

التجديد الإيقاعي في الشعر العربي الحديث جمالية التدوير في شعر عبد الوهاب البياتي

د. رضوان جنيدي
المركز الجامعي تمنراست
salimdjenidi@yahoo.fr

ملخص

تحاول المداخلة دراسة بعض الجوانب الصوتية الإيقاعية مقتصرة على خصيصة التدوير لتبيان مدى استفادة الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي بعده رائدا من رواد الشعر العربي المعاصر من بعض نسجها الصوتية. إن الدراسة الإيقاعية متمثلة في خصيصة التدوير سيكون شعر البياتي موضوعا خصبا لها، ستجعل تلك الصناعة الشعرية السحرية والفنية الخفية ذات دلالات فنية وإيقاعية، مع أن الدراسة الجمالية للإيقاع عسيرة، ذلك لأن مجرد الكشف عن مظان الإيقاع يعد مغامرة نقدية، فكيف إذا حاول الدارس التسلسل إلى المناطق الوعرة محاولا مقارنة الإيقاع مبرزا غاياته الجمالية.

توطئة:

إن النص الإبداعي قوة دينامية متحولة لا تعرف الانفلاق والاستكانة إلى فكرة معصومة وإنما تتعدد خارطة بنائه الدلالي إلى إجماعات منظورة وغير منظورة؛ وقد أقرّ الخطاب النقدي المعاصر أن النص الإبداعي الحق هو ما اتسم بالتفرد، وامتاز عن كل ما سواه من نصوص بميزات تخصّه هو وحده، تجعل درجة الإبداع تقاس بمدى ما يحققه من دهشة ومفاجأة تنشأن في الغالب من ضم عناصر لا يتوقع جمعها في صعيد واحد؛ وهو ما يحتاج إلى شجاعة اللغة المتنافية مع الخوف والحذر اللذين رثاهما الكاتب الإسباني باي أنكلان حين قال: "يا لشقاء الشاعر الذي لم يجرؤ يوما على أن يجمع بين كلمتين لم تلتقيا من قبل"¹.

وانطلاقا مما أقرته الأسلوبية الصوتية حين ربطت بين المتغيرات الصوتية الصادرة عن المتكلم ومزاجه وسلوكه ودلالاته التعبيرية، يقول بيير جيرو: "بمقدار ما يكون للغة حرية التصرف ببعض العناصر الصوتية

للسلسلة الكلامية، بمقدار ما تستطيع أن تستخدم تلك العناصر لغايات أسلوبية²، يجسد فيها الترابط الشفوي بين الدلالة والإيقاع ذبذبات الروح وإجاءاتها.

وإذا ارتأت الدراسة اعتماد الدراسات الأسلوبية فلقدرتها على أن تمد النقد الأدبي بمقاييس موضوعية جديدة مستفيدة من المعطيات اللسانية المعاصرة المميزة لظواهر الأدبية ليتعاضد المضمون الفني بالمضمون الفكري.

فكرة حول الإيقاع :

الإيقاع هو المركز الذي يتحد عنده الشكل والمضمون، والنقطة التي تلتقي عندها المتناقضات، وتجعل اللامحدود محدوداً دون أن يفقد خصوصيته، فاللفظ الساكن ظاهرياً قد يكتسب من خلال طريقة إبداعه وتأليفه شاعرية تزيد حركية داخل ذلك السكون، وينشأ عنها جوهر الجمال الحقيقي.

وإذا كان مصطلح الإيقاع يكتنفه كثير من الغموض، فقد ارتأت الدراسة استخدامه بدل الموسيقى لشموليته، ولتمييز الإيقاع اللغوي الشعري عن علم الموسيقى والغناء، يقول عبد الملك مرتاض: "وعلى الرغم من أن الشعر قد يستغني عن الموسيقى، بل ما أكثر ما استغنى عنها؛ كما أن الموسيقى ما أكثر ما تستأثر بنفسها"³.

وإذا برز الإيقاع عنصراً أساسياً في البناء الشعري، فلأنه يتلاحم مع بقية العناصر المشكلة للنص، ويصارع المعنى كاشفاً الصراع داخل بنية العمل الشعري، فهو " ليس إشارة بسيطة؛ بل هو نظام إشاري مركب ومعقد مكون من العديد من الإشارات، بل إن كل عنصر من عناصره هو في حد ذاته نظام إشاري مكون من إشارات هي مفرداته"⁴، ليتعمق بذلك دوره في النص الشعري، بعده من أبرز علامات النص؛ إذ " إنه قد يبدو صدى لمعنى القصيدة، وقد يؤكد المعنى وي طرح معاني وتفسيرات وظلالاً، ويمكن استخدامه لإثارة المعنى وللإجاء بالصراع داخل بنية القصيدة"⁵.

والإيقاع بحركيته الخفية الداخلية التي تتلاحم بها أجزاء النص، يشكل قوة شعرية جمالية يصعب القبض عليها أو محاولة حصرها وضبطها، مشكلة عزفاً شخصياً يتفرد به الشاعر، وبقدر ما يكون تميزه عن غيره من المبدعين يكون تفرده وأصالته؛ إذ الإيقاع أهم عناصر الشعر وأبرز صفاته.

وإذا كانت جمالية الإيقاع لا تتبدى في طبيعة الأصوات في ذاتها، وإنما هي في الواقع إيقاع النشاط النفسي المبرز للمعنى وللشعور، فيقوى ارتباط حركة

الإيقاع بالحركة النفسية الداخلية وبفورة الشعور وجيشانه، لتتجلى بذلك " أهمية الإيقاع الشعري في بناء الدلالة العامة للعمل الشعري ومدى إظهار الوشيجة الرابطة بين ما لنغم القصيدة وإيقاعها من صلة بأحاسيس الشاعر؛ إذ تنمهي إيقاعات العمل مع الارتعاشات الأولية لإبداع الشاعر، فتخرج ملونة بلون من الموسيقى الهادفة"⁶، التي تجعل هذا الجانب الجمالي في الإيقاع يلتحم بوزن القصيدة، وتتجاوز الأصوات والحروف بجرسها الخاص مع رنين صدى جسم القصيدة محققة إثراء الأوتار الشعرية.

وتبرز أهمية الإيقاع بالنظر لأحوال الذات المتلقية له، إذ لا يتكامل الأثر الفني إلا إذا تداخلت في مكوناته والتقت في رحابه " طاقتان: الطاقة الكامنة في النص وهي تعج بالحركة والامتداد بكلماتها التعبيرية وصورها الفنية وقيمتها الموسيقية وتراكيبها البلاغية، والطاقة المنبثقة عن التلقي وهي حياة تتصف أيضا بالحركة والامتداد والتقابل لكنها تحمل حيزا من خبرات جمالية وثقافية مختلفة تتصالح أحيانا، وتلتقي الطاقتان فتتداخلان وتتغامان"⁷، لإبداع الأثر الفني الجمالي.

التجديد الإيقاعي في الشعر العربي:

يعدّ الوزن والقافية المكونين الأساسيين للصورة الموسيقية في القصيدة العربية القديمة، التي لم يطرأ عليها تحديث في أركانها المميزة لها، وإن عرفت بعض المحاولات المتميزة بالفردية وتميزت ببطء حركيتها؛ فالمتتبع لتاريخ الشعر العربي يقف عند محاولات إبتكار نماذج شعرية لا تتفق مع الضوابط العروضية وقواعدها، ويكفي استقراء نصوص الجاهليين عبيد بن الأبرص والأمير امرئ القيس والنابغة وغيرهم، ليتبين تحررهم من التزام وزن واحد⁸، أو قافية واحدة⁹، وإعادة مقولة أبي العتاهية المعاصر للخليل " أنه أكبر من العروض"، وخروجه على أوزان لم يقل بها واضع علم العروض.

وأثرت الحياة الاقتصادية والاجتماعية في العصر العباسي على القصيدة العربية، إذ عرف الشعر محاولات تحديث، فاستحدث " أوزانا لم تكن معروفة في الجاهلية وصدّر الإسلام، وذلك من أجل مواكبة الحضارة الجديدة وخلق تلاؤم بين الأوزان الشعرية وفن الغناء"¹⁰، ليظهر خروج الشعراء المولدين في هذا العصر على الأوزان الخليلية، بإعادتهم إحياء محور مهمة في الدوائر العروضية، أو توليد أخرى لا قبل للشعر العربي بها، " فقد قضى المعري على الأرسطوقراطية في موسيقى شعره وسهولة ألفاظه"¹¹؛ وانزاح

أبو العتاهية عن قواعد القصيدة العربية القديمة " فقد ذكر صاحب الأغاني أن أبا العتاهية جاء بأوزان طريفة لم يتقدمه الأوائل فيها حتى أنه سئل : هل تعرف العروض؟ قال : أنا أكبر من العروض "12.

وتجاوزت الهندسة العروضية هذا الحد إلى ابتكار مظاهر كتابية جديدة أوردها صاحب (العمدة) ابن رشيق¹³، والكلام يطول إذا رام الدارس تقصي مسيرة التحديث في شعر الشعراء المولدين؛ وقد يظهر له أن محاولاتهم يمكن إجمالها في مجالين: فأما المجال الأول فيحدده نظمهم في أحر مهملة، وأما الآخر ففي استحداثهم لفنون شعرية؛ منها ما التزم قوانين اللغة فجاءت معربة لا لحن فيها، مثل الموشح والدوبيت والسلسلة، ومنها ما كثر فيه اللحن والتزم فيه الوزن وحده مثل الزجل والكان كان والقوما، وفي المواليا كثر اللحن¹⁴، وقد ساعدت هذه الفنون الشعرية في زعزعة إيقاع الشعر العربي وهدمتبنيته المتكاملة منذ عصوره المتقدمة.

والملاحظ في هذه المحاولات التجديدية ورغم تميزها بالأصالة والجدة إلا أنها لم تخرج عن إطار القصيدة العربية — وإن خرج بعضها من اللفظ المعرب إلى الكلام العامي — فقد حافظت على الشكل الإيقاعي مبقية الوزن أساس القصيدة العربية مع كل تحولاتها.

ومع الوصول إلى القرن الحادي عشر يبرز نوع شعري عرف بشعر (البند)، لعله من أقرب الأشكال الشعرية القديمة إلى شعر التفعيلة، فقد أقرت نازك الملائكة أن (البند) نقلة في مجال البنية الإيقاعية للقصيدة العربية، وعدته شعرا حرا، ملخصة أسباب حكمها في اعتماده على التفعيلة أساسا في بنائه، وتحرره من نظام الشطرين، ثم تكرر التفعيلة بنسب متفاوتة تجعل الأشطر متباينة طولاً، وأخيراً تنويعه القافية، فالشاعر لا يلتزم فيه قافية واحدة.

وأرخت الناقد العراقية لبداية الشعر الحر بشيوع شكل (البند) بعده أبرز مظاهر التحرر الذي عرفه الشعر، ولما حاز الشاعر من حرية في هذا القرن، ولم تكتف بذلك؛ بل رأت أن شاعر (البند) اتهم في إنتاجه الذي وسم بكونه " نوعاً من السجع أو لونا من النثر المبتذل "15، رغم بعده عن النثر معللة ذلك ببنائه الفني إذ لا ينتقل الشاعر من إيقاع الرمل إلى الهزج إلا بتمهيد ولا يعود إليه إلا بتمهيد.

ويبقى هذا النوع الشعري في حاجة إلى دراسات جادة دقيقة تفصيلية تضيئ زوايا عوالمه المظلمة، وتنفض غبار الإهمال عن أعلامه المغيبين،

لتتأكد بذلك مسألة عده قفزة نوعية في مضمار التجديد الإيقاعي، وليتأكد معها رأي نازك الملائكة في قضية تأريخها للشعر العربي الحر.

الخصائص الإيقاعية للشعر الحر:

فقدت القصيدة العربية الحديثة بتخليها عن البحر العروضي التقليدي بشكله الهندسي المحدد والثابت نمطها الموسيقي الذي حفظ لإيقاعها التوازن، ليتولد عن هذا الفقد ثورة ولدت شكلاً جديداً له مواصفاته التي تباين الشكل القديم؛ وأبرز مواصفاتها بعثرة البيت الشعري، وتشكيل القصيدة تشكيلاً رأسياً بعيداً عن الهندسة القديمة، لتبدو الأشطر الشعرية أكثر حرية وانطلاقاً واستمرارية.

ويتأكد بذلك رأي بعض دارسي هذا الشعر الجديد حين رأوا أن الوزن القديم بشكله المعروف يجد من حرية التعبير، لأنه يضطر الشاعر إلى إتمام بيت له شطران، وقد يتكلف معاني زائدة لا يحتاجها السياق إتماماً للشطر بتفعيلاته المحددة¹⁶.

وبعيداً عن الجدل الذي دار بين بعض النقاد حول قبولهم لهذا الشعر الجديد، حيث رأى أحد دارسي هذا الشكل الجديد أنه يخلو من الشعرية مقراً أن التفعيلة " التي يتكلم عنها أصحاب الشعر الحر ليس لها نصيب من عروض الخليل إلا اسمها " ¹⁷، بينما يعيب دارس آخر استمرار هذا الشعر في التزام التفعيلة العروضية وهي أساس الإيقاع التقليدي، وما ينتج عنها من حدة في الإيقاع وبروزه ورتابته على الأذن المرهفة التي تبحث عن إيقاع أكثر خفوتاً وموسيقية ودقة وتنوعاً، داعياً إلى رفضها والتحرر منها، مستلهما التجربة الإيقاعية الشعرية الغربية¹⁸.

ومهم يكن من أمر، فإن التجديد سمة من سمات الإنسان، والتغيير مرافق لحركية الحضارات، وهو ما يجعل توقع تغير نمطية القصيدة العربية أمراً لا مناص منه، استجابة لروح الحداثة، وهو تغيير يساير التطور الذي طرأ على المناحي الحضارية المختلفة، والشعر بعض هذه المناحي، واللغة العربية بخصائص تراكيبيها وتشكيلاتها المرنة كفيلة بتحقيق هذا المطلب، وإمداد أصحابه بأسرارها الكامنة فيها.

ومطلب التحول هذا سيرتقي بالشاعر الحديث من الاهتمام بالأوزان والقوافي إلى الاهتمام بالبنية النصية، ليصبح شغله الشاغل إجابته عن السؤال: كيف يصوغ أفكاره ومشاعره، لا كيف يحافظ على وزن محدد وقافية معينة،

وحرف روي يناسب هذا الإطار الخارجي؛ ورغم ذلك فالقصيدة المعاصرة استمرت مشدودة بالتفعيلة والبنية الموسيقية، لتظل الموسيقى في قصيدة التفعيلة عصب الإثارة التي تهيئ المتلقي للتجاوب مع التجربة الشعرية. وإذا كان لنهضة الحركة التحررية في المشرق العربي كبير الأثر على ظهور الشعر الحر — وإن كانت عشرينات القرن الماضي قد عرفت نصوصا من الشعر الحر خاصة لدى شعراء أبلو — الذي تبلور ظاهرة تلفت الانتباه بعد الحرب العالمية الثانية في العراق ومصر والشام وبقية الأقطار العربية تباعا، حققت للشعر الحر خصائصه المميزة له؛ فتحرر من نسقية الوزن لتحل التفعيلة محل البيت الذي عوضه السطر، ويتجاوز بذلك الشعراء العروض مستخدمين زحافات لم يجوزها عروض الخليل، وجمعوا في القصيدة الواحدة أكثر من وزن.

ولا يتقف عن هذا الحد، فيتحرر من نسقية القافية منوعا فيها في النص الواحد، أو متجاوزا لها، ويدعم هذا الخروج باستخدام التضمين والتدوير ويكثر منهما، " وهذا كان انعكاسا لمفهوم مختلف للفن والشعر، لا يقوم على التجاور بين الأبيات كما هو الحال في النظرة الكلاسيكية، وإنما على التجادل والتواصل بين أجزاء القصيدة أو محاورها (وليس سطورها) لأن التجربة هنا شاملة وكلية لا يمكن تجزئتها إلى أبيات"¹⁹، ولا يخفى ما في التضمين والتدوير من إمكانات ستساعد على تحول القصيدة العربية إلى قصيدة النثر بعد ذلك.

وهذه الخصائص الإيقاعية تبرز انتقال الشاعر المعاصر من التزام البيت إلى التزام التفعيلة، وكيف استطاع الاستفادة من جميع الإمكانيات التي أتاحتها عوالم الإبداع الشعري، ليتلاءم تجديده مع تجربته الشعرية، ولعل التدوير هو أبرز هذه الإمكانيات بما له من قدرة على السماح للشاعر بالتحليل في سماء الإبداعات الشعرية بتجاربه المتجددة.

جمالية التدوير في شعر البياتي:

نقل الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي مع غيره من رواد الشعر الحر التدوير من مفهومه القديم الذي أطلق عليه الخليل بن أحمد مصطلحي المداخل والمدمج، وقال فيهما: " والمداخل من الأبيات ما كان قسيمة متصلا بالآخر، غير منفصلا عنه، وجمعتهما كلمة واحدة، وهو المدمج أيضا"²⁰، فالبيت المداخل أو المدمج يميزه تداخل شطري البيت بكلمة، وجعل هذا

المصطلح يحمل دلالات مغايرة يبتعد بها عن هدف المحافظة على بنية البيت الشعري، ليحقق الربط بين نهاية الجملة الشعرية " بأول الجملة بحيث صارت القصيدة أو المقطع نفسا واحدا، لو وقف القارئ قبل تمام المقطع أو القصيدة المدورة يحدث الكسر العروضي"²¹؛ أي هو تقسيم التفعيلة بين الشطرين للمحافظة على بنية الكلمة، وليس تقسيم الكلمة لأجل أن تسلم التفعيلة مثلما كان يحدث في الشعر القديم، وأزال التدوير بذلك الحدود؛ إذ قد يمتد " حتى يشمل القصيدة كلها، أو يشمل أجزاء كبيرة منها، بحيث تصبح القصيدة أو يصبح المقطع المدور فيها بيتا واحدا، مما يؤكد المحاولة الواضحة لهذه التجربة في تلوين البناء الموسيقي للقصيدة العربية الحديثة"²².

وقد رفضت نازك الملائكة التدوير في الشعر الحر سواء بمفهومه القديم في قصيدة الشطرين أو بمفهومه الحديث في قصيدة التفعيلة قائلة: " ينبغي لنا أن نقرر في أول هذا القسم من بحثنا أن التدوير يمتنع امتناعا تاما في الشعر الحر، فلا يسوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطرا مدورا، وهذا يحسم الموضوع"²³؛ وترجع أسباب الامتناع إلى إختصاص تقنية التدوير بالقصيدة العمودية التقليدية، واستحالة انتهاء سطر شعري بنصف كلمة تكتمل في السطر الموالي له، ولتعارضه مع القافية الواجبة في الشعر الحر — وإن حكمت بامتناع التدوير فإنّها لم ترفض القصيدة المدورة لتشبهت رأيها بالاستقلال العروضي للبيت في الشعر الحر، لذا عدت القصيدة المدورة قصيدة ذا سطر واحد طويل كلّ الطول — ، وتقر أن مد الشطر أفقيا يتناقض مع مفهوم التدوير²⁴، وترفع من حدة وتيرة انتقادها لخصيصة التدوير، فتراها قد أوقعت الشعر الحر في شرك النثرية الشكلية، حين يتداخل الشعر بالنثر بسبب الامتداد الذي يتيحه التدوير.

ورغم ما ذكرته الشاعرة الناقدة عن التدوير — فإن هذه التقنية يمكن عدها انزياحا شكليا واضحا لبنية الشعرية القديمة التقليدية " القائمة على شئ من التكامل العروضي والدلالي ضمن سياقاته المعروفة غير الخاضعة لأية مفاجأة محتلمة، لذلك فإن المتلقي لا يخضع إلا إلى نمط معين وواضح ومعروف مسبقا لهذا السياق التكاملي بين البنية العروضية والدلالية"²⁵؛ لتباين بذلك القصيدة المعاصرة نظيرتها التقليدية بوساطة هذه التقنية التي خرجت بها من محدودية استخدامها وضيقت أهدافها إلى استخدامات أوسع وغايات أكبر.

ويبرز التدوير بمفهومه الحديث آلية أسهمت إلى حد كبير في تحطيم بنية البيت الشعري التقليدي، فلم يعد البيت ذلك الإطار المحدد سلفا الذي يلزم الشاعر الوقوف في نقطة ما، بل امتد إلى ما لا نهاية من التفعيلات، ثم هو تحطيم لبنية القصيدة التقليدية أو حتى بنية الشعر ذاته، حيث هدم الحدود الشكلية القائمة بين الشعر والنثر، ولتصبح القصيدة تكتب بطريقة النثر، ويقترَب شبهها من القصة أو المسرحية الخاضعتين للتفعيل.

وللوقوف أمام إسهام التدوير في إثراء القصيدة الحديثة ومد شعرائها بحرية أكبر في نشر مشاعرهم على فضاء الصفحة دون كوابح للوقوفات العروضية الملزمة، سنحاول مقارنة بعض قصائد ديوان (أشعار في المنفى) ²⁶ للشاعر المحدد الوهاب البياتي الذي أولى خصيصة التدوير أهمية جعلته مدى مفتوحا يتأرجح بين الاتساع والضيق، وبين التوتر والاسترخاء، ومنحت للشاعر إمكانية الاستماع لإيقاعه الداخلي وما فيه من انفعالات.

ضم الديوان إحدى وعشرين قصيدة، أخرجت الدراسة النص الشعري المعنون بـ (أبي في طريق الشمس) لاعتماده النمط التقليدي، وأقتصرت على القصائد العشرين المتبقية، والتي غابت تقنية التدوير في ثلاثة نصوص شعرية هي: (طريق العودة — صلاة لمن لا يعود — أعدني إلى وطني)، والملاحظ على هذه النصوص الثلاثة هو اعتمادها على بحر المتقارب الذي اقتصر على هذه القصائد، ولعل تفعيلة (فعولن) وما لها من احتمالات التغير (فعول — فعول — فعو ..) أتاحت للشاعر الاستغناء عن تدويرها.

وإذا كانت أشكال ²⁷ التدوير قد تعددت في دواوين البياتي الإحدى والعشرين المشكلة لشعر التفعيلة عنده — سوى ديوان (ملائكة وشياطين) الذي اعتمد نمط القصيدة العمودية —، بين التدوير الجملي أو التدوير المقطعي وصولا إلى التدوير الكلي للقصيدة؛ فإن ديوان (من أغاني المنفى) هيمن عليه التدوير المقطعي، ولم يرد التدوير الجملي أو التدوير الجزئي للأسطر إلا في قصيدة واحدة وغاب التدوير الكلي.

والجدول الآتي يوضح إيقاعات نصوص الديوان وحضور تقنية

التدوير:

| | | |
|------------------|-------|-------------|
| أحزان البنفسج | الرمل | تدوير مقطعي |
| الموت في الظهيرة | الرمل | تدوير مقطعي |

| | | |
|------------------------------|----------|-------------|
| الربيع والأطفال | الرجز | تدوير مقطعي |
| موعد في المعرة | الرمل | تدوير مقطعي |
| موال بغدادي | الرجز | تدوير مقطعي |
| طريق العودة | المتقارب | _____ |
| أغنية جديدة إلى ولدي علي | الرجز | تدوير مقطعي |
| صلاة لمن لا يعود | المتقارب | _____ |
| بطاقة بريد إلى دمشق | الرمل | تدوير مقطعي |
| الزنبق والحريسة إلى ولدي سعد | المتدارك | تدوير مقطعي |
| بور سعيد | الرجز | تدوير مقطعي |
| المزيفون | الكامل | تدوير مقطعي |
| من أجل الحب | الرجز | تدوير جملي |
| أعدني إلى وطني | المتقارب | _____ |
| إلى عام 1957 | الرجز | تدوير مقطعي |
| صيحات الفقراء | المتدارك | تدوير مقطعي |
| الأميرة والببل | الرجز | تدوير مقطعي |
| الآلهة والمنفى | الرمل | تدوير مقطعي |
| الرجل الذي كان يغي | الرمل | تدوير مقطعي |
| غياب إلى هند | الرجز | تدوير مقطعي |

وستكتفي الدراسة بتناول نموذجين (الأول يمثل التدوير الجملي والآخر التدوير المقطعي) من الديوان سالف الذكر، محاولة إبراز ارتباط ظاهرة التدوير في قصائد البياتي ببنية السطر الشعري ما تعلق منها باكتماله إيقاعيا ودلاليا، ويقصد بذلك مدى تقيدها بمسألة الوقف، وما يترتب عنه من عدم التوازي بين الصوت والمعنى، ومدى ارتباط تقنية التدوير بالفضاء الطباعي وبقية المستويات البنائية الشعرية.

يقول البياتي في قصيدة (من أجل الحب) من إيقاع بحر (الرجز) :

| | |
|--|---|
| مستفعلن مستعلن مستعلن مستعلن | مِنَ أَجْلِ أَنْ نَضْحَكَ لِلشَّمْسِ |
| علن متفعلن متفَعُّ | عَلَى شَوَاطِيءِ الْبَحَارِ |
| متفعلن متفَعُّ | وَنَجْمَعَ الْمَحَارَ |
| متفعلن مستعلن متفعلن متفَعُّ | وَنَقْطِفَ التَّرْجِسَ مِنْ حَدَائِقِ النَّهَارِ |
| مستفعلن مستعلن مستعلن مستفعلن مستفَعُّ | مِنَ أَجْلِ أَنْ تَصْمُدَ فِي وَجْهِ رِيَّاحِ اللَّيْلِ وَالْأَمْطَارِ |
| مستفعلن مستعلن مستفَعُّ | بُيُوتِنَا الْحَالِمَةَ الْأَزْهَارِ |
| مستفعلن مستعلن مستفعلن مستفَعُّ | مِنَ أَجْلِ أَنْ نَكْتُبَ فِي جَمَالِ عَيْنِي أَرْضِنَا الْأَشْعَارَ |
| متفعلن مستفَعُّ | وَنَقْطِفَ الْأَزْهَارَ |
| مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفَعُّ | مِنَ أَلْفِ بُسْتَانٍ وَأَنْ تَجْمَعَنَا — مَهْمَا اِخْتَلَفْنَا — دَارَ |
| مستفعلن مستفَعُّ | مِنَ أَجْلِ أَنْ يَنْهَارَ |
| مستفعلن مستعلن | لَيْلِ الطَّوَاغِيَتِ |
| علن مستعلن متفَعُّ | وَأَنْ تَنْتَصِرَ الْحَيَاةُ |
| مستفعلن مستعلن | غَنِيَتُ لِلْحُبِّ |
| علن متفَعُّ | وَلِلْسَلَامِ |
| لن متفَعُّ | وَالصَّغَارِ |
| مستفعلن متفَعُّ | يَا إِخْوَتِي الْكِبَارِ |

يتشكل نص (من أجل الحب) من ستة عشر سطرًا شعريًا، تتوزع على خمس وحدات، تستهل الوحدات الأربع الأولى بالتركيب (من أجل) في انتضار الوحدة الشعرية الأخيرة الحاملة لسبب الوحدات السابقة لها؛ " من أجل ... " — " غنيت للحب "؛ ويتحرك النص الشعري بذلك حركة نحن الخلف، وتكون نهايته هي البداية.

وقد تمايزت كل وحدة بقوافيها التي لم يجزها التنظير العروضي، وقبلها الواقع الشعري في الشعر الحر، وجعلها من صور القافية الرجزية، وقد توزعت كالآتي:

الوحدة الأولى : مُتَفَعُّ — (يَحَارُ — مَحَارُ — نَهَارُ)

الوحدة الثانية : مُسْتَفْعُ — (أَمْطَارُ — أَزْهَارُ)
 الوحدة الثالثة : مُسْتَفْعُ — (أَشْعَارُ — أَزْهَارُ — نَأْ دَارُ)
 الوحدة الرابعة : مُسْتَفْعُ — مُتَفَعٌ — (يَنْهَارُ — حَيَاةُ)
 (الوحدة الخامسة : مُتَفَعٌ — صِغَارُ — كِبَارُ)

واللافت للانتباه أن القافية الرجزية وإن تباينت أضرُبها، فقد تشاكلت في العدد إذ مجموع القوافي إثننا عشرة قافية توزعت بالتساوي بين النوعين، وحافظت الوحدة الأولى والأخيرة على اكتمالها بقافية موحدة (متفع)، مثلما تكررت القافية (مستفع) في الوجدتين الثانية والثالثة، لتلتقي القافيتين في الوحدة الرابعة.

ويعصف التدوير المتجلي في الوحدات : الأولى والرابعة والخامسة بالمعنى ويبتره، إذ يفتح الأسطر على بعضها بغية التمام، ويمنح للشاعر إمكانات في بناء سطره الشعري لم تكن موجودة من قبل للشاعر التقليدي، كما يتيح له حرية أكبر لينطلق من قيد المطابقة بين الوزن والتركيب، ويمتلك القدرة على اختيار الوقفة وبناء القوافي، ودمج الأسطر الشعرية عروضياً مما يعضد خصيصة الوحدة العضوية.

ويثبت من خلال استقرار مواطن التدوير في النص النموذج أن هذه التقنية لم تتعلق بانقسام كلمة بين شطرين، وإنما هي انقسام الوحدة العروضية لوزن الرجز (مستفعلن — متفعلن) بين سطر وآخر، ومثاله السطران الأول والثاني بالنسبة للتفعيل السالمة من الزحاف والعلة (مستفعلن)، والسطران الرابع عشر والخامس عشر للتفعيل المخبونة (متفعلن)، وتوزيع هذه الوحدات الشعرية طباعياً قلل من أثر تواترها الصوتي، وسمح التدوير بتنوع القراءات وتنوع الوقفات فيها؛ لتتعدد قراءة الوزن في هذا النص الشعري، وتضع المتلقي أمام بنيات وزنية مختلفة، كل قراءة تحمل دفقا نغمياً وإيقاعياً مختلفاً، وينفتح النص بذلك على حركة من التحولات المستمرة.

وقد بين التدوير من خلال تفكيك التفعيلة (مستفعلن) — (متفعلن) — وتآرج مكوّناتها بين سطر وسطر آخر يليه أن التمسك بوقفة بياض الصفحة دون مراعاة الوقفات الوزنية يجعل البناء الشعري يحتل، لتبرز بذلك جمالية التدوير وهي تعاضد التركيّب والمعنى وتغنيهما بأسرارها.

وفي النموذج الثاني يقول البياتي في قصيدة (الرَّجُلُ الَّذِي كَانَ يُغَنِّي) من إيقاع بحر الهزج :

| | |
|---------------------------------|--|
| مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن | عَلَى أَبْوَابِ " طَهْرَانَ " رَأَيْتَاهُ |
| مفاعيلن | رَأَيْتَاهُ |
| مفاعيلن | يُغَنِّي |
| لُ مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن | عُمَرَ الْحَيَّامِ، يَا أُخْتُ، ظَنَّنَاهُ |
| مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن | عَلَى جِبْهَتِهِ جُرْحٌ عَمِيقٌ، فَاعْرِفَاهُ |
| مفاعيلن مفاعيلن م | يُغَنِّي، أَحْمَرَ الْعَيْنَيْنِ |
| فاعيلن مفاعيلن | كَالْفَجْرِ، بِيَمَانَاهُ |
| مفاعيلن | رَغِيفٌ |
| لن مفا | مُصْحَفٌ |
| عيلن مفاعيلن مفاعيلن | قُنْبَلَةٌ، كَانَتْ بِيَمَانَاهُ |
| مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن | يُغَنِّي، عُمَرَ الْحَيَّامِ، يَا أُخْتُ |
| مفاعيلن مفاعيلن | حُقُولَ الزَّيْتِ وَاللَّهِ |
| مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن | يُغَنِّي، عُمَرَ الْحَيَّامِ، يَا أُخْتُ |
| مفاعيلن مفاعيلن | حُقُولَ الزَّيْتِ وَاللَّهِ |
| مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن | يُغَنِّي طِفْلَهُ الْمَصْلُوبَ فِي مَزْرَعَةِ الشَّاهِ |
| مفاعيلن مفاعيلن | وَكَانَ الْمَوْتُ أَوْاهُ |
| مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن | عَلَى مَقْرَبَةٍ مِنْهُ، عَلَى أَطْرَافِ دُنْيَاهُ |
| مفاعيلن مفاعيلن | وَنَادَاهُ وَنَادَاهُ |
| مفاعيلن مفاعيلن | صِيْحُ الدِّيَكِ، أَخْتَاهُ ! |
| مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن | وَخَلَّفْنَاهُ فِي السَّاحَةِ، لَا تَطْرُقْ عَيْنَاهُ |
| مفاعيلن | " وَدَاعًا ! " |
| لن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن | قَالَهَا، وَأَخْتَنَّقَتْ فِي فَمِ الْآه |
| مفاعيلن مفاعيلن م | " وَدَاعًا، لَكَ يَا طَهْرَانُ " |

| | |
|--|--|
| فَاعِيْلُ مَفَاعِيْلِن | يَا صَاحِبَةَ الْجَاهِ |
| مَفَاعِيْلُ مَفَاعِيْلِن | وَدَاعَا لَكَ يَا بَيْتِي |
| مَفَاعِيْلُ مَفَاعِيْلِن | وَدَاعَا لَكَ أُمَّهُ |
| مَفَاعِيْلِن مَفَاعِيْلُ مَفَاعِيْلُ مَفَاعِيْلِن | وَدَوَّتْ طَلْقَةً، وَاخْتَنَفَتْ فِي فَمِهِ الْآهُ |
| | § § § |
| مَفَاعِيْلِن مَفَاعِيْلُ مَفَاعِيْلِن | عَلَى أَبْوَابِ طَهْرَانَ رَأَيْتَاهُ |
| مَفَاعِيْلِن مَفَاعِيْلِن مَفَاعِيْلِن مَفَاعِيْلُ مَفَاعِيْلِن مَفَاعِيْلِن | يُعْنِي الشَّمْسَ وَاللَّيْلَ يُعْنِي الْمَوْتَ وَاللَّهَ عَلَى جَبْهَتِهِ جُرْحٌ عَمِيقٌ، فَاعْرِ فَاهُ . |

استفاد الشاعر البياتي من عدد كبير من الرموز، ولعل "عمر الخيام" هو رمزه الكبير الذي جسد صراعه مع عصره السيء برموزه التي لا تقل سوءا عنه، وعرض من خلاله رؤيته الفنية، ولم يعن بإعادة سرد حادثة "الخيام" التاريخية أو عرضها مثلما وردت في مصادرها، واكتفى بالتلميح لها وتركيز عدسته عليها، واختزلها اختزالا شديدا لتستطيع ولوج عالم بنائه الشعري، وقد ظهر "الخيام" في النص الشعري (الرجل الذي كان يغني) رمزا للمنادي بالثورة، يحصره حيز جغرافي هو "أبواب طهران".

وللوقوف على الخصائص الفنية والجمالية لآلية التدوير ومحاولة الاقتراب من النموذج الشعري يتبين أن هذا النص المتشكل من واحد وثلاثين سطرا شعريا، والمقسم إلى مقطعين شعريين، مثل التدوير المقطعي الذي يشبه التدوير الجملي لتعلقه بانتشار النص على مقطعين يشكل كل منهما جزءا أساسيا من بنية القصيدة، وقد كان البياتي مولعا بتوزيع أغلب قصائده على مقاطع، واقتصر التدوير في هذا النص على المقطع الأول.

ساهم التدوير في تحقيق علاقة عضوية بين المعنى والموسيقى، وواءم البناء النفسي لها، فحين الربط بين الإيقاع والمضمون الفكري والانفعالي يتبين أن موضع التدوير الأول يحده السطر الثالث (يغني) وبداية السطر الرابع (عمر الخيام، يا أخت، ظنناه)، وهو ما يتيح إمكانية تسريع إيقاع السطرين وضمان وحدتهما والتركيز على الكلمات المحورية في النص الحامل لبذور الثورة

(الغناء وعمر الخيام)، ثم يتموضع التدوير في نهاية السطر السادس (يغني، أحر العينين) وبداية السطر السابع (كالفجر، بيميناه) ويستمر مكثفا هذه الدلالات الثورية (حمره العينين والفجر)، ويجمع التدوير الأسطر الثامن (رغيف) والتاسع (مصحف) وبداية العاشر (قنبلة، كانت بيميناه) وتشيع من ألفاظها (الرغيف والمصحف والقنبلة) إجماعات الإصرار على النصر، وتحتفي بعد هذه الأسطر الشعرية تقنية التدوير ولا تظهر إلا في السطر الحادي عشر وبداية السطر الثاني عشر تنفتح على الوداع وتحدد نهاية السطر الثالث عشر (وداعا) وبداية السطر الرابع عشر المخصوص بالغناء ونداء الثورة (يا صاحبة الجاه).

وتبرز من خلال ذلك العلاقة بين التدوير والأداء القصصي، إذ حقق التدوير خصيصة التتابع والاسترسال والتلاحق الإيقاعي المميزة للسرد وأحداثه المتلاحقة، كما تظهر الجمل المدورة وقدشكلت بؤرة الدلالة في القصيدة، وهذا ما دفع إلى تمييزها إيقاعيا؛ ليتعاضد الجانب الدلالي والجانب الوزني الإيقاعي، وهو ما جعلها تتميز عن غيرها من الجمل.

خاتمة :

وتلخص الدراسة بعد رحلتها القصيرة في عالم القصيدة المعاصرة إلى أن خصيصة التدوير في الشعر الحر قد حملت جمالية هي ثمرة من ثمار التحول الذي عرفته حركة الشعر العربي في مسيرتها، وأن التطلع إلى الابتكار والتجديد سيظل هاجس المبدع، وسيبقى للنص الشعري سحره المفجر للقراءات التي وإن حاولت الإمساك بأسراره ستعجز أمام طاقات النص الإبداعي الخفية المستعصية على الإمساك، والتي تظل تنفتح على قراءات متعددة غير محصورة.

هوامش:

¹ - صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1980، ص456.

² - بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، تر منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، دت، ص39.

³ - عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، دار هومة، الجزائر، 2005، ص208-209.

- 4- سيد البحرأوي: الإيقاع في شعر السياب، دار نواراة للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1996، ص33.
- 5- نفسه، ن.ص.
- 6- رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي (دراسة تأصيلية بين القديم والجديد في موسيقى الشعر العربي)، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 1998، ص62.
- 7- نعيم اليافي: عودة إلى موسيقى القرآن، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد25-26، تشرين الأول-كانون الثاني، 1986-1987، ص96.
- 8- لم ياتزم عبيد بن الأبرص في معلقته بالوزن، ونص منسوب؟ إلى امرئ القيس في (مفتاح العلوم) للسكاكي:

ألا يا عين فابكي على فقدي ملكي
 وإتلافي لمالي بلا صرف وجهد
 تحطيت بلادا وضيعت قلابا
 وقد كنت قديما أخوا عز ومجد .

- 9- نصوص امرئ القيس التي أوردتها صاحب (رسالة الغفران) أبو العلاء المعري، منها:
 يا صحبيا عرجا تقف بكم أسج
 مهرية دلج في سيرها معج
 طالت بها الرجل.

- 10- صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2008، ص11.
- 11- السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)، دار المعرفة الجامعية، مصر، د ت، ص169 .
- 12- محمد فاخوري: موسيقى الشعر العربي، ص186.
- 13- ذكر ابن رشيقي للشاعر سلم الخاسر النص التالي:

موسى المطر
 غيث بكر ثم انهمر ألوى الممر
 خير البشر فرع مضر بدر بدر والمفتخر
 لمن غير

وللزجاجي وزنا مشطورا يحير الفصول لا شك أنه مولد محدث وهو:

سقى طلالا مجزوى هزيم الودق أحوى
 عهدنا فيه أروى زمانا ثم أقوى
 وأروى لا كنود ولا فيها صدود
 لها طرف صيود ومبتسم برود

- وراه ابن رشيق وزنا ملتبساً (مفاعلتين فعولن) يجوز أن يكون مقطوعاً من مربع الوافر، ويجوز أن يكون من المضارع مقبوضاً ومكفوفاً. للإطلاع أكثر ينظر، ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع و الطباعة، سوريا، ط5، 1981، ص 185/1—181.
- 14- للإطلاع أكثر. محمد الفاخوري: موسيقى الشعر العربي، ص 90.
- 15- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 13.
- 16- منيف موسى: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب، ص 422 — 423.
- 17- إسماعيل جبريل العيسى: نقض أصول الشعر الحر، ص 161.
- 18- محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ص 142.
- 19- الإيقاع وموسيقى الشعر، ص 101.
- 20- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، ص 331/1.
- 21- حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي، ص 238/1.
- 22- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 160.
- 23- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 116.
- 24- تستدل الناقدة بصنيع جورج غام: :

لأَهْيَفَ قَبْلَ الرَّحِيلِ
ثُرَى يَا صِغَارَ الرُّعَاةِ يَعُودُ الرَّ
فَيْقُ الْبَعِيدِ .

مستغربة إهماله القافية ووقوفه على هذا المقطع الثقيل وسط الكلمة دون مبرر، وتصحح للشاعر هندسته، مقترحة أن يمد الشطر بالشكل الآتي:

ثُرَى يَا صِغَارَ الرُّعَاةِ يَعُودُ الرَّفَيْقُ الْبَعِيدِ . نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 119.

3- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 163.

4- عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية (مجلد 1)، المؤسسة العربية للدراسات

والنشر، بيروت، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، طبعة 1995، ص 243 — 283.

3- حصر محمد عبيد صابر أكثر أنماط التدوير انتشاراً ووضوحاً في القصيدة العربية الحديثة في: التدوير الجملي: ويقوم على تدوير جملة شعرية بحيث ينتهي بنهاية الجملة ليبدأ تدوير آخر مع بداية الجملة الشعرية اللاحقة وينتهي بنهايتها.

التدوير المقطعي: يتحدد التدوير المقطعي بهيمنة تقنية التدوير على مقطع من القصيدة بحيث تشغل انشغالا كلياً، إذ قد تأتي القصيدة المقطعية في الشعر المعاصر مدورة، وقد يأتي

أحد مقاطعها مدورا تدويرا كاملا، أو مقطعان أو أكثر، وقد تأتي كل مقاطع القصيدة مدورة على شرط أن يستقل كل مقطع من المقاطع بنظامه التدويري الخاص. التدوير الكلي: ويقوم النظام التدويري في هذا النمط على إشغال القصيدة بأكملها، بحيث تبدو كأنها جملة واحدة. للإطلاع أكثر ينظر: محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 165 وما بعدها.

قائمة المصادر والمراجع:

- 27- إسماعيل جبريل العيسى: نقض أصول الشعر الحر، دار الفرقان، عمان، ط1986، 1.
- 2- بيير جبرو: الأسلوب والأسلوبية، تر منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، دت
- 3- حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989.
- 4- رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي (دراسة تأصيلية بين القديم والجديد في موسيقى الشعر العربي)، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1998، 1.
- 5- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، سوريا، ط1981، 5.
- 6- سيد البحراري: الإيقاع في شعر السياب، دار نوار للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1996.
- 7- السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية)، دار المعرفة الجامعية، مصر، دت.
- 8- صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2008، 1.
- 9- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1980.
- 10- عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، دار هومة، الجزائر، 2005.
- 11- عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية (مجلد 1)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، طبعة 1995.
- 12- محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، دار الفكر، بيروت، ط1971، 2.

- 13- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- 14- محمد فاخوري: موسيقى الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، دمشق، 1981.
- 15- منيف موسى: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1984.
- 16- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط5، 1974.
- 17- نعيم اليافي: عودة إلى موسيقى القرآن، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد25-26، تشرين الأول-كانون الثاني، 1986-1987.