حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية

العدد التاسع عشر

١٤١٧ هـ - ١٩٩٦ م

من أسرار الإيقاع في الشعر العربي *

د٠ تامر سلوم يوسف سلوم
أستاذ النقد الأدبي والبلاغة بجامعة دمشق

- ١ -

إن البحث في أسرار الإيقاع ليس في حقيقته إلا بحثاً عن أسرار المعنى وطرائق تقديمه وتشكيله ، فإذا كان المعنى الشعري معنى مغلقاً بمعنى أنه نص مبهم لا نقدر أن نؤطره فإن الإيقاع دخيل في هذا المبهم المغلق المجهول . إنه مجموعة متناقضات . وحدات زمنية مفاجئة ألحان غير متوقعة تقودنا إلى المجهول ، لذلك يقتضي تذوقها أن نتخلص أولاً من المعلوم من قوانين الإيقاع ومفهوماته ، من طرقه التعبيرية الثابتة ، وأن نتذوقها بشكل مداور : بالصورة والرمز والايحاء والإشارة .

والمسألة في الايقاع هي الوصول إلى المجهول عبر تعطيل الحواس كلها ، فحين نبطل فعل الحواس نبطل ما يفصلنا عن أسرار الإيقاع أو أسرار المعنى :

---

* يحسن التنبيه إلى معنى الرموز الواردة في هذا البحث ، حيث رمز للمقطع القصير بـ (ب) وللمقطع الطويل بـ (-) وللمزدوجة بـ (ب -) وللارتكاز الأساسي أو القوي بـ (١١) وللارتكاز الثانوي أو الضعيف بـ (١) وللنبر اللغوي بـ (×) .

يقول مهيار الديلمي :

نشدتـك يا بانـة الأجرع ... متى رفع الحيَ من (لعلع)
وهل مرَّ قلبي في التابعيـ ... ـن أم خار ضعفاً فلم يتبَع ؟
وسرنا جميعاً وراء الحمول ... ولكن رجعتُ ولم يرجِع
فأنّـه لـك بين القلـوب ... إذا اشتبهـت أنـّة الموجـع
وشكوى تدلّ على سقمه ... فإن أنت لم تبصري فاسمعي
وأبـرح من فقـده أنني ... أظن الأراكـة عني تعي
رأى قلقي تحت أرواقـه ... فدلّ الخيال على مضجعي
أبغداد حُلت فما أنت لي ... بـدار مصيـف ولا مربـع
إلى كم يزخرَفُ لي جانباك ... خداعاً ولو شئت لم أخدع
وما أنا إلا وميض السراب ... على صفحـة البلد البلقع
وما لي أقمح ملح الميـاه ... إذا كنت أشرب من أدمعي ؟!

لماذا لا تنتصر رغبة الفرد وتحطم جميع الحواجز التي تحده . هذا ما يريد أن يقوله مهيار أو يتساءل عنه فاتحاً هاوية بينه وبين القريب أو المعلوم . هكذا تنفتح الطريق التي تقود إلى الانعكاس على الذات وتلمس أوجاعها وآلامها . وفي هذا المناخ تولد دموع مهيار الجديدة الكونية التي يجب أن يعاد ابتكارها . بدموع المحبة يمكن تغيير الحياة ، وبآلامها تصبح النفوس أكثر شفافية وأكثر قدرة على أن تنفذ الواحدة إلى الأخرى .

وهكذا رفض مهيار بشدة أن يكون الربع خالياً أو موحشاً أو مقفراً . فليس فيه شيء صامت ، بل الكل ناطق أو شاك أو باك . فالحب متجل على الدوام ، أشياؤه لا تحد ولا تنحصر . له الاستمرار دائماً . لا تقيد تجليه عوامل البلى أو الرحيل . وفي هذا ما يفسر حركة قلب مهيار الذي يتقلب في أشكال لا تنتهي هي أيضاً . وفي هذا ما يفسر أيضاً رفضه بشدة القطيعة مع أحبائه الراحلين فظل قلبه معهم يتبعهم أو يسير معهم أنى اتجهوا ترتسم حدوده المتحركة وأناته الموجعة في أعماق المجهول والسفر

الدائم ، فقلب مهيار واسع يسع المجهول المطلق وهو يسع لحظة الاشكال التي يتحلى فيها السفر الدائم باتجاه المجهول أو المطلق .

والإيقاع الشعري محاولة لتحقيق ما يستحيل تحقيقه عادياً . فإذا كانت دموع مهيار لا تنقطع ، وأنات قلبه الموجعة لا تنقطع ، وتجليات الحب لا تنقطع ولا تكرر ذاتها ، الأول ليست هي نفسها الوحدات الإيقاعية (التفعيلات) التي نراها في البيت الثاني . والإيقاع الذي سنراه في الوحدات اللاحقة سيكون هو أيضاً غير ما رأيناه . ليست هناك وحدات إيقاعية ثابتة . الإيقاع تحول دائم ، وشأن المعنى في هذا شأن الإيقاع وشأن الصياغة كلها . حقاً لاشيء يتكرر مرتين . فالإيقاع والمعنى يتبدلان مع الانفاس ، وحركة القلب .

فالوحدة الإيقاعية : علن (ب -) التي يخلقها مهيار في عروض البيت الأول والثاني والخامس والسادس والسابع والثامن . وفي جميع الوحدات الأخيرة (الضرب) تثير التأمل في تمثل أحلام مهيار ومخاوفه وآماله . وهي تعبّر عن رغبة لا شعورية في إعادة الحياة إلى الربع . وليس تكرار هذه الوحدة الإيقاعية التي تأخذ صفة الإلحاح المستمر على عقل مهيار إلا تأكيداً على حضور الأحبة الدائم في دموع مهيار وأناته الموجعة .

إن ظاهر التشكلات الإيقاعية يوحي أن مهياراً ينتقل من الوحدة (ب - -) إلى الوحدة (ب -) بإسقاط المقطع الطويل (-) ، ولكن لكل ظاهر باطناً ذلك أن الوحدة الإيقاعية الجديدة التي يخلقها مهيار عالم يتداخل فيه قلبه الضعيف وأناته الموجعة وشكواه المبرحة ، وقلقه الابدي ، ودموعه التي يشربها ، وهذا السراب الخادع الذي يتراءى له .

هذه الصور متقاربة الدلالة يكمل بعضها بعضاً وتنتمي إلى نظام إيقاعي واحد . كلها تتعاون على خلق إحساس واحد . فالوحدات الإيقاعية يصنع أولها ثانيها ، وثالثها رابعها . . إلخ . تتغير صورها حقاً ولكن مبدأها لايزال باقياً وجذوتها ما تزال مشتعلة . هذه الفكرة تغير مفهوم إسقاط المقطع الطويل (-) من الوحدة (التفعيلية) الأخيرة (الضرب) فإسقاط المقطع الطويل (-) لا يهدم الإيقاع . فالزمن الموسيقي للوحدة يمكن أن يظل ثابتاً . ووظيفة الوحدة الإيقاعية (ب -) في

هذه الحال وظيفة إيجابية . فهي دعوة غامضة إلى تغيير النظر إلى الإيقاع أو دعوة إلى مبدأ استمرار الإيقاع من حيث هو نشاط وفاعلية .

أنة مهيار الموجعة ، وإحساسه بالنفي الابدي في خدمة الإيقاع لكي يستمر البكاء متجددا لا يجف . والاحساس بالفجيعة والخيبة مستمرا لايزول .

وكذلك الإيقاع لا يزول . الإيقاع زمن ذو طابع متناقض يقف مهيار أمامه عاجزاً قلقاً هارباً باكياً ، لا يشرب إلا من دموعه ، لكنه من جهة أخرى تشكيل خلاق ومن الممكن أن يتصور ما فيه من طاقة وإبداع . وقد حرص مهيار على إبراز هذه الطاقة في أشكال متنوعة ومن ثم بدا إسقاط المقطع الطويل (-) من الوحدة الإيقاعية الأخيرة جانباً جوهرياً من عملية تطور إبداعي . فهي تعبير عن استمرار القلق والبكاء والخيبة والضياع وإحالة الاحساس الدائم بها إلى رموز باقية . وما يبدو إذن من إسقاط المقطع الطويل (-) في الوحدات الزمنية التي أشرنا إليها ضروري من أجل السيطرة على تيار الاحساس المتصل وهو أدل الأشياء على أن مهياراً الشاعر يستطيع أن يتصور فكرة الايقاع كرمز تزول فيها بعض المقاطع الإيقاعية من أجل الرموز الباقية أو المرامي البعيدة . ذلك الذي تومئ إليه فكرة إسقاط المقطع الطويل (-) الوحدة الإيقاعية ، كل وحدة ، سلسلة من الإيقاعات المؤقتة ، سلسلة من لحظات النفي الابدي والقلق الابدي ، فكل وحدة تتشكل لكي تزول ولكي تنشأ من جديد . النفي والقلق يتحددان كل لحظة . وبهذا المعنى يقال عن الإيقاع . إنه متغير ودائم في آن دائمي التغير . تغيري الدوام .

في هذا الضوء أخذ مهيار يتوجه نحو (بغداد) ويحاورها عبر تجربة النفي الابدي التي يعيشها . صار الحديث حواراً مباشراً بين مهيار وبغداد يصغي إليها ويستشرفها ويتلمس سرابها الخادع في وجدانه يتحسسه ويتحد معه وينطق بلسانه :

وما أنا إلا وميض السراب على صفحة البلد البلقع

السراب الخادع معاينة . إنه الحضور لا المضي ، والآن لا الأمس ، والذات لا الجماعة ولا المؤسسة .

وفي ذلك ينبثق الإيقاع من تساؤل مهيار وبكائه وقلقه وتشرده . وليس من معرفة

ماضية أو من تتابع مقطعي محدد أو تشكل إيقاعي ثابت . فهذه المعرفة التي تمت ماضياً أو تأسست وفقاً لقوانين مسبقة معلومة لم تعد قادرة على أن تستجيب لهذا الحضور ، فهي عامة وما يقتضيه تساؤل مهيار وبكاؤه وتشرده يتمثل في قراءة تجربته وفي زمنيتها المتميزة . زمن الضياع الابدي والقلق الابدي ، والنفي الابدي ، والسراب الابدي .

وفي هذا الضوء نفهم الوحدة الايقاعية (ب -) التي يخلقها مهيار ، وكيف أن زمنها هو زمن هذا السراب الابدي الخادع ، وهذا النفي الابدي ، أو أن هذه الوحدة الإيقاعية لا تنفصل بحال من الاحوال عن تشرد مهيار وضياعه وقلقه ودموعه التي يشربها .

وفي وقوع النبر اللغوي دائماً على المقطع القصير (ب) من الوحدة الأخيرة (ب-) عنصر هام حقاً من هذا الاحساس الاليم الذي يخضع له مهيار أو يعاني منه . ففيه يغني صوت مهيار الشاحب الضعيف في هذه الوحدة الايقاعية ويكون وجود أحدهما هو نفسه وجود الآخر .

وبعبارة ثانية إن النبر اللغوي الذي يقترن بالمقطع القصير (ب) يتيح خلق الاحساس الاليم الذي يتشكل في لا شعورنا كل ثانية ولا ندركه . وهذا مما يوجب علينا أن نتحرر من الزمن الموسيقي القريب ومن علاقات التتابع المقطعي على السواء ، لكي نحسن أن نفهم أنفسنا . فالنبر اللغوي وظيفة للقلق الأبدي والنفي الابدي الذي يعيشه مهيار ، وهو يقتضي أن يتذوق دون الخضوع لأية قاعدة مسبقة . إنه يتيح أن نستعيد أنات قلب مهيار الموجعة ، وشكواه المبرحة ، وطاقات خياله الضائعة ، وهو ، إذن الوسيلة الأكثر فاعلية في استكشاف اللاشعور أو اكتشاف الذات .

ثم إن توافق النبر اللغوي والارتكاز الشعري في وقوعهما على مواطن تلفت الانتباه بحق

X X X X X X X X
(|| || || || || || || ||)

(خار ، ضعفا ، شكوى ، خداعا ، وميض ، السراب ، ملح ، المياه) .

توفر لمهيار الوصول إلى حقيقته الداخلية ، وكأنه حياته النفسية ، أو كأن شيئاً ما عظيماً وغامضاً يحاول بإلحاح أن يفصح بهذا التوافق عن ذاته عبر طاقاته الضائعة .

هذه الطاقة التي يوفرها الإيقاع تمكن من قراءة النصوص قراءة جديدة ، واللاشعور هو الذي يمليها . والايحاء والرمز أحد الأسس في الجمالية الإيقاعية ، ذلك أنه لقاء مع المجهول ، مع غنى العالم والكائن وهو يفتح الطريق إلى جميع الممكنات بفضل لا محدوديته ولا نهائيته . هكذا يبني الإيقاع رؤيتنا العميقة للنصوص . وعلاقاتنا بالبناء الإيقاعي يفتح لنا آفاقاً أخرى على ذواتنا . هكذا يتحول الإيقاع إلى وحي .

ولا يمكن أن نغض النظر عن العلاقة بين الإيقاع وبين هذا النداء المتكرر : (نشدتك يا بانة الاجرع - أبغداد) أو بينه وبين هذا الاستفهام المتكرر : (متى رفع الحي من لعلع ؟ وهل مر قلبي في التابعين أم خار ضعفاً فلم يتبع ؟ إلى كم يزخرف لي جانباك خداعاً ؟ ومالي أقمح ملح المياه ؟) فالشاعر ينتقل من صيغة نداء إلى صيغة نداء ، ومن صيغة استفهام إلى صيغة استفهام أخرى . لأنه يواجه في إصرار الشعور بالعزلة ، وقد يختلط في نفس مهيار بحزن عميق أقرب إلى الحزن المشرق الذي يعقم فكرة البكاء ويصفي دموعه التي يشربها .

كذلك نلاحظ أن الاستفهام في هذا المقام هو حركة القلب الضعيف وأنته الموجعة ، أو هو هذا الوجد الذي برح به حتى ظن المحال فتوهم لفرط حبه أن الاراكة عنه تعي ، أو هذه الصبابة التي ألحت عليه والقلق الذي كان دليلاً للخيال على مضجعه .

وفي هذا الضوء تصبح مسألة الاستفهام والنداء مظهر التحول الذي أصاب الوحدات الإيقاعية ، ولكن رؤية هذا التحول من أخفى الاشياء وأكثرها تعقيداً . ومن أجل ذلك تصبح الصياغة منبت الإيقاع . الصياغة أو طريقة التشكيل هي النبع الثري الذي ولد الإيقاع . والإيقاع معنى بعيد لا يراه المرء .

أبعاده أو دلالاته مخبأة خلف الصياغة والوحدات الزمنية ولكن القارئ المدقق يبحث عن هذه الدلالات البعيدة المحفوفة بشيء غير قليل من التأول والغموض .

وفي هذا الإطار قد نفهم (التناقض) الذي يوجه الإيقاع ويحدد معالمه . وهو تناقض في اتساع دائم وتنحصر قوته في كونه يكشف لنا عن مكان آخر ، عن

اللامعقول ، أو عما لا يقال ، أو يجعلنا نتواصل مع ما لا يقال ، مع ما لا يوصف :

فالتناقض من قول مهيار :

هـل مرَّ قلبي فـي التابعيـ ـن أم خار ضعفاً فلم يتبَع ؟
أنتـه لـك بين القلـوب إذا اشتبهـت أنه الموجـع
إن أنـت لـم تبصـري فاسمعـي
إلى كم يزخرف لي جانباك خداعاً ولـو شئـت لم أخـدع
ومالـي أقمـح الميـاه إذا كنت أشرب من أدمعي

هذا التناقض دخول في عتمة العالم ، أو هو نوع من التيه لكنه التيه الذي يضيئه الحدس والقلب ، فمهيار يتفهم الكون ويحتضنه بحدسه ، وهو متداخل بذاته يعيشه ويحققه . يحقق الحياة الغائبة فيه .

وفي هذا الافق يتغير مفهوم الإيقاع ، ويأخذ شكل التناقض ، يتجاوز المظهر المصور بالتتابع المقطعي أو الوحدات الإيقاعية (التفعيلات) التي تنتظم في سياق معين يسمى (بحراً) لكي يشمل باطنها . صار الإيقاع بالإضافة إلى أنه كيان موسيقي - وزني مرئي أو محدود ، أبعاداً وعلاقات غير مرئية تتولد : تناقض متعدد أو مجاز متعدد .

والمسألة الأساس ، هي كيف نعرف أو ندرك العلاقة بين (التناقض) والايقاع ؟

كيف نرى هذه العلاقة ؟ أو بأية أداة نراها ؟

لا بالحاسة ، ولا بالعقل . تجربة مهيار إنما نراها بما نسميه عين القلب أو بالحدس ، أعني بنوع آخر من التجلي المعرفي يتطابق مع الباطن اللامرئي ، كأنما علينا أن نمحو الوحدات الإيقاعية الظاهرة ، وأن نهدم تتابعها المنتظم (البحر) لكي نحسن أن نثبت باطنها أو نرى ما وراءها . اللامرئي هو أن نعرف دخيلاء الوحدات الإيقاعية ودخيلاء تتابعها المنتظم .

إن ما نراه من وحدات إيقاعية أو من مكونات صوتية أو تتابعات مقطعية ، كيان لا ثبات له ، يعيش في حركة متواصلة من التناقضات في حركة متواصلة من التفتت

والغياب ، لابد إذن من أجل معرفة صحيحة أن نخترق الوحدات الإيقاعية إلى ما وراءها ، إلى نواها العميقة حيث تنفجر حركة الإيقاع وتكمن طاقته الخلاقة . وليس هذا التناقض إلا تجلياً وصوراً لهذه النوى . والشاعر يهبط أو يصعد إلى هذه التناقضات أو هذه النوى ويضع محاولته في تتابع مقطعي منتظم ، أو وحدة إيقاعية ، أو تشكل إيقاعي أو مجاز أو شكل أو صورة .

ولا تتم هذه المحاولة إلا بانفعال غامر يمحو معه مهيار ذاته حتى الفناء ، هكذا لا يقول مهيار معنى الوحدات الإيقاعية (نواتها ، لا نهائيتها) وإنما يقول تجربته . التناقض الذي يخضع له ، وانخطافه بالمعنى - بالقلق الابدي وبالتشرد الابدي - ولا نهايته . وبالسراب الخادع الذي يظل في حركة دائمة من الولادة والتجدد .

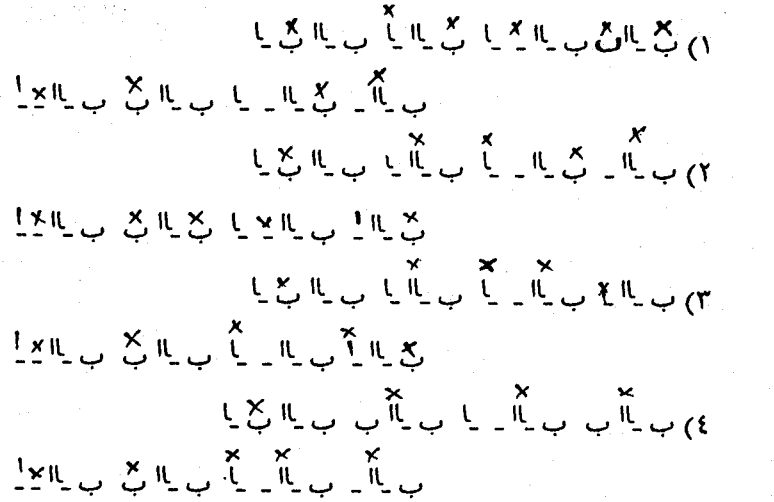
ومن هنا نفهم أن (مهياراً) لا ينطق من مسبق . سواء أكان إيقاعاً أو شيئاً أو فكرة ، فمهيار نفسه يخلق الإيقاع والأفكار عبر التحولات التي يعيشها في هذه الرحلة المضيئة في أعماق النفس الإنسانية التي تقوده على طريق ما لا ينتهي ، طريق المعنى .

- ٢ -

ونستطيع أن ننتقل إلى نموذج آخر يقول المتنبي :

ومن نكد الدنيا على الحر أن يرى عدواً له ما من صداقته بدّ
بقلبي وإن لم أروَ منها ملالةٌ وبي عن غوانيها وإن وصلت صدّ
خليلاي دون الناس حُزنٌ وعَبرةٌ على فقد من أحببت ما لهما فقد
تلجَ دموعي بالجفون كأنما جفوني لعيني كلَ باكيةٍ خدّ

بتحليل الأبيات إلى تتابعها المقطعي نرى أن نموذجها النبري والارتكازي هو التالي:



وقيم هذه الوحدات بحسب نموذجها الارتكازي والنبري هو :

س ب	س ب -	س ب	س ب -
٢	٣	٢	٣

(وهي قيم الطويل) .

ومع أن (ب - -) قد تحولت إلى (ب - ب) و (ب - - -) قد تحولت إلى (ب - ب -) فإن ذلك لم يهدم الإيقاع لأن الكم الزمني لكل من (ب - -) و (ب - ب) هو زمنان موسيقيان . والكم الزمني لكل من (ب - - -) و (ب - ب -) هو ثلاثة أزمنة موسيقية . ومرد ذلك إلى حركية الارتكاز الشعري والنبر اللغوي اللذين يتوزعان على نهايات مد صوتية حيناً ، أو باتجاه أفقي متموج حيناً آخر، أو إلى الصوت الذي يدخل في تشكل النوى الزمنية الفاعلة .

أو البناء المقطعي الفاعل (جهر - همس - شدة - رخاوة ، لين - صفير - تكرار . . . إلخ) أو إلى عمليات التعويض التي نقوم بها أثناء الانشاد . وكل ذلك عناصر إيقاعية أساسية تسهم في إغناء البنية الإيقاعية وتؤكد بطريقة ما أن تقصير مقطع طويل هو في عمل الفنان الخلاق زيادة لا نقص .

وهناك عناصر إيقاعية خليقة أن تكون موضع اهتمام القارئ وبخاصة التناقض أو التضاد الذي يتردد بوضوح في أبيات المتنبي . ومن حق هذا التردد أن يكون له معنى ، ولو كان غامضاً . وبعبارة ثانية إن أسئلة كثيرة تشحذ الذهن في مجال الإيقاع . كيف الحّ المتنبي على فكرة التضاد ؟ كيف كانت فكرة التضاد في الإيقاع ذات أهمية خاصة ؟ أليس دوران فكرة التضاد في الذهن أو تداعيها دليلاً على أن لها علاقة بتشكيل الإيقاع وتوجيهه . أليست هذه العلاقة مصدر الانتباه إلى ما نزعمه من تساوي الأزمان الموسيقية في الوحدات المتناظرة ؟ ومادام التضاد قفز إلى ذهن المتنبي واسترجعه في أبياته غير مرة فلا بد أن يكون له مغزى . ولابد أن يبحث هذا المغزى في ضوء التحولات الإيقاعية التي خلقها المتنبي أو اتخذها رموزاً لمعانيه . وهذه الناحية مهمة في منهج الدراسة ، فالصورة التي تعلق بذهن الشاعر يعنيه أمرها بوجه من الوجوه ، وهي تشير - بطريقة ما - إلى أهدافه أو مخاوفه .

ومن الممكن أن نقول إننا نواجه في أبيات المتنبي إيقاعاً أبعد من المؤثرات الصوتية على أهميتها . إيقاعاً يضعه المتنبي في مدار جديد ليصبح من عناصر لهجته . الإيقاع العميق والرئيس - في هذه الأبيات - هو إيقاع الحزن الصديق الذي ترسم حدوده علاقات (التضاد أو التناقض) . فالكلمة تحرض الكلمة ، والصورة تحرض الصورة ، وبموجب علاقة (التضاد) هذه لا يعود كل منها إلا تجلياً للآخر ، يعني ذلك أن الإيقاع لغة كل شيء فيها يبدو رمزاً ، كل شيء فيها هو ذاته وشيء آخر ، فالكلمات والصور متباينة متماهية ، مؤتلفة مختلفة ، تولد وتنمو ، تذهب وتجيء ، تخمد وتلتهب .

أتناول من صور الأبيات ، مثلاً :

ومن نكد الدنيا على الحر أن يرى عدواً له ما من صداقته بد

وأشير إلى تناقض العدو ، وصداقة الحر له تناقضات عديدة ، العدو تعبير عن البعد الآخر ، عن الضوء الآخر . وحين تتعمق في نفسك تكتشف أنك أمام إضافة لكنها غير مألوفة ، غرابة تضيف إلى النفس بعداً لم يكن معروفاً من قبل ، وسرعان ما تدخلها في مفترق : بين جاذبية تشدها إلى الصديق - العادة - وجاذبية تخرق العادة

وتشدك إلى الغرابة (العدو) إلى الحزن الصديق ، وكل غرابة محيرة ، وقد تكون متعبة ، غير أن الصداقة المألوفة حجر يلقي في ينبوع حياتك ، والعداوة عمق يضاف إلى هذا الينبوع .

صداقة العدو علامة على التغير ، وهي تتكون في حركة إبداع تهدم حدود الصداقة المألوفة إلى صداقة غير محددة وغير نهائية ، في العلاقة بين هذين الحدين تصبح صداقة العدو عزاء الصداقة المفقودة وحنينها . وتصبح الصداقة المألوفة مستقبل العداوة ، رعبها وموتها ، هكذا يبني المتنبي الاحتمال ويهدمه ليبنيه ويهدمه . هكذا تفرغ كل كلمة من شحنتها القديمة ، وتنسل من نسيجها القديم لتملأ بشحنة جديدة ولتخاط في نسيج جديد ، لتصبح لغة ثانية لا عهد لنا بها ، هكذا يهبط المتنبي إلى جذور اللغة يفجر طاقاتها الكامنة التي لا تنتهي في إيقاعات لا تنتهي . الكلمة غيرها في معجم العادة ، تغيرت وتغيرت علاقاتها بما قبلها وبما بعدها ، وتغيرت دلالاتها : إنها صارت لغة جديدة .

التناقض بين العداوة وصداقتها هو ما يشكل النفس الفاجع في وجدان المتنبي . هذا التناقض شهادة على الحياة لا معها ، وإذ يشكك المتنبي في أن الحياة لا تستحق تعب الإنسان من أجلها ، فإن شكه يتضمن الرغبة في تخليصها من التناقض وكيف يزول التناقض - أي هل يمكن محو الألم - ؟ كيف يمكن الاستمرار في حياة لا تختلج إلا بكل ما يناقض الحياة ؟ ربما بالنسبة لمن تشبث بظاهر العالم ، ويبقى على دروب الدنيا القريبة المباشرة . غير أن المتنبي يتغلغل في دروب بعيدة مجهولة . يعيش في قرارة العالم وعمقه ، وصداقة العدو هو صعود العمق والبعيد والمجهول لكي يصير شكلاً على الأرض . هو تجسيد الحياة الغائبة التي يصعب تحقيقها ، الحياة التي تظل حلماً بعيد المنال .

لابد إذن من الهبوط إلى القرار والعمق ، لابد من صداقة العدو . صداقة العدو هنا ضرورة وجود ، حتى لكأن حياة المتنبي وصلت إلى حد لم يعد بإمكانها أن تتجاوز العدو أو حتى لكأن حياته قد انتهت ، وبصداقة العدو تنتقل إلى الفعل من جديد ، تنتقل من النهاية إلى اللانهاية .

مثل ذلك الصورة في البيت الثاني :

بقلبي وإن لم أرَ منها ملالة وبي عن غوايتها وإن وصلت صدّ

يقوم الصراع الداخلي بين :

- الملل من الدنيا / والظمأ إليها .
- وصل الغوالي / والصد عنها .

والمتنبي من خلال هذا التناقض أو التضاد يصور حنينه إلى الغياب إلى المجهول إلى هذا الظمأ والصد . فالظمأ من أجل الحقيقة أو الصد عنها أعمق ما يضيئها . وبه يتحقق ما كان تصوراً ويتجسد ما كان ممكناً ، ويولد الإنسان من ذاته ويدخل في تكوين العالم ، ففي نسيجه الكوني . الحياة الأليفة - التكرار تنقلب إلى ظمأ يروي وإلى صد يصل . لا يعود هناك غير الري والوصل ، غير الولادة المستمرة .

الظمأ والصد هنا مخاض الحياة . ذروة تبدأ بها حياة أجمل وأغنى ، المتنبي يكسر باب السجن (باب الحياة / الملل / التكرار) الذي يتفتت الحر ضمن جدرانه ، ويفتح له أبواب التجدد . هذا الإتجاه إلى الظمأ أو الصد هو ردة فعل ضد يباس الحياة ، وتفجير لأرض العالم المعتمة . الظمأ والصد حياة المتنبي : حرق عتمة الحياة ومزق وصل غوانيها ، وصيرهما (ظمأ) و (صداً) .

الحزن والبكاء مكان الراحة الأخير ، الصديقان الأخيران ، مأوى الحلم . الحزن ينقيه يجعله أكثر صفاء والبكاء يجعله أكثر اتساعاً وعمقاً يخلق بهما عالماً آخر ، فإذا اتخذ المتنبي الحزن والبكاء خليلين أصبح إلى الأبد حاضراً في الكون . إنهما فضاء الكشف . غير أن الحزن والبكاء لا يوصلانه إلا إلى مزيد من الحاجة إليهما ، وهذا مما يدفعه باستمرار إلى أن يجدد صداقته معهما لكي يظل حاضراً أبداً ، متهيئاً لكي يتابع سيره في طريق الكشف . لذلك يبدو الحزن والبكاء مغمورين بما لا يحدد ، وما ينقلانه ليس فيهما بل هو فيما يختبئ وراءهما ، فكأنهما ، بشكل مفارق ، يعبران عما لا يقدران أن يعبرا عنه .

لهذا لا يعرف المتنبي التوقف عند الأبعاد المعروفة وإنما يخلق باستمرار مسافات

جديدة ، مالئاً عينيه بشهوة البعد ، شهوة امتلاك الاعماق والاعالي ، يغسل بدموعه وأحزانه الصديقة ، الكثير من عفن الدروب والأشياء والكلمات ، ومن هنا يعيش المتنبي ويكتب مأخوذاً بالدمع يريد أن يكون نفسه وغيره . أن تكون جفونه خداً لعيني كل باكية ، يريد أن يكون الزمان ، والأبدية ، في آن .

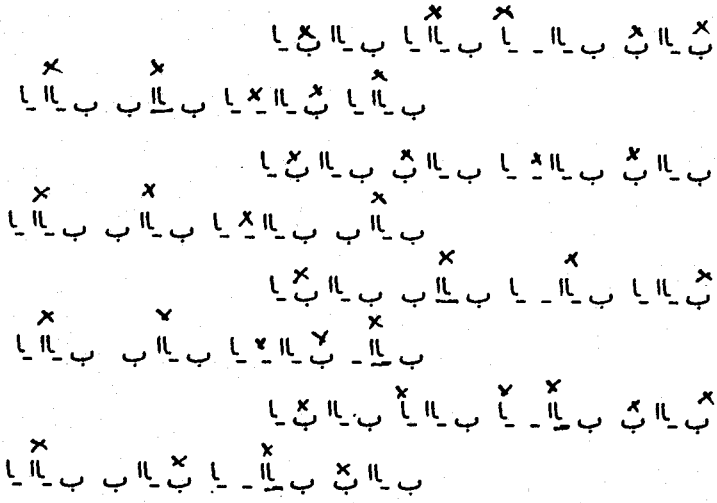
هاجس الدمع هاجس تحول . والتحول يفترض الذروة والهاوية : كل ذروة جزء من الهاوية وامتداد لها . وكل هاوية جزء من الذروة وامتداد لها . والمتنبي كباحث عن هذا التحول يبقى دائماً قبله ولا يستطيع أن يبلغه . ومن هنا هذه الحسرة الخانقة ، وهذه الدموع التي لا تخلو جفونه منها ، حتى لكأن جفونه خد لكل باكية في الدنيا ، إنها حسرة خلاق ودموع نبي ، يسير إلى مستقبل يعرف أنه لن يدركه . كأنما يشير إلى شيء يملكه ، يطلع من عينيه وأعماقه ، إلا أنه يظل بعيداً . ومن هنا يحدث أن يبدو المتنبي غامضاً متناقضاً تتناقض في كلماته ومشاعره القريب والبعيد ، المرئي واللامرئي ، الفرح والحزن ، المعلوم والمجهول ، الهداية والضلال ، الطمأنينة والضياع ، الماء والنار . . حتى ليخيل للكثيرين أن قصائده كأمواج البحر يمحو بعضها بعضها الآخر .

- ٣ -

بهذا الأفق نستطيع أن نقول إن الإيقاع ليس وعاء أو ثوباً ، وليس قشرة أو ناقلاً، ليس شكلاً منتهياً وكاملاً . فالإيقاع لا صيغة نهائية له ، يولد باستمرار ، ويتحدد إلى ما لا نهاية ، يقيم علاقات جديدة بين الإنسان والأشياء ، بين الأشياء والاشياء ، بين الكلمة والكلمة ، هو إشارة ولمح لا ترجمة أو تصوير . هو رمز لا شرح . إنه البحث الذي يظل بحثاً . يقول المتنبي :

وما شرقي بالماء إلا تذكراً ... لماء به أهل الحبيب نزول
يحرّمه لمع الاسنّة فوقه ... فليس لظمآن إليه وصول
أما في النجوم السائرات وغيرها ... لعيني على ضوء الصباح دليل ؟
ألم يرَ هذا الليل عينيك رؤيتي ... فتظهر فيه رقة ونحول ؟

إذا قـرأنا هذه الأبيـات في ضـوء تشكلهـا المقطعي · وفي ضـوء توزع (النبـر اللغوي) و (الارتكاز الشعري) على هذه المقاطع :



فإننا نلاحظ أن اجتماع الطول - طول المقاطع - والنبر في البيت (-X) في كلمات مشحونة داخل سياقها بالاسى والحيرة (مـاء - أهل الحبيب نزول) حالة من اللاكلام تلبس (شرق المتنبي بالماء) في جميع أبعاده وتختزن جميع الإشارات · يقيم المتنبي بينه وبين هذا التشكل الإيقاعي خطوطاً وأشكالاً تتيح له أن يرى الحركة العميقة وراء شرق الماء ، ويضعنا دائماً أمام بعيد مجهول يظل دائماً مهما قرب ، بعيداً مجهولاً ، ثم أن وقوع النبر اللغوي بعد ذلك على أربعة مقاطع طويلة متتالية (وليس - لظمآن - إليـه - وصـول) (ب ـX ب / ب ـX ـ / ب ـX ـ ب / ب ـX ـ) نمو في رحـيل المتنبي نحـو المجـهـول إلى الحـد الأقـصى حـيث تبطل فـاعليـة الكلام ، ويظل يتطلع باستمرار إلى هذا المجهول ، وكلما ظن أنه اقترب به من الري ازداد ظمأ · وفي هذا ما يوضح كيف أن الطريق التي توصل إلى هذا المجهول محفوفة بالعذاب مليئة بالالام · ذلك أنها طريق طويلة ، وكلما خيل إليه أنه وصل يتبين له أنه ، على العكس ، لايزال بعيداً مما يزيد في الظمأ وشدة العطش إلى الوصول ، لكن دون توقف ودون يأس ·

وتوافق (النبر اللغوي) و (الارتكاز الشعري) عنصر أساس في توليد المعنى . ففي هذا التوافق الذي نراه في بعض التشكلات الايقاعية في البيت الثالث :

(النجوم - السائرات - لعيني - الصباح - دليل)

.... ب ـ ا ـ ـ ا ب ـ ا ب ....

ب ـ ا ـ ..... ب ـ ا ب ب ـ ا ـ ا

جانب شعوري لا نستطيع أن نهمله وإن كان غامضاً . هو أن المتنبي مسكون بالابعد والاغنى ، بالمجهول الذي لا يدرك تماماً ، والذي كلما انكشف منه شيء بدا كأنه يدفعنا إلى مزيد من الكشف . وكأنه يريد من هذا التشكل الإيقاعي أن يذهب إلى الاقاصي ، ومن أجل ذلك يخلق صوراً تحيا في الحلم وعالم اللاوعي ، وتتخطى العالم المألوف إلى ما وراءه حتى لكأن النجوم السائرات وغيرها ، لكأن الكون نوع من التجربة ، كأنه رغبة ذاتية .

وأصوات (المد واللين) عنصر هام في التشكيل الايقاعي . وهذا التشكل يتحدد بأشياء كثيرة منها النغمة المميزة لكل صوت من هذه الأصوات ، وغنى الصوت بالنغمات الثانوية والاحساس الحركي المصاحب للنطق بالصوت ، وكثيراً ما يكون هذا التشكل غامضاً ، وهذا هو عنوان أهميته .

الذي يمكن أن تمنحه هذه المكونات الصوتية وثيق الصلة بنشاط اللغة والمعنى ، وكل اتجاه يرمي إلى إغفال هذا المنحى ينبغي ألا يعد بسهولة جزءاً من حركة المعنى ونشاط الشعر ، ذلك أن المكون الصوتي لا ينفصل بحال عن الإمكانات المتعددة والتقاطعات المستمرة التي ينطوي عليها السياق . وبعبارة ثانية : إن أصوات المد واللين لا يمكن أن تدرك منفصلة عن حدة المعنى وقوته ونشاط السياق وكثافته وتعقيده . فأصوات المد في هذه الأبيات تعدل من البنية الإيقاعية الأخيرة من كل بيت (ب ـ ـ ـ ـ) لتخلق وحدة إيقاعية جديدة (ب ـ ـ) لا تنفصل عن حزن المتنبي وهمومه البعيدة وآماله النائية .

وفي تردد هذه الوحدة الإيقاعية (ب ـ ا ـ) كذلك جانب شعوري لا نستطيع أن

نتجاهله هو أن المتنبي كان يحاول أن يرتد إلى أعماقه ، وأن يستشعر على الدوام القرب من هذا المجهول البعيد الذي يتطلع إليه باستمرار ويشير إلى تكرر محاولة الاتصال به ، ويومئ - من وجه ما - إلى كل ما أهم المتنبي وأقلقه وأحزنه ، وكأن هذا التكرار يصور قلق الشاعر المفرط ، كما يصور أيضاً دعوته الملحة لهذا القلق الصديق بالبقاء فلا يزول .

ثم أن التحليل الجمالي (للادغام) ذو مطالب أخرى يجب ألا تهمل . والذي يدرس الإيقاع ، ويجعل التحليل الجمالي همه يجد نفسه مضطراً إلى العناية بأمر الادغام ذلك أن التعمق في قراءته وفهمه يعطي له دلالات ثرية تجعل وجوده هاماً ومفيداً في فهم الايقاع وفي توضيح أمور الشعر الصعبة . فالادغام من قول المتنبي (تذكراً ، يحرمه ، الاسنة) غامض صعب ، ولا يمكن أن يبحث بمعزل عن التشكل الايقاعي الذي يخلقه ، وحينما نقرأ (تذكراً - يحرمه - الاسنة) في سياقها - وبغض النظر عن الدلالات الظاهرة المحددة نجد أن الادغام تعبير غني يدخل في سياقات متعددة بعيدة ، وأن التوتر الصوتي الذي يشيعه يدخل في علاقات مختلفة ، ولكنها في وجدان المتنبي متقاربة متداخلة توحي لذلك بغموض الادغام وقوته . ومن الضروري أن تلاحظ ما بين هذا الادغام ومحاولات المتنبي الاتصال بالمجهول عبر العذاب من تفاعل ، فالادغام هنا نوع من التنقيب والحفر في أعماق الذات . إنه امتداد لكيان المتنبي وكشف عن عالمه الخفي ، وعن جنونه في محاولات اتصاله بهذا البعيد الغني المجهول ، عن ضياعه وتيهه ، إنه نوع من السير في أرض غامضة نحو أخرى مجهولة ، إن الإيقاع ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان .

الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الاذن وحدها وإنما يفهمها قبل الاذن والحواس ، الوعي الحاضر والغائب . لهذه اللغة علاقة ثنائية بالاجواء الشعرية تستحضر الاجواء والاجواء تبعثها . هذا يعني ، بالتالي ، أن الإيقاع ليس مجرد تكرار لأصوات وأوزان تكراراً يتناوب تناوباً معيناً :

فعولن مفاعلين فعولن مفاعلن أو مستفعلن فاعلن
مستفعلن فاعلن أو مستفعلن مستفعلن ... إلخ

وليس عدداً من المقاطع ، اثني عشرية مزدوجة أو خماسية مفردة ، وليس قوافي تتكرر بعد مسافة صوتية معينة لتشكل قراراً . هذه كلها عناصر إيقاعية ولكنها جزء من كل واسع ملون متنوع . فضلاً عن أنها بشكلها المنظم المعروف صارت لغة مستنفدة لا تقول جديداً .

الإيقاع لغة ، بل هو سابق على اللغة المصطلح على تسميتها كذلك ، إنه ما قبل الاصطلاحات ، كان الإنسان القديم يحدث أصواتاً متصاعدة ليعبر عن اقتراب خطر أو كان صوت الساحر مثلاً يتعالى ويتسارع ليعلن عن ظهور ، روح عنيفة أو شريرة ، ويهدأ ويتموج ليعلن ذهابها أو هدوء غضبها ، رقص الحرب إيقاع خاص ، لغة معبرة . والإيقاع لا يقتصر على الصوت ، إنه النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤشر ما (صوتي أو شكلي) أو جو ما (حسي ، فكري ، سحري ، روحي) ، وهو كذلك صيغة للعلاقات (التناغم ، التعارض ، التوازي ، التداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية) .

- ٤ -

يقول أبو فراس الحمداني :

أقول وقد ناحت بقربي حمامة ... أيا جارتا هل تشعرين بحالي؟
معاذ الهوى ما ذقتِ طارقة النوى ... ولا خطرت منك الهموم ببال
أتحمل محزون الفؤاد قوادم ... على غصن نائي المسافة عال
أيا جارتا ما أنصف الدهر بيننا ... تعالي أقاسمك الهموم تعالي
تعالي تري روحاً لديَّ ضعيفة ... تردَد في جسمٍ ، يعذب بال
أيضحك مأسور وتبكي طليقة ... ويسكت محزون ويندب بال
لقد كنت أولى منك بالدمع مقلة ... ولكن دمعي في الحوادث غال

يكمن معيار قوة الإيقاع في هذه القصيدة وأصالته في اللامتوقع ، في تقطعه ،

في مفاجأة انبثاقه ، في الشرارة الانفعالية التي يحدثها ، وبسرعة زوالها ، ذلك أن الإيقاع الأكثر حيوية هو الاسرع زوالاً .

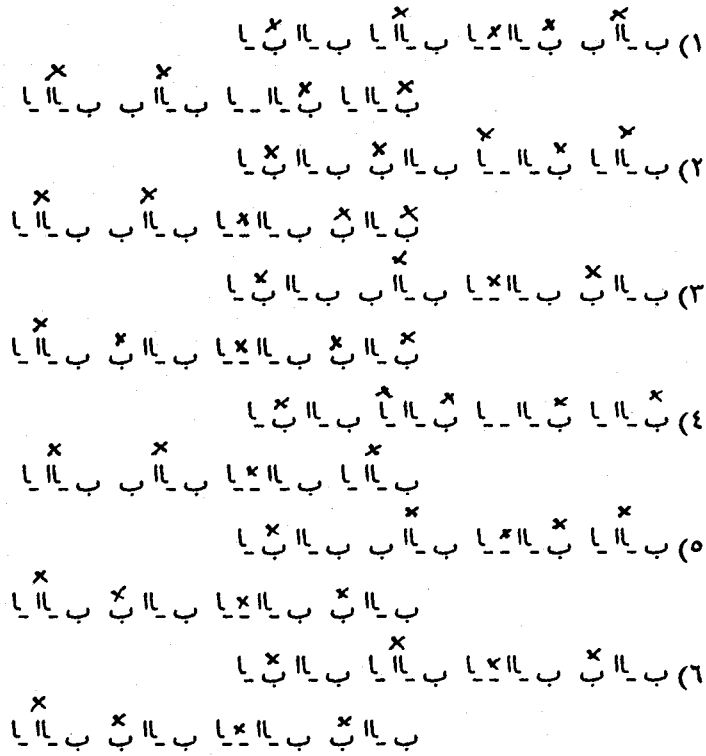
يصل أبو فراس في مناجاته الحمامة إلى الحد الأقصى - إلى الوحدة مع المجهول فتزول المفهومات الجامدة وينتهي كلامها ، ويصير قلبه قابلاً لكل صورة . وكأنه يعثر في هذه المناجاة على الأبدية ، فهو لم ينظر إلى الحمامة بوصفها جارة - كما يوهم ظاهر النص - أو ملجأ ، بل نظر إليها بوصفها حافزاً يدفعه إلى تحكيم قيوده التي تأسره وتجاوزها بطاقته المستعادة كلها .

هناك بالنسبة إلى أبي فراس تداخل وثيق بين مناجاته الحمامة وبكاء شبابه الضائع تتحقق بوساطته تطلعات أبي فراس العميقة ، ومن ثم نراه يبطل الشعور بأن هذه الحمامة غريبة أو معادية ، ويحدث قطيعة مع الواقع وأشيائه القائمة من أجل أن يحسن الغوص في داخله ، ويحسن استقصاء ما يضمره .

وتجربة أبي فراس ، بوصفها كذلك ، تجربة رموز وإشارات وتلويحات التشكلات الإيقاعية أو وحداتها الزمنية تقول أكثر مما يقول ظاهرها . وتتقاطع فيها أبعاد ودلالات يجسدها إيقاع يفرض التواصل معها ذوقياً أو حدسياً . فالإيقاع هنا لا يحمل أسرار المتخيل وحده ، وإنما يحمل كذلك أسرار الذات .

الخاصية الأساس في الإيقاع الشعري هنا هي خروجه عن الدلالات الموجهة التي أضفتها على مكونات الإيقاع قوانين مسبقة تقدمت الإيقاع . هكذا يكتب أبو فراس الغامض وما لم يكشف عنه من قبل . يخرج الصور الإيقاعية من ماضيها ومن طرق تشكيلها يدخلها في صور أخرى مضيفاً عليها إحساساً جديداً . الإيقاع هنا تغيير . إنه تجدد الوحدات الإيقاعية وتتابعاتها المقطعية من حيث أنها تجدد صورها وعلاقاتها ، ومن حيث أنها تنشئ علاقات جديدة بين الوحدة والوحدة وبين الوحدات والأشياء .

حدد مواطن النبر اللغوي والارتكاز الشعري في هذه الابيات ، فنحس أن توافق النبر اللغوي مع الارتكاز الشعري أو تنافرهما يخلق إيقاعاً لم يتعين ولم يتحدد . ليست له هوية جاهزة . إيقاعاً ستبدو هويته أنها على العكس في مجئ دائم .



فـفي البـيت الأول يتـفق النبـر اللغـوي مع الارتكاز الشـعـري في أربعـة مـواطن ويتنافران في خـمسـة مواطن يقترن فيـها النبر اللغوي بالمقطع القصـير · وفي البيت الثاني يتفق النبر اللغوي مع الارتكاز الشعري في أربعة مواطن ويتنافران في ستة مـواطن · وفي البـيت الثـالث يتـفق النبر اللغـوي مع الارتكاز الشـعـري في مـوطنين ويتنافران في سبعة مـواطن · وفي البيت الرابع يتفق النبر اللغوي مع الارتكاز الشعري في أربعـة مواطن ويتنافران في خمسة مواطن · وفي البيت الخامس يتفقان في ثلاثة مواطن ويتنافران في ستة مواطن · وفي البيت السادس يتفقان في موطنين ويتنافران في ستـة مـواطن · وفي البيت السـابع يتـفـقـان في ستـة مـواطن ويتنافـران في أربعـة مواطن ·

والسؤال هنا · مـاذا يعني هذا التوافق وهذا التنافر ؟ وما قيمتهما ؟ ألا تلاحظ أن التنافر يبلغ مداه الأقصى في الأبيات (الثالث والخامس والسادس) :

- أتحمل محزون الفؤاد قوادم على غصن نائي المسافة عال
- تعالي تري روحاً لدي ضعيفة تردّد في جسم ، يعذب ، بال
- أيضحك مأسور وتبكي طليقة ويسكت محزون ويندب سال

وهي الأبيات التي يبلغ فيها أبو فراس ذروة أحزانه وآلامه ، ويصل فيها بكاؤه شبابه الضائع مداه الأقصى أيضاً ، حتى لكأن هذه الأبيات غربة داخل النص الشعري . وهي بوصفها غربة تمارس نظاماً آخر للرؤية والإيقاع . هكذا يتوجه إلينا الإيقاع طالعاً من مجهول يستلزم قراءته بعين القلب لا في أفق المعلوم ، بل في أفق المجهول .

إن هذا التنافر يتيح التواصل مع الاحزان الدفينة التي لم يسمها أبو فراس - مع الغيب . واستقصاء هذا الغيب هو تحرك أبي فراس الدائم في المسافة التي لا ينتهي غموضها . أي التي لا تنتهي أحزانها .

وتوافق النبر اللغوي مع الارتكاز الشعري يشير بطريقة ما إلى هذه الأحزان التي لا تنتهي فهذا التوافق الذي يقترن غالباً بالمقطع الطويل الممدود يؤسس العلاقات مع المجهول أو مع ما نسميه بالباطن الخفي . فأصوات المد تمنح أبا فراس فرصة أطول يستطيع معها أن يتأمل بعمق أحزانه وآلامه التي لا تنتهي بحيث يصبح شبيهاً بكيان أثيري - مادة انخطاف وإشراق - لا حاجز بينه وبين المجهول أو « الحياة الحقيقية الغائبة » . ويزداد إدراكنا لمعنى أصوات المدحين نتأمل الوحدة الإيقاعية الأخيرة (الضرب) حين تتحول (ب ---) إلى (ب --) ولا يهمنا هنا أن نقول إن كمهما الزمني واحد بفضل صول المقطع الممدود واقترانه بالنبر والارتكاز معاً (ب-ا ا $^{x}_{L}$) وإنما الأهم هو أن هذه الوحدة المتشكلة (ب-ا ا $^{x}_{L}$) تردنا إلى عملية الخلق الإيقاعي التي خلقتها تجربة أبي فراس الحمداني بمعزل عن كل ظاهر أو معلوم أو مسبق في مغامرة السؤال والبحث عن المجهول مغامرة البحث عن غائب يعرف أبو فراس أنه يظل غائباً وربما نجد في القافية التي تشكل أصوات المد فيها عنصراً أساساً ما يفسر اهتمام أبي فراس بالبحث عن المكونات الصوتية التي تتيح له التواصل مع المجهول والسر والغيب . فهو يناجي الحمامة ويبكي في حالة من الحصار والاسر ، مأخوذاً بهذه المناجاة ينسج بدءاً منها أملاً بما يفتح له أفقاً يهدم الحصار الذي يطوقه ، ويكسر القيود

التي يرسف بها . ومن هنا تبدو القافية المتكررة (-ا ا ^{x}- ^{L}) التي تلح على عقل أبي فراس وعلى وجدانه - والتي تشكل أصوات المد فيها عنصراً أساساً - إضاءة فريدة لأحزان أبي فراس التي لا تنتهي ، ولأحاسيسه العميقة بالناي والبعد والانفصال التي لا تنتهي أيضاً .

والصياغة ، التي توجه الإيقاع ، يرفعها أبو فراس إلى مستوى الاسطورة .

فالنداء المتكرر (أيا جارتا هل تشعرين بحالي ، أيا جارتا ما أنصف الدهر بيننا) .

والاستفهام المتكرر (هل تشعرين بحالي - أتحمل محزون الفؤاد قوادم - أيضحك مأسور وتبكي طليقة - ويسكت محزون - ويندب سال -) .

والنفي المتكرر (معاذ الهوى ما ذقت طارقة النوى - ولا خطرت منك الهموم ببال - ما أنصف الدهر بيننا) .

والأمر المتكرر (تعالي أقاسمك الهموم تعالي . تعالي تري روحاً لدي ضعيفة) .

هذه الكتابة كلها تدعونا لكي نفهمها بحركة الاحشاء ونبضات القلب . كما لو أن علينا أن نتماهى معها كما نتماهى مع طفولتنا ولا شعورنا . وهل تستطيع وأنت تقرأ هذه الكتابة أن تحبس دموعك أو تتحكم في نبضات قلبك ، إنها تكشف عن أعماق الذات وأسرار الوجود . وهي كتابة تمتلئ - كما تلاحظ - بالتغيرات المفاجئة والتوترات المتضادة والإيقاعات المتحولة . وكأن أبا فراس يكتب في الحلم . ولهذا يبدو قلقاً وعذاباً وتساؤلاً . ويبدو توقاً إلى الحرية لحظة يبدو قابضاً على قيوده متمسكاً بها كمن لا يريد أن يحطم قيوده أبداً . وتبدو الصياغة أو الكلمات كأنها في عالم طفولة موعودة تحاور نفسها ونشعر فيما نقرؤها أن المسافة أو الفروق بين الواقع والغيب تلغي أو تمحي أو تزول حتى لكأن أبا فراس يقول لنا عن طريق هذه الصياغة إن الحقيقة شوق . ولا وجود لها إلا في هذا الغامض البعيد . أعني في الشعر . ويتيح لنا هذا النداء القريب (أيا جارتا) الذي هو همس أو أدنى إلى الهمس ، ومجئ الاستفهام والنفي والأمر بعده ، أن نتصور العلاقة الأكثر جمالاً بين أبي فراس والحمامة ، أو الآخر، ذلك أن التساؤل والنفي والأمر بعد النداء نمو في هذا النداء الذي لا يخلو من الهم والحزن والضعف والشحوب ، والاحساس بالاسر والبعد والنأي . وبعبارة ثانية ، نمو في هذه المواقف الأكثر قدرة على كشف الذات لذاتها وعلى أن تكشف لها بعدها الأخرى .

وأبو فراس في حاجة إلى هذا البعد الآخر لا لكي يتآخى معه ويتماثل ويتماهى وحسب ، وإنما لكي ينفرد أيضاً بأحاسيسه وأحزانه وهمومه ، البعد الآخر - الحمامة - هو الذي يوضح له ذاته ويؤالفه معها :

وهذا النداء والاستفهام والأمر الذي لا يخلو من الضعف هو الذي يتيح لأبي فراس هذه اللقاءات ويعيد خلق الحمامة باستمرار في وحدة إنسانية كونية . لكنه لا يقع إلا على الخيبة ولا ينال من سعيه غير الخيبة وغير فشله الخاص . فالهاوية التي يبدو وراءها المجهول - اللامتناهي لن تردم . ومن هنا يجيء قوله :

(أيضحك مأسور وتبكي طليقة
ويسكت محزون ويندب سال)

بأن الآلام هي المبدأ الوحيد للحقيقة . لكن هل عند الإنسان برهان آخر أعمق وأجمل ؟ .

يقول الشريف الرضي :

يا ظبية البان ترعى في خمائله
ليهنك اليوم أن القلب مرعاك
الماء عندك مبذول لشاربه
وليس برويك إلا مدمعي الباكي
هبت لنا من رياح الغور رائحة
بعد الرقاد عرفناها بريّاك
ثم انثنينا إذا ما هزنا طربٌ
على الرّحال تعللنا بذكراك
وعدٌ لعينيك عندي ما وفيت به
يا قرب ما كذبت عيني عيناك
أنت النعيم لقلبي والعذاب له
فما أمرك في قلبي وأحلاك

عندي رسائل شوقٍ لست أذكرها

لولا الرقيب لقد بلغتها فاك

من الصعب أن تحمل هذه الأبيات على ترجمة أو تفسير أو توضيح . فرؤياها الواسعة تضيق معها العبارة وصورها العفوية المشرقة القائمة على التخيل والتوهم حجاب يحول دون الاقتراب منها أو التحديق فيها . فلكل اسم فيها أسماء ، ولكل دلالة دلالات . والوصف فيها طبيعة ثانية أو تركيب آخر للطبيعة . يتضمن طاقة إيحائية هائلة بحيث تبدو الأشياء حية ، وتصير كلمات تقرأ وفعلاً يجري :

والإيقاع في هذه الابيات شفاف يقوم على البحث عن المطلق والتماهي معه ، فالشريف الرضي يأخذ بحر البسيط ، لكن (-- ب -/ - ب -) التي يتشكل منها هذا البحر تتخذ صوراً جديدة . (-- ب -) تتحول إلى (ب - ب -) . و (- ب -) تتحول إلى (ب ب -) وفي الضرب تتحول (- ب -) إلى (--) . ويؤكد هذا التحول أهمية هذه الوحدات ودلالاتها الخاصة في الابيات . كما أنه يعطي الأبيات تنوعاً في الإيقاع خارج الإيقاع الثابت أو الأساس .

والإيقاع في بعده الجمالي يضعنا في أفق ما لا ينتهي يدخل في لا نهاية الكلام أو التحدث مع الظبية ، ولا نهاية البكاء ، ولا نهاية العذاب ، ولا نهاية الشوق والانتظار الإيقاعي ينحني ، يتماوج ، يتشابك ، يلبس الشوق والقلق في جميع أبعاده ويختزن جميع الإشارات كأنه ستار علينا أن نخترقه لنرى حقاً ما وراءه أو هو باب يقود الناظر إلى ما وراءه . الغيب أو المجرد .

هناك السكتة الإيقاعية التي نشعر بها في منتصف كل شطر . أي بعد (- ب -) . وتشكل بتكرارها المنظم اللازمة الثابتة للقصيدة فتضبط إيقاعها وتعطيه مدلوله . وهي في قدرتها الإيقاعية تعوض عن الزمن الموسيقي ، فتمتد إلى الوحدة الأخيرة (الضرب) التي سقطت منها المزدوجة (ب -) .

وكأن السكتات الموسيقية قواف داخلية يتكرر فيها كل شيء ويبدأ بشكل لامتناه . الظبية التي يتحدث إليها الشريف الرضي أو يخاطبها هي الظبية نفسها التي ترعى في قلبه ويسقيها من مدامعه الباكية . وهي الظبية نفسها التي تعبق رياح

الغور برياها ، والبعد الابتهالي (التعلل بذكراها) في رحلة الشاعر . والتعلل ترنيم وإيقاع يتكرر إلى ما لا نهاية .

إيقاع الظبية هذا سوف يتكرر في كل بيت عندما تتم المكاشفة بين عينيه وعينيها ، أو عندما يستشف أبعادها ودلالاتها في قوله :

أنت النعيم لقلبي والعذاب له فما أمرك في قلبي وأحلاك

وهو أكثر الإيقاعات إيلاماً واستعصاء على الفهم ومقاربة من المطلق ومعرفته . حتى إنه ليتعذر الدخول إلى عالم الشريف الرضي هنا . عن طريق عبارته ، فالإشارة لا العبارة هي المدخل الرئيسي .

يعني ذلك أن سر الإيقاع هنا يتمثل في أن كل شيء في القصيدة يبدو رمزاً . كل شيء فيها هو ذاته وشيء آخر ؟ الحبيبة مثلاً هي نفسها ، وهي الظبية وهي النعيم والشقاء . . . إنها صورة الكون وتجلياته . إنها متماهية متباينة ، مؤتلفة مختلفة ، يتجلى فيها ما لا يقال وما لا يوصف ، وما تتعذر الاحاطة به .

يقودنا الكلام على الإيقاع . إلى الصورة ، وتحيلنا الصورة في هذه الأبيات إلى الدلالة العميقة في تجربة الشريف الرضي . فصورة (القلب مرعاك) تكشف عن شوق الشريف الرضي إلى البعيد الذي يظل بعيداً والمجهول الذي يظل مجهولاً . غير أن المقاربة بين القلب والمرعى في هذه الصورة لا تعني زيادة في جلاء المحبوب (الظبية) . ولا تعني نقله من حالة غياب إلى حالة حضور ، بل تعني تخفيفاً من شدة ظهوره لتمكن رؤيته . أو لنقل ، بعبارة ثانية ، إن صورة (القلب مرعاك) هي تقريب البعيد الذي يبقى (الظبية) أو المحبوب بعيداً . فليس القرب أن يكون قلب الشاعر مرعى لمحبوبته ، بل هو كذلك في البعد . وليس القلب إذن إلا عتبة لما هو أقصى منه . الغيب . . . ففي ذروة احتضان الظبية (المحبوب) بحركة القلب وأناته الموجعة ، يجد الشريف الرضي أن ظمأه إلى احتضان الظبية (المحبوب) قد اشتد . قلب الشريف الرضي حركة من اللامتناهيات واحتواؤه للمحبوب يكشف لنا عن البعد والظمأ أكثر مما يكشف لنا عن القرب والارتواء .

المرعى هو ما يتجاوز القلب ، لكنه في الوقت نفسه ، هو ما يحتضنه ، ويحيط به ، ويحركه ، إنه الأفق الذي لا يتحقق وجوده إلا في السير نحوه . وفيما يسير يقترب المحبوب (الظبية) لكنه يقترب لكي يبدو أكثر بعداً .

لا يوقظ القلب ويحركه ويدفعه إلى تجاوز حدوده إلا شبيهه . والشبه الذي يجمع بين القلب والمرعي إنما هو المجهول الذي يظل مجهولاً ، والبعد الذي يثير شوقنا ويفلت دائماً من إدراكنا . فالوحدة لا تتم بين القلب والمرعى ، بين الشبه والشبيه ، وإنما تتم بين القلب وما يتجاوزه ، بين المحدود وغير المحدود ، بين الواضح والخفي الذي يبقى خفياً . لا يتحد القلب إلا بالمجهول الذي يبقى مجهولاً .

أن تكتشف المجهول أو ما لا يحد هو أن تكشف في المرعى ما يشبه القلب . الدهش والحيرة والتغير واللامحدود . وكأن القلب لا يحقق أهدافه وأمنياته إلا عبر ضياعه وفنائه ، وكأن المحبوب (الظبية) لا يقيم إلا في المكان الذي يهجره .

في هذا الضوء تتجه الصورة المجازية في البيت الثاني (وليس يرويك إلا مدمعي الباكي) نحو أعماق أكثر اتساعاً فهي تتيح لنا ، لا أن نكشف ما لا نعرفه عن دموع الشريف الرضي وحسب ، وإنما أن نعيد تكوين ما نعرفه عن هذه الدموع ، بحيث نربطها بحركة اللامعروف وبما لا نهاية له . وفي هذا المستوى تكون الصورة المجازية معرفة . لذلك لابد من تجاوز الدموع القريبة الظاهرة وهدمها . يجب أن نخلق فيها قدرة على الارتواء تتطابق مع أفق ارتواء الشاعر وتخطف المحبوب (الظبية) وتنقله إلى اللامنتهي . هذه الدموع الجديدة هي دموع المجاز . والشريف الرضي ، بهذه الدموع ، يتيح لما هو قائم في مكان آخر ، في الغيب أو الباطن ، فيضع اللامنتهي في المنتهي . الدموع المجهولة في الدموع المعلومة الظاهرة . والدموع البعيدة في الدموع القريبة .

وهذه الدموع المجهولة ليست نقطة تبلغها الظبية (المحبوب) وينتهي عندها ظمؤها أو تزول شدة عطشها ، إنها على العكس دموع حارة قلقة غامضة كلما كشفنا منها شيئاً ازدادت الأشياء التي تتطلب الكشف ، فلا يمكن الارتواء بشكل نهائي .

يقودنا هذا كذلك إلى أن الصورة المجازية من قول الشريف الرضي : (يا قرب ما كذبت عيني عيناك) ليست جزءاً معزولاً في جملة أو تعبير ما . إنها أحداث

وأماكن ، وأفعال ورغبات . إنها تصلنا بالرمز والأسطورة . ذلك أنها ناشئة من المكاشفة والتجلي والمشاهدة بين عيني الشاعر وعيني محبوبته ، وهي لذلك مشحونة بالدهش والحلم والحيرة والبعد عن النفس وعن الوجود في آن ، فعينا المحبوبة تزيد الشريف الرضي - الرائي - ضياعاً وخيبة . وكلما تأملهما ازداد ضياعاً ودهشاً وحيرة .

ربما كان هذا مما دفع الشريف الرضي إلى ممارسة الاقاصي - إلى العمل على التخلي عن هويته ليتحول إلى الحبيبة وينصهر في انيتها . كل نبضة فيها تحمل نعيم الحب وعذابه ، حلاوته ومرارته ، وبكل جزيء في جسمه يتكلم الحبيب . هكذا يصبح الشريف الرضي كيان انخطاف وإشراق . وتشف المادة وتزول الحواجز بين الشريف الرضي (الرائي ، والمجهول . أو الحياة الحقيقية الغائبة) .

وعبر العلاقة مع هذا المجهول اللامرئي تبدو رسائل الشوق التي يخفيها الشريف الرضي أو لا يبوح بها ، الذات والآخر ، مجازاً وجداً مجازياً . ولا تعود ذات الشريف الرضي - هي التي تتكلم - بل الذات الكبرى الكونية الكامنة فيها . وإذن لا ذاتية في هذه اللحظة الإبداعية الكبرى بل الذات هي نفسها رسائل الشوق أو هي الموضوع من حيث إنها الآخر والكون أو من حيث إن « العالم الأكبر ينطوي فيها » .

مصادر البحث ومراجعه

- أبو ديب (كمال) : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨١ .
- أنيس (إبراهيم) : الأصوات اللغوية ، ط ٣ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٦١ .
- سلوم (تامر) : نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ، دار الحوار ، سوريا ، اللاذقية ، ١٩٨٣.
- عياد (شكري) : موسيقى الشعر العربي ، مشروع دراسة علمية ، دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٦٨ .
- الكاتب (محمد طارق) : موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية ، مطبعة مصلحة الموانئ العراقية ، البصرة ، ١٩٧١ .
- مندور (محمد) :
  - الشعر العربي ، غناؤه ، إنشاده ، وزنه ، مجلة كلية الآداب ، جامعة الإسكندرية ، ١٩٤٣ .
  - في الميزان الجديد ، ط ٣ ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة (د.ت) .
- النويهي (محمد) : قضية الشعر الجديد ، ط٢ ، مكتبة الخانجي ، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٧١ .