شعرية النسق الإيقاعي عند مصطفى الحدري[82]

براء عبدو أحمد* أنس بدوي**

(الإيداع: 25 آيار 2025 ، القبول: 6 آب 2025)

الملخص

كان للنسق الإيقاعي بأنواعه المتعددة دور بارز في تحديد ملامح شعرية القصيدة عند الشاعر مصطفى الحدري؛ ليس لأنه نسق يتجاوز الوزن العروضي بوصفه أحد أشكال الإيقاع، بل لأن ذلك النسق قد كشف عن كثير من المدلولات الجمالية – النفسية التي تحيط بشعرية الحدري، ولاسيما أن النسيج الإيقاعي كان على صلة جلية بالعناصر الفنية الأخرى، كالصورة المركبة والثنائيات الضدية والمفارقة والعدول والاختيار، وهذه الأمور مجتمعة أحالت على بنية درامية قائمة على الصراعات والتوترات النفسية غير المحدودة.

أضف إلى ذلك كله أن هذا النسق قد أضاء كثيراً من جوانب الصدام بين الشاعر والواقع المحيط المليء بالمفاسد والشرور، ثم إن الحرمان العاطفي لم يبتعد كثيراً عن التشكيلات الموسيقية الداخلية التي أظهرت لدى المتلقي الشرخ الكبير بين الشاعر والمرأة على غير منحى.

الكلمات المفتاحية: شعرية، نسق، الإيقاع، مصطفى الحدري.

[82] " ولد الشاعر الدكتور (مصطفى بن محمد حدري حبط) في 1945/2/5 في حي شعبي من أحياء حماة لأسرة فقيرة، وكان والده يعمل في صناعة الغُقُل (البرمان)، فكان الطفل مضطراً للعمل لمساعدة أهله، وعاش الحدري صدمات متعددة في حياته، ففقد شقيقاته الأربع نتيجة الجهل والفقر والمرض، ثم تعرض لصدمتين كبيرتين في حياته، كانت أولاهما عندما لم يتحقق حلمه بأن يصبح معيداً في الجامعة أو يوفد خارج القطر، والصدمة الثانية هي الفتنة الشعرية التي حاكها بعضهم عام 1972 بقصد الإساءة إليه واتهامه بالكفر والإلحاد.

حاز على درجة الدكتوراه بتقدير امتياز عن أطروحته (ابن سيده في جهوده النحوية والصرفية)، وقد وافته المنية باكراً إثر مضاعفات مرض السكري في المشفى العسكري بدمشق بتاريخ 27 /6 /1994 تاركاً العديد من الآثار المطبوعة والمخطوطة في تحقيق التراث والدراسات اللغوية شاعر غاضب متمرد، نظم النوعين: العمودي التقليدي وقصيدة التفعيلة، وتأثر بالتراث العربي. غلب على أغراضه الغزل والشوق إلى الوطن والخمريات الصوفية، اتجهت قصائده نحو الثورة على ملامح الفقر والجهل والتخلف جاعلاً من الذات الإنسانية مظهرًا حسيًا لهذه الملامح.

ينظر: السح، رضوان: ديوان الحدري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 6-7. وينظر الموقع الإلكتروني:

http://www.almoajam.org/lists/inner/7300 المأخوذ عن معجم البابطين لشعراء العربية.

*طالب ماجستير – قسم اللغة العربية – اختصاص الدراسات الأدبية – كلية الآداب – جامعة حماة

** أستاذ- قسم اللغة العربية- اختصاص النقد الأدبي – كلية الآداب – جامعة حماة

The Poetics of Rhythmic System in Mustafa AlHadri

Baraa Abdo Ahmed* Anas Badawi**

(Received: 25 May 2025, Accepted: 6 Augast 2025)

Abstract:

The rhythmic system, with its various types, played a prominent role in determining the poetic features of the poem by the poet Mustafa Al-Hadri; not only because it is a system that goes beyond the famous music of Al-Khalil, but also because that system revealed many of the aesthetic-psychological connotations that surround Al-Hadri's poetry, especially since the rhythmic texture was clearly related to other artistic elements, such as the composite image, antithetical pairs, paradox, deviation, and choice.

In addition to all of this, this style has illuminated many aspects of the clash between the poet and the surrounding reality, which is full of corruption and evil. Then, the emotional deprivation was not far from the internal musical formations that showed the recipient the great rift between the poet and the woman in an unrelated direction.

Keywords: Poetics, System, Rhythm, Mustafa Al-Hadri.

*Master's student – Department of Arabic Language – Specialization in Literary Studies – Faculty of Arts – University of Hama

**Professor – Department of Arabic Language – Specialization in Literary Criticism – Faculty of Arts – University of Hama

– المقدمة

لا يقتصر النسق الإيقاعي حقيقة على الموسيقا الخارجيّة، إذْ تجاوز الدرس النقديُّ منذ مرحلة طويلة الحديث عن تلك الموسيقا وراح يبحث عن محاور متعدّدة للموسيقا في النصّ الشعريّ؛ بما في ذلك النبر والموسيقا الداخلية والتنوع الموسيقي الناتج عن شعر التفعيلة

فالإيقاع الناتج عن الأصوات المقطعية والنبر ذو خصوصية ما قياساً على الموسيقا الخارجية و الموسيقا الداخلية، ومن ثم عمل ذلك الإيقاع على إنتاج دلالات نفسية و اجتماعية محددة، وكلّ ذلك ذو أهمّيّة في الكشف عن ملامح الشعريّة عند شاعر ما ، و جدير ذكره في هذه الآونة أن الشعرية لا تقتصر على الشعر فقط ولاحتى على الملامح الفنية الموسيقية الإيقاعية على وجه الدقة ، فظن بعض النقاد أن الشعرية أحد مكونات الشعر وهذا فهم خاطئ، فقد تكتمل عناصر الشعر ولا تتحقق فيه الشعرية، فماذا يعني ذلك ؟ لقد قصدوا بالشعرية ما نعبر عنه اليوم بالدهشة والتناسب والانسجام ومراعاة مقتضى الحال، أي ما يمكن أن يحدث تأثيرا مباشرا بالسامع، ونحن عامة نسمع شعرا فنعرض عنه ونقول هو شعر لا روح فيه (الروح هنا هي بمنزلة الشعرية).

و الجلي أنه لاوجود لمعايير للإيقاع ، وإن كان للوزن معايير ، فالوزن مرتبط بالموسيقا من منظور معياري ،وتعرّف الموسيقا بأنها توزيع الأصوات على الزمن بشكل متساو، في حين توزع الأصوات في الإيقاع على الزمن بشكل تقريبي، وعليه فالموسيقا أكثر انضباطا من الإيقاع)فيأتي الإيقاع معبّراً أو حاضناً للمحتوى الانفعالي الناتج عن الأصوات في فنّ الشعر على وجه الدقة ، وفي الانفعال الحادّ حزناً كان أم فرحاً أم غضباً أم غير ذلك يميل الناس–أكثرهم– إلى السرعة والحدّة في أصواتهم وتحرّكاتهم؛ يبدو ذلك عندما نشاهد طفلاً وهو يتلقّى الهديّة التي كان يحلم بها، أو عندما نشاهد امرأة تتلقّى نبأً مفجعاً، فكلاهُما يُظهِر انفعاله برفع الصوت، وكلاهما يتحرّك بسرعة وحدّة، وقد يأتيان بحركات أشبه بالرقص السريع، ولا ينفي ذلك أن بعض الناس يحاول أن يضبط نفسه عند الانفعال، وأن يعبّر عن انفعاله بهدوء ظاهري"[83].

وتكمن ملامح الشعريّة–من منظور الموسيقا– عند شاعر ما في أنّ" الإيقاع الشعري هو الحامل الأسلوبي الأوضح لتلك التأثيرات النفسية الانفعالية، فاللغة الشعرية هي لغة إيقاعية حسّيّة سمعيّة، تعيد تنظيم الانفعال النفسي على نحو سمعي منتظم أو متواتر أو متقطّع، أو على نحو متسارع أو متباطئ، وذلك بحسب الشكل الشعري المعتمد من جهة، وبحسب النصّ الشعري من جهة أخرى"[84]ولا نقصد بالإيقاع الأوزان الخليلية في الشعر العربي القديم – كما أسلفنا سابقاً–"فالوزن الشعري شكل واحد من أشكال الإيقاع، صحيح أنه الشكل الوحيد الممنهج، ولكن ثمّة إيقاعات نصّيّة لانهائيّة ممكنة في الأسلوب الشعري، بل إن الوزن العروضي نفسه يتبدّى إيقاعيّاً في النصوص الشعرية التي ينتظمها بأشكال لا تكاد تُحصى"[85] ، ولذلك فإن الإيقاع الشعر يحمل سمة أسلوبية دلالية ذات مرجعية نفسية تستمد بناءها من المبدع أولاً ومن المحيط ثانياً .

وذلك كلّه ذو أهمّيّة في الكشف عن الملامح الشعريّة عند الشاعر مصطفى الحدري، وتبدو "المهمّة التقليديّة التي ينهض بها الشاعر في محاولة إيجاد محاورة بين إيقاع الدلالة ودلالة الإيقاع، تبدو الآن غير كافية تماماً إذا ما أدركنا سرّ الارتباط الحيويّ بين الشعر والموسيقا والعلاقة العضوية بينهما، ذلك أن الإيقاع المتولّد عن هذا التداخل يُعَدُّ مناخاً حيويّاً يوفّر لمنظومة الدلالات المتشكّلة من جوهر المعنى الشعري قدرة أكبر على الظهور واتساع الحدود"[86]؛ أضف إلى ذلك أنّ المعنى" لا يتحوّل

[83] يونس، علي: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص133

[84] كليب، سعد الدين: المدخل إلى التجربة الجمالية، وزارة الثقافة، دمشق، 2011، ص154

[85] كليب، سعد الدين: المرجع السابق، ص154

[86] عبيد، محمّد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلاليّة والبنية الإيقاعية، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001، ص8

من نثري محدّد إلى شعريّ مطلق إلا من خلال بناء بنية إيقاعية، تسهم في إحداث هذا التحوّل البارزفي ماهية اللغة وطاقاتها الدلاليّة، وصولاً إلى التعبير عن الإسقاطات الوجدانية للدلالات .

– **مشكلة البحث وأهميته والجديد فيه:**

يعالج البحث شعرية النسق الإيقاعي عند الشاعر مصطفى الحدري؛ وهذا الأمر يتطلب بناء مقومات واضحة لهذا المبحث، تفصل بين الحدود الاتباعية للعروض الخليلي والحدود العميقة العمودية للإيقاع بجمالياته ودلالاته المتنوعة، وتأتي أهمية البحث من الإسقاطات الإيقاعية على الانعطافات الفكرية والنفسية في حياة الشاعر، والتي كانت سبباً رئيساً في تحديد ملامح شعريته، ومن ثم فإن الجديد في مبحثنا ينصب أولاً وأخيراً على شاعر لم ينل حظه من الدراسة والتناول في الدرس النقدي الحديث.

- **أهداف البحث وأسئلته:** يهدف البحث إلى الإجابة عن الأسئلة الآتية:
- هل استطاع الشاعر إنشاء بنية إيقاعية منفردة عن أقرانه الشعراء المعاصرين؟
- هل استطاع النسق الإيقاعي الإسهام في إضافة ملامح شعرية جديدة للقصيدة لدى الشاعر؟
- هل يشكل النسق الإيقاعي لدى الشاعر تنوعاً في تجربته الجمالية الجديدة؟
- ما نتائج اتحاد النسق الإيقاعي بالعناصر الفنية الأخرى في القصيدة؟

- **فرضيات البحث وحدوده:**

يعتمد البحث فرضية كبرى تحتضن مصطلح (النسق الإيقاعي) الذي سيتجه من التعريف النظري إلى الحيز العملي، ولهذا فإن تلك الفرضية تقوم على رصد الانزياحات لذلك المصطلح عملياً لتحديد ملامح شعرية القصيدة عند الحدري، وإثر ذلك يتم بناء النتائج التي انطوت عليها الممارسة العملية للنسق الإيقاعي داخل القصيدة، حيث يعتمد البحث (ديوان الحدري) الذي جمعه وأعده الباحث (رضوان السح)، وكذلك الوقوف على المصطلحات الرئيسة في البحث.

منهج البحث:

جاء المنهج البنيوي النفسي من متطلبات البحث، بوصفه منهجاً قائما على الإحاطة النفسية الداخلية بما يدور حول الظاهرة الإيقاعية ، ومن ثم تحليلها بصورة عميقة استناداً إلى ذلك المنهج الذي أرسى قواعده جاك لاكان الذي أخرج المنهج البنيوي من دوائر محددة نحو دوائر أكثر اتساعاً .

–مصطلحات البحث:

يتأسس البعد المعرفي لهذا البحث بوساطة الوقوف على أبرز المصطلحات التي تشتغل معاً لتكوين جهاز مفاهيمي قادر على الإجابة عن أسئلة البحث وفرضياته وهي:

- **أ–الشعرية**

لعل المدرسة الشكلانية اهتمت اهتماماً جلياً بتوضيح مصطلح الشعرية ولاسيما ما جاء عند (رومان جاكبسون) و (تودوروف)، فرأى جاكبسون أن الشعرية "تهتم بقضايا البنية اللسانية ، تماماً مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية ، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية ، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات "[87] ، وقام جاكوبسون بتحديد فاعلية الوظيفة الشعرية ومكمن قوتها الذي يتمحور في الرسالة الإبداعية ، فرأى أن " استهداف الرسالة

[87] -جاكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988،ص 24

بوصفها رسالة و التركيز على الرسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة "[88] من انفعالات و قدرة على الإفهام والإقناع ، ثم إن الوظيفة الشعرية ليست الوظيفة " الوحيدة لفن اللغة ، بل هي وظيفته المهيمنة والمحددة مع أنها لا تلعب في الأنشطة اللفظية الأخرى سوى دور تكميلي و عرضي "[89].

وذهب تودوروف إلى أن كل شعرية هي " شعرية بنيوية ، لا فقط هذه أو تلك في تنويعاتها ، مادام موضوع الشعرية ليس مجموع الوقائع الاختبارية (الأعمال الأدبية) بل بنية مجردة هي الأدب " [90]، و لا يقتصر ارتباط الشعرية عند تودوروف باللسانيات ، بل بعلوم اللغة كلها . و " كما أن الشعرية ليست الوحيدة في اتخاذ الأدب موضوعاً لها، فإن اللسانيات (كما هي حالياً على الأقل) ليست علم اللغة الوحيد، فموضوعها نمط معين من البنى اللسانية والصوتية والنحوية والدلالية، دون أنماط أخرى تُدْرَسُ في نطاق الأنثروبولوجيا أو التحليل النفسي أو في نطاق فلسفة اللغة، وتستطيع الشعرية أن تجد في كل علم من هذه العلوم عونا كبيرا مادامت اللغة جزءاً من موضوعها "[91].

ب–الإيقاع

إنّ النمط المعرفيّ الجذريّ للموسيقا في شعرنا العربيّ القديم إجراء وتقعيداً هو (علم العروض) الذي نشأ على يد(الخليل بن أحمد)؛ وقد كانت كلمة(العروض) تُطلَق" في اللغة على أكثر من معنى، ومن معانيها(مكّة) لاعتراضها وسط البلاد، كما يقال، فأطلق على علمه اسم(العروض) تيمّناً ببيئة مكّة التي فيها أُلهِمَ قواعد الوزن الشعري"[92].ويرى كثير من الرواة أنّ الدافع على تقعيد هذه القواعد هو أن(الخليل) لما رأى ما اجترأ عليه الشعراء المحدثون في عهده من الجري على أوزانٍ لم تُسمع عن العرب هالَهُ ذلك فاعتزل الناس في حجرة له كان يقضي فيها الساعات والأيّام يوقع بأصابعه ويحرّكها حتّى حصر أوزان الشعر العربي وضبط أحوال قافيته[93].

ولعلّ المعياريّة التي لحقَت بالوزن أو العروض شرحاً وتفصيلاً امتدت مرحلة زمنيّة طويلة جدّاً؛ ولم يكن الخروج من تلك المعيارية نحو الآفاق الجماليّة الدلاليّة الاجتماعيّة بالأمر السهل، فالإفاضة" في موضوع الجمال الموسيقي، وعلاقته بالتمثيل الدلالي وبالمعنى، وكلّ ما يحيط بهذين من اهتمام في القيم الشكلية والتقنية، كان سمة الاهتمام النقدي في القرن التاسع عشر والنصف الأوّل من القرن العشرين، ولم يبرز الاهتمام بالعامل الاجتماعي في دراسة التاريخ الموسيقي و لا بالعامل الثقافي إلّا في العقود المتأخّرة، وهذا الاهتمام ينطوي على سعة أفق تشمل كلّ مناحي الحياة التي أصبحت بفعل حداثتها، واضحة الفاعليّة، فهناك الموسيقا واللغة، حيث(علم دلالات الرموز الموسيقيّة) و(علم الأصوات)، وهل الموسيقا تعبّر عن عاطفة كالحبّ أو التوق، بصورة يمكن تخصيصها أم عن (العاطفة) بذاتها، حيث لا يمكن التعبير عنها بلغة أخرى"[94].

وهذا الحقل من علم الرموز" الموسيقية كثير التعقيد والتخصّص، لكنّ الحقل يتّسع لإطلالة جديدة على علاقة الموسيقا بالجسد الإنساني، وبالرغائب الغريزيّة الغامضة(التوق اللحني، وصول الذروة، الإشباع أو النهاية في بناء(شكل السوناتا)، وبالطابع التراكمي للبناء الموسيقي(أنثوي) والطابع الهرمي(ذكوري)، وبعلاقة الموسيقا بالعنصر الإنساني، (الإنسان الأسود، والإنسان الشرقي في الموسيقى الكلاسيكية"[95]؛ولهذا كلّه فإنّ الموسيقا مصدرُ معرفةٍ" شأنها شأن الفنّ والأدب والفلسفة، وربّما تكون هذه المعرفة جمالية، لكن هذه الجمالية ليست شكلية بالمعنى التقني، بل الشكل الذي يطوي المعنى في نسيجه

---

[88] -جاكبسون، رومان: المرجع السابق، ص31

[89] - جاكبسون، رومان: المرجع السابق، ص 31-32

[90] - تودوروف، تزفيتان: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص 27

[91] - تودوروف : تزفيتان ، المرجع السابق ، ص 27

[92] أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، ط2، 1952، ص47

[93]أنيس، إبراهيم: المرجع السابق، ص47

[94] كريم، فوزي: الموسيقى والشعر، دار نون للنشر، الإمارات، ط1، 2015، ص11-12.

[95] كريم، فوزي: المرجع السابق، ص12

من دون فاصل، الشكل الذي يجسد عاطفة في ذاتها بتعبير شوبنهاور، وهذه العاطفة تتكاثف لتتحوّل إلى فكر كما يعبّر الشاعر بودلير"[96]وبذلك تكتمل الملامح النسقيّة التي تنطوي عليها الموسيقا بضروبها المختلفة.

ج–النسق:

لا يمكن للشعرية أن تنفصل – بدهياً– عن مرجعياتها النسقية ، حيث تعددت الأنساق التي يتلقفها النص الشعري بوصفه حاضنا للمحاور الفنية والفكرية معاً ، ويبدو أن البنيوية قد طرحت الركيزة الجذرية لمفهوم (النسق) التي تعني به " شيئاً قريباً جداً من مفهوم البنية ، ويمكن القول إجمالاً ، إن الاهتمام بمفهوم النسق راجع إلى تحول بؤرة اهتمام التحليل البنيوي عن مفهوم (الذات) أو (الوعي الفردي) من حيث هما مصدر للمعنى ، إلى التركيز على أنظمة الشفرات النسقية التي تنزاح فيها الذات عن المركز ، وعلى نحو لا تغدو معه للذات أي فاعلية في التشكيل الذي تنتمي إليه "[97].

والواقع أن إبعاد الذات المبدعة عن اهتمام النقد البنيوي هو من أساسات البنيوية وملامحها ، بيد أن (النسق) قد انزاح عن هذا الإطار البنيوي ، لينشئ علاقة جدلية مع المحيط الاجتماعي بمعاييره الجمالية و الاجتماعية و السياسية ، فالمجتمع يوصف بأنه نسق اجتماعي تخرج منه أنساق سياسية وثقافية واقتصادية ، فجاء النسق تعريفاً على أنه " نظام ينطوي على أفراد فاعلين تتحدد علاقاتهم بمواقفهم وأدوارهم التي تنبع من الرموز المشتركة والمقررة ثقافياً في إطار هذا النسق وعلى نحو يغدو معه مفهوم النسق الاجتماعي أوسع من مفهوم البناء الاجتماعي "[98] ، ومن ثم دخل هذا المصطلح الحيز الأدبي ليشير في أبسط " معانيه إلى العلائقية أو الارتباط أو التساند ، فتقوم مجموعة من الدوال و الوحدات الوظيفية المترابطة بالتأثير فيما بينها ، ولذلك فإنها تؤلف نسقاً تسيطر بعض وحداته على الوحدات الأخرى "[99]، فشكل هذا الأمر غنى واسعا في تحديد مكامن الشعرية المنفردة عند شاعر ما .

و قد جعل عبد الله الغذامي من النسق بنية دلالية ، فجاء بمصطلح (الدلالة النسقية) إضافة إلى الدلالة الصريحة و الدلالة الضمنية اللتين ينطوي عليهما التمييز النقدي الأدبي " فإذا ما كانت الدلالة الصريحة مرتبطة بالشرط النحوي ووظيفتها نفعية توصيلية ، بينما الدلالة الضمنية ترتبط بالوظيفة الجمالية للغة فإن الدلالة النسقية ترتبط في علاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتصبح عنصراً فاعلاً ولتكوّن عنصراً ثقافياً أخذ بالتشكل التدريجي إلى أن أصبح عنصراً فاعلاً "[100]، وقد باتت هذه الأنساق الدلالية هي الوجه الآخر للأنساق الثقافية وهذه الأنساق " تاريخية أزلية وراسخة ولها الغلبة دائماً ، و علاقتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثقافي المنطوي على هذا النوع من الأنساق "[101] لذلك فإن الجماليات و مكامن الشعرية في القصيدة على وجه التحديد عناصر لا تنفصل عن الأنساق بغناها وضروبها و إشكالاتها المختلفة ،

ويبدو أن أبرز أشكال النسق الإيقاعي وتجلياته في شعر الحدري يمكن أن تُحَدَّد بما يأتي:

أ– **الاتّجاه العروضي الخليلي:** وهو الشكل المهيمن من أشكال النسق الإيقاعي عند الحدري، إذ يعد إتقانه وحسن نسجه باختيار البحر والقافية المناسبين للحالة النفسية من أولى علامات تميز شعرية القصيدة لديه، فيقول الشاعر في قصيدة(الإخفاق):

أنا مخفقٌ في كلّ شيءٍ مخفق فعلامَ أنت على مصيريَ تقلقُ؟

---

[96]كريم، فوزي: المرجع السابق، ص12

[97] كريزول، إديث: عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993، ص 415.

[98] كريزول، إديث: المرجع السابق، ص 411.

[99] ينظر: مفتاح، محمد: التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1996، ص 156.

[100] الغذامي، عبد الله: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2 ،2005، ص 72

[101] ـ المرجع السابق : ص80 .

أغرَقْتَ قلبي في الدموع جهالةً والشوقُ نارٌ في الجوانح تحرقُ
أنا حين أسلمت الفؤاد إلى الهوى وكويتُهُ بلظى المحبّة أحمقُ
ماذا سأفعلُ، أو أقولُ، وهكذا باب السعادة دون وجهيَ مغلقُ؟[102]

تسير الأبيات السابقة على البحر الكامل(متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن) بجوازاته المشهورة، والملاحظ في النمط العروضي السابق تلك الانسيابية المعلنة الواضحة، والعفويّة القائمة على تسخير العروض بصورة حسنة؛ فلم يقم الشاعر–على سبيل المثال لا الحصر– بإشباع ضمير المتكلّم(أنا) في(أنا مخفقٌ، أنا حين) ليشير إلى صورة من صور الانسيابية في الأبيات، كذلك قام الشاعر بتكرار الدال(مخفق) مرّتين دون الميل إلى التكلّف في ذلك التكرار الإيقاعي؛ بل إن الحالة النفسيّة المتأزّمة جاءت متطلّبة لذلك التكرار؛ فبدا ذلك التكرار حاجة معرفية نفسية ومن ثمّ حاجة إيقاعية عفويّة أيضاً.

والبارز في الأبيات–تعبيراً عن المستوى العفوي التلقائي–ميل الشاعر إلى تحريك الياء بالفتح في الدالين (مصيريَ، وجهيَ) وذلك تحقيقاً للانسيابيّة والانتقال بصورة سلسة إلى دوال أخرى؛ وكلّ ذلك ضمن الإيقاع المعتاد للبحر الكامل أيضاً، أضف إلى ذلك كلّه أن النظام العروضي للأبيات السابقة قد انطوى على صيغ الاستفهام المكرّرة والتساؤلات المستمرّة التي تحيط بالحالة النفسيّة والمعرفية إحاطة واضحة، وتنطوي بالضرورة على إيقاع البحر الكامل (فعلامَ أنتَ على مصيريَ تقلقُ، ماذا سأفعلُ، أو أقول، وهكذا...؟) إذ شكّل هذا التساؤل المضني المتكرّر حالة درامية ضمن العروض الخارجي للبحر الكامل من دون العثور على صعوبة أو عائق في السلاسة الإيقاعية للبحر؛ فالتساؤل أسّس لبناء مساحات من(السكون) و(الوقف) و(الانتظار) استعداداً للانطلاق إلى بنى معرفيّة إيقاعيّة أخرى! وعلينا هنا أن نذكر أهميّة حرف(الروي) وهو(القاف) الذي يشير إلى مدى العمق والقلق في بناء حالة نفسية غير متوازنة لدى الشاعر.

ب–موسيقا قصيدة التفعيلة:

تعد قصائد التفعيلة في ديوان الحدري محدودة قياساً على النمط الخليلي ، لكنها تحتوي غنى معرفياً جمالياً لافتاً .

يقول الشاعر في قصيدة (أنا والليل):

أنا والخيمةُ والمصباحُ والليلُ العنيدُ
كلّنا ظمآن... والصمتُ يروينا... ولسنا نستزيدُ
غابتِ الشمس... وغابَ الشفقُ الأحمرُ... والصبحُ بعيد
وانتظارُ الصبح في قلبي نارٌ وجليد
كيف نام الصبح واستيقظ في الليل والفكر الشريد
وأمانيّ على أجفانها غيم بليد
أطفئ المصباح... فالأرواح لليل سجود
وأنا لا شأنَ لي بالنور... والناس عبيد[103]

علينا أن ندرك هنا أننا أمام بناء شعري مغاير لما ألفناه عند الشاعر (مصطفى الحدري)؛ فالمقطوعة السابقة تسير على تفعيلة الرمل(فاعلاتن) بجوازاتها المشهورة(فعلاتن)؛ وتخرج تلك المقطوعة من إطار العروض الخليلي ذي الشطرين إلى نمط التفعيلة.

يرسم النصّ خطوات إيقاعيّة شديدة التعقيد تنطوي عليها التفعيلات الخارجية(فاعلاتن، فاعلاتن)؛ وهذه الخطوات إنما هي بؤر إيقاعية دلالية على حالات الانعطاف النفسية الحادّة لدى الشاعر؛ فالمقطوعة لا تعرض حالة صدامية للشاعر مع

[102] السح، رضوان: ديوان الحدري، ص96
[103] السحّ، رضوان: ديوان الحدري، ص١٥٩.

الواقع؛ بل تعرض حالة نفسية محض؛ قائمة على صراع داخلي عنيف؛ والبارز أنّ كل دفقة شعورية تحمل إيقاعها القائم على النبر والضغط الارتكازي، فالدفقة الأولى(أنا والخيمة والمصباح والليل العنيد) تقوم على تواتر حرف(العطف) الواو؛ وتواتر حروف العلّة معاً؛ وذلك يشكّل إيقاعاً محدّداً؛ فالشاعر أراد من تكرار حرف العطف(الواو) أن يجمع الكثير من الأشياء استعداداً لمرحلة معرفية أخرى؛ وعندما تلاقت حروف العلة مع حرف العطف الواو فهذا يعني أن المتلقي أصبح أمام خيارات متعدّدة ناتجة عن حالة إيقاعية صوتية ذات أبعاد دلالية معرفية.

و تتوالى الجمل الاسمية في الدفقة الثانية تواليا منفصلاً(كلّنا ظمآن... والصمت يروينا... ولسنا نستزيد) فكلّ جملة تنفصل إيقاعياً عن الأخرى؛ ذلك أن الشاعر أراد أن يضع المتلقي أمام قضايا كثيرة عبر(النبر) أو(الضغط) أو(الوقف)، فعمل على إيجاد ثلاث جمل اسمية؛ إلا أن الواضح أن الدلالة التي تنطوي عليها تلك الجمل هي دلالة واحدة تنطوي على التشاؤم والإحساس بالعدمية؛ وجاء ذلك الضغط متّصلاً بالوقف الحادّ لحروف العلّة(ظمآن، يروينا، لسنا، نستزيد)، ثمّ إن هذه الجمل قد شكّلت(خبراً) للدفقة الأولى التي كانت بمنزلة(المبتدأ) فجاء الخبر متنوّعاً دلالياً وإيقاعيّاً.

وكذلك ينتقل الشاعر في الدفقة الثالثة إلى استخدام الأفعال (غابت الشمس... غاب الشفق الأحمر... والصبح بعيد) فجاء تكرار الفعل(غاب) مرّتين ليبني إيقاعاً معيّناً؛ وجاءت الجملة الاسمية (والصبح بعيد) لتعطي لذلك الغياب امتداداً دلالياً إيقاعياً أيضاً عبر امتداد حرف(الدال) في(بعيد) نحو آفاق استشرافية غير محمودة العواقب.

ويعاود الشاعر الميل إلى ذكر الجمل الاسمية والاستفهام في الدفقتين الرابعة والخامسة (وانتظار الصبح في قلبي نارٌ وجليد... كيف نام الصبح واستيقظ في الليل والفكر شريد)؛ إذ يمكن القول إن الوقف عبر حرف العلّة في الدال(انتظار) على صلة وثيقة بالوقف والنبر الإيقاعي في(نار) و(جليد) أيضاً؛ فثمّة امتداد دلالي حقّاً الى الإحساس بالعذاب والسوداوية وقبح الواقع؛ ثم يأتي الاستفهام (كيف نام الصبح) ليجعل المتلقي مستعدّاً لتلقّف الإيقاع الأخير في هذه الدفقة (والفكر شريد) ذلك أن(شريد)–بما تنطوي عليه من حرف العلّة أو المدّ(الياء) وبما تنطوي عليه من حرف
الدال–تشكل مرحلة إيقاعية للانتقال إلى مرحلة أخرى بعدها.

ولا يمكن فصل ما سبق من إيقاعات ونبر مختلف عن الدفقات الثلاث الأخيرة؛ من حيث تواتر حروف العلّة بصورة مكثّفة(أماني، أجفان، بليد، مصباح، أرواح، سجود، أنا، لا، لي، نور، ناس، عبيد)؛ حيث تتوزّع هذه الإيقاعات على الأفعال والجمل الاسمية لتفرز مجالات من الصراع والتوترات النفسية؛ فنحن حقيقة–في هذه المقطوعة بالذات– أمام قصيدة(الحالة) التي ندرك فيها أن الشاعر منطوٍ على ذاته تماماً؛ وأن الإيقاعات التي تنطوي عليها تفعيلة بحر الرمل(فاعلاتن) كانت إيقاعات نفسية خالصة تخضع لها ذات الشاعر بما تمتلكه من شجون وآلام .

ج–النبر والضغط الارتكازي:

لعل المنحى الرئيس في تعريف النبر أنه " فاعلية فيزيولوجية ، لكن هذه الفاعلية ليست اعتباطية ، أي أنها لاتصبح مؤسِّساً حيوياً لشخصية الوحدة اللغوية عن طريق الإلصاق العشوائي "[104] ، ولهذا النبر قوانين عدة ، و تجسِّد تلك القوانين الرئيسة للنبر " ما يحدث في البيت الشعري حين يرد تتابع صوتي معين ، و التتابع قد يشكل كلمة واحدة ، و قد يكون تداخلاً بن كلمتين أو أكثر "[105] ، فهنالك نبر مفروض على الكلمات المفردة في اللغة ، و ثمة نبر نابع من علاقة الكلمات حين تتركب في نظام معين .

[104] ـ أبو ديب، كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974، ص294

[105] ـ أبو ديب ، كمال : المرجع السابق ، ص 315 .

وعلاوة على ذلك فإن هناك نظاماً من النبر " في عربيتنا الحديثة ، و أن هذا النبر لايقع على المقطع الطويل وحده بدون تغيير ، بل له نظام خاص يتبعه وربما يوقع النبر على المقطع الأخير "[106].

إنّ النبر الإيقاعي يُعَدُّ خروجاً على العروض الخليلي؛ فليس هنالك–في واقع الأمر–معيار موسيقي محدّد قائم على رصد تفعيلات محدّدة كما هي الحال في بحور الشعر العربي كالكامل والرجز والبسيط والطويل، والجلي أن تعريف النبر في الدرس النقدي قد اتّخذ اتّجاهات شتّى؛ إلّا أنّ السائد أن النبر في القصيدة الشعريّة على وجه الخصوص يتكوّن من تجمعات صوتيّة متماثلة أو متجانسة،" وهذه التجمّعات إنما هي تكرار لبعض الأحرف التي تتوزّع في كلمات البيت، أو مجيء حروف تجانِس أحرفاً أخرى في كلمات تجري على وفق نسق خاصّ"[107].

وإذا كان النبر يشكّل فاعليّة لغوية فيزيولوجية دلالية، تشكّل حالة من الضغط والإثقال

على عنصر صوتي في داخل النصّ، فإن هذا الضغط يتراوح" بين العلوّ والشدّة مع تغليبٍ لجانب العلو عند فريق، وللشدّة عند آخر "،[108]

وهذا العلو وتلك الشدّة يلبّيان حاجات لاشعورية أو شعورية في النصّ الأدبي تُبرز القضايا النفسية الانفعالية الكبرى. فضلاً عن أنّ "التعاقب المنسّق المتناسب للحركات والسكنات في الحروف المتحرّكة (للمتحركات والسكنات) أو للمتحرّكات والساكنات في النغم واللحن هو ما ينتج الإيقاع الموسيقي"[109] وهذا الإيقاع الموسيقي بدوره ناتج عن ذلك النبر الضاغط على منظومات صوتية محدّدة، أو حالات من المدّ والتضعيف وتكاثف حروف العلّة وتقفية محدّدة....

تلك هي الخطوة الإجرائية الأولى في تعريف(النبر) الإيقاعي الناتج عن الضغط على أصوات محدّدة؛ وبمعنى آخر فإن الولوج أكثر في التعريف الإجرائي للنبر يخرج عن معنى(الضغط)

إلى(شدّة الصوت)، وأمّا "شدّة الصوت فهي التي تصاحب ما يسمّيه اللغويون بالنبرstress أو accent، ويظهر النبر في الشعر فيُسمّى ارتكازاً ictusوبذلك تتميّز بعض المقاطع عن بعض بالشدّة أو اللين(الارتفاع أو الانخفاض) ويكون ذلك ناشئاً عن احتشاد الجهاز الصوتي عند إخراج بعض المقاطع دون بعض"[110] ،وأمّا درجة الصوت فتترتب على" اختلاف المقاطع حدّة وغلظاً، ويعبّر عن ذلك أيضاً في الاصطلاح الموسيقي بالارتفاع والانخفاض ولذلك يجب الاحتراز من الخلط بين معنى الشدّة و معنى الدرجة الذي يمكن أن ينشأ من اشتراك الاصطلاح العلمي وبين العرف العام"[111].

وتؤدي المشتقات الصرفية والأفعال الرئيسة وأسماء الإشارة والصفات دوراً فعّالاً في إظهار الملامح التي ينطوي عليها النبر في سياق النصّ؛ ومن مظاهر هذا الاهتمام "توزيع النبر ودرجاته المختلفة توزيعاً يعدّل درجة الاهتمام بهذه الكلمة أو تلك، فالكلمات ذات النبر العادي يلحقها نبر أقوى وأشدّ، والكلمات غير المنبورة في الحالات العاديّة تتحمّل نبراً من نوع معيّن وفقاً لمقتضى كلّ حالة "،[112]

يقول الشاعر في قصيدة (الأيّام أدوار):

نفْيٌ وتعذيبٌ وإقفارُ أسرَفْتِ في الغلواء يا دارُ

لا تسجني روحي ولا بدني فالسجنُ لا تُطفا به النارُ

قد باعَني الحجّاجُ من زمنٍ حتّى اشتراني اليوم جزّارُ

أنا لا أصدّق كلَّ ما زعموا فكبارهم بالله تجّارُ

---

[106] -النويهي ، محمد : قضية الشعر الجديد ، معهد الدراسات العالية ، المطبعة العالمية ، 1964 ، ص149

[107] اطميش، محسن: دراسات نقدية للظواهر الفنّية في الشعر العراقي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1982، ص45

[108] -الناعم، عبد الكريم: في أقانيم الشعر ، مطابع دار العلم ، دار الذكرة ، دمشق،1991 ، ص 250 .

[109] -غركان ، رحمن : موجهات القراءة الإبداعية في نظرية النقد الأدبي عند العرب ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2007 . ص 174

[110] الكعبي، ربيعة: العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، مركز النشر الجامعي، تونس، 2006، ص110

[111]الكعبي، ربيعة: المرجع السابق، ص110

[112] -ينظر : الكعبي ، ربيعة : المرجع السابق ،ص 110-111-112

السارقون يحلّلونَ دمي ولهم من الباغين أنصارُ[113]

يمكن لنا معالجة النبر أو الضغط الارتكازي من جوانب متعدّدة في الأبيات السابقة؛ فالبارز ذلك الاستخدام المتكرّر للمصادر (نفيٌ، تعذيبٌ، إقفارٌ) في بداية المقطوعة؛ وتلك المصادر أحالت على وقف متكرّر تماشياً مع الحالة النفسية المتردّية التي يعيشها الشاعر، فكل مصدر من المصادر شكّل إيقاعاً، وعمل ذلك الإيقاع على توليد دلالة محدّدة، فالنفي عملٌ قائمٌ بذاته؛ وكذلك التعذيب؛ وكذلك الإقفار أيضاً؛ فجاء ذلك التنويع الإيقاعي–عبر الضغط –ضمن العروض الخارجي أو الموسيقا الخليلية تماماً.

إنّ ذلك(النبر) عبر عمليات الوقف الناتجة عن المصادر أشار دلالياً إلى أنّ العذاب الذي لحق بالشاعر متنوّع جدّاً؛ وليس له طرف واحد، وليس له شكل واحد؛ ومن هنا يمكن القول: إنّ النبر–مضافاً إلى القيمة المعرفية لدلالات الدوال–قد أفضى إلى تكثيف قيمة(القبح) وتعزيز الإحساس بالعذاب لدى الشاعر.

ولم يكتفِ الشاعر بالوقوف على(النبر) الناتج عن المصادر بل اعتمد النبر الآتي من المشتقات (اسم الفاعل، صيغة مبالغة اسم الفاعل، (جزّار، تجار، السارقون، الباغون، أنصار)؛ ذلك أنّ هذه المشتقات –من حيث تكوينها–تمتلك إيقاعاً محدّداً في سياق النصّ؛ بل إنّها تتّحد مع عذابات الشاعر، ولا تنفصل عن النفي والتعذيب والإقفار؛ وبمعنى آخر، فإنّ (التجّار، السارقين، الباغين) كانوا سبباً رئيساً في ذلك القبح والعذاب.

إنّ الاشتقاقات التي شهدناها في المقطوعة السابقة تحمل مستويين اثنين من العلاقات التي يمكن أن يلمسها المتلقي؛ فالمستوى الأول دلالي، والمستوى الثاني إيقاعي قائم على(النبر)؛ إذ حمل

ذلك(الإيقاع) المستوى الدلالي البارز فنتجت كثافة دلالية مؤثّرة في القارئ عبر الأصوات والمعنى والطبيعة الاشتقاقية للكلمات.

أمّا الأمر الواضح في الأبيات فهو(النبر) الناتج عن حروف العلّة الشديدة التواتر والتكرار والتي أسهمت في عمليّات وقفٍ متعدّدة أرادها الشاعر لتوضيح صورة العذاب والتنكيل التي أحاطت به؛ (تعذيب، إقفار، الغلواء، يا، دار، لا تسجني، روحي، بدني، النار، باعني، الحجّاج، اشتراني، أنا، لا أصدق، إلخ...) حيث تشير هذه الكثافة الكبيرة لحروف العلّة إلى ضغط فائق الأهمية إيقاعاً ودلالة أيضاً.

إن الشاعر–عبر هذا النبر الناتج عن حروف العلّة–أراد الانتقال بصورة متقطعة من حالة إلى حالة؛ أو بصورة مفهومة (إن صحّ التعبير) كي يضع المتلقي في أجواء من السوداوية والتشاؤم التي أحاطت بالشاعر مدة طويلة من الزمن، فالتقت المصادر بالمشتقات بالكلمات المفعمة بحروف العلّة لتشكل منطلقاً إيقاعيّاً دلالياً لحالة الشاعر النفسية المضطربة ذات المنشأ الاجتماعي الفاسد الذي يحيط به.

د–الموسيقا الداخلية:

علينا في بداية هذا المبحث أن ندرك أن بعض النقّاد قد مالوا إلى تسمية الموسيقا الداخلية بالإيقاع الداخلي؛ فأشاروا إلى أن تلك الموسيقا هي "ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة، بما تحمل في تأليفها من صدى ووقْع حسن، وبما لها من رهافة، ودقّة تأليف، وانسجام حروف، وبعد عن التنافر وتقارب المخارج."[114]

والواقع أنّ العلاقةَ بين الشاعر و "النغم الشعري، والإيقاع الذاتي للفظة الواحدة والألفاظ المتعانقة، علاقة أخفى من أن تحدّها القيم الصارمة والتحديدات الدقيقة، والمقاييس الثابتة، وهذا لا ينفي دراسة صوتيّة جادّة لهذا الجانب الغزير المتدفّق أبداً، بقوّة

[113] السحّ، رضوان: ديوان الحدري، ص153

[114] آلوجي، عبد الرحمن: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989، ص74

الطاقة الشعرية المبدعة وقدرتها على الانطلاق بدفق وحيويّة وتألُّق، حيث تعطي اللفظة بجرسها المتوافق مع انفعالات الشاعر وعواطفه خفوتاً ولیناً، وصخباً وضجّةً وهياجاً وحماساً"[115]، ولذلك فإنّ الإيقاع الداخلي على صلة وثيقة بنتائج نفسية وجمالية ومعرفية معاً؛ فهو ينساب "في اللفظة والتركيب فيعطي إشراقة ووقدة، تومئ إلى المشاعر فتجلّيها وتحسن التعبير عن أدقّ الخلجات وأخفاها."[116]

و الحقيقة أن الحديث عن الموسيقا الداخليّة حديث غني واسع ، فهنالك من رفض وجودها جملة وتفصيلاً وهنالك من قال بوجودها وأسّس لها قواعدها وملامحها؛ والواقع أنّ(وجود الموسيقا الداخلية) في القصيدة الشعريّة هو وجود إسقاطي عمودي ينطوي على الكثير من العناصر الخارجية(التضادّ، التكرار، الطباق، التصريع) متجهاً نحو الداخل النفسي؛ فإدراك الموسيقا الداخلية هو إدراك نفسيّ يقوم على الإحساس بإيقاع محدّد، ويحيل أصحاب الموسيقا الداخلية ملامح تلك الموسيقا على التكرار والتصريع والأداة إلخ والمصدر الصوري ومرتكزه الصورة إلّا أنّ أكثر من اشتغل على الموسيقا الداخلية اعتمد المصدر الصوتي تماماً، فاتجه الشاعر الحديث من "تناول جوانب الموسيقى التركيبية في القصيدة العربية الحديثة ممثّلة في الوزن والقافية إلى جعل التشكيل الموسيقي في مجمله يرتبط أكثر بالحالة النفسية التي يصدر عنها الشاعر، ومن هنا برزت أهمية الموسيقا التعبيرية الداخلية كشكل موسيقي أقدر على الاتّصال بالأحاسيس الداخلية والانفعالات النفسية فاتّجه الشعراء من ثمّ إلى خلْق حالات من الإيحاء عن طريق موسيقا الألفاظ وإلى الإلحاح على استخدام الكلمة كدلالة أو كصوت انفعالي، كما اهتمّوا بخلق جوٍّ من الموسيقى التصويرية المصاحبة للانفعال"[117]

وعلى ذلك فليس الوزن والقافية كلّ الموسيقا في القصيدة، فالموسيقا الداخلية لا تتعلّق "بالعروض بل تتعلّق بالذوق والإحساس بالجمال، وعلاقته بعلم الأصوات"[118]وهذا ما يشير إلى أنّ الموسيقا الداخلية تخرج عن الإطار المعياري خروجاً واضحاً على الرغم من أن انطلاقتها الأولى معيارية، إلا أن إسقاطها النفسي والجمالي على المتلقي إسقاط يختلف من إنسان إلى آخر؛ وبذلك فإنّ تنوّع الإحساس حالة قائمة بدهيّة بالموسيقا الداخليّة التعبيرية؛ إذ لا يمكن حصر الأماكن والمحاور الصوتية والدلالية التي تنطوي عليها تلك الموسيقا.

يقول الشاعر في قصيدة (لا يحول قلبي):

أبكي ويغرّدُ الهديلُ والحبُّ عذابهُ طويلُ
يا طائرُ أنت لا تبالي والشاعرُ دمعه يسيل
قلبي ضحكت له الأماني والآن بكاؤه عويلُ
ما أفرحني هنا صباحٌ إلّا وتجهّمَ الأصيلُ
لا تفهمُ يا هديلُ حبّي والكون مرتّحٌ عليلُ[119]

تنطوي الأبيات السابقة على تنوّع إيقاعي داخلي ناتج عن مستويات متعدّدة قائمة تارة على التصريع وتارة أخرى على ثنائيات ضدّيّة أو طباق أو مفارقات متنوّعة، إذ يبدأ الإيقاع الداخلي أو الموسيقا الداخلية في الأبيات بمسألة التصريع في البيت الأوّل(الهديل/طويل) المبنيّة على حرف(اللام) المتكرّر في صدر البيت وعجزه؛ (فاللام) هو حرف الروي المتكرّر في الأبيات تماشياً مع العروض والشكل الخليلي؛ غير أنّ وجود التصريع المرتبط بحرف(اللام) يعطي امتداداً إيقاعيّاً نفسيّاً داخلياً؛ وذلك الامتداد النفسي يشير إلى رغبة الشاعر في تفريغ قدرٍ كبير من الطاقة النفسية السلبية، ولهذا فإنّ تلك الموسيقا الداخلية

[115] آلوجي، عبد الرحمن: المرجع الساب ق78 -79
[116] آلوجي، عبد الرحمن: المرجع السابق، ص79
[117] الورقي، السعيد بيومي: لغة الشعر العربي الحديث؛ مطبعة الجيزة، 1977، ص276.
[118] أبو الخشب، إبراهيم علي: تاريخ الأدب العربي في العصر الحاضر، الهيئة المصريّة العامّة للكتّاب، القاهرة، ط1، 1992، ص165-166.
[119] السحّ، رضوان: ديوان الحدري، ص250.

الناتجة عن شكل(التصريع) تتوجه نحو الداخل العميق للشاعر بصورة عفوية تلقائية، ويعمل المتلقي على تلقّفها بصورة نفسية أيضاً.

والبارز أن هذا التصريع محمول على عناصر ضدّية متعاكسة(أبكي/يغرّد) أو عناصر موارِبة؛ ولهذه الضدّيات طبيعتها الإيقاعية الداخلية ذات الإسقاطات النفسية الانفعالية؛ ومن ثمّ إسقاطات جمالية، ذلك أن الإيقاع الداخلي لا ينطوي فقط على إدراكات نفسية بقدر ما ينطوي على حيّز جمالي؛ فالشاعر في حالة من البكاء والحزن والإحساس بالتشاؤم؛ بينما التغريد ينبئ بالكثير من الغبطة والحنان حتّى في حيّز الحزن أحياناً.

لقد صرّح الشاعر أنّ بكاءَه كان نتيجة للحبّ؛ (والحبُّ عذاب طويل) ولهذا فإن الإيقاع الداخلي الناتج عن الحركة المضادّة بين(البكاء) و(التغريد) قد أصبح ناضجاً أكثر لدى المتلقي؛ بل إن تكوينه المعرفي الجمالي قد أصبح مبنيّا على تحديد واضح وهو (الحرمان العاطفي)؛ كذلك فإن الشاعر عندما كرّر دال (هديل) بين أوّل الأبيات وآخرها أعطى مساحة إيقاعية داخلية تنبئ بأنّ(الهديل) في أوّل الأبيات وفي آخرها أعطى مساحة إيقاعية داخلية و تنبئ من منظور آخربأنّ(الهديل) محور الخطاب الذي توجّه إليه الشاعر مباشرة.

ويتوضّح الأمر لدينا في البيت الثالث مبنيّا على الثنائية الضدّية(ضحكت/بكاؤه)وهذا الضحك وذلك البكاء مرتبطان بالقلب(قلبي ضحكت له الأماني... والآن بكاؤه عويل)، حيث يقوم البيت كلّه على مفهوم(السراب) و(الزيف) الذي تعرّض له الشاعر جرّاء الحرمان العاطفي؛ ولعلّ(الضحك) و(البكاء) المقترنين بالقلب(قلبي) يمتلكان تشكيلاً إيقاعيّاً داخليّاً، لأنهما عمِلا على خلقِ توتّر انفعالي شديد؛ ولا سيّما أنّهما اقترنا بمصدر الحياة وهو(قلبي) المقترن بياء المتكلّم أيضاً ، ثم إنّ إلحاق(القلب) بياء المتكلّم في(قلبي) واقتران القلب بالضحك والبكاء يجعل الحالة النفسية لصيقة جدّاً بالشاعر فهو المتكلّم وهو صاحب العذاب، ولعلّ ياء المتكلّم قد ولّدت هنا إيقاعاً داخليّاً بارزاً مضافاً إلى ذلك التوتر النفسي الناتج عن الضدّيات في(الضحك/البكاء).

ولاتخرج الثنائية الأخرى في البيت الرابع عن هذا المنحى(أفرحني، تجهّم) فهنالك ميل شديد؛ وانعطاف حادّ من الفرح إلى التجهّم، ومن الصباح إلى الأصيل، والحقيقة أننا أمام مستويات متعدّدة في دراسة تلك الثنائية إيقاعياً، إذ يبدأ المستوى الأوّل من التوتّر الإيقاعي النفسي الذي تفرزه الحالة المتعاكسة الضدّية للدالين (أفرحَني/تجهّم)، أمّا المستوى الثاني فهو اقتران ياء المتكلّم بالفعل أفرحني للدلالة على الذاتيّة المغرقة من جهة وللدلالة على توليد إيقاع داخلي آخر قائم على تلك الذاتيّة وتعزيزها أيضاً؛ وبعد ذلك ندرك أن الفعل(تجهّم) في سياقه الدلالي النفسي؛ بما يحتويه من(تشديد) أو(تضعيف) قد أنتج موسيقا داخلية ذات أبعاد نفسية انفعالية أيضاً

ويمكن لنا الوقوف عند الدال(مرنّح) بما يحمله من تضعيف لحرف النون(تشديد) إذ أرخى بكتلة موسيقية واضحة إضافة إلى معناه ودلالته النفسية غير المتوازنة؛ وهذا ما منحه دلالة مضاعفة وإيقاعاً واضحاً؛ كذلك يمكن القول إن الجناس الناقص في(عليل/عويل) قد بنى موسيقا عميقة، فضلاً عن أن (عليل) و(عويل) هما دالان ينتميان دلالياً ونفسياً إلى الحيّز النفسي السلبي في حياة الشاعر؛ هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن ذلك الجناس يدخل حيّز(التقفية) التي تنتهي بها الأبيات؛ ولهذا الحيّز موسيقاه الخارجية والداخلية معاً.

– الخاتمة

يبدو أن الاتّحاد الدلاليّ–الموسيقيّ قد سطع بصورة جماليّة نفسيّة بارزة لدى الشاعر الحدري؛ إذ إنّ الشاعرَ على استعدادٍ نفسيٍّ غير متوازن لبناء ذلك الاتّحاد الذي تشكّل بصورة موسيقيّة إيقاعيّة عميقة.

لقد كان جلياً في مبحثنا هذا أن النسق الإيقاعي في شعر الحدري كان نسقا غنياً قائماً على الاتحاد العميق بين العروض الخليلي والتعبير الموسيقي الداخلي ، ومن ثم فإن ذلك الاتحاد لم يفترق عن البنية الفنية التصويرية ؛ و هذا ما أكسب النص شعرية مضاعفة ذات روافد متنوعة؛ منها ما أدّاه الدور الاشتقاقي الصرفي منح النبر الإيقاعي ميزة أفقية عمودية

، احتضنت العلاقات الترابطية و الاستبدالية ، فكان الاتجاه الاستبدالي العميق جزءاً لا يتجزأ من الموسيقا الداخلية ، بينما ذهبت ملامح الاشتقاق الظاهرية و الضغط على حروف العلة مذهباً أفقياً ذا دلالات سياقية فنية ، فأصبح ذلك النسق خاضعاً لعمليات التأويل المفعمة بالغنى و الشعرية .

– **مصادر البحث** السح، رضوان: ديوان الحدري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

– مراجع البحث

1– آلوجي، عبد الرحمن: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989
2– أبوديب ،كمال : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط1 ، 1974
3–اطميش، محسن: دراسات نقدية للظواهر الفنّية في الشعر العراقي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1982
4–أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، ط2، 1952.
5––بشر، كمال: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2000م
6– –تودوروف، تزفيتان: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1990.
7–جاكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988،
8–الخشب، إبراهيم علي: تاريخ الأدب العربي في العصر الحاضر، الهيئة المصريّة العامّة للكتّاب، القاهرة، ط1، 1992.
9–عبيد، محمّد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلاليّة والبنية الإيقاعية، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001.
10–عصفور، جابر: مفهوم الشعر، المركز العربي للثقافة والفنون، مصر، ط1، 1982
11–الغذامي، عبد الله: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2 ،2005
12–الغرفي، حسن، البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1998.
13–غركان، رحمن: موجهات القراءة الإبداعية في نظرية النقد الأدبي عند العرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.
14–كريزول، إديث: عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993.
15–كريم، فوزي: الموسيقى والشعر، دار نون للنشر، الإمارات، ط1، 2015.
16–الكعبي، ربيعة: العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، مركز النشر الجامعي، تونس، 2006
17–كليب، سعد الدين: المدخل إلى التجربة الجمالية، وزارة الثقافة، دمشق، 2011
18–مفتاح، محمد: التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1996.
19–الناعم، عبد الكريم: في أقانيم الشعر، مطابع دار العلم، دار الذاكرة، دمشق، 1991.
النويهي ، محمد : قضية الشعر الجديد ، معهد الدراسات العالية ، المطبعة العالمية
20 الورقي، السعيد بيومي: لغة الشعر العربي الحديث؛ مطبعة الجيزة، 1977.
21–يونس، علي: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصريّة العامّة للكتّاب، 1993.