الإيقاع والتداولية

الإيقاع بين الشاعر والمتلقي

أحمد حساني

جامعة الجزائر

تندرج هذه المداخلة ضمن إسهامات التداولية في تطور بنية الخطاب الذي تحكمه سياقات وآليات لغوية تتجسّد من خلالها المقاصد التخاطبية.

ولِسعة الدراسات التداولية في اللغة، فقد تفرّعت عنها نظريات اهتم كل جانب منها بجانب تداولي معيّن، وظهرت أبحاثها في عدة مسارات شملت تخصصات كالمنطق والفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس وغيرها...

ونظرا إلى أن اللغة لا تظهر خصائصها إلا من خلال المنجز التلفظي من المرسل إلى المتلقي، وفي سياق معيّن فقد استدعى ذلك دراسة نماذج الاستعمال اللغوي، وعُنِيَت الدراسات التداولية بأكثر من جانب من جوانب الخطاب، ومنها الخطاب الشّعري الذي يُعَدُّ الإيقاع أحد عناصره المائزة له.

الإيقاع ووظيفته في العملية الشعرية:

ومع أن الإيقاع بمفهومه العام يُعَدُّ من أكثر المفاهيم غموضًا،قديما وحديثًا- بالنظر إلى تشعّبه واتّصافه بالشمولية- مما جعل بعضهم يرى فيه مُعضلةً، مصطلحًا ومفهومًا،[1] أو التباسًا كما يرى جاكبسون[2] فإن هناك من رأى فيه خاصية جوهرية في الشعر وليس مفروضا عليه من الخارج.[3]

فمفهوم الإيقاع ينتمي إلى أكثر مظاهر الكلام الشعري ذيوعا وانتشارًا.[4]

وقد حدّد (بيير غيرو) PIERRE GUIREAU طبيعة الإيقاع بقوله: "إن العروض والنظم يشكلان أكثر مجالات علم اللغة الإحصائي دورانا لأن موضوعهما يتمثل في الطريقة التي يتمّ بها التكرار الصحيح للأصوات"[5] ثم يضيف:"بهذه الصورة فإن البيت الشعري هو الوحدة التي يمكن أن تقاس بسهولة."[6]

ومع أن الإيقاع يشمل ظاهرة التناوب للعناصر المتشابهة كما يشمل خاصية الترديد في الحركات الطبيعية للإنسان أو في نشاطه الطبيعي والعملي، فإنه أصبح من التقاليد المستقرة في البحث الأدبي، التأكيد على التطابق بين الإيقاع في النشاط الطبيعي والعملي، والإيقاع في الأدب بعامة، وفي الشعر بخاصة.

والإيقاع ليس لباسا يلصق باللغة دونما ضرورة، بل هو أداة فعّالة في الشعر كما يرى جان كوهين.[7]

ويتّسع الإيقاع لدى بعض الدارسين ليشمل جميع الفنون، فهو عند عزّ الدين إسماعيل يمثّل السّمة المشتركة بين الفنون، ويستأنس

في ذلك بقول ديوت_هـ_ _باركر DEWIT-H_PARKER "ففي الشعر تجد الألفاظ ذاتها من حيث هي مجرد أصوات ترتبط في إيقاع وانسجام ASSONANCE وقافية ونغم في التصوير والعمارة نجد الأشكال الملوّنة متكررة ومتقابلة ومتوازنة، ومنتظمة في إيقاع تعبّر عن حالات مبهمة كما هو الشأن في الموسيقى،

وبدون هذه الموسيقى لا يكون فنّ جميل."[8]

فالوزن أو الإيقاع المنتظم عنصر أساسي من عناصر الشعر لا غنى عنه ، ومن المغالطة التعامل معه وكأنه قيد محض.[9]

وهو ركيزة الشعر عند حازم القرطاجني، إذ يرى "أن الأوزان مما يتقوّم به الشعر، ويعد من جوهره.[10]

والوزن مكوّن أساسي مع عناصر أخرى لدى مصطفى حركات، لأنه يميّز القصيدة عن غيرها من النصوص الأدبية.[11]

وتتنوع الوظيفة الإيقاعية بتنوع الظاهرة التي ينجر عنها تأثير انفعالي في العملية التي تقوم على استعمال اللغة وكيفية توظيفها بين طرفي الخطاب فيعبّر المرسل (الشاعر) عن مقاصده ويحقق أهدافه، مما يبرر العلاقة المتبادلة بين نظام اللغة وسياق استعمالها مما يتيح للمرسل (الشاعر) استثمار كافة المستويات اللغوية مثل المستوى الفونولوجي بتوظيف التنغيم والنظم التركيبي، وإنجاز الأفعال اللغوية التي تنبئ عن الأبعاد التداولية للخطاب.[12]

ومن هنا نتبيّن بأن للمتلقي دورا إيجابيا في تحديد المسار الإيقاعي للقصيدة، لأن الشاعر كان في أغلب شعره يتوجه إلى الآخرين، فيكاد المتلقي لا يغيب عن خيال الشاعر وهو يبدع فيه، فكان هذا مدعاة

للاهتمام بالإيقاع الشكلي ومن هنا توجهت عناية الشعراء نحو الإيقاع الصوتي والتركيبي.[13]

فالشعر الجاهلي مثلا كان قوة فعّالة في الحياة الجاهلية، وكان له تأثيره في نفوسهم، وسلطانه في حياتهم ينوّه بشأن القبيلة، ويزري بأعدائها وخصومها. وقد راعى الشاعر في كل مذهب وفنّ، اللغة التي تناسبه والأسلوب الذي يوائمه.

ولنا من الأمثلة على ذلك معلقة عمرو بن كلثوم التي زاوج فيها-في التشكيل الصوتي- بين المقاطع المفتوحة الممدودة والمقاطع المغلقة بما يلائم التجربة والرؤية لدى الشاعر،إذ جاءت المقاطع المفتوحة لتمثيل صفات السّعة والقوة والبطش.

أبا هند فلا تعجل علينا وأنظرنا نخبّرك اليقينا

بأنّا نورد الرايات بيضا ونصدرهنّ حمرا قد روينا

وأيام لنا غرّ طوال عصينا الملك فيها إن ندينا

إذا بلغ الفطام لنا صبيّ تخرّ له الجبابر ساجدينا

فكأن الحزم والحسم متوازيان مع القوة والبطش عند الشاعر ولكن المقاطع المفتوحة هي الغالبة حيث تنتهي بها الأبيات، فالقافية مطلقة تنتهي بالألف الناشئة من إشباع فتحة الروي وهو النون.

والبناء الداخلي لموسيقى الأبيات يتضمن عناصر موسيقية من النّبر والتنغيم إلى جانب الإيقاع الخارجي المتمثل في بحر الوافر، كل هذا ينبئ عن ثورة الشاعر الحماسية التي تعبّر عنها المعلقة، وتعمق صوتيا من الإحساس بالمواجهة التي يتضمنها الموقف الشعري[14].

ذلك أن الإيقاع يلتصق بالمعنى الذي تفرزه الكلمات.

فالكلمات تحيا إيقاعيا ويكون لها تأثير في المتلقي، وذلك بما تصطبغ به من إيحاءات نفسية، وبعنصرها الموسيقي الذي يتألف من تواتر الأصوات ونبرها... وهي في الوقت ذاته تشكل عالما فيزيائيا متحركا في سلسلة لا متناهية من التداعيات والارتباطات والعلاقات، لذلك فقد حاولت نظرية (أفعال الكلام) لـــ (أوستين AUSTIN) معالجة هذه الأبعاد، فاعتبرت اللجوء إلى اللغة يدخل في الإطار العام للفعل الإنشائي حيث يتضمن كل قول أبعادا متعددة: بُعدا يكمن في القول، وبُعدا يكمن فيما يتحقق بفعل هذا القول، وأنّ قول شيء ما يثير غالبا بعض الآثار التي تتعلق بالمشاعر والأفكار جملة لسانية ،هو في حدّ ذاته فعل لغوي حيث يحقق فعل القول في إطار أفعال اعتقادية من قبيل التأكيد أو الأمر أو النهي أو الاستفهام أو التعجب.[15]

ولسنا في حاجة إلى أن نقف عند محاضرات (أوستين)، غير أننا نقول إن محاضرته الثامنة تعدّ من بين المواطن المهمة في كتابه (أفعال الكلام) والتي ميّز فيها بين مكوّنات ثلاثة:

1. العمل القولي:"أن تقول شيئا ما"
2. العمل المتضمن في القول:"العمل المتحقق عند قولنا شيئا ما"
3. عمل التأثير بالقول" العمل المتحقق نتيجة قولنا شيئا ما"[16]

ذلك أن العمل القولي يتمثّل في النطق بسلسلة من الأصوات التي تكوّن لها معنى بصفة قصدية، أما العمل المتضمن في القول فهو ما ينجزه القائل من أعمال بقوله هذا كالإثبات والنفي والتمني وغيرها...

ويتمثّل عمل التأثير بالقول فيما يحققه من نتائج (أي ما ينجرّ عنه من تبعات) كإزعاج المتلقي وتخويفه وإقناعه أو حمله على سلوك معيّن أو صرفه عنه، وهو ما تمثّله فنون الخطاب الشعري قديما وحديثا_ فالخطاب هو ثمرة اجتماع العناصر الثلاثة السابقة، ففيه تتجلى الأدوات اللغوية والآليات الخطابية المنتقاة، ومن خلال تتبّع خصائصه التعبيرية نتوصّل إلى الكيفية التي تعامل بها المرسل(الشاعر) مع ذاته ومع المتلقي، هل أجلّه واحترمه كأن يكون له مادحا مشيدا بفضائله أم محقّرا ومهينا له[17]. في هجائه والإزراء به والحط من شأنه. وقد يلجأ إلى إقناع المتلقي أو حمله على سلوك معين أو صرفه عنه بصورة صريحة أو عن طريق الخطاب الشعري الحكمي. فالمتنبي حين يقول:

إذا أنت أكرمت الكريم ملكته وإن أنت أكرمت اللئيم تمرّدا

ووضع الندى في موضع السيف بالعلى مضر كوضع السيف في موضع الندى[18]

فإنه يقرر حقيقة إنسانية عامة وعاها عقله وخلص إليها بالخبرة في مواقعة الناس موظفا الإيقاع الخارجي المتمثّل في بحر الطويل (والروي حرف الدال المطلق) الذي يعضده التشكيل الصوتي والإيقاع البلاغي الذي تحددت عناصره في المقابلة التي تولدت عنها حركة ذهنية نشطة اكتملت فاعليّتها داخل السياق الذي يصف فيه طبائع الناس والحكم عليها، فالعنصر الطاغي هو العنصر العقلي الصرف، مع أنها صدرت في منطلقها الأول عن نوع من الانفعال.

وفي البيت الثاني تتعاظم وطأة الأسلوب الفلسفي، إذ بات يتعطّف فيه إلى المعادلات الفكرية الذهنية جامعا الحكمة في إهاب الشعر مفصّلا ومقابلا، فالحلم مضرّ إذا ما حللته محل العنف، كما أن العنف مضرّ

إذا ما وضعته موضع الحلم والمسالمة. والذهنية تتضاعف هنا من المقابلة والمعارضة.

وتحت معيار العلاقة التخاطبية يندرج صنف آخر يُنتج تأثيرا موجها داخل السياق يتجسّد من خلال آليات تسهم في توجيه المرسل(الشاعر) للمتلقي، وهو معيار دلالة الشكل اللغوي الذي يتمثل في أحد الصنفين، إمّا قصدا يتضح من الخطاب مباشرة، وإما قصدا غير مباشر بأن يكون المعنى مستلزما في شكل خطاب عن طريق المجاز أو في خطاب مزدوج[19].

وهذا فرق جوهري عند (سيرل SEARLE) في الأفعال الإنجازية التي يمكن للمرسل أن يؤديها بفعل إنجازي صريح أو تلك التي لا يمكن أداؤها إلا بفعل إنجازي غير صريح. وهو ما أشار إليه غراس GRECE أيضا قبله ضمن مفهومي الاستلزام ومبدأ التعاون ،كما أشار إلى ذلك دوروتي DOROTY وسوكلان SOKLAN ; بتفاوت حسب ما يقتضيه المقام ويتلاءم مع السياق.[20]

ولهذا كان الاعتبار عند البلاغيين في بيان الجاحظ ومعاني السكاكي هو الأحوال والمقاصد، وكذلك كان عند الجرجاني في نظرية النظم في (اللفظ يطلق ويراد به غير ظاهره).[21]

وسنورد أمثلة لذلك من خلال حديثنا عن إيقاع التكرار والموسيقى الداخلية التي ترتبط ارتباطا جوهريا بتصوير المعنى من خلال كلمات ذات بنية صوتية أو بتكرار صوت أو أكثر في بيت أو أبيات.

فقد يكون التكرار على مستوى اللفظة أو على مستوى العبارة ضمن التقسيم الذي يُعدّ وسيلة إيقاعية ترتبط بالمعنى أيضا لإيضاحه أو تأكيده، أو مما يستثير الانتباه عن طريق الوسائل البلاغية التي تتحقق

على مستوى الكلمتين أو الجزئين من الشطر أو شطري البيت معا، وهو ما يتمثل في الجناس والطباق والمقابلة والترصيع والتطريز وغيرها...

والتكرار يرد دائما وفق ما يقتضيه السياق، وتظل لغة التكرار في الشعر من البواعث النفسية التي يهيئها الشاعر بنغمة تأخذ السامع بموسيقاها. فمن تكرار اللفظ الذي لجأ فيها (أحمد مطر) إلى السخرية، تكرار كلمة (دولة) في قصيدته (نحن) جاعلا منها مطلعا لكل سطر يضفي على الموسيقى نوعا من الانسياب والتصاعد، فيقول:[22]

دولة من دولتين

دولة ما بين بين

دولة مرهونة والعرش دين

دولة ليست سوى بئر ونخلة

دولة أصغر من عورة نملة

دولة تسقط في البحر

إذا ما حرّك الحاكم رجله!

دولة دون رئيس

ورئيس دون دولة.

وفي قصيدة أخرى يستغل موسيقى اسم "محمد"النبي صلى الله عليه وسلم ليكررها محققا قيمة فنية مشحونة بعاطفة نابعة من التجربة ليشكل منها موسيقى تنسجم مع المعنى الذي يرمز إليه، فقد رأى أن المجتمع العربي الممزق يحتاج إلى مثل هذا الرجل العظيم ليكون على يديه الخلاص، فيقول في قصيدة"قمم باردة"[23]

قمة أعلى وأبرد

يا محمد

يا محمد

يا محمد

ابعث الدفء

فقد كان لنا عزى

وكدنا نتجمد.

وهكذا تتبدى لنا الوظيفة الاجتماعية للأفعال غير المباشرة من خلال ما جاء في هذه الأسطر.

وهو ما يراه (دوروتي FRANK DOROTY)[24] هو أن تتوفر هذه الأفعال على سبيل المثال في الوظائف التالية: تحاشي المحظورات تفادي مطلب غير مبرر أو تخفّ ما

لمترلة ما...[25]

وهذه العمليات أشكال لبروز مبدأ الكياسة بمعناها الواسع لبروز طريقة (TACTIQUE) تحمي التفاعل الاجتماعي، وهذا التقسيم العام لوظيفة الأفعال غير المباشرة يلتقي بمفهوم حِكَم الحديث. ج حكمة التي اقترحها (غرايس GRICE) والتي وجد فيها بعض اللسانيين شرحا للأفعال غير المباشرة. والتي يلجأ فيها الشاعر أحيانا إلى توظيف الرمز.[26]

وإذا كانت النظرية الغرايسية لا تقوم حصرا على رؤية ترميزية للغة في تأويل الأقوال فإن هناك محاولات جدّية وإن لم تكن امتدادا لأبحاث (غرايس) إلا أنها تعد جزئيا وريثتها. والمقصود بذلك النظرية

التداولية التي وضعها دان سبربر DAN SPERBER وديدير ولسن DIDER WELSON في بداية الثمانينيات فهما يعتبران أنّ التداولية تتكفل فعليا عند تأويل الأقوال بكل ما لم يتم بكيفية ترميزية . وهذا يشمل بطبيعة الحال نسبة الأعمال المتضمنة في القول وتأويل الكلمات المقامية، وهذا لا يشمل سوى مظاهر دنيا من تأويل الأقوال[27]

يقول محمود درويش في قصيدته (حبيبتي تنهض من نومها)

مَنْ يشتري تاريخ أجدادي

مَنْ يشتري تاريخ الجروح التي

تصهر أصفادي

مَنْ يشتري الحُبّ الذي بيننا

مَنْ يشتري موعدنا الآني

مَنْ يشتري صوتي ومرآتي

مَنْ يشتري تاريخ أجدادي

بيوم حرية.

إن تكرار عبارة (من يشتري) في هذا المقطع يضع المتلقي في تصور أن الشاعر ينوي بيع كل شيء بدءا من (تاريخ أجداده ونار جرحه، وحبه وصوته .....) وقد يوحي هذا للمتلقي بأن الشاعر يبيع كل شيء ليشتري شيئا عظيما ثمينا يتناسب و عظم ما يبيعه، ولكن الدهشة تأتي متمثلة في أنه يبيع كل هذا لا من أجل الحرية، بل من أجل يوم واحد منها.

وقد عمل التكرار في هذا المقطع على تصعيد وتيرة الأحداث حد الذروة مما هيأ إمكانية كبيرة لتحقيق الدهشة الشعرية[28].

وتنبهنا هذه النماذج التي أوردناها إلى استراتيجية الخطاب التي يتنوع فيها السياق، وتتباين آثار عناصره مما يستتبع تنوّعا في أشكال الخطاب الشعري الذي لا تقف فيه اللغة عند كونها وسيلة من وسائل التعبير عن الأفكار والأحاسيس فقط، بل لأن فيها خاصية جمالية متميّزة، لها أثر عميق في وجدان الناس، وأن لها دورا عظيما في إثارة أحاسيسهم ونقلهم إلى أجواء نفسية جديدة، وقدرة فائقة على مخاطبة أرواحهم وعقولهم، حيث تكمن هذه الخاصية في الموسيقى التي تنساب أنغامها بألحان ذات دلالة توقظ إحساس المتلقي وتشعره بالمتعة الفنية التي يتذوقها من خلال تجاوب النغم مع الفكرة ،وما لذلك من تأثيرات داخلية وهو ما يكشف لنا عن غنائية الشعر العربي.

ظاهرة الإنشاد في الشعر العربي:

لقد اهتدى الشاعر العربي القديم إلى الأوزان بوحي من فطرته ووجدانه الراقص استوحاها

من الطبيعة في غناء الطير ، وفي وقع المطر، وفي حفيف الأوراق وفي مناغاة الطفل.[29]

كما أن حياة العربي الشاقة التي كانت تعتمد على التنقل والارتحال كانت تدفعه إلى الترنم والغناء، ومنه جاء الحُداء، وهو غناء شعبي يحدون به إبلهم في أسفارهم، ويقال إنه تهيّأ لهم مصادفة[30] وإن أول من أخذ في ترجيعه مضر بن نزار بن معد بن عدنان، إذ سقط عن جمل فانكسرت يده فحملوه وهو يصيح:

وايداه، وايداه، وكان أحسن خلق الله صوتا فأصغت إليه الإبل في سيرها فقلدته العرب، وجعلت مثالا لقوله:"هايدا هايدا" يحدون به إبلهم.

ويقابل قول الحادي هذا، إنجازا تبدو آثاره في استجابة الإبل لصوته فتطرب له، وقد تقطع مسيرة ليال في ليلة واحدة دون أن تشعر بثقل أحمالها.

ويرى بعض الدارسين أن الشعر والغناء من أصل واحد لدى جميع الأمم، والشعر وضع للتغني به أو لينشد للآلهة أو الملوك، فاليونانيون والرومان يقولون: غنّى شعرا لا نظم شعرا، والعرب يقولون أنشد شعرا.[31]

وظواهر هذا الارتباط كثيرة في الأدب العربي القديم وفي غيره من الآداب، فقد كان شعراء العصر الجاهلي يغنون شعرهم وينشدونه وهم يلقونه، كما روي أن المهلهل شرب خمرا وتغنى بقصيدته التي مطلعها:

طفلة ما ابنة المحلل بيضا ء لعوب لذيذة في العناق[32]

ويروى عن الأعشى أنه كان يوقّع شعره متغنيا به على الآلة المعروفة باسم الصنج[33].

ويقول عنه أبو الفرج:"وكان يغني في شعره فكانت العرب تسميه صناجة العرب"[34].

وهكذا تتجلّى لنا الصلة القوية بين الشعر والغناء، بل إن" الغناء كان أساس تعلم الشعر عندهم.

لأن التنغيم يتجلى فيما يتلفظ به المرسل (الشاعر) انطلاقا من المستوى الصوتي الذي يحمل شحنات قصد الشاعر ويحددها في صورة قوية لأنه أول مستوى يصل إلى ذهن المتلقي ويعطيه قوة إنجازية.[35]

والتنغيم خاصية أصوات كل اللغات وإن اختلفت لغة عن أخرى في طرق تنظيمه والإفادة منه.

يقول الدكتور مصطفى حركات:"إن التنغيم متواجد في كل كلام إذ أن أداء الجمل يتطلب تناوب فترات من الشدة والارتخاء لأعضاء النطق مما يؤدي إلى تغيير في المنحى النغمي:

COURBE MELODIQUE فلكل صوت درجة يتطلبها المقام ومقتضى الحال[36]، وهذا ما يراه إبراهيم أنيس حين يقرر:"أن النغمة الموسيقية تختلف في الإنشاد الجيد عند الاستفهام وعند التعجب وعند الجمل الإخبارية التي يراد بها الإخبار عن أمر من الأمور أو حدث من الأحداث.

وهكذا تظل النغمة في صعود وهبوط مع الانسجام في درجة الصعود والهبوط بحيث إذا انتهى المعنى هبط الصوت وأشعر بانتهائه."[37]

فالتنغيم يساعد على إظهار حالات التكلم من إخبار واستفهام أو تعجب.

ونقف عند بعض النماذج للمتنبي من دراسة لعبد السلام المسدي في كتابه "مفاعلات الأبنية اللغوية والمقومات الشخصانية في شعر المتنبي"[38].

يقول المتنبي:

بِمَ التعلل لا أهل ولا وطن ولا نديم ولا كأس ولا سكن؟

فيشير إلى أن التساؤل "بِمَ التعلل" يستقطب كامل البيت فتصبح بنية الإيقاع دائرية، فهي تجعل النّفَس الشعري شديد التصاعد بطئ التنازل إذ يبلغ البيت نبرته النغمية منذ مطلعه ثم يتدرج انحدارا إلى أن يبلغ سفح النبر مع خاتمته"

فتكون بذلك "بم التعلل" عنصرا يتحكم في النغمة ويستقطب كل عناصرها.[39]

وفي قوله:

أميناً وإخلافاً وغدرا وخسةً وجبنا، أشخصا لُحْتَ لي أم مخازيا

فالنغمة هنا في صعود أكثر مما هي عليه في السابق ثم نجدها تنكسر في آخر البيت بداية من "لحت لي"

وقد يتوازى قسما النغمة في البيت إذ يأتي العنصر المولد المستقطب ليتوسط البيت كما في قوله:

فالخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم[40]

فالعنصر المتوسط للبيت هنا هو الفعل "تعرفني" وهو يستقطب ما ورد في شطري البيت.

وكل مستوى من مستويات التنغيم يأتي ليتطابق مع دلالة معينة في الخطاب.

وهذا مانتبيّنه من خلال النغمة الهادئة في الأبيات الآتية- الوصفية الإخبارية- إلى صيغ الأمر والنداء التي أسهم فيها التنغيم في تحديد دلالة الخطاب لدى مفدي زكريا في قصيدة الذبيح الصاعد.[41]

إذ تبدأ الأبيات بنغمة بطيئة هادئة:

قام يختال كالمسيح وئيدا يتهادى نشوان يتلو النشيدا

باسم الثغر كالملائك أو كالطفـ ـل، يستقبل الصباح الجديدا

وتسامى كالروح في ليلة القدر سلاما يشع في الكون عيدا

وامتطى مذبح البطولة معرا جا، ووافى السماء يرجو المزيدا

فالنغمة الهادئة في هذه الأبيات يبرّرُها الخطب الفادح وجوّ الحزن الذي خيّم على سجناء بربروس، إنهم سيفقدون أحد أبناء الجزائر البررة؛ وقد كانت قصيدة الشاعر خير شاهد على الحفل الملائكي، لتسجيل وقائع قصة أول شهيد يُدشّن المقصلة، فالشهيد يتقدم في خيلاء وكبرياء إلى المقصلة، يحمل بين جنبيه روح المسيح المصلوب ووداعة الطفل الملاك"[42]

بل بدا أبعد ما يكون عن البشر الطين وأقرب ما يكون إلى عوالم الملائكة.

ثم تتصاعد النبرة فتبلغ ذروتها مستمدة أصداءها من الجو المأساوي الذي فجّر الموقف الحماسي، فيتحدى فرنسا على لسان زبانا:

اشنقوني فلست أخشى حبالا واصلبوني فلست أخشى حديدا

فبالإضافة إلى النغمة الصاعدة في البيت نلحظ ترجيعا إيقاعيا في الشطر الثاني، فالفعل "اشنقوني" يماثله الفعل"اصلبوني" ولفظ "حبالا" يوازيه لفظ "حديدا"وعبارة "لست أخشى" تتكرر في كلا الشطرين.

ثم تتغير النغمة إلى الالتماس" فتهبط في مخاطبة زبانا في إيقاع بطيء يفيض ألماً وحسرة على الفقيد ورفاقه الشهداء:

يا زبانا أبلغ رفاقك عنا في السماوات قد حفظنا العهودا

ثم تعود النغمة لترتفع في إيقاع سريع ينقل فيه الشاعر عدوى الانفعال إلى المتلقي. فمفدي لم يبق طرفا مطلا من كوة الزنزانة، بل هو في قلب التجربة، عايش الحدث وانفعل به ولذا جاءت نبرته لتجسّم الانصهار الثوري الشعري في ذروته وهو يتحدى فرنسا:

يا فرنسا أمطري حديدا ونـــارا واملئـــي الأرض والسماء جنـــودا

وأضرميهـــا عرض البلاد شعـــا ليل فتغدو لها الضعاف وقـــودا

واحشري في غياهب السجن شعبا سيم خسفـــا فعاد شعبا عنـــيـــدا

فمن خلال هذه النماذج يتجلى لنا أن الإيقاع نابع عن حركة المعاني الكامنة في النفس والمتفاعلة مع النغمة التعبيرية التي تكسبها نموا حيّا يسري من خلال نظام العلاقات اللغوية السياقية والعلاقات الدلالية.

ومع ذلك نقول إن ما أوردناه لا يكفي للإحاطة بأنماط التشكيل الإيقاعي واستثمارها بالنظر إلى تنوعه وما يشتمل عليه بدءا من المستوى الصوتي والمستوى النحوي والمستوى التركيبي وغيرها من المستويات والتشكيلات الصوتية وأشكال الإيقاع البلاغي كالتصريع والترصيع والتطريز والتشكيل وتشابه الأطراف والتبديل والمقابلة والطباق والمماثلة والتوشيح والموازنة والإرصاد وغيرها مما يسهم في إحداث الأثر التداولي في الخطاب.

الهوامـــش:

1. حاتم الصكر، "*بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي*"، مهرجان المربد الشعري العاشر، العراق ص5.

2. رومان ياكبسون، "*قضايا الشعرية*"، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار بوتفال للنشر، الدار البيضاء، المغرب/ ط 1988، ص43.

3. سيد البحراوي، "*الإيقاع في شعر السياب*"، مكتبة شرقيات القاهرة،د.ت ص8.

4. يوري لوتمان، "*تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة*" ، ترجمة د.محمد فتوح أحمد دار المعارف، القاهرة، ط 1995، ص70.

5. المرجع السابق، نقلا عن:

PIERRE GUIRAUD. «*PROBLEMES ET METHODES DE LA STATISTIQUE LINGUISTIQUE*». Paris. 1960 p.p 7-8.

6. المرجع السابق، ص8.

7. جان كوهين، "*بنية اللغة الشعرية*"، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار بوتفال للنشر الدار البيضاء، 1986، ص51.

8. عز الدين إسماعيل، "الأسس الجمالية في النقد الأدبي"، دار الفكر العربي، مصر، 1979، ص117.

9. مهدي سامي، "*أفق الحداثة وحداثة النمط*"، دراسة في حداثة مجلة شعر بنية ومشروعا ونموذجا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1988، ص105.

10. حازم القرطاجني، "*منهاج البلغاء وسراج الأدباء*"، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، تونس 1966، ص263.

11. مصطفى حركات، "*قواعد الشعر*"، دار الآفاق، الجزائر، د.ت، ص3.

12. عبد الهادي بن ظافر الشهري، "*استراتيجيات الخطاب*"، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط2003 ، ص6.

13. د. منير سلطان، "*الإيقاع الصوتي في شعر شوقي*"، منشأة المعارف بالاسكندرية، ص133.

14. حسني عبد الجليل يوسف، "*التمثيل الصوتي للمعاني*"، الدار الثقافية للنشر القاهرة، ط 1988،1، ص110.

15. آن روبول، "*التداولية اليوم*"، ترجمة د.سيف الدين دعفوس ود.محمد شيباني، المعهد العالي للغات بتونس، 1997، ص267.

16. J.L. AUSTIN «*QUAND DIRE C'EST FAIRE*», SEUIL 27 JACOB. PARIS P.P 112.113

17. عبد الهادي بن ظافر الشهري، "*إستراتيجية الخطاب*"، مقاربة لغوية تداولية، مرجع سابق، ص200.

18. المتنبي، ديوانه، "*شرح أبي البقاء العكبري*"، المجلد الأول، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، ص293.

19. آن روبول، "*التداولية اليوم*"، مرجع سابق، ص54.

20. الجيلالي دلاش، "*مدخل إلى اللسانيات التداولية*"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص30.

21. عبد الهادي بن ظافر الشهري، "*إستراتيجية الخطاب*"، ص201.

22. كمال أحمد غنيم، "*عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر*"، مكتبة مدبولي، القاهرة، ص290.

23. المرجع السابق، ص 291.

24. الجيلالي دلاش، "*مدخل إلى اللسانيات التداولية*"، ص31.

25. المرجع السابق، ث 32 ز

26. آن روبول، "*التداولية اليوم*"، ص 71.

27. المرجع السابق، ص32.

28. فهد ناصر عاشور، "*التكرار في شعر محمود درويش*"، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، بيروت ط1، 2004، ص121.

29. جورجي زيدان، "*تاريخ آداب اللغة العربية*"، ج1، ص58.

30. المرجع السابق، ص59.

31. المرجع السابق، ص 58.

32. أحمد محمد الحوفي، "*الحياة العربية من الشعر الجاهلي*"، دار النهضة، مصر للطبع والنشر، القاهرة 1972، ص72.

33. شوقي ضيف، "*العصر الجاهلي*"، دار المعارف، مصر 1960.

34. "*الأغاني*"، ج 9، دار الثقافة، بيروت، 1983 ، ص106.

35. عبد الهادي ظافر الشهري، "*إستراتيجية الخطاب*"، ص147.

36. د.مصطفى حركات، "*الصوتيات والفونولوجيا*"، دار الآفاق، الجزائر، د.ت، ص37.

37. إبراهيم أنيس، "*موسيقى الشعر العربي*"، مكتبة الأنجلومصرية، ط3، 1965 ص170.

38. شكري عياد، "*موسيقى الشعر العربي*"، دار الكتب المصرية، ط3، 1998، ص34.

39. توفيق الزيدي، "*أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث*"، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1984، ص67.

40. المرجع السابق، ص68.

41. مفدي زكريا، "*اللهب المقدس*"، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص9.

42. د.صالح خرفي، "*الشعر الجزائري*"، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1970، ص234.