

## الإيقاع الداخلي في شعر عبد الوهاب البياتي - ديوان «الموت في الحياة» نموذجاً -

الدكتورة رجاء أبو علي\*

أستاذ مساعد بجامعة العلامة الطباطبائي - طهران

مديره زارع

خريجة الماجستير - قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة الزهراء - طهران

### الملخص

الإيقاع كلمة مشتقة أصلاً من اليونانية. بمعنى الجريان و التدفق، و الإيقاع الشعري يطلق على تنابع منتظم لمجموعة من العناصر التي تعطي النص الشعري جمالاً. إن الإيقاع يمثل ركناً رئيساً في القصيدة الشعرية و هو ينقسم إلى قسمين: الإيقاع الخارجي و الإيقاع الداخلي. هناك أهمية خاصة للإيقاع الداخلي في الشعر الحديث، لأن الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن و القافية قلّت أهميته نظراً إلى تحرير الشعر الحديث من هذه القيود.

تناولت هذه المقالة تعريفاً بالإيقاع و الموسيقى و كيفية استخدام هذين المصطلحين في الآثار النقدية، و بعد ذلك انتقلت إلى الحديث عن الإيقاع الداخلي و عناصره في شعر عبد الوهاب البياتي الشاعر المعاصر العراقي معتمداً على ديوانه «الموت في الحياة». إن الإيقاع الداخلي يتحقق على مستويين إثنين، المستوى الصوتي و المستوى المعنوي الذي يسمى إيقاع الأفكار أيضاً.

المستوى الصوتي، يبحث فيه عن العناصر الصوتية كالجناس و أنواع التكرار في شعر البياتي، كما يبحث في المستوى المعنوي عن العناصر غير الصوتية كالطباق، الرمز و الأسطورة، مراعاة النظر، الصمت المنقوط و الالتفات. أمّا المنهج المتبع في هذه الدراسة، فهو الوصفي - التحليلي الذي اعتمد على المصادر المكتوبة.

**الكلمات الدلالية:** الإيقاع، الموسيقى، الإيقاع الداخلي، إيقاع الأفكار، عبد الوهاب البياتي.

\* . E-mail: ABOALi\_raja@yahoo.com

تاريخ الوصول: ٠٤ / ٠٣ / ١٣٩١ ؛ تاريخ القبول: ٢٧ / ٠٦ / ١٣٩١ .

## المقدمة

هناك أهمية خاصة للإيقاع كركن أساسي في الشعر، و قدكثر البحث عنه في النقد القديم تحت عنوان الموسيقى منحصراً في مقولتين و هما الوزن و القافية. للإيقاع أقسام مختلفة في الكتب النقدية و من أهمها قسمان: الإيقاع الخارجي و الإيقاع الداخلي.

الإيقاع الخارجي يشمل الأوزان و القوافي، أما الإيقاع الداخلي فيطلق على علاقات العناصر الشعرية التي قد بنيت على الانسجام و التوازن، و يُعتبر الأهم في القصيدة الحرة؛ إذ يبدو أنه يعوض عن الأوزان و القوافي في صورتها الكلاسيكية.

فلذلك تناولت هذه المقالة عناصر الإيقاع الداخلي في شعر عبدالوهاب البياتي (١٩٢٦ - ١٩٩٩ م) أحد شعراء العراق.

يعد البياتي من رواد الشعر الحديث إلى جانب معاصريه الآخرين كالسياب (١٩٢٦ - ١٩٦٤ م) و نازك الملائكة (١٩٢٣ - ٢٠٠٧ م)، فلهذا كان البحث عن الإيقاع الداخلي في شعره من ضروريات فهم الموسيقى في الشعر المعاصر.

يحتوي الإيقاع بشكل عام و الإيقاع الداخلي بشكل خاص، على عناصر صوتية و عناصر غير صوتية أو معنوية، و هذه المقالة تدرس ديوان «الموت في الحياة (١٩٦٨م)» للبياتي محاولة الإجابة على هذه الأسئلة:

١- كيف تجلّى الإيقاع الداخلي في شعر عبدالوهاب البياتي في عناصره الصوتية؟

٢ - كيف تجلّى الإيقاع الداخلي في شعر عبد الوهاب البياتي في عناصره غير الصوتية؟

تنوعت الكتابات و المقالات النقدية في مجال الإيقاع و الموسيقى و درستهما في شعر عدة شعراء منذ القدم و حتى العصر الحاضر و هذه المقالة استفادت من تلك الدراسات النقدية و من الأقسام و العناصر التي ذكرت فيها للإيقاع و لقد جاءت عناوين هذه الكتب في فهرس المصادر؛ و من أهمها كتاب «فلسفة الإيقاع في الشعر العربي» الذي ألفه الناقد المعاصر علوي الهاشمي (٢٠٠٦م)، و لم يوجد كتاب أو مقالة تحت عنوان (الإيقاع في شعر عبد الوهاب البياتي).

أما المنهج المتبع فهو التحليلي - التوصيفي؛ إذ يعتمد على ديوان البياتي و كذا الدراسات المتصلة بمجال الإيقاع.

## مفهوم الإيقاع و أقسامه

یعدّ الإيقاع من المفاهیم الّتی استعصت علی التعریف النهائي، و ربّما لم تتعرض أیة بنية من أبنیة النص الشعري إلى ماتعرّضت له البنية الإيقاعیة من اختلاف ملحوظ فی الآراء و النظریات الّتی سادت الدراسات النقدیة.

إذا ما تأملنا فی عناوین الدراسات النقدیة، نلاحظ أنّ بعض النقاد یستعمل اصطلاح «الإيقاع» لعناوین و البعض الآخر یختار «الموسیقی» و ذهب النقاد فی بیان أقسام هذین المصطلحین مذاهب شتی، فمنهم من قسم الإيقاع إلى القسمین الداخلي و الخارجي و منهم من یجعل التقسیم نفسه للموسیقی أی الخارجية و الداخلية، وقد یسمى البعض الموسیقی الداخلية إيقاعاً.

تقف بالتحديد عند هذین المصطلحین لكي تنكشف لنا هذه القضية؛ قبل كل شيء من الضروري الحدیث عن الموسیقی فی اللغة: «موسیقی (Music) كلمة یونانیة مشتقة من (میوز) و هی اسم إحدى الآلهات التسع فی الأساطیر الإغریقیة، و هی آلهات الشعر و الموسیقی» (خلیل، عبد المنعم، ١٩٩٢ م، ١٠٢).

و الصوت مكوّن أساس فی الموسیقی؛ إذ إنّ الموسیقی مجموعة أصوات یتألف من ضرباتها الموقعة نغم یلمس المشاعر (العشماوی، بلا، ١٨٥).

أمّا الإيقاع فیقول عنه مجدی و هبة: «الكلمة [ أي الإيقاع ] مشتقة أصلاً من یونانیة بمعنی الجریان أو التدفق. و المقصود به عامّة هو التواتر المتتابع بین حالتی الصوت و الصمت أو النور و الظلام أو الحركة و السكون... فهو یمثل العلاقة بین الجزء و الجزء الآخر، و بین الجزء و كل الأجزاء الأخری للأثر الفني و الأدبی» (وهبة، ١٩٧٤ م، ٤٨١).

و من النقاد من یؤكد علی عدم انحصار الإيقاع فی الصوت فیقول: «یرى بعض الدارسین أن مفهوم الإيقاع مؤسس علی المادة الصوتیة، و أن موضوعه هو الأصوات و الموسیقی فقط، إلّا أن الإيقاع فی حقیقته أبعد من ذلك؛ إذ یتسع مفهوم البنية الإيقاعیة لیشمل مختلف أنواع الاستجابات المنتظمة دون أن یقتصر علی الجانب الصوتی» (الصمادی، ٢٠٠١ م، ٢٥٥).

الملاحظ من التعاریف أن الإيقاع أعم من الموسیقی، لأن الإيقاع یكون فی ما یصحب بالصوت و مالایصحبه، بینما الموسیقی لا یمكن تصورها إلّا بالصوت، فالنسبة بینهما هو العموم و الخصوص مطلقاً، فكل موسیقی إيقاع و لیس كل إيقاع موسیقی، لأن ما یتضمن غیر الأصوات قد لا یدخل فی باب الموسیقی.

رغم كل ما مرّ، شاع في الدراسات النقدية كلا المصطلحين أي الإيقاع و الموسيقى في معنى واحد، و لا يمكن أن نحكم بالخطأ في استخدام هذين المصطلحين، لكثرة استعمال العرب لهما في الكتب النقدية، إلا أن هذا الاستخدام مبعث تأمل و تفكير؛ إذ خلط النقد العربي بينهما، و لا يمكن من خلال هذه العجالة أن نحسم الأمر برأي صارم و نهائي، و إن كان مصطلح الإيقاع أكثر شيوعاً من الموسيقى في الدراسات الحديثة.

### أقسام الإيقاع:

ينقسم الإيقاع إلى قسمين :

أ - **الإيقاع الخارجي:** هو الذي يحدده الوزن و تحدده القوافي، و قد وصفه التعريف التقليدي للشعر بأنه الكلام الموزون المقفى. يقول بعض النقاد: «[الإيقاع الخارجي] يقصد به الموسيقى المتأنية من نظام الوزن العروضي و التي يخضع إطرادها لتنوع منتظم في آخر كل بيت ، و يحكمه العروض وحده متمثلاً في مستويين إيقاعيين هما: الأوزان و القوافي » (الحسيني، ٢٠٠٤م، ٢٩).

ب - **الإيقاع الداخلي:** هذا النوع من الإيقاع يتمثل في الانسجام، التوازن و التوافق بين عناصر الأصوات و المعاني في النص الشعري. و هناك تعريفات مختلفة لهذا النوع من الإيقاع في الكتب النقدية، مثلما يلاحظ في هذا التعريف: «الإيقاع الداخلي يستمد تناغمه من العلاقات الجدلية القائمة بين انتقاء المفردة و ما فيها من مستويات إيقاعية باعتبارها حضوراً لغوياً له دلالة و إيقاعه، و هو المحصلة النهائية للعلاقات الداخلية في القصيدة و ما يتفرع عنها من قيم جمالية، و ليس صوت الكلمات بل ما فيها من معنى و شعور» (الصمادي، ٢٠٠١م، ٢٨٧). فيؤكد المؤلف على المعنى و الشعور كما أكد سابقه على التوازن و الانسجام بين عناصر المعاني.

يقول علوي الهاشمي: «أثرت بدلاً من الاستخدام الشائع (الموسيقى الداخلية) أو (الإيقاع Rhythm) استخدام مصطلح بنية الإيقاع الداخلي (Internal Rhythm Structure) لكونه مكماً للمصطلح الآخر الخارجي و وجهاً ثانياً متمماً له يتسم بخصائصه نفسها في الشمولية و الاتساع و التلون. و هو يختلف عنه في عدم ارتكازه على عنصر الصوت يمثل تلك الدرجة التي يتركز عليها الإيقاع الخارجي. و إن كان لا يهملها، بل هو يخصصها بالمداخلة بينها و بين مستويات إيقاعية أخرى أكثر اتصالاً بيني النص الأخرى كاللغة و الصورة و الرمز و البناء العام» (الهاشمي، ٢٠٠٦م، ٥٥).

إذن الإيقاع الداخلي يتحقق في مستويين إثنين، المستوى الصوتي و المستوى المعنوي و سنبحث حولهما فيما بعد بالتفصيل.

### أهمية الإيقاع الداخلي في القصيدة الحديثة:

هناك أهمية خاصة للإيقاع الداخلي في الشعر الحديث لأن الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن و القافية قلّت أهميته نظراً إلى تحرير الشعر الحديث من هذه القيود، و يبدو أن لفظ الإيقاع ككسل و الإيقاع الداخلي بالذات قدشاع في الفترات الأخيرة و في نقد القصيدة الحديثة أكثر من قبل و ذلك يعود إلى عدم انحصار الإيقاع في الصوت كماأشرنا سابقاً و كذلك اعتماد القصيدة الحديثة على الدلالة و الحركة أكثر من الصوت، حيث « إن أهمية الإيقاع الداخلي تكمن في كونه جزءاً متميزاً في القصيدة الحديثة يتولّد في حركة موظفة دلاليّاً . إنّ الإيقاع هنا هو حركة تنمو و تولّد الدلالة» (بمبنى العيد، ١٩٩٩ م، ١١٣).

### الإيقاع الداخلي في شعر عبدالوهاب البياتي

نتناول في هذا القسم من البحث الإيقاع الداخلي في شعر عبدالوهاب البياتي لكي يتضح لنا مدى نجاح الشاعر في هذا المجال و لتحقيق هذا الهدف اعتمدنا على المستوى الصوتي و المعنوي في ديوان الشاعر « الموت في الحياة»؛ و قمنا بهذا التقسيم على أساس ما قاله علوي الهاشمي حول شمولية الإيقاع الداخلي على الصوت و غيره، كما أشرنا إليه سابقاً.

### المستوى الصوتي

١ - التكرار: كثيراً ما تكررت الحروف أو المفردات أو العبارات في ديوان شاعرنا مما يلفت النظر و يثير الدهشة حول السبب و ربما يعود ذلك لأهمية التكرار حيث أنه يعدّ من العناصر الأساسية في هذا المستوى و هو إلى جانب التعاقب و الترابط، من المكونات الثلاثة للإيقاع في التعريف الذي جاء به مجدي وهبة في معجمه الأدبي. (وهبة، ١٩٧٤ م، ٤٨١).

هناك آراء نقدية كثيرة في بيان أهمية التكرار في الشعر قديماً و حديثاً و يبرز تأثير التكرار أكثر في الشعر الحديث، كما يشير إلى هذه القضية سمير سحيمي في كتابه «الإيقاع في شعر نزار قباني» بقوله: «إذا كانت صلة التكرار بالشعر وثيقة، فإنّها بالتجارب الشعرية الحديثة أوثق، لأنّ أهميّة التكرار

تجلى أكثر في حال تقلص وطأة قيد الشعر الكلاسيكي، فيعوض التكرار الوزن العروضي و القافية، ليكون بمثابة المعادل الوزني الذي يضيء على البيت دينامية» (سحيمي، ٢٠١٠م، ١٣٠).

نوع عبد الوهاب البياتي في استخدام أسلوب التكرار و ثمة أنماط متعددة لهذه الظاهرة ظهرت في الشعر المعاصر عامة؛ و بنظرة عامة في شعر البياتي و ديوانه «الموت في الحياة» يتضح لنا التكرار في أنواعه التالية :

### تكرار الحروف:

بدأنا أولاً بتكرار الحروف لأن هذه الظاهرة أبسط أنواع التكرار، كما سيعقبه تكرار المفردات و التراكيب؛ «يعد تكرار الحرف أبسط أنواع التكرار و أقلها أهمية في الدلالة المعنوية، وقد يلجأ إليه الشاعر بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع و زيادة في التفصيل لتوكيد الصورة و توسيعها أفقياً» (الصمادي، ٢٠٠١م، ٢٠٣).

و هذا التعزيز و التوكيد و التوسيع نلاحظه في أشعار البياتي كما يقول:

«أحسُ بالعصاة الحية تسري في عروق الأرض

وبالظلام الحي

ينبض في نواة كل شيء

وبالحضارات التي تقوضت واستسلمت للموت

وبالربيع غارقاً بالصمت

وبالوحوال، في انتظار الشمس» (البياتي، ١٩٩٥م، ج ٢: ١٦٢).

إن التكرار الحرفي الذي تبدأ به العبارات، يلفت نظر المتلقي إلى وسعة تلك العناصر التي يحسها الشاعر و كذلك تساعده على أن يربط بين العناصر، حيث إن كل تركيب مسبوقة بهذه الحروف، يحمل معه التركيب السابق.

البياتي بهذا الأسلوب، يؤكد على ما يقصده من انتظاره للثورة مع ما يشاهده من علامات الظلام و الجمود و الصمت في موطنه العراق. إنه يشعر بالحياة تدب في باطن الأرض و في أعماق الظلام، و يحس بعودة الحضارات و بعثها من موتها، و ها هو ينتظر ولادة الربيع و الحركة من جديد و ينتظر شمس الحقيقة لتشرق و تبدد الظلم و الظلام. إنه الأمل الذي سيولد من روح النشأوم و الحياة التي ستبعث من الموت و النور الذي سيشع من نافذة الظلام، و ها هو يجمع المتناقضين في حركة درامية تظهر في أفعال مثل (تسري، ينبض)، ستكون الغلبة فيها للأمل و النور و الضياء.

ويقول:

«بابل لم تَبْعَثْ و لم يظهر على أسوارها المَبَشَّرُ الإنسانُ

و لم يُدمرها و لم يغسل خطايا أهلها الطوفان

و لم يَقمْ من قبره عبر الفرات سارق النيران» (البياتي، ١٩٩٥م، ج٢: ١٨١).

نلاحظ تكرار «لم» في هذه الأَشْطُر و ذلك لتحقيق طقس الجمود و العقم و اللاحركية في بابل و أمَّا لم تتعرض يوماً لطقوس البعث و التطهير، المدينة التي رمز بها البياتي في أشعاره للعراق عادةً.

هذا التكرار، إذا ما نظر إلى مكان وقوعه نرى أنه إحتل مكانته في الأَسْطُر الثلاثة الأولى من قصيدة «الحمل الكاذب» التي ضمّتها قصيدة «كلمات إلى الحجر» في قسمها الخامس، ولا يخفى ما في بدايات الأشعار من القدرة الرائعة على جذب المتلقي أذناً و قلباً حتى نهاية القصيدة. إن «لم» المذكورة في البدايات تدوس على كل أمل قد ينمو في القلب، و ترفع الشك الضعيل الذي قد يتراءى إزاء الاعتقاد بالحمل و الولادة، فهي تحمل في طياتها دلالة العنوان و هو «الحمل الكاذب» لبابل و النتيجة هي ولادة كاذبة أيضاً.

### تكرار المفردات:

يعد تكرار المفردات شكلاً آخر من أشكال التكرار في شعر البياتي، تجري هذه الظاهرة بين الأسماء و الأفعال، و تعكس جمالاً تعبيرياً آخر على النص الشعري و تأثيراً قوياً على المتلقي. خذ قوله مثلاً في القسم الثاني من قصيدة «كلمات إلى الحجر» تحت عنوان «عن الميلاد و الموت»، حيث يكرر الشاعر «ستعودين» تكراراً أفقياً في مساحة القصيدة بهذا الشكل:

«ستعودين مع الشمس خيوطاً ذهبية

...

ستعودين مع الميلاد و الموت نبيّه

...

ستعودين إليّ

...

ستعودين مع الطوفان للفلك حمامة

...

ستعودين ، ولكن لن تعودني» (البياتي، ١٩٩٥م، ج٢: ١٧٦).  
 حرص الشاعر على أن يورد هذه اللفظة المتكررة للتأكيد على مدى رغبة الشاعر بهذه العودة بحيث نلمس أن هذا الإحساس يجيم على جو القصيدة من أوله إلى آخره.  
 ثم إن الموسيقى الموجودة في كلمة « ستعودين » المتمثلة في الحركات و السكتات و النبر الموجود في الكلمة ثم حروف المد التي تؤدي إلى حركة هادئة و دافئة تشعر بالراحة و الاطمئنان لهذه العودة المتكررة<sup>٢</sup>.

### تكرار التراكيب

يشتمل على تكرار الجملة أو العبارة و منها ما يعمل على تكراره دون تغيير و منها ما يتدخل به بحيث لا يأتي بصورة واحدة في كل مرة، بل يجذف منه حيناً أو يضيف عليه حيناً آخر.  
 يعيد البياتي جملة « عائشة عادت إلى بلادها البعيدة » في قصيدة « مرثية إلى عائشة »، هذه الجملة المكررة لا تأتي متقاربة في أبيات متوالية بل تتباعد مواقعها في مساحة القصيدة و عائشة هنا رمز للحب الأزلي، و هذه العودة هي ما يبتغيه الشاعر بكل ما تحمله من دلالات بعد طول الفراق و بعد المسافات عن الوطن الحبيب.

وكذلك في قصيدة «العنقاء» تأتي عبارات «قلتُ شبابي ضاع في المقابر» و «والكتب الصفراء و الخابر» و «من بلد لبلد مهاجر» خلال القصيدة (البياتي، ١٩٩٥م، ج٢: ١٣١)

ثم تنتهي القصيدة هكذا:

«فَعُدُّ إلى المقابر

والكتب الصفراء و الخابر

من بلد لبلد مهاجر» (م ن، ج٢: ١٣٢).

ويتجلى هذا التكرار موحياً بدلالات اعتراضية في ضياع شبابه و عدم الاهتمام بالقيم الفكرية في المجتمع. إنه الموت و الجمود المسيطران على بلده و مجتمعه و هو يبحث عن الخلاص و عن الحرية التي ضاعت في أجواء مكفهرة و سماء مثقلة بالغيوم و هواء كثيب غابت عنه شمس الأمل و راح اليأس يكمن في أساريره<sup>٣</sup>.



## ٢- الجناس

نتقل إلى شكل آخر من العناصر الإيقاعية الصوتية أي الجناس، و ذكرناه في هذا القسم لهيمنة الأصوات المشتركة عليه و لأن الجناس لا وجود له إلّا بهذه الأصوات و «لعلّ الجناس من أبرز ألوان البديع في دائرة الألفاظ حضوراً و جمالاً و موسيقيةً، و هو فن يعتمد على تردد الأصوات، و ما يتبع هذا من إيقاع تطرب له الآذان و تستمتع به الأسماع» (كمال أحمد غنيم، ١٩٩٨ م، ٢٨٨).

هناك نماذج كثيرة لاستخدام الجناس في قصائد البياتي، كما في قصيدة «الجرادة الذهبية»:

«أحمل نيسابور

فراشةً معي و نهرَ نور

أمسك بالنهار

و هو يولي هارباً في عربات النار» (البياتي، ١٩٩٥ م، ج ٢: ١٧٠).

لا يخفى حرس الموسيقى الحاصلة عن الاجتماع في نهر، نور، النهار و النار؛ ثم الموسيقى الحاصلة من بور في (نيسابور) و نور في (نهر نور) التي ركّبها الشاعر، و النهل و النار، و التشابه في (نور و نار) و (نهر و نهار)، كل ذلك قوّي المعنى داخل المتلقي و جعله لا يرى و لا يسمع سوى النور و النار و النهل و النهار، فطغت هذه الصور على حواس المتلقي و ملأت كيانه بالنور و الضياء. وهكذا في قصيدة «شيء من ألف ليلة» عندما يقول:

«محملاً بالبرق و الرعود

و بالنبوءات و بالوعود

كان المغني صامتاً و العود» (م ن، ج ٢: ١٦٧).

إنه يمزج بين الجناس في «رعود و وعود و رعود» و بين التكرار في الحرف «باء» بالبرق و بالنبوءات و بالوعود و بين مراعاة النظير في برق و رعود، و مغني و صامت و وعود، و نبوءات و وعود<sup>٣</sup>.

## المستوى المعنوي

إنّ الإيقاع الداخلي كما أسلفنا في تعريفه يشتمل على العناصر الصوتية و العناصر اللاصوتية، و نتناول في هذا الجزء القسم الثاني منها.

يتحدث بعض النقاد عن نوع ما من الموسيقى و هي الموسيقى الفكرية و يبدو أن عناصرها تشكل معاً الإيقاع الداخلي للقصائد الحديثة، و قد أشار بعض النقاد إلى ذلك مثلما نرى في كتاب « علم الدلالة»: «شاركت في الإيقاع الداخلي الرموز و الإيحاءات و الصور الجمالية المختلفة . وقد سميت موسيقاها بالموسيقى الفكرية» (نورالهدى لوشن، ٢٠٠٦م، ١٢٧).

يشير أيضاً ناقد آخر إلى عددٍ من الجوانب الفنية في القصيدة التي تنشأ منها الموسيقى الفكرية، منها المقارقات المعنوية من طباق و مقابلة و التفات و أيضاً توظيف الصورة و الرمز و التضمين و استخدام الألفاظ الموحية (كمال أحمد غنيم، ١٩٩٨م، ٣٠٨).

وأما إيقاع الأفكار في شعر عبدالوهاب البياتي، فيتضمن الأقسام التالية:

### الطباق

الطباق سمة أسلوبية خاصة يتكئ عليها البياتي في بنائه للقصيدة، و قد استخدمها على نطاق واسع حتى تحولت إلى تقنية من تقنيات قصائده، و حاول الشاعر من خلالها إحداث المقاربة الفكرية مابين الصور الشعرية و المعنى.

يشير أحد النقاد إلى دور الطباق في الإيقاع بقوله: «للطباق وما يحدثه الاختلاف بين الألفاظ و المعاني و تضادها في نفسية المتلقي إيقاع لا يقوم على التشابه بل يقوم على الاختلاف و التنافر إذ إنه ليست المتشابهات وحدها تحمل إيقاعاً، بل أيضاً المتناقرات لها إيقاعاً» (أحمد جاسم الحسين، ١٩٩٧م، ١١٩).

ينطلق البياتي من إحداث الطباق لإثبات طرفيه من خلال ضدية الآخر، فهو يقول:

«أمام نور العالم الأبيض والليل الذي يليه ألف ليل» (البياتي، ١٩٩٥ م، ج٢: ١٦١)

حيث يلاحظ التضاد الفكري و المعنوي بين النور و الظلام الذي يشتمله الليل، فتجري موازنة ضدية قائمة على إثبات مضمونها من خلال الآخر فالنور يثبت من خلال الليل و السواد يثبت من خلال البياض و العكس صحيح و كلاهما في تضاد مع الآخر بل في شبه تضاد، إذ النور ليس متضاداً مع الليل، هو في تضاد مع الظلام و هو من مستلزمات الليل، و عمد الشاعر أيضاً إلى استخدام كلمة « الأبيض » إلى جانب النور و استخدام جملة الصلة « الذي يليه ... » إلى جانب الليل وصولاً إلى النور و الظلام في ذروتها و كلما كثرت شدة البياض في النور و شدة الظلام في الليل ، يزداد الإيقاع في الأفكار روعة.

يعتمد البياتي على هذا التضاد الواقع بين النور و الظلام في هذا الديوان عدّة مرّات و منه قوله في قصيدة «شيء من ألف ليلة»:

«مُعَلَّقًا بِالرَّيْحِ وَ الدِّيَجُورِ

مُعَصَّبًا مَخْمُورِ

بِكَفَنِ الحُمَى وَ نارِ النُّورِ

على جوادى الأسود المسحور

أحمل مصباح علاء الدين» (م ن، ج ٢: ١٦٤)

يلاحظ هذا التضاد الفكري بين «الديجور، النور، الأسود و المصباح»، هذه الكلمات واحده تلو الأخرى توحي معنى الظلام و النور، حيث الديجور و الأسود في جانب من الطباق و النور و المصباح في الجانب الآخر. الترتيب الموجود في استخدام هذه المتضادات يدل على الصبغة الفنية لدى الشاعر و يؤدي إلى اللذة لدى المتلقي.

الشاعر هنا يحمله طيف الخيال إلى بابل العراق كل ليلة و هو يمتطي جواداً أسود مسحوراً، و يتعلق بالريح و الظلام و ها هو المرض قد تفشّى في كل جسمه و أعيته الحمى الشديدة و كاد يشتعل ناراً من الحرارة و بين يديه مصباح علاء الدين الذي سيحقق له أحلامه و ستنجو به بابل الحزينة المهجورة، ثم يعود إلى وعيه بعد مضيّ الليل.

قد تُستخدم الأضداد في موازاة بعضها البعض دلاليّاً، كما فعل البياتي هنا، حيث الديجور و النور هنا لهما معنى سلبي؛ فرغم تضاد الديجور و النور إلا أن إضافة النار إلى النور و ارتباطها بالحمى و المرض، تجعلها توازي خط الظلام الذي يسير فيه الشاعر و تناسب أحاسيسه المكوية بنار شوقه لوطنه و هو ينازع الموت على سرير المرض و هذا التناقض المتوازي، يضيف جمالاً أكثر على المعنى و الفكرة.

تتأصل هذه الضديات من خلال تأصل الموت و الحياة في عدد من القصائد في هذا الديوان و منها قول الشاعر في قصيدة «الجرادة الذهبية»:

«وهو يراني ميتاً حياً، و حياً ميتاً في ساعة الميلاد» (البياتي، ١٩٩٥م، ج ٢: ١٦٩)

حيث يجري الإيقاع الفكري بين (ميتاً و حياً) قائماً على التضاد، و الزمكاني و الاتحاد بينهما في وقت آخر، حيث يجمع بين الموت الذي لازمان فيه و لا مكان و الحياة التي يبدأ فيها الزمان و المكان.

## مراعاة النظر

و أما العنصر الآخر المستفاد في المستوى المعنوي فهو مراعاة النظر الذي «يسمى التناسب و التوفيق و الائتلاف و التلفيق أيضاً، و هو جمع أمر وما يناسبه لابلتضاد» (التفتازاني، ١٤٢٨هـ.ق، ٤١٢).

استخدم الشاعر هذا الأسلوب الذي يقوم على الانسجام و التوافق في المعاني، ولا يخفى أنه يمنح القصيدة إيقاعاً معنوياً؛ إذ «الانسجام ... هو الوقع في النفوس، والتأثير الجميل في القلوب، مما يحدث طرباً و خفة و ميلاً و رغبة في ذات المتلقي» (الحسيني، ٢٠٠٤ م، ٢٩).

ومن ذلك قول البياتي في قصيدة «عن الموت و الثورة»:

«أجنحتي مغروسة في الطين

وقلمي مهاجر

طعامي الأوراق و الحبر، و سادي الحزن و الدفاتر» (البياتي، ١٩٩٥ م، ٢: ١٥٤).

إن القلم و الأوراق و الحبر و الدفاتر هي الوسيلة الوحيدة لإشعال نار الثورة على أرض وطنه التي أعتيها الآلام و المجاعة، لعله بهذه الأدوات ينسج خيوط الثورة و لعله يشارك في الولادة الجديدة و هو يلفت القارئ إلى المشاركة بأي طريقة، ثم أن الشاعر حاول أن يصنع الانسجام في الحروف، فجعل الرء التي تتضمن معنى التكرار في نهاية المقاطع، فجمع بين تكرار الحرف و مراعاة النظر، ليعطي معنى أقوى تأثيراً على السامع.

وكذلك:

«لتقودي في أعاصير الرماد

والدياميس، شرع السندباد

ستعودين مع الطوفان للفلك حمامة» (م ن، ج ٢: ١٧٦).

حيث عمد الشاعر إلى الجمع بين الأعاصير و الشراع و الطوفان و الفلك، و هي كلها من عناصر البحر بحيث يتجسم في ذهن المتلقي بحر موج يسير فيه فلك أمسك السندباد بدفته. عمل الشاعر على إيجاد عنصر إيقاعي فكري من خلال خلق هذا التصوير الذهني، بحيث يسمع القارئ صوت الطوفان و حركة الأعاصير و ترن في أذنه موسيقى أمواج البحر و لعل تلك الحركة الثورية التي أوجدها الشاعر، هي التي خلقت موسيقى فكرية تدل على القيام و الصمود و الكفاح، ثم أن الشراع يدل على القيادة، و السفينة رمز للنجاة من الغرق رغم العواصف و الأعاصير التي أحاطت بها.

ونراه مرة بجمع عناصر الخلقة في أبياته كقوله:

« بيثَّ نجواه إلى العنقاء

والنور و التراب و الهواء

وقطراتِ الماء » (البياتي، ١٩٩٥م، ج٢: ١٣٤).

لا يخفى التناسب المعنوي في جمع عناصر الطبيعة الأربعة و هي النور و التراب و الهواء و الماء و كأنَّ نجواه قد بنتها إلى منشأ الخلق و سر الكون لتصل إلى أسمع جميع المخلوقات.

### الرمز و الأسطورة

استخدام الرمز و الأسطورة يعدّ من الأساليب الأخرى لخلق الإيقاع في الأفكار و قدأشرنا إلى الرمز كعنصر من عناصر الموسيقى الفكرية لدى بعض النقاد كنورالهدى لوشن و كمال أحمد غنيم؛ و لم تكن الأسطورة بأقل قيمة لدى الأدباء بحيث « وعى الشعراء المعاصرون قيمة الأساطير الفنية و الجمالية كما وعوا تأثيرها الفعال في تحريك الفكر و توسيع أبعاد الخيال، ثم لم يغضوا النظر عن أهم ما تتضمنه من قيمة إبداعية تتماشى وروح العصر الجديد» (أبوعلي، ٢٠٠٩م، ١٢٦).

وأما الرمز و الأسطورة في ديوان « الموت في الحياة » فإنَّ ( جالينوس، أورفيوس، عشتروت، تموز، عائشة و بابل ) في قصيدة ( مرثية إلى عائشة )، ( لوركا و الإمام الحسين (ع) ) في قصيدة (الموت في غرناطة )، ( أوليس، مدريد، أوفيليا ) في قصيدة ( الموت في الحياة )، ( شهرزاد، نيسابور، أبوالعلاء المعري، سندباد و فلك نوح ) في قصيدة ( الجرادة الذهبية ) و غيرذلك، قد أصبحت رموزاً يلجأ إليها الشاعر لكي يعبر بواسطتها عن رؤيته الشعرية.

«عائشة» هي الرمز المهيم على الديوان و « هي رمز للحب الأزلي الواحد الذي ينبعث، فيضيء ملايتناهي من صور الوجود؛ و هي الذات الواحدة التي تظهر فيما لايتناهي من التعينات في كل آن، وهي باقية على الدوام على ماهي عليه» (البياتي، ١٩٩٥م، ج٢: ١٨٤).

ولتوضيح هذه الفكرة أكثر لابد من الرجوع إلى قصيدة من قصائد البياتي نموذجاً:

« عائشة تشقُّ بطنَ الحوت

ترفع في الموج يديها

تفتح التابوت

تُزيح عن جبينها النقاب

تحتاز ألف باب

تنهض بعد الموت

عائدة للبيت « (البياتي، ١٩٩٥م، ج٢: ١٣٣).

حيث تتضح فكرة البعث و النهوض بعد الموت بإعادة عائشة للبيت، إن الأفعال الحركية التي قامت بها عائشة ( تشق، ترفع، تفتح، تُزيح، تحتاز، تنهض ) تنم عن عملية ولادة جديدة تُبعث من مخاض رحم الموت المظلم و تابوته المطموس و من حركة متماوجة إلى ساكنة و من موسيقى صاحبة صلبة إلى هادئة لينة .

### الصمت المنقوت

يمثل الإيقاع ظاهرة شمولية لا تتحدد مطلقاً بالأصوات فقط بل تشمل كل ما يحيط بها وفق ماسبق من الآراء، «فالصوت لا تعرف خواصه ولا يعرف شكله إلا من خلال الصمت المحيط به، الذي يسهم أيضاً بقدر أو بآخر في تشكيل بنية الإيقاع» (محمد صابر عبيد، ٢٠٠١م، ٤٩).

تتميز القصيدة الحرة بأنواع مختلفة من الوقفات التي تحدد هذا الصمت، الصمت المنقوت هو أسلوب من أساليب الشعراء في بنيتهم الشعرية و « يكون الصمت هو التوقف عن الحديث و إكمال مسيرته لينتقل إلى موضوع آخر متخذاً من نقاط الحذف فاصلاً شكلياً يتركها للقارئ لتأويلها» (الصمادي، ٢٠٠١م، ٢٢١).

عبد الوهاب البياتي أيضاً يستخدم الصمت المنقوت في أشعاره، مثلما نرى في قصيدته « العنقاء »:

«أبحث عن جذورها في هذه المفازة الطويلة

. . . ودارت الأفلاك» (البياتي، ١٩٩٥م، ج٢: ١٣١)

حيث جعل الصمت المنقوت بين العبارتين، البحث في المفازة الطويلة و أيضاً دوران الأفلاك، هناك تأويلات إيقاعية مختلفة لهذه النقاط، مثلاً يمكن أن يؤول بكثرة البحث، الكثرة التي لا يمكن للشاعر أن يبينها بالألفاظ فيعوضها بالصمت؛ إذ ربَّ سكوت أبلغ من الكلام. ونعت « الطويلة » للمفازة و جملة « دارت الأفلاك » كلاهما يؤكدان على هذا المعنى أي كثرة البحث، و ربما يكون طول الزمن و مرور الأيام المتوالية و ثقل الأعباء هو المراد بالنقاط.

وكذلك في قوله :

« كنا معاً، فأه . . .

. . . و خيم الليلُ على « مدريد »

وَسَقَطَ الْجَلِيدُ» (البياتي، ١٩٩٥م، ج٢: ١٣٠).

في هذا المثال أيضاً النقاط قد جعلت بعد صوت الآه و تدلّ على طول آهات الشاعر، الآهات اللانهائية الممتدة التي لا يتيسر بيانها إلا بهذه النقاط والشاعر استطاع أن يخلق جواً مشحوناً باليأس والظلام حيث أسدل الليل ستاره على مدريد و سقط الجليد لتكون العاقبة الانجماد و البرد القارس و الموت بحيث تلائم ذلك الفضاء بتلك الآهات.

### الالتفات

المشهور عند الجمهور أن الالتفات هو التعبير عن معنى بطريق من الطرق الثلاثة، التكلّم و الخطاب و الغيبة بعد التعبير عن ذلك المعنى بطريق آخر من تلك الطرق الثلاثة. (التفتازاني، ١٤٢٨هـ، ق، ١١٤).

و «لا يخفى الجانب الموسيقى فيه، الذي يقوم على الانتقال المفاجئ من لحن إلى آخر، مما يحدث أثراً نفسياً في وجدان المتلقي» (كمال أحمد غنيم، ١٩٩٨ م، ٣١٢).

من ذلك قول البياتي في قصيدة «مرثية إلى عائشة» :

«عائشة تنام في المابين

مقطوعة الرأس على الأريكة

أيتها المليكة» (البياتي، ١٩٩٥ م، ج٢: ١٢٥)

حيث انتقل الشاعر نقلة إيقاعية من الغائب الميت (عائشة) إلى المخاطب الحيّ (أيتها المليكة) و هذا لون من الإيقاع في الأفكار يتفاعل في أذن المتلقي و يتجاوب في وجدانه فهو التفات مع تضاد مستتر في المعنى بين عائشة الميتة و الحية.

و في قصيدة «الموت في غرناطة» :

«ها أنذا أسمعها تقول لي لبيك

جارية أعود من مملكتي إليك

وعندما قبلتها بكيت

شعرت بالهزيمة

أمام هذي الزهرة اليتيمة

الحب، يامليكتي، مغامرة» (م ن، ١٣٣)

في هذا المثال أيضاً يخلط الشاعر بين الغائب و المتكلم الأنا و المتكلم الآخر (عائشة، شعرت، أعود، هذي الزهرة اليتيمة) و منها إلى المخاطب (يامليكي)؛ الشاعر باستخدام الحوار بين الأنا و الآخر الغائب و المتكلم في نفس الوقت، يجبر المتلقي أن يدخل في دائرة الحوار الثنائي، كي يصل إلى مركز الدائرة و هو عائشة (الحب الأزلي) و الذات التي تظهر في كل آن كما قيل، فيدخل في مغامرة الحب الذي يؤول به إلى الموت و الفناء تضحية و فداء. و هذه الحركة الفكرية ذات الألحان المتفاوتة التي تؤدي إلى الوصل، لاتتيسر إلا باللتفات.

### النتيجة

يتضح مما سبق أن البياتي نَوَّع في إيقاعه الداخلي بين المستوى الصوتي و المستوى المعنوي؛ كي يلهم القارئ أسرار ما قد ينعكس من أصداء الكلمات و الحروف على نفسه، كما أنه استطاع أن يوفق بين إيقاع الصوت و بين إيقاع المعنى و يدمج بينهما في تناغم يجعل من الصامت صائتاً مرة و من الصائت صامتاً مرة أخرى، فجاءت العناصر متشابكة و مترابطة في آن واحد خلقت موسيقى رتابة تطرب الأذان و تخلب الألباب و تشد القلوب، فنعكس التكرار و الجناس جمالاً تعبيرياً قوياً على أبياته استطاع بهما الربط بين معنى الألفاظ الواحدة و ظهر الانسجام الإيقاعي في عناصره المعنوية بين طباق أحدث من خلاله المقاربة الفكرية، و بين مراعاة النظير التي خلق بها الصورة و الحركة، و بين رمز أو أسطورة نسج بهما خيوطاً عصرية ذات دلالات تتلائم مع ظروف عصره الراهنة، ثم ما انتهى إليه من صمت منقوط فتح به آفاقاً فكرية جديدة ذات إيقاع خلّاب، و التفات استطاع به أن ينتقل من لحن إلى آخر كي يثير لذة السامع و يلفت انتباهه إلى إيقاع فكري و إبداع موسيقي يزعرعان كيانه و وجدانه.

### الموامش

١- كما فعل علاء أحمد عبد الرحيم (٢٠٠٨م) حيث خصص لدراسة الموسيقى الفصل الرابع من كتابه « الصورة الفنية في قصيدة المدح » و إذا أراد دراسة الموسيقى الداخلية أطلق عليها الإيقاع.

٢- و هناك مفردات أخرى توحى بدلالات و موسيقى جميلة في قصائد مختلفة كمفردة «عُدَّت» التي جاءت في قصيدة «مرثية إلى العائشة» (أنظر ص ١٢٨)، و كلمة «تعال» و «أنت» و «مَرْق» التي جاءت في قصيدة «العنقاء» (أنظر ص ١٣٠).



- ٣- تعددت التراكيب المتكررة في قصائده مثل عبارة «والنور و التراب و الهواء/ و قطرات الماء/ أيتها العذراء/ ها أنذا انتهيت/ مقدّسٌ، باسمك، هذا الموت» في قصيدة «الموت في غرناطة» (أنظر ص ١٣٤ و ١٣٦)، و عبارة «عائشة عادتُ إلى بلادها البعيدة» التي جاءت في قصيدة «مرثية إلى عائشة». ( أنظر ص ١٢٦ و ١٢٧ و ١٢٨ )
- ٤- و يجري الجناس بين كثير من المفردات، منها: « الضريح و الريح » ( انظر:ص ١٣٩ )، «أميرة و أسيرة» ( م ن: ١٤٥)، «الإغريق و الغريق» (م.ن: ١٦٢)، «حديد و جليد» (م.ن: ١٧٧)، «صيد و صيف» (م.ن: ١٨١) وغير ذلك.

### المصادر و المراجع

- رجاء، ابوعللي، (٢٠٠٩م). «الأسطورة في شعر أدونيس»، دمشق: دار التكوين للتأليف و الترجمة و النشر، ط١.
- كمال، أحمد غنيم، (١٩٩٨م). «عناصر الإبداع في شعر أحمد مطر»، القاهرة: مكتبة مدبولي، ط١.
- عبدالوهاب، البياتي، (١٩٩٥م). «الأعمال الشعرية»، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر.
- سعدالدين، التفتازاني (١٤٢٨هـ.ق). «شرح المختصر على تلخيص المفتاح للخطيب القزويني في المعاني و البيان و البديع»، قم: اسماعيليان، ط٣.
- راشد بن حمد بن هاشل، الحسيني، (٢٠٠٤م). «البنى الأسلوبية في النص الشعري»، لندن: دار الحكمة، ط١.
- عبدالمنعم، خليل (١٩٩٢م). «الموسوعة الموسيقية المختصرة»، القاهرة: مكتبة مدبولي، ط١.
- سمير، سحيمي، (٢٠١٠م). «الإيقاع في شعر نزار قباني»، الأردن: عالم الكتب الحديث، ط١.
- امتنان عثمان، الصمادي، (٢٠٠١م). «شعر سعدي يوسف (دراسة تحليلية)»، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط١.
- محمد صابر، عبید، (٢٠٠١م). «القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية»، دمشق: منشورات إتحاد الكتاب العرب.

- محمد زكي، العشماوي ، (لات). «الرؤية المعاصرة في الأدب و النقد»، بيروت: دار النهضة العربية للطباعة و النشر.
- يحيى، العيد (١٩٩٩م). «في معرفة النص» ، بيروت: دار الآداب، ط٤.
- نورالهدى، لوشن، (٢٠٠٦م). «علم الدلالة»، الإسكندرية:المكتب الجامعي الحديث.
- مجدي، وهبة، (١٩٧٤م). «معجم مصطلحات الأدب»، بيروت: مكتبة لبنان.
- علوي، الهاشمي، (٢٠٠٦م). «فلسفة الإيقاع في الشعر العربي»، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط١.

### الدوريات

- المعرفة (مجلة ثقافية شهرية): العدد ٤٠٢، السنة السادسة و الثلاثون. وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، مارس ١٩٩٧:
- الحسين، أحمد حاسم: «إيقاع الشعر العربي بين الاختراقات و الثوابت»، صص ١١٤ - ١٣٦.