المبحث الثاني

جماليات الإيقاع الشعري

كان العنصر الإيقاعي - ومنذ ظهور الشعر بوصفه عملاً إبداعياً - يمثل السمة الأساسية التي يفرق بها النقاد بين الشعر وغيره من الفنون الأخرى ولاسيما النثر، فكثير من كتبنا النقدية والمدرسية منها، ما تزال تردد تعريف الشعر بأنه كلام موزون مقفى وله معنى، ذلك التعريف الذي يختصر جميع عناصر القصيدة البنائية، بعنصر واحد – الذي يجده أغلب النقاد العنصر الأهم في العملية – ألا وهو الإيقاع.

وأغلب الثورات الشكلية التي حدثت في مسيرة الشعر العربي قديماً وحديثاً، خرجت من رحم الوزن الشعري الذي هو أحد أهم الأسس المركزية في مفهوم الإيقاع الشعري، وربما كانت الموشحات الأندلسية بداية الخروج على الشكل الشعري المتوارث، فأخذت الأذن العربية تسمع أوزاناً لم تألفها من قبل، وكانت بداية للتحرر من وطأة البحر الشعري الواحد، واستمرت محاولات التجديد في الوزن، و كانت ثورة الشعر الحر تمثل قمة تلك المحاولات التي أوجدت وضعاً جديداً لمفهوم الإيقاع والشكل الشعري والتجربة الشعرية عموماً، وعلى الرغم من الرفض الذي جوبهت به في بداياتها، فإنها استطاعت أن تثبت وجودها وتؤسس لتقاليد جديدة في الشعرية العربية.

لم تكن رؤية الشاعر الناقد علي جعفر العلاق النقدية بعيدة عن ذلك، إذ يجد في الجانب الإيقاعي – عبر جميع الأشكال الشعرية – خصيصة جمالية تهيمن على عناصر القصيدة الأخرى.

ويجد في الشعر الحر ثورة إيقاعية مهمة هزت أركان القصيدة المتوارثة، إلاَّ أنه يرى أيضاً أن الشعراء العرب يقفون عند ما بدأه شعراء تلك الحركة الشعرية، فعلى الرغم من ثورة الرواد وهدفهم في كسر الرتابة الإيقاعية المتمثلة بالبحور الخليلية، يجد أن الشعر الحديث يتعرض للمشكلة نفسها، فشعراء الحداثة الذين تلوا فترة الرواد، لم يطوروا - بحسب العلاق - البنية الإيقاعية للقصيدة الحديثة، فأغلبهم ((يعيشون على بعض ما غنمته القصيدة العربية في هجومها الأول في اتجاه الحداثة الموسيقية، أعني تحديداً استخدام التفعيلة بدل البيت وتعدد القافية بدل التقفية الموحدة. لقد ظل معظم هولاء الشعراء يراوحون، تقريباً، عند منجزات قصيدة الرواد، يقفون أمام الفجوة الأولى التي فتحها السياب ورفاقه في جدار العروض الخليلي دون أن يجرؤوا، تماماً، على توسيع هذه الفجوة))[1]، لذا كان التكرار الوزني الصفة التي

(1) في حداثة النص الشعري: 75.

لازمت نتاج هولاء الشعراء على نحو واضح وشامل تقريباً، ولم يتحرّكوا عميقاً لفتح مجالات إيقاعية مضافة على تجربة الروّاد الإيقاعية المهمة.

يرى الناقد العلاق في سياق رصد الرؤية الجمالية في التجربة الإيقاعية للشعرية العربية الحديثة أنّ بحر (الكامل) مثلاً، كان في الخمسينات ((ملاذاً لمعظم الشعراء، يوفر لهم الكثير من متطلباتهم الإيقاعية وصياغاته العروضية.كان بحراً طيعاً، لا وعورة فيه. وقد كتبت معظم القصائد، في تلك الفترة، على هذا البحر... ثم صار الرجز، في فترة لاحقة، مكان الصدارة أيضاً، وذلك لما يتقبله من زحافات وعلل تكسر حدته، وتقربه من النثر أما (المتدارك) و(المتقارب) فإنهما يهيمنان، في السنوات الأخيرة، على معظم ما كُتب ويُكتب من الشعر))[1]، وهو تدرّج نوعي في الاشتباك الشعري مع البحور على النحو الذي يناسب التجربة في كل مرحلة من مراحلها.

وهذا ما جعل بعض البحور حكراً على شاعر معين من دون آخر لكثرة استعماله إياه ولإجادته في هذا الاستخدام، فالبحر الوافر – بحسب العلاق- ((لم يعد بحراً من بحور الشعر العربي، مطلقاً، وطيعاً، ومفتوحاً أبداً. كلا. لقد أصبح هذا البحر، على يد السيّاب، بحراً، ذا طعم سيابي. صار جزءاً من أنين السياب العميق، الراجف. صار لهذا البحر استعمالاته، وتقاليده. وهذه جميعاً تذكر بالسيّاب لأنه كان فارسها، وعابر طريقها الأول يندر أن أجد شاعراً تمكن من هذا البحر تماماً، وترك عليه أثره الشخصيَّ، المتفرد، كما فعل السياب، لذا نجد الكثير من الشعراء، والشباب خاصةً، يتحاشون تقحم هذا الإيقاع اللعين، والعصي على الطاعة))[2]، وهو ما منح التجربة السيابية في تمثّل إيقاع هذا البحر الشعري بعداً إيقاعياً نوعياً خاصاً كان جزءاً من خصوصية تجربته، ولها ارتباط بروحية السياب الشعرية ورؤيته الإيقاعية.

ونجد إن هذه المسالة بوصفها خصيصة ((من خصائص أسلوب الشاعر الذي يبلغ مستوى جمالياً خاصاً عندما يكون ناجحاً. ولو أنه في حالات أخرى، قد يغدو الإيقاع فيه ذا رتابة ثقيلة))[3]، بحيث يعود الأمر أولاً وآخراً إلى حساسية الشاعر وطبيعة فهمه للإيقاع وخصب تجربته.

يحاول العلاق بيان الأسباب التي دعت إلى اقتصار الشعراء على بحر أو بحرين في كتاباتهم الشعرية، منها ما يرتبط بطبيعة الوزن الشعري، فكما نعلم إن بعض البحور تتناسب إيقاعياً مع طبيعة موضوع القصيدة، فضلاً عن ذلك فقد أخرج

---

(1) م. ن: 76.

(2) في حداثة النص الشعري: 71.

(3) الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، د. سلمى خضراء الجيوسي، ترجمة د.عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان، ط1 2001: 680.

((الواقع الموسيقيّ معظم البحور المركبة، أو البحور الممزوجة كما تسميها نازك الملائكة، من دائرة الفاعلية والتأثير بشكل يكاد يكون تاماً، واقتصر التشكيل الموسيقيّ، في معظم الكتابات الشعرية، على البحور المفردة، أو ما اصطلح عليها، بالبحور الصافية. نظرياً لم يبق سوى ثمانية بحور شعرية فقط يمكن أن تسهم في تشكيل إيقاع القصيدة الحديثة، أما عملياً فإن نصف العدد، أو أقل من ذلك، هو ما يؤدي دوراً موسيقياً واضحاً في شعرنا الحديث))[1]، ويجد العلاق أن بعض الشعراء ليس لديه الجرأة في استعمال بحر شعري، لا يمتلك رصيداً كافياً للاستخدام من لدن شعراء سبقوه، فضلاً عما يتصل بطبيعة الشاعر ومستوى نضجه الفكري والوجداني.

تبعاً لذلك حاول الشاعر العربي الخروج من دائرة التكرار الشعري، وذلك من خلال التنويع في إيقاع القصيدة الحديثة، إلاَّ إنَّ أغلب تلك المحاولات كانت سطحية وعاجزة عن تحقيق ثورة إيقاعية في بنية هذه القصيدة، إذ لم تجازف في استعمال البحور المركبة، لان بعض الشعراء لا يمتلكون قدراً عالياً من الموهبة الشعرية في مجال استثمار الطاقة الإيقاعية لهذه البحور في أعلى درجات كفاءتها، فضلاً عن ((طبيعة البحور المركبة عموماً؛ فالوحدة الموسيقية فيها لا تتكون، كما في البحور المفردة، من تفعيلة واحدة بل من تفعيلتين مختلفين، لذلك فإن الشاعر مضطر إلى تكرارهما معاً كوحدة موسيقية))[2]، على النحو الذي يعيق من حركية الإيقاع وديناميته في القصيدة الحرّة، إذ لم يتصدّ لذلك شاعر ذو موهبة كبيرة واستيعاب نوعي وشامل لفاعلية البحور الشعرية المركبة وطريقة استخدامها وفهم حساسيتها الإيقاعية.

هذا ما أشارت إليه نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) في حديثها عن البحور الممزوجة (المركبة)، إذ تقول في هذا الصدد ((الواقع أن نظم الشعر الحرّ، بالبحور الصافية، أيسر على الشاعر من نظمه بالبحور الممزوجة، لأن وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبر، وموسيقى أيسر فضلاً عن أنها لا تتعب الشاعر في الالتفات إلى تفعيلة معينة لابد من مجيئها منفردة في خاتمة كل شطر))[3]، وهي قضية تبدو من الناحية النظرية صحيحة لكنّ تجربة كل شاعر وتجربة كل قصيدة هي التي تحدد في النهاية طبيعة الفضاء الإيقاعي الذي يحكم الحراك الإيقاعي في النص.

إنّ هذا الرأي الذي تبنّته نازك الملائكة هو ما دفع كثيراً من الشعراء إلى الاقتصار على عدد معين من البحور الشعرية، فـ((البحور المركبة لا تتيح للشاعر مرونة كافية يستخدم فيها الوحدة الموسيقية التي يريد بطلاقة ووفق ما تمليه عليه

(1) م. ن:76-77.
(2) في حداثة النص الشعري:77.
(3) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة – بغداد، ط3 1968: 64.

أجواء التعبير وحالة الكتابة))[1]، بحيث يضطر إلى استخدام بحور تتيح هذه المرونة وتحقق له الفضاء الإيقاعي المطلوب.

لذا حاول الشعراء الخروج من التضييق الذي تفرضه البحور المركبة عليهم، وذلك من خلال استخدام بعض التقانات الإيقاعية المتنوعة، من أجل الخروج بالقصيدة إلى مجال موسيقي أوسع وأرحب، يتغلب فيه على وعورة البحور المركبة وتعقيد التعامل مع أكثر من تفعيلة في سياق إيقاعي واحد، ويفجر طاقات القصيدة الموسيقية على أكثر من مستوى.

ويجد العلاق أن الشاعر العربي الحديث، حاول تجريب الكثير من التقانات الإيقاعية، منها ما كان موجوداً ومتأصلاً في تراثه الشعري، مثل التضمين، وهو مصطلح عرفه القدماء، وهو يشير إلى ((ارتباط بيت عروضياً بالبيت الذي يليه))[2]، ويجد يوسف الصائغ أن التضمين أطلق خطأ على ظاهرة التدوير التي ظهرت، في الشعر الحر، وما أطلق فهو ((للإشارة إلى ارتباط شطرين من أشطر الشعر الحر أو النثر بتفعيلة واحدة أو بأكثر))[3].

ويجد العلاق أن أدونيس استعمل التضمين على نحو متفاوت من النجاح في قصائده، إذ ((حظيت جهود أدونيس، في هذا المجال بنجاح نسبي قياساً إلى محاولات زملائه، كالسياب مثلاً، إلاَّ أنها، من ناحية أخرى، ظلت جهوداً تتسم بقدر عالٍ من القصدية والبراعة دون أن يرتفع لتكون تجربة وجدانية فيّاضة. ظلت محاولة واعية وبارعة للعثور على شكلٍ عروضي للتجربة دون أن تصبح تجربة تبتكر شكلها الموسيقيّ بعنف وانثيال صادقين))[4]، وتبعاً لذلك لا يرى العلاق في التضمين وسيلة لإثراء الجانب الإيقاعي في القصيدة الحديثة، لأنها تفقد الكثير من شروطها الجمالية، فهي لا تنبع من تجربة الشاعر بل علية أن يبحث عن الإطار الموسيقي قبل التجربة الشعرية.

لذلك يجد العلاق في تجربة التدوير، ظاهرة بارزة اتسم بها الشعر الحر، وتحسب للقصيدة العربية الحديثة، لأنها استطاعت أن تقفز بها إيقاعياً على أسوار القصيدة العمودية، وأن تجعل منها شكلاً مطلقاً تحدده التجربة الشعرية لا الجانب الإيقاعي، إذ إن ((آلية التدوير يجب أن تنبثق عضوياً أو عفوياً من صميم النص ومن

---

(1) في حداثة النص الشعري:78.
(2) الشعر الحر في العراق، يوسف الصائغ: 192.
(3) م.ن: 192.
(4) في حداثة النص الشعري:81.

باطن التجربة))[1]، فيركّز العلاق هنا على صفة العضوية وصفة العفوية المرتبطتين بجوهر التجربة الشعرية.

فضلاً على أن ظاهرة التدوير يجب أن تكون لها وظيفة و ((فائدة شعرية وليس مجرّد اضطرار يلجأ إليه الشاعر، ذلك يسبغ على البيت غنائية وليونه لأنه يمّده ويطيل نغماته))[2]، ويتيح للشاعر فرصة أكبر للتعبير عن درامية تجربته بغنائية متواصلة تستوعب الحدث الشعري.

يحاول العلاق وقبل الحديث عن التدوير بوصفه خصيصة جمالية أثْرتْ القصيدة الحديثة، التفريق بين هذه الظاهرة بصفتها الجمالية، والقصيدة المدورة، وبعضهم من لا يجد بينهما فرقاً، وهذا ما أكده العلاق في حديثه عن ذلك، إذ يرى أن الفرق ((لا يكمن في الأساس العروضي لهما؛ إذ إنهما، معاً، يستندان إلى مبدأ التدوير وتدفق البيت الشعري ونموه نمواً يثريه عروضياً، وبنائياً، ووجدانياً))[3]، بل يكمن الفرق الأساس ((في الشكل الذي يكتسبه التدوير أو ينتهي إليه))[4].

فالفارق لدى العلاق هنا فارق جمالي، فهو لا يعارض التدوير بصفته التشكيلية الدلالية، إذ يظل عنده ((إمكاناً قابلاً للتشكيل والتعدد حسب التجربة وانسجاماً مع تدرّجاتها اللونية والروحية والفكرية. إنه، في هذه الحال، مدى مفتوح، يتسع أو يضيق، يتوتر أو يرتخي، يتشظى أو يلتئم، وفي كل هذه المستويات لا يصغي الشاعر إلاّ إلى إيقاعه الداخليّ، وما فيه من ضجيج، أو صمت، أو هوى))[5]، ويرى في القصيدة المدورة – على الرغم من أنها إحدى تنوعات ظاهرة التدوير - شكلاً محدداً، يحد من حرية الشاعر الإيقاعية، ويضعه في فضاء مغلق يحيط بتجربته الشعرية، فالقصيدة المدورة إذن ((إمكانية محددة أو، على الأصح، وقوف التدوير عند حافة حادة، وتحويله إلى شكل منته، جاهز، صلب، فالقصيدة المدورة، لذلك، إطار مغلق، يحتوي النص الشعري من مفتتحه وحتى نهايته))[6].

ويبدو إن التفاتة العلاق هذه جاءت نتيجة قلة النظر إلى التدوير بوصفه خاصية جمالية، إذ ((إن العروضيين لم يتناولوه تناولاً ذوقياً، بل كان كل ما صنعوا إنهم نصّوا على جواز وقوعه بين الأشطر، دونما إشارة إلى المواضع التي يمتنع فيها لأن

---

(1) القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، أ.د محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا – دمشق، ط1 2001: 161.

(2) قضايا الشعر المعاصر: 91.

(3) في حداثة النص الشعري:82.

(4) م. ن:82.

(5) في حداثة النص الشعري:82.

(6) م. ن: 82-83.

الذوق لا يستسيغه))[1]، على النحو الذي يطالب فيه العلاق بالاهتمام بالجانب التشكيلي المتعلّق بطبيعة التجربة وحساسيتها، فالتدوير ليس زينة إيقاعية بل هو ضرورة يلجأ إليها الشاعر لحلّ مشكلة إيقاعية ودلالية في الوقت نفسه، وبغير ذلك فإنه ينعكس سلبياً على الروح الإيقاعية في القصيدة ويفقدها شرطها الجمالي في هذا المضمار.

ويمثل حسب الشيخ جعفر – بحسب رؤية العلاق - صوتا شعريا بارزاً في استخدام تقنية التدوير، إذ كان يمثل في بداياته الشعرية ((طاقة إيقاعية، شديدة التنوع، واندفاعة جياشة صافية))[2]، ويبدو أن تفرد الشاعر في هذا المجال، وغواية الشكل الشعري، كانتا سبباً في تحول التدوير لدى حسب الشيخ جعفر إلى عادة شعرية،((سقطت تحت هيمنة الاطمئنان إلى طريقة جاهزة في الكتابة: القصيدة المدورة. وبدأ التدوير، لدى حسب، يصبح طقساً، أو شكلاً مقدساً ونهائياً، بعد أن كان تجربة نامية، بالغة الحيوية والصفاء))[3].

ويمثل البياتي لدى العلاق صوتاً شعرياً مميزاً في هذا المجال، مستفيداً من تجربة حسب الشعرية، واستطاع أن يستعمل تقانة التدوير بصورة تضفي جمالية إيقاعية على القصيدة،إذ أدرك ((كما أدرك حسب الشيخ جعفر أيضاً، ما يمكن أن يقود إليه التدوير الطويل من رتابة، فاحتال على ذلك بجملة من التقنيات التي تضفي على التدوير حيوية وجمالاً. إنه، يستخدم الكثير من الوسائل... كالمزاوجة، بين الطريقة الكلاسيكية والحديثة، الجمع بين أكثر من وزنين شعريين أو بين الشعر والنثر، استخدام الأبيات المقفاة والمتفاوتة الطول، إغناء القصيدة بالقوافي الداخلية))[4].

ومن خلال ما تقدم يجد العلاق أن التدوير إثراء إيقاعي مميز للقصيدة، إذا استعمل بصيغته الجمالية المنبثقة من تجربة القصيدة، إذ إن ((الرابط العضوي بين الإيقاع والمحتوى الفكري والعاطفي داخل بنية التدوير، يجب أن يتحقق في انسجام تام كي تتحقق الفائدة الشكلية والمعنوية المزدوجة))[5]، لكنه تحول لدى بعض ضعاف الموهبة إلى شكل شعري جاهز ورتيب، و((كتابة آلية، حين صار خضوعاً لسحر الموجة، واستسلاماً لفتنتها الشائعة. إن معظم الذين أخذوا يعتمدون القصيدة المدورة إطاراً إيقاعياً لقصائدهم لا يملكون الدوافع الداخلية التي تحتم اختيار هذا

---

(1) قضايا الشعر المعاصر: 92.
(2) في حداثة النص الشعري:88.
(3) م. ن:91.
(4) م. ن:93.
(5) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والإيقاعية:161.

الشكل، ولا يعانون تجربة درامية ضاغطة، تستدعي التدوير، وسيلة للأداء))[1]، على النحو الذي جاء استخدامهم لهذه التقانة الإيقاعية المهمة هامشياً وسطحياً وغير منتج.

ولا شك في أن استخدام التدوير يحتاج إلى وعي شكلي في الاستخدام فضلاً عن الوعي الدلالي والجمالي، إذ إن ((افتقار التدوير إلى الجماليات التقليدية للشعر، كرهافة التقفية، وشكل الأبيات الخارجي، والوقفات المعبرة لا يمكن تعويضه إلاَّ بفيض شعري، يحفل بالمفاجآت، والتموج، ولغة مشحونة بالدهشة وصور التضاد والمفارقة))[2]، وهو بذلك يتحول إلى مجرد إطار إيقاعي خارجي لا يمت لجماليات القصيدة بصلة.

وعلى الرغم من التشويهات التي وصمت بها تقانة التدوير، فإنها تبقى في هذا السياق - إذا استعملت بصيغتها الجمالية - ((أحد المنافذ الحيّة التي تنفتح على ثراء وتنوع كبيرين، يمكنهما أن يوسعا من المدى الإيقاعي للقصيدة الحديثة، ويسهما، كذلك، في تعميق الصلة بين حداثتها الإيقاعية وحداثتها الرؤيوية معاً))[3].

وينظر العلاق إلى تاريخ القصيدة العربية نظرة فيها كثير من الموضوعية على مستوى استثمار الإمكانات الإيقاعية، إذ يجد من ((مفارقات حداثتنا الشعرية، ربما أن القصيدة القديمة، رغم ضيقها الإيقاعي، كانت أكثر غنى في تنوعها العروضي من القصيدة الحديثة التي استبعدت، عملياً معظم البحور الشعرية واقتصرت، في معمارها الموسيقي، على بحور محدودة))[4]، وهو ما يجب أن يحرّض الشاعر الحديث إلى الإفادة القصوى من إمكانات البحور الشعرية القليلة التي يستخدمها، ومن الإمكانات الإيقاعية الأخرى التي يمكن أن تندرج في قدرة الشاعر العربي الحديث على تحديث الرؤية الشعرية في مجال الإيقاع خاصة.

لم تحظ القافية كثيراً باهتمام النقاد بوصفها ركناً مهما من أركان المستوى الإيقاعي، فنجد أغلب النقاد الذين تحدثوا عن المستوى الإيقاعي في القصيدة يحاول الفصل بين الوزن والقافية، من دون الأخذ بنظر الاعتبار أن للقافية دوراً مهماً في بنية القصيدة الصوتية، لذا ((ركز العروضيون عليها كعنصر عروضي منفصل عن النص الشعري بمكوناته وعناصره الأخرى كالصوت والمعجم والتركيب والدلالة))[5]، في حين ((تساهم القافية، حين تكون في موقعها المؤثر، في نجاح مهمة

---

(1) في حداثة النص الشعري:102.
(2) م.ن:102.
(3) م. ن: 103.
(4) م. ن: 76.
(5) عزف على وتر النص الشعري، أ.د عمر محمد الطالب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سورية – دمشق، 200:176.

مهمة الوزن. إن من شأنها أن تجعل القصيدة أكثر التفافاً على نفسها، أكثر تميزاً، وأكثر إغراء بمتابعة النغم الداخلي، أي أن القافية تسهم في جعل حواف القصيدة ملمومة، وحادة))[1]، وتعمل على إثراء البعد الموسيقي الغنائي في فضاء القصيدة.

لا شك في أن الشاعر الناقد على جعفر العلاق في تناوله للجانب الإيقاعي في القصيدة الحديثة، بوصفه محوراً مركزياً من محاور نظرته النقدية الجمالية، يعمد إلى إلفات النظر النقدي إلى أهمية هذا الجانب وخطورته، إذ إن القصيدة العربية تنهض في مقوّم أساسي من مقوماتها التاريخية على فكرة الوزن، وهي الأساس الإيقاعي المميز لها، وحين يهتزّ هذا المقوّم على أي نحو من الأنحاء كما حدث في تخلّي الشاعر العربي الحديث عن نصف البحور المعروفة في الشعرية العربية ((البحور المركبة))، فإن ذلك يحتّم عليه الإفادة القصوى من الإمكانات الإيقاعية الأخرى البديلة لسدّ هذا النقص قياساً بالقصيدة التقليدية (العمودية)، وقد قدّم العلاق رؤية جمالية مهمة في هذا السياق جاءت من كونه شاعراً بالدرجة الأولى، قد أدرك ووعى قيمة هذا العنصر وعمل شعرياً ونقدياً على تطويره واستثمار الإمكانات المتاحة لذلك.

(1) مملكة الغجر:71.