الفصل السادس

تحليل البنية الصوتية للنّصّ الأدبي

1- الفونولوجيا

لعل الشكليين الروس هم أول من اهتم (بالمنهج المورفولوجي) الذي يعبّر عن حركتهم التي اهتمت (بوجود) الأدب، لا بأصله، والتي ميزت بين الكلام (العادي) و(الأدب). وقالت إن للأدب خصوصيته، وعرّفته بأنه (لغة) تتمحور على مادتها اللغوية...

وإذا كان الكلام (العادي) يتوخّى الإبلاغ أو التوصيل، فإن الخطاب (الأدبي) يتغيّا (الكلام) نفسه، وجذب الانتباه إلى نسيجه ومكوناته. ولذلك حاول الشكليون الروس وضع (علم للأدب) يستند إلى علم اللغة العام. وبذلوا جهودهم لاكتشاف القوانين الداخلية التي تحكم الأثر الأدبي، واهتموا بعلاقة الأدب باللغة، وعدّوا الأدب (نظاماً للعلاقات). وقالوا باستقلاليته، وبالتالي فإن الدراسات الأدبية ينبغي أن تبتعد عن المؤثرات الاجتماعية. ومن هنا اتهام الشكلية بالهروب، لأنها لا ترى في وظيفة الأدب نفعاً.

وقد اعتبر الشكليون (البيت) الشعري وحدة ايقاعية، والشعر (عنف منظم) يُرتكب بحق اللغة اليومية. وأحلّوا تحليل (البناء) الأدبي محلّ الاهتمام النقدي التقليدي الذي يعتمد المؤثرات الاجتماعية أو التاريخية أو النفسية... إلخ.

وركزوا على (العلاقات) الداخلية التي تسود الأثر الفني. ومن هنا تركّزت معظم أبحاثهم على (اللغة) والأبحاث (الفيلولوجية)، واستأثرت (الصوتيات) بمعظم جهودهم، فاعتبروا دراستها هي دراسة المستوى الأول من نسيج العمل الأدبي المتعدد المستويات.

وهكذا استنبطوا مقولتي (الشكل الخارجي)، و(الشكل الداخلي). فالأول هو مجموعة الوسائل التي يمكن بوساطتها إبداع نسيج لغوي يخضع في تكوينه وتنظيمه لمقتضيات الشكل الداخلي. ومن هذه الوسائل ما هو صوتي (من مثل القافية، والجناس)، ومنها ما هو عروضي (يرجع إلى الوزن الشعري)، ومنها ما يتعلق بالتراكيب والصياغة... إلخ. وأما (الشكل الداخلي) للأدب فهو نظام الصور الفنية الصادرة عن طاقة التخيّل (من مثل التشبيهات، والاستعارات، والكنايات، والمجازات). وقد توصلوا إلى أن اللغة الشعرية ليست لغة صور فحسب، وأن (أصوات) الشعر ليست فقط عناصر لهارمونية خارجية، وأن هذه العناصر لا تصاحب المعنى فحسب، بل إن لها في ذاتها معنى مستقلاً، وإن (جوهر) الشعر لا يستهلك في ملامحه الأولى، بل يعيش، كذلك، بوساطة الملامح الثانوية لأثره الصوتي، فإلى جوار الوزن هنالك (الإيقاع) الذي هو قابل للمعاينة أيضاً.

وقد وضع العالم الروسي نيقولا تروبتسكوي (1890-1938) كتابه: مبادئ الفونولوجيا (1939) الذي جعله المؤسس الحقيقي للفونولوجيا. وقد حدّد فيه غاية الفونولوجيا في مبادئ أربعة هي:

1- لا يهتم (علم الأصوات) بدراسة الظواهر اللغوية (الشعورية). بل بدراسة البنية (اللاشعورية).

2- لا يدرس علم الأصوات (التعريفات)، بل يدرس (العلاقات) القائمة بين التعريفات والألفاظ.

3- ترى الفونولوجيا أن (العلاقات) الضرورية تؤلف (نسقاً) صارماً محكماً.

4- لا يسير هذا العلم على نهج تجريبي، بل على نهج منطقي استنباطي، مما يسمح له بالوصول إلى (قوانين عامة) عن طريق الاستنتاج والاستقراء.

2- المستوى الصوتي في الشعر العربي

علم الأصوات يدرس (الدّوال) في أصوات الكلام. و(الصوت) وسيلة تعبيرية وإيضاحية. وهو (علامة) مزدوجة، تتألف من اتحاد الصورة الصوتية (الدّال) بالتمثل الذهني (المدلول). ومن هنا تشبيه سوسير اللغة بأنها (ورقة ذات وجهين): الوجه الأول فيها هو (الدّال). والوجه الثاني هو (المدلول). ولا يمكن تمزيق وجه هذه الورقة دون تمزيق ظهرها.

وقد أولى اللغويون العرب القدامى (الحرف) قيمة تعبيرية، فأشار ابن جنّي، في كتابه (الخصائص 46/1) إلى أن «أصل اللغات كلها إنما هو الأصوات المسموعات كدوي الريح، وحنين الرعد، وخرير الماء». وقد جاء بأمثلة للبرهنة على الترابط الموجود بين الألفاظ ومدلولاتها، فقال: «توهموا في صوت الجندب استطالة وتقطيعاً ومدّاً، فقالوا: صرّ، صرصر...». وهذا يعني أن أصوات اللغة إنما هي (محاكاة) لأصوات الطبيعة...

كما أولى الشعراء العرب إنشاد الشعر عنايتهم، فاتخذ من لم يُجِدْه منهم (منشداً) ينشد شعره. بالإضافة إلى الرواة. واشتهر كثير من الشعراء المعاصرين بإجادة الإلقاء، لاسيما والشعر المنبري يساعد على التواصل الجماهيري.

والإنشاد على نوعين: تعبيري يموّج الصوت حسب المحتوى الفكري والعاطفي للقصيدة. وغير تعبيري يظل فيه الصوت على وتيرة واحدة، فلا يختلف جهراً وهمساً، ومدّاً وقصراً، وارتفاعاً وانخفاضاً.

وفي الشعر العربي يمكن دراسة (المستوى الصوتي) من خلال ثلاثة أمور: الوزن، والإيقاع، والقافية. أما الوزن فقد كان أحد العناصر الأساسية في تحديد مفهوم الشعر عند العرب، فقدامة ابن جعفر يعرّف الشعر بأنه «الكلام، الموزون، المقفّى، الدال على معنى». وابن رشيق يؤكد هذه العناصر الأربعة في تعريفه للشعر. ومثلهما فعل حازم القرطاجني...

ثم مضى النقاد العرب في تناول الوزن، فبعضهم تناوله من حيث قياسه، فعرّفه الفارابي وحازم بزمان النطق، واكتفى الباقلاني بالإشارة إلى تساوي

أجزائه، وعرّفه ابن سينا بالعدد الإيقاعي، وبعضهم تناوله من حيث أهميته: فعدّه الفارابي قوام الشعر الأصغر، وجعله حازم من قوامه، واعتبره ابن رشيق أعظم أركان الشعر، ورآه التوحيدي ميزة الشعر من النثر[1].

وقد استنبط الخليل بن أحمد الفراهيدي أوزان الشعر، من الشعر العربي، فوجدها خمسة عشر وزناً، ثم جاء تلميذه الأخفش، فأضاف إليها وزناً آخر هو (المتدارك).

والواقع إن هذه الأوزان الستة عشر تكاد تشمل الشعر العربي الذي وصل إلينا جميعه. وهي القانون الوزني الأساسي له، مع تفاوت في نسبة شيوع هذه الأوزان في الشعر العربي، حيث تبلغ نسبة شيوع البحر الطويل ثلث أشعار العرب، يليه الكامل، فالبسيط.

وقد ربط حازم القرطاجني في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) الأوزان بالمعاني، فرأى أن الأعاريض الفخمة تصلح للجدّ والفخر: «فالعروض الطويل تجد فيه أبداً بهاء وقوة، وتجد للبسيط بساطة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة وحسن اطّراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب بساطة وسهولة، وللمديد رقة وليناً مع رشاقة، وللرمل ليناً وسهولة».

وبدخول الشعر مرحلة القراءة الصامتة أصبح متعة للعين، بعد أن كان متعة للأذن. وإذا كانت الأذن تفرض جمالياتها الخاصة من تطريب وتنغيم وخطابية، فإن العين أصبحت تفرض - أيضاً - جمالياتها الجديدة، من تجاوب مع انفعالات الشاعر ومع الموجات المنبعثة من الكلمات المسموعة في حالة الإنشاد، والتي تلتقط حواسنا ذبذباتها، ليست وحدها التي تنظم مشاعرنا فنعجب بالشعر، وإنما إدراك أجسامنا لهذه النغمات يجعلنا نتجاوب معها، ونشارك في خلق الجو الشعري ولاسيما إذا كان التوصيل جيداً.

لقد تجاوزنا، في شعرنا، مرحلة ربابة الراعي، بإيقاعها البدائي البسيط، إلى مرحلة البناء الموسيقي المتداخل، وانتهت في حياتنا مرحلة القصيدة العصماء،

---

[1] مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة - بيروت 1981، ص35.

بأبياتها المائة، تجلد أعصابنا بقواف نحاسية مرصوصة كأسنان المشط، نعرفها قبل أن نعرفها. بينما أصبح الشعر العربي المعاصر يُسمع بالعين، أي أنه موسيقا مقروءة. وهذا دليل آخر على دخوله مرحلة التحضر، كما يرى نزار قباني.

لقد كانت القصيدة التقليدية منبرية، وسيلة الاتصال فيها الأذن. وما يروع الأذن ويطربها إنما هو الأصوات الجهيرة الفخمة. وقد ساعدت الخلفية الاجتماعية في تدعيم هذه التقنية الجمالية، فكان الشاعر القديم ممثلاً لقومه، ومحامياً عنهم. ولكن شيوع الطباعة والصحافة في العصر الحديث نقل القصيدة إلى شعر القراءة. واستلزم هذا الانتقال تدمير البنيات الجمالية القديمة، وإحلال بنيات جمالية جديدة نابعة من النّصّ الشعري لا من خارجه. وبعد أن كانت القصيدة التقليدية عيداً من أعياد الحِسّ والجسد، أصبحت القصيدة الجديدة عيداً من أعياد العقل والفكر، لأنها الصوت المنفرد الذي يحاور متلقياً واحداً، ويرغب منه المشاركة في عمليتي التلقي والإبداع.

لقد أحس الشاعر المعاصر بوطأة الموسيقا الشعرية التقليدية، ذات القوالب المسبقة الصنع على مشاعره، وشعر بحاجته إلى التعديل في الفلسفة الجمالية التي تسند القوالب الموسيقية القديمة. لكن استقرار تلك الجماليات في ضمائر الشعراء، لكثرة ما قرأوا من الشعر التقليدي وما نظموا، حال دون الخروج على تلك القوالب، حتى أوائل الخمسينيات من هذا القرن حيث كانت محاولة رواد الحداثة في الخروج من الإطار الموسيقي للقصيدة التقليدية، إلى إطار موسيقي جديد. ليس تطويراً للقديم ولا تعديلاً فيه، وإنما هو تجديد جذري بعيد عن تلك «الإصلاحات» الشعرية.

ولقد وجد شعراء الحداثة أنفسهم أمام طريقين: فهم إما أن يتابعوا شعراء الكلاسيكية والرومانسية. وهذا لن يتيح لهم التعبير الحقيقي عن مشاعرهم، ما دام الشكل الجاهز والإطار الموروث معدّ سلفاً أمام الشاعر الذي تشتعل أعماقه بحرائق المعاناة اليومية. وإما أن يفعلوا كما فعلت المدرسة الرومانسية، فينظموا (الشعر المرسل)، أو (المنطلق). ولكنهم لم يتبعوا هذا ولا ذاك. وإنما شقّوا لأنفسهم طريقاً جديدة، تميّزوا فيها بجرأة المغامرة، مستفيدين من الجهود التطويرية

للمدارس الشعرية السابقة، من رومانسية ورمزية، تلك الجهود التي تراكمت، حتى تحوّل كمّها، لدى شعراء الحداثة، إلى كيف جديد، ومن الشعر الغربي الحديث، والتفاعل معه. وبهذا اعتمدت الحداثة الشعرية العربية على مصدري (الأصالة) و(المعاصرة).

لقد انطلق شعراء الحداثة من قيد الأوزان الشعرية إلى آفاق أكثر رحابة وخصباً، وحلّوا الإشكال المتمثل في: كيف يجعل الشاعر قصيدته الجديدة بنية إيقاعية ذات أثر ودلالة، دون أن يُلغي الوزن والقافية؟

وكان الحلّ هو تحطيم (البيت) الشعري كوحدة موسيقية تفرض على النفس حركة في اتجاه محدد، غالباً ما يخالف حركة النفس والشعور، والاعتماد على (التفعيلة) كوحدة إيقاعية أساسية تتيح للشاعر أن يتحرك نفسياً وموسيقياً، وفق تموجات نفسه وشعوره. وقد تكون هذه الحركة سريعة ما يلبث عندها أن ينتهي السطر الشعري، وقد تكون متماوجة يمتدّ فيها السطر الشعري إلى غايتها. لقد خلق الشاعر نوعاً من التوافق والانسجام بينه وبين العالم الخارجي عن طريق هذا «التوقيع» الموسيقي الذي يتأثر به القارئ، لأنه يهيئ له حالة من الاندماج مع مظاهر التناسق والإيقاع في هذا العالم. ونسّق الوجود الخارجي وفقاً لمشاعره ووجدانه. وهو موقف فني يتعارض مع الفلسفة الجمالية للفن القديم التي تقول بتنسيق الوجود الداخلي وفقاً للوجود الخارجي.

وهكذا فإن الشعر الجديد لم يلغ الوزن والقافية، وإنما عدّل فيهما، ليحقق انسجام القصيدة والمشاعر. واختار الوزن المعبّر عن حركة المشاعر، فصار الشاعر يتحرك نفسياً وموسيقياً، وفق حركة الشعور والنفس، موجداً بذلك القيم الجمالية النابعة من طبيعة الشعر الجديد لا من قوالب جاهزة تحدّ من انفعال الفنان وتقولبه على صورتها المسبقة.

أما الالتزام بعدد محدد من التفعيلات في السطر الشعري فلم يجدوا له ضرورة، فأعطوا لأنفسهم الحق في أن يستخدموا من التفعيلات ما يجدون أنفسهم في حاجة إليه. فقد يمتدّ السطر الشعري حتى يصل إلى عشر تفعيلات. وقد يُكتفى

فيه بتفعيلة واحدة، أو حتى بجزء من تفعيلة. وأصبح الخروج على نظام البيت مشروعاً ما دام النظام الأساسي والضروري قائماً. وهو نظام التفعيلة [1].

وأما القافية فهي عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة. وهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بهذا التردد الذي يطرق الأذن في فترات زمنية منتظمة.

ويجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة ذلك الصوت الذي تُبنى عليه الأبيات، ويسميه العروضيون (الرّويّ). ولا يكون الشعر مقفى إلاّ حين يشتمل على ذلك الصوت الذي يتكرر في أواخر الأبيات، وإليه تُنسب القصائد أحياناً، فيقال: سينية البحتري، وهمزية شوقي... إلخ. وتكثر نسبة شيوع بعض الحروف روياً، وتقل أخرى. والكثرة في حروف الراء واللام والميم... والقلّة في الضاد والطاء والهاء...

ولا شك أن التزام قافية واحدة قد حدّ من طول القصائد، فلا يكاد الشاعر يجاوز السبعين بيتاً في قصيدته، لأن طلب القافية يجهده، ويلزمه طريق التكلّف والتعسّف مما يجعله يضحي بشيء من المعاني والأخيلة. وقد شعر الشاعر العربي بهذه القيود، منذ العصر العباسي، فحاول الخروج من أسر القافية الواحدة في مقطوعات الغناء، وفي الموشحات، وفي الشعر الشعبي...

وقد نظم بعضهم قصائد خرج فيها على القافية، وإن التزم الوزن، على طريقة (الشعر المرسل). ومن هؤلاء: عبد الرحمن شكري، وأمين الريحاني، وجبران خليل جبران، ولكن هذه «المخالفات» ظلت «حوامض»، لا تتعدّى القصيدة أو الاثنتين في نتاج الشاعر كله، لأن الشاعر الكلاسي، وحتى الرومانسي، لم يكن يجرؤ على مواجهة الذوق العام السائد الذي كان يؤثر القديم. وكان تماسّهم بالغرب في بداياته، ويشوبه الحذر والعداء، بسبب الهيمنة الاستعمارية المباشرة آنذاك.

وكان التمسك بالقديم مظهراً من مظاهر الدفاع عن الذات في وجه (التغريب). ومع أن بعضهم كانت لديه رغبة صادقة في التجديد، إلا أنهم آثروا (السلامة) لأن الذوق العام، الحَكَم الشعري آنذاك، لم يكن مشجّعاً على مثل هذه

[1] انظر كتابنا: بنية الشعر الجديد، دار الرشاد الحديثة - الدار البيضاء 1979، ص 114.

«الانحرافات»، لكونه تقليدياً يؤثر السهولة والوضوح، ولذلك ظلّ الشعر يرسف في القيود، وظلّ الشعراء يرقصون في السلاسل.

إن قصيدة أو اثنتين لا تصنعان تطويراً، كما أن سنونو واحدة لا تصنع ربيعاً، وإن كانت تبشّر بقدومه. ولا بد من جّو حضاري يحتضن هذه البذور، ويوفر لها الحماية والرعاية، لتؤتي أكلها. وقد كان همّ شاعر النهضة كسب المصفقين والمعجبين. وهو يخشى المغامرة في الدروب المجهولة، ولا يرغب في أن يبيع عاجلاً بآجل، فظل يعبّئ خمرته الجديدة في الدنان القديمة، باستثناء لحظات نادرة، يخلو فيها إلى نفسه، فيتخلّص من رقابة الذوق العام واسترضاء الجمهور، ويتمرد على القافية. مع أن هذه اللحظات لم تكن أكثر من بروق خاطفة في ليل العصر. ورغم ذلك فإن هذه الالتماعات شكّلت الإرهاصات الأولى للثورة الشعرية الجديدة التي تمثّلت في (الشعر الحر).

والواقع أن القفزة النوعية التي تحققت في تجديد الشعر العربي حدثت في العصر الحديث، حيث حاول الشعراء الرومانسيون تعدد القوافي في القصيدة الواحدة، وتجرّأ بعضهم على نعت القافية بأنها «عضو أثري... لا بدّ من زواله بالتمام، لعدم فائدته اليوم، ولتقييده الشعر. فإذا حُرّر الشعر من قيد القافية انصرف الشعراء إلى المعاني التي يريدونها لا إلى الألفاظ، وإلى الشعور الحقيقي الذي تجيش به نفوسهم، لا إلى الشعور الكاذب الذي تضطرهم إلى تصنّعه ضرورة القافية»[1].

ومع أن تجديد الرومانسيين كان خطوة على طريق تطوير الشعر العربي فإنه لم يشكل مناخاً عاماً في التحديث، رغم أنه كان خطوة لا بد منها قبل دخول الشعر العربي مرحلة (الحداثة) الحقيقية مع مدرستي (الشعر الحر)، و(قصيدة النثر).

فهل كان (الشعر الحر) بلا قافية؟

لا. لأن (الشعر الحر) موزون، ومقفّى. ولكن موسيقاه تختلف عن موسيقا الشعر التقليدي، وقافيته تختلف أيضاً. فإذا كنا انتقلنا من موسيقا الطبل والربابة، إلى موسيقا (الأوركسترا) وآلاف آلات الطرب الحديثة، فإن أذننا أصبحت تتأذى من

---

[1] (السياسة الأسبوعية) المصرية 1927/9/3.

الخطابية والقعقعة، وتؤثر الهمس الدافئ الحنون. والشعر الجديد موزون في اعتماده على التفعيلة وحدة إيقاعية أساسية، ومقفّى لأنه يعتمد غاية القافية، لا شكلها. فقد استغنى عن حرف الروي، كي لا يعيد مأساة التكلف والتزييف في الفكر والشعور، وألزم نفسه بنوع من القافية المتحررة والمرتبطة بسابقاتها ولاحقاتها ارتباط تآلف وانسجام، دون إشراك ملزم في حروف الروي. وبذلك أصبحت القافية هي النهاية التي تنتهي عندها الدفقة الموسيقية الجزئية التي ترتاح إليها النفس في ذلك الموضع [1].

فالقافية، في الشعر الجديد، نهاية موسيقية للسطر الشعري. وهي أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية. ومن هنا كانت صعوبتها. فالشاعر القديم لم يكن يحتاج إلى غير حصيلة لغوية واسعة، بينما لا يبحث الشاعر الجديد عن القافية في قائمة الكلمات التي تنتهي نهاية واحدة، وإنما هو يستخدم أية كلمة تأتي عفواً، ويستدعيها السياقان المعنوي والموسيقي، لأنها هي الكلمة الوحيدة التي تضع، لهذا السطر، نهاية ترتاح النفس إلى الوقوف عندها. ومن هنا أصبحت القصيدة الجديدة نَفَسَاً واحداً، أو تكاد.

وأما الإيقاع فهو من أكثر المفاهيم غموضاً، لارتباطه بالموسيقا، وبالأصوات، وحتى بالمعاني. وقد اهتم النقاد القدامى بالأصوات من ناحية وظيفتها، إذ اعتبروا «الكلام أصوات محلّها من الأسماع محلّ النواظر من الأبصار».

والإيقاع هو الموسيقا الداخلية التي تقابل الوزن الخارجي، وهو تردّد ظاهرة صوتية على مسافات زمنية متساوية. وهو يتعدّى الوزن والقافية إلى المستويات التركيبية والصرفية والدلالية. ويتجلّى في ظواهر بلاغية ونقدية من مثل: التصريع، والترصيع، والتوازي... إلخ.

ووظيفة الإيقاع هي استنفاد الطاقة الشعورية، فنحن عندما ننفعل بشعور ما، ونريد التعبير عنه بالكلام، فإننا نستعين بحركات أيدينا وملامحنا. وحين نجد الألفاظ غير كافية على تأدية المعنى، نلجأ إلى الحركات الجسدية، من أجل إفراغ

---

[1] عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، القاهرة، ص 62.

الشحنة الشعورية والعاطفية المؤثرة في أعماقنا، لنهدأ بعدها ونستريح. وهذا ما يحدث للشاعر في العملية الإبداعية. إذ تلتهب أشواقه، وتتأجج انفعالاته، ويستغرق في حالة بين الوعي واللاوعي. فيلتقط ألفاظه المناسبة لحالته الشعورية، ويضفي عليها الانفعال موسيقاه. فإذا كان الانفعال قوياً طالت الدفقة الشعورية، وبالتالي الشعرية، وبحثت عن إيقاع يناسبها كشكل موسيقي ترتاح فيه. ولكل انفعال بنيته الموسيقية المعبّرة عنه...

والإيقاع ثلاثة أنواع[1]:

أ- إيقاع الوزن، وهو في الشعر يقابل الإيقاع العددي الزمني في الموسيقا، لأنه يقوم على تكرار مقاطع متشابهة مضبوطة بالتفاصيل، ذلك أن الوزن يضبط لقارئ الشعر زمن القراءة. وفي انقسام البيت إلى شطرين تحديد لمواضع الوقف الرئيسية التي تشير إلى مواطن الراحة والتنفس عند القارئ.

ب- إيقاع النغم، وهو نوع من إيقاع الوزن. ويعني تكرار حروف (جناس)، أو ألفاظ (توازن)، أو عبارات (مقابلة). كما يظهر إيقاع النغم في القافية التي تعدّ تكراراً لصوت واحد في آخر كل بيت شعري، تكراراً منظماً يشعر القارئ بأنها جزء هام من البيت، وأنها تكسب القصيدة جوّها الخاص، من إشراق أو قتامة.

ج- إيقاع النبر، وهو تقوية بعض المقاطع دون غيرها. ويكثر في الشعر الذي يستغني عن القافية. وهو تعاقب على المقاطع القوية والمقاطع الضعيفة تعاقباً قياسياً أو غير قياسي. والإيقاع موجود في النثر، كما هو حلية الشعر. مع فارق أساسي هو أنه في النثر تتطابق الوحدات الإيقاعية مع الوحدات اللغوية، أما في الشعر فضرورة المساواة بين الوحدات الإيقاعية كثيراً ما تقضي بأن تنتهي في وسط اللفظ دون أن تكمل الجملة.

و(قصيدة النثر) ترفض الوزن كقالب عروضي مسبق الصنع، وتؤثر الإيقاع كبديل معبّر عن الانفعال الشعوري والفكري، ذلك أن تحديد الشعر بالوزن إنما

---

[1] بنية الشعر الجديد، ص 116.

هو تحديد خارجي سطحي قد يناقض الشعر. وهو تحديد للنظم لا للشعر. فليس كل كلام موزون شعراً، وليس كل نثر خالياً من الشعر. وفي قصيدة النثر موسيقا، ولكنها ليست موسيقا الخضوع للإيقاعات القديمة، وإنما هي موسيقا الاستجابة لإيقاع حياتنا الجديدة وتجاربنا، وهو إيقاع يتجدّد كل لحظة.

3- تحليل (المستوى الصوتي) للأدب

تحليل (المستوى الصوتي) للأدب يبرز (الوظيفة) الصوتية التي تتمثل في التمييز بين (الوحدات الصوتية)، حيث يترتب عن تغييرها في النظام تغيير في الدلالة. كما يتناول تحليل الملامح الصوتية: كتكرار أصوات بعينها (ساكنة أو متحركة، مهموسة أو مجهورة، مرتكزة أو منبورة)، وكاستخدام أنواع معينة من المقاطع (طويلة، أو متوسطة، أو قصيرة)، وكالعلاقة بين الإيقاع والنبر، والارتكاز والطول، وتوزيع الظواهر البديعية (من طباق، وجناس، وسجع... إلخ).

وفي (التحليل الصوتي) يمكن دراسة الأصوات (الصامتة والصائتة)، وذلك إذا تواتر تكرارها بشكل ملفت للنظر. كما تتناول الدراسة (الوحدات اللفظية)، و(المصاحبات اللغوية) العادية والجديدة، و(المجموعات اللفظية).

ويبدأ (التحليل الصوتي) بتفكيك النّصّ إلى حدّ الوصول إلى عناصره الدنيا، ثم إعادة تركيبه من جديد. من خلال عملية تحاول الوصف الموضوعي للبنيات اللغوية.

وأصغر صورة صوتية في التحليل اللفظي هي (الفونيم). وهي الوسيلة إلى تحليل الكلمة إلى أصغر وحداتها الصوتية. وهو مصطلح صوتي له معنيان: الأول تجريدي عام يُقصد به النوع، والثاني معنى خاص يطلق على الصوت الجزئي، مع مراعاة صفاته النطقية والسمعية، وذلك مثل صوت (النون) في تراكيب صوتية متنوعة، حيث تختلف باختلاف مواقعها.

وفي تحليل المستوى الصوتي للقصيدة الشعرية يمكن مناقشة المحاور الصوتية التالية:

1- الصوامت والحركات: حيث يلاحظ أيها أغلب، ودلالة ذلك.

2- المجهور والمهموس: حيث يهتز مع الصوت المجهور الوتران الصوتيان، بخلاف المهموس فلا يهتز معه شيء.

3- المفخّم والمرقّق: حيث تفخّم بعض الحروف، وترقّق سواها.

4- المنطبق والمنفتح: والإطباق هو انحصار اللسان بين اللسان وما يجاوره، والانفتاح ضده.

ولم يكن نقد العرب القدماء لموسيقا الشعر يتعدّى ملاحظة أخطاء الشعراء في (الزحافات) و(العلل) التي تلحق بالأوزان...

ثم جاء المحدثون فأفردوا للموسيقا الشعرية مؤلفات خاصة، كما فعل إبراهيم أنيس في كتابه: (موسيقا الشعر)، وشكري عياد في كتابه: (موسيقا الشعر العربي)، وكمال أبو ديب في كتابه: (في البنية الإيقاعية للشعر العربي)، وغيرهم.

وقد اعتمد المعاصرون على هذه المؤلفات كأرضية انطلقوا منها إلى دراسة الأوزان الشعرية، وفق مناهج إحصائية تنتمي إلى الدراسات الأسلوبية والألسنية. فعرضوا للمصطلحات الصوتية (الفونيم، والمستفرد، والمستصوت... إلخ)، وطبّقوا (المنهج الإحصائي) على الأبنية العروضية. فتبيّن لهم أن نسبة شيوع الأوزان التي كانت نادرة في الشعر التقليدي، أصبحت هي الأغلب في الشعر الجديد.

ولكن مثل هذه الدراسات الإحصائية العروضية تظل دون جدوى إذا لم تُردف بدراسات مماثلة للعناصر الفنية الأخرى في الشعر، كالصورة، واللغة، والرمز...