حركية الإيقاع بين الدلالة والأداء الفني
قصيدة الأطلال لابراهيم ناجي نموذجًا

د/فاطمة عويس السيد علي الشيخ

كلية دار العلوم – جامعة الفيوم

المستخلص:

يعالج هذا البحث حركية الإيقاع ما بين إيقاع الدلالة ودلالة الإيقاع في قصيدة الأطلال لإبراهيم ناجي، فيقف على المكون الداخلي للنص الشعري من خلال رمزية الصوت أو القيمة التعبيرية له وارتباطها بدلالة الكلمة؛ فإن التجاوب الصوتي مع البنية الدلالية يخلق جرْسًا إيقاعيًا هو الأساس المحوري لبنية الإيقاع. وتجدر الإشارة إلى أن هذه الدراسة تكشف عن منظومة التشكيل القافوي من خلال الصور الإيقاعية التي ورد عليها الرَّمل في القصيدة، وأثر ذلك دلاليا مسبوقا بالحديث عن إيقاع العنوان من الجانب الدلالي، بوصفه العتبة الأولى للنص. ويتابع البحث تطور الإيقاع، ويعرض في أثناء ذلك نماذجَ شعرية وشواهد دالة من القصيدة، يقدم لها تحليلًا وافيا يكشف عن معالم المنظومة الإيقاعية وملامح تطورها. ويتدخل كذلك بعرض جدولة إحصائية للصور الإيقاعية لبحر الرَّمل في القصيدة، متبوعا بمناقشة تحليلية للأثر الصوتي والدلالي. وفي نهاية المعالجة يختتم بخلاصة النتائج التي لمستها، وأكدت عليها المناقشة العلمية في هذه الدراسة .

Abstract

The Motion of Rhythm between Semantics and Artistic Performance in Ibrahim Nagy's Al-Atlal

This research deals with the motion of rhythm between rhythm of semantics and semantics of rhythm in Ibrahim Nagy's Al-Atlal. It focuses on the internal component of the poem through the symbolism of the sound or its rhetorical value and its relatedness to the semantics of the word. In fact, the vocal harmony in the semantic structure creates a musical effect, which is considered the basis of the rhythm. It is worth mentioning that this study discloses the rhymic formula through rhythmic images of Al-Rammal, which has a semantic effect. This is preceded by talking about the rhythm of the title from the semantic perspective as it is the first threshold of the poem. Then, the research traces the development of rhythm and shows in the meanwhile some examples and quotes from

the poem. Such examples and quotes are adequately analyzed in order to highlight the features of the rhythm and its development. Moreover, the research offers a statistical study of the rhymic features of Al-Rammal in the poem, followed by an analytical discussion of the vocal and semantic effect. At the end, the research concludes with the results that have been proved and confirmed by the scientific discussion of this study.

مدخل:

الشعر تلون فيه كلُّ قصيدة بلون خاص من الإيقاع؛ لارتباطه بالحال الشعوري للشاعر، واصطباغه بوجدانياته، والبنى العميقة للكلمات تؤثر بالضرورة في الناحية الشكلية التي تتضافر فيها الحروف في إطار تشكيلي يرسمه منهج بديعي ذو تنوعات شكلية، تخلق جرسًا إيقاعيًا، يؤثر فيها الناحية الدلالية للكلمة، وترتبط ارتباطًا وثيقًا بالمدلول الصوتي.

والإيقاع إحدى الوسائل الموسيقية التي تمتلكها اللغة العربية، للكشف عن ظلال المعاني بكل ما تحويه من مشاعر وأفكار، أما الألفاظ فهي إحدى الأدوات الكاشفة عن مجريات الإيقاع وألوانه؛ فالقصيدة شبكة من العلاقات والدلالات تؤسسها بنية المعنى وتطفو على السطح في هيئة اللفظ وإيقاع حروفه. والإيقاع نظام يحكم القصيدة، ويخبر عن مكنونات الذات الشاعرة، سواء أكان إيقاعا للصوت أم إيقاعا للوزن، وهذا الأمر يجعل الإيقاع فى جوهره نظامًا محكمًا لبنية النص الإبداعي، يجمع العناصر ويؤلف بينها، لتفرز الطاقة الأساسية، وتجسد اللحظة الشعرية بآهاتها وآناتها، وحدتها وهدوئها، وتفجر الطاقات الكامنة للشاعر، لتحقق التناغم والانسجام وكذا التناسب بين العناصر المتشابكة، بدءًا من أصغر وحدة (الصوت)، وما يرتبط به من دلالات ورموز، إلى الكلمة وإيحاءاتها (إيقاع اللغة)، وانتهاء بإيقاع داخلي يطفو على البنية الخارجية فى شكل (الوزن) الذي يتلون تبعًا لحال الشاعر الوجداني، ليولد إيقاعا فنيا أكثر تعقيدا وتشابكا، ويخلق جوًّا عاما للتجربة الشعرية واللحظة الآنية التي يحياها الشاعر، فتحقق تماسكا نصيا وتكاملا إيقاعيا بين طرفي النص (الصوت) و(الدلالة)، وعمدتها الإيقاع، وبذلك تتكامل البنية النصية.

إن التجاوب الصوتي مع البنية الدلالية يولِّد جرسا إيقاعيا هو الأساس المحوري لبنية الإيقاع، ويخلق الانسجام بين الصوت ومعناه دلالة جديدة مشبعة باللحظة الشعرية، أما الوزن فهو الوعاء الذى ينظم ذلك مع ما تتيحه إمكانات البحر

العروضي الذي تنظم القصيدة عليه، فيصبح ميدانا فسيحا لعرض تجربته أو بمعنى أدق تقنين الشحنات المتدفقة فى حدود البحر بإمكاناته التي تسمح بها زحافاته وعلله، وبما يحمل من أبعاد تجعل للشاعر هوية وبصمة.

وبذلك تحقق القصيدة وحدتها بوصفها حالة فنية في نمط موسيقي هندسي مرسوم بإتقان، يحررها من النمطية العروضية الثابتة، إلى الإيقاع الشعري النابع من قلب التجربة الفنية للقصيدة(١).

ومصطلح الإيقاع أعم من الوزن، لأنه يشمل الوزن إضافة إلى الإيقاع الصوتي، وإيقاع المعنى، وإيقاع الصور والأخيلة. كما أن القافية جزء لا يتجزأ من عناصر الإيقاع، ولها وظيفة أدائية إيقاعية بالإضافة إلى الوظيفة الدلالية، فـ "الوظيفة الإيقاعية بما توفره من تكرار عنصر صوتي معين يعمل على استدعاء مشابهاته من المفردات، والأخرى: دلالية بسلك هذه المفردات فى نظام الجملة من جانب، والعمل على استقطاب أكبر قدر من التركيز الدلالي بما اكتسبته من جهارة وبروز من جانب آخر"(٢).

والمادة الصوتية مجال رحب لدراسة الخطاب الشعري؛ فالصوت في سياقه المعجمي والتركيبي يحمل دلالة رمزية تؤثر بالضرورة على العملية الشعرية، لما له من إيحاءات تشكل المكون الداخلي للنص الشعري من خلال رمزية الصوت أو القيمة

(١) تشريح النص؛ مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، عبد الله الغذّامي، الطبعة الثانية٢٠٠٦م (المركز الثقافي العربى، المغرب) ص ١٤٩، ١٥٢.

(٢) الجملة فى الشعر العربى، محمد حماسة عبد اللطيف، الطبعة الأولى١٩٩٠م، ١٤١٠هـ (مكتبة الخانجى، القاهرة) ص١٣١.

التعبيرية له[١]. وارتباطها بدلالة الكلمة، لكن فى النهاية تبقى الدراسة ذوقية خاضعة للباحث دون أن تكون هناك ألية محددة تضبطها.

فاللغة العربية تنفرد بميزة جديرة بالتنويه، هي التلوين الداخلي الذي يرسم للماهية الواحدة بالأطياف والظلال صورا متعددة تغنينا باللفظ الواحد عن العبارة المطولة[٢].

وأهدف من وراء ذلك إلى الانطلاق عبر الإيقاع إلى أفاق النص موضوع الدراسة، وهو قصيدة الأطلال للشاعر إبراهيم ناجي، هذه القصيدة التي تتألف من مجموعة مقطوعات لها إيقاع خاص بها، يتآزر مع بقية المقطوعات في تشكيل الإيقاع العام للنص بتلويناته المختلفة، كما أن الطول النسبي لعدد أبيات القصيدة لم يفقدها النغم الموسيقى الخاص بها، وكان لبحر الرمل[٣] الذي نظمت عليه القصيدة المركز المحوري لنسيج النص؛ حيث استنفد ناجي هذا البحر بكافة زحافته وعلله المتعارف عليها قديما، وأضاف تشكيلات جديدة تخدم النص وتؤثر في الإيقاع.

---

(١) فقد جعل ابن جنى – مثلا– الصاد أقوى من السين؛ لما فيها من أثر مشاهد يرى، كما جعل الراء أقوى من اللام، والضمة أقوى من الكسرة، كذلك قال بإن الصوت الأقوى للفعل الأقوى، والصوت الأضعف للفعل الأضعف. الخصائص، لأبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق: محمد علي النجار، الطبعة الثالثة ١٩٨٦م (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة) ١/٦٦،٦٥، ٧٠.

(٢) مفهوم الجمال في اللغة العربية، عثمان أمين (مجلة مجمع اللغة العربية١٩٧٥م، ١٣٩٥هـ) إشراف، إبراهيم أنيس، رئيس التحرير، إبراهيم الترزي، ج٣٥، ص٧١.

(٣) قال ابن رشيق القيرواني: أسماه الخليل رملا "لأنه شبه برمل الحصير، لضم بعضه إلى بعض". العمدة فى محاسن الشعر، وأدابه، ونقده، لأبي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة١٤٠١هـ،١٩٨١م (دار الجيل، بيروت)١/١٣٦. والرمل فى اللغة يدور حول الهَرْوَلَةَ أو الإسراع فى المشي والنَسْجُ. لسان العرب، لابن منظور، مادة (رمل). وقد علل التسمية بهذا الاسم بأنه: "الشعر الذي وصفه باضطراب البناء والنقصان عن الأصل".

والرمل من البحور العروضية الغنائية السريعة، وقد علل (التبريزي) تسميته بهذا الاسم؛ لانتظامه كرمل الحصير الذي نسج؛ يقول: "سُمى رَمَلا، لأن الرَّمَلَ نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن فيُسمى بذلك، وقيل: سُمى رَمَلا، لدخول الأوتادِ بين الأسباب، وانتظامه كرَمَل الحصير الذي نُسِجَ"(١).

إلا أن تفعيلة الضرب متغيرة، فلا يرد وفق دائرته إلا قليلا، الأمر الذي جعل (إبراهيم أنيس) يضع وزن الشطر الواحد من هذا البحر على (فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلن)، كما جعل المقياس الأخير يرد على صورتين؛ هما: فاعلاتْ، وفاعلاتن(٢). غير أن صورته التامة (فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن)، وإن لم ترد إلا قليلا لدى الشعراء القدامى(٣).

وقد نوع ناجي نغمات أطلاله على صور شتى؛ حيث إنه استحدث صورا جديدة لم نألفها عن الشعراء أو العروضيين، ليس هذا فحسب، إنما نجد تباينا بين المقطوعات من حيث عدد الأبيات؛ فبعضها بيتين فقط، وتتزايد لتصل إلى خمسة أبيات في المقطوعة الواحدة، مما يجعل هذه الإمكانية العروضية لا تختص بالوزن فحسب، إنما نسقية البحر كذلك.

وبحر الرمل من البحور العروضية ذات الموسيقى الجياشة المتدفقة دون نبرة خطابية، ومجزوؤه يشيع الحركة والخفة. وقد اشترط العروضيون في هذا البحر ألا

(١) الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزى، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، الطبعة الثالثة ١٤١٥هـ، ١٩٩٤م (الخانجي، القاهرة) ص٨٣.

(٢) موسيقي الشعر، إبراهيم أنيس، الطبعة الثانية ١٩٥٢م (مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة) ص٨٠.

(٣) كالمتنبى – مثلا – الذي استعمله وفق دائرته تاما. البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، ص١١٢.

تُؤلِّف ست تفعيلات تامة منه بيتًا من الشعر(١). إضافة إلى خواص إيقاعية أخرى انماز بها، مما جعل ناجى يَنْظِمُ على تفاعيله بقايا أطلاله؛ فقد جعل للإيقاع إمكانية تطويعية، يحقق من خلالها تنوعًا يحمل قدرًا من الحرية في استخدام الصور المختلفة التي ورد عليها الرمل شعريا، وأضاف إليها ما شذ عنها، كما أنه جعل من إدخال العلل والزحافات وسيلة لتسريع الوزن أو إبطائه، فأصبح الإيقاع أداة يعبر بها عن مكنون صدره، وما يجيش به.

وقد شكل الشاعر قصيدته على نسقية المقطوعات، ونوَّع في نظم أبياتها عدديا؛ ما بين ثنائية وثلاثية ورباعية وخماسية، ولم يرضخ فيها لما اشترطه العروضيون من قواعد في هذا البحر؛ إذ نوع الوزن تبعًا لتغير الموقف والمتحدث، مما أعطى إيقاعًا لتفعيلاته، فبدت أكثر حميمية. وتعطي دائرة البحر مجالا فسيحًا لاستطراد الشاعر في وصف تجربته، ولها من البساطة الإيقاعية ما يجعلها مألوفة للمتلقي قريبة منه.

وتنماز قصيدة الأطلال ببنية إيقاعية متكاملة يتداخل فيها المستوى الإيقاعي ويتكامل مع المستوى الصوتي والدلالي؛ فحركة الأصوات، وحركة الوزن، وحركة الخيال، تتآلف جميعها في إطار السياق العام للنص والوحدة العضوية لنسيجه، وعلى أوتار الإيقاع تهفو العاطفة، فيرتفع صداها أو يخفت تبعا لقوة تدفقها، وتعلو النغمة تبعا لتسارع الوزن أو بطئه.

ومن هنا سأعرض التشكيل القافوي (الصور الإيقاعية التي ورد عليها الرمل في القصيدة) وأثر ذلك دلاليا، مسبوقا بالحديث عن إيقاع العنوان دلاليا بوصفه العتبة الأولى للنص؛ فالوزن العروضي والقافية والعاطفة والموضوع والدلالة والتركيب

(١) تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، أحمد هيكل، الطبعة الثانية١٩٩٤م (دار المعارف، القاهرة) ص ٣٤٩، ٣٥٠.

عناصر متكاملة تحقق هدفا واحدا هو الوحدة العضوية للقصيدة بالرغم من الطول النسبي لعدد أبياتها.

أولا: إيقاع العنوان دلاليا:

(الأطلال) هذه الكلمة وحدة دلالية تتمدد قرائيا، لتصبح صورة تتشكل شعريا، وتتسع دلاليا عبر دلالة الموروث عنها تاريخيا وإنسانيا، إضافة إلى الدلالة الجديدة الآنية المرتبطة بحال الشاعر وقصته معها، مما يجعل القارئ متفقا معه معرفيا من خلال الموروث المشترك، ويضعه كذلك في حال من التوقع والانتظار والتلهف لسماع حكاية ناجي معها؛ فالعنوان بمثابة دينامية إيقاعية ودلالية لا حدود لها.

إذن العنوان له دورٌ عضوي، يستحضر الشاعر من خلاله ما توارى في الذاكرة من مخزون معرفي وذهني وتصور شخصي لوظيفة الطلل بكل تفاصيله التاريخية، ومضامينه الروحية والنفسية، وصورته الرمزية، ودلالته الفلسفية، فالشاعر تحاصره الذكريات، ومن براعته الفنية أن استخدم هذه الكلمة (الأطلال)، وبذلك وضع دائرة معرفية يتفق فيها مع المتلقي، لتطابق الموروث المعرفي لديهما، فجعل الحدث يتحرك في خفاء بمجرد استحضار صورة الطلل، وما يتعلق بها من دلالات تشكل الحدث، فإذا بنا إزاء مكانٍ، تحمل أثاره حكاية حب أو بالأحرى حكاية حياة، حينها ينشط المتلقى حيوية، ليتابع عناصر حكاية شاعرنا، ومعها تجسيدا لتجربته، لتنمو شيئا فشيئا حتى تكتمل المعرفة باكتمال الحدث.

إن ناجي يقدم خلاصة تجربته، ومع هذا قدَّم للقصيدة بمقدمة تحكي قصة حبِّه العاثر؛ إذ يقول: "هذه قصة حب عاثر، التقيا وتحابا ثم انتهت القصة بأنها هي صارت أطلال جسد، وصار هو أطلال روح، وهذه الملحمة تسجل وقائعها كما حدثت".

هذا النص التفسيري يحكي تجربة عاطفية جرت وقائعها في الواقع المعيش، ويجسد حالة نفسية تعطي المتلقي مجموعة من الإيحاءات التعبيرية، والظلال العاطفية التي ترتبط بقصة هذا العاشق المتيم، وهذا الأمر يجعل المقطع التعبيري –على بساطته– مشحونا بالدلالات والإيحاءات، مما يجعل من القصيدة وحدة بالغة التأثير إضافة إلى القالب الشعري الذي نظمت عليه، فلا مجال لمنتصر أو مهزوم كما هو الحال عادة، إنما الخسارة والفقدان كان نصيبا لكلا الطرفين، وإن كان ما فقده ناجي أكبر بكثير، فإذا ما أصبحت محبوبته أطلال جسد، فقد صار أطلال روح، وشتان ما بين فناء الجسد وفناء الروح.

ثانيا: التشكيل القافوي (الصور التي ورد عليها الرَّمَلُ في القصيدة):

تمحور الإيقاع في جوهره حول نماذج إيقاعية خمسة، اعتمد ناجي خلالها نظام المقطوعات، في تنوع إيقاعي يعمل على تركيز الإحساس بالموقف الشعري، وتفصيل الجزئيات الدقيقة بما يحمل في طياته من إشارات كاشفة للموقف الانفعالي، والحال الشعوري الذي يعيشه الشاعر، ومن ثم حاول إيصاله إلى المتلقي. ونحن إزاء ذلك نصنف الإيقاع تبعًا لضرب البيت؛ لما للتفعيلة الأخيرة من أثر كبير في التشكيل القافوي للبيت الشعري الذي ينعكس بالضرورة على بنية المقطوعة داخل القصيدة، إضافة إلى صوت القافية –الروي– الذي يعد "بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة"(١).

والقافية موقعٌ مركزيٌ يشغل القصيدة أفقيًا وعموديًا بنغمة إيقاعية منتظمة، سواء من ناحية تفعيلات الحشو أفقيًا، أم حركة صوت القافية (الروي) عموديًا، لتؤدي وظيفة أساسية من خلال المستويين الصوتي والدلالي.

(١) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص٢٤٤.

وفي إطار ذلك نظمت قصيدة الأطلال على صور إيقاعية متعددة لبحر الرَّمل، يمكن إحصاؤها على النحو التالي:

التشكيل الإيقاعي	تفعيلة الضرب	عدد المقطوعات	عدد الأبيات	نوع البحر
الصورة الأولى	التبادل بين صيغتي (فاعلن) و(فعِلن)	١٢	٥٠	الرمل التام (١١) الرمل المجزوء(١)
الصورة الثانية	فاعلن	٧	٢٩	الرمل التام
الصورة الثالثة	فاعلات	٦	٢٤	الرمل التام(٥) الرمل المجزوء(١)
الصورة الرابعة	فاعلاتن	٥	١٩	الرمل التام(٤) الرمل المجزوء(١)
الصورة الخامسة	فعِلن	٢	٨	الرمل التام
الصورة السادسة	التبادل بين صيغتي(فاعلاتن و فاعلن)	١	٤	الرمل التام

الصورة الأولى:

أ. فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن (/٥//٥).

فعلن (///٥).

وفيها جرى التبادل بين صيغتي (فاعلن) و(فعلن) في الضرب؛ حيث يدخل الصيغة الأولى علة الحذف، بينما يضاف إلى الثانية زحاف الخبن، فتصبح محذوفة

مخبونة. وقد أشار إبراهيم أنيس إلى هذا النوع؛ يقول: "ونلحظ في هذا النوع من القصائد أن المقياس (فاعلن) يجيء أحيانا (فعِلن)، وكلاهما حسن جيد تستريح إليه الآذان"(١). وأكد أنه أكثر الأنواع شيوعًا في بحر الرمل(٢). وانتظمت هذه الصورة ثنتا عشرة مقطوعة في القصيدة، منها إحدى عشرة تامة، ومقطوعة واحدة مجزوءة وهي الثالثة والعشرون.

أما المقطوعات التامة فهي؛ الأولى، والثالثة، والسابعة، والثامنة، والتاسعة، والعاشرة، والثالثة عشرة، والخامسة عشرة، والحادية والعشرون، والحادية والثلاثون، والثانية والثلاثون.

ب- فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن (/٥//٥).

ورد الضرب محذوفا في سبع مقطوعات تامة؛ هى: الثانية، والسادسة، والحادية عشرة، والتاسعة عشرة، والثلاثون، والثالثة والثلاثون. ونلحظ أن هناك تداخل وتقارب في الترتيب العددي بين مقطوعات الصورة الأولى للبحر (أ) و (ب) يمكن تصويرها على النحو التالي(٣):

أ ب أ ـ ـ ب أ أ أ أ ب ـ أ أ ـ ـ ـ ب . أ ـ أ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ب أ ب ب

إذن النسبة العددية للصورة الأولى لبحر الرمل هي الأعلى عددا مقارنة بالصور الأخرى التي ورد عليها في القصيدة، وبذلك يكون ناجي متوافقا مع

(١) موسيقى الشعر، ص٨١.

(٢) موسيقى الشعر، ص٨١.

(٣) تمثل الرموز مقطوعات القصيدة البالغ عددها ثلاث وثلاثين مقطوعة، ويرمز كلا من (أ) و(ب) إلى الصورة الأولى للبحر بفرعيها.

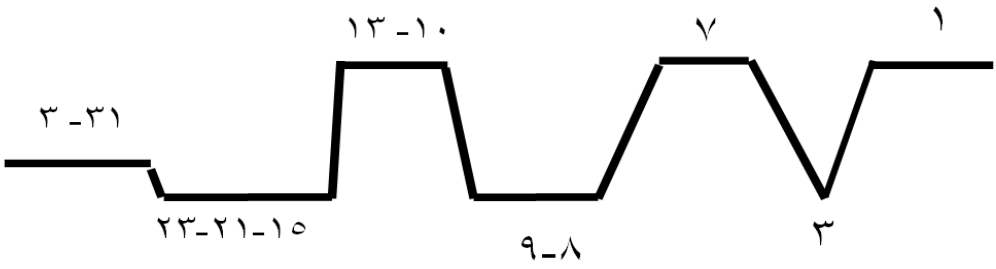
العروضيين في الاستخدام الشائع لهذا البحر، إضافة إلى تنويع صور العروض والضرب الذي جاء محذوفا، ونغماتها؛ هي[1]:

فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلن فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلن

تم ت تم تم/تم ت تم تم/تم ت تم تم ت تم تم/تم ت تم تم/ تم ت تم

هذا من الناحية العروضية، أما الناحية الدلالية، فيدور الموقف الوجداني حول قطبين؛ هما: الشاعر ومحبوبته، وفيها أجرى الشاعر حوارا مع ذاته، تارة يتحدث عن ماضيه (حبه)، وأخرى يخاطب نفسه، وثالثة يوجه خطابه إلى محبوبته مؤنِّبا وعاتبا، وأحيانا لائما مهاجما. وعلى هذه الشاكلة جرت مقطوعات هذا النموذج الناجي في إيقاعاته، أما القافية؛ ففي الأغلب الأعم يشبع رويها بحركة المد سواء أكان صوت الواو – كما في المقطوعة الأولى– أو الحاء– كما في المقطوعة السابعة– اللتان اشبعتا بحركة الألف مدا، أو صوت الدال– كما في المقطوعة الثامنة، أو صوت النون كما في المقطوعة العاشرة، أو صوت الباء كما في المقطوعة الثالثة عشرة، أو صوت الميم كما في المقطوعة الخامسة عشرة، أو صوت اللام كما في المقطوعة الحادية والعشرين، وقد أشبعوا جميعا بحركة الكسر (الياء). في حين أغلق المقطوعة التاسعة، والمقطوعة الحادية والثلاثين والثانية والثلاثين بصوت الهمزة والميم والكاف وحركتهم السكون. ويمكن أن نشكل حركة الإيقاع في هذه الصورة النسقية تبعا لحركة الروي صعودا مع حركة المد، وهبوطا مع حركة الكسر على النحو التالي:

(١) أصول النغم في الشعر العربي، صبري إبراهيم السيد (دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية١٩٩٣م) ص١٩٠.



١. الأطلال/الحكاية/ زمن الوهم: حركة الألف مدا: (١)، (٧)، (١٠)، (١٣).

٢. الانكسار/ الذكريات: حركة الياء كسرا: (٣)، (٨)، (١٥)، (٢١)، (٢٣).

٣. الدائرة المغلقة/التوتر/ شحنات الألم: الغلق بالسكون: (٩)، (٣٠)، (٣١).

(١)الأطلال/الحكاية/زمن الوهم:

استخدم ناجي خاصية الاسترجاع (الفلاش باك) في سرد حكاية حبه، فإذا به يبدأ المطلع الافتتاحي من حيث انتهت القصة؛ يقول[١]:

يَافُؤَادِي رَحِمَ اللَّهُ الهَوى كانَ صَرْحًا من خيالٍ فَهَوى

اسقِيني واشربْ على أطلالِهِ وارو عنِّي طالما الدَّمعُ روَى

كَيْفَ ذَاكَ الحُبُّ أمْسَى خَبرًا وحديثًا مِن أحاديثِ الجَوَى

وبِسَاطًا من ندامى حُلُمٍ هم تواروا أبدًا وَهْوَ انطوَى

يفاجئنا ناجي في المطلع بتجاوز زمن الوهم، والوقوف على الحقيقة التي لا تقبل الشك، مخاطبًا فؤاده ليستيقظ من غفوته، ويدرك حقيقة هذا الوهم، وقد تعامل الشاعر مع المقطوعة الافتتاحية من هذا المنطلق؛ فالمقطوعة من الرمل التام، أما عروضها وضربها فقد دخله زحاف (الخبن) وعلة (الحذف)، وفي الحشو جاءت نسبة

(١) ديوان إبراهيم ناجي (دار العودة، بيروت ١٩٨٦م) ص١٣٢.

التفاعيل الصحيحة إلى المخبونة (١٢ :٤) إضافة تفعيلة العروض والضرب، وبالتالي فقد تساوت التفاعيل التامة والزاحفة، وتصرف الشاعر في قواعد الوزن بما يحقق إيقاعات مختلفة في صورتها الشكلية (المادية) وتأثيرها النفسي (فاعلاتن: فعلاتن، فاعلن، فعِلن)؛ فما بين الحركة والسكون يكمن بطء الإيقاع وسرعته، تبعا للحال النفسية للشاعر؛ حيث إن التفاعيل الزاحفة تختزل عدد الأصوات، ويشتد معها الانفعال عبر زيادة عدد الحركات بحذف السواكن، مما يؤدى إلى تسريع الوزن.

"إن التغيير الطفيف الذي يدخل على الوزن (فاعلاتن) يجعله بعيدا عن الرتابة، قابلا للحركة، فكثرة دخول الخبن في حشوه وعروضه وضربه جعلته من بحور الطرب الغنائية التي تثير النشوة في سماعها لانسيابها على اللسان، وأصبح من أكثر البحور خفة ومرونة"(١).

أما المستوى الصوتي، فهناك كثرة في استخدام حروف المد، ليتسع الموقف لحدود الحكاية ومتابعة الحدث، وتعطى الشاعر أريحية في الإفصاح عن تجربته من خلال طول الحركة التي تصاحب حرف المد، ليطلق آهات صدره، ويحكى تجربته التي يغلب عليها الشجن، وإن حاول إضفاء جو الطرب من خلال بحر الرمل، الذي يعد من بحور الطرب الغنائية التي تنساب موسيقاها على اللسان، وعوض بطء الحركة مع كثرة حروف المد بإدخال الزحاف الذى أكثر بدوره من الحركات، إضافة إلى قافية (الألف المقصورة) وردفها (الواو)، مما ساعد على تنويع الإيقاع ما بين انخفاض وارتفاع نتيجة الطول المقطعي المنساب مع هواء الزفير؛ ليفتح أمام الشاعر مدى أوسع لعرض تجربته.

ومع بطء الإيقاع تردد أنين ناجي، وضعف حاله لما آلت إليه حكاية حبه، فبدا مسلوب القوة مع كثرة آهاته التي حملت نبرة الاستسلام للواقع؛ فالبداية مع النداء

(١) موسيقى الشعر العربي، قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، عبد الرضا على، الطبعة الأولى (دار الشروق، الأردن١٩٩٧) ص٩١.

(يافؤادي) وحمل البيت حدود الحكاية ما بين بدايته ونهايته، وشكل بؤرة إشعاع أحدثها إيقاع الأصوات دلاليا وشكليا من خلال الصوت الغالب.

وتأتى رمزية الأصوات في البيت الثاني، لتعبر عن حجم الشجن الذي يثقل كاهله عبر ترديد ياء المتكلم (اسقني، عنِّي) وإشباع الكسر (أطلالِهِ، أروِ)، فنرى ناجي منكسرًا أمام أطلال حبه، وأكد تكرار الياء هذا الأمر بما تشيعه من إيحاءات الألم والحزن العميق، الذي زاد من إحساسنا به المد بما يحمل من شحنة آهات تجاه فشل تجربته. إذن للأصوات جرس ينبثق من خلال الدلالات الإشارية المثقلة بالنشوة الوجدانية التي تتطلب اندفاعا انفعاليًا من جهة، ومن أخرى طبع الإيقاع بطابع الحكاية؛ فالصوت أسيرٌ ما بين جرسه الإيقاعي (الشكل)، وجانبه الدلالي(المضمون).

والروي يتبع الناحية الإيقاعية والدلالية للمقطوعة؛ فالمقطوعة الأولى رويها (الواو) المشبع بالمد الذي يتيح مدا زمنيا يستغرقه نطق الصوت، مما يعطى مجالا فسيحا لاستطراد الشاعر في وصف تجربته، والإفصاح عن مكنون صدره، ليتسع الموقف لحدود الحكاية، ومتابعة الحدث، وكذلك طول الحركة يعطي للشاعر أريحية في إطلاق آهاته.

ومن أن لأخر وازن الشاعر بين الحركة الممتدة لحروف المد، وتسريع الإيقاع عبر كثرة دخول الخبن بتوالي ثلاث حركات (فعلاتن ///٥/٥)، تعويضا عن السرعة المفقودة مع المد نتيجة الطول المقطعي المنساب مع هواء الزفير.

ومع المقطوعة السابعة وقافيتها الحاء المشبعة بالألف مدا، تنسج القوة المحركة للسياق خيوطها بما تولد من علاقات متجاذبة داخل النص، فتشكل مع الإيقاع تناسقا يعكس الحال الشعوري والنفسي للذات الشاعرة والذات المخاطبة عبر نص حواري بين ناجي ومحبوبته، يتحسر فيه على الزمن الضائع والحب المفقود، الذي حوله أطلال إنسان، وإن شئت فقل أطلال روح، وهنا مكمن صوت (الحاء)،

الذي امتزج مع النغمة الموسيقية للبحر، فحملت معنى الإلحاح، لينساب هواء الزفير مع امتداد الصوت، لتأكيد استمرارية عذابات ناجي، وأنينه المتصاعد مع انطلاق الهواء من الرئتين عبر تضييق المجرى الصوتي للحاء(١).

والحاء صوت مهموس يتسرب مع همسه آنات ناجي وتوجعاته على الزمن المفقود، وجرس صوتي يوحي بالضعف والليونة، ليناسب نبرة الأنين والتبرير مع القرار المتخذ بالرحيل، فها هو ذا يضحك ويرقص فرحا، وهو يحمل قلبا ذبحا أو بالأحرى يرقص رقصة المذبوح؛ يقول(٢):

انظري ضَحِكِي ورقصي فرحا وأنا أحملُ قَلْبًا ذُبِحَا

ويَرَانِي النَّاسُ رُوحًا طائرًا والجَوى يطحنني طَحْنَ الرَّحى؟

فقد أحدث الحاء أثرا شعوريا زاد من إحساسنا به التنغيم بتنوين الفتح، مما أدى لعلو النغمة في (هباءً، فرحا، طائرا)، ليولد إيقاعا نفسيا تتفاعل فيه البنى لتشكل النظام الإيقاعي المقطعي، الذي يحمل حيزا لحياة ناجي يعج بالطاقات الإيحائية المنبثقة عن الذات المخاطبة، لتخلق أثرا فنيا يمنح الأفق الإيقاعي حركة ترتبط بخلفيات فكرية ووجدانية، تتحكم في النسق اللغوي، وتنطوي على خصوصية للموقف الوجداني الذي تجسده على نحو يحقق التناسب والتلاؤم، مما يخلق حركة طردية متجاوبة بين الشاعر والمتلقي في قراره الذي اتخذه بالرحيل.

لكن هذه الحال تغيرت –مع المقطوعة العاشرة– في إطار العلاقات التي يشكلها الإيقاع، وتحركها القافية من خلال صوت (النون) الممتد أفقيا مع حركة الألف مدا، لتناسب المتغيرات الطارئة على الحال الشعورية والوجدانية للشاعر مع تنشق عبير الذكريات مع محبوبته، وأجمل لحظات التلاقي، التي ألقت بظلالها على حركة

(١) دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر (عالم الكتب، القاهرة ١٤١٨هـ، ١٩٩٧م) ص٣٢٢.
(٢) ديوان إبراهيم ناجي، ص ١٣٤.

الإيقاع لصوت (النون) الذي شاع في المقطوعة، ما بين الصوت والتنغيم بالتنوين، لترتفع وتيرة الإيقاع مع كثرة تكرار الصوت؛ فنجد في البيت الأول يتكرر صوت النون خمس مرات، بينما يرد ثلاث مرات في البيت الثاني، وتنوينا ثلاث مرات (حبُ، قلبُ، دمُ). وفى البيت الثالث خمس مرات، وتنوينا مرتين، وفى البيت الرابع أربع مرات، وتنوينا مرتين، ليصبح تعداده في المقطوعة (٥>٦>٧>٦)، هذا التموضع لصوت النون مع حركة المد والتنوين خلق إيقاعا متجاوبا للكشف عن الحال الوجدانية للشاعر؛ فقد غاصت في أعماقه لتخرج لذة عاطفته وحنينه، لذا ازدادت مع زيادة انفعاله كلما تعمق في ذكرياته، وأجمل لحظات تلاقيه مع محبوبته[١]:

أين منِّي مَجْلِسٌ أَنْتَ بِهِ فِتنَةٌ تَمَّت سناءً وسنى

وأنا حُبٌّ وقَلْبٌ ودَمٌ وفراشٌ حَائِرٌ مِنْكَ دنا

ومِن الشَّوقِ رَسُولٌ بيننا ونَدِيمٌ قَدَّم الكأسَ لنا

وسقانا، فانتفضنا لحظةً لغبارٍ آدمي مَسَّنا

و(النون) من الأصوات الذلقية[٢] لها نغم ورنين، وقد ساعد المد على اتساع دائرة تأثيرها، ليمتد صداها ويجلجل حيوية تنطلق إلى عنان السماء. هذا الرنين الموسيقي يجعل المتلقي متلهفا لمتابعة مشهد الحب وتصافيه الذي رسم ناجى حدوده وأبعاده، ليتماشى مع أحاسيسه، ويتسق مع ذكرياته، وقد بدأ المقطوعة بالاستفهام، وجرى وصل الأبيات بالواو، مما ساهم في خلق صورة لتلك اللحظة الوجدانية.

(١) ديوان إبراهيم ناجي، ص١٣٤.

(٢) يتصل فيها طرف اللسان باللثة، فينسد التجويف الفموي، وينفتح التجويف الأنفي، ليمر خلاله الهواء الخارج من الرئتين، محدثا في مروره نوعا من الحفيف. دراسات في علوم الأصوات، حسام البهنساوي، (دار غريب، القاهرة) ص١٠٠.

ومع استمرارية الحوار الدال على علاقة المتكلم بالمخاطب جاءت المقطوعة الثالثة عشرة، وساعد النسق الإيقاعي على تحقيق التناغم مع قافية (الباء)، لما لها من صفة الانفجارية، لتولد نغمًا متصاعدًا، وتصدر نوعًا من النبر يناسب العتاب الشديد والتنبيه للطرف الآخر، ليدرك أهمية ما فاته، والزمن الذي ضيعه، وبخاصة مع آلية الحوار التي خلقت حركة متموجة تضفي على النص حيوية مَكَّنت الشاعر من سرد قصته، والإخبار عن حاله، وبخاصة مع الجمل الطويلة[1]:

حُجبٌ تأبى لِعَيْني مَأربا غير عَيْنَيكِ ولا مَطْلَبا

أَنْتِ مَن أَسْدَلَها لا تَدَّعِي أَنَّنِي أَسْدَلتُ هذي الحُجُبَا

كما أن لتكرار الياء الدالة على المتكلم (أميري، حولي، لقلبي، لعيني، أنني) إيحاءات تشير إلى الألم والحزن العميق، زاد من إحساسنا به حركة الكسر التي سبقتها، لتعكس شحنة الآهات تجاه فشل تجربته، وإن حاول إلقاء اللوم على المخاطب (محبوبته) عبر الخطاب المباشر (أنتِ)، وهناك توازن بين تفاعيل الحشو التامة والمخبونة (٨:٨)، مما منح الإيقاع شيئا من الحركة البطيئة التي انكسرت على أعتاب قافية الباء.

(٢) الانكسار/الذكريات:

في إطار التناسب بين النسق العروضي لبحر الرمل (الوزن)، وإيقاع الأصوات (القافية)، شكل الموقف الوجداني عناصر البناء الشعري، ليخلق بنية إيقاعية متكاملة. ومع المد بالياء كسرا أغلق ناجي قافية المقطوعة الثالثة، والثامنة، والخامسة عشرة، والحادية والعشرين، والثالثة والعشرين. وعكس ذلك حال الشاعر الوجدانية مع استرجاعه لذكرياته، وقد وجه الخطاب مباشرة إلى محبوبته سواء أكان عبر تاء المخاطبة (كنتِ) أو النداء.

(١) ديوان إبراهيم ناجي، ص ١٣٥، ١٣٦.

وقد افتتح ناجي المقطوعة الثالثة بالنداء (يا غرامًا)، وأكثر في حشوها من التفاعيل التامة (فاعلاتن ١٤ ← فعلاتن١)، فلم يدخل الخبن إلا تفعيلة واحدة، أما العروض والضرب، فقد تبادلت فيهما (فاعلن ← فعِلن)، وبالتالي أعطى الوزن للشاعر أريحية في إخراج آناته، وبخاصة مع كثرة حروف المد، لكن القافية عوضت السرعة المفقودة من خلال توالي الحركات مع الكسر، مما جعل المقطوعة حادة الوقفات، ومع نغمة صوت (الهاء)، ارتفعت النبرة الحزينة المعبرة عن الانكسار؛ يقول(١):

يا غرامًا كان مني في دمي قدرًا كالموتِ أو في طَعْمِهِ

ما قضينا ساعةً في عُرْسِهِ وقضينا العمرَ في مأتمِهِ

ما انتزاعي دمعةً من عينِهِ واغتصابي بسمةً من فمِهِ

ليْتَ شِعْرِي أين منه مَهْرَبي أين يمضي هاربٌ من دمِهِ

بدأ ناجي المقطوعة بالنداء (يا غرامًا)، وقد أحدث التنوين مع صوت الميم نغمًا ورنينًا، ليمتد صدى الصوت ويهز كيان ناجي وأعماقه إيحاءً بالقوة والجبروت، فاستدعاء الفعل (غرم) بما يحمل من دلالات العذاب والحب والعشق والإلحاح والملازمة والدوام(٢)، ساهم في رسم الحركة النفسية الملتاعة، وتمثل الموقف الوجداني المتأزم جراء هذا الحب.

ومن براعة ناجي الفنية التزامه ردفًا هو صوت الميم، الذي يتأرجح بين الجهر والرخاوة، ويصدر نوعًا عاليًا من الحفيف لا يكاد يسمع، لكن التنوين أعطاه نغمًا ومدىً أوسعَ، ليتسرب الأنين المشبع بالانكسار عبر حركة الكسر، وينجم عنه

(١) ديوان إبراهيم ناجي، ص ١٣٢.

(٢) لسان العرب، مادة غرم.

إيقاع حركي متشابك ومتقاطع مع الحركات الأفقية لرفع وتيرة النغم، وبين التمني (ليت) والاستفهام (أين) يكمن التوتر الذي ينتاب الشاعر في غمرة إحساسه. ومع تمركز الياء في البيت الرابع يتولد الإيحاء بالألم والتوجع إضافة إلى إطلاق الشكوى، وقد وصل الشاعر إلى حال من الهذيان عكست الرغبة الملحة من أعماقه للإبقاء على هذا الحب رغم الألم، وجعل من حرف التمني (ليت)، وما تلاه من تكرار الاستفهام نقطة ارتكاز عاطفي لتحقيق رغبة الشاعر في الإبقاء على حبه، والانتصار لعذاباته، وتحييد الصراع لصالح العودة لمحبوبته.

وهذا الشعور بالانكسار نلحظه مع المقطوعة الثامنة، وقافيتها الدال المشبعة بحركة الكسر، لتفرض شعورًا عارمًا بالانكسار، وإحساسا بلهفة العاشق حين يتوجه بالخطاب المباشر إلى محبوبته، ليطفئ ثورة قلبه المحطم على أعقاب تحطيم تمثالها، واستقطاب الخيال ليتمثل المتلقي مدى قسوتها وشدة غفلتها؛ يقول(١):

كُنْتِ تمثالَ خيالي فهَوى المقاديرُ أرادتْ لا يدِي

وَيْحَها لم تدرِ ماذا حطّمت حطمت تاجي وهدَّت معبدي

وقد ساعدت تفاعيل الحشو على بث الشاعر لشكواه من خلال كثرة التفاعيل التامة التي بطئت سرعة البحر (فاعلاتن١٥ ← فعلاتن١)، وإن عوضت القافية بعض السرعة عبر توالي الحركات في (فعلن ///٥)، وقد بلغ انفعال الشاعر ذروته في البيت الثاني، لكن المقطوعة بعامة يغلب عليها الانكسار الذي يوحي بضعف الشاعر مع شعوره العميق بالظلم، دل على هذا الانتقال المفاجئ في مضمون الخطاب عبر الالتفات من المخاطب إلى الغيبة (كنتِ ← ويحها)، إضافة إلى التغييب الذي تعقبه نبرة اليأس التي تحول المشهد لجو قاتم(٢):

(١) ديوان إبراهيم ناجي، ص١٣٤.

(٢) ديوان إبراهيم ناجي، ص١٣٤.

يا حياةَ اليائسِ المنفردِ يا يبابًا ما به مِن أحدِ

وتظهر المقطوعة الخامسة عشرة تأرجح الشاعر ما بين الضعف والقوة، أو القسوة والليونة، فافتتح المقطوعة النداء (يا حبيبًا)، وعكست أداة النداء بُعْدَ المحبوبة جسديًا، وغربتها عنه معنويًا؛ فهو ما بين حنينٍ للماضي وعذوبته، ومرارة الفراق وقسوته، فلجأ إلى ضمير الغائب (أيكه)، لكن لم يلبث سوى هُنَيْهةً ثم تحول عبر الالتفات إلى ضمير المتكلم (لكِ)، فحبها يجري في دمه، وحنينه إليها يكوي أعظمه(١):

يا حبيبًا زرتُ يومًا أيكَهُ طائرُ الشَّوقِ أَغنِّي ألمي

لك إبطاءُ الدَلالِ المُنْعِمِ وتجنيْ القادرِ المُحْتَكِمِ

وحنيني لكِ يكوي أعظمي والثّواني جمراتٌ في دمي

وأنا مرتقبٌ في موضعي مُرْهِفُ السَّمعِ لوقعِ القدمِ

فهو وإن حاول البعد عنها، ساقته الذكريات إليها، ومع مشهد جديد لأجمل لحظات التلاقي، يوصف ناجي لحظة انتظاره لمحبوبته، وهي ما بين إبطاء الدلال، وتجني القادر، وناجي مرتقب محبوبته في طريقها إليه وقد علق سمعه على وقع خُطاها، فالجسد تعطل وتموضع مرتقبا في حالة سكون ظاهري فيما يبدو للعيان، وتوهج داخلي، ظهر ذلك في تدفق الدم في شكل جمرات. فإذا كان هناك ترقب لإحدى حواسه التي لا يملك السيطرة عليها (السمع)، فإن جسده تموضع في محاولة

(١) ديوان إبراهيم ناجي، ص١٣٦.

للسيطرة عليه ظاهريًا، لكنه لم يتمالك نفسه شعوريًا. وقد ساعد الإيقاع في تحديد الحال الشعورية عبر قافية الميم المشبعة بالياء كسرًا، وهي من الأصوات المائعة(١)، التي تتأرجح بين الجهر والرخاوة، وتصدر نوعًا من الحفيف زاد منه مدُّها عبر حركة الكسر المشبعة في بعض الأبيات بالياء.

وهذا الأنين ممتد عبر المقطوعة الحادية والعشرين، وقافيتها (اللام)(٢)، لكن الشاعر أكثر من الخبن في الحشو، لتسريع الإيقاع، كما أجرى الحذف في العروض والضرب (فاعلن)، وقد يضيف إليه الخبن (فعلن)، لزيادة الصوامت، وحذف الصوائت، مما جعل المقطوعة حادة الوقفات، الأمر الذي عكس الحال الوجدانية للشاعر عبر الاتهام الذي وجهته المحبوبة إليه(٣):

كنت تدعوني طفلاً كلَّما ثار حُبِّي، وتندتْ مُقَلِي

ونزول الشاعر على رأيها من خلال ما وصل إليه من نتيجة حتمية أصابت كبرياءه، فجعل من الوقفات الحادة أداة لإعلان النهاية التي أصابته في مقتل، أما النزول على رأيها (ولك الحقُّ)، فهو إحدى أساليب الحجاج المتمثل في مجاراة الخصم بغية إفحامه.

وهذا الشعور العارم بالانكسار مع تنسم عبير الذكريات نلحظه –أيضًا– مع المقطوعة الثالثة والعشرين، التي لجأ ناجي فيها إلى تسريع الإيقاع عبر أكثر من

(١) الميم: صوت شفوي أنفي مجهور مرفق، وهو متوسط بين الشدة والرخاوة. دراسات في علوم الأصوات، ص٧١، ٨٥.

(٢) اللام: صوت لثوي جانبي مجهور مرفق، دراسات في علوم الأصوات، ص٩٩.

(٣) ديوان إبراهيم ناجي، ص١٣٨.

مؤثر؛ منها كثرة المد، والنغم المتصاعد مع التنوين، والترديد الذي تشيعه (الراء) صوتًا للقافية، إضافة إلى مجزوء الرمل[1]:

لستُ أنسى أبدًا	ساعةً في العُمرِ
تحْتَ ريحٍ صفّقتْ	لارتقاصِ المطرِ
نوَّحت للذِكَرِ	وشكتْ للقمرِ
وإذا ما طَرِبتْ	عربدتْ في الشَّجرِ
هاك ما قد صبَّت الرِّيـ	ـحُ بإذن الشَّاعرِ
وَهْيَ تُغْرِي القلبَ إغرا	ءَ النَّصيحِ الفاجِرِ

ثورة إيقاعية صاحبت صوت الريح الثائر، لا تكمن في تعدد طرق تسريع الإيقاع فحسب، إنما في زيادة عدد أبيات المقطوعة لتصل إلى ستة أبيات، مخالفة في ذلك نظام الرباعية لمقطوعات القصيدة من بدايتها، إضافة إلى مجزوء الرمل؛ حيث أجرى الشاعر البيت على أربع تفعيلات في كل شطر تفعيلتان، وجعل العروض والضرب في الأربعة أبيات الأولى محذوف مخبون (فعلن ///٥)، الأمر الذي زاد من سرعة الإيقاع عبر توالي ثلاث حركات؛ فالصوت للريح الثائر التي غيرت لوحة الطبيعة الهادئة، من تصفيق للمطر، وكأن الريح تعزف لحنها، فينزل المطر في شكل حركات على وقع إيقاعها، الذي تحول إلى نواحٍ ردده الكون وسجعته الطبيعة في شكل المطر الشديد، أما في حال الطرب فحركاتها تَشَنُّجية تُعَرْبِدُ في الشَّجر.

وصوت القافية (الراء) أشاع ترديدا لصوت الريح، وإشباعها بحركة الكسر خلق لحظة كشف –تنوير– لمعاناة ناجي، فهي تغوص في أعماقه لتخرج مع ترديدها

(١) ديوان إبراهيم ناجي، ص١٣٨، ١٣٩.

وتكرارها آلامه وشكواه، وتعميق الإيحاء بتوجعه، ليضفي على إيقاع صوت القافية ترجيعًا حزينًا يحمل نبر الأسى والشجن على الرغم من مداعبته لأجمل لحظات حياته.

(٣) الدائرة المغلقة/التوتر/شحنات الألم:

ومع صوت الشاعر وتلويناته عبر حركة البحر وموسيقاه، أغلق بعض المقطوعات بالسكون، وهن التاسعة، والحادية والثلاثون، والثانية والثلاثون. وشكل السكون دائرة مغلقة، زاد من إحساسنا به صوت (الهمزة) الذي أغلق به قافية المقطوعة التاسعة، وهو صوت انفجاري خلق نوعًا من التوتر الإيقاعي، لكن ردفه (الألف) خفق من حدته؛ يقول ناجي[١]:

أينَ مِن عيْني حبيبٌ ساحرٌ فيه نبلٌ وجلالٌ وحياءْ

واثقُ الخُطْوةِ يمشي ملكًا ظالمُ الحُسنِ شهيُّ الكبرياءْ

عَبِقُ السِّحرِ كأنفاسِ الرُّبَى ساهمُ الطّرْفِ كأحلامِ المساءْ

مشرقُ الطّلْعةِ في منطقِهِ لُغَةُ النُّورِ وتعبيرُ السَّماءْ

ومع القافية المقيدة[٢] تولدت شحنات الألم عبر دائرة السكون المغلقة، فهي تحبس الهواء، وتوقف المد الإيقاعي، لأنها تغلق البيت على نهاية صوت (الهمزة)، الذي يحدث انسدادًا تامًا لمجرى الهواء عند النطق به، لكن ألف الردف قلل من أثره، وأعطى مساحة لمد الصوت وإكسابه درجة موسيقية.

وقد توازنت في المقطوعة – تقريبًا– التفاعيل التامة والمعلولة بالحذف أو بالخبن، مما أعطى أريحية إيقاعية سرد ناجي خلالها أوصاف محبوبته، وكأنه يتنشق

(١) ديوان إبراهيم ناجي، ص١٣٤.

(٢) هي التي يكون رويها ساكنًا، وتكثر في الرمل.

عبيرها عبر أجمل ذكرياته عن أوصافها، موافقًا هوى نفسه في شوقه إليها، ومخالفًا للعقل الرادع في البعد عنها، ومحاولة نسيانها.

ومع تسكين القافية تطالعنا المقطوعة الحادية والثلاثون والثانية والثلاثون مع اختلاف القافية فيهما؛ ما بين الميم والكاف، وصوت الميم يصدر نوعًا عاليًا من الحفيف لا يكاد يسمع، ومع غلقه بالسكون تعلو نغمته، لتؤدي أداءً تصويريًا وصوتيًا يوحي بدلالات رمزية تدور حول الضياع والقسوة والظلم والقهر وسوء الحظ، في مقابل المحبوبة التي تمتلك القدرة على التمنع والتكبر والصد(١):

يا نداءٌ كلما أرسلتُهُ رُدَّ مقهورًا وبالحظِّ ارتطمْ

وهُتافًا من أغاريدِ المُنى عاد لي وَهْوَ نوَّاحٌ وندمْ

استخدم ناجي كلمات موحية بدلالات صوتية تشي بالفعل القائم؛ منها (ارتطم) الذي تدور مادته اللغوية حول التردِّي في الوحل والتراكم والسقوط والتكدس(٢)، وإن اتخذت في البيت معنى الحظ العَثِر، فالشاعر سُدَّتْ عليه مذاهبه، فلم يجد من حظه السيئ مهربًا، مما يوحي بعمق المواجهة بين الشاعر وقدره، لتؤكد معنى الضياع والغربة الداخلية التي يئن منها.

وكذلك أغلق المقطوعة الثانية والثلاثين بالسكون مع صوت (الكاف)(٣)، وما لها من صفة الإنفجارية التي تضفي على جو اللحظة الشعرية شيئًا من الحركة القاسية، وغلقها بالسكون خلق نوعا من القلقلة التي جسدت حال الشاعر النفسية جراء ضياع حلمه، وإن حاول التعالي عليها بألحانه عبر استخدام (رُبَّ) التي تشير إلى

(١) ديوان إبراهيم ناجي، ص١٤١.

(٢) لسان العرب، مادة (رطم).

(٣) الكاف هنا للخطاب (ضمير متصل) في بيتين، واشتركت معها الكاف التي من أصول الكلمة في البيتين الأخيرين، وقد التزم فيها ردف (التاء).

احتمالية تبدل الأصول، لكنها –في الوقت ذاته– أعطت إيحاء عميقًا باضطراب الأوضاع، وتوالي الإخفاقات، والحركة العنيفة التي ولدها النبر المرتفع للوقوف المفاجئ، والتسكين بعد صوت الكاف الانفجارية، مما أضفى على جو اللحظة الشعرية شيئًا من الحركة القاسية أو الخانقة.

الصورة الثانية: فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

٥/٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥//٥/

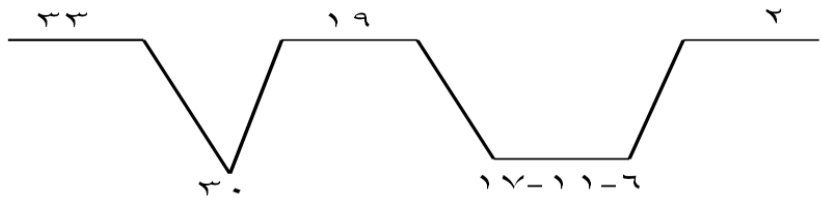
وتضم هذه الصورة التي ورد عليها الرمل في قصيدة الأطلال مقطوعات التزم ناجي في ضربها بإدخال علة الحذف[١] (فاعلن)، هذا القيد الذي وضعه في الضرب نابع من إحساس مرهفٍ بالإيقاع وتلويناته؛ فاستخدم من الإمكانات الإيقاعية لبحر الرمل ما يُمَكِّنُهُ من الكشف عن مكنون صدره، ومع الحذف شكل ناجي إيقاع المقطوعات؛ الثانية، والسادسة، والحادية عشرة، والسابعة عشرة، والتاسعة عشرة، والثلاثين، والثالثة والثلاثين.

ويخلق تكرار التفعيلة من خلال العروض والضرب فواصل موسيقية منتظمة عبر أزمنة متساوية، ومع توالي القوافي يكمن الإيقاع المنتظم، لما في ذلك من حركة متجانسة تقوم على حسن التوزيع الذي تألفه الآذان؛ يقول د. إبراهيم أنيس: "ومتى دربت الآذان على هذا النظام الخاص ألفته وتوقعته في أثناء سماعها"[٢].

أما القافية فنجد المقطوعة الثانية، والتاسعة عشرة، والثالثة والثلاثين، قد أغلقهن بإشباع الروي بحركة حرف المد، بينما أغلق السادسة والحادية عشرة والسابعة عشرة والثلاثين بالسكون، ويمكن أن نحدد الإيقاع صعودا وهبوطا في إطار هذه الصورة على النحو التالي:

(١) حذف السبب الخفيف من نهاية التفعيلة.

(٢) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص١٠، ١١.



(١) الصراع/المواجهة/التبرير:

(٣٠)

تعكس الظلال الدلالية للأصوات في المقطوعات التي أشبع رويها بحركة حرف المد؛ وهي الثانية، والتاسعة عشرة، والثالثة والثلاثين، مفردات تدور حول الصراع النفسي الذي ينتاب الشاعر إثر مواجهته لذاته، وتبريره للإبقاء على هذا الحب؛ ففي المقطوعة الثانية معاني الانكسار عبر الإيحاءات الناجمة عن كثرة حروف المد التي ساهمت في إخراج توجع ناجي ومكنون صدره المثقل بهموم الموقف الشعري، ومع افتتاح المقطوعة بالنداء، ورمزية تكرار الياء (يا رياحًا) صوتيًا ومعنويًا من خلال الاستمرار الزماني للحلم المفقود والزمن الضائع، واقترانها بصوت (الحاء) التي تحمل معاني الإلحاح والإلحاف، لتأكيد الاستمرارية والامتداد لعذابات الشاعر وأنينه المتصاعد مع انطلاق الهواء من الرئتين عبر تضييق المجرى الصوتي للحاء[١]، وهو صوت مهموس يتسرب مع همسة آنات ناجي، وجرس صوتي يوحي بالضعف والليونة، ليناسب نبرة الأنين والتبرير، ويعلو التنغيم مع التنوين[٢]:

يا رياحًا ليس يَهْدَأ عَصْفُها نَضَبَ الزَّيتُ، ومصباحي انطفا

وأنا أقْتَاتُ مِنْ وَهْم عفا و أفي العمر لناسٍ ما وفى

لكن سرعان ما تنسجم الحركة الإيقاعية مع قافية المقطوعة، لتأخذ مداها مع ألف المد الذي أشبع به الروي (الفاء)، هذا الصوت الرخو ألقى بظلال دلالية

(١) دراسة الصوت اللغوي، ص٣٢٢.

(٢) ديوان إبراهيم ناجي، ص١٣٢.

تعكس معاني الخيبة وفقدان الأمل والشعور بالضعف، ومع كثرة أصوات المد يتابع ناجي المسار الإيقاعي لواقعه المرير، وقد ساهمت الوحدات الإيقاعية لبحر الرمل في صورتها المادية وإيحاءاتها المعنوية في تعميق الموقف الوجداني الذي يعيشه، فدخل ضرب المقطوعة وعروضها علة الحذف (فاعلن)، لتشكل انسجامًا بين آفاق المعنى والشكل المادي أو بمعنى أدق فضاء الوزن والفضاء الدلالي، ليعطي شعورًا عارمًا بالانكسار والضعف، وعدم الاستقرار على حال من خلال الاستفهام(١):

كَمْ تَقَلَّبْتُ عَلَى خِنْجَرِهِ لا الهَوى مَالَ، ولا الجَفْنُ غفا

تحمل (كم) معنى التعددية، إضافة إلى تكرار(لا)، وكثرة الأساليب الإنشائية؛ ما بين نداء واستفهام ونفي وشرط، خلق حركة متموجة ممتدة لرفع وتيرة الإيقاع، ومع ارتفاع النغمة الصوتية المعبرة عن النشاط الانفعالي والنفسي تتكشف أزمة الشاعر، وحدة الانفعالات، وحيرة العواطف، فتضفي على الإيقاع تنوعًا نغميًا ما بين الارتفاع والهبوط؛ فالشاعر يتقلب بين هذا وذاك، يئن ويتوجع ومع هذا يصر على الوفاء لحبه، صراع داخلي نفسي عنيف يهز كيانه، ومعه تهتز كلماته وألحانه في ترددات إيقاعية مصحوبة بالإيحاءات الدلالية التي تجذب المتلقي إلى عالمه الخاص، وتجعله يعيش مع الشاعر بكل كيانه هذه اللحظة الشعرية.

ومع المقطوعة التاسعة عشرة يطالعنا ناجي بكثرة استخدام التفاعيل التامة في حشو البيت (فاعلاتن١١ ← فعلاتن٥)، ليصبح التفوق العددي في جانب التام، في مقابل دخول زحاف الخبن في خمس فقط، الأمر الذي أبطأ من سرعة البحر، وأتاح مساحة لإظهار عذاباته، ونبرة اليأس من محبوبته، وصوته بدا يائسًا حزينًا في

(١) ديوان إبراهيم ناجي، ص١٣٢.

مقابل المحبوبة التي تملك الصد والمنع الذي وصل إلى مرحلة السخرية من دموعه، ليظهر مدى تجبرها[١]:

لا رعى اللّهُ مساءً قاسيًا قد أراني كلَّ أحلامي سُدَى

وأراني قلبَ مَنْ أعبدُهُ ساخرًا مِنْ مَدْمَعي سُخرَ العِدَا

ليْت شِعْري أيُّ أحداثٍ جرتْ أنْزَلَتْ رُوحَك سجنًا مُوْصَدا

صدِئتْ رُوحُك في غَيْهَبِهَا وكَذا الأرْواحُ يعلوها الصَدا

يخفف المد بالألف من حدة الوقفات مع طول التفعيلة، ويسمح بالامتداد في نهاية البيت الشعري، وكذلك يمنح السياق تنوعًا أدائيا، وبخاصة مع البدء بالأسلوب الإنشائي الذي أعطى إيحاءً بالتوتر الذي ينتاب الشاعر وهو في غمرة إحساسه بالانكسار والمعاناة واليأس، ويرسم التنغيم (التنوين) نبرة الاستسلام للواقع مع تكرار زمن المضي (رعى، جرت، أنزلت، صدئت)، ليظهر قلقه مع المواجهة الصعبة لحقيقة حياته، ونهاية حبه، وفعل الزمن به. وأكد على هذا الأمر كلمة (غيهبها) التي تعطي معنى الظلمة شديدة السواد، وكذلك يدل (الغَهَبُ) على إصابة الشيء غفلة من غير تعمد[٢]. وكأن الشاعر قد غفل عنها ونسيها في غمرة مآسيه حتى أصابها ما أصابها من فتور وخمول غلفها وعلاها، ليصور فعل الزمن به، وصراعه معه في لحظات من المواجهة والتحدي لكن النصر في النهاية في جانب الزمن.

(١) ديوان إبراهيم ناجي، ص١٣٧.

(٢) الوسيط، مادة غهب.

أما النسق اللغوي لصوت (الدال)، فهو انفجاري مجهور[١]. إذن هناك حائل ينفجر الصوت على أساس انزياحه، وقد أعطاه المد مدىً أوسعَ ليمنح دلالات وإيحاءات تبعًا للسياق والإيقاع، هذا العائق الذي يحبس الصوت يعطيه خصوصية في نغمه ودلالته.

وقد حاول ناجي التسريع من إيقاع البحر مع المقطوعة الثالثة والثلاثين التي بها يختم أطلاله، فجاءت نسبة التفاعيل التامة إلى الزاحفة في الحشو (فاعلاتن١٠: فعلاتن٦)، إضافة إلى أسلوب الشرط الذي استغرق بيتين[٢]:

وإذا ما زهراتٌ ذُعِرَت ورأيتَ الرُّعبَ يغْشَى قلبَهَا

فترفّقْ واتئدْ واعْزِفْ لها من رقيقِ اللحنِ، وامسحْ رُعْبَها

فقد جاءت أداة الشرط وفعل الشرط في البيت الأول وأخر الجواب للبيت الثاني، مما أفسح مساحة لعرض الصورة التي تجلت فيها نبرة الانكسار عبر إخماد ثورته، وربما إحساسه بدنو النهاية مع أخر مقطوعة بالقصيدة، وظهر التبرير الذي يتفلت من ثنايا كلماته حين التمس العذر لـ(الزهرات) الرمزية المطلقة لكل أنثى، هذه الكلمة التي تحمل إيحاءً ضمنيًا بمعاني الرقة والعذوبة والضعف، في مقابل الشاعر الذي أنهكه الشوق والوله، فإذا به يتحد مع الكون في عزف اللحن ومسح الرعب، وإن ترك الفعل (ترفق، واتئد) إيحاءً بالقوة التي عليها الشاعر في مقابل ضعف الزهرة، وهذا الأمر ساهم في رسم الحركة النفسية لناجي في محاولته التعالي على ظروفه،

(١) تكوَّن صوت الدال بأن يندفع الهواء مارًا بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين، ثم يأخذ مجراه في الحلق والفم حتى يصل إلى مخرج الصوت فينحبس، لالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا التقاء محكمًا. الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، ص٥١.

(٢) ديوان إبراهيم ناجي، ص١٤١.

وعدم الاستسلام للموقف الوجداني المطروح في القصيدة، لكن نبرة الانكسار والخيبة ظهرت بوضوح مع الصورة التي شكلها.

(٢) الصراع/ الألم/الانكسار/الضعف:

أغلق ناجي قافية المقطوعة السادسة، والحادية عشرة، والسابعة عشرة، والثلاثين بالسكون؛ ففي المقطوعة السادسة تتولد مع السكون الخانق شحنات الألم عبر دائرته المغلقة، لتعطي إيحاءً عميقًا بالصراع الداخلي للشاعر، واضطراب الأوضاع لديه، وتبدل الأحوال، وقد جاءت نسبة التفاعيل التامة إلى الزاحفة في الحشو (فاعلاتن١٠: فعلاتن٦) الأمر الذي أبطأ من سرعة الوزن لزيادة الحروف الساكنة، ومع الوقف على الصوت الساكن في نهاية البيت الشعري تتضح حدة الإيقاع وتسارع ضرباته، مما يعطي الوقفة وضوحًا إيقاعيًا يبرز حدة التوتر الإيقاعي.

وقد رصدت المقطوعة الحركة النفسية والوجدانية للشاعر في تصوير دقيق لروحه وما يعتملها، وإن وجه حديثه في البداية إلى محبوبته (أنت حسُنٌ) فإنه صور حاله وما آل إليه[١]:

أَنْتِ حُسنٌ في ضحاه لم يَزَلْ وأنا عِندِيَ أحزانُ الطَفَلْ

وبقايا الظِّلِ من رَكْبٍ رحلْ وخيوطُ النُّورِ من نجْمٍ أفلْ

ألْمحُ الدُّنيا بعَيْني سئمْ وأرى حوليَ أشباحَ الملَلْ

راقصاتٍ فوق أشلاءِ الهوى مُعْولاتٍ فوق أجداثِ الأملْ

ومن براعة ناجي استخدامه للألفاظ الدالة على ما يعتمل في نفسه (أحزان الطَفل، بقايا الظل، خيوط النور، سئم، أشباح الملل، أشلاء الهوى، معولات، أجداث الأمل)، ونسق إيقاعي للمعاني والأفكار يلائم القافية المغلقة بالسكون؛ فالطَّفَلُ يدور

(١) ديوان إبراهيم ناجي، ص١٣٣.

معناه حول الظلمة أو اصفرار الشمس قُبيل غروبها، فإذا حملت أحزانه طابع الاستمرارية، فإن روحه المعذبة بقايا ظل ساكن لا حياة فيه ولا روح، وزاد عليه كونه بقايا الشيء من ركب رحل أو نجم أفل.

هذا التكامل الإيقاعي للقافية المغلقة يستمد نغمه من أعماق الذات الشاعرة، وصميم التجربة الخاصة بالموقف الوجداني الذي يعيشه الشاعر، فصور الدنيا من خلال نظرته إليها، تلك النظرة التي تحول كل ما حوله إلى شبح، حتى ما قد يزينها أو يعطي أريحية ربما لما سيأتي (الأمل)، فقد حوله ناجي إلى أشلاء وأجداث، فأي حياة مقبرة يتحول فيها الملل لأشباح، والهوي لأشلاء، والأمل لأجداث؟!

ويئن الإيقاع مع آنات روحه التي أنهكها الحب ومجرياته، فتلون الإيقاع بلون روحه المعذبة من خلال بطء الإيقاع، وزاد من الإيحاء ببطئه استخدام الجمل الطويلة التي تعرقل الحركة، وتصطدم بالسكون.

وعلى هذه الشاكلة أجرى ناجي المقطوعة الحادية عشرة؛ فقد جاءت نسبة التفاعيل التامة إلى الزاحفة (٩: ٧)، وهذا النسق التركيبي كشف عن التوتر الانفعالي والإيقاعي، فكان البطء النسبي للوزن مع غلق القافية بالسكون، وسيلة لتعميق الإيحاء بالمعاناة، والقافية عاملٌ مؤثر في تأكيد حركة الإيقاع عبر صوت (الهاء)، والمد الذي سبقها، لتعطي صدىً إيقاعيًا لآهاته المكبوتة التي خنقها السكون، وكشفت عمق المواجهة وحدة الصراع بين ما يريده وواقعه(١):

وسَمِعْنا صرخةً في رعدِها سَوْطُ جلادٍ وتعْذيبُ إلهْ

أمرَتْنا فعصَيْنا أمرَها وأبيْنا الذّلَّ أن يَغْشَى الجِباهْ

(١) ديوان إبراهيم ناجي، ص١٣٥.

هذه المفارقة العنيفة بين الأمر والعصيان (أمرتنا، فعصينا)، والطباق بين (أبينا، الذال) مقياسًا يحقق تناسقًا إرشاديًا لحركة الإيقاع والمعنى.

وتتضح في المقطوعة السابعة عشرة حدة الصراع النفسي العنيف، الذي بدأ بفعل الأمر (أعطني حريتي) ذي الدلالات الإيقاعية المتصاعدة مع نبرة التعنيف التي سمحت للإيقاع بالارتفاع، وإن فاجئها السكون الخانق في نهاية البيت، وكأنه رادع لمحاولة التحرر مع أنها ظاهرية في مجملها(١):

أعْطِنِي حُرَّيَّتي أطلقْ يديَّ إنَّنِي أعطيتُ ما استبقيتُ شيّ

آهٍ من قيدك أدمَى معصمي لمَ أَبْقيهِ وما أبْقى عليّ

وأعطى صوت القافية (الياء) الساكنة إحساسًا حادًا بالتأزم الداخلي المرتبط بحاجة الشاعر الملحة للتخلص من قيد حبه، وإباء القلب لذلك، فكان مد الصوت عبر اسم الفعل المضارع (آه) الوسيلة التنفيسية للشاعر لاطلاق أوجاعه، مع ما تفرضه من شعور بالاستسلام والحزن إضافة إلى الاستمرارية، فبدا ناجي مقيدًا حائرًا بين الإطلاق في الحشو من خلال حروف المد، والسكون الخانق في نهاية البيت رمزية الحيرة والضعف.

وتأكد هذا الأمر –أيضًا– مع المقطوعة الثلاثين، وقد غلب على حشوها كثرة التفاعيل التامة نسبة إلى المخبونة (فاعلاتن١٤ ←فعلاتن٢)، مما أبطأ من سرعة الإيقاع، أضافة إلى صوت القافية (الراء) الساكنة التي أعطت معنىً نفسيًا عميقًا، وتأثيرًا فنيًا يتلاقى مع إيقاع المعنى، لتترك ترجيعًا حزينًا، يحمل نبر الأسى

(١) ديوان إبراهيم ناجي، ص١٣٧.

والشجن، وبخاصة مع التقييد عبر السكون، وكأن الصوت يتردد في صدره فلا يكاد يخرجه؛ يقول[1]:

يا مغنِّي الخُلدِ ضيعتَ العُمرْ في أناشيدٍ تُغَنَّى للبشرْ

ليس في الأحياءِ مَن يسمعنا ما لنا لسنا نُغَنِّي للحَجَرْ

وجاء التصريع في البيت الأول بين (العمر) و (البشر)، ليحقق تفاعلا أفقيًا متقاطعًا مع الحركة العمودية للقافية، لرفع وتيرة النغم، ومعها إحساس الشاعر وشجونه، وصدى للموقف الوجداني والنفسي، وأكد هذا الأمر النداء في البيت الأول (يا مغنِّي الخلد)، والنفي في البيت الثاني، ليولد تأثيرات تنغيمية ترضي ذوقه، وترصد معاناته وألمه، وتستقطب سمع المتلقي، ليحقق تكاملا نصيًا.

الصورة الثالثة (الدائرة المغلقة): حوارية العقل والقلب بين الواقع والمتخيل:

فاعلاتن	**فاعلاتن**	**فاعلات**
٥/٥//٥/	٥/٥//٥/	٥٥//٥/

تضم هذه الصورة التي ورد عليها الرمل في القصيدة ست مقطوعات، التزم ناجي في ضربها بإدخال علة القصر، وذلك بحذف ساكن السبب الحفيف، وتسكين ما قبله (فاعلات /٥//٥٥)، وقد يدخل معه الخبن، فتصير (فعلات ///٥٥).

وقد جاءت خمس مقطوعات على هذه الصورة، أربعة منها تامة؛ هي الرابعة، والخامسة، والثانية عشرة، والعشرون، وواحدة مجزوءة مستحدثة؛ هي الخامسة والعشرون، عروضها صحيح وضربها مقصور.

"وهذه صورة مستحدثة، لم يُشر إليها العروضيون القدامى"[1]. لكن ناجي بحسه المرهف، ومقدرته الفنية، وذوقه الأخاذ، استخدم معطيات بحر الرمل، واستحدث

(١) ديوان إبراهيم ناجي، ص١٤٠.

منه ما يتماشى مع تجربته، ويتلاءم مع ظلال معانيه، فأصبح الإيقاع أحدى الوسائل لرسم المشهد، وترديد توقيع نغمي متجاوب مع حركة المعنى، وكاشف عن الوجدان والشعور، ليحقق للنفس ارتياحها، ويحرك للروح أوتارها، فيشدو بأعذب الكلمات، وأجمل الإيقاعات، وينطلق عبر النص إلى آفاق النفس، يرصد تجربتها في نمو إيقاعي متنوع، بعيدًا عن النمطية العروضية الثابتة.

وهذه الصورة الإيقاعية للرمل تختلف قافيتها عن سابقاتها ولاحقاتها، فهي ساكنة على اختلاف رويها، وهذا الأمر خاصية تفرد، تجعل من مقطوعات هذه الصورة دائرةً مغلقة أو محيطًا مغلقًا، وهو الأساس المحوري للوعاء الإيقاعي لهذه المقطوعات، التي شكلت صرخة بين الواقع والمتخيل، وهِزَّة عنيفة ومجادلة غير عادلة بين القلب والعقل في مخاطبة ناجي لمحبوبته؛ فبدأت المقطوعة الرابعة بالنفي القاطع لأي شك(٢):

لست أنساكِ وقد أغْرَيْتِنِي بِفَمٍ عَذْبٍ المُنَادَاة رقيقْ

ويَدٍ تَمْتد نحوي كيدٍ من خلال المَوْجِ مُدَّتْ لغريقْ

آهٍ يا قِبْلَةَ أقدامي إذا شكتِ الأقدامُ أشواكَ الطَّريقْ

وبريقًا يظْمَأ الساري له أينَ في عيْنيكِ ذيَّاكِ البريقْ

أعطت الذكرى القاتلة أو بالأحرى الصرخة الصريحة الإيقاعَ حرارة وتدفقًا؛ فهي بؤرة إشعاعٍ ومركز ثقلٍ إيقاعي، يعترف الشاعر فيها بعدم السيطرة على قلبه حين بدا مسلوبَ الإرادة، محيَّر الوجدان، ما بين هُيامه بها وعدم نسيانها، وخيانتها له

(١) موسيقى الشعر بين الإيقاع والابتداع، شعبان صلاح، الطبعة الرابعة ٢٠٠٥م (دار غريب، القاهرة) ص٨٤.

(٢) ديوان إبراهيم ناجي، ص١٣٣.

وصدها، وإن أرجح ناجي كِفَّةَ حبه رغم النهاية الحتمية المعلومة لديه مسبقا، فشرع في تسلية فؤاده عبر تذكر أجمل لحظات التلاقي، وكأنه يستمد من ماضيه معها أسباب وفائه لها.

ومع دخول الخبن والقصر والحذف عروض وضرب المقطوعة يتسارع الإيقاع وتعلو وتيرته التي تقف على حد السكون، وبخاصة مع صوت (القاف)؛ لما لها من صفة الانفجارية التي تضفي على جو اللحظة الشعرية شيئًا من الحركة القاسية والقلقة، وتخلق نوعًا من التوتر الإيقاعي الناجم عن الناحية النفسية للشاعر جراء حلمه الضائع وواقعه المرير، مما يوقظ الوعي، ويهدم الأحلام، ويعطى السكون الذي تتولد معه شحنات الألم إيحاءً عميقًا بالصراع الداخلي، الذي تسربت من ثنايا توجعه من خلال اسم الفعل(آهٍ)، وأعقبه بالنداء (يا قِبلة أقدامي)، لإفراغ شحنة الألم الداخلي عبر المد، موجهًا خطابه متحسرا إلى محبوبته عبر الاستفهام الاستنكاري (أين في عينيك ذيّاك البريق؟).

وقد أضاف صوت (القاف)[1] مؤثرًا خارجيًا يرتبط بالدوافع الذاتية والنفسية للشاعر، وبخاصة مع غلقه بالسكون؛ حيث "يلتصق مؤخرة اللسان باللهاة والجدار الخلفي للحلق التصاقا تاما، يمنع مرور الهواء فترة من الزمن، ثم يزول السد فجأة، فيخرج الصوت منفجراً"[2]. ومع هذا العائق ما يلبث الصوت أن يخرج منفجرا حتى يقابله سدٌ أخرٌ متمثلٌ في السكون، الذى زاد من إحساسنا بانفجارية الصوت، وكأنه غُصة في حلق الشاعر حين تتم ولادته بشكل متعثر.

(١) القاف: صوت لهوي انفجاري مهموس. دراسات في علوم الأصوات، ص١١١.

(٢) دراسات في علوم الأصوات، ص١١١.

وتمتد دائرة السكون للمقطوعة الخامسة، ليس هذا فحسب إنما يتكرر الشطر الأول من المقطوعة الرابعة؛ يقول(١):

لستُ أنْساكِ وقد أغْرِيْتِني بالذّرى الشُّمِ فأدمنتُ الطّموحْ

أنتِ رُوحٌ في سمائي وأنا لكِ أعلو فكأني محضُ روحْ

فإذا أتم ناجي الشطر الثاني في المقطوعة السابقة بالوصف الحسي عبر إظهار جماليات الفم، فإن مطلع المقطوعة الخامسة أتم شطره الثاني بالناحية المعنوية، فعكس الحال النفسية التي يعيشها؛ ما بين اختناقه بالواقع المرير، وحيرته الشديدة في المواجهة بين هوى نفسه وعقله الرادع، أو الشعور العارم والحال المسيطرة الطاغية التي تدعوه لعدم النسيان؛ فإذا به يسرد صورا لماضيه معها أو بالأحرى مبررات الإصرار على هذا الحب عبر استحضار أجمل لحظات التلاقي، وإن حاول التنفيس من خلال غلق المقطوعة بصوت (الحاء)، الذى يتسرب مع همسه توجع الشاعر وإحساسه بالضعف، ليناسب نبرة التبرير، ويخلق شعورا بالإلحاح والترقب، وقد أظهر السكون الصوت وعمق من إيحاءاته.

وتبدو هذه الحركة الإيقاعية التي نظمها ناجي لهذه البنية متجانسة، يتحرك في ما ورائها –الخفاء– توتر الذات الناجم عن صراعها مع المعوق الخارجي – محبوبته والزمن– والمعوق الوجداني، فتتوارد الخواطر والذكريات على ذهن الشاعر، ليخلق منها معطىً غنيًا بالمخزون الوجداني والعاطفي، فلا تلبث أن تكوِّن رؤية متفاعلة مع معطيات النفس الشاعرة بانفعالاتها وتوتراتها، وهذا ما نجده في المقطوعة (الثانية عشرة)، التي أطال فيها أمد الحكي، فجاءت نسبة تفاعيل الحشو التامة إلى الزاحفة (٢:١٤)؛ حيث تتوارد الصور مع معطيات الواقع(٢):

(١) ديوان إبراهيم ناجي، ص١٣٣.

(٢) ديوان إبراهيم ناجي، ص١٣٥.

يا لِمَنْفِيَيَن ضلا في الوعورْ دميا بالشَّوكِ فيها والصِّخورْ

كلما تقسو الليالي عَرفا روعةَ الآلامِ في المنفى الطّهورْ

استخدم ناجي مفردات إيحائية (ضلا، الوعور، دميا، الشوك، الصخور، الآلام، المنفى، طردا، للحظوظ السود، الليل الضرير، ضنَّت)؛ فالأفعال أسندها إلى ألف الاثنين (ضلا، دميا، عرفا، طردا، يقبسان)، فإذا لم يستطع رد هواها، استجاب له من ناحية الألم المشترك، وهذه المعالجة النفسية ذات آفاق أوسع تحركها بواعث النفس، وتعطى أريحية لدى الشاعر عند ترديدها، لكن مفردات الألم والعذاب والضياع كانت أكثر إيحاءً بالمحرك النفسي، إضافة الى المحرك الإيقاعي لصوت (الراء) والترديد الذي تشيعه، لكن غلقها بالسكون وقف عائقا أمام مجرى الترديد الخارجي، فأصبحت تشف عن ترجيح داخلي أشد إفصاحا عما يجول بصدر الشاعر.

وهذا الإحساس العميق بالمرارة والضياع فرض وجوده على المقطوعة العشرين، فبدا ناجى منكسرًا ضائعًا ما بين رؤية كئيبة للكون، ويأس خيم على ذاته، وإن جاءت نسبة تفاعيل الحشو التامة إلى الزاحفة متقاربة (٧:٨)، كما أكثر في عروض الأبيات وضربها من الخبن والحذف إضافة إلى القصر، الأمر الذي زاد من سرعة الوزن، وإن كان حاد الوقفات مع قافية (التاء)[١]، وهذا الصوت الانفجاري عندما أغلق بالسكون ولد إيحاءات الانكسار واليأس، لينهي دائرة هذه الصورة لبحر الرمل بالمقطوعة التاسعة والعشرين، التي جاءت فيها نسبة تفاعيل الحشو التامة إلى الزاحفة (٦:١٠)، لتنسجم مع المقطوعات السابقة في نسقها الإيقاعي، وغلقها بالسكون، وإن بدا الشاعر متماسكا ظاهريا، محطما داخليا، ربما أراد أن يحقق للنفس ارتياحها وهدوءها، فإذا بالروح تحرك أوتارها عبر الدلالات الإشارية، صحيح أن المقطوعة افتتحها بنداء محبوبته (يا حبيبي) لكن النهاية التي نسبها إلى(الحظَ) بدت

(١) التاء: صوت أسناني لثوي انفجاري مهموس مرقق، دراسات في علوم الأصوات، ص٩٤.

مأساوية، تنساق خلالها أعماق النفس الشاعرة بعيدا عن الاضطراب والتشويش، لتصبح الرؤية أكثر صفاء، لكن الإيقاع تجاوز هذه المظاهر، ورصد الحركة النفسية لعمق الشاعر وصميم تجربته(١):

فإذا أنكر خِلٌ خِلَّهُ وتلاقَيْنا لقاءَ الغُرباءْ

ومضى كلٌّ إلى غايتِهِ لا تقلْ شئنَا! وقل لي الحظّ شاءْ

وصوت (الهمزة) انفجاري زاد من حدته السكون، ليعطي دلالة رمزية لأتون تجربة ناجي النفسية، وحرارة أنفاسه المكبوتة داخليا، فروحه معذبة، ونفسيته مضطربة مشوشة، يعتصرها الألم، ويخيم عليها اليأس، فأصبح الحب لديه هُياما سلبه الإرادة فعليا.

ويختم ناجي دائرته المغلقة لهذه الصورة بمقطوعة مجزوءة مستحدثة لم يشر إليها العروضيون القدامي، وربما جارى ناجي فيها الشعراء الرومانسيين الذين سعوا للتجديد في الأوزان؛ وهي الخامسة والعشرين، وصورتها:

فاعلاتن/ فاعلات /٥/٥//٥/ /٥٥//٥/

والصوت فيها للريح التي تناجى الشاعر، وتحاول إغراءه بالتراجع والنسيان، فجاء الوزن متسارعًا عبر الزيادة النسبية للحروف المتحركة إلى الساكنة، فأعطت للإيقاع سرعة ملحوظة، وإن قيَّد الروي (الهمزة) بالسكون؛ يقول(٢):

هاكَ فانظرْ عددَ الرَّمْـ لِ قلوبًا ونساءْ

فتخيرْ ما تشاءْ ذهب العمرُ هباءْ

(١) ديوان إبراهيم ناجي، ص١٤٠.

(٢) ديوان إبراهيم ناجي، ص١٣٩.

منح الصوت الثائر–الرادع– الإيقاع حيويةً مع ما انماز به من خشونة وقوة، أما القافية الهمزية المقيدة تشكل وقفة حادة بين كل بيت والذي يليه، وكأنها غصة في الحلق(١).

الصورة الرابعة (الحكي/ الهُيام/ الانزواء):

فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن
٥/٥//٥/	٥/٥//٥/	٥/٥//٥/

وفيها يرد الضرب تاما صحيحا، وهي تضم خمس مقطوعات، جاءت تفعيلة الضرب فيهن تامة (فاعلاتن)، وقد يدخل عليها الخبن فتصير (فعلاتن)، والمقطوعات أربعة؛ منها من الرمل التام وواحدة مجزوءة، أما التام، فهن: الرابعة عشرة، والثامنة عشرة، والثانية والعشرون، والسادسة والعشرون، إضافة إلى المجزوءة، وهي: الرابعة والعشرون.

وتُعّدُّ هذه الصورة الإيقاعية للرمل الأولى في تنظير البحر، إلا أن ناجي لم يكثر استخدامها، وأفسح المجال لصور إيقاعية أخرى، كما أورد العروض في بعض الأبيات تامة، وهي صورة مستحدثة، وعلى غير ما هو معروف في تنظير البحر الذي لا يرد في التام إلا عروضه محذوفة(٢). وهذا الاستخدام –أيضًا– لم يشر إليه العروضيون القدامى. أما القافية فعلى تعددها قد أشبعها ناجي بحركة حرف المد سواء أكان ألفا أم ياءً أم واوا، ومع صوت (الهاء) المشبع بحركة الألف مدا جاءت المقطوعة الرابعة عشرة، التي أجرى فيها ناجي حوارًا مع قدره؛ يقول(٣):

---

(١) موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، سيد البحراوي، الطبعة الثانية ١٩٩١م (دار المعارف، القاهرة) ص٧٢.

(٢) موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ص٨٧. وموسيقى الشعر عند الشعراء أبو للو، ص١٠.

(٣) ديوان إبراهيم ناجي، ص١٣٩.

ولكَمْ صاحَ بِي اليأسُ انتزِعْها فيردُّ القدرُ السَّاخرُ: دعْها

يَا لهَا مِن خُطّةٍ عَمْيَاء لو أَنَّني أَبْصِرُ شيئا لم أَطِعْها

ورد التصريع في البيت الأول للمقطوعة، وزادت نسبة تفاعيل الحشو الزاحفة (فعلاتن٦: فاعلاتن١٠)، لتسريع الوزن أمام الهاجس النفسي الذي ينتاب ناجي أثناء مخاطبة قدره، فقد اتخذ منه معادلا موضوعيا أجرى عن طريقه الحوار، وكشف –في الوقت ذاته– حركة التجاذب والصراع النفسي بين الرغبة العارمة التي تجتاح كيانه للإبقاء على حبه وإزالة العوائق، وبين قدره الذي يجري بخلاف ما يريد، فبدا حائرا.

وصوت (الهاء)[١] هو المسيطر على المقطوعة، سواء أكان في حشوها أم في رويها المطلق، وقيمة هذا الصوت الإيقاعية تنبع من حفيفه حين: "يحتك الهواء في أثناء مروره بالأوتار الصوتية دون أن يحدث فيها اهتزازا، ولولا هذا الحفيف الذي يحدث بمنطقة الأوتار الصوتية لما سمع غير صوت الزفير العادي"[٢]. وكأنه آهات نابعة من صميم الشاعر، تخضع في تشكيلها للمد المرافق لها وهو الألف، ليوسع من مداها، فترتبط بالمضمون الفكري للشاعر، وتضفى مسحة من الإيحاءات الوجدانية المرتبطة باللوحة الإيقاعية، والحيرة الداخلية التي تملك لبه وقلبه.

ونلمح في أفاق المقطوعة الثامنة عشرة بذور اليأس الذي حوَّله لحطام إنسان؛ يقول[٣]:

وإذا ما قَبَسُ القَلْبِ غَدَا من رمادٍ لا تسلْهُ كيف صارا

(١) الهاء: صوت حنجري احتكاكي مهموس مرقق. دراسات في علوم الأصوات، ص١١٩.

(٢) دراسات في علوم الأصوات، ص١١٩.

(٣) ديوان إبراهيم ناجي، ص١٣٧.

وقد توازنت تفاعيل الحشو التامة والزاحفة (٨:٨)، كما سيطر صوت (الراء) على القافية بما لجرسه من فاعلية إيقاعية تتمثل في التكرار والترديد، الذي زاد من اتساع مداه المد السابق للصوت واللاحق له، ليشكل دائرة مفتوحة تجسد حركتها مكونات الصوت لتلك المشاعر الفياضة، وكأنه منفذ يعبر به عن ذاته في محاولة لاستعادة شتاته بعد تجربة مريرة، يصور ملامحها وقد تسرب إليها اليأس، وأخذت في التواري والانزواء.

وعلى شاكلة المقطوعتين السابقتين جاءت المقطوعة الثانية والعشرون؛ فصوت الشاعر مكلوم، يلم شتات نفسه أو بالأحرى ما تبقى منها، محاولا الانزواء بعد يأس؛ حيث تقاربت التفاعيل التامة إلى الزاحفة في الحشو(٧:٩)، مما يسمح بالامتداد والحكي إلى حد ما مع مكونات التجربة الشعورية نفسها، والحركة ذاتها التي نلمسها في حيرته ما بين الحب والكبرياء، العودة والإباء، الجرح والنسيان، اللهب والرماد. صحيح أن الحوار داخلي بين الشاعر وذاته، لكننا نلمح حركاته وسكناته عبر إيقاعات بحر الرمل وأصوات الكلمات التي تبعث على التصورات والإيحاءات بمكنون النفس –الذات الشاعرة– مع التصريع في البيت الأول، وقافية (الدال)[١] المطلقة؛ يقول[٢]:

يتمنَّى لي وفائي عودةً والهوى المجروحُ يأبى أن نعودا

وصوت الدال انفجاري، لكن القافية المطلقة خففت من حدته؛ فالمشاعر التي يجيش بها صدر ناجى تتزاحم وتتكاثف باحثة عن منفذ تتشكل في حركته، لتعبر عن نفسها، فإذا الأصوات ملامح لمكنونها، وهذا التموضع لصوت (الياء) في المقطوعة (عجِّلي، وئيدا، دَعِي، الهيكل، فيه، يتمنى، لي، وفائي، يأبى، الذاكي)

(١) الدال: صوت أسناني لثوي انفجاري مجهور مرقق. دراسات في علوم الأصوات، ص٩٣.
(٢) ديوان إبراهيم ناجي، ص١٣٨.

يحمل إيحاءات الألم والحزن العميق، فهي تغوص في أعماق ناجي، لتخرج نبر الأسى والشجن، وتعطى رمزية الثقل الذي ينتاب الشاعر، وهو الآمر للنفس الحازم معها، ومع هذا تختنق الكلمات، ويكتنفها الثقل، وكأنها تأبى أن تخرج من صدره أو بالأحرى تتأبى عليه، فتخرج على مضض، ليرتفع مع مدها أنين الشاعر وشجونه.

ومع الحوار المتصاعد بين الشاعر والريح تطالعنا المقطوعة السادسة والعشرين، وبها يعترف الشاعر بعذاباته في حبه في رمزية تحمل معاني الهُيام، ويتزاحم الزحاف مع الثبات الانفعالي لاعترافات ناجي، ليتسارع الوزن؛ فقد جاءت نسبة تفاعيل الحشو التامة إلى الزاحفة (٨:٤)، إضافة إلى التموضع لصوت (الياء) الذي تكرر بكثرة في الحشو، وختم به ناجي القافية[١]:

أَيُّها الرِّيحُ أَجَلْ، لكنما هي حُبِّي وتَعْلاتِي ويَأسِي

هي في الغَيبِ لِقَلْبِي خُلِقَتْ أشرقتْ لي قبل أَنْ تُشرِقَ شَمسِ

وعلى مَوعِدِها أطبقتُ عيني وعلى تَذْكَارِهَا وسَّدتُ رأسي

وتحمل (الياء) رمزية الاستسلام للواقع مع هيامه بمن يحب، ويأسه من التغيير، صراعٌ ما بين حبه إذ تتوارد خواطره وصوره وذكرياته، وبين روحه الآنفة التي تأبى النسيان، هذا الصراع استمر على مدار القصيدة كلها أحيانا بقوة وعنفوان، وأخرى فتور ويأس، لكن الآن بات الأمر محسوما بإجابة قاطعة (أجل...هي حبي وتعلاتي ويأسي) إذن تبلور ظاهري لصراع داخلي، تتصارع من خلاله الروح والقلب مع العقل، وتنتهى إلى نتيجة محسومة يغلفها الاستسلام للهُيام (وعلى موعدها أطبقتُ عيني، وعلى تذكارها وسدت رأسي).

(١) ديوان إبراهيم ناجي، ص١٣٩.

ففي البداية توارت الصور والذكريات ومعطيات حبِّه، بما تنطوي عليه في أعماق نفسه من تجارب ومعاناة ترصد الحركة النفسية والوجدانية له، وكان من المنتظر أن يتمخض عن تلك التجربة تحقق ما يصبو إليه الشاعر، إما الوصل إرضاء لقلبه، أو الهجر ثأرا لكرامته، لكن ناجى فاجئنا بهذه النهاية التي يتقلب فيها على جمر الذكرى، فعذاباته لم تستطع رده عن هواها، وضميره لم يثنيه عن وجهته. وفي إطار هذه الصورة تشكلت المقطوعة الرابعة والعشرون، وهي مجزوءة:

فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن
٥/٥//٥/	٥/٥//٥/	٥/٥//٥/	٥/٥//٥/

والصوت فيها للريح الثائر على الشاعر، وغالبا ما تأتي في القصيدة على أضرب سريعة، لتناسب نبرة الثورة والتأنيب مع رمزية صوت القافية (الحاء)، ودلالته على معاني الإلحاح في الأمر والاستمرارية فيه، وقد ساعد الإيقاع على تعميق التكوين النفسي للصوت الثائر، فقد خضع البحر للتجزئة، فجاء على أربع تفعيلات، وهذه القيم الحركية ذات صبغة كمية لتسريع الوزن، فتجعله حاد الضربات، سريع الوقفات، وشكل صوت (الحاء) مضمونا للاستمرارية والامتداد، وإعطاء الأريحية في الرفض، وتغيير مسار الشاعر لصالح عقله وكبريائه عن طريق محاصرته وملاحقته بالواقع؛ يقول(١):

وإذا ما الْتأم جُرْحٌ جَدَّ بالتَّذْكَارِ جرحٌ

ثم تتحول الريح إلى مصاف الآمر(٢):

فتعلمْ كَيْفَ تنسى وَتَعَلَّمْ كَيْفَ تمحو

أَوَ كُلُّ الحُبِّ في رأيك غفرانٌ وصفحٌ

(١) ديوان إبراهيم ناجي، ص١٣٩.

(٢) ديوان إبراهيم ناجي، ص١٣٩.

الصورة الخامسة: الانكسار/التنفيس:

فاعلاتن	فاعلاتن	فعلن
٥/٥//٥/	٥/٥//٥/	٥///

وردت على هذه الصورة مقطوعتان؛ هما المقطوعة السادسة عشرة، والثامنة والعشرون؛ حيث جاءت تفعيلة الضرب على زنة (فعلن///٥) محذوفة مخبونة، ومن الممكن أن تلحق هذه الصورة التي ورد عليها بحر الرمل بالصورة الأولى– إذا اعتبرنا أن الخبن عارضٌ لا يعتد به فى هذا البحر– لكن فضلت وضع صورة لها، لأن ناجي التزم الخبن فى ضرب المقطوعة كلها إضافة الى الحذف، غير أن المقطوعة الثالثة والعشرين – وهي مجزوءة– وردت فى ستة أبيات، جاء خبن الضرب في أربعة منها (فعلن)، بينما وافقه العروض فى ثلاثة فقط، وجاء الضرب فى البيتين الأخيرين على زنة (فاعلن) معلولا بالحذف. وهذه الصورة لم يرد عليها البحر؛ فالشائع ورود ضربه محذوف (فاعلن)، وربما جاءت فى إطار استنفاذ ناجى للبحر بكافة صوره، إضافة إلى استحداث صور جديدة.

وعلى أية حال؛ فقد جاءت قافية المقطوعتين مطلقة؛ فالمقطوعة السادسة عشرة رويها صوت(الهاء)، وجرى إطلاقها عبر حرف المد (الألف)، والتزام ردف لها(الهمزة)، لتتحرك هذه العناصر وفق علاقات منظمة ومتداخلة تشبع الإيقاع، وترفع وتيرته، فكلا الصوتين حنجري مهموس مرقق، ويختلفان فى أن صوت (الهمزة) انفجاري، بينما صوت (الهاء) احتكاكي؛ حيث يبدأ المسار الهوائي في الانطلاق بغلق الأوتار الصوتية انغلاقا تاما، يمنع مرور الهواء، ثم يزول السد فجأة، فيخرج صوت (الهمزة) منفجرا، في حين يحتك الهواء بالأوتار الصوتية دون أن يحدث اهتزازا في صوت (الهاء)، وفيما عدا ذلك يكون المسلك الهوائي واحدا حتى خروجه من التجويف

الفموي[1]. وقد أغنت الإيحاءات الناجمة عن الصوتين الإيقاع بالتناغم والتناسب، مما جعل نهاية البيت بمثابة الغصة في حلق الشاعر حين تختنق الكلمات وهو يقف على أعتاب بابها وسط شعور عارم بالخيبة والضعف، فتارة يلجأ اليها، وأخرى يشكو إلى بارئه، ملتاعا بين موجة تخطو إلى شاطئها، ودمع يسفح على موطئها، ليصل إلى ذروة انفعاله حين أنهكه الشوق، فرفع رأسه يشكو إلى بارئها. أما تفاعيل الحشو؛ فقد غلبت نسبة التفاعيل التامة إلى الزاحفة (٥:١١)، مما أعطى مساحة ساهمت فى إخراج ناجي لمكنونات صدره المثقل بهموم الموقف الشعري.

وعلى هذه المنظومة النسبية وردت المقطوعة (الثامنة والعشرون)، والصوت فيها للريح التى تعصف بالشاعر زاجرة له، أما صوت القافية (الراء) فمطلق بالكسر، مما أوحى بالمرارة والانكسار الذي يشيعه صوت الراء بالترديد والتكرار، فنراه يلملم أطراف حديثه مع ثقل الكسر، ورمزية الترديد، فبدا قلقا مضطربا، مثقل الكاهل بثقل الهمِّ الجاثم فوق صدره، فحركة الكسر مع صوت (الراء) أعطت إيحاء بالألم والتوجع؛ يقول[2]:

يا لهَا مِن صَيْحَةٍ ما بَعَثَتْ عنده غيرَ أليمِ الذكرِ

ارقت في جَنْبِهِ فاستيقظت كبقايا خنجرٍ منكسرِ

لمع النَّهرُ وناداه له فمضى منحدرًا للنَّهرِ

ناضبُ الزَّادِ وما من سفرٍ دون زادٍ غيرَ هذا السَّفرِ

وقد أورد الضرب محذوفًا مخبونًا في أربعة أبيات (فعلن)، بينما اكتفى بالحذف فقط في البيتين الأخيرين (فاعلن)، وإيقاع الأبيات متسارع، يعكس جو المرح

(١) دراسات في علوم الأصوات، ص١١٧، ١١٩.

(٢) ديوان إبراهيم ناجي، ص١٤٠.

الذي وازى وقت الحكى في حركة متموجة مع علو الإيقاع الذي جسد الرغبة المتخيلة التي يحلم بها ناجي، يطلقها فى مخيلته؛ ليعيش فيها لو بضع سويعات، يلتقط فيها أنفاسه جراء التوتر الانفعالي، والإحساس العارم بالخيبة، وإن لم تخل تماما من رمزية الانكسار الذي بدا في حركة الكسر لصوت القافية (الراء).

الصورة السادسة:

وهي مستحدثة؛ فقد نوع ناجي من إيقاعات مقطوعاته، فنراه يبادل بين تفعيلتين في الضرب؛ حيث جاءت المقطوعة (السابعة والعشرون) مجزوءة، وضربها أتى على (فاعلن) و(فاعلاتن)، تارة محذوف، وأخرى مقصور. وللإيقاع دوره الآخاذ فى رسم الإطار العام للبحر في القصيدة، الأمر الذي لا نعده أعتباطا بقدر كونه منهجا في تجاوزات الصورة التي ورد عليها الرمل قديما؛ يقول ناجي[1]:

جَنَّتِ الرِّيحُ، ونادتـ ـه شَياطينُ الظَّلامْ..
أَخِتامًا كيف يحلو لكِ في البَدءِ الختامْ
يا جريحًا أسْلمَ الجُر حَ حبيبًا نكأهْ
هو لا يبكي إذا النـ ـاعي بهذا نبَّأهْ
أيّها الجَبَّار هل تصـ ـرع من أجل امرأه

الصوت في المقطوعة للريح الثائر، وقد بدأ ناجي المقطوعة بالقصر في البيتين الأول والثاني، بينما سارت إلى نهاية أبياتها على صيغة الحذف، وكأن الثورة الظاهرية في مجملها ثورة إيقاعية –أيضًا– صاحبت صوت الريح، وأكد الإبتداء هذا من خلال الفعل (جُنّت) الذي يقصد به– عادة– الخروج عن المألوف، فتلونت وتلون

(١) ديوان إبراهيم ناجي، ص١٣٩.

الإيقاع تبعا لسياق العلاقات الصوتية وتأثيرها، وبخاصة مع صوت القافية (الميم) الساكنة التى سرعان ما تحولت إلى هاء فى الأبيات الثلاثة الأخرى.

على أية حال فإني أتفق مع الرأي القائل بأن الإيقاع: "من أصعب الآليات المتحكمة في النص الشعري، لأنه يقوم على دعامة تواز بين المحورين: الصوتي والدلالي. واعتبارا لأهمية هذا الدور، فإن مهمة الإيقاع تنظيمية أكثر مما هي ترصيعية، يتوخى من ورائها إحداث تناغم جرسي لا غير، بل أنها لتقوم بدور التنسيق والانسجام بين بنيات النص الشعري، بجعلها كلا متماسكا"(١).

خاتمة:

على هذه النحو تكشف القصيدة عن الآلية المتحكمة في تنظيمها، من جانب اعتمادها بحر الرمل مقومًا أساسيًا لتشكيل الإيقاع بها، ولعل شعرية الأداء تتمثل في بنية متكاملة العلاقات، يقوم فيها الإيقاع بتحقيق التنسيق صوتيا ودلاليا وتركيبيا وتصويريا، ليشكل منظومة –أو إن شئت فقل– شبكة من العلاقات التي تجعل النص كيانا واحدا، وعلى الرغم من الطول النسبي لعدد أبيات القصيدة، فإن هذا الطول لم يفقدها دفء العاطفة، وتماهي الخيال، ودقة التصوير، ورنة الإيقاع. ويكشف هذا التطور ملامح التجديد لدى شعراء الاتجاه الرومانتيكي، وبخاصة شعراء أبوللو، في استدعاء بِنَى الإيقاع المولَّد في فضاء التعبير الشعري. ويمكن إجمال تشكيلات الرَّمل في القصيدة –كما أوضحت سابقا من خلال البحث– على النحو التالي:

(١) حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، حسن الغرفي (أفريقيا الشرق، المغرب ٢٠٠١م) ص٦.

نوع الرَّمل	العروض	الضرب	عدد المقطوعات
التام	محذوف، أو محذوف مخبون	محذوف أو محذوف مخبون	١١
التام	محذوف	محذوف	٦
التام	محذوف	مقصور	٥
التام	محذوف	سالم	٤
التام	محذوف	محذوف مخبون	٢
التام	سالم أو محذوف	سالم أو محذوف	١
المجزوء	محذوف أو محذوف مخبون	محذوف أو محذوف مخبون	١
المجزوء	محذوف	محذوف	١
المجزوء	محذوف	مقصور	١
المجزوء	محذوف	تام	١

ونلحظ من الإحصاء السابق:

١. استخدام البحر في صورته التامة (ثلاث تفعيلات في كل شطر) مع الإبقاء على الضرب والعروض صحيحين كما في الصورة السادسة من الجدول السابق.

٢. العروض دائما محذوف، وهذا شائع عن بحر الرَّمل، باستثناء استخدامها (صحيحة) في الصورة السادسة.

٣. تعدد الأوضاع التي ورد عليها الرَّمل، ليصل عددها في القصيدة إحدى عشرة صورة.

٤. لم ترد إحدى الصور التي نص عليها التبريزي في مجزوء هذا البحر، بأن تكون العروض مجزوءة والضرب مُسَبّغا(١)، وهي الحالة الوحيدة التي لم ترد.

٥. التداخل العروضي بين تفعيلتين في ضرب المقطوعة الواحدة، بأن يبادل بين تفعيلتين تارة، وأخرى تزيد إحدى التفعيلتين على الأخرى، وثالثة يجرى التبادل في العروض والضرب، كما نرى في الصورة الأولى والسادسة.

٦. أن الأكثرية المطلقة لصيغة (فاعلن).

٧. استغراق بحر الرَّمل بأغلب تفعيلاته وصوره وأنواعه، بل استحداث صورا جديدة، منها –مثلا– المقطوعة الثالثة والعشرين –وهي مجزوءة– وردت في ستة أبيات، جاء خبن الضرب في أربعة منها (فعلن)، بينما وافقه العروض في ثلاثة فقط، وجاء الضرب فى البيتين الأخيرين على زنة (فاعلن) معلولا بالحذف، وهذه الصورة لم يرد عليها البحر؛ فالشائع ورود ضربه محذوف (فاعلن).

٨. أن ناجي مزج بين تفعيلتين في ضرب المقطوعة الواحدة، وهي (السابعة والعشرون)؛ حيث جاءت المقطوعة مجزوءة، وضربها أتى على (فاعلن) و(فاعلاتن) في بيتين محذوف، وفي البيتين التاليين من المقطوعة مقصور.

٩. وجود الصورة الإيقاعية الأولى في تنظير البحر لدى العروضيين، إلا أن ناجي لم يكثر استخدامها، وأفسح المجال لصور إيقاعية أخرى، كما أورد العروض في بعض الأبيات تامة، وهي صورة مستحدثة، وعلى غير ما هو معروف في تنظير البحر الذي لا يرد في التام إلا عروضه محذوفة. وهذا الاستخدام –أيضًا– لم يشر إليه العروضيون القدامى.

(١) الكافي في العروض والقوافي، ص٨٥.

ومع الإيقاع بصوره وتلويناته نستشعر اختلافا يتردد صداه بين حنايا النص، وقد أوضحت ذلك من خلال ما تقدم من سبر أغواره، واستكشاف الموقف الذي تصوره، والحال التي يعيشها الشاعر عبر البنى العميقة للكلمات، وتوجيهها بما يتلاءم مع إيقاع الوزن وصوت القافية، وهذا التمحور يتحرك في إطار مستويين أفقيا ورأسيا من خلال التشكيل القافوي في القصيدة، الأمر الذي لا نعده اعتباطا بقدر كونه منهجا في تجاوزات الصورة التي ورد عليها الرمل قديما؛ فقد استخدم ناجي معطيات البحر، واستحدث منه ما يتماشى مع تجربته، ويتلاءم مع ظلال معانيه، فأصبح الإيقاع إحدى الوسائل لرسم المشهد، وترديد توقيع نغمي متجاوب مع حركة المعنى، وكاشف عن الوجدان والشعور؛ ليحقق للنفس ارتياحها، ويحرك للروح أوتارها، فيشدو بأعذب الكلمات، وأجمل الإيقاعات، وينطلق عبر النص إلى أفاق النفس، يرصد تجربتها في نمو إيقاعي متنوع، بعيدًا عن النمطية العروضية الثابتة.

المصادر والمراجع:

١. أصول النغم في الشعر العربي، صبري إبراهيم السيد، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية١٩٩٣م.

٢. تشريح النص؛ مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، عبد الله الغذَامي، الطبعة الثانية٢٠٠٦م المركز الثقافي العربى، المغرب.

٣. تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، أحمد هيكل، الطبعة الثانية١٩٩٤م، دار المعارف، القاهرة.

٤. الجملة في الشعر العربى، محمد حماسة عبد اللطيف، الطبعة الأولى١٩٩٠م، ١٤١٠هـ (مكتبة الخانجى، القاهرة.

٥. حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، حسن الغرفي، أفريقيا الشرق، المغرب ٢٠٠١م.

٦. الخصائص، لأبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق: محمد علي النجار، الطبعة الثالثة ١٩٨٦م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٧. دراسات في علوم الأصوات، حسام البهنساوي، دار غريب، القاهرة.

٨. دراسة الصوت اللغوي، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة ١٤١٨هـ، ١٩٩٧م.

٩. ديوان إبراهيم ناجي، دار العودة، بيروت ١٩٨٦م.

١٠. العمدة فى محاسن الشعر، وأدابه، ونقده، لأبي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة١٤٠١هـ،١٩٨١م، دار الجيل، بيروت.

١١. الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، الطبعة الثالثة ١٤١٥هـ، ١٩٩٤م (الخانجي، القاهرة).

١٢. لسان العرب، لابن منظور، دار الحديث، القاهرة ١٤٢٣هـ، ٢٠٠٣م.

١٣. مفهوم الجمال في اللغة العربية، عثمان أمين (مجلة مجمع اللغة العربية١٩٧٥م، ١٣٩٥هـ) إشراف، إبراهيم أنيس، رئيس التحرير، إبراهيم الترزي، ج٣٥.

١٤. موسيقي الشعر، إبراهيم أنيس، الطبعة الثانية ١٩٥٢م، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

١٥. موسيقى الشعر بين الإيقاع والابتداع، شعبان صلاح، الطبعة الرابعة ٢٠٠٥م، دار غريب، القاهرة.

١٦. موسيقى الشعر العربي؛ قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، عبد الرضا على، الطبعة الأولى١٩٩٧م، دار الشروق، الأردن.

١٧. موسيقى الشعر عند شعراء أبو للو، سيد البحراوي، الطبعة الثانية ١٩٩١م، دار المعارف، القاهرة.

١٨. الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، إبراهيم مصطفى، وأحمد الزيات، وحامد عبد القادر، ومحمد النجار، دار الدعوة، القاهرة، د.ت.