

****



الجامعة الأردنيّة

كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة

قسم اللغة العربيّة وآدابها،

**عــــــرض ونـــقـــد:**

كتاب "**فلسفة الإيقاع في الشّعر العربيّ**"

د. علوي الهاشمي

إعداد: أحمد البزور

**قُدّمت هذه الورقة النّقدية استكمالاً لمتطلبات مساق "موسيقى الشّعر العربي"، الفصل الدّراسي الأوّل 2017/2018م.**

## الـمـقـدمـة:

نحن هنا نقف أمام كتاب "فلسفة الإيقاع في الشّعر العربي" لمؤلّفه العلوي الهاشمي، إذ يقع في مائتين وخمس صفحات من القطع الكبيرة، وهو من طباعة المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، الصّادر سنة 2006م في طبعته الأولى، وقد توزّع في مقدمتين وأربعة فصول، غير أنّ ما ينبغي الإشارة إليه أنّ الكتاب خالٍ من فهرس خاص بالمراجع والمصادر، والكتاب كما اسمه دلّ عليه يبدو وكأنّه معنيّ بـ موسيقى الشّعر وعروضه[[1]](#footnote-1)\*.

ترتجي هذه الورقة النقدية النّظر في علوي الهاشميّ الباحث الأكاديمي ناقدًا في كتابه الذي نال نصيبًا قليلاً من الشّهرة والذّيوع "فلسفة الإيقاع في الشّعر العربيّ"، إذ عرض الباحثُ فيه سيرًا على خطى كمال أبو ديب في كتابه الموسوم بـ "البنية الإيقاعيّة" لأوّل مرّة منهجًا جديدًا في فهم موسيقى الشّعر العربيّ.

ولذلك اعتمدت هذه الورقة منهجًا استقرائيًا تحليليًا ممهدًا بذلك بحوصلة وتلخيص ما جاء في الكتاب بغية النّظر في أهمّ ما صوّره الباحث فيه، وهو فلسفة الإيقاع الذي أصبح بعد ذلك أداة نقدية في النّظر إلى رؤية الشّاعر في نصّه.

ولعلّ السّؤال الذي يثور الآن، هو: هل لإيقاع الشّعر العربي فلسفة؟ ومن زاوية نظر أخرى يمكن للقارئ أن يتساءل: كيف تتجلى فلسفة الإيقاع في الشّعر العربي؟ غير أنّ السّؤال الأهم هو: ما المقصود بالإيقاع؟ أهي ذاتها الأوزان الخليليّة التي نجدها في كتب العروض أم أنّ للإيقاع شكل آخر يتباين ويختلف؟ وللإجابة عن هذه الأسئلة لا بدّ أن ننظر في ذلك بدون شكّ بالكتاب نظرة سابرة وغائرة.

ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أنّ القارئ تطالعه في فاتحة هذا الكتاب مقالاً نثريًا معنونًا بـ "فاتحة احتفاء وإيقاع لحلمٍ مغاوٍ" لكمال أبو ديب،قدّم له بقوله: "الإيقاع في الجوهر من الوجود، سرّ من أسرار الكون يتهادى، أو ينداح، أو يتمطى، أو يلتف على نفسه متلولبًا، أو يتفجّر في سلسلةٍ أبدية من الثّقوب السّوداء والفضاءات الشّاسعات".

يطرح العلوي الهاشمي في مستهلّ مقدمته الأولى فكرة تبدو أنّها في غاية من الأهميّة ألا وهي: أنّ الإيقاع له أثر حاسم في التّفريق بين ما هو شعري وما هو غير شعري، مستوحيًا ذلك كما يبدو من المقولة العامة التي تقول: "كلّ شيء بدون الإيقاع هو شيء عادي من أشياء الحياة اليومية العابرة.

ويضيف الباحث إلى ذلك أنّ الوزن الشّعري لا يغدو عنصرًا شعريًا حتّى يخامر النّص الإيقاع وينسرب فيه، ومع ذلك ثمّة تساؤل يعتمل في النّفس وهو: كيف يتمّ ذلك؟وهذا ما سوف نحاول الإجابة عنه من خلال قراءتنا للكتاب.

يقرر الباحث في كتابه أنّ عنصر الإيقاع مفهومه يتصّل أساسًا بعنصر الزّمن في ديمومته التي لا تعرف الانقطاع وفي اتصاله وصيرورته ولا نهائيته"، ويضيف قائلاً: من هنا يكمن سرّ قوته وعظمته، فهو يبتلع كلّ شيء ويفترس كلّ حيّ" معللاً في ذلك "خوف الإنسان منه وفرحه به، رهبته ورغبته، انقطاعه واتصاله على حّد سواء" ومرد هذا فيما يبدو من وجهة نظر الباحث الفلسفية راجع إلى "أنّ الإنسان كائن له مبتدأ وله منتهى، محاط بظروفه القائمة ومحاصر بحواسه الخمس، ومسجون في قفص الطبيعة، مكبّل بقوانين المادة ودبق الطين اللازب".

وثمّة رؤية أخرى يضيفها وهو أنّ الإيقاع متصل أساسًا بالحالة الشّعورية حتّى انتهى به الأمر إلى التفريق بين الإيقاع والوزن مستعيضًا في ذلك بمقولة إليزابيث درو بقولها: "ليس الوزن إلاّ عنصرًا واحدًا من عناصر الإيقاع،والإيقاع يعني التّدفق أو الإنسياب، وهذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن وعلى الإحساس أكثر من التفعيلات".

ومن الأمور التي لاحظها الباحث في كتابه أنّ الإيقاع في إطار فن الشّعر يتخلله اللغة والموسيقى والصّور والأخيلة والكلمات والحروف، غير أنّ جميع الإيقاعات ترجع إلى عنصر الإيقاع المرتبط بالزّمن.

وعلى ضوء ذلك ثمّة سؤال مشروع يطرح نفسه وهو:ما هي خصائص الوزن والإيقاعوما مميزاتهما؟ ولعل هذا ما دعاه في الإجابة عن هذا التساؤل إلى الاستعانةبأستاذه محمّد الطرابلسي، قائلاً: "إنّ أوّل خصائص عنصر الوزن أنّخ خطّ أفقي يمتد من أوّل البيت أو السّطر الشّعري، وينتهي بنهايته التي عادةً ما تكون حرف روي".

غير أنّه بالإضافة إلى هذه الخاصية يضيف الباحث خاصية أخرى وهي أنّ الوزن "مكوّن من وحدات موسيقيّة متساوية تسمّى تفعيلات، والتكرار والرّتابة المتمثلان في التفاعيل الصّحيحة والبحور التامة في علم العروض".

وخلاصة ما يريد الباحث أن يؤكّد عليه هو أنّ الوزن "كميّة من التفاعيل العروضية المتجاورة والممتدة أفقيًا بين مطلع البيت أو السّطر الشّعري وآخره المقفى، ويمكن التمثل على ذلك بالشّكل التالي:

الوزن تفاعيل البحر وعروضه القافية

وعلى العكس من ذلك فإنّ الإيقاع "يشكّل خطًا عاموديًا يبدأ من مطلع القصيدة حتّى نهايتها، وبذلك فهو يخترق كلّ خطوطها الأفقية بما فيها خطّ الوزن ليتقاطع معها جميعًا في نقطة مركزيّة واحدة وهي جذر الفاعلية الإيقاعية لمجموع بنى القصيدة ومستوياتها".

ويعلّق الباحث على أنّ الإيقاع يجسّد خلقًا جديدًا متمازجًا بالفكر واللغة والرّموز والصّور والرّوح، غير أنّه عنصر خفي إضافة إلى ما فيه من مظاهر التكرار والرتابة والرنين والتقسيم المتقارب، ويضيف إلى أنّ الإيقاع لا يبين إلاّ في تمظهره الصّوتي الصّريح.

علاوة على ذلك انسرابه في بقية خطوط القصيدة وعناصرها، وعلاوة على ذلك خضوعه لعنصر الزّمن بتقسيمه إلى وحدات وعناصر متساوية أو متآلفة أو متكررة أو متضادة، وخضوعه أيضًا لقانون المادة وعناصرها ويتجسد ذلك من خلال آلة أو مادة خام موسيقية أو لغوية أو تشكيلية أو بدنية.

ننتقل الآن بعدما تحصّل لدينا تصوّر إلى مقدمة الكتاب الثانية، ونحن هنا في البداية نقف أمام تركيبة النّص الشّعريوهو ما يمكن تمثيلها على النحو الآتي:

1. بنية المضمون
2. بنية اللغة
3. بنية الإيقاع.

## بنية المضمون:

تتألف هذه البنية في النّص الشّعري من مجالين هما: المجال الفكري/الثقافي والمجال النّفسي العاطفي، ويرى الباحث أنّ المجال الفكري/الثقافي يتضح فيه كيف يبني الشّاعر موقفه الفكري ورؤيته الشّعرية مستعينًا في ذلك الأدوات والوسائط الفنية المنبثقة من طبيعة هذا المجال، ويتضح هذا فيما يراه متمثلة بـ الأسطورة والقناع والرّمز التاريخي بالإضافة إلى المورث الشّعبي كالحكايات والخرافات والأمثال والحكم.

ونصل الآن إلى في قراءتنا إلى نقطة شديدة الأهميّة ــ في نظري ــ تتعلّق بالمجال النّفسي العاطفي، ولهذا أراني مضطرًا إلى الإختزال والإستنتاج من مقدمة الباحث بأنّه يؤدي دورًا أساسيًا في العملية الشّعرية نظرًا لخفائه وتستره وراء عدد كبير من مستويات النّص الشّعري.

## بنية اللغة:

يُقسّم الباحث بنية اللغة في النّص الشّعري إلى مجالين هما:

1. **مجال الدّوال**
2. **مجال المدلولات**

## مجال الدّال:

وهو مجال يتصل بتقنية اللغة وقوانينها الخارجية الصّرفية والنّحوية والنّظميّة، ولعلّ سائلاً يقول كيف تتجلّى هذه الدّوال في البنية اللغوية وتظهر؟ والإجابة عن ذلك يقول الباحث إنّ هذه الدّوال تُفصح عن نفسها في إطار عدد من المظاهر الأسلوبية اللغوية كالتكرار والحذف والإضمار والتقديم والتأخير وغيرها من الصيغ والتراكيب.

## مجال المدلولات:

وهو المجال المرتبط مباشرة بطبيعة التخييل وطريقة عمله ودرجة فاعليته، لذلك يتخذ الباحث الصّورة الشّعرية محورًا أساسيًا له.

## بنية الإيقاع:

إنّ ما يهمنا الإشارة إليه بدقة هنا هو أنّ الباحث يُقسّم هذه البنية إلى مجالين هما: المجال الخارجي/الظاهري، ويقابله في الجهة الأخرى المجالالداخلي/الخفي وأنا أجاريه في ذلك، ولعلّ هذا يقودني إلى سؤال مشروع وهو: ما هي مقومات ومكونات بنية الإيقاع الخارجية والدّاخلية؟

يستند الباحث في ذلك أساسًا إلى رأي إليزابيث درو بأنّ الوزن الخارجي يتكون من بحور عروضية بالإضافة إلى التفاعيل، لكنه وبالمقابل يشكّل الوزن مرتكزًا إيقاعيًا في النّص، ولكن يثور هنا سؤال: ما طبيعة العلاقة بين مجالي بنية الإيقاع؟ ولعلّ الإجابة عن هذا السّؤال يكمن في قول الباحث بأنّ الإيقاع الخارجي تجسيد للدّاخل والإيقاع الظاهري كشف للباطن، ضمن علاقة من الجدل بين الخفاء والتجلي والحركة والسّكون والصّوت والصّمت.

وهنا يُضيف بأنّ النّص الشعري يرتكز على مجال الوزن، ولعلّي أرى خِلاف ذلك ويبدو ذلك بالإضافة إلى مجال الوزن الأسلوب المميز هو الذي يجعل من النّص شعرًا فضلاً عن أنّه يعطيه أبعادًا جماليًا.

ونأتي الآن إلى مجال الموسيقى الدّاخليّة، إذ تبدو إلي وكأنّها الأهم، "وذلك لأنّ هذا المجال الحاضر أكثر المجالات تعبيرًا عن مجال الوزن الغائب، وكأنّما هو امتداد له" وهذا ذاته ما يشير إليه الباحث، وهذا يقودنا إلى سؤال مشروع جدًا، وهو: مم تتشكّل الموسيقى الدّاخليّة؟

وللإجابة عن هذا السّؤال يبدو من المفيد أن نشير إلى قوله بـ أنّها متمثلة في القواعد المتباعدة، وأصوات الحروف بالإضافة إلى جرس الكلمات المتساوية الطّول والمتناغمة المقاطع والمنسجمة في الحروف.

ما أريد الوصول إليه هو أنّ الباحث يستعيض فكرته هذه ــ أي فكرة فلسفة الإيقاع ــ من مقولة الباحثة إليزابيث درو ــ كما سبق وأن أشرنا ذلك آنفًا ــ إذ تقول: "والإيقاع يعني التدفق، أو الإنسياب، وهذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن، وعلى الإحساس أكثر من التفعيلات"، ولا أدري ما الذي دفع الباحث إلى هذا التكرار.

وأخالني ألتقي والباحث ولا خِلاف حيث يقول: "العاطفة في بنية المضمون إيقاع خاص يزاوج بين الرّغبة والرّهبة، والشّجاعة والحذر، والأمل واليأس، والتذكر والحلم، والعذوبة والعذاب، والماضي والمستقبل، وكلّ ما من شأنه أن يكون عواطف متضاربة وهواجس متراكمة تنحصر في علاقة طرفيها المتضادين بين الحركة والسّكون".

وحقيفة ثانية يُطالعنا عليها الباحث فيما يخصّ المجال الفكري/الثقافي حيثُ يصطرع النّقيض بنقيضه كالشّك واليقين، والسّؤال بالحواب، والخطأ بالصّواب، والمرئي بـ اللامرئي، والواقع بالأسطورة.

وكما يشير إلى أنّ للصّيغ النّحوية والتراكيب اللغوية المتمثلة بظواهر التكرار أو الائتلاف والاختلاف لها دور في تشكيل وحدات موسيقيّة إيقاعية في النّص بالإضافة أنّها تُساعد على إبراز قانون الحركة والسّكون.

ننتقل الآن إلى علاقة البنى ومجالاتها بذاكرة النّص، ولعلّ السّؤال الذي يتبادر إلى الأذهان، هو: ما المقصود بـ "ذاكرة النّص" وكيف تتجلّى هذه الذاكرة في النّص؟

والنتيجة التي يصل إليها هذا السّؤال أو بالأحرى الباحث هي أنّ الذّاكرة تتكون من كلّ المكونات العامة المتصلة بحياة النّص وصاحبه، سواء في إطاره الاجتماعي البشري أو الكوني الوجودي.

وقد بلور هذه الرؤية مستندًا في ذلك على ما يسميه الألسنيون بـ "المرجع" في رصد مراتب الخطاب الثلاث في سياق الدّلالة اللغوية، والسّؤال الذي يطرح في هذا السّياق يتعلّق بمكونات المرجع.

وقد تكمن الإجابة في العرف والتقاليد والأفكار وأنماط الحياة والثقافة بالإضافة إلى اللغة والإيقاع والرؤى، وعلى ضوء ذلك لا بدّ أن نتساءل ما هي طبيعة العلاقة بين المرجع والذّات الشّاعرة؟

وتأسيسًا على ذلك يرى الباحث أنّ مكونات المرجع "تحاصر الذّات وتجبرها أن تدور في جاذبيته، وتبدع وفق قوانينه".

وعلى ضوء ذلك قسّم النّصوص الشّعرية إلى ثلاثة أقانيم[[2]](#footnote-2)\* يتصلّ كلّ أقنوم بوجه من تلك العلاقة بين حركة الذّات والمحيط / النّص والذّاكرة، والتي يمكن تمثيله على النحو الآتي:

* **النّص الإتباعيّ**
* **النّص الغنائي / الذّاتي**
* **النّص الدّرامي**

فـ النّص الاتباعي لا يعني بذلك النّص القديم فهو النّص الذي "قد يوجد اليوم وغدًا كما كان يوجد في الماضي، كما يمكن أن يوجد في أي مكان، دون أن يكون في الزّمن أو المكان معيار لجدته أو قدمه".

في حين أنّ النّص الغنائي / الذّاتي "هو النّص الشّعري الذي تتحرّك فيه الذّات الشّاعرة ضد حركة المحيط العام، وقوانينها الصّارمة" بالإضافة إلى أنّ خصائص هذا النّص "الاحتفال الواضح بالذّات، والتّغني بأشواقها وعواطفها، والارتماء بها في فضاءات من الخيال البعيدة المصاغ من عناصر الطبيعة وهمهمات الذّات الشّاعرة ولواعج النفس التي يسودها التذمر والشكوى من المجتمع والحياة كلّما تذكرت الذات لحظة اختراقها الصّدامية مع المحيط".

ويضيف الباحث ملاحظة حصيفة جدًا تبدو في غاية من الأهمية، وهي "أنّ النّص الغنائي يحكمه قانون الثنائية الازدواجية بين الذّات والمجتمع، وتلعب ظاهرة التضاد في البنى والمجالات دورًا أساسيًا في صياغة ذلك النّص".

أمّا بالنّسبة للنّص الدّراميّ فيه "ينكسر الصّوت الواحد المتغني بهموم الذّات الشّاعرة والمحلّق حولها، ليتداخل ويتقاطع مع أصوات أخرى في مساحة من الحوار الدّاخلي والخارجي، كما تنفتح ذاكرة النّص المتفجّرة على آفاق كثيرة ومتعددة من الثّقافات والمؤثرات والرّموز".

ونأتي الآن إلى الفصل الأوّل المعنون بـ "جدليّة السّكون المتحرّك: مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشّعر العربي" ويجب أن نشير هنا إلى أنّ الباحث يطرح ملاحظة حصيفة جدُا، وهي أنّ البنية الإيقاعية تعرضت إلى خلخلة ومراجعة واضطراب فضلاً عن اختلاف ملحوظ في الآراء والنّظريات التي سادت الدّراسات النقدية والفلسفية منذ عصر أرسطو حتّى اليوم.

ولعلّ مردّ ذلك كما يرى الغموض الذي تكتنفه النفس، ويضيف أنّ الإحساس ليس سوى جزء من أعماق غامضة أو معقدة التركيب في نفس المتلقي وبالتالي هذا الغموض والتعقيد ينطبق على الشّعر.

وليس معنى ذلك فقدان الرّوابط والقوانين في النّص الشّعري هذا من جهة، ومن جهة أخرى يؤدي الغموض وظيفة نفسية جمالية منظمة لدى المتلقي والباث على حدّ سواء.

ما أريد الوصول إليه هو أنّ الإيقاع يقوم بدور مركزي في هذه العملية الاتصالية الوظيفية، ومما يذكر هنا أنّ الباحث يستند في ذلك إلى رأي برجسون بالإضافة إلى رأي مصطفى سويف في كتابه المعنون بـ "الأسس النفسية للإبداع" بأنّه يساعد على تحطيم الفواصل بين شعورنا وشعور الفنان، فيتيح لنا الدّخول معه في عالم شعوري واحد".

ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أنّ الباحث طرح السّؤال الهام جدًا، ألا وهو: ما هو الإيقاع؟ ولم يفته أن يشير إلى فكرة تبدو أنّها بالغة الأهمية في أنّ "أيّة بنية إيقاعية تستمد خصائصها من تراثها اللغوي، الذي هو تعبير حي ومتجدد عن مخزون الحياة الخاصّة والعامة لمجتمع من المجتمعات"، غير أنّ الذي ينبغي الإنتباه إليه هنا هو أنّ هذه الفكرة مستوحاة من ت . س . إليوت عندما ربط اللغة الشّعرية بموسيقاها ولغة الكلام العامة المحيطة بها ربطًا وثيقًا.

ومن هذا المنطلق يرى الباحث أنّ مفهوم البنية الإيقاعيّة يتسع ليشمل مختلف أنواع الاستحابات المنتظمة (النّفسية، والعاطفية، والجسدية) التي تتم عبر مختلف حواس الإنسان الخمس، لا عبر حاسّة السمع وحدها.

إنّ هذه النتيجة التي انتهي إليها هذا التصور من منظور الباحث تقودنا إلى نوعينمن الإيقاع، ويكفينا هنا الإشارة إلى الإيقاع المستتر والواضح، والواقع أنّ ما ذهب إليه هو موجود في كلّ نص، وقد سبق كمال أبو ديب في كتابه الموسوم بـ "البنية الإيقاعية" في الإشارة إلى ذلك، وقبله ت . س . إليوت.

فالبنية الإيقاعية (الدّاخلية) المستترة تتصل بالجانب الخيالي وما تنطوي عليه من حركة النّفس ورغباتها، في حين أنّ البنية الإيقاعية (الخارجية) الواضحة هي البنية المدركة بالأذن بصفة خاصة.

والخلاصة التي يودّ تأكيدها الباحث هنا هي أنّ الإيقاع يعني "انتظام النّص الشّعري بجميع أجزائه في سياق كلّي"، ومن هنا يتبادر السّؤال الحاسم، وهو: كيف يتجلّى الانتظام في النّص الشّعري؟ وبالأحرى ماذا يقصد الباحث بالانتظام؟

وبالاعتماد على رأي الباحث نجيب أنّ الانتظام "يعني كلّ علاقات التكرار والموزاوجة والمفارقة والتوازي والتداخل والتنسيق والتآلف والتجانس".

ومن ثمّ يمكن القول "إنّ انتظام البنية الإيقاعيّة الواسعة بمجاليها الخارجي والدّاخليّ يحكمها قانون أساسي، يحكم في الوقت نفسه مختلف بنى النّص الرئيسية الثلاث: المضمون، اللغة، الإيقاع".

ومن الأمور التي لاحظها الباحث استنادًا طبعًا برأي برجسون أنّ الإيقاع في العمل الفني"امتداد للأعراض الجسميّة التي تُصاحب الإنفعال لدى الفنان" في محاولة منه للوصول إلى حالة من التوازن والتصالح والمواءمة، ينتظم في إطارها ذلك الصّراع وترتاح النّفس في لحظة سلام ولو مؤقتة.

ويضيف هنا إلى أنّ البنية الإيقاعية تأخذ صيغ تشكّلها وصور تنظيمها من عناصر الواقع والحياة المحيطين بالذّات الشّاعرة، وهناك جانب آخر بالغ الأهمية يتعلّق بـ إيقاع العصر الذي ينتمي إليه النّص، حيثُ يرى الباحثُ أنّه بالإمكان قراءة ذلك الإيقاع بالإضافة إلى تحديد زمنه.

غير أنّه بالإضافة إلى هذه يرى أنّ القصيدة العربيّة مرّت بثلاثة منعرجات كبرى بما فيها بنية الإيقاع الخارجي، ابتداءً من "القصيدة العمودية" وصولاً إلى شعر التفعيلة "الذي كسر بيت العمود الشّعري متخذًا من وحدته الجزئية (التفعيلة) لبنة لتركيب بنية موسيقية جديدة من الناحية الخارجية" انتهاءً بـ "قصيدة النّثر "التي تقرر الاستغناء عن تلك الوحدة الموسيقيّة الجزئية".

ومن الأمور التي يتعيّن الانتباه إليها أنّ الباحث يعتبر قصيدة النثر "نصّ شعري" لكونه يؤشّر تحولات البنية الإيقاعيّة في الشّعر العربي في مجاليها الخارجي والدّاخلي"، ولستُ بالضرورة أن أقرر إطلاق القول بذلك من غير تروٍ، وإنّما أخذُ بهذه الفكرة على أنّها خاطرة.

بعدما تحصّل لدينا تصوّر عن البنية الإيقاعية، ننتقل إلى الفصل الثاني المعنون بـ "النّص الشّعريّ الجديد في أبعاده التّواصليّة إيقاعيًا" ولكن من المهم أن نشير هنا إلى أنّ النّص الشعري المعني هو النّص النّثري أو ما اصطلح عليه بـ "قصيدة النّثر" كما أشرنا سابقًا.

ومما يذكر هنا أنّ الباحث يرى أنّ الشّكل الشعريّ لـ "قصيدة التراث العربيّة" "هو تعبير صادق لا عن المضمون الشّعري الخاص الذي يختلج فيه، بقدر ما هو تعبير عن أنماط الحياة العامة ومضامينها الاجتماعية والفكرية والجمالية" ولعلّي أجاريه في ذلك.

فهل احتفظت القصيدة العربيّة الجديدة بخصائص القصيدة الأم نفسها من النّاحية الإيقاعيّة، لكي تحرص على العلاقة التواصليّة ذاتها مع متلقيها؟

يعلّق الباحث على ذلك أنّ الأذن ظلّت تحتفظ بنصيبها في القصيدة الجديدة، نظرًا لانبناء إيقاعها الوزنيّ على نظام التفعيلة، إلاّ أنّه نظام مختلف عن نظام البيت، على الرّغم من كون التفعيلة هي الوحدة الموسيقيّة الأساسية في كلا النظامين، وهو اختلاف يجعل التفعيلة مرتبطة بحركة الذّات الشّاعرة وقرارها الدّاخلي الخاص في قصيدة التفعيلة.

ويضيف إلى أنّ "العلاقة التواصلية التي أنتجتها قصيدة التراث العربيّة غير قادرة على تلبية استجابات الجمهور المتلقي في عملية تواصله مع القصيدة الجديدة ذات الخصائص الإيقاعية واللغوية والمضمونية المتشابكة والعميقة".

وفي الإطار نفسه نرى الباحث يدعم فكرته هذه برأي محمد النّويهي في كتابه قضية الشّعر الجديد، قائلاً: "إنّ العلاقة التواصلية مع ما بعد قصيدة التفعيلة، علاقة إشكالية متميزة، حين راحت قصيدة النثر تطغى تدريجيًا على مساحات الشّعر العربي الحديث، ابتداءً من تفاقم نشرها في الصّحافة العربيّة أوّل الأمر، وانتهاءً بتحويلها إلى نصّ جماهيري مسموع حين كثر شعرائها".

ولعلّي أرى خلاف ذلك، ولا أدري إذا كان هناك ثمّة مبرر للباحث لمثل هذا النقل دون الاستناد إلى دليل إحصائي، فلا أعتقد ذلك وإلاّ كانت المسألة ضربًا من التعميم.

وتأكيدًا لرأي سوزارن برنار يرى الباحث أنّ "قصيدة النّثر حالة انقلابيّة متمردة" بالإضافة إلى أنّها "إعلان عن روح فردية تعيش صراعًا ضد المبادئ السلطوية للكلاسيكيّة".

ويوسع الباحث ملاحظته المذكورة فائلاً: "إنّ لكلّ عصرٍ، بل لكلّ مرحلة من مراحل التاريخ البشري لدى كلّ أمّة، شكلاً فنيًا أو جنسًا أدبيًا طاغيًا ومسيطرًا".

وعلى ضوء هذه الفكرة يرى أنّ القصيدة الموزونة عمودية كانت أم تفعيلية، في مأزق، "وفي المقابل جعل قصيدة النثر في انتشارها الكاسح تتحمل مسؤولية التعبير عن الفضاءات الشّاغرة التي خلّفتها الانسحابات التدريجية للقصيدة الموزونة في حياتنا".

وعلاوة على هذا كلّه يضيف أنّ مستقبل الشّعر العربي مرهون بمستقبل قصيدة النثر، مستندًا في ذلك على رأي الناقد إحسان عبّاس الذي تنبئ بمزاولة هذا الشّكل وانتهاء النّظم الشّعريّ، وتجدر الإشارة إلى أنّ هذا الرأي صدر عام 1996م في مقابلة أجرتها مجلة الوسط التي تصدر في لندن، ولذلك لا أوافق الباحث في قوله.

وحقّ لي الاستغراب من ناقد حصيف أن يتنبئ مثل هذا القول، فزمام الأمر متروك إلى حدّ كبير إلى مدى تقبّل جمهور المتلقين لهذه القصيدة وإلى مدى فاعليتها في السّاحة الأدبيّة والنقديّة.

وإذا انتقلنا إلى الفصل الثالث المعنون بـ "مسألة الإيقاع الشّعريّ" يجد القارئ الكريم حديثًا عن قيمة كتاب "موسيقى الشّعر العربي" وأهميته لشكري عيّاد، قائلاً: "إنّ البحث العلمي في الإيقاع واحدًا من أهم المفاتيح ارتباطًا بالنقد الأدبي وأكثر أدوات تحليل الخطاب الشّعريّ طرافة وأشدها تماهيًا مع لغة النّص وتقاطعًا مع مستوياته وأبنيته التكوينية المختلفة".

ويضيف إلى أنّ ظاهرة الإيقاع الدّاخلي قد غدت إشكالية نقدية في القصيدة العربيّة الحديثة؛ "نظرًا للتباين الشّديد والواضح بين النقاد العرب المعاصرين في النّظر إلى هذه الظاهرة".

ووفق هذا التصور قسّم النقاد إلى فريقين يمكن تمثيله على النحو الآتي:

* المنكرون: يعتبر الحديث عنها ضربًا من الهوس وملاحقة الأشباح.
* المؤيدون: يؤمن بهذه الظاهرة ويدافع عنها ويتحسسها في القصيدة.

يخلص من ذلك إلى أنّ التفكير النقديّ الحديث تجاوز إلى ما هو أبعد، بحيثراح هذا النقد يفتش عن الطرق والوسائل؛ لكي يوسّع بها مفهوم الإيقاع من أجل أن يشمل كثيرًا من الأنظمة غير السمعية كانتظام الألوان وتراسل الحواس وإيقاع الكتابة والفراغ، والإيقاع الدّاخلي هي من مستلزمات القصيدة الحديثة بما فيها قصيدة النثر.

ولذا نرى الباحث يلجأ إلى ضرب مثال على بيت لامرئ القيس القائل:

**"مـكـــــرٍ مِـفـرٍّ مُـقْـبـلٍ مُـدْبـــــرٍ مَـــــــــعًـا كَجلمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السّيلُ مِنْ عَلِ"**

وعليه يحدد الإيقاع الخارجي المتمثل بـ وزن بحر الطويل وقافية اللام ذات الرّوي المكسور، فتحديد الإيقاع هنا مسألة في غاية الوضوح والتجلي.

في حين تحديد الإيقاع الدّاخليّ "فمسألة أكثر خفاءً وانبثاثًا في نسيج البيت على جميع مستويات الأبنية فيه لغويًا ودلاليًا، وتركيبًا وتصويرًا، عاطفةً وتفكيرًا".

فأوّل ملاحظة خافية يمكن استجلاؤها على مستوى جرس الحروف مثلاً، ذلك الاستهلال الميمي اللافت، الذي يؤسس وثبات جميع المفردات الخمس في صدر البيت، وهو استهلال رغم تشابهه الصّوتي، يبدو مختلفًا في تنوع حركاته بين الكسر والضّم والفتح.

"والذي يلفت الانتباه إلى اشتغال جميع المفردات بظاهرة التنوين، بحيث تمثل عنصر محاصرة لصوت الرّاء، قبل أن ينطلق منقذفًا من مظهر التنوين في نهاية كلمة صخر، مسابقًا كلمة جلمود قبله.

الأمر الذي يجعل صورة الصّخرة المنقذفة في سيل من أعلى الجبل شكل السهم المنطلق من قوسه، وهو ما يجسد حركة الفرس في انطلاقه نجو فريسته بعد مطاردتها ومحاصرتها تمامًا" وللتوسّع انظر إلى تحليل الباحث لهذا البيت، ولا أرى أي داعٍ لنقله حرفيًا.

وتأكيدًا على ذلك يورد الباحث رأي الجاحظ في ربطه بين حكمة العرب والوزن، وذلك في قوله: "لو حوّلت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن"، وهذا ما دعاه إلى الاستنتاج بـ "الإلحاح على الاقتران بين الشّعر والإيقاع في الذّائقة العربيّة".

نصل الآن إلى نقطة تبدو أنّها شديدة الحساسية والأهميّة بدعوة الباحث إلى بديل جذري لعروض الخليل، معللاً بذلك قوله: بأنّ البيئة الصّحراوية وما يحيط بالجزيرة العربية من بحار، وما يتناثر فيها من خيام وجمال، تُمثلّ ركائز الحياة فيها، لا تستطيع أن تنتج اليوم مصطلحات يمكنها أن تستوعب حركة الإيقاع في القصيدة الشّعريّة الجديدة".

ويضيف قائلاً "إنّ لكلّ نص شعري إيقاعه الخاص" وتبعًا لذلك يقسّم الإيقاع الشّعري داخل النّص إلى إيقاع الصّورة وإيقاع الكلمة، وإيقاع الجرس الصوتي، وإيقاع البناء، وإيقاع اللغة، وإيقاع الجملة بالإضافة إلى إيقاعي الفكرة والون وعلاوة على ذلك إيقاع اللون والحرف والحركة، وإيقاع الفراغ وتشكيله أو علاقة بياض الورقة بسواد الكتابة.

وإلى جانب ذلك يرى الباحث أنّ من المهم ربط الإيقاع الشّعري ومعناه في التجربة الشّعرية العربيّة ــ كـ الرّبط بين الصّوت والمعنى ــ والفكرة هذه بحدّ ذاتها مستوحاة بحرفيتها من ج . س فريزر، وفاليري، وإدجار ألن بو.

غير أنّ الحقّ يُقال أنّ الباحث أشار إلى أنّ هذه الفكرة لم يغفل عنها النقاد العرب كالجاحظ والقرطاجني في ربطهما بين الإيقاع والمعنى.

وغاية القول وخلاصته أنّ الإيقاع مصطلح حديث نسبيًا في الثقافة العربية، إذ ما نظرنا إلى علاقته المباشرة بالشّعر، فقد وضع المصطلح أصلاً لكي يستخدم في مجال الموسيقى، ولم يزل كذلك حتّى اليوم، وكان أوّل اتصال له بالشّعر من خلال الغناء أو الشّعر المُغنّى.

ويأتي بعد ذلك الفصل الرّابع المعنون بـالسّؤالبـ"كيف يبني شاعر الظّل عالمه الشّعريّ إيقاعيًا؟ متخذًا الشّاعر السّعودي علي بافقيه نموذجًا، وهنا نسأل: ما المقصود بـ شاعر الظل؟

وجدير بالذّكر أنّ شاعر الظلّ الذي يقصده الباحث هو الشاعر الذي "يتعاطى الشّعر بعيدًا عن الأضواء، بعيدًا ضغوط المناسبات، وبهرج الشّهرة والإعلام".

وقد حاول الباحث ربط هذه الظاهرة بالجانب الإيقاعي من تجربة الشّاعر، ومن ثم درس الملامح الفنية في مجموعته الشعرية الموسومة بـ "جلال الأشجار"، وقسّمها إلى قسمين معنونين، هما:

* قسم جامع البيان: حيثُ تطرّق إلى مسائل عتبات النّص، والصّورة الشّعرية، والهمّ الإبداعي.
* قسم جامع الإيقاع: حيثُ درس شمولية البنية الإيقاعية، وتنوع أشكالها، واجتماع هذه الأشكال وتفاعلها في النّص الواحد.

لقد كان منطلق الباحث في دراسته للعتبات مندرجة على ثلاثة أشكال، وهي: إهداء الشّاعر مجموعته الشّعرية، واختيار عنوانها الدّال، والاستهلال.

وقد توصّل الباحث إلى نتيجة مفادها أنّ العتبات النّصية تمثل التربة التي تغذي بقية العناصر الفنية، ومنها الصّورة الشّعرية بالدّلالات الحيّة العميقة بالإضافة إلى أنّها مفتاح يمكن استخدامه للكشف عواملها الرمزية والنفسية المغلقة.

ننتقل الآن للنظر في شأن "جامع الإيقاع" وهو المهم، فـ يرى الباحثُ أنّ البنية الإيقاعيّة في تجربة الشّاعر علي بافقيه تتميّز بالشّموليّة وتنوع الأشكال الإيقاعيّة البيتي والتفعيلي والنّثري، على نحو ما نجده في قوله:

**دهــــورًا أطــــاولــها عــــريـــهـــــا ويتلفني هـجرهـــا والوصـــالْ**

**دهـــــــــورًا أؤلــــبـــــه جـــمــــرهـــــا ليحْثُو فـي راحتيها المحـــالْ**

**عــلــى كـــتفيها تحــطّ الطّيــــــور وَفــي دمها يـزهــر الـبرتقـــالْ**

أمّا بنية الشّكل التّفعيليّ فقد تعامل الشّاعر معها بالحيوية والخصوبة، إذ لم تكن وحدة التفعيلة تمثل سياق هذه البنية وملامحها الإيقاعية، بل صار تنويع السّياق التفعيلي أو إدخال المفاصل الإيقاعيّة حذفًا وإضافة على نظام التفعيلة الواحدة، وللتمثيل على ذلك يورد الباحث مقطعًا من قصيدة "عروة بن الورد" الذي يمتزج فيه وزنًا المتدارك والمتقارب:

**"رسولُ الخليفة يهمسُ في أذن عروة:**

**شيخنا يطلبُ اليوم سيفك/حرفكْ**

**هيا معي**

**فالجفان**

**ممرعة**

**والدنان**

**مترعة**

**وعروة حدّق في وجهه ألف عام".**

فالسّطران الأوّل والأخير يتهاديان إيقاعيًا على وزن تفعيلة المتقارب (فعولن) ويحصران بين قوسيهما وبنيتهما ذات الطبيعة السّردية فضاءً إيقاعيًا آخر يمثله وزن تفعيلة المتدارك (فاعلن).

لذلك جاءت وحداته التفعيلية متقطعة، وسياقه الموسيقي راقصًا، وقوافيه متوازية "فالجفان/ممرعة، والدنان مترعة"؛ لأجل تجسيد نغمة التطريب ودلالة الترغيب التي يتضمنها الفضاء الحواري على لسان رسول الخليفة إلى الشاعر المتمرد عروة بن الورد.

وما التّحول الإيقاعي والعودة بعد هذا الفضاء إلى وزن المتقارب السّردي إلاّ تعبير عن صمت عروة المطلق وعدم رغبته في مواصلة الحوار أو الرّد على صاحبه، أي رفضه عرض الترغيب وعدم انسجامه النّفسي مع نغمة التطريب التي يمثلها إيقاع المتدارك الرّاقص.

بقي أن أقول في ختام هذه الوقفة أن تجربة الشّاعر علي بافقيه تميّزت بسمة التنوع والتقاطع والمزج بين الأشكال الوزنية والإيقاعية الثلاثة (البيت + التفعيلة + النثر) في بنية النّص الشّعري الواحد.

وبمرونة ملحوظة يرى الباحث أنّ الشاعر عبّر عن تلك الحالات الشّعرية المتشابكة في إطار بنية إيقاعية متشابكة مكونة من الأشكال الوزنية الثلاثة مبتدئًا الشاعر نصّه بالشكل التفعيلي مشخصًا مرارة الواقع وتوتر اللحظة الرّاهنة، قائلاً:

**مرٌّ هو الماء**

**قابلة للبكاء الأصابع**

**بعض الأحبّة يضطربون**

**وبعض الأحبّة يضطربون**

**وقلبي**

**على سعفة تتأرجّح**

**ريح تشقّ نداة**

**دم مثل خيط ينزّ**

**وطاعنة في الفلاة المطايا".**

إنّ الذّات الشّاعر وهي تقف هنا في اللحظة الرّاهنة على حدّ الخنجر المسنون، تعاني مرارة الواقع، لا تمتلك إلاّ التلفت صوب ذاكرة الماضي منطلقة من مرارة الماء نفسها، حين راحت تبحث عن الماء في إطار الذّاكرة الجمعية ــ طاعنة في الفلاة المطايا ــ وهنا تأخذ هذه الذاكرة شكلها التعبيري والموسيقي المناسب المتمثل في في وزن البيت:

ثــــلاثــون بـــــــــــــرّا والــنــيــاق تــشــقـــقـــتْ حـواصـلـها، والـــــرّمـــل يــزقــــو ويــرتــــدُّ

ثلاثون. هل خاط الخليط حبالـهــم أصابع؟ هل نالتْ على يدها نجدُ؟

دمـًا في دمي نالتْ وفي كلّ مــرّة أعــاقــرها نــفــسي يــعــاقــرنــي الــوعـــــدُ

ثمّ تنتقل الذّات الشّاعرة انطلاقة قوية نحو فضاء شعري حر من قيود الوزن الخارجية، قائلة:

**"الحبر يسيرُ في البراري عاريًا من أوراقه**

**والحاء تنضو حليها وحـيـدة مـثـل الـحـرام".**

## الـخـاتـمـة:

وأخيرًا فإنّني أستميح القارئ والباحث بعض المآخذ في الكتاب ضمن ذوقنا وحدود أفقنا وتفكيرنا، فأوّل ما يلفت النّظر في هذا الكتاب هو التكرار والاستطراد فضلاً عن أنّه ينتقل من حديث إلى آخر ثمّ العودة إلى ما أسلف.

ويجدر بي أن أنوه هنا إلى إعتماده في التطبيق على نموذجين من الشّعر القديم والحديث، ومن المهم أن نشير هنا إلى أنّ الباحث اعتمد على بيت واحد لامرئ القيس بالإضافة مجموعة واحدة من الشّعر الحديث تطبيقًا على الظاهرة الإيقاعية، فحبذا لو أنّه استزاد في ذلك، وهو الذي يعلم أنّ ذلك لا يعفيه البتّة من الرّجوع إلى قصائد الشّعراء الآخرين.

لقد كان حريًا بالباحث في الفصل الرّابع الذي هو بالأساس تطبيقًا على الظاهرة الإيقاعيّة أن يتوسّع في ذلك وخاصة في الشّق الثاني من هذا الفصل الموسوم بـ جامع الإيقاع، لذلك لا أرى حاجة في الحديث عن الشّق الأول الموسوم بـ "جامع البيان" طالما لا يخدم الموضوع الرئيس أضف إلى ذلك أنّه لا يمت بصلة له.

ولعلّي أضيف غموض الفكرة في البداية، فقد عمد إلى منهجية تبدو أنّها ملبسة ومبهمة في البداية تستند إلى أسس فلسفية جدلية في فهم وتفسير الإيقاع الشّعري، لكن سرعان ما ينجلي هذا الغموض عند التطبيق.

ويتبيّن بعد النّظر في "فلسفة الإيقاع في الشّعر العربي" وتمحيص فصوله وتلخيصها أنّها دراسةٌ بنى عليها الباحثُ بعد ذلك عددًا من الدّراسات والأبحاث، والشّيء يذكر بالشيء يذكر أنّ هذه الدراسة ليست الأولى من نوعها، فقد كان كمال أبو ديب من الأوائل الذين نادوا بدراسة الإيقاع على نحو مغاير لموسيقى وعروض الخليل.

أمّا المنهج الذي درس به الباحث فقد حقق في نظري قَصَبَ السّبق في تفرّده للعنوان واستثمار هذه الظاهرة المستندة على علمي النّفس والاجتماع ومستندًا في ذلك إلى المنهج التاريخي أحيانًا في خدمة هذه الدّراسة.

بالإضافة إلى ذلك كلّه الخروج عن النّمط التقليدي في دراسة البنية الإيقاعية؛ إذ إنّ المنهج الذي اعتمده في تفسير الإيقاع الشّعري قد أخرجه من التقيد بالنّمط التقليدي والتعليلية الجاهزة، وهذا تطلب منه البحث والتقصي بإعمال الفكر لطرح المشكلات، ونبش النصوص للبحث والتنقيب عن الأصوات المستترة والوقوف عندها وقفة طويلة ومتأنية، وهو ركيزة من ركائز فلسفته في دراسة الإيقاع الشّعري عن طريق ربطه بالحالة الشّعورية أو التجربة الشّعريّة.

إنّ الفكرة التي لفت إليها الباحث في كتابه أنّ الإيقاع لا ينحصر في تقنية الوزن التي تستند عليها قصيدتا العمود والتفعيلة، بل تعدّاها إلى ما يُسمّى قصيدة النثر.

والقارئ مدعو إلى مراجعة الكتاب ليرى فيه المزيد، ولا يسعني إلاّ إزجاء الشّكر للباحث على عظيم جهده وما قدّمه للمكتبة العربية من زاد فكري وفلسفي، نسأل الله أن ينفع به.

**المحتويات**

[**الـمـقـدمـة: 4**](#_Toc500661072)

[**بنية المضمون: 7**](#_Toc500661073)

[**بنية اللغة: 8**](#_Toc500661074)

[**مجال الدّال: 8**](#_Toc500661075)

[**مجال المدلولات: 8**](#_Toc500661076)

[**بنية الإيقاع: 8**](#_Toc500661077)

[**الـخـاتـمـة: 21**](#_Toc500661078)

1. \***مــلاحـــظــة**:

   ليست كلّ الأسئلة المطروحة في هذا العرض موجودة في الكتاب، وأعترف أنّ هذه الأسئلة قد جئت بها نتيجة قراءتي للكتاب، ولا أدري مدى دقّتي في استخلاصها، فمن حقّي كـ قارئ أن أتساءل عمّ أشكل في قرارة نفسي من قراءة، بالإضافة أنني قمت بالإجابة عن هذه الأسئلة بناء على ما ورد في الكتاب، وتجدر الإشارة أيضًا أنني أدخلت في هذا التلخيص بعض التشذيب والحذف مع تطعيمها ببعض الإضافات والتي لم ترد في الكتاب، فكان الحاصل تلخيصًا غير أمينًا للنّص، أتحمّل كامل المسؤولية في ما يمكن أن يكون إنزياحًا عن المقصود.

   كثرت المقالات التي أولت كتب علوي الهاشمي بعامة، وكتاب "فلسفة الإيقاع" بخاصة في الجرائد، لكن العديد بل جلّ هذه المقالات ما زالت غير كافية، لم تتجاوز في رأيي التوصيف والإجمال، والتي يمكن تمثيلها على النحو الآتي:

   مقالة بتاريخ 29 ـ 10 ـ 2006م في جريدة الدستور الأردنية للكاتب عمر أبو الهيجاء، معنونة بـ "علوي الهاشمي: يظل سرّ من أسرار الشّعر وقضاياه"

   مقالة بتاريخ 15 ـ 9 ـ 2007م في جريدة الحياة السّعودية للكاتب عايد إسماعيل معنونة بـ "علوي الهاشمي في دراسة شاملة: الإيقاع بوصفه انعكاسًا لحركة الذات المبدعة".

   مقالة منشورة بتاريخ 24 ـ 3 ـ 2008م للكاتب حسين جلعاد، في جريدة أكتوبر.

   مقالة للكاتب محمد علي شمس الدّين معنونة بـ "محارة تصدح فيها كلّ موسيقى العالم" منشورة على الشبكة العنكبوتية، وللاطلاع يمكنك الدّخول إلى هذا الرابط: http://www.jehat.com/ar/KhuthAlketab/2008/Pages/3-6-2008-1.aspx [↑](#footnote-ref-1)
2. \*يبدو أنّ الباحث يستعيض بفكرته هذه من الثقافة المسيحية، فالأقنوم هو كائن حقيقي له شخصيته الخاصة به، وله إرادة، لكنّه واحد في الجوهر والطبيعة مع الأقنومين الآخرين بغير انفصال، فالأقانيم الثلاثة هي الأب المتمثل بـ الله من حيث الجوهر وهو الأصل من حيث الأقنوم، والأقنوم الثاني هو الابن المتمثل بـ الله من حيث الجوهر وهو المولود من حيث الأقنوم، والأقنوم الثالث هو الروح القدس هو الله من حيث الجوهر وهو المنبثق من حيث الأقنوم. [↑](#footnote-ref-2)