

قراءة إيقاعية في قصيدة (الله والذات) للشاعر محمود حسن إسماعيل

المدرس المساعد

معتز قصي ياسين

جامعة البصرة - مركز دراسات البصرة والخليج العربي

الخلاصة :

تتناول الدراسة الإيقاع الشعري بوصفه أحد وجوه الكشف عن المحتوى للدلالي للنص الشعري، واهم عناصر البناء الإيقاعي هي المقاطع والنبر والتنغيم والتي يمكن من خلالها معرفة مدى الانسجام والتماثل المتحقق بين البناء الدلالي والإيقاعي، وقد تم اختيار قصيدة (الله والذات) للشاعر محمود حسن إسماعيل بمثابة عينة يمكن من خلالها معرفة الإبعاد الإيقاعية للتجربة الشعرية التي تحملها القصيدة حيث تقدم أبعاد رؤية ذاتية، إنها المناجاة التي تصاحبها انفعالات الندم والخوف والتي تمثل لحظات من الخضوع والاستسلام، تلك هي الصورة الشعرية التي تسيطر على القصيدة من بدايتها حتى نهايتها، وقد استطاعت عناصر البناء الإيقاعي في تجسيد تلك المعاناة الشعرية وتمثيلها لأبعاد المحتوى الدلالي للنص.

Abstract

The study rhythm poetic as one of the faces detected for the content of the semantic of the text poetic, the most important construction elements of rhythm are the sections and number and toning, and by which the knowledge of the harmony and uniformity achieved between the construction of semantic and rhythm were selected poem of god, the self of the poet mahmoud hassan ismail sample shows through which knowledge deportation rhythmic experiment poetic carried by the poem, providing the dimensions of vision of self-standard dimensions, it is intimacy that are accompanied by emotions of regret and fear that represent moments of submission and surrender, that is the poetic image, which controls the poem

from beginning to end, was able to construction elements of rhythm in the embodiment of those suffering and poetic representation of the dimensions of the semantic content of the text.

المقدمة :

الإيقاع ظاهرة طبيعية في الأشياء وفي الفنون الأخرى كالرسم والموسيقى، بل يمكن القول بمعناه العام خاصية جوهرية في الحياة بمظاهرها المختلفة كونه يمثل تنظيماً لتلك الظواهر، فليس ثمة مظهر يمكن أن يتخلى عن نظامه الخاص الذي يؤدي وظائفه بالشكل الصحيح، بهذا المعنى يصبح الإيقاع خاصية جوهرية في الشعر كون الشعر وسيلة تعبير إنسانية، وهذه الخاصية ناتجة في الحقيقة عن طبيعة التجربة الشعرية ذاتها، تلك التجربة الحسية التي تحتاج إلى وسائل حسية لتجسيدها وتوصيلها؛ بهذا الفهم أردنا أن نطبق مفهوم الإيقاع على شاعر من شعراء مدرسة أبولو الشعرية وهو الشاعر محمود حسن إسماعيل عبر قراءة إيقاعية لقصيدة (الله والذات) باعتبار أن الإيقاع يمثل أحد أهم عناصر إنتاج الدلالة في النص الشعري، حيث تقوم القراءة على تحديد مستوى التماثل والانسجام المتحقق بين المحتوى الدلالي والبناء الإيقاعي للقصيدة.

بناءً على هذا التوصيف جاء البحث على قسمين الأول هو التمهيد حيث عرضنا فيه مفهوم الإيقاع لغة واصطلاحاً ثم عرجنا بعد ذلك على بيان عناصر البنية الإيقاعية وهي (المقاطع والنبر والتنغيم) ودورها في الكشف عن مدى الترابط والانسجام بين المضمون والبناء الإيقاعي للقصيدة، أما القسم الثاني فقد تناولنا فيه تحليلاً لقصيدة الله والذات من خلال الوقوف على عناصر البنية الإيقاعية الثلاث، حيث جاءت عناصر البنية الإيقاعية الثلاث لتؤكد على أن القصيدة تسيطر عليها صورة واحدة من بدايتها حتى نهايتها وهي التي انعكست على الإيقاع البطيء في القصيدة، وهو ما يتناسب مع طبيعة التجربة الشعرية التي تحملها القصيدة حيث تقدم أبعاد رؤية ذاتية موحدة الأبعاد، إنها المناجاة التي تصاحبها انفعالات الندم والخوف التي تمثل لحظات من الخضوع والاستسلام، تلك هي الصورة الشعرية التي تسيطر على القصيدة من بدايتها حتى نهايتها، وهي الصورة التي تمثل إلحاحاً حقيقياً على رؤية الشاعر في هذه الفترة المتأخرة من حياته، وقد انتهت الدراسة بخاتمة تلتها قصيدة الشاعر كاملة منقولة من الأعمال الشعرية الكاملة، إضافة إلى المصادر والمراجع التي اعتمد عليها البحث، وأخيراً مهما يكن من أمر فهي قراءة تعبر عن رأي اجتهد فيه صاحبه فإن كان

عليه مؤاخذات فاني قد بذلت ما أستطيعه وإن كان فيها من الخير فاحمد الله تعالى على ذلك والله اسأل أن يوفق الجميع لما فيه خدمة اللغة العربية وآدابها.

القسم الأول: التمهيد

نظرا لأهمية تحديد المصطلحات في أية دراسة علمية، وتوضيحا لمصطلح الإيقاع وهو- عماد هذه الدراسة- بغية الوقوف على بيان معناه ودلالته ، لا بد لنا من أن نبدأ بمناقشته، حتى ننتقل به على بيئة ووضوح.

الإيقاع :

الإيقاع لغة كما جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة (وقع) قوله: ((والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها)). (١)

أما اصطلاحا فنجد أن رؤية القدماء لمصطلح الإيقاع تنحو نحوا موسيقيا ، فقد عرّف الفارابي الإيقاع على أنه ((النقلة على النغم في أزمنة محددة المقادير)) (٢) كما نظر إليه ابن سينا ((بأنه الأزمنة المتخللة بين النغم والنقرات المنتقل بعضها إلى بعض وينظر في حال وزنها وخرجها عن الوزن، والغاية منها جميعا صنعة اللحن)) (٣)، وعلى أية حال فقد يلتقي الإيقاع الشعري والموسيقي في بعض الأسس أو أكثر، ولكنهما قد يختلفان في درجة التجريد ونظام الدلالة. وإذا عدنا إلى المحدثين والمعاصرين نجدهم يتعرضون لمسألة الإيقاع، فمثلا يعرف الدكتور محمد مندور الإيقاع بأنه ((عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة)) (٤) كما عرّفه كمال أبو ديب بقوله: ((ينشأ الإيقاع... من تكرار ظاهرة صوتية على مسافات معينة وبطبيعة مغايرة للظواهر الصوتية الأخرى في النص، وهو ينشأ غالباً من تفاعل عنصرين متمايزين)) (٥) وحدّده سيد البحر اوي بأنه ((نظام من الأصوات يتركب منها، وعلى نظامها الأول الذي تنتظم فيه في اللغة العادية. وهو في الحقيقة نظام كبير وواسع يشمل في إطاره مجموعة من الأنظمة الصغرى، فكل عنصر من عناصره يشكل نظاماً فرعياً، وتتساعد هذه الأنظمة الفرعية لتشكّل في النهاية النظام الإيقاعي العام لشكل القصيدة، والذي يتجادل مع أنظمة أخرى لغوية وغير لغوية من أجل تشكيل بنية القصيدة ككل)). (٦)

ونستنتج من ذلك أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد، ولاشك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة وأن كان الشعر في كل لغة يبرز واحداً

من هذه الخصائص يكون تنظيمها أساس إيقاعه ((فنجد بعض اللغات مثلا تعتمد على كم المقاطع أساسا ويسمى إيقاعها في هذه الحالة إيقاعا كميا ونجد أخرى تعتمد على النبر أساسا ويسمى إيقاعها في هذه الحالة إيقاعا كينيا أو نبريا)) (٧) ويمكننا القول إذن إن هذه الخصائص الصوتية إمكانات قائمة في كل اللغات وان تنظيمها هو الذي يخلق الإيقاع في الشعر ولذلك أعتاد دارسوا الإيقاع المحذون(٨) أن يستخلصوا من تلك الخصائص الصوتية ثلاث صفات عدوها عناصر الإيقاع الشعري ، وهذه العناصر هي :

١. المقطع :

ينشأ النسق المقطعي من خلال المغايرة والانتظام بين الأصوات فهو ((مجموعة من الأصوات تمثل قاعدتين تحصران بينهما قمة))(٩) ومن ثم فإن ((الحد المقطعي يوجد حيث يكون الانتقال من صوت أكثر انغلاقا إلى صوت أكثر انفتاحا))(١٠)

ويذهب أغلب الباحثين (١١) على أن اللغة العربية تستعمل ثلاثة أنواع من المقاطع هي:

١. المقطع القصير ويرمز له (ب) ويتكون من صامت+صائت قصير.
 ٢. المقطع الطويل ويرمز له (-) ويتكون من صامت +صائت قصير+صامت.
 ٣. المقطع الزائد الطول ويرمز له (ب - °) صامت+صائت طويل+صامت.
- والملاحظ من التقسيم أعلاه للمقاطع أن كل متحرك هو بداية للمقطع فالمقطع القصير (ب) والمقطع الطويل (-) هما الأوسع انتشاراً في النص الشعري إذ أن ((المقطع الطويل المفتوح (لا- ما) يمكن أن يقصر في النطق دون أن تتغير دلالة الكلمة التي يدخل فيها بينما المقطع الطويل المغلق (من - عن) لا يمكن تقصيره لأن الحرف الصائت فيه تقصير بطبيعته))(١٢) أما المقطعان الأخيران المقطع الطويل المغلق والمقطع الزائد الطول فيكونان عند الوقف أو التقاء الساكنين ، وفي غلبة المقاطع الطويلة بنوعها توليد للسكونية بين ما تجسده البنية الإيقاعية وما تجسده المكونات الدلالية، وفي غلبة المقاطع القصيرة إحياء بالسرعة ((وحقيقة السرعة قلة تخلل السكون للحركات))(١٣).

إن التحديد السابق لأنواع المقاطع لا يعنى أنها مجرد افتراضات نظرية كمية خالية من الدلالة ، فكل مكون إيقاعي سواء أكان كمياً (كالمقاطع) أم كينياً (كالنبر والتنغيم) يحمل رصيذاً من الدلالة ((فصورة البحر الصوتية سواء قولت بالتفاعيل ، أو الحركات والسكنات أو بالمقاطع الصوتية صورة مجردة تكتسي لحما ودما عندما يصاغ الشعر على أوزانها))(١٤) كما إن دلالة المقاطع تتوقف

على طبيعة الموضوع الذي تحمله بنية النص من ناحية ، وعلى الحالات الشعورية والنفسية من ناحية فلا توجد دلالة ثابتة لكل مقطع؛ لأن دلالة المقطع تتشكل وفق تظافره مع المقاطع الأخرى ووفق تتابع المقاطع في السياق الكلي للنص ولا توجد دلالة منعزلة في سياق((١٥)؛ لأن المقطع منفرداً خارج نطاق الدلالة ، وليست له دلالة خاصة .

٢. النبر:

يشير مصطلح النبر إلى ((نطق مقطع من مقاطع الكلمة بصورة أوضح وأجلى نسبياً من بقية المقاطع التي تجاوره)) (١٦) فليس النبر إلا شدة في الصوت أو ارتفاع فيه وتلك الشدة أو الارتفاع تتوقف على نسبة ضغط الهواء المندفح من الرئتين إذ يرتبط النبر بالشدة والمدة والدرجة أحيانا (١٧) ومن ثم ((تتفاوت درجات النبر تبعاً لاستمرارية جهاز النطق وثباته على وضع نسبي معين عند إنتاج حركة ما، وهو ما تتفاوت به الحركات طولاً وقصراً)). (١٨)

إن النبر نظام بين مجموعة من الأصوات تتجسد لإبراز المحتوى الدلالي تُدرك من خلال الحس فتخضع للوصف، فالشاعر يوزع الدلالة التي يريد التعبير عنها على المواضع النبرية التي يرغب في إظهارها ولا توجد مقاطع ثابتة للنبر حيث يكون ((للنبر وجود أوضح في الكلام المسموع دون المكتوب يجعله أقدر في الكشف عن ظلال المعنى ودقائقه)) (١٩) ، والنبر في النص الشعري يتيح للشاعر مزيداً من الحرية في تنويع إيقاعاته، فاستنتاج مواضع نبرية ثابتة ينبغي أن يكون نابعا من داخل النص وليست مفروضة عليه من سياقات لغوية خارجية مُعدّة سلفاً فأداء الشاعر لا يقوم على حدود صوتية واحدة فقد يرتفع بعض المقاطع أكثر مما يرتفع عن غيرها مما يتيح ذلك وضوحاً سمعياً ((فالصوت يكون بارزاً عندما يكون أطول وأعلى وأوضح بسبب قوة نفسية أشد فنبر الانفعال يقودنا إلى نبر الجملة)) (٢٠).

إن النبر ظاهرة صوتية كيفية وليست قرائية كمية فهي مثير حسي يحرك ذهن المتلقي ويثير انفعاله، كما إنه ((ينقل انطباع الشاعر إليه وليس مجرد إشارات صوتية خالية من الدلالة حيث يقيم علاقة جادة بين المتلقي والنص الشعري فهو بمثابة التأويل، إنه يمثل نظاماً صوتياً يتجسد سمعاً لتحقيق وعياً ومعرفة بأبعاد البناء الدلالي للنص أو اقتصاداً لغوياً يستغنى فيه الشاعر عن تكرار عديد من الألفاظ بضغط صوتي على مقطع معين لإبراز دلالات متعددة)) (٢١).

إن النبر في النص المنطوق ينتظم بشكل فاعل يجمع بين القواعد النبرية أو الخروج على هذه القواعد طبقاً للأداء النطقي ومحتواه الدلالي بينما في النص المكتوب يكون محكوماً بقواعد

محددة ومن ثم فإن هذه المواضع لا تمثل البناء الدلالي تمثيلاً كلياً فقد يأتي المقطع منبوراً مع احتمالية نبرة لا وجود لها حسبما تقتضيه القواعد المحددة للنبر - كالمقطع الطويل الذي يمثل جزءاً من الوند- فالوجود النبري في النص المنطوق حسي أشبه بالدقات الموسيقية التي يتفاوت المتلقون لها في تقديرها وتذوقها ويمكننا النظر إلى النص المنطوق على اتجاهين، أحده متوقع وهي المواضع التي اتفق على حملها للنبر وآخر غير متوقع وهي المواضع التي يحملها الشاعر نبراً، وتكون بهدف إفهام المعنى، كما أنها تكون مُحَمَّلة بالعديد من التفاصيل التي تقوم باستنباط الدلالات وتكون على درجة كبيرة من الإقناع للمتلقى، فالعلاقة بين النماذج النبرية والسياق في النص المنطوق أكثر تشابكاً وتماسكاً فلا وجود لأحدهما دون الآخر فالنبر يستمد وجوده من السياق ويعتمد في تحديد حدوده ومواضعه من الإنشاد. كما إن النبر لا يحدد معنى وظيفياً أو معجمياً، وإنما يُحدِّثُ تبايناً دلالياً فهو بروز صوتي يتحكم فيه أداء الشاعر وله مطلق الحرية في تحديد مواضعه، الأمر الذي يتيح له أن يخلق إيقاعه الخاص كما يشاء، فمحتوى النص الشعري هو الذي يحدد المواضع النبرية فهو حاكمها وليست هي الحاكم له ، وتقرير ماهو رئيس وما هو ثانوي يكون تبعاً لمعنى النص في مجمله وعلى وفق إحساس الشاعر وانفعاله فالنص الشعري إبداع متجدد لا تقيده مبادئ مطلقة ومن ثم فإن القواعد التي تحكمه ليست بالضرورة خاضعة لمنطق الثبات والاستقرار.

وقد اعتمدت الدراسة في تحديد مواضع النبر على مجموعة من الأبحاث التي تناولت النبر (٢٢)، حيث تتكون مواضع النبر عند الشاعر كما يأتي:

١. الحرف المكوّن من مقطع متحرك (قصير) مثل (واو) العطف يكون منبوراً عندما تسبقه سكتة بينما يفقد نبره عندما يرتبط بغيره من الكلمات ولا يُسبق بسكتة.
٢. الكلمة المكونة من مقطعين متحركين نحو: (لَكَ) أو من متحرك وساكن نحو: (مَنْ) تأتي حاملة نبراً.
٣. النسق المقطعي الذي يحتوي على مقطع طويل واحد (ب -) فغالباً ما يكون النبر على هذا المقطع فالنبر يقع دائماً على المقطع الطويل.
٤. النسق المقطعي الذي يتكون من سلسلة متتابعة من المقاطع القصيرة فإن المقطع الأول فيها يكون منبوراً (كَتَبَ، دَرَسَ).
٥. النسق المقطعي الذي ينتهي بمقطع زائد الطول دائماً ما يكون منبوراً (لسان، الألبان).

ومع التسليم بأن المواضع النبرية تختلف من ناطق لآخر إلا أن هذه المواضع تمثل في معظم الأحيان وضوحا وثباتا نسبيا عند محمود حسن إسماعيل.

٤. التنغيم :

التنغيم كما يراه بعض النقاد ((أن لكل صوت لغوي درجته التي يحددها تردده وتلك تعطيه نغمته الخاصة صاعدة كانت أم هابطة وعن توالى نغمات تلك الأصوات ينتج التنغيم في الجملة)) (٢٣) إذ تظل النغمة في ((في صعود وهبوط مع الانسجام في درجة الصعود والهبوط بحيث إذا انتهى المعنى هبط الصوت ، وأشعرَ بانتهائه، وإذا كان للمعنى بقية صعد الصوت وأشعر السامع بوجوب انتظار باقيه)) (٢٤)، فالتنغيم يمثل نقطة الارتكاز بين مقاطع الحدث الكلامي التي تصاحب نطق الكلمات والجمل متمثلا في التغير بين الإرتفاع والإنخفاض كما إن ((الوحدات التنغيمية داخل النص تشبه إلى حدٍ بعيد القطعة الموسيقية فهي بمثابة الأداء اللحني داخل النص)) (٢٥)، فالوزن الواحد قد يحتوي على أكثر من لحن فمن خلال التنغيم يمكننا ((أن نعبر عن مشاعرنا وحالاتنا الذهنية فتتغير الجملة من الخبر إلى الاستفهام إلى التوكيد إلى التعجب دون تغيير في شكل الكلمات المكونة مع تغيير فقط في نوع التنغيم)) (٢٦) ومن ثم فإن التنغيم يعكس التغيرات التي تطرأ على الفكرة والإحساس وهو ما يسهم في الكشف عن البناء الدلالي للقصيدة.

إن الأنماط التنغيمية تتغير من أداء إلى آخر تبعا لتعدد المواقف والحالات النفسية ويترتب على ذلك معرفة أبعاد النص اللغوية فلا يمكن تجاهل التبعية بين البناء اللغوي والإيقاعي فإيقاع الشعر جزء لا ينفصل عن إيقاع اللغة ، مع التأكيد على ((أن الطبيعة التركيبية للجملة ليست المحدد الوحيد لتنغيمها بقدر ما تعود إلى كيفية الأداء الصوتي)) (٢٧) حيث تتضح صورة التنغيم من خلال التراكيب اللغوية المنطوقة مثل أساليب الاستفهام والتعجب والمدح والذم والشرط ، وتتمثل أهمية هذه الأساليب في تحديد درجة الصوت حيث تقيم تشكيلا كاملا للجملة أو العبارة موضحة البناء الدلالي الذي يشكله السياق الصوتي ، ومن ثم فإن البناء النحوي إضافة إلى الأداء الصوتي هما المحوران الرئيسان اللذان يشكلان النموذج التنغيمي، فمن خلال الأداء الصوتي والبناء النحوي تصنف الجمل إلى أنماطها المختلفة من تقريرية أو إنشائية ، كما إن السكتات والاستراحات من عناصر تشكيل النموذج التنغيمي، فالسكتات والاستراحات ((تؤدي إلى تعادل ينشأ عنه التنغيم الصاعد ، فهي تمثل الأزمنة التي يكون الانتقال فيها محدود المقادير فهي تكون من السرعة بحيث تكون أقل الأزمنة، حيث تكون السكتة بين الجمل التقريرية تصل بين نغمة أو نغمتين أو مجموعة

نغمات متعاقبة أيًا كانت قيمتها الزمنية حيث تعمل على إضافة القيمة الزمنية للنغمة التالية ويؤدي ذلك إلى أن ينشأ التنغيم الصاعد الناتج عن التعادل بين نغمتين)). (٢٨)

كما يعد التضمين والتدوير عنصرين رئيسيين في تشكيل النموذج التنغيمي للنص الشعري فكل منهما يشكل رؤية نحوية دلالية إيقاعية، فالتضمين يؤدي إلى تعليق الجملة الشعرية نحويًا ومعنويًا فيخلق مكونات تنغيمية تنتقل من الانخفاض إلى الارتفاع، فتنحدر النغمة الهابطة إلى مستوية، ولا يختلف الأمر فيما يتعلق الأمر بالتدوير عن التضمين كثيرًا وإن كان التدوير يمثل ظاهرة إيقاعية إنشادية كما إنه يكون مطلبًا دلاليًا قد يمتد ليشمل النص الشعري كاملاً بحيث يتحول النص إلى بيت واحد طبقاً لمتطلبات الصورة الشعرية.

القسم الثاني :

مدخل :

تأتي أهمية دراسة الإيقاع في شعر محمود حسن إسماعيل * بوصفه- أي الإيقاع- جوهرًا مركزيًا للنص الشعري على إننا قد نخطئ بداية إذا حاولنا أن نقصر الأمر على الوزن والقافية دون النظر للأبنية الإيقاعية الأخرى (المقاطع / النبر / التنغيم) في محتواها الكلي فدراسة الإيقاع من هذا المنطلق تفتقر للواقع على المستويين التنظيري والتطبيقي، فعلى المستوى التنظيري يعد الانطلاق من النظام الثابت على اعتبار أن الإيقاع تشكيل لأزمنة منتظمة فقط مناقضا لجوهر الإبداع الشعري القائم على التقابل والتعارض، كما إنه يؤدي إلى تحول البناء الإيقاعي إلى مجرد نظم رتيب، كما أن اضطراب البناء الإيقاعي يعنى بطبيعة الأمر اضطراب الوزن، كما أن افتقاد النص الشعري للوزن يُخرجه عن كونه شعرًا - بناءً- على الحدود العروضية التي حددها العروضيون ((فالأوزان قوالب عروضية يستعان بها في تنظيم الإيقاع وتوجيهه)) (٢٩) ولا يمكن النظر لأي منهما دون الآخر ، فالوزن الواحد قد يكون أكثر من تشكيل إيقاعي لكنه ليس بالإمكان أن يكون للبناء الإيقاعي أكثر من وزن فالبناء الإيقاعي يشكله النظام العروضي ، فكلاهما قطعة موسيقية متكاملة فقد يتفان وقد يختلفان لكن تظل بينهما علاقة تفاعل مستمر، فاستخدام الوزن الشعري في صورته المجردة لا يقدم لنا بالضرورة نصًا شعريًا كما إنه لا يمكن وصف نص شعري بذلك دونما وزن لكنه قد يوصف في كلا الأمرين بأنه إيقاعي، فالإيقاع مرتبط بالوزن، والأخير مرتبط بالأول.

أما على المستوى التطبيقي فليس بالإمكان القول بان صياغة قصيدة شعرية يكون نتاجا لوضع بنائي محدد؛ لأن تبين أبعاد البناء الإيقاعي يكون من خلال النظر إلى محتوى التجربة الشعرية فكل ظاهرة إيقاعية ينبغي أن تفسر في سياق قصيدتها فكلتاها تعد تشكيلا للأخرى فإذا نظر إلى النماذج النبرية وتمائلها مع البناء الدلالي فإن ذلك يمثل تأكيدا يبين حجم التجانس بين البناء الإيقاعي والدلالي كما أن التنوع في هذه النماذج بالانتقال من مقطع إلى آخر يؤدي إلى بيان الوظيفة التعبيرية والجمالية للمقاطع فتتجاوز حدود الدلالة السطحية ثم يأتي التنعيم ليأخذ دورا رئيساً في تعميق هذه العلاقات وتوضيحها وبيان عناصر التجربة وجملها وبنائها الداخلي وتتابعها الزمني موضحاً مدى ترابط البناء الدلالي والإيقاعي اللذين هما محور الإبداع الشعري.

تحليل قصيدة (الله والذات...وقفه على الأعتاب) (٣٠)

يلاحظ بداية في النظام المقطعي لقصيدة (الله والذات) أن الأنساق المهيمنة فيها هي:

١. النسق الرئيس **فَعولن** (ب - -) لبحر المتقارب قد استحوذ على أعلى نسبة في القصيدة ووصل إلى ٦٩,٨% حيث تكرر النسق (١٣٤) مرة من إجمالي الأنساق المقطعية.
٢. النسق الثانوي **فَعول** (ب - ب) المقبوض ويتكرر (٢٧) مرة بنسبة ١٤,١%.
٣. النسق الثانوي **فَعو** (ب -) المحذوف ويتكرر (٣١) مرة بنسبة ١٦,١%.

يلاحظ في النسقين الثانويين أن نسبة ورودهما ضئيلة إذا ما قورنت بنسبة النسق الرئيسي ، وهو ما يبرز لنا من القراءة الأولى إن الإيقاع البطئ قد سيطر على القصيدة في مجملها على الرغم ما يتميز به بحر المتقارب من سرعة الإيقاع ، فثمة تعادل في النسبة بين أوتاده وأسبابه (٨:٨) غير إن العلل التي تصيب الاعاريض والاضرب تكفل قدرًا كبيراً من إيقاف تدفقه وجريانه ، وقد استحوذت المقاطع الطويلة على الجانب الأكبر ووردت بنسبة ٥٩,٨% بينما وردت المقاطع القصيرة بنسبة ٤٠,٢% وخلت القصيدة من المقطع الزائد الطول، وعلى كل حال فإن في غلبة المقاطع الطويلة توليد للسكونية بين ما تجسده البنية الإيقاعية وما تجسده بنية النص الدلالية. فالقصيدة تصور لنا الشاعر يركب زورق الحياة بكل ما فيها من ذنوب وآثام وخطايا ويجاهد الشاعر أن يصل بزورقه إلى شاطئ التوبة، حيث يقدم تأويلاً معرفياً لهذه الرؤيا محاولة في الانطلاق من التصور الصوفي، وهي رؤية بسيطة لا تتعارض مع العقل والمنطق ولا تنفصل كذلك عن الواقع بل تتخرط فيه وتبتعد عن الهوس بالمجهول الغامض الذي لازم الشاعر في كثير من قصائده.

أولا - النسق الرئيس فعولن (ب - -):

ورد هذا النسق في جميع أبيات القصيدة بلا استثناء، وسيطر على الأبيات (٥-١٦-٢٠-٢٤) تماما بينما يتراوح وجوده في الأبيات الأخرى بين مرتين إلى ثلاث مرات، وهو ما يؤكد حركة الإيقاع البطيئة في معظم أبيات القصيدة، ويتناسب مع التجربة الشعرية التي تحملها القصيدة إذ تقدم أبعاد رؤية ذاتية موحدة الأبعاد، إنها المناجاة التي تصاحبها انفعالات الندم والخوف التي تمثل لحظات من الخضوع والاستسلام، تلك هي الصورة الشعرية التي تسيطر على القصيدة من بدايتها حتى نهايتها، وهي الصورة التي تمثل إلحاحا حقيقيا على رؤية الشاعر في هذه الفترة المتأخرة من حياته. وشيوع هذا النسق يرجع إلى العديد من العناصر أولها استخدام التنوين بشكل كبير في هذه القصيدة، وقد أدى دوراً رئيساً في التأثير على طول المقاطع وتعددتها، فالمقطع الذي يأتي مع التنوين وإن كان متماثلاً كمياً مع المقاطع الأخرى نظرياً، إلا إنه يفوق المقاطع الأخرى طولاً عند الإنشاد وهو ما ضاعف من ارتباط النسق بالإيقاع البطيء.

القصير : الطويل

٨ : ١٣

١. كائني سبابة أومات / ٢. أنادي وأجار في حومة

فقد أدى التنوين إلى شيوع المقاطع الطويلة المغلقة وتفوقها على الطويلة المفتوحة الأمر الذي يؤدي بدوره إلى سكونية نسبية في إيقاع القصيدة، وقد بلغت نسبة المقاطع الطويلة المغلقة ٦٦,٧% بينما بلغت نسبة المقاطع الطويلة المفتوحة ٣٣,٣%.

كما كان استخدام حروف المد الطويلة بكثرة ملحوظة سبباً مباشراً في شيوع هذا النسق واستحواذه على أداء الشاعر.

القصير الطويل

٨ ١٤

وأخرى تسبّح من خشيتك

٤. وأنشَقُ ذاتين ذاتاً تنوح

٨ ١٥

صديّ ذائب في صدى موجتك

٥. وكتاهما من رياح الضمير

حيث يتفاوت صوت الشاعر بتفاوت المقاطع وقوتها وبيروز بعضها دون الآخر ((فالصوائت تحظى بأوفر نصيب من الطاقة، ومن ثم تكون أبرز مكونات المقاطع)) (٣١). كما اعتمد الشاعر في إثراء هذا النسق المقطعي إلى تشديد كثير من الحروف الصحيحة والتي أدت بدورها إلى تعدد المقاطع الطويلة.

قصير : طويل

١٥ ٨

١٦. من الإثم .. طير شجي المتاب يغنى ويندس في رحمتك

ويمثل البيت السابق أعلى نسبة تفوقت فيها المقاطع الطويلة على القصيرة وهي الصورة التي يقدم فيه الواقع الذي تتجسد فيه ذنوبه وآثامه وسيطرتها على ذاته، إلا إنه يحاول أن ينهض من كبوة الإثم ولوعة الإحساس بالندم والخروج من هذا السكون المؤلم ليحلق طيراً في سماء رحمة الله سبحانه وتعالى، وهذه الإجارة تناسب تماماً الإيقاع البطيء الذي ارتبط بعمق إحساسه وهي الصورة التي تشكل القصيدة، كما أسهم التشديد في إبراز الإيقاع البطيء بشكل واضح، كما كان للتماثل الزمني الناتج عن استخدام الأفعال (أنادي، وأنشئ، تصيحان، يغني، ويندس... الخ) مؤدياً إلى ثبات النسق وانسجامه إيقاعياً ودلالياً، كما أن وجود هذه الأفعال كان سبباً في تفوق المقاطع الطويلة، وإيجاد علاقة ترابط بين هذه المقاطع كمياً وكيفياً لاعتمادها على وحدة الصيغة الزمنية.

ثانياً : النسق فعول (ب- ب):

يحتوي هذا النسق على مقطعين قصيرين مقابل مقطع طويل، وهو يسير في عكس اتجاه النسق الرئيسي، حيث تميل الأبيات التي ورد فيها إلى محاولة الإسراع في إيقاعها نوعاً ما:

قصير : طويل

١٠ : ١٢

٣. أنادي.. واجأ في حومة من الصمت .. تهدر في حضرتك

ويمثل البيت أعلى معدل تقترب فيه المقاطع القصيرة من المقاطع الطويلة، وهي الصورة الشعرية التي تمثل اعترافاً ضمناً بالندم والخوف إزاء ما اقترفه من آثام، وهي التي تمثل له عبئاً ثقيلاً يتمنى أن يزول سريعاً. لذا يستعرض في الأبيات التالية صوراً من حالات الندم وما خطت به رجلاه إلى دروب المعصية والنتية والضلال حيث يؤدي تكرار حرف الجر (من) دوراً مهماً في اجتزاء صور من حياة الشاعر أسهمت في تكريس حالة الندم التي تمتلك ذات الشاعر، وقد أدى ذلك إلى تحقيق انسجام النص إيقاعياً ودلالياً من خلال التركيز على موضوعة طلب الإجارة والتوبة والتي تمثل المحور الأساسي للقصيدة:

القصير الطويل

٩ ١٤

٨. من الليل يسحق فيه الظلام خطاي الضريرات، عن نظرتك

حيث يستهل الأبيات (٨ حتى ١٩) بتكرار حرف الجر (من) الذي يشكل مظلة دلالية غمرت نصف القصيدة، إذ بلغ استعمالها (١٢) بيتاً من أصل (٢٤) بيتاً وهي مجمل أبيات القصيدة وقد ارتبط

حرف الجر (من) بمجموعة من الأساليب الخيرية التي خرجت إلى غرض التذكير وتعلقت بمناخ ماضوي استنكاري لجملة من الأحداث والحقائق المرتبطة سببياً بحالة انكسار عاشها الشاعر وقد شكلت هذه الأحداث المقترنة بحرف الجر (من) مقدمات أدت إلى نتيجة حتمية، وقد استعمل الشاعر (من) لتخلق مجالاً دلاليًا عبر ثنائية التقابل والتعارض في المعنى أسهمت في تكثيف إحساس الشاعر بالانكسار وطلب الإجابة من الله سبحانه، ونجد هذه المعاني في الأبيات وهي على الترتيب:

- | | |
|----------------------------------|---------------------------|
| ٨. من الليل يسحق فيه الظلام | خطاي الضيررات، عن نظرتك |
| ٩. من النور.. يفضح سرَّ الطريق | إذا جئت أشربُ من كرمَتِكَ |
| ١٠. من الفجر .. يفهقُ منه الضياء | فيغرق دنيَايَ في هالتك |
| ١١. من الخطو يُوعَلُ طيَّ الدروب | وينسى اتجاهي إلى ساحتك |
| ١٢. من الشدوْ أعصره للجمال | وأنساب هيمانَ في نشوتك |
| ١٣. من الحب تصهرني ناره | رمادًا شقيًا على ضفتك |
| ١٤. من القلق السَّابِح المستطير | على زورق ذاب في لُجَّتِكَ |
| ١٥. من الطهر يغرف مني العبير | عذابا، يضوع لدى جَنَّتِكَ |
| ١٦. من الإثم طيرٌ شجيُّ المتاب | يغنى ويندسُ في رحمتك |
| ١٧. من النفس تورقُ عند الدعاء | ويقطعها العقل من ساحتك |
| ١٨. من العقل يحملُ نعش الضمير | ويهربُ خزيانَ من سِكتِكَ |
| ١٩. من الناس ما أنا فيهم سوى | رؤى عابدٍ ضلَّ عن آيتك |

وكل هذا الضغط على الأداة (من) كان لهدف تهويل أمر الإحساس بثقل الإثم والمعصية التي يشعر بها الشاعر، وتمثل النتيجة التي وقف عندها التكرار وهي:

٢٠. أجرني فما زلتُ في كل شيء صدئٌ كبلتُهُ رؤى لمحنتك

فقد تظافرت كل هذه الصور على تجسيد حالة الإحساس بالألم والانكسار، وكان النص كله استمرارية وتكثيفا لهذا الإحساس، ولكنه أحدث تماسكا بين أجزاء النص حيث تجلى من البداية حتى النهاية، والاهم من ذلك انه مارس سلطته إيقاعيا وتركيبيا، إذ فرض زحاف (القبض) (٣٢) على الوحدات الإيقاعية للمتقارب (فعول) (ب-ب) (ب) - أي وجود مقطعين قصيرين مقابل مقطع طويل- مما أسهم في سرعة إيقاع الأبيات وهو ما ينسجم تماما مع مضمون الأبيات التي يحاول فيها الشاعر

أن يقتنص من كل شئ جزءا فتكون المشاعر السريعة محاولة في التأكيد على إنه يضم من الألم والإحساس بالانكسار والضعف والاستغراق الزمني لحالة السكون السلبي، ما يحتاج إلى إجازة من الله لتخلصه من سيطرة كل ما هو قبيح على الذات وهذا ما حققه إيقاعيا هذا النسق.

كما أن التكرار أخضع جمل النص إلى سمة تركيبية بارزة وهي الجمع بين الجمل الاسمية والفعلية، حيث وردت الجمل الاسمية (١١) مرة والجمل الفعلية (٩) مرات، وهو ما جمع بين الحركة والسكون فالجمل الاسمية هي إشارة لطبيعة حال الشاعر المتعلقة بذكر صور ذهنية من صفحات حياته تتراوح بين الإحساس بالإثم والتهيب وبين طلب التوبة والإجازة، أما الجمل الفعلية فهي تمد النص بالحركة والفاعلية في محاولة لتجاوز أزمة ذلك الإحساس.

ثالثا: النسق فعو (ب -).

ورد في معظم نهايات الأبيات وهو يمثل التعادل بين المقاطع الطويلة والقصيرة:

قصير : طويل

١٨. من العقل يحملُ نعش الضمير ويهربُ خزيانَ من سِكتك ١٠ : ١٢

حيث يحمل مضمون البيت مشاعر تمتاز بالسرعة (يهرب - خزيان) كما التزم الشاعر تركيبا مقطوعيا موحدا في منطقة القافية حيث أن مجموعة من الأبنية المقطعية متشابهة صوتيا متخالفة دلاليا (سدتك - سدرتك - ساحتك - سكتك... الخ) في صورة مقاطع صوتية، وتماثل هذه الكلمات مقطوعيا خلق منها تماثلا زمنيا واضحا وعلى الرغم من ذلك فإنه ليس بالإمكان القول بأن تكرار هذا النسق المقطعي قد أعطى دلالات محددة، إلا أنه قد أعطى موسيقية خاصة، فقد عبرت عن التعانق الموسيقي مع محتوى النص فكانت أكثر ملائمة لطبيعة الرؤية الشعرية فاستخدام هذه الكلمات يشير إلى وجود علاقات معنوية غير معلنة بين الجمل، فمضمون النص يعبر عن حالة نفسية غامضة لا يمكن للمتلقي إدراكها لأنها أعمق من أن تتجلى بوضوح، لذا كان هذا الترابط المقطعي والصوتي محاولة لإبراز تلك العلاقات غير المعلنة فقيمة هذا النسق (فعو) (ب-) تكمن في أنه يمثل التركيب المقطعي لمنطقة القافية ومن ثم فإنه يمثل اللحن الذي يتغنى به الشاعر.

إذن الأنساق المقطعية الثلاث تؤكد على أن القصيدة تسيطر عليها صورة واحدة من بدايتها حتى نهايتها وهي التي انعكست على الإيقاع البطيء في القصيدة، حيث يحمل الشاعر في نفسه وطأة ثقل الأثام وهي التي تمثل أعلى معدل ارتفاع للمقاطع الطويلة تشعر وكأنه يمشي في طريق لانهاية له ويتمنى من الله أن يجيره منه، بينما تمثل محاولات طلب الإجازة المليئة بالحيرة والندم انخفاضا طفيفا للمقاطع الطويلة لكنها لاتصل إلى حد التعادل مع المقاطع القصيرة كما في الأبيات (٣ - ٢٣).

النظام النبري:

الجدول رقم (١) مكونات النماذج النبرية في قصيدة الله والذات

عدد الأنساق المقطعية	جملة النماذج النبرية	عدد مرات ورود النماذج التي بها نبر واحد		عدد مرات ورود النماذج التي بها نبران		عدد مرات ورود النماذج التي بها ثلاث نبرات فأكثر	
		نسبتها	عددها	نسبتها	عددها	نسبتها	عددها
١٩٢	١٢	٢٦,٦%	٥١	٥٤,٧%	١٠٥	١٨,٧%	٣٦

الجدول رقم (٢) نسبة النماذج النبرية حسب عدد النبرات
ملاحظة (العلامة) للدلالة على موضع النبر.

عدد النماذج النبرية	مكونات كل نموذج	عدد مرات ورود كل نموذج	عدد الأنساق المقطعية
١٢	النسق ب - -		١٩٢
	(١) ب - -	١٠	
	(٢) ب - -	٧	
	(٣) ب - -	٧٠	
	(٤) ب - -	٩	
	(٥) ب - -	٤	
	(٦) ب - -	٣٣	
	النسق ب - ب		
	(١) ب - ب	٧	
	(٢) ب - ب	١٢	
	(٣) ب - ب	٥	
	(٤) ب - ب	٣	
النسق ب -			
(١) ب -	٢٧		
(٢) ب -	٥		

يتكون النظام النبري لقصيدة (الله والذات) كما يشير الجدول رقم (١) و(٢) من اثني عشر نموذجاً نبرياً، جاء النسق المقطعي الأول (ب - -) حاملاً للنبر بستة طرق، بينما وقع النبر على النسق الثاني (ب - ب) بأربعة طرق، واقتصر في النسق الثالث (ب -) على طريقتين، وتتوزع مرات مجئ هذه النماذج على النحو التالي: استحوذت النماذج وحيدة النبر وثنائية النبر على أعلى نسبة ومثلت ٨١،٣% بينما لم تتكرر النماذج ثلاثية النبر سوى ست وثلاثين مرة بنسبة ١٨،٧% حيث يسيطر النبر الخفيف على مجمل القصيدة، كما أن النماذج النبرية تسير في عكس مقاطع المقاطع، فبينما تحمل المقاطع ببطئها ما يعانيه الشاعر من عذاب الضمير والخضوع والاستكانة جاءت النماذج النبرية لتميل بالإيقاع نحو السرعة ولكنها السرعة التي تسير في تعرج وارتعاش حيث السعي وراء تخليص الذات من سطوة عذاب الضمير.

فالنماذج الكثيفة النبر تأتي لتشير إلى الأهمية الانفعالية التي تحملها بعض أبيات القصيدة:

١٣. من الحب تصهرني ناره رماًداً شقيماً على ضفتك

١٤. من القلق السابح المستطير على زورق ذاب في لجتك

فالأبيات تجسد معاناة واضحة، كما أن النماذج النبرية الكثيفة تسهم في نقل الحدث للمتلقى بشكل فاعل، فنشعر كأنّ شينا ثقيلاً جاش على صدره ويعاني مكابته (تصهرني ناره، القلق المستطير، ذاب...) كان ذلك بمثابة تأكيداً لقسوة عذاب الضمير التي تلازم الشاعر وتتعاش مع.

تلك هي الصورة الشعرية التي يحاول الشاعر الخلاص منها إلا إنها تبرز دائماً لأنها تمثل إلحاحاً باطنياً وسيطرة كاملة على مشاعره، فقد لجأ إلى استخدام العديد من الوقفات والسكتات التي توجد إحساساً قوياً بالامتداد الزمني للحركات، فهي تتضاعف عندما تكون متلوة بوقفة أو سكتة عما عليه في سياق الجمل، ومن ثم فإنها تكون منبورة حيث ينطقها الشاعر ببروز أكبر من غيرها، فالصوت المتبوع بسكتة أو وقفة يختلف في كمية الجهد اللازمة لإنتاجه عن الصوت في سياقه فيتأثر بطبيعة الأمر بالأصوات السابقة عليه واللاحقة له، ولقد عبرت هذه النماذج النبرية عن الصورة المتمثلة بذات الشاعر بإتقان، فمواقع النبر متمثلة في قصيدة (إجارة) إلى حد بعيد وهو ما جعل الاختلاف في المواضع النبرية إنشاداً ومواضع النبر اللغوي فيها متمثل إلى حد ما ويرجع ذلك إلى أن النبر عادة ما يقع على المقطعين الطويلين من النسق الرئيسي فعولن(ب - -) والذي يشكل ركيزة أساسية في القصيدة، حيث يتكرر النموذج النبري (ب - -) عند الإنشاد سبعين مرة بنسبة ٣٦،٥% من إجمالي النماذج النبرية.

التنغيم وإيقاع النهاية :

المتأمل لأبيات القصيدة عند إنشادها يلاحظ أن التنغيم في القصيدة يبدأ من الاستواء إلى الهبوط ثم من الصعود إلى الهبوط ، نظرا لرغبة الشاعر في ذكر مزيد من التفاصيل الدلالية التي يعجز الشكل التقليدي عنها في بعض الأحيان فتتحول القصيدة إلى لوحة فنية ذات أبعاد موسيقية محددة ، فقد قسم الشاعر قصيدته إلى دورات تنغيمية تحتوي كل دورة منها على كم من الدلالة، حيث يقدم إجارته في سلسلة من الفقرات تبدأ كل فقرة بالنداء والدعاء وهما يمثلان نقاط الإرتكاز التنغيمية في النص من أجل توجيه الحركة النفسية والشعورية مع الحركة الإيقاعية ، ومن ثم الإحساس بالارتباط التنغيمي والدلالي بين البيت وما يليه، ويبدو تقسيم القصيدة إلى وحدات نغمية قصد منه أن ينظر إليها مجتمعة ، فهي وحدات مرتبطة فيما بينها إيقاعيا ودلاليا.

ولقد بدأت القصيدة ببيت مصرّع ليؤكد الشاعر على أهمية معاملة الاعريض كمعاملة الأضرب عند الإنشاد، ويلاحظ بداية سيطرة الجمل التقريرية على القصيدة و نسبتها ٥٥,٥% ، بينما تمثل الأنماط الإنشائية ثمانية جمل بنسبة ٤٤,٥% جاءت في صيغة (النداء- الدعاء- الأمر) وهو ما يناسب طلب الإجارة، وقد أدى ذلك إلى سيطرة التنغيم الهابط الذي يتخلله بعض النغمات المستوية من خلال جمل النداء والتي تحدث بطبيعتها تغيرا في نمط التنغيم السائد ، وذلك لان النداء يعد استئنافا جديدا لا علاقة له بما قبله، وتكرار الأمر مع النداء (أجرني يارب) في مفتتح كل فقرة كان بمثابة موجة جديدة تهدف إلى الاستدعاء والتنبيه، كما إنها جسدت وعمقت الإيحاء بدلالات الخضوع والتسليم ، الأمر الذي اقتضى بدوره وجود سكتة تالية للمنادى مصحوبة بنغمة مسطحة تقدم علاقات تعاقبية نشعر معها بتقطع صوت الشاعر في ارتعاش.

ويتخلل الأبيات العديد من السكتات والاستراحات والوقفات، حيث تصاحب السكتات والاستراحات تلقائيا النغمة المسطحة، على الرغم من أن الموائمة بين السكتة الإيقاعية والدلالية مفتقدة في أحيان كثيرة ، فقد وجدت لتدعيم النماذج النبرية وليس التنغيمية ، كما أن الوقفات وسط الأبيات قصيرة قد لا تتجاوز نصف ثانية ، بينما تكون أطول في نهاية الأبيات وتتجاوز الثانية لتشكل النغمة الهابطة ، وقد استخدم الشاعر (واو العطف) كقرينة لفظية تسهم في إيجاد التواصل بين الأبيات، ورغم تعمد الشاعر استخدام السكتات والوقفات بشكل واضح لخلق جمل تقريرية ، فإن هذه الفواصل لم تسهم في إثراء الجانب التنغيمي بقدر ما تخدم الوزن الشعري ، حيث تفقد الجمل قدرتها على التماسك والترابط الدلالي ، وان كانت تناسب جو الصلاة أو الإجارة ويبدو أن ذلك كان قصد الشاعر ، ولعل

البناء الدرامي الذي اعتمد عليه الشاعر في بناء قصيدته قد خففاً من حدة الفواصل وخلق من القصيدة حدثاً يتطور ويتنامى من بدايتها حتى نهايتها ، وما يؤكد هذا الارتباط بين جملها بعضها ببعض ذلك التعالق الاستعاري الذي اعتمد عليه في بناء قصيدته ، وهو ما أدى إلى الإحساس الذاتي بان النص يتسم بالتدويرية ويعبر عن معنى واحد من خلال جملة واحدة ، فنجد أن الشاعر قد بثّ في قصيدته الكثير من العلاقات التي تساعد على ربط أجزاء النص بعضها ببعض ومن ابرز هذه العلاقات علاقة العطف بواو النسق (وأنشق – وكلتاهما - وأخرى.....الخ) كذلك علاقة السببية وهي علاقة تعتمد على تشابك الجمل مع بعضها على أساس أن الجملة الأولى سبب لمجئ الجملة الثانية من (وقفت طويلا على سدتك) إلى (صلاة تؤوب في خيمتك) حيث الإحساس بالضيق ثم محاولة طلب الإجابة من الله لانتزاع هذا الضيق، فمصدر هذه العلاقة الترتيب والتناسق المنطقي بين النماذج التنغيمية وهو ما يتضح في هذه القصيدة على الرغم من افتقادها للعلاقات الجزئية والكلية المتمثلة في التدوير والتضمين ، فتردد جملة النداء ثلاث مرات بالتركيب نفسه مع الأمر والدعاء كما في الأبيات (٧ / ٢٤ / ٢٠) هو تركيب نشعر معه بالتفاعل بين التشكيل الدلالي والإيقاعي. وقد اعتمد في تفعيل البناء الدرامي على الحوار الذي يدور مع ذاته ومع الأصوات المنتمية إليها.

وقد التزم الشاعر قافية موحدة في جميع أبيات القصيدة ، وجاءت قافيته من المتدارك مقيدة الروي ، وقد استخدم حرف الكاف رويًا وهو صوت مهموس وكذلك التاء قبله وكلاهما لا تتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق بهما ((فالكاف من أقصى الحنك انفجاري مهموس)) (٣٣) والتاء ((حرف أسناني انفجاري مهموس)) (٣٤) وتعد الكاف والتاء من الحروف القوية عن غيرها لما فيها من الشدة ، حيث انحباس جري الصوت عند النطق بهما وزاد من ذلك تسكين حرف الروي، والتي انحبس فيها النفس كما في حروف الجهر، فنشعر كأن الشاعر يصرخ متألماً شاكياً ، حيث جاءت القافية منبورة بهدف إظهار هذه الدلالة ، فالقافية من هذه الناحية متماسكة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالبناء الدلالي.

إن الأبنية الإيقاعية في هذه القصيدة على الرغم من ما يعترها من سكونية إلا أن التجربة الشعرية فيها قد أتسمت بالحركة نتيجة تظافر الجمل وتماسكها من خلال اقترانها بالسباق وتفاعل ذات الشاعر معها، حيث يقدم صورته في إطار تجربته الشعرية فيتداخل في أعماق الذات ويمنحها دلالات ذهنية عميقة ، وتجسد هذه القصيدة مرحلة اندفع فيها الشاعر نحو إمتاع الحواس ، وهي المرحلة التي شهدت ميولا فلسفية كانت وراء اجتذاب النغمات الروحية لصوته فلم يجد بديلا عن الانطواء

والانزواء إلى صمته فتحول إلى شاعر باطني يعيش مغلقا على ذاته هاربا من الضجر وصيحات الانفعال التي سيطرت عليه في بداية ابداعه الشعري إلى إنسان يمتلئ بالخوف والحيرة فأصبح ينظر إلى التأمل كقيمة فكرية تسوقه إلى الفناء في ذاته.

الخاتمة:

بالنظر إلى المحتوى العام للأبنية الإيقاعية (المقاطع والنبر والتنغيم) يلاحظ وجود اتساق كبير بينها ، وان كانت الأنساق المقطعية والنماذج التنغيمية أكثر انتظاما وترابطا من النماذج النبرية وهو ماسوف تصل إليه نتائج البحث:

١ . الأنساق المقطعية الثلاث تؤكد على أن القصيدة تسيطر عليها صورة واحدة من بدايتها حتى نهايتها، وهي التي انعكست على الإيقاع البطئ في القصيدة ، حيث يحمل الشاعر في نفسه وطأة ثقل الأثام، وهي التي تمثل أعلى معدل ارتفاع للمقاطع الطويلة، تشعر وكأنه يمشي في طريق لانهاية له ويتمنى من الله أن يجيره منه ، بينما تمثل محاولات طلب الإجابة المليئة بالحيرة والندم انخفاضا طفيفا للمقاطع الطويلة لكنها لاتصل إلى حد التعادل مع المقاطع القصيرة .

٢ . إن النماذج النبرية تسير في عكس مقاطع المقاطع، فبينما تحمل المقاطع ببطئها ما يعانيه الشاعر من عذاب الضمير والخضوع والاستكانة جاءت النماذج النبرية لتميل بالإيقاع نحو السرعة ولكنها السرعة التي تسير في تعرج وارتعاش حيث السعي وراء تخليص الذات من سطوة عذاب الضمير .

٣ . مثلت النماذج التنغيمية انسجاما إلى حد قريب مع المحتوى الدلالي للتجربة الشعرية، فقد قسم الشاعر قصيدته إلى دورات تنغيمية تحتوي كل دورة منها على كم من الدلالة، حيث يقدم إجارته في سلسلة من الفقرات تبدأ كل فقرة بالنداء والدعاء وهما يمثلان نقاط الارتكاز التنغيمية في النص من أجل توجيه الحركة النفسية والشعورية مع الحركة الإيقاعية ، ومن ثم الإحساس بالارتباط التنغيمي والدلالي بين البيت وما يليه، كما أن الشاعر لم يعتمد على الترابط الإيقاعي بين الجمل من خلال التدوير أو التضمين بل اعتمد على مجموعة من الروابط وهي روابط زمنية كالوقفات والسكتات وروابط دلالية من خلال الترتيب المنطقي لمحتوى التجربة الشعرية، حيث يقوم البناء الدرامي بتسلسل الدلالات واطرادها في محتوى كلى، وروابط الوزن والقافية حيث يقوم الوزن بخلق إحساس بالترابط والانسجام بين أجزاء النص فيقيم بين الأبنية اللغوية والدلالية المتباعدة وحدة إيقاعية متجانسة كما أن القافية الموحدة ذات الجرس الموسيقى الموحد تقيم ترابطا شعورا يخلق منها نظاما تابعا للنظام العروضي.

قصيدة الله والذات...وقفه على الأعتاب

١. وقفت طويلاً على سدَّتِكِ
 ٢. كأَنَّني سبابةٌ، أو مأت
 ٣. أنادي وأجار في حَـوْمَةٍ
 ٤. وأنشَقُ ذاتين ذاتاً تنسوح
 ٥. وكلتاهُما من رياح الضمير
 ٦. تصيحان، من غير ذكر، ولا
 ٧. أجرني يارب.. من كل شئ
 ٨. من الليل يسحق فيه الظلام
 ٩. من النور.. يفضح سرَّ الطريق
 ١٠. من الفجر.. يفهقُ منه الضياء
 ١١. من الخطو يُوغلُ طيَّ الدروب
 ١٢. من الشدوْ أعصره للجمال
 ١٣. من الحب تصهرني ناره
 ١٤. من القلق السَّابح المستطير
 ١٥. من الطهر يغرف مني العبير
 ١٦. من الإثم طيرٌ شجيّ المتاب
 ١٧. من النفس تورقُ عند الدعاء
 ١٨. من العقل يحملُ نعش الضمير
 ١٩. من الناس ما أنا فيهم سوى
 ٢٠. أجرني فما زلتُ في كل شئ
 ٢١. وما زال وجهي خلف الضباب
 ٢٢. يَمُدُّ إليك انعتاق الضمير
 ٢٣. ويدعوك وهو كفيف الندامة
 ٢٤. أجرني فمالي يدُ في الذي
- أنادي رُبي النور في سدَّتِكِ
بغيب المصلى إلى كعبتك
من الصمت، تهدرُ في حضرتك
وأخرى تسبِّح من خشيتك
صدىً ذائب في صدى موجتك
صلاة تُووَّب في خيمتك
يصدُّ طريقي إلى ومضتك
خطاي الضريرات، عن نظرتك
إذا جنت أشربُ من كرمك
فيغرق دنيي في هالتك
وينسى اتجاهي إلى ساحتك
وأنساب هيمان في نشوتك
رماداً شقيماً على ضفتك
على زورق ذاب في لجنتك
عذاباً، يضوع لدى جنتك
يغنى ويندسُ في رحمتك
ويقطعها العقل من ساحتك
ويهربُ خزيان من سِكتك
رؤى عابِدٍ ضلَّ عن آيتك
صدىً كبَلْتُهُ رؤى لمحمتك
هوئٌ يَسْتَشِفُّ سنا راحتك
فيرتدُّ كالوهم عن رؤيتك
حيران يصرخ من وهلكتك
سقاني خطا نتيه في طاعتك

الهوامش

١. لسان العرب ، لابن منظور، دار المعارف، القاهرة،(د،ط) ، مادة (وقع) ص: ٤٨٩٧
٢. الموسيقى الكبير، أبو نصر محمد الفارابي، تحقيق غطاس عبد المكل خشبة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ١٩٦٧م: ٤٣٦
٣. رسالة في الموسيقى، أبو على الحسين بن عبد الله بن سينا، مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيدر آباد في الهند، ١٣٥٣هـ: ٢.
٤. في الميزان الجديد، د. محمد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، ١٩٨٣ : ٢٢٥.
٥. في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م: ٥٢.
٦. نحو علم للعروض المقارن، د. سيد البحراوي، مجلة المعرفة، مصر، العدد ٢٩٥، السنة ٢٥، ١٩٨٦م: ١٢٦.
٧. مدخل لدراسة الإيقاع في الشعر العربي، د. صالح قاسم حامد، مجلة فصول، مصر، العدد ٨، صفر ١٤١٠هـ - أيلول ١٩٨٩م، ص: ٦٨.
٨. العروض وإيقاع الشعر العربي- محاولة لإنتاج معرفة علمية ، سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣ص: ١١٢.
٩. أصوات اللغة ، د. عبد الرحمن أيوب، مطبعة الكيلاني ، ط٢، ١٩٦٨: ١٣٩.
١٠. علم الأصوات، برتيل مالبرج، تر. د. عبد الصبور شاهين ، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٨: ١٥٩.
١١. ينظر: علم الأصوات، د. كمال بشر ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠: ٥٠٩-٥١٠، وينظر مبادئ علم الأصوات العام ، ديفيد ابركرومي، تر. د. محمد فتوح، مطبعة المدينة، القاهرة، ط١ ١٩٨٨ : ٢٧٥.
١٢. الشعر العربي غناؤه-إنشاده-وزنه ، د. محمد مندور، مجلة كلية الآداب/جامعة الإسكندرية- المجلد الأول/ مايو/ ١٩٣٤: ١٣٩.
١٣. أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، الدكتور عبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١: ٧٢.

١٤. الإبداع الموازي (التحليل النصي للشعر)، د. محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١: ١٩٧.
١٥. من الصوت إلى النص (نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري)، د. مراد عبد الرحمن مبروك، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أبريل ١٩٩٦: ٣٥. وينظر العروض وإيقاع الشعر العربي، سيد البحراوي: ١٣١.
١٦. علم الأصوات، د. كمال بشر: ٥١٣.
١٧. ينظر: دراسة السمع والكلام (صوتيات اللغة من الإنتاج إلى الإدراك)، عالم الكتب، ط١، ٢٠٠٠: ١٥٥.
١٨. المصطلح اللساني وتحديث العروض، د. سعد مصلوح، مجلة فصول، يولييه، ١٩٨٦: ١٩٠.
١٩. اللغة العربية معناها ومبناها، د. تمام حسان، عالم الكتب، ط٣، ١٩٩٨: ٤٧.
٢٠. الدلالة الصوتية (دراسة لغوية لدراسة الصوت ودوره في التواصل)، د. كريم حسام الدين، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٩٢: ١٩٨.
٢١. الاقتصاد اللغوي في صياغة المفرد، الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان ط١، ٢٠٠١: ٦٩-٧٠.
٢٢. ينظر: علم الأصوات، د. كمال بشر، اللغة العربية معناها ومبناها، د. تمام حسان، من الصوت إلى النص (نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري)، د. مراد عبد الرحمن مبروك، العروض وإيقاع الشعر العربي- محاولة لإنتاج معرفة علمية، سيد البحراوي.
٢٣. العروض وإيقاع الشعر العربي- محاولة لإنتاج معرفة علمية، سيد البحراوي: ١٢٦.
٢٤. ينظر: موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، ط٢، ١٩٥٢: ١٦٨.
٢٥. طرق تعليم الموسيقى، تأليف عائشة صبري ود. أمال احمد مختار صادق، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٨: ٢٣.
٢٦. دراسة الصوت اللغوي، د. احمد مختار، عالم الكتب، ١٩٩١: ١٩٥.
٢٧. شعر النابغة الذبياني "دراسة أسلوبية مع تطبيق المنهج الإحصائي في التحليل"، بدر محمد إبراهيم، كلية الآداب، جامعة الموصل، ٢٠٠٦: ٦٢.
٢٨. ينظر: علم الأصوات، د. كمال بشر: ٥٣٢.

* . يعد محمود حسن إسماعيل من أبناء مدرسة أبوللو وهو من الجيل الذي يلي جيل شوقي وحافظ ومطران وأحد رواد الاتجاه الوجداني، ولد سنة ١٩١٠م في قرية النخيلة التابعة لمركز أسيوط، التحق بكلية دار العلوم سنة ١٩٣٢م حيث وجد فيها متنفساً لموهبته الشعرية كما انه كان يراقب تطور الحركة النقدية عن قرب بإقامته في القاهرة وهو ما أتاح له الاتصال بشعراء أبوللو، وتعد قصيدة "مأتم الطبيعة" التي نشرت في مجلة أبوللو عدد فبراير ١٩٣٣، أولى المحاولات الشعرية التي نشرت له ولم ينشر له من قبل شئ قبل هذه القصيدة، إذ نظم القصيدة على منوال الشعر الحر وينسب إنه كتب في الشعر الحر قبل السياح ونازك الملائكة، فكانت بدايته وجوده على الساحة الأدبية، وقد صدر ديوانه الأول "أغاني الكوخ" في مطلع سنة ١٩٣٦م، وهو الديوان الذي صور فيه حياة الريف وشقاء الفلاح، ثم صدرت له دواوين أخرى مثل ديوان (لابد) و (قاب قوسين) وبعد عطاء دام ثلاثاً وأربعين سنة رحل محمود حسن إسماعيل في ١٩٧٧. ينظر محمود حسن إسماعيل شاعر الريف والطبيعة، سناء العلى، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة البصرة، ٢٠٠٠. حيث أعدت الباحثة فصلاً كاملاً عن حياة الشاعر في جوانبها المختلفة الشخصية والاجتماعية والعلمية والسياسية: ١- ٥٥.

٢٩. الإيقاع والزمان، جودت فخر الدين، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٥:
٢٩.

٣٠. الأعمال الكاملة للشاعر محمود حسن إسماعيل، ديوان (صوت من الله)، المجلد الرابع، دار سعاد الصباح، ط١، ١٩٩٣: ١٦٨٥. وانشدها الشاعر في ندوة رابطة الأدب بالكويت ١٩٧٦، بعنوان "إجارة".

٣١. دراسة السمع والكلام، د.سعد مصلوح: ٢٣٢

٣٢. القبض: وهو زحاف يعمل على حذف الساكن الخامس من السبب الخفيف.

٣٣. ينظر: علم الأصوات، كمال بشر: ٢٧٣

٣٤. نفسه: ٢٤٩.

المصادر

١. الإبداع الموازي (التحليل النصي للشعر)، د. محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠١.
٢. أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، الدكتور عبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩١.
٣. أصوات اللغة، د. عبد الرحمن أيوب، مطبعة الكيلاني، ط٢، القاهرة، ١٩٦٨.
٤. الأعمال الكاملة للشاعر محمود حسن إسماعيل، دار سعاد الصباح، ط١، ١٩٩٣.
٥. الاقتصاد اللغوي في صياغة المفرد، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ط١، القاهرة، دار نوبار، ٢٠٠١.
٦. الإيقاع والزمان، جودت فخر الدين، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، بيروت، ١٩٩٥.
٧. دراسة الصوت اللغوي، د. احمد مختار، عالم الكتب، ط٢، ١٩٩١.
٨. دراسة السمع والكلام (صوتيات اللغة من الإنتاج إلى الإدراك)، عالم الكتب، ط١، ٢٠٠٠.
٩. الدلالة الصوتية (دراسة لغوية لدراسة الصوت ودوره في التواصل)، د. كريم حسام الدين، الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٢.
١٠. رسالة في الموسيقى، أبو علي الحسين بن عبد الله بن سينا، مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيدر آباد، ١٣٥٣هـ.
١١. طرق تعليم الموسيقى، تأليف عائشة صبري ود. آمال احمد مختار صادق، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٨.
١٢. علم الأصوات، برتيل مالبرج، ت. د. عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٥.
١٣. علم الأصوات، د. كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠.
١٤. العروض وإيقاع الشعر العربي- محاولة لإنتاج معرفة علمية، سيد الجراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣.
١٥. في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م.
١٦. في الميزان الجديد، د. محمد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، ١٩٨٣.

١٧. لسان العرب لابن منظور، دار المعارف، القاهرة، (د،ط).
١٨. اللغة العربية معناها ومبناها، د. تمام حسان، عالم الكتب، ط٣، القاهرة، ١٩٩٨.
١٩. مبادئ علم الأصوات العام، ديفيد ابركرومي، ترجمة وتعليق د. محمد فتوح، مطبعة المدينة، ط١، القاهرة، ١٩٨٨.
٢٠. من الصوت إلى النص (نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري)، د. مراد عبد الرحمن مبروك، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ابريل، القاهرة، ١٩٩٦.
٢١. موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، ط٢، القاهرة، ١٩٥٢.
٢٢. الموسيقى الكبير، أبو نصر محمد الفارابي، تحقيق غطاس عبد المكل خشبة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م.

البحوث المنشورة في الدوريات

١. الشعر العربي غناؤه-إنشاده-وزنه، د. محمد مندور، مجلة كلية الآداب/جامعة الإسكندرية-المجلد الأول/مايو سنة ١٩٣٤.
٢. المصطلح اللساني وتحديث العروض، د. سعد مصلوح، مجلة فصول، يولييه، ١٩٨٦.
٣. مدخل لدراسة الإيقاع في الشعر العربي، د. صالح قاسم حامد، مجلة فصول، مصر، العدد ٨، صفر ١٤١٠هـ - أيلول ١٩٨٩م.
٤. نحو علم للعروض المقارن، د. سيد البحراوي، مجلة المعرفة، مصر، العدد ٢٩٥، السنة ٢٥، ١٩٨٦م.

الرسائل الجامعية:

١. شعر النابغة الذبياني "دراسة أسلوبية مع تطبيق المنهج الإحصائي في التحليل"، بدر محمد إبراهيم، كلية الآداب، جامعة الموصل، ٢٠٠٦.
٢. محمود حسن إسماعيل شاعر الريف والطبيعة، سناء العلى، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة البصرة، ٢٠٠٠.