Journal of the Faculty of Arts (JFA)

Volume 80 | Issue 3 Article 28

7-1-2020

The expressiveness of diction and the rhythm of poetry, Burdah Al Busiri's performance as a model

Ahmed Adel Ammar
Lecturer - Department of Arabic Language and Literature - Faculty of Arts - Cairo University

Follow this and additional works at: https://jfa.cu.edu.eg/journal

Recommended Citation
Ammar, Ahmed Adel (2020) "The expressiveness of diction and the rhythm of poetry, Burdah Al Busiri's performance as a model," *Journal of the Faculty of Arts (JFA)*: Vol. 80: Iss. 3, Article 28.
DOI: 10.21608/jarts.2020.122195
Available at: https://jfa.cu.edu.eg/journal/vol80/iss3/28

This Original Study is brought to you for free and open access by Journal of the Faculty of Arts (JFA). It has been accepted for inclusion in Journal of the Faculty of Arts (JFA) by an authorized editor of Journal of the Faculty of Arts (JFA).

تعبيرية الإلقاء وإيقاع الشعر
أداء بردة البوصيري نموذجاً

أحمد عادل حسن علي عمار
كلية الآداب – جامعة القاهرة

ملخص

تحاول هذه الدراسة الاقتراب من فنين موازيين يكمل كل منهما الآخر، وهما الشعر والإلقاء؛ حيث لم يكن الشاعر الجيد في البدايات إلا ملقيًا/ مؤديًا جيدًا في الوقت ذاته، فإذا فقد الوسيلة التي يقدم من خلالها إبداعه، فكيف له –إذن– أن يتواصل مع جمهوره ومتلقي هذا الإبداع؟! كان الشعراء يتسابقون فيما بينهم على إبداع الشعر –من ناحية– وعلى توصيل هذا العمل الأدبي إلى المتلقي بطريقة لا تقل إبداعًا –من ناحية أخرى.

والإيقاع هو الركيزة الأساسية التي يقوم عليها كلا الفنين، فالإيقاع هو الخصيصة التي ميزت الشعر عبر تاريخه، وأخرجته من دائرة الكلام العادي. والإيقاع –أيضا– هو لب فن الإلقاء، فالإلقاء هو فن النطق بالكلام، وفن النطق بالكلام هو فن التعامل مع الصوت الإنساني وتطويعه لتوصيل الدلالات التي يريد الناطق تقديمها للمتلقي، وذلك بطريقة جذابة لا ملل فيها.

وقد اختارت هذه الدراسة أن تبدأ أولا بالجانب النظري –متخذة الوصف والتحليل منهجا لها– من خلال الوقوف على أهم مصطلحات فن الإلقاء التي تعرض لها عبد الوارث عسر صاحب الكتاب العمدة "فن الإلقاء" ثم اقتربت من الجانب التطبيقي عبر الأداء الذي قدمه نخبة من أهم المؤدين في القرن العشرين لقصيدة بردة البوصيري، محاولة بيان العلاقة الجدلية بين الفنين، وتأثير طرق الإلقاء على إيقاع الشعر.

وتوصلت الدراسة إلى عدد من النتائج أهمها أن فن الإلقاء بطرقه ومناهجه المختلفة، ومصطلحاته، لها تأثير كبير على خلخلة إيقاع الشعر العربي، وربما كان لذلك أثر كبير في

إعادة النظر في إيقاعات الشعر العربي في العصر الحديث، والتجديد فيها.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع – الإلقاء – الشعر العربي – عبد الوارث عسر – البردة

Abstract

This study attempts to approach two parallel arts that complement each other, namely poetry and recitation; Where a good poet in the beginning was nothing but a good reciter / performer at the same time, if he lost the means through which he presented his creativity, then how could he - then - communicate with his audience and the recipient of this creativity?! Poets were competing among themselves to create poetry - on the one hand - and to deliver this literary work to the recipient in a way that was no less creative - on the other hand.

The rhythm is the main pillar on which both arts are based. The rhythm is the characteristic that characterized poetry throughout its history, and removed it from the circle of ordinary speech. And the rhythm - also - is the core of the art of speech, so the delivery is the art of pronouncing the speech, and the art of pronouncing the speech is the art of dealing with the human voice and adapting it to convey the indications that the speaking wants to present to the recipient, in an attractive way that is not bored.

This study chose to start first with the theoretical side - taking description and analysis as an approach - by examining the most important terms of the art of recitation that Abdul Wareth Asr, the author of the book, the mayor, "The Art of Recitation", then approached the practical side through the performance of a group of the most important performers. In the twentieth century of Barda Al-Busiri's poem, an attempt to explain the dialectical relationship between the two artists and the effect of recitation methods on the rhythm of poetry.

The study reached a number of results, the most important of which is that the art of recitation, with its different methods and approaches, and its terminology, have a great impact on disturbing the rhythm of Arabic poetry, and this may have had a great impact

on reconsidering the rhythms of Arab poetry in the modern era and renewing them.

Key words: The percussion, Arabic poetry, Abd al-Warith Asr, the barda

تمهيد:

الشعر والإلقاء فنان لا ينفصلان، فالإلقاء هو الوسيلة الأولى التي لجأ إليها الشعراء لتوصيل إبداعهم إلى المتلقي، فالشعر فن شفاهي في الأساس، ولا حاجة لنا لإثبات ذلك بالإتيان بعدد من الشواهد من أمهات كتب الأدب العربي أو الأخبار، فقد أصبح ذلك من المسلمات التي لا يجب الوقوف عندها كثيرًا.

ولم يكن الشاعر الجيد في البدايات إلا ملقيًا/ مؤديًا جيدًا في الوقت ذاته، فإذا فقد الوسيلة التي يقدم من خلالها إبداعه، فكيف له –إذن– أن يتواصل مع جمهوره ومتلقي هذا الإبداع؟! كان الشعراء يتسابقون فيما بينهم على إبداع الشعر –من ناحية– وعلى توصيل هذا العمل الأدبي إلى المتلقي بطريقة لا تقل إبداعًا –من ناحية أخرى.

والإيقاع هو الركيزة الأساسية التي يقوم عليها كلا الفنين، فالإيقاع هو الخصيصة التي ميزت الشعر عبر تاريخه، وأخرجته من دائرة الكلام العادي. والإيقاع –أيضا– هو لب فن الإلقاء، فالإلقاء هو فن النطق بالكلام، وفن النطق بالكلام هو فن التعامل مع الصوت الإنساني وتطويعه لتوصيل الدلالات التي يريد الناطق تقديمها للمتلقي، وذلك بطريقة جذابة لا ملل فيها. فـ"توضيح المعنى يتأتى بدراسة (الصوت) الإنساني في معادنه وطبقاته دراسة (موسيقية) تتيح للدارس أن ينغمه بما يناسب المعاني فتبدو واضحة مبينة جميلة الوقع على آذان السامعين"1.

ولكي تستطيع ذلك كان لابد أن تكون مالكًا للإيقاع فأنت تعزف على أوتار صوتك مقدمًا لحنًا مميزًا عبر زمن محدد هو الزمن الذي تستغرقه في إلقاء كلماتك. الصوت والزمن هما الثنائية التي يقوم عليها الشعر والإلقاء، وهما الثنائية التي تقوم عليها الموسيقى ليجتمع ثلاثتهم في إناء فني واحد هو "الإيقاع" وإن أخذ صورًا مختلفة.

ويعد كتاب "فن الإلقاء" الكتاب العمدة لهذا الفن، وقد قسمه عبد الوارث عسر إلى بابين كبيرين؛ تحدث في الأول عن تاريخ هذا الفن مؤكدًا قدمه عند العرب، وهو ما أشرنا إليه فيما سبق. أما الثاني فقد عنونه بـ"قواعد النطق" وقسمه إلى فصلين أولهما "مخارج الحروف وصفاتها" وهو المبحث الذي يراه الباحث –رغم ارتباطه كثيرًا بالإيقاع– لصيقا بعلم الأصوات وقد عني به علماء الأصوات وعلماء التجويد على مر تاريخ الثقافة العربية.

أما الثاني فقد أسماه "التركيز والسكوت والتمبو"2، وهذا هو مربط الفرس بالنسبة

للباحث، فهنا يبدو الحديث واضـــحا عن الإيقاع، وهنا يجد الباحث نفســه مجذوبا لدرس هذه المصطلحات التي قدمها عبد الوارث عسر، رابطا بينها ومصطلحات دارسي العروض وإيقاع الشعر العربي. ثم يحاول الباحث رصد هذه المصطلحات عمليا من خلال نصوص مسموعة يسـتطيع منها اسـتبيان هذه المصـطلحات من الناحية التطبيقية، وعلاقتها بالإيقاع –بشـكل عام– وإيقاع الشعر العربي بشكل خاص.

وبعد بحث عن هذه النصـوص المسـموعة، اسـتقر الباحث على الوقوف على قصـيدة "البردة" للإمام البوصـــيري3، التي قدمها عدد من فناني مصـــر الكبار، وعلى رأســـهم عبد الوارث عسر نفسه، وهو الأمر الذي وجده الباحث فرصة مميزة للربط بين التنظير الذي قدمه الرجل من خلال كتابه والتطبيق من خلال هذا النص الشعري.

(1-1)

إن أول المصطلحات التي يقدمها لنا عبد الوارث عسر هو "التركيز"، ولأول وهلة قد يتبادر إلى الذهن النبر Accent وهو "إعطاء مزيد من الضغط أو العلو لمقطع من بين مقاطع متتالية"4 أو "إشباع مقطع من المقاطع، وذلك بتقوية ارتفاعه الموسيقي، أو شدته، أو مداه، أو عدة عناصر منها في آن واحد"5. أو "وضوح نسبي للصوت أو المقطع، مقارنة ببقية الأصوات والمقاطع في الكلام"6، و"بذل طاقة معينة عند أداء الصوت أو المقطع من طرف أعضاء النطق"7. ولكن عبد الوارث عسر يعني بالتركيز شيئا آخر، فهو "الضغط على كلمة في الجملة التي ينطق بها المتكلم، ضغطا يبرز الكلمة ويجعل لها صفة خاصة تميزها عن سائر كلمات الجملة"8.

إن النبر –إذن– مختص بالضغط على صوت أو مقطع، أما التركيز فهو الضغط على كلمة كاملة. كلاهما ضغط ولكن موضع الضغط هو منشأ الاختلاف بينهما. والتركيز الذي يقصده عبد الوارث عسر –في رأي الباحث– هو اختلاف في نطق كلمة من الكلمات داخل الجملة الواحدة ارتفاعا أو انخفاضا، وكأنك تضعها من خلال الأداء بين قوسين يميزانها عن بقية الجملة. فهذه "الكلمة التي تخصها بهذه الصفة لابد أن يكون لها في سياق الحديث ومقصوده ما تستحق به الاهتمام دون غيرها.. أي أنها هي الكلمة التي لها المعنى الرئيسي في الحدث"9.

والمثال الذي يذكره لنا ربما يؤكد ذلك. يقول عبد الوارث عسر: "ذهبت إلى الإسكندرية بالأمس وقابلت إبراهيم.. فإذا كان المتحدث تسيطر عليه محبة للسفر إلى الإسكندرية والارتياح إلى ارتياد هذه المدينة فإن تركيزه هنا يكون على كلمة (الإسكندرية) ويسوق بقية الجملة سياقا عاديا لا ينبئ عن أي اهتمام. ويكون الصوت هنا في التركيز على كلمة (الإسكندرية) صوتا ينبئ عن الفرحة والسرور بالذهاب إلى تلك المدينة. وإذا كان اهتمامه بلقاء إبراهيم فإنه يركز على كلمة (إبراهيم). وإذا كان اهتمامه بلقاء إبراهيم ناشئًا عن أن إبراهيم هذا شخصية عظيمة يفتخر بلقائها، فإن الصوت هنا يعبر في (تركيز) على إبراهيم عن الفخر والمباهاة بلقاء العظماء..... ومن هنا يتضح لنا أن التركيز ليس (ضغطا) لا معنى له يقصد به ارتفاع الصوت على حرف من حروف الكلمة، وإلا لكان الصوت على وتيرة واحدة في الحديث الطويل المكون من جمل كثيرة. ولكن مراعاة ما ذكرنا من إحساس

المتكلم نحو المعاني التي يسوقها، هذه المراعاة فوق أنها تبرز شخصية المتكلم وتحدد ميوله فإنها تكسب الحديث طلاوة وجمالا بالصوت المنغم المميز المنتقل بين المناطق الصوتية والسلالم الموسيقية. وهو الصوت المطلوب لكل حديث، والمرجو للتأثير على السامعين"10.

التركيز هنا ليس هو الضغط، وفقط، وإنما هو ما يكسب الحديث طلاوة وجمالا بالصوت المنغم المميز المنتقل بين المناطق الصوتية والسلالم الموسيقية. إننا هنا أمام حديث يبدو قريبا من الحديث عن التنغيم وليس النبر كما قد يتصور البعض في البداية.

(2-1)

وقد انقسم الدارسون المعاصرون في نظرتهم إلى التنغيم في التراث العربي إلى قسمين، إذ يرى البعض أن العرب لم يتناولوا هذه الظاهرة في دراساتهم، وأنهم لم يعرفوها على الإطلاق، وهو ما يذهب إليه براجشتراسر إذ يقول: "إنّنا نعجب كلَّ العجب من أنّ النحويين والمقرئين القدماء لم يذكروا النغمَة ولا الضغط أصلًا"11 وإن كان يعود بعد ذلك ليؤكد معرفة أهل التجويد بها قائلا: "غير أنّ أهل الأداء والتجويد رمزوا إلى ما يشبه النغمة في إجابة مسألة كيف حال العربية الفصحى في هذا الشأن"12.

كما يقول محمد الأنطاكي: "إنّ قواعد التنغيم في العربية قديمًا مجهولة تمامًا، لأنّ النحاة لم يشيروا إلى شيء من ذلك في كتبهم"13.

وهو ما يؤكده تمام حسان إذ يقول: "إنّ العربيّة الفصحى لم تعرف هذه الدراسة في قديمها، وإنّ القدماء لم يسجلوا لنا شيئًا عن هذه الظاهرة"14.

أما القسم الثاني فيؤكد أن اللغويين العرب قد انتبهوا إلى هذه الظاهرة وأشاروا إليها في غير موضع وإن كانوا لم لم يقوموا بإعطائها حظها من البحث المستفيض. ومن هؤلاء أحمد كشك الذي يقول: "وقدامى العرب، وإنْ لم يربطوا ظاهرة التنغيم بتفسير قضاياهم اللغويّة، وهم وإنْ تاه عنهم تسجيل قواعد لها، فإنّ ذلك لم يمنع من وجود خطرات ذكيّة لمّاحة تعطي إحساسًا عميقًا بأنّ رفض هذه الظاهرة تمامًا أمرٌ غير وارد، وإن لم يكن لها حاكم من القواعد"15.

كما يقول عبد السّلام المسّدي: "إنّ التنغيم في العربية له وظائف نحوّية، لأنّه يفرق

بين أسلوب وآخر من أساليب التركيب، ومع هذا فإنه لم يحظَ لدى أجدادنا ببحث مستفيض، أو تطبيق مستند إلى قواعد محددة"16. ومعنى أنه لم يحظ ببحث مستفيض أنه حظي ببعض البحث لكنه لم يؤد في النهاية لمعرفة قواعد وأحكام هذه الظاهرة.

ويميل الباحث إلى هذا الرأي الذي يشير إليه أصحاب القسم الثاني، فهناك دلائل كثيرة تدل على انتباه اللغويين العرب إلى الدور الذي يلعبه التنغيم في توضيح المعنى وبيان الإعراب، ولننظر إلى قول ابن جني في الخصائص:

"وذلك أن تكون في مدح إنسان والثناء عليه، فتقول: كان والله رجلًا فتزيد في قوة اللفظ بالله هذه الكلمة، وتتمكن في تمطيط اللام وإطالة الصوت بها وعليها أي رجلًا فاضلًا أو شجاعًا أو كريمًا أو نحو ذلك. وكذلك تقول: سألناه فوجدناه إنسانا وتمكن الصوت بإنسان وتفخمه، فتستغني بذلك عن وصفه بقولك: إنسانًا سمحًا أو جوادًا أو نحو ذلك"17.

ويبدو لنا أن حديث ابن جني هنا عن تمطيط اللام وإطالة الصوت، وكذلك تمكين الصوت وتفخيمه، هو من قبيل الحديث عن النغمات المختلفة التي يمكن أن تقال بها الجملة لتشير إلى معاني مختلفة ودلالات كثيرة.

ولننظر كذلك إلى قوله:

"من ذلك لفظ الاستفهام، إذ ضامه معنى التعجب استحال خبرًا. وذلك قولك: "مررت برجل أي رجل". فأنت الآن مخبر بتناهي الرجل في الفضل، ولست مستفهمًا. وكذلك مررت برجل أيما رجل؛ لأن ما زائدة. وإنما كان كذلك لأن أصل الاستفهام الخبر، والتعجب ضرب من الخبر. فكأن التعجب لما طرأ على الاستفهام إنما أعاده إلى أصله: من الخبرية.

ومن ذلك لفظ الواجب، إذا لحقته همزة التقرير عاد نفيًا، وإذا لحقت لفظ النفي عاد إيجابًا. وذلك كقول الله سبحانه: "أأنت قلت للناس" أي ما قلت لهم، وقوله: "آلله آذن لكم" أي لم يأذن لكم. وأما دخولها على النفي فكقوله –عز وجل–: "ألست بربكم" أي أنا كذلك، وقول جرير:

ألستم خير من ركب المطايا

أي أنتم كذلك"18.

ولا شك أن هذا النص المنسوب إلى ابن جني يشير بالدليل القاطع إلى التفاتته الذكية إلى طريقة التنغيم في كل جملة ننطق بها، وما يؤدي إليه اختلاف النغمات من تغير في

المعنى، وبالتالي تغير في الإعراب.

وانظر إلى هذه القصة التي يقصها لنا ابن خلكان إذ يقول:

"حكى أبو أحمد بن جعفر البلخي في كتابه أن اليزيدي المذكور سأل الكسائي عن قول الشاعر:

ما رأينا خربًا نقـ ـر عنه البيض صفر

لا يكون العير مهرًا لا يكون، المهر مهر

فقال الكسائي: يجب أن يكون "مهر" منصوبًا على أنه خبر كان، ففي البيت على هذا التقدير إقواء، فقال اليزيدي: الشعر صواب لأن الكلام قد تم عند قوله: "لا يكون" الثانية وهي مؤكدة للأولى، ثم استأنف الكلام، فقال "المهر مهر" وضرب بقلنسوته الأرض، وقال: أنا أبو محمد، فقال له يحيى بن خالد البرمكي: أتكتني بحضرة أمير المؤمنين؟ والله إن خطأ الكسائي مع حسن أدبه أحب إلينا من صوابك مع سوء أدبك، فقال اليزيدي: إن حلاوة الظفر أذهبت عني التحفظ"19.

وتأتي هذه القصة لتؤكد لنا دور التنغيم وأهميته، فقراءة البيت دون تنغيمه تنغيما صحيحا قد توقع اللبس وهو ما جعل الكسائي يقع في شرك الخطأ، ولولا براعة اليزيدي وحنكته لما التفت إلى المعنى الصحيح رغم عدم تنغيم البيت بشكل صحيح –كما يبدو من القصة– على سبيل الاختبار، وهو ما جعل اليزيدي يخرج عن شعوره لإحساسه بحلاوة الظفر –على حد قوله– لهذا فقد ضرب الأرض بقلنسوته.

ومعروف أن حذف همزة الاستفهام والاعتماد على التنغيم والإيقاع فقط أمر جاء عند جمهور النّحاة، ولعل ما جاء في قصّة امرئ القيس مع جواريه، اللائي ذبح لهنّ ناقته، ما يفيد ذلك، فقد قال لهنّ في هذه القصّة: إن نحرت لكنّ ناقتي تأكلنّ منها... قلن: نعم.. 20 ولا يظهر في التركيب الذي استخدمه امرؤ القيس هنا ما يدل على الاستفهام، ولكنه استخدم تنغيما محددا أوضح أن المراد الحقيقي هو الاستفهام، وواضح أنّ الجواري قد وصلن إلى ما يرمي إليه امرؤ القيس، ويرى النّحاة أن في الجملة حرف استفهام محذوفًا. والتقدير عندهم: إن نحرت لكنّ ناقتي أتأكلنّ منها؟

وإذا ما نظرنا إلى قول السمرقندي في كتابه "روح المريد في شرح العقد الفريد في علم التجويد" سنجد ما يدل كذلك على فهمه للتنغيم؛ إذ يقول:

– إذا (ما) لنفيٍ أو لِجَحْدٍ فصوتُها ارْ فَعَنْ وللاستفهام مَكّن وعدِّلا

– وفي غيرها اخفض صوتها والذي بما شبيهٌ بمعناه فقِسْهُ لتفضُلا

ثم يقول: مثال ذلك: (ما قلتُ)، ويرفع الصوت بـــ(ما) يعلم أنّها نافية، وإذا خفض الصوت يعلم أنّها خبريّة، وإذا جعلها بين بين يُعلم أنّها استفهاميّة. وهذه العادة جارية في جميع الكلام وفي جميع الألسن"21 .

ولا شك أن كثيرا من هذه الأمثلة التي سقناها وعلى رأسها حديث ابن جني يوضح لنا أن حديث عبد الوارث عسر هنا هن "التركي"، ما هو إلا نوع من الحديث عن التنغيم داخل الجملة.

(3-1)

وينتقل عبد الوارث عسر إلى السكتات، معرفا إياها بأنها "مواضع الوقف أثناء الحديث عندما ينتهي الكلام"22. ويشير إلى أن مواضع الوقف عند نهاية الكلام نوعان؛ فهناك النهاية الكاملة، وهي "الوصول إلى المعنى القاطع التام الذي يصلح لأن يكون ختاما للموضوع كله، أو لأحد جوانبه"23. وهناك النهاية الناقصة، وهي "الوصول إلى معنى كامل كمالا جزئيا غير أنه لا يزال محتاجا إلى استئناف الكلام للوصول به إلى الكمال التام"24.

الحديث هنا هو حديث عن التنغيم مرة أخرى، وتحديدا عن نغمة النهاية، التي قسمها دارسو إيقاع الشعر العربي إلى ثلاثة أنواع، هي النغمة الهابطة والنغمة المستوية والنغمة الصاعدة. والنغمة الهابطة عند دارسي الإيقاع هي النهاية الكاملة عند عبد الوارث عسر، أما النغمة المستوية فهي النهاية الناقصة التي لا ينتهي الكلام عندها وإنما يكون المتحدث في حاجة إلى استئناف الكلام ومواصلته ليكمل المعنى. هذا يعني أن عبد الوارث عسر لم يلتفت هنا للحديث عن النغمة الصاعدة التي خصها العروضيون واللغويون بالنغمة الاستفهامية وتحديدا بهمزة الاستفهام وهل.

ويقول عبد الوارث عسر إن "السكتة عند النهاية الكاملة نسميها السكتة القاطعة لأنها تقطع الكلام في نهايته الطبيعية التي لا يشعر السامع أو المتحدث عندها بالحاجة إلى كلام جديد والصوت عند هذه السكتة يهبط إلى (القرار) الذي يشعر بالانتهاء"25. إنه هنا يشير

إلى الطريقة التي يجب أن تكون عليها النغمة الهابطة (النهاية الكاملة)؛ ففيها يهبط المتحدث إلى (القرار)، والقرار هو الصوت العميق الذي يخرج من "الصدر أي الجوف، وقدرته كاملة على الدرجات السفلى من السلم الموسيقي"26.

أما النهاية الناقصة فيوليها عبد الوارث عسر اهتماما أكبر؛ حيث يقول: "أما السكتة عند النهاية الناقصة فهي الأهم في هذه الدراسة لأن المتكلم حر في تقطيع جمله بسكتات يتخير مواقعها. ويحرص على أن تكون مساعدة على إظهار ما يريده من المعاني. وعلى أن تكون أداة فعالة في التأثير على السامعين. والصوت عند هذه السكتات ينقطع مائلا صاعدا إلى منطقة الحنجرة أو منطقة الرأس أحيانا في حالات الاستنكار أو الاستفهام الاستنكاري أو التأنيب. وعلى أي وجه فإن الصوت يشعر بأن للكلام بقية"27. عبد الوارث عسر هنا – إذن– لم يغفل مطلقا النغمة الصاعدة، فها هو في حديثه عن النهاية الناقصة يقسمها إلى نوعين، فهي إما أن تؤدى من منطقة الحنجرة (المنطقة الوسطى) وإما من منطقة الرأس (المنطقة العليا)، ويخص ذلك بالاستنكار أو الاستفهام الاستنكاري أو التوبيخ.

التقارب –إذن– واضح الآن بين الجهد الذي قدمه اللغويون والعروضيون، والجهد الذي قدمه هنا عبد الوارث عسر، وربما يتضح ذلك أكثر حين نقول إنه قد أشار إلى أن معادن الأصوات خمسة، أولها هو (الباس) الذي يسميه الموسيقيون العرب القرار، والثاني هو (الباريتون)، و"يشارك مع الباس في منطقه، غير أنه أكثر قدرة على الدرجات العليا من السلم"28، و(التينور) هو "أوسط الأصوات وأقدرها على التنغيم والتلوين..... ومنطقه الحنجرة"29، و(الألتو) وهو "أرق أصوات الرجال وأضخم أصوات النساء وتستطيع أن تسميه الباس أو الباريتون النسائي. ومنطقه الحنجرة"30. وأخيرا (السوبرانو) وهو "أرق أصوات السيدات وأعلاها وهو سريع حاد قادر على الدرجات العليا من السلم. ومنطقه الرأس.... وهو يعادل التينور عند الرجال في قدرته"31.

إننا هنا أمام ثلاث مناطق يخرج منها الصوت –حسب رأي عبد الوارث عسر– وهي الصدر (الباس والباريتون) والحنجرة (الترينور والألتو) والرأس (السوبرانو)، وبالتالي فإن نغمة النهاية الكاملة تكون من الصدر، ونغمة النهاية الناقصة تكون من الحنجرة (النغمة المستوية)، أو من الرأس (النغمة الصاعدة). ومن ثم فإننا نستطيع أن نقول بأن عبد الوارث عسر لم يغفل مطلقا تلك النغمة الصاعدة التي أشار إليها اللغويون واختصوها بالاستفهام

بالهمزة وهل، بل إنه توسع فيها كثيرا حين أضاف إليها الاستنكار والتأنيب.

ويواصل عبد الوارث عسر حديثه عن السكتات (نغمات الوقف)، مشيرا إلى أهمية السكتة الناقصة قائلا: "وأهمية السكتات الناقصة أنها تصلح كأدوات للتعبير من ناحية نغمتها الصوتية أولا ومن ناحية مقدار المدة التي يقف فيها المتكلم قبل أن يستأنف الحديث"32. هنا تبدو التفاتة رائعة، فقد عني العروضيون ودارسو إيقاع الشعر العربي كثيرا بالتنغيم وتمييز نغمات النهابة كما أوضحنا، واهتموا –بالطبع– بقياس المدى الزمني أو العنصر الكمي داخل القصيدة، بل كان هذا هو الأساس الذي انطلقوا منه، ولكنهم –في رأي الباحث– أغفلوا كثيرا ذلك الزمن الذي تستغرقه السكتات، على اختلاف أنواعها وأزمنتها، ودورها في الإيقاع، بعنصريه الكمي، والكيفي، وهو الذي يتعلق بدوره بالدلالة إلى حد كبير.

هنا يلتفت عبد الوارث عسر إلى ما لم يقف عنده العروضيون كثيرا، وهو مدة السكتة، أو "المدة التي يتوقف فيها المتكلم قبل أن يستأنف الحديث"، ويشرع بعد ذلك في تقديم مثال يوضح مدى تأثيرها على الدلالة. يقول: "عندما يتحدث والد إلى ولده بهذه الجملة (إذا لم تتبع الخطة التي أمرتك بها كنت غاضبا عليك إلى يوم تنتهي حياتي). فإلقاء هذه الجملة يصح أن يكون على لونين من ألوان الإلقاء؛ اللون الأول: هو لون (الغضب) فتكون السكتة المائلة (الناقصة) هنا حادة قد تصل إلى (منطقة الرأس)، وتكون مدة السكوت قليلة لأن اتصال الغضب يدفع المتكلم إلى السرعة في الكلام. أما اللون الثاني: فهو (الهدوء الحزين) وهنا تكون السكتة أقل حدة وتكون فترة السكوت طويلة لتتيح للسامع أن يفكر فيما عسى أن يفعله الوالد إذا لم يسر على الخطة التي يريدها"33.

هنا تبدو الإشارة واضحة إلى زمن السكتة وارتباطها بدلالة الجملة، ويفتح هذا الباب أمامنا لإمكانية احتساب زمن السكتات كعنصر إيقاعي بالغ الأهمية يشغل زمنا واضحا ويؤثر في الدلالة والإيقاع بشكل كبير. هنا يمكن أن يستفيد العروضي من العالم ببواطن فن الإلقاء ليتعرف على الأزمنة التي يمكن أن تستغرقها السكتات ومدى تأثيرها على السامع وقدرتها على توصيل الدلالات المختلفة للمتلقي، فتتغير النظرة إلى دراسة إيقاع الشعر العربي من كونه ينظر إلى الأصوات المنطوقة فقط إلى ما هو أبعد؛ حيث يكون معنيا بعلاقة الزمن بالأصوات والسكتات على حد سواء.

ويؤكد عبد الوارث عسر أهمية السكتات والتلوين في نغماتها كثيرا؛ حيث يقول: "ومراعاة التلوين الصوتي بما تقتضيه المعاني يجعل لكل سكتة نغمة مغايرة لما قبلها وما

بعدها ويعصم المتكلم من الوقوع في الصوت ذي الوتيرة الواحدة (مونوتون)" 34. وتثير هذه الرؤية فكرة وحدة النغمة في القصيدة العربية التقليدية العمودية، التي حرصت على أن تكون نغمة النهاية الأساسية في البيت الشعري (القافية) واحدة، وهو ما جعل كثيرا من العروضيين ينظرون إلى التضـــمين (الذي يغير من نغمة نهاية البيت فيحولها من وقفة كاملة إلى وقفة ناقصة أو مائلة) على اعتباره عيبا. هل هذا يعني أن الشعراء العرب بحرصهم، ومن خلفهم العروضيون، على وحدة نغمة النهاية قد وقعوا في الـ(مونوتون)؟!

وقبل أن نسهب في ذلك يدركنا عبد الوارث عسر قائلا: "ولو أن هذا التلوين الصوتي واجب في السكتة المائلة أو الناقصة فإن ذلك لا يمنع من أن السكتة القاطعة (الكاملة) ليست في غنى عن التلوين الصوتي مهما قلنا إنها تنتهي حتما إلى القرار (أي إلى منطقة الباس أو منطقة الصدر) فإن لكل منطقة سلمها الموسيقي"35.

هنا يمكننا إعادة صياغة التساؤل السابق ليكون: هل اكتفى الشعراء العرب، ومن خلفهم العروضيون، بالتلوين الصوتي من خلال اللعب على أوتار السلم الموسيقي داخل منطقة واحدة هي منطقة القرار أو الصـــدر، ناظرين إلى الانتقال من منطقة إلى أخرى باعتباره عيبا من العيوب التي يقع فيها الشاعر؟!

ونعود إلى عبد الوارث عسر الذي يقول: "ولا شك أن عملية إبراز المعاني بالصوت إنما هي عملية موسيقية..... والفارق الوحيد بين الموسيقى التي عرفناها وبين الموسيقى الحقيقية يبرز في هذا النطاق. فموسيقانا القديمة في عصورنا المتأخرة لم تكن تعنى بغير الطرب عن طريق النقلات البارعة بين نغمة ونغمة. وهذه النقلات لا أراها إلا براعة صناعية ليس غير. بنما نحن اليوم تطربنا الموسيقى المعبرة في فن سيد درويش، أو فن الموسيقيين العالميين طربا حقيقيا منبعثا عن الفن ذاته. لا عن صـــناعة مفتعلة إذا أطربت لحظة فلا يلبث أثرها أن يزول سريعا"36.

هنا يمكننا طرح السؤال بطريقة ثالثة: هل كان الشعراء العرب مشغولين بالانتقالات البارعة بين نغمة ونغمة داخل الســلم الواحد فقط؟ وهل جاءت الألوان المتمردة من الشـــعر العربي وخاصة على القافية ووحدة نغمتها، وعلى رأسها الموشحة والشعر الحر، مهتمة أكثر بالموسيقى المعبرة والطرب الحقيقي المنبعث من الفن ذاته؟ وهل نستطيع أن نقول إن نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور ومن سبقهم في التمرد بأشكال مختلفة

على وحدة القافية فعلوا ما فعله سـيد درويش في الموسـيقى؟ لقد كان درويش "يحذر الجميع تحذيرا شـــديدا من (التطريب) لأنه يخرج بالنغمة التي وضـــعها عن معناها الذي قصـــده ووضـــعها له، فهو يفهم الأوبرا والأوبريت على حقيقتها وطبيعتها من أنها تعبير درامي كأي تعبير درامي آخر"37.

نظرة مختلفة إلى الموسـيقى وإلى الإيقاع ودوره نجدها عند سـيد درويش، وهي النظرة ذاتها تقريبا التي نجدها عند صلاح عبد الصبور الذي يقول: "إن الجمهور في التراث العربي كان يتلقى صوت الشاعر مجتمعا. وأنا عندما أتحدث إلى جماعة لابد أن أرفع صوتي، وأن أجعل لكلماتي معنى وإيقاعا ونبرا خاصا في الكلام. في حين أني لو تحدثت حديثا مفردا إلى نفسـي أو إلى صـديق من خلصـائي فلابد أن يكون صـوتي هادئا، إذ إني أريد أن أصـل إلى قلبه وعقله عن طريق أذنه وليس العكس. الشاعر القديم كان يريد أن يصل إلى الأذن، ولهذا كان يكثر من الإيقاع الصـوتي المحكم ومن التقفية. لكن عندما تصـبح العلاقة علاقة مباشرة بين القارئ وديوان من الشعر فإن القارئ ينظر في صفحاته ويقرؤها متمتما أو بدون صوت، إذ لو أحس القارئ بهذا الصـوت الجهير العالي للشـاعر لأصـبح ذلك الصـوت جلبة في أذنه وفي نفســه. هو يريد لونا من الإيقاع الهادئ الذي يهمس إليه، دون أن يلح عليه بالإيقاعات المتوالية الحادة"38.

(4-1)

أما التمبو فهو في أبسط تعريفاته "مراعاة السرعة والبطء"، ويسميه عبد الوارث عسر "الوحدة النغمية" ويوضح ذلك قائلا: "في الفن الموسيقي (وحدة نغمية) يمسكها ويسيرها سرعة وبطئا (ضـارب الطبلة أو الرق) في (التخت) القديم، أما في (الأوركسـترا) الحديث فيمسـكها (المايســـترو). وكذلك فإن الإلقاء محتاج إلى هذه (الوحدة النغمية) التي يعبر عنها عند الموسيقيين بكلمة (التمبو)، والسرعة في الإلقاء وكذلك البطء على درجات متفاوتة في كليهما يعبر عن نفسية المتكلم وطبيعة موضوع الحديث والظروف المحيطة بكل ذلك"39.

ولأول وهلة قد يدفعنا هذا إلى ما أسماه دارسو الإيقاع الشعري (السرعة الافتراضية) 40، والمقصـود بها قياس سرعة المقاطع؛ بحيث يأخذ المقطع القصـير رقما يسـاوي ضـعف المقطع الطويل الذي يأخذ بدوره رقما يسـاوي 3 /2 بالنسـبة إلى المقطع المغرق في الطول،

ومن ثم فإننا نقوم بقياس السرعة الافتراضية لكلمة مثل (لعبوا ∪ ∪ ــ) فإنها تكون كالتالي: (6+6+3 /3 = 15/ 3= 5). أما (لعبْنا ∪ ــ ــ) فتكون (6+3+3/3 = 12/ 3= 4)، وهو ما يجعل الكلمة الأولى (لعبوا) أسرع من الثانية (لعبنا).

والحقيقة أن فكرة (السرعة الافتراضية) جديرة بالاهتمام في درس إيقاع الشعر العربي، لكنها تبدو قاصرة إلى حد كبير، ومختلفة كثيرا عن الفكرة التي يقدمها هنا عبد الوارث عسر في حديثه عن (التمبو). إن (السرعة الافتراضية) معنية بالأساس بسرعة تتابع المقاطع المتتالية في الكلمة الواحدة أو التفعيلة أو البيت الشعري أو السطر الشعري، وذلك من خلال مقارنة كل صوت، أو بالأحرى كل مقطع، بالذي يليه، أما (التمبو) فمعني بتدافع هذه العناصر كوحدة واحدة، بغض النظر عن علاقتها ببعضها البعض، مهتما في ذلك بنغمة الأداء أو بالأحرى سرعتها واندفاعها وارتباط ذلك بدلالة الكلمة أو الجملة والموقف الذي تقال فيه. وحتى نوضح هذه الفكرة، نستطيع أن نقول إن كلمة مثل: "السلام عليكم ورحمة الله وبركاته" إذا أردنا أن نحدد سرعتها الافتراضية فإننا سنقوم بهذا دون النظر إلى الموقف الذي يمكن أن تقال فيه، وتكون السرعة الافتراضية كالآتي:

م	تل	لا	هـ	و	ب	ر	كا	ته
∪	-	-	∪	∪	∪	∪	-	-

ونقوم بإعطاء كل مقطع قصير قيمة ثابتة (6) وكذلك كل مقطع طويل (3)، ونجمع هذه القيم ثم نقسمها على عدد المقاطع، فتكون السرعة الافتراضية (81 /18 = 4.5).

هذا يعني أننا في أي مرة سنقول فيها "السلام عليكم ورحمة الله وبركاته" فإن السرعة الافتراضية تكون ثابتة لا تتغير، ولكن هل تكون السرعة "التمبو" واحدة؟ الحقيقة أن هذا بعيد كل البعد عن الواقع من ناحية، وبعيد كل البعد عن ما يقدمه عبد الوارث عسر من ناحية أخرى.

إذا دخلت مكانا يجلس فيه مجموعة من الأصدقاء والأقارب وهم في حالة سعادة ونشوة فإن سرعة إلقائك لهذه الكلمة سيكون مختلفا عن سرعة أدائك للكلمة ذاتها إذا دخلت

على مجموعة الأصـدقاء والأقارب أنفسـهم وهم في عزاء شـخص عزيز عليكم. هذا هو ما يتحدث عنه عبد الوارث عسـر ويشـرع في ضـرب أمثلة عليه قائلا: "فإذا فرضـنا أن المتكلم يلقي بتعليمات إلى السامع يجب تنفيذها بسرعة وإلا وقعت محظورات يجب تجنبها فإنه يلقي كلامه بسـرعة على قدر ما يسـتطيع ليبدأ تنفيذها بسـرعة أيضـا قبل وقوع المحظور. ومثال ذلك قائد فرقة (الحريق) يلقي بتعليماته إلى رجاله ليسـرعوا بالذهاب إلى مكان حريق ما ليدركوه قبل أن يستفحل أمره ويمتد لهيبه إلى أماكن كثيرة. أما إذا تخيلنا قائدا عسكريا يشرح خطة لضـباطه أو أسـتاذا يلقي محاضـرته على تلاميذه فإن الموقف يكون مختلفا وداعيا إلى الإبطاء الذي يستلزمه شرح الخطة أو شرح المحاضرة. وقد يتراوح المتكلم بين السرعة والبطء في حديثه متبعا لما تقتضيه الأحوال"41.

الزمن والدلالات. إنها الثنائية ذاتها مرة أخرى، الزمن وعلاقته الواضـحة بالإيقاع من ناحية، والدلالات التي يمكن أن يقدمها الإلقاء، والإيقاع جزء منه، إلى المتلقي من ناحية أخرى. هذا هو الدور الذي يلعبه "التمبو"، وهو إلى جانب كل من التركيز والسـكتات، يجعل دارس إيقاع الشـعر العربي مجبرا على النظر إلى البنية الإيقاعية للقصـيدة العربية من زوايا مختلفة، صـحيح أنها في أغلبها كيفية، لكنها في ذات الوقت تبدو مرتبطة بالعنصـر الكمي في القصـيدة، على النحو الذي رأيناه في حديثنا هنا عن التمبو، وحديثنا السـابق عن السكتات.

(1-2)

جاءت قصيدة البردة للإمام البوصيري على بحر البسيط، ويقول في مطلعها:

أمن تذكر جيران بذي سلم مزجت دمعا جرى من مقلة بدم

وفيها يقول أيضا:

بشرى لنا أمة الإسلام إن لنـــا من العناية ركنًا غير منهـــدم

ـ ∪ ∪ ـ ∪ ـ ـ ـ ∪ ∪ ـ ∪ ـ ∪ ـ ∪ ∪ ـ ∪ ـ ـ ـ ∪ ـ ـ

لما دعا الله داعينا لطاعتـــه بأكرم الرسل كنا أكرم الأمـــم

ـ ∪ ∪ ـ ∪ ـ ـ ـ ∪ ـ ∪ ـ ∪ ∪ ـ ∪ ـ ـ ـ ∪ ـ ∪ ـ ـ

وأمام هذين البيتين تختلف النظرة من العروضـــي أو دارس إيقاع الشـــعر العربي إلى دارس فن الإلقاء، فالعروضـــي يقول إن كل بيت من هذين البيتين يتكون من ثماني تفيعلات بواقع أربع تفعيلات في كل شـــطر، وقد جاء الزحاف بحذف الثاني الســـاكن (الخبن) من التفعيلة الأولى من الشطر الثاني في البيتين فتحولت (ــ ــ ∪ ــ مستفعلن) إلى (∪ ــ ∪ ـ متفعلن)، كما جاء في التفعيلة الأخيرة من كل شطر لتتحول (ــ ∪ ــ فاعلن) إلى (∪ ∪ ـ فعلن)، وهو الأمر الذي حدث أيضا مع التفعيلة الثانية في الشطر الثاني من البيت الأول.

ويتخطى دارس الإيقاع ذلك؛ إذ يقول إن هذه البنية الإيقاعية التي يســـتخدمها الإمام البوصيري في هذين البيتين تتكرر فيها 4 تفعيلات (وحدات إيقاعية)، فتتكرر (ـــ ـــ ب ــ مســـتفعلن) 6 مرات، ويلتزم بمواضـــعها تماما الالتزام فتأتي في موضـــع الوحدات الإيقاعية الأولى والثالثة والســـابعة في كل بيت، لتكون عنصـــر ثبات في هذه البنية. في الوقت ذاته تظهر الوحدة الإيقاعية (ب ـ ب ـ متفعلن) كعنصر تغير مرتين، وإن التزمت بموضع الوحدة الإيقاعية الأولى في الشـــطر الثاني في البيتين لتمثل عنصـــر ثبات أيضـــا. وتبدو الوحدة الإيقاعية (ب ب ـــــ فعلن)، عنصر ثبات يتكرر في نهاية كل شطر، بينما تظهر الوحدة الإيقاعية ذاتها باعتبارها عنصر تغير في موضع الوحدة الثانية في الشطر الثاني من البيت الأول. وهو المكان الذي تشغله في بقية الشطر الوحدة الإيقاعية (ـــ ب ـــ فاعلن) بوصفها عنصـــر ثبات آخر. ومن هنا نســـتطيع أن نقول إن هناك التزاما كبيرا من شـــاعرنا في البنية الإيقاعية لهذين البيتين، بحيث لا تجد اختلافا واضـــحا بين البيتين إلا إذا اعتبرنا التغير

الطفيف في الشطر الثاني من البيت الثاني عنه في البيت الأول تغيرا يمثل نوعا من التمرد.

ووفقا لهذه البنية الإيقاعية نستطيع القول إن السرعة الافتراضية للبيت الأول تكون (120 /28= 4.29)، أما البيت الثاني فسرعته الافتراضية (117/ 28= 4.179)، وهو ما يعني أن البيت الأول أسرع قليلا من البيت الثاني، ويبدو السبب في ذلك واضحا؛ حيث تصل السرعة في الشطر الثاني من البيت الأول إلى أقصى معدلاتها (63 /14= 4.5).

أما بالنسبة للمقاطع المنبورة فنجد الكثافة النبرية أقل في البيت الأول منها في البيت الثاني، ففي البيت الأول تصل إلى (28/15= 53.57%) وفي البيت الثاني تصل إلى (28/18= 64.29%)، وهو الأمر الذي يأتي متوافقا مع سرعة البيت الأول؛ حيث تعطي زيادة النبر في البيت الثاني إحساسا أكبر ببطء إيقاع البيت. واللافت للنظر أن الكثافة النبرية في كل أشطر البيتين تبدو متساوية (14/9= 64.29%)، باستثناء الشطر الثاني من البيت الأول –متماشية مع زيادة سرعة هذا الشطر– الذي تنخفض فيه كثيرا لتصل إلى (14/6= 42.86%).

وإذا ذهبنا إلى مواضع التنغيم فسنجد أننا في البيت الأول أمام جملتين:

بشرى لنا –أمة الإسلام–

إن لنا ـــ من العناية ركنًا غير منهدم

وإن بدا أن الجملة الأولى تحتوي داخلها على جملة أخرى من خلال أسلوب الاختصاص (أخص أمة الإسلام).

وفي البيت الثاني نجد جملة شرطية طويلة فعلها (دعا) وجوابها (كنا) لتكون الجملة كالآتي:

لما دعا الله داعينا لطاعته ـــ بأكرم الرسل

كنا أكرم الأمم

وهنا يحدث الصراع بين الرغبة في الوقف بعد جملة الشرط، من خلال النغمة المستوية، والوصل الذي يأتي استجابة للإيقاع والاستمرار في البحث عن النغمة الهابطة مع موضع الوقف التقليدي في نهاية البيت.

وفي الجدول التالي محاولة لعرض البنية الإيقاعية بعناصرها الكمية والكيفية للوقوف على الدلالات التي يمكن أن نخرج بها:

الشطر	السرعة الافتراضية	نسبة المقاطع المنبورة	التنغيم
الأول	4.071	%64.29	نغمة هابطة في وسط الشطر
الثاني	4.5	%42.86	نغمة هابطة في نهاية الشطر
الثالث	4.071	%64.29	ـــــ
الرابع	4.286	%64.29	نغمة مستوية في وسط الشطر ثم نغمة هابطة في نهاية الشطر

ومن خلال ذلك نستطيع القول بأن التمرد الواضح يبدو في الشطر الثاني من البيت الأول؛ حيث تزيد السرعة ويقل النبر، هذا بالإضافة إلى غياب الوقف في نهاية الشطر الأول لتتواصل الجملة في الشطر الثاني، وهو ما يأتي متوافقا مع السرعة وقلة النبر، وكأن شاعرنا يريد أن يتجاوز بسرعة كبيرة تلك الوقفة التي جاءت في وسط الشطر الأول على غير العادة، وذلك حتى يعرف السبب الحقيقي الذي يقف وراء هذه البشرى التي يريد أن يزفها إلينا. إن كلمة بشرى في الشطر الأول تجعلك تقف متطلعا لما وراء هذه البشرى وهو ما يبدو واضحا مع الشطر الثاني فالبشرى هي أن لنا من العناية ركنا غير منهدم.

ويأتي الشطر الثاني أسرع قليلا، وكأنه يشير إلى سرعة الجواب لما دعا ـــ كنا أكرم الأمـــم، وكأن في هذا دلالة على سرعة الاستجابة، كما يدل كذلك على محاولة تجاوز تلك الوقفة التي يمكن أن يفكر فيها عند نهاية جملة الشرط.

وننتقل إلى عالم فن الإلقاء لنرى كيف يؤدي الملقي هذين البيتين. يلقي عبد الوارث عسر هذين البيتين كالآتي:

بشرى لنا أمة الإسلامْ/ 4 ث

إن لنـــا من العناية ركنًا غير منهـــدم/ 5 ث
لما دعا الله داعينا لطاعتـــــه بأكرم الرسلْ ـــــ 5 ث
كنا أكرم الأمـــم/ 3 ث

ونبدأ من حيث بدأ عبد الوارث عســـر في حديثه معنا، حيث التركيز الذي عرّفه بأنه ضغط على كلمة من الكلمات لإبرازها. لقد بدأ عبد الوارث عسر هذين البيتين بضغط واضح على كلمتين متتاليتين هما (لنا، أمة)، في محاولة منه لتأكيد أن المقصـود بالضـمير (نا) هو (أمة)، وكأنه يسـتخدم التركيز هنا بدلا من الفعل المحذوف (أخص). وفي البيت الثاني يأتي التركيز على (بأكرم الرسل) وكأنه يشير إلى أهمية هذا الجزء من الجملة؛ حيث ذلك الرسول الذي هو أكرم الرســل، والذي هو الرســول الذي أوصــل دعوة الله إذ دعانا لطاعته. ثم يأتي تركيز أخير على (أكرم الأمم)، وكأنه إشــارة إلى أهمية هذه الكلمة؛ حيث نتيجة هذه الدعوة، تلك النتيجة التي رفعت هذه الأمة لتكون أكرم الأمم.

أما بالنسبة للسكتات فقد استخدم عبد الوارث عسر في البيت الأول سكتتين كاملتين، وقد خرج عبد الوارث عسر في وقفته الأولى على قواعد العروض العربي؛ حيث جاءت الوقفة –أولا– في وسط الشطر الشعري، ثم وقف –ثانيا– على ساكن، فقد أسكن (الميم) في كلمة (الإسلام)، مغيرا المقطعين (لا مِ/ ـ ب/ مقطع طويل + مقطع قصير) إلى (لامْ/ ~~/ مقطع مغرق في الطول)، وكأنه يريد أن يبرز هذه الوقفة، محدثا تلك اللهفة التي ســيقابله بها كل مستمع راغب في معرفة كنه هذه البشرى. وتأتي هنا السكتة طويلة بعض الشـيء لتزيد من هذا الشـغف والرغبة في المعرفة لدى المتلقي، كما تعطي تركيزا –بشـكل يبدو مختلفا– على (أمة الإسلام).

وفي البيت الثاني يستخدم عبد الوارث عسر سكتتين؛ الأولى مائلة ناقصـة، تأتي مع نهاية جملة الشــرط، ولكنه يخرق مجددا قواعد العروض العربي، ليس فقط من خلال الوقف في وسـط الشـطر الشـعري ولكن من خلال إسـكان حرف (اللام) في كلمة (الرسـل) ليقف مجددا على ساكن، مغيرا المقطعين (رس ل/ ـ ب/ مقطع طويل + مقطع قصير) إلى (رسلْ/ ~~/ مقطع مغرق في الطول)، ليبرز هذه الوقفة أيضـا، محدثا الصـراع ذاته بين الوقف هنا، والرغبة في الوصل للتعرف على جواب الشرط، الذي يأتي استجابة سريعة للدعوة. إنه اللعب على مشــاعر المتلقي المتلهف لمعرفة جواب الشــرط. ولم يكن غريبا أن تأتي إذن الســكتة طويلة بعض الشيء. من ناحية أخرى تدعم هذه السكتة التركيز الذي كنا قد أشرنا إليه على

(بأكرم الرسل).

وننتقل إلى التمبو، وتسارع الإيقاع. لقد بدأ عبد الوارث عسر بيتيه بإيقاع هادئ جعله يلقي جزءا من الشطر الأول (بشرى لنا أمة الإسلامْ) في 4 ثوان، قبل أن يسرع من التمبو في بقية البيت (إن لنـــا من العناية ركنًا غير منهـــــدم) ليلقيه دون توقف في 5 ثوان فقط. ولعل هذا يتفق مع فكرة السرعة الافتراضية الزائدة في الشطر الثاني من هذا البيت. وفي البيت الثاني يتواصل الإيقاع السريع فيلقي الشطر الأول وجزءا من الشطر الثاني (لما دعا الله داعينا لطاعته بأكرم الرسلْ) في 5 ثوان، قبل أن يختم البيت (كنا أكرم الأمـــــم) في 3 ثوان فقط. واللافت للنظر أن مجموع أزمنة هذه الجمل 17 ثانية، ولكن عبد الوارث عســـر يلقي هذين البيتين في 20 ثانية وهو ما يعني أن زمن السكتات يبدو كبيرا، وأن التمبو يبدو منخفضا إلى حد كبير.

البيتان أنفسهما يلقيهما محمد الطوخي (بصوته الباس) ولكن بطريقة مختلفة، وهو الأمر الذي نجده ذا فائدة كبيرة لكشف العلاقة بين فني الشعر والإلقاء، والكشف كذلك عن علاقتهما بدلالات النص. ويقرأ الطوخي هذين البيتين كالتالي:

بشرى لنا ــ 2 ث

أمة الإسلام ـ 2 ث

إن لنـــا من العناية ركنًا غير منهـدم/ 5 ث

لما دعا الله داعينا لطاعتـه ـــ 4 ث

بأكرم الرسل ـــــ 2 ث

كنا أكرم الأمـــم/ 3 ث

ويأتي التركيز من الطوخي على كلمة (غير) في البيت الأول لتبرز أن أهمية هذه الكلمة فهذا الركن الذي هو لنا من العناية غير منهدم. ثم يركز في البيت الثاني على (بأكرم الرسل)، (أكرم الأمم) ليتفق في ذلك مع عبد الوارث عسر. 3 مواضع للتركيز فقط يستخدمها محمد الطوخي، في مقابل 4 مواضع لعبد الوارث عسر، وإن اشتركا في موضعين من هذه المواضع.

وإذا ذهبنا إلى السكتات فإن الاختلاف يبدو أكبر هنا، ففي البيت الأول يستخدم الطوخي ثلاث سكتات، منها اثنتان مائلتان ناقصتان (بشرى لنا)، و(أمة الإسلام) والثالثة

كاملة في نهاية الشطر الثاني (إن لنـــا من العناية ركنًا غير منهـــدم). الطوخي هنا يفصل بين الضمير (نا) و(أمة) بسكتة ناقصة، في محاولة للربط بينهما، وإن بدت مختلفة عما فعله عبد الوارث عســـر. نحن هنا أمام فكرتين كلتاهما جديرة بالتوقف، فعبد الوارث عســـر يريد بالوصل توضيح العلاقة بين الكلمتين، مستخدما التركيز في إبراز ذلك، وهو ما يراه الباحث أفضل في إبراز الدلالات التي تحملها الجملة. أما الطوخي فمحاولته للربط بين الكلمتين تبدو محاولة نمطية من خلال السكتة الناقصة (النغمة المستوية). ونأتي إلى الخلاف الأكبر عند السكتة الثانية، فالطوخي يستخدم السكتة الناقصة مرة أخرى، وهو ما يبدو متسقا كثيرا مع المعنى وكأنه يريد أن يوضح أن سبب البشرى هو الآتي. الجملة هنا وكأنها لم تنته ومن ثم فإن استخدام السكتة الناقصة يبدو منطقيا. أما عبد الوارث عسر فيستخدم السكتة الكاملة كما أشرنا، بل إنه يعضد ذلك بالوقف على الساكن الذي أشرنا إليه أيضا. وهنا تبدو مدرسة الإلقاء المختلفة بين الرجلين فعبد الوارث عسر يعتمد على فكرة إنشاء الصراع بين الملقي والمتلقي بحيث يكون المتلقي متلهفا دائما لســـماع المزيد. في حين يبدو الطوخي نمطيا إلى حد بعيد يســـتخدم التقنيات المعتادة في الإلقاء غير متمرد في كثير على قواعد العروض العربي.

وفي البيت الثاني يظهر هذا الاختلاف بين الرجلين ثانية، فيســـتخدم الطوخي ثلاث سكتات أيضا؛ منها اثنتان ناقصتان (لما دعا الله داعينا لطاعتـــه)، و(بأكرم الرسل). وسكتة كاملة في نهاية البيت (كنا أكرم الأمـــم). هنا يبدو الطوخي ملتزما بالوقف عند نهاية الشطر الأول، وكأن هذا يبدو استجابة إلى قواعد العروض العربي التي تفرض على القارئ موضع الوقف عند نهاية الشطر، ولكنه لم يلبث أن أفاق من هذا ليتوقف في وسط الشطر الثاني، ولكنها سكتة مائلة، على عكس عبد الوارث عسر الذي لم تأت وقفته إلا في وسط الشطر الثاني ومن خلال وقفة كاملة، معضـــدة بمقطع مغرق في الطول. التمرد –إذن– هو الســـمة المميزة لعبد الوارث عسر، وهو ما يؤكد أن شيئا واحدا يحركه هنا وهو المعنى. إنها المدرسة التعبيرية التي أشار إليها في حديثه عن سيد درويش، في مقابل المدرسة التي تهتم بالتطريب ممثلة في محمد الطوخي بصوته (الباس) العميق.

وننتقل إلى التمبو، وتســـارع الإيقاع. لقد بدأ الطوخي بيتيه بإيقاع هادئ؛ حيث يلقي جزءا من الشطر الأول (بشرى لنا) في ثانيتين، ثم يلقي جزءا آخر (أمة الإسلام) في ثانيتين أيضا، قبل أن يسرع بالتمبو في بقية البيت (إن لنـــــا من العناية ركنًا غير منهـــــــدم) ليلقيه

دون توقف في 5 ثوان. وفي البيت الثاني يصبح الإيقاع متوسطا فيلقي الشطر الأول (لما دعا الله داعينا لطاعتـــــه) في 4 ثوان، ثم يلقي جزءا من الشطر الثاني (بأكرم الرسل) في ثانيتين قبل أن يختم البيت (كنا أكرم الأمـــــــم) في 3 ثوان فقط. ومجموع أزمنة هذه الجمل 18 ثانية، ولكن الطوخي يلقي هذين البيتين في 20 ثانية. وهنا يبدو لأول وهلة أن التمبو عند الطوخي أقل، ولكن الحقيقة أن الزمن الفعلي لإلقاء البيتين واحد عندهما، وهو ما يعني أن زمن الســـكتات عند عبد الوارث عســـر أكبر منه عند الطوخي. وهذا بدا واضـــحا في استخدامه السكتات لإبراز الكثير من الدلالات داخل البيتين.

إن إلقاء عبد الوارث عســـر لهذين البيتين يجعلنا مرة أخرى نفكر في العلاقة بين أنصار هذا الاتجاه (التعبيري) ومدرسة الشعر الحر، فإذا أعدنا النظر إلى البيتين كما ألقاهما عبد الوارث عسر فسنجد أنفسنا أمام 4 أسطر متباينة في الطول، ومختلفة في القوافي بل إنه يستخدم هنا المقطع المغرق في الطول، الذي أصبح سمة من سمات مدرسة الشعر الحر، في نهاية سطرين من هذه الأسطر الأربعة. في المقابل ورغم أننا يمكننا النظر إلى ما ألقاه محمد الطوخي باعتباره 5 أسطر شعرية، فإن ثمة رابطا مازال يربطها بالقصيدة العمودية، مما يجعل الرجل وكأنه يقف بين المدرستين (التعبيرية/ الشعر الحر) و(الطربية/ القصيدة التقليدية).

(2-2)

ويقول البوصيري:

تبارك الله ما وحي بمكتسب   ولا نبي على غيب بمتهم

- ∪ ∪ - ∪ - - - ∪ - - ∪ - ∪   - ∪ ∪ - ∪ - - - ∪ - - ∪ - ∪

كم أبرأت وصبا باللمس راحته   وأطلقت إربا من ربقة اللمم

- ∪ ∪ - ∪ - - - ∪ ∪ - ∪ - ∪   - ∪ ∪ - ∪ - - - ∪ ∪ - ∪ - -

عناصر الثبات تبدو واضحة في البنية الإيقاعية لهذين البيتين؛ حيث تتكرر الوحدة الإيقاعية (- - ∪ - مستفعلن) 5 مرات، ملتزمة بموضع الوحدة الثالثة في كل شطر، وإن أتت

مرة واحدة فقط في موضع الوحدة الأولى وذلك في الشطر الأول من البيت الثاني. كما تبدو الوحدة الإيقاعية (∪ ـ ∪ ـ متفعلن) كعنصر ثبات بتكرارها 3 مرات في بداية 3 أشطر، ولم تختف إلا في الشطر الأول من البيت الثاني. ثم تظهر الوحدة الإيقاعية (∪ ∪ ـ) في نهاية جميع الأشطر. أما الاختلاف الواضح بين البيتين فهو في موضع الوحدة الإيقاعية الثاني من كل شطر، ففي البيت الأول تظهر فيه الوحدة الإيقاعية (ـ ∪ ـ) بينما تأتي فيه في البيت الثاني الوحدة الإيقاعية (∪ ∪ ــ). هذا يعني أن عناصر التمرد –رغم قلتها– تبدو أكثر في البيت الثاني منها في البيت الأول.

ومن ثم فإن السرعة الافتراضية للبيت الأول تكون (120 /28= 4.286)، بينما تزيد في البيت الثاني لتصل إلى (123/ 28= 4.39). وتأتي الزيادة في السرعة الافتراضية تحديدا في الشطر الثاني (63 /14= 4.5)، وكأنها تأتي معبرة عن سرعة الإطلاق.

ويعكس النبر التزاما كبيرا في البنية الإيقاعية لهذين البيتين، فالبوصيري يلتزم هنا بنسبة ثابتة للمقاطع المنبورة في كل بيت، بل في كل شطر من أشطر هذين البيتين (14/7= 50%)، بل نرى تشابها في بعض مواضع النبر بين شطري كل بيت من البيتين.

ونذهب أخيرا إلى التنغيم لنجد في البيت الأول ثلاثة مواضع للوقف كلها تنتهي بنغمة هابطة، وهي (تبارك الله)، و(ما وحي بمكتسب) و(ولا نبي على غيب بمتهم). ويبدو البوصيري ملتزما بموضع الوقف عند نهاية كل شطر، ولكنه يتمرد على ذلك بهذه النغمة الهابطة في وسط الشطر الأول، ليحدث صراعا بين الوقف الذي تمليه هذه النغمة الهابطة، والوصل الذي يوجبه الإيقاع والبحث عن الوقفة التقليدية في نهاية الشطر.

وفي البيت الثاني يتخلى البوصيري عن تمرده، عائدا إلى الالتزام الكامل بمواضع الوقف في نهاية كل شطر، فيأتي بنغمتين هابطتين؛ (كم أبرأت وصبا باللمس راحته) و(وأطلقت إربا من ربقة اللمم).

وننتقل إلى عالم الإلقاء، لنرى ماذا يفعل عبد الوارث عسر في إلقاء هذين البيتين. يقول عبد الوارث:

تبارك اللهْ/ 3 ث

ما وحي بمكتسب/ 3 ث

ولا نبي على غيب بمتهم/ 4 ث

كم أبرأت وصبا باللمس راحته/ 5 ث

وأطلقت أربا من ربقة اللمم/ 5 ث

عبد الوارث عسر يقوم في البيت بالتركيز على كلمة (الله)، بل إنه يعطيها مدا مضاعفا، وكأنه يريد أن يبرز مكانة هذه الكلمة. وفي البيت الثاني يركز على (وصبا)، مبرزا مدى الألم الذي يعانيه هذا المريض. وفي الوقت ذاته يركز على (باللمس) وكأنه يريد إبراز هذه الكلمة التي تمثل الإعجاز، فعلاج المريض لن يكون بالدواء، وإنما فقط بلمسة من راحة النبي صلى الله عليه وسلم. وأخيرا وكما فعل مع (وصبا)، يفعل مع (أربا)، مبرزا أيضا تلك المعاناة التي يقع فيها هذا الشخص الذي يبدو في حاجة إلى المساعدة.

أما السكتات فيبدو فيها هذا الاتجاه التعبيري الذي لمسناه عند عبد الوارث عسر، فها هو مع أول سكتة في البيت يخرج على القواعد العروضية، عازفا لحنه التعبيري الخاص، فيسكت سكتة كاملة عند (تبارك اللهْ)، بل إنه يدعم هذا الوقف بتحويل المقطعين (لا هـ/ ـ ب) إلى مقطع واحد مغرق في الطول (لاهْ/ ~~)، مسكنا الهاء في كلمة (الله). إنه هنا يستخدم السكتة الكاملة مدعما التركيز على لفظ الجلالة، من ناحية، ومحفزا المتلقي، من ناحية أخرى، على انتظار ما بعد ذلك مما سيأتي في بقية البيت، وهو من ناحية ثالثة، يكسر الإيقاع النمطي للقصيدة العربية ليقربها كثيرا من الكلام العادي، أو لنقل مرة أخرى إنه يقرب القصيدة التقليدية خطوة إلى طريق ما فعله شعراء مدرسة الشعر الحر.

وفي البيت الثاني يلتزم عبد الوارث عسر بموضع الوقف عند نهاية كل شطر، ولكنه ليس ردة إلى إيقاع الشعر العربي التقليدي، ولكنه التزام بمواضع النغمات الهابطة التي يمليها المعنى، وهو ما يعني استمراره في الاتجاه التعبيري ذاته.

ويبدو التمبو كاشفا أيضا عن الجديد، فعبد الوارث عسر يبدأ البيت الأول بإيقاع هادئ يجعله يلقي أول كلمتين (تبارك الله) في 3 ثوان، ولا شك أن التركيز الذي وضعه على (الله) ومدها مدا مضاعفا قد أسهما في تهدئة التمبو كثيرا. ويستمر في إيقاعه الهادئ لتأتي لنا الجملة التالية (ما وحي بمكتسب) في 3 ثوان أيضا. ويزيد التمبو قليلا فيلقي بقية البيت (ولا نبي على غيب بمتهم) في 4 ثوان، ثم يهدأ مرة أخرى ليلقي كل شطر من الشطرين التاليين في 5 ثوان.

واللافت للنظر هنا أن مجموع أزمنة هذه الجمل (20 ثانية) لكن الذي يستمع للبيتين كوحدة واحدة سيجد أن عبد الوارث عسر يلقي هذين البيتين في (25 ثانية) تقريبا، وهو ما

يعيدنا إلى زمن السكتات ودورها في إبراز الدلالات والمعاني المختلفة. وحين تعرف أن البيت الأول يستغرق زمنا أطول من الذي يستغرقه الثاني ستدرك أن هذا عائد إلى زيادة السكتات في البيت الأول (3 سكتات) عنها في الثاني (سكتان فقط)، وطول زمن هذه السكتات أيضا.

(3-2)

ونذهب إلى مجموعة من الأمثلة التي تبرز دور التركيز في الإيقاع، وإبرازه العديد من الدلالات التي تكمن داخل القصيدة. يقول البوصيري:

جاءت لدعوته الأشجار ساجدة تمشي إليه على ساق بلا قدم

حاول أن تسمع الشطر الأول فقط من هذا البيت. ستجد نفسك تسأل: كيف تأتي هذه الأشجار؟ كيف تتحرك من مكانها؟ وهنا تأتي الإجابة التي تنتظرها في الشطر الثاني. إنها تمشي إليه. ولكن كيف أيضا؟ نعم. إنها تمشي على (ساق). كل هذا يدركه عبد الرحيم الزرقاني حين يلقي هذا البيت إذ يضع التركيز على كلمة (ساق)، مبرزا إياها، مستعينا في ذلك بمد مضاعف للألف، وكأنه يضع خطين –من خلال التركيز– تحت هذه الكلمة بما لها من أهمية في البيت.

ويقول البوصيري أيضا:

ما سامني الدّهر ضيما واستجرت به إلّا ونلت جوارا منه لم يضم

ولا التمست غنى الدّارين من يده إلا استلمت النّدى من خير مستلم

إن هذين البيتين يسيران على نهج واحد (ما حدث كذا.... إلا وحدث كذا)، وهنا يكون المستمع في انتظار النتيجة التي تأتي دوما بعدا (إلا). هنا يأتي دور الملقي الذي لا ينجر وراء الإيقاع التقليدي، وإنما يبحث عن توصيل الدلالات المختلفة. ويلقي حمدي غيث هذين البيتين، معطيا التركيز في البيت الأول على (جوارا). يا لها من نتيجة ينالها ذلك المستجير، فسيكون في (جوار) النبي صلى الله عليه وسلم. هنا يلعب التركيز دوره في إيصال الدلالات للمتلقي. وبالمثل يأتي التركيز في البيت الثاني على (الندى). إنها النتيجة ذاتها، فمن يلتمس غنى الدارين من يده، سيكون (الندى) ملكا له، ويالها من نتيجة مأمولة تستحق التركيز عليها!

ويقول البوصيري:

إن لم يكن في معادي آخذا بيدي فضلا، وإلا فقل يا زلّة القدم

إن لم يكن رسول الله صلى الله عليه وسلم معينا لي وشافعا لي من ذنوبي، تفضلا منه وإحسانا، فما أشد موقفي وما أسوأ حالي. هكذا يقول البوصيري، وهنا يدرك الملقي موضع التركيز في هذا البيت، فيعي أن قمة الأزمة ستكون في تلك اللحظة التي سيترك النبي فيها شاعرنا دون عون أو شفاعة، فوقتها ستكون (زلة القدم) التي لا نجاة منها. هنا يأتي التركيز من محمد السبع الذي يلقي هذا البيت على (يا زلة)، وكأنه يريد إبراز تلك المعاناة التي يمكن أن يعيشها دون عون من النبي صلى الله عليه وسلم أو دون شفاعته.

ويقول أيضا:

ولن يفوت الغنى منه يدا تربت إنّ الحيا ينبت الأزهار في الأكم

هنا يقوم حمدي غيث بالتركيز على (يدا تربت) في الشطر الأول، ثم يركز على (الأزهار) في الشطر الثاني، وكأنه يريد أن يبرز تلك الصورة، فهذا الشخص الذي تربت يداه من شدة الفقر لن يفوته الغنى ما دام في جوار النبي، فهو مثل الغيث الذي ينبت الأزهار في الروابي المرتفعة. فلا تيأس فإذا تربت يداك يوما فإن الأزهار في طريقك.

ويقول:

يا نفس لا تقنطي من زلّة عظمت إنّ الكبائر في الغفران كاللّمم

ويلقي هذا البيت عبد الوارث عسر، مركزا على جميع كلمات الشطر الأول، وكأنه يؤكد تلك الرسالة التي يريد أن يطمئن بها تلك النفس، طالبا منها ألا تقنط مهما بلغت زلتها، ثم يعطي تركيزا أكبر على (عظمت) وكأنه يريد أن يقول إنها زلة عظيمة كبيرة. ولكن على الرغم من ذلك فإن العفو مأمول.

كل هذه أمثلة وغيرها الكثير يمكن أن تؤكد لنا دور التركيز في إبراز الدلالات المختلفة، ودوره كذلك في العزف على ألحان المدرسة التعبيرية التي يمكن أن تخرجنا من نمطية المدرسة التقليدية بأنغامها المتكررة التي تمل منها الأذن.

(4-2)

أما السكتات فيمكن أن نتوقف عند كثير من أمثلتها ودورها الذي تلعبه في الإيقاع

والدلالة في آن واحد، ومن هذه الأمثلة قول البوصيري:

عموا وصمّوا، فإعلان البشائر لم يسمع، وبارقة الإنذار لم تشم

ويلقي محمد الطوخي هذا البيت قائلا:

عموا وصمّوا/

عموا وصمّوا/

فإعلان البشائر لم يسمع/

وبارقة الإنذار لم تشم/

أربع سكتات كاملة يستخدمها الطوخي في إلقائه هذا البيت؛ حيث تأتي السكتة الأولى في منتصف الشطر الأول (عموا وصمّوا)، ثم يكرر كلماته مرة أخرى، في محاولة لتأكيد دلالة هذه الكلمات قبل تفصيلها في الجملتين التاليتين اللتين تنتهيان بسكتة كاملة أيضا. هنا قد يقول قائل: لماذا لم يأت الملقي بسكتة بين (عموا) و(صموا)، ولو في إحدى المرتين، على سبيل التلوين والتنويع وكسر النمطية، ولكن يبدو أن الطوخي حسم موقفه في إلقاء هذا الجزء من البيت بتكراره بنغمته وسكتته في محاولة لصب الانتباه على هذين الفعلين، فهما السبب في أن إعلان البشائر لم يسمع وأن بارقة الإنذار لم تشم.

ويقول البوصيري:

وبعد ما عاينوا في الأفق من شهب منقضّة وفق ما في الأرض من صنم

ويلقي محمد الطوخي أيضا هذا البيت قائلا:

وبعد ما عاينوا في الأفق من شهب ــ

منقضّة ــ

وفق ما في الأرض من صنم/

وهنا يأتي الطوخي بسكتة بعد نهاية الشطر الأول من هذا البيت، وهو ما يبدو تأثرا بموضع الوقف في نهاية كل شطر، التزاما بالنظرة التقليدية لقصيدة الشعر العربي. وهنا يعود بنا الطوخي إلى المدرسة التقليدية، متراجعا عن المدرسة التعبيرية التي تلزم الملقي بأن يستمر إلى أن تأتي السكتة بعد الكلمة الأولى من الشطر الثاني (منقضّة). وكم كان لافتا أن جاءت السكتة بين (شهب)، و(منقضّة) سريعة، وكأن الطوخي قد التفت إلى خطأ موضع هذه السكتة فسارع بالوصل مرة أخرى ليجد ضالته عند السكتة في مكانها الصحيح وفقا لنظرة المدرسة التعبيرية في الإلقاء.

ويقول البوصيري:

فالصّدق في الغار والصّدّيق لم يرما وهم يقولون ما بالغار من أرم

ويلقي هذا البيت محمد السبع قائلا:

فالصّدق في الغار والصّدّيق لم يرما/

وهم ـ

يقولون ما بالغار من أرم/

سكتة كاملة يأتي بها السبع عند نهاية الشطر الأول، ثم يفاجئنا بسكتة مائلة بعد كلمة (هم)، وهو ما يبدو لافتا، فقد كان من الأجدى أن تأتي الوقفة بعد (يقولون) لتكون جاذبة للمتلقي بحيث يكون مجذوبا لمعرفة ماذا قالوا، ولكن السبع استخدم السكتة الطويلة هنا، مستغلا الحرف الساكن (الميم) لتأتي الوقفة قاطعة حاسمة، وكأنها تعطي المتلقي انطباعا باختلاف من داخل الغار عن الذين يقفون خارج الغار(هم)، ثم يجعلك تتساءل: ماذا فعلوا؟ ليكون الرد: يقولون ما بالغار من أنم. ومن هنا تختلف الدلالات التي يمكن توصيلها للمتلقي باختلاف موضع السكتة، وزمنها أيضا.

ويقول البوصيري أيضا:

آيات حقّ من الرّحمن محدثة قديمة صفة الموصوف بالقدم

ويلقي حمدي غيث هذا البيت قائلا:

آيات حقّ من الرّحمن ـ

محدثة ـ

قديمة ـ

صفة الموصوف بالقدم/

ثلاث سكتات مائلة قبل أن تنتهي السكتة الكاملة مع نهاية البيت. هنا يكسر حمدي غيث نمط الوقف التقليدي في نهاية الشطر، فيأتي بسكتة مائلة بعد (الرّحمن) استعدادا لتوضيح المفارقة المنشودة من السكتتين التاليتين فهذه الآيات (محدثة) (قديمة) في الوقت ذاته. السكتات هنا تأتي لخدمة هذه المقارنة وكشف هذه المفارقة الموجودة في المعنى، وذلك بصرف النظر عن سطوة الإيقاع الذي يفرض مواضع الوقف في نهاية الأشطر.

ويقول البوصيري:

لا تعجبن لحسود راح ينكرها تجاهلا وهو عين الحاذق الفهم

يلقي عبد الرحيم الزرقاني هذا البيت قائلا:

لا تعجبن لحسود راح ينكرها تجاهلا ــ

وهو عين الحاذق الفهم

ولا ينشغل هنا الزرقاني بنهاية الشطر الأول فيواصل ليأتي الوقف بعد الكلمة الأولى من الشطر الثاني (تجاهلا)، فالمعنى يفرض الوقف هنا، إذ يقدم لنا سبب الإنكار من خلال المفعول لأجله. ثم تلعب هذه السكتة دورا في إبراز الجملة التالية (وهو عين الحاذق الفهم) وكأنه يضعها بين قوسين من خلال سكتة سابقة وسكتة أخرى لاحقة، فتأتي مؤكدة لتجاهله، هذا التجاهل الذي يبدو متعمدا فهو حاذق فهم لا يخفى عليه هذا.

ولا شك أن أبيات البردة زاخرة بمواضع السكتات التي تلعب دورا كبيرا في الإيقاع وفي إبراز الدلالات المختلفة، وهو الأمر الذي يمكننا رصده من خلال تتبع هذه السكتات وتأثيراتها المختلفة.

(5-2)

ونذهب إلى التمبو لنرى عددا من الأمثلة التي توضح لنا دوره في الإيقاع وفي توضيح الدلالة. يقول البوصيري:

حتّى إذا لم تدع شأوا لمستبق من الدّنوّ ولا مرقى لمستنم

خفضت كلّ مقام بالإضافة إذ نوديت بالرّفع مثل المفرد العلم

كيما تفوز بوصل أيّ مستتر عن العيون وسرّ أيّ مكتتم

هذه الأبيات يلقيها كل من عبد الرحيم الزرقاني ومحمد الطوخي. يبدأ الزرقاني بتمبو متدفق وبسرعة عالية نسبيا، وهو ما يجعله يلقي هذه الأبيات جميعها في 24 ثانية، ثم يأتي محمد الطوخي ليعيد الأبيات أنفسها. الإعادة نفسها تعني الرغبة في توكيد هذه الأبيات، وقد يذهب البعض إلى أن الإعادة يجب أن تكون أسرع، حتى لا يصاب السامع بالملل، ولكن اختيار محمد الطوخي للإعادة بصوته (الباس) يعني رغبة في الإعادة العميقة المتماشية مع عمق صوته، وهو الأمر الذي يتحقق من خلال تمبو أهدأ كثيرا، فيلقي الطوخي هذه الأبيات في 28 ثانية كاملة، وبفارق 4 ثوان عن الزمن الذي يستغرقه الزرقاني. التدفق والإيقاع

السـريع عند الزرقاني إذن يخدم التضـمين في البيت الأول ويأتي محاولة لربط الأبيات ببعضـها البعض كوحدة واحدة، وإيصـال ذلك للمستمع. أما التمبو الهادئ فهو توكيد لدلالات البيت الذي وصـلت بالفعل إلى المتلقي فلم يعد شـغوفا للمعرفة، ذلك الشـغف الذي يسـتدعي سرعة الإيقاع. الهدف هنا توكيد الدلالات فقط.

الأمر ذاته يتكرر في قول البوصيري:

حتّى غدت ملّة الإسلام وهي بهم من بعد غربتها موصولة الرّحم
مكفولـة أبدا منهم بخـير أب وخير بـعل، فلم تيتم ولم تئم
هم الجبال فسل عنهم مصادمهم مـاذا رأى منـهم في كلّ مصطدم
وسل حنينا وسل بـدرا وسل أحدا فصول حتف لهم أدهى من الوخم

هنا يأتي الإيقاع متصـاعدا بشـكل واحد، فيزداد التمبو مع كل بيت، ويلقي الزرقاني هـذه الأبيـات في 30 ثـانيـة، فيلقي البيتين الأولين في 15 ثـانيـة، ثم يلقي كـذلـك البيتين الأخيرين في 15 ثانية، وذلك على الرغم من تكرار السكتات في البيت الأخير، وهو ما يعني أن هذه السـكتات تأتي هي الأخرى سـريعة لتسـهم في الإحسـاس بسـرعة التمبو. البيتان الأخيران يكررهما حمدي غيث بتمبو أهدأ قليلا، وفيه تركيز أكبر على بعض الكلمات وكأنه يؤكدها مرة أخرى. هذا التمبو الأهدأ يتضـح لنا حين نعرف أنه قد ألقى هذين البيتين في 18 ثانية كاملة، وبفارق 3 ثوان عن الزمن الذي استغرقه الزرقاني.

ويلقي عبد الوارث عسر قول البوصيري:

يا نفس لا تقنطي من زلّة عظمت إنّ الكبائر في الغفران كاللّمم

وقد توقفنا عند هذ البيت قبل ذلك في إطار حديثنا عن التركيز، هذا التركيز الذي يضعه عبد الوارث على كل كلمات الشطر الأول، وهو الأمر الذي ينعكس على التمبو فيأتي هادئا، وهو ما يجعله يلقي الشطر الأول وحده في 8 ثوان، بينما يلقي الشطر الثاني الذي لا يظهر فيه التركيز في 6 ثوان فقط. بعدها مباشـرة يعيد محمد الطوخي البيت نفسـه مع المجموعة، فيأتي الأداء حياديا بشـكل لافت مسـتغنيا عن الأداء التعبيري، فيختفي التركيز ويتسارع التمبو، فيلقى الشطر الأول في 6 ثوان، ويلقى كذلك الشطر الثاني في المدة نفسها، وهو الأمر الـذي يؤكـد فكرة الحيـاديـة مرة أخرى. وهنـا نلتفت إلى أمرين؛ أولهمـا أن الأداء الجماعي يصعب فيه إظهار التركيز والسكتات والتمبو بالدرجة نفسها التي يستطيع أن يبرزها

الملقي الفرد. أما الثاني فهو أن الأداء الجماعي يبدو أقرب إلى الأداء التقليدي للقصـــيدة العربية الذي يحافظ على مواضع الوقف عند نهاية الأشطر، ويبرز الإيقاع العروضي بشكل كبير. أما الأداء الفردي فيمكنه، وفقا لموهبة الملقي، أن يجيد التعبير عن الدلالات الكامنة داخل النص، خارجا على سطوة الإيقاع التقليدي.

(3)

"الملقي الجيد هو الذي لا يشعر المستمع بإيقاع الشعر، وإنما يحسسه بإيقاع المعنى"42.. كان هذا هو الدرس الأول وسط مجموعة من الدروس التي لقنها لي أستاذي في الإلقاء حين كنت طفلا صغيرا، يجذبه نغم الشعر الصاخب وتفعيلاته الرنانة وقافيته الخلابة دون النظر إلى المعاني. هذا هو دور الإلقاء إذن، أن يعبر عن المعاني غير مهتم بهذه الإيقاعات الصارخة، فهذه ليست وظيفته. هذه هي النظرة التي يقدمها لنا الإلقاء، وهو في طريقه لهذه الفكرة يفتح في الوقت ذاته بابا واسعا للكشف عن عدد من العناصر الإيقاعية الأخرى داخل النص الشعري.

العلاقة بين الفنين –إذن– ليست علاقة خصومة كما يبدو من خلال كلماتنا السابقة، وإنما هي علاقة تكامل وتضافر بين هذين الفنين اللذين لا ينفصلان أبدا، ولم تكن هذه الورقة البحثية إلا محاولة للكشف عن هذه العلاقة، وعن بعض المناطق التي يمكن أن يلفت انتباهنا إليها فن الإلقاء في درس إيقاعات الشعر العربي.

ولا تتجاوز هذه الورقة كونها محاولة أولية لموضوع يبدو جديرا بالمناقشة والبحث، ويحتاج إلى كثير من الدراسات التي يمكن أن تطرح الجديد في درس إيقاع الشعر العربي. ويبدو من خلال هذه الورقة أننا بحاجة كذلك إلى درس تطبيقي لعدد كبير من النصوص لتوكيد النتائج التي يمكن أن نصل إليها. وهنا يجب الإشارة إلى أننا –أولا– في حاجة إلى كثير من النصوص المسجلة، فمكتبتنا الصوتية فقيرة إلى حد لافت. كما أننا –ثانيا– نحتاج إلى إمكانيات لم يكن من السهل توفرها للباحث، تتمثل في معامل الأصوات وبعض وسائل التكنولوجيا التي يمكن أن تفيد الباحث في الوصول إلى كثير من النتائج بدقة، بدلا من الاعتماد على الملاحظات الشخصية التي قد يجانبها الصواب في كثير من الأحيان.

الهوامش

1 عبد الوارث عسر. فن الإلقاء. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1993. ص 6.

2 المصدر السابق نفسه. ص 111.

3 قدمت بردة البوصيري من ساحة المساجد بجوار مسجدي الإمام البوصيري والمرسي أبي العباس بمدينة الإسكندرية. إعداد وإخراج: كرم مطاوع. موسيقى وقيادة الأوركسترا: د. يوسف شوقي. أداء مسرحي: عبد الوارث عسر وعبد الرحيم الزرقاني وحمدي غيث ومحمد الطوخي ومحمد السبع. إنشاد: زينب يونس وعلي الحجار وكورال فرقة الموسيقى العربية والمسرح الغنائي والأوبرا وفرق المراكز الثقافي.

4 ماريو باي. أسس علم اللغة، ترجمة الدكتور أحمد مختار عمر، عالم الكتب بالقاهرة الطبعة الثانية 1983 ص93.

5 جان كانتينو. دروس في علم أصوات العربية، ترجمة الدكتور صالح القرمادي سنة 1969 ص188.

6 تمام حسان. مناهج البحث في اللغة، الطبعة الأولى 1955 ص160.

7 كمال محمد بشر. علم اللغة العام. الأصوات، القاهرة 1970 ص210.

8 عبد الوارث عسر. فن الإلقاء. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1953. ص 111.

9 عبد الوارث عسر. فن الإلقاء. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1993. ص 111.

10 المصدر السابق نفسه. ص 111.

11 براجشتراسر. التطور النحوي.

12 المصدر السابق نفسه.

13 محمد الأنطاكي. دراسات في فقه اللغة العربية.

14 تمام حسان. مناهج البحث في اللغة.

15 أحمد كشك. من وظائف الصوت اللغوي.

16 عبد السّلام المسّدي. التفكير اللساني في الحضارة العربية. الدار العربية للكتاب. ليبيا.

17 ابن جني. الخصائص.

18 المصدر السابق نفسه.

19 ابن خلكان. وفيات الأعيان.

20 التبريزي، أبو زكريا يحيى بن محمد، شرح القصائد العشر، تحقيق د. فخر الدين قباوة، ط4، (د.ت)، بيروت، ص 38.

21 السمرقندي. روح المريد في شرح العقد الفريد في علم التجويد.

22 عبد الوارث عسر. فن الإلقاء. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1993.ص 113.

23 المصدر السابق نفسه. ص 113.

24 المصدر السابق نفسه. ص 113.

25 المصدر السابق نفسه. ص 113.

26 المصدر السابق نفسه. ص 105.

27 المصدر السابق نفسه. ص 113.

28 المصدر السابق نفسه. ص 105.

29 المصدر السابق نفسه. ص 106.

30 المصدر السابق نفسه. ص 106.

31 المصدر السابق نفسه. ص 106.

32 المصدر السابق نفسه. ص 114.

33 المصدر السابق نفسه. ص 114.

34 المصدر السابق نفسه. ص 114.

35 المصدر السابق نفسه. ص 114.

36 المصدر السابق نفسه. ص 23.

37 المصدر السابق نفسه. ص 23.

38 صلاح عبد الصبور. مقال بعنوان: تجربتي في الشعر. مجلة فصول. المجلد الثاني. العدد الأول. أكتوبر 1981.

39 عبد الوارث عسر. فن الإلقاء. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1993. ص 115.

40 سـيد البحراوي. العروض وإيقاع الشـعر العربي. الهيئة المصـرية العامة للكتاب. 1993. ص 57.

41 عبد الوارث عسر. فن الإلقاء. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1993. ص 115.

42 كان الأستاذ عبد الحميد المنير –رحمه الله– الممثل وأستاذ المسرح والإلقاء وموجه أول التربية المسرحية بمديرية التربية والتعليم بالجيزة.