الباب الثالث
المستوى الصوتي

مقدمة :

عندما حاول القدماء وضع حدٍّ للغة قالوا بأنها "أصواتٌ يعبّرُ بها كل قومٍ عن أغراضهم"[1] ولا شك أن المادة الأولى والأساس للشعر هي اللغة ، فاللغة هي المادة الخام التي يشكل منها الشاعر انفعالاته وأحاسيسه وإيقاعات نفسه ، فإذا كنا قد اعتبرنا اللغة أصواتًا – على حد تعبير ابن جني وغيره[2]– فإنه من الصحيح أن نعتبر الشعر صوتًا بما أن مادة الشعر هي اللغة.

وعلى اعتبار أن منطقَ اللغة منطقٌ زمانيٌّ ، "فإنّ اللغة لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المقطعة إلى مقاطع تمثل تتابعًا زمنيًّا لحركات وسكنات في نظام اصطلح الناسُ أن يجعلوا له دلالات بذاتها ، وبهذا المعنى تكون اللغة الدّالة تشكيلاً معينًا لمجموعة المقاطع أو الحركات والسكنات خلال الزمن" [3].

إن اللغة العربية – بطبيعتها – لغةٌ نغميةٌ" فحركات الضبط من ضمّةٍ وفتحةٍ وكسرةٍ تمثل أصواتًا نغمية ، وحروف المدّ تضيف مساحاتٍ من تنوع النغم في الكلمات" [4]، ومن ثمَّ يصبح المستوى الصوتي في الشعر مستوى متميّزًا على درجة متقنةٍ من التنظيم الواعي ، وعلى درجةٍ عاليةٍ من الجمالية الأخّاذة ، ذلك لأن الشعر فنُّ العربية الأول ، وأنه يمثل البناء اللغوي في قمة إبداعه وتألقه .

على أننا لا نقصد بكلامنا أن المستوى الصوتي منفصل عن المستويات الأخرى فالنص الأدبي وحدةٌ متماسكة ، والدراسة الصوتية تكشف عن إسهام البنية الإيقاعية – بجوار المستويات الأخرى – عن جماليات النص ككل ، فالشعرُ" معنًى يبني بنية معقدة وكل عناصره المكونة له عناصرُ دالة ، بمعنى أنها عبارة عن إشارات إلى مضمون معين وعلينا أن نختبر صدق هذه المقولة

---

(١) ابن جنيّ: الخصائص ، ٣٤/١

(٢) يقول الأخفش: «واعلم أن الكلام أصواتٌ مؤلفة»، انظر الأخفش (أبو الحسن سعيد بن مسعدة) كتاب العروض تحقيق د. سيد النحراوي ، ضمن وثائق مجلة فصول ، مج٦ ، ع٢ ، ١٩٨٦، ص١٤٢

(٣) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص ٤٧

(٤) د. فوزي خضر : عناصر الإبداع الفني ص: ٢٩٦

بتطبيقها على تلك العناصر الشعرية التي تبدو محض شكلية . كالإيقاع والقافية والمنظور الصوتي الموسيقي في البيت الشعري"[1].

وإذا كان معظم علماء الصوتيات لم يولوا دراسة البنية النحلمية في الشعر إلا القليل من العناية – وذلك في رأي دافيد أبركرومبي[2] – وإذا كان " النقد الأدبي " لا يعير اهتمامًا كبيرًا للصوتيات – في رأي جمال بن الشيخ [3] – ، فإن هذه الدراسة ستقيم معيارًا للصوت بشتى تشكيلاته ، فُرادى وجماعات محاولة منها في الكشف عن إبداع الصوت في النص الأدبي .

******

(١) بوري لوتمان: تحليل النص الشعريّ ، ص: ٥٩ .

(٢) وربما كان ذلك – في رأيه – هو السبب في عجز علماء الصوتيات والعروضيين جميعًا عن الوصول إلى كيان معرفي مشترك في هذه المسألة ، ومن ثم يعلن أبركرومبي أن العروض هو جزء لا يتجزأ من موضوع دراسته الصوتية، انظر: د. سعد مصلوح: في مسألة البديل لعروض الخليل ودفاع عن قابل ، مجلة فصول ، مج٦، ع٢، ١٩٨٦، ص: ٢١٧ .

(٣) جمال بن الشيخ : تحليل تفريعيّ بنيويّ لقصيدة للمتنبي ، مجلة الأقلام العراقية ، ع٤ ، السنة الثالثة عشرة، يناير ١٩٧٨، ص: ٨١، ٨٢

الفصل الأول

التشكيل الصوت

مدخل :

بدأت حركة الشعر الحديث متكئةً على إحداث تغيير في التشكيل الصوتي للأوزان الشعري وقد بدأت هذه الحركة منحصرةً في أعمال : بلند الحيدريّ ، ونازك الملائكة وبدر شاكر السياب ، وشاذل طاقة ، وعبد الوهاب البياتيّ ، وهذا الترتيب ليس اعتباطًا أو انحيازًا من المؤلف لبلند الحيدريّ ؛ وذلك لأنّ الوقائع التاريخية لحركة الشعر الحر في العراق هي التي تثبت تلك الحقيقة .

فقد بدأ بلند الحيدري ينشر قصائده الحرة قبل نازك الملائكة ، وكان ذلك في جماعة " الوقت الضائع" التي كان أمينها . ولعل تاريخ نشر أول دواوينه " خفقة الطين" هو الذي يؤكد ذلك ، إذ صدر عن جماعة الوقت الضائع عام ١٩٤٦م ، وكانت قصيدته الأولى " سميراميس" – من وزن الخفيف – على درجة متقنةٍ من التشكيل الوزني، ومن المؤكد أنه قد مرَّ بعدة تجارب في الكتابة بالشكل الجديد قبل نشر هذه القصيدة . ومن ثَمَّ يكون قد سبق نازك الملائكة التي نشرت قصيدة الكوليرا " عام ١٩٤٧م[١]. وسبق السيّاب في قصيدته " هل كان حلمًا " ضمن ديوان" أزهار ذابلة التي أرّخها ديسمبر ١٩٤٧[٢] ، ومن ناحية أخرى نراه سبق " شاذل طاقة " بقصائده الحرة في ديوان " المساء الأخير " ١٩٤٨م ذلك الأخيرالذي يراه " مالك المطلبيّ " أول شاعر استخدم بحرًا مركبًا في الإطار الجديد[٣] وأحسب أن نظرةً على ديوان بلند الأول تنفي هذه الأولية التي يدّعيها " المطلبي " لصاحبه " طاقة "، ومن ناحية ثالثة نراه قد سبق البياتي بقصائده الحرة في ديوان " ملائكة وشياطين " ١٩٥٠م[٤].

---

(١) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ، ص: ١٤

(٢) نفسه ، ص: ٣٦

(٣) د. مالك يوسف المطلبي: مدخل لدراسة التجربة العروضية في شعر شاذل طاقة ، مجلة الأقلام العراقية ، ع السنة الثانية عشرة، بغداد ١٩٧٧، ص ٧١

(٤) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ، ص ٣٧

ولسنا هنا في صدد التأريخ لحركة الشعر الحر في العراق خاصة، ولكننا قصدنا بيان موقع بلند من هؤلاء النفر الذين ذاع صيتهم، وقامت حولهم المعارك الأدبية، محاولة حصر الأولية في نازك أو السياب أو طاقة مع ضرب الذكر صفحًا عن بلند.

لقد ظهرت حركة الشعر الحر تلبيةً لحاجات إنسانية ملحة تلبست وجدان الشاعر الحديث الذي ضاق ذرعًا من الموزون المقفى، ووجد فيما يقرأ من الشعر العربي زادًا لا يمكنه احتواءه إلا في حيّز هذه الحرية الجديدة[1].

" ليس معنى هذا إنكار الشاعر الحديث لقيمة الموروث العروضيّ بقدر ما يعني مزيدًا من الجرأة في التعامل مع هذا الموروث وعدم الإحجام عن تطويعه وتطويره ما دامت الرؤية تختلف في ظل ظروف حضارية مغايرة تقتضي ذلك" [2]، نستطيع أن نقول بعبارة أخرى :" إن الشعر الجديد لم يلغ الوزن والقافية، لكنه أباح لنفسه – وهذا حقٌّ لا مماراةَ فيه – أن يدخلَ تعديلاً جوهريًّا عليهما لكي يحقق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه ما لم يكن الإطار القديم يسعفه على تحقيقه، فلم يعد الشاعر حين يكتب القصيدة الجديدة يرتبط بشكلٍ معين ثابتٍ للبيت ذي الشطرين وذي التفعيلات المتساوية العدد والمتوازنة في هذين الشطرين، وكذلك لم يتقيد في نهاية الأبيات بالروي المتكرر أو المنوع على نظامٍ ثابتٍ" [3].

يتوقف هذا الفصل في مبحثه الأول أمام " المنحنى الصوتي لاستخدام الأوزان الشعرية.بما أن الوزن " أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها خصوصية" [4]، فيحاول – من خلال الإحصاء- أن يتوقف على أهم الخصائص الأسلوبية في استخدام الأوزان في شعر بلند، ويحاول من خلال استقراء الأعمال الكاملة الوقوف على أهم الأوزان تكرارًا فيها.

يقترب الوزنُ – من ذلك المنطلقِ – من أن يكون أحد أشكال الظواهر اللسانية

---

(١) د. إبراهيم السامرّائيّ: البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر، ط دار الشروق، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٢ ص ١٨

(٢) د أحمد عبد الحيّ: شعر صلاح عبد الصبور الغنائي، ص ٢٥٦.

(٣) د عز الدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر، ص ٦٥.

(٤) ابن رشيق القيرواني: العمدة، ١٤١/١

في النص الشعريّ . " الأمر الذي يقتضي بتأمل دوره في بناء النص ، في ضوء علاقته بغيره من الظواهر وليس بالاقتصار على جانبه الصوتيّ، وإن كان لهذا الجانب مكانه المتميز في العملية الشعرية ، فلا يمكن النظر إلى الوزن في غياب علاقته بالألفاظ والتراكيب والدلالة، تلك العلاقات التي تجعل من الوزن أحد العناصر الدالة في تشكيل النص" (١).

تسعى الدراسة – إذن – إلى تخطي الصورة المجرّدة للأوزان الشعرية المتمثلة في القواعد العروضية المعروفة ، فهي تنظر إلى الوزن على أنه حامل دلالة شعرية عامّة مبهمة، ويترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدلالة ، إن الوزن " ليس عنصرًا مستقلا عن سياق المعنى، وهو بهذه الصفة لا ينتمي إلى الموسيقى بل إلى علم اللغة " (٢).

ثم يتجه الفصل – بعد تحديد الإطار العام للأوزان – إلى دراسة أساس النظام الصوتيّ في الوزن الشعريّ ، فيتوقف المبحث الثاني أمام موسيقى تفعيلة الحشو وتفعيلة الضرب ، فالتفعيلة " هي أساس النظام الصوتيّ الذي يقوم بتكراره الشعر... فهي ليست صوتًا مفردًا ، بل عدد صغير من الأصوات ينضم بعضها إلى بعض في نسق بعينه واختلاف هذا النسق هو سبب اختلاف التفعيلات " (٣).

يدرس ذلك المبحث التغييرات الصوتية التي تحدث للتفعيلة ، سواءً أكانت تغييرات بالزيادة أم بالنقصان فيما عُرفَ عند العروضيين بالزحافات والعلل ، كما يتقدّم خطوة إلى دراسة التغييرات الصوتية المستحدثة من قِبَل الشاعر، والتي لم يذكرها العروضيون فيما ذكروه في مؤلفات العروض قديمًا ، ثم يتقدم خطوة أخرى لدراسة أثر هذه التغييرات بنوعيها في إنتاج الدلالة الشعرية

كما يدرس المبحث الثاني في شقٍّ آخر موسيقى تفعيلة الضرب ، ويتوقف عند الأشكال المستحدثة عند بلند ومقارنتها بالأشكال القديمة انطلاقًا من أن " تفعيلة الضرب تحدث تغييراتٍ جوهرية في إيقاع النهاية ، وتحقق له – بفضل صورها المتعددة داخل القصيدة – تلوينًا وتنويعًا

(١) شكري الطوانسيّ: مستويات البناء الشعريّ، ص. ١٩ .
(٢) جان كوين : بناء لغة الشعر ، ص: ٤٠ .
(٣) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص: ٨٣، ٨٤ .

الأمر الذي يجعل من تفعيلة الضرب نظامًا إسناديًا خاصًا يقوم كأحد دوال النص التي تعمل على بنائه وتشكيله "[1]

ثم يذهب المبحث الثاني لأبعد من ذلك حين يعمد إلى دراسة ظاهرة التدوير أو الإدماج فيقوم بإحصائها، وتتبع ظهورها في أعمال الشعر، وكل ذلك بعد بيان حقيقته وبلاغته وعلاقته بسيكولوجية المعنى في القصيدة الحديثة.

يذكر د. صلاح فضل أن الحدث الصوتيّ في الشعر ليس وحده هو الذي ينحو إلى تكوين معادلته، وإنما ثمّة حدث دلاليّ آخر[2]، ومن ثمّ انطلق المؤلف الثالث لدراسة حدث دلالي أضيف إلى الوزن، وهذا الحدث هو الإيقاع. ولقد أضيف إلى الوزن التقليديّ في القصيدة القديمة قيد تشكيليّ جديد، لكنه أكثر حيوية وامتلاءً، وهو قيد الإيقاع ولم تعد موسيقى الشعر مجرد أصواتٍ رنّانة تروع الأذن، بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء ورفق"[3]

ومن ثمّ دأبَ المبحث الثالث في الكشف عن جدلية الإيقاع والمعنى في أعمال بلند فتوقف – أولاً – عند الفارق بين الوزن والإيقاع، ثم يتوقف – ثانيًا – عند علاقة ذلك الإيقاع وتضافره بالمعنى الشعري والدلالة النفسية للقصيدة، " إن إيقاع الشعر هو إيقاع نفسيّ يسبق الإيقاع العروضيّ، وهو دو طبيعة متنوعة بتنوع الأحوال النفسية؛ لأنه انعكاس لطبيعة الانفعالات النفسية، ومعبر عنها بنظام العلاقات البنيوية بين الألفاظ والمعاني والكلمات "[4].

وأحسبُ أنه بهذا الصنيع تحافظ الدراسة على العلاقة القائمة بين دلالة القصيدة وتشكيلها الصوتيّ، ومن ثم يصبح للكلمات في النص حضور متميز من خلال جسدها الصوتي وشكلها الحسيّ مع ما تتمتع به من علاقاتٍ حميمة مع جاراتها.

---

(١) شكري الطوانسي: مستويات البناء الشعري، ص: ٣١.
(٢) د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ٢٦٢
(٣) د. عز الدين اسماعيل: الشعر العربيّ المعاصر، ص ٦٦، ٦٧
(٤) عباس عبد الحاسم: الإيقاع النفسيّ في الشعر العربيّ، مجلة الأقلام العراقية، ع٥، السنة العشرون، مارس ١٩٨٥، ص ٩٧

المبحث الأول
المنحنى العام للأوزان

(١/١) أعلن بلند – منذ أول قصيدةٍ بديوانه – انتماءه إلى حركة الشعر الحر، ذلك الشعر الذي " يعتمد على التفعيلة الخليلية كأساسٍ عروضيّ للقصيدة، ويتحرر من البيت العمودي ذي التفعيلات المحددة، مثلما يتحرر من الروي الثابت[١]. وظهرت دواوين بلند بعد ذلك حاملةً في طياتها هذه الإرهاصات الجديدة في التشكيل الصوتي للقصيدة.

ولا شك أن الشاعر الجديد تختلف همومه ورؤاه وأفكاره أيما اختلاف عن الشاعر القديم ومن ثمَّ اختلفت آليات الأسلوب الشعري على مستويات عدّة، نخصُّ منها المستوى الصوتي العروضي ضمن مجموعة مستويات، " إن لكل عصر ملامحه المميزة على مستوى المفردات والتراكيب والصور والأفكار، كما أن له ملامحه المميزة على المستوى العروضيّ "[٢].

لقد ساد الشعرَ العربيَّ قواعدُ عروضيةٌ معروفة منذ العصر الجاهلي إلى اليوم، ولكن هذه القواعد لم تمنع من ظهور ملامح عروضية تختلف من عصرٍ لعصر، ومن شاعر إلى آخر وذلك لسببين.

الأول: أن الشعراء العموديين، لم يلتزموا هذه القواعد كل الالتزام، فقد خرج بعض الشعراء في بعض العصور عن هذه القواعد بدرجات متفاوتة.

الثاني: أن الالتزام بهذه القواعد لم يجعل الشعراء سواء، فقد أتيحت للشاعر بدائل متعددة يأخذ منها ما يشاء، فكأنّ القواعد طريق عامٌّ، والبدائل ممرّات هذا الطريق وللشاعر أن يسلك هذا الممر أو ذاك دون أن يُعَدَّ مسلكه خروجًا عن الطريق، ومن الطبيعيّ أن يمتاز الشعراء فيما يختارون من بدائل، ولهذين السببين ظهر ما يمكن أن يسمى بالأساليب العروضية[٣].

---

(١) د. عبد الله العذامي: الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص ١١

(٢) د. علي يونس: تطور أساليب نظم الشعر بين العصرين الجاهلي والأموي، مجلة علوم اللغة (دورية علمية تصدر عن دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة)، مج٣، ع١، ٢٠٠٠، ص ١١٤

(٣) نفسه، ص ١١٣

(٢/١) اتكأ هذا الفصل على عاملين رئيسيين يعدان لحمته وسداه

الأول: التقطيع العروضيّ لأعمال الشاعر كاملة. " فالتقطيع أمر طبيعيّ في الدلالة على سلامة الشعر، إذ إنه ليس إلا توضيحًا أكيدًا للوزن "[١].

والثاني: الإحصاء، وهو وسيلة علمية منظمة لإعطاء نتائج تقترب بدرجةٍ كبيرة جدًّا من الحقيقة الكائنة في أعمال الشاعر.

ونستطيع من خلال العاملين السابقين أن نحدد :

أولاً : المنحنى الصوتيّ للأوزان في كل ديوان .

الثاني : أكثر الأوزان استخدامًا في أعمال الشاعر.

ومن خلال إعداد قوائم الإحصاء تمكنّا من الوصول إلى تلك الغاية التي نكشف عنها في الفقرات الآتية :

(١/٢/١) في الديوان الأول " خفقة الطين " استخدم بلند أحد عشر وزنًا(١١) في سبع وأربعين قصيدة (٤٧)، وكان أكثر هذه الأوزان استخدامًا – على الإطلاق – هو وزن الكامل الذي استخدمه (١٦) مرة ، بنسبة ٣٤٪ .

ثُمَّ جاء وزن الرمل في المرتبة الثانية متكررًا (٨) مرات، بنسبة ١٧٪ .

ثم يأتي في المرتبة الثالثة وزن الخفيف متكررًا (٦) مرات ، بنسبة ١٣٪ ، وهو وزن يقترب من الرمل لاعتمادهما على تفعيلة " فاعلاتن" .

ثم يجيء في المرتبة الرابعة وزن السريع متكررًا (٥) مرات ، بنسبة ١١٪ ، وهو وزن شبيه بالرجز ، ومن العروضيين من يجعله ضربًا من الرجز[٢].

ثم يأتي في المرتبة الخامسة وزن البسيط متكررًا (٤) مرات ، بنسبة ٩٪ ، ثم تأتي المرتبة السادسة حاملة وزنين متكررين بنسبة واحدة ، وهما الرجز ومجزوء الوافر بالتكرار مرتين ، بنسبة

---

(١) توما شمسكي: الأسلوبية والعروض ، ص: ٣٥٤ ، نقلا عن يوري لوتمان ، مدخل الخطاب الشعري ، ص ٧٤

(٢) د. محمود علي السمان العروض الجديد ، عروض الشعر الحر وقوانينه، ط دار المعارف بمصر ، ١٩٨٣، ص٦١

٤/ . ثم يأتي في المرتبة السابعة والأخيرة الأوزان : مجزوء الرجز ومجزوء الخفيف والطويل والمجتث بالتكرار مرة واحدة لكل منهما ، بنسبة ٢/ .

ونستطيع أن نقول إن بلندً في ديوانه الأول استخدم كل طاقته التشكيلية الموسيقية ، فقد نظم في أوزان نادرة في الشعر العربي كالمجتث ، ونظم في أوزان ثنائية التفاعيل كالطويل والبسيط والخفيف ، وهي أوزان قليلة الشيوع في الشعر الحر .

(٢/٢/١) يأتي الديوان الثاني متضمنًا سبعة أوزان في محيط إحدى وثلاثين قصيدة (٣١) ويطلُّ لوزن الكامل الحضور البارز أيضًا ، إذ يتكرر (١٣) مرة ، بنسبة ٤٢/ .

ثم يأتي وزن الرمل في المرتبة الثانية متكررًا (٧) مرات، بنسبة ٢٣/ ، وهو بذلك يتقلص عن عدد مرات وروده في الديوان الأول مرة واحدة .

لكنّ وزن السريع يأتي في المرتبة الثالثة متكررًا (٦) مرات ، بنسبة ١٩/ مرتفعًا عن عدد مرات وروده في الديوان الأول .

ثم يأتي وزنان جديدان يسجلان أول ظهورهما ، وهما المتقارب في المرتبة الرابعة متكررًا مرتين بنسبة ٦/ ، ويجيء وزن المتدارك في المرتبة الخامسة مرة واحدة بنسبة ٣/ مزاملا البسيط الذي أخذ يتقلص بصورة ملحوظة ، ومزاولا – أيضًا – مجزوء الوافر الذي أخذ يتقلص هو الآخر عمّا كان عليه في الديوان الأول .

بينما انعدمت أوزان مثل : الرجز ومجزوئه : والخفيف ومجزوئه ، والطويل والمجتث ، ومن ثم يمكن تصور المنحنى الإحصائي للأوزان في الديوان الثاني على النحو التالي :

المنحنى الإحصائي للديوان الثاني

- استمرار الكامل في تحقيق أعلى النسب (٤٢٪) .
- تقلص البسيط واختفاؤه نهائيًا من أعمال الشاعر.
- ظهور المتقارب بنسبة (٦/)
- ظهور المتدارك بنسبة (٣/)

يشهد الديوان الثاني – إذن – ثباتًا نسبيًّا لوزنيّ الكامل والرمل . بينما تقلصت نسبة البسيط تمامًا . لينتهي ظهوره في أعمال الشاعر . فهل سيشهد الديوان الثالث تغيرًا آخرَ؟ أم إن الأمرَ سيختلف؟

(٣/٢/١) يحمل الديوان الثالث إحدى وعشرين قصيدة (٢١) ويتردد فيها أصداء خمسة أوزان فقط . فيجيء الكامل محققًا أعلى النسب – (٨) مرات . بنسبة ٣٨٪ .

وجاء في المرتبة الثانية وزن السريع الذي بدأ تقلُّصًا ملحوظًا بتكراره (٤) مرات بنسبة ١٩٪ يزامله في نفس المرتبة الثانية وزن المتدارك الذي بدأ تنويًا . وهي بداية قوية لهذا الوزن الأثير لدى شعراء الشعر الحر .

ثم يأتي وزن الرجز على استحياء بعد اختفائه من الديوان الثاني . يأتي في المرتبة الثالثة متكررًا (٣) مرات . بنسبة ١٤٪ .

ثم نلاحظ تقلُّصًا ملحوظًا لوزن الرمل إذ يتكرر مرتين . بنسبة ١٠٪ . وهو بذلك في طريقه إلى الاختفاء من أعمال الشاعر .

بينما يختفي الطويل . والخفيف ومجزؤوه . والمجتث إلى الأبد . ومن ثم يمكن تصوُّر المنحى الإحصائي لهذا الديوان على النحو التالي :

ولكن هل سيظلُّ للكامل حضور البارز في الأعمال الآتية للشاعر أم سترتفع نسبُ أوزانٍ أخرى على حسابه ؟

(٤/٢/١) يشهد الديوان الرابع تطورًا ملحوظًا للمنحنى الإحصائي للأوزان الشعرية . إذ يُسَجِّلُ أولى انكسارات وزن الكامل .

فالديوان المذكور يحوي سبع عشرة قصيدةً موزّعة على أربع ألحانٍ وزينة :

- يأتي في المرتبة الأولى وزن السريع بتكراره (٥) مرات . بنسبة (٢٩٪) مرتفعًا عن عدد تكراره في الديوان الثالث . وهو بذلك يحتل المرتبة الثانية .
- ثم يطلُّ الرجز على استحياء . فيأتي متكررًا (٣) مرات . بنسبة (١٨٪)

في المرتبة الثالثة .

- بينما يتلاشى الرمل ، ويأتي مرّة واحدة بنسبة (٨٪) في المرتبة الرابعة ، ليعلن عن اختفائه من أعمال بلند إلى الأبد .
- ونستطيع بعد استقراء المنحنى الإحصائي لهذا الديوان أن نؤكدَ على أنه يُعَدُّ طفرةً في التشكيل الصوتي للأوزان عند بلند ، إذ إنه يشهد أولى انكسارات الكامل ، ويشهد آخر ظهور للرمل بينما يشهد أولَ ارتفاعٍ للسريع وأول ارتفاعٍ للمتدارك ، ومن ثم يصبح للمنحنى الإحصائي له شكل يمكن أن نتخيّله بالشكل التالي :

(١/٢/٥) قلنا إنّ الديوان الرابع كان بداية في إحداث طفرة في المنحنى الصوتيّ للأوزان عند بلند ، ويأتي الديوان الخامس مؤكدًا حدوث هذه الطفرة ، إذ يجيءُ الديوان مشتملاً على ثلاثةِ قصائد طوالٍ ، ويصل مجموع سطوره إلى (٧٠١) سطرٍ ، ونستطيع استقراء إحصائه على النحو التالي :

- يسجل وزن المتدارك أعلى نسبة تكرار في ذلك الديوان ، إذ يحتل مساحة (٤٠٩) سطرٍ من مجموع (٧٠١) ، أي بنسبة ٥٨,٣٤ ٪ .
- يلي ذلك وزن السريع في الرتبة الثانية محتلا مساحة(٢٣٦) سطرًا، بنسبة (٣٣.٦٪).
- يأتي التحول من الموزون إلى النثر واضحًا في هذا الديوان ، إذ تأتي السطور النثرية محتلة مساحة (٤٦) سطرًا ، بنسبة ٦.٥٦٪ ، إن التحول من الجملة الموزونة إلى الجملة النثرية سمة مميزة من سمات الشعر الحر عامة ، وعند بلند خاصة ، كما يرى د. إبراهيم السامرّائي[1](إن نثرية الجملة الشعرية في عدد من التجارب العربية هي السمة المميزة لكتابة شعرية باتت تُروّج منذ الستينات، إن الشاعر" يكتب " لا ينطلم

(١) عن الميل الطبيعيّ إلى التحول من الشعرية الى النثرية في شعر بلند خاصة ، طالع: د. إبراهيم السامرائي البنية اللغوية في الشعر المعاصر ، ص: ٩٦، ٩٧ .

والقصيدة كتابة لا رصف "[1]. لذا راح الشاعر يكتب قصيدته معبرًا عن الإيقاعات النفسية بداخله ، وإن خرج كثيرًا عن الإطار الوزني المعتاد فإنه لا يخرج عن الإيقاع المنتظم في طيّات نفسه"[2].

- ثم يأتي وزن الكامل في المرتبة الرابعة محتلا مساحة (٦) أسطر بنسبة ٨٥,٠٪ ، وهي نسبة ضئيلة جدًّا لا تقاس بتفوق الكامل في الدواوين الأول .
- ثم يأتي الرجز بأفقر نسبةٍ ٠,٠٧٪ في مساحة (٤) أسطر فقط .

ولعل ارتفاع نسبة وزني المتدارك والسريع في هذا الديوان جاءت تأكيدًا لإرهاصات سابقة في الديوان الرابع ، لكن الطفرة لم تكن في انكسار الكامل فحسب بل أيضًا في وجود مساحات نثرية شاسعة في الديوان الخامس جاءت موزّعة على لسان الجوقة الرجالية والنسائية والمشتركة، على نحو ما درسنا في الفصل الثالث من الباب الثاني ، ومن ثمّ يصحُّ وصفُ د. صلاح فضل لهذا الديوان بكلمة " الغريب "[3] وصفًا صادقًا ، إذ يختلف الديوان أيما اختلافٍ عن الأسلوب الشعري لبلند على مستوى الموقف وعلى مستوى الأداة الفنية التشكيلية

(٦/٢/١) أدرك بلند بذكائه الإبداعيّ عدم نجاح التجربة التشكيلية المقدَّمة في الديوان الخامس ، فعاد إلى آليات إبداعه المعتادة في الديوان السادس، فجاء حاملاً ثلاث عشرة قصيدةً مستخدمًا ثلاثة أوزانٍ فقط ، جاء في المرتبة الأولى وزن السريع متكررًا (٧) مرات ، بنسبة (٥٤٪) محققًا تطوّرًا ملحوظًا منذ الديوان الأول ، يليه في المرتبة الثانية وزن المتدارك متكررًا (٤) مرات بنسبة ٣١/ مواصلاً تطوّره منذ الديوان الثاني بينما يظل الرجز على استحيائه ، فيأتي مرّة واحدة بنسبة (٨٪) محتلا بها المرتبة الثالثة ويجيء تشكيل نثري في قصيدة واحدة بنفس النسبة أيضًا ، ليعلن عن اختفاء النثر في تشكيل الأوزان عند بلند .

ومن خلال استقراء المنحنى الإحصائيّ لهذا الديوان نصل إلى حقيقة مفادها " إن وزني

---

(١) شرل داغر الشعرية العربية الحديثة ، ص ١٥٨

(٢) عن الفارق بين الوزن والإيقاع ، انظر المؤلف الثالث من هذا الفصل

(٣) د. صلاح فضل سمات الخطاب الشعري، ص ١٢٤

السريع والمتدارك يكوّنان تيمةً موسيقية في أعمال بلند منذ الديوان الثاني إلى آخر أعماله "وهذا ما سنلاحظه في الفقرات التالية من البحث.

- (١/٢/٧) في الديوان السابع تشكل ثلاثة أوزان ستّ عشرةَ قصيدة، فيأتي وزن المتدارك في المرتبة الأولى متكررًا (١١) مرة بنسبة ٦٩٪، وهو بذلك محققٌ لزيادة مستمرة منذ ظهوره في الديوان الثاني.
- بينما تقل نسبة وزن السريع عمّا كانت عليه من قبل، فيحتل المرتبة الثانية بنسبة ١٩٪ متكررًا (٣) مرات فقط.
- ثم يأتي وزن المتقارب في المرتبة الثالثة بنسبة ١٣٪، متكررًا مرتين، ليعلن عن اختفائه من الأعمال الكاملة فيما بعد، ولعل المنحنى الإحصائي يكشف عن هذا الحضور المتزايد للمتدارك.
- (٢/٢/١) يأتي الديوان الثامن ليؤكد ما ذهب إليه البحث فيما سبق إذ ينفرد وزن المتدارك بإحدى وعشرين قصيدةً من مجموع ثنتين وعشرين قصيدة ليحقق بذلك أعلى النسب ٩٩٪، بينما يأتي وزن السريع مرة واحدة بنسبة ١٪، ومن خلال هذا الديوان يتأكد:
- وزن المتدارك في ازدياد مستمر منذ ظهوره في الديوان الثاني.
- يمثل الديوان الثامن أخصب المناطق التي يتكرر فيها المتدارك، إذ يتكرر بنسبة ٩٩٪، وهذه نسبة لم تتحقق لأي وزن في الأعمال الكاملة للشاعر.
- (٣/٢/١) يأتي الديوان التاسع -والأخير- في تسع عشرة قصيدةً، يشكلها أربع أوزان، جاء في مقدمتها المتدارك متكررًا (١٣) مرة بنسبة ٦٨٪، وهي نهاية ضعيفة إذا قورنت بالديوان الثامن
- ثم جاء وزن السريع في المرتبة الثانية متكررًا (٣) مرات بنسبة ١٦٪، بينما يجيء وزن الكامل في أبهت صور تكراره، إذ يتكرر مرتين بنسبة ١١٪، محتلاً المرتبة الثالثة.

يليه الوافر في ظهوره الأول والأخير، حيث جاء مرة واحدة.

وبعد هذه الدراسة التحليلية لكل ديوان والوقوف على المنحنى الإحصائي له، نصلُ إلى الغاية الثانية من هذا الفصل، وهي دراسة الأوزان الأكثر استخدامًا في شعر بلند ككل دراسة تكشف عن مدى استثمار الشاعر للطاقة الموسيقية الكامنة في حركة تتابع التفاعيل وهذا ما سنراه في الفقرات التالية من البحث.

(٣/١) حصرت " نازك الملائكة " البحور التي (يصحُّ) نظم الشعر الحر منها في ثمانية هي: الكامل، والهزج، والرمل، والرجز، والمتدارك، والمتقارب، والوافر، والسريع[١].

ويرى الباحث أنها إذا استبدلت قولها " يصحُّ نظم "بـ " التي يمكن أن تحتوي... " لكان في ذلك مندوحةٌ لها، إذ إن الشاعر لا ينظم كلمات، بل يقول كلماتٍ يحاول أن يخضعها للتعبير عن مشاعره ورؤاه، فهو يخضع كلماتٍ عادية للتعبير عن إحساس غير عادي، ومن ثم هو لا ينظم.

كذا تكون لها مندوحه إذا خرجت عن الإطار التقييمي في قولها :" يصحُّ " إذ إن الشعر سابقٌ للعروض، والتراثُ العربيُّ يحوي نماذج خرج فيها الشاعر عن قواعد العروض المقننة[٢]، " إن الدين يمارسون قول الشعر يعرفون أن الشاعر لا يختار أساليبه العروضية متعمدًا، بل يجد نفسه متجهًا إليها بشكل لا شعوريّ أو يوشك أن يكون كذلك " [٣].

نخرج بنتيجة مفادها:

" إن أكثر الأوزان استخدامًا في شعر بلند هي الأوزان الصافية، التي تعتمد على التفعيلة الواحدة، بينما تظل الأوزان التي تعتمد التفعيلة المزدوجة هي الأقل استخدامًا في شعره " فالأوزان: المتدارك والكامل والسريع والرمل والرجز والمتقارب ومجزوء الوافر هي أكثر الاوزان استخدامًا بحسب ما يكشف جدول رقم (٣١)، وهذا ما سيتم دراسته في الفقرات التالية

---

(١) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص ١٨.

(٢) طالع تحليل د. عبد الله العدامي لقصيدة عبيد بن الأبرص ((اقفر من اهلها ملحوب)) في كتاب الصوت القديم الجديد، ص ٧٩ وما بعدها.

(٣) د. علي يونس: تطور اساليب نظم الشعر، مجلة علوم اللغة، مج٣، ع١، ٢٠٠٠، ص ١١٤

(١/٣/١) يحتل وزن المتدارك المرتبة الأولى في أعمال الشاعر بتكراره (٨٥) مرة بنسبة ١٨.٣١٪ ، في حين يحتل أكبر مساحة من السطور في الديوان الخامس (٤٠٩) سطر بنسبة ٣٤.٥٨٪ .

ووزن المتدارك من أكثر الأوزان المستخدمة في الشعر الحر بصفةٍ عامة . إذ " يأتي في المرتبة الثانية في كثرة الاستخدام في الشعر الحر بعد الرجز، حتى لقد كتب شعراء دواوين كاملة منه" (١)

وبالنظر إلى المنحنى الإحصائي لاستخدام هذا الوزن نجد أنه بدأ بداية باهتة في الديوان الثاني ، بينما أخذ في الزيادة بداية من الديوان الثاني (٤) مرات ، بنسبة ١٩٪ وأخذت هذه النسبة ترتفع إلى أن وصلت لذروتها في الديوان الثامن بنسبة ٩٩٪ من قصائده .

ولعلّ هذه النسبة تنبئ عن مدى استجابة وجدان الشاعر للإيقاعات السريعة والمتشابكة في الواقع المحيط به ، هذا الواقع الذي يحياه بكل التواءاته وانحناءاته الحادة وطبيعيٌّ جدًّا أن تعبر تفعيلة المتدارك " /٥/٥ " عن هذا الإيقاع اللاهث للواقع ، وذلك ناتج عن بساطتها المستمدة من الحركة والسكون في حالة " /٥/٥ " ، ومن تتابع الحركات الثلاث المختومة بسكون في حالة "///٥" ، فهي بهذين الشكلين أداة طيّعة للتعبير عن درامية الواقع الحاد(٢).

يقول بلند في قصيدة " على هامش رسالة قديمة " [ص: ٦٩٩] من الديوان الثامن :

" ما بين الذاكرة التّعبى من وَلَهِ الأمس

وبين خطابك

جرحٌ يتآكلُ كالرمس بصدري

وحديثٌ يرف من نهرٍ يسري

قالت: أقرأت خطابي

-

(١) د محمود علي السمان عروض الشعر الحر وقوافيه، ص ٦٥

(٢) طابع معدل ـ أحمد مستجير بحر الحب في الشعر الحر ،مجلة الفنون ، ع١١، السنة الأولى ، نوفمبر ١٩٨٣،ص ٨٢

هل مرّت شفتاك بطعم الحبر

وهل تعرف ما طعمَ الحبرِ

قُلت لها : أعرفه

ليس سوى شفتي من يعرفه

طعمُ الحبرِ الأحمرِ حُلْو

كدم المقتول بأمري

لا طعم لحبرِ أخضرَ

طعم الحبر الأخضر مبتذلٌ

كسنيّ العمر

طعمُ الحبر الأبيض مخفي خلفَ بقايا الشطر

طعمُ الحبرِ الأسود لا أعرفه

إلا في شعري

إلا في الموت بِسُمٍّ مُرّ

قالت: وخطابي؟!

قلت لها : صحراء وبداء

توجزها نقطة حبر

أو زهرة صبّار

لا تعلن إلا عن موت الصبار

قلت لها : كان أنتِ

وكنت البيت الفارغ حد جداري

مكتوب في لافتة الدارِ

معروض للبيع ومعروض للإيجار

لكل الأصحاب

وحتى للأغراب

قالت: لِمَ لَمْ تعرفني

لِمَ لَمْ تعرف ما طعم الحبر الأصفر

كالملفت

الأصفر للقبح

ولِمَ لَمْ تعرف ما طعم القبح

يا أنت القبح النازف من كل خطابي

هل تدري ؟ .. فأنا لست خطابي

قلت لها : أدري

.....

وغفونا في رمسٍ يتآكل في صدري

وحديثٍ يرف من ثغر سرّي "

فالتفعيلة (/٥/٥) في بساطتها قريبة من لغة النثر، كذا قريبة من لغة الحياة فالشاعر يجد فيها ما ينشده من حرية في الإيقاع، فضلاً عن تميّزها – هنا – بخفوتٍ نغميّ وإن جاءت معبرة عن واقع أليم، نلحظه في قوله :

وكنت ال بيت ال فارغ حدج حداري

//٥/٥ /٥/٥ //٥/ //٥/ /٥/٥

مكتو ب في لافتة الدّار

/٥/٥ /٥/٥ //٥/ /٥/٥ /٥

معرو ضن لل بيع بيع ومع روضن للإيـ حار

/٥/٥ /٥/٥ /٥/ /٥/٥ //٥/ /٥/٥ /٥/ /٥/

كذا تستطيع التفعيلة ببساطتها وتتابع الحركة والسكون بها أن تكون ملائمة للسردية والقص[1]، وهذا ما نلاحظه في الحوار الدائر بين الشاعر ومحبوبته في صيغتي " قالت " ، و " قلت " .

وفي قصيدة" البحث عن الزمن المجهول " [ص: ٧٣٣] من نفس الديوان ، تأتي تفعيلة المتدارك في شكلها المخبون لتسعف الشاعر في إبراز مواجده في لغةٍ تكاد تقترب من لغة الحياة اليوميّة، كما أنها تحمل في طيّاتها ثورة عارمة على الواقع السلطويّ الحر يقول بلند :

" يا بُني
لا تسأل عمّا أعني
إن سكتت شفتايا ، وإن نطقت شفتايا
فلقد علمني
زمني
أن لا أفصح عما أعي
إلا بالظن
لكن فاجأني الحاكم في المحكمة الكبرى
إذ قال:
بأن الظن هو الإثم
فجرّدني حتى من خدعة ظني
حتى من كذبي الحالم في عتمة قلبي
في عتمة عيني
فلماذا لا تنكرني
أنت يا من كنت ابني ...

(١) تنكرتي الطواسي مسؤوليت ليدء لمعرتي، ص ٢٦

فتفعيلة " ركض الخيل "[1]، تعبر بصورة واضحة عن انسحاق الشاعر تحت وطأة المؤسسة السلطوية في العراق حيث تُلَفَّقُ التُّهم بالظن ، ويصبح مجرد التفكير إثمًا عظيمًا يُعَاقَبُ عليه .

وبنفس الوزن يعبر بلند عن لحظة اغتياله في قصيدة " اغتيال " [ص:٧٥٣] من الديوان الثامن ، يقول :

" تطاردني
وتطارد خطويَ من ظلّ يفرق
في الوحل
لظل يتلاشى في ألفي ظل
وتقول : ستقتلني
ترصدني
حتى في رعشة كفي وفي غمضة جفني
حتى في خنجرتي الخرساء
تقوم كبوّابة سجن
ترصدني
من زمن أعلن عبر لسان مقطوع
كل براءته منّي
وإلى زمنٍ يسترجع بي
خشية عبد قن أو زهوك
في وجهٍ أقبحَ من وثنٍ
وتقول ستقتلني

(١) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ، ص. ١٣٢ .

ترصدني

حتى في حلمٍ يوشك أن يهرب من جبني

وتقول وتقسم أن تقتلني!! "

فتفعيلة " ركض الخيل " تناسب إلى حدٍّ كبير – حركة الترصّد والتتبع السريع من قِبَل المترصدِ للشاعر، ولعل ما تحمله هذه التفعيلة من دراميّة حادة يتناسب مع موقف الشاعر واشتباكه الحاد مع الواقع في ذلك الديوان وما بعده على الأخصّ.

ثمة ملاحظة أخيرة يُرجى تسجيلها في معرض الحديث عن وزن المتدارك في شعر " بلند " وهي أنه يتفق مع " صلاح عبد الصبور " في اعتماد على تفعيلة المتدارك في مرحلته العمرية الأخيرة[1]، ويتشابه الأمر بينهما أكثر إذا علمنا أن صلاحًا اعتمد على بحري المتدارك والرجز، في حين اعتمد " بلندُ " على المتدارك والسريع . ووجه الشبه قائمٌ بين بحري السريع والرجز.

ومن جهة أخرى يختلف " بلند الحيدري " عن محمد إبراهيم أبي سنة ، إذ إن وزن المتدارك يحتل عند الثاني المرتبة الثانية بعد الرجز[2]، في حين يحتل عند " بلند " المكانة الأولى . لكن الذي يجمع بينهما أن وزن المتدارك قد تكرر بنسب عالية في أعمال أبي سنة الأخيرة . ولعلّ هذا الارتفاعَ في نسب المتدارك في المرحلة العمرية المتأخرة يثير سؤالاً هامًّا :

لماذا يلجأ الشاعر إلى هذا الوزن في مرحلته العمرية المتأخرة، متنازلا عن وزنٍ أثير كان يتردد في أعماله ؟

ولعلّ الإجابة تكمنُ فيما قدمناه من نماذج ، وهي أن الشاعر في خريفه الأخير يشتبك مع الواقع تشابكًا حادًّا ، وهذا التشابك يحتاج إلى إطارٍ مرن يحتوي أفكاره ورؤاه إطارٍ قريب من لغة الحياة اليومية ، لكنه لا يلتصق بها ، إطار تتوالى فيه الحركات والسكنات محدثةً تفجيرات

(١) طالع : د. احمد عبد الحي : شعر صلاح عبد الصبور الموقف و"الأداة، ص ٢٥٦

(٢) طالع: سكري الطواسي: مستويات الأداء الشعري عند محمد ابراهيم ابي سنه ، ص ٢٢

إيقاعية على مستوياتٍ عدةٍ[1]، إطارٍ يستطيعُ أن يواكبَ الإيقاع السريع الذي يحيط بالشاعر وأحسب أن تسمية هذا الوزن بركض الخيل تسمية ناجحة لموافقتها – في بعض النماذج – إيقاع الحياة السريع المتلاحق .

(٢/٣/١) يأتي وزن الكامل في المرتبة الثانية في ترتيب أوزان شعر " بلند " إذ يتكرر (٣٩) مرة، بنسبة ٢٠,٩٪ ، ولعلّ لهذا الوزن منحنًى مختلفًا عن ما يتبقى من الأوزان ، إذ بدأ قويًّا له حضور بارز في أعمال الشاعر الأولى . فجاء الديوان الأول حاملاً (١٦) قصيدةً محتلا بها المرتبة الأولى، ويظلُّ محافظًا على هذه المرتبة في الديوان الثاني بتكراره (١٣) مرة ، وبنفس المرتبة يجيء في الديوان الثالث ، إلا إنه في هذا الديوان – الثالث – يشهد هبوطًا حادًّا ، إذ يختفي نهائيًّا من الديوان الرابع، ويأتي في الديوان الخامس محتلاً مساحة (٦) أسطر فقط ، بنسبة ٠,٨٥٪ ، كما يوضحها جدول رقم (٣٠) ، وهي مساحة ضيقة جدًّا ، ثم شرع يختفي نهائيًّا في السادس والسابع والثامن ، ويجيء بنسبة ضئيلة جدًّا في الديوان الأخير بنسبة ١١٪ متكررًا مرتين في قصيدتين من الشعر العموديّ .

ولكن لماذا تراجع وزن الكامل عما كان عليه في الدواوين الأولى للشاعر ؟

إن بحر الكامل بحر " صافٍ، ذو تفعيلةٍ واحدةٍ لا تتغير، وهو أقربُ إلى الشدّة منه إلى الرقة ويمتاز بجرسٍ واضحٍ يتولّد من كثرة حركاته المتلاحقة التي تكاد تنحو به نحو الرتابة لولا كثرة ما يدخلها من إضمارٍ، فتُصيّرُ " مُتفَاعلن " إلى " مستفعلن " [2]، ولعلّ مطالعة عناوين قصائد الديوان الأول تكشف عن صدق هذه المقولة[3] ففي قصيدة " الصمت للعالم " [ص:٣٩] من الديوان الأول، يقول :

---

(١) وذلك مثل ظهور تفعيلة المتقارب ((فعولن)) في حشوه، أو ظهور تفعيلة ((فعلن)) المتكونة من أربع حركات ((////)) كما يسميها د. العماري، ص: ٦٩ .

(٢) د. إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية ، ط دار الكتب العلمية ، بيروت، ط١، ١٩٩١، ص ١١٤ ، ويرى الأخفش أن العروضيين أجازوا إسكان ثاني متفاعلن لكثرة المتحركات ، طالع: الأخفش: كتاب العروض ضمن وثائق مجلة فصول ، مج٦ ، ع٢، ١٩٨٦، ص: ١٥٠

(٣) طالع جدول رقم (٢٧) بالملاحق

" كفى التألم

واهجعي

تعب الزمانْ فلن يعي

عبثا ترومين الصباح وصبح سعدك

قد نعي

عيناكِ

باهتتان في لجج الظلام المفزع

تتلمّسان عواصفًا

سوداء لمّا تهجعي

مالي أراكِ كشاعرٍ

جاثٍ

على حلم الطريق

أعمى تعكز بالهواجس والظنون بلا رفيق

يحبو على فجر الصبا

متعثرًا بخطى الشروق "

فالنبرة الخطابية المرتفعة والمتمثلة في حضور ضمير المخاطب الأنثوي بأبهى صوره تناسب جرس الكامل الشديد المرتفع . كما أن توالي الحركات في " ///ه//ه " يمثل حالة توالي الأنفاس إثر النبرة الخطابية العالية .

كَفَى تَألْ	م وَهْجعي
//ه/// ه	//ه/// ه
تعب زز ما	ن فلم يعي
///ه//ه	///ه//ه

عبثن ترو	مين صصبا	ح وصبح سعـ	دِكِ قَدْ نعي
٥//٥///	٥//٥/٥/	٥//٥///	٥//٥///

وفي قصيدة " الطبيعة الغاضبة " [ص: ٨٣] في الديوان الأول ، تأتي تفعيلة الكامل بانسياب حركاتها لتكون أشبه بموسيقى تصويرية تعبر عن ثقل الليل معنويًّا وحقيقيًّا مما يبعث في النفس الكآبة والخوف، يقول بلند:

" الليلُ جاثٍ

والظلام مكشر عن نابه

والرعد يرعدُ كلما هتف السناء ببابه

فكأنّ خلف الليل

قلبًا ملّ طولَ عذابه

سئمَ السكون ... تعربُدَ الأشباح في محرابه "

ويدخل الإضمار لكسر هذه الرتابة كما في قوله :

" فلتعصف الأحداث ما شاءت

وما شاءت غِيَرْ

ولينقل القريّ آهات العرائش والشجر "

إذ يدخل هنا الإضمار (٧) مرات في مقابل مرة واحدة متفاعلن ، وسوف نتوقف بالتفاصيل عند الإضمار في شعر بلند في المبحث الثاني .

لقد احتوى بحر الكامل تجارب بلند الأولى تلك التجارب التي جاءت مثقلة بالفكر الوجوديّ، والشعور بالوحدة والاغتراب ، ولعلّ ما جاء في قصائد مثل :

مهرلة الوجود [ص: ١٤٣] ، شتاء محموم [ص: ١٤٩] ، الباب المهجور [ص: ١٥٥] صدى عذاب [ص ١٦٥] ، وغيرها من القصائد يوضح ذلك، ففي قصيدة بعنوان " عقم" [ص ١٠٥] من الديوان الثاني يقول بلند

" نفس الطريق

نفس البيوت ... يشدها جهد عميق

نفس السكوت

كنا نقول :

غدًا يموت ويستفيق

من كل دار

أصوات أطفالٍ صغار

يتدحرجون مع النهار على الطريق

ويسخرون بأمسنا

بنسائنا المتألّقات

بعيوننا المتجمّدات بلا بريق

.....

فاليوم تجمعنا الفصول

ذاك الصديق

..... بلا صديق

ذاك الهوى

..... وجه صفيق

وعلى الطريق

ونفس الطريق

نفس البيوت يشدها جهد عميق

نفس السكوت... "

إن تتابع الحركات في تفعيلة الكامل في القصيدة ليعطي إيقاعًا بالرتابة والثقل والملالة ، هذا ما نلحظه من تكرار كلمة " نفس " في بداية القصيدة وآخرها .

نستطيع الآن أن نجيب عن السؤال المطروح مسبقًا عن قلة وزن الكامل في أعمال الشاعر الأخيرة، وهو أنه تخلّص من القضايا الفكرية التي جاءت مشحونة بها في الديوان الأول ، هذه القضايا في حاجة إلى أنفاس طويلة تحتويها تفعيلة بالكامل ذات الحركات الوفيرة .

إنّ القضايا الكبرى التي تحتويها دواوين الشاعر الأخيرة في حاجةٍ إلى إيقاعٍ وزنيّ سريع متناسب مع إيقاع الحياة العامة ، ولعلّه ناسب إيقاع وزن الخبب المتلاحق في وثبات مستمرّة ومنتظمة .

(٣/٣/١) وفي المرتبة الثالثة يأتي وزن السريع متكررًا (٣٧) مرة، بنسبة ١٩.٨٩٪ وهذا الوزن يلحقه د. السمان بالبحور التي تتكرر فيها تفعيلة واحدة " أي البحور التي وحدتها الموسيقية تفعيلة واحدة لا بالبحور ذوات التفعيلتين ؛ لأن التفعيلة الثانية تجيء ضربًا "[1]،كما إنه بحر "سلس عذب يحسن فيه الوصف وتمثيل العواطف والانفعالات "[2].

بدأ هذا الوزن في الديوان الأول متكررًا (٥) مرات ، محققًا نسبة ١١٪ . ويأخذ في صعودٍ وهبوطٍ مستمرّين ، ففي حين يتكرر (٦) مرات في الديوان الثاني محققًا نسبة ١٩٪ ، يقلُّ في الديوان الثالث بتكراره (٤) مرات بنسبة ١٩٪ أيضًا ، ثم يصلُ لقمة تصاعده حين يتكرر (٨) مرّات في الديوان الرابع ليحقق نسبة (٤٧٪) ، ويحافظ على الثبات في هذا المستوى ليأتيَ في الديوان الخامس محتلا المرتبة الثانية باحتلاله مساحة (٢٣٦) سطرًا ، بنسبة ٢٣.٦٪ . ويأتي في الديوان السادس متكررًا (٧) مرات بنسبة ٥٤٪ .

لكن هذا الثبات – عبر ثلاثة دواوين – يأخذ يهبط هبوطًا ملحوظًا ، إذ يأتي متكررًا (٣) مرات فقط في الديوان السابع بنسبة ١٩٪ ، ثم يأتينا في أبهت صوره في الديوان الثامن مجيئه مرة

---

(١) د. محمود علي السمان : عروض الشعر الحر وقوانينه ، ص. ٦١

(٢) د. اميل بديع يعقوب المعجم المفصل في علم العروض والقافية، ص: ٩٧

واحدة بنسبة ١/. إلى أن يختتم أعمال بنسبة ١٦/ بتكراره (٣) مرات .

ولكن ثمة سؤالان :

١- لماذا جاء وزن السريع في مرتبةٍ تالية للكامل ؟

٢- لماذا جاءت نسبة " الرجز " ضئيلة على الرغم من اعتماد الرجز والسريع على تفعيلة "مستفعلن" .

في الإجابة عن السؤال الأول نذكر أن الكامل في حالة دخول الإضمار على تفعيلته تتحول إلى " مستفعل " ، ويجيء ضربه محذوف الوتد المجموع فتصير " متفاعلن " " مُتْفَا " أي " فَعَلن "أو"فعْلن " بالإضمار[1]. أي إن الكامل قد يجيءُ بهذه الصورة .

مستفعلن	مستفعلن	فعلن
/٥/٥//٥	/٥/٥//٥	///٥

وهذه الصورة قد يجيئها السريع ، لأن تفعيلة الحشو المتكررة مرّتين " مستفعلن " ومن صور ضربه (فَعْلن)، و(فَعَلن)[2]. فيجيء بنفس الصورة :

مستفعلن	مستفعلن	فَعِلُن او فعْلن
/٥/٥//٥	/٥/٥//٥	///٥ أو /٥/٥

ومن ثمَّ تصبح علائق الشبه قائمة بين الوزنين ، إذ إن جوهر التفعيلة (الوتد المجموع = //٥) متوافرة في الوزنين .

أذهبُ أبعد من ذلك حين أقول إن " بلند " في طيّات نفسه كان مسكونًا بهذه الموسيقية المتمثلة في تفعيلة الكامل الصحيحة والمضمرة ، وأن ثمة فروقًا ضئيلة جدًّا في الحكم على القصيدة وكونها من الكامل أم من السريع ، نلاحظ هذا السكون والاطمئنان للتفعيلة في ورود قصائد الكامل والسريع متتالية ومتعاقبة في الديوان الأول على الأخص

---

(١) د محمد علي الشمال عروض الشعر وقوافيه، ص ٨١

(٢) نفسه ، ص ٦١

ففي حين تأتي قصيدة " سنبيح" [ص:٣٥] من السريع ، تليها مباشرة قصيدة " الصمت الحالم " [ص:٣٩] من الكامل ، تليها قصيدة " الزهرة الحمراء " [ص: ٤٣] من السريع ، تليها قصيدة " قيثارة الألم " [ص: ٤٥] من الكامل ، ثم تأتي قصيدة " صورة في كأس " [ص:٥٥] من السريع ، تليها قصيدة " نهاية حلم " [ص: ٥٩] من الكامل .

نلمح هذا التتابع المدهش للوزنين في الديوان الثاني ، ففي قصيدة " ملاحونة " [ص: ١٩٣] من السريع تليها ثلاث قصائد من الكامل : " عبث " [ص: ١٦٧] ، " مرّ الربيع " [ص: ١٦٩] " كبرياء" [ص: ٢٠١].

كذا تأتي قصيدة " ساعي البريد " [ص: ٢١٣] من السريع ، تليها قصيدة " غدًا نعود" [ص:٢١٧] من الكامل ، وتأتي قصيدة " صورة " [ص: ٢٢٣] من السريع ، تليها مباشرة قصيدة "صراع " [ص:٢٢٩] من الكامل .

إن هذا التعاقب للوزنين في تجارب الشاعر ليؤكد على ما ذهب إليه المبحث من أنّ " بلند " كان مسكونًا بتفعيلة الكامل بصورتها الكاملة والمضمرة وأن القصائد التي كانت في قالب وزن السريع هي قصائد أشبه بقصائد الكامل ولكنها جاءت كلها مضمرة التفاعيل ، ففي قصيدة "ساعي البريد " [ص:٢١٣]، يقول:

" ساعي البريد

ماذا تُريدْ

أنا عن الدنيا بمنأى بعيد

أخطأت

لا شكَّ فما من جديد

تحمله الأرضُ لهذا الطريد "

فالحملة الموسيقية في طيّاتها رتيبةٌ رتابة تكشف عن ملل وسأمة إثر ما نزل بالشاعر من آلام بفعل النفي والاغتراب ، فهي أشبه بإيقاع دقات ساعات الحائط التي تعلن كل ثانية عن مرور

لحظة من لحظات العمر بعيدًا عن الأهل والوطن .

ولعلّ د. نذير العظمة كان مصيبًا حين وجد أن الجملة الموسيقية في شعر بلند متطورة في شكلها الحر لبحريّ الكامل والسريع في النسق الجديد" [1]، يؤكد صحة ما ذهب إليه د. نذير ما تقدمه هذه الدراسة من إحصاء ، ومن الملاحظات التي ناقشناها في الصفحات السابقة .

أما عن السؤال الثاني الذي أثارته الدراسة ، وكان عن تفوّق السريع على الرجز في شعر بلند، فإن الإجابة عنه ترتبط بالإجابة السابقة ، إذ إن الرجز يشمل ضروب السريع وزيادة[2] ولهذا يمكن القول بأن " كل سريع رجز حر ولا عكس " [3].

ومن ثم يتشابه الرجز مع السريع[4]، ويتشابه مع الكامل بتفعيلته المضمرة في شعر بلند ونستطيع أن نقول إن استخدام " بلند " للرجز بصورة السريع جاء تابعًا للاستخدام الكامل على نحو ما أوضحنا.

(٤/٣/١) يأتي وزن الرمل في المرتبة الرابعة في استخدام بلند للأوزان ، وقد جاء متكررًا (١٨) مرة، بنسبة ٩.٦٧٪ ، وكان أكثر هذه المرات ورودًا في الديوان الأول (٨) مرات بنسبة ١٧٪ ، ثم استمرت هذه النسبة في الديوان الثاني إذ تكرر (٧) مرات بنسبة ٢٣٪، ثم أخذ في الانكسار منذ الديوان الثالث ، إذ تكرر مرتين ، بنسبة ١٠٪ ، ثم في الديوان الرابع يجيء مرّة واحدة بنسبة ٦٪ ، ليعلن عن اختفائه تمامًا من أعمال بلند .

ولنا أن نتساءل: لماذا بدأ الرّمل قويًّا ثم أخذ يتقلص بمرور المرحلة العمرية ؟

لعلّ أهم ما يميّز وزن الرّمل هو أنه " بحر يمتاز بالرقة " [5]، يؤكد ذلك – نسبيًّا – ما نراه في إنتاج الشاعر من هذا الوزن ، ونظرة على عناوين قصائد الرّمل في أعمال بلند يُدَعِّمُ هذا الرأي

---

(١) د.نذير العظمة:مدخل إلى الشعر العربي الحديث ،دراسة نقدية ، ط. النادي الأدبي الثقافي في جدة،ط١، ١٩٨٨ ص: ٢٠٠ .

(٢) د. السمان عروض الشعر الحر ، ص: ٦١، ٦٢

(٣) د. السمان عروض الشعر الحر ، ص: ٦١، ٦٢

(٤) عن العلاقة القائمة بين السريع والرجز ، طالع ، د. عز الدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر ، ص ٨٧ وما بعدها، وقد رجح الأخفش القاء السريع في الرجز ، انظر كتاب العروض للأخفش (مرجع سابق)، ص ١٥٣

(٥) د. اميل يعقوب المعجم المفصل ، ص ٩٢

ويوضح الجدول رقم (٢٧) عناوين هذه القصائد . ففي الديوان الأول نرى قصائد: " أهواكِ " [ص:٢٩]، " لا شيء هنا " [ص:٤٩] ، و " حدّثيني " [ص: ٧١] ، و " موت شاعر " [ص:١٠١] ، و" انتفاضة كأس" [ص:١٠٥] ، و " خفقة الطين " [ص:١١١] و" مشنقة العمر" [ص:١٥٧]، و " شفاه مطبقة" [ص:١٦٧].

وفي الديوان الثاني نرى قصائد : " لن أراها "[ص:٢٠٣] ، و" أعماق "[ص:٢١١] و"وحدتي" [ص:٢١٩] ، و" ثلاث علامات " [ص:٢٣١، و" الجرح المرائي" [ص: ٢٣٥] ، و" حلم " [ص: ٢٥٧] .

وفي الديوان الثالث نرى قصائد: " توبة يهوذا " [ص: ٣٠٩] ، و" بعد ساعات " [ص:٣٥١] وفي الديوان الرابع تأتي قصيدة واحدة ، هي قصيدة " غصن وصحراء ومظفّر " [ص:٣٩٧] نقول: إن هذه القصائد تحمل بذرة المرحلة الرومانسية في إبداع بلند الحيدريّ. ولعلّ هذه المرحلة الرومانسية تناسب إلى حد كبير رقة وزن الرمل بتتابع حركاته وسرعة النطق به .

ولذا أكثر منه لاحتوائه كثيرًا من تجاربه العاطفية الأولى . ففي الديوان الأول نقرأ قصيدة " أهواكِ " [ص: ٢٩] ، يقول بلند :

" أنا أهواكِ ولكن
وغير ما تهوين أهوى
أنا أهواكِ جراحًا في حياتي تتلوّى
كلّما هدهدتها
أهدت إلى العالم نجوى
أنا أهواكِ نشيدًا
أزليًا
يتغنّى
فيه ذوّبتُ شبابي الرائع الألحان لحنا

ولنفنِ بعده

فالحبُّ عمر ليس يُفْنى"

ولعل ملمحَ الاغتراب من أهم ملامح المرحلة الرومانسية في حياة بلند ، وقد احتوى هذا الوزن برقته وعذوبته كثيرًا من هذه التجارب ، ففي الديوان الثاني نقرأ قصيدة " وحدتي " [ص: ٢١٩] يقول:

" هكذا أنتِ غوني

عشبة صفراء في ضفة موني

وحدينًا مسرفًا بالهمسِ

كالهجسِ

كصمتي

هكذا أنتِ غوني

من سكوتي

من خطى تعبُرُ ليلي في خفوتِ

مِنْ رؤى تضخم ظلّي

من بلى ينسجُ في الوحل بيوت العنكبوت "

أما الديوان الرابع ففيه يشتبك بلند شيئًا فشيئًا مع الواقع ، فيكتب قصيدته لظفر النواب – وهو صديقه – من هذا الوزن ، ونلمح في هذه القصيدة الروح المتمرّدة التي بدأت تظهر في أعماله وبها تبدأ مرحلة عمرية جديدة في إبداع بلند الشعريّ ، في هذه المرحلة يشتبك بلند مع الواقع ويلزمه في ذلك تغيير في الأداء الشعري على مستوياتٍ عدة .

ومن ثَمّ نستطيعُ أن نجيبُ عن التساؤل السابق ، وهو أن بحر الرمل ناسب المرحلة الرومانسية الأولى ، وكلما اقترب بلند من حريفه الأخير واشتبك مع الواقع نحف هذه الروح الرومانسية

وإذا كان وزن الرمل قد جاء في المرتبة الرابعة في استخدام " بلند " للأوزان بعد المتدارك والكامل والسريع ، فإن هذه النتيجة تكاد تتفق مع ما توصل إليه د. السمان من أن بحر الرمل هو " الثالث في ترتيبه كثرة في الشعر الحر بعد الرجز المتدارك " [1].

وإذا كانت أوزان : الكامل والسريع والرجز عند بلند تتشابك لحد يصعب الفصل بينهما فإن ما ذهب إليه د. السمان يكاد ينطبق على المنحنى الصوتي للأوزان عند "بلند " .

(٥/٣/١) ثم تأتي الأوزان متعددة التفعيلات في مراتبَ متأخرةٍ عن الأوزان ذوات التفعيلة الواحدة، باستثناء وزني المتقارب ومجزوء الوافر.

فيأتي وزن الخفيف في المرتبة السادسة بتكراره (٦) مرّات بنسبة ٣،٢٢٪ جاءت كلها في الديوان الأول [٦ مرات بنسبة ١٣٪ من مجموع قصائد الديوان الأول].

ثم جاء وزن البسيط متكررًا (٥) مرات بنسبة ٢،٦٨٪ بصفة عامة ، جاء منها(٤) مرات في الديوان الأول بنسبة ٩٪، ومرة واحدة في الديوان الثاني بنسبة ٣٪.

ثم جاء في المرتبة العاشرة أوزان الطويل مرة واحدة بنسبة ٠،٠٣، كذا نفس النسبة للوافر ومجزوء الخفيف ، والمجتث .

ترى نازك الملائكة أنه لا يمكن نظم شعر حرٍّ من وزن الخفيف ، إذ إنه " ليس من السائغ أن يكون الضرب " فاعلاتن " مرّة ، و " مستفعلن " مرَّة أخرى ، لأن هذا يخرج خروجًا تامًّا على قاعدة الشعر الحر التي تبيح في الضرب اجتماع التفعيلة وفروعها التي اشتقت منها وهي التشكيلات" [2]، ويُدَعِّمُ هذا الرَّأي د. السمان من أن وزن الخفيف " لا يرد كثيرًا في الشعر الحر " وذلك لقيام الشعر الحر على الانطلاق والجريان والانسيابية في موسيقاه ، مما يجعل البحور ذوات التفعيلة الواحدة أنسب له" [3] . ولعل المرحلة الإبداعية التي جاء فيها وزن الخفيف في إبداع " بلند" تفسِّرُ لنا سبب اختفائه من دواوينه. فقد جاء هذا الوزن في قصائد الديوان الأول ، وهي مرحلة

---

(١) د محمود علي السمان: عروض الشعر الحر وقوافيه ، ص: ٧٧

(٢) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص: ٢١ .

(٣) د السمان عروض الشعر الحر ، ص ٩٥ .

كانت بالنسبة له مرحلة تدفق شعريّ . إذ إنه في الديوان الأول استخدم جميع الأوزان المتاحة ونستطيع أن نسمي هذه المرحلة مرحلة التجريب الشكلي للموسيقى . والدليل على ذلك أنه ابتدأ في الديوان الأول واحتفى في سائر الدواوين .

كانت أولى قصائد هذا الوزن قصيدة " سميراميس " [ص:١٥] المنشورة قُبيل عام ١٩٤٦م يقول فيها:

" سكر الليلُ
باللظى المخمورِ
واقشعرّت معالم الديجورِ
وسرت نسمة
فهش ستار
واستخفته ضحكة الغريرِ
فتعرّى عن غرفةٍ
وسريرٍ كان يجثو في قلبها المخدورِ
ورأى الليلُ شمعة..
في دموعٍ تآكلت بالنورِ."

وفي قصيدة " سأم " [ص: ٦١]. يقول :

" يا طيوف الفناء هذي حياتي
دمّريها ..
لقد سئمتُ الوجودا
بدّلي النورَ
بالظلامِ
ودوسي

تحت رجليك عمريَ المكدودا

قد سئمتُ الحياة أطلال صمتٍ

ودموعًا

ينسجن حولي الشقاءَ

وركامًا من الهموم الجوالي

فوق قلبي تهدّه إعياءَ

ويوضحُ جدول رقم (٢٧) القصائد التي جاءت في وزن الخفيف في أعمال بلند.

هذا وقد وردت صورة أخرى من صور وزن الخفيف في أعماله، وهي صورة المجزوء وحينئذٍ " تكون وحدة البيت الموسيقية فيه مركبة من تفعيلتين " فاعلاتن مستفعلن " وتجيء هذه الوحدة في البيت مفردة أو مكررة. "[1]، وجاءت هذه الصورة في الديوان الأول أيضًا، في قصيدة " فلترقد" [ص:٤٧]، يقول :

" سِرْ وئيدًا

/٥/٥//٥

إنّـــا نفــفو هنا تحــت الجليد

/٥//٥/٥ /٥//٥/٥ /٥//٥٥

وتكلّــم هامسا

///٥/٥ /٥//٥

فهْيَ تعــي هَمْسَ الورودْ

/٥//٥/٥ /٥/٥//٥٥

شعرُهــا البرّاق

/٥ /٥/٥//٥

(١) السابق، ص. ٩٩

قـــد لـــوّنه ليـــل الصّدا

/٥/٥ ///٥/٥ /٥//٥

ثم يأتي وزن البسيط في المرتبة الثانية عن الأوزان ذوات التفعيلتين بنسبة (٥) قصائد، وهو قليل الاستخدام في شعر بلند، ويعلل د. السمان قلته في الشعر الحر بصفة عامة بقوله: "فهذا البحر وحدته الموسيقية مركبة من تفعيلتين هما: "مستفعلن" و"فاعلن"، فإذا كتب الشاعر قصيدة من الشعر الحر من هذا البحر لزمه أن يأتي بهذه الوحدة المركبة مفردة في البيت أو مكررة مرة أو أكثر، على إنه لتركب وحدة البحر من تفعيلتين لا تستطيع تكرار وحدته في البيت الواحد بعدد كثير من المرّات ...، أي إن البحر المركب يضيّق على الشاعر فيه ما اتسع له من غيره من البحور، وأساس الشعر الحر هو إعطاء الشاعر فرصة إطالة البيت بقدر طول نَفَسِه وازديادِ الدفقة الشعورية عنده فيكون البيت الحر غالبًا مَرِنًا يسمح بالاتساع ما احتاج الشاعر إليه وقدَّر عليه"[1]. يقول بلند في قصيدة "العواصف السوداء" [ص: ١٣٣].

" يا جيفةً
نتّنت حُبي وأحلامي
لم تتركي بشبابي غيرَ آثامي
لم تتركي بشبابي غيرَ عاصفةٍ
سوداءَ
تصرخُ في ظَلْمَاءِ أيّامي
هذي كؤوس أمانينا ... سأسحقها
حتى تبعثر في آثار أقدامي.. "

(١) نفسه، ص ٨٧

وفي الديوان الثاني نقرأ قصيدة " في الليل " [ص: ١٣٩] ، يقول :

" في الليل إذ تدفن الموتى

لياليها

وتبكي الأنفسُ النعمى على أبدٍ

لم يدْرِ أن يدي حاكت مآسيها

من كلّ ما فيها

وأنني في سكونِ الليل

أسيانُ

يصيحُ بي هاجسٌ كالعقل مشدوها "

أما وزن الطويل ، فلم نره إلا في مناسبةٍ واحدةٍ ، في الديوان الأول ، واختفى تمامًا من أعمال الشاعر، " وهذا البحر كصاحبيه البسيط والخفيف لا يرد في الشعر الحر إلا قليلاً لتراكب وحدته الموسيقية من تفعيلتين ، فلا يسمح بالانطلاق الذي يسعى إليه الشعر الحر وشعراؤه " [١]، وقد جاءت قصيدة هذا الوزن بعنوان " ستبقى" [ص: ١٣١] ، يقول:

" نَفَضْتُ بقايا الليل في عمرها

ذكرى

ستبقى بقاء الدهر لعنتها الكبرى

ستبقى الظلال السود ترتاحُ مخدعًا

عصرتُ به الآثامَ والنقمة الحمرا

ستلتفتُ الأقدام – يومًا – وتنتهي

على مذبح الآلام أحلامك السكرى

وتلتف في عينيك ألعى لكآبتي

---

(١) نفسه ، ص ١٩ .

تُـمّمُ ما أبقت

في الدمعة الحرّى "

أما وزن " المجتث " ، فقد جاء بنفس نسبة وزن الطويل ، وقد استخدمه بلند في الديوان الأول ، في قصيدة " همس الطريق " [ص: ١٠٧] ، يقول.

" في كلّ ذرّةٍ صمت

تنمو وتخلق فكره

وألفُ شيءٍ وشيءٍ .. هنا يقدّسُ سرّه

حتّى الطريقُ المسجّى

في ناظريّ رغامه

قد استحالَ حولًا ... عميقة فابتسامة

وكدتُ ألمحُ دنيا

وراء رعشة صوتي

مُذ صِحْتُ يا ليلُ إني ... أخاف ظلمة صمتي "

ولعلّ " بلند " في هذه القصيدة كان يحاول أن يتّبع خُطى أستاذه "جميل صدقي الزّهاوي"الذي كان من أكثر الشعراء ولعًا بها البحر[١]وبخاصة في قصيدته التي يقول فيها :

" مـــنعتُ كُـــلّ قـــديم ن كـــان عنـــدك غرفْتُـــهُ في حيـــاتي مِـــن الْجَديـــد فهـــاتِ

شيء قد أقفرت سُرّمن راماتت كما مات لِيـــلٌ فما لشـــيءٍ دَوَامٌ لَســـلٌ منـــهُ العِظـــام "[٢]

فموسيقى القصيدتين واحدة ، والجو النفسي يكاد يكون واحدًا ، ولكن لم يظهر – كما قلن – هذا الوزن تارة أخرى في شعر بلند .

لكنّ الناظرَ لهذه النماذج من الأوزان ذوات التفعيلتين يرى أن نصيب بلند منها نصيبٌ

---

(١) د. اميل يعقوب المعجم المفصل ، ص ١٢٩

(٢) نفسه، ص١٢٩

ضئيل من الحرية. إذ إن شكل القصيدة الموزعة على السطور هو الذي يوحي بحداثتها. كما أن كثيرًا من هذه النماذج – ولا نقول كلها – يمكن كتابتها بنظام البيت العمودي، فقصيدة " سميراميس " يمكن كتابتها بهذا الشكل :

١ – سكر الليلُ باللظى المخمورِ واقشعـرت معالمُ الدّيجورِ

///ه/ه ///ه/ه/ه ه/ه///ه /ه/ه/ه

٢ – وسرت نسـمةٌ فهش ستارٌ واستخفـته ضحكة النهـرير

///ه/ه ///ه/ه///ه ه/ه///ه /ه/ه/ه

٣ – فتـزّى عن غرفـةٍ وسرير كان يجثو في قلبهـا الـمخدورِ

///ه/ه /ه/ه/ه ///ه/ه /ه/ه///ه /ه/ه/ه

٤ – ورأى الليـلُ شمعةً في دموعٍ تـآكلـت بـالنـورِ

///ه/ه ///ه/ه /ه/ه///ه /ه/ه/ه

فالأبيات من ١ : ٣ جاءت على النسق العمودي للبيت الشعري ، بل إن البيت الأول جاء حاملاً قيمة موسيقية قديمة ، وهي " التصريع" ، لكن هذا النظام لم يتحقق في البيت الرابع ، إذ جاء ناقصًا تفعيلة العروض " فاعلاتن " المعوض عنها بالمستطيل الفارغ .

أما في قصيدتي " سأم " [من الخفيف] ، و " العواصف السوداء " [من البسيط] يمكن كتابتهما بالنظام العروضي القديم دون وجود أي فراغات عروضية .

يقول في " سأم " :

١ – يـا طيـوف الفنـاءِ هـذي حيـاتي دمّريهـا فقـد سـئمتُ الوجـودا

٢ – بـدّلي النـور بـالظلام ودوسـي تحـت رجليـكِ عمـريَ المكـدودا

٤- وركامًا من الهموم الجواثي يقول في العواصف السوداء :

فوق قلبي تَهُدُّه إعياءُ
لم تتركي بشبابي غير آثامي

١- يا جيفةً تتنت حُبي وأحلامي
سوداءَ تصرخُ في ظلماء أيامي

٢- لم تتركي بشبابي غير عاصفةٍ
حتى أبعثر في آثار أقدامي

كذا نجد الأمر في قصيدة المجتث " همس الطريق " ، إذ إن شكلها العمودي الجديد يتفق مع قصيدة الزهاوي سالفة الذكر ، يقول بلند :

في كل ذرة صمتٍ تنمو وتخفق فكره

ويختلف الأمر في قصيدة الديوان الثاني من وزن البسيط " في الليل " ، إذ يأتي بها فراغات عروضية في البيت الثاني ، وهي تفعيلة الضرب .

٢- لم يدرِ أن يدي حاكت مآسيها من كل ما فيها

ومن ثم تتفق الدراسة مع د. عز الدين إسماعيل ، الذي يرى أن تنوع التفعيلات عري الجديد غير متيسّر - حتى الآن - إلا داخل الإطار القديم نفسه ، وعندئذٍ يستطيع الشاعر المعاصر أن يستخدم الأوزان القديمة المتنوعة التفعيلات كاستخدامه الأوزان المحدودة التفعيلات ولكنه في الحالة الأولى لا يمارس حريته كاملة كما يمارسها في الحالة الثانية" [1]، "إن السطر الشعريّ تركيبة موسيقية للكلام لا ترتبط بالشكل المحدد للبيت الشعري ، ولا بأي شكل خارجيّ ثابت ، وإنما تتخذ هذه التركيبة دائمًا الشكل الذي يرتاح له الشاعر أولاً ، والذي يتصوّر أن الآخرين كذلك من الممكن أن يرتاحوا له " [2].

ظهر وزن الوافر في قصيدة واحدة في شعر بلند ، وهي قصيدة " باسم قومي أقول " [من الديوان الأخير] ، هذا الديوان يختتمه بلند بثلاث قصائد من الشعر العمودي ، ثنتين من الكامل والثالثة من الوافر، ولكنّ السؤال الآن

---

(١) د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص ١٨
(٢) السابق ، ص ٨٣.

لماذا اتجه بلند في آخر أعماله إلى النمط العموديّ بوزنه الأثير الكامل ووزنٍ آخر جديد هو الوافر؟

يرى البحث أن لجوء " بلند "إلى الشكل العمودي في أُخريات إبداعه وقبل أن يهجر الشعر إلى الأبد يرجع إلى عاملين :

الأول: هو أن بلند في جميع قصائده كان يسكنه حسٌّ موسيقيٌّ عالٍ . ولذا كان لديه قدرة تشكيلية في توزيع أوزانه ، يؤكد هذا ندرة قصائد النثر عنده . أي إن إصداء موسيقى " الخليل" كانت تتردد بين طيّاته - وإن كان قد تجرأ يومًا عليها – لكنه لم يغفلها ، بل طوّرها بعض الشيء .

الثاني . إن " بلند " صاحب هذه التجربة الغنية والمتفردة – على حدّ تعبير د. عبد العزيز المقالح – قد هجر الشعر بعد أن أدرك أن كثيرًا من التجارب الشعرية أصبحت مفتعلة ومسطحة عند معظم الرّواد.... فأصبحوا يكتبون رغبة في الحضور الإعلاميّ [1]، ويرى البحث أن " بلند " حاول أن يختتم هذه المرحلة الشعرية بالعودة إلى الشكل الخليليّ بصورته العمودية . فقدّم ثلاث قصائد من الشعر العمودي في آخر مراحل إبداعه .

ومن خلال تتبع المنحنى الإحصائي للأوزان في شعر بلند ، نستطيع – في نهاية البحث – أن نسجل عدّة ملاحظات :

١- تُعدُّ الأوزان الصافية أو البسيطة هي الأوزان الأكثر استخدامًا في شعره مع وجود ندرة يسيرة من الأوزان المركبة .

٢- الأوزان المركبة في شعر بلند جاءت على الصورة العمودية وإن كُتبت على نظام السطر الشعري ، وكان نصيب الشاعر فيها من الحرية قليلاً .

٣- جاء الديوان الأول حاملاً معظم الأوزان المستخدمة في الشعر الحر ، حتى القليلة منها كالمجتث الذي جاء متأثرًا فيه بأستاذه الزهاوي . ومن ثمّ نستطيع أن نقول إن الديوان

---

(١) د. عبد العزيز المقالح الشعر بين الرؤية والتشكيل ، ص: ٤٤ .

الاول قد احتوى طاقة بلند الإبداعية على المستوى الصوتيّ .

٤- كان بلند مسكونًا بتفعيلة وزن الكامل " ///٥//٥ " بصورتها هذه ، وبصورتها المضمرة "/٥/٥//٥ " ، وقد نتج عن هذا اشتباكٌ حادٌّ بين الكامل والسريع والرجز وهي من أكثر الأوزان عنده استخدامًا (فيما عدا الرجز)، مع صعوبة التفرقة بين القصائد الموجودة في إطارها.

٥- تنامى وزن " المتدراك " أو " الخبب" أو " ركض الخيل " بصورته الكاملة " /٥//٥" أو المجنونة (/٥/٥)، " ///٥ " بشكلٍ ملفتٍ للنظر منذ الديوان الثاني وحتى الديوان الأخير، إلى أن وصل قمته في الديوان الثامن بنسبة ٩٩٪ وهي نسبة لم تحقق لأي وزن في دواوين الشاعر.

٦- لجأ بلند في ديوانه الأخير إلى الشكل العروضيّ الخليليّ بعد أن أدرك افتعال تجارب الرواد رغبةً منه في إحداث تجارب مخالفة للموجة السائدة ، وبعدها هجر الشعر إلى أن وافته منيته .

******

المبحث الثاني

التشكيلات الصوتية في موسيقى الحشو والضرب والسطر

(١/٢) لم تقف الحرية التي يطمحُ فيها الشاعر الحديث عند التحرر من قيود البحر الشعريّ من حيث عدد التفعيلات في كلّ سطر، والتحرر من القافية الموحدة، بل تجاوز كل ذلك – وهذا ليس بالقليل – إلى ما هو أكثر جرأة، وذلك حين عمَدَ إلى إحداث تغييرات / تشكيلات صوتية في التفعيلة (أساس الوزن)، بعضها يكون في التفعيلة الأخيرة (الضرب)، وبعضها يكون في حشو السطر (تفعيلات السطر عدا الضرب).

وقد مرَّ بنا نماذجُ رأينا فيها كيف أن الشاعر يتخطى عيوب الإطار الكامل للبيت حين عمد إلى إسقاط الحشو داخل نظام البيت في السطر الثاني من قصيدة "في الليل" [في الديوان الثاني]، والسطر الثاني في قصيدة "سميراميس" في الديوان الأول، لقد تخطّى بلند في هذين النموذجين عيوب الإطار الكامل التي تجعل الشاعر دائمًا "مضطرًّا لصنع حشوٍ في الكلام داخل البيت حتى يصل لقافيته.. ما دام من أساس التجربة الشعرية الجديدة أن يقول الإنسان ما في نفسه ولا يختلق الكلام اختلاقًا، إن أول ما كان الشاعر مطالبًا به في هذه التجربة هو التخلص من الحشو" [1].

بعد التوقف أمام المنحنى الصوتي للأوزان الشعرية، خلصنا إلى نتيجة مفادها" إن الأوزان الصافية هي الأكثر استخدامًا في شعر بلند لكن لنا أن نتساءلَ: هل خضع بلندُ للإيقاع الوزني الناتج عن استخدام تلك الأوزان ؟ أم إنه لجأ إلى تشكيلات صوتية في حشو السطر – ليس عن طريق الزحاف فحسب – بل عن طريق استحداث تغييرات أخرى؟ كذا لنا أن نسأل: هل طوّرَ بلند في شكل تفعيلة الضرب بعد أن تخلّى عن النظام ذي الشطرين ؟

---

(١) د. عز الدين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر، ص: ٩٥.

ومن ثم كان مناط البحث في هذا المبحث يدور حول محور الإجابة عن السؤالين السابقين.

(٢/٢) إنّ دراسة التشكيل الصوتي للنص الشعريّ لا تنبغي أن تقف عند حدود الأوزان، بل لابد لها أن تسعى صوب التشكيل الصوتي لموسيقى الحشو والضرب، بما إنها لبنات هذا البناء العروضي، ومن ثم يصبح التشكيل الصوتيّ دالا أصيلاً من دوال النص يسهم – بقدرٍ كبيرٍ – مع غيره من الدوال التركيبية والتصويرية في بناء النص الشعريّ ويسعى دائبًا صوب إنتاج دلالته.

هذا، وسوف نتوقف عند مراحل ثلاثة في دراسة التشكيلات الصوتية لموسيقى الحشو:

أولها: دراسة التشكيلات الصوتية المجازة عروضيًّا في التفعيلة.

ثانيها: دراسة التشكيلات الصوتية المستحدثة من قِبَل الشاعر. وذلك من خلال قوائم الإحصاء.

ثالثها: دراسة ظاهرة تداخل الأوزان.

كل هذا يتضح من خلال الفقرات الآتية.

(٣/٢) يُعَدُّ الزحاف أحد أبرز التشكيلات الصوتية في التفعيلة. ليس فقط لإجازة العروضيين له، بل أيضًا لأنه " لا يكاد يسلم منه شعر "[1]، والشاعر يلجأ إليه دون أن يشعر لإحداث تآلفه الصوتيّ المتمثل في الوزن.

(١/٣/٢) يُعَدُّ " الخبن " من أهم الزحافات العروضية المجازة ظهورًا في شعر بلند وذلك لأن " الخبن " يدخل خمس تفعيلات. مستفعلن، وفاعلن، وفاعلاتن، ومستفع لن ومفعولات، وهذه التفعيلات هي اللبنات المكونة لأكثر الأوزان عنده استخدامًا.

فـ " مستفعلن " تفعيلة وزن السريع، والرجز. و" فاعلاتن " تفعيلة الرمل، وجزء من الخفيف. و" فاعلن " تفعيلة المتدارك وجزء من البسيط، ومن ثم يُعدّ " الخبن " من أكثر الصور الزحافية تكرارًا في شعر بلند.

ففي قصيدة " سميراميس " [ص:١٥] يدخل " الخبن " فاعلاتن (= /٥/٥//٥)(٤٧) مرة، في حين يدخل على مستفعلن (= /٥/٥//٥) ١٠٤ مرة. فالحبن يدخل أول سطر فيها فتحيء

---

(١) ابن رشيق القيرواني العمدة، ١/١٥٤

فاعلاتن محبونة فعلاتن (= ///٥/٥) . وتجيء مستفعلن مخبونة متفعلن (=//٥//٥).

" سكر الليـ لُ باللظى ل مخمورِ "

///٥/٥ //٥//٥ /٥/٥/٥

بل قد تأتي قصائد يحتلُّ فيها " الخبن " المكانة الأسمى حين يأتي متناغمًا مع الإيقاع النفسي في القصيدة . وبخاصة قصائد بحر المتدارك التي تأتي فيها التفعيلة " /٥/ ٥" . ففي قصيدة " اعترافات بعد منتصف الليل " [ص: ٣٠٩] يأتي التفعيلة مضمرة " /٥/٥ " ٢٤ مرّة . في حين تجيء متحركة الثاني ١١ مرة فقط . يقول بلند :

الساعة جازت منتصف الليل بساعات

وأنا أسترجعُ صوتًا

يتململُ ما بين الصحو

وبين الضائع من زمنٍ فات

قد أدرك نفسي حينًا في أملٍ مات

قد أدركها

في وعدٍ أصغرَ من حُلْمٍ لفتاة

يا أنتِ

يا جرحًا في الذات

يا أنتِ ... أنا

يا صمت الكلمات

مهزلة إنا .. متنا

لكنا .. ما زلنا

نتحرّكُ أحياءً في صحْراء الأموات .

والخريطة الإيقاعية للقصيدة كالتالي :

اسسا	عتجا	زت مذ	تصفل	ليل	بسا عات
/ه/ه	///ه	/ه /ه	///ه	/ه/	//ه /ه
وأنا	استر	جع صو	تن		
///ه	/ه/ه	///ه	/ه		
يتمل	مل ما	بين صـ	صحوِ		
///ه	//ه/	/ه /ه	/ه /ه		
ويـ	نضضا	ئع من	زمنن فات		
//ه	/ه/ه	///ه	///ه /ه		
قدأد	رك نف	سي حيـ	نن في	أمل	مات
/ه/ه	///ه	/ه/ه	/ه/ه	///ه	/ه
قد أد	ركها				
/ه/ه	///ه				
في وعـ	دن أصـ	غرّ من	حلمن		لفتا ة
/ه/ه	/ه/ه	///ه	/ه/ه		//ه/ ه
يا أن	تِ	ياجر	حن فذ		ذات
/ه/ه	/ه	/ه/ه	/ه/ه		/ه
يا أن	تِ يا	أنا			
/ه/ه	/ه/ه	//ه			
يا صمـ	تل ك	لات			
/ه/ه	/ه/	//ه			

مهز	لتن إن	نامت	نا
/ه/	ه//ه/	ه/ه/	ه/
لكن	ناما	زلنا	
ه/ه/	ه/ه/	ه/ه/	
نتحر	رك أحـ	ياءن	في صخـ راءل أموات
ه///	ه///	ه/ه/	ه/ ه/ ه/ه/ ه/ه/ه/

ولا شك أن لهذه الحركاتِ والسكناتِ المتتابعة أثرًا في الإيقاع الموسيقي متمثلا في السرعة والقفز في فقراتٍ زمنية محدّدة أشبه بركض الخيل ، ولا شك أيضًا أن لها أثرًا في الإيقاع النفسيّ والمعنويّ إذ إن دقات الساعة في بداية القصيدة تقف شاهدًا على عمره المتسرب من بين يديه وهو لم يدرك أحلامه الضائعة في هذه الحياة .

(٢/٣/٢) من التشكيلات الصوتية التي تدخل الحشو في شعر بلند " الخزم " – بالخاء والزاي المعجمتين – وهو علّةٌ ، ولكنه علّةٌ جارية مجرى الزحاف ، حيث إنها " تأخذ صفة الزحاف من حيث إنها إذا عرضت لا يجب على الشاعر التزامها ، بل جاز له تركها " [١]. والخزم يظهر في شعر بلند في غيرِ موضعٍ ، ولكن قبل بيانها ودراستها نتوقف بدايةً عند تعريف الخزم ، وموقف النقدة منه .

يكاد يجمع العروضيون على أن " الخزم " : زيادة من حرفٍ إلى أربعة أحرفٍ أول الصدر غالبًا غير محسوبة في التقطيع العروضي[٢]، وقد تقبّل النقاد قديمًا ظاهرة " الخزم " يقول ابن رشيق[٣] وليس الخزم عندهم بعيب؛ لأن أحدهم إنما يأتي بالحرف زائدًا في أول الوزن ، إذا سقط لم يفسد المعنى ، ولا أخلّ به ولا بالوزن ، وربما جاء بالحرفين والثلاثة ولم يأتوا بأكثر من أربعة أحرفٍ[٣].

---

(١) د. أحمد عبد الدايم عمر العروض ، قضايا وبحوث ، ط. دار العدالة ، القاهرة ، (د.ت) ، ص. ٢٦

(٢) ظالع لسان العرب لابن منظور مادة (خزم) حيث يورد نماذج عدّة للخزم

(٣) ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ١٤٩/١

فالنص السابق يوضح تقبل ناقدٍ قديم للخزم . كما أنه يحدد ماهيته وأثره في المعنى، لكنّ ناقدًا حديثًا يرى أن " الخزم " وغيره من العلل الجارية مجرى الزحاف تُعدُّ من أخطاء الرواة الذين لا يحسنون إقامة الوزن الشعريّ. ذهب إلى هذا الرأي د. إبراهيم أنيس في كتابه " موسيقى الشعر العربي " [1]، وقد برهن على رأيه هذا بأنه لو حذفت الزيادة لما اختل المعنى – لكنّ ناقدًا آخرَ يذهب عكس ما ذهب إليه د. أنيس – وهو مَيل إليه الدراسة – إذ يرى د. عبد الله الغدامي أن وصف الرواة بعدم إقامتهم للوزن وعدم معرفتهم بالشعر وصف لا يصدق أبدًا في حقّ المبرد . ولا في حقّ المفضل الضبي ، ولا في حق ابن رشيق " وهم الذين سجلوا لنا تلك الأبيات ذات الزيادة" [2]. والذي نراه أن الخزم كعلة جارية مجرى الزحاف تناسب الحرية التي يطمح إليها الشاعر الحديث ، إذ إنه يستطيع – في محيط أربعةِ أحرف – أن يعبر عن بعضٍ من معانيه ومشاعره وتدفقاته لكنّ الذي لا نقرّه هنا وهو أن هذه الزيادة إذا حذفت لا تخل بالمعنى ، وذ – أن حذف أي جزءٍ من السطر الشعريّ يعد حذفًا لآليةٍ من آليّاته التعبيرية التي يطمح إليها ، وأنه ليست أهمية هذا الجزء في كيانه الصوتي فقط . بل أهميته أيضًا فيما يضيف للنص من أبعاد دلالية جمالية ، إن " الحرم" – على الرغم من عدم حسابه في التقطيع العروضي – ليحقق دلالة جديدة ما كان النص ليعبر عنها بدونها ، ومن ثم نصيغ تعريفًا آخرَ للخزم وهو أنه " إضافة من حرفٍ إلى أربعة أحرفٍ غير محسوبة في التقطيع العروضي يأتي بها الشاعر لأداء معنًى، وإنتاج دلالة جديدة، ومن ثم لا يمكن الاستغناء عن هذه الإضافة بل إنها تعدُّ جزءًا من النص، وبدونها يفقد جزءًا من دلالته على الرغم من انفصالها الموسيقيّ عن بنية النص الصوتية " .

ونماذج " الخزم " في شعر بلند متعددة كان أكثرها ظهورًا في أربع قصائد هي: " صراع " [ص:٢٢٩] ، و" عنودية " [ص: ٢٦٣] ، و" شيخوخة " [ص: ٢٤٩]، " يهوذا " [ص: ٣٤١] ولعلّ أبرزها ظهورًا ما جاء في قصيدة " عنودية " حيث جاء متكررًا أربع مرّات في السطور ١، ٧، ١٤،

---

(١) د. ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر العربي ، ط. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٥، ١٩٨٧، ص ٢٩٧
(٢) طالع الصوت القديم الجديد ، ص ٩٧

٢٢. وهي بداية مقاطع القصيدة . التي نحتزئ منها مواضع وجود " الخزم " . يقول بلند

١- عبدٌ

٢- أكادُ الورُ ... لكني

٣- احسُّ الغل في أذني

٤- يولولُ هازئًا

٥- مني

٦- ويصرخُ ضاحكًا : .... عبدُ

٧- عبدٌ

٨- أنا الخالقُ إنساني

٩- أنا الهادمُ

١٠- والباني

.....

.....

١٤- عبدٌ

١٥- أكاد أجن يا نفسي

١٦- أأنت

١٧- أأنت يا حسي

.....

.....

٢٢- عبدٌ

٢٣- أنا العائشُ في ظلي

٢٤- أنا الموتُ بلا شكلِ

٢٥- لُرى من أنتَ يا غلي

٢٦- فعادَ الصوتُ يشتدُّ

٢٧- كأنّ عواصفًا تعدو

٢٨- بأُذني

٢٩- وتربدُّ

٣٠- أنا

٣١- أنت

٣٢- أنا العبدُ

فالقصيدة من وزن مجزوء الوافر، ويبدأ التقطيع العروضيّ في انتظامه [مفاعلتن مفاعلتن] بعد إخراج كلمة " عبدٌ " التي تساوي في التقطيع " /٥/٥" وبعدها يستقيم وزن مجزوء الوافر :

أكادُ أئو رلاكتي

أحـــسـل غل ل في أذني

إذن تفعيلة كلمة " عبدٌ " = " /٥/٥ " تستقلُّ صوتيًا عن البناء الصوتي للقصيدة لكنها لا تنفصل عن البناء الدلاليّ من الناحيتين :

الأولى: أنها تقدّمُ تركيبًا اسميًّا محذوف المبتدإ، زيادةً في التأكيد على دلالتي الثبوت والاستقرار.

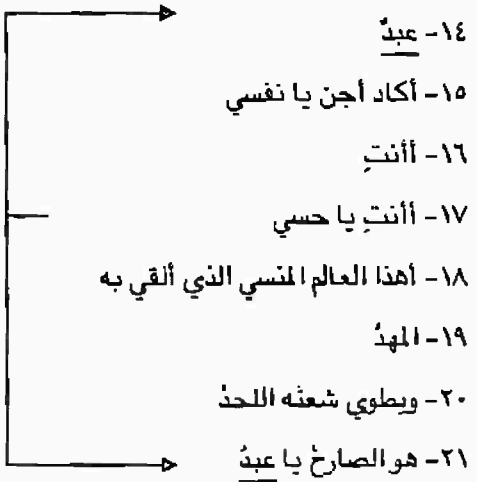
الثانيـــة : أنها تعكس فوران العقل، ورغبة الإنسان في الانعتاق من عذابات واقعه ذاك الذي يبطش بآلامه وأحلامه وعواطفه المتأججة.

لقد حاول الشاعر أن يخرج من تحت وطأة هذا الواقع الكئيب الذي يشعر فيه بالمهانة والإهانة واستلاب الحرية، بيد أنه عبثًا يحاول، إذ يصرخ به الغل (القيد) مردّدًا "عبد"، أي أنت عبدٌ، وستظلُّ عبدًا هكذا، كذا يصرح به اللحدُ والعواصف وغيرها من المفردات التي تحمل دلالة السلب، فيصل إلى الحقيقة القارّة في ذاته " أنا العبد".

ولعل قيمة موسيقية أخرى تسهم في إنتاج الدلالة المعنوية مع الناحيتين السابقتين، وهي

أن تفعيلة " عبدٌ " = (/٥/٥) غير المحسوبة في التقطيع العروضيّ تعمل على إحداث نوع من أنواع التوازي الصوتي، وهو التوازي الصوتي القريب .

وسوف نتوقف عنده فيما بعد – وذلك حين يبدأ المقطع بكلمة " عبد " موضع الخزم وينتهي بهذه الكلمة ، ولكنها في هذه المرة [المرة الثانية] محسوبة في التقطيع العروضي



فهذا التوازي الصوتي القريب يساعد على إنتاج الدلالة بصورة مركزة مصفاةٍ من الشوائب إذ يبتدئ المقطع وينتهي بكلمة واحدة .

كل هذه الظواهر تحدثها تلك التفعيلة الزائدة في التقطيع العروضيّ ، ومن ثم يصعب حذفها أو إسقاطها من بنية النص ، وإن اختلفت موسيقيًّا عن إيقاع الصوت في القصيدة .

(٣/٣/٢) يُعَدُّ " الإضمار" أحد أخطر الزحافات أو التشكيلات الصوتية في التفعيلة وذلك لأنه يستطيعُ أن يغير الحكم على القصيدة من وزن " الكامل " إلى وزن " الرجز " ، أي بزحافٍ تنتقل القصيدة من وزن إلى وزنٍ آخرَ ، بل من دائرة " المؤتلف " حيث الكامل ، إلى دائرة

" المجتلب " حيث الرجز ، ومن ثم نتساءلَ د. أحمد عبد الدايم " ألا يمكن أن يكون الرجز صورًا من ضروب الكامل؟ "[1].

---

(١) د. أحمد عبد الدايم . في العروض ، ص ١١٩

وعلّنا وصفنا الإضمار بكلمة " أخطر" لما لمسناه في شعر بلند ، فمعلوم أن الإضمار – وهو تسكين الثاني المتحرّك – لا يدخل إلا تفعيلة واحدة وهي تفعيلة الكامل ، وهو ثاني أكثر الأوزان استخدامًا بتكراره (٣٩) مرة ، بنسبة ٢٠.٩٪، ومعنى ذلك أن للإضمار حضورًا مستمرًّا في جميع هذه القصائد ، إذ إنه يجوز في سائر أجزائه فمطلع قصيدة " قيثارة الألم " [ص: ٤٥] يوحي بأنها من الرجز، يقول :

كللن له قيثارتي إلا أنا

وبعده يدخل الإضمار ثماني مرّات ، بينما تدخل القصيدة سليمة مرّتين وفي نهاية قصيدة " يهودا " [ص: ٣٤١] تأتي جميع التفعيلات مضمرة ، يقول :

" لتهدّني
درّيًا
وإنائا
وبينا
لكنني وافرحتاه
ما كنت أنت "

لتهددني دربن وإيـ مالن ويـ تن
لاكنني وافرحتا ما كنت أنت

وفي حين تتساوى نسبة تكرار التفعيلة سليمة ومضمرة في قصيدة " شكاية مهمل " [ص: ٩٧] حيث جاءت مضمرة (٣٦) مرة وسليمة (٣٧) مرة ، تجيء قصيدة " الباب المهجور " [ص: ١٥٥] حاملة في طياتها تفعيلة " متفاعلن " مضمرة (٣٣) مرة في حين جاءت سليمة (١٥) مرة فقط ، كذا الأمر في قصيدة " في الأربعين " [ص: ٣٦١] إذ تجيء النسبة (٣١) مرة مضمرة ، و (١٢) مرة سليمة ، ومن هذه النسبة قد يغلب على القصيدة صبغة الرجزية، لكنّا حكمنا على القصيدة بأنها من الكامل لظهور "متفاعلن " بها (١٢) مرة ، أي إن الكامل هو الأصل ، والرجز فرع

منه ، وإلا كنا حكمنا عليها بأنها من الرجز. ومن هنا نتساءل مع د. عبدالدايم. ألا يكون الرجز ضربًا من الكامل؟

(٤/٣/٢) يدخل" العلّيّ " تفعيلتين فقط هما " مستفعلن " و" مفعولات " والتفعيلة الأولى هي الأكثر استخدامًا في شعر بلند . حيث تدخل الرجز والسريع وجزءًا من الخفيف ، وجزءًا من البسيط . لكن أكثرها ظهورًا في شعره ما جاء في وزن السريع وذلك لتفوقه على الرجز ، وعلى الخفيف وعلى البسيط ظهورًا . ولعلّ أبرز صوره ما جاء في قصيدة " نشيج " [ص: ٣٥] حيث جاء(٥) مرات في السطور ١٧، ١٨، ١٩، ٢٢، ٣١ ، وهي السطور التي نوردها فيما يلي :

١٧- فشمعي شاعرة طالما

١٨- غنت لي النور بأجوائيه

١٩- تشكو لي النارّ

٢٠- وأشكو لها

٢١- نارًا

٢٢- من الحب بخفّاقيّة

.....

٣١- سرت بأحشائك أدوائيه

٣٢- أم هذه صفرة

٣٣- من وجهها

التحليل العروضي :

١٧- فشمعتي	شاعرة	طالما
١٨- غنت لنـ	نور باجنـ	وانيه
١٩- تشكو لنـ	نار واشـ	كولما
٢١-٢٢ نارن منل	حبيخفـ	فاقيه
٣١- سرت باحـ	شائك أد	وانيا

وليس وجود " الطي " – حذف الرابع الساكن في مستفعلن خصيصة أسلوبية عند بلند ، بل إنَّ ذلك شيءٌ يكاد يتواجد عند جميع الشعراء ، لكن السمة المميزة لهذا النموذج أن التفعيلة المطوية تأتي على امتداد خمسة أسطر في مكانٍ واحد ، مما يكشف عن تناسق صوتي متميز يسهم في إحداث إيقاع معنوي رتيب يتناسب مع الإيقاع النفسي في طيّات الشاعر . يأتي هذا التناسق بصورة شبه متعمدة ، وعلى الناقد أن يظهره ، ويظهر مدى استفادة الشاعر منه ، ويظهر آلية توزيعه في السطور ، فيبدو وكأنه بصورة متعمدة من الشاعر.

(٥/٣/٢) ويأتي " العصب " – تسكين الخامس المتحرّك – ليحدد ماهية قصيدة واحدة ، ولكن على الرغم من قلة تواجده لدخوله تفعيلة وزن الوافر " مفاعلتن " إلا أن أهميته لا تقل عن أهمية " الإضمار " في وزن الكامل ، إذ إن وجود " العصب " يحدد انتماء قصيدة لدائرة من الدوائر ، حيث إن مجزوء الوافر من دائرة " المؤتلف " والهزج من دائرة " المجتلب " ، والفارق العلمي بينهما في وجود التفعيلة المعصوبة.

حدث ذلك في قصيدة " الكوخ الوردي " [ص: ١٦١] ، وهي من مجزوء الوافر وذلك في (٦) مرات ، ولذا حكمنا على القصيدة أنها من مجزوء الوافر ، وليست من الهزج ، فقد جاءت التفعيلة معصوبة (٣٥) مرة في حين جاءت غير معصوبة (٦) مرات كما أشرنا .

١- في السطر الثالث	مرّة	١
٢- في السطر الخامس	مرتين	٢

٣- في السطر الثامن عشر مرة ١

٤- في السطر الرابع والثلاثين مرة ١

٥- في السطر التاسع والأربعين مرة ١

فالقصيدة تحمل صفة الهزجية لولا وجود هذه التفعيلات الستّ . يقول :

١- غدًا إذ نخـ فق الإعصار

٢- حتى بالرّ رؤل خضرا

٣،٤- وينعبُ كو خل وردي ي من أحلا منـــكرى

(٦/٢/٢) في مرتبة أقل ورودًا - في شعر بلند - يأتي " الوقصُ " في تفعيلة وزن الكامل "متفاعلن" . والوقص هو حذف التاء من " متفاعلن " فينتقل إلى " مفاعلن " [١] وبتعريفٍ أحدثّ هو " نوع من الزحاف المفرد يتمثل في حذف الحرف الثاني المتحرك ونجده في بحر الكامل . وبه تصحُ " متفاعلن " " مفاعلن" [٢] .

ولا أدري لماذا تكلف د. السمان وعدّ هذه الظاهرة خرمًا - بالراء غير المعجمة - وذلك بحذف أول حرفٍ من التفعيلة على حدّ زعمه ، بل إنه ذهب إلى تسميتها بالخشم[٣]

ولعلّ ما ذهب إليه المبحث من أن هذا الصنيع تكلفٌ لا طائل منه هو أن " الخرم " علة تتمثل في إسقاط الحرف الأول من الوتد المجموع في أول الجزء من أول البيت. ويدخل : (١) فعولن " //٥/٥ " ، (٢) مفاعلتن " //٥///٥ " ، (٣) مفاعيلن " //٥/٥/٥ " ولا يدخل إلا هذه التفعيلات السابقة لأنها دون غيرها مبدوءة بوتد مجموع . " ولذلك خُطِّئَ ابن دُريد حين مثل للخرم بقول عنترة

لقـــد نزلـــت فـــلا تظـــني غـــيره مـــني بمنزلـــة المحـــبّ المكـــرم

لأن البيت من الكامل، وهي مبدوءة بسبب ثقيل، وإنما دخلها الوقص فأصبحت

---

(١) الجرجاني (علي بن محمد السيد الشريف) معجم التعريفات ، تحقيق ودراسة محمد صديق المنشاوي ، ط دار الفضيلة ، القاهرة ، ص ٢١٢

(٢) - اميل يعقوب المعجم المفصل ... ، ص ٤٦١

(٣) طالع عروض الشعر الحر وقوانينه ، ص ٨٣، ٨٤

"مفاعلن" [1]. وعلى أية حال، فقد استخدم بلند "الوقص" مرّاتٍ قلائلَ في حشو الكامل ففي قصيدة "الصمت الحالم" [ص: ٣٩] يقول:

"كفى التألم

واهجعي

تعب الزمان فلن يعي

عبثا ترومين الصباح وصبح سعدك

قد نعي"

التحليل العروضي:

كفتال	لم وَهْجعي،	تعب ززما ن فلن يعي	
//٥//	///٥//	///٥//	///٥//
عبثن ترو	مين صصبا	ح وصبح سعد	دك قد نعي
///٥//	/٥/٥//	///٥//	///٥ //٥

ولعل قراءةً أخرى للسطر الأول تنفي هذه الظاهرة من أصلها، وذلك بقراءة الكاف مضمومة مع تشديد الفاء ونصب "التألم":

كُفّي التألمَ واهجعي

لكننا حين نفعل ذلك نهرب من الوقص لنجد الإضمار، ولكن التعبير باسم الفعل الأمري "كَفَى" يخفف نوعًا ما من حدّة الخطابية المفرطة في مطلع القصيدة.

* وفي قصيدة "يهودا" [ص: ٢٤١] يدخل الوقص في حشو السطر (٤٩)، (٥٠) يقول بلند:

"وقد وقفتِ مع العيون القاتمات

مع الأيادي الآثمات"

---

(١) د. اميل يعقوب: نفس المرجع، ص ٢٢٤

التحليل العروضي :

وقد وقف ـ	تِ مع ل عيـ	نل قاتلات
//٥// ٥	///٥// ٥	/٥/٥// ٥٥
مع ل أيا	دل آثـمات	
//٥// ٥	/٥/٥// ٥٥	

(٤/٢) لكنّ نصيب الشاعر الحديث لم يتوقف عند ميراث العروضيين ، ولكنه يسعى دؤوبًا كي ينفرد صوته عن صوت الأقدمين ، وإن بدأ بهم ، فهم الأصل ، وإن لم يتشبث بأصله تلاعبت به الريح وربما تهوي به إلى مكان سحيق .

وقد تأكد بالإحصاء ما يظهر كيف تعامل الشاعر مع موروثه العروضيّ وطوّره كي يصبح مستوعبًا لتجربته الشعرية .

(٤/٢/١) يحتل وزن المتدارك المرتبة الأولى في أوزان بلند ، وقد جاءت تفاعيل هذا الوزن على ما أقره العروضيون " فاعلن " = (/٥//٥) ، و " فعلن " = (///٥) ، و " فعْلن " (/٥/٥) ولكنّ الذي استحدثه الشاعر هو وجود " فعولن " (//٥/٥) في حشو المتدارك وقد جذبت هذه الظاهرة انتباه العروضيين والشعراء ، وحاولوا تأويلها .

يرى د. السمان أن ما سهل تبادل " فعولن " مع " فاعلن " هو ما ذكره عن سهولة تبادل " فاعل " مع " فَعِلن " ، وهو تساوي كل من التفعيلتين ، وهو هنا اشتمال كل من التفعيلتين على سبب خفيف ووتد مجموع، فهما متحدتان في عدد الحركات والسكنات وإن اختلفا في ترتيبها[1].

ويتناول د. كمال أبوديب مسألة تداخل " فعولن " مع " فاعلن "، وأطلق عليها ظاهرة الإبدال وهو يعدها ظاهرة طبيعية وصحية نتيجة اعتماد الشعر الحر على البحور الصافية وحيدة الصورة ومن هنا يسهل الانتقال من " فاعلن " إلى " فعولن " أي دخول وحدة تبدأ بـ " //٥ " في سياق وحدة تنتهي بها دون أن يحدث العكس . ويصرّح أبوديب بهذا في قوله " . بينما أصبحت

(١) د. محمود علي السمان ، عروض الشعر الحر وقوانينه ، ص ٦٩

فعولن جزءًا من بنية المتدارك ولم تصبح " فاعلن " جزءًا من بنية المتقارب " [1].

فالسمان يذهب إلى التساوي الصوتي الحاصل بين التفعيلتين ، بينما يذهب أبوديب إلى الإبدال بين الوتد المجموع والسبب الخفيف في التفعيلتين ، لكنّ الأمر الذي يختلف فيه المبحث مع أبي ديب هو أن التبادل حاصل في الوزنين معًا، وليس مقصورًا على وزن دون آخر، وذلك لانتمائهما لدائرة عروضية واحدة هي دائرة المتفق، ومن ثم نتساءلُ : لماذا رفض أبو ديب أن تصبح " فاعلن " جزءًا من المتقارب؟ الذي يذهب إليه المبحث أن سهولة الانتقال من " فاعلن" إلى " فعولن " هي نفسها سهولة الانتقال الثانية إلى الأولى ، وأن أبا ديب يذهب إلى تقعيد قاعدة عامة من غير استقصاء لعدة نماذجَ ، والمثير للدهشة أن " فاعلن " تظهر في حشو " المتقارب "عند بلند ، ومن ثم يصبح التبادل قائمًا بين البحرين ولا يمكن قصره على وزن دون الآخر .

وقد أعدت الدراسة إحصاءً يبيّن مرّات وجود " فعولن " وأماكن تواجدها في حشو قصائد المتدارك في شعر بلند " ما عدا الديوان الخامس " وبعد استقراء هذا الإحصاء نستطيع أن نخرج بالنتائج التالية :

١- بدأ تنامي استخدام " فعولن " في حشو المتدارك بشكل منتظم منذ الديوان الثاني والثالث ، وذلك عبر (٥) قصائد فقط .

٢- تأتي دواوين الشاعر التالية حاملةً تكرار التفعيلة في حشو المتدارك بتزايد مستمرٍ فتتكرر (٢٦) مرة في قصيدة " وحشة "[ص: ٣٩٣] ، و(٢٢) مرة في قصيدة " اعترافات... " [ص: ٥٨٣]، ونفس التكرار في قصيدة " ثم رحل عنّا "[ص: ٦٤٧] ونفس النسبة أيضًا في قصيدة" النافذة العمياء" [ص: ٦٨٥]، و(٢٣) مرة في قصيدة " حوار... " [ص: ٧٠٥] و (٢٨) مرة في قصيدة" الموت... " [ص: ٨١٩].

٣- تعد قصيدتا " المدينة التي أهلكها الصمت " [ص ٧٢٣] و" مدنية في الذال " [ص: ٧٤٧] من أكثر القصائد التي ظهرت فيها تفعيلة " فعولن " ، إذ ظهرت في الأولى (٣٠) مرّة، وفي

(١) د كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، ط دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٣، ١٩٨٤، ص ٩٥، ٩٩ .

الثانية (٥٤) مرة. بل إن ثمة سطورًا من هاتين القصيدتين تأتي متفعيلة " فعولن " ، ففي قصيدة " المدينة التي أهلكها الصمت " [ص: ٧٢٣]

نماذجُ متعددة نذكرها برقمها مع تقطيعها :

٣٩- وأوشك أن أتلمس في عتمة عينيه أجل [ص: ٧٢٦].

وأوشـ	ك أن أ	تلمسـ	س في عتـ	متعيـ	نيـه أ	جل
//٥/	/٥//	/٥//	//٥/٥	///٥	/٥//٥	/٥

٥٢- وكان هناك كتاب مفتوح [ص: ٧٢٧].

وكان	هناك	كتاب	مفتو	حن
//٥/٥	//٥/٥	//٥/٥	/٥/٥	/٥

٧٠- بغدادُ أهلكها الصمتُ [ص: ٧٢٨]

بغدا	دُ أهلـ	كهصمـ	متو
/٥/٥	/٥//	//٥/٥	/٥

٧١- فليس لنا فيها ... وليس لها فينا .. إلا الموتُ

فالسطر (٣٩) يتكوّن من ستّ تفعيلاتٍ ونصف ، جاءت " فعولن " أربع مرّات ومرتين ونصف مرّة لتفعيلة وزن المتدارك ، مع ملاحظة أن " فعولن " جاءت " فعولُ " ثلاث مرّات ، في حين جاء السطر (٥٢) مكونًا من أربع تفعيلات جاء ثلاثٌ منها " فعولن " مع ملاحظة وجود (٢) فعولْ.

أما قصيدة " مدينة في الشمال " [ص: ٧٤٧] فتأتي بها سطور بأكملها " فعولن " في حشو المتدارك نذكر منها نماذج :

٢٠- هي المدنُ التي سئمنا شوارعها المغسولة بزيف التجار [ص: ٧٤٨]

هيل	مدنل	لتي مـ	نمنا	شوار	عهل	مغـ	سولة	بزيفت	تجار
/٥/٥	///٥	//٥/٥	/٥/٥	/٥//	//٥	/٥	//٥/	//٥/٥	/٥/٥٥

٢٥- أنتِ التي لا تعرفين أن تنفسي بغير حبّك

أنتـــل	تي لا	تعرفي	ن أن تـــ	تنفـــ	سي بغيـــ	رحبك
/٥/٥	//٥/٥	/٥//٥	//٥ /	/٥/٥	/٥ //٥	//٥/٥

٣٤- وما أكبر المعارك التي دارت عند أسوارك [ص: ٧٤٩].

وما أك	بر ل م	عار كل	تي دا	رت عنـــ	د أسوا	رك
//٥ /٥	//٥/٥	/٥//٥	//٥/٥	/٥/٥	//٥/٥	/٥

ولعلّ لهذه التفعيلات الصوتية أثرًا واضحةً في حركة الإيقاع المعنوي. ذلك الذي سنفرد له مبحثًا ثالثًا في هذا الفصل.

كشف الإحصاء الخاص بالتفعيلات المستحدثة وجود تفعيلة " فَعَلَتِنْ " في حشو المتدارك، وهي عبارة عن أربع حركات فساكن " ////٥ "، وقد لفت د. السـ ـ النظر إلى شبيهة هذه التفعيلة، وهي توالي أربع، وسمّاها " فعلت " ووجد أنها تجري مع تفعيلة البحر " فاعلن " ووجد أنها ليست شائعة كالتفعيلة الأولى، وهي " /٥/٥ ". ولكنها واردة كثيرًا[١].

والذي نراه أن هذه التفعيلة التي ظهرت في حشو المتدارك عند بلند " ////٥ " هي تفعيلة الرجز بعد دخول " الخبل " [٢] عليها، غير أن وجودها في حشو المتدارك يُعَدُّ من قبيل التجديد في موسيقى الخبب في الشعر المعاصر. وإن رفضها العروض القديم، أو إنها بداية لظهور تفعيلة بحر السبب الخماسية " /////٥ " كما يسميها د. أحمد مستجير في مدخله الرياضي لعروض الشعر العربي[٣].

كان لهذه التفعيلة [////٥] حضور ضئيل في شعر بلند، إذ ظهرت في مناسبتين فقط الأولى في " الاسم الضائع " سطر (٢٨)، يقول:

---

(١) د. السمان: عروض الشعر الحر، ص: ٦٩

(٢) الخبل: هو اجتماع الخبن والطيّ، أي حذف الثاني الساكن وحذف الرابع الساكن من مستفعلن، وحذف فانه يبقى ((مَفعلنْ)) فتنقل إلى ((فعَلَتِنْ)) طالع معجم التعريفات للجرجاني، ص. ٨٦

(٣) عن بحر السبب ومخترعه د. أحمد مستجير، طالع العروض التعليمي، د. عبد العزيز شرف، ط. دار الثقافة القاهرة، ٢٠٠٥، ص ٢٠٣

ما زلت .. وكما كنتُ أقلمل في رَقْمِ [ص: ٦٦٣].

" ما زلْ تُ وكما كنتُ أقلـ مَلُ في رَقْـمِ

/٥/٥ ////٥ /٥/٥ ///٥ ///٥ /٥/٥

والثانية في قصيدة " وأصيلة إذ تحيا ... نحيا " سحر (٢٥) ، يقول :

لكنْ ن تشكا يالو وح لي بيدي هـ ومضى

/٥/٥ ////٥ /٥/٥ ///٥ ///٥ ////٥

فهذه هي المرّات التي ظهرت فيها هذه التفعيلة في حشو المتدارك في شعر " بلند " وهي قليلة الورود وإن احتمل تواجدها .

(٢/٤/٢) كشف التتبع الإحصائي عن وجود أربع تشكيلات وزينة جديدة في حشو الكامل عند بلند الحيدريّ ، وهي :

(أ) فاعلاتن (/٥//٥/٥). (ب) فعلاتن (///٥/٥).

(حـ) مفاعلتن (//٥///٥) (د) مفاعيلن (//٥/٥/٥).

ولعلّه من المفيد أن نذكر هنا تلك الملاحظة التي توقف عندها البحث فيما سبق وهي أن ثمة قصائد من بحر الكامل تأتي كلها مضمرة إلا اليسير منها [1]، وهناك طرحنا سؤالاً هامًّا ، وهو لماذا لا يكون الرجز ضربًا من الكامل؟

والحق أن قصائد الكامل عند بلند تأتي حاملة " فيروس" الرجز في كثير منها ، ومن ثم أدخل الشاعر – دون أن يشعر – تغييراتٍ صوتيّة في حشو الكامل هي في الأصل تغييرات تدخل الرجز كما يعدها النقاد ، فـ " مستفعلن " تكاد تكون الأصل في كثير من قصائد الكامل عند بلند ، ومن ثم قد تتبادل مع " مفاعيلن "

/٥//٥/٥ ← بالتبادل ← /٥/٥//٥

(١) ارجع إلى الفقرة (٣/٣/٢) من هذا المؤلف

* وقد تصير " مستفعلن " " فاعلاتن " لأنها تتساوى معها في المقاطع مع اختلاف الترتيب(١):

بالتساوي في المقاطع

مع اختلاف الترتيب

٥//٥/٥/ ⟵ ٥/٥//٥/

والخبن يدخل " فاعلاتن " ، فتصير " فعلاتن "

٥/٥//٥/ ⟵ بالخبن ٥/٥///

و" فعلاتن " تتساوى " مُتَفاعل " التي في تفعيلة الكامل

٥/٥/// = ٥/٥///

فعلاتن متفاعِلْ

وعلى هذا نستطيع أن نفسرّ تبادل " متفاعلن " مع " مفاعلتن " حيث إنهما ينتقلان من بعضهما إلى بعض بالتبادل

٥//٥/// ⟵ بالتبادل ٥///٥//

في ضوء هذه العلاقات التبادلية بين التفعيلات نستطيع أن نفسر وجود هذه التشكيلات في حشو الكامل عند بلند بعد أن تناولها شعراء وعرضيون كثير(٢).

من أكثر هذه الصور استخدامًا في حشو الكامل دخول " فاعلاتن " (/٥//٥/٥) ، ومخبونها " فعلاتن " (/٥/٥///) ، وذلك في ثلاث مناسبات :

الأولى : في قصيدة " الطبيعة الغاضبة " سطر(٤١)، يقول :

إنني شاعرٌ عمري أعاصيرٌ غريبه [ص: ٨٦]

---

(١) نفى شكري الطوانسي دخول ((فاعلاتن)) في حشو الرجز، والذي نراه – عمليا - دخولها في الرجز لما وقعنا عليه من نماذج.

(٢) طالع: د علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل والموسيقى في الشعر الجديد ، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١٣٢ وما بعدها

إني شا عرْن عمري أعاصيرن غريه

الثانية: في قصيدة " صدى عذاب " سطر (١٠) ، يقول :

في ضمير الكون ظلّ أسرارًا عجاب

في ضمير ل كون ظلل أسرارن عجاب

الثالثة: في قصيدة " صورة قديمة " في السطرين ٣، ١٤ .

"كأس

واغيةٌ

وامرأة مريبة

كاس واغـــ نيتن ومـــ رأتن مريبه

/ه/ه // ه /// ه/ ه ///ه//ه/

"احرقت أمسي كله "

احرقت أمـــ سي كله

/ه//ه / ه /ه/ه//ه

ففي المرة الأولى تظهر " فاعلاتن " مع وجود " مفاعيلن " مرتين ، وفي الثانية تظهر مرتين في سطر واحد ، وفي الثالثة تظهر بصورتها المخبونة والصحيحة .

ولعلّ ظهور " مفاعيلن " يتساوى مع ظهور " فاعلاتن " ، وذلك في ظهر السطر(٤١) في النموذج السابق ، كذا ظهرت في قصيدة " كفن من دفان " سطر (٨) بصورة " مفاعيلُ "

وبكى سنيّ للناس رفّافًا فما [ص: ٩٥]

وبكى سني يللنـــاس رفافن فما

///ه//ه //ه/ه/ /ه/ه/ه //ه

وجاءت في نموذج واحد فقط " مفاعلتن " ، وهي من وزن الوافر ونجدها في حشو الكامل

وذلك في نفس القصيدة " كفن من دفان " [ص: ٩٥] السطر (٢) ، يقول :

عَصَرْتُهما من خافقي أشجاني

عصرتهما من خافقي أشجاني

ولم يظهر مثل هذا الاستحداث نماذج أخرى في شعر بلند ، ولكنه يظل قائمًا في جدول التفعيلات المستحدثة.

(٢/٤/٣) كشف التتبع الإحصائي عن وجود تفعيلاتٍ مستحدثة في حشو وزن السريع، وهي :

(أ) متفاعلن (///٥//٥) (ب) فاعلاتن (/٥//٥/٥) (جـ) مفاعيلن (//٥/٥/٥) (د) فعولن (//٥/٥) .

والقول في التفعيلات الثلاثة الأولى قد سبق في الفقرة السابقة، وذلك حين اعتمدنا الرأي القائل بأن (///٥//٥) و (/٥/٥//٥) في حشو الكامل سواء ، فطبيعيٌّ أن يكونَ القولُ عن (/٥/٥//٥) في بحر السريع .

والقول عن وزن السريع يتوازى مع القول عن وزن الرجز الذي تدخله تفعيلة واحدة مستحدثة ، وهي " فعولن" ، ولكن يَحْسُنُ تفسير هذه الظاهرة بداية قبل إيراد نماذج التفعيلات المستحدثة في الوزنين (السريع والرجز) .

يقرر د. كمال أبو ديب أن دخول " مفاعيلن " في سياق " مستفعلن " ظاهرة إيقاعية طبيعية بل صحية ، وذلك نتيجة الاعتماد على البحور وحيدة الصورة ، ومن هنا يسهلُ الانتقال من " مستفعلن" إلى " مفاعيلن " ، أي دخول وحدة صوتية تبدأ بـ (//٥) في سياق أخرى تنتهي بها وقد اعتبر ذلك إحدى إمكانات النموذج الرياضيّ ، كذا تكّهن بإمكانية دخول " فعولن " في سياق "مستفعلن" [1]، ولكنّ الذي تكهن به أبوديب يُعَدُّ صورةً كائنة في حشو السريع والرجز عند بلند وذلك لأن " فعولن" تساوي آخر " مستفعلن " = (//٥) + أول " مستفعلن " أخرى (/٥) ، وهذا ما

(١) د. كمال ابي ديب - في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ط دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١، ١٩٧٤، ص ١٦٤

قد تحقق في شعر " بلند " من خلال النماذج التالية ، ففي قصيدة " حجيم " [ص: ١١٥] من السريع ، يستخدم " بلند " " فعولن " في السطر (٣٢) ، يقول :

فلا طلّق العمرَ بدنيا اللّظى [ص: ١١٧]

" فلا طل لقل عم ر بد يل لظى

//٥/٥ //٥/٥ ///٥/٥ /٥//

* وفي قصيدة " بين ضفتين " [ص: ٥٧٩]، من الرجز، يستخدم " فعولن " في السطر (٦) يقول:

ما دامَ لي عبر دروب أمسي المبعثره

ما دام لي عبر درو ب أمسِ مبعثره

/٥/٥//٥ /٥///٥ /٥/٥ //٥//٥

ففي النموذج الأول تدخل " فعولن " ثلاث مرات ، مرتين كاملتين ، والثالثة مشطورة (//٥) مع ملاحظة دخول (///٥/٥) فعلاتن التي هي محذون (/٥//٥/٥) الحاضرة في حشو السريع وفي النموذج الثاني جاءت " فعولن " قبل تفعيلة الضرب ، ومن أكثر صور التشكيلات الصوتية المستحدثة في حشو السريع وجود" متفاعلن " . ولعلّ وصفنا له بكلمة " أكثر " ناتج عن كثرة استخدام الشاعر لوزن " الكامل " ، مما يسهل دخول هذه التفعيلة تلقائيًّا عند بلند .

ففي قصيدة " في المفترق " – من السريع – تدخل" متفاعلن " في سطر (٢) ، يقول :

ستمرُّ ... لن نلتقي [ص: ٤٢١]

ستمرر لن نلتقي

///٥//٥ /٥//٥

وفي قصيدة " عصر الأحتام المطاطية " – من السريع – تدخل " متفاعلن " في سطر (٢٦)، يقول.

من أرجل الجراد في صحرائنا [ص. ٤٢٦]

من أرجلل جراد في صحرائنا

/ه/ه//ه //ه//ه ///ه//ه

وفي قصيدة " الشهيد " – من السريع – تدخل " متفاعلن " حشو سطر (٣)، يقول:

ما زال صوتُ خطاه يملأ كل عرق [ص: ٦٠٥]

ما زال صو تخطاه يمـ لأ كل ل عرق

/ه/ه//ه ///ه//ه ///ه//ه

وتـأتي نمـاذج " مفـاعيلن " قليلـة في شـعر " بلنـد " ، وذلـك مثـل مـا جـاء في قصـيدة " برمثيوس "– من السريع – سطر (٥) ، يقول :

وألفاتٌ من سريّ الذي كان فكان [ص: ٢٥٣]

وألفاتُ من سري للذي كان فكان

//ه/ه//ه /ه/ه//ه /ه///ه

فالتفعيلة الأولى من السطر تأتي " مفاعيلن " بزيادة حركةٍ في آخرها " مفاعيلن " وهي أحد التنويعات من " مفاعيلن " .

وتدخل " فاعلاتن " ومخبونها حشو السريع عند بلند ، وذلك مثل ما جاء في حشو سطر(٣٢) من قصيدة " جحيم " [ص: ١١٧] كما مرّ سابقًا .

(٤/٤/٢) سبق أن وضّحنا أن " فاعلاتن " تساوي " مستفعلن " في المقاطع بعكس الترتيب على الرغم من نفي " الطوانسيّ " لها، لكنّ الذي تأكد عمليًّا هو دخولها في حشو الكامل والسريع .

كشفُ الإحصائية عن ظهور تفعيلات مستحدثة في حشو الرمل وهي :

[أ] مفاعيلن (//ه/ه/ه). [ب] مستفعلن (/ه/ه//ه)[جـ] فعولن (//ه/ه)

وقد كشف التقطيع العروضيّ لقصائد الرمل عند " بلند " عن وجود " مستفعلن " صحيحة (/ه/ه//ه) ، ومقلوبة (//ه/ه/ه) .

ففي قصيدة " لاشيء هنا " – من الرمل – تجيء "مستفعلن" في السطر(٤٠) يقول :

صُوّبتْ من كل صوبٍ أسهم

صوبتْ من كل ل صوبن أسهمن

وفي نفس القصيدة تجيء "مستفعلن" مقلوبة أي "مفاعيلن "، وذلك في سطر(٣٣) يقول:

مثلما يتلاشى النور عند الغسق

مثلما يـ تلاشنو رعندل غسق

مع ملاحظة وجود " مفاعيلن " الثانية " مفاعيلنْ " .

وفي قصيدة " أهواكِ " تأتي " مستفعلن "صحيحة ومطوية في السطر (٥) ، يقول :

– أهدت إلى العالم نجوى

أهدت إلل عالم نجوى

فقد جاءت " مستفعلن " صحيحة ، ومطوية (مستعلن) ومرفلة .

وفي قصيدة "توبة يهوذا" تدخل "مفاعيلن" (مقلوب مستفعلن)،حشو السطر(٩) يقول:

وإثمي خنجرٌ يوغِلُ في قلب صغاري [ص: ٣٠٩]

° وإثمي خنـ جرن يوغـ ل في قلبِ صغاري

كذا تدخل " فعولن " حشو الرّمل عند بلند ، والناظر إلى " فعولن " يجد أنها " مفاعيلن " بحذف السبب الخفيف الأخير أي " مفاعي " = (//٥/٥) = " فعولن " ، ومن ثَمَّ يُعَدُّ دخولها في حشو الرمل من قبيل التنويع على " مستفعلن " ،

ف " مستفعلن " ←بالقلب– مفاعيلن ←بحذف السبب الخفيف– مفاعي = فعولن

٥//٥/٥ ٥/٥/٥// ٥//٥/

ونماذج هذا الاستحداث قليلٌ في شعر " بلند " ، لكنه واردٌ ، ففي قصيدة " شفاه مطبقة تدخل " فعولن " حشو سطر (١٤) ، يقول

نفضت وحدةُ أيامي فيه بعض ذاتي

نفضت وحـــ د تأيا مي فيه بعـــ ضـــ ذاتي

والملاحظ أنها جاءت تفعيلة لضرب، ويمكن أن نقول إن سهولة الانتقال من" /٥//٥ "إلى " فعولن " هو السبب في مجيئها هنا .

(٢/٤/٥) وفي حشو الخفيف استخدم " بلند " .

[أ] مُتَفْعلاتن (//٥//٥/٥) [ب] فاعلن (/٥//٥) . [جـ] مفاعيلن (//٥/٥/٥).

والتفعيلة الأولى (متفعلاتن) هي"مستفعلن"المخبونة ، وبعد الخبن دخلها الترفيل[1]أي إنّ:

/٥/٥//٥ ←بالخبن— //٥//٥ ←بالترفيل— //٥//٥/٥

أما التفعيلة الثانية (فلعلن) (/٥//٥) ، وهي تفعيلة"مستفعلن"أدخل عليها الخبن،ثم حذف منها المتحرك الأول فصارت ((فاعلن)) أي إنّ :

/٥/٥//٥ ←بالخبن— //٥//٥ ←حذف الأول— //٥

أما "مفاعيلن"فهي مقلوب "مستفعلن" كماسبق، وقد جاءت قصيدة "سام"حاملة في طيّاتها هذه التشكيلات الوزنية الجديدة ، فجاءت "متفعلاتن" (//٥//٥/٥) في حشو سطر (١٧)، يقول :

– فأسدل الستر يا فناء ومزق

– فأسدل لست ربافناءُ ومززق

متفعلاتن متفعلن فعلاتن

وجاءت فاعلن (/٥//٥) في حشو السطر (٢٣) ، يقول :

– فوق جفني كفّها بحنان [ص:٦٢]

فوق جفني كفّها حنان

---

(١) الترفيل زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع

وجاءت مفاعيلن " //ه/ه/ه " في حشو سطر (٣٣) ، يقول :

– افسحت بين جفنيها

افسحت بيـــ ن جفنيها

كما جاءت أولى أعمال الشاعر – قصيدة " سميراميس". من الخفيف – حاملة لهذا التجديد في "مستفعلن"، فقد جاءت في السطرين ١٥٧، ١٥٨ ، فجاءت تفعيلة فاعلن يقول :

" دَنَس الماضي المسيءَ

وحطّمْ " [ص: ٢٥]

د نس ما ضي ل مسي ء و حططم

(٢/٤/٦) بقي أن نشير إلى أنه كما جاءت "فعولن" في حشو المتدارك فقد جاءت "فاعلن" في حشو المتقارب ، على نحو ما ذكرنا في الفقرة(٢/٤/١)، وقد جاءت قصيدة " السبي" حاملة لمثل هذا التجديد في غير موضعٍ ، فجاءت فعلن (/ه/ه) في حشو سطر[٢] وجاءت فاعلن(/ه//ه). وفعِلن(///ه)في حشو سطر(١٨)، يقول :

– شُقّي رداكِ [ص: ٦١٥]

شققي رداكِ

– استبا ح حماي [ص: ٦١٦]

استبا ح حماي

إلا إنها ظاهرة لم تنتشر في المتقارب انتشار"فعولن"في المتدارك .

(٢/ه) قد يكون البحر في الشعر العمودي ذا صورة واحدة . نتيجة لتعدد أعاريضه وأضربه فوزن الكامل – مثلاً – دو ثلاث أعاريض وتسعة أضرب . ولذلك يصبحُ الشاعر إذا أتى مطلع قصيدته بإحدى هذه الصور أن يأتي ببقية القصيدة على هذه الصورة ومن ثمَّ تجيءُ قصائد الشعر العمودي من وزن الكامل على تسع صورٍ . كلُّ صورةٍ منها في هذه القصائد تجيءُ مستقلةً عن غيرها من سائر الصور

بيد أن الأمر يختلف في الشعر الحر ، إذ يجيءُ الوزن فيه بصورة واحدة ، إذ تجتمع الأعاريض والأضرب كلها أو بعضها في قصيدته ، بل " لقد أضاف شعراء الحر إلى بعض البحور أضربًا جديدة تجيءُ في شعرهم مضافة إلى أضرب البحر المألوفة المعروفة في الشعر العربيّ.....، ولذلك فإن كل قصائد الشعر الحر في أي بحرٍ تجيءُ على صورة واحدة أي تجيء مشتملة على ضروب البحر كلها أو بعضها في القصيدة الواحدة ، فكأن هذا الشعر ذو صورة واحدة في كل بحر[1]، فالكامل الذي يجيء منه في الشعر العمودي تسع قصائد ، كل قصيدة منه بصورة خاصة لا يمكن أن تجتمع معها صورة أخرى من الصور الثمانية الأخرى تجيء في الشعر الحر بصورةٍ واحدةٍ فقط، وتشتمل على جميع الأضرب.

يتوقف المبحث هنا أمام تفعيلة الضرب في السطر الشعريّ ، وبيان مدى إسهام الشاعر في إحداث تشكيلات صوتية جديدة في هذه التفعيلة (تفعيلة الضرب) ، إذ إنها تحدثُ تغييرات جوهرية في إيقاع النهاية ، وتحقق له – أي للسطر – بفضل صورها المتنوعة داخل القصيدة تلوينًا وتنويعًا ، الأمر الذي يجعل من هذه التفعيلة نظامًا إشاريًّا خاصًّا يقوم كأحد دوالّ النص التي تعمل على بنائه وتشكيله[2]، ومن ثمَّ تعد هذه التشكيلات التي يدخلها الشاعر على الضرب نهايات خاصة ومتميّزة عن الإيقاع العام (إيقاع حشو السطر) ، مما يجعلها عاملاً أصيلاً في إنتاج الدلالة الشعرية .

(٢/٥/١) طوّر"بلند"في تفعيلة ضرب وزن الكامل ، وزاد على أضربه المستخدمة أضربًا أخرى، ولكنّ هذه المستحدثات قليلة ، إذ إنه استحدث شكلين[3]:

[أ] فاعلاتن (/٥//٥/٥) [ب] مفاعلن (//٥//٥)

وهذه القلة ترجع إلى سببين – في نظر المبحث – هما :

---

(١) د محمود علي السمان : عروض الشعر الحر وقوافيه ، ص ٣٧

(٢) شكري الطوانسي - مستويات البناء الشعري ، ص ٣١ بتصرف يسير

(٣) صور الأضرب في الكامل ، والمستخدمة في شعره ، والمجازة عروضيًا هي : متفاعلن ، متفاعلن، ومتفاعلان، ومتفاعلان، ومتفاعلاتن ، متفاعل ، ومتفاعل ، متفا ، ومتفا ، وفعلان ، وفعْلان

الأول . قرب الشاعر من حركة التنظير للشعر الحر في العراق .

الثاني : سكونه إلى التفعيلة ذات الحركات الثلاثة المتتابعة .

لكن ثمة ملاحظة نود أن نشير إليها ، وهي أنه استخدم ضربًا عدّه منظرو العروض قليلاً في الاستخدام، وهو "متفاعل" الصحيح والمضمر[1]، وقد استخدمه بلند الحيدري غير مرّة في أعماله نذكر منها :

ما جاء في قصيدة "ربيع شقيّة" [ص: ٧٩] ، حيث جاء بـ "متفاعل" في السطر(٢٠) يقول:

تُبْلي الوِسادَ بلثمها تجريحا	صورة الضرب
تبلوسا د بلثمها تجريحا	متفاعل

وجاء الضرب على "فاعلاتن" في قصيدة "شتاء محموم" [ص: ١٤٩] سطر(١٩) يقول:

– واريت دنياها

وعفّت سدومي

° واريت دنـ ياها وعفـ فت سدومي	صورة الضرب
فاعلاتن	

وجاء الضرب على "مفاعلن" في قصيدة "قيثارة الألم" [ص: ٤٣] ، سطر (٢٠)، يقول:

يا لحنةَ الذكرى فديتُكِ ارجعي

يالحنتذ ذكرى فديـ تُكِ رجعي	صورة الضرب
مفاعلن	

وقد التزم الشاعر في قصائده من هذا الوزن – الكامل – بالتشكيلات المجازة عروضيًّا .

(٢/٥/٢) استحدث "بلند" أشكالاً جديدة لضرب وزن الرّمل. وهي أشكالٌ غير المجازة عروضيًّا[2]. وهي [أ] " مستفعلن " (/٥/٥//٥) [ب] "مستفعلان" " /٥/٥//٥٥ "

---

(١) د السمان مرجع سابق ، ص ٨٣

(٢) الأضرب المجازة عروضيًا للضرب في وزن ((الرمل)) هي: ((فاعلاتن)) ، و ((فعلاتن)) ، و ((فاعلان و ((فعلان)) ، و((فاعلن)) ، و ((فاعل)) ، و ((فاعلاتان))

[حـ] " مستعلاتن " (/٥/٥///٥) [د] " فعل " " //٥ ".

وهي أضربٌ متقاربة في الشكل، إذ إنَّ الناظر إليها يجد أنها تنويعات على "مستفعلن" فقد جاءت سليمة ، ومرفلة، ومطوية ، كذا يلاحظ وجود فعل (//٥) محزوء " فعولن" التي تدخل بالتبادل مع " فاعلن ".

ففي قصيدة " لا شيء هنا " [ص: ٤٩] تأتي " مستفعلن " ، سطر(١٦)، يقولُ :

– اتكأ الماضي على أحلامه	صورة الضرب
اتكأل ماضي على أحلامه	مستفعلن

وتجيء"مستفعلاتن" مرّفلة، في قوله في قصيدة "أهواك"[ص: ٢٩]، السطر(١١) يقول:

فالحبُّ عمرٌ ليس يُفني	صورة الضرب
فالحب عمـ رن ليس يفـ نى	مستفعلاتن

وفي نفس القصيدة تجيء تفعيلة الضرب"مستعلاتن"، وهي مطوية"مُستفعلن" دخلها الترفيل بعد الطيّ، أي إنّ :

مستفعلن ←بالخبن— مستعلن ←حذف الأول— مستعلاتن

جاء ذلك في السطر(٥) ، يقول :

أهدت إلى العالم نجوى	صورة الضرب
أهدت إلل عالم نجوى	مستعلاتن

وفي قصيدة"لا شيء هنا"[ص: ٥١] تدخل" فعل " السطرين(٧٢) ،(٧٧) ، يقول

٧٢– ترقصُ الظّلمة في مائه	صورة الضرب
ترقصصظلل مة في ما ئه	فعل
٧٧– تحتَ الحكمةُ في أعظمه	فعل
تحتل حكـ مة في أعـ ظمه	//٥

كان ذلك عن أهم التشكيلات الصوتية الجديدة في موسيقى الضرب ، وقد لاحظنا قلتها

عند الشاعر إذا قورنت بالتشكيلات الصوتية في الضرب . ولعلّ السببين اللذين أوردناهما يعللان هذه القلة . ولكن كان ينبغي التوقف عندها بما إنها علامات إشارية في موسيقى الشطر . وبما إننا خصصنا مبحثًا لدراسة مثل هذه التشكيلات الصوتية .

(٦/٢) في دراسة التشكيلات الصوتية للسطر الشعريّ يسعى المبحث لدراسة كافةِ التشكيلات سواءً أكانت في الحشو أم في الضرب . ويرتبط بتفعيلة الضرب ظاهرة صوتية واردة في الشعر القديم والحديث . وهي ظاهرة " التدوير " وهو – في الشعر العموديّ – " إزالة الحاجز الجزئيّ بين الشطرين في البيت . وإخراج البيت في قالبٍ واحدٍ يصلُ بين صدره وعجزه لفظٌ مشترك بينهما . فالتدويرُ يلغي الثنائية الجزئية في البيت . ويخضع البيت لوحدةٍ متماسكة الأجزاء " [١].

والتدوير في الشعر الحر عبارة عن " اتصال السطر الشعريّ بالسطر التالي له أو بمجموعة السطور التالية اتصالاً عروضيًّا دون وقفةٍ عروضيةٍ تامةٍ مع نهاية كل شطر أو بمعنىً آخرَ: تراكم وتتابع عدد كبير من التفعيلات المتواصلة دون وجود وقفة عروضية تامّة"[٢].

وللنقاد آراءٌ في مسألةِ التدوير في الشعر الحر . فنازك الملائكة تمنع دخول التدوير امتناعًا تامًّا. فلا يسوغ – في رأيها – للشاعر على الإطلاق أن يورد سطرًا مدوّرًا[٣]. وتبرر نازكُ رفضها للتدوير حيث ترى الشاعر الحر قادرًا على أن ينطلق من القيود . ومن ثمّ فإنه في غير حاجةٍ إلى التدوير. فالشعر الحر يُتيح للشاعر أن يطيل الشطر وفق حاجته . وبذلك يتخطّى السطر القديم الذي كان يُقيّد الشاعر[٤].

في حين يرى " طرّاد الكُنَيْسيّ " أن التدويرَ من خصائص القصيدة الحديثة . وأنّه ليس ثمة علاقة للتدوير الاصطلاحي في البيت الشعريّ القديم بهذا التدوير . بل إنه يذهب إلى أنّ التدويرَ الاصطلاحيّ في الشعر القديم تدويرٌ حزئيٌّ اشترك سطره في كلمة واحدة اقتضى وصلها تمام الوزن .

---

(١) د. محمد الهادي الطرابلسي . خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص: ٨٥
(٢) شكري الطوانسي . مستويات البناء الشعريّ ، ص ٦٨
(٣) نازك الملائكة . قضايا الشعر المعاصر ، ص ١١٦، ١١٩
(٤) نازك الملائكة . قضايا الشعر المعاصر ، ص ١١٦، ١١٩

وأن التدوير في القصيدة الحديثة تدوير كُلّيّ ، يشمل القصيدة كلها أو بعضها : تجربةً وأداةً تعبيرية[1].

نلمحُ من هذين الرأيين أن نازك تتناول المصطلح وترفضه في الشعر الحر من منظور الشعر العموديّ، وأن "الكبيسيّ "لا يرى بأسًا من وجود التدوير في الشعر الحر ، ولكن ليس بمصطلحه وشكله القديم ، فالتدوير القديم – على حدّ رأيه – جزئيّ . أما الجديد فهو كُلّيّ يشملُ كل القصيدة أو بعضها، ومن ثمّ طرح "محمد بنيس "مصطلحًا آخرَ بديلاً عن مصطلح التدوير- ذاك الذي يعتبر غير ملائم للشعر الحديث – وهو مصطلح "الإدماج"، وقد اتكأ " بنيس "في هذا الرأي على ابن رشيق القيروانيّ فأطلق ذلك المصطلح[2]، وهي محاولة جريئة تحاول إيجاد معادلٍ للمصطلح القديم بشكله ذي الشطرين ، ومن ثم يوافق المؤلف ما ذهب إليه طراد الكبيسيّ من أن التدوير في الشعر الحر كُلّيّ وإن ظلت محاولة " بنيس" في حاجة إلى التقريب بين الشكلين العموديّ والحرّ .

وإذ ما تركنا مشكل المصطلح والشكل ومدى ملاءمتهما للشكل الشعريّ الجديد وجدنا أنفسنا أمام سؤال منطقيّ ، وهو: لماذا يلجأ الشاعر الحديث إلى التدوير في ظلّ وجود حرية ممنوحة لعدد التفعيلات في الشطر الشعريّ؟

حاولت " نازك "الإجابة عن هذا السؤال ، وكانت إجابتها في إطار الأسلوب المدرسيّ المتمحور حول الخطأ والصواب دون النظر إلى طبيعة الأداء النفسيّ في الأسطر المدوّرة أو المدمجة" إن الشاعر المعاصر يلجأ متعمدًا إلى التدوير ، وينظر إليه كإمكانيةٍ فنيّةٍ ووسيلة تعبيرية موسيقية تسهمُ في تشكيل النص"[3].

بل إنّ الأمر يُعَدُّ أخطرَ من ذلك – في نظر الكبيسيّ – إذ يعد التدوير "محاولة إستاتيكية اقتضتها تجربة ذات طبيعة دراميّة "[4]، وهذا ما غفلت نازك عنه تمامًا فالتدوير يتعلق أكثر ما

---

(١) طراد الكبيسيّ: التدوير في القصيدة الحديثة، مجلة الأقلام العراقية، ع٥، شباط، السنة الثالثة عشرة،١٩٧٨، ص ٩.
(٢) محمد بنيس الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبداعاته ، ط دار توبقال، المغرب ، ط ١ ، ١٩٩٠، ١٣١/٣
(٣) شكري الطواسي : مستويات النداء الشعري ، ص. ٦٩ .
(٤) طراد الكبيسيّ: مرجع سابق، ص. ٩ ، ١٣ .

يتعلق بأداء المعنى النفسيّ في القصيدة ، ولا شك أن هذه الفلسفة في التدوير " تنبع من طبيعة القصيدة نفسها ، وتعكس التقنيات الحرفية التي تعلمها الشاعر في التعبير والتشكيل والتصوير والتوقيع ، ولا شك أن الشاعر الحديث تعلم من أسلافه الشعراء على مرّ العصور تقنياتٍ في الشعر عديدة ، فضلاً عن استفادته من فنون التعبير الأخرى: السينما والمسرح والفن التشكيليّ ثم إضافاته وإبداعاته هو ، كل ذلك بشكل بطلوعيةٍ وتقنية واعية ليكون تجربته أو فلسفته الجمالية الخاصة"[1]. " فليست وحدة الشطر في الشعر الحر بمانعة التدوير ، كما أن التدوير في الشعر الحر لا يتطلب بالضرورة شطر الكلمة إلى جزأين بحيث يكون جزء في نهاية الشطر الأول والجزء الآخر في بداية الشطر الثاني ، لأن الكلام هنا جارٍ متصل كما لو كان شطرًا واحدًا مهما بلغ طوله" [2].

(٢/٦/١) وقد قامت الدراسة بإحصاء مرّات حدوث التدوير في أعمال " بلند " والتي بلغت ٦٢٦ سطرًا مدوّرًا من مجموع ٨٠٩٥ سطرًا هي مجموع أعماله الكاملة ، وباستقراء الإحصاء خلصنا إلى النتائج التالية.

١- يعد الديوان الأول " خفقة الطين " هو أكثر الدواوين تكرارًا للأسطر المدوّرة فقد بلغت فيه ٣٠٥ سطر من مجموع ١٨٤٧ سطرًا هي مجموع سطوره ، أي بنسبة ١٦.٥١٪ من عدد سطوره .

ففي قصيدة "سميراميس"وصلت حالات التدوير إلى (٣٧) حالة، وهو أعلى معدل حقق في هذا الديوان، بل في كل أعمال الشاعر[3]، بينما جاءت به قصائد حدث بها التدوير مرّة واحدة، كقصيدة"النهر الأسود"[ص: ٦٩] حيث دخل التدوير السطرين:(٤) و(٥) يقول :

---

(١) طرّاد الكبيسي: مرجع سابق، ص: ٩ ، ١٣ .
(٢) طرّاد الكبيسي: مرجع سابق ، ص: ٥
(٣) أرقام الأسطر المدورة في هذه القصيدة هي : ١و٢/٤و٥ /١٣و١٤ /١٦و١٧ /٢٠و٢١ /٢٥و٢٦ /٢٨و٢٩ /٣٠و٣١ /٣٣و٣٤ /٣٩و٤٠ /٤٦و٤٧ /٥٠و٥١ /٧٩و٨٠ /٨٢و٨٣ /٨٥و٨٦ /٩٥و٩٦ /٩٨و٩٩ /١٠٤و١٠٥ /١١١و١١٢ /١١٥و١١٦ /١١٨و١١٩ /١٢٣و١٢٤ /١٢٧و١٢٨ /١٢٩و١٣٠ /١٣٦و١٣٧ /١٤٠و١٤١ /١٤٧و١٤٨ /١٥٣و١٥٤و١٥٥ /١٦٠و١٦١ /١٦٢و١٦٣ /١٧٠و١٧١و١٧٢ /١٨٣و١٨٤ /١٧٧و١٧٨و١٨٩ /١٨٠و١٨١ /١٩٠و١٩١ /١٩٢و١٩٣ و١٩٤

٤- لمرّ تمشّى الليل

٥- في لجه

لمرنّ تمشـــ	شلليل في	لـــجه
٥//٥/٥/	٥//٥/٥/	٥//٥/

وقد يأتي مرّتين كما في قصيدة " الزهرة الحمراء " [ص: ٤٣] ، يقول :

"زهرتك الحمراء لمّا تزل ترقرقُ الأعطار

في مخدعي "

زهرتك ل حمراء لمـــ	ما تزل	ترقرقل أعطار في مخدعي

والملاحظ في هذا النموذج أن سطرين من وزن السريع جاءا في شكل سطرين كتابيين دون مراعاةٍ لقواعد العروض .

وثمة قصائد لم يجرِ بها تدوير مثل" اختناق " [ص: ٩١]، و"ستبقى" [ص: ١٣١] و " نقمة" [ص:١٧١].

٢- يأتي الديوان " الثالث" في المرتبة الثانية من حيث تكرار السطور المدوّرة ، حيث بلغت مرات حدوثه ١٤١ مرّة من مجموع ٩٤٧ سطرًا هي مجموع سطوره ، أي بنسبة ١٤،٨٨٪ ، وكان أكثر القصائد التي حدث فيها التدوير في هذا الديوان ، وهما قصيدتين تساوت فيها مرّات الحدوث (١٥) مرّة ، وهما: " صورة قديمة "[ص: ٣٠٢] و" بهوذا " [ص: ٣٤١][1]، بل إنّ بهما حالات يصل فيها التدوير إلى ثلاثة أسطر، ففي"صورة قديمة "تجيء السطور (٣٤و٣٥و٣٦) مدوّرة، يقول :

– بالقلب الصغير

---

(١) أرقام السطور المدوّرة في القصيدة الأولى هي : ١و٢و٣ /١٥و١٦ /٢٠و٢١ /٢٢و٢٣ /٢٤و٢٥ /٢٩و٣٠ /٣٢و٣٣ /٣٤و٣٥و٣٦ /٤٢و٤٤ /٤٥و٤٦ /٤٧و٤٨ /٤٩و٥٠ /٥١و٥٢ /٥٤و٥٥ /٦٢و٦٣ .
وأرقام السطور المدوّرة في القصيدة الثانية هي : ٢و٣ /٦و٧ /١٠و١١و١٢ /١٣و١٤ /١٥و١٦ /١٩و٢٠ /٢١و٢٢و٢٣ /٢٧و٢٨ /٢٩و٣٠ /٣٢و٣٣ /٣٧و٣٨و٣٩ /٤٠و٤١ /٤٤و٤٥ /٤٩و٥٠و٥١ /٥٦و٥٧.

فأنا

كأنتِ

بلقب صـــ صغير فأ نا كأنتْ

وفي قصيدة " يهوذا " يجيء التدوير ثلاثيًّا في ثلاثة مواضع

[أ] في السطور : ٢١و٢٢و٢٣ ، يقول :

– يا من وقفتِ وارء أصبعك الحزون

تصرُ انت ... أجل

وأنت

يا من وقفـــ ت وراء أصـــ بعك ل حزو ن تصرر أن ت أجل وأنتْ

[ب] في السطور (٣٧و٣٨و٣٩) ، يقول :

– دربًا

وإعانًا

وصمتا

درين ولـــ مانن وصمتن

[جـ] في السطور (٤٩و٥٠و٥١) يقول :

ولد وقفت مع العيون القاتمات

مع الأيادي الآثمات

لشيرُ انت

" ولد وقفـــ ت معل عيو نل قاتما ت معل أيا دل آثمـــــا

ت تشير أنتْ

٢- يجيء في المرتبة الثالثة الديوان الثاني ، إذ تبلغ الأسطر المدوّرة فيه (١١٢) سطرًا من مجموع (٩٢٠) سطرًا ، أي بنسبة ١٠ . ١٢/ ، فكان أكثر هذه القصائد نصيبًا قصيدة "صورة"

[ص.٢٢٣] ، فقد بلغت مرّات حدوث التدوير بها إلى (٩) مرّات، بل إنها جاءت حاملة لصورة من التدوير تصل فيها السطور إلى خمسة أسطر كما جاء في السطور (٢٤و٢٥و٢٦و٢٧و٢٨)، يقول :

يصيحُ بالإنسان

ما الإنسان

ما الرّوح

ما الإله

ما الإيمان

يصيح بل إنسان مل إنسان مر روح مل إلاه مل إيمان

٤- تنكسر نسبة التدوير في الديوان الرابع ، إذ تأتي حالاته (٢٧) مرّة من مجموع سطوره (٦٢٨) ، أي بنسبة ٥٩ . ٥٪ ، وهي نسبة ضئيلة إذا قورنت بالدواوين السابقة وتأتي قصيدة " غصن وصحراء ومظفر" [ص: ٣٩٣] حاملة النصيب الأوفر للتدوير في هذا الديوان ، بينما تجيء قصائد مثل " خيبة الإنسان القديم " [ص: ٣٨٩] ، و " حلم بالثلج " [ص: ٤١٩] و " الرحلة " [ص: ٤٤٩] بحالةٍ واحدة من التدوير في كل منها ، بينما تجيء قصائد بلا تدوير مثل"رسالة الرجل الصغير"[ص: ٤٠٣] ، و" وحشة "[ص: ٣٩٣] ، و" في زمن البراءة "[ص: ٤٤٣] و" أديب "[ص: ٤٥١] .

٥- تنكسر نسبة التدوير في دواوين الشاعر الآتية ، فيجيءُ الديوان الخامس بلا حالة من حالات التدوير ربما لاعتماده على تفعيلة المتدارك (/٥/٥) كذا لاعتماده على السطور النثرية .

ويجيء الديوان السادس بخمس حالاتٍ فقط بنسبة ٧٢ . ٠/ ، ويجيء الديوان السابع بثلاث حالات فقط بنسبة ٤٤ . ٠/ ، ويجيء الديوان الثامن بأربع حالات فقط بنسبة ٤٥ . ٠/ ويجيء الديوان الأخير بثماني حالاتٍ بنسبة ٩٩ . ٠/ .

ومعنى ذلك أن حالات حدوث التدوير بدأت قوية في أعمال الشاعر الأولى . وهي المرحلة التي نسميها التجريب ذا المستوى المتقدم . بينما أخذت الحالات في التقلص نسبيًا إلى الاختفاء النهائي إلى الظهور الضئيل في المرحلة الثانية . وهي مرحلة امتلاك الأدوات والتصرف بها بشكل حد مناسب لما يتلجلج في الصدر .

ولكن لا تتم دراسة التدوير إلا بدراسة الأوزان التي كثرت فيها مرّات حدوث التدوير ، وهذا ما سوف نناقشه في الفقرة التالية .

(٢/٦/٢) هذا ، وقد قامت الدراسة بإحصاء أكثر الأوزان التي دخلها التدوير ومن خلال استقراء هذا الأحصاء نستطيع أن نتوصل إلى النتائج الآتية :

١- يمثل وزن الكامل أكثر الأوزان التي دخل سطورها التدوير ، إذ يبلغ عدد السطور المدوّرة من هذا الوزن (٢٠٦) سطر موّزعة على أعمال الشاعر الكاملة بنسبة ٣٣.٤٪ من مجموع سطور الأعمال ، وهذا هو السبب في كثرة التدوير في الدواوين الأولى إذ إن الكامل يحتل المكانة الأولى في الدواوين الأولى.

٢- يأتي وزن السريع في المرتبة الثانية ، إذ تبلغ عدد السطور المدورة فيه إلى (١١٥) سطرًا ، بنسبة ١٨.٦٪ .

٣- يحتل وزن الخفيف المرتبة الثالثة ، إذ تبلغ عدد السطور المدوّرة فيه إلى (٧٦) سطرًا بنسبة ١٢.٣٪ .

٤- يلي ذلك وزن الرمل في المرتبة الرابعة ، إذ تبلغ عدد السطور المدوّرة فيه (٧١) سطرًا بنسبة ١١.٤٪ .

٥- كما يجيء (٥٢) سطرًا من وزن البسيط يحتل بهم المرتبة الخامسة ، بنسبة ٨.٤٪ .

٦- ثم يجيء وزن المتدارك في المرتبة السادسة ، وقد بلغ عدد الأسطر المدوّرة فيه (٣٤) سطرًا ، بنسبة ٥.٥٪ لذا خلا الديوان الخامس من التدوير ، إذ إن المتدارك أكثر الأوزان فيه .

٧- ويجيء وزن الرجز في المرتبة السابعة ، وقد بلغ عدد الأسطر المدوّرة فيه (٢٨) سطرًا بنسبة ٤.٥٪

٨- بينما أخذت النسبة في التقلص في وزن الوافر (١٢) سطرًا، بنسبة ١.٩٪، كذا في المتقارب (٦) أسطر، بنسبة ٠.٩٪، ويجيء في مجزوء الخفيف (٤) أسطر فقط بنسبة ٠.٦٪، ويجيء في المجتث سطرين فقط بنسبة ٠.٣٪.

• ومن خلال هذه النتائج نستطيع أن نسجل الملاحظات الآتية :

١- يرتبط ظهور التدوير في أعمال الشاعر بالاوزان الأكثر استخدامًا في غالب الأمر فالكامل يأتي في المرتبة الثانية بعد المتدارك في مجموع أوزان الشاعر، كذا يجيء السريع بعد الكامل في هذا المجموع.

٢- يرتبط ظهور التدوير بنوعية التفعيلات، فالأوزان ذوات التفعيلات الخماسية " فاعلن"و"فعولن" لا يدوّر الشاعر في سطورها بنسب كبيرة، أمّا الأوزان ذوات التفعيلات السباعية نجد الشاعر يدوّر بين أسطرها بنسب كبيرة.

٣- تقودنا الملاحظة السابقة إلى ملاحظة أشد حساسيةً، وهي أن الشاعر يستخدم التدوير في التفعيلات الفروع بنسب كبيرة، والتفاعيل الفروع هي، فاعلن ومستفعلن وفاعلاتن ومتفاعلن، ومستفع لن. أما التفاعيل الأصول[1]، فلا يدخلها التدوير بنسب كبيرة.

٤- إنّ ما ساقته " نازك " من فرضية استساغة التدوير في كل شطر ينتهي عروضه بسبب خفيف مثل" فعولن"، بينما يصبح ثقيلاً في البحور التي تنتهي عروضها بوتد مثل " فاعلن"[2] نقول إن هذه الفرضية تنتفي هنا جزئيا – إذ إن أكثر التفاعيل المدوّرة عند بلند هي " متفاعلن " (//٥//٥//٥)"مستفعلن" (/٥/٥//٥) وهما منتهيتان بوتد مجموع، بينما تصدق الفرضية الملائكية نسبيًا في التفعيلة"فاعلاتن"(/٥//٥/٥) التي تنتهي بسبب خفيف، لكن المتابعة الإحصائية تميل بشقها الأكبر نحو الانتفاء، إذ إن مجموع

---

(١) التفاعيل الأصول هي كل تفعيلة بدئت بوتد مجموعًا كان او مفروقًا، وهي (فعولن) ((/٥/٥/)) ، ومفاعيلن (/٥/٥/٥) ، ومفاعلتن (/٥///٥) ، وفاع لاتن (/٥/٥/٥) ، اما التفاعيل الفروع فهي المذكورة أعلاه وتمامها ستُّ تفعيلات، والتفعيلة السادسة هي ((مفعولاتُ)) د. ميل يعقوب المعجم المفصل ، ص ١٩٧، ١٩٨

(٢) نازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر، ص ١١٣، ١١٤

الأسطر المدوّرة في الكامل (///٥//٥) والسريع (/٥/٥//٥) والرجز (/٥/٥//٥) والوافر (//٥///٥) في مقابل الخفيف (/٥//٥/٥) والرمل (/٥//٥/٥) . والمتدارك (/٥//٥). والمتقارب (//٥/٥) يؤكد ذلك.

٥- كذا يلاحظ هنا انتفاء ملاحظة د. الغذاميّ من أن التدوير " أغلب ما يكون في مجزوء البحر – أي بحر – وينذر في حالة تمامه"[1] وهذه الملاحظة تنفيها المتابعة الإحصائية ، تكشف عن أن مجزوء الوافر ومجزوء الخفيف والمجتث الذي لا يستعمل إلا مجزوءًا هي أقلّ الأوزان التي يدخلها التدوير.

٦- يرتبط وجود التدوير – أخيرًا – بآلية الكتابة الشعرية في الشكل الجديد ، وقد توقفت الدراسة عند ذلك في الباب الأول فليطلب هناك .

لم يتوقف نصيب الشاعر الحديث عند كل ذلك ، بل إنه راح يكتشف بحسّه الموسيقي علاقاتٍ متواشجةٍ بين الأوزان تمامًا مثلما يفعل الملحن فيخرج من مقامٍ موسيقيّ إلى مقامٍ آخرَ مجاورٍ بهدف التلوين السمعيّ الذي يحدث عنصر التطريب ، كذا الشاعرُ الحديث تراه يخرج من قصيدة الخفيف – مثلاً – إلى الرمل لمجرد وجود" فاعلاتن" فيه ، ثم يعود تارة أخرى للخفيف وهكذا ، وهذه ظاهرة لمسناها في شعر بلند ، ونفرد لها الفقرة الآتية من المبحث .

(٧/٢) تمثل ظاهرة تداخل الأوزان أحد الظواهر الأسلوبية في التشكيلات الصوتية في موسيقى القصيدة عند " بلند " ، فالقصيدة كاللحن الموسيقيّ ، ويستطيع الملحن البارع الخروج من مقامٍ موسيقي إلى مقام موسيقي آخر مجاورٍ رغبةً منه في صنع التطريب الذي يهيز السامع وجدانيًّا وشعوريًّا. كذا يفعل الشاعر الحديث ، وكذا فعل بلند الحيدري في غير موضع ، وهي ظاهرة ترتبط نوعًا ما بتدافع الإيقاع والرغبة في التحرر – ولو بعض الشيء – من قيود الوزن وما قد يحدثه من ملل .

تأتي الملاحظة هنا من أن هذه التداخلات الوزنية تأتي بين الأوزان شديدة الارتباط

---

(١) د عبد الله الغذامي : الصوت القديم الجديد ، ص ٥٤

كالرجز والسريع، والكامل والرجز، لكنّ بعضًا منها يحيء بين وزنين ذي طبيعة موسيقية مختلفة كالرمل والخفيف، والكامل والوافر، بل إنّ بعضًا منها يخرج من إطار الوزن إلى النثر، وكل هذه التداخلات، أو التنويعات سنتوقف عندها في الفقرات التالية.

(١/٧/٢) دخول السريع في الرجز

وهذه الصورة من التداخل الوزنيّ هي أكثر الصور تكرارًا، حيث إنها تكررت ثلاث مرّات في قصائد مختلفة.

ففي قصيدة " أريد أن " [ص: ٣٢٧] يأتي السطر (٣٨) كله من وزن السريع والقصيدة كلها من الرجز، يقول:

- لي ليلهم يبدرُ في انجُمه

لي ليلهم يبدر لي انجمه

/٥//٥/٥ /٥//٥/٥/ /٥//٥/٥

مُستفعلن مستعلن فاعلن ← من وزن السريع

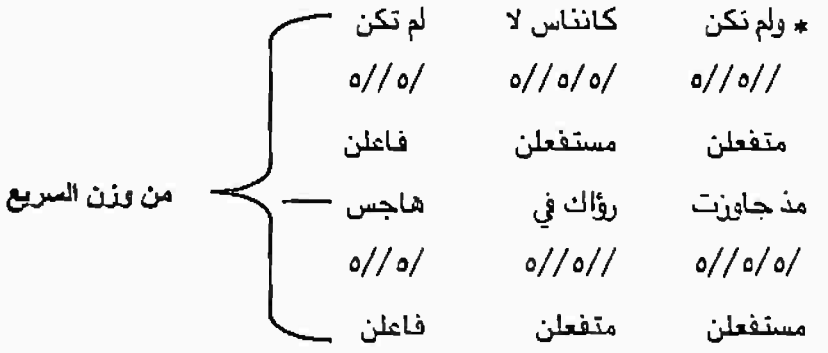
وفي قصيدة "بين هاجسين"[ص:٣٦٩] تجيء السطور: ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠ من السريع، والقصيد كلها من الرجز، يقول:

٣٧- ولم تكن كالناسِ

٣٨- لا

٣٩- لم تكن

٤٠- مذ جاوزت رؤاك في هاجس



وفي قصيدة "الملح المصفر"[ص: ٤٠٧] يجيء السطران ٢٤، ٢٥ من وزن السريع يقول:

– بكل ما في الملح
من دعوة

بكل ما	في الملح من	دعوتن
//٥//٥	/٥/٥//٥/٥//٥	
متفعلن	مستفعلن	فاعلن ← من وزن السريع

(٢/٧/٢) تحول الرجز في الكامل.

ولم تجئ هذه الصورة إلا مرّة واحدة في أعمال بلند، وذلك فيما جاء في قصيدة " الطبيعة الغاضبة" من الكامل، حيث دخل تفعيلاتها "الإضمار"(/٥/٥//٥) وهذا مطرد وطبيعيّ ولكنّ الملاحظ أن هذه التفعيلة (/٥/٥//٥) جاءت مطوية، والطيّ خاص بـ " مستفعلن" الرجز ولايدخل "مستفعلن" الكامل، لأن "مستفعلن" الكامل هي في الأصل "متفاعلن" دخلها الإضمار، أي إن: مستفعلن الرجز يدخلها الخبن والطي، وغير ذلك من زحافات، أمّا مستفعلن الكامل لا يدخلها أي زحاف لأنها أصلا مزحوفة أي دخلها زحاف الإضمار، وحين يدخل الشاعر أي زحاف على "مستفعلن" فهو آنذاك في حيز الرجز أقرب منه إلى حيز الكامل. حدث ذلك في قوله :

– وبناظريه تأملٌ دام تقطّره الهموم [ص: ٨٤]

وبناظريـ	ه تأملن دام تقط	طرهل هومْ
مستعلن		

فتفعيلة" دام تقط" مستعلن وهي مطوية "مستفعلن" أي محذوفة الرابع الساكن فالسطر بهذه التفعيلة يحمل صبغة رجزيّة نوعًا ما ، وهذا ما أكدته الدراسة فيما سبق من أن قصائد الرجز والكامل يصعب الفصل بينهما .

(٣/٧/٢) دخول الكامل في الرجز :

وهي صورة عكس الصورةالسابقة، إذ تأتي جميع تفعيلات القصيدة الرجزية كلها"مستفعلن" مخبونة ومطوية ، وهذا حقها لا جدال فيه ، وفي أثناء هذا التزاحم من الزحافات الرجزية ، تأتي" متفاعلن"الكامل .

وهنا يُطرحُ سؤالٌ :لماذا لم تكن القصيدة- إذن-من الكامل، وذلك لأن" متفاعلن" ظهرت فيها؟

نقول : الإجابة عن هذا السؤال تأتي بعد تأمل تفعيلات القصيدة ككل ، فإذا كانت القصيدة من الكامل يدخلها الإضمار فقط فتأتي تفعيلاتها متفاعلن (/٥//٥//) ومُتفاعلن = مستفعلن (/٥/٥//٥) ، ولا يدخل الأخيرة الطيّ ولا الخبن لأن الكامل لا يدخله إلا الإضمار، أما إذا ظهر في (/٥/٥//٥) خبن أوطيّ فهي من الرجز .

حدث ذلك في قصيدة " اختناق"الرجزية [ص: ٤١١] ، حيث جاءت"مستفعلن " مخبونة ومطوية وهذا خاص بالرجز دون الكامل ، وقد لوحظ وجود"متفاعلن" في حشو السطر (١١) مرة واحدة ، ولا نعتبر القصيدة من الكامل ، وذلك لوجود الطيّ في حشو السطر(٢١) ، ودخول الخبن في معظم تفعيلات القصيدة " /٥/٥//٥ "

فالسطر الذي دخلته " متفاعلن " هو .

١١- من وجه عاهرة هناك

من وجهها هرتن هناك

/٥/٥//٥ ٥//٥/// ٥٥ ← من الكامل

أما سطر (٢١) فيقول فيه :

– أو قلق يبحثُ في سكونه عن منعتق

أو قلقن يبحث في سكونه عن منعتقْ

فهذا السطر رجزيّ حتى النخاع ففيه " مستفعلن " صحيحة ، ومطوية ومخبونة ومن ثم كان السطر (١١) صورة من صور دخول الكامل في الرجز.

(٤/٧/٢) دخول الوافر في الكامل :

وهي صورة تأتي حين يكون ضرب السطر الشعريّ في الكامل"فاعلن" ويكون بهذه الصورة:

مفاعلن مفاعلن فاعلن

ويعكس " متفاعلن " تأتي " مفاعلتن " ، ويعكس " فاعلن " تأتي" فعولن " ، ومن محصول ذلك تنتج الصورة الآتية – مع ملاحظة الحفاظ على أماكن التفعيلة – :

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وهو تشكيل وزن الوافر .

حدث ذلك التبادل في الوتد المجموع (//٥) جوهر التفعيلة ، في قصيدة"إنها تنتظرُني" – من الكامل – [ص. ٣٦٥] حيث جاءت السطور ٢١، ٢٢، ٣٠ من وزن الوافر يقول :

٢١– هنا رقمٌ

٢٢– يشدُّ يدي بغلّي

٣٠– هنا وحدي أعيش بدون ظلّ

من الوافر

هنا رقمن	يشدد يدي	بغللي
//٥///٥	//٥///٥	//٥/٥
مفاعلتن	مفاعلتن	فعولن
هنا وحدي	أعيش بدو	ن طللي
//٥/٥/٥	//٥///٥	//٥/٥
مفاعيلن	مفاعلتن	فعولن

(٢/٧/٥) دخول الرمل في الخفيف

البنية التشكيلية لوزن الخفيف تأتي مكونة من "فاعلاتن" مرّتين تتوسطهما " مستفعلن" على العكس من البنية التشكيلية للرمل المكونة من " فاعلاتن " مرتين متتاليتين بعدهما " فاعلن" أو تأتي " فاعلاتن" ثلاث مرّات متتالية . لكنّ الملاحظ أن البنية الثانية تداخلت مع البنية الأولى والذي يعلل دخول هذه في تلك وجود العامل المشترك " فاعلاتن " في الوزنين – الرمل والخفيف– وهذا ما جاء في آخر قصيدة " سميراميس"[ص: ١٥] من الخفيف . فالسطر رقم (١٩٨) منها يأتي من وزن الرمل، يقول :

هُوَ ابني أيها الليل الذي يولد من رعبك

° هو وابني أيهالليل ل لذي يو لد من رعبكْ

فتفعيلات السطر كلها جاءت خالية من " مستفعلن " أو أحد تشكيلاتها التي تتوسط بنية الخفيف.

(٢/٧/٦) دخول النثر في الوزن

يرى د. إبراهيم السامرّائي أن السيرَ مع الوزن هو الأمر الطبيعيّ ، والابتعاد عنه إلى النثر أو ما يقرب منه غير طبيعيّ[١] . وأكد هذه النظرة بما رآه عند أغلب الشعراء الجدد والحقّ إن الذي يراه . السامرّائي نوع من أنواع التعسف النقدي إذ يجعل الخروج عن الشعر إلى النثر أمرًا غير طبيعيّ . وأنه ينافي طبيعة الوزن . والحق إن طبيعة الإيقاع بين الشعر والنثر طبيعة مختلفة فإيقاع الشعر دائريّ وإيقاع النثر امتداديّ " وجانب التناقض بينهما يفرض نفسه على العين ومع ذلك فإنّ علم الشعر لم يضع هذا التناقض – على الإطلاق – في الاعتبار . لقد جعل من حقيقة الدوران خاصة منعزلة تضافُ من الخارج إلى الرسالة اللغوية لكي تكسبها بعض القيم الموسيقية والواقع أن هذا التناقض هو الذي يشكل الشعر . فالشعر ليس كلّه دورانًا ولو كان كذلك لم يكن من الممكن أن يحمل معنًى . ولأنّ له معنًى فهو يطل امتداديًا والرسالة الشعرية هي في وقت واحد شعر ونثر .

(١) د. ابراهيم السامرّائي البنية اللغوية للشعر المعاصر ، ص ٩٥

فجزء من عناصرها المكونة يؤكد الدوران ، بينما يؤكد جزءٌ آخرُ الامتداد الطبيعيّ للمقال ، والجزء الأخير يعمل في اتجاه التحالف بينما يعمل الجزء الأول في اتجاه التجانس" (١).

وجود النثر – إذن – يخلق تآلفًا دلاليًا جديدًا ما كان لينتجه الامتداد الدائريّ في القصيدة ومن ثمَّ يجب دراسته من جانب المعنى ، وعدم قصر الدراسة على الجانب الإيقاعيّ.

ومثالنا في هذه المرحلة أطول قصائد الشاعر"حوار عبر الأبعاد الثلاثة"إذ تأتي الأسطر النثرية متواشجة مع الأسطر الموزونة التي جاءت من المتدارك والسريع ، ورأينا كيف أنها خلقت جوًّا من الدراما المسرحية من حيث تنوع أصوات الكورس(الجوقة) والصراع الداخلي في الإنسان قاتل أبيه ، والصراع الخارجي في علاقة هذا الإنسان بقضاته وصالبيه ، ولا شك أن الإيقاع الامتدادي للنثر يسهم في إنتاج هذا الحشد الهائل من الأفكار والأشخاص على نحو ما بينا في الباب الثاني على الأخص.

نستطيع أن نقول إن العروض علم لم ينضج ، ولم يحترق ، وإنه ثمة تشكيلات وزنية مستحدثة، وأن ثمة تشكيلات أخرى في طريقها للظهور ، وذلك طالما الشاعر يعبر عن انفعالاته ومشاعره بصدق، وهذا التعبير – بلا شك – يتبعه تغيراتٌ لم تكن موجودة من قبل وليس ذلك حكرًا على عدم وجودها فيما بعد . إنّ الشعر يأتي أولاً ، ثم يتبعه العروض وإذا كان ذلك كذلك فلننتظر تشكيلاتٍ أخرى جديدة باستمرار قول الشعر في الحياة وعندئذٍ ستصبح تشكيلات اليوم قديمة!!

(١) جان كوين بناء لغة الشعر ، ص. ١٠٦، ١٠٧

المبحث الثالث

جدلية الوزن / الإيقاع / المعنى

(١/٣) يتراءى في أفق النقد جدلٌ حول الوزن والإيقاع والمعنى، من حيث إن الوزن مجموعة من الحركات والسكنات مرتبة بمنطق رياضيّ محسوب، وأنه غير حامل لدلالة معنوية، بل إنه لغاية تعليمية أو لغاية ضابطية ليس أكثر. في حين يتسع مفهوم الإيقاع ليشمل الوزن من ناحية ولقدرته على توليد دلالة معنوية في النص الشعريّ.

ولنبدأ بآراء فريق من النقاد حول الوزن والإيقاع والفارق بينهما، ودور الإيقاع في أداء المعنى وإنتاج الدلالة، ثم نُثنّي باعتماد مفهوم للإيقاع نَلِجُ من خلاله إلى بعض النماذج الإبداعية من شعر " بلند ".

(٢/٣) يرى د. عز الدين إسماعيل أن الأوزان الشعرية المعروفة في الشعر العربيّ لا تعدو أن تكون قوالبَ مفرغة ومنسقة تنسيقًا تحريديًّا صرفًا " ألسنا نقول البيت فنقول: فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن مثلاً ؟ فإذا تمشت فيه الحركات والسكنات وفق هذه الصورة المجردة كان الوزن سليمًا وحاز رضاءنا. أمّا الإيقاع الداخليّ للكلمات، أي إيقاعُ السكنات بما فيها من قوّة أو لين، ومن طول أو قصر، ومن همس أو جهر، فشيءٌ قلما يدخل في التقدير، وهو على كل حال لا ضابط له ولا قاعدة تحكمه "[1]. فالوزن – في رأيه – لغاية ضابطية ليس أكثر. أمّا كونه حاملاً لدلالة أو مفجرًا لها فغير محسوب، أمّا الإيقاعُ فهو مالا قاعدة له، ومن ثم قلّ من يلتفت إليه.

وإلى مثل هذا الرأي ذهب جمال بن الشيخ، إذ يرى أن البحر " نموذجٌ نظريّ مسبق تتولد فيه جميع التراكيب حسب ترتيب تصاعديّ يوافق الحركة التركيبية العامة للكلام "[2]، فما يناسب التنسيق المسبق للوزن يُعتمد، وإلا يسعى الشاعر إلى إنتاج تراكيب تنتظم في هذا الإطار المسبق، ولذا رأى د. صلاح فضل أن البحر " عبارة عن روابط زمنية متصلة في حركات الأصوات،

---

(١) د. عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص: ٥٣

(٢) د. جمال بن الشيخ: تحليل تفريعي سيوي، مرجع سابق، ص ٨٠.

مما لا ينبغي أن يختلط بمفهوم الإيقاع العريض" [1] فالإيقاع " يعتمد على تكرار مجموعة من المقاطع المحددة ، والوزن يقوم على تكرار حفنة من الإيقاعات ، والقافية كذلك ، إلا أن قوة هذا التكرار تتمثل في توليد نوع من التوازي بين الكلمات والأفكار وكلما كان هذا التوازي واضحًا في تكوينه أو نغمته تولّد عنه توازٍ قويّ بين الكلمات والمعاني" [2].

وعلى الرغم من وجود الفارق الدقيق بين المصطلحين – الوزن والإيقاع – إلا أن الخلط بينهما قائمٌ عند د. شكري عياد ، إذ يجمع بينهما في سلة واحدة في قوله : " الوزن أو الإيقاع يعرف إجمالاً بأنه حركة منتظمة والتئام أجزاء الحركة في مجموعة متساوية ومتشابهة في تكوينها " [3]، وهذا التعريف المساق/ بما يصدق على الحركة الانتظامية في الوزن ، أمّا الإيقاع فلا ضابط يحكمه ، ولا قاعدة له .

إنّ مصطلح الإيقاع الذي تسعى الدراسة لتنبّيه ينبني على ضرورة التمييز بين الإيقاع المتولد من الانفعالات النفسية وبين الإيقاع المتولد من الأوزان العروضية فالإيقاع النفسيّ " إيقاع داخليّ (معنويّ) مُعَبَّرٌ عنه بنظام العلاقات اللغوية [الأسماط والكلمات والحروف] بينما الإيقاع العروضيّ إيقاع صوتي (تقليديّ) مُعَبَّرٌ عنه بنظام التفاعيل العروضية " [4]، ومن ثَمَّ نقول إن الإيقاع النفسيّ للشعر هو خلاصة لغة نفسية قبل أن تكون لغة عروضية ، بحيث ينفعل بها الشاعر ويتفاعل معها ويسترجع انفعالاته من خلالها... " إن إيقاع أي وزن عروضيّ في الشعر لا يتحقق إلا من خلال اللغة المعبّر عنها بنظام من العلاقات البنيوية ابتداءً من الكلمة كأصغر وحدة لغوية وانتهاءً بالتفعيلة كأصغر وحدة عروضية، ولهذا فإن العلاقة بين البنية اللغوية والبنية العروضية علاقة لفظية معنوية بالأساس " [5].

إن الإيقاع – كما يرى ريتشاردز – هو ذلك النسيج من التوقيعات والإشباعات أو

---

(١) د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص: ٥٠ .
(٢) نفسه، ص:٢٦٢
(٣) د. شكري عياد:موسيقى الشعر العربي((مشروع دراسة علمية))،ط. دار أصدقاء الكتاب ، القاهرة، ١٩٩٨، ص:٥٣.
(٤) عباس عبده حاسم : الإيقاع النفسي في الشعر العربيّ مرجع سابق ، ص: ٩٦
(٥) نفسه، ص. ٩٦

المفاجآت غير المتوقعة التي يولّدها سياق المقاطع ، وهذه المفاجآت غير المتوقعة تحدث لدة لدى المتلقي ، رما تفوق اللذة التي يجتنيها من وراء الإشباعات البسيطة المتكررة التي يمجها القارئ لرتابتها ، فإذا وردت هذه المفاجآت لتؤكد معنًى معيَّنًا ، فإن الإيقاع والمعنى يتضافران حينئذٍ ليبلغا بالتجربة هدفها[1].

(٣/٣) من محصول الآراء السابقة نستطيعُ أن نؤكد على أن الإيقاع غيرمحكم وغير محدد بقاعدة، فقد تُنشئُ مجموعة المقاطع القصيرة أو المتوسطة أم الطويلة إيقاعًا معنويًّا بطيئًا متناسبًا مع يجده الشاعر في نفسه ، ومع ما تسعى القصيدة للإنتاجه ، كذا تقوم حروف المدّ واللين لتنشئ إيقاعًا غير النوعين السابقين ، بل قد تقوم " كلمة " بإنتاج دلالة معنوية ما تنتجها قصيدة كاملة ، ذلك لأن هناك كلمات (يشعر الإنسان – دون أن يعلم السبب – بارتياح عام لمجرد تلفظها، وهناك كلمات أخرى على عكسها تخلق في الذات انقباضًا وشعورًا بعدم الارتياح" [2]، ولا شك أن هذا كله قد يجتمع بطريقة جوهرية ويكوّن مجموعات إيقاعية متميزة .

(٤/٣) يسعى هذا المبحث في الكشف عن إيقاع السياق النفسي في نماذج من شعر بلند الحيدريّ.

ففي قصيدة " وحشة " [ص: ٣٩٣] يقدم الشاعر حالة من حالات الفقد والعوز العاطفي للأرض والأهل . ويدخل عنصر صوتيّ هامٌ لتحديد الإيقاع النفسي لهذه الحالة وهذا عن إيقاع السياق النفسي في نماذج من شعر بلند الحيدريّ.متميزة . المصرية، ع ٣، ١٩٥٨، ص: ١، ذلك لأن هناك كلمات (يشعر الإالعنصر هو صوت رنين الهاتف فالشاعر يمرُّ بحالتين نفسيتين :

الأولى: حالة من الملل والسآمة إثر الوحدة والغربة .

الثانية : تجيء مؤقتًا في حالة سماع صوت رنين الهاتف ، وعندها ترتفع إلى حالة من الفرحة إثر

---

(١) Richards, I.A: Principles of literary criticism, Rout ledge and kegan Powl. London, ١٩٧٦, PP ١٠٦, ١٠٧

نقلاً عن د. أحمد عبد الحي شعر صلاح عبدالصبور الطاقي، الموقف والأداة ، ص ٢٦٥

(٢) صفاء حيدري الطاقة الإيحائية ، الظلال والأشعة والألوان في اللغة العربية، مجلة المحلة المصرية، ع ١٣، ١٩٥٨، ص ١٣٤

الرغبة في المشاركة ، إذ من الممكن أن يكون ثمة سائل عنه وعن أخباره ، وعندما يتمُّ الرد على الهاتف يجد الشاعر نفسه ليس هو المقصود " النمرة خطأ " ، حينئذٍ يتحرك الإيقاع من درجة الصفر النفسي ويرتفع نسبيًّا إثر صوت الرنين ثم يرجع تارة أخرى لدرجة الصفر ، عند اكتشاف الحقيقة ، ومن ثم كان لصوت الرنين إيقاع عروضي خاص ، وهذا الإيقاع المتميز ينتجه شيئان :

الأول: استخدام تفعيلة غير تفعيلة المتدارك ، وهي تفعيلة (فعولن) .

الثاني : اعتماده على حرف "النون" ، وهو حرف مجهور تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به[1] ، كما أنه أصلح الأصوات قابلية للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع والأنين كما إنه يصلح للتعبير عن الاهتزاز والاضطراب[2] ومن ثم يخلق جوًّا صوتيًّا متواترًا مناسبًا – إلى حد كبير – للإيقاع النفسي الصاعد من درجة الصفر الهابط إليها ، يقول بلند :

" يرنّ الصوتُ
يرنُّ .. يرنّ
من أنت ؟
أما أنت ..
لقد أخطأت ،
وعُدت على كفيّ السماعة
ويرنّ الصوت
يرنُّ .. يرنُّ .. يرنُّ
من أنت ؟
أنا .. أنت ..

---

(١) د. كمال بشر: علم اللغة العام ، القسم الثاني ، الأصوات ، ص: ١١٠ .
(٢) د. حسن عثمان:خصائص الحروف العربية ومعانيها ، دراسة، ط. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨، ص:٧٢

لقد اخطات .. واخطات .. واخطات

انا لا أعرفُ من نحن

هل نحن النان

أم جيل أم جيلان

لا أدرك ما تعني

لكني ساظل أنازعُ في السماعهْ

ساظلُّ لأني

أبحث عن صوتٍ منّي

محبوس في صمت السماعهْ

في موت السماعه

وبرنُّ الصوتْ

يرنُّ .. يرنُّ .. يرنُّ .. يرنُّ .. يرنُّ

أجيال تنهدم في أذني

صوتان يموتان على ثلج مخفّى في السماعه "

فالإيقاع النفسي الذي يحدثه صوت الهاتف هو إيقاع نفسي مرتفع عن درجة الصفر، إذ من المحتمل أن يكون ثمة سائل عن أخباره ، ومن ثمة يتحول التشكيل العروضي من " فعلن " إلى "فعولن " .

يرنُّ .. يرنُّ .. يرنُّ .. يرنُّ .. يرنُّ

وحين يعود الإيقاع النفسي لدرجة الصفر نجد البنية العروضية تتحول لوضعها الطبيعي .

اخطات لقد أخطات لقد أخطات

انا لا أعرف من نحن

هل نحن النان

أم جيل أم جيلان

فالإيقاع النفسي حين يتغير يعقبه تغيّر في البنية العروضية.أما عن حرف"النون" المنتشر في القصيدة فيُعطى طبيعة صوتية رنّانة في الأذن تتناسب كل التناسب مع صوت الهاتف ، ومن ناحية أخرى يخلق جوًّا من الاضطراب يتناسب مع نفسية الشاعر.

ولعلّ من أهم القيم الصوتية التي تخلق إيقاعًا رتيبًا في القصيدة وجود التكرار فالشاعر يعمل على توزيع رنين الهاتف بصورة تتناسب وإيقاعه النفسيّ ففي المقطع الأول تظهر اللهفة ورغبته في التوحد والمشاركة فبمجرد أن يرن الهاتف مرتين"يرنّ ... يرنّ..." يتناول الشاعر السماعة بسرعة، وفي المقطع الثاني يخمد الإيقاع بعض الشيء ، ويتوتر الشاعر توترًا حادًّا ، وذلك بتكرار الرنين ثلاث مرات " يرنُّ .. يرنُّ .. يرنُّ " ، وهكذا في كل مقطع إلى أن يصل إلى خمس مرات بصورة متزايدة ثم يختتم بإيقاع درجة الصفر النفسيّ المتمثل في وجود " فعلن " .

صوتان يمو تان عـ لي للـ ج ن مخـ فن فس سمـ ما عه

تقوم حروف المد الثلاثة في توليد إيقاع بطيء يسهم بشكل كبير في الكشف عن الإيقاع النفسيّ للشاعر. إذ إنّ مَدَّ الصوت بالألف أو الياء أو الواو يعطي مساحة زمنية أوسع في النطق بالكلمة، ومن ثم تراه يعمل على تبطيء الإيقاع العروضيّ للسطور ، ففي مطلع قصيدة"الخطوط الضائعة " [ص:٢٧٥] ، يقول :

" كان الشتاء يحزُّ أرصفة المحطة
وعُمودُ عاصفةٍ كقطّهْ
وعلى الطريق
يهتزُّ فانوس عتيق
فيهزُّ قريتنا الضئينهْ "

فحركة المد بالألف في " كان "، و" الشتاء" و" عاصفة "، و" على" ، و " فانوس و قريتنا"تحوار حركة المد بالواو في " سَوء"، بحوار حركة المد بالياء في " الطريق"، و" عتيق

و"الضنينة" تتواشج جميعًا في إنتاج إيقاعٍ بطيء يتناسب مع ما بداخل الشاعر من تباطؤ في الرحيل من قريته. فالسطور ترسم صورةً لراحلٍ عن قريته، وهو رحيل مُرْغَمٌ عليه، ومن ثم يتباطأ في المسير، ولذا تراه يسائل نفسه:

"ماذا سأفعل في المدينه..."

كما تعمل الكلمتان المكررتان" يهتزُّ" ، و" فيهز "على إيضاح حركة الاضطراب النفسيّ بداخله، ومن ثم يصدقُ قول عباس الجاسم – نسبيًّا- في أن " طبيعة الإيقاع النفسيّ في الشعر هي انعكاس لطبيعة الإيقاع الذي يحكم الذات الشعرية من الداخل وبالتالي فإن هذه الطبيعة الإيقاعية هي التي تطبع خفايا وتجليات التجربة الشعرية بطبعها الخاص" [1].

وهكذا نستطيع أن نتوقف أمام أي نموذج من النماذج الإبداعية، إذ إنَّ كلا منها يخلق منطقه الخاص وإيقاعه النفسي الذي يظهر في صورة النسيج اللغويّ بكل تشكيلاته وصوره، ونستطيع أن نقول مع د. وليد منير إن كل ما يقوم به الشاعر من وقفٍ وتدويرٍ ومزج بين تفعيلات الأوزان يعد أيضًا صورة من صور تفجير الطاقة الإيقاعية في القصيدة[2] وعلّنا فيما قدمنا من مباحث درسنا ذلك دون أن نذكر مصطلح الإيقاع الذي بسطنا فيه القول في هذا المبحث.

تعقيب :

إن دراسة التشكيل الصوتي للأوزان الشعرية في ديوان شاعر من شعراء الشعر الحر يُعَدُّ دخولاً إلى "عش الدبابير" – إذ إن هذه الحركة – في نشأتها – ظهرت معتمدة على إحداث تجديدٍ في الشكل الموسيقي المعتاد للقصيدة العربية – كخطوة أولى – ثم إحداث تجديد في المضمون الفكري لها – كخطوة ثانية – ومن ثم سعى هذا الفصل إلى الوقوف على أهم ملامح التشكيل الصوتي للأوزان، وذلك عن طريق آلية نقدية أسلوبية وهي الإحصاء التي نتج عنها نتائج ومباحث هذا الباب المستوى الصوتي.

---

(١) عباس عبد جاسم الإيقاع النفسي في الشعر العربي، ص ٩٩

(٢) د. وليد منير معنى الإيقاع وإيقاع المعنى، مجلة فصول، مج٩، ع ٤/٣، فبراير ١٩٩٢، ص ٢٢٤ بتصرف

سعى الفصل في مبحثه الأول لدراسة المنحنى الصوتي للأوزان بشكل كلّي ، وشكل جزئي والذي تبدى عنه أن أكثر الأوزان استخدامًا لديه وزن المتدارك وخاصة في مرحلته العمرية المتأخرة ، وكان وصيفه وزن الكامل الذي بدأ به الشاعر دواوينه الأولى [الأول والثاني والثالث] ونتج بعد ذلك ملاحظة هامة مفادها أن تفعيلة الكامل " ///٥//٥ " هي التفعيلة الأساس في وجدان الشاعر ، ومن ثم تداخلت في حشو الرجز والسريع على نحو ما درسنا .

في حين سعى المبحث الثاني لدراسة التشكيلات الصوتية في موسيقى الحشو والضرب ثم دراسة موسيقى السطر ككل وعلاقتها بسطور القصيدة فيما أسميناه تداخل الأوزان .

ثم سعى المبحث الأخير لدراسة العلاقة القائمة بين الإيقاع والمعنى في أشكاله المتعددة ، مع إيضاح مصطلح الإيقاع ، واختلافه عن مصطلح الوزن .

الفصل الثاني

الصوت القافوي في بنية الخطاب الشعري

مدخل :

انبثق اتجاه نقد الشعر من خلال تعريفه الذي صاغه قدامة بن جعفر "الشعر كلامٌ موزون مُقفّى" ، ومن ثمَّ راحَ النقاد يؤكدون على وجود العنصرين [الوزن والقافية] كي يتحقق الشعر يقول ابن رشيق القيروانيّ : "والقافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يُسمى شعرًا حتى يكون له وزن وقافية "[1]، بينما رأى ابنُ جني أن العناية في الشعر إنما هي عناية بالقوافي ، فقد يخرج الشاعر عن الأضرب والأعاريض الموضوعة ، وربما يأتي بالجديد من الأوزان ولكنه لا يخرج عن استخدام القافية ، فالعناية بها " أشد، والحشد عليها أوفى وأهم "[2] ويؤكد على ذلك الملمح في موضع آخر من مؤلفاته ، إذ يذكر أنها كانت" لشعر نظامًا وللبيت اختتامًا "[3]، بل إنه يزيد من احتفائه بالقافية حين يورد رواية للبحتريّ يذكر فيها وصايا ابن الأعرابي بالقافية ، إذ يقول : "استجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر، وقال لي الشجريّ في بعض كلامه : القافية رأس البيت ، وهذا ليس نقصًا لأوله ، وإنما غرضه فيه أنها أشرف ما فيه كما أن حوافر الفرس هي أوثق ما فيه وبها نهوضه ، وعليه اعتماده"[4].

ومن محصول هذه الأقوال يتكشف لنا كيف كان ينظر الناقد القديم إلى القافية في النص الشعري ، إذ إن خلّوّهُ من القافية يقترب به من تخوم النثر ، ويضعه – مباشرةً – خارج إطار الشعرية، إذ بالقافية (الحوافر) تقوم قوادم الشعر.

انبثق الاتجاه النقدي للشعر من هذه القواعد التليدة، فالوزن عندهم " ركن من أركان

---

(١) ابن رشيق القيرواني العمدة ، ١٥٩/١

(٢) ابن جني الخصائص ، ٨٥/١

(٣) ابن جني المحتسب في تبيين وجوه القراءات الشاذة ، ٢٠٩/٢، ٢١٠

(٤) ابن جني المحتسب في تبيين وجوه القراءات الشاذة ، ٢٠٩/٢، ٢١٠

الشعر والقافية لبنة أساسية فيه"[1].

ومن هذا المنطلق انطلق روّاد الشعر العربيّ في مراحله الكلاسيكية الأولى، وأصبح اختفاء القافية في الشعر جنوحًا به نحو النثرية المحضة.

وبارتفاع الخط البياني لحركات التجديد في الشعر العربيّ اختلفت قواعد الأخذ بآراء النقاد القداما، وأصبح الأمر بالنسبة للقافية أمرًا ذا بالٍ فمن النقاد من رأى أن عدم التزام شعراء الشعر الحر بالقافية يرجع إلى ضعف المعجم اللغويّ لديهم، وأنهم ليسوا على القدر الكافي من الاطلاع والمعرفة[2]، ونسي صاحب هذا الرأي أن ليس هدف الشاعر أن ينظم الكلمات في سلك منتظم كالعقد الزجاجيّ البرّاق، نسي أيضًا الظروف الإنسانية الحضارية التي يحيا في ظلها هذا الشاعر، نسي أيضًا أن هذا الشاعر ينام على "أسفلت" السجون وأحجار الطرقات جزاء ما اقترفه من تقديم رأي أو قول رأي، بل نسيَ أنه لا يستطيع أن ينام وجفونه ملأى عن شواردها نسي صاحب هذا الرأي كل ذلك وراح يتهمه بقلة الصبر، وعدم الاطلاع، والضيق بالقافية عجزًا.

ومن النقاد من يرى تطوير الشاعر في القافية حقًّا لا مماراة فيه، إذ إن سياق التجربة الإنسانية التي يحياها الشاعر الحديث أصبح يحتم عليه النظر في أدوات إبداعه وآليّات فكره فطفق يبدع قيمًا صوتية أخرى، ولا شك أنها قيم تسهم بشكل كبير في إنتاج الدلالة التي تسعى صوبها القصيدة، وحينئذٍ لم يعد السطر الشعريّ يستمد قيمته الموسيقية من الوزن والقافية بنسقها التقليديّ، بل بدأ يستمد موسيقاه من قيم جديدة نابعة – في المقام الأول – من إحساسه قبل أن تكون التزامًا مسبقًا بقيم عروضية ظن خطأ أنه لا يأتيها الباطل[3].

معنى ذلك أن سلطة القافية في بنية السطر الشعري قد تراجعت، إذ أصبح السطر هو المسؤول عن تخليق القافية، أي يدفع بها إلى الظهور تارةً، وإلى التواري خلف حجاب المعنى تارةً

---

(١) د. محمد السيد الدسوقيّ: جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة، دراسة في لسانية النص الأدبيّ، ط. دار العلم والإيمان، كفر الشيخ، ص: ١٥٩.

(٢) طالع البنية اللغوية في الشعر المعاصر، د. إبراهيم السامرّائي، ص: ١٦٦.

(٣) د. أحمد عبد الحيّ شعر صلاح عبد الصبور الغنائيّ، ص. ٢٥٦ بتصرف.

أخرى، فالشاعر المعاصر أصبح يتمتع بحرية أكبر في بناء التركيب وفي استخدام القافية أكثر من تلك الحرية التي تمتع بها سلفه القديم ، نستطيع أن نقول مع د. شكري عياد " إنّ الشعر الحر قد حرّر القافية من الوزن ، كما حرر الوزن من القافية ، وإذا كان تحرير الوزن من القافية يعني طرح القافية طرحًا تامًّا في بعض المقاطع فإن تحرير القافية من الوزن يعني عدم الالتزام بموضع معلوم ترد فيه"(١).

يكمن الفارق الجوهريّ بين القافية قديمًا وحديثًا في أن القافية في القصيدة القديمة كانت تحتاج من الشاعر إلى حصيلة لغوية واسعة ، وكثيرًا ما كان الشعراء يحصلون على هذه القوافي قبل أن ينظموا الأبيات ذاتها ، وكلنا يعرف هذا ، ويعرف مدى جنايته على التعبير الشعريّ الصادق الأصيل.

أمّا القافية في الشعر الحديث فكلمةٌ لا يبحثُ عنها في قائمةٍ من الكلمات التي تنتهي نهاية واحدة، وإنما هي كلمةٌ ما من بين كل كلمات اللغة يشتد عليها السياقان: المعنويّ والموسيقي للسطر الشعريّ؛ لأنها هي الكلمة الوحيدة التي تصنع لذلك السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها(٢).

ومن ثمّ رأى د. عزالدين إسماعيل أن القافية في الشعر الحديث أصعب مرامًا من القافية في الشعر القديم(٣).

إنّ القافية في الشعر الحديث تخضع لمنطق التحديد اللغويّ ، وهو يتمثل في " الاستخدام الدقيق للكلمات حيث تصبحُ اللفظة قدرًا حتميًّا لا تقبل الاستبدال أو الإزاحة عن موقعها ، كما لا تقبل الزيادة عليها أو النقصان منها " (٤).

---

(١) د. شكري عياد موسيقى الشعر العربيّ ، ص ١٠٨

(٢) د. عز الدين إسماعيل . الشعر العربي المعاصر ، ص: ٦٧، ص ١٣

(٣) نفسه.

(٤) د. أحمد نيسور . أسلوب العلم ولغة الأدب ، مقال بجريدة الأهرام القاهرية ، ع ٦ ابريل ٢٠٠٦ ، ص ١٢

إن القافية – من هذا العرض السابق – ليست صوتًا يتردد في أنحاء القصيدة والخروج عنها يُعدُّ خللاً في بنية النص، بل إنها تنتمي – بدرجة متساوية – إلى أنظمة مختلفة منها ما هو إيقاعيّ، ومنها ما هو صوتي، ومنها ما هو دلالي[1].

ومن ثمّ تتضحُ اتجاهات دراسة القافية في النص، إذ إنه على المبحث أن يجلي هذه المستويات المتواشجة، ويكشف النقاب عن الجدلية القائمة بين القافية والإيقاع والقافية والدلالة، وذلك من خلال مقطعها ورويها، فالقافية بما إنها تمثل آخر تفعيلة في السطر، فإنها تحمل هذه العلاقات المتواشجة السابقة وذلك لأنها تمثل مركز الثقل الدّلاليّ والمعنويّ في السطر – وذلك انطلاقًا من منطق التحديد اللغويّ سابق الذكر – فهي أي القافية – تعبرُ عن الإيقاع النفسي والدفعات الشعورية، والتموّجات الموسيقية التي تموج بها نفس الشاعر في حالة شعورية معينة، كما أن الصوت – الحرف كرويّ – وما يحمله من شدة ولين وجهر وهمس واستفال وانفتاح وغيرها من الصفات عاملٌ أصيل في إنتاج الدلالة وترسيخها في ذهن المتلقي.

إن ثمة جدلاً دائرًا حول تحديد مصطلح القافية في حركة النقد الشعريّ، وقد أفاض عدد من النقاد – قدماء ومحدثين – في إيجاد وتحديد مصطلح للقافية[2]، وليس هنا مجال لسرد هذه التعريفات والآراء، بيد أنه يجب تحديد المسارات المنهجية لدراسة القافية في هذا الفصل.

في دراستنا لشعر بلند الحيدريّ سنعتمد الرأي القائل بأن القافية في الحرف الذي يتكرر في الكلمة الأخيرة في كل بيت من أبيات القصيدة، أي ما يسمى حرف الرويّ إذ إنه أساس القافية[3]، وقد أضحى في الحس الإيقاعيّ صلبها، وركيزتها إلى الحد الذي أطلق عليه في بعض التصوّرات القافية[4].

وكان اختيارنا تبع هدف البحث ووفق مقاصده، ومعلّلاً السبب في التزام الحرف الأخير

---

(١) بوري لوتمان: بنية النص الشعري، ص: ٩٣.

(٢) طالع مادة (قفو) في لسان العرب لابن منظور، كذا طالع د. أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعريّ، ط. مكتبة دار العلوم، القاهرة، (د.ت) من ص: ٧ الى ص: ٢٢

(٣) د. محمد الهادي الطرابلسيّ: خصائص الأسلوب ...، ص: ٣٨

(٤) د. أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعريّ، ص: ٤٦

الذي يمثل الصوت المتكرر عبر بناء القصيدة ، هذا الصوت الذي يختاره المبدع اختيارًا فنيًّا ينسجم ويؤازر البنى الأخرى فيها ، وسيتضح لنا كم كان اختيار الشاعر لحرف الرويّ مبينًا مدى فهمه لدور القافية ، وإسهامها دون أن يحس بأنها عائق وسد منيع أمام جيشان خواطره ومشاعره .

ومن خلال تحديد المسار المنهجيّ جاء المبحث الأول لدراسة المنحنى الإحصائي للحروف المستخدمة كرويّ في أعمال من خلال خطوتين :

الأولى : المنحنى الإحصائي في كل ديوان .

الثاني : المنحنى الإحصائي في الأعمال كلها .

وجاء المبحث الثاني لدراسة أنماط التقفية في النص ، إذ إن الشاعر لم يعد ينتهج طريقةً واحدةً في توزيع الروي في جميع أعماله ، ومن ثمّ ينتهج طرقًا أخرى متعددة تم رصدها إحصائيًا على نحو ما سيظهر.

وجاء المبحث الثالث – في دائرة أكثر اتساعًا – لدراسة دور القافية في إنتاج الدلالة الشعرية ، وفي هذا المبحث تُدرس القافية مقطعًا ورويًّا في تسعة نصوص إبداعية موزعة على أعمال الشاعر ، كلّ منها يمثل مرحلة إبداعية عمرية في حياته .

المبحث الأول

المنحنى الإحصائي لحروف الرّويّ

(١/١) ارتقت الدراسة مرتقًى إحصائيًّا – في هذا المبحث – قام على حصر حروف الرويّ في القصيدة ، لا عدُّ القصيدة وحدة قافوية على حدةٍ ، أي إنها قامت بحصر السطور المقفاة داخل القصيدة. وبالطبع تتنوع حروف الروي في القصيدة الواحدة ، فقد تشتمل القصيدة على حرفين أو ثلاثة أحرف أو أكثر من ذلك كرويّ ، كل حرف يتكرر في عدد معين من السطور ، لذا رأت الدراسة حصر هذه الأسطر المقفاة بروي معين ، وإن تعددت حروف الروي في القصيدة ، من هذا المنطلق تم حصر الأسطر المقفاة بحرف رويّ معين في كل قصيدة ، وبالتالي في الديوان ، ومن ثم في أعمال الشاعر ككل.

قامت الدراسة بتتبع إحصائي لتكرار الحرف كروي في أعمال بلند الحيدري.

(٢/١) ونستطيع قراءته على النحو التالي :

(١/٢/١) في الديوان الأول "خفقة الطين" استخدم بلند ثمانية عشر حرفًا من حروف الهجاء كرويّ ، وهي : الهمزة ، والباء ، والتاء ، والحاء ، والدال ، والراء ، والسين والضاد ، والعين ، والفاء ، والقاف ، والكاف ، واللام ، والنون ، والميم ، والهاء ، والواو، والياء .

وكان أكثر هذه الأحرف استخدامًا – كرويّ – حرف الراء(١٢٩)مرة ، يليه حرف النون (١٢١)مرة ، بينما جاء الميم(٩٦)مرة في المرتبة الثالثة ، وجاء في المرتبة الرابعة الهمزة (٦٣) مرة، وفي الخامسة العين(٤٩)مرة ، وفي السادسة الهاء(٤٤)مرة يليها في السابعة الياء(٤٠) مرة، ثم جاء في المرتبة الثامنة الحرفان الباء والقاف بنسبة تكرار واحدة(٣٢) مرة ، ثم الكاف(٢٤)مرة ، ثم التاء(٢٣)مرة ، ثم الدال(٢١)مرة ، ثم الخاء(٢٠)مرة ، ثم اللام(١٧)مرة ، ثم الواو(٥) مرات ، ثم الضاد والفاء مرتين(٢)وذلك في المراتب من التاسعة إلى الأخيرة .

والملاحظة المبدئية من هذا الإحصاء أن جميع الحروف المستخدمة كرويّ هي الحروف

الصوامت التي يلتزم مجيئها رويًّا: " الهمزة ، والباء ، والتاء، والثاء ، والجيم والحاء ، والذال ، والراء والزاي، والسين ، والشين ، والصاد ، والضاد ، والطاء ، والظاء والعين ، والغين ، والقاف ، واللام والميم ، والنون ، والهاء الأصلية التي سكن ما قبلها ، والياء الصحيحة والواو الصحيحة لأنهما يتحركان بوضعهما في حسبة الصوامت "[1].

والملاحظة الثانية هو أن الديوان خلا من حروف لم تتكرر إلا مرّاتٍ قلائل مثل الخاء الذي تكرر مرتين في الديوان السابع ، كذا خلا من الظاء الذي تكرر أربع مرّات – مرتين في الثاني ومرتين في الرابع – ، كذا خلا من الغين الذي تكرر مرتين في الديوان السابع كذا خلا من الصاد الذي تكرر ثلاث مرّات في الديوان الرابع فقط .

أي إن جُلّ هذه الأحرف المستخدمة في الديوان الأول تكاد تكون مستخدمة في أعمال الشاعر ككل، وهذا ما نسميه " ثبات الصوت القافويّ " .ولا شك أن لهذه الطائفة من الأحرف المستخدمة لها دلالات معنوية كبيرة ، سنكشف عنها فيما بعد .

(١/٢/٢) في الديوان الثاني " أغاني المدينة الميتة " استخدم الشاعر ثلاثة عشر حرفًا كرويّ كان في مقدمتها النون(١١٩)مرة ، يليه في المرتبة الثانية الراء(٥٣)مرة ، ثم جاء في المرتبة الثالثة الهاء(٤٧)مرة، ثم في المرتبة الرابعة الدال(٤٤)مرة ، ثم القاف(٤١) مرة ، يليه التاء(٣٢)مرة ، ثم الياء(٢٣)مرة ، ثم الهمزة واللام في مرتبة واحدة(١٧)مرة ثم الياء(١٦)مرة ثم العين(١٠)مرات ، ثم الميم(٤)مرّات ،ثم الطاء والفاء في مرتبة واحدة مرتين(٢)لكل منهما وذلك في المراتب من الخامسة للأخيرة .

والملاحظات التي يمكن أن نسجلها من خلال استقراء إحصاء الديوان الثاني هي :

١- حرف النون في المرتبة الأولى بتكراره (١١٩) مرة ، وهي نسبة تتساوى مع مجيئه في الديوان الأول .

٢- حرف الراء في المرتبة الثانية بنسبة تقل عما جاء في الديوان الأول

---

(١) د أحمد كشك : القافية تاج الإيقاع الشعري ، ص ٥٢

٣- مجيء حرف الميم بصورة باهتة (٤) مرات . وهي أقل الصور ظهورًا في أعمال الشاعر.

٤- اختفاء الحاء والضاد والكاف

٥- اختفاء الواو نهائيًا

٦- ظهور الطاء بصورة شاحبة مرتين .

٧- ثبات نسبيّ لحروف الفاء واللام والهاء .

٨- انخفاض حاد للهمزة والباء والعين .

٩- وبالجملة يظل للراء والنون الحضور الأوفر والأظهر من بين حروف رويّ الديوان .

(٣/٢/١) في الديوان الثالث "خطوات في الغربة" يستخدم الشاعر أربعة عشر حرفًا كرويّ وهي نسبة متقاربة من الديوان الثاني ، وكان أكثر هذه الحروف تكرارًا النون (٨٨)مرة . يليه الراء (٧٥)مرة . ثم التاء(٣٩)مرة ، ثم اللام والميم في مرتبة واحدة(٢٧) مرة، ثم الباء(٢٥)مرة ثم الضاد (١٨)مرة ، ثم الكاف(١٤)مرة . يليه القاف(١٣)مرة يليه العين(١١)مرة ، ثم السين(٩) مرات، ثم الياء(٨)مرات ، ثم الحاء(٥)مرات . ويتذيل القائمة الهمزة مرتين في المرتبة الرابعة عشرة .

وأولى الملاحظات التي يمكن تسجيلها على هذا الديوان ، هي استمرار حرفي النون والراء في المراكز الأولى ، ثم هبوط حروف الهمزة والحاء والقاف والكاف والياء عمّا كانت عليه ، ثم اختفاء الدال لأول مرة في أعمال الشاعر. ثم ارتفاع مرات الضاد(١٨)مرة ، وهي أعلى نسبة تكرار له ولم تتحقق في أي ديوان له .

(٤/٢/١) في الديوان الرابع " رحلة الحروف الصفر " يستخدم الشاعر أربعة عشر حرفً كرويً ، وهي نسبة مساوية للديوان السابق ، حاء في المركز الأول " النون " (٨٤) مرة يليه الراء (٦٩) مرة ، ثم الهاء (٣٦) مرة ، ثم الدال (٣٢) مرة ، ثم العين والقافية في مرتبة واحدة (١٧) مرة. ثم الميم (١٥) مرة، ثم الهمزة (١١) مرة. يليه التاء (١٠) مرات. ثم الحاء (٩) مرات. ثم الفاء (٨) مرات، ثم اللام والصاد في مرتبة واحدة (٣) مرات. ثم الطاء في المرتبة الأخيرة بتكراره مرتين . ومن خلال استقراء الإحصاء نسجل عدّة ملاحظات

١- ثبات الصوت القافويّ في الصوتين النون والراء .

٢- اختفاء الباء والسين والضاد والعين والكاف .

٣- ظهور حرف الصاد (٣) مرات ، وهي المرات الوحيدة التي ظهر فيها كرويّ .

٤- وجود الطاء ، وبعدها يختفي نهائيًّا .

٥- شهد الديوان انخفاضًا حادًّا لحروف التاء واللام والميم .

٦- كما شهد ارتفاعًا ملحوظًا للعين والقاف .

٧- كما شهد ثباتًا لحرف الفاء .

(٥/٢/١) يشهد الديوان الخامس" حوار عبر الأبعاد الثلاثة " ثباتًا نسبيًّا لحرف الرويّ، من حيث عدد الحروف المستخدمة كرويّ ، إذ استخدم فيه ثلاثة عشر حرفًا ، ومن حيث انتشار الحروف ، التي جاء في مقدمتها النون (٩٧) مرة ، يليه الباء (٤٣) مرة في المرتبة الثانية لأول مرّة ثم يجيء النون في المرتبة الثالثة (٣٨) مرة ، وفي المرتبة الرابعة يجيء الدال (٢١) مرة ، يليه في الخامسة الهمزة (٢٠) مرة ، ثم الفاء (١٤) مرة وفي السابعة يجيء الراء والسين والقاف بنسبة تكرار (١٠) مرات، ثم الحاء والكاف (٥) مرات ، ثم العين (١٠) مرات ، ثم الضاد مرتين (٢) ، في المرتبة الثالثة عشرة.

ولعل أهم الملاحظات التي تُسجل على هذا الإحصاء هو الهبوط المفاجئ لحرف الراء ، إذ إن هذه النسبة (١٠) مرات لم تتكرر من قبل ، وسوف تقلُّ بعد ذلك في الديوان السابع – كما سيجيء – كذا يلاحظ الارتفاع المفاجئ والسريع للباء (٤٣) مرة ، ولعل لهذا الهبوط وذاك الارتفاع دلالةً تتعلق بما يقدمه هذا الديوان من تجربة شعرية تختلف عن باقي أعماله .

ولا شك أن اختلاف هذا الديوان عن أعمال بلند السابقة واللاحقة على المستوى الفكريّ تبعه اختلاف على مستوى الأداة الفنية ، مثلما رأينا في الفصل السابق ، اختلاف على مستوى الإحصاء العروضيّ ، ولكنه بعد ذلك يعاود أدراجه وتجيء أعماله في المسار الأول الذي سلكه

(٦/٢/١) يشهد الديوان السادس" أغاني الحارس المتعب" تغييرًا ملحوظًا في عدد

الحروف المستخدمة كرويّ ، إذ يجيء بعشرة أحرف فقط ، كان أكثرها الراء (٨٢) مرة يليه النون (٥٧) مرة، ثم الباء والدال في مرتبةٍ واحدةٍ (٢٨) مرة ، ثم اللام (٩) مرات ، ثم الهمزة والحاء (٨) مرات ، ثم الفاء (٧)مرات ، ثم القاف (٤)مرات في المرتبة العاشرة .

والملاحظة المبدئية في هذا الديوان هو خلوه من صوت الميم كرويّ وهذه هي المرة الأولى في إختفائه .

ولكن يلاحظ أن الثبات النسبي لحرفي الراء والنون لم يزل قائمًا في هذا الديوان .

(٧/٢/١) في الديوان السابع " إلى بيروت مع تحياتي " يستخدم الشاعر أربعة عشر حرفًا من حروف الهجاء كرويّ ، كان في مقدمتها التاء (٣٥) مرة ، وجاء الراء والنون في المرتبة الثانية (٣١) مرة، ثم يليهما الحاء (١٨) مرة ، ثم الهمزة (١٧) مرة ، ثم اللام (١٥) مرة ، ثم الدال (١١) مرة ، ثم الفاء (١٠)مرات ، ثم العين(٩)مرات ، ثم الخاء والياء في المرتبة الرابعة عشرة .

ولعل أهم الملاحظات على ذلك الإحصاء هي ارتفاع التاء(٣٥)مرة وخفوت نسبة النون والراء نسبيًا ، إلا أنهما لم يزالا حاضرين في المراتب المتقدمة .

ملاحظة أخرى يجب تسجيلها : وهي أن هذا الديوان يشهد ظهور الخاء للمرة الأولى والأخيرة ، إذ إنه من الحروف التي يندر مجيئها رويًّا بحسب تقسيم د. إبراهيم أنيس للحروف المستخدمة رويًّا[1].

(٨/٢/١) يشهد الديوان الثامن " أبواب إلى البيت الضيق " ارتفاعًا ملحوظًا لعدد الحروف الهجائية المستخدمة كرويّ ، كذا يشهد ثباتًا للصوت القافويّ إذ يستخدم بلند خمسة عشر حرفًا كروي ، كان أكثرها استخدامًا النون (٩٠) مرة، ثم الراء (٦٨) مرة ثم اللام (٤٢) ، ثم الميم (٣٩) ، ثم التاء (٢١) مرة ، ثم الياء (٢٠) مرة ، ثم الدال (١٨) مرة ثم السين (١٦) مرة ، ثم الباء(١٣)مرة ، ثم الهمزة(١١)مرة ، ثم القاف(٨)مرات ثم الهاء والفاء في مرتبة واحدة (٦) مرات ، ثم الضاد (٤) مرات، ثم العين في أبهت ظهور له(٣) مرات في المرتبة الخامسة عشرة .

---

(١) د. إبراهيم أنيس موسيقى الشعر العربي ، ص ٢٤٨

والملاحظ أن الثبات النسبي للنون والراء مستمر باحتلالهما المراكز الأولى في المنحنى .

(٩/٢/١) في الديوان الأخير " آخر الدرب " يستخدم بلند اثني عشر حرفًا من حروف الهجاء كرويّ قافويّ . كان أكثرها استخدامًا النون (١٠٧) مرة في المرتبة الأولى ثم الرّاء (٧٦) مرة، ثم الدال (٥٢) مرة ، ثم اللام (٥٠) مرة . ثم الحاء (٣٧) مرة ، ثم العين (٢٢) مرة ، ثم الباء (١٩) مرة، ثم الميم (١٨) مرة. ثم التاء (١٥) مرة، ثم الهمزة والضاد في مرتبة واحدة (٣) مرات . ثم الفاء في المرتبة الثانية عشرة .

والملاحظة ما زالت قائمة في ثبات صوتي النون والراء حيث تحقيق أعلى النسب كذا يلاحظ أن استخدام باقي الحروف جاء متواترًا في التقارب مما يؤكد على ثبات الصوت القافويّ منذ الديوان الأول.

(٣/١) من خلال المتابعة الإحصائية لمرات مجيء حروف الهجاء رويًّا نستطيع أن نتوصل إلى عدة حقائق :

١- استخدام الشاعر لعدد من حروف الهجاء كرويّ يكاد يكون استخدامًا ثابتًا في جميع أعماله، كان أكثرها في الديوان الأول (١٨) حرفًا ، وأقلها في الديوان السادس (١٠) أحرف

٢- اتفق توزيع حروف الرويّ في شعر " بلند " مع ما توصل إليه د إبراهيم أنيس من حيث وجود حروف تجيء رويًّا بكثرة مثل " الراء " ، واللام ، والميم ، والنون ، والياء والدال ، والسين والعين، كذا وجود حروف متوسطة الشيوع وهي القاف والكاف والهمزة والحاء والفاء ، ومن حيث الحروف التي ندر مجيئها رويًّا مثل الغين والحاء والواو .

٣- بينما اختلف توزيع حروف الرويّ مع د. أنيس في اعتبار الجيم حرفا متوسط الشيوع ، إذ إننا لم نعثر على هذا الحرف كرويّ في شعر بلند ، كذا لم يعثر على حرف الثاء كرويّ مع أن د. أنيس عدّها من الحروف القليلة الشيوع .

٤- اتفق توزيع الحروف في شعر بلند مع ما توصل إليه د. أحمد كشك ، إذ وجد أن الشاعر المعاصر لم يجد في معين معجمه الشعريّ ولغته المعاصرة معطيات الكلمات التي رويها ثاء

"وليست الندرة هنا قرينة الشعر المعاصر فقط ، فقد ندرت هذه الكلمات في معين الشاعر القديم معجميًّا والذي يريد أن يعرف ذلك عليه أن يقارن صوتًا كالثاءِ بالباءِ في لسان العرب لابن منظور أو صوتًا كالغين والسين في المعجم نفسه " (١).

٥- يلاحظ من خلال تتبع المنحنى الإحصائي ثباتٌ لصوت قافويّ يتراوح وروده "ما بين المرتبة الأولى والثانية بالتناوب، وهو صوت النون والراء ، فهما حرفان لم يختفيا من أعمال الشاعر قط، مما يؤكد على ما سميناه " ثبات الصوت القافويّ " .

٦- تقودنا الملاحظة السابقة إلى ملاحظة أكثر أهمية " وهي تؤكد صدق ما أسميناه " ثبات الصوت القافوي " وهي أن قائمة الحروف الأكثر استخدامًا يحتلها الحرفان في المراكز الأولى بلا منازع ، وهذا ما سيتم عرضه في الفقرة التالية .

(٤/١) ويحسن هنا وضع قائمة مرتبة للحروف المستخدمة كرويّ في شعر بلند الحيدريّ وقد جاء في مقدمتها حرف النون بمجموع مرات (٧٩٤) مرة ، كان أكثرها استخدامًا في الديوان الأول (١٢١)، ثم في الديوان الثاني(١١٩) مرة ، وكان أقلها استخدامًا في الديوان السابع (٣١) مرة

- وجاء في المرتبة الثانية حرف الراء بمجموع مرات (٥٩٣) مرة ، كان أكثرها استخدامًا في الديوان الأول (١٢٩) مرة ، وأقلها في الديوان الخامس (١٠)مرات ، ولعل السبب في ارتفاع نسة هذين الحرفين هو أن الراء تخرج من مخرج النون " غير أنها أدخل إلى ظهر اللسان قليلا" (٢).
- وجاء في المرتبة الثالثة حرف الميم (٢٤٤) مرة ، كان أكثرها استخدامًا في الديوان الأول (٩٦) مرة ، بينما كان أقلها (٤) مرات في الديوان الثاني .
- ثم جاء في المرتبة الرابعة حرف الدال (٢٢٧) مرة، بينما كان الباء في المرتبة الخامسة (١٨٣).

---

(١) د. احمد كشك القافية تاج الإيقاع الشعري ، ص. ٥٨ .

(٢) انظر: (مكي بن ابي طالب) الرعاية لتجويد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة،ط دار الصحابة للتراث، طنطا ، ص ٦٥

- وجاء في المرتبة السادسة حرف اللام(١٨٦)مرة ، يليه في السابعة حرف التاء (١٧٥) مرة ثم جاءت الهمزة (١٥٢) مرة في المرتبة الثامنة كان أكثرها استخدامًا في الديوان الأول(٦٣)مرة وأقلها في الديوان الثالث مرتين .
- ثم جاء حرف القاف في المرتبة العاشرة بتكراره (١٣٢) مرة ، كان أكثرها استخدامًا في الديوان الثاني(٤١)مرة ، ثم جاء حرف العين في مرتبة تليه (١٢٤)مرة كان أكثرها استخدامًا في الديوان الأول (٤٩) مرة ، وأقلها في الديوان الخامس (٣) مرات ، ثم جاء الحاء (١٠٢) مرة ثم الياء (٨٦) مرة ، ثم السين (٧٨) مرة ، ثم الكاف (٤٣) مرة ، ثم الضاد (٢٩) مرة ، وتذيلت الواو (٥) مرات، والطاء (٤) مرات ، والصاد (٣) مرات والغين (٢) ، القائمة الإحصائية .

وخرج من هذا الرصد الإحصائي بعدة ملاحظات :

١- استخدم الشاعر واحدًا وعشرين حرفًا من حروف الهجاء كرويّ .

٢- كان أكثر الحروف الهجائية استخدامًا كرويّ الحروف المجهورة (ن – ر – م – د – ب – ل – ع – ي – ص – و – غ) . بل إنّ المراتب الستّ الأوَل في إحصاء الحروف يحتلها حروف مجهورة [ن (٧٩٤) ، ر(٥٩٣) ، م (٢٤٤) ، د (٢٧٧) ، ب (١٨٣)] .

٣- استخدم الشاعر تسعة أحرف فقط من الحروف المهموسة (ت – هـ – ق – ح – س – ف – ك – ط – ص) وقد احتلت هذه الحروف مراتب متأخرة – عن السابقة – في الإحصاء المشار إليه.

٤- أمّا عن الهمزة التي استخدمها الشاعر كرويّ فهي صوت صامت لا هو بالمهموس ولا بالمجهور[١].

نخرج من هذه الملاحظات الأربع بنتيجة مفادها " إن الحروف المجهورة هي أكثر الحروف استخدامًا كرويّ في شعر بلند الحيدري" إذ يبلغ مجموع تكرار الحروف المجهورة كلها

(١) د. كمال بشر: علم اللغة العام ، الأصوات ، ص ١١٠

(٢٤٧٣) في مقابل الحروف المهموسة التي بلغ مجموع تكرارها (٧٢٩) مرةً فقط .

والصوت المجهور هو الصوت الذي تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به[١] وصوت بهذه الميكانيكية الأدائية مناسبٌ لإستراتيجية القافية إذ إنها " تمثل قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري "[٢]، ومناسب لثقلها المعنويّ بما إنها مركز الثقل الدلالي ي الشطر الشعري .

ومن ثم نقول إنّ حروف الرويّ في شعر بلند تتميز بالوضوح السمعيّ ، مما يؤكد على انصاف إيقاع النهاية عنده بالقوة الإسماعية الواضحة .

نتيجة أخرى يُرجى تسجيلها هنا ، وهو أنّ نتائج إحصاء حروف الروي في شعر بلند تتفق مع نتائج محمد الهادي في دراسة الشوقيات، ومع نتائج شكري الطوانسيّ في دراسة شعر محمد إبي سنة ، وكانت من قبل قد اتفقت مع نتائج د. أنيس في موسيقى الشعر من حيث توزيع الحروف المستخدمة رويًا.

كل ذلك إن دلّ ، فإنه يدل على عدم انقطاع الحبل السُرّيّ بين الشاعر المعاصر وسلفه ، فهو وإن أحدث إيقاعاتٍ جديدة وتشكيلات صوتية عدة لم يقطع صلته تمامًا بتراثه ، بل طفق يطور من هذا التراث بما يناسب آماله وآلامه ، فهل بعد ذلك يحق لنا أن نتّهم الشاعر الحديث بقلة الصبر وضعف المعجم الشعريّ!!

*****

(١) نفسه ، ص ١٠٩

(٢) د. محمد الهادي الطرابلسي . خصائص الأسلوب ، ص: ٤٦ .

المبحث الثاني

أنماط التقفية في النص

(٢/١) لعل من أهم سمات الشعر الحرّ في تعامله مع القافية ، هو أنّ الشاعر الحديث لم يعد يتعقب القافية ويبحث عنها في بطون المعاجم ، بل طفق يتعامل مع السطر الشعريّ محمّلاً إياه إيقاعات نفسه وتدفّقاته الانفعالية بلغة توافق – إلى حدٍ كبير – إيقاعات الحركات والسكنات المتولدة في الوزن العروضي، وكان له مع القافية موقف مخالف لموقف الشاعر القديم مع القافية وذلك لأن " القصيدة العربية الحديثة لا تجعل من القافية هدفًا في حدّ ذاته ، وإنما تنمو فيها نموًّا طبيعيًّا حالة اقتضاء الضرورة لوجودها إذ طالما أن بالإمكان الاستغناء عنها إذا سمحت التجربة فهذه الحرية فكّت الكثير من قيود الاضطرار إلى القافية ، ممّا وفّر للقصيدة هامشًا كبيرًا من حرية الاختيار حسب ضرورات التجربة " [١].

لقد أصبحت القافية في القصيدة الحديثة دالا معنويا أكثر منه صوتيًّا ، إذ إنها لم تعد لازمة لضبط الوزن " ومن ثم تحولت إلى أداة إيقاعية ولحنية يستطيع الشاعر استخدامها أو تركها" [٢]، وإذا كان ذلك كذلك فإن استخدام الشاعر للقافية يأتي بأنماطٍ وأشكالٍ متعددة ومختلفة ولا شك أنّ كل نمطٍ إنما شأنه مناسبة الموقف الإنساني والظرف الحضاريّ الذي يمرُّ به ، ومن ثمّ فإن كلّ نمطٍ صالحٌ لمستوى دلاليّ ومجال حيوي يدور في فلكهما النصّ .

وقد تمخض عن استقراء أعمال بلند الحيدريّ سبعة أنماط أسلوبية في استخدام القافية في قصائده، فهناك قصائد موحدة القافية ، وثمة أخرى شبه موحدة ، وثالثة مزدوجة القافية ، ورابعة منوعة القافية، وخامسة تتميز بهيمنة حرف رويّ واحد على جميع سطورها وتبقى سطور بلا قوافٍ ، أو بقوافٍ لا تقارب نسبة تكرارها تكرار هذا الحرف المهيمن ، بينما يوجد نوع آخر من القصائد مقسمة إلى مقاطع ، كل مقطع له حرف رويّ .... فكانت على التوالي .

---

(١) محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، حساسية الابتكار الشعرية الأولى ، جيل رواد الستينات ، ط اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١ ، ص ٥٠

(٢) د شكري عياد موسيقى الشعر العربي ، ص ١٢٦

١- قصائد منوعة القافية ، (٦٩) قصيدة بنسبة ٣٧.٠٩٪ .

٢- قصائد القافية فيها شبه موحّدة ، (٣٩) قصيدة ، بنسبة ٢٠,٩٦ ٪ .

٣- قصائد يهيمن فيها حرف رويّ أكثر من غيره ، (٣٩) قصيدة ، بنسبة ٢٠,٩٦٪ .

٤- قصائد مزدوجة القافية، (٣٢) قصيدة ، بنسبة ١٧.٢٠٪ .

٥- قصائد موحّدة الرويّ ، (٤) قصائد ، بنسبة ٢.١٥٪ .

٦- قصائد مقطعية القافية ، (٢) قصيدتان ، بنسبة ١,٧٥٪ .

٧- قصيدة واحدة مختفية القافية ، بنسبة ٠,٥٣ .

والفقرات التالية تتوقف عند كلّ نمط بالدراسة التفصيلية .

(أ/١) قصائد ذوات قافية منوّعة :

يُعد هذا النمط من أكثر الأنماط الأسلوبية تكرارًا في شعر بلند ، إذ يتكرر (٦٩) مرة وقد كشف الإحصاء أن أكثر الدواوين احتواءً لهذا النمط هو الديوان الأول ، إذ تكرر فيه (١٤) مرة، ولعلّ هذا المعدل المرتفع لهذا النمط في دواوين الشاعر الأولى يفسره ما قامت به حركة الشعر الحر من دعوة التحرر من رتابة القافية الموحدة في القصيدة ، فقد رأى الشاعر الحديث أن الترديد المستمر لصوتٍ بعينه في نهاية السطر قد يصيب المستمع بالملل كما أن تكرار صوت بعينه على محيط مساحة نصية كبيرة من الممكن أن يعد مصدرًا موسيقيًّا ضعيفًا ، ومن ثم أخذ يطوّرُ في توزيعها على النص بحسب حالته ، وما تقتضيه التجربة، ولم يهجرها هجرًا بعيد الأمد ومن ثم يصبح الشاعر محرّكًا للنص، وليس القافية هي محركة النص بحسب توافر الكلمة ذات الصوت / الرويّ المطلوب، " إن تنوع الرويّ

ليس عيبًا وانما هو ضرورة فنية تحوز للشاعر ما دامت تحقق له غرضًا فنيًّا يحسن في شعره ويزيده رونقًا وبهاءً " (١)

في هذا النمط الأسلوبيّ تتكرر مجموعة من الحروف الهجائية كحرف رويّ في القصيدة

(١) د. عبد الله العذاميّ: الصوت القديم الحديد ، ص: ١٥٠

الواحدة ويتنازع بعضها بعضًا على نهايات الشطر، في حين تظل بعض الحروف الأخرى مكتفية بالحضور والتردد هنا وهناك. وهذا النمط من التقفية يعتمد على " عدة قوافٍ تتشابك علاقاتها فيما بينها. فقد تتابع وتتوالى حينًا آخر وتتداخل أحيانًا ثالثة، كل هذا يحدث داخل القصيدة الواحدة " (١).

من نماذج هذا النمط القافويّ ما جاء في قصيدة " صدى خريف " [ص: ٢١] يقول:

١- قلبٌ توكأ على عكازة الذكرى

٢- وراح يبحثُ في القاضِ

٣- ما مَرّ

٤- عن صورةٍ أهملت في قبوِ أيامي

٥- يا قلب

٦- دعك من الماضي

٧- وأشلائه

٨- كفُّ السنين أبادت كل لألائه

٩- ولن ترى

١٠- غير أشباحي وأوهامي

١١- ظَلَلْتُ أرْقصها بالكذب

١٢- أياما

١٣- حتى استحالت بمرّ الدهر

١٤- أنغاما

١٥- أروي بتضليلها قلب الصبا الظامي

---

(١) شكري الطوانسي. مستويات البناء الشعري. ص ١٠٢

١٦- إن كنت تبحث

١٧- عن حبي

١٨- وعن أملي

١٩- فالحبُّ أغفى

٢٠- وماتت لمسة القبل

٢١- من بعد ما ملأت

٢٢- صاب الأسى جامي

٢٣- أو كنت تسأل عن آمالي الفرُّ

٢٤- فتلك كومة وهم

٢٥- أغرقت فجري

٢٦- يوما

٢٧- ولم تبق إلا يأسك الدامي

٢٨- كما نسيتُ الصبا

٢٩- دعه لدنياه

٣٠- فلن ترجعَ لي شيئًا

٣١- بذكراه

٣٢- إلا تفجّر أحزاني

٣٣- وآلامي

٣٤- يكفيكَ ما في كنوسي اليوم

٣٥- من ألم

٣٦- وصبوةٍ تتلوى في يد العدمِ

٣٧- حَيْرَى

٣٨- تقلّص فيها لبع أحلامي

٣٩- أراك تمعنُ في نسيان صورتها

٤٠- ما صورتي غير أحلامي وشقوتها

٤١- تلك التي حملت أعباء أعوامي

٤٢- اليوم تغفو وراء الغيب في كَلَلِ

٤٣- كأنها سئمت

٤٤- وعدًا بلا أملِ

٤٥- يهفو على وترٍ دام وأنغام

٤٦- ومثلها فلتتم

٤٧- أيامُ دنياكا

٤٨- فالشؤمُ يرقص في دربي ومسراكا

٤٩- وقد تمنّيتُكَ / ألفًا / دورة العامِ

فتنوع القافية في هذا النموذج يشبه تنوع القافية في الموشحة ، إذ إنه يمكن توزيع القصيدة بهذا التشكيل :

١- ـــــــــــــــ را ٢- ـــــــــــــــ را

٣- ـــــــــــــــ مي

٤- ـــــــــــــــ ئه ٥- ـــــــــــــــ ئه

٦- ـــــــــــــــ مي

٧- ـــــــــــــــ ما ٨- ـــــــــــــــ ما

٩- ـــــــــــــــ مي

١٠- ـــــــــــــــ لي ١١- ـــــــــــــــ بل

١٢- ـــــــــــــــ مي

بيد أنها موشحة بلا مطلع . وإنما يوجد العصن متعدد القافية في السطور.

١و٢/ ٤و٥/ ٧و٨/ ١٠و١١ . ويمثل القفل الميم المكسورة في السطور: ٣ و٦ و٩ و١٢ .

وهذا النموذج كان من أوائل النماذج التي تتنوع فيه القوافي . ولا غرو أن يبدأ الشاعر مثل هذه الخطوة التجديدية دون أن يتأثر بعض الشيء بالموشحاتْ الأندلسية في تنوع قوافيه[1].

وفي قصيدة " لهاث الوحدة "[ص. ٦٥] ، يتم التنوع بين حروف الرويّ على نحو ملحوظ. يقول:

١- أذناي

٢- عمّهما من الماضي البعيد صدى شبحْ

٣- وخيال أغنية من الذكرى

٤- تفجّر من برحْ

٥- لتعود بالحب الطعين

٦- يكاد يزهقه ... الترحْ

٧- لمّا تزل تعوي على أطلاله

٨- صور الخداع

٩- وخيانة القدرِ البهيم

١٠- وعالم الوهم المضاع

١١- لمّا يزل

١٢- كالأمسِ يحلمُ باللقاء وبالوداع

١٣- يا حبُّ ... قد ذبلت عروقي

١٤- والتظى فيها المرمْ

---

(١) على أن تنوع القافية فى الموشحة الأندلسية كان تأثرًا بالأداب الشعبية، ورغبة في مسايرة مجالات اللهو، بينما كان تنوع القافية في الشعر الحر لغرض معنويّ دلاليّ قبل أن يكون غرضًا فى التنوع الشكليّ . وقبل أن يكون رغبة فى التحرر من نير القافية.

انظر: د.محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث،ص: ٤٤٤،و د. محمد السيد الشوقى . جماليات التلقي، ص ١٧١ .

١٥- ومضى الشبابُ عصافةً لاذت

١٦- بزوبعة الألمْ

١٧- والدهر أيقظ في دمي المخمور

١٨- يا حبُّ ..

١٩- قد مات الشباب وكنت من خلاله

٢٠- فاجرض حياتك

٢١- والدار في ذاهبات زمانه

٢٢- أخشى عليه لهاث وحدته

٢٣- وصمت مكانه

٢٤- فهناك

٢٥- لا حلم يهدده

٢٦- ولا نجوى أمل

٢٧- وهو الذي قطع الحياة على عوالم من قبل

٢٨- ارجع إليه ... وخلني أحيا بماضيه الثمل

فالشاعر يبدأ بحرف الحاء في(شبح – ترح – برح)، ثم يثني بالعين في (الخداع – المضاع – الوداع) ، ثمّ يثلث بالميم (الهرم – الألم – العدم) ، وهكذا .

فهذا النموذج على نحو ما هو واضح يعد أكثر تطورًا في تنوع القوافي من النموذج السابق، إذ به سطور غير مقفاة ، ويلاحظ أن حروف الروي تتشابك ، ويتبادل كل منها مع الآخر، ممّا يضفي ثراءً إيقاعيًّا للقصيدة ، وتلوينًا نغميًّا لإيقاع النهاية في سطورها .

وفي قصيدة" انتظار " [ص: ٨٧] ، تتنوع حروف الرويّ ، وتتبادل المواقع في إيقاع النهاية ، يقول.

١- يمشي الشتاء بفرقتي متعثرًا بظلامها

٢- والدفء مشلول القوى

٣- جاث على أقدامها

٤- قلقًا يمرّغ ضوءه المخنوق فوق رغامها

٥- والليل داجٍ

٦- والعواصف نائحات خلف بابي

٧- ورياح كانون الكئيب

٨- تبادل القلب اكتئابي

٩- عبرى تسطر فوق نافذتي التفاتات اضطرابي

١٠- والساعة الحمقاء تطمر في الدجى ساعاتها

١١- فعلام لم ترجع..

١٢- ألم تسمع صدى دقاتها

١٣- ولعلها نسيت حديث الأمس في همساتها

١٤- رباه..

١٥- إن الشك يقتلني بدون ترحُّمِ

١٦- فبأي صدرٍ فاجر الشهوات مشبوب الدم

١٧- تقضي المساء الآن بين تهتكٍ وتأثُّمِ

١٨- وأخالها نشوى يسيرها الجنون ولا تعي

١٩- نشوى تدنس جسمها في مخدع

٢٠- وتهينه في مخدعِ

٢١- وتذل حبًا طاهرًا قدّست فيه توجعي

٢٢- هذا السراج قد انتهت أحلامه

٢٣- ودنا الصباح

٢٤- والفجر يولد مرة أخرى على نزف الجراح

٢٥- ومحت يد الصفو الجميل دجى العواصف

٢٦- والرياح

٢٧- لكن بقلبي لم تزل ريح تبثُّ أنينها

٢٨- وعواصفٌ مجنونة

٢٩- تملي عليّ جنونها

٣٠- شك يداهما فتثر في الجفون

٣١- دفينَها

فالبداية كانت بتكرار الميم ثلاث مرات (ظلامها – أقدامها – رغامها) ، ثم تكرار الباء المكسورة (بابي – اكتئابي – اضطرابي) ، ثم التاء (ساعاتها – دقاتها – همساتها) ثم العودة تارة أخرى إلى الميم (ترحم – الدمِ – تائمِ) ، ثم ظهور حرف جديد وهو العين (تعي – مخدعِ – توحعي) ، ثم الحاء ، وتكون النهاية بالنون .

(٢/٢) قصائد دوات قافية شبة موحّدة

يُعدّ هذا النمط ثاني أكثر الأنماط تكرارًا في شعر"بلند"[١]، إذ يتكرر(٣٩)مرة وفيه "يسيطر حرف رويّ واحد سيطرة تكاد تكون تامة باستثناء عدد قليل من السطور أي عددٍ ليس كبيرًا ، ولا يحطى باطراد قافيةٍ ما ، فقصائد هذا الشكل أقرب إلى القافية الموحدة منها إلى أي شكل قافويّ آخر "[٢].

وقد احتوى الديوان الأول – أيضًا – أكثر قصائد هذا النمط القافويّ ، إذ تكررت فيه (١٩)مرة، يليه الديوان الثاني(١١)مرة .

ففي قصيدة " الإله الغول " [ص: ١٣٧] ، يسيطر حرف الراء – كروي – بتكراره (٢١)مرة، وهي سيطرة تكاد تكون تامة باستثناء عدد قليل من السطور ، يقول :

---

(١) وذلك بالتساوي مع نمط القافية المهيمنة الذي سيأتي ذكره في الصفحات التالية
(٢) شكري الطوانسي مستويات الداء الشعري ، ص ٩٤

١- ارقصي

٢- يا زوابع النار حولي

٣- واستحمي بقلبي المخمور

٤- إنّ همجس السكون أدمى خلوتا

٥- كن سر الحياة في ماخوري

٦- وأطلت من كوّة الصمتِ

٧- دليا

٨- يتلظى في راحتيها مصيري

٩- إيه يا صمت

١٠- يا ذبالة عهد

١١- نفضتها السنون في دنجوري

١٢- إيه يابن الفراغ ...

١٣- أي جحيم

١٤- يتلوى في وجهك المقرور

١٥- أنت يا خالق النبوغ ... إله

١٦- جلّ عن عالم الحياة الغريرِ

١٧- غير أني

١٨- ولست غير شظايا

١٩- من أمانٍ تحطمت في سريرِ

٢٠- أعبد الحس والحياة

٢١- فدعني

٢٢- أتلهى بما تخوك شروري

٢٣- أيها الغول

٢٤- حانة القلب أغفت

٢٥- فوق ضفّات روحك المغرورِ

٢٦- مرّ أمسي بباها

٢٧- ثم ولّى

٢٨- دون شيء كأيّ شيءٍ حقير

٢٩- وتلاشى عبر السنين خطوطًا

٣٠- مبهمات

٣١- مخنوقة التعبير

٣٢- وكئوس الشباب أدمت طلاها

٣٣- في شفاه

٣٤- مسودة كضميري

٣٥- أيها الغول

٣٦- يا ربيب المآسي

٣٧- ضقت ذرعًا بأفْكِكَ المأسور

٣٨- إن سجنًا شيدته في ضلوعي

٣٩- سلّ ما كان في دمي من نورِ

٤٠- أطلق القلب من قيودك

٤١- لحنًا

٤٢- ضاحكًا

٤٣- هازئًا بكل مصيرِ

٤٤- يعبر الصبح في جَناحَي فَراشِ

٤٥- ومع الليل

٤٦- موعد في سريرِ

٤٧- هل تأملت دمعة في جفون

٤٨- إنها ضحكة الفناء

٤٩- المرير

٥٠- هل لمحت الشقاء يعصر قلبًا

٥١- كي تروّي الدماءُ

٥٢- عطر الزهور

٥٣- هل تبينت في كآبة شيخ

٥٤- بسمة غضة لطفل غرير

٥٥- كل ما في الحياة حق

٥٦- شقاها

٥٧- ولظاها

٥٨- إغاءة لسرورِ

٥٩- خلني .. خلني أذوب انتلافًا

٦٠- فابتسامًا في لج هذي الدهورِ

كذا نجد هذا النمط الأسلوبيّ من التقفية في قصيدة"مهزلة الوجود" [ص: ١٤٣] حيث تسجلُ الهمزة (٦) مرّات ، بينما يبقى عدد من السطور بلا قافية ، يقول :

١- ولدتُ شقاء للحياة جديدًا

٢- ولكم ستجني

٣- من أساه شقاءَ

٤- هي لذة حمراء تجتاح الورى

٥- فتصب من سكراتها

٦- البلواءَ

٧- ماذا جنيتُ ..

٨- لتقذفي بي في جحيم حياتكم

٩- متمرّدًا

١٠- مستاءَ

١١- وغدًا

١٢- سأرجع للفناء كأنني

١٣- ما جئت إلا كي أكون فناءَ

١٤- ولأشتري كفنًا

١٥- أضمُّ بجوفه

١٦- أدوار عمرٍ قد مضين هباءَ

١٧- ماذا جنيتُ لأحمل النيْر الثقيل

١٨تيمنًا

١٩- ورجاء

ومن قصائد الديوان الثاني تأتي قصيدة"لن أراها"[ص: ٢٠٣] حاملة هذا النمط القافويّ فيسيطر حرف الهاء بتكراره (٩) مرات ، بينما تظل سطور بلا قافية . يقول :

١- لن أراها

٢- كان حلمًا ذلك الوعد الذي شدَّ خطاها

٣- بخيالي

٤- لن أراها

٥- ربما ما شفتها يوما

٦- ولم أدرك رؤاها

٧- وضلالي

٨- هُو ما وسوس في قلب .. فتاة

٩- بهواها

١٠- وابتنى لي موعدًا طال مع الدهر

١١- ولكن

١٢- لن أراها

١٣- موعدًا جنته ظمآن فما كانت

١٤- ولا كانت سواها

١٥- موعدًا خلّدَ في نفسي معنى لبقاها

١٦- كان حلما

١٧- لم تكن أرضي

١٨- وما كنت سماها

١٩- كان حُلمًا

٢٠- ذلك الوعد الذي شد خطاها بخيالي

هذا والجدول رقم(٢٧)يبين قصائد هذا النمط الأسلوبي في أعمال الشاعر الكاملة .

(٤/٢) قصائد ذوات قافية مهيمنة

وهذا النمط من أنماط التقفية يأتي في عددٍ من القصائد مساويًا للعدد في النمط السابق . إذ يأتي متكررًا (٣٩) قصيدة . كان أكثرها في الديوان الثالث (١١) مرة .

وفي هذا النمط من التقفية نجد حرف رويٍّ معين يتردد في النص كله دون أن يسجل نسبة مرتفعة جدًّا ، بيد أنه – على كل حالٍ – أعلى من نسبةِ حروفِ رويٍّ أخرى تظهر في النص .

ففي قصيدة "سر" [ص ٢٩٩] يهيمن حرفُ رويٍّ واحد على سطور القصيدة وهو الراء، إذ

يتكرر(١٨)مرة ، ومن ثمَّ فهو أوضح ظهورًا من حروف أخرى تكررت في النص مثل النون(٦)مرّات، والميم(٢)مرتين، والدال(٣)مرات، والتاء(٢)مرتين ، والقاف(٢) مرتين . يقول

١- أدري

٢- ستعود لتحرق لي شَعْري

٣- ستعود

٤- لتقلع لي ظفري

٥- لن تقتلني

٦- ستشد الحبل ولن تقتلني

٧- ستدوس على صدري

٨- أدري

٩- وفمي لن يفرج عن سري

١٠- يا للسرّ

١١- اقطع جفني

١٢- اغمس إبهامك في عيني

١٣- ففمي لن يفرج عن سرّي

١٤- يا للسرّ...

١٥- والسوط سينبش في لحمي

١٦- كالسمّ

١٧- سيوغلُ في جسمي

١٨- ياللسرّ

١٩- وستبشُ في لوعة صمتي

٢٠- في موتي

٢١- في صمتي المرّ...

٢٢- ستصيحُ : أريد .. أريد

٢٣- أريد

٢٤- والسوط يعيد

٢٥- وتقول : ستخنقه

٢٦- وستحرقه

٢٧- ياللجبنِ

٢٨- أأذيع السرّ ؟؟

٢٩- أأفشي الأمر ؟؟

٣٠- ياللجبن

٣١- أأخزي ابني

٣٢- لا .. لا

٣٣- والصرخة تشهق في عيني

٣٤- لا..

٣٥- لا..

٣٦- وتعود لتحرق لي شعري

٣٧- ولتقلع لي ظفري

٣٨- لكن سري

٣٩- سيظل كنصلك في صدري

٤٠- رمزين لإنسانٍ حرّ

٤١- يا أحمق

٤٢- في سرّي عذري

٤٣- كي أصرخ

٤٤- كي أبصق

٤٥- كي أسخر من عبدٍ

٤٦- حُرٌ

فالراء تتردد في أجواء النص بشكل بارز يكاد يكون مهيمنًا ، وإلى جواره تظهر حروف رويّ أخرى هنا وهناك دون أن تسجل مرّات حضور تسترعي الانتباه .

وفي قصيدة"توية يهوذا"[ص: ٣٠٩] يتحقق هذا النمط من أنماط التقفية إذ يهيمن حروف رويّ واحد ، وهو الراء(١٥)مرة، بينما تظهر حروف أخرى في النص ، لكن بنسبة قليلة ، الميم مرتين(٢)، القاف(٣)مرات، الكاف(٢)مرتين ، يقول :

١- يا صفاري

٢- أنا أدري أنّ عاري

٣- قصة تنسابُ من دارٍ لدارِ

٤- أنا أدري

٥- كلما التف شتاء حول نارِ

٦- وإذا ما شفة مرّت باسم

٧- مثل اسمي

٨- ذكروا إثمي

٩- وإثمي خنجرٌ يوغل في قلب صفاري

١٠- أنا أدري

١١- أن ما لصته كفاي

١٢- وما شادت يدي

١٣- من قصورٍ لفدي

١٤- لم تعد غير شهودٍ لدماري

١٥- أنا أدري

١٦- أنّ ما كنتُ في الليل

١٧- ومن ويل بريء

١٨- وفقير

١٩- من دم أهرق مرضاة شروري

٢٠- يستحيل اليوم

٢١- في النورِ

٢٢- شهودًا لانهياري

٢٣- أنا أدري

٢٤- أن شعبي يأكل الحقدُ عروقه

٢٥- كلما أبصر بي الوحش الذي داس حقوقه

٢٦- كلما أبصر بي الليل الذي سد طريقه

٢٧- أنا أدري

٢٨- أي وحشٍ

٣٠- أي ليلٍ

٣١- كنت يا شعبي عليك

٣٢- أنا أدري

٣٣- كيف ألقيتُك في الدربِ

٣٤- ولم أترك لديك

٣٥- غير جوعٍ

٣٦- ودمارٍ

٣٧- يا صغاري

٣٨- أي جدوى لاعتزارِ

٣٩- بعد أن أحرقت حق بيت جاري

٤٠- يا صغاري

٤١- إن حكم الموتِ لن يسمح عاري

٤٢- عن جبيني

٤٣- فهنا

٤٤- ألف قتيل

٤٥- وهنا

٤٦- ألف صغير لم ينل غير سجوني

٤٧- أنا أدري

٤٨- أن حكم الموت لن يمسح عاري

٤٩- فانكروني يا صغاري

٥٠- واتركوني

٥١- اتركوني لعنة تزحف في التاريخ

٥٢- من نارٍ لنارِ

٥٣- علّها تغسل

٥٤- عاري

فهذا النمط أشبه ما يكون بقافية موحّدة ، لكنّ ظهورَ حروف رويٍّ أخرى في النص تنفي وجوده في إطار القافية الموحدة ، لذا كان إطلاق اسم القافية المهيمنة أو البارزة .

والجدول رقم (٢٧) في جانب منه يُظهر قصائد هذا النمط الأسلوبي في أعمال الشاعر.

(٢/٥) قصائدُ دوات قافية مردوحة

وهو نمط أسلوبي تكرر (٣٢) قصيدة في شعر بلند ، كان أكثرها في الديوان الأول (١٣) مرة ، في هذا النمط القافويّ يتردد في القصيدة حرفا رويّ دون أن يكون ثمة تفوق لحرفٍ عن الآخر في مرّات الظهور على سطح النص .

ففي قصيدة "الزهرة الحمراء" [ص: ٤٣] يتكرر حرفا رويّ العين (٤) مرات والميم (٤) مرات . يقول :

١- زهرتُكِ الحمراء .. لمّا تزل ترقرق الأعطار

٢- في مخدعي

٣- وترقص الأحلام في غرفة

٤- أرقصت دنياها على أدمعِ

٥- كوني كما شئتِ

٦- فإني هنا

٧- أقيم في أوراقها مرتعي

٨- وأرتعي ...

٩- في طيبها

١٠- فراشة محمومة لا تعي

١١- من بسمة حالمة

١٢- من رؤى

١٣- تقفو على أجفانِ الساهمة

١٤- أطلقت أيامي تعبّ المنى

١٥- من شفتي زهرتُكِ الحالمة

١٦- وكلما همّت بتقبيلها

١٧- خفقة إنسانيتي الآثمة

١٨- ارتعشت

١٩- بالله ... لا

٢٠- قد أودع الطهر ... هنا

٢١- عالمه

وقد يأتي حرفٌ زائد عن الآخر لكنه - على أية حال - لا يسجل تفوقًا كبيرًا عليه ومن ثم لا يخرج عن إطار هذا النمط الأسلوبي، حدث في قصائد مثل قصيدة"قيثارة الأمل" [ص: ٤٥]، إذ يتكرر فيها حرفان : النون (٤) مرّات ، والراء (٣) مرات .

(١/٢) قصائدُ ذوات تفعيلة موحّدة

يحتل هذا النمط الأسلوبيّ المرتبة الخامسة في ترتيب الأنماط القافوية ، وذلك بتكراره (٤) مرّات، مرة في الديوان الرابع ، وثلاث مرّات في الديوان الأخير.

ففي قصيدة "خيبة الإنسان القديم" [ص: ٢٨٩] يأتي حرف روي واحد وهو الهاء (٢١) مرّة وجاء في إيقاع نهاية كل سطر في القصيدة ، يقول :

١- صليتُ يا أختاه

٢- صليتُ حتى صارت الذلوب في مجاهلي

٣- صلاه

٤- وصمتُ حتى جفّت الشفاه

٥- وقلتُ

٦- في الشفاه

٧- في الخشب المعد لي

٨- إله

٩- وإنني سحابة جادت بما يداه

١٠- وإنني حلم الرمال السمر بالمياه

١١- وإنني من يبسي أفجر الحياه

١٢- وكانت الحياه

١٣- تسمر الصليب في الجباه

١٤- وتصلب المسيح كل ساعةٍ

١٥- تصلب كل لحظةٍ

١٦- فينتشي في ألمي مداه

١٧- وفي عيوني اليابسات ترتمي سماه

١٨- حكاية عن تائهٍ تخنقه خطاه

١٩- وكنت يا أختاه

٢٠- أحمل في أعماقي المتاه

٢١- صلبتُ

٢٢- صمتُ

٢٣- صرتُ في متاهتي إلـــه

٢٤- وصارت الذنوب في مجاهلي صلاه

٢٥- وجفت الشفاه

٢٦- وها أنا أموتُ يا أختاه

٢٧- كما يموت الرب في منفاه

٢٨- ولستُ غير خطوة

٢٩- غرستها

٣٠- في الرمل

٣١- كي تحلم بالمياه

أمّا المرات الثلاثة التي ظهرت فيها القافية الموحدة ، فهي ثلاث قصائد من الشعر

العموديّ في آخر أعماله :

- " باسم قومي أقول " [ص: ٨٢٧] ، يقول في مطلعها:

علونـــا فالـــذرى مرمـــى جنـــاحي ودربي فيـــك يـــا هـــوج الريـــاحِ

- " فإذا العراق وليمة لجرادها " [ص: ٨٣١] ، ومطلعها :

أنا بعـــضُ حرفِـــكَ حالّـــا ومعـــانٍ أنا بعض حرفـــك في اغتـــرابِ مكـــانِ

- " الشاعر أيها المنبع الظمآن " [ص: ٨٣٧] ، ومطلعها :

بعظـــيم شـــعرك يعظـــمُ الإنســـانُ وعلى يـــديك لكـــم تطـــاول شـــانُ

وفي آخرها يقول :

واشمـــخ بفكـــرك رائـــدًا ومحلقًـــا بـــك لا بغـــيرك يرتقـــي الإنســـانُ

يحتل هذا النمط القافويّ مرتبة قبل أخيرة في شعر" بلند ". وذلك بتكراره في قصيدتين مرّة في الديوان الثامن ، والأخرى في التاسع .

ويتحقق هذا النمط حين تكون القصيدة مكونة من مقاطع ، كل مقطع مكون من مجموعة من السطور ، هذه المجموعة معنونة برقم أو بنقاط طباعية هكذا: " ... " وطبيعيّ أن يكون كل مقطع – مجوعة السطور – برويّ مخالفٍ عن المقطع الآخر.

ففي قصيدة " ست نقاطٍ وضوء " [ص: ٧٢٩] تأتي أربع مقاطع برويّ مختلف يفصل كل مقطع عن الآخر نقاط كتابية سوداء " ... " ، يقول :

١- أستجمعُ نفسي

٢- وألمع أسناني

٣- وأنظف كل أصابعي الخمس

٤- من درن الأمس

٥- وأقول : أضحك

٦- كي أصبحَ أكبر من يأسي

٧- أكبر من وعدٍ لا يكبر إلا

٨- في رمس لا يملك ظلا

° ° °

٩- الليلة كانت أبواب الجنة

١٠- مفتوحة

١١- لكن الجنة ما كانت إلا جثة مقتول

١٢- وأنا

١٣- كنت جروحه

° ° °

١٤- وطني يا خارطة من كذبٍ

١٥- عذبٍ

١٦- من حلم يرتاد مجاهل ذهن وهن

١٧- ويلوح طريقًا وخطى لقصيده

١٨- كم كنا نتمنى

١٩- لو كانت أكثر من عهن

٢٠- ما صار لنا منها

٢١- غير وسادٍ لامرأة موءوده

° ° °

٢٢- آهٍ من وطن كان صديقي

٢٣- كان الوعد المتربص في الرعد

٢٤- وآهٍ من رعدِ

٢٥- مرّ وما برّ بوعدِ

٢٦- في غيث أو أنشي سرًّا لبريقي

وتأتي قصيدة " الموت ما بين الأصوات الأربعة " [ص: ٨١٩] حاملة هذا النمط من أنماط التقفية ، وهي قصيدة مقسمة إلى أربعة مقاطع يفصل كل مقطع عن الآخر رقم .

ففي المقطع الأول يتردد الباء (٣) مرّات ، والميم مرتين والسين مرتين والباء مرتين .

وفي المقطع الثاني : يجيء العين منفردًا (٥) مرات .

وفي المقطع الثالث: يجيء الباء منفردًا (٤) مرات .

ولا شك أن هذا التنوع يضفي ثراءً موسيقيًّا وتلوينًا نغميًّا على القصيدة ويساعد الشاعر في صنع إستراتيجية دلالية تسعى سريعًا إلى ذهن المتلقي محققة مرادها .

(٨/٢) القافية المختفية :

لعل من أهم المكاسب التي حققها الشعر الحر - وعدّه فريقٌ من النقدة من الخسائر الكبرى - هو أن الشاعر الحديث استطاع أن يتخلص - في بعض إبداعاته - من نير القافية تاركًا إيقاع السطر منتحًا موسيقاه الخاصة به ، بعيدًا عن تكرار حرف رويّ في القصيدة وبعض أنصار الشعر الحر" يرون أن اعتماده على القافية يعيبه وينحرف عن وجهته " [١].

جاء هذاالنمط في قصيدة واحدة من أعمال الشاعر ، في الديوان السادس،" أغاني الحارس المتعب " [ص: ٥٣٣] ، يقول :

١- أعرف كم أنت حزين أيها الحارس

٢- أعرف كم أنت متعبٌ أيها الحارس

٣- وأن الفجر الذي تنتظر ما زال

٤- بعيدًا ... ولكن

٥- حذارِ من أن تنام ، فالشوارع

---

(١) د شكري عياد موسيقى الشعر العربى ، ص ١٢٦

٦- المضاءة بآلاف المصابيح ما زالت

٧- ملأى بالجريمة والزيف والخداع

٨- وعليك أن ترصد كل شيء بكثير

٩- من الحذر

١٠- لك أن تغني أغانيك الحزينة

١١- طوال الليل .. ولكن

١٢- إياك أن تنسى إنك مسئول

١٣- عن كلّ هذا العصر وربما سيطلب

١٤- منك النجدة

إن عدم وجود القافية نحا بالقصيدة نحو النثرية ، وذوّب التفاعيل بعضها في بعض ، ولعلّ وجود التفعيلة في هذا النمط يفسد معناها ، ويفقدها كثيرًا من حرارتها ذلك لأن وظيفة القافية في الشكل التقليديّ هي التنظيم والتنسيق من خلال الوقفات المحسوبة والصارمة(٣١). إذ إنها "للشعر نظامٌ وللبيت ختامٌ على حد تعبير ابن جني" [1] وهذه الوظيفة تنتفي هنا ، إذ إن ورودَ القافية في ثنايا قضية إنسانية تحدّدُ دورَ الشاعر في الحياة وتحدد حجمه في ظل تكتلات الحشود الجرارة من جنود "المارينز" وحاملات التتار ويُعَدُّ إفسادًا لمعناها، إذ لمّا كانت القافية نوعًا من أنواع النظام والتنسيق فإنّ غيابها يُعدُّ معادلاً نفسيًّا لغياب العدل والنظام وحرية سفك الدماء واستباحتها فالشوارع ملأى بالقتل ، وملأى بالزيف والكذب والخداع ، ولا من سبيل إلا انتظار الفجر والترصد له بكثير من الحذر ، ومن ثمَّ يظل الحارس متعبًا حاملا في طيّاته عبء مسئوليته بما إنه يحمل شهوة إصلاح العالم .

---

(٣١) د. أحمد عبد الحي : شعر صلاح عبد الصبور ، ٢٦٢ بتصرّف

(١) ابن جني- المحتسب ، ٢٠٩/٢ .

لم يعد الشاعر الحديث - إذن - ينظرُ إلى جسد القافية بشهوةٍ موسيقية صوتية بل راح ينظر إلى سمتها المعنويّ ، وروائها الدّلاليّ ، وأحسبُ أن النظرة إلى جسدها الصوتي نظرةٌ بالية بدلاء الجسد وإنما تبقى الروح المعنوية الدلالية حية بحياة التجربة الإنسانية الفاعلة .

لكنّ هذا المبحث ،والمبحث السابق له لم يتعمقا في لجة القافية بما إنها عنصر أصيل من عناصر إنتاج الدلالة ، بل رصد حروفها (الرويّ) ودرجات استخدمه ومنحنى تردده ، ورصد الثاني أنماط التنوع القافوي في الأعمال الكاملة ، ولندع المبحث الثالث يخوض ذلك اليم .

*****

المبحث الثالث

القافية وإنتاج الدلالة

(١/٣) يعمد هذا المبحث إلى دراسة دور القافية - مقطعًا ورويًّا - في إنتاج دلالة النص، إذ إن " دراسة القافية وفق إسهامها في التشكيل الدلالي يكسبها ثباتا يقف ضد محاولة استبدالها فهذا الاتساق الذي تمتاز به القافية يشبه هذا الاتساق الذي يتسم به الوزن حين يخلق شعورًا بوحدة الإيقاع الموائمة لوحدة المعنى "[١]، فالقافية تتضمن بالضرورة علاقة دلالية بين وحداتها، وتحليلها يؤدي إلى التعرف على الوحدات الصرفية والنحوية المكونة لها، ومدى اتفاقها واختلافها فيما بينهما "[٢].

فالمبحث - إذن - ينظرُ للقافية مقطعًا ورويًّا ودلاليًّا ليكشف عن العلاقات الداخلية البناءة لها داخل سياق النص، إذ إن " القافية تتحدد تبعًا لعلاقتها بالمحتوى وهذه العلاقة قد تكون إيجابية أو سلبية، ولكن - على أية حال - هناك علاقة داخلية وبناءة للسياق، وفي داخل هذه العلاقة تنمي دراسة القافية "[٣].

أمّا عن المسار المنهجي لهذا المبحث فإنه يسير في اتجاهين في آن :

الأوّل : دراسة القافية كمقطع صوتي[٤].

الثاني: دراسة الصفات الصوتية لحرف الرويّ، وماله من إيحاءات داخل القافية المحددة في الخطوة السابقة.

---

(١) د. محمد السيد الدسوقيّ : جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة، ص: ١٦٧ .
(٢) د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبيّ ، ص: ٢٦١ .
(٣) جان كوهين: بناء لغة الشعر ، ص: ٤٠ .
(٤) عرّف الخليل القافية بقوله: ((إنها من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبله...)) ابن رشيق : العمدة ، ١٥٩/١ .
والخليل حين صاغ هذا التعريف المعقد لم يلتفت إلى فكرة المقطع ، فلو التفت إليها لأصبح تعريف القافية عنده أنها المقطع الشديد إلى آخر البيت ... طالع :
- د. شكري عياد . موسيقى الشعر العربي، ص: ٩٠ ، وعن المقاطع الصوتية ، وأنواعها الخمسة ينظر: د. احمد كشك من وظائف الصوت اللغوي ، ص:٢٢ ، ص ٢٣ وعن أنماط القافية من حيث المقطع الصوتي في الشعر العربيّ ، ينظر: القافية تاج الإيقاع الشعريّ ، ص: ٢٣، ٢٤ ، ويذكر خمسة أنواع من الأنماط لها ، وينفي وجود النمط الخامس المكون من : ((ص ح ص ص ح ص ح ص ح))

وقد قامت الدراسة بانتقاء تسعة نصوص إبداعية من أعمال الشاعر تمثل ذروة إنتاجه في كل ديوان، وكشفت عن دور القافية – مقطعًا ورويًّا – في إنتاج الدلالة بها، وهذا ما سنجده في الفقرات التالية.

(٢/٢) في قصيدة" قرف"[ص: ٢٧٩] تقوم القافية بدورٍ صوت دلاليّ في النص، يقول:

١– وَعُدتِ إليْ

٢– وبين يَدَيْ

٣– رجفتِ

٤– ..... واحسستُ انّ لديْ

٥– حديثًا طويلاً يُمَل

٦– وقلتِ بهمس:

٧– وعن أي شي

٨– أتفسو عليْ

٩– وينسد غل

١٠– لماذا رجعتِ؟!

١١– لماذا رجعتِ إليْ

١٢– لماذا رجفتِ

١٣– وخفتِ..

١٤– لماذا ؟!

١٥– أأسكت

١٦– إن بقلبي قَيْ

والقافية . من حيث المقطع تنتمي إلى النمط الرابع من أنماط مقاطع القافية وهو المكون من " ص ح ص ص ح ص ح ص ح ص "

حيث إن القافية هي .

غُـدتِ إليْ

/ه // / /ه

غُدْ تِ إ لَيْ

ص ح ص ص ح ص ح ص ح ص

ومن خلال هذا التوزيع المقطعي نستطيعُ أن نحدد موضع النبر في القافية[1]، وهو في المقطع الأخير "ليْ" .

أي إن " النبر " في المقطع الصوتي الذي به حرف الروي " الياء " ، ومن ثم يكتسب حرف الروي بعدًا دلاليًا صوتيًا بجانب ما له من بعدٍ في ذاته، إذ إن ذلك المقطع الأخير "لَيْ" هو المقطع الرابع في توزيع أنواع المقاطع الصوتية في اللغة ، وهو مقطع طويل .

نذكر – ثانيًا – صفات حرف الياء ، فهو " صوت حنكي وسيط مجهور تتخذ الأعضاء الوضع المناسب لنطقه نوعًا من الكسرة تاركة هذا الوضع إلى حركة أخرى بسرعة ملحوظة ، ويتجه أوسط اللسان نحو وسط الحنك ، وتنفرج الشفتان ويسد الطريق إلى الأنف ، وتتذبذب الأوتار الصوتية "[2]

هذا عن صفاته الفسيولوجية ، أما عن معانيه وإيحاءاته ، فالياء " يبدو كمن يصعد من حفرةٍ بشيءٍ من المشقة والجهد، فإذا كانت متحركة بالفتح وما قبلها فتحة أخذ صوت الهاء صورة المطب الهوائي... أمّا إذا كانت ساكنة وما قبلها متحرك بالفتح ، فإن صورتها تأخذ صورة الحفرة... أمّا إذا تحرك ما قبل الياء الساكنة بالكسر فإنها تعطي

(١) موضع النبر هنا على المقطع الأخير ، وقد قمتُ بتحديده بحسب القواعد التي حددها د. إبراهيم أنيس في كتابه : الأصوات اللغوية ، ط. مكتبة الأنجلو المصرية ، ط ١٩٧٥ ، ص ١٢١

(٢) د. كمال بشر علم اللغة العام ، الأصوات ، ص: ١٢٣، ١٧١

صورة الحفرة العميقة والوادي السحيق" [1].

نستطيع مما سبق جمع المحصول المعرفي للولوج إلى بيان دور القافية في إنتاج دلالة هذا النص، ويظهر ذلك في النقاط التالية :

القافية رباعية المقطع .

موضع النبر في القافية على المقطع الأخير " لَيْ " ، وهو مقطع صوتي طويل . والنبر يحدث توترًا سمعيًّا في الأذن[2].

موضع النبر والمقطع الصوتي الطويل هما حرف الرويّ " الياء " .

الياء حرف مجهور يتكلف مشقة في نطقه .

هذه المشقة والجهد أشبه بشيء يخرج من عمقٍ سحيق .

من خلال هذه الحقائق الصوتية نستطيعُ أن نستجلي وجه الدلالة الشعرية، إذ إن القصيدة تمثل حالة استياء الشاعر وقرفه من تلك المرأة المخادعة التي تسعى نحوه حيةً لتحقيق رغباتها الجسدية فقط دون النظر لاهتماماته هو . فهو يعلن استياءه منها بقرفٍ شديد . بل يسعى للفرار منها جاهدًا، كمن سقط في عمقٍ سحيقٍ يحاول الصعود منه، لكنه يُرهق صعودًا إذ الياء بميكانيكيتها الصوتية في الأداء النطقي تخلق هذا الاستعصاء والإباء وهذه المشقة والتكلف في محاولة الصعود من الهاوية العميقة ، كذا يسهم تشديق الصدغ في حالة النطق بالقافية : " إليْ – شيْ – قيْ " في إحداث تجاعيدَ للوجه تظهره وكأنه مشمئزٌّ من شيءٍ حقير ذليل مثير للقرف ، كذا يسهم النبر في إحداث حالة من التوترات النفسية عن طريق التوترات الصوتية : " إليْ – لديْ – شيْ – قيْ " وهي لا شك توترات مثيرة للغضب والثورة والقرف من تلك المرأة اللعوب . لذا يقول في آخر القصيدة :

٣٨– دعيني .. دعيني

---

(١) د حسن عباس،خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، ط. اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ١٩٩٨، ص: ٩٩

(٢) عن مصطلح ((سر التوتر)) ينظر: برتيل ما لبرج : علم الأصوات ، ترجمة د عبد الصبور شاهين، ط. مكتبة الشباب، القاهرة ، (د ت) ، ص: ١٨٨

٣٩- اذهبي

٤٠- ففي مغربي

٤١- أريد من الأرض شيئًا إليْ .

(٣/٣) تسهم القافية بشقيها - المقطع والرويّ - في إنتاج دلالة شعرية متميزة في قصيدة "شيخوخة" [ص: ٢٤٩]، يقول :

١- شتوية أخرى

٢- وهذا أنا

٣- هنا

٤- بجنب المدفأة

٥- أحلم أن تحلم بي امرأة

حيث تسهم القافية المتكررة [مدفأه - امرأه] في خلق جوٍّ من الاغتراب والفقد والعوز العاطفي.

في هذه القصيدة يستخدم الشاعر الثنائية القافوية [مدفأه - امرأه] أربع مرّات موزعة على القصيدة.

ولنبدأ بتحديد المقطع الصوتي للقافية في الجزء المسطور

بل مدفأهْ			امرأهْ		
/ه /ه //ه			/ه //ه		
مد	ف	أه	ام	رَ	أه
ص ح ص	ص ح	ص ح ص	ص ح ص	ص ح	ص ح ص

أي إن القافية ثلاثية المقطع. ومن خلال التوزيع المقطعي نحدد موضع النبر، وهو المقطع قبل الأخير (فـ)، و (رَ).

أما حرف الرويّ فهو الهمزة، وهو "صوت ليس بالمجهور ولا بالمهموس ومخرجه من

الحنجرة، وفيه تنطبق فتحة المزمار انطباقًا تامًّا ، فلا يسمح بمرور الهواء إلى الحلق ثم تنفرج فتحة المزمار فجأة فيسمع صوتٌ انفجاريّ هو ما نعبر عنه بالهمزة " [1].

من خلال ما سبق نستطيعُ أن نحللَّ صوتيًّا ومن ثمَّ دلاليًّا كلمتي القافية [مدفأة / امرأة] .

فكلمة "مدفأه" جاء موضع النبر فيها على حرف الفاء ، وهو حرف "شفوي مهموس احتكاكي"[2]، وهذا الهمس يناسب الحالة العضوية التي عليها الشاعر ، فهو في حالة شعور بالبرد إثر الجو الممطر المستمر"شتوية أخرى" ، وتمثل حالة الاحتكاك الشفويّ في الفاء حالة احتكاك اليدين لتدفئتهما أمام الحرارة المنبعثة من المدفأة ، ومن ثم ناسب أن يكون النبر (الضغط) الصوتي على هذا الحرف ، لما يمثله من حركات متتالية سريعة لليدين المرتعشتين .

بعد هذا الهمس الموجود في الفاء يأتي صوت انفجاريّ شديد ، يأتي نتيجة انفراج الهواء ومن ثم يتطلب جهدًا عضليًّا أكبر من غيره من الأصوات ، ونجده موحيًا بضربات متتالية لليدين المرتعشتين اللتين يحاولا التدفئة أمام المدفأة .

وإذا ما تركنا الدفء العضويّ / الماديّ ، نأتي إلى الدفء المعنويّ نجد أن كلمة " امرأه" منكرة لإفادة الشمول ، ولإفادة عدم التحديد مما يؤكد الحاجة الشديدة لها ، وفي هذه الكلمة " امرأه " نجد موضع النبر فيها على الراء ،وهو يفسر فسيولوجيًّا بأنه " ضربة خفيفة من ذلق اللسان على الحنك حيث تنقطع قوة الدفع هناك" [3]. ولعل أهم سمات هذا الحرف هو أنه "حرف قويّ للتكرير الذي فيه ، ولأنه مجهور" [4]. فالتكرار الواقع في حرف الراء يناسب حالات متكررة عديدة تمنى فيها الشاعر أن يكون له أنيسٌ بجواره في هذه الغربة الباردة القاتلة ولاستحالة تحقيق ذلك أصبح يحلم مجرد أن تحلم به امرأةٍ .

" أحلم أن تحلم بي امرأه "

---

(١) د. إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ، ص ٩٠ .
(٢) د. كمال بشر علم اللغة العام ، الأصوات ، ص ١٥١
(٣) د. سلمان حسن العاني التشكيل الصوتي في اللغة العربية ، ترجمة د. ياسر الملاح ، مراجعة د. محمد محمود غالي، ط. النادي الثقافي الأدبي ، جدة ، ط١ ، ١٩٨٣ ، ص ٥٥
(٤) مكي القيسيّ . الرعاية في تجويد اللفظ ، ص. ٨٥ .

هذا الصوت المتكرر المجهور يتبعه انفجار شديد إثر طول الانتظار. وهذا الانفجار يتمثل في الهمزة - حرف الرويّ - وعندما يطول انتظار الشاعر للحب، ويستحيل اللقاء يظل طويلاً مناديًا مترجيًا حالمًا، يقول:

أحلم أن تحلم امرأة

أحلم أن تدفن في صدري سرها

ولا شك أن هذه الأحلام أشبه بنداءات استغاثة يبثها الشاعر قبل أن يزحف الموت على صدره، هذه النداءات الممتدة الصوت يناسبها الامتداد الزمني في صوت الهمزة / الرويّ، إذ إن صوت الهمزة يتصف" بطول مداه الزمني (مدة استغراق نطقه) إذ يصل إلى ١٨٠-٢٠٠ م/ث وهو مدى يقارب أماد الحركات "[1].

ثم نأتي للمقطع الأخير من كلمة القافية، فنجده من النوع الثالث من المقاطع الصوتية(ص ح ص)، وهو مقطع متوسط الطول، وهذا التوسط يناسب الحالة الشعورية المتأججة للشاعر، والتي يصعب الانفعال بها جسديًا لضعف الجسم واشتعال الشيخوخة في الجسد، وذلك لأنّ أحد مخاوفه أن تسخر هذه المرأة المنتظرة من:

صلعة حمقاء في رأسي

من شيبة بيضاء في نفسي

الثنائية القافوية [مدفأه / امرأه] هي أساس إنتاج الدلالة في هذا النص، ليس فقط لتوزيعهما الموسيقي، بل أيضًا بما يفجرانه من دلالات الفقد على المستويين الماديّ والمعنويّ.

(٤/٣) في قصيدة " الطبيعة الغاضبة " [ص: ٨٣]، تشترك القافية في إحداث جوٍّ من الضبابيّة المطبقة على النفس، لتحدث حالة من الكآبة والخوف، يقول:

١- الليل جاث

٢- والظلام مكشر عن نابه

(١) طالع د. سلمان حسن العاني. التشكيل الصوتي في اللغة العربية، ص: ٩٥: ٩٧

٣- والرعد يرعد كلما هتف السناء ببابه

٤- فكأنّ خلف الليل

٥- قلبًا مل طول عذابه

٦- سئم السكون تعربد الأشباح في محرابه

٧- فهوى على الدنيا

٨- يريق لها التمرّد والسهومْ

٩- ويصبّ في خلجاته نوح العواصف والغيومْ

١٠- لم يرحم القمري وهو يئن بين يد الكلومْ

١١- يستعطف الريحَ الغضوب

١٢- ويشتكي الليل الظلومْ

١٣- وبناظريه تأمل دام تقطره الهمومْ

فالمقطع يتردد فيه حرفا روي ، الناء والميم ، ولكن قبل التوقف أمام خصائصهما الصوتية نتوقف أمام القافية كمقطع صوتي :

عن نابه — وُد وسسهوم

// ٥/ ٥/ ٥ — // ٥/ //٥٥

نا بِ هي — وس سَ هومْ

ص ح ح ص ح ص ح ص — ص ح ح ص ح ص ح ح ص

فهي من نوع ثلاثي المقاطع ، غير أنها هنا جاءت مختلفة في وضع الصوامت والصوائت[1].

ومن خلال التقسيم المقطعي السابق نستطيع أن نحدد موضع النبر الصوتي

(١) القافية ثلاثية المقاطع تتكون من ((ص ح ص – ص ح – ص ح ص)) أمّا القافية موضع التحليل مختلفة في توزيع الصوامت والصوائت ، لكنها على أية حال ثلاثية المقاطع

وهو في المقطع الأخير (بهِ) ، (هومْ) . وهذا المقطع هو النوع الرابع من المقاطع الصوتية وهو مقطع طويل. والمهم أنه احتوى حرف الرويّ .

وحرفا الرويّ هنا " الباء " و" الميم " ، " والباء مؤاخية للميم لأن مخرجهما واحدٌ ولأنهما مجهورتان شديدتان ، غير أن الميم فيها غنة . ولأجل تشابههما أبدلت العرب إحداهما من الأخرى"[1].

أما عن الباء فهو " صوت شفوي انفجاريّ مجهور" [2] . وأمّا عن الميم فهو " صوت شفوي مجهور " [3]. فالحرفان يشتركان – إذن – في الصفات ، " ولولا الغنة التي في الميم وجريان النفس معها لكانت باءً . إذ كلاهما من مخرجٍ واحدٍ وكلاهما مجهور شديد " [4].

الصوتان – إذن – شديدان مجهوران ، ولعل هذه الشدة هي التي تولد ما في السياق من دوال سلبية غاضبة : الليل – الظلام – الرعد – الأشباح ، ونستطيع – من ثمَّ – أن نسمع الشاعر متأوهًا من عذاباته وآلامه المتعددة ، وذلك عن طريق :

١- وجود النبر على حرفي الرويّ (به) ، (هوم) والنبر في نطقه يعطي مساحة نطقية أكبر من المقاطع غير المنبورة .

٢- إلحاق حرف الروي بالهاء ، والهاء " صوت مجهد في نطقه ، عثر في إخراجه ، فهو يأتي من جوف الصدر ، وهي تدل وتوحي في كثير من معانيها بالاهتزازات المتوترة والحزن واليأس والضياع[5]. فهذه الدلالة التي تشعها الهاء تتناسب – إذن – مع الحالة التي عليها الطبيعة الغاضبة ذات الليل الجاثي والظلام المكشر والرعد والأشباح .

٣- أمّا حرف الميم الذي يأتي ساكنًا يشعُّ دلالة أيضًا ، إذ إن السكون يضيف صويتًا صغيرًا للحرف في حالة الوقف . أما إذا وُصِلَ يضيع هذا الصويت ، ذلك لأن " الحرف الساكن

---

(١) مكي القيسيّ : الرعاية في تجويد القراءة ، ص: ١٠٧ .
(٢) د. كمال بشر: علم اللغة العام ، الأصوات ، ص: ١٢٨ .
(٣) نفسه ، ص: ١٦٧
(٤) مكي القيسيّ الرعاية في تجويد القراءة ، ص. ١٠٧
(٥) د حسن عباس خصائص الحروف العربية ، ص ١٩٦

ليست حاله إذا أدرجته إلى ما بعده كحاله لو وقفت عليه لأن من الحروف حروفًا إذا وقفت عليها لحقتها صويتٌ ما من بعده ، فإذا أدرجتها إلى ما بعدها ضعف ذلك الصويت وتضاءل للحس" (١).

فالميم الساكنة – إذن – يتولد عنها صويتٌ ، هذا الصويت يُعدُّ في حد ذاته زيادة لصفة الجهر فيه، هذا بجانب ما في الروي من نبر.

ولنتأمل الكلمات التي وقعت قافية بحرف الميم نجد أنها تحمل دلالات سلبية عدة :

السهوم : قوة وانطلاق وألم .

الغيومُ : عواصف ، ومطر غزير يضطرب معها الإحساس وينبعث شعور بالخطر .

الكلوم : جراح وتوجع ودماء .

الظلومُ : قوة وبطش

الهمومُ: حزن ويأس .

وكل هذه الدلالات – وربما أكثر – تأتي مع حرف محبور متدوع بصويتٍ إثر حالة السكون ومن ثمّ تعد القافية مركز الثقل الدلالي في الأسطر.

(٣/٥) في قصيدة"شفاة مطبقة " [ص: ١٦٧] تسهم القافية في إنتاج دلالة الصمت المميت ، يقول:

١– إيه كم من عالمٍ

٢– في صمتي الدامي ... يموتُ

٣– كم أمان

٤– في طريق الوهم أعياها السكوتُ

٥– كم شفاه

٦– في دمي أطبقها اليأسُ المقيتُ

---

(١) ابن جني ، الخصائص ، ٥٨/١

٧- ثم ماذا ..؟

٨- كلّها ولّت ... وظل العنكبوتْ

٩- ينسج الموت لصمتي

١٠- وهو مثلي سيموتْ

فالقافية من حيث المقطع ثلاثية المقاطع:

مي يموتْ			اسسكوتْ		
/ه/ه// ه			/ه/ه// ه		
مي	يَ	موت	اس	س	كوت
ص ح ح	ص ح	ص ح ح	ص ح ح	ص ح	ص ح ح

وموضع النبر في المقطع الأخير، إذ إنه من النوع الرابع من أنواع المقاطع الصوتية في اللغة ومن ثمّ يكون حرف الرويّ التاء في المقطع المنبور وهذا يزيده وضوحًا ودلالة.

أما عن حرف الرويّ التاء، فهو " صوت أسناني لثوي انفجاري مهموس "[1] فحرف الرويّ المهموس ينتج دلالة الخضوع والضعف والسكون، فالموت: عدم وفناء والسكوت: سكون وضعف، واليأس المقيت عدم رغبة في الحياة، والعنكبوت: هجران ووحشة، كل ذلك من دلالات ينتجها إيقاع النهاية المتمثل في القافية.

(٦/٣) وفي قصيدة " اختناق " [ص: ٤١١] تنتج القافية دلالة ذلك الاختناق وظواهره يقول:

١- رغم الغد المفتوح في الأفقْ

٢- أحس بي

٣- سأختنقْ

٤- كأنني ابتلعتُ كل أرضنا

---

(١) د. كمال بشر، مرجع سابق، ص ١٢٩

٥- هواءها

٦- وماءها

٧- فليس في عروقها إلا عروقي

٨- تحترق

ودلالة الاختناق هنه تتأتى من وجود القافية في مقطعين صوتيين ، ومن حيث الرويّ ، وهو هنا القاف ، وهو من الأصوات الانفجارية الشديدة ، ويظهر نتيجة انسداد مجرى الهواء انسدادًا تامًّا في أدنى الحلق بما في ذلك اللهاة ، ثم يحدث تسريح لتيار الهواء فجأة محدثًا فرقعة قوية " [1].

وهذه الحالة التي يظهر بها صوت القاف من انسداد مجرى الهواء تناسب إلى حد كبير حالة الاختناق التي عليها الشاعر ، والاختناق يأتي نتيجة قلة الأكسجين النقي في الهواء ، فغياب أكسجين الحرية والعدل لا جرم يصيب الشاعر بالاختناق :

" رغم الغد المفتوح لي الأفق

أحس بي

سأختنق "

فهذا الغد المفتوح / المستقبل لا ينبئ بخير في ظل انسداد رئة الوطن العربيّ بكثير من الثلّيفات والترسبات.فالغد المفتوح يفجر الاختناق لأنه لا ينبئ بخير ، فهو على حد تعبير أدونيس :

" أفقٌ : مخطوطة عجماء

والقتل بيانٌ " [2]

إن هذا الاختناق الذي يحياه الشاعر إثر ما يراه من بثور وتقيّحات على وجه هذه الأرض / الوطن هذا الوطن الذي :

" لا يولد أو ينمو

---

(١) السابق، ص: ١٣٨ .

(٢) أدونيس: الكتاب أمس المكان الآن ، ٢٠/١، ٢١٢/١ .

في حضن قصيدة/ رئة مسدودة "[1]

يصل حد الاختناق إلى ذروته عند الشاعر حين تحترق دماؤه حزنًا على ما في تلك الأرض، ويجسد تكرار حرف القاف [2] مرات في مساحة إبداعية ضيقة هذا الحد الكبير من الاختناق :

" فليس في عروقها إلا عروقي

تحترق "

كل ذلك الاختناق يثير الرغبة في الانعتاق ، ويثير محاولات الصعود من الفجوة الحضارية التي يمر بها الواقع العربيّ .

" فالمسألة

في أن تكون

أو لا تكون

ليست حدود المسألة

بل الغد المفتوح في الأفقْ

يسأل في انفتاحه

عن فجوةٍ لينعتقْ " [الأعمال الكاملة: ص: ٤١٣]

هل سيتم الخروج من تلك الفجوة؟! هل سيتنفس الشاعر نسمات الحرية في أرضه ومن ثم تنتهي حالة الاختناق ؟ أم إنه سيصبح كما يقول رفيق دربه أدونيس :

" نتنفس ، لكن أهذا هواء

والقصيدة مخنوقة ، كتبوها على خوذةٍ وعلى

سيف طاغٍ وكرسيه ورایاته

نتنفس ، لكن أهذا هواء "[2].

---

(١) أدونيس: الكتاب أمس المكان الآن ، ٢٠/١، ٢١٢/١

(٢) أدونيس : الكتاب ، أمس المكان الآن ، ١٩٩/١

إن محاولة الانعتاق التي يسعى إليها بلند تتعلق بمستقبل وطنه العربيّ، ليدخله في حدود وجوده الكياني أم عدم وجوده على خريطة العالم.

(٧/٣) يقول في قصيدة " بعد ساعات " [ص: ٣٥١] :

١- وأذاعوا

٢- بعد ساعات سينهدُّ ذراعُ

٣- سيجف النور في عينٍ وتشلُّ ذراعُ

٤- وأشاعوا

٥- جائعًا كان

٦- فأوت صوته المرّ الجياعُ

٧- ضائعًا كان

٨- فلَمّت تيهَ رجليه الضياعُ

٩- مجرمًا كان وفي نظرته

١٠- يلتقي درّ

١١- وفجرٌ

١٢- ورعاعُ

والقافية هنا ثلاثية المقطع

شِ را عُ

ص ح ص ح ح ص ح

وحرف الروي في مقطع قصير، إلا أنه - أي العين - " صوت مجهور مخرجه وسط الحلق. وعند النطق به يندفع الهواء مارًّا بالحنجرة فيحرّك الوترين الصوتيين حتى إذا وصل إلى وسط الحلق ضاق المجرى "[1] والعين حرف " مجهور قويّ به شدة "[1]. وهذه القوة مناسبة لقوة السلطة

(١) د. ابراهيم انيس، الأصوات اللغوية، ص ٨٨.

التأثيرية في الإقناع بإشاعة الحقائق المزيفة " جائعًا كان ... ضائعًا كان، مجرمًا كان... " كذا مناسبة للقوة التعذيبية التي ستقوم بها تلك السلطة " سينهد ذراعُ ..... تنشل ذراعُ " تظهر هذه القوة التعذيبية للسلطة جليًّا في قوله:

" بعد ساعات ستنشل ذراعي

ويد من خلف باب السجن تومي

بالوداع

ويد صفراء كالبهتان تسعى لانتزاعي " [الأعمال الكاملة: ص: ٣٥٢].

فالعين بما فيها من شدة وقوة تجعل من كلمة"انتزاع" كلمة سلبية للغاية إذ إنها تمثل قوة هذه السلطة الصفراء كالبهتان عليه ، ويعمق من هذه الدلالة السالبة وجود نقيض القوة ، وهو العطف والحب المتمثل في اليد التي تودع من خلف باب السجن ثمة يدان إذن :

يدٌ تومئ بالوداع ، ويد تسعى لانتزاع الشاعر من بينهم لترمي به في غيابة السجن ليبقى ثاويًا ثورته تزحف في صمت

" وسأبقى

ثورة تزحف في الصمتِ " [الأعمال الكاملة: ص: ٣٥٣]

(٨/٣) يقول بلند في قصيدة " اغتيال " [ص: ٧٥٣] :

١- تترصدني

٢- وتطارد خطوي من ظلٍّ يفرقُ

٣- في الوحل

٤- لظل يتلاشى في ألفي ظلّ

٥- وتقول : ستقتلني

فالقافية ثلاثية المقاطع وحرفها "اللام "يسهمان في إنتاج دلالة الغدر والمؤامرة في الاغتيال

---

(١) مكى القيسى الرعاية . ، ص ٦٢

فاللام " صوت جانبي يتكون بأن يعتمد حرف اللسان على أصول الأسنان العليا مع اللثة بحيث توجد عقبة وسط الفم تمنع مرور الهواء منه ، ولكن مع ترك منفذٍ لهذا الهواء من جانبي الفم ، أو من أحدهما، وتتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به ، فهو أسناني لثوي مجهور " [1]. ونستطيع أن نجني من هذا عدة ملاحظات

ثمة عقبة في نطق اللام

عدم خروج الهواء فيه بيسر

صوت أسناني

صوت مجهور (قوة إسماعية)

كما أن التصاق جانبي اللسان بالحنك الأعلى عند النطق به " يضاهي واقعة الالتصاق في الطبيعة " [2]. وهذه الصفة توحي بالتصاق الشاعر الشديد بالوحل ، ووقوعه فيه ، ومن ثمّ عدم القدرة على السير إذ إن الخطوة" تغرق"فيه ، كما تنتج هذه الصفة الصوتية دلالة قرب الهلاك من الشاعر والتصاقه بالموت المحدق المترصد له في كل مكان إذ إنه ملتصق به سيناله حيثما ذهب.

(٩/٣) في قصيدة" جئتم مع الفجر " [ص: ٣١٣] . يقول :

١- جئتم مع الفجر

٢- ..... وكانت هنا

٣- مجزرة تنمو بلا عذرِ

٤- وخلف باب السجن

٥- كانت مُنَى

٦- تعيش في وهنِ

٧- وكان للغدرِ

---

(١) د. كمال بشر مرجع سابق ، ص: ١٢٩

(٢) د. حسن عباس خصائص الحروف العربية ومعانيها ، ص ٤٨

٨- ألف يدٍ تسرقُ من ذهني

فالقافية ثلاثية المقاطع ، وحرف رويها النون ، وهو " صوت أنفي مجهور"[١] و"هو متوسط القوة"[٢] ، ويُعَدُّ "أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع والأنين وعلى الاهتزاز والاضطراب "[٣]، وهذه دلالات تتولد في سياق المقطع السابق ، إذ إنّ النون في "سجنِ - وهنِ - ذهني " توحي بالألم والانكسار والاضطراب بعد حدوث المجزرة التي نشبت بلا سببٍ ، يقول :

" وكانت هنا

مجزرة تنمو بلا عذرِ "

والملاحظ أن حركة الكسر في هذه الكلمات تنتج دلالة الانكسارِ والانسحاقِ تحت وطأةِ قوّةٍ غاشمة.

(١٠/٣) في قصيدة " الوصية " [ص: ٨٢٥] يؤدي صوت الدال دوره في ترسيخ قواعد تلك الوصية في ذهن الابن ، يقول :

١- حافٍ إلا من جلدي

٢- يحملني كحذاءٍ مثقوبِ الجبهة

٣- من أرض كانت بلدي

٤- ولأرض تبحث لي عن بلد

٥- يا ولدي

٦- غيّر لون حذائك

٧- أعتق تاريخك من قيدي

٨- من خطوة رجل ما عادت تبحث

٩- عن وعدٍ

---

(١) د. كمال بشر: مرجع سابق ، ص: ١٦٨ .
(٢) مكي القيسي: الرعاية ... ، ص. ٨٤ .
(٣) د. حسن عباس: مرجع سابق ، ص ٧٢

١٠- من موتيّ الأبدي

١١- من يدري

١٢- قد تولد في شمس

١٣- حتى لو كانت أصغر من ضيق يدي

١٤- في شمسِ

١٥- قد تشرق في يومٍ ما

١٦- وعدًا بالفجر يطل على بلدي

فالقافية رباعية المقاطع ، وتنتهي بمقطع صوتي طويل (دي) (ص ح ح) ، وهذا يوحي بطول النَّفَس، ويوحي بتكرار الوصية مرات ومرات بسعة صدر وتؤدة .

يُسهم في أداء هذه الوصية حرف "الدال" ، وهو" صوت مجهور انفجاري يخرج من طرف اللسان والثنايا العليا " [1]، وهذا الجهر الذي في الدال يناسب موقف الوصية تمامًا إذ لا تلقى الوصية سرًّا (همسًا) ، فالوصية يلقيها الشاعر لابنه ولأبناء الحيل .

كذا من صفات الدال الصوتية الانفتاح ، " لأن اللسان لا ينطبق مع الريح إلى الحنك عند النطق بها ، وتخرج الريحُ عند النطق بها " [2]، أي إن هذه الوصية سوف تنقلها الريح إلى أرجاء الوطن العربيّ، لا يعوقها عائق أو يحسها سد على الرغم من انتشار السجون وانسداد الرئة .

*****

(١) د إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية ، ص: ٨٨

(٢) مكي القيسي: الرعاية .. ص: ٤٠ .

الفصل الثالث

عناصر الهندسة الصوتية

لم تتوقف دراسة التشكيل الصوتيّ لشعر " بلند الحيدري " عند حدود الدراسة العروضية وبنياتها التفعيلية ، ولم تتوقف عند دراسة إيقاع النهاية مقطعًا ورويًّا وأثره في إنتاج الدلالة ، لم تتوقف الدراسة عند ذلك فحسب ، ولكنها تسعى هنا - متخطية الخطوات السابقة - إلى دراسة كافة التشكيلات التنظيمية الصوتية في النص الشعريّ .

فإذا صحّ القولُ بأنّ العروض والقافية عواملُ منتجة للموسيقى الخارجية فإن ثمّة موسيقى أخرى داخلية ، ينتجها تكرار الصوت اللغويّ ، وهي الموسيقى الداخلية التي تتكثف داخل السطر الشعريّ ، وهذه الموسيقى تتولد من الصوت اللغويّ ، والمقطع الصوتيّ ، والمفردة وإيحاءاتها والتركيب النحوي وتناسقه ، لنا الحقّ - إذن - أن " نبحث عن التشكيل الأولى من أصوات ومقاطع وكلمات معردة ، على أن نضع نصب أعيننا موضعها في السياق والتأليف ، لأن ذلك هو الخيط الذي نستمد منه أهمية الأصوات والمقاطع والكلمات المفردة " (١).

البحث في موسيقى الصوت والمفردة والتركيب - إذن - عنصرٌ أصيل من عناصر الدراسة في المستوى الصوتيّ ، إذ " إن اتجاه المبدع نحو أصوات بعينها لها دلالة محورية في بنية دلالة نصه العامة، فيركز عليها عن طريق تكرار هذه الأصوات ، إمّا عبر مفردة كاملة ، وإما عبر جزءٍ من المفردة، ويكون عمد المبدع نحو تسليط الضوء على هذه الأصوات أمرًا مقصودًا في رسالة نصه وبيان مراداته منه " (٢).

مفتاح هذا الفصل - إذن - التكرار ((*Reiterution*)) ، إذ إن جوهر الهندسة الصوتية

---

(١) د. محمد إبراهيم شادي : البلاغة الصوتية في القرآن الكريم ، ط. دار الرسالة، القاهرة ، ط١، ، ص ١٩ .
(٢) د. محمد السيد الدسوقي إنتاج المكتوب صوتا ، دراسة في إيداع الصوت في النص الأدبيّ ، ط دار العد والإيمان، كفر الشيخ ، ٢٠٠٧ ، ص ١٣، ١٤

يقوم على " تكرار أكثر من حرف واحد" [1]" أو تكرار كلمة . أو تكرار تركيب في بنية النص . فبنية الشعر أساسًا " تعتمد على وحدات نغمية تتكرر بانتظام داخل البيت الشعري . وبتكرار الأبيات تتكون القصيدة . فالتكرار هو البنية الأساسية للبيت وبالتالي للقصيدة . ويفرض تكرار الوحدات النغمية نظامًا من الوحدات النحوية المعجمية أي إنّ التكرار يخلق أنماطًا من التوازيات الموزعة داخل النص الشعريّ"[2]. ويقوم التوازي ((*Parallelism*)) بشتى أنواعه بإحداث الموسيقى الداخلية التي تختلف عن الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية . فـ" الموسيقى الداخلية عبارة عن نسيج نغمي ينساب خلال البنية الإيقاعية للقصيدة"[3].

وقد حفظ لنا "علم البديع" – كأحد علوم البلاغة – أنماطًا عدة من أنماط التوازيات الصوتية التي تعتمد – في الأصل – على التكرار . ولكن نُظِرَ إلى هذه الأنماط على أنها مجرد أدوات تحسينية ومن ثم لم يفرد له السكاكي مباحثَ طوالاً كتلك التي أفردها للمعاني والبيان . وذكر مباحث علم البديع في عجالةٍ من أمره . وذكرها بانيا " كثيرًا ما يصارُ إليها لقصد تحسين الكلام"[4] وجاء القزويني ليعرف هذا العلم بقوله " هو علم يعرف به وجوه تحسين الكلام " [5].

كانت هذه النظرة لمباحث علم البديع " تحسين الكلام " . لكنّ النظرة إلى هذه الأنماط من التوازيات الصوتية قد تغيرت كثيرًا – في ضوء اللسانيات – لصالح البديع لا لضده . إذ " أصبح للبديع أفق جديد من منظور اللسانيات النصية . وهو فاعلية البديع في ربط أجزاء النص . وكان هذا سببًا في دعوة دكتور سعد مصلوح إلى إعادة النظر في البديع من منظور اللسانيات"[6] وقد أصبحت النظرة للبديع – من هذا المنطلق وفي رأينا – نظرة عادلة . إذ إنها تكشف عن الدور الدلالي لمباحث البديع ودورها في ترابط أجزاء النص . فضلاً على ما تنتجه من توازٍ صوتيّ . ومن ثم يصبح

---

(١) جوزيف ميشيل شريم . دليل الدراسات الأسلوبية، ص ١٠٠ .
(٢) شكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري ، ص. ١٤٢
(٣) محمد عماد الضلي بين الأدب والموسيقى ، مجلة فصول، مج٥ ، ع٢ ، ١٩٨٥، ص. ١١٢
(٤) السكاكي مفتاح العلوم ، ص. ٥٣٢
(٥) القزويني . الإيضاح ، ص. ٣٣٣
(٦) د جمال عبد الحميد البديع بين البلاغةالعربية واللسانيات النصية، ط الهيئة المصريةالعامة للكتاب،٢٠٠٦، ص ٧

التوازي الصوتي – بأشكاله المتنوعة – أداة سبكٍ نحوي ((*Grammatical cohesion*)) وعن طريقه تظل للنص صفة الاستمرارية ((*Continuity*))[1].

من محصول ما سبق يتم دراسة التوازي الصوتي في نص" بلند "بما إنه شكل تكراريّ بديعيّ ، وقد تم التركيز على التوازي الصوتيّ من ثلاث جهات مجتمعة لا تفاضل لواحدة عن الأخرى ولا مزيّة:

الأولى : بما إنه أداة سبكٍ نصيّ .

الثانية: بما إنه منتج لدلالة معنوية .

الثالثة: بما إنه منتج لدلالة صوتية متعانقة مع الدلالة المعنوية.

وهذه الجهات – كما قلنا – يتم دراستها مجتمعة ، ولا مزية بتقديم واحدة عن الأخرى ، وقد لوحظ أنه يمكن تقسيم مستويات التوازي (ضابط الهندسة الصوتية) إلى ثلاثة مستويات

الأول : التوازي الصوتي على مستوى الحرف ، بما إنه أصغر وحدة تتكون منها الكلمة وفي هذا المستوى لا تقف الدراسة بعيدًا عن لبنات العمل الأخرى ، بل تسعى إلى دراسة الصوت من خلال تشاكله مع مفردات العمل الأدبي كله .

إذ إنّ " الصوتيات ليست مستقلةً عن الكلمة والتركيب . نعم " إن التشاكل الصوتي يتحقق في الكلمة ولكنه لا يؤدي وظيفته كاملة إلا إذا تجلّى في تركيب " [2].

ولكن كان لابد لنا التوقف عند الصوت مفردًا ، إذ إن " تجميع عدد من الأصوات المعينة

---

(١) رأت اللسانيات النصية أن الصفة الأساسية القارة في النص هي صفة الاطراد أو الاستمرارية ((Continuity)) وهي صفة تعني التواصل والترابط بين الأجزاء المكونة للنص ، وبصبغة أخرى تعني أنه ((في كل مرحلة من مراحل الخطاب ((Discourse)) نقاط اتصال ((Contact)) بالسابقة عليها ، وهذه الاستمرارية تتجسد في سطح أوظاهر النص.
((Suface Text))، ونعني بظاهر النص الأحداث اللغوية التي ينطق بها أو نسمعها في تعاقبها الزمني ، والتي نخطها أو نراها بما هي كمٌ متصلٌ على صفحة الورقة ، وهذه الأحداث أو المكونات ينتظم بعضها مع بعض تبعًا للمبنى اللغوية . ولكنها لا تشكل نصًا الا اذا تحقق لها من وسائل السبك ما يجعل النص محتفظًا بكينونته واستمراريته
طلع الشيع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية ، ص ٧٦
(٢) د محمد السيد الصوفي "تتابع المكتوب صوتًا ، ص ١٨

بشكلٍ أشد كثافةً من المعتاد ، أو تركيب نوعين من الأنسجة الصوتية المختلفة في بيتٍ من الشعر أو مقطع من قصيدة يقوم بوظيفته كنوع من التيار الدلاليّ الباطن – على حدّ تعبير إدجارآلان بو – مما ينبغي أن يؤخذ في الاعتبار عند أي تحليل للنسيج الصوتي ، وتماسكه في البنية الشعرية " [1].

وقد ناقش المبحث الأول من هذا الفصل ذاك المستوى تطبيقًا على عدّة نماذج إبداعية .

الثـــاني : التـوازي الصـوتي علـى مستوى الكلمـات ، وهـو في أساسـه قـائم علـى ظـاهره التكـرار النمطي[2] لكلمتين في بنيـة السطر ، وهـذا التكـرار يقـوم بسبك الـنص وترابطـه ، " ويخـدم وظيفة مهمة للسياق الشعريّ ، وهي جذب انتباه القارئ إلى كلمة أو لفظه يود الشاعر ان يؤكد عليها أو ينبه القارئ إليها " [3].

وقد تعـددت ظـواهر التـوازي الصـوتي علـى مستوى الكلمـات في شـعر بلنـد وجـاءت علـى خمس صورٍ:

[أ] التصريع [ب] الاشتقاق [جـ] رد العجز على الصدر

[د] تشابه الأطراف [هـ] القافية المعكوسة .

وقد توقف المبحث الثاني عند هذه الصور تطبيقًا مفصلا

الثالث : التوازي الصوتي على مستوى التركيب ، وفيه يتم التوازي بين تركيبين أو أكثر صوتيًّا عن طريق :

[أ] التـــوازي النحـــوي ((*Grammatical Parallelism*)) ، وهـو يقـوم بـدوره في إنتـاج المماثلة الصوتية بين السطرين .

[ب] التوازي البعـيد ((*Far Parallelism*)) ، وهو تكرار عدة سطورٍ في نهاية القصيدة سبق أن

---

(١) د. صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص: ٢٦٣.

(٢) استفاد المؤلف من دراسة د. محمد عبد المطلب للتكرار النمطي في شعر حافظ ابراهيم ، دراسة أسلوبية ، مجلة فصول، مج٣، ع٢، مارس ١٩٨٣ ، ص: ٤٧ .

(٣) محمد أحمد الطويل : الأسلوبية والخطاب الشعري ، الشريف الرضي نموذجا ، ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر ، سلسلة كتابات نقدية (١٥٨) ، ص: ١٨٧ .

حاءت في بدايتها "[1]. أو ما يمكن أن نسميه رد العجز على الصدر بمستوى رأسيّ ، حيث يتم رد آخر القصيدة إلى أولها .

[حـ] التوازي النصيّ ((*Textual Parallelism*)) ، وفيه يتم التوازي الصوتي بين مجموعة من السطور في بنية قصيدتين مختلفتين كل منها في ديوان مستقل أو ما يمكن أن نسميه رد قصيدة إلى قصيدة ، ولا شكّ أن لمثل هذا التوازي أثرًا في الكشف عن ثبات الموقف العام للشاعر عبر امتداد إنتاجه الأدبي .

وبذا تتحقق أنماطٌ عدّة للتوازي الصوتي في أعمال الشاعر، ومن ثم نقول إنّ التوازي الصوتي هو المكون الأساسي للهندسة الصوتية ، وأنه لا يمكن للباحث في بنية الأعمال الأدبية خاصّةً الشعرية أن يغفل الصوت ومصادره في تكرار الحرف ، أو تكرار المفردة ، أو تكرار التركيب ، بل عليه أن يسعى لبحث أثر هذا التوازي في بنية النص ، وما يضيفه – أيضًا – الصوت من دلالات صوت معنوية .

*****

) شكري الطواسي مستويات البناء الشعري ، ص ١٥٥

المبحث الأول

التوازي الصوتي على مستوى الحرف

(١/١) ليس النظام اللغويّ - طبقًا لسوسير - سوى مجموعة من الفوارق الصوتية المتآلفة مع مجموعةٍ أخرى من الفوارق الفكرية ، إلا أن هذه المقابلة بين عدد من الرموز السمعية وعدد آخر من الأفكار يولّدُ نظامًا من القيم الخلافية ، هذا النظام هو الذي يمثل الرابطة الفاعلة بين العناصر الصوتية والنفسية داخل كل رمز[١].

ويُعَدُّ الفونيم ((*Phonem*)) أحد أصغر مكون للكلمة[٢]. ولكل فونيم/ حرف سماتٌ صوتية ينتجها جهاز النطق، ولكننا لا نتكلم أصواتًا مفردة أو منعزلة " إذ الكلام الإنساني مكوّن من سلسلةٍ من الأصوات المتعاقبة المتشابكة .. ولذا يجب علينا النظر إلى الأصوات في الكلام الفعلي ، لا النظر إليها منعزلة مفردة لأن الكلام الفعليّ هو مادة الدراسة " [٣].

وهذه النظرة الشمولية للفونيم تتأتى حين يتجمع عددٌ من الأصوات بشكل أشد كثافةً من المعتاد في سطرٍ من الشعر، أو مقطع من قصيدة، ومن ثم يصبحُ الصوتُ المنبعثُ من الحرف والكلمة بأكملها حاملاً لدلالة معنوية يسعى نحوها النص ، ويجتهد المبدع في ثرائها وغناها ، وإلا لما جاء بها دون غيرها بكثافةٍ شديدةٍ في مقطع من قصيدته أو في القصيدة ككل ."إن توظيف الأصوات في الشعر لا يقف عند حدود الجرس الموسيقيّ الخارجيّ ، وإنما يسهم بالتداخل في التشكيل الدلاليّ"[٤].

إنّ إنتاج الصوت في النص الأدبي عمل لا يمكن تناسيه ، فاللغة في مقامها الأول ما هي إلا اصواتٌ - على حد تعبير ابن جني - هذه الأصوات تحمل دلالاتٍ معنوية عبر مسارات تركيبية أو مفردة نحو المتلقي مستهلك النص ، "إنّ اللغة العربية لغة شاعرة في تقسيم حروفها ، فهي لغة إنسانية ناطقة يستخدم فيها جهاز النطق الحيّ أحسن استخدام يهدي إليه الافتنان

---

(١) د. صلاح فضل : نظرية البنائية ... ص: ٢٧ .

(٢) د. صلاح فضل - بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص: ١٢٤، والمكون الثاني للكلمة هو الخطيم ((Graphem)) ، وهو الحرف مكتوبًا .

(٣) د. كمال بشر علم اللغة العام ، الأصوات ، ص: ٢٠١

(٤) د. صلاح فضل بلاغة الخطاب، ص: ١٦٢

في الإيقاع الموسيقيّ " [1].

وإذا كانت المبحثات الموسيقية تبدع عن طريق تنظيم اللغة الإيقاعية بين المدرك الموسيقي – أي اللحن – وبين المدرك الرأسي لها ، أي تجميع النغمات المصاحبة والتي نعرفها باسم الهرموني" [2]، فإنّ المبحثات الشعرية تبدع عن طريق تعانق الصوت بالدلالة – إذ إن "الأصوات تابعة للمعاني ، فمتى قويت قويت ، ومتى ضعفت ضعفت " [3].

في هذا المبحث سوف نتوقف عند التكرار الفونيمي ((*Phonematic Reccrrence*)) كممثل للتوازي الصوتي على مستوى الحرف للكشف عن قيمة الصوت المفرد في مساحته الصوتية ومدته الزمانية وعلاقته بما حوله من الأصوات المنفردة والمتراكبة ، وما ينتجه من دلالة ، وهي قيمٌ وقف دونها العروض مكتفيًا بالتقسيم إلى حركات وسكنات " [4].

(٢/١) يقول بلند في قصيدة " أرض مُرّة " [ص: ٣٢٥]:

" من يدري
قد نرحلُ عند الفجرِ
لا نُلْقِ
مرساةً
لا تبذر
بذرَةْ
فالأرضُ هنا صماءٌ كالصخرةْ
عمياء كالصخرةْ
ومياه الجرف مياةٌ مُرّةْ

---

(١) عباس محمود العقاد - اللغة الشاعرة ، ط. مكتبة غريب ، القاهرة (د.ت) ، ص: ١٤ .
(٢) عواطف عبد الكريم: تعدد التصويت في الموسيقى ، مجلة فصول ، مج٥ ، ع٢ ، ١٩٨٥ ، ص: ١٠٠ .
(٣) ابن جني المحتسب ، ٢١٠/٢
(٤) يقرر د. مدحت الحيار أن العروض يقف عند مجرد التقسيم إلى حركات وسكنات غافلاً عن قيمة الصوت المفرد، وانتاجه للدلالة ، طالع له موسيقى الشعر العربيّ ، ط. دار النديم للصحافة والنشر ، ط٢، ١٩٩٤ ، ص: ١٧

لا تُلقِ
مرساةً
لا تنصب
خيمه
سنموتُ ولن تعبرَ غيمةْ
لتصير حياة في زهره
لا تُلقِ
مرساةً
لا تبذر
بذرةْ
من يدري
قد نرحلُ عند الفجرِ
عن أرض صماء كالصخرةْ "

ومن الملاحظ في هذه القصيدة تكرار صوت الراء ٢٣ مرّة، والراء صوتٌ مجهور تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به[١]. أضف إلى ذلك أنه صوت مكرر[٢]، كما أن من معالمه أن يتخلله ثغرة عمودية تصير وسط الرنين ، تفسّرُ فسيولوجيًّا بأنها ضربة خفيفة من ذلق اللسان على الحنك ، حيث تنقطعُ قوة الدفع هناك.[٣] ومن إيحاءاته المعنوية أنه يدل على الفزع والخوف والاضطراب[٤].

فهذه الخصائص الصوتية والمعنوية نستطيع أن نلج من خلالها إلى الكشف عن دلالة هذه القصيدة.

---

(١) د. كمال بشر : مرجع سابق، ص: ١١٠ ، ص: ٣٤ .
(٢) د. كمال بشر : مرجع سابق، ص. ١١٠ ، ص ٣٤ .
(٣) د. سلمان حسن العاني : التشكيل الصوتي في اللغة العربية، ص ٥٥
(٤) د. حسن عباس : خصائص الحروف العربية ومعانيها ، ص. ٨٦ .

إذ إنّ الشاعر تنتابه مشاعر القلق والخوف من المكوث في هذه البلدة التي كل شيءٍ عليها أصمُّ وأعمى، وكل شيءٍ عليها خواء ، فأرضها "صماء كالصخره"، ومياه ملح لا تصلح لشرب "ومياه الجرف مياه مرّه " ، ولا ثمة أمل في سقوط المطر : " سنموتُ ولن تعبر غيمة"، فالعوامل المثيرة للقلق والاضطراب في الحياة حاضرة بقوة في عناصر لغوية سالبة :

صماء كالصخرة

عمياء كالصخرة

مياه مرّة .

لا تبشر ب– ذرة .

فارتعاد اللسان في نطق الراء في هذه العناصر السالبة يمثل حركة الاضطراب النفسي والقلق الشعري من ملاقاة الموت في هذه البلدة الصماء العمياء .

ونعملُ صفة التكرار التي في الراء على إنتاج دلالة الخوف المستمر والمتجدد إثر البقاء في هذه الأرض .

وتؤكد صفة الشدة الجهرية فيها على دلالة الفقر والشدة والجدب التي يحيها الشاعر في هذه الأرض ، إذ لا أرض صالحة للزراعة ، ولا مياه صالحة للشرب ، ولا أمل في سقوط المطر .

ثمة ملاحظة أخرى تكشف عن دلالة التعب وعدم القدرة المتولدة عن الفقرة وشدّة الجدب وهي أن حرف الراء وقع في مقاطع صوتية متوسطة الطول في الكلمات : " يدري – نرحلُ – فر– مرساةً – تبذرْ – بذره – صخره – مُرّه " أي إن القدرة الكلامية قد ضعفت إثر حالة الضعف العام المتمثلة في الجدب والشدة والفقر .

ملاحظة أخيرة، وهي أن الكلمات المشتملة على حروف الراء هي الكلمات الأكثر تكراراً في النص،ومن ثم تتحقق صفة الاستمرارية والترابطية في بنية الخطاب، وهي صفة ملموسة ظاهرة للقارئ

(٣/١) في قصيدة " أعماق " [ص: ٢١] يأتي التكثيف الدلالي للماء في مساحةٍ إبداعية

تستغرق ثمانية أسطر ، يقول :

" لا تهابي
هذه الريـــح التي تطرد من بابِ
لبابِ
ذلك الأفق الذي ينمو برعبٍ واضطرابِ
والدروب
إنها ملعب أحلاه شبابي
هي بعضي
إنها تلتفت كالأفعى... ولكن
لا تهابي "

في هذه المساحة يتكرر صوت الراء (١٤) مرة دون سواه ، والتاء صوت " انفجاريّ مجهور"[١]، والجهر والشدة من علامات قوة الحرف ، تتناسب هذه القوة الميكانيكية للنطق بالحرف مع الجوانب المعنوية التي تمثل في جانبٍ منها القطع والشق والتحطيم والتبديد والمفاجأة والشدة[٢].

فصفة الانفجار التي في التاء تنتج دلالة الحركة والاضطراب التي تحدثها سرعة الرياح المصطدمة بالأبواب . وصفة الجهرُ تنتج دلالة الأصوات المرتفعة التي تنمي مشاعر الرعب والاضطراب .

ومعاني القطع والتحطيم والتبديد – لا شك – معانٍ سلبية تتناسب وما تقدمه الصورة الشعرية في التفاف الدروب حول أحلام شبابه ، وحنقها كالأفعى .

إن مشاعر الرعب والاضطراب التي تموج في نفس الشاعر ينتحها صوت التاء إنتاجًا

(١) د. كمال بشر مرجع سابق ، ص ١٢٨
(٢) د. حسن عباس : مرجع سابق ، ص ١٠٢

متميزًا ظاهرًا عبر تكراره في النص.

(٤/١) في قصيدة " نشيج " [ص: ٣٥]، يتردد صوت الشين ٦ مرات في مساحة إبداعية ضيقة للغاية، يقول:

" خليني إلى وحدتي
أبثُّ للشمعة أشجانيْ
فشمعتي شاعرة طالما
غنت لي النور بأجوائيْ
تشكو لي النار / وأشكو لها نارًا "

ففي هذا المقطع يتكرر صوت الشين (٦) مرات، وهو صوت من أصوات الصفير يتميز بطول المدة الزمنية حين النطق به، حيث تبلغ من ١٢٠: ١٧٠ م/ث[١].

وهذا الطولُ الزمنيّ في النطق ينتج دلالة طول الانتظار منفردًا بجوار الشمعة وأنها هي الوحيدة التي تسمعُ للشاعر وتؤانسه وحدته.

كذا تنتج صفة التفشي والانتشار للشين[٢]، دلالة التواصل بين الشاعر وشمعته إذ يمتد بينهما الحوار بالشكوى، فهو يشكو لها وحدته وغربته، وهي تشكو له النار التي تعمل على تآكلها فكلٌّ منها يتآكل بفعل النار، الشاعر بفعل نار الغربة والاغتراب والشمعة بفعل النار الموقدة بها.

هذا الحوار الدائر بين الشاعر والشمعة يؤكد على تفرده وعوزه العاطفي للآخر.

إنّ القيمة الصوتية للحرف – إذن – ليست بوحدة منفردًا، ولكن بوجوده متشاكلاً مع غيره من الحروف، كما أن تكراره الصوتي يعكس تكثيفًا دلاليًّا يجعل المبدع يختاره دون غيره ليحمّله دلالة صوتية تتآزر مع البنى اللغوية الأخرى في إنتاج الدلالة.

*****

(١) د. سلمان حسن العاني مرجع سابق، ص ٧٥.
(٢) التفشي هو كثرة انتشار خروج الريح بين اللسان والحنك وانبساطه في الخروج عند النطق به. طالع الرعاية لمكي القيسي، ص ٤٦

المبحث الثاني

التوازي الصوتي على مستوى الكلمة

(٢/١) يقوم التوازي الصوتيّ على مستوى الكلمات بأدوارٍ مختلفة في بنية النص إذ إنه يقوم بربط أجزاء النص ، أي ربط السابق باللاحق محدثًا عنصر السبك ، كما إنه يعمل على إثارة انتباه القارئ إلى كلمة أو لفظةٍ مكررة يود الشاعر أن يؤكد عليها أو ينبه القارئ إليها ، ومن ثم يقوم بتنشيط ذاكرة المستمع أو القارئ ، فضلاً عن إنتاجه دلالةً موسيقية صوتية تتعانق مع القضية التي تسعى إليها الرسالة الشعرية .

وقد رصد هذا المبحث أشكال التوازي الصوتي على مستوى الكلمات في شعر "بلند الحيدري" ، فجاءت على خمسة أشكال نعرض لها في الفقرات التالية من المبحث .

(٢/٢) التصريع

يُعد التصريع أحد أشكال التوازي الصوتي المهمة في النص ، وذلك لموقعه المتميز في صدر القصيدة، فهو أول شكل من أشكال السبك يراه قارئ النص .

والتصريعُ – في الشعر القديم – توازي العروض والضرب وزنًا وتقفية في البيت الأول من القصيدة[1]. " ولما كان الشعر المعاصرُ لا يعرف نظام الشطرين فإن التصريع ينتقل بمعناه من اتفاق عروض البيت الأول وضربه وزنًا وتقفية إلى اتفاق السطرين الأول والثاني من القصيدة الحرّة في الحرف الأخير ، ذلك أنّ الشعر المعاصر يتجاوز التعريف القديم للقافية ، ويكتفي كثيرًا بحرفها الأخير (حرف الروي " [2].

يلجأ الشاعر إلى التصريع لتحقيق دفقة دلالية في بداية القصيدة مما يمهد لتقبل الرسالة الشعرية واستقرارها في ذهن المتلقي ، فالتصريع " أسلوب القفز إلى الأمام ، وقد يتسع مداه ولكنه لا يقتضي أكثر من بيتٍ واحدٍ لأنه يتحقق في صدر البيت ، ويتجشم بربط آخر الصدر بآخر

---

(١) ابن رشيق القيرواني: العمدة، ١٨٣/١ .
(٢) شكري الطوانسيّ: مستويات البناء الشعري، ص: ١٣٠ .

العجز"[1].

ففي بداية قصيدة " قيثارة الأمل " [ص: ٤٥] يقول :

" كلٌّ له قيثارة إلا أنا

قيثاريّ في القلب حطمها الضنا "

نجد هنا التصريع يحقق أبعادًا دلالية صوتية ، إذ إن المستثنى منه" أنا " منفردٌ ومختلف عن الآخرين ، ولذا استُثني عنهم مما يعكس مدى الاغتراب والوحدة ، فكل الناس يمتلك قيثارة يسعد بأنسها ، أما الشاعر فلا ، تزداد الدلالة عمقًا حين نعلم أن هذه القيثارة قد حطمها المرض .

يزداد التصريع قيمة صوت معنوية حين نعلم أن حرف النون " هو أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع والأنين "[2].

كما أن المقطع الصوتي المتوسط الطول" نا" = (ص ح ح) مناسب للتعبير عن حالة الضعف والمرض الشديدين ، ومن ثمَّ يحقق التصريع – فضلاً عن حمالية الصوت فيه – أبعادًا جمالية عدة .

وفي بداية قصيدة " لهاث الوحدة " [ص: ٦٥] يقول :

" أذناي

عمهما من الماضي البعيد صدى شبحْ

وخيال أغنيةٍ من الذكرى

تفجّر من برحْ "

ينتج التصريع هنا تكثيفًا لدلالة الخوف المصحوب بالضيق والتذمر، وهذا الضيق يتأتى من ميكانيكية الأداء الصوتي لإنتاج الحاء، إذ " يضيقُ المجرى الهوائي في الفراغ الحلقي عند النطق به"[3]. فصدى الأشباح في الأرض البرح[1] مما ينتج حالة من الضيق والخوف ، وتتأكد هذه الدلالة

(١) محمد الهادي الطرابلسي خصائص الأسلوب ، ص ٨٣

(٢) د. حسن عباس خصائص الحروف العربية ، ص ٧٥

(٣) د. كمال بشر علم اللغة لعام الأصوات ، ص ١٥٥

المعنوية حين نعلمُ أن الحاءَ من أكثر الأصوات تعبيرًا عن القلبِ وارتعاشاته[٢].

ومن ثمَّ يسهم التصريع - كدالٍّ صوت معنوي - في إنتاج شاعرية النص ، وتحقيق رسالته كما يكسبه وضعه في أول القصيدة صفة المثير الصوتي الذي يجعل المتلقي متحفزًا لتقبل الرسالة الشعرية بما تتضمن من قضايا .

(٢/٣) الاشتقاق

يُعد الاشتقاق نمطًا من أنماط التوازي الصوتي التكراري على مستوى الكلمات ولكن يتميز عن جميع الأنماط أن الكلمتين المتكررتين فيه تكونا من جذرٍ معجمي واحد فهو إذن " عبارة عن استخدام اشتقاقات من مادة لغوية واحدة ، وهو ما أطلق عليه ديبوجراند ودرسيلر التكرار الجزئي((*Partial Reccurrene*)) ، وهو وسيلة من وسائل السبك المعجمي ، ومن ثمَّ يكون الاشتقاق من حيث اتحاد الأصل المعجمي بين طرفيه مسهمًا في السبك المعجمي ، ومن حيث التكرار الصوتي مسهمًا في السبك النحويّ " [٣].

ونماذج هذا النمط من التوازي متعددة في شعر " بلند " ، ولا تنضبط في مكانٍ معين في قصائده، فهي سابحة في النص ، ولا تتحدد بموقع الصدارة كالتصريع .

يقول في قصيدة " أهواكِ " [ص: ٢٩] :

" أنا أهواك ولكن

غير ما تهوين أهوى

أنا أهواك جراحًا في حياتي تتلوى

كلما هدهدتها

أهدت إلى العالم نجوى "

---

(١) البرخ: المتسع من الأرض ، لا زرع فيه ولا شجر ، المعجم الوسيط ((برح)) .

(٢) د. حسن عباس . مرجع سابق ، ص: ١٨٢ .

(٣) د. جمال عبد الحميد: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ص. ١٠١ .

حيث تتكرر مادة "هوي" أربع مرّاتٍ باشتقاقات : " أهواك – تهوين – أهوى" كما تتقارب مواد " هدهد " ، و" هدي " في وجود صوت الهاء محدثة توازيًا صوتيًا .

وصوت الهاء هنا مكرر سبع مرات ، وهو صوت يأتي من جوف الصدر ليعبر عن الحب القار في صدره منذ الأزل ، يقول :

" أنا أهواك نشيدًا

أزليًا

يتغنى "

وقد يأتي الاشتقاق في سطرٍ واحدٍ ، كقوله :

" والرعدُ يرعدُ كلما هتف السناء ببابه " [ص:٨٣]

حيث تكررت مادة " رَعَدَ " ، ولنتأمل أصوات هذه المادة المتكررة بصيغة الاسم تارة وصيغة الفعل تارةً أخرى ، وما تنتجه من دلالات .

فالرّاء : صوت يدلُّ على التحرك والتكرار والترجيع ، كما أنه يدلُّ على الفزعِ والخوف ومظاهر الاضطراب التي تنتاب من يتعرض لهذه الحالات الشعورية[1].

والعين: حين تأتي وسط الكلمة فإنها تدلُّ على الشدة والانفعال[2].

والدال: صوت انفجاري[3]، يحمل دلالات الشدة والقوة كما إنه أصلح الحروف للتعبير عن معاني الشدة والفعالية الماديتين وعلى التحطيم والدعس[4].

فهذه الدلالات التي تنتجها مادة " رعد " مجتمعة تزيد من التكثيف الدلالي في محيط إبداعي ضيق سطر واحد مما يتناسب مع مدخل القصيدة :

" الليل جاثٍ

---

(١) د. حسن عباس : مرجع سابق، ص ١٩٦، ص:٨٥، ص: ٨٦، ص. ٢٢٢ .
(٢) نفسه
(٣) د. إبراهيم أنيس . الأصوات اللغوية ، ص ٨٨ .
(٤) د. حسن عباس مرجع سابق ، ص٦٧، ٦٨

الظلام مكشر عن نابه

والرعدُ يرعدُ كلما هتف السناء ببابه "

يقول في قصيدة " وها أنتِ " [ص: ٢٤٤] :

" وهناك في الظل الكئيب ... المرّ

امرأة مريرةْ "

حيث تتكرر مادة " مرر"، وتكرار الراء خمس مرات يومئ بالخوف والاضطراب كما سبق أن أشرنا.

(٤/٢) رد العجز على الصدر

في هذا النمط من التوازي تُصَدَّرُ العبارةُ بكلمةٍ، وتختتمُ بنفس الكلمة أو بإحدى مشتقاتها "ولعل تصدير العبارة وختامها بنفس اللفظة – أي كونها محاصرة ومحكمة بين الطرفين – يعمل على تقييد الدلالة، والدفع بها في شكل تقريرٍ لا يقبل نقاشًا أو جدلاً"[١].

وقد لجأ بلند إلى هذا الشكل من التوازي في سبع مواضع[٢]، ففي قصيدة : " إيماءة وداعٍ" [ص: ١٤٥] يقولُ:

" جاءت تُسَائِلُ عن قلبي وماضيه

خليه في دعة النسيان خليه "

فردُّ عجز السطر إلى صدره يحقق عدَّةَ أمورٍ:

- ربط أول السطر بآخره والعكس مما يحقق عنصر السبك في أجلى صوره.
- إنتاج منتج صوتي مقيد (القافية) متناظرًا مع إيقاع النهاية في السطر السابق.
- يضع جملة " في دعة النسيان " بين حاصرتين مما يزيد من دلالتها النفسية.

---

(١) شكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري ... ص: ١٤٣، ١٤٤

(٢) سطر(١٨) في قصيدة ((همس الطريق)) ص:١٠٨،السطران(٣، ٤)في قصيدة((إيماءة وداع)) ص:١٤٥، سطر (٣) في قصيدة ((طاحونة)) ص ١٩٣، السطران (٧، ٨) في قصيدة ((شيخوخة)) ص ٢٤٩ ، السطران (٢، ٣) قصيدة ((حيرة الإنسان..)) ص: ٣٨٩ ، سطر (١) قصيدة ((ضحكة قصيرة)) ص: ٣٤٢

- تكرار صوت الهاء يدلُّ على الجهد والمشقة التي يحياها قبل لحظات الفراق .

وفي قصيدة " طاحونة " [ص: ١٩٣] ، يقول :

" تلك هي الأرض

فلا تعجبي

إنْ مرَّ بي الفجرُ وما مرّ بي "

فردُّ عجز السطر إلى صدره يؤكد على نفي النور في حياة الشاعر ، فجملة " إنْ مَرّبي الفجر" قد توهم المتلقي بمرور الفجر ، لكنّ النفي " وما مرَّ بي " يقطع أي طريق للتوهم في مرور النور / الفجر / الحرية ، ففي مثل هذا الوطن لا يطلع فجر الحرية ، ولا يظهر نور الحق ، ومن ثمَّ تأتي المفارقة من الشاعر بقوله :

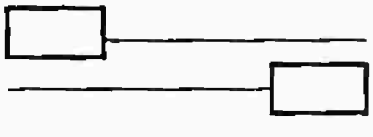
" فلا تعجبي... "

فيأتي عجز السطر ليؤكد على دلالة الظلمة والتخبط الذي يحياه الشاعر فضلاً عمّا ينتجه من منتج صوتي مفيد أيضًا (القافية) .

(٥/٢) تشابه الأطراف:

من أنماط التوازي الصوتي على مستوى الكلمات ما أسماه ابن أبي الإصبع تشابه الأطراف، وهو"أن يعيد الشاعر لفظ القافية في أول البيت الذي يليها " [١].

وهذا الصنيع يجعل إيقاع النهاية (القافية) ممتدًّا إلى أول السطر الذي يليه وإذا كان إيقاع النهاية يمثل مركز ثقل دلاليّ في السطر، فإن وجوده في أول السطر الذي يليه يعد امتدادًا طبيعيًّا لمركز الثقل الدلالي إلى السطر التابع ، وهذا الشكل من التوازي يتخذ شكل التخطيط التالي:



(١) نقلاً عن البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية ، ص: ٩٩

يقول بلند :

١- انتهكت أجواء

غير الهوى

وانخزلت حواء

حواء ذات الأعين الشريرة " [ص: ٢٢٦]

٢- " كأنها مناجمٌ مهجورَهْ

كم مرّغ الدهر بها عصورَهْ

ولم تزل كأمسها قاذورَهْ

قاذورة ذات رؤى أليمه " [ص:٢٢٧]

٣- " وها آشور

محاجر غص بها الشعور

يصليها هذا السنا المجهور

في كوّة القصر الذي يغور

يغور في منعطف المدينهْ " [ص:٢٢٨]

فهذه النماذج كلها من قصيدةٍ واحدة ، وهي قصيدة "صورة " [ص: ٢٢٣] يصف فيها الشاعر وحشته وغربته ومخاوفه ، كما يصف حاله مع حواء الغادرة ذات الأعين الشريرة ، ففي ظل شرفاته وعداباته انتهكت أجواء الود والصفاء وانخذلت حواء (هذا لفظ القافية) الذي يعيده الشاعر في صدر السطر التالي الذي يقوم بدوره بوصفها مناجمَ مهجوره ، وأنها قاذورة ، هنا تتكشف دلالة تبيين حقارة هذه المرأة وهوانها عند الشاعر.

وفي آخر القصيدة يعلق الشاعر على ما حدث واصفًا حاله لآشور ، كما يصف حاله في ذلك القصر الغائر في المنعطف الزاوي للمدينة .

وفي قصيدة " أأعود لي" [ص ٧٩٣] ، يلجأ بلند إلى هذا النمط من أنماط التواري الصوتي

ويعمق دلالة الظلم والتحبر المتمثلة في أبرهة الأشرم ، يقول :

" ها أني إذ أحملُ رجلي
بكفي
وأهربُ من بعضٍ فيَّ إلى بعضي
أتلمسُ في زمنٍ آخر
عمرًا لن يعرف وجهك في الجرمِ
ولا في البغضِ
ولا في كل حروف السين الممتدة
في السيف وفي السكين وفي السهمِ
ولا في جرحٍ غار بعيدًا حتى العظمِ
العظمِ المتهرئ المعلن
عن موتي "

حيث يقوم تشابه الأطراف في السطرين (٢٤) و (٢٥) بإبراز حالة المرض الذي كسر العظم وجعله متهرّئًا باليا معلنًا عن الموت القريب المحقق والممتد في مفردات الدمار الشامل : "السيف" – "السكين" – " السهم " .

تشابه الأطراف – إذن – يوسّع من نقطة ارتكاز الدلالة في آخر السطر عن طريق تكرار الكلمة نفسها بما تحمله من دلالة صوتية ومعنوية في بداية السطر التالي .

(٢/٦) القافية المعكوسة

لا تقتصر البلاغة المفتوحة على الأنماط المتداولة في الأشكال البلاغية ، وإنما تتجاوز ذلك إلى الاعتداد بكل ما يتمثل في النص باعتباره شكلاً لغويًا[١].

وقد يحدث أحيانًا أن تتحول لازمة لغوية إلى ركيزة بنائية ينبثق منها السطر الشعريّ ،

(١) د صلاح فضل بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص: ١٧٦

وقد تكون هذه الركيزة هي البؤرة التي تنبثق منها القصيدة .

وقد لوحظ عند" بلند " استخدام لازمات لغوية لبداية السطر عنده ، تتكرر عبر مساحة ثلاثة أسطر او يزيد .

وهذا التوازي الصوتي المتكررة في بداية السطر يكوِّن ما يشبه قافيةً ، وإذا كانت القافية في نهاية السطر ، فإن هذه الركائز اللغوية تمثل قافية معكوسة ، قافية لأن بدايات السطور تتوازى صوتيًا مقطعيًا وصوتيًا ، ومعكوسة لأنها تجيءُ في بداية السطر ، يقول :

" فالمارِدُ الجبارُ يا صديقي

إنسان

بكل ما توقد في عينيه من نيران

بكل ما في الليل من توقٍ للصبح

بكل ما ينبض خلف الجرح

بكل ما في الملح

من دعوة لغيمة " [ص:٤٠٨]

فالتوازي الصوتي للأسطر الأربعة يبدأ من أول كلمة " بكل "المتكررة فيها وتكرارها يمثل أداة ضغط معنوية لتجميع كل الصفات التي يتصف بها هذا الإنسان المارد الجبار هذا فضلاً عن كون كلمة " بكل " تمثل ركيزة أولى ينطلق منها أربعة أسطر ، مما يجعل إيقاع البداية متفقًا مع إيقاع النهاية .

بكل ←——→ للصبحْ

بكل ←——→ للجرحْ

بكل ←——→ الملحْ

ويقول.

" وطني
يا ذاكرةً من رملٍ عفن
يا وجه ابني المنفي بلا وطنِ
يا خيبة تاريخ ما قام لها وعد من زمنِ
يا زيف وريقة تين " [ص:٦٩٥]

فتكرار أداة النداء " يا " في كل سطر من المقطع السابق كوّن ما نسميه القافية المعكوسة وهي ركيزة لغوية يستدعي بها صورة ذلك الوطن المرائي صاحب الوعود الكاذبة والآمال المضللة وتكرارها" أربع مرات "في بداية الأسطر يوضح مدى غربة الشاعر عن ذلك الوطن، وكثرة استدعائه له لمعاتبته ومحاسبته ومن الملاحظ التوازي الصوتي في إيقاعات البداية والنهاية في كل سطر:

يا ←——→ عفنِ
يا ←——→ وطنِ
يا ←——→ زمنِ
يا ←——→ تينِ

يقول في قصيدةٍ أخرى:

" وسيلتف الحبل على عنق الجلاد
وستلفن أمسك كردستان
وستبرأ من رجسك بغداد
وسترجع للأرض الحلوة كل بساتين النرجس والأوراد
وسيولد ثانية ولدي في كل الأولاد

فالقافية المعكوسة المتمثلة في تكثيف حرف الاستقبال أو التنفيس تبرز مدى ما يراه الشاعر المتأمل في شأن وطنه . لقد كان" بلند " ينظر إلى العراق بعين المستقبل وما ستؤول إليه من

خراب ودمار، وما ستؤول إليه من خراب ودمار، وما ستؤول إليه الحكام العرب من مطاردات واختباءات ووقوف على منصة الإعدام في صيحة الأعياد !!

إن هذه الركائز اللغوية المتكررة – ربما تنبثق منها أعمال الشاعر المتأخرة – هي ركائز بنائية تحقق أبعادًا ثلاثة: إنتاج دلالة معنوية، وإنتاج قيمة صوتية متناسقة مع إيقاع النهاية (القافية)، كذا إنتاج صفة الاستمرارية للنص بتماسكه وسبكه.

****

المبحث الثالث

التوازي الصوتي على مستوى التركيب

(١/٣) يعد التوازي الصوتي على مستوى التركيب من أكثر المستويات أهمية في الهندسة الصوتية، وذلك لأنه يشمل توازي جملة أو أكثر مع غيرها، وهذا التوازي الصوتي يحقق قيمة صوت دلالية على مستوى أوسع، ومن ثَمَّ يحقق التماسك النصي أو الامتداد النص ((*Strtch Text*)) على أكبر محيطٍ ممكن.

ويحدث التوازي الصوتي على مستوى التركيب عن طريق:

التوازي النحوي

التوازي البعيد

التوازي النصي

وهذا ما سنتوقف عنده في الفقرات التالية من المبحث:

(٢/٣) التوازي النحويّ ((*Grammatical Parallisim*))

يتصرف الشاعر في التركيب النحوي كأداة ضغطٍ سياقية على قواعد اللغة لتحقيق أكبر تماثل صوتي للنظام العروضي ((*Prosodi System*))، كذا يقوم بإحداث تقسيمات تركيبية صوتية على محيط السطرين، مما يدخله في باب التوازي الصوتي على مستوى التركيب فالتوازي النحوي" ينتج – حتمًا – التوازي الصوتي، بل أعلى درجات التوازي الصوتي، حيث إنه يكون على مستوى التركيب لا المفردة، وهو توازٍ عروضيّ حين يكون في الشعر"[1].

وقد حفظ لنا التراث البديعيّ أشكالا من التوازي الصوتي الذي يتم بين تركيبين وقد رصدها لنا في مصطلحات التجزئة والترصيع والمماثلة، وكان أكثر هذه الأشكال ظهورًا في شعر بلند " المماثلة "، وهي تكون إذا كانت ما في إحدى القرينتين من الألفاظ وأكثر ما فيها مثل ما يقابله

---

(١) د. جمال عبد الحميد: البديع ..، ص: ١٢٦، ١٢٧.

من الأخرى "[1].

يقول :

" إذ يصرخُ الإنسان ما مصيري
غير الهوى المسعورِ في جذوري
غير الهوى النابضِ في عروقي " [ص:٢٢٥]

فتكرار التركيب النحوي :

غير + مضاف + صفة + جار ومجرور

وتكراره في السطرين ينتج حتمًا توازيًا صوتيًا على مستوى التركيبين، وذلك عن طريق التقطيع للسطرين

غير لهو لست عور في جذوري
غير لهو ننا بض في عروقي

وعلى الرغم من عدم اتحاد الروي في السطرين . إلا أن التوازي الصوتي حادث .

يقولُ : " أخاف أن تسخر عيناها
من صلعةٍ حمقاء في رأسي
من شيبةٍ بيضاء في نفسي "

فالتركيب النحوي يبدأ بالجار والمجرور يتلوه الصفة والجار والمجرور مضافة إليه ياء المتكلم .

جار ومجرور + صفة + جار ومجرور + ياء متكلم

وهذا التكرار التركيبيّ ينتج توازيًا صوتيًا مركبًا فضلاً عن اتحاد حرف الرويّ في السطرين .

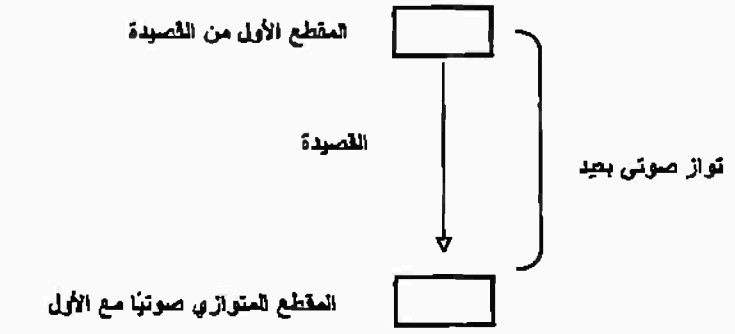
وهذان المثالان وغيرهما من النماذج يقوم التركيب النحوي المتكرر فيهما بإتاحة التقطيع الرأسي للأبيات . مما يحدثُ مماثلة صوتية على مستوى السطرين

---

(١) د. جمال عبد الحميد أنيس . ص ١٢٦، ١٢٧

(٣/٣) التوازي البعيد ((*Far Parallelism*))

هو أوسع دائرة من النوع السابق ، إذ يتم التوازي الصوتي بين مقطعين كاملين مكوّنين من عدة سطور ، يأتي الأول في بداية القصيدة ، ويأتي المقطع الثاني في آخر القصيدة ، وهذا الشكل يمكن أن نسميه رد العجز على الصدر بمستوًى رأسيّ ، وهو يأخذ شكل الترسيمة الآتية :



وهذا التوازي الصوتي التركيبيّ لا يقف أثره عند إحداث الأثر الصوتي في القصيدة بل إنه يسهم في إبراز الدلالة وتوسيع نطاقها " فلا شك أن الوحدات المتكررة تعني بتكرارها شيئًا إضافيًّا عمّا عنته عند ظهورها للمرة الأولى ، أو المرات السابقة " [١].

ليس الأمر – إذن – كما ادّعت نازك الملائكة في نقدها "بلند الحيدري" من أنه لا يستطيع أن يوقف التدفق الشعري ، مما يجعله يكرر مقطع البداية في نهاية القصيدة[٢] إذ إن هذا الشكل من أشكال التوازي يربط القصيدة ما بين البداية والنهاية وهذا الأثر الصوتي وإن تضاءل – لبعد المسافة – فإنه لا ينفي وجوده الصوتي من إحساس القارئ به وكثيرًا من المبحثات الموسيقية تبدأ بمقطع لحني وتنتهي بنفس المقطع ، وهي طريقة تسمى غلق الأقواس ، إذ إنّ الموسيقي يبدأ بفتح قوس موسيقي من مقام ، وتأتي أجزاء المقطوعة من مقامات موسيقية متعددة أو متقاربة، ثم يغلق القوس بنفس المقام الذي ابتدأ به وعلى محيط دراستنا الشعرية فإن لهذه الظاهرة أثرًا في رد

(١) شكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري ، ص: ١٤٢ .
(٢) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ، ص: ٤٧ .

القارئ سريعًا إلى بداية القصيدة ، وذلك لتأمل هذه الأصوات المكررة التي تعد أول ما يواجه من القصيدة ، فيقف عند دلالاتها في ظل تكرار الشاعر لها .

كما أن تكرار الشاعر لمقطع البداية في نهاية القصيدة يبرز ما عليه موقف الشاعر في القصيدة إذ إنه لا يتغير من البداية وحتّى النهاية .

لجأ " بلند" لهذا النمط الأسلوبي من التوازي في تسع قصائد كان أكثرها في الديوان الثاني الذي أتت نماذجها منه ، وقصيدة واحدة في الديوان السادس فقط[1]، يقول بلند في بداية قصيدة " لن أراها " [ص: ٢٠٣] :

" لن أراها

كان حلما ذلك الوعد الذي شدَّ خطاها بخيالي"

ويختتم بنفس التركيب :

" كان حلمًا

ذلك الوعد الذي شدَّ خطاها بخيالي"

فهذا التمهيد للقصيدة وما يتلوه من أفكار مبثوثة ، وما يقدمه من موقف لا يتغير عبر سطور القصيدة ، ويؤكد على هذا الثبات بتكرار المقطع الأول في آخر السطر ، وهذا التكرار يحقق توازيًا صوتيًّا على طريقة فتح الأقواس وغلقها كما في الألحان الموسيقية .

ربط آخر النص بأوله مما يجعل القارئ يعاود قراءة العمل مرّة أخرى ليكتشف ما كرره الشاعر.

وفي قصيدة "عقم" [ص: ٢٠٥] يحقق التوازي الصوتي البعيد نوعًا من الرتابة والملل وذلك بتكرار المقطع الأول منها : " نفس الطريق

نفس البيوت

يشدها جهد عميق

---

(١) قصائد الديوان الثاني عبث، ص ١٩٧ ، تجربة ص ٢٠١ ، لن أراها ص ٢٠٣ ، عقم ص ٢٠٥ ، ساعي البريد ص ٢١٣، غدا نعود ص ٢٥٩ ، يا صديقي ص ٢٦٧ ، وقصيدة الديوان السادس ص ٥٤٧

نفس السكوت "

وهذا المقطع المكرر في نهاية القصيدة ، وهذا التكثيف الدلالي لكلمة "نفس"يومئ بعدم التغيير والرتابة مما يخلق عبثية حياتة العقيمة ، وحين يتكرر نفس هذا التركيب في نهاية القصيدة، فإنه يعكس امتداد هذه الحالة وثباتها عبر النص كلل .

نفس هذا التكنيك الصوتي يتبعه"بلند"في قصيدة"ساعي البريد"، يقول :

" ساعي البريد

ماذا تريد

أنا عن الدنيا بمنأى بعيد

أخطأت لا شك فما من جديد "

وهذا المقطع يتكرر في نهاية القصيدة محققًا بعدًا موسيقيًّا دلاليًّا كما سبق أن أشرنا إليه ، ولا شك أن كلَّ هذا يحقق هدف ما ترمي إليه الرسالة الشعرية ، وما يرمي إليه الشاعر .

(٤/٣) التوازي النَّصّيّ ((*Textual Parallelism*))

يعد التواري النصي أحد المستويات الهامة في " التوازي الصوتي على مستوى التركيب، وذلك لاتساع مساحته التركيبية ، إذ تقوم بربط أجزاء مختلفة من دواوين بأجزاء أخرى .

هذا النمط من التوازي وإن اختفت دلالته الموسيقية بعض الشيء إلا إنه يحقق غرضين:

- ثبات الموقف الشعري العام عبر مساحة إبداعية كبيرة .
- ربط اللاحق بالسابق مما يجعل القارئ يعاود قراءته للأجزاء المتكررة ، ومن ثَمَّ تتكشف لديه الفكرة التي يطمح الشاعر إلى إنتاجها دلاليًّا .

حدث ذلك في مناسبتين في ديوان " بلند الحيدري " .

المناسبة الأولى:

في قصيدة "ثم رحل عنا "[ص ٦٤٩] في الديوان السابع ، وقصيدة " وأصيلة إذ تحيا.. تحيا" [ص ٧٤٥] في الديوان الثامن . وهذا التكرار يُعدُّ ثباتًا لموقف الشاعر تجاه قضية الموت ، ففي

القصيدة الأولى ينعي "بلند" الشيخ نوري "أحد جيرانه في بيروت . يقول:

" أتململُ في الحرف لأحرج هذا الصمت
أخلش قاعَ البحر
أملمُ مسرب كهف لم يرضخ لخطى عراف
لألف على كفي سؤالاً
يمتد كحبل سري ما بين الألق المتفجر
في اللؤلؤ والليل النائم في الأصداف
ما بين البذره والزهره
والصورة والفكره
لا ... لم أسأل
أتململُ في الحرف لأحرج هذا الصمت
لأحرج هذا الموت "

وهذا المقطع نفسه يتوازى نصيًّا مع مقطع من القصيدة الثانية وهي رثاءٌ للشاعر الإفريقي "تشكايا أوتامسي" [ص: ٧٤٥].

وهذا التوازي النصي – كما قلنا – وإن اختفت قيمته الموسيقية بعض الشيء إلا إنه يحقق غرضًا تماسكيًّا للأعمال الكاملة كلها ، وتظهر كأنها نصٌّ واحدٌ . ومن ثمَّ يتميز الموقف الشعري بالثبات عبر الدواوين كلها .

المناسبة الثانية

في قصيدة " البحث عن الزمن المجهول "[ص:٧٣٣] في الديوان الثامن، وقصيدة "عودة الضحية"[ص: ٧٦٢] في الديوان التاسع .

وتوازي المقطعين فيهما يعكس ثبات موقف الشاعر تجاه علاقة الحاكم بالمثقف أو ثنائية السيف/الكلمة . قصية الحاكم المتألّه وسلطته البطشية المتحكمة في مصائر البلاد يقول في

القصيدة الأولى :

" أعرف أن القاتل إذ يستنجد

بالمقتول

يوسع في ذاكرة الدنيا

خبرًا عن زمن مجهول

عن زمن يتمنى القاتل

لو كان هو المقتول " [ص: ٧٢٣]

وهذا المقطع يؤكد أن المقتول ظلمًا بسيف الجلاد سيظل له الذكر والبقاء في ذاكرة التاريخ أما الجلاد فسيذهب – لا شك – إلى مزبلة التاريخ ، عندئذٍ يتمنى لو كان هذا الجلاد هو المقتول .

هذا ما نجده بنصه في القصيدة الثانية: "عودة الضحية " ، وما آلت إليه حالة " الحجاج" المعلقة على صدر القصيدة " يا قوم مالي ولسعيد بن جبير ، كلما عزمت على النوم أخذ بخناقي' وقد تناص هذا المقطع السابق مع سطور هذه القصيدة ، وهذا التوازي يعكس – كما قلنا – بعدًا دلاليًا أكثر منه صوتيًا ، ويحقق بعدًا نصيًا يظهر الأعمال الشعرية كلها كالنص الواحد الذي يأخذ بعضه بيد بعض .

تعقيب :

تتميزُ اللغة الشعرية بأنها لغة انفعالية تتوجهُ إلى الوجدان. وتعتمد بشكلٍ أساسي على اللغة الموسيقية التي يمكنها هي الأخرى أن تثير انفعالاتٍ وإحساسات لا تحصى ، ولا مجال للشك اليوم بما يمكن أن تضيفه الإشارات الصوتية على معنى النص .

ولذا دأب هذا الباب – بأكمله – إلى بيان التشكيلات الصوتية لهذه اللغة الموسيقية ، فجاء الفصل الأول منه لدراسة موسيقى التشكيلات الوزنية العروضية وقد تعاملت الدراسة مع الوزن العروضي كأحد الدوال الصوتية في النص ، وليس كل الدوال إذ إن " الموسيقى ليست هي

العروض . والأصح أن العروض شكل من أشكال الموسيقى"[1].

كما قام ذلك الفصل بدراسة التشكيلات الصوتية الجديدة للأوزان الشعرية ووصلت إلى أنه ثمة تشكيلات جديدة . وتشكيلات ستُستحدث طالما أنّ هناك قولاً شعريًّا من الطراز الرفيع . وأنه يجب علينا تطوير طرق دراسة الموسيقى الخليلية قدر الإمكان[2] " لقد كان علم العروض الخليليّ ضرورة تاريخية، والضرورة التاريخية تبرير معقول لولد علم من العلوم ، وتدرسُ الأبستمولوجيا الشروط الملازمة لهذا الميلاد ولتطوره أو جموده ، بيد أن الضرورة التاريخية ليست مما تحتم بقاء نظرية رغم انتقال الواقع الذي أبرزها إلى مستوى مختلف" [3].

ثم انتقل الفصل الثاني لدراسة دور القافية في بنية النص الشعريّ ، ووصل من خلال إحصاءاتٍ متعددة إلى أكثر الأصوات المستخدمة كرويّ في شعر بلند ، ودورها في إنتاج الدلالة التي تسعى إليها القصيدة .

كذا قام بدراسة القافية كمقطع صوتي له دلالة تتآزر مع البنى اللغوية المختلفة في بنية النص.

ثم جاء الفصل الثالث لدراسة عناصر الهندسة الصوتية المثلة للموسيقا الداخلية في النص – إذا اعتبرنا أن الوزن والعروض موسيقى خارجية – وقد كانت كلمة السر لهذا الفصل " التكرار" الذي يخلق نوعًا من التوازيات الصوتية المختلفة على عدة مستويات تبدأ من الحرف مرورًا بالكلمة وصولاً إلى التركيب سطر ، سطرين ، نصٌ كامل .

إن صناعة الشعر ليست بالصنعة السهلة ، وبالتالي فإن عملية نقد هذه الصنعة ليست بالعملية اليسيرة ، ومن ثم يجب الاعتداد لها بشتى القنوات المعرفية التي تخدم النص في المقام الأول على نحو ما رأينا في هذه الدراسة .

---

(١) مهدي بندق - رؤية حداثية لموسيقى الشعر العربي، مجلة الشعر القاهرية ، ع١١٠ ، أبريل ٢٠٠٣ ، ص: ١١٣ .

(٢) من التقنيات العلمية الجديدة في دراسة العروض ما قام به مهندس باسل لمعي في أطروحته : نحو نظرية رقمية جديدة لموسيقى الشعر العربي ، وقد عرض مدخلها في مجلة الشعر القاهرية ، ع٩٣ ، يناير ١٩٩٩، ص. ٩٨ وما بعدها

(٣) مهدي بندق- مرجع سابق ص: ١١٢