواصف الروحية الجليدية الباردة التي تعصف بالشاعرة من حرف العين الذي يخرج من وسط الحلق مشبها صوت عواء الذئب الذي يدل على الوحشة في وجه هذه العواصف، ثم حرف الصاد ذي صفة الصفير المناسبة لصوت العواصف، ثم وصفها بالثلجية للدلالة على تأثير هذه العواصف في نفس الشاعرة بتكسير آمالها في اللقاء كما يكسر البرد والثلج الإنسان ليجعله يبحث له عن مخبأ يتجنب فيه هذا البرد الثلجي، ثم أردفت الشاعرة العواصف الثلجية بالفعل "تصطك" الذي يدل على اصطكاك أرجل من مشى وسط هذه العواصف الثلجية من شدة ما فيها من ثلج الابتعاد، فصوت الصاد الصفيري المتبوع بالكاف المكررة تبين حال من كان على هذا الطريق، فالاصطكاك ليس للعام وإنما لعواطف الشاعرة بثلج الابتعاد، ثم تأتي القافية في "الطريق"، ضابطا إيقاعيا دالا على انكسار نفس الشاعرة على طريق هذه العواصف الثلجية الابتعادية ذات حرف الياء الذي يدل على الانكسار كانخفاضه عند خروجه من الفم، بخلاف الألف والواو، ثم تأتي الشاعرة بمجانستها الجزئية: "يضيق"، الدال على ضيق الأمر، ثم مجانسة الأخيرة: "يضيع" الدالة على ضياع أمل اللقاء، والملاحظ أنها كلها بالياء، لتختتم المقطع بضياع آمال اللقاء في تيه القتام.

وإذا تأملنا بعض التفعيلات التي استخدمت فيها بعض الكلمات السابقة: "وأزحف في الظلام" لرأينا أن التفعيلة جاءت صحيحة للدلالة على حركة الزحف المجهدة غير الساكنة والمنتظرة بزوغ نور شمس اللقاء والأمل، حركة الزحف في الظلام التي تدل على مدى تأثير ابتعاد الحبيب عن الشاعرة، وكذلك تفعيلة "وعواصف ثلجية" التي جاءت صحيحة للدلالة على سرعة هذه العواصف قوتها، دالة على شدة عواصف نفس الشاعرة الابتعادية.

[48] انظر: عبد القادر عبد الجليل، **المعجم الوظيفي لمقاييس الأدوات النحوية والصرفية**، ص47.

التآزر الثالث: تآزر البنيتين الإيقاعيتين الداخلية والخارجية في المقطع الثاني

قالت الشاعرة:

عام طويل ظلّ يفصلنا به بحر صمـــــوت
بحر دجت أمواجه وتجمّدت، بحر تمـــوت
فيه الحياة وتغرق الخلجات في برد السكوت
وأنا علـــى شط الأصمِّ
أنا والفراغ وليل وهمي
أصغي لعل صدى يمـــر
بي، عـلّ شيئاً منـــــك، همـــسٌ، نبـــأةٌ،
شيئًا يمر
بي منك عبر مدى السكوت
لا شيء، إلا وطأة ثقلت وصـمتٌ مستمـــر

لعل أهم عنصر للإيقاع الداخلي في هذا المقطع التكرار المتناغم مع الإيقاع الخارجي؛ إذ مثل التكرار في المقطع ضابطا ورابطا إيقاعيا، فضلا عن إيقاعه الداخلي في حالة كونه ليس ضابطا إيقاعيا، كما مثل التكرار نقطة ارتكاز شعرية بني عليها المقطع كاملا، فأما نقطة الارتكاز فكانت في قول الشاعرة "عام طويل"، وهذه النقطة الارتكازية في حقيقتها تكرار للمركب النعتي في المقطع الأول، وقد بني هذا المقطع كله على هذه النقطة الارتكازية؛ إذ إنه جاء وصفا لهذا العام وبيانا لمقاساتها فيه، وأما التكرارات الأخرى التي جاءت في هذا المقطع ضابطا إيقاعيا تكرار كلمة "بحر" ووصفها الموازي في في السطر الثاني، والتركيب الموازي للتركيبين في السطر الثالث في أول المقطع؛ إذ توقف السطر الشعري عند قول الشاعرة: "بحر صموت"، ثم تابعت مبتدئة المقطع "بحر ..."، لتقف في نهاية السطر عند "بحر تموت" الموازية عموديا في وزنها للتركيب: "بحر صموت"، ووقفت على الفعل المضارع بالسكون مع تعلقه بما بعده في السطر التالي: "بحر تموت فيه الحياة"، فالدفقة الشعورية والشعرية لم تنته، ولكن الشاعرة أنهتها في السطر مستثمرة إياها ضابطا إيقاعيا، فالوزن – كما هو عند كولردج - يرجع إلى التوقع وعدمه، إلى عنصر المفاجأة وخيبة الظن،[49] فالمتلقي يتوقع من الشاعرة مواصلة السطر الدفقة الشعرية، إلا أن الشاعرة أنهتها عند الفعل "تموت"، ليتساءل المتلقي عن الشيء الميت، وبما أن الشاعرة أوقفت الدفقة الشعرية عند "تموت" فيحق للمتلقي البحث عن مرجع الضمير لهذا الفعل؛ ولعل أقرب مرجع له الأمواج المتجمدة، فإذا بالشاعرة تفاجئه بالفاعل في السطر الثالث: "الحياة"، وهي لا تبعد عن حقل الأمواج فالموج تدور في حقل الحياة الشعري، وهدوء البحر في حقل الموت الشعري، ولكن هذا الفاعل أكثر شمولا وامتدادا، ما يعني أن الموت كان أكثر تأثيرا على الشاعرة، وهو ما لا يتوقعه المتلقي، ثم تنهي الشاعرة السطر بـ"برد السكوت" الذي يدور في حقل الموت الشعري، كهدوء البحر إلا أن برد السكوت أكثر موتا وألما من هدوء الأمواج وتجمدها، وهما يتآزران في الارتفاع بالتعبير عن آلام الابتعاد في نفس الشاعرة، ليمثل التركيب "برد السكوت" ضابطا إيقاعيا يرتاح المتلقي والشاعرة به في التقاط الأنفاس.

[49] انظر: صالح علي صقر عابد، **الإيقاع في شعر سميح القاسم: دراسة أسلوبية**، (رسالة ماجستير في الأدب والنقد، جامعة الأزهر بغزة، 2012م)، ص5.

ثم تشكل الشاعرة ثلاثة مقاطع جزئية ضمن هذا المقطع ينتهي كل منها بضابط إيقاعي وهو الفعل: "يمر"، ثم في الثالث كلمة "مستمر" التي تشاركهما في الحروف، لتمثل ضربا صحيحا للتفعيلة "متفاعلن" المضمرة، وقافية متشابهة بحرف الراء، ومن هنا كانت هذه الكلمات في هذه الأسطر الثلاثة ضابطا إيقاعيا. إضافة إلى ما سبق فإن التكرار في ضمير المتكلم في السطرين الرابع والخامس الذين ينتهيان بالقافية الميمية نفسها، وتكرار لعل وصورتها محذوفة اللام مع اسمهما المنصوب "صدًى"، و"شيئًا" وتكرار "شيئا" في السطر السابع دون "لعل" مستثمرا إياها رابطا إيقاعيا، ثم تكرارها في البيت الأخير من المقطع الجزئي الثالث جوابا على الترجي بلعل الوارد في السطور السابقة، والجواب منفي بلا، وتكرار الجار والمجرور "بي" الوارد في السادس في السطر الثامن رابطا إيقاعيا، هذا التكرار بضوابطه وروابطه لم يأت اعتباطا، بل هو محسوب إيقاعيا ودلاليا؛ إذ ابتدأت الشاعرة المقطع الجزئي الأول بـ"وأنا" الممدودة مخبرة بها عن نفسها: "على شط الأصم" والأصم لا يسمع شيئا فهو في وحدته لا يتفاعل مع الكون صوتيا ولا يتفاعل الكون معه، فهو كحال الميت الصموت، ما يجعل تركيز الشاعرة لسماع أي صوت عاليا، ثم أعادت الضمير بحذف الألف ما جعل الضمير وصوت الشاعرة يختفي مسرعا في الفراغ وليل الوهم إذ جاء على تفعيله متفاعلن المضمرة التي امتدت بالفراغ وليل وهم الشاعرة، الذي فرضه صمم الشاطئ حولها، كل هذا حرصا على الإصغاء لما يمكن أن يحمله الصدى المترقب مروره، منهية السطر الشعري بـ"يمر" ذات الراء الحرف التكراري ضابطا إيقاعيا، والذي يدل على استمرار ترقب المرور كتكرر حرف الراء، مع ما يحمله المرور من مرارة لتخلف الصدى عن المرور، وكأني بالشاعرة تعمدت التعبير بالفعل "يمر" لاشتراكه مع المرارة في الجذر اللغوي، والمتلقي بعد تلقيه لهذه الأسطر الثلاثة يتوقع السطر انتهى ولا تعلق له بما بعده، ولكن الدفقة الشعرية عند الشاعرة تفاجئه باستمرارها بالمتعلق بالفعل: "بي" ذات الياء الدالة على الانكسار التي تحسه بتخلف الصدى، بل بتخلف أي شيء من المحبوب عن المرور، وساهم التنكير في كلمة "شيء" في تعزيز حالة المرارة والأسى ووطأة الألم والصمت المستمر على الشاعرة، فضلا عن تعزيز تكرارها في السطر التالي دون وجود "عل" مستثمرة إياها رابطا إيقاعيا وضابطا إيقاعيا دالا على شدة مرارة صمت الابتعاد، وعززت الشاعرة هذا الإحساس بتغيير الإعراب في كلمة الهمس والنبأة؛ إذ يفترض في إعرابها البدل، ومن ثم يفترض النصب، إلا أن تنوين الضم التي أكدته الشاعرة بتصويره كتابة على الكلمتين أبعد هذا الإعراب، هذا التغير الإعرابي استثمرته الشاعرة في التعبير عن شدة فقدان الأمل، فهذا الإبراز لهاتين الكلمتين بالتغيير الإعرابي يؤكد على أهمية وعظم الهمس والنبأة الواحدة التي هي اسم مرة على وجدان الشاعرة لو وجد، ثم تستمر الشاعرة في تعليق الفعل الذي يمثل ضابطا إيقاعيا للمقطع الجزئي الثاني، وفاصلا بين المقطعين الجزئيين، تستمر في تعليقه بنفس الجار والمجرور "بي منك" حاذفة "عل شيئا"، ليكون رابطا إيقاعيا ومكثفا دلاليا للمقطع الجزئي السابق، ثم يأتي الجواب الذي حصدته من بحرها الصامت وشاطئها الأصم وبرد السكوت أن لا شيء إلا استمرار الصمت واشتداد ثقل وطأة البعد، ليكون ضابطها الإيقاعي في المقطع الجزئي الثالث: "مستمر" الدالة على استمرار هذا العام بصمته وعذابه.

هذا الإيقاع الداخلي تآزر مع الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية، فالوزن جاء على تفعيلة "متفاعلن" السالمة والمضمرة، وإذا تأملنا في عدد التفعيلات المضمرة والسالمة لوجدنا أن المضمرة ضعف السالمة تقريبا؛ إذ تمثل ثماني عشرة تفعيلة بينما التفعيلة السالمة من الإضمار تمثل أربع تفعيلات، وهذا يدل على كثرة وجود السكون في التفعيلات العروضية الدال على استطالة العام بما فيه صمت وسكوت، أما التفعيلات السالمة فإن الشاعرة استغلتها لبث الحركة وسرعتها في صورها وسردها، فمن ذلك: "وتجمدت" الدالة على سرعة تجمد الأمواج وموت الحياة في بحرها، وقولها: "وتغرق الخلجات" الدال على سرعة غرق الخلجات، والخلجات جاءت محركة لبيان تحرك هواجس النفس واضطرابها، ومن ثم جاءت متفاعلن سالمة، ومن التفعيلات المضمرة: "بحر صموت" دلالة على طول الصمت، وكذلك "برد السكوت"، وجاءت تفعيلة "أصغي" مضمرة دلالة على الهدوء الذي ينتاب الإصغاء، وكذلك "همس" الدالة على الهدوء وقلة الحركة المقاربة لعدمها، وختمت الشاعرة هذا المقطع بالتفعيلة المضمرة "وصمت مستمر" دلالة على طول الصمت واستمراره، وكذلك إذا تأملنا القوافي الأول "صموت وتموت والسكوت" فإنها انتهت بالتاء الساكنة الهامسة المسبوقة بالواو الساكنة الدالة على طول الصمت والسكوت والموت؛ فهنا تآزر الإيقاع الداخلي في تكرار "بحر" وتوابعه، مع القافية مع إضمار التفاعيل للدلالة على طول هذا العام بصمته وموته وسكوته وبحره وتجمد أمواجه، كما تآزر الإيقاع الداخلي مع الخارجي في القافية التي استخدمتها الشاعرة في هذا المقطع؛ ففي المقطع الجزئي الأول جاء القافية التاء الهامسة المسبوقة بالواو التي تتماهي مع حالة الشاعرة، المصغية لأي صوت ولأي خبر يأتي عن حبيبها، يعزز هذ الصموت صوت الواو السابق لها الذي يدل على طول الصموت والموت ومرارته التي تتشابه مع البكاء، والصوت الحزين، ثم القافية الرائية التي حللناها قبلُ، ومدى تأثيرها وتآزرها إيقاعيا مع الإيقاع الداخلي.

التآزر الرابع: تآزر البنيتين الإيقاعيتين الداخلية والخارجية في المقطع الثالث

قالت الشاعرة:

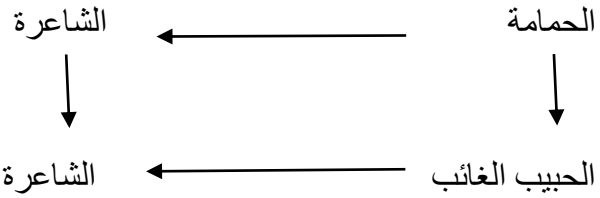
عــام، ودبّتْ بعده في البحــر معجزة الحيـــــاةْ
لم أدر كيف، هنـــاك رفَّت بغتة فوق الميـــــاهْ
وهفت حمامةْ
زرقاء، في طهر السماء، هفت إليَّ على غمامهْ
وطوت جنـــاحيهـــــا وقرَّت فـــــي يـــديّهْ
ورنت إليّهْ
وتنفست دفئًا وعطرًا
وشممت فيها منك شيئًا هاجني وجدًا وذكـــرى
فمضيت ألثم ريشها
وجعلت صدري عُشَّها
وشعرت أنـــــك عـــدت، أنك في الطريـــقْ
واجتاحني فرح الغريـقْ
حضنتْه شطـــآن النجـــاةْ

الإيقاع الذي يبدو بارزا في هذا المقطع هو إيقاع الصورة الشعرية، وعلى الرغم من أن الشاعرة لم تهمل الصورة الشعرية في المقطعين الأول والثاني، إلا أنها استخدامها للصورة الشعرية إنما كان سردا لما تحسه وصادفته من أحداث؛ فهو أقرب إلى السرد من التصوير الفني، وإن تخلل هذا التصوير صورا بلاغية بيانية؛ أما في هذا المقطع فكان السرد من خلال الصورة الشعرية التي امتزجت بالخيال، مزجت الشاعرة فيها الواقع بالخيال؛ إنها أقرب إلى التشبيه التمثيلي وليس به، وإيقاع الصورة ليس هو الإيقاع في الصورة، بل الثاني جزء منه، فالإيقاع في الصورة هو الإيقاع الداخلي والخارجي الموجود في الصورة الشعرية أو البلاغية البيانية، أما إيقاع الصورة الشعرية فهو إيقاع داخلي لا علاقة له بالإيقاع الخارجي المتمثل بالوزن والقافية، فللصورة نفسها إيقاع خاص يمتد عموديا وأفقيا عبر سطور القصيدة.

وبما أن الصورة الشعرية تختلف عن الصورة الواقعية أو الحياتية؛ إذ إن الأولى إنما هي انتقاء الفنان لصورته وتشكيلاته فيها، ومن ثم فإنها تحوي إيقاعا داخليا فيها يتماهى مع القصيدة الشعرية كما وضعه الفنان ورسمه فيها، فلم تأتِ الصورة الشعرية بكلماتها وحروفها إلا قصدا من الفنان الشاعر أن تكون كما أراد لها، فالصورة الشعرية تحمل إيقاعها عبر عناصرها المكونة لأجزائها، وعبر علاقتها بأجزاء النص بصورة كلية؛ إن إيقاع الصورة يشبه إيقاع الرواية؛ فهما يتماثلان في المكونات نفسها، ومن ثم فإن الإيقاع فيها يتجلى في نوعين، أحدهما إيقاع عام لكل القصيدة من لغة ووزن وقافية وإيحاء وأحاسيس وعواطف، والثاني خاص بها يتجلى في حركة أحداثها وشخوصها وأزمنتها وأمكنتها المتشكلة عبر السرد الروائي، إلا أن نقطة الاختلاف تكمن في التكثيف الشعري للعناصر المشتركة بينهما في القصيدة دون الرواية، وهناك الإيقاع الثالث للصورة وهو ليس إيقاعا فيها، وإنما هو إيقاع بها، أي أنها مكون من مكونات الإيقاع المنتشر في القصيدة، وما سنتناوله الإيقاع الثاني والثالث للصورة الشعرية.

عند تأمل المقطع الثالث نجد أن الصورة الشعرية فيها متصلة بالصورة الشعرية في المقطع الثاني، وقد استثمرت الشاعرة الرابط الإيقاعي المستخدم في المقطع الثاني في هذا المقطع، مع استثمار آليتين في المقطع حتى لا تقع في التكرار الممجوج، أولهما استثمرت الحذف مكثفا دلاليا ومنشطا شعريا للمتلقي في كلمة "عام"، في بداية المقطع ثم استخدمت الواو العاطفة التي تفيد الانفصال عن واقع هذا العام أكثر منه إفادة للاتصال، فكأن واوها استئنافية لا عاطفة؛ إذ إنها فصلت بين مكونين في القصيدة، المكون الأول يتمثل في المقطعين الأول والثاني التي فقدت فيه الأمل ميتا، ملفوفا بصمت البحر المستمر، والمكون الثاني في المقطعين الثالث والرابع الذين فيهما دب الأمل، وأشرق وجه الحبيب مبددا ظلمات الفراق. والآلية الثانية المستثمرة التوازي في التقديم والتأخير في المقاطع التي استخدمت فيها الرابط الإيقاعي، فـ"العام" في المقطع الثالث يوازي "العام" في المقطع الثاني، يوازي العامين في المقطع الأول في البيتين الثاني والثالث ما جعل هذا العام في المقطع الثالث يحمل دلالة الأعوام في المقاطع السابقة بشحناتها العاطفية وإيحاءاتها الإحساسية القلبية. بعد هذا بدأت الصورة الشعرية تتشكل في المقطع الثالث بدبيب الحياة في البحر ورفرفة الحمامة وهفوها إلى الشاعرة على غمامة ، ثم طي جناحيها وقرارها بين يديها، ورنوّها إلى الشاعرة بإدامة النظر إليها مع سكون الطرف، وتنفسها دفئا وعطرا، ثم وصفت ما فعلته بهذه الحمامة من شمها ولثم ريشها وجعل صدرها عشا لها، فشعرت بعودة الحبيب، واجتاحها فرح الغريق بالنجاة.

ويتمثل الإيقاع الداخلي في تقابل الصورتين الجزئيتين المكونتين لهذه الصورة الكبرى، الصورة الأولى الحمامة وهي تهفو وتسرع إلى الشاعرة، وتقر بين يديها وترو إليها، والصورة الثانية الشاعرة وهي تشم حمامتها وتلثم ريشها وتضمها إلى صدرها جاعلة إياه عشا لها، هذا التقابل يقابله أيضا صورة الحبيب والشعور برجوعه؛ إذ الحمامة رمز إليه، ويقابل صورة الحبيب صورتها تلثم الحمامة/الحبيب وتشم الحمامة/ الحبيب، لتختم الشورة الشعرية بشعورها بعودة الحبيب واحتضان شطآن النجاة لها؛ فالإيقاع في الصورة الشعرية كالآتي:



يتبين بهذه الشكل التوازي في الصورة الشعرية الذي يشكل الإيقاع الخاص بها، لتنتهي الصورة الشعرية باحتضان شطآن النجاة للشاعرة كما اتجهت أسهم الإيقاع لها في الشكل السابق.

هذا الإيقاع الخاص بالصورة الشعرية إيقاع كلي لها، يتناغم مع الإيقاع الجزئي في حركة الحمامة التي حفرته الشاعرة فيها، فإيقاع سرد الصورة الشعرية يتشكل برفرفة الحمامة: "رفّت"، ثم هفوها: "هفت"، ثم هفوها على غمامة: "هفت"، ثم طي جناحيها: "وطوت"، ثم قرارها بين يديها: "وقرت"، ثم رنوها إليها: "ورنت"، ثم تنفسها دفئا وعطرا بعد الثلج وبرد السكوت: "وتنفست"، نلاحظ مما سبق في الإيقاع السردي سرعة هذا الإيقاع في أوله المتناسب مع مكانه: "الغمامة"، وهو عبارة عن بعد مكان الحبيب، ثم تباطئه بتباطئ الحمامة إلى سكنت بين يديها كما سيسكن الحبيبان في تعانق راحتيهما في المقطع الرابع، وبعد قرارها في اليدين، ناسب ذلك رنو العين، ثم تنفس الحمامة إيماء وإشارة إلى تنفس روح الحبيبة باللقاء، وقد بينت الشاعرة توحد هذا المشهد بمشهد لقاء الحبيب في قولها: "وشممت فيها منك"، وقولها: "وشعرت أنك عدت، أنك في الطريق"، ويقابل هذا الإيقاع السردي الإيقاع الجزئي لحركة الشاعرة في هذه الصورة الذي يبتدئ بالحركة السريعة كحركة الحمامة أولا، إذ بعد قرار الحمامة ورنوّها وتنفسها ابتدأ المشهد بشم الشاعرة للحمامة وكان هذا الشم بمثابة المثير الذي أرجع الإيقاع السريع للمشهد لكنه كان خاصا بالشاعرة، إذ هذا الشم هاجها وجدا وذكرى، فمضت تلثم الريش بسرعة كسرعة انقضاء السواد الشعري في سطر القصيدة، لتحتضن الشاعرة الحمامة في صدرها بسرعة ثم بينت شعورها بعودة الحبيب، إلى أن سكنت هذه السرعة باحتضان شطآن النجاة لها، كفرح الغريق، خاتمة المشهد بحرف الهاء في كلمة "النجاة" الذي يشير إلى تنهيدة الراحة بزوال الغم ورجوع الغائب البعيد، مستثمرة إياها ضابطا إيقاعيا. تتكامل هذه الصورة في هذه المقطع مع الصور الإيقاعية في المقاطع السابقة واللاحقة، فهي بالنسبة للسابقة تمثل انفراجا وحلا للعقدة الشعرية التي كونتها الصورتين في وصف العام الذي ظلت تجره في الطريق وتزحف فيه في الظلام مع عواصفه الثلجية، ومع بحر الصموت وأمواجه الميتة الخرساء تنتظر همسا نبأة من فقيدها البعيد، ليظهر عاقبة الرؤية التي قدمتها الحمامة للشاعرة بانفراجة اللقاء ومعانقة الحبيبين، بعد البعد والفراق.

إن إيقاع هذا المقطع يتشكل من تآزر الإيقاعين الداخلي والخارجي وبينا كيف خدم إيقاع الصورة الشعرية الداخلي في بعض جزئياته إيقاع القصيدة بصورة كلية، ويتآزر مع هذا الإيقاع الداخلي الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن والقافية، أما الوزن فإننا نلحظ أن المقطع ابتدأ بأربعة تفعيلات في تساو في البياض والسواد الشعري، ثم تفعيلة في السطر الثالث، وهذا التساوي في التفعيلات والبياض، ثم الاقتصار على تفعيلة واحدة سالمة مرفلة، مقصود ففي التفعيلات الأربع ربط للمقطع بما قبله بصورة مختزلة كما بيناه قبلُ، وبيان للتغيير الذي حدث للبحر الذي دبت فيه الحياة، والذي يقابل البحر الميت في المقطع السابق، فكما كان في بداية المقطع الثاني أربع تصف البحر الميت، جاء هذا السطران في أربعة تفعيلات تقابل تلك في تكامل إيقاعي كلي في القصيدة، أما تفعيلة السطر الثالث -مع ارتباطها معنويا وتدويريا بما قبلها - فكانت إيذانا بانتقال المشهد من البحر الصامت الميت إلى البحر الحي الذي ساق الحمامة إليها، لتكون نقطة الارتكاز في هذا المقطع، وكانت التفعيلة سالمة بيانا لسرعة حركتها كحركة التفعيلة السالمة، ثم جاء السطر الرابع في أربعة والثالث في ثلاثة لينتهي الخامس في واحدة، ممثلة ضابطا إيقاعيا؛ وبما أنه ليس دون التفعيلة إلا السكون كانت دلالة السطر الشعري السادس السكون برنو الحمامة إلى الشاعرة، ولأن هناك علاقة بين التنفس والشم، ازدادت التفعيلات في السطر الثامن من اثنتين إلى أربع في التاسع في اتحاد بين القوافي كما اتحدت الدلالة والمعنى، فتنفست الحمامة دفئا وعطرا، وشمت الشاعرة فيها الوجد والذكرى، فمثلت التفعيلات الأربع انتقالا من فعل الحمامة إلى فعل الشاعرة، ثم اختزلت الشاعرة التفعيلات إلى اثنتين في العاشر والحادي عشر؛ لأن فعل الشاعرة اتجه من حركة الشم واللثم إلى السكون في الضم إلى الصدر/العش، ثم لما التفتت الشاعرة إلى الحبيب الذي كان يتمثل في الحمامة؛ فصرحت بانتقال الشعور من الحمامة إلى الحبيب؛ إذ كانت هي القادح له، زادت التفعيلات إلى أربع، ثم اختزلت إلى اثنتين في السطرين الأخيرين الذين اجتاح فيها الشاعرة فرح الغريق الذي احتضنته شطآن النجاة، هذا التردد التفعيلي من أربع إلى اثنتين في هذا المقطع لا شك أنه يمثل جانبا إيقاعيا للوزن/ الإيقاع الخارجي، يتكامل مع الإيقاع الداخلي الذي يتآزر مع إيقاع القافية الخارجي؛ حيث كانت تنوعت القافية المستخدمة في هذا المقطع بين هائية وميمية ويائية وشينية وقافية، إلا أنه من الملاحظ أن الشاعرة استثمرت حرف الهاء وصلا فيها، فمع أن القافية الثانية في السطرين الرابع والخامس ميمية إلا أن الوصل فيها هاء ساكنة، وكذلك الوصل في القافيتين اليائيتين، أما القافيتين الشينيتين فإن الوصل فيهما هاء متحركة، يعقبها ألف الخروج، ومن ثم فإن القوافي الهائية مع القوافي التي فيها حرف الهاء وصل تسع قوافي، مقابل قافيتين رائيتين وقافيتين غينيتين، ولعل تفسير ذلك أن هذا المقطع يمثل بداية انفراجة عقدة القصيدة، المتمثلة في رجوع الغائب البعيد، ومن ثم فإنها تمثل تنهيدة راحة بثتها الشاعرة بعد تأزم الموقف في المقطع الثاني، ولعلنا نأخذ مثالا على ذلك تفعيلة السطر الأخير في المقطع فبعد القافية الغينية المسبوقة بياء المد التي تصف انكسار الغريق، وشعورها بأنه قد عاد في الطريق، فاجتاحها فرح الغريق جاء ختام المقطع: "حضنته شطآن النجاةْ"، فالاحتضان من شطآن النجاة يعقبه راحة من الغريق، يتنفس على إثرها الصعداء، فكن ذلك بهاء النجاة، وهذا سر الإتيان بالقافية الغينية المسبوقة بالياء أيضا، أما القافية الرائية فقلنا من قبل أن الشاعرة فيهما انتقلت من وصف حركة الحمامة وفعلها إلى وصف حركتها وفعله، ولعل هذا هو السبب في اختلافها عن بقية المقطع.

التآزر الخامس: تآزر البنيتين الإيقاعيتين الداخلية والخارجية في المقطع الرابع

تناولنا المقطع الرابع من قبل، وبيَّنَّا أنه يمثل امتدادا للمقطع الثالث في بيان أثر العودة على الشاعرة؛ كما بينا أن الانفراجة الشعرية للعقدة من عودة الغريب وإطلالته كانت في هذا المقطع؛ فهذا المقطع لم يتعرض إلا إلى إطلالة الحبيب من بعيد، ثم تعانقهما وموت الأحزان، وإضاءة الابتسامة على فم هذا الحبيب، ونسيان الآلام الكبار في عام الغياب، ومن البين أن اعتماد الشاعرة على التوازي والمقابلة في هذا المقطع، ومن ذلك حذف "العام" من بداية هذا المقطع، دون باقي مقاطع القصيدة، واستعاضتها عنه بتكرار إطلالة الوجه من بعيد "وأطل وجهك من بعيد"، في تواز وتقابل مع المقطع الأول، وكلا السطرين يمثلان السطرين الأولين في المقطعين، وبينا سبب حذف "العام"، ومن البين المقابلة الواضحة بين ضيق الأمل وضيعه في تيه القتام، وبين موت الأحزان، والمقابلة بين وحدة البحر الصموت والفراغ وبرد السكت على شط الأصم في المقطع الثاني وبين تعانق الراحتين في اللقيا في المقطع الرابع، والمقابلة بين بحر الموت المتجمد الأمواج وبين انصباب الابتسامات في دمها وارتواء قلبها منها، ثم المقابلة بين عذاب العام في المقطعين الأول والثاني، وبين نسيان هذا العذاب، وتأكيدها على ذلك بتكرارها لهذا العام "ونسيت في فرح اللقاء عذاب عام" ثم كررت السطر الثاني في المقطع الأول آخر المقطع الرابع، وبينا كيف أن الشاعرة على الرغم من تصريحها بنسيان هذا العام، إلا أنها لم تسطع نسيانه وجعل يخيم على نفسها؛ فهي كانت تغالب وتقاوم ذكرى وجع هذا العام، وبينا كيفية استنباط ذلك من قبل، فأبرز ما في هذا المقطع من إيقاع داخلي هو المقابلة والتوازي مع المقاطع السابقة في القصيدة، ويتآزر الإيقاع الخارجي مع الإيقاع الداخلي في هذا المقطع في استثمار الشاعرة للحذف والتكرار في أول المقطع في السطر الأول: "وأطل وجهك من بعيد"؛ فجاء السطر في تفعيليتين، على الرغم من أنه تكرار للسطر الأول في المقطع الأول: "وأطل وجهك مشرقا من خلف عام"؛ فحذفت "مشرقا من خلف عام"؛ لأن الإشراق لا تكفيه هذه الكلمة في التعبير عنه، واستبدلت: "من بعيد" بـ"من خلف عام" على الرغم من حمل الدلالة نفسها؛ لرغبتها في نسيان العام وعذاباته، ثم عبرت عن الفرح والإشراق برؤية الوجه السعيد المبتسم في السطر الثاني بتفعيلتين مع تبيان أثر إطلالة هذا الوجه عليها، ثم تعود إلى أربع تفعيلات؛ وذلك لعودتها إلى ذكرى الأحزان التي رأتها بهذه الإطلالة تموت على راحتيهما، ثم تعود إلى تفعيلتين لتعلق هذا السطر بالسطرين الأولين الذين يمثلان تكملة لهما وللإطلالة: "وأضاء في فمك ابتسام"؛ ثم تعود الشاعرة إلى أربع تفعيلات لتشابه هذا السطر مع السطر الثالث ذي الأربع التفعيلات في التعبير عن اللقاء وابتساماته الجذلى، فورود التفعيلات في هذه السطور بهذا العدد محسوب، يتناسب مع الدفقة الشعرية، ثم تعود الشاعرة على تفعيلاتها الثلاث التي تخرج إلى مقطع جزئي آخر فيه تعبر عن شرب دمها لهذا الابتسامات والفرح، وعب قلبها الظمئ لها، لتتوقف في السطر الثالث من هذا المقطع الجزئي عند تفعليتين: "ويعبها قلبي الظمي"، الذي تمثل فيه كلمة "الظمي" ضابطا إيقاعيا؛ ثم تأتي التفعيلتان تتبعها ثلاث لتنتهي القصيدة في سطرها الأخير في أربع، ولو لاحظنا المقطع الجزئي في هذه السطور الأخيرة الثلاث لوجدنا بؤرتها النسيان: "ونسيت"؛ إذ نسيت الشاعرة آلامها الكبار وعذاب العام الطويل المذكور في السطر الثاني من المقطع الأول في فرح هذا اللقاء،

وقد ساوت الشاعرة بين السطرين الأخيرين في الامتداد الكتابي على الرغم من تفاوت التفعيلات بين ثلاث وأربع؛ وقد جاءت في هذا السطر ثلاثي التفعيلات بحروف مد لتزيد من الامتداد الأدائي والكتابي والزمني لهذا السطر، ولعل ذلك يعود إلى رغبتها في أن يتسع فرح اللقاء كاتساع العام الحزين، إلا أن السؤال يعود مجددا: هل استطاعت الشاعرة النسيان فعلا وهي تعيد السطر الثاني دون حذف: "عام طويل ظل في عمري يدب كالف عام"؟!

خاتمة

نستخلص من الدراسة أبرز النتائج الآتية:

1- أن ثمة رابطة حميمة بين الشعر والإيقاع النابع عن نفس الشاعر، من حالة التكيف الفعلي للإبداع؛ والذي يضبط خطوات اكتشاف النص الشعري ونظم طريقة التقدم في قراءة القصيدة، فضلا عن وصول الشعر به إلى مناطق الشعور الإنساني التي تعجز الكلمات غير المموسقة عن الوصول إليها؛ فالإيقاع جزء من الشعر لا يمكن أن يفارق القصيدة الشعرية أو تفارقه، ومن تمكن من صهر البنيتين الإيقاعيتين في القصيدة فقد تمكن من أداة تنصهر خلجات نفسه فيها، فتمنح شعره الحياة، وتبثها فيه.

2- الإيقاع الصوتي ينشأ عن تكرار ظاهرة صوتية على مسافات معينة، وبطبيعة مغايرة للظواهر الصوتية الأخرى في النص، وهو ينشأ من تفاعل عنصرين متمايزين، وتتعدد تشكيلات الإيقاع الصوتي في القصائد العربية، ما بين إيقاع وزني خارجي وإيقاع داخلي غير وزني؛ وينقسم الأخير إلى إيقاع الحرف والكلمة والجملة والنسق.

3- يتبدى التأثير الجمالي للإيقاع الشعري عند تآزر الموسيقى الداخلية والخارجية في النص الشعري؛ ليعكس تموجات الروح والنفس البشرية عبر الأصوات وتبايناتها المختلفة الأدائية والصور الشعرية والبلاغية والتفعيلات الشعرية وصورها المختلفة؛ ليعكس الحياة التي يحياها الشاعر الذي يعبر عن أعماق نفسه البشرية.

4- من خلال التحليل الجمالي الإيقاعي لنص "العودة" لفدوى طوقان يتبين تآزر البنيتين الإيقاعيتين الداخلية والخارجية في التشكيل الجمالي له؛ إذ تتجلى البنية الإيقاعية الخارجية لنص "العودة" في تردد التفعيلة "متفاعلن" في القصيدة بصورها المختلفة، وإمكانات القافية التي استغلتها الشاعرة في التعبير عن أحاسيسها وانفعالاتها، فضلا عن تعدد تشكلات الإيقاع الداخلي في القصيدة بين إيقاع حرفي وكلمي وجملي ونسقي، في تناسق تام بين البنيتين كما بينه التحليل الجمالي الإيقاعي.

المراجع والمصادر

سينا، الحسين بن عبد الله. (1966م). **الشفاء: المنطق: فن الشعر**. تحقيق: عبد الرحمن بدوي. د.ط. الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة.

العروضي، أبو الحسن أحمد بن محمد. (1996م). **الجامع في العروض والقوافي**. تحقيق: زهير غازي زاهد وهلال ناجي. ط1. دار الجيل، بيروت.

الدماميني، أبو بكر محمد بن أبي بكر. (1994م). **العيون الغامزة على خبايا الرامزة**. تحقيق: الحساني حسن عبد الله. ط2. مكتبة الخانجي، القاهرة.

القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق. (1981م). **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. ط5. دار الجيل، بيروت.

العنابي، أحمد بن محمد بن علي الأصبحي. (1997م). **الوافي بمعرفة القوافي**. تحقيق: نجاة بنت حسن بن عبد الله نولي. د.ط. المجلس العلمي بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالسعودية.

قطوس، بسام. (2005م). **الإبداع الشعري وكسر المعيار: رؤى نقدية**. ط1. جامعة الكويت، مجلس النشر العلمي، لجنة التأليف والتعريب والنشر، الكويت.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. (1965م). **الحيوان**. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. ط2. مكتبة ومطبعة مصطفى الخلبي البابي، القاهرة.

المرادي، الحسن بن قاسم. **الجنى الداني في حروف المعاني**. تحقيق: فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل. ط1. دار الكتب العلمية، بيروت.

دليلة مكسح، البيئة في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه في الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر -بسكرة (الجزائر)، 2015م.

عابد، صالح علي صقر. (2012م). **الإيقاع في شعر سميح القاسم: دراسة أسلوبية**، رسالة ماجستير في الأدب والنقد، جامعة الأزهر بغزة.

علي، عبد الرضا. (1997م). **موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه: دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر**. ط1. دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان.

نبوي، عبد العزيز. (2005م). **موسوعة موسيقى الشعر عبر العصور والفنون**. ط1. اقرأ للنشر والتوزيع، القاهرة.

المرصفي، عبد الفتاح عجمي. (2008م). **هداية القاري إلى تجويد كلام الباري**. ط1. دار مجد الإسلام، القاهرة.

عبد الجليل، عبد القادر. (2014م). **المعجم الوظيفي لمقاييس الأدوات النحوية والصرفية**. ط2. دار صفاء للنشر والتوزيع، عمّان.

إسماعيل، عز الدين. (1992م). **الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة**. د.ط. دار الفكر العربي، القاهرة.

جاد، عزت محمد. (د.ت). **الإيقاعية نظرية نقدية عربية: مقاربة إجرائية على قصيدة النثر**، (دون بيانات نشر).

المالكي، علي بن عتيق بن علي. (2004م). **مفهوم الشعر عند غازي القصيبي**. رسالة ماجستير في النقد الأدبي، جامعة أم القرى بمكة المكرمة.

طوقان، فدوى. (1978م). **ديوان فدوى طوقان**. ط1. دار العودة، بيروت.
شلبي، كرم. (1994م). **معجم المصطلحات الإعلامية: إنجليزي – عربي.** ط2. دار الجيل، بيروت.
أبو ديب، كمال. (1987م). **في الشعرية.** ط1. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت.
المحل، محسن. (2018م). **التفكير العروضي عند العرب بين النظرية القياسية والتجربة الشعرية.** ط1. دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق.
منظور، محمد بن مكرم الأفريقي. (1997م). **لسان العرب**. ط6. دار صادر، بيروت.
هلال، محمد غنيمي. (1997م). **النقد الأدبي الحديث**. ط1. دار نهضة مصر، القاهرة.
سليماني، نجاة. (2008م). **التجربة الإيقاعية في الشعر الجزائري الحديث**. مذكرة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة حسيبة بن بو علي بالشلف بالجزائر.
بلحبيب، هاشمي محمد. (2017م). **نحوية الاتساق لقصيدة النثر: شعر محمود درويش أنموذجا**. مذكرة ماجستير في اللسانيات النصية، جامعة وهران1- أحمد بن بلة- بالجزائر.
قصاب، وليد. (1992م). **قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم: ظهورها وتطورها**. ط1. دار الثقافة، الدوحة.

ملحق (1)

قصيدة الشاعرة فدوى طوقان "العودة"

وأطلّ وجهــك مشــرقاً من خــلف عــام
عام طويل ظلّ في عمــري يدب كألف عــام
عام ظللت أجرّه خلفــي وأزحف في الظــلام
وعواصف ثلجية تصطكّ حولــي والطريــق
كانت تضيق كأنها أمل يضيق
ويضيع في تيه القتام

•

عام طويل ظلّ يفصلنا به بحــر صمــوت
بحر دجت أمواجه وتجمّدت، بــحر تمــوت
فيه الحياة وتغرق الخلــجات في برد السكوت
وأنا علــى شط الأصمِّ
أنا والفراغ وليل وهمي
أصغي لعل صدى يمــر
بي، عــلّ شــيئاً منــك، همــسٌ، نبــأةٌ،
شيئًا يمر
بي منك عبر مدى السكوت
لا شيء، إلا وطــأة ثقلت وصمــتٌ مستمــر

•

عــام، ودبّتْ بعده في البحــر معجزة الحيــاةْ
لم أدر كيف، هنــاك رفَّت بغتة فوق الميــاهْ
وهفت حمامةْ
زرقاء، في طهر السماء، هفت إليَّ على غمامهْ
وطوت جنــاحيهــا وقرَّت فــي يــديّهْ
ورنت إليّهْ
وتنفست دفئًا وعطرًا
وشممت فيها منك شيئًا هاجني وجدًا وذكــرى
فمضيت ألثم ريشها
وجعلت صدري عُشَّها

وشعرت أنـــــك عـــدت، أنك فـي الطريـــقْ
واجتاحني فرح الغريـقْ
حضنتْه شطآن النـجـــاةْ

•

وأطل وجهك من بعيـــدِ
حلوا يرفّ على وجودي
ورأيت أحزاني تمـــوت على تعـــنق راحتينا
وأضاء في فمك ابتسام
البسمة الجذلـــى التـــي أحببتـها منذ التقيـــنا
عادت تضيء كأنها قلب النـهار
وتصب في نفسي فيشربها دمي
ويعبها قلبي الظمي
ونسيـــت آلامي الكبـار
ونسيـــت في فـرح اللقـــاء عـذاب عـــــام
عام طويل ظلّ في عمـــري يدب كألف عـــم