مجلة أبحاث البصرة (العلوم الإنسانية) المجلد : ٣٨ ، العدد: ١ السنة : ٢٠١٢ ، ص٢٢-٤٧

حنجرة طرية لسامي مهدي
دراسة إيقاعية

د٠ جبارعودة بدن
جامعة البصرة – كلية التربية–قسم اللغة العربية

د٠فهد محسن فرحان
جامعة البصرة – كلية الآداب

الخلاصة :

تمتاز المجموعة الشعرية (حنجرة طرية) للشاعر سامي مهدي بهندسة إيقاعية بالغة الدقة ، وقد تمت دراسة ذلك في ثلاثة مباحث تناول المبحث الأول دراسة المبنى الخارجي لبواعث الإيقاع في شعر الشاعر في حين تناول الثاني دراسة المبنى الداخلي لتلك البواعث ، وضمّ المبحث الثالث دراسة القافية من حيث كونها رئيسة وثانوية .

المقدمة :

تكشف المجموعة الشعرية (حنجرة طريّة) للشاعر سامي مهدي ، في بنائها الفني ، عن هندسة إيقاعية بالغة الدقة ، في تثبيت ركائز الحركة الإيقاعية وإبرازها في الشكل الأنسب ، عبر محيط من التفاعلات الإيقاعية ، بين عناصر الإيقاع الخارجية والداخلية ، لذلك أثرنا دراسة بنية الإيقاع في هذه المجموعة في مبحثين هما : مبنى الإيقاع الخارجي ، ومبناه الداخلي لكي يؤشر لنا بواعث كل مبنى منهما بشكل جلي ، فالجزيئات الدقيقة الصنع ، أساس اكتمال هيكلية الإبداع الإجمالي في النص الأدبي: إذا أخذنا بالنظر التضافر الكبير بين هذين المبنيين في إبراز مسيرة الهيكل الإيقاعي في مبنى النص الأدبي الذي يؤدي التزاماته المعهودة اذا ما روعيت ضوابطه ، ثم أعقبنا ذلك بمبحث ثالث خصصناه لدراسة (القافية) في (حنجرة طرية) .

المبحث الأول

المبنى الخارجي لبواعث الإيقاع في (حنجرة طرية)

لعل بنية الإيقاع الشعري العامة ، تضمّ في طيّاتها مفهومين أساسيين هما : الوزن والنغم ، اللذان يشكلان البنية المشار إليها من خلال تضافرهما في النص الأدبي ، فالإيقاع الكمي أو (الوزن) بالأحرى ، يعتمد في ثبات ماهيته ، توافر التعاقب الزمني (الكمي) في بنية تشكيله ، بحيث يشكل قالباً ثابتاً في رسم البناء الموسيقي للشعر ، فلا يقبل التمطيط أو التمديد إذا ثبتت وحداته . وهذا بالضبط ما نعتناه في هذا الموضوع من الدراسة بالمبنى الخارجي ، الذي يضمن عنصر الثبات في مسيرة الإيقاع ، ويسهم إسهاماً كبيراً في تثبيت ركائز تلك المسيرة . يقول رتشاردز (يعتمد الإيقاع ، كما يعتمد الوزن الذي هو صورته الخاصة على التكرار والتوقع ، فآثار الإيقاع والوزن ، تتبع من توقعنا ، سواء كان ما نتوقع حدوثه ، يحدث بالفعل أو لايحدث) [1] .

ففي مقولة هذا الناقد تأكيد صحة ما ذهبنا إليه قبل قليل في اعتماد الوزن ، عملية التكرار والاستمرارية ، المراد بها التوالي الكمي الزمني في عرض المادة الشعرية في قالب إيقاعي محتوم بذلك التوالي ، فضلاً عن ان مقولته (كما يعتمد الوزن الذي هو صورته الخاصة) فيها تأكيد صحة الدور المتميز للوزن في إدامة وتثبيت حركة الإيقاع في بنية النص الشعري ، إلى درجة بات الوزن معها يمثل ظل الإيقاع وصوته الصادح في البناء الأدبي .

أن هذه الدراسة تقتضي منا الوقوف على موضوعات رئيسة يمكننا من خلالها لمّ شتات هذا المبحث من اجل تقديم صورة جلية للقارئ ، ولذلك أثرنا توزيعه بين العنوانات الآتية :

أولاً / طبيعة النظام الإيقاعي :

أ- النظام الكمي الزمني :

لعل المطلع على محور البناء الفني لهذه المجموعة الشعرية ، يلتمس بالتأكيد التزام نصف قصائد هذه المجموعة بنظام إيقاعي ثابت ملموس ، يلتزم التوقيع الثابت في استخدام وحدة إيقاعية تجري على ترنيماتها موسيقى القصيدة ، هذا النظام الكمي الزمني نعرفه بدلالة اصطلاحية ، هي الوزن .

لقد وردت أغلب القصائد التي سارت على هذا النظام ، ملتزمة بالدرجة الكبرى بالوحدة الإيقاعية (فاعلن) ، التي عهدناها في النظام الإيقاعي القديم في الشعر العربي ، في انتسابه إلى بحر المتدارك ، وذلك في القصائد البارزة (المضيق ، مسامير على الأرض ، السلّم ، الحوار الأخير ، أي سؤال ، غروب، منافسة ، صراخ ، غرفة في البيت ، رباعيات ، نزيف النار) .

وفي درجة أدنى من الأولى ، التزم الشاعر الوحدة الإيقاعية (فعولن) التي ينتهي انتسابها في العروض العربي إلى بحر المتقارب ، في القصائد (الصوت ، مشهد طبيعي ، شقوق في الجدار ، مسرح الجريمة ، الدورة ، الرهان ، القماط ، التباس) .

ولعل سبب التزام هاتين الوحدتين الإيقاعيتين ، ينساب تأثراً بالمدّ الإيقاعي الذي ساد أغلب قصائد الشعر الحر في الوقت الراهن ، بل نجد تعليل ذلك في مقولة الدكتور علي جعفر العلاق في الصدد نفسه عن ان المتدارك والمتقارب (يهيمنان في السنوات الأخيرة على معظم ما كتب ويكتب من شعر ، هناك عوامل عديدة تفسر شيوع هذا البحر أو ذلك ، من هذه العوامل ما يرتبط بطبيعة الوزن الشعري نفسه ، أو رصيده من التراث المنظوم ، ومنها أيضاً ما يتصل بالشاعر ومستوى نضجه الفكري والوجداني) [٢] . فضلاً عما ذكرناه من تأثر الشاعر بالمدّ الموسيقي الذي أسبغ على قصائد الشعر الحر المعاصر ، والذي أضفى صبغة إيقاعية امتدت أصولها النغمية في ذوات هؤلاء الشعراء ، فترنموا بها ونسجوا على منوالها . ونرى الدكتور العلاّق يضيف سبباً يبتعد عن سمة العموم التي اشرنا إليها التي تضفي فيما بعد سمة ذاتية ، في إثارة انفعالات الشاعر في صعود ركب هذا المد الموسيقي ، نراه يشير إلى التأثير النفسي في اتخاذ نمط إيقاعي ينسجم وحالات الشاعر الانفعالية وطبيعة تفاعله مع ذلك النمط ، ولعل هذا النمط لايمكن حصره على وحدات إيقاعية معينة ، ولا يخضع لعوامل نسبية ، وإنما لتأثير خارجي يحدث في ذات الشاعر يحدوه إلى التزام ترنيمة إيقاعية معينة في بنائه الفني .

ومن ثمّ نرى توارد بقية القصائد الأخرى ، على التزام وحدات إيقاعية لاتؤشر لنا تركيزاً مثل الميل الموسيقي لالتزام الوحدات السابقة في قصائد هذه المجموعة الشعرية، كالوحدة الإيقاعية (مستفعلن) في قصيدة (الطائر والخيط) ، و(فاعلاتن) في قصيدتي (الشحاذ ، الاحياء) ، والوحدة الإيقاعية (متفاعلن) في قصيدة (مراودات) .

كل هذا الاستبيان للوحدات الإيقاعية مثل لنا خط مسيرة النظام الكمي الزمني في مجموعة سامي مهدي ، على إننا نفضل الإشارة إلى أن النظام الإيقاعي قد التزم في وحداته الإيقاعية جميعها نسقاً أحادياً ، فلم ترد في قصائده أي مواطن تشير إلى قصيدة (ثنائية الوحدات) ، لا في إطار القصيدة ، ولافي انتهاء المقطع الواحد ، أو داخل المقطع ، فأغلب قصائد الشاعر في هذه المجموعة ، مفردة الوزن، لم يلجأ إلى استخدام أوزان مركبة فيها .

ب/ النظام الإيقاعي المعنوي (الموسيقى الداخلية) :

لقد جسد لنا الشاعر إطاراً وشكلاً إيقاعياً ينصرف عن هندسة الإيقاع العامة ، التي رأيناها في النظام الأول ، من خلال هندسة إيقاعية تتخذ السمة المعنوية للإيقاع . انها هندسة إيقاع متولد من جراء

عناصر يقتضيها البناء الأسلوبي ، فتكون كفيلة بتوليد أنماط نغمية ، تأخذ غايتها مع بقية العناصر الأخرى ، لرسم شكل إيقاعي داخلي سنلمسه في دراستنا للمبحث الثاني الذي يختص بـ (مبنى الإيقاع الداخلي) ، وهو المبنى الذي ركزت على التزامه (قصيدة النثر) . التي لاتلتزم الكمّ ولا الزمن ، بل ضمنت في مسالكها روح هذا التوقع عبر أصول نغمية ، رسمت لنا لوحة الإيقاع في تلك القصائد التي سنعالجها.

ثانياً / التقسيم الإيقاعي للمقاطع الشعرية :

أ–التقسيم المقطعي العام :

لعلّ قضية التقسيم المقطعي في بنية قصيدة الشعر الحر أو النثر أيضاً ، ليست وقفاً وابتكاراً خاصاً في أسلوب سامي مهدي الشعري ، بل نرى أن هذه الميزة تكاد تسود النسيج الشعري لهيكلية الشعر الحديث بأكمله ، فنحن نلمس انقسام القصيدة الواحدة إلى مقاطع شعرية عدةً ، يشد ترابطها الإطار الموضعي ، مع نفثات الشعور التي تسبغ على هيكل كل مقطع شعري نفساً شعرياً مستقلاً يرتبط في النهاية بذلك الإطار الموضوعي، وإذا أردنا إجراء عملية استقصاء الأثر الإيقاعي ووظيفته خلال التقسيم المقطعي بأكمله في إطار القصيدة ، فإننا نقول أن الحيز الأكبر من شعر سامي مهدي مقسم مقطعياً ، ومن بين تلك الكثيرة من القصائد قصيدة (المضيق) التي يقول فيها :

بل هناك طريق
بل هناك طريق أبي كان يسلكها
حين يغوى صديقْ
وهناك دمٌ
وهناك فمٌ
ويدان اثنتانِ
وذاكرة للغريق[٣]

ولعلنا نرى ان الشاعر قد قسم قصيدته على أربعة مقاطع ، رسم لنا في المقطع (الأول) شكلية الإيقاع الذي سارت عليه القصيدة ، وبث مع ذلك الإيقاع موجة من الانبعاثات الإيحائية التي شكلت لنا حلقات السلسلة الأولى للمشهد النفسي ، إذ استرسل الشاعر في تجسيده مع بقية أجزاء المقاطع المتبقية إننا نشهد عملية التوقيع المتصاعدة أو التأسيسية في هذا المقطع ، إذ تركنا جانباً قضية الوزن الكمي الذي تسير عليه القصيدة ، المتمثل بالوحدة الإيقاعية (فاعلن) ، نرى مواطن وافرة لعناصر المبنى الداخلي الذي سوف نتعرض إليه فيما بعد ، وهي قضية التكرار التقفوي والتكرار الصوتي فاستثمرت هذه العناصر حيز الوحدات الإيقاعية (التفعيلات) في ابراز جدواها النغمية في رسم مسيرة الإيقاع ، خاصةً في تكراره بمستهل القصيدة (بل هناك طريق) في السطر الثاني من المقطع نفسه وكذلك في التوافق

الصوتي بين السطرين الشعريين (بل هناك دم) و (هناك فم) ، كل ذلك كان مفاده خلق الجو الذي سيوحي به صدى مطلع هذه القصيدة ، كما أن التقفية الملحوظة في هذا المقطع (طريق ، صديق ، غريق) كانت عاملاً ناشطاً في تحويل حركة الإيقاع الفعالة التي عكست لنا بدورها تعلق الشاعر بحشد الصور والمعاني المتعلقة بلفظة (المضيق) أي موضوع القصيدة ، فالانطلاق الأول للتعبير قد ابتدأ في نطاق المقطع الأول ، وحمل لنا أصداء المعاني والأحداث المتعلقة بتلك اللقطة فأصدر لنا شكلاً تقفوياً التزم في بقية مقاطع القصيدة :

نحن لم نعتد البحث الاّ هنا في الجوارْ
وإذا ما ابتعدنا قليلاً تعبنا
وعدنا نجرجر أقدامنا خشية من عثارْ
كانت الطرقات تخاتلنا
وتبدّد أحلامنا
فطريق إلى باب مقبرةٍ
وطريق إلى منزلٍ مغلقٍ
أو إلى صخرةٍ
أو جدارْ
ومتى ما تطلع منا صديق إلى غيمةٍ
أو إلى طائر
سقطت مقلتاه على الأرض في لحظة الانبهارْ[٤]

فإذا رصدنا عملية التدفق الإيقاعي في هذا المقطع ، نجد أنّ خط سير الإيقاع في هذه المرّة سير معبد أخذ طابعاً من المرونة في عرض طاقة أعلى من الشعور للأديب ، بل نرى التمويل الأكبر لحجم الإمكانات الإيقاعية في هذا المقطع لإعطاء شحنة إضافية من الإيحاءات تسوقها إلى أذهان المتلقين فأنظر إلى عملية التوافق الصوتي والوزني في الكلمات التي تؤلف هذا المقطع ، بل أنظر إلى عملية التقفية الثانوية التي اكتنفت حشو السطور الشعرية بمعزل عن إطار التقفيات الرئيسة له في (ابتعدنا ، أقدمنا ، وتخاتلنا) ، أو لبنية التكرار اللفظي لكلمة (طريق) ، أو في تكرار الصيغ والحروف مثل حرف الجر (إلى) وحرف التخيير (أو) ، وسنلمس بالتأكيد عملية التصعيد النغمي التي تضافرت مع وحدات الوزن ، لرسم هندسة إيقاعية ناشطة ، تأخذ دورها في بلورة الانبعاث الإيحائي في النص الشعري ، ولاننسى الشكل التقفوي الجديد الذي ارتسم في إطار المقطع الثاني في (الجوار ، عثار ، جدار ، الانبهار) ، وماله من دور بارز في الوساطة بين إظهار الانبعاث النغمي و الإيقاع الوزني ، لترتسم هيكلية الوجود الإيقاعي العام بالقدر الأنسب .

بدن و فرحان

ما الذي كان يحجب عنا اذن ربوات السماء ؟
ما الذي كان يفزعنا من ليالي الشتاء ؟
أهي الريح ؟
لا ليست الريح ، بل حيرة السامرين
في انتظار صديق تغيب (أم فر) ؟
واغتابه أحد الحاضرين
كانت الريح تحمل رائحة البحر والجزر البيض
أما الصديق
ففاكهة تتعفن في سلة الغرباء[٥]

نلمس في هذا المقطع (الثالث) تصاعد انفعالات الشاعر ووصولها إلى مرحلة حرجة ، بعد أن فاض بعملية تكرار صيغ الاستفهام التي تحمل معها إلى ذهن المتلقي عصفاً أشد من الإيحاءات إذا ما وضعنا في الحسبان سير هذه الموجات الإيحائية ، عبر قنوات إيقاعية ناشطة من بواعث الوزن والنغم ، فنلاحظ تكرار (ما) الاستفاهيمة ، وحرف الاستفهام (الهمزة) ، والتكرار اللفظي (الريح ، الصديق) التي تواصل إشعاعها من المقطعين السابقين حتى هذا المقطع فضلاً عن أن طبيعة النسق التقفوي هنا الذي يشكل من (الألف) و (الهمزة) في (السماء ، الشتاء ، الغرباء) له مؤداه الأكبر في زيادة تصاعد موجات الانفعال ، عبر المد الصوتي المتصادي في ذات الشاعر الذي مهده لبعث أحاسيسه وانفعالاته في النسج التعبيري في هذه القصيدة .

أو كان لنا أن نهرب أحلامنا في جوب الهواء ؟
وإلى أين كنا سنمضي بها من عيون النساء
فلنقل اننا لم نزل بين فكي مضيق
وهي ما لم نكن نحن نعرفه من متاع الصديق
ولنقل : إنها لغة الله في الأرض
أنطقها الأنبياء
وأورثها الشعراءَ
ولم يهدهم لطريق[٦]

لعلنا لمسنا أثر التصاعد الإيقاعي نتيجة الضغط النفسي من خلال الأدوات الإيقاعية في المقطع الثالث ، ونرى تصاعد ذلك التصعيد في متن المقطوعة الختامية التي يضمنها المقطع الرابع ، إذ نلاحظ امتداد النسق التقفوي فيه من المقطع الثالث إلى السطرين الأولين منه ، في التماثل الحاصل من (الألف

والهمزة) في (الهواء ، نساء) وهكذا نرى الشاعر يختم أنغام قصيدته بالنسق التقفوي الأول في (مضيق ، صديق ، طريق) ، وهي جملة المعاني الجوهرية التي نفثتْ حوله سحائب التعبير ما نفثت ، والتي بثّ إيحاءها التلاحم الإيقاعي الحاصل بين بواعث النغم ووحدات الوزن الشعري ، في عرض الحالة المتسامية من التعبير الأدبي في هذه القصيدة .

ب/ التقسيم المقطعي الداخلي (الثانوي) :

من الخصائص البارزة في أسلوب الشاعر سامي مهدي ، ظاهرة التقسيم الإيقاعي إلى وحدات مقطعية تستغل المساحة للوحدة الإيقاعية الكلية ، لتأخذ دورها في إبراز الشكل الإيقاعي المناسب ، ومن بين القصائد التي برزت فيها هذه الظاهرة الإيقاعية ، قصيدة (الأحياء) . يقول الشاعر :

قبل أن ندفن موتانا
هربنا وتعلقنا بأعشاب الحياة
ورضينا ببقايا بقيت منهم
تسمى : ذكريات .
فالذي ألحدَ في القبر سوانا
والذي يحيا هنا الآن كلانا
وكفانا اننا لم ننكر الموتى ولا غبنا عن التشييع
بل جئنا
وسرنا مع من سارَ
ونحنا ،
وتلونا ما حفظنا من صلاة [٧]

إذا أمعنا النظر ملياً في البناء الفني لهذه القصيدة ، فسنرى عملية القسيم المقطعي ماثلة للعيان كل المثول ، وهي تأخذ شكلاً آخر يختلف عن الشكل السابق الذي لمسناه في بنية التقسيم المقطعي العام، فقد تميز لنا هذا التقسيم الثانوي بين متن السطر الشعري نفسه ، فبعد أن أجمل لنا الشاعر لفظة (موتانا) في السطر الأول ، نراه يردد لنا ألفاظاً تسير نسق النظام الصوتي الذي تضمنته هذه اللفظة ، وبعبارة أخرى ، نرى أن الشاعر أردف كلمات جاءت تمثل النسق التقفوي بعد التزامها عملية محاكاة النظام الصوتي الذي ضّمته لفظة (موتانا) ، ونظراً لاحتفاظ هذه الألفاظ المقفاة باستقلالية المعاني التي مثلتها في كل شطر شعري ضمهّا فضلاً عن استقلالية الوحدات الإيقاعية التي شغلتها ، فقد باتت تمثل مقاطع مصغرة ، أو سطوراً صغيرة ، فإذا قطعنا القصيدة عروضياً رأيناها تسير حسب هذا النظام .

قبل أن ند | فن موتا | نا

فاعلاتن فعلاتن فا

هربنا

علاتن

وتعلقـــــنا

فعلاتن فا

بأعشا ب الحياة

علاتن فاعلاتْ

ورضينا

فعلاتن

ببقايا | بقيت منـــــهم

فعلاتن | فعلاتن | فا

تسمى | ذكريات

علاتن | فاعلاتْ

فالذي الـــحد في القبـــــر سوانا

فاعلاتن | فعلاتن | فعلاتن

والذي يحـــــيا هنا

فاعلاتن | فاعلا

الأ | ن كلانا

تن | فعلاتن

وكفانا

فعلاتن

اننا لم | ننكر المو | تى

فاعلاتن فاعلاتن فا

ولاغبـــــــنا

علاتن فا

عن التشـــــــييع

علاتن فاع

بل جئـــــــنا

لاتن فا

وسرنا

علاتن

مع من سا رَ

فعلاتن ف

ونحنا

علاتن

وتلونا

فعلاتن

ماحفظنا

فاعلاتن

من صلاة

فاعلاتْ

فإننا نلاحظ عملية التقسيم المقطعي الثانوي الذي تضمنته هذه القصيدة ضمن نسق أسطرها الشعرية ، فبعد أن رأينا كيف نشر لنا الشاعر ظلال فكرة الموت في لفظة (موتانا) ، نراه يتابع ذلك التظليل بلون آخر ينتمي للفكرة عينها ، هي فكرة الهروب في (هربنا) وفكرة التعلق بالحياة في (تعلقنا) ، وهكذا في بقية الألفاظ التي ضمها النظام الصوتي نفسه ، إذ نرى قضية استقلال المعاني أو بالأحرى التجدد المعنوي في كل لفظة من تلك الألفاظ ، وهكذا نرى الحال عينها في مجموعة من قصائد سامي مهدي ، كقصيدة (الشحاذ) التي يقول في مقطع منها :

من ترى يستنطق الشحاذ عما في يديهِ
من ترى ينزله ضيفاً عليهِ
ويواسيه بوعدٍ منَ طعامْ
أو يمنيه بيوم للفطام
من ترى يدنيه أو يدنو إليه
حينما تصطك في فكيه أسنان الدمامة [٨]

فإذا أردنا أن نطبق المنهج السابق لاقتناء قضية التقطيع الثانوي في هذا المقطع العام من القصيدة، يجب علينا أن نلاحظ قضيتين مهمتين ، الأولى أن المقاطع الثانوية تنتمي كلها لنظام صوتي متوافق (قافية) ومن ثم نلاحظ استقلالية المساحات الإيقاعية التي تشغلها ، فتقسم لنا السطر الشعري على سطرين وهكذا ، فنجد ان لفظة (يديه) ولدت لنا نظاماً صوتياً أثر فيما بعده في أسطر شعرية تنتمي للمقطع نفسه ، وقد تألف هذا النظام من (الهاء والياء) ، فأنتج لنا ألفاظاً مثل (عليه ، يواسيه ، يمنيه ، يدنيه، إليه ، فكيه) ، أما اذا أردنا أن نلمس عملية التقطيع الداخلي واستقلالية الوحدات الإيقاعية التي شغلتها فيكون ترتيب هذا المقطع كما يأتي .

من ترى يستنطق الشحاذ عمّا	في يديه
فاعلاتن | فاعلاتن | فاعلاتن	فاعلاتن

من ترى ينزله ضنيفاً عليه
فاعلاتن | فعلاتن | فاعلاتن

ويواسيه
فعلاتن | فا

بوعد | من طعامْ
علاتن | فاعلات

أو يمنيه
فاعلاتن | فا

بيوم | للفطامْ
علاتن | فاعلاتْ

من ترى يد | نيه

فاعلاتن فاعِ

أو يد نو اليهِ

لاتن فاعلاتن

حينما تصـــــــطك في فكْـــــكَيهِ

فاعلاتن فاعلاتن فاع

اسنا | ن الدمامة

لاتن | فاعلاتن

ومثلما لاحظنا في قصيدة (الأحياء) استقلال الوحدات المقطعة معنوياً فان الحال نفسها نجدها هنا في الكلمات التي ألفت لنا هذا النظام الصوتي في هذا المقطع من قصيدة (الشحاذ) ، على ان الأمثلة على هذه الظاهرة كثيرة في (حنجرة طرية)، حتى تكاد تكون خصيصة من خصائص الأسلوب الشعري المتميز لسامي مهدي .

ومن الجدير بالذكر أن قضية التقسيم المقطعي الثانوي في شعر الشاعر ، لها مؤداها المتميز في إبراز الأداء الصوتي عند قراءة النص الشعري ، إذا أخذنا بنظر الاعتبار تمازج هذا الأداء مع بقية البواعث الإيقاعية ، فتكون عملية الإلقاء الشعري حينئذ بالغة التأثير نتيجة تصاعد الموجات الإيحائية التي استثمرت هذه الهندسة الدقيقة للإيقاع في شعره ، يقول رينيه ويليك وأوستن وارين ، في ضرورة مراعاة التفاعل الحاصل بين الأداء الصوتي وطراز الصوت (فلا وجود لشعر موسيقي دون شيءْ من الإدراك العام لمعناه ، أو على الأقل لنغمته الانفعالية)[٩] .

المبحث الثاني

المبنى الداخلي لبواعث الإيقاع

خلوصاً إلى هذا الموضع من البحث ، سوف نستقضي كوامن الإيقاع التي تنصرف عن سمة الكمية والتعاقب الزمني المحدود ، إلى بواعث إيقاعية تستغل هيكل البناء الأسلوبي للشاعر ، لتميز لنا

جانباً من الهندسة الإيقاعية التي ينحو نحوها سامي مهدي في شعره ، ولاسيما في القصائد التي لاتلتزم القالب الموزون أساساً في عرض مادتها الشعرية المعنونة بـ (قصائد النثر) وسنجد أن لهذه البواعث التي سنتحراها صداها الأبهى في القصائد الموزونة في المجموعة الشعرية نفسها .

أن محاور الدراسة في هذا المبحث ستسلط اهتمامها على دراسته قضيتين مهمتين ، هما التوافق الصوتي والتوازن الصرفي ، فضلاً عن استقصاء الترابط بين ذلك وبين الظواهر الجزئية التي حفلت بها قصائد الشاعر .

أولاً /التوافق الصوتي :

لقد أنتج لنا الشاعر سامي مهدي في (حنجرة طرية) نصوصاً شعرية بلغت الغاية المطلوبة في البناء الصوتي المتوافق ، هذا البناء المتكامل يمثل مكمن النغم الأساس في بناء النص ، الذي يأخذ دوره في توليد شحنات نغمية تتضافر وطبيعة العنصر الإيقاعي الثاني وهو الوزن في القصائد الموزونة في إبداع الشكل الإيقاعي للنص الشعري ، أما في القصائد التي لاتلتزم الوزن (قصائد النثر) فان تلك الشحنات الصوتية المتوافقة هي التي أضفت عليها الجمالية الفنية التي ميزتها عن بقية الفنون النثرية الأخرى .

أن الشاعر لون بناء قصائده تلويناً صوتياً رائقاً ، منسجماً لاتتوافر فيها أي بواعث للتنافر الصوتي ، فلا وجود لتقارب في مخارج الأصوات فيها ، ولا اختلاف في طبيعتها النطقية ، بل جاءت احتساباً لأساليب المبدعين العرب في نسج البناء الشعري وبثّت في أصول ملكته الشعرية ، مقولة ابن سنان ، ان الحروف (هي أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر)[١٠] . فكان عارفاً بتظليل الأصوات وتجنيسها في إطار قصائده ، ومن القصائد البارزة في ذلك قصيدته (تاريخ صامت) ، يقول :

يتكدس الزمن على زجاج النوافذ
مثلما يتكدس سخام المداخن
أقتطع اسفنجة من قلبي فأمسحه
وأنظر إلى البعيد البعيد
ثمة صياد يساوم البحرَ
وحوتً يلوح له بذنبهِ
ثمة سفينة تغرقُ
وسراطين تحاول انقاذها
ولكن طفلاً يرتدي شجرة ما

يظهر فجأة إلى جانب الصياد
فيوميء إلى السفينة
ويلتفت إلى النافذة
ويتحرك حركات أخرى غير مفهومة
وقبل أن أعرف مغزى هذه الحركات
تتكدس سنوات أخرى على زجاج النوافذ
ويغيب المشهد برمته
ولايتبقى في ظلام الغرفةِ
سوى ذاكرة كالغربال
وتاريخ صامت[١١]

فإذا أمعنا النظر لالتماس آثار عملية التخطيط الصوتي الإيقاعي في بنية القصيدة فإننا لم نرَ فيها، أي أثر للتنافر الصوتي ، لامن حيث تقارب مخارجها ، ولا اختلاف طبيعتها النطقية ، ومن ثمّ فان البناء الأسلوبي لهذه القصيدة ، قد كشف لنا عن مواطن عدّة ، ميزت لنا إطار التوافق الصوتي في إبراز النظام الداخلي لإيقاعها ، ويضع لنا هذا النظام ماهية المنهج الخاص الذي تفرد به الشاعر سامي مهدي ، إذ أننا نلاحظ بجلاء أن ابرز الظواهر التي ميزت لنا هذا الإطار في القصيدة ، وهي التكرار اللفظي لبعض ألفاظها التي اشتملت في جوهرها على عنصر مهم في إبراز التوافق الصوتي . وتلعب المجانسة الناتجة من تكرار ألفاظ بعينها لأكثر من مرة دوراً بارزاً في ذلك ، اذ تكررت الألفاظ (صياد ، سفينة ، بعيد) مرتين ، وألفاظ (النوافذ والنافذة يتكدس) ثلاث مرات ، وقد ولد ذلك التكرار في جو القصيدة نغماً معيناً يحدو بالمتلقي لإطلاق موجة قصوى من التمعن في النص لاستبيان الدوافع الدلالية التي تقصدها الشاعر من وراء ذلك التكرار ولعل أثر الانبعاث الإيقاعي المتولد من عملية التكرار هذه ، قد عدّ في كتب النقد والبلاغة أصلاً ثابتاً من الأصول الإيقاعية التي تلتمس في حيز تأثير البناء الإيقاعي في النص الأدبي[١٢].

أن لجوء الشاعر إلى عملية التجنيس والتكرار . وليد بواعث نفسية تحدو به إلى التزام هذه الألفاظ وتكريرها[١٣] لأن استيحاءها وتكريرها يحمل له في خوابيها (البوماً) من الصور التذكارية التي تعلقت بأحداث مهمة توثق إنما تجربة الشاعر الذاتية في حياته ، فاستلذ بتكرارها مترنما بسطوة الجرس النغمي الذي أطلقته تلك الألفاظ نتيجة تكرارها .

ومن المواطن الأخرى البارزة الدلالة في بيان أثر التوافق الصوتي في هذه القصيدة ، التكرار الملحوظ لحرفي (السين) و (الهاء) في أجوائها بنسبة (٤٠%) من البناء الصوتي لها ، إذ ما راعينا التاء المهملة في نهاية الأسطر الشعرية ، في (غرفة ، السفينة ، النافذة ، مفهومة) وصيرورتها (هاء) نتيجة

السكت الحاصل بفعل التوقف النطقي على التاء الساكنة ، فإذا ما استقصينا الأثر الدلالي لتكرار هذين الحرفين بعد نظرنا إلى أساسين مهمين ، يكمن الأول في نعت الشاعر لهذه القصيدة بـ (تاريخ صامت) ، والثاني ختام القصيدة بالسطر الشعري (وتاريخ صامت) فإننا سنلحظ بالتأكيد ان سر توظيف الشاعر لهذين الحرفين ، جاء مستثمراً الاستثمار الأمثل ، فقد أوحى تكرار (الهاء) بأجواء الصمت الدفين الذي توميء إليه القصيدة ، وتحيل به الهدوء والتأمل والهمهمة ، أما تكرار (السين) ففيه استشعار القاريء بأجواء السكون المنبعث عنها بالصوت (سه) . وكذلك أجواء التأمل المهموس في أعماق التاريخ الصامت الذي نعت به سامي مهدي ولوّن به أجواء قصيدته . على أن أغلب الألفاظ التي تكررت (السين) فيها ، قد مثلت لنا جملة شفرات معنوية موحية بشكل التاريخ الصامت ، ورحلة المجهول فيه ، اذ تقصّد الشاعر ان يومض للمتلقي في هذه الشفرات ، بإشارات دلالية حول حيثيات المكان والزمان الذي دارت فيه عجلة حدث التاريخ الصامت وذلك في الألفاظ (يتكدس ، سفينة ، سخام المدخن ، اسفنجة ، سراطين ، سنوات) ونلاحظ كيف تفنن الشاعر في إتقان بنائه الفني في هذه الجزيئات الدقيقة المهمة فيه ، لتوحي بعدئذ بالوحدات المعنوية الكبرى للقصيدة ، يقول رتشاردز (فالصوت في معظم الحالات هو مفتاح التأثيرات الأخرى في الشعر) [١٤].

وهكذا نرى الحال نفسها في بقية قصائد النثر لشاعرنا في المجموعة موضع البحث مثل (دالية المعري ، رجل بلا رأس ، الشيخ غزال ، بطريقة ما ، رجل ذو لحية) ، بل إننا نرى الحال نفسه حتى في القصائد الموزونة التي تضمها هذه المجموعة . مثل (الأحياء ، الشحاذ ، مشهد طبيعي ، مسامير الأرض ، الحّمال) ، فكيف إذا أخذنا بنظر الاعتبار تضافر الوزن والنغم الحاصل بفعل التوافق الصوتي، ومن ثمّ تضافرهما في عكس الحقول الدلالية للمعاني ، وإيصال ذروتها الجمالية للمتلقي ، يؤكد ذلك مقولة رينيه ويليك وأوستن وارين ، (ونحن نرى أن الصوت والوزن يجب أن يدرسا كعنصرين في مجمل العمل الفني ، وليس بمعزل عن المعنى) [١٥].

ثانياً / التوازن الصرفي :

لقد التمسنا في أثناء مجريات هذا البحث ، ظاهرة أخرى من تلك الظواهر التي تميز بها الرسم الإيقاعي في شعر شاعرنا ، ألا وهي التوازن الصرفي التي نلحظها في (حنجرة طرية) سواء في القصائد الموزونة أو غير الموزونة ، بل ان هذه الظاهرة كانت السر الكامن في تمييز قصائد النثر لدى هذا الشاعر وعدم تعيير فاعلية تأثيرها بوراً كالحاً ، بل عوضت افتقاد هيكل تلك القصائد بباعث إيقاعي يحيل مواضع القصيدة إلى روح الوزن .

ولعل القصائد الموزونة لم تخل من هذا الباعث النغمي ، فقد تزينت به في كثير من مواضعها ، ولكن نبوغ ذلك الأثر بات ثانوياً قياساً إلى نبوغة في التأثير في هيكل قصيدة النثر .

يقول الأستاذ محمود المسعدي في هذا الصدد (ولانريد إطالة القول في هذه النقطة ، لأن الذي أكتشفناه من ورائها . والذي يتجاوز في الأهمية مسألة العلاقة بين الموزانة والتوازي المعنوي في حد ذاتها، هو أن للموازنة في صنع الإيقاع في السجع دوراً أساسياً ينزله منزلة العمود الفقري في هندسة وهيكلية بنائه ، وهذا ما يحتاج تحقيقه إلى فضل تحليل وإقامة برهان)[١٦] . ويقول الدكتور ممدوح عبد الرحمن في الإشادة بالأثر نفسه : (هناك مؤثرات إيقاعية أخرى هي في الحقيقة لاتحظى بنسبة تردد عن غيرها ، لكن ورودها ولو بنسب ضئيلة داخل سياق منتظم من العناصر اللغوية والتركيبية والإيقاعية ، لاشك في أنه يعضد نسيج البيت الشعري ، بل والقصيدة نحو الدلالة التي تتناسب مع هذا الإيقاع) [١٧].

ولعلّ أوضح الأمثلة وأبرزها لهذه الظاهرة في المجموعة الشعرية التي بين أيدينا ، قصيدة (الصفقة) التي يقول الشاعر فيها :

تستطيعون أن تبيعو كلَّ شيء
أقلامكم ... أقدامكم
السنتكم المتدلية
جلودكم
وكلّ شيء
حتى ملح العرق
وزبد الأفواه
وفوراً اتستطيعون ان تقبضوا الثمن
بترودولارات كثيرة !
بترودولارات مقبولة في كل الأسواق
ولا احد يلتفت لملمسها الشمعي
ورائحتها الكريهة
ولكنكم ستكتشفون أخيراً
انهم لم يشتروا منكم سوى
سراويل نسائكم
وأنهم علّقوها على أعمدة الصحف
رايات استسلام [١٨].

فإذا أحصينا مواضع التوازن الصرفي ، فإن أول تلك المواضع نجده في التوازن القائم بين الألفاظ (تستطيعون ، تستطيعون ، تكتشفون) التي تنتظم على وزن (تفتعلون) ، ثم التوازن بين الصيغ التركيبية (ان تبيعوا ، ان تقبضوا ، لم يشتروا) ، والتوازن بين (أحلامكم و أقدامكم) اللتين انتظمتا على وزن

(أفعال) مع إسنادهما لضمير الجمع ، وكذلك التوازن الصرفي بين لفظتي (الأفواه والأسواق) اللتين انتظمتا على وزن (أفعال) ، ولفظتي(كثيرة وكريهة) اللتين جاءتا على وزن (فعيلة) وبين الألفاظ (عرق ، ثمن ، احد ، زبد) التي جاءت على وزن (فعل) .

ولعل القيمة الإجمالية لإحداث هذا التوازن الصرفي بين جملة ألفاظ القصيدة ، جاء طلبا الترنيم الموسيقي ، وإيثاراً لإيقاعية بنيتها ، بعد ان افتقر هيكلها العام للنظام الكمي للإيقاع المتمثل بـ(الوزن) فأثار هذا المنطق من التوازن إطاراً إيقاعاً ينصرف عن سمة الكمية التي نلحظها في القصائد الموزونة ، ويرقى بنظامه من جانب آخر ، عن بقية قصائد النثر التي تفتقر لمثل هذا البناء المتكامل في مسيرة الإيقاع في بنائها الفني ، ويؤكد ذلك ما ذهب إليه قبلنا الأستاذ محمود المسعدي بقوله (حتى ليصح أن يقال ان الكلمات الواردة على أوزان الصرف أو الاشتقاق ، أشبه شيء بلبنات إيقاعية جاهزة طبيعية الاستعمال من شأنها ان تيسّر إنشاء الإيقاع في الكلام)[١٩].

ولعل القصائد الموزونة لم تخل من هذا الإطار ، ولكن فاعلية هذه الميزة الإيقاعية ، تكاد تختفي تحت أعمدة البناء العروضي ، ولعل أوضح الأمثلة الشعرية التي انتابتها هذه الظاهرة ، قصائد (القماط ، الأحياء ، الشحاذ ، الصوت ، مراودات ، مسرح الجريمة ، صراخ) .

المبحث الثالث

القافية

لم يتعدّ الشكل التقفوي في هذه المجموعة ، القصائد الموزونة التي التزمت نظام الكم والعدد في قالبها الإيقاعي ، إذ لاحظنا خلو قصائد النثر عند شاعرنا من أي شكل من أشكال التقفية ، وسنحاول في هذا المبحث ان نتعرف على طبيعة النظام التقفوي ، وأحوال هذا النظام في سياق خصوصيات النسق التركيبي لأسلوب الشاعر في صياغة قالبه التقفوي ، ويمكن تناول دراسة القافية بتقسيمها على قسمين :

أ- القوافي الرئيسة :

ب- القوافي الثانوية أو الداخلية :

يضمّ القسم الأول جملة الأشكال التقفوية التي تختم بها نهاية الأسطر الشعرية والتي تهيمن في شيوعها هيمنة بارزة في إطار البناء الفني للقصيدة ، وهو في جوهرة يحاكي طبيعة الشكل التقفوي في النظام العروضي القديم ، ومن ثم في كونه لازمة لانبثاق الموجات الإيقاعية المتصعدة في البناء الشعري في الوقت نفسه . ويقول الدكتور جابر أحمد عصفور : (ومن البديهي ان لايخرج مفهوم القافية في هذا السياق ، فترتبط القافية بالمعنى الذي يحاكيه الوزن بالصوت ، خاصةً أن القافية مركز ثقل مهم في

البيت، فهي حوافز الشعر ومواقفه ، ان صحّت استقام الوزن ، وحسنت مواقفه ونهاياته) [٢٠] فهي نقطة النهاية لدى الشاعر التي ينفث فيها العصف الأكبر من الإيقاع الموحي بالمعاني والصور التي فاض بها النص الأدبي ، وتمثل في الوقت نفسه نقطة النهاية التي تستجيب لها أسماع وأذهان المتلقين ، في التطبع بنسق التوقيع المستلم، مع استلام القدر الممكن من الانبعاثات الإيحائية ، لاستلهام التجربة الذاتية التي جاد بها الشاعر المنشئ ، ولعل النماذج الشعرية في المجموعة العشرية موضوع الدراسة كثيرة منها قصيدة (الحمال) التي يقول الشاعر فيها :

في جبل ينام
نيرانه قليلة
وسقفه حطام
وكلما أراد ان ينفض عنه الثلج
كلما اتسعدّ واستقامْ
ألقت به الريحُ على الصخرِ
وذرّت فوقه سبعة الالف من الأعوامْ
سبع بنات كنّ في بداية العمر
وسبعاً كنَّ في الختام[٢١]

ان التقفية التي اكتنفت ختام الأسطر الشعرية في (ينام ، حطام ، استقام ، الأعوام ، الختام) مرتبطة أشد الارتباط بانتهاء النفثات الشعورية التي ألقى بها الشاعر في بودق التعبير الأدبي الذي يريده، يقول ستيفن اولمان : (وقد تؤدي شدّة التأثر بالباعث الصوتي على توليد الكلمات أو الأصوات إلى ما يكاد يكون اعتقاداً غامضاً في وجود مطابقة خفية بين الصوت والمعنى) [٢٢]، اذ نلاحظ ان سبق حرف (الميم) الذي قام بمثابة روي قافية هذه القصيدة ، بحرف لين كالألف ، أثار انسجاماً تاماً بينهما ، في إطلاق نفس مليء بالهمهمة يبعث على التفكير والتأمل العميق عند نهاية كل سطر شعري فيها ، ولعلنا نلاحظ الأمر عينه في بقية القصائد التي احتوت هذا النظام التقفوي ، ولاضير في ان نورد مثالاً آخر لتعزيز دور هذا الأمر ولتأخذ مقطعاً من قصيدة (رباعيات) إذ يقول :

يتعالى حول الأرض السورْ
فندور على مضض منا في داخلها
ونظل ندورْ
حيواتٍ غامضة في كون مهجوره [٢٣]

إذ نلاحظ الأثر نفسه للمغزى الإيقاعي الموحي تشكيل القوافي الرئيسة في البناء الفني للقصيدة ، اذ أن القوافي الرئيسة في (السور ، ندور ، مهجور) التي ختمت بها نهايات الأسطر الشعرية في هذا المقطع، قد أوحت بتفاعل حي بين عنصري الدورة الإيقاعية : النغم والوزن ، وقد تأتّى ذلك من بروز

التلاحم القائم بين روي القوافي (حرف الراء) المردوف بحرف الين (الواو) : وقد أبرز ذلك معالم الحيرة والتساؤل المشتت الذي أوحت به الوحدات المعنوية في هذا المقطع من خلال عناصر التركيب الصوتي في قوافيه، ويقول الدكتور ماهر مهدي هلال : (ان تأثير القافية يكون مباشراً ، لأنه اللازمة الذي يصرح بموسيقاه من خلال قيم اللفظ المعبرة بجرسها) [٢٤].

ب- القوافي الثانوية أو الداخلية :

يقتضي هذا القسم ترديد صدى القوافي الرئيسة في حشو الأسطر الشعرية مما يمهد لتفجير طاقة نغمية تتضافر مع الوزن في إبراز حركة إيقاع ناشطة ، تأخذ دورها في تصعيد انبعاثات النص الإيحائية. ومن القصائد البارزة التي ظهر فيها هذا الشكل التقفوي ، قصيدة (القماط) التي يقول الشاعر في جزء منها:

أيمكن ان نتحرر من سلطة الشكل ؟
هذا الهواء
يقمطنا في جلودٍ
ويصنع منا هياكل يلقي بها حيث شاء
ويتركنا عزّلاً في عراء الحياة
ويمضي إلى حقبة من سبات
لنأخذ كالماء ، شكل الإناس [٢٥]

إذ نلاحظ أن بعض الألفاظ جاءت محملة بصدى القوافي الرئيسة المتمثلة بروي الهمزة المردوفة بحرف اللين (الألف) في حشو الأسطر الشعرية ، كما في (عراء ، ماء) ، ولعلّ مجيئها هنا قد زاد من جهة إشاعة وتثبيت دورة النغم المتصاعد من التشكيل التقفوي الرئيس، ومن ثمّ إبراز الإشعاع الإيحائي للمعاني الجوهرية التي أراد الشاعر إظهارها والتي تجسدت فيها معاني التساؤل والاستفهام المهموم .

ونرى مثل هذه الظاهرة في قصيدة (مسرح الجريمة) ومنها قوله :

يغادرون الصورة القديمةْ
ويتركون رجلاً منهم حبيس مقعد قديمْ
فيها ويهبطون عّزلاً
إلى الشوارع الفساح
يبحثون
عن رجل آخر
قد يكونْ
أول من غادرها وضاع في الطريق

يبحثون
وكلما صادفهم عشب جثوا عليه
وكلما استوقفهم صوت مشوا إليه
ولايرون الرجل المطلوب في مكانْ
ولايرون أحداً رأهْ
فيرجعون خائبين متعبين [٢٩]

إذ تضمنت الأسطر الشعرية في حشوها ألفاظاً حاكت صدى قوافيها الرئيسة في نسجها الصوتي في (يرون ، يرجعون ، خائبين) ، بل نرى الحال على أوجها في قصيدة (الأحياء) :

قبل أن ندفن موتانا
هربنا ، وتعلقنا بأعشاب الحياة
ورضينا ببقايا بقيت منهم
تسمى ذكريات
فالذي الحد في القبر سوانا
والذي يحيا هنا الآن كلانا [٢٧]

إذ نلاحظ التكثيف في ترديد القوافي الرئيسة قد جاء في صميم حشو أسطرها الشعرية في (هربنا ، تعلقنا ، رضينا) فحاكت هذه الألفاظ النسق التقفوي المتشكل في روي النون المطلقة . وعلى ذلك يصح قول الدكتور علي جعفر العلاق في (ان هناك ثراء صوتياً ، وعمقاً من الإيقاع يرجع إلى إفادة الشاعر من استخدام التقفيات الداخلية) [٢٨].

أما التنويع في القافية في (حنجرة طرية) فيمكن ان نقسمه على قسمين هما :

أ- تعدد القافية في القصيدة الواحدة .

ب- المداخلة أو المزاوجة التقفوية في القصيدة الواحدة .

لقد برزت في شعر سامي ظاهرة الانتقال من نمط تقفوي معين إلى نمط آخر ، يخالفه في طبيعة النظام الصوتي الذي يؤلفه ، ويمكن الاصطلاح على تسميتها بظاهرة التعدد التقفوي التي برزت في قصائد عدة ، ولعل الوازع الذي حدا به قد اتخذ طابعاً نفسيا تتطلبه عملية التوافق الصوتي الموحي مع قضية الانتقال من معنى إلى آخر ، أو قد يكمن فنياً في بلورة التصاعد الإيقاعي واغناء النص بمعطيات النغم التي ترقى بالنص الأدبي إلى تحقيق غاياته الإنسانية في ذوات المتلقين ، ومن ابرز النماذج الشعرية التي تبين لنا هذا الشكل ، قصيدة (مشهد طبيعي) ، إذ يقول فيها :

أرى من مكاني هنا كل شيء
أرى ملأً صاخباً في زقاق

بدن و فرحان

أرى وجه شيخ دميم
أرى باب بيت قديم
أرى امرأة تتشبث بالباب من حولها صبية يصرخون
أرى نسوة يتساءلن عمن يكون
أرى شرطياً يراه فيوثقه ويشد الوثاق
أراهم جميعاً ، وكل يحاول أن يتخلص من مأزقٍ
ويفتش عن لحظة الانعتاق [٢٩]

إذ نلاحظ بشكل جلي ، تعدد الأشكال التقفوية فيها فهناك قافية ميمية مردوفة بالياء في (دميم وقديم) ونونية مردوفه بالواو في (يصرخون ويكون) ، وقافية مردوفة بالألف في (وثاق ، والانعتاق ، وزقاق) ، والسمة الملاحظة عليها أنها لم تلتزم شكل تقفية معينة ، ونرى الحال نفسها في قصيدة (شقوق في الجدار) .

ما الذي لاتراه هنا فوق هذا الجدار؟
ما الذي لاتراه من الضوء والظل بين الشقوق ؟
كل شيء هنا
ما كتبناه في صمتنا الدموي
وما كتب الصمت عنا
ما تركناه نحن
وما ضاع منا
أترى كيف يخرج من ذلك الشق طفل صغيرُ
أترى كيف يحمل تابوته نحو يوم أخيرٌ
والفتاة التي زحفت تحت اثوابها جمرات العيونٌ
والفتى وهوتصرعه نوبة من جنونٌ
والنساء إذا ما تحّلْقنَ في اخريات النهار
والرجال اذا اجترحوا حكمة في حقوق الجوار [٣٠]

فنحن نلاحظ كيف انتقل الشاعر من قافية النون في (عنا ، ومنا) إلى قافية الراء في (أخير ، وصغير) ، ومن ثم إلى قافية النون في (العيون ، وجنون) ثم إلى قافية الراء المردوفة بالألف في (النهار، والحوار) وهكذا .

ان هذا التعدد التقفوي تكمن فيه هندسة إيقاعية خضبة لها تأثيرها الموحي في ذات الملقي والملتقي معاً ، وقد انعطف الشاعر بالتغيير الصوتي في قوافيه الرئيسة ، انعطافاً نفسياً آثار فيه جملة من الكوامن الشعورية المنطوية في ذاته ، ومن ثم أبرزها في مجال النص الأدبي فليلتمس المتلقي معالم هذا التنويع

في بنية التعدد التقفوي ، فينطبع بكل موجة نغمية تثير معها جملة من الترابطات المعنوية ، يقول ماتيلاس غيكا : (يمكن ان يحصل لدى السامع ، اثر فيزيولوجي بحت متى كان الإيقاع الموسيقي مثلاً ، أو نبراته الأساسية على نسق دقات القلب ، فإيقاع دون سبعين دقة في الدقيقة ، يوهن ، وإيقاع فوق الثمانين ينشط ، وقد يحصل كذلك أثر نفسي فيزيولوجي سبه سحري أكثر تشعباً من الأول ، يجعل النسق والانفعال العاطفي خاضعين لتأثير الإيقاع الصوتي) [٣١]. ان هذه المقولة تفسر لنا ما يكفي من متطلبات الشاعر النفسية وانعكاساتها في ساحة النص الأدنى وفي ذوات المتلقين في أثناء حدوث عملية التغيير التي تقتضيها التعدد التقفوي .

ب- المداخلة أو المزاوجة في النسق التقفوي :

من الملاحظات البارزة في نطاق التشكيل التقفوي في شعر سامي مهدي المداخلة أو المزاوجة في الأنساق التقفوية المترابطة ، وهي أداة فنية تنطلق من منطلق يكمن وراء عملية التنويع التقفوي العام ، طلباً في زيادة تصعيد الانبعاث الإيقاعي في شعر الشاعر ، الذي يتطلب وحدات معنوية خاصة كان الشاعر قد أنطبع بها وأظهرها ضمن هذا الحيز ، وتقتضي عملية المزاوجة ، أراد الشاعر انساقاً تقفوية معينة دون استحداث أنساق أخرى غيرها ، ومن ثم تكرار تلك الأنساق في إطار القصيدة ، ولعل أوضح النماذج التي تبين مانحن بصدده ما زاد في قصيدة (الدورة) إذ يقول :

كيف دار الطريق على
نفسه والتقى طرفاه ؟
كيف ظلت خطاه
في الرحيل إلى ذاته
وارتخت قدماه ؟
منهكاً كان قبل الرحيل
مثقلاً باضطرارات عمر طويل
فمشى فوق جثته
ومشى ....
ثم تاه
ما الذي يتوخى إذن راحل من طريق يدور به ؟
أي أفق يرود ؟
كل افق حدود
كل ذاكرة ، كل وعدٍ ، قيود
ولقد كان مستغرقاً في رؤاه
لايرى في مداه

غير ومض الوعود
ومتى ظنّ ان الطريق انتهى
فاجأته دخيلته
وانتأى مبتغاه [٣٢]

اذ نلاحظ التزاوج التقفوي في هذه القصيدة ، بين أنساق تقفوية ثابتة زاوج فيها الشاعر تقفية أسطره الشعرية ، ونستطيع أن نحصر أشكال القافية هنا في المحاور الآتية :

١. قافية الهاء المردوفة بالألف المقيدة في (طرفاه خطاه ، قدماه ، تاه ، رؤاه ، مداه مبتغاه) وهي القافية المهيمنة في القصيدة .
٢. قافية الهاء المطلقة في (ذاتهِ ، جثتهِ ، به) .
٣. قافية الألف في (مشى ، انتهى) .
٤. قافية الدال المقيدة في (يرود ، حدود ، قيود ، الوعود) .
٥. قافية اللام المقيدة في (رحيل ، طويل) .

فنلاحظ اقتصار الشاعر على هذه الأنساق في ختم اسطره الشعرية من جانب ، والمزاوجة بين هذه الأنساق التقفوية المحدودة نفسها في نهايات الأسطر الشعرية من جانب آخر . ولعلنا نطالع الحال نفسها في قصيدتي (الرهان) و (الحوار الأخير) .

ولاحاجة في أن نستبين الحال فيهما ، بعد ان باتت الحال في القصيدة السابقة بالمستوى المتطلب للتمثيل لهذه الخصيصة المتميزة في شعر شاعرنا . يقول الأستاذ محمود المسعدي بشأن قضية التزاوج التقفوي (ان المزاوجة ليست بصفة عامة مزاوجة لفظية أو موازنة صوتية فحسب ، بل هي غالب الأحيان، مزاوجة معنوية أيضاً ، وأجزاؤها المقفاة بقافية واحدة يرتبط بعضها ببعض ارتباطاً معنوياً وثيقاً) [٣٣]. ونحن نتفق مع المسعدي في بلورة التصاعد الإيقاعي الناتج عن التزاوج التقفوي للقدرة الإيحائية للنص الشعري في بعث المعاني المتوخاة من وراء كل تقليب تقفوي عند نسق معين منه ، مستثمراً الحيز الصوتي النغمي ، والقالب الوزني، في إنتاج ذلك الشكل المتصاعد من الإيقاع الذي يحقق النتائج المذكورة .

الهوامش :

١. مبادئ النقد الأدبي ، رتشاردز : ١٨٨ .
٢. في حداثة النص الشعري ، د.علي جعفر العلاّق : ٩٢ .
٣. حنجرة طرية : ٥ .
٤. المصدر نفسه : ٥-٧ .

٥. المصدر نفسه : ٧ .

٦. نفسه : ٧-٨ .

٧. نفسه : ٢١ .

٨. نفسه : ١٠ .

٩. نظرية الأدب ، أوستن وارين ورينيه ويليك : ٢٠٥-٢٠٦ .

١٠.سر الفصاحة ، ابن سنان الخفاجي : ٦٤ .

١١.حنجرة طرية : ٥٤-٥٦ .

١٢.ينظر :العمدة ابن رشيق القيرواني : ٧٣/٢-٧٤ . نظرية الأدب ص ٢٠٦ ، الوعي والفن ، غوغي غاتشف : ٦٤ ، جرس الألفاظ د.ماهر مهدي هلاح : ٢٣٩ ، الكامل في النقد الأدبي ، كمال ابو مصلح :١٣٣ في حداثة النص الشعري : ١١٢ .

١٣.العمدة : ٧٦/٢ .

١٤.مبادئ النقد الأدبي : ١٩٢ .

١٥.نظرية الأدب : ٢٠٥ .

١٦.الإيقاع في السجع العربي : ٧٩ .

١٧.المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر ، د.ممدوح عبد الرحمن : ١٤٤ .

١٨.حنجرة طرية : ٨٣ .

١٩.الإيقاع في السجع العربي : ٧٩ .

٢٠.مفهوم الشعر ، د. جابر أحمد عصفور : ٤٠٧ .

٢١.حنجرة طرية : ١٥ .

٢٢.دور الكلمة في اللغة / ستيفن أولمان : ٨١ .

٢٣. حنجرة طرية : ٤١ .

٢٤.جرس الألفاظ : ٢٣٨ .

٢٥.حنجرة طرية : ٣٠ .

٢٦.المصدر نفسه : ٢٤ .

٢٧.المصدر نفسه : ٢١ .

٢٨.في حداثة النص الشعري : ١٠٠-١١١ .

٢٩.حنجرة طرية : ٢٠ .

٣٠.المصدر نفسه : ٢٢ .

٣١.دراسة في الإيقاع : ١٧٠ .

٣٢.حنجرة طرية : ٢٢ .

٣٣.الإيقاع في السجع العربي : ٤٧ .

المصادر :

١. الإيقاع في السجع العربي / محمود المسعدي ، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم عبد الله ، ط١/ تونس ، ١٩٩٦ .

٢. جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، د.ماهر مهدي هلال ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ط ١ /١٩٨٠ .

٣. حنجرة طرية / سامي مهدي ، ط دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٣ .

٤. دراسة في الإيقاع ، ماتيلاس غيكا ، ترجمة محمود المسعدي ، باريس ، ١٩٣٥ .

٥. دور الكلمة في اللغة ، ستيفن أولمان ، ترجمة د.كمال محمد بشير ، القاهرة ، ١٩٧٥ .

٦. سر الفصاحة ، ابن سنان الخفاجي ، تحقيق عبد المتعال الصعيدي ، القاهرة ، ١٩٥٢ .

٧. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق القيرواني ، تحـ / محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجبيل ، بيروت ، ط٤ / ١٩٧٢ .

٨. في حداثة النص الشعري ، د. علي جعفر العلاق ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، ط ١ / ١٩٩٠ .

٩. الكامل في النقد الأدبي ، كمال أبو مصلح ، ط٢ / ١٩٦٤ .

١٠. مبادئ النقد الأدبي ، أ.أ رتشاردز ، ترجمة وتقديم د. مصطفى بدوي ، مراجعة د. لويس عوض ، وزارة الثقافة والإعلام ، مطبعة مصر / ١٩٦٣ .

١١. مفهوم الشعر ، د. جابر أحمد عصفور ، المركز العربي للثقافة والعلوم ط١ / ١٩٨٢ .

١٢. المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر ، د. ممدوح عبد الرحمن ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ط١/١٩٩٤ .

١٣. نظرية الأدب ، اوستن وارين ، ورينيه ويليك ، ترجمة محيي الدين صبحي ، مراجعة د. حسام الخطيب ، مطبعة خالد الطرابيشي ، دمشق ط٣ / ١٩٧٢ .

١٤. الوعي والفن – عنيورغي غانشف ، ترجمة د.نوفل نيوف ، مراجعة د. سعد مصلوخ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ط١ /١٩٩٠ .

Soft Larynx for Sami Mehdi : Rhythmic study

Abstract :

The Poetic collection (soft Larynx) for Sami Mehdi is distinguished by avery exact rhythmic structure . This rhythmic study falls into three sections. The first section studied the external structure for the motives of rhythm in the poetry of the poet . The second section studied the internal structure for these motives . the final section includes arrhythmic study as a main and subordinate one.