

خصائص الإيقاع في الشعر العربي الحديث من خلال قصيدة "ريتا والبندقية" لمحمود درويش

محمد صالح الحمراوي

المعهد العالي للعلوم الإنسانية- جامعة تونس المنار- تونس
mohamed.hamraoui.beja@gmail.com

استلام البحث: ٢٠٢٠/٩/١٤ مراجعة البحث: ٢٠٢٠/١١/٢٧ قبول البحث: ٢٠٢٠/١٢/١٦ DOI: <https://doi.org/10.31559/JALLS2020.2.4.4>

الملخص:

سيتمّ التطرّق في هذه المقالة إلى البحث في خصائص الإيقاع في الشعر العربي الحديث باعتماد قصيدة "ريتا والبندقية" لمحمود درويش، قصد التعرف إلى تجربة جمالية بعينها، لها صلة وثيقة بالحدائث. وستقف عند تعريف الإيقاع عند الفلاسفة وعند النقاد القدامى، وعند نقاد الحدائث عرباً وغرباً، لندرك أنّه مفهوم ملتبس لطبعه الزنثقيّ. وتزداد الصعوبة بربطه بالقصيدة الحديثة التي سنعرّف بها تعريفاً يخدم مقاصدنا، بلا إطناب. وسيكون دأبنا النظر في الإيقاع من وجهة نظر عروضية، أولاً، لتبيان قصورها في الظفر براء إيقاعيّ وميلها إلى نمذجة الإيقاع. ثمّ ندقّق النظر في جزء ثانٍ في فاعلية المقاربتين المقطعية والموسيقية إيقاعياً. وهما مقاربتان حديثتان. وسنختبر قدرة الأولى على التوصل إلى وسوم إيقاعية متبدلة متنوّعة، باعتماد كمّ المقاطع ونوعها. وسنركز في الثانية على التباين الإيقاعيّ الراشح عن الخفة والثقل، والعنف والاسترخاء. وهدفنا التوصل إلى أنّ الإيقاع متعدّد وليس واحداً، ولا بدّ من فريق بحثيّ متعدّد الاختصاصات موسيقى وطباً وعلم نفس، وانترولوجيا ومخابر بحث متطورة بغية الظفر بشيء يسير منه.

الكلمات المفتاحية: نراء إيقاعيّ؛ ثبات، تغاير؛ تمايز؛ موسيقى؛ منوال عروضيّ؛ خفة، ثقل؛ قوّة؛ ضعف؛ منوال إيقاعيّ؛ تمايز إيقاعيّ؛ إيقاعية مواقع، صلابة؛ تعترّ؛ غنائية؛ تفكّك؛ تباين.

المقدمة:

لقد أولى النقاد الإيقاع أهمية بالغة في دراستهم للشعر. واحتموا به ليميّزوا به المنظوم من غيره. وجعلوا الوزن شرفه. وكلّ قصيد جافي العروض جافته ذائقة الجماعة وأقصته من دائرتها. إلا أنّنا صادفنا أثناء التّنبش في تاريخية هذا المفهوم بعض المحاولات الجريئة التي تناولت على تفاعيل الخليل، ومنها ما ذكره ابن رشيق في عمدته من جزئه الأول، مشيراً إلى خروج عبيد بن الأبرص، معتبراً قصيدته "أقفر من أهله ملحوب" من وزن قبيح مردود. إذ «كادت تكون كلاماً غير موزون بعلّة ولا غيرها، حتّى قال بعض الناس: إنّها خطبة ارتجلها فاتّزن له أكثرها» (ابن رشيق، ١٩٨١). ونذكر منها المقاربات الحديثة التي أثرت العروض وأبانت عن بعض قصوره في قول صريح (العيّاشي، ١٩٧٦)، ومن هذه النظريات نذكر المقطعية والنّثرية، والموسيقية. وسنسى، أولاً، إلى تعريف الإيقاع باعتباره الأطروحة الكبرى لهذه المحاولة. إذ رُئي إليه على أنّه مفهوم لزج لا يستقرّ على حال ولا يطاله تعريف، على محاولات المعاجم تعريفه بما يحدثه من أثر، ورغم اجتهاد الفلاسفة عرباً وإغريقاً في حصره في الحركة المتعاودة في الزّمن وفق نظام صارم.. (الوهابي، ٢٠٠٤-٢٠٠٥) و (ابن حميدة، الأسعد، ٢٠١٤) و (الشريطي، سليم، ٢٠١٠). إلا أنّ هناك من سعى في ذكاء إلى شدّه إلى تفاعل كافّة عناصر الكلام. فهو متّصل بالنّحو أنا في نصّ ما، ومتعلّق بأذيال البلاغة في آخر، وله صلة بحال المتكلم وثقافة الرّاصد في أحيان. وقد يكون راشحاً عن التّجارب بين عناصر القول كلّها (ابن شعلال، رشيد، ٢٠٠٩). ونشير إلى أنّنا قد استفدنا من بعض الرؤى التّقديّة في هذا المبحث مصطفيين ما قدّرنا إفادته في مبحثنا مثل «التّوقيع والتّطويع عندما يتحوّل الكلام نشيد كيّان» (الطرابلسي، ٢٠٠٦) و«من شعريّة الإيقاع وكتابة الدّات» (الحيزم، أحمد، ٢٠١٥)، و«نحو إيقاعية عربيّة حديثة» (الورتاني، خميس، ٢٠١٦). وكانت الاستفادة واضحة من أعمال

ميشونيك وصديقه جيرار ديسون في حديثهما عن الإيقاع ونصطفى من أعمالهما « نقد الإيقاع » (ميشونيك ، ١٩٨٢) للأول وكتابهما المشترك « بحث في إيقاع الشعر والتأثر » (ديصون، جيرار، وميشونيك، ١٩٩٨) ، ورسالة جامعية تونسية موسومة بـ « الإيقاع في المدونة الشعرية لسان جون بيرس » (رضوان، نبيل، ١٩٨٥). واستنرنا بمقالات منها: « الإيقاع بنية ... الإيقاع شكل » (التاعم، عبد الكريم، ١٩٨٦)، و « الإيقاع والتداولية » (حساني، أحمد، ٢٠٠٩)، و « الإيقاع الشعري » (ابن شعلال، رشيد، ٢٠٠٩).

أما مجال إجراء هذا المفهوم الشغال فهو القصيدة الحديثة التي نراها من صنوه في تسربها بالغموض الدائم وتخطيها لسلطة النقد القديم ورفضها للحد. (الخبو، محمد، ١٩٩٥). ويدعمه قول باحث مشيرًا إلى عتمة مفهوم الحداثة قائلاً: « تعدد كلمة " الحداثة" من أكثر الكلمات مراوغة، لأنها ترتبط بمفردة حديث التي تتجاوز الأطر الزمانية والمكانية، مفردة حديث تتجلى على طول مسار التاريخ البشري. فكل لحظة تحمل حداثتها وقدمها، فما هو حديث – كما يذهب " أكتافيويات" هو انتقالي وغير ثابت، وأن هناك حداثات عديدة بقدر ما هناك من حقب ومجتمعات.

هذا – وقد واجه معظم الباحثين الغربيين صعوبة في تحديد مفهوم الحداثة، فانعكست هذه الصعوبة على تحديد تاريخ واضح ودقيق لها، ولذا كان التاريخ لها متباينًا مع تباين وجهات النظر حول مفهومها» (علي، عبد العليم، ٢٠١١). واصطفينا لها قصيدة "ريتا والبندقية" (درويش، ١٩٨٩)، مستأنسين ببعض المنجز النقدي لمحاولة كشف الحجب عن غموض القصائد الحديثة مثل « قضايا الشعر المعاصر » (نازك الملائكة، ١٩٦٢) و « الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهره الفنية والمعنوية » (اسماعيل، عز الدين، ١٩٨١) وأطروحة محمد بنيس في جزءها الثالث « الشعر العربي الحديث: بنيته وإبدالاتها: الشعر المعاصر (ج٣) » (بنيس، ١٩٩٠)، وأدونيس في « زمن الشعر » (أدونيس، ١٩٨٣)، وكمال خير بك في « حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر » (خير بك، ١٩٨٢)، ومحمد الخبو في « مدخل إلى الشعر العربي الحديث " أنشودة المطر" ليدر شاكر السيّاب » (الخبو، ١٩٩٥). ووجدنا بغيتنا في بعض الدوريات نذكر مجلة الوحدة في عددها الموسوم بـ « التأصيل والتحديث في الشعر العربي » (الوحدة، ١٩٩١). وسنبداً في هذه المحاولة الجريئة، أولاً، باختبار آليات المقاربة العروضية التي ادعى أنها تحنط الإيقاع لاختبار فاعليتها الإيقاعية في قصيدة حديثة يرجح أنها لا تشبه القصيدة النموذجية التي تحكمت في أذواق المتقبلين واعتمدت عروض الخليل حارساً لها، وأميناً على ديمومتها ثم نختبر مقاربتين إيقاعيتين آخرين رجحاً أنهما تثران الإيقاع، وفق الآتي:

١. فاعلية المقاربة العروضية إيقاعياً:

سننظر في جدوى هذه النظرية الإيقاعية في محاصرة الإيقاع حدًا ومكونات، وتجليات. ومن أؤكد هذه المكونات نبدأ بـ:

• البحر:

المعلوم أن الإيقاع متعدد ليس واحدًا، منه ما هو عروضي آت من الوزن والقافية، ومنه ما هو آت من إيقاعات أخرى لها صلة بالتركيب والنحو، والبلاغة والأصوات، وغيرها. والمدخل إلى المقاربة العروضية بحرها. وهو في هذه القصيدة الرمل الذي جحد مقامه في الشعر العربي القديم، فكرهوا ركوبه وردّوه إلى الأصوات بدلاً من البحور واعتبروه شعراً مهزولاً غير مؤلف البناء (الكريم، مصطفى، ١٩٥٩). ويرفد هذا القول الآتي: « يرجح عبد الله الطيّب أن قصائد هذا البحر كانت بمنزلة الأناشيد الشعبية، ويستدل على ذلك بتحاشي الأوائل من الجاهليين وأكثر الإسلاميين من طبقة جرير والفرزدق والأخطل وكثير عزة لها » (الكريم، مصطفى، ١٩٥٩). ونكاد لا نقف على القصائد المنظومة عليه إلا نادراً، قياساً، إلى الشعر العربي الحديث الذي اعتبر فيه النظم على منوال هذا البحر أمانة جودة وقدرة على قول الشعر، ومواءمة بين الإيقاع وعصره. فقد جاء في هذه القصيدة معبراً عن أمهات القضايا، ومنها القضية الفلسطينية والصراع مع العدو الصهيوني. وللقافية فيها دور نستجليه في الآتي:

• القافية:

جاءت القافية في هذا النص الشعري حافظة لإيقاع النص. فقد انسجمت مع الوزن لترسيخ النص في هويته الإيقاعية، أي المحافظة على عروض الخليل، وعلى حرمان الشاعر من بلوغ معشوقته. فقد مثل الصراع العربي الإسرائيلي عازلاً يمنع وصال الشاعر لمعشوقته. وهكذا، بدأ الإيقاع العروضي، مخصصاً للمعنى ومنتجاً له، ولم يكن صامتاً لا إيقاعية فيه، كما في القصيدة العربية المنوال. والولع بالحديث عن القافية يجبرنا على النظر في إيقاعية مواقعها. وسيرصد هذا في الآتي:

السطر الشعري	القافية
الأول	بندقية
الثاني	العسلية
الثالث	صغيره

الزابع	ضفيره
الخامس	غديره
السادس	ريتا
السابع	بندقية
الثامن	فهي
التاسع	دمي
العاشر	سنتين
الحادي عشر	سنتين
الثاني عشر	مرتين
الثالث عشر	ريتا
الرابع عشر	البندقية
الخامس عشر	العسلية
السادس عشر	ريتا
السابع عشر	بندقية

إذا نظرنا في الكلمات التي احتلت مواقع هامة في قافلة الأسطر الشعرية في هذه القصيدة نرى لفظة البندقية قد وردت خمس مرات وقدّرت نسبتها بـ ٢٩ % . ومثلت لفظة " ريتا" ثلاث مرات أي بنسبة ١٨ % . وهما لفظتان راشحتان عن صراع بين المقاومة والحب . ولذلك، فإنّ عملية الإحصاء بدت مهمة لأنها تؤكد حيرة الشاعر إزاء وطنه وحبيبته. إذ أنصفه العدد الذي أبان أنه عاشق متيم بقضية وطنه المغتصب وحبيبته الإسرائيلية التي تهيم به حباً، رغم حرصه على تغليب البندقية على ريتا. إلا أنه يلمح بطرف خفي إلى تمكّن هذه المرأة منه. فقد عقد إيقاع القصيدة ومعناها على اسمها الذي احتلّ حشوها، لنصادف تردده عشر مرات. وترفد القافية أروية كثيفة الدلالة منها الهاء الساكنة بأهاتها والنون برنينها وأنيها، والميم الشفوية بموسيقيتها. وقد تضوّعت هذه الحروف أهة جزاء التمزق بين حبّ الوطن والوله بمعشوقة إسرائيلية. ويمكن الاستئناس بالقوافي المقيدة الواردة في زيّ هاء سكت للحديث عن ميزة جديدة في إيقاع الشعر الحديث يمجّها القدامى. وهكذا، تخطّت المقاربات العروضية زعمًا لحق بها في عجزها عن إدراك كنه الإيقاع بمكره وتعدّد إمكاناته وتجلياته. وسيتّم عقد صلة تجاوب بينها وبين بقية المقاربات الأخرى لتطوير هذا المبحث والهرب من مزلقه بالنظر في:

٢. فاعلية المقاربة المقطعية:

للمقاربة المقطعية شأو كبير في الدرس الإيقاعي لأنها تفتح فيه آفاقاً كبيرة. إذ مثلت إضافة نوعية بتجسيدها لفكرة أنّ الإيقاع عابر لأجناس الملفوظات كافة وباستخدامها لوحدة قياس موضوعية هي المقطع. وهذا محقّر لاختبار أدواتها في الإبانة عن ثراء الإيقاع في القصيدة العربية الحديثة باعتماد خصائصها الكمية، أولاً، فالنوعية ثانياً.

• كم المقاطع:

لا بدّ أن نذكر بالمبادئ التي يقوم عليها المستوى الكمي. ونذكر الوسوم الإيقاعية الراشحة عن التناسب بين الوحدة اللفظية وطاقة النفس العادية. فالإخلاق به، حطاً في العدد عن سبعة مقاطع، يعطي انطباع التهدج الإيقاعي. أما المناسبة بينهما فتعطي الغنائية، و يضاف أنّ التّردّد عن حدود ثلاثة عشر مقطوعاً يعطي انطباع الإجهاد. والنظر في هذه القصيدة من جهة الكمّ باعتماد الجملة التحوّلية، لا التّفعيلة العروضية، يعطينا الانطباع بإيقاعات متغايرة الأوجه، منها:

أ. وسم إيقاعي متهدج:

نرصد في هذه القصيدة عدداً من الجمل الإيقاعية التي لم تراع التناسب بين الكلام وطاقة النفس العادية، لينزل كمّ مقاطعها دون ستة. إذ مثل التنقيط أداة لثرة لجعل الإيقاع معبراً عن حال المتكلم الحيري، اللاهثة وراء إتمام القول لبلوغ الارتياح. ونمثل لرؤيتنا بالجمل الآتية:

الجملة الإيقاعية	عدد المقاطع	التناسب بين الكلام وطاقة النفس
أه	٠٢	إخلال (إيقاع متعثر)
ريتا	٠٢	إخلال (إيقاع متعثر)

فكلما نطق لفظة "ريتا" تقطع كلامه ولم يدرك اللفظ تمامه. فلفظها يعادل مقطعين، وقد سبق بتنقيط أساسه كلام محذوف، معبر عن متلفظ يعيش ألماً بيتاً. فلا ورود لها إلا وهي مسبوقة باسم الفعل "أه" الحاوي لمقطعين راشحين عن الأثبات والأهات. ولا تشدّ البندقية" عن هذا الوسم فهي لاحقة لجملة غنائية، ولكنها ناطقة بالتقطع لاحتوائها لأربعة مقاطع. ولذلك، عبرت هذه الجملة الإيقاعية بمواقعها عن شاعر شقّه وجدان: وجد الحبيبة والشغف بالوطن. وكلاهما يغربه صباة. وهكذا، تدلّ البنية المغلقة القائمة على كمّ مقاطع ضئيل على انحباس أنفاس الشاعر وألمه. ويبدو أنّ المتلفظ يجنح إلى هذا الوسم كلما لاح شعره عارياً والمعنى فيه صريح فيشرح قوله بمعاني الانكسار. ولذلك، غلب على إيقاعه التقطع والتفكك. وأحياناً أخرى يُخصب هذا الوسم الإيقاعي بأخر دالّ على الارتياح. وهو الآتي:

ب. وسم الغنائية:

استملاح المسعديّ تناسب بين الكلام وطاقة النفس العادية، لأنّ ذلك يجنّب المتلفظ العنت، لبلوغه غايته بكلّ يسر. ونجد له سندا في بعض الجملة الإيقاعية الواردة في هذا النموذج الشعريّ الحديث. وسنمثّل لذلك بالجدول الآتي:

الجملة الإيقاعية	عدد المقاطع	مناسبة الكلام لطاقة النفس
بين ريتا وعبوني ... بندقية	١١	تناسب (إيقاع غنائي)
اسم ريتا كان عبداً في في	١١	تناسب (إيقاع غنائي)
جسم ريتا كان عرساً في دمي	١١	تناسب (إيقاع غنائي)
وأنا ضعت بريتا ... سنتين	١٢	تناسب (إيقاع غنائي)
وهي نامت فوق زندي سنتين	١٢	تناسب (إيقاع غنائي)
وتعاهدنا على أجمل كأس	١٢	تناسب (إيقاع غنائي)
وولدتنا مرتين	٠٨	تناسب (إيقاع غنائي)

وتبرز هذه الغنائية جليّة لحظة انتقاله إلى التغرّل بمعشوقته. ولعلّه ما يجعلنا نستحضر رؤية المسعديّ للاستدلال لهذا الملمح الإيقاعي، بأنّ الأعراض الوجدانية ميّالة إلى الخفة، مستدعية لتوافق بين الكلام وطاقة النفس (المسعدي، ١٩٩٦). فيكون الارتياح وتحصل الغنائية. فاستحضر "ريتا" اسماً وجسماً، وحديثاً وفعالاً، يبرئ وجع درويش، ليسم إيقاعه بالخفة فتكون الولادة مرتين ويكون العهد على الوفاء وقد سبق من طريق فعل "تعاهدنا" المزيد لدلالته على المشاركة، وفعل الواحد بالآخر تمام فعل الثاني به، ولكن بتزيد. ولذلك، حدث فعل الولادة وصارت الكلمات مجرد احتفاء بها. ويُخصب هذا الوسم الإيقاعي بأخر يتجاوب معه كي يظهر بلوغ معاناة الشاعر سنماها. وهو:

ج. وسم الإجهاد:

تأخذ أغلب الجملة الإيقاعية في هذه القصيدة في الاسترسال. فيفيض الكلام على طاقة النفس العادية، ليصبح الإيقاع مجهداً. ولذلك، يشعر المتلفظ بكثير من التعب. ونستدلّ لهذا بالجدول التوضيحي الآتي:

الجملة الإيقاعية	عدد المقاطع	مناسبة الكلام لطاقة النفس
والذي يعرف ريتا، ينحي ويصلي لإله في العيون العسليه!	٢٧	تجاوز الكلام لطاقة النفس العادي (إيقاع مجهد)
وأنا قبّلت ريتا عندما كانت صغيرة	١٦	تجاوز الكلام لطاقة النفس العادي (إيقاع مجهد)
وأنا أذكر كيف التصقت بي، وغطت ساعدي أحلى صغيرة	٢٣	تجاوز الكلام لطاقة النفس العادي (إيقاع مجهد).
وأنا أذكر ريتا مثلما يذكر عصفور غديره	٢٠	تجاوز الكلام لطاقة النفس العادي (إيقاع مجهد)
بيننا مليون عصفور وصورة ومواعيد كثيره أطلقت نارا عليها ... بندقية	٣٢	تجاوز الكلام لطاقة النفس العادي (إيقاع مجهد)
أي شيء ردّ عن عينيك عيني سوى إغفاءتين وغيوم عسليه قبل هذي البندقية!	٣٢	تجاوز الكلام لطاقة النفس العادي (إيقاع مجهد)
قمري هاجر في الصبح بعيدا في العيون العسليه	٢٠	تجاوز الكلام لطاقة النفس العادي (إيقاع مجهد)
والمدينة كنست كلّ المغتئين، وريتا	١٦	تجاوز الكلام لطاقة النفس العادي (إيقاع مجهد)

يجبرنا الجدول على تعقب حال غزال قد أعياه وجدانه وأشقته قضيتته. ولذلك، لاذ بتدفق الكلام المسترسل في شكل طلاقات نار أو انسياب شعور جامح، ليطلع المتلقي على ما يعايشه من أوجاع: وجع فراق الحبيبة ووجع الأرض المعشوقة المغتصبة. وهكذا، فاق كمّ المقاطع في بعض الجمل الإيقاعية الحدّ بما يقارب ثلاث مرات. إذ لم يجد المتلقّظ بدءاً من سوق جملة إيقاعية بلغ إجهادها الحدّ في شكل سؤال إنكاريّ هو سؤال العارف المتجاهل المدرك لإجابته. ولكنّه يسأل سخرية من العدو الذي اغتصب شعوره وأرضه معاً. وهذا ما تفضحه الجملة الحاوية لإثني وثلاثين مقطعاً. وصورتها الآتي:

" أيّ شيءٍ ردّ عن عينيك عينيّ

سوى إغفاءتني

قبل هذي البندقية!"

ويزداد الإجهاد وطأة باعتماد التنقيط الذي يمثّل أداة لفضح هذه المعاناة. ولكنّ نقاط الاسترسال التي تكفّ عن دلالة التفكّك التي ألفها المتلقيّ لتصبح أداة تريح المتكلم من التعب، ليتوقّف عند ريتا أو البندقية. وقد بدت أغلب الأسطر قائمة على السرد، معلنة عن نفسية شاعر منكسر تلوح جلية في الجمل الآتية:

" وتعاهدنا على أجمل كأسٍ، واخرقنا

في نبيذ الشفتين

وؤلدنا مرتين!"

ويبدو أنّ جدوى الكمّ في استجلاء إيقاع متبدّل الملامح مراعى لحال المتكلم الولهي بحبين: حبّ الوطن وقداسته وتمكّنه في الضمير العربيّ وحبّ معشوقة تمجّجها الأنفوس، لأنّها سليلة ظالم قد اغتصب الأرض وشوّه سحرها قد حفز لتبين دور نوع المقاطع في اكتشاف وسوم إيقاعية أخرى قد عجز عنها العدد الذي لا يكفي وحده لمحاصرة الإيقاع بتجليّاته. وهذا ما سنتدبره في الآتي:

• نوع المقاطع:

متى احتكنا إلى نوع المقاطع، وجدنا الملامح الإيقاعية التالية:

أ. غلبة المقاطع القصيرة إيقاع متعزّز.

ب. غلبة المقاطع الطويلة المنفتحة غنائية.

ج. غلبة المقاطع الطويلة المغلقة صلابة وشدة.

وسنعمد هذا الجدول الإحصائيّ لتبين الوسوم الإيقاعية الراشحة عن نوع المقاطع. وهو الآتي:

نوع المقاطع	عددتها	نسبتها
القصيرة	١٠٠	٪٣٢
الطويلة المغلقة	١٢٦	٪٤١
الطويلة المنفتحة	٤٨	٪٢٧
جملة المقاطع	٣١٠	٪١٠٠

ولذا، فإنّه سيتمّ النّظر في جدوى إيقاعية المقاطع القصيرة أولاً، فالطويلة المنفتحة ثانياً، ليتمّ الختم باختبار ثمار المقاطع الطويلة المغلقة إيقاعياً.

أ. إيقاع متعزّز:

أشار المسعديّ إلى أنّ وفرة المقاطع القصيرة تمثل « مادة ساكنة وخافتة إيقاعياً، دورها ملء الحيز الفاصل بين المقاطع الطويلة » (المسعدي، ١٩٩٦). وهذا استهجان لخصوبتها الإيقاعية والحاقها بالعقم، لأنّها تردّ الشّعور إلى طبع النّثر. ولذا، فإنّ ندرة هذا النوع من المقاطع موح بأنّ الإيقاع يخلو شيئاً ما من التعزّز. إلّا أنّنا لا نعدم أثر الجمل الإيقاعية التي لونها التقطع لقصر مقاطعها في الآتي:

" بين ريتا وعُيونِي ...بندقية

والذي يعرفُ ريتا، ينحني

ويصلي

لإله في العيون العسليّة"

وفي الجملة الإيقاعية التالية:

" وأنا أذكر كيف التصقت

بي، وغطت ساعدي أخلى ضفيرة"
وفي الجملة الإيقاعية قبل الختام:
يا صمت العشي
قمرى هاجر في الصبح بعيدا
في العيون العسليّة"

هذه الأمثلة المختارة القائمة على وفرة المقاطع القصيرة موحية باقتراب الشعر من النثر. فيكف عن المتعة ليلتحم بالسرد الذي ينهض بوظيفة الإخبار. ولذلك، تطول الجمل لتقيّد الشخصية بالزمان وبالمكان وبالأحداث. وهكذا، يجف ماء الشعر ويشعر المتلقي بالتعثر الإيقاعي. ويبدو أنّ هذا الملمح الإيقاعي مستعد لضديده ليبدل ملمحه سنتدبر فيه النظر في الآتي:
ب. ندرة الإيقاع الغنائي:

نلاحظ في هذه القصيدة ندرة المقاطع الطويلة المنفتحة التي رني إلى أنها أداة المتكلم في وسم إيقاعه «نفس غنائي وجداني ونسق إيقاعي إنشادي موسيقي» (المسعودي، ١٩٩٦). إلا أنّ هذا لا يحجب عنا حضورها البيّن في بعض الوحدات الإيقاعية. إذ نجد أنّ الوحدات الإيقاعية الثنائية والثالثة والرابعة قائمة على غلبة المقاطع المفتوحة على المغلقة، مما يجبر الصلابة التي وسمت الوحدة الإيقاعية الأولى. وتظهر هذه الغنائية متفاوتة الدرجة. فهي في بطن القصيدة أكثر تجلياً وحضوراً، قياساً إلى بقية الوحدات وإن بدت موسومة بها. ونبرز ذلك بما شعر به الشاعر من قرب من معشوقته الحاضرة في كلامه وفي وجدانه. فرقّت الكلمات ولوّنت بالغنائية. وكلّما ذكر اسم "ريتا" تعلق به إيقاع غنائي ممزوج بالخفة.

ولذلك، سنتتبع موقعيّة هذا الوسم الإيقاعي الذي يطلعنا على تغيّر حال صاحبه المفضية إلى تغيّر معناه. وسنظهر هذا في الآتي:

" اسمُ ريتا كان عيداً في فيي
جسُم ريتا كان عُرساً في ذي
وأنا ضُغتُ بريتا... سنّتين
وهي نامت فوق زُندي سنّتين"

وهكذا، يمكن القول إنّ مقاربة المسعودي تبدو شغالة في قصيدة المسعودي. فاعتماد نوع المقاطع مثمر في الإبانة عن حال الشاعر الولي بحبّ المعشوقة التي شغفته حباً، رغم القيود. فأكسبت المقاطع الطويلة المنفتحة القول غنائيةً، لالتصاقه بالوجدان. ويبدو أنّ الإحصاء قد أبان أنّ الشاعر أحكم وضع هذا النوع من المقاطع مواضعها الحساسة. فاحتلت حشو القصيدة لتخفف من التعثر ومن الصلابة وتخصبها بنفس غنائي. وسيتمّ إغناء هذا اللون الإيقاعي بأخر. وهو الآتي:

ج. إيقاع صلابة:

دلّت أرقام الجدول على شيوع المقاطع المنغلقة وغلبتها على بقية أنواع المقاطع الأخرى. وهذا ما يجعل الإيقاع موسوماً ب«الصلابة أو الشدّة واليبوسة» (المسعودي، ١٩٩٦). ويرتد ذلك إلى شدّة الشاعر على نفسه وعلى معشوقته، تغليباً للفضية الجوهرية التي يحملها، ولا مناص من الدّفاع عنها. ونستدلّ لذلك بالجمال الإيقاعية الآتية:

"- بيننا مليون عُصفورٍ وصورة
ومواعيد كثيرة
أطلقت نارا عليها... بندقية"
- "أي شيء ردّ عن عينيك عيني
سوى إغفاء ثين
وغُيومٍ عسليّة
قبّل هذي البندقية!"

ونقدّر أنّ الشاعر قد استدعى المقاطع الطويلة المنغلقة ليعبر بها عن مشاعره المفعمة بالحقد على العدو الصهيوني المغتصب لوطنه الذي مثل عازلاً يمنعه من عشق حبيبته. فوسم الإيقاع باليبس والشدّة. فكلّما ذكرت لفظة "البندقية" وسم القول بالحدة والعنف. فكأنّه يعوّض الضعف بالصلابة في الإيقاع ليكون كلامه شديداً على عدوه، مفصحاً عن حال باثّ حانقة غضباً على غاصب أخذ منها الوطن والمعشوقة. وهذه الأدلة تقيم الحجّة على قدرة هذه المقاربة الإيقاعية على تبصير القراء بتنوّع الإيقاع. إذ بدت تجلياته متباينة الوسوم. فأفدنا من الكمّ للوقوف عند إيقاع متهدج فغنائي، ليبالغ في الإجهاد الذي يقرب الشعر من القصّة. أمّا نوع المقاطع فبانية ملامح إيقاعية، منها التعثر والغنائية والصلابة. وقد أبان النوع عن دور حال المتكلم التي لاحت أكثر ارتياحاً لحظة تدكّر ماضي

الوصول فتتداعى له المقاطع الطويلة المنفتحة، وربما حُرشت طباعه وزاد حنقه فيبس الإيقاع وبلغ ذروة صلابته لإظهار غضب من المستعمر لتزايد المقاطع الطويلة المنغلقة وتعضدها لفظة البندقيّة إصلاً لافتقار القوة بقوة الإيقاع. ونشير إلى أنّ فاعليّة هذه النظريّة الإيقاعيّة دافعة إلى اختبار نجاعة مقارنة أخرى في ثراء الإيقاع. وهي:

٣. المقاربة الموسيقية:

سيتمّ تدبّر فاعليّة هذه المقاربة الإيقاعيّة في هذه القصيدة الحديثة بالتوقّف عند قدرتها على إثراء الإيقاع وإظهاره متعدّداً، متباين الوسوم. فلها القدرة على بثّ الحيوية فيه وجعله وثيق الصّلة بالدلالة. وسنركّز في هذا القسم على الخروج من نمذجة المقاربة العروضيّة إلى تنوع الموسيقى وحيويّتها، أولاً، لنثني بشأوها في إثراء الدلالة وتنوعها وفق الآتي:

• من نمطيّة العروض إلى حيويّة الموسيقى:

إذا احتكنا إلى المقاربة العروضيّة، رأينا أنّها تعطي لتفعيله بحر الرّمل صورة واحدة كان المتلقّي قد ألفها (العيّاشي، ١٩٧٦) هي "فاعلاتن" التي لها ما يقابلها مقطعيّاً الآتي (-v-) وأحياناً أخرى تتحوّل إلى زحاف وهو "فاعلاتن" بتقصير مقطع طويل في البداية. إلاّ أنّه بتشغيل آليات المقاربة الموسيقية نحصل على صور متنوّعة ناطقة بآراء إيقاعيّة. وسنمثّل له بالجدول الآتي:

الصورة	تجلياتها
الأولى	تك اس تك دم
الثانية	تك تك ، دم، دم
الثالثة	تك تك تك اس تك اس
الرابعة	دم تك دم دم
الخامسة	تك اس تك دم تك اس
السادسة	تك تك تك اس دم

فهذا الجدول شوّح بأنّ المقاربة الموسيقية تعطي الانطباع بإيقاع ثريّ ومتنوّع يذهب الرتبة التي نزع من فرضها على المتلقّي بحمله على انتظار تعاود التفعيل ذاتها وفق نظام صارم. وسنعتقب هذا التغيّر الإيقاعيّ في الوحدات الإيقاعيّة السّت. فأولها تتكوّن من جملتين إيقاعيّتين، بدورات إيقاعيّة متباينة العناصر الموسيقية. إذ نرصد في الجملة الإيقاعيّة الأولى (بين ريتا وعيوني...بندقيّة) تمايزاً مسّ العناصر الآتية من دوراتها الإيقاعيّة الثلاث. وسنضبط الصّورة الموسيقية لهذه الدورات:

عناصر التّقييم الموسيقية						الدّورة الإيقاعيّة
-	دم	دم	تك	اس	تك	الأولى
-	-	دم	دم	تك	تك	الثانية
تك / اس	اس	تك	تك	اس	تك	الثالثة

ومتى عدنا إلى الجدول التّوضيحيّ، وقفنا عند جملة من التّمايزات منها ورود العنصر الثّاني في الدّورتين الإيقاعيّتين الأولى والثالثة اس ، وتك في الدّورة الإيقاعيّة الثانية. أمّا العنصر الثّالث فقد مثّل في الدّورتين الإيقاعيّتين الأولى والثالثة تك ، ودم في الدّورة الإيقاعيّة الثانية. وجاء العنصر الرابع في شكل دم في الدّورتين الأولىين، وتك في الدّورة الإيقاعيّة الثالثة. وختم التّغايير بما مسّ العنصر الخامس المتمثّل في دم في الدّورة الأولى، و اس في الدّورة الثالثة. ويتمثّل الثّراء الإيقاعيّ في إضافة عنصرين موسيقيّين في الدّورة الثالثة، قياساً إلى الثانية، وثلاثة قياساً إلى الأولى. ونستدلّ لهذا التّغايير بما أدركناه في الجملة الإيقاعيّة الثانية بدوراتها الإيقاعيّة السّبع، وبآساعها مساحياً على الورق، مقارنة بسابقتها. وصورتها:

"والذي يعرفُ ريتا، يُنحني

وُصّلي

لإله في العيون العسليّة!"

وسنفضّل ما فيها من تمايز في عناصرها الموسيقية في دوراتها باعتماد الجدول الآتي:

عناصر التّقييم الموسيقية						الدّورة الإيقاعيّة
اس	تك	دم	تك	اس	تك	الأولى
-	-	دم	دم	تك	تك	الثانية
-	-	دم	تك	اس	تك	الثالثة
-	دم	اس	تك	تك	تك	الرابعة
-	اس	تك	دم	تك	تك	الخامسة

السادسة	تك	اس	تك	دم	تك	اس
السابعة	تك	تك	تك	اس	تك	اس

مسّ التّغايير جملة من العناصر في أغلب الدّورات الإيقاعيّة، بدءاً بالعنصر الثّاني الحامل للصّورة الموسيقيّة المتمثّلة في اس في الدّورة الأولى والثّالثة والسادسة، و تك في بقيّة الدّورات. وجاء العنصر الثّالث على شاكلة دم في الدّورتين الثانية والخامسة، و تك في باقي الدورات الإيقاعيّة. أمّا العنصر الرّابع فبدا أكثر تنوعاً في صوره الموسيقيّة، لأنّه ممثّل اس في الدّورتين الرّابعة والسّابعة، ودم في الدّورة الأولى والثّانية والثّالثة والسادسة، و تك في الدّورة الخامسة. ولم يشذّ العنصر الخامس عن هذا التّغايير. إذ ورد في الدّورة الأولى والسادسة والسّابعة تك، وفي الدّورة الخامسة اس، وفي الدّورة الرّابعة دم. ولو تأملنا الوحدة الإيقاعيّة الثّانيّة لوجدناها قائمة على أكثر جمل إيقاعيّة، قياساً إلى سابقها، لتبدو أكثر ثراءً إيقاعيّاً وتغاييراً في عناصرها الموسيقيّة. وصورتها الآتية:

"... وأنا قبّلْتُ ريتا
عندمًا كانت صغيّرة
وأنا أدكّر كيف التّصقّت
بي، وغطّت ساعدي أخلّى ضفيرة
وأنا أدكّر ريتا
مئلاً يذكّر عُصفورٌ غديرة"

وستنظّر النظّر في هذا التّراء بدءاً بالجملة الإيقاعيّة الأولى واختبار تمايزها الإيقاعيّ محتكّمين إلى الجدول الآتي:

عناصر التّرقيم الموسيقيّ							الدّورة الإيقاعيّة
-	اس	تك	دم	تك	تك	الاولى	
-	دم	دم	تك	اس	تك	الثّانية	
-	دم	دم	تك	اس	تك	الثّالثة	
اس	تك	دم	تك	اس	تك	الرّابعة	

ويظهر التّمايز الإيقاعيّ في أغلب العناصر الموسيقيّة في الدّورات الأربعة، بدءاً بالعنصر الثّاني الحامل لصورة تك في الدّورة الأولى، و اس في بقيّة الدّورات. أمّا العنصر الثّالث فهو دم في أولى الدّورات و تك في بقيّة الدّورات. وللعنصر الرّابع صورتان موسيقيّتان وهما تك في الدّورة الأولى، دم في الدّورات اللاحقة لها. وتمّ ختم هذا التّغايير في العنصر الخامس الذي بدا أكثر ثراءً من سابقه، لأنّه اس في الدّورة الأولى، و دم في الدّورتين الثّانية والثّالثة، و تك في الدّورة الرّابعة. ويرفد هذا التّراء بآخر في الجملة الإيقاعيّة الثّانية من الوحدة ذاتها. إذ تتكوّن من ستّ دورات إيقاعيّة متباينة العناصر الموسيقيّة يجلّنها الآتي:

عناصر التّرقيم الموسيقيّ							الدّورة الإيقاعيّة
-	اس	تك	دم	تك	تك	الاولى	
اس	تك	اس	تك	تك	تك	الثّانية	
-	-	اس	تك	تك	تك	الثّالثة	
اس	تك	اس	تك	تك	دم	الرّابعة	
-	اس	تك	دم	تك	دم	الخامسة	
-	اس	تك	دم	تك	دم	السادسة	

لقد مسّ التّغايير أغلب عناصر الدّورات الإيقاعيّة، بدءاً بالأوّل الذي تجلّى في شكل تك في الدّورة الأولى والثّانية والثّالثة، و دم في الدّورات الرّابعة والخامسة والسادسة. ولاح العنصر الثّالث في زيّ دم في الدّورة الأولى والخامسة والسادسة، و تك في بقيّة الدّورات. أمّا العنصر الرّابع فهو تك في الدّورة الأولى والخامسة والسادسة، و اس في الأخريات. وذيل العنصر الخامس هذا التّنوع بوروده في صورة اس في الدّورة الأولى والخامسة والسادسة، وهو تك في باقي الدّورات. ويلوح التّراء، أيضاً، بإضافة عنصرين موسيقيين في الدّورتين الثّانية والرّابعة. ولتجسّس هذا التّراء إيقاعيّاً في هذه الجملة الإيقاعيّة يحسن قياسه بما ورد عليه في الجملة الإيقاعيّة الثّالثة بدوراتها الخمس من الوحدة الإيقاعيّة ذاتها وبصورتها الآتية:

"أو... ريتا
بيننا مَلِيُونُ عُصفورٍ وصُورَة

ومواعيد كثيره

أطلقَتْ نارًا عليها.. بُندقية"

وهذا ما سنظهره في الآتي:

عناصر الترقيم الموسيقي						الدورة الإيقاعية
-	اس	تك	دم	تك	تك	الأولى
-	-	دم	دم	تك	تك	الثانية
اس	تك	دم	تك	اس	تك	الثالثة
-	دم	اس	تك	تك	تك	الرابعة
اس	تك	دم	تك	اس	تك	الخامسة

ويتراءى لنا التنوع في العنصر الثاني باعتماد تك في الدورة الأولى والثانية والدورة الرابعة، و اس في الدورتين الثالثة والخامسة. وينضاف إلى ذلك تنوع في العنصر الثالث بالاحتكام إلى دم في الدورتين الأولىين، و تك في الدورات الثلاث الأخيرة. أما العنصر الرابع فيحتوي على أكثر ثراء، منه تك في الدورة الأولى و دم في الدورة الثانية والثالثة والخامسة و اس في الدورة الرابعة. ولم يشد العنصر الرابع عن تنوع سابقه، باعتماد اس في الدورة الأولى و تك في الدورتين الثالثة والخامسة و دم في الدورة الرابعة. ويدعم هذا الثراء إضافة عنصر موسيقي إلى الدورتين الثالثة والخامسة. ويبلغ التنوع الإيقاعي أقصاه في الوحدة الإيقاعية الثالثة التي سيتدبر فيها النظر بالعودة إلى جملها الإيقاعية الثلاث بتغاير عناصرها الإيقاعية. وقد تم البدء بأولها الحاملة لدورة إيقاعية بتيمة، ولكنها مغايرة للاحقة. إلا أن الجملة الإيقاعية الثالثة قائمة على تمايز إيقاعي تظهره الدورات الثماني الحاملة للصورة الآتية:

عناصر الترقيم الموسيقي						الدورة الإيقاعية
-	اس	تك	دم	تك	اس	تك
-	-	دم	اس	تك	تك	دم
-	اس	تك	دم	تك	اس	تك
-	-	-	دم	دم	تك	تك
-	اس	تك	دم	تك	اس	تك
-	دم	اس	تك	تك	اس	تك
-	دم	اس	تك	اس	اس	تك
اس	تك	اس	تك	تك	اس	تك

تمثل هذه الجملة الإيقاعية قافلة الوحدة الإيقاعية وقد حوت ثماني دورات إيقاعية. وهذا ما منحها خصوبة إيقاعية، نستدل لها بالتنوع الذي لحق العنصر الأول الذي مثل دم في الدورة الثانية، و تك في بقية الدورات الإيقاعية. أما العنصر الثاني فله صورة تك في الدورتين الثانية والرابعة، و اس في غيرهما. وجاء العنصر الثالث في زي دم في الدورة الرابعة، و تك في بقية الدورات. أما العنصر الرابع فهو اس في الدورة الثانية، و دم في دورات ثلاث، منها الأولى والثالثة والرابعة والخامسة، و تك في الأخرى. ونلمس في العنصر الخامس تغايراً مثل تك في الدورات الأولى والثالثة والخامسة، و دم في الدورة الثانية، و اس في بقية الدورات الأخرى. ويعد العنصر السادس خاتمة هذا التنوع، بوروده في صورة اس في الدورات الأولى والثالثة والخامسة، و دم في الدورتين السادسة والسابعة، و تك في دورة بتيمة، هي الثامنة. ورصدنا إضافة عنصر موسيقي يتمثل في سكت في الدورة الثامنة. وتشجع هذه الوحدة الإيقاعية على أخرى تغايرها في كم جملها الإيقاعية وفي تنوع عناصرها الموسيقية. وهي الوحدة الرابعة.

لهذه الوحدة الإيقاعية ست جمل إيقاعية لها علامات موسيقية متباينة. وهي:

" اسْمُ ريتا كان عيداً في قبي

جسْمُ ريتا كان عُرساً في دمي

وأنا ضُغتُ بريتا... سنَّتَيْنِ

وهي نامت فَوْقَ زُندي سنَّتَيْنِ

وتعاهدنا على أجمل كأسٍ، واحترقنا

في نبيذ الشَّقَتَيْنِ

وؤلَدنا مرَّتَيْنِ!"

وسيتدبر فيها النظر، بالبدء بأولها وما فيها من تمايزات يوضّحها جدولنا الآتي:

عناصر التّرقيم الموسيقيّ					الدورة الإيقاعيّة	
دم	دم	اس	تك	تك	الأولى	
اس	تك	دم	تك	دم	الثانية	
-	-	دم	تك	دم	الرابعة	

نقف في هذه الجملة الإيقاعيّة على ثراء إيقاعي، ومنه ما مسّن العنصر الأوّل بوروده تك في الدورة الفاتحة، و دم في الدورتين الأخيرين. وجاء العنصر الثالث اس في الدّورة الأولى، و دم في بقية الدّورات. وللعنصر الرابع صورتان متباينتان، منهما دم في الدّورة الأولى، و تك في الدّورة الثّانية. أمّا العنصر الخامس فهو دم في الدّورة الأولى، و اس في الدّورة الثّانية. وسنحتجّ لهذا التّمايز الإيقاعيّ بما ورد في الجملة الإيقاعيّة الآتية:

عناصر التّرقيم الموسيقيّ					الدورة الإيقاعيّة	
-	دم	دم	تك	اس	تك	الأولى
اس	e	e	اس	تك	دم	الثانية
-	-	-	دم	تك	دم	الثالثة

شمل التّغايير خمسة عناصر إيقاعيّة في الدّورات الإيقاعيّة الثلاث، بدءاً بالعنصر الأوّل الذي ورد تك في الدّورة الأولى، دم في الدّورتين الثّانية والثالثة. ولاح العنصر الثّاني في ثوب اس في الدّورة الأولى، و تك في الدّورتين الأخيرين. أمّا العنصر الثالث فهو تك في أولى الدّورات، و اس في ثانيها، و دم في ثالثها. وشهدنا تغيّرين في العنصر الرابع، أساسه دم في الدّورة الأولى، و تك في الدّورة الثّانية. ويمثّل العنصر الخامس خاتمة التّنوع في هذه العناصر الموسيقيّة، بورود دم في الدّورة الأولى، و تك في الدّورة الثّانية، مع إضافة عنصر موسيقيّ سادس في زيّ سكت في الدّورة الثّانية. ويقلّ هذا التّنوع في الجملة الإيقاعيّة الثالثة. وصورته الآتي:

عناصر التّرقيم الموسيقيّ					الدّورة الإيقاعيّة	
اس	تك	دم	تك	تك	الأولى	
-	دم	دم	تك	تك	الثانية	
دم	اس	تك	تك	تك	الثالثة	

تجربنا المقاربة الموسيقيّة في هذه الجملة على تدبّر النظر في التّغايير الإيقاعيّ، وإن ندر في بعض المواضع. ولكنّ هذا لا يمنعنا من رصده وفق ما ورد في العنصر الثالث الوارد دم في الدّورتين الأولىين، و تك في الدّورة الخاتمة. ويلوح التّمايز جليّاً في العنصر الثّاني بوروده تك في الدّورة الأولى، و دم في الدّورة الثّانية، و اس في الدّورة الثالثة. أمّا العنصر الخامس فحاوٍ لتغيّرين، هما اس في الدّورة الأولى، و دم في الدّورة الثالثة. إلّا أنّ الجملة الإيقاعيّة الرابعة تبدو متمايضة عن سابقتها. ولعلّ هذا ما سيفضحه الجدول الآتي:

عناصر التّرقيم الموسيقيّ					الدورة الإيقاعيّة	
اس	تك	دم	تك	اس	تك	الأولى
دم	اس	تك	تك	اس	تك	الثانية
-	دم	اس	تك	تك	تك	الثالثة

قامت هذه الجملة الإيقاعيّة على عدّة تمايزات، من أبرزها ما مسّن العنصر الثّاني بوروده سكتا في الدّورتين الأولىين، و تك في الدّورة القافلة. وشهد العنصر الرابع تنوعاً شمل الدّورة الفاتحة بوردها دم، والثّانية الواردة في صورة تك، والدّورة الثالثة الحاملة لعنصر سكت. أمّا العنصر الخامس فهو تك في الدّورة الأولى، وسكت في الدّورة الثّانية، و دم في الدّورة الثالثة. ويلوح آخر هذه العناصر الموسيقيّة أقلّ تنوعاً من سابقه لاشتماله على سكت في الدّورة الأولى، وعلى دم في الدّورة الثّانية. غير أنّ الجملة الإيقاعيّة السابقة تفوق خصوبة الأولى إيقاعيّاً بمقدار طفيف. ولها صورتها البيانيّة في الآتي:

عناصر التّرقيم الموسيقيّ					الدورة الإيقاعيّة	
-	اس	تك	دم	تك	تك	الأولى
-	اس	تك	دم	تك	دم	الثانية
اس	تك	اس	تك	تك	تك	الثالثة

مسّت هذه الوحدة الإيقاعيّة عدّة تغيّرات، بدءاً بالعنصر الأوّل الوارد في زيّ "تك" في الدورتين الأولى والثالثة، و "دم" في الدّورة الوسطى. أمّا العنصر الثالث فهو "دم" في الدّورتين الأولىين، و "تك" في الدّورة الخاتمة. ويلوح العنصر الرابع على شاكلة "تك" في الدّورتين

الفاختين وسكتنا في قافلة الدورات. وذيل هذه العناصر الموسيقية خمس بسكت في أوليه و تك في ختمه، مع إضافة عنصر مماثل له في آخر الدورات. ويظهر التمايز في الجملة الإيقاعية السادسة بتجلياتها الآتية:

عناصر الترقيم الموسيقي						الدورة الموسيقية
اس	تك	اس	تك	تك	اس	الأولى
-	اس	تك	دم	تك	دم	الثانية
اس	اس	اس	تك	تك	تك	الثالثة

لقد مسّ التّغايير جملة من العناصر الموسيقية، منها العنصر الأوّل الذي تجلّى في ثوب تك في الدورتين الأولى والثالثة، و دم في الدورة الثانية. ويرفد هذا التنوع العنصر الثاني بوروده سكتنا في الدورة الفاتحة، و تك في الدورتين الثانية والثالثة. أما العنصر الثالث فهو تك في الدورتين الأولى والثالثة، و دم في الدورة الوسطى. وبدا العنصر الرابع تك في الدورتين الأولىين، وسكتنا في الدورة الخاتمة. ويشدنا العنصر الخامس بتغاييره بسكته في الدورتين الأولى والثانية و "دم" في الدورة الثالثة. وللعنصر السادس صورتان متغايرتان فهو دم في الدورة الأولى وسكت في الدورة الخاتمة. وتثرى هذه الخصوبة الإيقاعية بما ورد في الجملة الإيقاعية السابعة بتجلياتها الآتية:

عناصر الترقيم الموسيقي					الدورة الإيقاعية
اس	اس	تك	تك	تك	الأولى
اس	تك	تك	اس	تك	الثانية

لهذه الجملة الإيقاعية الخاتمة تنوعات ثلاث مسّت العنصر الثاني الوارد "تك" في الدورة الأولى وسكتنا في الدورة الثانية، والعنصر الرابع بسكت في الدورة الفاتحة و "تك" في الدورة القفل، والعنصر الخامس بسكت في الدورة الثانية و "ب" دم في الدورة الأولى. ولإدراك مدى أهمية التّغايير الإيقاعي وجب مقارنة الوحدة السابقة بآرائها بما ورد في الوحدة الإيقاعية الخامسة الحاوية للأسطر الشعرية الآتية:

"أوه... ريتا"
أي شيء رَدَعَن عَيْنِيكَ عَيْنِيَّ
سوى إغفاءتين
وغُيوم عَسَلِيَّةٍ
قَبْل هَذِي البِنْدُقِيَّةِ!"

وسنكتفي بجملة إيقاعية بتيمة قدرنا أنّها تستوي حجة للتدلال على ما تتيحه الموسيقى من ثراء إيقاعي. وهو ما حفّزنا لإقامة جدول نجمل به هذا التنوع ونوضّحه في آن. وهو الآتي:

عناصر الترقيم الموسيقي						الدورة الإيقاعية
اس	تك	اس	تك	تك	اس	الأولى
اس	تك	اس	تك	تك	اس	الثانية
اس	تك	اس	تك	تك	اس	الثالثة
-	-	اس	تك	دم	تك	الرابعة
-	-	دم	اس	تك	تك	الخامسة
-	-	اس	تك	دم	تك	السادسة
-	اس	تك	اس	تك	تك	السابعة
-	اس	تك	دم	تك	اس	الثامنة
اس	تك	اس	تك	تك	اس	التاسعة

تتجلّى في هذه الوحدة الإيقاعية تغايرات، منها ما له صلة بالعنصر الأوّل الوارد دم في الدورة الخامسة و تك في بقية الدورات، ومنها ما له صلة بالعنصر الثاني بسكت في الدورات الأولى والثانية والثالثة والثامنة والتاسعة و تك في الدورات الأخرى. أما العنصر الثالث فله شكل تك في الدورتين الرابعة والسادسة ودم في غيرهما. وللعنصر الرابع ثلاث تجليات أولها تك في الدورة الأولى والثانية، والثالثة والرابعة، والسادسة والسابعة، وثانها سكت في الدورتين الخامسة والسابعة، وثالثها دم في الدورة الثامنة. ونرصد في العنصر الخامس تنوعاً مسّ بسكته الدورات الأولى والثانية، والثالثة والرابعة، والسادسة والتاسعة، ودم في الدورة الخامسة، وتك في الدورتين السابعة والثامنة. وذيل العنصر السادس هذا التمايز بسكت في الدورتين الثامنة والتاسعة، وتك في الدورات الأولى والثانية والثالثة والتاسعة. وهذا التنوع الإيقاعي سيتضاءل نسبياً في الوحدة الإيقاعية السادسة المتمثلة في:

" كَانْ يَا مَا كَانْ
يا صَمْتِ العَشِيَّةِ
قَمَرِي هَاجِرَ فِي الصُّبْحِ بَعِيدًا
فِي العُيُونِ العَسَلِيَّةِ
والمَدِينَةُ
كُنَسَتْ كُلَّ المُغَنِّينَ، وريتا
بين ريتا وُعْيُونِي ... بُنْدِيقِيَّة "

وقد أقمنا جداول توضيحية لاستجلاء هذا التباين الإيقاعي، بدءاً بالجملة الإيقاعية الأولى:

عناصر التّرقيم الموسيقيّ							الدّورة الإيقاعية
-	-	-	دم	دم	تك	دم	الأولى
اس	تك	اس	تك	دم	تك	دم	الثانية
اس	تك	اس	تك	تك	اس	تك	الثالثة

نقف في هذه الجملة الإيقاعية على تغاير بين بالعنصر الأول الذي تجلّى في شكل "دم" في الدوريتين الأوليين و"تك" في الدّورة الخاتمة. ونصادف تنوعاً بالعنصر الثاني بـ"تك" في الدوريتين الفاتحة وسكتا في ختمه. وللعنصر الثالث صورة موسيقية معينة بـ"دم" في الدّورتين الأولى والثانية و تك في الدّورة الدّيل. أمّا العنصر الرابع فـ"دم" في الدّورة الأولى وتك في غيرها. وتمت إضافة عنصرين إلى الدّورة الثالثة. وهذا التّمايز الإيقاعي يزداد ثراءً في اللاحق من الجملة الإيقاعية الثانية بتجليّاتها الآتية:

عناصر التّرقيم الموسيقيّ							الدّورة الموسيقية
-	-	دم	دم	تك	تك	الأولى	
اس	تك	اس	اس	تك	تك	الثانية	
-	اس	تك	دم	تك	تك	الثالثة	
اس	تك	دم	اس	اس	تك	الرابعة	
اس	تك	اس	تك	تك	تك	الخامسة	

تبدو هذه الجملة الإيقاعية قائمة على جملة من التّغايرات يلوح أولها في العنصر الثاني الذي جاء سكتاً في الدّورة الرابعة و تك في بقية الدّورات. وللعنصر الثالث صورة مباينة للثاني بـ"دم" في الدّورتين الأولى والثالثة وتك في الأخريات. أمّا العنصر الرابع فتلائي التّمايز بدم في الدّورتين الأولى والرابعة وبتك في الدّورة الثالثة وبسكت في الدّورتين الثانية والخامسة. وللعنصر الخامس صورتان موسيقيتان متباينتان هما السّكت في الدّورة الثالثة وتك في الدّورتين الثانية والرابعة والخامسة. ويتجلّى الثّراء الإيقاعي أكثر في الجملة الإيقاعية الثّالثة وفق ما يظهر في الجدول التّوضيحي الآتي:

عناصر التّرقيم الموسيقيّ							الدّورة الموسيقية
اس	تك	دم	تك	اس	تك	الأولى	
اس	تك	اس	تك	تك	تك	الثانية	
دم	اس	تك	تك	اس	تك	الثالثة	
-	-	دم	دم	تك	تك	الرابعة	

مسّ الثّراء الموسيقيّ في هذه الجملة الإيقاعية العنصر الثاني بتجلّ له صورة السّكت في الدّورتين الأولى والثالثة و تك في الدّورتين الأخريين. وبغايره العنصر الثالث بتجلّ له شكل تك في الدّورات الثلاث الأولى و دم في الدّورة القافلة. وللعنصر الرابع صورة السّكت موسيقيّاً في الدّورة الثانية و دم في الدّورتين الأولى والرابعة و تك في الدّورة الثّالثة. ويتجلّى خامس هذه العناصر سكتاً في الدّورة الثّالثة و تك في الدّورتين الأوليين. ولاح آخرها سكتا في دورتيه الفاتحتين و دم في الدّورة الثّالثة. وتبدو هذه الخصوبة الإيقاعية محفزة لتدبّر جدواها في الجملة الإيقاعية الخاتمة. ولها تجليّاتها الآتية:

عناصر التّرقيم الموسيقيّ							الدّورة الإيقاعية
-	-	دم	دم	تك	اس	تك	الأولى
-	-	-	دم	دم	تك	تك	الثانية
اس	تك	اس	تك	تك	اس	تك	الثالثة

نرصد في الجدول السابق تنوعاً إيقاعياً، منه ما مسّن العنصر الثاني الوارد سكتاً في الدورتين الأولى والثالثة و تك في الدورة الوسطى. وجاء العنصر الثالث تك في الدورتين الفاتحة والخاتمة و دم في الدورة البطن. ولرايع العناصر صورة دم في الدورتين الأولىين و تك في الدورة القافلة. وللعنصر الخامس تجلّ في زِيّ سكت في الدورة الثالثة و دم في الدورة الأولى. وتمّ إغناء هذا الثراء بإضافة عنصرين إلى الدورة الموسيقية الثالثة.

وهكذا، فإنّ العودة إلى هذه الجداول التوضيحية السابقة تظهر أنّ المقاربة الموسيقية تمنح الإيقاع خصوبة حجبها بقية المقاربات الإيقاعية الأخرى. وهذا ما أبانت عنه صور مطالع الوحدات الإيقاعية. إذ نكاد لا نعثر على تماثل بين مطالع وآخر. فالصورة الموسيقية لمطلع الوحدة الإيقاعية الأولى تتباين مع صور بقية مطالع الوحدات الأخرى. وهذا ما يبيّنه الجدول الآتي:

المطلع	صورته الموسيقية
مطلع الوحدة الإيقاعية الأولى	تك اس تك دم دم
مطلع الوحدة الإيقاعية الثانية	تك تك دم تك اس
مطلع الوحدة الإيقاعية الثالثة	دم تك اس
مطلع الوحدة الإيقاعية الرابعة	تك اس تك دم دم
مطلع الوحدة الإيقاعية الخامسة	دم تك اس
مطلع الوحدة الإيقاعية السادسة	دم تك دم دم

مكّننا هذا الجدول من الوقوف عند ثراء إيقاعيّ، جليّ الملامح. ولعلّه ما يحقّزنا لاختبار أليّات المقاربة الموسيقية التي نزعّم أنّها تفكّ ما تفرضه المقاربة العروضية من احتذاء للمنوال والجّد في المحافظة عليه. إلا أنّ هذا التّنوع يتضاءل في قوافل كلّ الوحدات الإيقاعية. وهو ما يظهره الجدول الآتي:

المقطع	صورته الموسيقية
مقطع الوحدة الإيقاعية الأولى	تك تك تك اس تك اس
مقطع الوحدة الإيقاعية الثانية	تك اس تك دم تك اس
مقطع الوحدة الإيقاعية الثالثة	تك اس تك تك اس تك اس
مقطع الوحدة الإيقاعية الرابعة	تك اس تك تك تك اس دم
مقطع الوحدة الإيقاعية الخامسة	تك اس تك تك اس تك اس
مقطع الوحدة الإيقاعية السادسة	تك اس تك تك اس تك اس

فالتّغاير الإيقاعيّ في النّهائيات مسّن نصف الوحدات الإيقاعية. وقد نحتجّ لذلك بأنّ الشّاعر كلف بإيراد نهائياته خاضعة للتّناسب الدقيق وبتريديد الألفاظ عينها في كافّة مقاطع الوحدات التي هيمنت عليها لفظة "البنديّة" فكادت تنمّط الإيقاع والمعنى معاً. إلا أنّنا نرصد تبايناً واضحاً في كمّ تنويعات الوحدات الإيقاعية. فنجد في أولها أربعة عشر تنويماً، وفي الثانية خمسة عشر تنويماً، وفي الثالثة عشرة تنويعات، وفي الرابعة ثلاثة وعشرون تنويماً، وفي الخامسة تسعة تنويعات، وفي السادسة تسعة عشر تنويماً. ولعلّ هذا التّمايز الإيقاعيّ يجعلنا أكثر حرصاً على الوقوف عند مراعاة المقاربة الموسيقية لحال المتلفّظ المتقلّبة بين بعض الهدوء والتوتر إزاء عشقه للفتاة اليهودية الحسناء تمار بن عمي. وهي جنديّة تعتقل بنات شعب فلسطين. وهذا ما زاده توتراً وأصاب قراءه بحيرة إزاء عشق شاعر مقاوم لفتاة يهودية شغفته حباً. وسيتجلّى هذا الثّراء أكثر لحظة ربط الموسيقى بالدلالة وصلتها بحال المتكلم في الآتي:

• صلة الموسيقى بالدلالة:

لهذه المقاربة الإيقاعية قدرة كبيرة على الكشف عن صلة الإيقاع المتنوع الألوان بكثافة الدلالة. ولن نوغل كثيراً في هذا المجال، لكثرة مزالقه، والخوف من الوصول إلى نتائج لا تقارب الدقّة. ولذلك، سنختبر فاعلية أزواج من الألوان الإيقاعية. إذ ارتأينا أن نبدأ بثنائيات الخفة والثقل، لنعزج بعدها على زوج آخر مقترن بالقوة والضعف.

أ- فاعلية الخفة والثقل:

يتعلّق زوج الثقل والخفة في الموسيقى العربية، وفق ما يعرف عندنا اليوم، بسرعة النبض. وسنتقصّى هذين الملمحين الإيقاعيين بتباينهما ودورهما في خصوبة الإيقاع بالبداية:

- ملمح الخفة:

يتسمّ وسم الخفة بالسرعة (العيّاشي، ١٩٧٦). فكلّ إيقاع خفيف يساوي ضعف سرعة كلّ إيقاع ثقيل من جنسه. وسندبّره بالنظر في تعقّب أثر هذا الملمح الإيقاعيّ والوقوف عند مواقعه بدءاً ومنتهاً، ومدى تغيّره باعتماد الجدولين الآتين:

وسم الخفة في البدايات:

الوحدة الإيقاعية	مطلعها	الوسم الإيقاعي
الأولى	بين ريتا وعيوني...بندقية	خفة ثقيلة
الثانية	..وأنا قبّلت ريتا	خفة
الثالثة	أه.. ريتا	ثقل الثقيل
الرابعة	اسم ريتا كان عيداً في في	خفة ثقيلة
الخامسة	أه...ريتا	ثقل الثقيل
السادسة	كان يا ما كان	خفة ثقيلة

وسم الخفة في التّهايات:

الوحدة الإيقاعية	ختمها	الوسم الإيقاعي
الأولى	عسليته	خفة
الثانية	عصفور غديره	خفة ثقيلة
الثالثة	بندقية	خفة ثقيلة
الرابعة	مرّين	خفة ثقيلة
الخامسة	البندقية	خفة ثقيلة
السادسة	البندقية	خفة ثقيلة

الغالب في حديث النقاد عن الوسم الإيقاعي للبدايات والتّهايات استحسان ثقله في الأولى وخفته في الثانية، تخفيفاً للوطأة على المتلقّظ والمتلقّي معاً. وهذا ما تستسيغه المقاربات الإيقاعية الغربية والعربية على حدّ سواء. إلا أنّ البدايات في هذه القصيدة قد خضعت للخفة ونوّعت مراتبها، من خفة إلى خفة ثقيل، بل نجد أحياناً ثقل الثقيل. ولكنّ الصادم وفق ما هو مثبت في الجدولين هو تلون التّهايات بخفة يتيمة وبوسم آخر ميزته الخفة الأقرب إلى الثقل، محاكاة لحال المتكلم. فلا صوت يعلو على صوت البندقية في آخر كلّ وحدة إيقاعية. إنّه الوعي بعمق القضية.

ومتى احتكمنا إلى حسّ الموسيقيين، وجدنا الوحدة الأولى أكثر خفة من بقية الوحدات اللاحقة لها، لتناسب وزنها، قياساً إلى الوحدة الإيقاعية الثانية التي بدت ثقيلة جداً. ولاحقاً الوحدة الإيقاعية الثالثة خفيفة قياساً إلى سابقتها. ولكن ما دون خفة الأولى. وتبدو الوحدة الإيقاعية الرابعة خفيفة مقارنة بالثالثة. ولكها لا ترتقي رقيّ وحدتين الإيقاعيتين الأولى والثالثة في لون الخفة. وبين وحدتين الخامسة والسادسة تضاد في مراتب الخفة. فالأولى خفيفة والثانية ثقيلة. ونقيد ما توصلنا إليه بأنّ ضمور الخفة في هذه القصيدة يردّ إلى إيغال الشاعر في تفسير الأشياء فجاءت جملة الإيقاعية ثقيلة ثقل أنفاسه. وهذا ما سيدرس في الآتي:

- وسم الثقل:

يعلّق وسم الثقل بكلّ إيقاع بطيء (العياشي، ١٩٧٦). ونرصد في هذه القصيدة غلبة وسم الثقل مطلقاً على الخفة. ونستدلّ لذلك بغلبة الأسماء وندرة الأفعال الماضية. وقد ألبسها الشاعر في حال وجودها لبوس الوهن (نامت، ضاعت). فذهبت الحركة وانعدمت الخفة. وقد مثل هذا الوسم الإيقاعي هاجس المتلقّظ فيبدأ به مطلع القصيدة ويديّلها به، وعياً بمناسبتها لحال متلقّظ، خفت حركتها فانعدمت أفعالها وأفعال متعلقاتها من معشوقة ووطن وبندقية. وكأنّه يتقصّد الثقل قصداً. فتعتلّ حال المتلقّي لعلته. وتستحسن هذا الثقل وترصد مواطنه. وهذا تكشفه الأفعال المضارعة المتعلقة بالتدكّر (أذكر، أذكر، يذكر) وكثافة الجمل الإسمية التي يفتتح بها القول الشعري وينتهي بها، وفق بنية دائرية مغلقة دالّة عن ثقل أنفاس الشاعر التي تعيش وطأة ثقيلة جزاء التمرّق بين عشق البندقية وعشق ريتا التي عزّ عليه فراقها ولقاؤها معاً. وظلّ يردّد:

" بين ريتا وعيوني...بندقية "

ولئن تعمّد الشاعر اعتماد التّقديم والتأخير سعياً إلى تخفيف الثقل وتبئير المعنى على البندقية، فإنّ التّنقيط قد فضح هذا الزعم وكثّف من الثقل لدلالة نقاط الاسترسال على تقطّع الكلام. فثقل عليه القول لعجزه عن الإفصاح عنه. ونقدّر أنّ لهاء البندقية الساكنة المحتلّة لنيل الجملة تصريحاً بالأهات وثقلها على النفس. فاعتلّ القول لعلّة المتكلم وتبدلت ملامح إيقاعه ليخصب الثقل والخفة بوسمين آخرين وهما:

- القوة والضعف :

يعرف زوج القوة والضعف في الموسيقى العربية بالشدة واللين، ويتعلّق أمرهما بطبقة الأصوات. ويبدو أنّه راسخ عن تأثير شدّة الأوتار، متى علمنا أنّه كلما زيد في شدّها زاد ارتفاعها. وقد عبّر الموسيقيون عن هذا الزوج بعلامات التّرقيم الموسيقي من "تك" بضعفها و"دم" بقوتها. وسيتّم البدء بالوقوف عند:

- وسم القوة:

تتعلق القوة في الموسيقى بالشدة. ولذلك اقترنت دلالة كل طبقة شديدة الارتفاع. وقد وقفنا عند هذا الإيقاع قصد رصد تجلياته باعتماد جدول إحصائي في هذا المنوال المقارب على ندرة علامات "دم" الدالة على القوة قياساً إلى ارتفاع نسبة علامات "تك" الجالية للضعف. وهذا ما يظهر في الآتي:

العنصر الموسيقي	عدده	نسبته
المشالات	٢١٨	٪٧٠
السوداوات	٩٢	٪٣٠
الجملة	٣١٠	٪١٠٠

إلا أن الشاعر قد ألبس وسم الضعف لبوس العنف المزعوم الذي صنعتها الكلمات. ويتظاهر مع ذلك معجم دال على القوة حاكته لفظة "البندقية" التي يتردد صداها كالقرع في خواتيم كل الوحدات الإيقاعية، حتى غدت كاللازمة ينتظرها القارئ ويلبي بها المتلفظ رغبته، جبراً لما يعيشه من ألم، إزاء وطنه المسلوب، ومعشوقته التي يودها. ولكن صلتها بالاحتلال جعلته يمجها، ممجداً البندقية. وهذا ما يفضحه تغليب المقاومة التي قتلت الحب وتزود الشاعر بالقوة لإشاحة الوجه عن ريتا ومواعيدها وخيالاتها المجنونة مصوّباً وجهه إلى وطنه مزمجرأ:

" بيننا مَلِيُونُ عُصْفُورٍ وَصُورَةٍ
ومواعيد كثيرة
أطلقت ناراً عليها ... بندقية"

لقد فضح انتشار الأسطر الشعرية حال الشاعر المتأرجحة بين القوة والضعف. فيتقلص القول إلى حد الاعتصار لحظة الحديث عن اللقاء تعبيراً عن الوهن. ويتمدد الكلام ويتلطط عند الحديث عن البندقية تحيزاً إليها وإلى القوة التي تتجلى أكثر، باعتماد الحس الموسيقي، في الوحدة الإيقاعية الرابعة القائمة على استرسال الكلام وتدقيقه وانسجامه، تشبهاً بطلقات مدفع. ويخيل إلينا أن لوسم الضعف قدرة على تلوين الإيقاع ليكرهنا على تقصيه في الآتي:

- وسم الضعف:

يتعلق هذا الوسم الإيقاعي في الموسيقى العربية بطبقة أصوات لينة. ولذلك، فالمتأمل في هذه القصيدة الحديثة يرصد في بداياتها جملة من النوى الدالة على الضعف، عدا وحدة إيقاعية يتيمة معلقة بالقوة. ويعلق هذا الضعف باحتذاء المتكلم لجملة من المناويل الراسخة بذهنه. فالعادة أن يكون العاشق ذلولاً متيماً بحب معشوقته، المترفعة، السالية. ونحتج لرؤيتنا هذه بالجمال الإيقاعية الآتية: ومتى احتكنا إلى قواعد الموسيقين، رصدنا هيمنة الضعف لارتفاع نسبة علامة "تك" التي بلغت نسبة ٪٧٠. أما الحس الموسيقي فمُوح بتباين الدورات الإيقاعية في هذا الوسم. فالاحت والوحدة الإيقاعية الثانية أكثر ضعفاً، قياساً إلى البقية. ويعلل ذلك بزيادة مقطع وهو (التصقت بي / غطت ساعدي). وهذا مدخل لتفكك إيقاعي أت من كسر الميزان وركاكة في المعنى. ويمكن التخلي عن بعض الجمل، بحثاً عن جمالية النسق. فالمنطلق كان خفيفاً. وسيوضح هذا في الآتي:

الجملة الإيقاعية	الوسم الإيقاعي
.. وأنا قبلت ريتا عندما كانت صغيرة	عنف
وأنا أذكر كيف التصقت بي، وغطت ساعدي أحلى صغيرة	ضعف: تدمير الإيقاع
وأنا أذكر ريتا مثلما يذكر عصفور غديره	عودة إلى العنف رغم بعض الخلل الناتج عن خلل سابق

ويجبر هذا الخلل في الوحدة السادسة التي تتم فيها العودة إلى الانتظام. ولكن سرعان ما يختل النظام ويتحول الشعر إلى قصة " كان يا ما كان". وهكذا، يؤثر المعنى في بداية الإيقاع، فيكرهه على لبوس ملمح إيقاعي بعينه. وهو الضعف الذي يبلغ حد تدمير الإيقاع وفق ما يرى الموسيقيون.

ولذا، يمكن القول إن المقاربة الموسيقية تتيح لنا إمكانات إيقاعية هائلة، متبدلة الملامح ثقلاً وخفة، وعنفاً وضعفاً. وقد أبانت عن تعدد المعاني. فالمتوصل إليه أن للإيقاع في هذه القصيدة صلة وثيقة بحال الشاعر المتأرجحة بين الانتصار إلى البندقية، والرغبة في الظفر بالمعشوقة. إلا أن اللافت للانتباه هو تغليب القوة على الضعف، بتغليب الوطن على العاطفة. فكلماً وجدنا حديثاً عن ريتا

المعشوقة، وجدنا ضعفاً إيقاعياً. وكلّما وجدنا حديثاً عن البندقية رصدنا تدفقاً إيقاعياً، هادفاً إلى صناعة القوة وعودة الإيقاع إلى النّسق وجبر ما تكسّر منه.

الخاتمة:

يتضح ممّا تقدّم أنّ الحديث عن الإيقاع يظلّ مجرد محاولة لا طائل من ورائها. وهو ما سبق إليه رؤاد في هذا المجال. ويضاف إلى هذا العسر ارتباطه بالقصيدة الحديثة المحتمية بالغموض وتباين الرّؤى حولها. ويبدو اختيار هذه القصيدة مثيراً، لأنّها جعلت كلّ المقاربات الإيقاعية خادمة له. فقد لحق المقاربة العرضية زعم بعقمها وتحنيطها للإيقاع. إلا أنّها أبانت عن بعض التّغايير الآتي من البحر الرّمل القابل للتّغّيّر بزحافة وعلله. ولاحت القافية مفصحة عن تغّيّر حال المتكلم المتقلّبة بين عشق البندقية أحياناً وعشق ريتا، لتحتلّ اللّفظتان مواقع هامّة من الجمل الإيقاعية مع تباين في العدد المقلّب لصوت المقاومة. وتفضح المقاربة المقطعية طبع الإيقاع المتقلّب الألوان بكمّ مقاطعها وبأنواعها. فإذا هو غنائيّ أو مجهد متى كان العدد أداتنا. وإذا هو متعزّز أقرب إلى القصّة بسرد أشياءها وتفصيلها بحسب قصر المقاطع، أو صلب متى غلبت المقاطع الطويلة المنغلقة وعلا صوت البندقية، أو غنائيّ استناداً إلى المقاطع الطويلة المنفتحة والتّغزل بريتا. أمّا المقاربة الموسيقية فلها صلة متينة بالدلالة فقد ثقل ملمح الإيقاع وكادت حقّته، على كثافة الأفعال الماضية الموحية بالارتياح، تكون منعدمة. ونعقل من هذه الملامح الإيقاعية زوج القوة والضعف وهما ملمحان إيقاعيان شغّالان لهما صلة بحال المتكلم التي أدركها الضّعف لحظة انشغالها بالمعشوقة، ليخصب الوهن قوة إيان ترديد لفظة البندقية باعتبارها رمز المقاومة فيكون الانتصار إلى الأرض والجم شهوة القلب. ومن ثمار هذه المفارقة أن أخرجت إيقاع هذه القصيدة متبدّل الألوان الإيقاعية ولا تطاله مقاربة، وإنّما وجب تطويع كلّ المقاربات لخدمة النّصوص ولمحاولة القبض على حدّ هذا المفهوم المتنّع عن كلّ ضبط.

المراجع:

أولاً: المراجع باللغة العربية:

- أدونيس، علي أحمد سعيد. (١٩٨٣). زمن الشعر، ط٣. بيروت. دار العودة.
- سماعيل، عزّ الدين. (١٩٨١). الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية. ط٣. دار العودة. دار الثقافة. بيروت.
- بنّيس، محمّد. (١٩٩٠). الشعر العربي الحديث: بنياته وأيدالاتها: الشعر المعاصر (ج٣). ط١. المغرب. دار توبقال للنشر.
- حساني، أحمد. (٢٠٠٩). "الإيقاع والتداولية". مجلّة اللّغة والأدب: جامعة الجزائر. عدد ١٩. نوفمبر.
- بن حميدة، الأسعد. (٢٠١٤). الإيقاع في الموسيقى العربية. ط١. تونس. بيت الحكمة. ص ٦٢.
- الحيزم، أحمد. (٢٠١٥). من شعريّة الإيقاع وكتابة الذات. دار صامد للنشر والتّوزيع.
- الخبو، محمّد. (١٩٩٥). "مدخل إلى الشعر العربي الحديث أنشودة المطر لبدر شاكر السّيّاب نموذجاً"، تونس، دار الجنوب للنشر.
- خير بك، كمال. (١٩٨٢). حركة الحدائث في الشعر العربي المعاصر. ط١. بيروت.
- درويش، محمود. (١٩٨٩). الديوان. ط١٣. بيروت. دار العودة. ص ١٩٢ - ١٩٤.
- ابن رشيق. (١٩٨١). العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، طبعة دار الجليل. بيروت. ص ١٤٠.
- الشّريطي، سليم. (٢٠١٠). "ظواهر الإيقاع في شعر الدكتور ماجد"، ضمن مجلّة رحاب المعرفة: ١٣ (١٠): ٤٧٧٣.
- بن شعلال، رشيد. (٢٠٠٩). "الإيقاع الشعري". مجلّة اللّغة: جامعة الجزائر، (١٩): ٤٤.
- الطّرابلسي، محمّد الهادي. (٢٠٠٦). "التّوقيع والتّطويع عندما يتحوّل الكلام نشيد كيان". ط١. تونس. دار محمّد علي الحامي للنشر.
- علي، عبد العليم. (٢٠١١). ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث. ط١. مصر. دار الفكر العربي. ص ٣٧.
- العوض، مصطفى. (١٩٥٩). فنّ التّوشيح. ط١. بيروت دار الثقافة. ص ٧٤، ٧٤.
- العيّاشي، محمّد. (١٩٧٦)، "نظريّة إيقاع الشعر العربي". تونس. المطبعة العصرية. ص ٢٣، ٤٣، ١٦٢، ٥٦، ٥٦.
- مجلّة الوحدة (١٩٩١). "التّأصيل والتّحديث في الشعر العربي". ع ٨٢ - ٨٣. يوليو أغسطس.
- المسعودي، محمود. (١٩٩٦). "الإيقاع في السّجع العربي محاولة تحليل وتحديد". تونس. مؤسّسة عبد الكريم بن عبد الله. ص ١٥، ١٤٨ - ١٤٩، ١٤٩، ١٥٤.
- الملائكة، نازك. (١٩٦٢). قضايا الشعر المعاصر. ط١. دار الآداب.

٢٠. النّاعم، عبد الكريم. (١٩٨٦). "الإيقاع بنية ... الإيقاع شكل". مجلة المعرفة: الجمهورية العربية السّوريّة. ص ٧٤.
٢١. الورتاني، خميس. (٢٠٠٦). "الإيقاع في الشّعر العربيّ الحديث خليل حاوي نموذجاً". ط١. سورية. دار الحوار للنّشر والتّوزيع.
٢٢. الورتاني، خميس. (٢٠١٦). نحو إيقاعيّة عربيّة حديثة. ط١. تونس. مسكيلياني للنّشر والتّوزيع.
٢٣. الوهابي، محمد المنصف. (٢٠٠٤ - ٢٠٠٥). "صناعة الشّعر عند أبي تّمّام ومكوّناتها: في قراءة القدامى وفي التّصّ الشّعريّ". أطروحة دكتوراه. كليّة الآداب بمنوبة.

ثانياً: المراجع الأجنبيّة:

- [1] Dessons, Gérard et Meschonnic, Henri, (1998). Traité du rythme des vers et des proses, Ed. Dunod, Paris.
- [2] Meschonnic, Henri, (1982). Critique du rythme, Editions Vardier.
- [3] Radhouane, Nabil, (1985). le rythme dans l œuvre poétique de Saint John Perse D, R, A.



www.refaad.com

المجلة الدولية للدراسات اللغوية والأدبية العربية
International Journal for Arabic Linguistics and
Literature Studies (JALLS)

Journal Homepage: <https://www.refaad.com/views/JALS/home.aspx>
ISSN: 2663-5860(Online) 2663-5852(Print)



The Characteristics of Rhythm in Modern Arab Poetry Through Mahmud Darwich's Poem "Rita And the Rifle"

Mohamed Saleh Al- Hamraoui

Higher Institute of Humanities, University of Tunis Al-Manar, Tunis
mohamed.hamraoui.beja@gmail.com

Received : 14/9/2020 Revised : 27/11/2020 Accepted : 16/12/2020 DOI : <https://doi.org/10.31559/JALLS2020.2.4.4>

Abstract: In this paper, we shall focus on the characteristics of rhythm in modern Arab poetry through Mahmud Darwich's Poem "Rita and the Rifle". We aim at getting acquainted with a specific aesthetic experience tightly linked to modernism. We will shed light on the definition of rhythm by both ancient philosophers and critics and modern Arab and Western critics only to realise the ambiguity and mercurial nature of the term. It becomes more difficult to define this term in relation to the modern poem which we briefly defined in a way that serves our ends. We shall focus on rhythm from a prosodic perspective for its falling short of rhythmic richness at some moments and its inclination towards rhythmic modelling at other moments. Then we shall examine the potential of the syllabic and musical approaches as two modern approaches in contributing to rhythm. We shall also examine the potential of the first approach to yield variant and various rhythmic patterns based on the number and type of syllables. Delving into the second approach, we shall focus on the rhythmic variation created by the binary of lightness and heaviness on the one hand and that of violence and tranquillity on the other hand. Our ultimate objective is to come to the point that rhythm is multiple and not steady and uniform. And this requires the contribution of a multi-disciplinary research group composed of musicians, physicians, psychologists, anthropologists, and highly developed research laboratories to grasp a tiny bit of this ambiguous term.

Keywords: *Rhythmic richness; stability; contrast; differentiation; music; performative style; lightness; heaviness; strength; weakness; rhythmic pattern; rhythmic differentiation; rhythmic sites; rigidity; stumbling; lyricality; disintegration; contrast.*

References:

- [1] 'ly, 'bd Al'lym. (2011). Zahrt Alghmwd Fy Alsh'r Al'rby Alhdyth. T1. Msr. Dar Alfkr Al'rby. S 37.
- [2] Al'wd, Mstfa. (1959). Fn Altwshyh. T1. Byrwt Dar Althqafh. S 74, 74.
- [3] Al'yashy, Mhmd. (1976), " Nzryt Eyqa' Alsh'r Al'rby". Twns. Almtb'h Al'sryh. S 23, 43, 162, 56, 56.
- [4] Adwnys, 'ly Ahmd S'yd. (1983). Zmn Alsh'r, T3. Byrwt. Dar Al'wdh.
- [5] Bnys, Mhmd. (1990). Alsh'r Al'rby Alhdyth: Bnyath Webdalatha: Alsh'r Alm'asr (J3). T1. Almghrb. Dar Twbqal Llnshr.
- [6] Drwysh, Mhmwd. (1989). Aldywan. T 13. Byrwt. Dar Al'wdh. S 192 – 194.
- [7] Bn Hmydh, Alas'd. (2014). Aleyqa' Fy Almwsyqa Al'rbyh. T1. Twns. Byt Alhkmh. S 62.
- [8] Hsany, Ahmd. (2009). "Aleyqa' Waltdawlyh". Mjlt Allghh Waladb: Jam't Aljza'r. 'dd 19. Nwfmbr.
- [9] Alhyzm, Ahmd. (2015). Mn Sh'ryh Aleyqa' Wktabh Aldat. Dar Samd Llnshr Waltwzy'.

- [10] Alkhw, Mhmd. (1995). "Mdkhl Ela Alsh'r Al'erby Alhdyth Anshwdh Almtr Lbdr Shakr Alsyab Nmwdja", Twns, Dar Aljnw Llnshr.
- [11] Khyr Bk, Kmal. (1982). Hrkt Alhdathh Fy Alsh'r Al'rby Alm'easr. T1. Byrwt.
- [12] Mjlt Alwhdh (1991). "Altasyl Walhdyth Fy Alsh'r Al'rby". ' 82 - 83. Ywlyw Aghsts
- [13] Almla'kh, Nazk. (1962). Qdaya Alsh'r Alm'asr. T 1. Dar Aladab.
- [14] Alms'dy, Mhmwd. (1996). "Aleyqa' Fy Alsj' Al'rby Mhawlh Thlyl Wthdyd". Twns. M'sst 'bd Alkrym Bn 'bd Allh. S 15, 148- 149, 149, 154.
- [15] Alna'm, 'bd Alkrym. (1986). "Aleyqa' Bnyh ... Aleyqa' Shkl". Mjlt Alm'rfh: Aljmhwyh Al'rbyh Alswryh. S74
- [16] Abn Rshyq. (1981). Al'mdh Fy Mhasn Alsh'r Wadabh Wnqdh, Tb't Dar Aljyl. Byrwt. S 140.
- [17] Bn Sh'lal, Rshyd. (2009). "Aleyqa' Alsh'ry". Mjlt Allghh: Jam't Aljza'r, (19): 44.
- [18] Alshryty, Slym. (2010). "Zwahr Aleyqa' Fy Sh'r Aldktwr Majd", Dmn Mjlt Rhab Alm'rfh: 13(10): 4773
- [19] Sma'yl, 'z Aldyn. (1981). Alsh'r Al'rby Alm'asr: Qdayah Wzwahrh Alfnyh Walm'nwyh. T3. Dar Al'wdh. Dar Althqafh. Byrwt.
- [20] Altrabsy, Mhmd Alhady. (2006). "Altwqy' Walttwy' 'ndma Ythwl Alklam Nshyd Kyan". T1. Twns. Dar Mhmd 'ly Alhamy Llnshr.
- [21] Alwhayby, Mhmd Almnsf. (2004 - 2005). "Sna'h Alsh'r 'nd Aby Tmam Wmkwnatha: Fy Qra'h Alqdama Wfy Alns Alsh'ry". Atrwht Dktwrah. Klyt Aladab Bmnwbh.
- [22] Alwrtany, Khmys. (2006). "Aleyqa' Fy Alsh'r Al'erby Alhdyth Khlyl Hawy Nmwdja". T1. Swryh. Dar Alhwar Llnshr Waltwzy'.
- [23] Alwrtany, Khmys. (2016). Nhw Eyqa'yh 'rbyh Hdyth. T1. Twns. Mskylyany Llnshr Waltwzy'.