الفصل الأوّل

الفكر الإيقاعيّ الاصطلاحيّ في المدونة النقدية

الخليلي في الدلالي: الكلام على الكلام

المصطلح الإيقاعيّ: أسلوبية التداخل

مدخل

إيقاع الصورة

إيقاع الجسد

إيقاع السرد: إيقاع الحوار

إيقاع الفكرة

إيقاع البياض

الخليليّ في الدلاليّ: الكلام على الكلام

لأحسبُ أنّ الدراسات الإيقاعية والعروضية بشكلها الزمكاني المنتظم ، والإيقاعية بشكلها الخاص اللا زمكاني ، بقيت في تلك الحدود المعيارية والتقانية الضيقة التي تحكم بصواب أو مجانبة الصواب في الحُكم الإجرائي النقدي الحُر.

فلم يُعد يحكم الخروج على الوزن بالعيب الأسلوبي والشعري ولا القول إن هذا التكرار متكلفاً مصنعاً ...لا بل أولت الدراسات السيميائية والتأويلية ذلك اهتماماً دلاليا بالغاً وحساساً في آن معاً، وما عادت تقبل نظرة القدامى ممن قالوا بأن ما خرج على الوزن ليس بشعرٍ، إلا أنه ومن طريف الموقف الثقافي النقدي العربي القديم أن نجد ممن شذّ عن مثل هذه القاعدة المؤطرة وزنيّاً كأبي العتاهية وعبيد بن الأبرص مثلاً ، ممن خرجوا على الوزن لأسبابٍ تتعلق بفضاء القصيدة النفسي والفني ، إذ أعتبر إلى حد ما أنه "أمر مقبول ، بل إنه مفضل إذا كان نابعاً من داخل التجربة وليس مفروضاً عليها من الخارج ، فالوزن يتشكل عند الشاعر الملهم تشكيلاً آنياً وفق منحيات المعاني وشحنات العاطفة ، وكلما كانت التجربة محتدمة متوهجة كان المجال لتعدد البحور في القصيدة أوفر وأفضل"[1] وعلى هذا الأساس جمع عبيد بن الأبرص في قصيدته بين مخلع البسيط ومجزوء الرجز والسريع ، وحظيت باهتمام بالغ حتى في الإطار النقدي القديم .

---

[1] – الخروج على الوزن في القصيدة العربية: أبو فراس النطافي (بحث) ،مجلة أبحاث اليرموك (سلسلة الأدب واللغويات) ، مج (10) ،ع (2) ، 1992، 20.

وإذا حاولنا تعضيد الموقف النقدي القديم من إيقاع التجربة نقف عند قول (أبو العتاهية)، عن العروض: (أنا أكبر من العروض)، إلا أننا إذا ما اتجهنا للنظرة المعاكسة لهذا الرضى التام عن المزاوجة الإيقاعية من جهة وتأييد إيقاع التجربة من جهة أخرى من هؤلاء ومن آخرين يضيق المقام لذكرهم، وجدنا العكس تماماً ووجدنا الكفة النقدية القديمة تميل للرأي الثاني المغاير الذي يلخص بموقف التوحيدي الذي رأى ((أننا منتظمون فما لامنا النثر)).

من هنا يمكن القول إن الفكر النقدي القديم لم يخلُ من محاولات تطرق باب الإيقاع التجريبي/ الذاتي ولكن في حقول أخرى من الدراسات العربية ، فعلى الرغم من أن مفهوم الإيقاع الداخلي لم يؤطر لدى النقاد والبلاغيين العرب إلا انه لا يمكن القول بخلو الفكر العربي من مفهوم الإيقاع الداخلي والخارجي المتنوّع ، ومن محاولات لربط الشعر بالموسيقى ، ومن الملاحظ أن "التأطير العام في النقد العربي الكلاسيكي حصر موسيقى الشعر كما هو معروف في علم العروض ، غير أن جميع المباحث الأخر التي اهتمت بمستويات القصيدة تحت عناوين متعددة مثل اللفظ والمعنى ، سر الفصاحة ، والمحسنات اللفظية ... لم تخل من حديث عن ألوان من الإيقاع الشعري بألفاظ غامضة ... على سبيل المثال ، عذب الإيقاع ، جيد النغم ... "[1].

ولم تكن قضية ربط الوزن بالغرض قد غابت عن أذهان العرب – القدامى والمحدثين – وهذا بحد ذاته لا يتجاهل الذاتية والتجربة في القصيدة .

فقضية المناسبة بين الغرض والوزن شغلت الكثير من النقاد فوقفوا مواقف شتى – ومنهم ناقدنا الدكتور محمد صابر عبيد – بين مؤيد ومعارض، وانقسموا على فئات ، فئة تربط بين الأوزان والموضوعات وفئة ترفض ذلك وتربط بين الوزن والعوامل النفسية، وتحاول فئة أخرى التوفيق بين الفئتين[2] كما سنبين هذا، على إن ما يهمنا في هذا الطرح تسليط الضوء على جدلية الوزن/الغرض، ووضع شاعرنا / الناقد في فئة من فئات هذه التنظيرات.

الفئة الأولى: هي الفئة التي تربط بين الأوزان والأغراض ومنهم حازم القرطاجني، ويبدو أنه من المتأثرين بأرسطو، الذي رأى أن الوزن البطولي هو أفخم الأوزان وأنسبها للملاحم، غير أن مما

---

[1]– بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، 10 .

[2]– ينظر: الأوزان والقوافي في شعر ابن عنين الأنصاري : خالد محمد الهزيمي ، مجلة مؤتة ، مج12 ، ع2، 1977 ، 12–3 .

تجدر الإشارة إليه أن الكندي والفارابي وابن سينا الذين شرحوا فن الشعر لأرسطو قد سبقوا القرطاجني[1] في الحديث عن هذه القضية، ولم تقف القضية عند الفلاسفة والنقاد العرب القدامى فحسب، بل امتدت إلى العصر الحديث ليؤيد الكثير منهم هذا الاتجاه مثل الدكتور أحمد الشايب والدكتور ناصر الدين الأسد وعبد الله الطيب المجذوب وغيرهم من المحدثين ، فهؤلاء يرون أن اختلاف البحور يعني أن أغراضاً ومعاني دعت إلى ذلك[2].

أما الثانية: فهي تربط بين الوزن والعامل النفسي والعاطفة ومنهم الدكتور يوسف حسين بكار الذي يرى أن من الصواب ربط الوزن بالعاطفة، والدكتور إبراهيم أنيس الذي يرى أن الشاعر يختار أوزاناً طويلة كثيرة المقاطع في حالة اليأس ليصب فيها أشجانه ، بينما يختار أوزاناً قصيرة وقت المصيبة تأثراً بالانفعال النفسي ، والدكتور عبد القادر الرباعي الذي يرى أن مثل هذا الربط – يقصد بين الوزن والغرض – يتجاهل الذاتية، في حين يرفض الدكتور محمد غنيمي هلال العلاقة القائمة بين الأوزان والأغراض فيرى أن العرب يمدحون ويفخرون ويتغزلون بنفس البحور[3]، وتقف الفئة الثالثة موقفاً وسطاً ومنهم فخري الخصري الذي يرى أن اختيار الأوزان يتناسب مع الغرض ويتلاءم مع العاطفة .

ومن الوسطية أيضاً أن لا تجزم بوجود علاقة أو تنفي وتقول إنه رأي يحمل الصواب ويحمل الخطأ، وهذا ما دعا إليه الدكتور محمد صابر عبيد في كتابه (عضوية الأداة الشعرية) إذ يقول: "لم يكن هذا الاعتقاد – في تقديرنا – سوى افتراض نظري يحتمل الصواب والخطأ ، إذ يمكن تطبيقه

---

[1]– ينظر، فن الشعر :أرسطو طاليس،مع الترجمة إلى العربية وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد،ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة ، بيروت،211،66،1973،ويرى الفارابي أن جل الشعراء الذين بلغ أخبارهم لم يرتبوا للمعاني الشعرية أوزاناً معلومة إلا اليونانيين فقط، م، ن،152.

[2]– ينظر، أصول النقد الأدبي : د.احمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة العاشرة،324،1994، والقيان والغناء في الشعر الجاهلي: د.ناصر الدين الأسد، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية ،1968 195، والمرشد إلى فهم أشعار العرب:عبد الله الطيب،دار الفكر،بيروت،الطبعة الثانية،1،72/1972.

[3]– ينظر بناء القصيدة العربية: د.يوسف حسين بكار، دار الثقافة، القاهرة،1979 ،218 ، وموسيقى الشعر: د.إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، الطبعة الرابعة،1972 ،196 . والصورة الفنية في شعر أبي تمام:د.عبد القادر الرباعي،شركة المطابع النموذجية،الأردن،الطبعة الأولى،222،1980، والنقد الأدبي الحديث: د.محمد غنيمي هلال،نهضة مصر للطباعة والنشر،1997 ،411.

على نماذج شعرية معينة في حين لا يمكن تطبيقه على نماذج أخر" [1]، في حين لم يربط القدامى الذين ذكرهم د.محمد صابر عبيد (الكندي والفارابي وابن سينا والقرطاجني) بين تموج الموسيقى وحساسية الانفعال في علاقة متجانسة ومتماهية بل ربطوا بين الوزن والغرض ، وأعطوا لكل وزن قدرة خاصة على احتواء نوع خاص من الأغراض كما ذهب شاعرنا/الناقد في كتابة (القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية)، إذ يرى" أن لكل وزن نظامه الخاص الذي يحمل في طياته قدرة خاصة على استيعاب نمط معين من التجارب ، وهذا ما يفسر تعدد البحور وتنوعها، إذ لو كان بحراً واحداً قابلاً لاستيعاب كل التجارب لاكتفت به القصيدة العربية"[2] وهذا يضعنا أمام موقف نقدي مغاير للوسطية النظرية ليقف ناقدنا في صف الرعيل الأول من نقادنا وفلاسفتنا العرب القدامى والمحدثين أصحاب الفئة الأولى، إلا أن ناقدنا استدرك تلك الجدلية الوزن/الغرض ليوضحها في كتاب (شعرية القصيدة العربية) ليرى "أن المعنى لا يتحول من نثري محدد إلى شعري مطلق إلا من خلال اشتغال بنية إيقاعية تسهم في إحداث هذا التحول الخطير في شكل اللغة وطاقتها الدلالية"[3]، ومن ثمّ ليخرج بطرح مفاده أن الوزن هو مجرد وعاء أو محيط إيقاعي للنص يمكنه أن يخلق مناخاً ملائماً للفعاليات الإيقاعية في النص ، وكلما كانت العلاقة ملتحمة بين الوزن والدلالة زاد من أهمية الوزن [4] .

من هذا نخرج بطرح نقدي يعضد رأيه في (عضوية الأداة الشعرية) ويقف في الجهة المقابلة لرأيه الأول في (القصيدة العربية الحديثة)، وهو أن العلاقة بين الدلالة أو الغرض يمكنها أن تكون ملتحمة متوافقة ومن ثمّ تزيد من أهمية الوزن وتشتغل في دلالة النص، ويمكن أن تكون على العكس فلا أهمية – دلالية – للوزن في تكوين دلالة النص الشعرية ومن ثمّ تقسم العلاقة بين الوزن والغرض على دلالية ولا دلالية.

---

[1]– ينظر، رحلة مع النقد الأدبي: فخري الخضري، دار الفكر العربي،15،1977، وعضوية الأداة الشعرية، فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة: د.محمد صابر عبيد، كتاب الصباح الثقافي،(14) بغداد101،. وفي طبعة دار مجدلاوي، الأردن،2007، 147.

[2]– القصيدة العربية الحديثة،21_22،وفي طبعة عالم الكتب الحديث،الطبعة الثانية،2010،في الأردن ،20.

[3] – شعرية القصيدة العربية ،نماذج في التطبيق:د.محمد صابر عبيد،غيوم للنشر،بغداد152،2000 .

[4] – ينظر، شعرية القصيدة العربية ،نماذج في التطبيق ، 155.

إن مثل هذه الأحكام التي أطلقها القرطاجني وأتباعه قد أطلقت على ما يبدو من دون الاعتماد على أسس إحصائية، وحتى إحصائية الدكتور إبراهيم أنيس لم تتم على إحصاء علاقة البحر بالغرض وإنما على عدد مرات استخدام البحور في الشعر العربي، ولو كانت على أسس إحصائية للشعر العربي لكانت نتائجها هي القول الفصل في هذه المسألة ، ذلك أن الاعتماد على الذوق والدربة قد يوقع عدداً من القائلين بهذا الرأي في الاختلاف الذي قد يصل إلى حد التناقض ، فقد وجدنا القرطاجني يربط بين الطويل والفخر بينما يرى عبد الله الطيب أنه من البحور الرقيقة اللطيفة النغم وأن شعراء الغزل أكثروا النظم فيه، وحين يرى القرطاجني أن الكلام في الكامل جزلٌ يرى عبد الله الطيب أن الكامل " خلق للتغني "[1] ، ويضربان لذلك أمثلة كثيرة.

[1]- ينظر،منهاج البلغاء وسراج الأدباء:حازم القرطاجني،(ت648هـ) ،تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة،المطبعة الرسمية الجمهورية،تونس، 205 ،والمرشد 246/1 ، 2/ 362.وينظر،درستنا لـ شواعر العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام – دراسة إيقاعية– في كلية التربية الأساسية ،جامعة الموصل ،بإشراف ،د. ذنون يونس مصطفى الأطرقجي ،2011، 19 –28.

المصطلح الإيقاعيّ: أسلوبية التداخل

مدخل:

قراءتنا هذه إنما تسعى إلى الإجابة على سؤال الإيقاع – ما وسعها ذلك – بتداخله مع الفنون المجاورة في المنطقة البصرية والسردية ، وكذلك في تفاصيل الصورة وبلاغتها ، وكيفية تفعيل الجسد تفعيلاً إيقاعيّاً يحرك الجسد شعرّياً ، ويوظف الصورة توظيفاً إيقاعيّاً ويسردن تقانات الشعر المتنوعة لتصبّ من ثم في إطار نقدي حرّ بعيداً عن كل قوالب النظرية والمصطلحات المُقولبة في حدود كونها قراءة تشتغل في فضاء التداخل .

إن الغور في المصطلح الإيقاعي عند الدكتور محمد صابر عبيد الأكاديمي والناقد يحتاج إلى وقت أكبر ومشروع آخر غير ما نعمل عليه في((بحث)) محدد في قضية معينة، وعيّنتها في أكثر من كتاب عنده لعل أهمها (القصيدة العربية الحديثة/عضوية الأداة الشعرية)، وكتب أخرى يأخذ المصطلح فيها أكثر من مستوى، وهو المصطلح القار وهو المتعارف عليه والمحسوم، والمصطلح القار الذي اكتسب شكلاً جديداً عند ناقدناً، ونوع ثالث نشتغل على جزء منه هنا هو – المتداخل – وهو المصطلح المسحوب من خارج حدود الإيقاع المتداول، على الأقل في الثقافة النقدية العربية المؤطرة إيقاعيّاً في حدود الخليل والبديع في بعض الأحيان.

إيقاع الصورة:

لا شكّ في أنّ انفتاح مفهوم الإيقاع على نحو عام، وعند د. محمد صابر عبيد على نحو خاص على أكثر من فضاء، أتاح له حرّية الهيمنة على كثير من مناطق القراءة في منجزه مما جعل المصطلح يلاقي مرونة أكثر من قولبته المحددة في الحدود العروضية والبلاغيّة .

وكان من أهم عوامل الانفتاح هذه أنه تحرك نحو الفضاء التشكيلي للقصيدة ليؤكد أنّ العلاقة بين التشكيلي– ولاسيما والصوري – وإيقاع الشعر علاقة وطيدة مشحونة بأبعاد دلالية وعاطفية ووجدانية ، تنبع من كونهما مظهرين من مظاهر الحياة والنشاط الإنساني يصدران عن نفس الملكة الإدراكية، ويتشابهان في الأسس النفسية التي يفترض وجودها في نفس الشاعر والتشكيلي ومن ثمّ يكتمل النضج الفني شعراً وتصويراً كلٌ حسب مادته في سياق، وانصهار أحدهما بالآخر في سياق آخر.[1] وكيف هي الحال حيث إن كان الشاعر هنا رساماً بالكلمات يدرك تقانات العمل بدقة ووضوح وتجربة .

إنّ تعامل عبيد مع إيقاع الصورة تعاملا مرناً أتاح لها أكبر قدر ممكن على استنطاق النص والوقوف على مرتكزاته الدلالية في مزاوجة بصرية – ذهنية – سمعية، تتداخل فيه فاعلية الصورة وإيحاءاتها بوساطة "الألوان والأبعاد" [2].

دراسة إيقاع الصورة في إطارها العام علاقة بالغة الأهمية وهي ترصد حركة الفضاء الشعري والسردي من خلال رصد التحول الدلالي للكلمات المكونة لنسيج النص ، إذ تسعى هذه المحاولات إلى إعادة الهيبة لدراسة الإيقاع وأهميته في النص الأدبي والنصوص عموما ، على النحو الذي يؤكد فيه تلاحم عضوية الإيقاع مع أعضاء القصيدة الأخرى وهذا ما نبه إليه ماكسايستمان 1931، إلى علاقة الإيقاع عموماً والوزن خصوصاً بالصورة، وأنهما متلاحمان يتبع أحدهما الآخر [3].

---

[1]– ينظر ، جمالية الصورة في جدل العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر : كلود عبيد ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 2011 ، 9.

[2] – عضوية الأداة الشعرية ، فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة: د. محمد صابر عبيد ، دار مجدلاوي ، الأردن ، الطبعة الأولى ، 2007، 175.

[4] – ينظر ، نظرية الأدب: رينيه ويليك ، اوستن وارين ، ترجمة ، محي الدين صبحي ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، دمشق ، الطبعة الأولى 1972 ، 239.

مما تقوم عليه منظومة الإيقاع بتداخلها مع الصورة هو أن اللغة تمنح الأشياء المحيطة بها تناغماً واضحاً، بحيث تتجاوز نظامها النحوي والدلالي الرتيب إلى نظام ينطلق من أسس الصورة وصدى إيقاعها ، ذلك أن "القصيدة إنما هي مجموعات من الصور المنتظمة في بنية إيقاعيّة ذات محتوى ينفعل المتلقي لتخيلها وتصورها" [1] .

في معاينته الإيقاعية لقصيدة أحمد عبد المعطي حجازي (مقتل صبي)[2] ، يفيد الناقد محمد صابر عبيد من الطاقة الإيقاعية الكامنة وراء المغزى الدلالي لمفردات القصيدة ،على النحو الذي يجعل به النص ضاجاً بكل ما من شأنه فرض إيقاعه الخاص المنسجم مع الصورة في سياق القصيدة العام ، وهو انسجام يجيد التعامل مع اللفظة المفردة بما يخدم الصورة إيقاعيّاً، فإيقاع الصمت مثلاً يكمن في سكونيّة لفظة (الموت) ، أما الفعل الإيقاعي المشدد فيكمن في لفظة (طنّ / صفّرت / توقفّت) مثلاً، وهو نابع من كون اللفظة المفردة تمثل محمولاً لمستوى إيحائي يعكس صداها المكوّن لمدلولاتها السمعيّة، الأمر الذي يستدعي توثيق هذه العلاقة بوصفها صنعة يجيد الشاعر التعامل معها.

وهذا ما أدى إلى إبراز مكنونات القصيدة – نقدياً – بشكل يزيد شحنة قدرتها في التأثير في المتلقي، الأمر الذي جعل الناقد يعاينها معاينة إيقاعيّة متمركزة في منطقة توزيع المفردات في متواليات صورية، إذ إن من المهام الإيقاعيّة الأساس تحقيق فاعلية الكلمة بما يخدم التجربة ويعزز وقعها ويجسد فلسفة الإيقاع الجديدة التي تتجاوز البعد حسب [3] ، بل تشترك في منح نفسها قدرة نقل الفكرة نقلاً إيقاعيّاً وهي مرحلة مهمة في تواشج الذهني بالحسي للوصول إلى منطقة دلالية معينة، تفيد من الفضاء التخيلي للوازم التكرار وأسلوبية التوازي الشعري، فضلاً عن تواشج خليلي أقل ظهوراً وأقل انعكاساً وشحناً في حمولاته الملقاة على عاتق لغة النص الشعري الحجازي، على النحو الذي يؤكد فرضية أن اللغة كساء للنظام الصوري وإيقاعها الموحد في أطر شعرية خاصة .

---

[1] – الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، د. ابتسام احمد حمدون ، دار القلم العربي ، سوريا، الطبعة الأولى ، 1997، 256.

[2] – في كتاب ، عضوية الأداة الشعرية ، 176–177.

[3] – مظاهر التناظر الصوتي والإيحائي في شعر البريكان : د. فهد محسن الفرحان ، (بحث) ، مجلة الموقف الثقافي ، العدد(24) ، كانون الأول ، السنة الرابعة ، 1999، 53.

إيقاع الجسد:

فكرة إيقاع الجسد في أساسها الرؤيوي هي فكرة مسرحيّة درامية في المقام الأول ، تسعى إلى إقامة آليات تنظيم دقيق للجسد في العرض المسرحي، وتدفع المتلقي إلى الإحساس بمناطق الاشتغال البصري بوصفه أحد أهم عناصر العرض المسرحي خصوصاً وأن الاتجاهات الحديثة أخذت توازي بين (البصري والسمعي) ، مع وجود من نادى بتغلب البصري على السمعي – مسرحيّاً – أمثال آبيا وكريك، ومن ثم فإن للجسد إيقاعاته المتنوعة بما تحتويه من انفعالات وتوتر عضلات الوجه وعلاقته بعملية التنفس والراحة والغضب والحب والتعب وكذلك حركة أعضائه كالأقدام واليد واللسان والعين ... الخ[1].

ولما كانت العلاقة بين الجسم والجسد هي علاقة تضاد إلى حدّ ما على اعتبار أن الجسم مقاس وملموس بينما الجسد – على حدّ تعبير رسول محمد رسول – إيحائي وخطابي وإشاري ، فإنه يمكن طرح التساؤل الآتي: هل نحن أمام إيقاع الجسم أم إيقاع الجسد؟ وهو سؤال يسعى إلى الإجابة عن الجسد إيقاعيّاً، وتحريك هذه التفاصيل تحريكاً شعرياً تاماً بالاعتماد على مرتكزات مختلفة تفيد من مناطق اشتغال الجسد بوصفه حركة وحيوية ، إلاّ أن المتفحص لآليات الفصل الجسد/الجسم، يسعى إلى النبش في قصيدة (أقدام) للشاعر سامي مهدي وهي القصيدة المنتخبة للمعاينة تحت عنوان (إيقاع الشعر: إيقاع الجسد) .

بداية يمكن على سبيل الإيجاز القول بأن الجسم ما هو "مرئي ومنظور وملموس ، بينما الجسد (metebody) ، دلالة خطابية ، ولذلك لا يمكن لمسه أو قياسه بمعايير كميّة سوى من باب القراءة والتأويل بحيث يمكن الشعور بهالته وجماله وجلاله ، وإدراك دلالاته الإيحائية والخطابية والإشارية والأيقونة" [2]، ومن هنا فإننا أمام عنصر عصي على التأطير والتحديد والقياس ، عنصر ماثل أمامنا مثولاً كتابيّاً، وباثاً فينا دلالاته الإيحائية والمتخيلة المتعلقة بالحركة والسكون ، وهو يفيد – حسب

---

[1]– ينظر ، الإيقاع البصري في العرض المسرحي :ميادة مجيد أمين الباجلان ، مطبعة الديار ، العراق ، الطبعة الأولى ، 2013 ، 13 ، 15 ، 24.

[2] – الجسد المُتخيل في السرد الروائي : رسول محمد رسول ، منشورات alnaya ، سورية ، الطبعة الأولى ، 2014 ، 19 .

ناقدنا – من جوهر الفعل اللغوي وهي منطقة رصد تماهي "الفاعليّة اللغوية مع الفاعلية الشعرية، للتوصل بالنص إلى تحريك الجسد تحركاً شعريّاً، مستفيداً في كل ذلك من كل إمكانات الجسد الشعرية ، وإمكانات الشعر الجسدية" [1]، بوصفها تفاعلاً ذهنيّاً متخيلاً وكما يقول الكندي – حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها – أي فكرة حضور الأجسام/الأجساد وهي تحمل معها خصائص متنوعة من حيث الحجم والشكل واللون، وكذلك السكون والحركة والأبعاد المكانية[2] ، إذن – نحن – بوصف عملية تناولنا هي عملية قراءة وتأويل وإيحاء وأمام فعل خطابي يُلمس قرائيّاً فنحن أمام إيقاع للجسد .

مرتكزات التحليل الإيقاعي لفعل الجسد في منجز محمد صابر عبيد متنوعة وإجرائية تنطلق من النص وتؤسس رؤية من داخل الفعل الإجرائي، وتأخذ أكثر من طريق لسلك الفحوى الإيقاعي في فعل الجسد، فتارة يحضر الإيقاع في عتبات المقاربات وأخرى يغيب لتجده يتجسد داخل العمل الإجرائي ، ومما هو ما تجسّد أمامنا – كما أشرنا – في تحليله لقصيدة سامي مهدي التي تعتمد على أكثر من مرتكز (إجرائي)، لعل أهمها هو تفعيل البعد الدلالي للغة تفعيلاً حيوياً يعتمد على الإيقاع الذهني وإيقاع الفكرة في صوغ الإيقاع صوغاً دلالياً أكثر من مثوله عبر تقانات صوتية أو بصرية.

إنه مثولٌ متخيّل وقارّ في بؤرة النص على النحو الذي يجعل الناقد يجد أكثر من زاوية لرصد الرؤية داخل القصيدة (سلوك بصري مباشر– للرائي والمرئي – /رؤية متناقلة الحواس – يبصر بسمعه– /الرؤية البصرية /الرؤية الذهنية)، وهي تعتمد في أساس تحركها داخل فضاء النص على أسلوبية توزيع اللفظة الجسدية توزيعاً بصرياً/ذهنيّاً، بما يجعل الجسد عنصراً شعريّاً يكتسب طاقته الإيقاعيّة من التماهي اللغوي/الجسدي – البصري الموزع على سطح الورقة توزيعياً جغرافيّاً محكماً، على النحو الذي يمكن مقاربة مقولة نزار قباني ((*الشعر العربي الحديث يسمع بالعين*))، إلاّ أن هذا لم يمنع مقاربة ناقدة من الإفادة من المستويات الصوتية وهي إفادة لا تمنع من فك مغاليق الذبذبات

---

[1] – مرايا التخيّل الشعري: د. محمد صابر عبيد ، عالم الكتب الحديث ، جدار الكتاب العالمي ، الأردن ، الطبعة الأولى ، 2006 ، 119.

[2] – ينظر ، الجسد المُتخيل في السرد الروائي ، 61 .

الصوتية، وهي تستعير اللغة كوسيلة نقد إيقاعي تقاني من خلال تجليات التكرار والنظام التفعيلي – الخبب – المشحون بالدلالة .

في كتابه الموسوم (شعرية الحجب في طاب الجسد: تموجات الرؤية التشكيلية في شعر أمل الجبوري)، يسعى الناقد للاستفادة من نظام البلاغة العربية وعلم بديعها في استكناه البعد الإيقاعي/الجسدي، المضمر خلف عتبة (خمر الجراح) ، بالرجوع إلى المعادل السيميائي لكل من الخمر والجراح وهو معادل يسعى – على حدّ قوله – إلى تمظهر جسدي يسعى إلى التعتيم من جهة، والتحرك من جهة أخرى نحو الصدى الإيقاعي لمجريات الأصوات وتناسقها ، وهو توجه يدعم فرضية الإفادة من البعد الصوتي في معالجة البعد البصري.

إيقاع السرد: إيقاع الحوار:

يرى ناقدنا محمد صابر عبيد في كتابه الموسوم بـ (القصيدة العربية الحديثة، حساسية الانبثاقية الأولى: جيل الرواد والستينيات)، أن القصيدة العربية دخلت أبواباً جديدة في سبيل توكيد حداثتها على اعتبار "أن التاريخ لتطور الأشكال الشعرية هو تاريخ لتدرج الوعي بالإيقاع بوصفه مكوناً مركزيّاً في بناء لغة الشعر" [1]، وهو هنا إنما يقف عند تقانتين سرديتين في المقام الأول (إيقاع السرد وإيقاع الحوار)، شعريّاً، وهي محاولة جادة تحرك نحوها إيقاع القصيدة العربية الحديثة من جانبه التعويضي– أي عن الفضاء الخليلي الخارجي – ، كل بحسب فاعلية الاشتغال الإيقاعي وموجاته فيه بوصفه – أي السرد والحوار إيقاعيّاً – إطاراً يمنح القصيدة محيطها الدلالي ، ومساحتها المفترضة، ولتجول عناصرها على سياقها يفترض الحركة أو السكون أو يفترض البطء أو السرعة كل حسب مادته.

بمعنى أخر فإن ناقدنا يقيم افتراضه هذا على افتراض محسن أطيمش في قوله "إن أسلوب إيقاع السرد ووصف الأمكنة لا بد أن يكون أكثر ميلاً إلى الهدوء والبطء من إيقاع أسلوب المحادثة

---

[1] – الإيقاع حصيلة التفاعل بين مكونات الخطاب الشعري : محمد كنوني ، مجلة أقلام جديدة ، عمّان ، العدد (28) ، 2009، 118 .

والحوار، الذي يميل إلى السرعة في الإيقاع لكونه يقوم على عنصر الحديث الذي يحمل أسئلة وأجوبة" [1].

ولعل المسوّغ في هذا الافتراض كما يرى أن السرد ذاتي مسترسل في الوصف غير الحوار المشارك مع الآخر والمتغير، وهذا الافتراض هيمن على الفعل الإجرائي في مقاربة قصيدة الشاعر صلاح عبد الصبور والشاعر سامي مهدي ، إلاّ أنه يفيد – وإن كان في طبقات خفية وسريعة – من تحولات المكان الشعري عبر سير أحداثه مرّة، ويسلط كاميراته على حركة الشخصية وأزمنتها بوساطة افتراضات الزمن مرة أخرى ، كذلك يسعى فعله الإجرائي إلى الإفادة من متوازيات اللغة تشابهاً وتطابقاً ونظاماً قافوياً، ومن ثمّ فإن (إيقاع السرد: إيقاع الحوار) يؤديان الوظيفة بطاقة أكبر من الصوتي وتتجاوز البصري ، إلى عالم يصعب الإمساك بحدوده يشتغل بقوة وتورية في عوالم النص السردي/الشعري، في قضاياه الكبيرة وتفاصيله الدقيقة من الاستهلال إلى عتبة الإقفال، على النحو الذي يحتاج فيه إلى رفع الحجب المتخفية خلفه تلك السلطة – السمع بصرية – الدالة، لأن جماليات النص الشعري تسعى في تشكلاتها المتنوعة ما وسعها ذلك إلى "سردنة الفنون" [2] .

إذ إن منطقة الشعر منطقة مشحونة بالإيقاع يمتد أفقياً وعمودياً – بخطوط متوازية – تسهم على نحو فعّال في منح كل قصيدة نهجها الخاص، الذي يتطلب عادةً رصداً خاصاً قائماً على قدرة الفصل بين إيقاع السرد وإيقاع الحوار في كل نص على جنب، وعدم الارتكاز على افتراض سرعة الحوار وبطء السرد لأنه مرهون بالنظر إلى أنّ الأسلوبين على درجة واحدة من الحالة النفسية [3].

يستند الناقد في قراءته إلى الحراك – السرد – الحوار– الإيقاعي – داخل مكونات العمل الشعري كونه عنصراً مهماً من عناصر التصميم الشعري، "والكاتب يقدمه لنا على هيئة أمواجٍ تتحرك بنظام خاص لتؤدي إلى تأثير معين [...] وقد يبدو في بعض الأحيان خافتاً غامضاً ، وفي البعض الأخر متحفزاً متسارعاً ، ولكنه في أحسن حالاته يجمع بين صفات مختلفة في آن واحد ، فيكون حراً أو

---

[1] –دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1982 ، 321 .

[2] – المغامرة الجمالية للنص القصصي ، سلسلة مغامرات النص الإبداعي ، د. محمد صابر عبيد ، عالم الكتب الحديث ، جدار الكتاب العالمي ، الأردن ، الطبعة الأولى ، 2010 ، 54.

[3] – القصيدة العربية الحديثة : 43 .

منضبطاً ، متعسراً أو منساباً ، هادراً متوثباً أو خافتاً متغيراً ، في آن واحد، وسر الإيقاع هو التنوع في الوحدة أو الوحدات المتنوعة " [1]

إن الإيقاع السردي والحواري – بمفهومه الشعري – يوظف لغايات فنية ونفسية وفكرية ودلالية مهمة ، ومن زاوية نظر أخرى فهو يمنح حركة الأحداث والتجول داخل إطار القصيدة المفترض وخارجه ، وحدود الزمن والفضاء التشكيلي بمفهومه الواسع بعداً جديداً يمنح القصيدة إيحاءً متنوعاً بحسب الأثر الذي يتركه كل مرّة ، ويجسد الانطباع الأول عن كل قصيدة بأفضيتها وعوالمها لأن انتظامها وتوازيها وانسجامها وتداخلها يشكل العنصر الرئيس في هذا الفن ، فيرصد العالمين الخارجي الهندسي والمعماري للقصيدة والخفي الداخلي النفسي ، في حين يرصد مناطق التحامهما ، في الوقت الذي يفضي اشتراكهما إلى نتائج مهمة في المقاربة الإجرائية ومد جسور الترابط الدلالي[2].

إيقاع الفكرة:

اختلف النقاد حول الأسس المعرفية لجذور ((إيقاع الفكرة)) ، في النقد العربي القديم إلا أن الأمر كاد أن يكون محسوماً في التقاء مفهوم إيقاع الفكرة، المصطلح المتداول في الخطاب الإيقاعي الحديث يلتقي مع مفهوم (التوازي) في تماثله ودورانه، نحو توكيد صور معينة تصب في شكل دلالي موحد لتحقيق أبلغ مراحل المزاوجة بين الإيقاع والدلالة، ويمكن كشف الانسجام والتباين في هذه البنى والمعاني عما يعرف بـ "إيقاع الفكرة"[3] وعن رؤية الشاعر وخلفية النص السوسيولوجية.

---

[1] – فن القصة : د. محمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1966، 87–88.

[2]– ينظر في ذلك ، في الإيقاع الروائي ، نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية : د.احمد الزعبي ، دار الأمل ، الأردن ، الطبعة الأولى ، 1986، 8. وينظر فضاء التشكيل الشعري ، إيقاع الرؤية وإيقاع الدلالة، محمد يونس صالح ، عالم الكتب الحديث ، جدار الكتاب العالمي ، الأردن ، الطبعة الأولى ، 2013، 21.

[3]– ينظر ، مدارات نقدية مدارات نقدية (في إشكالية النقد والحداثة والإبداع): فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، 1982، 243.

فالعلاقة بين المادة الخام وصوغها شعرياً هي علاقة تجلي هذه الفكرة إيقاعيّاً على نحو ما، أي أنه – حسب ناقدنا – تسهم في تحقيق التماسك النصي بالوصول إلى أعلى مراحل المزاوجة الصوت – فكرية، حيث إنّ إيقاع الفكرة ينبعث "أساساً من طبيعة وفاعلية القيم الرمزية التي تحويها المفردات المكونة لنسيج القصيدة ، وهو عادة إيقاع خفي يتشكل في النفس من خلال التأمل والاستغراق في عالم النص وأجوائه الخاصة " [1]، أي أنه خلاصة لغة نفسية تتمظهر بأكثر من شكل وأكثر من تجل بالاعتماد على رموز وتراكيب متنوعة تأخذ من آلية التكرار الصوتية أساساً لفعلها الإجرائي.

ففي مقاربة ناقدنا لقصيدة أدونيس الموسومة بـ (المدينة) يركز على التكرار والدوران في فلك هذه المفردة بوصفها بؤرة الفكرة العامة التي تنشطر عنها (بنى صغيرة) ، بفاعليته الوظيفة لتأكيد أمر وتقديره في نفس المتلقي .

إنّ إيقاع الفكرة المتمظهر برداء التكرار إنما يخلق جواً نغمياً يوحي بأهمية الألفاظ المكررة ودورها في تأكيد فكرة ما والدوران الحلزوني فيها وما تكتسبه من دلالات قد تكون مفتاحاً لفهم القصيدة، إذ إن تكرار كلمة معينة في جسد القصيدة في أكثر من موضع له دور في إضاءة التجربة وتعميقها ، فقد يشير الإلحاح على بعض الكلمات إلى أشياء لا تستطيع التجربة الشعرية الإيحاء بها من دون التكرار، فهو لا يولد من فراغ ، كما أنه لا يهدف إلى سدّ نقص في الكمية الصوتية للبيت وإنما يولد من خلال المزاوجة بين اللغة والنفس ، فيظل في فلك النبض النفسي للشاعر، إذ إن الإلحاح على لفظة ما أو جملة هو لاتصال دلالاتها الشعورية والنفسية بالحالة التي تسكنه[2]، إلاّ أن ناقدنا يدرك وبوعي الخيط الذي يفصل التكرار بوصفه تقانة إيقاعيّة منفصلة، والتكرار بوصفه آلية عمل من آليات إيقاع الفكرة، ففي الثاني هناك معادلات "تبعث بانسجامها وتنافرها وصراعها وتكرار صيغها ورموزها واكتناز دلالاتها إيقاعاً معيناً لا يمكن القبض عليه، باستعمال الوسائل التقليدية في كشف

---

[1]– القصيدة العربية الحديثة :55.

([2]) ينظر ، ظاهرة التكرار في الشعر الحر : د. صالح أبو إصبع، مجلة الثقافة العربية ، 1978 ، 33 ، و تكرار التراكم وتكرار التلاشي ، ظاهرة أسلوبية تطبق على الشعر العراقي الحديث : د. عبد الكريم راضي جعفر، بحث مقدم إلى مهرجان المربد ، الخامس عشر ، 1999 ، 9–10 .

النظم الإيقاعيّة المعروفة والمألوفة القائمة على التصويت والغنائية العالية" [1]، وإنما بمحاولتها التأكيد على فكرة بشكل دوري وحلزوني يتخذ من القصيدة مساراً لصراعه يتخذ من اللغة المحورية أداة له.

إيقاع البياض:

إنّ ما يرافق المادة الإيقاعيّة الصوتية من لون وخطّ وشكل توزيعي وكثافة كتابيّة توزيع على سطح الورقة وعلامات ترقيم وتركيز طباعي وما إلى ذلك من هندسة بصرية، إنما تسهم على نحو واضح في إغناء النص الشعري بإيقاعات متنوعة مشحونة "بالدلالة ومستجيبة لفكرة النص الأولى بتركيز ينطوي على قدرٍ متنوّعٍ من التداخل والتعقيد والغموض" [2]، ولعل القضية تكمن في تحرر جسد القصيدة العربية من نظام الوزن (كف الصدر يساوي كف العجز)، بطريقة متساوية وعمودية – مع وجود تجارب بصرية محدودة قديماً – لا يمكن أن يدخلها أي خرق يخدش قدسية هذا النظام، إلى أن جاءت القصيدة العربية الحديثة وما رافقها من أسلوب كتابي وطباعي حرّ ومرن يتيح للشاعر التعبير عن تجربته بطرق متنوعة وبأشكال عدة .

وقد حاول ناقدنا محمد صابر عبيد أن يقف إجرائياً عند هذا النمط الإيقاعي على اعتبار أن الخاصية الصوتية لا يمكن أن تدرك إلاّ "من خلال الصمت المحيط به ، الذي يسهم أيضاً بقدر أو بآخر في تشكيل بنية الإيقاع" [3]، ولمّا كانت جغرافية المساحة المفترضة للشاعر مساحة حرّة لا تحدد الشاعر بمساحة معينة كان له أن يختار ما يحس أنه يستفزّ القارئ وما يفعل إيقاع البصر بكثافات سوداء متنوعة الكتل، مما حدا بناقدنا إلى اختيار قصيدة للشاعر سعدي يوسف (الشخص السادس)، وقصيدة (إشارة مرورية)، للشاعر معين بسيسو تمثيلاً لذلك، وهي محاولة جادة للكشف عن تقييم البياض المكاني مقابل السواد وأثره الفاعل في بنية الإيقاع وفاعلية التلقي .

---

[1]–القصيدة العربية الحديثة :56 .

[2]– العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطوّر : د. محمد عويس ، مكتبة الانجلو ، مصر ، الطبعة الأولى ، 1988، 373 .

[3] –القصيدة العربية الحديثة : 47.