

الباب الثالث
المستوى الصوتي

obeykandi.com

مقدمة :

عندما حاول القدماء وضع حد للغة قالوا بأنها "أصواتٌ يعجزُ بها كل قومٍ عن أغراضهم"^(١) ولا شك أن المادة الأولى والأساس للشعر هي اللغة ، فاللغة هي المادة الخام التي يشكل منها الشاعر انفعالاته وأحاسيسه وإيقاعات تنفسه ، فإذا كنا قد اعتبرنا اللغة أصواتًا - على حد تعبير ابن جني وغيره^(٢) - فإنه من الصحيح أن نعتبر الشعر صوتًا بما أن مادة الشعر هي اللغة. وعلى اعتبار أن منطق اللغة منطوقٌ زمنيٌّ ، "فإن اللغة لا تعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المقطعة إلى مقاطع تمثل تتابعًا زمنيًا لحركات وسكنات في نظام اصطلاح الناس أن يجعلوا له دلالات بذاتها ، وبهذا المعنى تكون اللغة الذالة تشكيلاً معيَّباً لمجموعة المقاطع أو الحركات والسكنات خلال الزمن"^(٣).

إن اللغة العربية - بطبيعتها - لغةٌ نغميةٌ "فحركات الضبط من ضمة وفتحة وكسرة تمثل أصواتًا نغمية ، وحروف المد تضيف مساحاتٍ من تنوع النغم في الكلمات"^(٤) ، ومن ثم يصيح المستوى الصوتي في الشعر مستوى متميزًا على درجة متقنة من التنظيم الواعي ، وعلى درجة عالية من الجمالية الأخاذة ، ذلك لأن الشعر في العربية الأول ، وأنه يمثل البناء اللغوي في قمة إبداعه وتآلقه .

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 ، فالشعر "معنى يبني بنية معقدة وكل عناصره المكونة له عناصرٌ دالة ، معنى أنها عبارة عن إشارات إلى مضمون معين وعلينا أن نختبر صدق هذه المقولة

(١) ابن جني: الخصائص ، ٣٤/١

(٢) يقول الأخطش: «واعلم أن الكلام أصواتٌ مؤلفة»، انظر الأخطش (أبو الحسن سعيد بن مسعدة) كتب العروض

تحتويق د سيد النحروني ، ضمير وثائق مجلة أصول ، مج ٦ ، ٢٤ ، ١٩٨٦ ، ص ١٤٢

(٣) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص ٧

(٤) د. فوزي خضر : عصر الإبداع لسي ، ص ٢٩٦

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنْد الحيدريّ

بتطبيقها على تلك العناصر الشعرية التي تبدو محض شكلية . كالإيقاع والقافية والمنظور الصوتي الموسيقي في البيت الشعري^(١) .

وإذا كان معظم علماء الصوتيات لم يولوا دراسة النية النظمية في الشعر إلا القليل من العناية – وذلك في رأي دافيد أبركرومي^(٢) – وإذا كان " النقد الأدبي " لا يعير اهتماماً كبيراً للصوتيات – في رأي جمال بن الشيخ^(٣) – ، فإن هذه الدراسة ستقيم معياراً للصوت بشتى تشكيلاته ، فُرادى وجماعات محاولة منها في الكشف عن إبداع الصوت في النص الأدبي .

(١) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري ، ص: ٥٩ .
(٢) وربما كان ذلك – في رأيه – هو السبب في عجز علماء الصوتيات والعروضيين جميعاً عن الوصول إلى كيان معرفي مشترك في هذه المسألة ، ومن ثم يعلن أبركرومي أن العروض هو جزء لا يتجزأ من موضوع دراسته الصوتية، انظر: د. سعد مصلوح: في مسألة الجدل لعروض الخليل ودفاع عن قائل ، مجلة فصول ، مج ٦ ، ص ٢٤ ، ١٩٨٦ ، ص: ٢١٧ .
(٣) جمال بن الشيخ : تحليل تفرعيّ بنيويّ لفصيحة للمقتبي ، مجلة الأعلام العراقية ، ع ٥ ، 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 الحيدري ، ونازك الملائكة ويدر شاعر السياب ، وشاذل طاقة ، وعند الوهاب البياتي ، وهذا الترتيب ليس اعتباطاً أو انحصاراً من المؤلف لبلند الحيدري ؛ وذلك لأن 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 ١٩٤٦ م ، وكانت قصيدته الأولى " سميراميس " - من وزن الخفيف - على درجة متفنة من التشكيل الوزني ، ومن المؤكد أنه قد مرّ بعدة تجارب في الكتابة بالشكل الجديد قبل نشر هذه القصيدة . ومن ثمّ يكون قد سبق نازك الملائكة التي نشرت قصيدة الكوليرا " عام ١٩٤٧ م^(١) ، وسبق السياب في قصيدته " هل كان حلماً " ضمن ديوان " أزهار نابلة التي أَرخها ديسمبر ١٩٤٧ م^(٢) ، ومن ناحية أخرى نراه سبق " شاذل طاقة " بقصائده الحرة في ديوان " المساء الأخير " ١٩٤٨ م ذلك الأخير الذي يراه " مالك المظلي " أول شاعر استخدم بحرًا مركبًا في الإطار الجديد^(٣) وأحسب أن نظرةً على ديوان بلند الأول تنفي هذه الأولية التي يدعيها " المظلي " لصاحبه " طاقة " ، ومن ناحية ثالثة نراه قد سبق البياتي بقصائده الحرة في ديوان " ملائكة وشياطين " ١٩٥٠ م^(٤) .

(١) نازك الملائكة - قصيد الشعر المعاصر ، ص: ١٤

(٢) نفسه ، ص: ٣٦

(٣) د مالك يوسف المظلي - مدخل لدراسة التجربة العروضية في شعر شاذل طاقة ، مجلة الأقطام العراقية ، ع

السنة الثامنة عشرة ، دس ١٩٧٧ ، ص ٧١

(٤) نازك الملائكة - قصيد شعر المعاصر ، ص ٣٧

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

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 الأولوية في نازك أو السياب أو طائفة مع ضرب الذكر صفحاً عن بلند .

لقد ظهرت حركة الشعر الحر تلبيةً لحاجات إنسانية ملحة تلبست وجدان الشعاع الحديث الذي ضاق نرعاً من الموزون المقفى، ووجد فيما يقرأ من الشعر العربي زاداً لا يمكنه احتواءه إلا في حيز هذه الحرية الجديدة^(١).

" ليس معنى هذا إنكار الشاعر الحديث لقيمة الموروث العروضي بقدر ما يعني مزيداً من الجرأة في التعامل مع هذا الموروث وعدم الإحجام عن تطويعه وتطويره ما دامت الرؤية تختلف في ظل ظروف حضارية مغايرة تقتضي ذلك"^(٢)، نستطيع أن نقول بعبارة أخرى " إن الشعر الجديد لم يلبح الوزن والقافية . لكنه أباح لنفسه - وهذا حق لا مماراة فيه - أن يدخل تعديلاً جوهرياً عليهما لكي يحقق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصانه ما لم يكن الإطار القديم يسعه على تحقيقه . فلم يعد الشاعر حين يكتب القصيدة الجديدة يرتبط بشكل معين ثابت للبيت ذي الشطرين ودي التفعيلات المتساوية العدد والمتوازنة في هذين الشطرين ، وكذلك لم يتقيد في نهاية الأبيات بالروي المتكرر أو المنوع على نظام ثابت"^(٣).

يتوقف هذا الفصل في مبحثه الأول أمام " المنحنى الصوتي لاستخدام الأوزان الشعرية بما أن الوزن " أعظم أركان حد الشعر، وأولها خصوصية"^(٤)، 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 تكراراً فيها .

يقترّب الوزن - من ذلك المنطلق - من أن يكون أحد أشكال الظواهر اللسانية

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

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

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

(٤) ابن رشيق القيرواني: العمدة، ١٤١/١

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بَلَّ نِيدري

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

تسعى الدراسة - إذن - إلى تخطي الصورة المجردة للأوزان الشعرية المتمثلة في القواعد العروضية المعروفة، فهي تنظر إلى الوزن على أنه حامل دلالة شعرية عامة مبهمة. ويترك للكلمات بعد ذلك تحديد هذه الدلالة، إن الوزن " ليس عنصراً مستقلاً 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 الصوتي في الوزن الشعريّ، فيتوقف المبحث الثاني أمام موسيقى تفعيلية الحشو وتفعيلية الضرب، فالتفعيلية " هي أساس النظام الصوتي الذي يقوم بتكراره الشعر... فهي ليست صوتاً مفرداً، 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 للتفعيلية، سواء أكانت تغييرات بالزيادة أم بالنقصان فيما عُرف عند العروضيين بالزحافات والعلل، كما يتقدم خطوة إلى دراسة التغييرات الصوتية المستحدثة من قِبَلِ الشاعر، والتي لم يذكرها العروضيون فيما ذكروه في مؤلفات العروض قديماً، ثم يتقدم خطوة أخرى لدراسة أثر هذه التغييرات بنوعها في إنتاج الدلالة الشعرية كما يدرس المبحث الثاني في شق آخر موسيقى تفعيلية الضرب، ويتوقف عند الأشكال المستحدثة عند بلند ومقارنتها بالأشكال القديمة انطلاقاً من أن " تفعيلية الضرب تحدث تغييرات جوهرية في إيقاع النهاية، وتحقق له - بفضل صورها المتعددة داخل القصيدة - تلويناً وتزييناً

(١) شكري الطوائسي: مستويات البناء الشعري، ص: ١٩.

(٢) حان كوين: بناء لغة الشعر، ص: ٤٥.

(٣) د. عر الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص: ٨٣، ٨٤.

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

الأمر الذي يجعل من تفعيله الضرب نظاماً إشارياً حاصلاً يقوم كأحد دوال النص التي تعمل على بنائه وتشكيله " (١)

ثم يذهب المحث 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 بسلوكية المعنى في القصيدة الحديثة .

يذكره. صلاح فضل أن الحدث الصوتي في الشعر ليس وحده هو الذي ينحو إلى تكوين معادلته ، وإنما حدث دلالي آخر (٢) ، ومن ثم انطلق المؤلف الثالث لدراسة حدث دلالي أضيف إلى الوزن ، وهذا الحدث هو الإيقاع . ولقد أضيف إلى الوزن التقليدي في القصيدة القديمة قيد تشكيلي حديد ، لكنه أكثر حيوية وامتلاءً ، وهو قيد الإيقاع ولم تعد موسيقى الشعر مجرد أصوات رثانة تروع الأذن ، بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء ورفق " (٣)

ومن ثم دأب المحث الثالث في الكشف عن جدلية الإيقاع والمعنى في أعمال بلند فتوقف — أولاً — عند العارق بين الوزن والإيقاع ، ثم يتوقف — ثانياً — عند علاقة ذلك الإيقاع وتضامره بالمعنى الشعري والدلالة النفسية للقصيدة ، " إن إيقاع الشعر هو إيقاع نفسي يسبق الإيقاع العروضي ، وهو ذو طبيعة متنوعة بتنوع الأحوال النفسية ؛ لأنه انعكاس لطبيعة الانفعالات النفسية ، ومعبّر عنها بنظام العلاقات البنوية بين الألفاظ والمعاني والكلمات " (٤) .

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

(١) شكري الطوانسي. مستويات البناء الشعري ، ص: ٣١ .
(٢) د صلاح فضل : نظرية النغابة في النقد الأنبي، ص ٢٦٢
(٣) د عز الدين اسماعيل. الشعر العربي المعاصر ، ص ٦٦ ، ٦٧
(٤) صاس عبده الحليم الإيقاع الحسي في الشعر العربي، محله الأعلام العرفية، ع ٥٤، السنة العشرين، مارس ١٩٨٥ ، ص ٩٧

المبحث الأول المنحنى العام للأوزان

(١/١) أعلن بلنّد - منذ أول قصيدة بديوانه - انتماءه إلى حركة الشعر الحر . ذلك الشعر الذي " يعتمد على التفعيلة الخليلية كأساس عروضي للقصيدة ، ويتحرر من البيت العمودي ذي التفعيلات المحددة . مثلما يتحرر من الروي الثابت^(١) ، وظهرت دواوين بلنّد 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 ثمّ اختلفت آليات الأسلوب الشعري على مستويات عدّة، نخصّ 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 العروضي " ^(٢).

لقد ساد الشعر العربيّ قواعدُ عروضيةٌ معروفةٌ منذ العصر الجاهلي إلى اليوم، ولكن هذه القواعد لم تمنع من ظهور ملامح عروضية تختلف من عصرٍ لعصر، ومن شاعرٍ 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 أتاحت للشاعر بدائل متعددة يأخذ منها ما يشاء ، فكانت القواعد طريقاً عامّاً ، والبدايل مرّات هذا الطريق وللشاعر أن يسلك هذا المر أو ذاك دون أن يُعدّ مسلكه خروجاً عن الطريق ، ومن الطبيعيّ أن يمتاز الشعراء فيما يختارون من بدائل، ولهدّين السببين طهر ما يمكن أن يسمى بالأساليب العروضية^(٣).

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

(٢) د عليّ يونس تطوّر اساليب نظم الشعر بين العصريين الجاهلي والاموي، مجلة علوم اللغة (نورثة علمية تصدرها دار عريب للطباعة والنشر ، القاهرة)، مج ٣ ، ١٤ ، ٢٠٠٠ ، ص ١١٤

(٣) س.ه. ص ١١٣

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنْد الحيدريّ

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

الأول: التقطيع العروضي لأعمال الشاعر كاملة، "فالتقطيع أمر طبيعيّ في الدلالة على سلامة الشعر، إذ إنه ليس إلا توضيحاً أكيداً للوزن"^(١).

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

ونستطيع من خلال العاملين السابقين أن نحدد:

أولاً: المنحنى الصوتي للأوزان في كل ديوان.

الثاني: أكثر الأوزان استخداماً في أعمال الشاعر.

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

(١/٢/١) في الديوان الأول "خفقة الطين" استخدم بلنْد أحد عشر وزناً (١١) في سبع

وأربعين قصيدة (٤٧)، وكان أكثر هذه الأوزان استخداماً - على الإطلاق - هو وزن الكامل الذي استخدمه (١٦) مرة، بنسبة ٣٤٪.

ثم جاء وزن الرمل في المرتبة الثانية متكرراً (٨) مرات، بنسبة ١٧٪.

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

ثم يجيء في المرتبة الرابعة وزن السريع متكرراً (٥) مرات، بنسبة ١١٪، وهو وزن شبيه بالرجز، ومن العروضيين من يجعله ضرباً من الرجز^(٢).

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

(١) توما نيسكي: الأسلوبية والعروض، ص: ٣٥٤، نقلاً عن يوري لوتمان، نسبة الخطاب الشعري، ص ٧٤
(٢) د محمود على السمان، العروض الحنيد، عروض الشعر النحر وقوائمه، ط دار المعارف بمصر، ١٩٨٣، ص ٦١

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

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

ونستطيع أن نقول إن بلند 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 الشبوع في الشعر الحر .

(٢/٢/١) يأتي الديوان الثاني متضمناً سبعة أوزان في محيط إحدى وثلاثين قصيدة (٢١) ويطلق لوزن الكامل الحضور البارز أيضاً ، إذ يتكرر (١٣) مرة ، بنسبة ٤٢٪ .

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

لكن وزن السريع يأتي في المرتبة الثالثة متكرراً (٦) مرات ، بنسبة ١٩٪ مرتفعاً عن عدد مرات وروده في الديوان الأول .

ثم يأتي وزنان جديان يسحان أول طهورهما ، وهما المتقارب في المرتبة الرابعة متكرراً مرتين بنسبة ٦٪ ، ويجيء ، وزن المتدارك في المرتبة الخامسة مرة واحدة بنسبة ٣٪ مزاملاً البسيط الذي أخذ يتقلص بصورة ملحوظة ، ومزاولاً - أيضاً - مجزوء الوافر الذي أخذ يتقلص هو الآخر عما كان عليه في الديوان الأول .

بينما انعدمت أوزان مثل : الرجز ومجزؤه : والخفيف ومجزؤه ، 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 السبب واختفاؤه نهائياً من أعمال الشاعر .
- ❖ طهور المتقارب بنسبة (٦/١) .
- ❖ طهور المتدارك بنسبة (٣/١) .

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلند الحيدريّ

يشهد الديوان الثاني - إذن - ثباتاً نسبياً لوزنيّ الكامل والرمل ، بينما تقلصت نسبة البسيط تماماً ، لينتهي ظهوره في أعمال الشاعر . فهل سيشهد الديوان الثالث تغيراً آخر؟ أم إن الأمر سيختلف؟

(٣/٢/١) يحمل الديوان الثالث إحدى وعشرين قصيدة (٢١) ويتردد فيها اصداء خمسة أوزان فقط ، فيجيء الكامل محققاً أعلى النسب - (٨) مرات ، بنسبة ٣٨٪ . وجاء في المرتبة الثانية وزن السريع الذي بدأ تقلصاً ملحوظاً بتكراره (٤) مرات بنسبة ١٩٪ يزامله في نفس المرتبة الثانية وزن المتدارك الذي تآتوا ، 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 متكرراً (٣) مرات ، بنسبة ١٤٪ . ثم نلاحظ تقلصاً ملحوظاً لوزن الرمل إذ يتكرر مرتين ، بنسبة ١٠٪ ، وهو بذلك في طريقه إلى الاختفاء من أعمال الشاعر .

بينما يختفي الطويل ، والخفيف ومجزؤه ، والمجث إلى الأبد . ومن ثم يمكن تصور 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 تطوراً ملحوظاً للمنحى الإحصائي للأوزان الشعرية ، إذ يُسجَلُ أولى انكسارات وزن الكامل .

فالديوان المذكور يحوي سبع عشرة قصيدة موزعة على أربع ألحانٍ وزنية :

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

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُأند الحيدريّ

في المرتبة الثالثة .

• بينما يتلاشى الرمل ، ويأتي مرّةً واحدةً بنسبة (٨ /) في المرتبة الرابعة ، ليعلن عن اختفائه من أعمال بلند إلى الأبد .

• ونستطيع بعد استقرار المنحنى الإحصائي لهذا الديوان أن نؤكد على أنه يُعدُّ طفرةً في التشكيل الصوتي للأوزان عند بلند ، إذ إنه يشهد أولى انكسارات الكامل ، ويشهد آخر ظهور للرمل بينما يشهد أول ارتفاعٍ للسريع وأول ارتفاعٍ للمتدارك ، ومن ثم يصح للمنحنى الإحصائي له شكل يمكن أن تتخيّله بالشكل التالي :

(٥ / ٢ / ١) قلنا إنّ الديوان الرابع كان بدايةً في إحداث طفرة في المنحنى الصوتي للأوزان عند بلند ، ويأتي الديوان الخامس مؤكّدًا حدوث هذه الطفرة ، إذ يجيء الديوان مشتملاً على ثلاثة قصائد طوال ، ويصل مجموع سطره إلى (٧٠١) سطر ، ونستطيع استقرار 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 محتلاً مساحة (٢٣٦) سطرًا ، بنسبة (٣٣.٦ ٪) .

• يأتي التحول من الموزون إلى النثر واضحًا في هذا الديوان ، إذ تأتي السطور النثرية محتلةً 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 السامرائي^(١) (إن نظرية الجملة الشعرية في عدد من التجارب العربية هي السمة المميزة لكتابة شعرية باتت تُرُوج منذ الستينات، إن الشاعر " يكتب " لا ينظم

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

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنْد الحيدري

والقصيدة كثانة لا رصف" (١)، لذا راح الشاعر يكتب قصيدته معبراً عن الإيقاعات النفسية بداخله، وإن بخرج كثيراً عن الإطار الوزني المعتاد فإنه لا يخرج عن الإيقاع المنتظم في طيات نفسه" (٢).

- ثم يأتي وزن الكامل في المرتبة الرابعة محتلاً مساحة (٦) أسطر بنسبة ٠.٨٥٪، وهي نسبة ضئيلة جداً لا تقاس بنفوق الكامل في الدواوين الأولى.
- ثم يأتي الرجز بأفقر نسبة ٠.٠٧٪ في مساحة (٤) أسطر فقط.

ولعل ارتفاع نسبة وزني المتدارك والسريع في هذا الديوان جاءت تأكيداً لإرهاصات سابقة في الديوان الرابع، لكن الطفرة لم تكن في انكسار الكامل فحسب بل أيضاً في وجود مساحات نثرية شاسعة في الديوان الخامس جاءت مورّعة على لسان الجوقة الرجالية والنسائية والمشاركة، على نحو ما درسنا في الفصل الثالث من الباب الثاني، ومن ثمّ يصحّ وصفه د. صلاح فضل لهذا الديوان بكلمة "الغريب" (٣) وصفاً صادقاً، إذ يختلف الديوان أيما اختلافٍ عن الأسلوب الشعري بلنْد على مستوى الموقف وعلى مستوى الأداة الفنية التشكيلية

(٦٧/١) أدرك بلنْد بذكائه الإبداعيّ عدم نجاح التجربة التشكيلية المقدمّة في الديوان الخامس، فعاد إلى آليات إبداعه المعتادة في الديوان السادس، فجاء حاملاً ثلاث عشرة قصيدة مستخدماً ثلاثة أوزانٍ فقط، جاء في المرتبة الأولى وزن السريع متكرراً (٧) مرات، بنسبة (٥٤٪) محققاً تطوراً ملحوظاً منذ الديوان الأول، يليه في المرتبة الثانية وزن المتدارك متكرراً (٤) مرات بنسبة ٣١٪ مواصلاً تطوّره منذ الديوان الثاني بينما يظل الرجز على استحيائه، فيأتي مرّة واحدة بنسبة (٨٪) محتلاً بها المرتبة الثالثة ويحيى تشكيل نثري في قصيدة واحدة بنفس النسبة أيضاً، ليعلن عن اختفاء النثر في تشكيل الأوزان عند بلنْد.

ومن خلال استقراء المنحنى الإحصائي لهذا الديوان نصل إلى حقيقة معادها "إن وزني

(١) شربل داغر الشعرية العربية الحديثة، ص ١٥٨

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

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

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

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

- (٧/٢/١) في الديوان السابع تشكل ثلاثة أوزان ستَّ عشرةً قصيدة . فيأتي وزن المتدارك في المرتبة الأولى متكررًا (١١) مرة بنسبة ٦٩٪ ، وهو بذلك محققًا لزيادة مستمرة منذ ظهوره في الديوان الثاني .
- بينما تقل نسبة وزن السريع عمَّا كانت عليه من قبل ، فيحتل المرتبة الثانية بنسبة ١٩٪ متكررًا (٣) مرات فقط .
- ثم يأتي وزن المتقارب في المرتبة الثالثة بنسبة ٣٪ . متكررًا مرتين . ليعلن عن اختفائه من الأعمال الكاملة فيما بعد . ولعل المنحنى الإحصائي يكشف عن هذا الحضور المتزايد للمتدارك .
- (٨/٢/١) 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 .
- (٩/٢/١) يأتي الديوان التاسع – والأخير – في تسع عشرة قصيدةً . يشكلها أربع أوزان . جاء في مقدمتها المتدارك متكررًا (١٣) مرة بنسبة ٦٨٪ ، وهي نهاية ضعيفة إذا قوربت بالديوان الثامن
- ثم جاء وزن السريع في المرتبة الثانية متكررًا (٣) مرات بنسبة ١٦٪ . بينما يحيء وزن الكامل في أهبث صور تكراره . إذ يتكرر مرتين بنسبة ١١٪ . محتلاً المرتبة الثالثة .

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنْد الحيدري

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 استخداماً في شعر بلنْد ككل دراسة تكشف عن مدى استثمار الشاعر للطاقة الموسيقية الكامنة في حركة تتابع التفاعيل وهذا ما سنراه في الفقرات التالية من البحث.

(٢/١) حصرت " نازك الملائكة " المحور التي (يصح) نظم الشعر الحر منها في ثمانية

هي: الكامل، والهزج، والرمل، والرجز، والمتدارك، والمتقارب، والوافر، والسريع^(١).

ويرى المبحث أنها إذا استبدلت قولها " يصحُّ نظم " بـ " التي يمكن أن تحتوي... " لكان في ذلك مندوحة 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 مندوحة إذا خرجت عن الإطار التقبيمي في قولها: " يصحُّ " إذ إن الشعر سابقٌ للعروض، والتراتُّ العربيُّ يحوي نماذج خرج فيها الشاعر عن قواعد العروض المقننة^(٢)، " إن الدين يمارسون قول الشعر يعرفون أن الشاعر لا يختار أساليبه العروضية متعمداً، بل يجد نفسه متجهاً إليها بشكل لا شعوريٍّ أو يوشك أن يكون كذلك " ^(٣).

خرج بنتيجة مفادها:

" إن أكثر الأوزان استخداماً في شعر بلنْد هي الأوزان الصافية، التي تعتمد على التفعيلية الواحدة، بينما تظل الأوزان التي تعتمد التفعيلية المزدوجة هي الأقل استخداماً في شعره " فالأوزان: المتدارك والكامل والسريع والرمل والرجز والمتقارب ومجزوء الوافر هي أكثر الأوزان استخداماً بحسب ما يكشف جدول رقم (٢١)، وهذا ما سيتم دراسته في الفقرات التالية

(١) نازك الملائكة: قصايا الشعر المعاصر، ص ١٨.
(٢) طالع تحبيل د عبد الله العدائي لقضية عبيد بن الأبرص ((انظر من انها ملحوب)) في كتاب الصوت النعيم الحديث، ص ٧٩ وما بعده.

(٣) د علي يوسف تطور اساليب نظم الشعر : مجلة علوم انعم، مج ٣، ع ١٤، ٢٠٠٠، ص ١١٤

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

(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

٥٨. ٣٤. /

ووزن المتدارك من أكثر الأوزان المستخدمة في الشعر الحر بصفة 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.

ولعل هذه النسبة تنبئ عن مدى استجابة وجدان الشاعر للإيقاعات السريعة والمتشابهة

في الواقع المحيط به، هذا الواقع الذي يحياه بكل التواءاته واحنائه الحادة وطبيعي جداً أن تعبر

تفعيله المتدارك " / / ه " عن هذا الإيقاع اللاهث للواقع، وذلك ناتج عن بساطتها المستمدة من

الحركة والسكون في حالة " / / ه "، ومن تتابع الحركات الثلاث المختومة بسكون في حالة

" / / / ه "، فهي يهدين الشكليين أداة طيِّبة للتعبير عن درامية الواقع الحاد (٢).

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

" ما بين الذاكرة التفتي من وآله الأمس

وبين خطابك

جرح يتاكل كالرمس بصدري

وحديث يرف من نهر يسري

قالت: أقرات خطابي

(١) د محمود عني السمار عروص. شعر الحر وقوائمه، ص ٦٥

(٢) ضاع معتل - أحمد مستجير بحر الحب في شعر الحر، مجلة نداع، ١١٤، السنة الأولى، نوفمبر ١٩٨٣، ص ٨٢

هل مرّت شفتاك بطعم الحبر

وهل تعرف ما طعم الحبر

قلت لها : أعرفه

ليس سوى شفتي من يعرفه

طعم الحبر الأحمر حلو

كدم المقتول بأمرى

لا طعم حبر أخضر

طعم الحبر الأخضر مبدل

كسني العمر

طعم الحبر الأبيض يمضى خلف بقايا الشطر

طعم الحبر الأسود لا أعرفه

إلا في شعري

إلا في الموت بِسْمُ مَرَّ

قالت: وخطابي؟!

قلت لها : صحراء رباء

توجزها نقطة حبر

أو زهرة صبار

لا تعلن إلا عن موت الصبار

قلت لها : كان أنت

وكنت البيت الفارغ حد جداري

مكتوب في لائحة الدار

معروض للبيع ومعروض للإيجار

المستويات الأسلوبية ◊ ————— ◊ في ◊ ————— ◊ شعر بلند الحيدري

لكل الأصحاب

وحتى للأغراب

قالت: لِمَ لَمْ تعرفني

لِمَ لَمْ تعرف ما طعم الحبر الأصفر

كالمفت

الأصفر للقيح

ولِمَ لَمْ تعرف ما طعم القيح

يا أنت القيح النازف من كل خطابي

هل تدري ؟ .. فانا لست خطابي

قلت لها : أدري

.....

وغفونا في رمسٍ يتاكل في صدري

وحدث يوف من لمر سري "

فالتفعية (/ /) في بساطتها قريبة من لغة الذنر ، كذا قريبة من لغة الحياة فالشاعر

يجد فيها ما ينشده من حرية في الإيقاع ، فضلاً عن تميّزها - هنا - بخفوتٍ نغميٍّ وإن جاءت

معيرة عن واقع أليم، نلحظه في قوله :

وكنت ال بيت ال فارغ حدج حداري

o/o/ //o/ //o/ o/o/ o/o//

مكتوب في لافتة الدار

o/o/ //o/ o/o/ o/o/

معرو ضن لا بيع بيع ومع روضن للإيد حار

/o/ o/o/ /o/ o/o/ //o/ o/o/ /o/ /o/ /o/

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُنْد الحيدريّ

كذا تستطيع التفعيلة بساطلتها وتتابع الحركة والسكون بها أن تكون ملائمة للسردية والقص^(١)، 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 لغة تكاد تقترب من لغة الحياة اليومية، كما أنها تحمل في طياتها ثورة عارمة على الواقع السلطويّ الحريقول بلند :

" يا بُني

لا تسأل عمّا أعني

إن سكنت شفتايا ، وإن لظقت شفتايا

فلقد علمني

زمني

أن لا أفصح عما أعني

إلا بالظن

لكن فاجاني الحاكم في الحكمة 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) تنكري الطواسني مسبوكت البداء لمرعزي، ص ٢٦

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

فتفعيلة " ركض الخيل " ^(١)، تعبر بصورة واضحة عن انسحاق الشاعر تحت وطأة المؤسسة السلطوية في العراق حيث دُلِّقَ التُّهم بالظن ، ويصبح مجرد التفكير إشًا عظيمًا يُعاقَبُ عليه .

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

الثامن ، يقول :

" تطاردي "

وتطار د خطوي من ظلّ يفرق

في الوحل

لنل يتلاشى في ألقي ظل

وتقول : ستقتلي

ترصلي

حتى لي رعشة كفي ولي غمضة جنبي

حتى لي خنجريّ الحرساء

تقوم كجوابة سجن

ترصلي

من زمن أعلن عبر لسان مقطوع

كل برايته متي

والى زمن يسترجع بي

عشية عبد قن أو زهوك

لي وجه أقيح من وثني

وتقول ستقتلي

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

ترصدي

حتى لي حلم يوشك أن يهرب من جني

وتقول وتقسم أن تقتلني!! *

فتفعيلة " ركض الخيل " تناسب إلى حد كبير - حركة الترصّد والتتبع السريع من قبيل المترصّد للشاعر، ولعل ما تحمله هذه التفعيلة من درامية حادة يتناسب مع موقف الشاعر واشتباكه الحاد مع الواقع في ذلك الديوان وما بعده على الأخص.

شمة 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^(١)، ويتشابه الأمر بينهما أكثر إذا علمنا أن صلاحًا اعتمد على بحري المتدارك والرجز، في حين اعتمد " بلند " على المتدارك والسريع . ووجه الشبه قائم بين بحري السريع والرجز .

ومن جهة أخرى يحتلف " بلند الحيدري " عن محمد إبراهيم أبي سنة ، إذ إن وزن المتدارك يحتل عند الثاني المرتبة الثانية بعد الرجز^(٢)، 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 الارتفاع في نسب المتدارك في المرحلة العمرية المتأخرة يثير سؤالاً هاماً :

لماذا يلجأ الشاعر إلى هذا الوزن في مرحلته العمرية المتأخرة، متنازلاً عن وزنٍ أثير كان

يتردد في أعماله ؟

ولعلّ الإجابة تكمنُ فيما قدمناه من نماذج ، وهي أن الشاعر في خريفه الأخير يشترك مع الواقع تشابكاً حاداً ، وهذا التشابك يحتاج إلى إطارٍ مرِنٍ يحتوي أفكاره ورؤاه إطارٍ قريبٍ من لغة الحياة اليومية ، لكنه لا يلتصق بها ، إطارٍ تتوالى فيه الحركات والسكنات محدثةً تعجيرات

(١) طابع ، ص ١٠٠ احمد عبد النبي شعر صلاح عبد الصبور الموقف والأداة، ص ٢٥٦
(٢) طابع، سكري الطواسي مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة ، ص ٢٢

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

إيقاعية على مستوياتٍ عدة^(١)، إطارٍ يستطيعُ أن يواكبَ الإيقاعَ السريعَ الذي يحيطُ بالشاعر وأحسب أن تسمية هذا الوزن بركض الخيل تسمية ناجحة لموافقته - 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٪، ولعل لهذا الوزن منحنى مختلفاً عن ما يتبقى من الأوزان، إذ بدأ قوياً له حضور بارز في أعمال الشاعر الأولى. فجاء الديوان الأول حاملاً (١٦) تصيداً محتلاً بها المرتبة الأولى، ويظلُّ محافظاً على هذه المرتبة في الديوان الثاني بتكراره (١٣) مرة، وينفس المرتبة يحيى في الديوان الثالث، إلا إنه في هذا الديوان - الثالث - يشهد هبوطاً حاداً، إذ يخفي نهائياً من الديوان الرابع، ويأتي في الديوان الخامس محتلاً مساحة (٦) أسطر فقط، بنسبة ٠.٨٥٪، كما يوضحها جدول رقم (٣٠)، وهي مساحة ضيقة جداً، ثم شرع يخفي نهائياً في السادس والسابع والثامن، ويحيى بنسبة ضئيلة جداً في الديوان الأخير بنسبة ١١٪ متكرراً مرتين في قصيدتين من الشعر العمودي.

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

إن بحر الكامل بحر "صافي، ذو تفعيلة واحدة لا تتغير، وهو أقربُ إلى الشدّة منه إلى الرقة ويمتاز بجرس واضح يتولد من كثرة حركاته المتلاحقة التي تكاد تنحوبه نحو لرتابة لولا كثرة ما يدخلها من إضمار، فُصِّيرُ "مُتَفَاعَلن" إلى "مستفعلن"^(٢)، ولعلّ مطالعة عناوين قصائد الديوان الأول تكشف عن صدق هذه المقولة^(٣) ففي قصيدة "الصمت للعالم" [ص:٣٩] من الديوان الأول، يقول:

(١) وذلك مثل ظهور تفعيلة المتقارب ((فعولن)) في حشوه، أو ظهور تفعيلة ((فعلت)) المتكونة من أربع حركات ((////)) كما يسميها د السمان، 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 متفاعلين لكثرة المتحركات، طالع: الأخفش: كتاب العروض سمن وثائق مجلة أصول، مج ٦، ٢٤، ١٩٨٦، ص: ١٥٠ .
(٣) طالع جدول رقم (٢٢) بالملحق

المستويات الأسلوبية — في — شعر بلند الحيدري

" كفى التأم

واحمي

تعب الزمان فلن يعي

عبثا ترومين الصباح وصبح سعدك

قد نعي

عينك

باهتان في لجج الظلام المفزع

تلمسان عواصفا

سوداء لما قمجمي

مالي أراك كشاعري

جاث

على حلم الطريق

أعمى تعكر بالواجس والظنون بلا رليق

يحبو على فجر الصبا

متعثراً يحنطى الشروق "

فالنبرة الخطابية المرتفعة والمتمثلة في حضور ضمير المخاطب الأنتوي بأبهى صورته

تناسب جرس الكامل الشديد المرتفع ، كما أن توالي الحركات في " ه//ه//ه " يمثل حالة توالي

الأنفاس إثر النبرة الخطابية العالية .

كفى تأن لم وفجمي

ه//ه//ه ه//ه//ه

تعب ززما ن فلم يعي

ه//ه//ه ه//ه//ه

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنْد الحيدريّ

عَبْنُ تَرَوِ مِينَ صَبَا حَ وَصَبِحَ سَعْدُ دِكْ قَدْ نَعِي
o//o// o//o//o o//o//o o//o//o

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

" الليلُ جاثٍ
والظلامُ مكشّر عن نابه
والرعدُ يرعدُ كلما هتف الساء ببابه
لكأنَّ خلف الليل
قلباً ملّ طولَ عذابه

سَمَّ السكون ... تعرّبُ الأشباح في محرابه "
و يدخل الإضمار لكسر هذه الرتابة كما في قوله :

" فلتعصف الأحداث ما شاءت
وما شاءت غيرُ
ولينقل القرىّ أهات العرائش والشجر "

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

لقد احتوى بحر الكامل نجارب بلند الأولى تلك التجارب التي جاءت مثقلة بالفكر الوجودي، والشعور بالوحدة والاعتراب ، ولعلّ ما جاء في قصائد مثل -

مهزلة الوجود [ص: ١٤٣] ، شتاء محموم [ص: ١٤٩] ، الساب المهجور [ص: ١٥٥] صدى عذاب [ص ١٦٥] ، وغيرها من القصائد يوضح ذلك، ففي قصيدة بعنوان " عقم " [ص ٢٠٥] من الديوان الثاني يقول بلند

" نفس الطريق

نفس البيوت ... يشدها جهد عميق

نفس السكوت

كنا نقول :

غداً يموت ويستفيق

من كل دار

أصوات أطفالٍ صفار

يتدحرجون مع النهار على الطريق

ويسخرون بأمننا

بنساتنا المتألفات

بعيوننا المتجمّعات بلا هريق

.....

فالיום تجمعا الفصول

ذاك الصديق

..... بلا صديق

ذاك الهوى

..... وجه صفيق

وعلى الطريق

ونفس الطريق

نفس البيوت يشدها جهد عميق

نفس السكوت... "

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنند الحيدري

إن تتابع الحركات في تفعيلة الكامل في القصيدة ليعطي إيقاعًا بالرتابة والثقل والملالة ، هذا ما نلاحظه 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 تحلّص من القضايا الفكرية التي جاءت مشحونة بها في الديوان الأول ، هذه القضايا في حاجة إلى أنفاس طويلة تحتويها تفعيلة بالكامل ذات الحركات الوهيرة .

إن القضايا الكبرى التي تحتويها دواوين الشاعر الأخيرة في حاجة إلى إيقاعٍ وزنيٍّ سريعٍ متناسبٍ مع إيقاع الحياة العامة ، ولعلّه ناسب إيقاع وزن الخبز المتلاحق في وثبات مستمرةٍ ومنظمةٍ .

(٢/٢/١) وفي المرتبة الثالثة يأتي وزن السريع متكررًا (٢٧) 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 ضريبًا^(١)، كما إنه بحر "سلس عذب يحسن فيه الوصف وتمثيل العواطف والانفعالات " (٢).

بدأ هذا الوزن في الديوان الأول متكررًا (٥) مرات ، محققًا نسبة ١١٪. ويأخذ في صعودٍ وهبوطٍ مستمرين . ففي حين يتكرر (٦) مرات في الديوان الثاني محققًا نسبة ١٩٪ ، يقلُّ في الديوان الثالث بتكراره (٤) مرات بنسبة ١٩٪ أيضًا ، ثم يصلُّ لقمّة تصاعده حين يتكرر (٨) مرات في الديوان الرابع ليحقق نسبة (٤٧٪) ، ويحافظ على الثبات في هذا المستوى ليأتي في الديوان الخامس محتلاً المرتبة الثانية باحتلاله مساحة (٢٣٦) سطرًا ، بنسبة ٢٢.٦٪. ويأتي في الديوان السادس متكررًا (٧) مرات بنسبة ٥٤٪ .

لكن هذا الثبات – عبر ثلاثة دواوين – يأخذ يهبط هبوطًا ملحوظًا ، إذ يأتي متكررًا (٢) مرات فقط في الديوان السابع بنسبة ١٩٪ ، ثم يأتي في أبعث صوره في الديوان الثامن بمجئته مرة

(١) د. محمود علي السمان : عروض الشعر الحر وقوائمه ، ص. ٦١
(٢) د. أميل سبيع يعقوب المعجم المعصل في علم العروض والقافية، ص: ٩٧

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

واحدة بنسبة ١/٠، إلى أن يحتتم أعمال بنسبة ١٦/ بتكراره (٣) مرات .
ولكن ثمة سؤالان :

١- لماذا جاء وزن السريع في مرتبة تالية للكامل ؟

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

في الإجابة عن السؤال الأول نذكر أن الكامل في حالة دخول الإضمار على تفعيلته تتحول إلى "مستفعل" ، ويحيى ضربه محذوف الوند المجموع فتصير "متفاعلن" "مُتفأ" أي "فعلن" أو "فعلن" بالإضمار^(١)، أي إن الكامل قد يحيى بهذه الصورة .

مستفعلن	مستفعلن	فعلن
o//o/o/	o//o/o/	o///

وهذه الصورة قد يجيئها السريع ، لأن تفعيلة الحشو المتكررة مركبتين "مستفعلن" ومن

صور ضربه (فعلن) ، و(فعلن)^(٢) . فيحيى بنفس الصورة :

مستفعلن	مستفعلن	فعلن	أو	فعلن
o//o/o/	o//o/o/	o///	أو	o/o/

ومن ثم نصح علائق الشبه قائمة بين الوزنين ، إذ إن جوهر التفعيلة (الوند المجموع = o// متوافرة في الوزنين .

أدهبُ أبعد من ذلك حين أقول إن "بلند" في مليّات نفسه كان مسكوناً بهذه الموسيقى المتمثلة في تفعيلة الكامل الصحيحة والمضمرة ، وأن ثمة فروقاً ضئيلة جداً 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 السمال عروص الشعر وفوائده، ص ٨١

(٢) بنسبة ٦١

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعربُ حيدريّ

ففي حين تأتي قصيدة " شبيح " [ص: ٣٥] من السريع ، تليها مباشرة قصيدة " الصمت الحالم " [ص: ٣٩] من الكامل . تليها قصيدة " الزهرة الحمراء " [ص: ٤٣] من السريع ، تليها قصيدة " قيّارة 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 التقاب المدهش للوزنين في الديوان الثاني ، ففي قصيدة " ملاحونة " [ص: ١٩٣] من السريع تليها ثلاث قصائد من الكامل : " عبث " [ص: ١٦٧] ، " مرّ الريح " [ص: ١٦٩] " كبرياء " [ص: ٢٠١] .

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

إن هذا التقاب للوزنين في تجارب الشاعر ليؤكد على ما ذهب إليه المبحث من أن " بلند " كان مسكوتاً بتفعيله 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 تريد

أنا عن الدنيا بمنأى بعيد

أخطأت

لا شكّ لما من جديد

تحمله الأرضُ هذا الطريد "

فالحملة الموسيقية في طياتها رتيبةً رتابة تكشف عن ملل وسامة إثر ما نزل بالشاعر من آلامٍ بفعل النفي والاعتراب ، فهي أسسه بإيقاع دقائق ساعات الحائط التي تعلن كل ثانية عن مرور

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنْد الحيدريّ

لحظة من لحظات العمر بعيدًا عن الأهل والوطن .

ولعلّ د. نذير العظمة كان مصيّنًا حين وجد أن الجملة الموسيقية في شعر بلنْد متطورة في شكلها الحر لبحريّ الكامل والسريع في النسق الجديد^(١)، 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 بلنْد، فإن الإجابة عنه ترتبط بالإجابة السابقة ، إذ إن الرجز يشمل ضروب السريع وزيادة^(٢) ولهذا يمكن القول بأن " كل سريع رجز حر ولا عكس " ^(٣).

ومن ثم يتشابه الرجز مع السريع^(٤)، ويتشابه مع الكامل بتفصيلته المضمرة في شعر بلنْد ونستطيع أن نقول إن استخدام " بلنْد " للرجز بصورة السريع جاء تابعًا للاستخدام الكامل على نحو ما أوضحنا .

(١/٢/٤) يأتي وزن الرمل في المرتبة الرابعة في استخدام بلنْد للأوزان ، وقد جاء متكررًا (١٨) مرة ، بنسبة ٩.٦٧٪ ، وكان أكثر هذه المرات وروداً في الديوان الأول (٨) مرات بنسبة ١٧٪ ، ثم استمرت هذه النسبة في الديوان الثاني إذ تكرر (٧) مرات بنسبة ٢٢٪ ، ثم أخذ في الانكسار منذ الديوان الثالث ، إذ تكرر مرتين ، بنسبة ١٠٪ ، ثم في الديوان الرابع يجيء مرة واحدة بنسبة ٦٪ ، ليعلن عن اختفائه تمامًا من أعمال بلنْد .

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

لعلّ أهم ما يميّز وزن الرّمْل هو أنه " بحر يمتاز بالرقّة " ^(٥)، يؤكد ذلك - نسبيًّا - ما نراه في إنتاج الشاعر من هذا الوزن ، ونظرة على عناوين قصائد الرّمْل في أعمال بلنْد يُدعّم هذا الرأي

(١) د.نذير العظمة:مخزل إلى الشعر العربي الحديث ،دراسة نقدية ، ط. النادي الأدبي الثقافي في جدة،١٦، 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. عر الدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر ، ص ٨٧ وما بعدها، وقد رجح الأحسن الفاء السريع في الرجز ، انظر كتاب العروض للأحفش (مرجع سابق)، ص ١٥٢

(٥) د اميل يعقوب المعجم المفصل ، ص ٩٢

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُنْد الحيدريّ

ويوضح الجدول رقم (٢٧) عناوين هذه القصائد . ففي الديوان الأول نرى قصائد: " أهواك " [ص:٢٩] . " لاشيء 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:٢٠٢] ، و " أعماق " [ص:٢١١] و " وحنّتي " [ص:٢١٩] ، و " ثلاث علامات " [ص:٢٢١] ، و " الجرح المراثي " [ص:٢٢٥] ، 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 ومظفر " [ص:٣٩٧] نقول: إن هذه القصائد تحمل بذرة المرحلة الرومانسية في إبداع بند الحيدريّ، ولعلّ هذه المرحلة الرومانسية تناسب إلى حد كبير رقة وزن الرمل بتتابع حركاته وسرعة النطق به . ولذا أكثر منه لحنوائه كثيراً من تجاربه العاطفية الأولى . ففي الديوان الأول نقرأ قصيدة " أهواك " [ص: ٢٩] ، يقول بند :

" أنا أهواك ولكن

وغير ما قوين أهوى

أنا أهواك جراحاً في حياتي تلوّى

كلّما ممدّتها

أهدت إلى العالم مجوى

أنا أهواك نشيداً

أزلياً

يتلّنى

فيه ذوّبتُ شباي الرانع الألمان الحنا

المستويات الأسلوبية ◊ ————— ◊ في ◊ ————— ◊ شعر بلنّد الحيدريّ

ولتفنّ بعده

لأحبّ عمر ليس يُفنى "

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

" هكذا أنتِ غويّ

عشة صفراء في ضفة مويّ

وحديّاً مسرفاً بالهمسِ

كالهجيّ

كصمّيّ

هكذا أنتِ ثويّ

من سكويّ

من خطى بعزّ ليليّ في خفوتِ

من روى تضخم ظليّ

من بلى ينسجُ في الوحل بيوت المنكبوت "

أما الديوان الرابع ففيه يشتبك بلنّد شيئاً فشيئاً مع الواقع ، فيكتب قصيدته لخلفر النواب - وهو صديقه - من هذا الوزن ، ونلمح في هذه القصيدة الروح المتمرّدة التي بدأت تظهر في أعماله وبها تبدأ مرحلة عمرية جديدة في إبداع بلنّد الشعريّ ، في هذه المرحلة يشتبك بلنّد مع الواقع ويلزمه في ذلك تغيير في الأداء الشعريّ على مستوياتٍ عدة .

ومن ثمّ نستطيع أن نحيبُ عن التساؤل السابق ، وهو أن بحر الرمل ناسب المرحلة الرومانسية الأولى ، وكلما اقترب بلنّد من حريه الأحيروا اشتك مع الواقع نحف هذه الروح الرومانسية

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُنْد الحيدريّ

وإذا كان وزن الرمل قد حاء 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 تربيته كثرة في الشعر الحربع الرجز المتدارك" (١).

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

(١/٢/٥) ثم تأتي الأوزان متعددة التفعيلات في مراتب متأخرة عن الأوزان نوات التفعيلة الواحدة ، باستثناء وزني المتقارب ومجزوء الوافر .

فيأتي وزن الخفيف في المرتبة السادسة بتكراره (٦) مرات بنسبة ٣٠.٢٢٪ جاءت كلها في الديوان الأول [٦ مرات بنسبة ١٣٪ من مجموع قصائد الديوان الأول] .

ثم جاء وزن البسيط متكرراً (٥) مرات بنسبة ٢٠.٦٨٪ 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 حر من وزن الخفيف ، إذ إنه " ليس من السائغ أن يكون الضرب " فاعلاتن " مرة ، و " مستفعلن " مرة أخرى ، لأن هذا يخرج خروجاً تاماً على قاعدة الشعر الحر التي تبيح في الضرب اجتماع التفعيلة وفروعها التي اشتقت منها وهي التشكيلات" (٢) ، ويُدعمُ هذا الرأي د. السمان من أن وزن الخفيف " لا يرد كثيراً في الشعر الحر" وذلك لقيام الشعر الحر على الانطلاق والجريان والانسيابية في موسيقاه ، مما يجعل النحور دوات التفعيلة الواحدة أنسب له" (٣) ، ولعل المرحلة الإبداعية التي جاء فيها وزن الخفيف في إبداع " بلند" تفسرُ 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: قصايا الشعر المعاصر ، ص: ٢١ .

(٣) د السمان عروض الشعر الحر ، ص ٩٥ .

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

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

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

يقول فيها:

" مكر الليلُ

باللظى المخمورِ

واقشمت معالم الحجورِ

وسرت نسمة

فهب سار

واستخفته ضحكة التفريرِ

فتزّى عن غرفةٍ

وسريرٍ كان يجنو في قلبها المخدورِ

ورأى الليلُ شمعاً..

في دموعٍ تاكلت بالنورِ.

وفي قصيدة " سأم " [ص: ١١]. يقول:

" يا طيوف الفناء هذي حياتي

دصريها ..

لقد ستمت الوجودا

بدلي النورِ

بالظلامِ

ودوسي

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعريّ يدريّ

تحت رجلك عمريّ المكدودا
قد سمنتُ الحياة أطلال صمتٍ
ودموعًا
ينسجن حولي الشقاء
وركامًا من المومم الجوائي
فوق قلبي هذه إعياء

ويوضّح 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. " (١) ، وجاءت هذه الصورة في الديوان الأول أيضًا ، في قصيدة " فلترقد "
[ص: ٤٧] . يقول :

" سرّ وئيدًا
ه/ه//ه/
إنما نفضونا تحت الجليد
هه//ه/ ه/ه//ه/ ه/ه//ه/
وتكلم هماما
ه//ه/ ه/ه//
فهيّ نسي فمّن الموروذ
هه//ه/ه/ ه/ه//ه/
شعرها البرّاق
ه/ ه/ه//ه/

(١) السابق ، ص. ٩٩

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنْد الحيدريّ

قد لوته ليل الصدا

٥/٥/ ٥/٥/// ٥//٥/

ثم يأتي وزن البسيط في المرتبة الثانية عن الأوزان نوات التفعيلتين بنسبة (٥) قصائد ، وهو قليل الاستخدام في شعر بلنْد ، 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 المرات ... ، أي إن البحر المركب يضيق على الشاعر فيه ما اتسع له من غيره من البحور ، وأساس الشعر الحر هو إعطاء الشاعر فرصة إطالة البيت بقدر طول نفسه وازدياد الدقة الشعرية عنده فيكون البيت الحر غالباً مرثياً يسمح بالاتساع ما احتاج الشاعر إليه وقدّر عليه^(١) ، يقول بلنْد في قصيدة " العواصف السوداء " [ص : ١٣٣] .

" يا جيفة "

تنت خبي وأحلامي

لم تركي بشابي غير آلامي

لم تركي بشابي غير عاصفة

سوداء

تصرخ لي ظلّماء آلامي

هذي كوس أماننا ... ساسحتها

حتى تعثر في آثار أقدامي .. "

(١) نفسه ، ص ٨٧

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بَلَد الحيدريّ

وفي الديوان الثاني نقرأ قصيدة " في الليل " [ص: ٢٣٩] ، يقول :

" في الليل إذ تدفن الموتى

ليالها

وتكفي الأنفُسُ النعمى على أبدٍ

لم يذُرْ أن يدي حاكت مآسيها

من كلِّ ما فيها

وأنتي في سكونِ الليل

أسيانُ

يصيحُ بي هاجسٌ كالعقلِ مشدوما "

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

" نَفِضْتُ بقايا الليل في عمرها

ذكرى

ستبقى بقاء الدهر لعتتها الكبرى

ستبقى الظلال السود ترتاحُ ممدعًا

عصرتُ به الآثامَ والنقمة الحمرا

ستلغضُ الأقدام — يومًا — وتنتهي

على مذبح الآلام أحلامك الكبرى

وتلتف في عينك ألمي نكايتي

(١) نفسه ، ص ١٩ .

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنْد الحيدريّ

لَمَّمْ ما أبقت

في الدمعة الحرّى "

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

" في كلِّ ذرّة صمت

تنمو وتختق فكره

والفُ شيءٍ و شيءٍ .. هنا يقننُ سرّه

حتى الطريقُ المسجى

في ناظريّ رغامه

قد استحالَ حولًا ... عميقةً لابتسامه

وكدتُ الملحُ دنيا

وراء رعشة صوتي

مُدَّ صِخْتُ يا ليلُ إني ... أعاف ظلمة صمتي "

ولعلّ " بلنْد " في هذه القصيدة كان يحاول أن يتبع حُطى أستاذه " جميل صدقي

الرهاوي " الذي كان من أكثر الشعراء ولعًا بها البحر^(١) وبخاصة في قصيدته التي يقول فيها :

" منمتُ كلِّ قديمٍ ن كان عندك عرّفكُ في حياتي من الجليدِ فهماي
شيءٍ قد أفتوت سُرمُن رامات كما مات ليلٌ لما لشيءٍ ذرّامٌ لسلُّ منة العظام " ^(٢)

فموسيقى القصيدتين واحدة ، والجو النفسي يكاد يكون واحدًا ، ولكن لم يظهر - كما قلن

- هذا الوزن تارة أخرى في شعر بلنْد .

لكنّ الناظر لهذه النماذج من الأوزان دوات التفعيلتين يرى أن نصيب بلنْد منها نصيبٌ

(١) د امين يعقوب المعجم المنصل ، ص ١٢٩

(٢) نفسه، ص ١٢٩

المستويات الأسلوبية — في — شعر بُأند الحيدري

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

واقشعرت معالم اللّججور	١- سكر الليلُ باللّظى المخمورِ
٥/٥/٥/ ٥//٥// ٥/٥//٥/	٥/٥/٥/ ٥//٥// ٥/٥//
واستخفته ضحكة التفرير	٢- وسرت نسمّة فهش ستارُ
٥/٥/٥/ ٥//٥// ٥/٥//٥/	٥/٥// ٥//٥// ٥/٥//
كان يجثو في قلبها المخدورِ	٣- فتزّوى عن غربةٍ وسرير
٥/٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥/٥//٥/	٥/٥// ٥//٥/٥/ ٥/٥//
في دموعٍ تاكلت بالنورِ	٤- ورأى الليلُ شمعاً
٥/٥/٥/ ٥//٥// ٥/٥//٥/	 ٥//٥// ٥/٥//

فالأبيات من ١:٣ حاءت على النسق العمودي للبيت الشعري، بل إن البيت الأول جاء حاملاً قيمة موسيقية قديمة، وهي "التصریح"، لكن هذا النظام لم يتحقق في البيت الرابع. إذ جاء ناقصاً تفعليلة 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- يا طيوف الفناء هذي حياتي
 - ٢- بتلّي النور بالظلام ودوسي
- دمريهسا فقد سنمت الوجودا
تحت رجلك عمري المكودا

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُكْنَد الحيدريّ

لماذا اُجّه بلند في آخر أعماله إلى النمط العموديّ بوزنه الأثير الكامل ووزن آخر جديد هو الواهر؟

يرى المنحث أن لجوء " بلند " إلى الشكل العمودي في أحرّيات إبداعه وقيل أن يهجر الشعر إلى الأبد يرجع إلى عاملين :

الأول: هو أن بلند في جميع قصائده كان يسكنه حسٌ موسيقيّ عالٍ ، ولذا كان لديه قدرة تشكيلية في توزيع أوزانه ، يؤكد هذا ندرة قصائد النثر عنده ، أي إن إصداره موسيقى " الخليل " كانت تتردد بين طليّاته - وإن كان قد تجرأ يوماً 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 كثيراً من التجارب الشعرية أصبحت مفتعلة ومسطحة عند معظم الرواد.... فأصبحوا يكتبون رغبة في الحضور الإعلامي^(١) ، ويرى المنحث أن " بلند " حاول أن يختتم هذه المرحلة الشعرية بالعودة إلى الشكل الخليليّ بصورته العمودية . فقدم 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 استخداماً 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 متأثراً فيه بأستاذانه الزهاوي . ومن ثمّ نستطيع أن نقول إن الديوان

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

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنْد الحيدريّ

الاول قد احتوى طاقة بلنْد الإبداعية على المستوى الصوتيّ .

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

٥- تنامي وزن " المتدراك " أو " الخيب " 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 بلنْد في ديوانه الأخير إلى الشكل العروضيّ الخليبيّ 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 يطمح فيها الشاعر الحديث عند التحرر من قيود البحر الشعريّ من حيث عدد التفعيلات في كل سطر، والتحرر من القافية الموحدة، بل تجاوز كل ذلك - وهذا ليس بالقليل - إلى ما هو أكثر جرأة، وذلك حين عمد 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 مرّ بنا نماذج 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 تخطى بلند في هذين النموذجين عيوب الإطار الكامل التي تجعل الشاعر دائماً " مضطراً لصنع حشو في الكلام داخل البيت حتى يصل لقافيته.. ما دام من أساس التجربة الشعرية الجديدة أن يقول الإنسان ما في نفسه ولا يختلق الكلام اختلاقاً، إن أول ما كان الشاعر مطالباً به في هذه التجربة هو التخلص من الحشو" (١).

بعد التوقف أمام المنحنى الصوتي للأوزان الشعرية، خلصنا إلى نتيجة مفادها " إن الأوزان الصافية هي الأكثر استخداماً في شعر بلند لكن لنا أن نتساءل: هل خضع بلند 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 طوّر بلند في شكل تفعيلة الضرب بعد أن تخلّى عن النظام ذي الشطرين؟

(١) د. عر النين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر، ص: ٩٥.

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنّد الحيدريّ

ومن ثمّ كان مناط النحث في هذا المبحث يدور حول محور الإحانة عن السوّالين 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 ثمّ يصحّ التشكيل الصوتيّ دالاً أصيلاً من دوال النص يسهم – بقدر كبير – مع غيره من الدوال التركيبية والتصويرية في بناء النص الشعريّ ويسعى دائباً صوب إنتاج دلالاته .

هزلاً، رسون نتوقت عنر مرأحل ثلاثم ني وررسة (التشكيلات الصوتية لموسيقى الحشو):

أولها: دراسة التشكيلات الصوتية المجازة عروضياً في التفعيلة .

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

ثالثها: دراسة ظاهرة تداخل الأوزان .

كل هذا بتضح من خلال الفقرات الآتية .

(٢/٢) يُعدُّ الزحاف أحد أبرز التشكيلات الصوتية في التفعيلة . ليس فقط لإجازة

العروضيين له، بل أيضاً لأنه لا يكاد يسلم منه شعر^(١)، والشاعر يلجأ إليه دون أن يشعر لإحداث تألفه الصوتي المتمثل في الوزن .

(٢/٢) يُعدُّ " الخبن " من أهم الزحافات العروضية المجازة ظهوراً في شعر بلنّد وذلك

لأن " الخبن " يدخل خمس تفعيلات . مستفعلن ، فاعلن ، وفاعلاتن ، ومستفعل لن ومفعولات . وهذه التفعيلات هي اللبّات المكونة لأكثر الأوزان عنده استخداماً .

فـ " مستفعلن " تفعيلة وزن السريع ، والرجز . و " فاعلاتن " تفعيلة الرمل ، وجزء من

الخفيف، و " فاعلن " تفعيلة المتدارك وجزء من السبيط ، ومن ثمّ يُعدُّ " الخبن " من أكثر الصور الزحافية تكراراً في شعر بلنّد .

ففي قصيدة " سميراميس " [ص: ١٥] يدخل " الخبن " فاعلاتن (= /o/o//o/) (٤٧) مرة .

في حين يدخل على مستفعلن (= /o//o/o/) ١٠٤ مرة، فالحن يدخل أول سطر فيها فتحية

(١) ابن رسيق الفيرواني، المعتمد، ١٥٥/١

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

فاعلاتن محبوبة فعلائن (= / / / /). وتحيء مستعلنن مخبوبة متعلنن (= / / / /).

"سكر اللب ل بالظي ل مخمور"
/ / / / / / / / / / / /

بل قد تاتي قصائد بحتلُ فيها "الخبز" المكانية الأسمى حين يأتي متناغمًا مع الإيقاع النفسي في القصيدة ، وبخاصة قصائد بحر المتدارك التي تأتي فيها التفعيلة " / / / ". ففي قصيدة "اعترافات بعد منتصف الليل" [ص: ٢٠٩] يأتي التفعيلة مضمرة " / / / " ٢٤ مرة ، في حين تجيء متحركة الثاني ١١ مرة فقط ، يقول بلند :

الساعة جازت منتصف الليل بساعات

وأنا أسترجع صوتًا

يتلملأ ما بين الصحو

وبين الضائع من زمنٍ فات

قد أدرك نفسي حينًا في أملٍ مات

قد أدركها

في وعدٍ أصغرٍ من حلمٍ لفتاة

يا أنتِ

يا جرحًا في الذات

يا أنتِ ... أنا

يا صمت الكلمات

مهزلة إنا .. متنا

لكننا .. ما زلنا

ننحركُ أحياءً في صحراء الأموات .

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُكْنَد الحيدريّ

والخريطة الإيقاعية للفصيدة كالتالي :

اسسا	عتجا	زت مذ	تصفل	ليل	بسا عات
ه/ه/	د///	ه/ ه/	ه///	/ه/	هه/ ه//
وأنا	استر	جع صو	تن		
ه///	ه/ه/	ه///	ه/		
يتمل	مل ما	بين ص	صحو		
ه///	ه//	ه/ ه/	ه/ ه/		
ويد	نضضا	ثع من	زمنن فات		
ه//	ه/ه/	ه///	هه/ ه///		
قدأد	رك نفذ	سي حيد	تن في	أملر	مات
ه/ه/	ه///	ه/ه/	ه/ه/	ه///	هه/
قدأد	ركها				
ه/ه/	ه///				
في وع	دن أص	غزمن	حلمن	لقتا	ة
ه/ه/	ه/ه/	ه///	ه/ه/	ه///	ه
يا أن	تِ	ياجر	حن فذ	ذات	
ه/ه/	ه/	ه/ه/	ه/ه/	هه/	
يا أن	تِ يا	أنا			
ه/ه/	ه/ه/	ه//			
ياصم	تل ك	لمات			
ه/ه/	/ه/	ه//			

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنْد الحيدريّ

مهز	لتنّ إن	نامت	نا
/o/	o/o//	o/o/	o/
لكن	ناما	زلنا	
o/o/	o/o/	o/o/	
نتحر	رك أحد	ياءن	في صدّ راعل أموات
o///	o///	o/o/	o/o/ o/ o/ o/o/

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

(٢/٢/٢) من التشكيلات الصوتية التي تدخل الحشوي في شعر بلنْد " الخزم " - بالخاء والزاي المعجمتين - وهو علةٌ . ولكنه علةٌ جارية مجرى الزحاف ، حيث إنها " تأخذ صفة الزحاف من حيث إنها إذا عرضت لا يجب على الشاعر التزامها ، بل جازله تركها " (١) ، والخزم يظهر في شعر بلنْد في غير موضع ، ولكن قبل بيانها ودراستها تتوقف 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 تقبل النقاد قديمًا ظاهرة " الخزم " يقول ابن رشيق " وليس الخزم عندهم بعبئ ؛ 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 التواب من العروض ، قصايا وبحوث ، ط دار العدالة ، القاهرة ، (د ت) ، ص ٢٦
 (٢) ضائع لسان العرب لابن منظور مادة (خزم) حيث يورد نماذج عدة للخزم
 (٣) ابن رشيق انقيرواسي ، النعمدة ، ١٤٩/١

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنند الحيدري

فالنص السابق يوضح تقبل ناقدٍ قديمٍ للخزم ، كما أنه يحدد ماهيته وأثره في المعنى، لكنّ ناقدًا حديثًا يرى أن " الخزم " وغيره من العلال الجارية محرى الزحاف تُعدُّ من أخطاء الرواة الذين لا يحسنون إقامة الوزن الشعريّ. ذهب إلى هذا الرأي د. إبراهيم أنيس في كتابه " موسيقى الشعر العربي " (١)، وقد برهن على رأيه هذا بأنه لو حذفّت الزيادة لما اختل المعنى – لكنّ ناقدًا آخر يذهب عكس ما ذهب إليه د. أنيس – وهو تميل إليه الدراسة – إذ يرى د. عبد الله الغدامي أن وصف الرواة بعدم إقامتهم للوزن وعدم معرفتهم بالشعر وصف لا يصدق أبدًا في حق المبرد ، ولا في حق المفضل الضبي ، ولا في حق ابن رشيق " وهم الذين سجلوا لنا تلك الأبيات ذات الزيادة " (٢)، والذي نراه أن الخزم كعلة جارية مجرى الزحاف تناسب الحرية التي يطمح إليها الشاعر الحديث ، إذ إنه يستطيع – في محيط أربعة أحرف – أن يعبر عن بعض من معانيه ومشاعره وتدقيقاته لكنّ الذي لا نقرّه هنا وهو أن هذه الزيادة إذا حذفت لا تخل بالمعنى ، وذلك أن حذف أي جزء من السطر الشعريّ يعد حذفًا لآلية من آلياته التعبيرية التي يطمح إليها ، وأنه ليست أهمية هذا الجزء في كيانه الصوني 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 آخر للخزم وهو أنه " إضافة من حرفٍ إلى أربعة أحرفٍ غير محسوبة في التقطيع العروضي يأتي بها الشاعر لأداء معنى ، وإنتاج دلالة جديدة ، ومن ثم لا يمكن الاستغناء عن هذه الإضافة بل إنها تعدُّ جزءًا من النص ، وبدونها يفقد جزءًا من دلالاته على الرغم من انفصالها الموسيقيّ عن بنية النص الصوتية " .

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

(١) د إبراهيم أنيس . موسيقى الشعر العربي ، ط مكتبة الأجلو المصرية ، القاهرة ، ط ٥ ، ١٩٨٧ ، ص ٢٩٧

(٢) طالع الصوت التميم الجديد ، ص ٩٧

المستويات الأسلوبية ◊ — ◊ في ◊ — ◊ شعر بُكفد الحيدريّ

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

١- عبث

٢- أكاذ الور ... لكني

٣- احس العل في أذني

٤- يولول هازنا

٥- مني

٦- ويصرخ ضاحكًا : عبث

٧- عبث

٨- أأ الخالق إنساني

٩- أأ المادم

١٠- والباي

.....

.....

١٤- عبث

١٥- أكاد أجن يا نفسي

١٦- أأنت

١٧- أأنت يا حمي

.....

.....

٢٢- عبث

٢٣- أأ العائش في ظلي

٢٤- أأ الموت بلا شكل

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

٢٥- كرى من أنت يا علي

٢٦- فعاد الصوت يشتد

٢٧- كأن عواصفا تعدو

٢٨- بأذني

٢٩- وتريد

٣٠- أا

٣١- أنت

٣٢- أا العبد

فالقصيد من وزن مجزوء الوافر، ويبدأ التقطيع العروضي في انتظامه [مفاعلتن مفاعلتن]

بعد إخراج كلمة "عبد" التي تساوي في التقطيع "ه/ه/ه" وبعدها يستتم وزن مجزوء الوافر:

اكاذ أئو رلاكتني

أحصل غل ل في أذني

إذن تعيلة كلمة "عبد" = "ه/ه/ه" تستقل صوتياً عن البناء الصوتي للقصيد لكنها لا

تنفصل عن البناء الدلالي من الناحيتين:

الأولى: أنها تقدم تركيباً اسمياً محذوف المتدرج، زيادةً في التأكيد على دلالي الثبوت والاستقرار.

الثانية: أنها تعكس فوران العقل، ورغبة الإنسان في الانعتاق من عذابات واقعه ذلك الذي

يبطش بآلامه وأحلامه وعواطفه المتأحجة.

لقد حاول الشاعر أن يخرج من تحت وطأة هذا الواقع الكئيب الذي يشعر فيه بالمهانة

والإهانة واستلاب الحرية، بيد أنه عنثاً يحاول، إذ يصرخ به الغل (القبذ) مردداً "عبد"، أي أنت

عبد، وستطل عذبا هكذا، كذا يصرح به اللحد والعواصف وغيرها من المفردات التي تحمل دلالة

السلب، فيصل إلى الحقيقة القارة في ذاته "أنا العبد".

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

المستويات الأسلوبية ◊ ◊ ◊ في ◊ ◊ ◊ شعر بلنْد الحيدريّ

أن نفعيلة "عدّ" = (o/o/o) غير المحسوبة في التقطيع العروضيّ تعمل على إحداث نوع من أنواع التوازي الصوتي، وهو التوازي الصوتي القريب.

وسيف نتوقف عنده فيما بعد - وذلك حين يبدأ المقطع بكلمة "عد" موضع الخزم

وينتهي بهذه الكلمة، ولكنها في هذه المرة [المرّة الثّانية] محسوبة في التقطيع العروضي



فهذا التوازي الصوتي القريب يساعد على إنتاج الدلالة بصورة مركزة مصفاة من الشوائب إذ يتبدى 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 موسيقياً عن إيقاع الصوت في القصيدة.

(٣/٢/٢) يُعدّ "الإضمار" أحد أخطر الزحافات أو التشكيلات الصوتية في التفعيلة وذلك

لأنه يستطيع أن يغير الحكم على القصيدة من وزن "الكامل" إلى وزن "الرجز"، أي بزحافٍ تنتقل

القصيدة من وزن إلى وزنٍ آخر. بل من دائرة "المؤتلف" حيث الكامل، إلى دائرة

"المجتلب" حيث الرجز، ومن ثم نساءل د. أحمد عبد الدايم "ألا يمكن أن يكون الرجز

صريحاً من صروب الكامل؟" (١)

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

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنْد الحيدريّ

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

كلن له ليارلن إلا ألا

وبعده يدخل الإضمار ثماني مرّات ، بينما تدخل القصيدة سليمة مرّتين وفي نهاية قصيدة " يهونا " [ص: ٢٤١] تأتي جميع التفعيلات مضمرة ، يقول :

لهدنيّ

درنا

ولعانا

ويتا

لكني وفرحاه

ما كنت أنت

لهدنيّ

درين وإيب

مانن ويب

تن

لاكني

وفرحنا

ما كنت

أنت

وفي حين تتساوى نسبة تكرار التفعيلة سليمة ومضمرة في قصيدة " شكايه مهمل " [ص: ٩٧] حيث جاءت مضمرة (٣٦) مرة وسليمة (٢٧) مرة ، نجى 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 نجى النسبة (٢١) مرة مضمرة ، و (١٢) مرة سليمة ، ومن هذه النسبة قد يغلب على القصيدة صدغة الرحرية، لكنّا حكما على القصيدة بأنها من الكامل لظهور " متفاعلن " بها (١٢) مرة ، أي إن الكامل هو الأصل ، والرحر فرع

المستويات الأسلوبية ◊ — ◊ في ◊ شعر بلند الحيدري

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

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

١٧- فشمعي شاعرة طالما

١٨- غنت لي النور بأجوائيه

١٩- تشكو لي النارَ

٢٠- وأشكو لها

٢١- ناراً

٢٢- من الحب بحفافية

.....

٣١- سرت بأحشائك أدوائيه

٣٢- أم هله صفرة

٣٣- من وجهها

التحليل العروضي :

طالما	شاعرة	١٧- فشمعي
وايه	نور بأجث	١٨- غنت لين
كولها	نار وأش	١٩- تشكو لين
فاقيه	حيخف	٢١-٢٢ نارن مثل
وايا	شائك أد	٣١- سرت بأح

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

(٥/٢/٢) ويأتي "العصب" - تسكين الخامس المتحرك - ليحدد ماهية قصيدة واحدة ، ولكن على الرغم من قلة توااحده لدحوله تفعيلة وزن الوافر "مفاعلت" إلا أن أهميته لا تقل عن أهمية "الإضمار" في وزن الكامل ، إذ إن وجود "العصب" يحدد انتعاء 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 الوردية" [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 مرة ١
٢- في السطر الخامس مرتين ٢

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

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 الست. يقول :

١- غداً إذ يكف فني الإعصار

٢- حتى بالتر رؤل خضرا

٣،٤- وينعبُ كو خنل وردي ي من أحلا منسكرى

(٦/٣/٢) في مرتبة أقل وروداً - في شعر بلند - يأتي " الوقص " في تفعيلة وزن الكامل " متفاعلن " ، والوقص هو حذف التاء من " متفاعلن " فينتقل إلى " مفاعلن " (١) ويتعريف أحدث هو " نوع من الزحاف المفرد يتمثل في حذف الحرف الثاني المتحرك ونجده في بحر الكامل ، وبه تصح " متفاعلن " " مفاعلن " (٢).

ولا أدري لماذا تكلف د. السمان وعدة هذه الظاهرة خرمًا - بالراء غير المعجمة - وذلك بحذف أول حرف من التفعيلة على حد زعمه ، بل إنه ذهب إلى تسميتها بالخشم (٣)

ولعل ما ذهب إليه المبحث من أن هذا الصنيع تكلف لا طائل منه هو أن " الخرم " علة تتمثل في إسقاط الحرف الأول من الوند المجموع في أول الجزء من أول البيت، ويدخل : (١) فعولن " ه/ه// " ، (٢) مفاعلن " ه///ه// " ، (٣) مفاعيلن " ه/ه/ه// " ولا يدخل إلا هذه التفعيلات السابقة لأنها دون غيرها مبدوءة بوند مجموع ، " ولنلك خطي ابن دُرَيْد حين مثل للخرم بقول عنتره لقد نزلت فلا تظني غيره مني بمعالجة الخصب الكرم لأن البيت من الكامل، وهي مبدوءة بسبب ثقيل، وإنما دخلها الوقص فأصبحت

(١) الخرجاني (علي بن محمد السيد الشريفي) معجم التعريفات ، تحقيق ودراسة محمد صديق المنشاوي ، ط دار

الغسيلية ، القاهرة ، ص ٢١٢

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

(٣) طائغ عروض الشعر الحر وقواعده ، ص ٨٣ ، ٨٤

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنْد الحيدريّ

"مفاعن" ^(١) وعلى أية حال ، فقد استخدم بلنْد "الوقص" مرّاتٍ فلائلَ في حشو الكامل فعي قصيدة "الصمت الحالم" [ص: ٣٩] يقول :

" كفى التالم "

وامجعي

تعب الزمان فلن يمي

عبنا ترومين الصباح وصبح سعدك

قد نعي "

التحليل العروضي :

كفتال	لم وَخجعي ،	تعب ززمان فلن يمي	
٥//٥//	٥//٥//	٥//٥//	٥//٥//
عش ترو	مين صصبا	ح وصبح سعد	دك قد نعي
٥//٥//	٥//٥/٥/	٥//٥//	٥//٥//

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

كُفَى التالم وامجعي

لكننا حين نفعل ذلك نهرب من الوقص لنجد الإضمار ، ولكن التعبير باسم الفعل الأمري

" كُفَى " يخفف نوعاً ما من حدة الخطابية المفرطة في مطلع القصيدة .

* وفي قصيدة " يهونا " [ص: ٣٤١] يدخل الوقص في حشو السطر (٤٩) ، (٥٠) يقول بلنْد:

" وقد رقت مع العيون القمامات "

مع الأيادي الآثام "

(١) د اميل يعقوب بس المرهج ، ص ٢٢٤

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُنْد الحيدريّ

التحليل العروضي :

وقد وقف	ت مع ل عير	نل قانات
٥//٥//	٥//٥///	٥٥//٥/٥/
مع ل أيا	دل آثمات	
٥//٥//	٥٥//٥/٥/	

(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 يتشبت بأصله تلاعبت به الريح وربما تهوي به إلى مكان سحيق .
وقد تأكد بالإحصاء ما يظهر كيف تعامل الشاعر مع موروثه العروضي وطوره كي يصبح مستوعبًا لتجربته الشعرية .

(١/٤/٢) يحتل وزن المتدارك المرتبة الأولى في أوزان بلنذ ، وقد جاءت تفاعيل هذا الوزن على ما أقره العروضيون " فاعلن " = (٥//٥/) ، و " فعلن " = (٥///) ، و " فعلن " (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 " فَعْلن " ، وهو تساوي كل من التفعيلتين ، وهو هنا احتمال كل من التفعيلتين على سبب حفيف ووتد مجموع ، فهما متحدتان في عدد الحركات والسكنات وإن اختلفا في ترتيبها^(١) .
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 دحول وحدة تداً ب " // " في سياق وحدة تنتهي بها دون أن يحدث العكس ، ويصرّح أبوديب بهذا في قوله " . بينما أصنحت

(١) د محمود على السمان عروض الشعر الحر وتوايه ، ص ٦٩

المستويات الأسلوبية ◊ ◊ ◊ في ◊ ◊ ◊ شعر بلند الحيدري

فعولن جزءاً من بنية المتدارك ولم تصبح " فاعلن " جزءاً من بنية المتقارب " (١).

فالسماز يذهب إلى التساوي الصوتي الحاصل بين التفعيلتين ، بينما يذهب أبوديب إلى الإبدال بين الوتد المجموع والسبب الخفيف في التفعيلتين ، لكن الأمر الذي يختلف فيه المبحث مع أبي ديب هو أن التبادل حاصل في الوزنين معاً ، وليس مقصوراً على وزن دون آخر ، وذلك لانتمائهما لدائرة عروضية واحدة هي دائرة المتفق ، ومن ثم تتساءل : لماذا رفض أبو ديب أن تصبح " فاعلن " جزءاً من المتقارب؟ الذي يذهب إليه المبحث أن سهولة الانتقال من " فاعلن " إلى " فعولن " هي نفسها سهولة الانتقال الثانية إلى الأولى ، وأن أباديب يذهب إلى تععيد قاعدة عامة من غير استقصاء لعدة نماذج ، والمثير للدهشة أن " فاعلن " تظهر في حشو " المتقارب " عند بلند ، ومن ثم يصح التبادل قائماً 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 مستمر فتتكرر

(٥٦) مرة في قصيدة " وحشة " [ص: ٣٩٣] ، و (٢٢) مرة في قصيدة " اعترافات... " [ص: ٥٨٣] ، ونفس التكرار في قصيدة " ثم رحل عنا " [ص: ٦٤٧] ونفس النسبة أيضاً في

قصيدة " النافذة العمياء " [ص: ٦٨٥] ، و (٢٣) مرة في قصيدة " حوار... " [ص: ٧٠٥]

و (٢٨) مرة في قصيدة " الموت... " [ص: ٨١٩] .

٣- تعد قصيدتنا " المدينة التي أهلكتها السمات " [ص ٧٢٣] و " مدينة في المال " [ص: ٧٤٧]

من أكثر القصائد التي طهرت فيها تفعيلة " فعولن " ، إذ طهرت في الأولى (٣٠) مرة ، وفي

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

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

الثانية (٥٤) مرة. بل إن شمة سطوراً من هاتين القصيدتين تأتي بتفعيلة "فعولن"، ففي

قصيدة "الدينة التي أهلكها الصمت" [ص: ٧٢٣]

نماذج متعددة نذكرها برقمها مع تقطيعها:

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

وأوشك	كأن أ	تللمس	من في	عت	معي	نه أ	جل
/	/	/	/	/	/	/	/
/	/	/	/	/	/	/	/

٥٢- وكان هناك كتاب مفتوح [ص: ٧٢٧].

وكان	هناك	كتاب	مفتوح	حن
/	/	/	/	/
/	/	/	/	/

٧٠- بغداد أهلكها الصمت [ص: ٧٢٨]

بغدا	ذ أهل	كهصص	متر
/	/	/	/
/	/	/	/

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

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

أما قصيدة "مدينة في النال" [ص: ٧٤٧] فتأتي بها سطور بأكملها "فعولن" في حشو

المتدارك نذكر منها نماذج:

٢٠- هي المدن التي سنمنا شوارعها المفسولة بزيف التجار [ص: ٧٤٨]

هيل	مدن	لتي	من	شوار	عهل	مغ	سولة	بزيفت	تجار
/	/	/	/	/	/	/	/	/	/
/	/	/	/	/	/	/	/	/	/

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنّد الحيدريّ

٢٥- أنت التي لا تعلمين أن تنفسي بغير حبك

أنل لتي لا تعلمي ن أن تـ تشفـ سي بغيـ رحيك
 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 عاركل لتي دا رت عند دأسوا رك
 ٥/ ٥// ٥/٥// ٥//٥/ ٥/٥// ٥/٥/ ٥/٥// ٥/

ولعلّ لهذه التفعيلات الصوتية أثرًا واضحًا في حركة الإيقاع المعنوي . ذلك الذي سنفرده له

مبحثًا ثالثًا في هذا الفصل .

كشف الإحصاء الخاص بالتفعيلات المستحدثة وجود تفعيلة " فَعَلْتِنُ " في حشو المتدارك ، وهي عبارة عن أربع حركات فساكن " ه//// " . وقد لفت د. السمران النظر إلى شبيهة هذه التفعيلة ، وهي توالي أربع ، وسماها " فعلت " ووجد أنها تجري مع تفعيلة البحر " فاعلن " ووجد أنها ليست شائعة كالتفعيلة الأولى ، وهي " ه/ه/ " . ولكنها واردة كثيرًا^(١) .

والذي نراه أن هذه التفعيلة التي ظهرت في حشو المتدارك عند بلنّد " ه//// " هي تفعيلة

الرجز بعد دخول " الخبل " ^(٢) عليها ، غير أن وجودها في حشو المتدارك يُعدُّ من قبيل التجديد في

موسيقى الخبب في الشعر المعاصر . وإن رفضها العروض القديم ، أو إنها بداية لظهور تفعيلة بحر

السبب الخماسية " ه//// " كما يسميها د. أحمد مستجير في مدخله الرياضي لعروض الشعر

العربي^(٣) .

كان لهذه التفعيلة [ه////] حضور ضئيل في شعر بلنّد ، إذ ظهرت في مناسبتين فقط

الأولى في " الاسم الضائع " سطر (٢٨) . يقول :

(١) د السمان : عروض الشعر الحر ، ص: ٦٩

(٢) الخبل : هو اجتماع الخبب والطنى ، أي حذف الثاني الساكن وحذف الرابع الساكن من مستعلن ، وحذف فاته

يبقى ((معلن)) تنقل إلى ((فعلن)) طالع معجم التعريفات للجرجاني ، ص: ٨٦

(٣) عن بحر السبب ومخترعه د أحمد مستجير ، طالع العروض التعليمي ، د عبد العزيز نبوي ، ط دار اقرأ

القاهرة، ٢٠٠٥، ص: ٢٠٣

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلند الحيدريّ

ما زلت .. وكما كنتُ أتأمل في رَقمٍ [ص: ٦٦٣].
 " ما زلتُ .. وكما كنتُ .. أتأمل .. مُلٌ في رَقمٍ
 ٥/٥/ ٥/// ٥/// ٥/٥/ ٥/// ٥/٥/

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

لكنّ .. ن تشكا يالو .. روح لي بيدي هـ ومضى
 ٥/٥/ ٥/// ٥/// ٥/٥/ ٥/// ٥/٥/

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

(٢/٤/٢) كشف المتبع الإحصائي عن وجود أربع تشكيلات وزينة جديدة في حشو

الكامل عند بلند الحيدريّ ، وهي :

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

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

ولعلّه من المفيد أن نذكر هنا تلك الملاحظة التي توقّف عندها البحث فيما سبق وهي أن ثمة قصائد من بحر الكامل تأتي كلها مضمرة إلا اليسير منها^(١) ، وهناك طرحنا سؤالاً هاماً ، وهو لماذا لا يكون الرجز ضرباً من الكامل؟

والحق أن قصائد الكامل عند بلند تأتي حاملة " فيروس " الرجز في كثير منها ، ومن ثم أدخل الشاعر - دون أن يشعر - تغييرات صوتية 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

المستويات الأسلوبية — في — شعر بُنْد الحيدريّ

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

	بالتساوي في المقاطع	
ه/ه//ه/	← مع اختلاف الترتيب	ه//ه/ه/
		والخبن يدخل " فاعلاتن " ، فتصير " فعلاتن "
ه/ه///	← بالخبن	ه/ه//ه/
		و" فعلاتن " تتساوى " مُتفاعل " التي في تفعيلة الكامل
ه/ه///	=	ه/ه///
متفاعل		فعلاتن

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

ه///ه//	← بالتبادل	ه//ه///
---------	------------	---------

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 استخداماً في حشو الكامل دخول " فاعلاتن " (ه/ه//ه/) ، ومخبونها " فعلاتن " (ه/ه///) ، وذلك في ثلاث مناسبات :

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

إني شاعرٌ عمري أعاصيرٌ غريبه [ص: ٨٦]

(١) نفي شكري الطوائسي دخول ((فاعلاتن)) في حشو الرجز، والذي نراه - صليبا - دخولها في الرجز لما وقعنا عليه من نماذج.

(٢) طالع: د علي يونس: النقد الأبي وقضايا الشكل والموسيقى في الشعر الجيد ، ط. الهيئة المصرية العلمية للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١٢٢ وما بعدها

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلند الخيدريّ

إني شا عرُن عمري أعاصون غريه

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

لي ضمير الكون ظلّ أسراراً عجاب

لي ضمير ل كون ظلل أسرارن عجاب

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

"كأس

واغنية

وامرأة مربية

كأس واغـ

بيتن ومـ

رأتين مربية

٥// ٥/٥/

٥/ ٥///

٥/٥//٥///

"احرقت أمسي كله "

احرقت أمـ

سي كله

٥/ ٥//٥/

٥//٥/٥/

هي 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 " مفاعيلن "

وبكى سنيّ للناس رثلاً فما [ص: ٩٥]

وبكى سني يللناس رثافن فما

٥//٥/// /٥/٥// ٥/٥/٥/ ٥//

وحاءب في نموذج واحد فقط " مفاعيلن " ، وهي من وزن الواهر ويجدها في حتمو الكامل

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

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

عصرتهما من خائتي أشجائي

عصرهما من خائتي أشجائي

ولم يظهر مثل هذا الاستحداث نماذج أخرى في شعر بلند ، ولكنه يظل قائماً في حدود

التفعيلات المستحدثة.

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

وهي :

(١) متفاعِلن (// // //) (ب) فاعِلاتِن (/ // // /) (ج) مفاعِلن (/ // //) (د)

فعولن (// // //) .

والقول في التفعيلات الثلاثة الأولى قد سبق في الفقرة السابقة، وذلك حين اعتمدنا الرأي

القائل بأن (// // //) و (// // // /) في حشو الكامل سواء ، فطبيعي أن يكون القول عن

(// // // /) في بحر السريع .

والقول عن وزن السريع يتواءم مع القول عن وزن الرجز الذي تدخله تفعيلية واحدة

مستحدثة ، وهي " فعولن " ، ولكن يُحسُن تفسير هذه الظاهرة بداية قبل إيراد نماذج التفعيلات

المستحدثة في الوزنين (السريع والرجز) .

يقرر د. كمال أبو ديب أن دخول " مفاعِلن " في سياق " مستفعلن " ظاهرة إيقاعية

طبيعية بل صحيحة ، وذلك نتيجة الاعتماد على البحور وحيدة الصورة ، ومن هنا يسهل الانتقال من

" مستفعلن " إلى " مفاعِلن " ، أي دخول وحدة صوتية تبدأ ب (// //) في سياق أخرى تنتهي بها

وقد اعتبر ذلك إحدى إمكانات النموذج الرياضي ، كذا تكهن بإمكانية دخول " فعولن " في سياق

" مستفعلن " ^(١) ، ولكن الذي تكهن به أبو ديب يُعدُّ صورةً كائنة في حشو السريع والرجز عند بلند

وذلك لأن " فعولن " تساوي أحر " مستفعلن " = (// //) + أول " مستفعلن " أخرى (/ //) ، وهذا ما

(١) د كمال أبي ديب - في السببية الإيقاعية للشعر العربي ، ط دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٤ ، ص ١٦٤

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنْد الحيدريّ

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

فلا طَلَقَ العَمْرَ بَدِيَا النَّظْيِ [ص: ١١٧]

"فلا طل لقل عم ر بديل لظي

٥// ٥// ٥// ٥//

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

ما دامَ لي عِرْ دَرُوبِ أَمْسِي المِعْثَرِ

ما دام لي عير درو ب أمسي المعثره

٥//٥// ٥//٥// ٥//٥// ٥//٥//

ففي النموذج الأول تدخل "فعولن" ثلاث مرات، مرتين كاملتين، والثالثة مشطوبة (٥//) مع ملاحظة دخول (٥//٥//) فعلاتن التي هي محبوز (٥//٥//٥/) الحاضرة في حشو السريع وفي النموذج الثاني جاءت "فعولن" قبل تفعيلية 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 تلقائياً عند بلند.

ففي قصيدة "في المقترق" - من السريع - تدخل "متفاعلن" في سطر (٢)، يقول:

سَمْرٌ ... لَنْ نَلْقَى

[ص: ٤٢٦]

سَمْرُ لَنْ نَلْقَى

٥//٥// ٥//٥//

وفي قصيدة "عصر الأحتام المطامية" - من السريع - تدخل "متفاعلن" في سطر (٢٦).

يقول.

من أرجل الجراد في صحرائنا [ص: ٤٢٦]

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

من أرجل جراد في صحرائنا
 ٥//٥/٥/ ٥//٥// ٥//٥///

وفي قصيدة " الشهيد " - من السريع - تدخل " متفاعلين " حشو سطر (٣)، يقول:

ما زال صوتُ خطاه يملأ كل عرق
 ما زال صوتُ خطاه يملأ كل عرق
 لا كل ل عرق
 ٥//٥/٥/ ٥//٥///

وتأتي نماذج " مفاعلين " قلبلة في شعر " بلند "، وذلك مثل ما جاء في قصيدة "

برمئبوس" - من السريع - سطر (٥)، يقول :

وأثبات من سري الذي كان فكان
 وأثبات من سري للذي كان فكان
 ٥//٥/٥// ٥//٥/٥/ ٥٥///٥/

فالتفعيلة الأولى من السطر تأتي " مفاعلين " بريادة حركة في آخرها " مفاعلين " وهي

أحد التنوعات من " مفاعلين " .

وتدخل " فاعلاتن " ومخبونها حشو السريع عند بلند ، وذلك مثل ما جاء في حشو

سطر (٣٢) من قصيدة " جحيم " [ص: ١١٧] كما مرّ سابقاً .

(٤/٤/٢) سبق أن وضّحنا أن " فاعلاتن " تساوي " مستفعلن " في المقاطع بعكس

الترتيب على الرغم من نفي " الطوائسي " لها، لكنّ الذي تأكد عملياً هو دخولها في حشو الكامل والسريع .

كشف الإحصائية عن ظهور تفعيلات مستحدثة في حشو الرمل وهي :

[أ] مفاعلين (٥/٥/٥//) . [ب] مستفعلن (٥//٥/٥/) [ج] فعولن (٥/٥//)

وقد كشف التقطيع العروصي لفصائد الرمل عند " بلند " عن وجود " مستفعلن " صحيحة

(٥//٥/٥//) ، ومقلوبة (٥/٥/٥//) .

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

ففي قصيدة " لاشيء هنا " - من الرمل - تجيء " مستفعلن " في السطر (٤٠) يقول :
صوّبت من كل صوبٍ أسهم

صووبت من كل ل صوبن أسهمن

وفي نفس القصيدة تجيء " مستفعلن " مقلوبة أي " مفاعيلن " ، وذلك في سطر (٢٣) يقول :

مثلما يتلاشى النور عند الفسق

مثلما يب تلاشتو رعددل غمق

مع ملاحظة وجود " مفاعيلن " الثانية " مفاعيلتن " .

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

- أهدت إلى العالم نجوى

أهدت إلى عالم نجوى

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

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

وإثمّي خنجرٌ يرغُلُ في قلب صغاري [ص: ٣٠٩]

" وإثمّي خـ جرن يرغـ ل في قلب صغاري

كذا تدخل " فعولن " حشو الرمل عند بلند ، والناظر إلى " فعولن " يجد أنها " مفاعيلن "

بحذف السبب الخفيف الأخير أي " مفاعي " = (٥ / ٥ //) = " فعولن " ، ومن ثم يُعدُّ لحولها في حشو

الرمل من قبيل التنوع على " مستفعلن " ،

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

٥ / ٥ //

٥ / ٥ / ٥ //

٥ // ٥ / ٥ /

وبماذج هذا الاستحداث قليل في شعر " بلند " ، لكنه واريء ، ففي قصيدة " شفاه مطبقة

تدخل " فعولن " حشو سطر (١٤) ، يقول

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

نفضت وحدة أيامي فيه بعض ذاتي

نفضت وحـ د تأيا مي فيه بعـ ض ذاتي

والملاحظ أنها جاءت تفعيلة لضرب، ويمكن أن نقول إن سهولة الانتقال من "o//o/"

"إلى " فعولن " هو السبب في مجيئها هنا .

(o//e/2) وفي حشو الخفيف استخدم " بلند " .

[أ] مُتَفَعِّلَاتِن (o//o//o//) [ب] فاعلن (o//o/) ، [ج] مفاعيلن (o//o//o//) .

والتفعيلة الأولى (متفعلاتن) هي "مستفعلن" المخبونة ، وبعد الخبن دخلها الترفيل^(١) أي إن:

o//o//o// ← بالخبين ← o//o// ← بالترفيل ← o//o//o//

أما التفعيلة الثانية (فعلنن) (o//o/) ، وهي تفعيلة "مستفعلن" أدخل عليها الخبن، ثم

حذف منها المتحرك الأول فصارت ((فاعلن)) أي إن:

o//o//o// ← بالخبين ← o//o// ← حذف الأول ← o//o//o//

أما "مفاعيلن" فهي مقلوب "مستفعلن" كما سبق، وقد جاءت قصيدة "سام" حاملة في

طلياتها هذه التشكيلات الوزنية الجديدة ، فجاءت "متفعلاتن" (o//o//o//) في حشو سطر (١٧) ،

يقول :

- فأسدل الستر يا فناء ومزق

- فأسدل لست ريفاءً ومزق

متفعلاتن متفعلن فعلانن

وجاءت فاعلن (o//o/) في حشو السطر (٢٢) ، يقول :

- فوق جفني كَفَّها بجان [ص:٦٢]

فوق جفني كَفَّها بجان

(١) الترفيل زيادة سبب حفيف على ما اخره وتد مجموع

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُنْد الحيدريّ

[ج] " مستعلاتن " (ه/ه///ه/) [د] " فعل " ه// .

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

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

— اتكا الماضي على أحلامه

صورة الضرب

اتكال ماضي على أحلامه مستفعلن

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

فالحبُّ عمرٌ ليس يُفني

صورة الضرب

فالحب عم رن ليس يفـ مستفعلاتن

وفي نفس القصيدة تجيء تفعيلة الضرب " مستعلاتن "، وهي مطوية " مستفعلن " دخلها الترفيل بعد الطي، أي إن:

مستفعلن ← مستعلن ← حذف الأول مستعلاتن

جاء ذلك في السطر (٥) ، يقول:

أهدت إلى العالم نجوى

صورة الضرب

أهدت إلى عالم نجوى مستعلاتن

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

٧٢- ترقصُ الظلّمة في مائه

صورة الضرب

ترقصظظل مة في ما تمه فعل

٧٧- تحت الحكمة في أعظمه

فعل

تحتل حك مة في أعـ ظمـ ه//

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

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

عند الشاعر إدا قوربت بالتشكيلات الصوتية في الضرب . ولعلّ السبب اللذين أوردناهما يعلنان هذه القلة . ولكن كان ينبغي التوقف عندها بما إنها علامات إشارية في موسيقى الشطر ، وبما إننا خصصنا مبحثاً لدراسة مثل هذه التشكيلات الصوتية .

(٦/٢) في دراسة التشكيلات الصوتية للسطر الشعري يسعى المبحث لدراسة كافة التشكيلات سواء أكانت في الحشو أم في الضرب ، ويرتبط بتفعيله الضرب ظاهرة صوتية واردة في الشعر القديم والحديث ، وهي ظاهرة " التدوير " وهو - في الشعر العمودي - " إزالة الحاجز الجزئي بين الشطرين في البيت ، وإخراج البيت في قالب واحد يصل بين صدره وعجزه لفظاً مشترك بينهما ، فالتدوير يلغي الثنائية الجزئية في البيت ، ويخضع البيت لوحدة متماسكة الأجزاء " (١).

والتدوير في الشعر الحر عبارة عن " اتصال السطر الشعري بالسطر التالي له أو بمجموعة السطور التالية اتصالاً عروضياً دون وقفة عروضية تامة مع نهاية كل شطر أو بمعنى آخر: تراكم وتتابع عدد كبير من التفعيلات المتواصلة دون وجود وقفة عروضية تامة" (٢).

وللنفاد آراء في مسألة التدوير في الشعر الحر ، فنذكر الملائكة تمنع دخول التدوير امتناعاً تاماً ، فلا يسوع - في رأيها - للشاعر على الإحلاق أن يورد سطرًا مدوّرًا (٣) ، وتبرر نازك رفضها للتدوير حيث ترى الشاعر الحر قادراً على أن ينطلق من القيود ، ومن ثم فإنه في غير حاجة إلى التدوير ، فالشعر الحر يُبجج للشاعر أن يطبل الشطر وفق حاجته ، وبذلك يتخطى السطر القديم الذي كان يُقيد الشاعر (٤).

في حين يرى " طراد الكُنَيْسي " أن التدوير من خصائص القصيدة الحديثة ، وأنه ليس ثمة علاقة للتدوير الاصطلاحي في البيت الشعري القديم بهذا التدوير ، بل إنه يذهب إلى أن التدوير الاصطلاحي في الشعر القديم تدويرٌ حزنيٌ اشترك سطره في كلمة واحدة اقتضى وصلها تمام الوزن ،

(١) د محمد الهادي الطر انسي . خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص ٨٥ .

(٢) شكري الطواسن . مستويات البناء الشعري ، ص ٦٨ .

(٣) نازك نملائكة . نصاب الشعر المعاصر ، ص ١١٦ ، ١١٩ .

(٤) نازك نملائكة . قصائد الشعر المعاصر ، ص ١١٦ ، ١١٩ .

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

وأن التدوير في القصيدة الحديثة تدوير كُليّ، يشمل القصيدة كلها أو بعضها: تجربة وأدوات تعبيرية^(١).

نلمح من هذين الرأيين أن نازك تتناول المصطلح وترفضه في الشعر الحر من منظور الشعر العمودي، وأن "الكبيسي" لا يرى بأساً من وجود التدوير في الشعر الحر، ولكن ليس بمصطلحه وشكله القديم، فالتدوير القديم - على حدّ رأيه - جزئيّ، أما الجديد فهو كُليّ يشمل كل القصيدة أو بعضها، ومن ثمّ طرح "محمد بنيس" مصطلحاً آخر بديلاً عن مصطلح التدوير - ذلك الذي يعتبر غير ملائم للشعر الحديث - وهو مصطلح "الإدماج"، وقد اتكأ "بنيس" في هذا الرأي على ابن رشيق القيروانيّ فأطلق ذلك المصطلح^(٢)، وهي محاولة جريئة تحاول إيجاد معادل للمصطلح القديم بشكله ذي الشطرين، ومن ثمّ يوافق المؤلف ما ذهب إليه طراد الكبيسيّ من أن التدوير في الشعر الحر كُليّ وإن ظلت محاولة "بنيس" في حاجة إلى التقريب بين الشكلين العموديّ والحرّ.

وإذ ما تركنا مشكل المصطلح والشكل ومدى ملاءمتها 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 المدمحة^(٣) إن الشاعر المعاصر يلجأ متعمداً إلى التدوير، وينظر إليه كإمكانية فنيّة ووسيلة تعبيرية موسيقية تسهم في تشكيل النصّ^(٤).

بل إن الأمر يُعدُّ أخطر من ذلك - في نظر الكبيسيّ - إذ يعدّ التدوير "محاولة إستاتيكية اقتضتها تجربة ذات طبيعة درامية"^(٥)، وهذا ما غفلت نازك عنه تماماً فالتدوير يتعلق أكثر ما

(١) طراد الكبيسيّ: التدوير في القصيدة الحديثة، مجلة الألفاظ العراقية، ٥٤، شباط، السنة الثالثة عشرة، ١٩٧٨، ص ٩.

(٢) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وابداعاته، ط دار توبقال، المغرب، ط ١، ١٩٩٠، ١٣١/٣.

(٣) شكري الطواسي: مستويات البناء الشعري، ص. ٦٩.

(٤) طراد الكبيسيّ: مرجع سابق، ص: ٩، ١٣.

٤- لمّ تمثي الليل

٥- في لجه

لمّ تمثي لليل لي لجه
 ٥//٥/ ٥//٥/ ٥//٥/

وقد يأتي مرتين كما في قصيدة " الزهرة الحمراء " [ص: ٤٣] ، يقول :
 "زهرك الحمراء لما تزل تزلق الأقطار
 في عندي"

زهرك ل حمراء لما تزل تزلق أقطار في عندي

والملاحظ في هذا النموذج أن سطرين من وزن السريع جاء في شكل سطرين كتابيين دون مراعاة لقواعد العروض .

وثمة قصائد لم يجرى بها تدوير مثل " اختناق " [ص: ٩١] ، و" سنبقى " [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 سطره ، أي بنسبة ١٤.٨٨ % ، وكان أكثر القصائد التي حدث فيها التدوير في هذا الديوان ، وهما قصيدتين تساوت فيها مرات الحدوث (١٥) مرّة ، وهما : " صورة قديمة " [ص: ٣٠٣] و" يهوذا " [ص: ٢٤١] ^(١) . بل إنّ بهما حالات يصل فيها التدوير إلى ثلاثة أسطر ، ففي "صورة قديمة" تجيء السطور (٣٤ و٣٥ و٣٦) مدوّرة، يقول :

- بالقلب الصير

(١) أرقام السطور المدوّرة في القصيدة الأولى هي : ٣ و٢٥/ ١٦ و٢٠/ ٢١ و٢٢/ ٢٣ و٢٤/ ٢٥ و٢٩/ ٣٠ و٣٢/ ٣٣ و٣٤/ ٣٥ و٣٦/ ٣٧ و٤٢/ ٤٤ و٤٥/ ٤٦ و٤٧/ ٤٨ و٤٩/ ٥٠ و٥١/ ٥٢ و٥٤/ ٥٥ و٥٦/ ٥٧ و٦٢ .
 وأرقام السطور المدوّرة في القصيدة الثانية هي : ٣ و٢/ ٧ و٦/ ١٠ و١١ و١٢/ ١٣ و١٤/ ١٥ و١٦/ ١٩ و٢٠/ ٢١ و٢٢ و٢٣/ ٢٤ و٢٧/ ٢٨ و٢٩/ ٣٠ و٣٢/ ٣٣ و٣٧ و٣٨ و٣٩/ ٤٠ و٤١/ ٤٤ و٤٥/ ٤٩ و٥٠ و٥١/ ٥٢ و٥٦ .

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنند الجيدري

فأنا

كانت

بلقب ص — صغير فأنا كانت

وفي قصيدة " يهونا " يجيء التدوير ثلاثيًا في ثلاثة مواضع

[أ] في السطور : ٢١ و ٢٢ و ٢٣ ، يقول :

- يا من وقتت واره اصبك الخزون

تصر أنت ... أجل

وأنت

يا من وقتت وراء أص — بعك ل خوز ن تصرر أن ت أجل وأنت

[ب] في السطور (٢٧ و ٢٨ و ٣٩) ، يقول :

- دريا

وإعانا

وصمتا

درين ول — مائن وصمتن

[ج] في السطور (٤٩ و ٥٠ و ٥١) يقول :

ولدت وقتت مع العيون القامات

مع الأيدي الاتمات

لشير أنت

ولدت وقتت مع عيو نل قاما ت معل أيا دل آتما

ت تشير أنت

٢- يجيء في المرتبة الثالثة الديوان الثاني ، إذ تبلغ الأسطر المدورة فيه (١١٢) سطرًا من

محبوع (٩٢٠) سطرًا ، أي بنسبة ١٢.١٠ / ، فكان أكثر هذه القصائد نصيبًا قصيدة "صورة"

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنّد الحيدريّ

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

(٢٤ و ٢٥ و ٢٦ و ٢٧ و ٢٨) ، يقول :

يصيحُ بالإنسان

ما الإنسان

ما الرّوح

ما الإله

ما الإيمان

يصيح بل إنسان مل إنسان مر روح مل إله مل إيمان

٤- تنكسر نسبة التدوير في الديوان الرابع ، إذ تأتي حالاته (٢٧) مرّة من مجموع سطورهِ (٦٢٨) ، أي بنسبة ٥٩ . ٧٥ ، وهي نسبة ضئيلة إذا قورنت بالدواوين السابقة وتأتي قصيدة " غصن وصحراء ومظفر " [ص: ٣٩٢] حاملة النصيب الأوفر للتدوير في هذا الديوان ، بينما تحيء قصائد مثل " خيبة الإنسان القديم " [ص: ٢٨٩] ، و " حلم بالثلج " [ص: ٤١٩] و " الرحلة " [ص: ٤٤٩] بحالة واحدة من التدوير في كل منها ، بينما تحيء قصائد بلا تدوير مثل " رسالة الرجل الصغير" [ص: ٤٠٣] ، و " وحشة " [ص: ٣٩٢] ، و " في زمن البراعة " [ص: ٤٤٣] و " أدويب " [ص: ٤٥١] .

٥- تنكسر نسبة التدوير في دواوين الشاعر الآتية . فيجيء الديوان الخامس بلا حالة من حالات التدوير بها لاعتماده على تفعيلية المتدارك (/o/o/) كذا لاعتماده على السطور النثرية .

ويحيء الديوان السادس بحمس حالاتٍ فقط بنسبة ٧٢ . ١٠ / ، ويحيء الديوان السابع بثلاث حالاتٍ فقط بنسبة ٤٤ . ١٠ / ، ويحيء الديوان الثامن بأربع حالاتٍ فقط بنسبة ٤٥ . ١٠ / ويحيء الديوان الأخير بمائتي حالاتٍ بنسبة ٩٩ . ١٠ / .

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

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

ولكن لا تتم دراسة التدوير إلا بدراسة الأوزان التي كثرت فيها مرات 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 الإحصاء 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 موزعة 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 المدوّرة 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- ويحيى وزن الرجز في المرتبة السابعة ، وقد بلغ عدد الأسطر المدوّرة فيه (٢٨) سطرًا بنسبة ٤.٥٪

المستويات الأسلوبية ◊ ◊ ◊ في ◊ ◊ ◊ شعر بلنْد الحيدري

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

◊ ومن خلال هذه النتائج نستطيع أن نسجل الملاحظات الآتية :

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

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

٣- تقودنا الملاحظة السابقة إلى ملاحظة أشد حساسية، وهي أن الشاعر يستخدم التدوير في التفعيلات الفروع بنسب كبيرة، والتفاعيل الفروع هي: فاعلن ومستفعلن وفاعلاتن ومتفاعلن، ومستفعلن، أما التفاعيل الأصول^(١)، فلا يدخلها التدوير بنسب كبيرة.

٤- إن ما ساقته "نازك" من فرضية استساغة التدوير في كل شطر ينتهي عروضه بسبب خفيف مثل "فعولن"، بينما يصبح ثقيلًا في البحور التي تنتهي عروضها بوتد مثل "فاعلن"^(٢) نقول إن هذه الفرضية تنتفي هنا جزئيًا - إذ إن أكثر التفاعيل المدورة عند بلنْد هي "متفاعلن" (٥//٥//) "مستفعلن" (٥//٥/٥/) وهما منتهيتان بوتد مجموع، بينما تصدق الفرضية الملائكية نسبيًا في التفعيلة "فاعلاتن" (٥/٥//٥/) التي تنتهي بنسب خفيف، لكن المتابعة الإحصائية تميل بشقها الأكبر نحو الانتفاء، إذ إن مجموع

(١) التفاعيل الأصول هي كل تفعيلة بُدئت بوتد مجموعًا كان أو معروقًا، وهي (فعولن) (٥//٥//) ، و (مفاعيلن) (٥/٥//٥//) ، و (مفاعلاتن) (٥//٥//٥//) ، و (فاعلاتن) (٥/٥//٥/) ، أما التفاعيل الفروع فهي المنكورة أعلاه وتماثلها ست تفعيلات، والتفعيلة السانسة هي ((مفعولات)) د' تميل يحضوب المعجم المفصل ، ص ١٩٧، ١٩٨
(٢) نازك الملائكة قصايا الشعر المعاصر، ص ١١٣، ١١٤

المستويات الأسلوبية ————— في شعر بلند الحيدري

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

٥- كذا يلاحظ هنا انتفاء ملاحظة د. الغداميّ من أن التدوير " أغلب ما يكون في مجزوء البحر
- أي بحر- ويندر في حالة تمامه"^(١) وهذه الملاحظة تنفيها المتابعة الإحصائية . تكشف
عن أن مجزوء الوافر ومجزوء الخفيف والمجتث الذي لا يستعمل إلا مجزوءاً هي أقلّ
الأوزان التي يدخلها التدوير .

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

لم يتوقف نصبب الشاعر الحديث عند كل ذلك ، بل إنه راح يكتشف بحسّه الموسيقي
علاقات متواشجة بين الأوزان تماماً مثلما يفعل الملحن فيخرج من مقامٍ موسيقيّ إلى مقامٍ آخر
مجاورٍ بهدف التلوين السمعيّ الذي يحدث عنصر التطريب ، كذا الشاعر الحديث تراه يخرج من
قصيدة الخفيف - مثلاً - إلى الرمل لمجرد وجود "فاعلاتن" فيه ، ثم يعود تارة أخرى للخفيف
وهكذا ، وهذه ظاهرة لسانها في شعر بلند ، ونفرد لها الفقرة الآتية من البحث .

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

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

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

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

كالرجز والسريع، والكامل والرحز، لكنّ بعضًا منها يحيى بين وزنَيْ نبي طبيعة موسيقية مختلفة كالرمل والخفيف، والكامل والواقر. بل إنّ بعضًا منها يخرج من إطار الوزن إلى النثر، وكل هذه التداخلات، أو التذويجات سنتوقف عندها في الفقرات التالية.

(١/٧/٢) دخول السريع في الرجز

وهذه الصورة من التداخل الوزني 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 يذرُ في أنجمه

لي ليلهم يذر لي أنجمه

٥//٥/٥//٥/٥/ ٥//٥/٥/

مُسْغَلِن مستعلن فاعلن ————— من وزن السريع

وفي قصيدة "بين هاجسين" [ص: ٣٦٩] نجىء 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

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

من وزن السريع	}	لم تكن	كانناس لا	* ولم تكن
		ه//ه/	ه//ه/ه/	ه//ه//
		فاعِلن	مستفعلن	متفعلن
		هاجس	رؤاك في	مذ جاوِزت
		ه//ه/	ه//ه//	ه//ه/ه/
		فاعِلن	متفعلن	مستفعلن

وفي قصيدة الملح المصفر [ص: ٧-٤] يجيء السطران ٢٤، ٢٥ من وزن السريع يقول:

- بكل ما في الملح

من دعوة

دعوتن

في الملح من

بكل ما

ه//ه/ه//ه/ه/

ه//ه//

من وزن السريع ————— فاعِلن

مستفعلن

مفعِلن

(٢/٧/٢) تحول الرجز في الكامل:

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

[ص: ٨٤]

- و بناظره تأملّ دام تقطره الموم

طرهل موم

و بناظره ه تأملن دام تقط

مستعلن

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلند الحيدريّ

فتفعيلة "دام نقت" مستعلن وهي مطوية "مستفعلن" أي محذوفة الرابع الساكن فالسطر بهذه التفعيلة يحمل صيغة رجزية 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 الصورة السابقة، إذ تأتي جميع تفعيلات القصيدة الرجزية كلها "مستفعلن" مخدونة ومطوية ، وهذا حقها لا جدال فيه ، وفي أثناء هذا التزاحم من الزخافات الرجزية ، تأتي "متفاعلن" الكامل .

وهنا يُطرح 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 (// // // //) ومتفاعلن = مستفعلن (// // // //) ، ولا يدخل الأخيرة الطي ولا الخبن لأن الكامل لا يدخله إلا الإضمار ، أما إذا طهر في (// // // //) خبن أو طي 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 الطي في حشو السطر (٢١) ، ودخول الخبن في معظم تفعيلات القصيدة " // // // // "

فالسطر الذي دخلته "متفاعلن" هو .

١١ - من وجه عامرة هناك

من وجهها هرتن هناك

من الكامل →

// // // // // // // //

أما سطر (٢١) فيقول فيه :

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُنْد الحيدريّ

- أو قلق يبحث في سكوته عن منعتق

أو قلقن يبحث في سكوته عن منعتق

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:

مفاعلتن مفاعلتن فاعلن

ويعكس " متفاعلتن " 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 الوند المجموع (٥//) جوهر التفعيلة ، في قصيدة "إنها تنتظرني" -

من الكامل - [ص. ٢٦٥] حيث جاءت السطور ٢١، ٢٢، ٣٠ من وزن الوافر يقول :

٢١- هنا رقمّ

٢٢- يشدّ يدي بغلي

٣٠- هنا وحدي أعيش بدون ظلّ

	بغلي	يشدد يدي	هنا رقمن
	٥/٥//	٥///٥//	٥///٥//
	فعولن	مفاعلتن	مفاعلتن
من الوافر	ن طللي	أعيش بدو	هنا وحدي
	٥/٥//	٥///٥//	٥/٥/٥//
	فعولن	مفاعلتن	مفاعلتن

المستويات الأسلوبية ◊ — ◊ في ◊ — ◊ شعر بلند الحيدري

(٥/٧/٢) دخول الرمل في الخفيف

البنية التشكيلية لوزن الخفيف تأتي مكونة من "فاعلاتن" مرتين تتوسطهما "مستفعلن" على العكس من البنية التشكيلية للرمل المكونة من "فاعلاتن" مرتين متتاليتين بعدهما "فاعلن" أو تأتي "فاعلاتن" ثلاث مرات متتالية، لكن الملاحظ أن البنية الثانية تداخلت مع البنية الأولى والذي يعطل 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:

هو ابني أيها الليل الذي يولد من رعبك

* هو وابني أهليل ل أهليل لذي يو لد من رعبك

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

(٦/٧/٢) دخول النثر في الوزن

يرى د. إبراهيم السامرائي أن السيز مع الوزن هو الأمر الطبيعي، والابتعاد عنه إلى النثر أو ما يقرب منه غير طبيعي^(١)، وأكد هذه النظرة بما رآه عند أغلب الشعراء الجدد والحق إن النبي يراه. السامرائي نوع من أنواع التعسف النقدي إذ يجعل الخروج عن الشعر إلى النثر أمراً غير طبيعي، وأنه ينافي طبيعة الوزن، والحق إن طبيعة الإيقاع بين الشعر والنثر طبيعة مختلفة فإيقاع الشعر دائري وإيقاع النثر امتدادي "وجانب التناقض بينهما يفرض نفسه على العين ومع ذلك فإن علم الشعر لم يضع هذا التناقض - على الإطلاق - في الاعتبار، لقد جعل من حقيقة الدوران خاصة منعزلة تضاف من الخارج إلى الرسالة اللغوية لكي تكسبها بعض القيم الموسيقية والواقع أن هذا التناقض هو الذي يشكل الشعر، فالشعر ليس كله دورانياً ولو كان كذلك لم يكن من الممكن أن يحمل معنى، ولأن له معنى فهو يطل امتدادياً والرسالة الشعرية هي في وقت واحد شعر ونثر.

(١) د. إبراهيم السامرائي النية اللغوية للشعر المعاصر، ص ٩٥

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

فحزء من عناصرها المكونة يؤكد الدوران ، بينما يؤكد جزء آخر الامتداد الطبيعي للمقال ، والجزء الأخير يعمل في اتجاه التحالف بينما يعمل الجزء الأول في اتجاه التجانس^(١).

وجود النثر – إذن – يخلق تآلفاً دلاليًا جديدًا ما كان لينتجه الامتداد الدائريّ في القصيدة ومن ثمّ يحجب 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 جوّاً 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 تغيرات لم تكن موجودة من قبل وليس تلك حكرًا على عدم وجودها فيما بعد . إن 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) حازن كويين نساء لعة اشعر ، ص. ١٠٦ ، ١٠٧

المبحث الثالث

حدلية الوزن / الإيقاع / المعنى

(١/٢) يتراءى في أفق النقد جدلٌ حول الوزن والإيقاع والمعنى ، من حيث إن الوزن مجموعة من الحركات والسكنات مرتبة بمنطق رياضيّ محسوب ، وأنه غير حاملٍ لدلالة معنوية ، بل إنه لغايةٍ تعليمية أو لغاية ضابطة ليس أكثر ، في حين يتسع مفهوم الإيقاع ليشمل الوزن من ناحية ولقدرته على توليد دلالة معنوية في النص الشعريّ .

ولنبداً بآراء فريقٍ من النقاد حول الوزن والإيقاع والفارق بينهما ، ودور الإيقاع في أداء المعنى وإنتاج الدلالة ، ثم نُثنيّ باعتماد مفهوم للإيقاع نلجُ من خلاله إلى بعض النماذج الإبداعية من شعر " بلنُد " .

(٢/٣) يرى د. عز الدين إسماعيل أن الأوزان الشعرية المعروفة في الشعر العربيّ لا تعدو أن تكون قوالبَ مفرغة ومنسقة تنسيقاً تحريدياً صرفاً " السنا نقول البيت فنقول - فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن مثلاً ؟ فإذا تمشت فيه الحركات والسكنات وفق هذه الصورة المجردة كان الوزن سليماً وحاز رضاً ، أمّا الإيقاع الداخليّ للكلمات ، أي إيقاع السكنات بما فيها من قوّة أولي ، ومن طول أو قصر ، ومن همس أو جهر ، فشيءٌ قلما يدخل في التقدير ، وهو على كل حال لا ضابط له ولا قاعدة تحكمه ^(١) ، فالوزن - في رأيه - لغاية ضابطة ليس أكثر . أمّا كونه حاملاً لدلالة أو مفجراً لها فغير محسوب ، أمّا الإيقاع 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 " ^(٢) ، 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 روائع زمنية متصلة في حركات الأصوات ،

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

(٢) د. جمال بن الشيخ تحليل تجريبيّ لنبويّ ، مرجع سابق ، ص: ٨٠ .

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

مما لا ينبغي أن يختلط بمفهوم الإيقاع العريض^(١) 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 واضحاً في تكوينه أو نغمته تولد عنه توازن قوي بين الكلمات والمعاني"^(٢).

وعلى الرغم من وجود الفارق الدقيق بين المصطلحين – الوزن والإيقاع – إلا أن الخلط بينهما قائم عند د. شكري عباد ، إذ يجمع بينهما في سلة واحدة في قوله : "الوزن أو الإيقاع يعرف إجمالاً بأنه حركة منتظمة والتنام أجزاء الحركة في مجموعة متساوية ومتشابهة في تكوينها"^(٣)، وهذا التعريف المساق/ بما يصدق على الحركة الانتظامية في الوزن ، أما الإيقاع فلا ضابط يحكمه ، ولا قاعدة له .

إن مصطلح الإيقاع الذي تسعى الدراسة لتنبهه ينبغي على ضرورة التمييز بين الإيقاع المتولد من الانفعالات النفسية وبين الإيقاع المتولد من الأوزان العروضية فالإيقاع النفسي " إيقاع داخلي (معنوي) مُعَبَّرٌ عنه بنظام العلاقات اللغوية [الأساط والكلمات والحروف] بينما الإيقاع العروضي إيقاع صوتي (تقليدي) مُعَبَّرٌ عنه بنظام التفاعيل العروضية"^(٤)، ومن ثم نقول إن الإيقاع النفسي للشعر هو خلاصة لغة نفسية قبل أن تكون لغة عروضية ، بحيث ينفعل بها الشاعر ويتفاعل معها ويسترجع انفعالاته من خلالها... " إن إيقاع أي وزن عروضي في الشعر لا يتحقق إلا من خلال اللغة المعبر عنها بنظام من العلاقات البنوية ابتداءً من الكلمة كأصغر وحدة لغوية وانتهاءً بالتعبئة كأصغر وحدة عروضية، ولهذا فإن العلاقة بين البنية اللغوية والبنية العروضية علاقة لفظية معنوية بالأساس"^(٥).

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

(١) د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص: ٥٠ .

(٢) نفسه، ص: ٢٦٢

(٣) د. شكري عباد: موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، ط. دار أصدقاء الكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص: ٥٣ .

(٤) عباس عبده حاسم : الإيقاع النفسي في الشعر العربي مرجع سابق ، ص: ٩٦

(٥) نفسه، ص. ٩٦

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنّد الحيدريّ

المفاحات غير المتوقعة التي يولدها سياق المقاطع ، وهذه المفاجآت غير المتوقعة تحدث لدة لدى المتلقي ، ربما تفوق اللذة التي يحتننها من وراء الإشباعات البسيطة المتكررة التي يجها القارئ لرتابتها ، فإذا وردت هذه المفاجآت لتؤكد معنى معيّنًا ، فإن الإيقاع والمعنى يتضافران حينئذٍ ليلغا بالتجربة هدفها^(١) .

(٢/٣) من محصول الآراء السابقة نستطيع أن نؤكد على أن الإيقاع غير محكم وغير محدد بقاعدة ، فقد تُنشئ مجموعة المقاطع القصيرة أو المتوسطة أم الطويلة إيقاعًا معنويًا بطبيعتها متناسبًا مع جده 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^(٢) ، ولا شك أن هذا كله قد يجمع بطريقة جوهرية ويكوّن مجموعات إيقاعية متميزة .

(٤/٣) يسعى هذا البحث في الكشف عن إيقاع السياق النفسي في نماذج من شعر بلنّد

الحيدريّ .

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

الأولى : حالة من الملل والسآمة إثر الوحدة والغربة .

الثانية : نجيء 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

نقلًا عن د أحمد عبد الحى شعر صلاح عبدالصبور العناني، الموقف والأداة ، ص ٢٦٥
(٢) صفاء حيدريّ الطالبة الإحصية ، انطال والأشعة والأنوار في اللغة العربية ، مجلة المحلة المصرية ، ع ١٣ ، ص ١٩٥٨ .

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنّد الحيدريّ

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

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

الثاني : اعتماده على حرف "النون" ، وهو حرف مجهور تنذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به^(١) ، كما أنه أصلح الأصوات قابلة للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع والأنين كما إنه يصلح للتعبير عن الاهتزاز والاضطراب^(٢) ، ومن ثم يخلق جواً صوتياً متواتراً مناسباً - إلى حد كبير - للإيقاع النفسي الصاعد من درجة الصفر الهابط إليها ، يقول بلنّد :

" يرِنّ الصوتُ

يرِنُّ .. يرِنُّ

من أنت ؟

أما أنت ..

لقد أخطأت ،

وعوّت على كفيّ السماعه

ويرِنّ الصوت

يرِنُّ .. يرِنُّ .. يرِنُّ

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 .

المستويات الأسلوبية ◊ ————— ◊ في ◊ ————— ◊ شعر بُنْد الحيدريّ

لقد أخطأت .. وأخطأت .. وأخطأت

أنا لا أعرف من نحن

هل نحن الثان

أم جيل أم جيلان

لا أدرك ما تعني

لكني ساظل أنزع في السماعه

ساظل لأني

أبحث عن صوتٍ متي

محوس في صمت السماعه

في موت السماعه

وبرنُ الصوت

يرنُ .. يرنُ .. يرنُ .. يرنُ

أجيال تهدم في أذي

صوتان يموتان على ثلجٍ مخفي 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 " .

يرنُ .. يرنُ .. يرنُ .. يرنُ

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

لقد أخطأت

لقد أخطأت

أخطأت

أنا لا أعرف من نحن

هل نحن الثان

أم جيل أم جيلان

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

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

صوتان بمو تان ع لي لك ج ن مح فن لس سم ماعه

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

" كان الشتاء يحزُّ أرضه الخطّة

ونموء عاصفة كقطّة

وعلى الطريق

يهتزُّ ثابوس عتيق

فيهزُّ قريننا الضئيلة "

فحركة المد بالألف في " كان"، و" الشتاء" و" عاصفة"، و" على"، و" ثابوس و قريننا" بحوار حركة المد بالواو في " نموء"، بحوار حركة المد بالياء في " الطريق"، و" عتيق

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

و"الضنيخة" تتواشج جميعاً في إنتاج إيقاع بطيء يتناسب مع ما بداخل الشاعر من تباطؤ في الرحيل من قريته . فالسطور ترسم صورة لراحلٍ عن قريته . وهو رحيل مُرغمٌ عليه . ومن ثم يتباطأ في المسير . ولذا تراه يسائل نفسه:

" ماذا سأفعل في المدينة... "

كما تعمل الكلمتان المكررتان " يهترز " . و " فيهز " على إيضاح حركة الاضطراب النفسي بداخله . ومن ثم يصدّق قول عباس الجاسم - نسيئاً - في أن " طبيعة الإيقاع النفسي في الشعري انعكاس لطبيعة الإيقاع الذي يحكم الذات الشعورية من الداخل وبالتالي فإن هذه الطبيعة الإيقاعية هي التي تطبع خفايا وتجليات التجربة الشعورية بطبعها الخاص " (١).

وهكذا نستطيع أن نتوقف أمام أي نموذج من النماذج الإبداعية ، إذ إن كلاً منها يخلق منطلقه الخاص وإيقاعه النفسي الذي يظهر في صورة النسيج اللغوي بكل تشكيلاته وصوره . ونستطيع أن نقول مع د. وليد منير إن كل ما يقوم به الشاعر من وقفٍ وتدويرٍ ومزجٍ بين تفعيلات الأوزان يعد أيضاً صورة من صور تفجير الطاقة الإيقاعية في القصيدة (٢) وعلمنا 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 يُعدُّ دخولاً إلى "عش الدناير" - إذ إن هذه الحركة - في نشأتها - ظهرت معتمدة على إحداث تجديد 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 المسنوي الصوتي .

(١) عباس عبد جاسم الإيقاع النفسي في الشعر العربي، ص ٩٩
(٢) د. وليد منير معنى الإيقاع وإيقاع المعنى، مجلة فصول، مج ٩، ع ٤/٣، فبراير ١٩٩٢، ص ٢٢٤ بتصرف

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

سعى الفصل في محثه الأول لدراسة المنحنى الصوتي للأوزان بشكل كلي ، وشكل جزئي والذي تندى عنه أن أكثر الأوزان استخداماً 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 " ه//ه/// " 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 :

انثىق اتجاه نقد الشعر من خلال تعريفه الذي صاغه قدامة بن جعفر "الشعر كلامٌ موزون مُقْفَى" ، ومن ثمّ راح النقاد يؤكدون على وجود العنصرين [الوزن والقافية] كي يتحقق الشعر يقول ابن رشيّق القيروانيّ : "والقافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يُسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية"^(١) ، بينما رأى ابنُ جني أن العناية في الشعر إنما هي عناية بالقوافي ، فقد يخرج الشاعر عن الأضرب والأعاريض الموضوعية ، وربما يأتي بالجديد من الأوزان ولكنه لا يخرج عن استخدام القافية ، فالعناية بها "أشدّ، والحشد عليها أوهى وأهم"^(٢) ويؤكد على ذلك الملمح في موضع آخر من مؤلفاته ، إذ يذكر أنها كانت "لشعر نظاماً وللببيت اختتاماً"^(٣) ، بل إنه يزيد من احتقائه بالقافية حين يورد رواية للبحرّيّ يذكر فيها وصايا ابن الأعرابي بالقافية ، إذ يقول : "استجيدوا القوافي فإنها حواهر الشعر، وقال لي الشجريّ في بعض كلامه : القافية رأس البيت ، وهذا ليس نقصاً لأوله ، وإنما غرضه فيه أنها أشرف ما فيه كما أن حواهر العرس هي أوثق ما فيه وبها نهوضه ، وعليه اعتماده"^(٤) .

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

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

(١) ابن رشيّق القيرواني العمدة ، ١٥٩/١

(٢) ابن جني . الحصائص ، ٨٥/١

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

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

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلند الخيدريّ

الشعر والقافية لبنة أساسية فيه^(١).

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

وبارتفاع الخط البياني لحركات التجديد في الشعر العربيّ اختلفت قواعد الأخذ بإراء النقاد القداما ، وأصبح الأمر بالنسبة للقافية أمرًا ذا بال 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^(٢)، ونسي صاحب هذا الرأي أن ليس هدف الشاعر أن ينظم الكلمات في سلك منتظم كالعقد الزجاجيّ البراق، نسي أيضًا الظروف الإنسانية الحضارية التي يحيا في ظلها هذا الشاعر، نسي أيضًا أن هذا الشاعر ينام على "أسفلت" السجون وأحجار الطرقات جرّاء ما اقترفه من تقديم رأي أو قول رأي ، بل نسيّ 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 حقًا لا ممارسة فيه ، إذ إن سياق التجربة الإنسانية التي يحياها الشاعر الحديث أصبح يحتم عليه النظر في أدوات إبداعه وآليات فكره فطلعق يبدع قيمًا صوتية أخرى ، ولا شك أنها قيم تسهم بشكل كبير في إنتاج الدلالة التي تسعى صوبها القصيدة ، وحينئذ لم يعد السطر الشعريّ يستمد قيمته الموسيقية من الوزن والقافية بنسقتها 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^(٣).

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

(١) د محمد السيد السوقيّ: جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة ، دراسة في لسانية النصّ الأدبيّ ، ط. دارالعلم والإيمان، كبر الشيخ، ص: ١٥٩ .

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

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

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

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 " إن الشعر الحر قد حرّر القافية من الوزن، كما حرر الوزن من القافية، وإذا كان تحرير الوزن من القافية يعني طرح القافية طرحًا تامًا في بعض المقاطع فإن تحرير القافية من الوزن يعني عدم الالتزام بموضع معلوم نرد فيه" (١).

يكنم الفارق الجوهرى 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 ينظمو الأبيات ناتها، وكلنا يعرف هذا، ويعرف مدى جنايته على التعبير الشعريّ الصادق الأصيل.

أما القافية في الشعر الحديث فكلمة لا يبحث عنها في قائمة من الكلمات التي تنتهي نهاية واحدة، وإنما هي كلمة ما من بين كل كلمات اللغة يشتد عليها السياقان: المعنويّ والموسيقى للسطر الشعريّ؛ لأنها هي الكلمة الوحيدة التي تصنع لذلك السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها (٢).

ومن ثمّ رأى د. عز الدين إسماعيل أن القافية في الشعر الحديث أصعب مرآماً من القافية في الشعر القديم (٣).

إنّ القافية في الشعر الحديث تخضع لمنطق التحديد اللغويّ، وهو يتمثل في " الاستخدام الدقيق للكلمات حيث تصحّ اللفظة قدرًا حتميًا 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 زيمور. أسلوب العلم ولغة الألب، مقال بجريدة الأهرام الثقافية، ع ٦ أبريل ٢٠٠٦، ص ١٢

المستويات الأسلوبية — في — شعر بلنّد الحيدريّ

إن القافية - من هذا العرض السابق - ليست صوتاً يتّردد في أنحاء القصيدة والخروج عنها يُعدُّ خللاً في بنية النص ، بل إنها تنتمي - بدرجة متساوية - إلى أنظمة مختلفة منها ما هو إيقاعي ، ومنها ما هو صوتي ، ومنها ما هو دلالي^(١).

ومن ثمّ تتضح اتّجاهات 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 مقطعاً وروياً ، فالقافية بما إنها تمثّل آخر تفعيلية في السطر ، فإنها تحمل هذه العلاقات المتواشجة السابقة وذلك لأنها تمثّل مركز الثقل الدلاليّ والمعنويّ في السطر - وذلك انطلاقاً من منطلق التحديد اللغويّ سابق الذكر - فهي أي القافية - تعبر عن الإيقاع النفسي والدفعات الشعورية ، والتموجات الموسيقية التي توجع 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 شمة جدلاً دائراً حول تحديد مصطلح القافية في حركة النقد الشعريّ ، وقد أفاض عدد من النقاد - قديماً ومحدثين - في إيجاد وتحديد مصطلح للقافية^(٢) ، وليس هنا مجال لسرد هذه التعريفات والآراء ، بيد أنه يجب تحديد المسارات المنهجية لدراسة القافية في هذا الفصل .

في دراستنا لشعر بلنّد الحيدريّ سنعمد 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^(٣) ، وقد أضحي في الحس الإيقاعيّ صلبها ، وركيزتها إلى الحد الذي أطلق عليه في بعض التصوّرات القافية^(٤).

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

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

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

(٣) د محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب ، ص: ٢٨ .

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

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

الذي يمثل الصوت المتكرر عبر بناء القصيدة ، هذا الصوت الذي يختاره المدع اختياراً فنياً ينسجم ويؤازر البنى الأخرى فيها ، وسيتضح لنا كم كان اختيار الشاعر لحرف الروي مديناً مدى فهمه لدرج 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 حطوتين :

الأولى : المنحنى الإحصائي في كل ديوان .

الثاني : المنحنى الإحصائي في الأعمال كلها .

وجاء المبحث الثاني لدراسة أضاط التقفية في النص ، إذ إن الشاعر لم يعد ينتهج طريقة واحدة في توزيع الروي في جميع أعماله ، ومن ثمّ ينتهج طرقاً أخرى متعددة تم رصدتها إحصائياً على نحو ما سيظهر.

وجاء المبحث الثالث - في دائرة أكثر اتساعاً - لدراسة دور القافية في إنجاح الدلالة الشعرية ، وفي هذا المبحث تُدرس القافية مقطوعاً وروئياً في تسعة نصوص إبداعية موزعة على أعمال الشاعر ، كلّ منها يمثل مرحلة إبداعية عمرية في حياته .

المبحث الأول

المنحى الإحصائي لحروف الروي

(١/١) ارتقت الدراسة مرتقى إحصائياً - في هذا المبحث - قام على حصر حروف الروي في القصيدة ، لا عدُّ القصيدة وحدة قافية على حدة ، 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 كروي ، كل حرف يتكرر في عدد معين من السطور ، لذا رأيت الدراسة حصر هذه الأسطر المقفاة بروي معين ، وإن تعددت حروف الروي في القصيدة ، من هذا المنطلق تم حصر الأسطر المقفاة بحرف روي 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 الحلين" استخدم بلند ثمانية عشر حرفاً من حروف الهجاء كروي ، وهي : الهمزة ، والباء ، والتاء ، والحاء ، والداد ، والراء ، والسين ، والضاد ، والعين ، والغاء ، والقاف ، والكاف ، واللام ، والنون ، والميم ، والهاء ، والواو ، والياء .

وكان أكثر هذه الأحرف استخداماً - كروي - 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 الاء 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 والغاء مرتين (٢) وذلك في المراتب من التاسعة إلى الأخيرة .

والملاحظة السدئية من هذا الإحصاء أن جميع الحروف المستخدمة كروي هي الحروف

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلند الحيدري

الصوامت التي يلتزم مجيئها رويًا: " 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 " (١).

والملاحظة الثانية هو أن الديوان خلا من حروف لم تتكرر إلا مراتٍ قليلة مثل الخاء الذي تكرر مرتين في الديوان السابع ، كذا خلا من الطاء الذي تكرر أربع مرات - مرتين في الثاني ومرتين في الرابع - ، كذا خلا من الغين الذي تكرر مرتين في الديوان السابع كذا خلا من الصاد الذي تكرر ثلاث مرات 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 القافوي " ، ولا شك أن لهذه الطائفة من الأحرف المستخدمة لها دلالات معنوية كبيرة ، سنكشف عنها فيما بعد .

(٢/٢/١) في الديوان الثاني " أغاني المدينة الميتة " استخدم الشاعر ثلاثة عشر حرفًا كرويًّا كان في مقدمتها النون (١١٩) مرة ، يليه في المرتبة الثانية الراء (٥٢) 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) مرات ، 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 تاح الإيقاع الشعري ، ص ٥٢

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

- 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 نسبي لحروف الفاء واللام والهاء .
 - ٨- انخفاض حاد للهمزة والباء والعين .
 - ٩- وبالجمله يظل للراء والنون الحضور الأوفر والأظهر من بين حروف روي الديوان .
- (٣/٢/١) في الديوان الثالث "خطوات في الغربة" يستخدم الشاعر أربعة عشر حرفًا كرويً 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 الباء (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 عمًا 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 ، جاء في المركز الأول " النون " (٨٤) مرة يليه الراء (٦٩) مرة ، ثم الهاء (٣٦) مرة ، ثم الدال (٢٢) 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 . وممر خلال استقراء الإحصاء نسجل عدّة ملاحظات

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

- ١- ثبات الصوت القافوي في الصوتين النون والراء .
 - ٢- اختفاء الباء والسين والضاد والعين والكاف .
 - ٣- ظهور حرف الصاد (٣) مرات ، وهي المرات الوحيدة التي ظهر فيها كروي .
 - ٤- وجود الطاء ، وبعدها يختفي نهائياً .
 - ٥- شهد الديوان انخفاضاً حاداً لحروف التاء واللام والميم .
 - ٦- كما شهد ارتفاعاً ملحوظاً للعين والقاف .
 - ٧- كما شهد ثباتاً لحرف الفاء .
- (٥/٢/١) يشهد الديوان الخامس " حوار عبر الأبعاد الثلاثة " ثباتاً نسبياً لحرف الروي، من حيث عدد الحروف المستخدمة كروي . إذ استخدم فيه ثلاثة عشر حرفاً . ومن حيث انتشار الحروف ، التي جاء في مقدمتها النون (٩٧) مرة ، يليه الباء (٤٣) مرة في المرتبة الثانية لأول مرة ثم يحيى 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 تقل بعد ذلك في الديوان السابع - كما سيحيى - كذا يلاحظ الارتفاع المفاجئ والسريع للباء (٤٣) مرة ، ولعل لهذا الهبوط وذاك الارتفاع دلالة تتعلق بما يقدمه هذا الديوان من تحريرة شعرية تختلف عن باقي أعماله .
- ولا شك أن اختلاف هذا الديوان عن أعمال بلند السابقة واللاحقة على المستوى الفكري تبعه اختلاف على مستوى الأداة الفنية . مثلما رأينا في الفصل السابق ، اختلاف على مستوى الإحصاء العروضي ، ولكنه بعد ذلك يعاود أدراجه وتحية أعماله في المسار الأول الذي سلكه (٦/٢/١) يشهد الديوان السادس " أغاني الحارس المتعب " تعبيراً ملحوظاً في عدد

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلند الحيدري

الحروف المستخدمة كروي، إذ يحيء عشرة أحرف فقط، كان أكثرها الراء (٨٢) مرة يليه النون (٥٧) مرة، ثم الباء والذال في مرتبة واحدة (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 كروي 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 كروي، 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 الذال (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 روئيًا بحسب تقسيم د. إبراهيم أنيس للحروف المستخدمة روئيًا^(١).

(٨/٢/١) يشهد الديوان الثامن " أبواب إلى البيت الضيق " ارتفاعًا ملحوظًا لعدد الحروف الهجائية المستخدمة كروي، كذا يشهد ثباتًا للصوت القافوي 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 الذال (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 أبيهت ظهور له (٣) مرات في المرتبة الخامسة عشرة.

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

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

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

(٩/٢/١) في الديوان الأخير " آخر الدرب " يستخدم بلند اثني عشر حرفاً من حروف

الهاء كروي قافويّ ، كان أكثرها استخداماً النون (١٠٧) مرة في المرتبة الأولى ثم الراء (٧٦) مرة .

ثم الدال (٥٢) مرة ، ثم اللام (٥٠) مرة ، ثم الحاء (٣٧) مرة ، ثم العين (٢٢) مرة ، ثم الناء (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 متواتراً في التقارب مما يؤكد على ثبات الصوت القافويّ

منذ الديوان الأول .

(٣/١) من خلال المتابعة الإحصائية لمرات مجيء حروف الهجاء رؤياً نستطيع أن

نتوصل إلى عدة حقائق :

١- استخدام الشاعر لعدد من حروف الهجاء كرويّ يكاد يكون استخداماً ثابتاً في جميع

أعماله ، كان أكثرها في الديوان الأول (١٨) حرفاً ، 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 رؤياً بكثرة مثل " الراء " ، والملام ، والميم ، والنون ، والياء ، والدال ، والسين

والعين ، كذا وجود حروف متوسطة الشبوع وهي القاف والكاف والهمزة والحاء والفاء ، ومن

حيث الحروف التي ندر مجيئها رؤياً مثل الغين والحاء والواو .

٣- بينما اختلف توزيع حروف الرويّ مع د. أنيس في اعتبار الجيم حرفاً متوسط الشبوع ، إذ

إننا لم نعثر على هذا الحرف كرويّ في شعر بلند ، كذا لم نعثر على حرف التاء كرويّ مع أن

د. أنيس عدّها من الحروف القليلة الشبوع .

٤- اتفق توزيع الحروف في شعر بلند مع ما توصل إليه د. أحمد كسك ، إذ وُحِد أن الشاعر

المعاصر لم يحد في معيّن معجمه الشعريّ ولغته المعاصرة معطيات الكلمات التي رويها تاء

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

"وليسَت النذرة هنا قرينة الشعر المعاصر فقط ، فقد ندرت هذه الكلمات في معين الشاعر القديم معجمياً والذي يريد أن يعرف ذلك عليه أن يقارن صوتاً كالتاءِ بالباءِ في لسان العرب لابن منظور أو صوتاً كالغين والسين في المعجم نفسه " (١).

٥- يلاحظ من خلال تتبع المنحنى الإحصائي ثبات صوت قافوي 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 القافوي " .

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

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

- وجاء في المرتبة الثانية حرف الراء بمجموع مرات (٥٩٣) مرة ، كان أكثرها استخداماً في الديوان الأول (١٢٩) مرة ، وأقلها في الديوان الخامس (١٠) مرات . ولعل السبب في ارتفاع نسبة هذين الحرفين هو أن الراء تخرج من مخرج النون " غير أنها أدخل إلى ظهر اللسان قليلاً" (٢).

- وجاء في المرتبة الثالثة حرف الميم (٢٤٤) مرة ، كان أكثرها استخداماً في الديوان الأول (٩٦) مرة ، بينما كان أقلها (٤) مرات في الديوان الثاني .

- ثم جاء في المرتبة الرابعة حرف الدال (٢٢٧) مرة ، بينما كان الماء في المرتبة الخامسة (١٨٣).

(١) د احمد كشك القافية تاح الإيقاع الشعري ، ص. ٥٨ .
(٢) انطيسى: (مكي بن ابي طالب) الرعية لتحديد القراءة وتحقيق لفظ التلاوة، ط دار الصحابة للتراث، طبعاً ، ص ١٥

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

- 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 استخداماً في الديوان الأول (٦٣) مرة وأقلها في الديوان الثالث مرتين .
- ثم جاء حرف القاف في المرتبة العاشرة بتكراره (١٣٢) مرة . كان أكثرها استخداماً في الديوان الثاني (٤١) مرة ، ثم جاء حرف العين في مرتبة تليه (١٢٤) مرة كان أكثرها استخداماً 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 .

ونخرج من هذا الرصد الإحصائي بعدة ملاحظات :

- ١- استخدم الشاعر واحداً وعشرين حرفاً من حروف الهجاء كروي .
- ٢- كان أكثر الحروف الهجائية استخداماً كروي الحروف المجهورة (ن - ر - م - د - ب - ل - ع - ي - ص - و - غ) . بل إن المراتب الست الأولى 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 - ه - ق - ح - س - ف - ك - ط - ص) وقد احتلت هذه الحروف مراتب متأخرة - عن السابقة - في الإحصاء المشار إليه .

٤- أما عن الهمزة التي استخدمها الشاعر كروي فهي صوت صامت لا هو بالمهموس ولا بالمجهور^(١) .

نخرج من هذه الملاحظات الأربع بنتيجة معادها " إن الحروف المجهورة هي أكثر الحروف استخداماً كروي في شعر بلند الحيدري " إذ ينلع مجموع تكرار الحروف المجهورة كلها

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

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

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

والصوت المحهور هو الصوت الذي تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به^(١) وصوت بهذه الميكانيكية الأدائية مناسبة لإستراتيجية القافية إذ إنها " تمثل قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري"^(٢). ومناسب لشقها المعنوي بما إنها مركز الثقل الدلالي في الشطر الشعري .

ومن ثم نقول إن حروف الروي في شعر بلند تتميز بالوضوح السمعي ، مما يؤكد على انصاف إيقاع النهاية عنده بالقوة الإسماعية الواضحة .

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

كل ذلك إن دل ، فإنه يدل على عدم انقطاع الحبل السري بين الشاعر المعاصر وسلفه ، فهو وإن أحدث إيقاعات جديدة وتشكيلات صوتية عدة لم يقطع صلته تماماً بتراثه . بل طفق يطور من هذا التراث بما يناسب أماله وألامه ، فهل بعد ذلك يحق لنا أن نثم الشاعر الحديث بقلة الصبر وضعف المعجم الشعري!!

(١) نفسه ، ص ١٠٩

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

المبحث الثاني

أنماط التنقيح في النص

(١/٢) 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 محملاً إياه إيقاعات نفسه وتدقّقاته 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 لأنّ " القصيدة العربية الحديثة لا تجعل من القافية هدفاً في حدّ ذاته ، وإنما تنمو فيها نمواً طبيعياً حالة اقتضاء الضرورة لوجودها إذ ملأنا أن بالإمكان الاستغناء عنها إذا سمحت التجربة فهذه الحرية فكّت الكثير من قيود الاضطرار إلى القافية ، ممّا وفرّ للقصيدة هامشاً كبيراً من حرية الاختيار حسب ضرورات التجربة " (١).

لقد أصبحت القافية في القصيدة الحديثة دالا معنويًا أكثر منه صوتيًا ، إذ إنها لم تعد لازمة لضبط الوزن " ومن ثم تحولت إلى أداة إيقاعية ولحنية يستطيع الشاعر استخدامها أو تركها " (٢). وإذا كان ذلك فإن استخدام الشاعر للقافية يأتي بأنماط وأشكال متعددة ومختلفة ولا شك أنّ كل نسطٍ إنما شأنه مناسبة الموقف الإنساني والظرف الحضاريّ الذي يمرُّ به ، ومن ثمّ فإن كل نسطٍ صالحٌ لمستوى دلاليّ ومجال حيويّ يدور في فلكهما النصّ .

وقد نخض 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 يوحد نوع آخر من القصائد مقسمة إلى مقاطع ، كل مقطع له حرف رويّ فكانت على التوالي .

(١) محمد صابر عيّد - القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، حساسية الإبتدقة الشعرية الأولى ، حيل رواد الستينات ، ط اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١ ، ص ٥٠ .
(٢) د شكري عياد موسيقى الشعر العربي ، ص ١٢٦

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنند الحيدريّ

- ١- قصائد متنوعة 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 مزبوحة 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.

(٢/٢) قصائد ذوات قافية منوّعة :

يُعد هذا النمط من أكثر الأنماط الأسلوبية تكراراً في شعر بلنند، 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 رقابة القافية الموحدة في القصيدة، فقد رأى الشاعر الحديث أن التردد المستمر لصوتٍ بعينه في نهاية السطر قد يصيب المستمع بالملل كما أن تكرار صوتٍ بعينه على محيط مساحة نصية كبيرة من الممكن أن يعد مصدرًا موسيقيًا ضعيفًا، ومن ثم أخذ يطور في توزيعها على النص بحسب حالته، وما تقتضيه التجربة، ولم يهجرها هجرًا بعيد الأمد ومن ثم يصبح الشاعر محرّكًا للنص، وليس القافية هي محرّكة النص بحسب توافر الكلمة ذات الصوت / الرويّ المطلوب، "إن تنوع الرويّ

ليس عبثًا وإنما هو ضرورة فنية تحوز للشاعر ما دامت تحقق له غرضًا فنيًا يحسن في شعره ويزيده رونقًا وبهاءً" (١)

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

(١) د. عبد الله الغدامي، الصوت التديم الحيدري، ص: ١٥٠

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

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 تتشابه علاقاتها فيما بينها، فقد تتابع وتتوالى حينًا آخر وتتداخل أحيانًا ثالثة، كل هنا يحدث داخل القصيدة الواحدة" (١).

من نماذج هذا النمط القافويّ ما جاء في قصيدة "صدي خريف" [ص: ٣١] يقول:

١- قلبٌ توکا على عكازة الذكرى

٢- وراح يبحثُ في القاضِ

٣- ما مرَّ

٤- عن صورةٍ أملت في قبوٍ أيامي

٥- يا قلب

٦- دعك من الماضي

٧- وأشلائه

٨- كفُّ السنين أبادت كل لألائه

٩- ولن ترى

١٠- غير أشباحي وأوهامي

١١- ظللتُ أرقصها بالكذب

١٢- أياما

١٣- حتى استعالت بحرّ البحر

١٤- أنغامها

١٥- أروي بتضليلها قلب الصبا الظامي

(١) شكري الطواسي، مستويات البناء الشعري، ص ١٠٢

- ١٦- إن كنت تبحث
١٧- عن حيي
١٨- وعن أملي
١٩- فاحبُّ أغفى
٢٠- وماتت همسة القبل
٢١- من بعد ما ملأت
٢٢- صاب الأسي جامي
٢٣- أو كنت تسأل عن آمالي الفرّ
٢٤- فنلك كومة وهم
٢٥- أغرقت فجري
٢٦- يوما
٢٧- ولم تبق إلا بأسك الدامي
٢٨- كما نسيت الصبا
٢٩- دعه لذيابه
٣٠- فلن ترجع لي شيئاً
٣١- بذكراه
٣٢- إلا تفجّر أحزائي
٣٣- وآلامي
٣٤- يكفيلك ما في كنوسي اليوم
٣٥- من ألم
٣٦- وصبوة تلوى في يد العدم
٣٧- خيّرِي

المستويات الأسلوبية ◊ ◊ ◊ في ◊ ◊ ◊ شعر بلند الحيدري

- ٣٨- تقلص فيها لبع أحلامي
٣٩- أراك تعن في لسان صورتها
٤٠- ما صورتي غير أحلامي وشقوقها
٤١- تلك التي حملت أعباء أعوامي
٤٢- اليوم تغفو وراء الغيب في كليل
٤٣- كأنما سئمت
٤٤- وعدنا بلا أمل
٤٥- يهفو على وترٍ دام وأنغام
٤٦- ومثلها فلتتم
٤٧- أيامٌ دياكا
٤٨- فالشؤم يرقص في دربي ومسراكا
٤٩- وقد تميّك / ألفاً / دورة العام

فتنوع القافية في هذا النموذج يشبه تنوع القافية في الموشحة ، إذ إنه يمكن توزيع

القصيدة بهذا التشكيل :

- ١- _____ را
٢- _____ مي
٣- _____ مي
٤- _____ ثه
٥- _____ ثه
٦- _____ مي
٧- _____ ما
٨- _____ ما
٩- _____ مي
١٠- _____ لي
١١- _____ بل
١٢- _____ مي

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنُد الحيدريّ

يبد أنها موشحة بلا مطلع . وإيما بوحد العصن متعدد القافية في السطور .

٢٥١/٥٤/٨٥٧/١٠١٠/١١٥١ . ويمثّل القفل الميم المكسورة في السطور: ٣ و٦ و٩ و١٢ .

وهذا النمودج كان من أوائل النماذج التي تتنوع فيه القوافي ، ولا نغرو أن يبدأ الشاعر مثل

هذه الخطوة التجديدية دون أن يتأثر بعض الشيء بالموشحات الأندلسية في تنوع قوافيه^(١) .

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

١- أذناي

٢- عمّهما من الماضي البعيد صدى شبح

٣- وخيال أغنية من اللكري

٤- تفجّر من برح

٥- لعود بالحلب الطعين

٦- يكاد يزهقه ... الترخ

٧- لما تزل تموي على أطلاله

٨- صور الخداع

٩- وخيانة القدر البهيم

١٠- وعالم الوهم المضاع

١١- لما يزل

١٢- كالأمس يحلم باللقاء وبالوداع

١٣- يا حُبُّ ... قد ذبلت عروقي

١٤- والتظي فيها المرّم

(١) على أن تنوع القافية في الموشحة الأندلسية كان تأثيراً للأدب الشعبي، ورغبة في مسايرة مجالات اللّهُ، بينما كان تنوع القافية في الشعر الحر لغرض معنويّ دلاليّ قبل أن يكون غرضاً في التنوع الشكليّ . وقبل أن يكون رغبة في التحرر من بئر القافية .

انظر: محمد غنيمي هائل، القند الأبي الحديث، ص: ٤٤٤، و د. محمد السيد انسوقي . جماليات التلقي، ص ١٧١ .

١٥- ومضى الشباب عصابةً لاذت

١٦- بزوجة الأُمّ

١٧- والدمر أيقظ في دمي المخمور

١٨- يا حبُّ ..

١٩- قد مات الشباب وكنت من خلّاته

٢٠- فاجرض حياتك

٢١- والندثر في ذاهبات زمانه

٢٢- أخشى عليه لحاث 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 ... وخلصني أحيا بماضيه الثمل

فالشاعر يبدأ بحرف الحاء في (شبح - ترح - برج)، ثم يثني بالعين في (الخداع - المضاع -

الوداع)، ثم يثقل بالميم (الهرم - الألم - العدم)، وهكذا.

فهذا النموذج على نحو ما هو واضح يعد أكثر تطوراً في تنوع القوافي من النموذج السابق،

إذ به سطور غير مقفاة، ويلاحظ أن حروف الروي تتشابه، ويقبّاد كل منها مع الآخر، ممّا

يضيف ثراءً إيقاعياً للقصيدة، وتلويناً نغمياً لإيقاع النهاية في سطورها.

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

١- يمشي الشتاء بغرفتي متعزراً بظلامها

٢- والدفء مشلول القوى

- ٣- جات على أقدامها
- ٤- قلِّقا يمرِّغ ضوءه المخنوق فوق رغامها
- ٥- والليل داخّ
- ٦- والعواصف ناثحات خلف بابي
- ٧- ورياح كاتون الكتيب
- ٨- تبادل القلب اكتابي
- ٩- عبرى تسطر فوق لافنيتي التفاتات اضطرابي
- ١٠- والساعة الحمقاء تطمر في الدجى ساعاتها
- ١١- فعلام لم ترجع..
- ١٢- ألم تسمع صدى دقائقها
- ١٣- ولعلها نسيت حديث الأمس في حماقها
- ١٤- ربا..
- ١٥- إن الشك يقتلني بدون ترخُّم
- ١٦- فباي صدرٍ فاجر الشهوات مشبوب الدم
- ١٧- تقضي المساء الآن بين تمكِّك وتأمُّم
- ١٨- وأخاها نشوى يسيرها الجون ولا تعي
- ١٩- نشوى تدنس جسمها في مخدع
- ٢٠- وتهيته في مخدع
- ٢١- وتذل حياً طاهراً قدّست فيه توجعي
- ٢٢- هذا السراج قد انتهت أحلامه
- ٢٣- ودنا الصباح
- ٢٤- والفجر يولد مرة أخرى على نرف الجراح

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

٢٥- ومحت يد الصفو الجميل دجى العواصف

٢٦- والرياح

٢٧- لكن بقلبي لم تزل ريح تبتُ أُنَيْهَا

٢٨- وعواصفَ مجنونة

٢٩- تملّي عليّ جنوّمها

٣٠- شك يداهمها فسر في الجفون

٣١- دَفِيهَا

فالبداية كانت بتكرار الميم ثلاث مرات (ظلامها - أقدامها - رغامها) ، ثم تكرار الباء المكسورة (بابي - اکتئابي - اضطرابي) ، ثم التاء (ساعاتها - دقائقها - همساتها) ثم العودة تارة أخرى إلى الميم (ترحم - الدم - تائم) ، ثم ظهور حرف جديد وهو العين (تعي - مخدع - توحعي) ، ثم الحاء ، وتكون النهاية بالنون .
(٣/٢) فصائد دوات فافية شبة موحدة

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 عدد ليس كبيرًا ، ولا يحظى 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 ناشواوي مع نمص القافية المهيمنة الذي سيأتي ذكره في الصفحات التالية

(٢) شكري الطواسي - مستويات النساء الشعري ، ص ٩٤

- ١- ارقصي
- ٢- يا زوابع النار حولي
- ٣- واستحمني بقلبي المخمور
- ٤- إن هجس السكون أدمى حولنا
- ٥- كن سر الحياة في ماخوري
- ٦- وأطلت من كوة الصمت
- ٧- ديا
- ٨- يتلظى في راحتها مصري
- ٩- إيه يا صمت
- ١٠- يا ذبالة عهد
- ١١- نفضتها السنون في ديجوري
- ١٢- إيه يابن الفراغ ...
- ١٣- أي جحيم
- ١٤- يتلوى في وجهك المقرر
- ١٥- أنت يا خالق التبوغ ... إله
- ١٦- جلّ عن عالم الحياة الفريير
- ١٧- غير أبي
- ١٨- ولست غير شظايا
- ١٩- من أمان تحطمت في سرير
- ٢٠- أعيد الحس والحياة
- ٢١- فدعني
- ٢٢- أتلهي بما تحوك شروري

- ٢٣- أيها الغول
٢٤- حانة القلب أغفت
٢٥- لوق ضفّات روحك المبرور
٢٦- مرّ أمسي بيها
٢٧- ثم ولى
٢٨- دون شيء كأي شيء حقير
٢٩- وتلاشى عبر السنين خطوطاً
٣٠- مبهمات
٣١- مخلوقة الصبر
٣٢- وكئوس الشباب أدمت طلاها
٣٣- في شفاه
٣٤- مسودة كضميري
٣٥- أيها الغول
٣٦- يا ريب المآسي
٣٧- ضقت ذرعاً بأفتك الماسور
٣٨- إن سجننا شيدته في ضلوعي
٣٩- سلّ ما كان في دمي من نور
٤٠- أطلق القلب من قيودك
٤١- نحننا
٤٢- ضاحكاً
٤٣- هازناً بكل مصر
٤٤- يعبر الصبح في جناحي فراش

- ٤٥- ومع الليل
٤٦- موعد في سرير
٤٧- هل تأملت دمة في جفون
٤٨- إنما ضحكة الفناء
٤٩- المرير
٥٠- هل نحت الشقاء يعصر قلبًا
٥١- كي تروي الدماء
٥٢- عطر الزهور
٥٣- هل تبنت في كآبة شيخ
٥٤- بسمة غضة لطفل غريب
٥٥- كل ما في الحياة حتى
٥٦- شقاما
٥٧- ولظاما
٥٨- إعاءة لسرور
٥٩- خلني .. خلني أذوب اتلافًا
٦٠- فابتسامًا في لجع هذي الدمور

كذا نجد هذا النمط الأسلوبيّ من التقفية في قصيدة "مهزلة الوجود" [ص: ١٤٣] حيث

تسيطر الهمزة (٦) مرات، بينما يبقى عدد من السطور بلا قافية، يقول:

١- ولدتُ شقاء للحياة جديدًا

٢- ولكم ستجني

٣- من أساه شقاء

٤- هي لذة حمراء تجتاح الورى

المستويات الأسلوبية ◊ ◊ ◊ في ◊ ◊ ◊ شعر بلند الحيدري

٥- فتصب من سكراتها

٦- البلواء

٧- ماذا جنيت ..

٨- لتقذني بي في جحيم حياتكم

٩- متمرّداً

١٠- مستاءً

١١- وغداً

١٢- سأرجع للقاء كأنني

١٣- ما جنت إلا كي أكون فناءً

١٤- ولأشتري كفنًا

١٥- أضْمُ بجره

١٦- أدوار عمرٍ قد مضين هباءً

١٧- ماذا جنيت لأجل النير الثقيل

١٨- تيمناً

١٩- ورجاء

ومن قصائد الديوان الثاني تأتي قصيدة "لن أراها" [ص: ٢٠٢] حاملة هذا النمط القافويّ

فيسطر حرف الهاء بتكراره (٩) مرات ، بينما تظل سطور بلا قافية . يقول :

١- لن أراها

٢- كان حلمًا ذلك الوعد الذي شدّ خطاها

٣- بجيالي

٤- لن أراها

٥- ربما ما شفتها يوماً

- ٦- ولم أدرك رؤاها
- ٧- وضلا لي
- ٨- هو ما وسوس في قلب .. شاة
- ٩- هواما
- ١٠- وابتنى لي موعدًا طال مع الدهر
- ١١- ولكن
- ١٢- لن أراها
- ١٣- موعدًا جنته ظمآن فما كانت
- ١٤- ولا كانت سواها
- ١٥- موعدًا خلّد في نفسي معنى لبقاها
- ١٦- كان حلما
- ١٧- لم تكن أرضي
- ١٨- وما كنت سماها
- ١٩- كان حلماً
- ٢٠- ذلك الوعد الذي شد خطاها بجيالي

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 مساوياً للعدد في النمط السابق .
إذ يأتي متكرراً (٣٩) قصيدة . كان أكثرها في الديوان الثالث (١١) مرة .
وفي هذا النمط من التقفية نجد حرف رويّ معين يتكرر في النص كله دون أن يسجل نسبة
مرتفعة جداً ، بيد أنه - على كل حال - أعلى من نسبة حروف رويّ أخرى تظهر في النص .
ففي قصيدة "سر" [ص ٢٩٩] يهيمن حرف رويّ واحد على سطور القصيدة وهو الراء ، إذ

المستويات الأسلوبية ◊ — ◊ في ◊ — ◊ شعر بلند الحيدري

يتكرر (١٨) مرة ، ومن ثمّ فهو أوضح ظهوراً من حروف أخرى تكررت في النص مثل

النون (٦) مرات، والميم (٢) مرتين، والذال (٣) مرات، والتاء (٢) مرتين ، والقاف (٢) مرتين ، يقول :

١- أدري

٢- ستعود لتحرق لي شعري

٣- ستعود

٤- لتقلع لي ظفري

٥- لن تقطني

٦- ستشد الحبل ولن تقطني

٧- ستدوس على صدري

٨- أدري

٩- وفمي لن يفرج عن سري

١٠- يا للسرّ

١١- اقطع جفني

١٢- اغمس إمامك في عيني

١٣- ففمي لن يفرج عن سري

١٤- يا للسرّ...

١٥- والسوط سينبش في لحمي

١٦- كالسّم

١٧- سيوغلّ في جسمي

١٨- يا للسرّ

١٩- وستبشّ في لوعة صمّي

٢٠- في موتي

- ٢١- في صمّي المرّ...
٢٢- سصيخ : أريد .. أريد
٢٣- أريد
٢٤- والسوط يعيد
٢٥- وتقول : مستخفه
٢٦- وستحرفه
٢٧- ياللجبن
٢٨- أاذيع السرّ؟؟
٢٩- أأفسي الأمر؟؟
٣٠- ياللجبن
٣١- آأخزي 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 عندي

٤٣- كي أصرخ

٤٤- كي أبصق

٤٥- كي أسخر من عبد

٤٦- حرّ

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

وفي قصيدة "توبة 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) مرّات ، الكاف (٢) مرتين ، يقول :

١- يا صفاري

٢- أنا أدري أنّ عاري

٣- قصة تنساب من دار لدار

٤- أنا أدري

٥- كلما التف شتاء حول نار

٦- وإذا ما شفة مرّت باسم

٧- مثل اسمي

٨- ذكروا إثمي

٩- وإثمي خنجرّ يوغل في قلب صفاري

١٠- أنا أدري

١١- أن ما لصته كفاي

١٢- وما شادت يدي

١٣- من قصور لغدي

١٤- لم تعد غير شهودٍ لدماري

١٥- أنا أدري

١٦- أن ما كرتُ في الليل

١٧- ومن ويل بريء

١٨- وفقير

١٩- من دم أهرق مرضاة شروري

٢٠- يستحيل اليوم

٢١- في النور

٢٢- شهودًا لأفاري

٢٣- أنا أدري

٢٤- أن شمعي 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 شمعي عليك

٣٢- أنا أدري

٣٣- كيف أقيتُك في الدربِ

٣٤- ولم أترك لديك

٣٥- غير جوعٍ

٣٦- ودمارٍ

- ٣٧- يا صفاري
٣٨- أي جدوى لاعتزار
٣٩- بعد أن أحرقت حتى بيت جاري
٤٠- يا صفاري
٤١- إن حكم الموت لن يسمح عاري
٤٢- عن جيني
٤٣- فهنا
٤٤- ألف قهيل
٤٥- وهنا
٤٦- ألف صفر لم يزل غير سجونى
٤٧- أنا أدري
٤٨- أن حكم الموت لن يسمح عاري
٤٩- فانكروني يا صفاري
٥٠- واتركوني
٥١- اتركوني لعنة تزحف في التاريخ
٥٢- من نارٍ لنارٍ
٥٣- علها تفسل
٥٤- عاري

فهذا النمط أشده ما يكون بقافية موحدة ، لكنّ ظهور حروف رويّ أخرى في النص تنفي ووده في إطار القافية الموحدة ، لذا كان إطلاق اسم القافية المهيمنة أو النارئة .
والجدول رقم (٢٧) في جانب منه يُظهر قصائد هذا النمط الأسلوبى في أعمال الشاعر .

(٥/٢) قصائدُ دوات قافية مردوحة

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

ففي قصيدة "الزهرة الحمراء" [ص: ٤٣] يتكرر حرفاً رويّ العين (٤) مرّات والميم (٤) مرّات ، يقول :

١- زهرتُك الحمراء .. لما تزل ترقرق الأعطار

٢- في مخدعي

٣- وترقص الأحلام في غرلة

٤- ارتصت دياها على أدمع

٥- كوني كما شئت

٦- فياني هنا

٧- أقيم في أوراقها مرتعي

٨- وأرغمي ...

٩- في طيها

١٠- فراشة محمومة لا تعي

١١- من بسمة حاملة

١٢- من رزي

١٣- قفّو على أجفاني السامة

١٤- أطلقت أيامي تعبّ المنى

١٥- من شفتي زهرتُك الحاملة

١٦- وكلما همت بتقبيلها

١٧- خفقة إنسانيّتي الآثمة

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنُد الحيدريّ

١٨- ارتعشت

١٩- بالله ... لا

٢٠- قد أردع الطهر ... هنا

٢١- عالمه

وقد يأتي حرفٌ زائد عن الآخر لكنه - على أية حال - لا يسجل تفوقاً كبيراً 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) مرّات.

(١/٢) قصائدٌ نوات تفعيلة موحّدة

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

ففي قصيدة "خيمة 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 الذنوب لي 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 يدها

١٠- وإنني حلم الرمال السمر بالمياه

١١- وإنني من يبسي ألجر الحياه

١٢- وكانت الحياه

١٣- تسمر الصليب في الجباه

١٤- وتصلب المسيح كل ساعة

١٥- تصلب كل لحظة

١٦- فينتشي في ألمي مداه

١٧- وفي عيوني الياسات ترقمي سماه

١٨- حكاية عن تائه تختفه خطاه

١٩- وكنت يا أختاه

٢٠- أحمل في أعماقي المناه

٢١- صليت

٢٢- صمت

٢٣- صرت في مناهي إليه

٢٤- وصارت الذنوب في مجاهلي صلاه

٢٥- وجفت الشفاه

٢٦- وها أنا أموت يا أختاه

٢٧- كما يموت الرب في منفاه

٢٨- ولست غير خطوة

٢٩- غرستها

٣٠- في الرمل

٣١- كي تعلم بالمياه

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

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنّد الحيدريّ

العموديّ في آخر أعماله :

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

علونا فالذرى مرمى جناحي ودري فيك يا موج الرياح

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

أنا بعضُ حرفك حائلاً وممائي أنا بعضُ حرفك في اغترابِ مكاني

- " الشاعر أيها المنبع الظمان " [ص: ٨٢٧] ، ومطلعها :

بعظيم شعرك يعظمُ الإنسانُ وعلى يدك لكم تطاول شأنُ

وفي آخرها يقول :

واشخ بفكرك رائداً ومحلّقاً بك لا يفرك يرتقي الإنسانُ

يحتل هذا النمط القافويّ مرتبة قبل أخيرة في شعر " بلنّد " . 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: " ٠٠٠ " وطبيعيّ أن يكون كل

مقطع - مجموعة 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 " ٠٠٠ " ، يقول :

١- أستجمعُ نفسي

٢- وألع أسناني

٣- وأنظف كل أصابعي الخمس

٤- من درن الأمس

٥- وأقول : أضحك

٦- كي أصبح أكبر من ناسي

٧- أكبر من وعد لا يكبر إلا

٨- في رمس لا يملك ظلا

• • •

٩- الليلة كانت أبواب الجنة

١٠- مفتوحة

١١- لكن الجنة ما كانت إلا جنة مقتول

١٢- وأنا

١٣- كنت جروحه

• • •

١٤- وطني يا خارطة من كذب

١٥- عذب

١٦- من حلم يرتاد مجاهل ذهن ومن

١٧- ويلوح طريقاً وخطى لقصيده

١٨- كم كنا نتمنى

١٩- لو كانت أكثر من عهن

٢٠- ما صار لنا منها

٢١- غير وساد لامرأة موءوده

• • •

٢٢- آه من وطن كان صديقي

٢٣- كان الوعد المتربص في الرعد

٢٤- وآه من رعد

٢٥- مرّ وما برّ بوعدٍ

٢٦- في غيث أو أفشي سرّاً لبريتي

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 والسین مرتين والباء مرتين .

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

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

ولا شك أن هذا التنوع يضيف ثراءً موسيقياً وتلويناً نغمياً على القصيدة ويساعد الشاعر في

صنع إستراتيجية دلالية تسعى سريعاً إلى ذهن المتلقي محققة مرادها .

(٨/٢) القافية المختفية :

لعل من أهم المكاسب التي حققها الشعر الحر- وعده فريق من النقدة من الخسائر الكبرى

- هو أن الشاعر الحديث استطاع أن يتخلص - في بعض إبداعاته - من نير القافية تاركاً إيقاع

السطر منتخاً موسيقاه الخاصة به . بعيداً عن تكرار حرف روي في القصيدة وبعض أنصار الشعر

الحر^(١) يرون أن اعتماده على القافية يعيبه وينحرف عن وجهته^(١) .

جاء هذا النمط في قصيدة واحدة من أعمال الشاعر، في الديوان السادس، أغاني الحارس

المتعب " [ص: ٥٢٣] ، يقول :

١- أعرف كم أنت حزين أيها الحارس

٢- أعرف كم أنت مصعبٌ أيها الحارس

٣- وأن الفجر الذي تنتظر ما زال

٤- بعيداً ... ولكن

٥- حذارٍ من أن تنام ، فالشوارع

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

٦- المضاء بآلاف المصايح ما زالت

٧- ملأى بالجرعة والزيف والخداع

٨- وعليك أن ترصد كل شيء بكثير

٩- من الحذر

١٠- لك أن تهني أغانيك الحزينة

١١- طوال الليل .. ولكن

١٢- إياك أن تسي إنك مسئول

١٣- عن كل هذا العصر وربما سيطلب

١٤- منك العجدة

إن عدم وجود القافية نحا بالقصيدة نحو النثرية ، وذوَّب التفاعيل بعضها في بعض ، ولعل وجود التفعيلة في هذا النمط يفسد معناها ، ويفقدها كثيراً من حرارتها ذلك لأن وظيفة القافية في الشكل التقليدي هي التنظيم والتنسيق من خلال الوقفات المحسوبة والصارمة (٣١) ، إذ إنها "للشعر نظاماً وللبيت ختاماً على حد تعبير ابن جني" (١) وهذه الوظيفة تنقضي هنا ، إذ إن ورود القافية في ثنايا قضية إنسانية تحدّد دور الشاعر في الحياة وتحدد حجمه في ظل تكتلات الحشود الجرارة من جنود " المارينز " وجحافل القنار ويُعدُّ إفساداً لمعناها ، إذ لما كانت القافية نوعاً من أنواع النظام والتنسيق فإن غيابها يُعدُّ معادلاً نفسياً 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 ثم يظل الحارس متعباً حاملاً في طياته عبء مسئوليته بما إنه يحمل شهوة إصلاح العالم .

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

(١) ابن جني - المحتسب ، ٢٠٩/٢ .

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُنْد الحيدريّ

لم يعد الشاعر الحديث - إذن - ينظر إلى جسد القافية بشهوةٍ موسيقيةٍ صوتيةٍ بل راح ينظر إلى سمتها المعنويّ، وروائها الدلاليّ، وأحسبُ أن النظرة إلى جسدها الصوتي نظرةً باليةً بلاء الجسد وإنما تنقى 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 استخدامه ومفحنى ترده ، ورصد الثاني أنماط التنوع القافوي في الأعمال الكاملة ، ولتدع المبحث الثالث يخوض ذلك اليم .

المبحث الثالث

القافية وإنتاج الدلالة

(١/٣) يعتمد هذا المبحث إلى دراسة دور القافية - مقطّعاً وروياً - في إنتاج دلالة النص ، إذ إن " دراسة القافية وفق إسهامها في التشكيل الدلالي يكسبها ثباتاً يقف ضد محاولة استبدالها فهذا الاتساق الذي تمتاز به القافية يشبه هذا الاتساق الذي يتسم به الوزن حين يخلق شعوراً 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 - ينظر للقافية مقطّعاً وروياً ودلائلياً ليكشف عن العلاقات الداخلية البناءة لها داخل سياق النص، إذ إن " القافية تتحدد تبعاً لعلاقتها بالمحتوى وهذه العلاقة قد تكون إيجابية أو سلبية، ولكن - على أية حال - هناك علاقة داخلية وبنائة للسياق ، وفي داخل هذه العلاقة تنبغي دراسة القافية " (٣) .

أمّا عن المسار المنهجي لهذا المبحث فإنه يسير في اتجاهين في آن :
الأول : دراسة القافية كمقطع صوتي (٤) .

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

(١) د. محمد السيد الدسوقي : جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدلالة، ص: ١٦٧ .
(٢) د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص: ٢٦١ .
(٣) جان كوهين: بناء لغة الشعر ، ص: ٤٠ .
(٤) عرف الخليل القاتية بقوله: ((إنها من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبله...)) ابن رشيق : العمد ، 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. أحمد كشك من وظائف الصوت اللغوي ، ص: ٢٢ ، ص ٢٣ وعن أنماط القافية من حيث المقطع الصوتي في الشعر العربي ، ينظر: القاتية تاج الإيقاع الشعري ، ص: ٢٢ ، ٢٤ ، ويذكر خمسة أنواع من الأنماط لها ، وينفي وجود النمط الخامس المكون من ((ص ح ص ح ص ح ص ح))

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

وقد قامت الدراسة بانتقاء تسعة نصوص إبداعية من أعمال الشاعر تمثل ذروة إنتاجه في كل ديوان، وكشفت عن دور القافية - مقطعا وروثا - في إنتاج الدلالة بها، وهذا ما سنجد في الفقرات التالية .

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

١- وَعَدتِ إِلَيَّ

٢- وَبِين يَدَيَّ

٣- رَجفتِ

٤- وَأَحسستُ أَنَّ لَدَيَّ

٥- حَديثًا طَوِيلًا يُمَلِّ

٦- وَقَلتِ بِمِمْس:

٧- وَعَن أَي شَي

٨- أَنفَسو عَلَيَّ

٩- وَيَنسَدُ غَل

١٠- لَمَآذَا رَجعتِ إِ؟

١١- لَمَآذَا رَجعتِ إِلَيَّ

١٢- لَمَآذَا رَجفتِ

١٣- وَخفتِ ..

١٤- لَمَآذَا إِ؟

١٥- أأسكت

١٦- إِنْ بقلبي قَتِي

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 "

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُنْد الحيدريّ

حيث إن القافية هي .

عُدت إليّ

هـ / / هـ

عُدت ت إ ليّ

ص ح ص ص ح ص ح ص ص ح ص

ومن خلال هذا التوزيع المقطعي نستطيع أن نحدد موضع النبر في القافية^(١)، وهو في المقطع الأخير "ليّ".

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

نذكر - ثانيّاً - صفات حرف الياء، فهو "صوت حنكي و بسيط مجهور تتخذ الأعضاء الوضع المناسب لنقله نوعاً 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"^(٢)

هذا عن صفاته الفسيولوجية، أما عن معانيه وإيحاءاته، فالياء "يبدو كمن يصعد من حفرة بشيءٍ من المشقة والجهد، فإذا كانت متحركة بالفتح وما قبلها فتحة أخذ صوت الياء 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 قمنا بتحليله حسب القواعد التي حددها د. إبراهيم أنيس في كتابه: الأصوات اللغوية، ط. مكتبة الأنطو المصرية، ط ١٩٧٥، ص ١٢١
(٢) د كمال بشر علم اللغة العام، الأصوات، ص: ١٢٣، ١٧١

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلند الخيدريّ

صورة الحفرة العميقة والوادي السحيق^(١).

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 " لي " ، وهو مقطّع صوتي طويل ، والنبر يحدث توترًا سمعيًا في الأذن^(٢).

موضع النبر والمقطع الصوتي الطويل بهما حرف الروي " الياء " .
الياء حرف مجهور يكلف مشقة في نطقه .
هذه المشقة واجهد أشبه بشيء يخرج من عمقٍ سحيق .

من خلال هذه الحقائق الصوتية نستطيع 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 استيائه منها بقرفٍ شديد، بل يسعى للفرار منها جاهدًا، كمن سقط في عمقٍ سحيقٍ يحاول الصعود منه، لكنه يُرهق صعودًا إذ الياء ميكانيكيتهما الصوتية في الأداء النطقي تخلق هذا الاستعصاء والإياء وهذه المشقة والتكلف في محاولة الصعود من الهاوية العميقة، كذا يسهم تشديد الصدغ في حالة النطق بالقافية : " إلي - شي - قي " في إحداث تجاعيد للوجه تظهره وكأنه مشمئزٌّ من شيءٍ حقيرٍ ذليلٍ منيرٍ للقرف، كذا يسهم النبر في إحداث حالة من التوترات النفسية عن طريق التوترات الصوتية : " إلي - لدي - شي - قي " وهي لا شك توترات مثيرة للغضب والثورة والقرف من تلك المرأة اللعوب، لذا يقول في آخر القصيدة :

٣٨- دعيني .. دعيني

(١) د. حس عاصم، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، طر اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٨، ص: ٩٩
(٢) عن مصطلح ((نبر التوتر)) ينظر: برتيل ما لبرج : علم الأصوات، ترجمة د. عبد الصبور شاهين، طر مكتبة الشباب، القاهرة، (د ت)، ص: ١٨٨

المستويات الأسلوبية ◊ ◊ ◊ في ◊ ◊ ◊ شعر بُلند الحيدريّ

٣٩- الذهبي

٤٠- ففي مغربي

٤١- أريد من الأرض شيئاً إلى .

(٢/٣) تسهم القافية بشقيها - المقطع والروي - في إنتاج دلالة شعرية متميزة في قصيدة

"شيوخوخة" [ص: ٢٤٩] ، يقول :

١- شتوية أخرى

٢- وهذا أنا

٣- منا

٤- بحسب المدفأة

٥- أحلم أن تحلم بي امرأة

حيث تسهم القافية المتكررة [مدفاه - امرأة] في خلق جوٍّ من الاعتراب والفقد والعوز

العاطفي .

في هذه القصيدة يستخدم الشاعر الثنائية القافية [مدفاه - امرأة] أربع مرات موزعة

على القصيدة.

ولنبدأ بتحديد المقطع الصوتي للقافية في الجزء المسطور

امرأة

o//o/

أه ر ام

ص ح ص ح ص ح ص

بل مدفأة

o// o/ o/

أه ف مد

ص ح ص ح ص ح ص

أي إن القافية ثلاثية المقطع . ومن خلال التوزيع المقطعي نحدد موضع النبر، وهو المقطع

قبل الأخير (فـ) ، و (ز) .

أما حرف الروي فهو الهمزة ، وهو " صوت ليس بالمجهور ولا بالمهموس ومخرجه مر

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

الحنجرة، وفيه تنطبق فتحة المزمار انطباقاً تاماً، فلا يسمع مرور الهواء إلى الحلق ثم تنفجر فتحة المزمار فجأة فيسمع صوت انفجاري هو ما نعبر عنه بالهمزة^(١).

من خلال ما سبق نستطيع أن نحلل صوتياً ومن ثم دلاليًا كلمتي القافية [مدفأة / امرأة]. فكلية "مدفاه" جاءت موضع النبر فيها على حرف الفاء، وهو حرف شفوي مهموس احتكاكي^(٢)، وهذا الهمس يناسب الحالة العضوية التي عليها الشاعر، فهو في حالة شعور بالبرد إثر الجو الممطر المستمر "شتوية أخرى"، ويمثل حالة الاحتكاك الشفوي 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 انفجاري شديد، يأتي نتيجة انفراج الهواء ومن ثم يتطلب جهداً عضلياً أكبر من غيره من الأصوات، ونجده موحياً بضربات متتالية لليدين المرتعشتين اللتين يحاولان التدفئة أمام المدفأة.

وإذا ما تركنا الدفء العضوي / المادي، نأتي إلى الدفء المعنوي نحد أن كلمة "امرأة" منكرة لإفادة الشمول، وإفادة عدم التحديد مما يؤكد الحاجة الشديدة لها، وفي هذه الكلمة "امرأة" نجد موضع النبر فيها على الراء، وهو يفسر فسيولوجياً بأنه "ضربة خفيفة من نلق اللسان على الحنك حيث تنقطع قوة الدفع هناك"^(٣)، ولعل أهم سمات هذا الحرف هو أنه "حرف قوي للتكرير الذي فيه، ولأنه محهور"^(٤)، فالتكرار الواقع في حرف الراء يناسب حالات متكررة عديدة تمنى فيها الشاعر أن يكون له أنيس بجواره في هذه الغربة الباردة القاتلة ولاستحالة تحقيق ذلك أصبح يحلم مجرد أن تحلم به امرأة.

"أحلم أن تحلم بي امرأة"

(١) د. إبراهيم أميس: الأصوات اللغوية، ص ٩٠.
(٢) د. كمال بشر: علم اللغة العام، الأصوات، ص ١٥١.
(٣) د. سلمان حسن العاتق: التشكيل الصوتي في اللغة العربية، ترجمة د. ياسر الملاح، مرجعة د. محمد محمود غالي، ط. النادي الثقافي الأنسي، حدة، ط ١، ١٩٨٣، ص ٥٥.
(٤) مكي التيسري: الرعاية في تجويد اللفظ، ص ٨٥.

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُلند الحيدريّ

هذا الصوت المتكرر المجهور يتنعه انفجار شديد إثر طول الانتظار، وهذا الانفجار يتمثل في الهمزة - حرف الروي - وعندما يطول انتظار الشاعر للحب، ويستحيل اللقاء يظل طويلًا مناديًا مترجياً حالماً، يقول:

أحلم أن تعلم امرأة

أحلم أن تدفن في صدري سرها

ولا شك أن هذه الأحلام أشبه بندايات استغاثة يبثها الشاعر قبل أن يزحف الموت على صدره، هذه النداءات الممتدة الصوت يناسبها الامتداد الزمني في صوت الهمزة / الروي، إذ إن صوت الهمزة يتصف " بطول مداه الزمني (مدة استغراق نطقه) إذ يصل إلى ١٨٠-٢٠٠ م/ث وهو مدى يقارب أماد الحركات" (١).

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

صلمة حمقاء في رأسي

من شية بيضاء في نفسي

الثنائية القافية [مدفاه / امرأة] هي أساس إنتاج الدلالة في هذا النص، ليس فقط لتوزيعهما الموسيقي، بل أيضاً بما يفجرانه من دلالات الفقد على المستويين المادي والمعنوي.
(٤/٣) في قصيدة " الطبيعة الغاضبة " [ص: ٨٢]، تشترك القافية في إحداث جو من الضابطة المطبقة على النفس، لتحدث حالة من الكآبة والخوف، يقول:

١- الليل جاث

٢- والظلام مكشّر عن نابه

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

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

وهو في المقطع الأخير (به) ، (هوم) . وهذا المقطع هو النوع الرابع من المقاطع الصوتية وهو مقطع طويل، والمهم أنه احتوى حرف الروي .

وحرفا الروي هنا " الباء " و " الميم " ، والباء مؤاخية للميم لأن مخرجهما واحد ولأنهما مجهورتان شديدتان ، غير أن الميم فيها غنة ، ولأجل تشابههما أبدلت العرب إحداهما من الآخر^(١) .

أما عن الباء فهو " صوت شفوي انفجاري مجهور " ^(٢) ، وأما عن الميم فهو " صوت شفوي مجهور " ^(٣) ، فالحرفان يشتركان - إذن - في الصفات ، " ولولا الغنة التي في الميم وجريان النفس معها لكانت باءً ، إذ كلاهما من مخرج واحد وكلاهما مجهور شديد " ^(٤) .

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

١- وجود النبر على حرفي الروي (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 إخراجها ، فهو يأتي من جوف الصدر ، وهي تدل وتوحي في كثير من معانيها بالاهتزازات المتوترة والحزن واليباس والضياع^(٥) ، 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 ساكناً يشعُّ دلالة أيضاً ، إذ إن السكون يضيف صوتاً صغيراً للحرف في حالة الوقف . أما إذا وُصِلَ يضيع هذا الصوت ، ذلك لأن " الحرف الساكن

(١) مكي القيسي : الرعاية في تجويد القراءة ، ص : ١٠٧ .

(٢) د. كمال بشر : علم اللغة العام ، الأصوات ، ص : ١٢٨ .

(٣) نفسه ، ص : ١٦٧ .

(٤) مكي القيسي : الرعاية في تجويد القراءة ، ص : ١٠٧ .

(٥) د. حس عماس : حصاد الحروف العربية ، ص : ١٩٦ .

المستويات الأسلوبية ◊ ◊ ◊ في ◊ ◊ ◊ شعر بُلند الخيدريّ

ليست حاله إذا أدرجته إلى ما بعده كحال له وقفت عليه لأن من الحروف حروفاً إذا وقفت عليها لحقتها صوتٌ ما من بعده ، فإذا أدرجتها إلى ما بعدها ضعف ذلك الصوت وتضاءل للحس^(١).

فاليم الساكنة - إذن - يتولد عنها صوتٌ ، هذا الصوت يُعدُّ في حد ذاته زيادة لصفة الجهر فيه. هذا بجانب ما في الروي من نبر.

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

السهوم : قوة وانطلاق وألم .

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

الكولم : جراح وتوجع ودماء .

الظلم : قوة ويطش

الهموم : حزن ويأس .

وكل هذه الدلالات - وربما أكثر - تأتي مع حرف محبور متنوع بصوتٍ إثر حالة السكون

ومن ثمّ تعد القافية مركز الثقل الدلالي في الأسطر.

(٥/٣) في قصيدة "شفاه مطبقة" [ص: ١٦٧] تسهم القافية في إنتاج دلالة الصمت

الميت ، يقول:

١- إيه كم من عالم

٢- في صمّي الدامي ... يموت

٣- كم أمان

٤- في طريق الوهم أعياما السكوت

٥- كم شفاه

٦- في دمي أطبقها اليأس المقيت

(١) ابن جني ، الخصائص ، ٥٨/١

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنّاد الحيدريّ

٧- ثم ماذا...؟

٨- كلّها رتت ... وظل العنكبوت

٩- ينسج الموت لصمي

١٠- وهو مثلي سيموت

فالقافية من حيث المقطع ثلاثية المقاطع:

$\overbrace{\text{اسسكوت}} \\ \text{ه/ه// ه/}$	$\overbrace{\text{مي يموت}} \\ \text{ه/ه// ه/}$
اس س كوت ص ح ح ص ح ح ص ح ح	مي ي موت ص ح ح ص ح 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 وهنا يزيده وضوحاً ودلالة .

أما عن حرف الرويّ التاء ، فهو " صوت أسناني لنوي انفجاري مهموس ^(١) فحرف الرويّ المهموس ينتج دلالة الخضوع والضعف والسكون ، فالموت : عدم وفناء والسكوت: سكون وضعف، واليأس المقبت 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 القد المفتوح لي الألق

٢- أحس بي

٣- سأختق

٤- كأنني ابتلعت كل أرضنا

(١) ن. كمن نشر. مرجع سابق ، ص ١٢٩

المستويات الأسلوبية ◊ ————— ◊ في ◊ شعر بُلند الخيدريّ

٥- هواءها

٦- وماءها

٧- فليس في عروقها إلا عروقي

٨- تحترق

ودلالة الاختناق هذه تتأتى من وجود القافية في مقطعين صوتيين ، ومن حيث الروي ، وهو هنا القاف ، وهو من الأصوات الانفجارية الشديدة ، ويظهر نتيجة انسداد مجرى الهواء انسداداً تاماً في أدنى الحلق بما في ذلك اللهاة ، ثم يحدث تسريع لتيار الهواء فجأة محدثاً فرقة قوية ^(١) . 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 في الأفق

أحس بي

سأختنق "

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

" ألق : مخطوطة عجماء

والقتل يان " ^(٢)

إن هذا الاختناق الذي يحياه الشاعر إثر ما يراه من بؤور وتقيّحات على وجه هذه

الأرض / الوطن هذا الوطن الذي :

" لا يولد أو ينمو

(١) السابق، ص: ١٣٨ .

(٢) أدونيس: الكتاب أمس المكان الآن ، ٢٠٠١ ، ٢١٢/١ .

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بَلَنْد الحيدريّ

في حزن قصيدة/ رثة مسدودة^(١) "

يصل حد الاختناق إلى ذروته عند الشاعر حين تحترق دماؤه حزناً على ما في تلك الأرض،
ويجسد تكرار حرف القاف^(٢) مرات في مساحة إبداعية ضيقة هذا الحد الكبير من الاختناق:

" فليس لسي 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

ليمت حدود المسألة

بل الغد المفتوح في الأفق

يسأل في انفتاحه

عن فجوة لينمتق^{*} [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:

" تنفس ، لكن أملاً هواء "

والقصيدة مخنوقة ، كتبها على خوذة وعلى

سيف طاغ وكرمه وراياته

تنفس ، لكن أملاً هواء^(٢) .

(١) أدونيس: الكتاب أمعن المكان الآن ، ٢٠٠١ ، ٢١٢/١

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

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنْد الحيدريّ

إن محاولة الانعناق التي يسعى إليها بلنْد تنعلق مستقبل وطنه العربيّ ، ليدخله في حدود وجوده الكياني أم عدم وجوده على خريطة العالم .

(٧/٢) يقول في قصيدة " بعد ساعات " [ص: ٢٥١]:

١- وأذاعوا

٢- بعد ساعات سينهدُّ ذراعُ

٣- سيحف النور في عينٍ وتشلُّ ذراعُ

٤- وأشاعوا

٥- جاثماً كان

٦- فأوت صوته المرُّ الجياغ

٧- ضائعاً كان

٨- فلّمت تيه رجله الضياغ

٩- مجرماً كان وفي نظره

١٠- يلتقي درّ

١١- وفجرّ

١٢- ورعاغ

والفافية هنا ثلاثية المقطع

ش ح ص را ح ح غ ح ح

وحرف الروي في مقطع قصير ، إلا أنه - أي العين - " صوت محهور مخرجه وسط الحلق . وعند النطق به يندفع الهواء ماراً بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين حتى إذا وصل إلى وسط الحلق ضاق المجرى " ^(١) والعين حرف " محهور قويّ به سدة " ^(١) . وهذه القوة مناسبة لقوة السلطة

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

المستويات الأسلوبية ◊ — ◊ في ◊ — ◊ شغْرُ بَلْنَدِ الحيدريِّ

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

" بعد ساعات ستشل ذراعي

ويد من خلف باب السجن تومي

بالوداع

ويد صفراء كالبهتان تسمى لانتزاعي " [الأعمال الكاملة: ص: ٢٥٢].

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 شاة يدان إذن :

يدُ تومي بالوداع ، ويد تسعى لانتزاع الشاعر من بينهم لترمي به في غيابة السجن ليندق

ثاويًا ثورته تزحف في صمت

" وسأبقى

ثورة تزحف في الصمت " [الأعمال الكاملة: ص: ٢٥٣]

(٨/٢) يقول بلند في قصيدة " اغتيال " [ص: ٧٥٣] :

١- ترصدي

٢- وتطارد خطوي من ظل يفرق

٣- في الوحل

٤- لظل يتلاشى في ألفي ظل

٥- وتقول : ستقتلني

مالقافية ثلاثية المقاطع وحرها " اللام " يسهمان في إنتاج دلالة الغدر والمؤامرة في الاغتيال

(١) مكي التيسري الشعرية . ص ٦٢

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

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 منفذ لهذا الهواء من جانبي الفم ، أو من أحدهما، وتتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به ، فهو أسناني لثوي مجهور" (١) ، 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" (٢) ، وهذه الصفة توحى 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 المحقق المترصد له في كل مكان إذ إنه ملتصق به سيناله حيثما ذهب.

(٩/٣) في قصيدة " جئتم مع الفجر " [ص: ٢١٣] . يقول :

١- جئتم مع الفجر

٢- وكانت هنا

٣- مجزرة تنمو بلا عذر

٤- وخلف باب السجن

٥- كانت متى

٦- تعيش في وهم

٧- وكان للقدر

(١) د. كمال بشر مرجع سابق ، ص: ١٢٩

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

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُكْنَد الحيدريّ

٨- ألف يد تسرق من ذهني

فالقافية ثلاثية المقاطع . وحرف رويها النون ، وهو " صوت أنفي مجهور"^(١) و"هومتوسط القوة"^(٢) ، ويُعدُّ "أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع والأنين وعلى الاهتزاز والاضطراب"^(٣) ، وهذه دلالات تتولد في سياق المقطع السابق ، إذ إنَّ النون في "سجن - وهن - ذهني" توحى بالألم والانكسار والاضطراب بعد حدوث المجزرة التي نشبت بلا سبب ، يقول :

" وكانت هنا

مجزرة تنمو بلا عنبر "

والملاحظ أن حركة الكسر في هذه الكلمات تنتج دلالة الانكسار والانسحاق تحت وطأ قوّة 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- يحلمني كحذاءٍ مثقوبٍ الجبهة

٣- من أرضٍ كانت بلدي

٤- ولأرضٍ تبحت لي عن بلد

٥- يا ولدي

٦- غير لون حذائك

٧- أعتق تاريخك من قيدي

٨- من خطوة رجل ما عادت تبحث

٩- عن وعدٍ

(١) د. كمال نشر: مرجع سابق ، ص: ١٦٨ .

(٢) مكى القيسى: الرعاية ... ، ص: ٨٤ .

(٣) د حس عبّاس: مرجع سابق ، ص ٧٢

١٠- من مويّ الأبدى

١١- من يدري

١٢- قد تولد في شمس

١٣- حتى لو كانت أصغر من ضيق يدي

١٤- في شمسٍ

١٥- قد تشرق في يومٍ ما

١٦- وعدًا بالتجر يطل على بلدي

فالقافية رباعية المقاطع ، وتنتهي بمقطع صوتي طويل (دي) (ص ح ج) ، وهذا يوحي بطول النَّفْسِ ، ويوحى بتكرار الوصية مرات ومرات بسعة صدر وتؤدّة . يُسهّم في أداء هذه الوصية حرف "الدال" ، وهو "صوت مجهور انفجاري يخرج من طرف اللسان والثنايا العليا" ^(١) ، وهذا الجهر الذي في الدال يناسب موقف الوصية تمامًا إذ لا تلقى الوصية سرًا (همسًا) ، فالوصية يلقيها الشاعر لابنه ولأبناء الحبل . كذا من صفات الدال الصوتية الانفتاح ، " لأن اللسان لا ينطبق مع الريح إلى الحنك عند النطق بها ، وتخرج الريح عند النطق بها " ^(٢) ، أي إن هذه الوصية سوف تنقلها الريح إلى أرجاء الوطن العربيّ ، لا يعوقها عائق أو يحسبها سد على الرغم من انتشار السجون وانسداد الرئة .

(١) د إبراهيم أبس الأصوات اللعوية ، ص: ٨٨
(٢) مكي القيسي: الرعاية .. ص: ٤٠ .

الفصل الثالث

عناصر الهندسة الصوتية

لم تتوقف دراسة التشكيل الصوتي لشعر " بلنْد الحيدري " عند حدود الدراسة العروضية وبنياتها التفعيلية ، ولم تتوقف عند دراسة إيقاع النهاية مقطوعاً وروياً 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 عواملٌ منتجة للموسيقى الخارجية فإنّ ثمة موسيقى أخرى داخلية ، ينتجها تكرار الصوت اللغويّ ، وهي الموسيقى الداخلية التي تتكشف داخل السطر الشعريّ . وهذه الموسيقى تتولد من الصوت اللغويّ ، والمقطع الصوتيّ ، والمفردة وإحياءاتها والتركيب النحويّ وتناسقه ، لنا الحقُّ - إذن - أن " نبحث عن التشكيل الأولى من أصوات ومقاطع وكلمات مفردة ، 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 أمراً مقصوداً في رسالة نصه وبيان مراداته منه " (٢) .

مفتاح هذا الفصل - إذن - التكرار ((Reiteration)) ، 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 صوتاً ، دراسة في إبداع الصوت في النص الأبيّ ، ط دار الهدى والإيمان، كتر الشيخ ، ٢٠٠٧ ، ص : ١٣ ، ١٤ .

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

يقوم على " تكرار أكثر من حرف واحد" ^(١)، أو تكرار كلمة . أو تكرار تركيب في بنية النص ، فبنية الشعر أساساً تعتمد على وحدات نغمية تتكرر بانتظام داخل البيت الشعري ، ويتكرر الأبيات تتكون القصيدة ، فالتكرار هو البنية الأساسية للبيت وبالتالي للقصيدة . ويفرض تكرار الوحدات النغمية نظاماً من الوحدات النحوية المعجمية أي إن التكرار يخلق أنماطاً من التوازيات الموزعة داخل النص الشعري" ^(٢)، ويقوم التوازي ((Parallelism)) بثتى أنواعه بإحداث الموسيقى الداخلية التي تختلف عن الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية . فالموسيقى الداخلية عبارة عن نسج نغمي ينساب خلال البنية الإيقاعية للقصيدة" ^(٣).

وقد حفظ لنا "علم البديع" - كأحد علوم البلاغة - أنماطاً 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 مباحثاً طويلاً كذلك الذي أفردنا للمعاني والبيان ، وذكر مباحث علم البديع في عجالة من أمره ، وذكرها بانها " كثيراً ما يصار إليها لقصده تحسين الكلام" ^(٤) وجاء القزويني ليعرف هذا العلم بقوله " هو علم يعرف به وجود تحسين الكلام" ^(٥).

كانت هذه النظرة لمباحث علم البديع " تحسين الكلام " ، لكن النظرة إلى هذه الأنماط من التوازيات الصوتية قد تغيرت كثيراً - في ضوء اللسانيات - لصالح البديع لاضده . إذ أصبح للبديع أفق جديد من منظور اللسانيات النصية . وهو فاعلية البديع في ربط أجزاء النص ، وكان هذا سبباً في دعوة دكتور سعد مصلوح إلى إعادة النظر في البديع من منظور اللسانيات" ^(٦) 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 تنتج من توازن صوتي . ومن ثم يصح

(١) جوزيف ميشيل شريم . دليل الدراسات الأسلوبية، ص ١٠٠ .

(٢) شكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري ، ص ١٤٢

(٣) محمد عماد الفضلي . بين الأدب والموسيقى ، مجلة فصول ، مج ٥ ، ع ٢٤ ، ١٩٨٥ ، ص ١١٢

(٤) السكاكي . معاني العلوم ، ص ٥٣٢

(٥) القزويني . الإيضاح ، ص ٣٣٣

(٦) د جمال عبد الحميد البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٦، ٢٠٠٧ ص ٧

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

التوازي الصوتي – بأشكاله المتنوعة – أداة سبكي نحوي ((Grammatical cohesion)) وعن طريقه نظل للنص صفة الاستمرارية ((Continuity))^(١).

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

الأولى: بما إنه أداة سبكي نصيّ.

الثانية: بما إنه منتج لدلالة معنوية.

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

وهذه الجهات – كما قلنا – يتم دراستها مجتمعة، ولا مزيجاً 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 بعيداً عن لينات العمل الأخرى، بل تسعى إلى دراسة الصوت من خلال تشاكله مع مفردات العمل الأدبي كله.

إذ إن "الصوتيات ليست مستقلة عن الكلمة والتركيب. نعم" إن التشاكل الصوتي يتحقق في الكلمة ولكنه لا يؤدي وظيفته كاملة إلا إذا تجلّى في تركيب^(٢).

ولكن كان لابد لنا التوقف عند الصوت مفرداً، إذ إن "تجميع عدد من الأصوات المعينة

(١) رأيت اللسانيات النصية أن الصفة الأساسية القارة في النص هي صفة الاطراد أو الاستمرارية ((Continuity)) وهي صفة تعني اتواصل والترابط بين الأجزاء المكونة للنص، وبصيغة أخرى تعني أنه ((في كل مرحلة من مراحل الخطاب ((Discourse)) نقاط اتصال ((Contact)) بالسابقة عليها، وهذه الاستمرارية تجسد في سطح أوظاهر النص.

((Surface Text))، وتعني بظاهر النص الأحداث اللغوية التي ينطق بها أو نسمعا في تعانها الرمي، والتي نحطها أو دراهها بما هي كمّ متصّ على صفحة الورقة، وهذه الأحداث أو المكونات ينتظم بعضها مع بعض تبعاً للمدى اللغوية. ولكنها لا تتشكل بصّاً إلا إذا تحقّق لها من وسائل السنك ما يجعل النص محتقظاً بكيونته واستمرارته.

ظنح السبيع بين البلاغة العربية والسانيات النصية، ص ٧٦

(٢) د محمد السيد السوقي "نح امكوت صرّ"، ص ١٨

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُكْنَد الحيدريّ

بشكلٍ أشد كثافةً من المعتاد ، أو تركيب نوعين من الأنسجة الصوتية المختلفة في بيتٍ من الشعر أو مقطعٍ من قصيدة يقوم بوظيفته كنوع من التيار الدلاليّ الناطق - على حدّ تعبير إدجار آلان بو - مما ينبغي أن يؤخذ في الاعتبار عند أي تحليل للنسيج الصوتي ، وتماسكه في البنية الشعرية " (١) .

وقد ناقش المبحث الأول من هذا الفصل ذلك المستوى تطبيقاً على عدّة نماذج إبداعية .

الثاني : التوازي الصوتي على مستوى الكلمات ، وهو في أساسه قائم على ظاهره التكرار النمطي (٢) لكلمتين في بنية السطر ، وهذا التكرار يقوم بسبك النص وتربطه ، " ويخدم وظيفة مهمة للسياق الشعريّ ، وهي جذب انتباه القارئ إلى كلمة أو لفظه يود الشاعر أن يؤكد عليها أو ينبه القارئ إليها " (٣) .

وقد تعددت ظواهر التوازي الصوتي على مستوى الكلمات في شعر بلند وجاءت على

خمسة صور:

[أ] التصريع [ب] الاشتقاق [ج] رد العجز على الصدر
[د] تشابه الأطراف [هـ] القافية المعكوسة .

وقد توقف المبحث الثاني عند هذه الصور تطبيقاً مفصلاً .

الثالث : التوازي الصوتي على مستوى التركيب ، وفيه يتم التوازي بين تركيبين أو أكثر صوتياً عن طريق :

[أ] التوازي النحوي ((Grammatical Parallelism)) ، وهو يقوم بدوره في إنتاج المماثلة الصوتية بين السطرين .

[ب] التوازي البعيد ((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 إبراهيم ، دراسة أسلوبية ، محلة فصول، مج ٣، ٢٤، مارس ١٩٨٣ ، ص: ٤٧ .

(٣) محمد أحمد الطويل : الأسلوبية والخطاب الشعري ، الشريف الرضي بمونخا ، ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر ، سلسلة كتابات نقدية (١٥٨) ، ص: ١٨٧ .

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنّد الحيدريّ

حاءت في بدايتها" ^(١). أو ما يمكن أن نسميه رد العجز على الصدر بمستوى رأسيّ، حيث يتم رد آخر القصيدة إلى أولها.

[ح] النوازي النصّيّ ((*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 شك 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 خاصة 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 انطواسي مستويات البدء الشعري ، ص ١٥٥)

المبحث الأول

التوازي الصوتي على مستوى الحرف

(١/١) ليس النظام اللغويّ - طبقاً لسوسير - سوى مجموعة من الفوارق الصوتية المتألّفة مع مجموعة أخرى من الفوارق الفكرية ، إلا أن هذه المقابلة بين عدد من الرموز السمعية وعدد آخر من الأفكار يولّد نظاماً من القيم الخلافية ، هذا النظام هو الذي يمثل الرابطة الفاعلة بين العناصر الصوتية والنفسية داخل كل رمز^(١).

ويُعَدُّ الفونيم ((Phonem)) أحد أصغر مكونات للكلمة^(٢) ، ولكل فونيم / حرف سماتٍ صوتية ينتجها جهاز النطق ، ولكننا لا نتكلم أصواتاً مفردة أو منفردة " إن الكلام الإنسانيّ مكوّن من سلسلة من الأصوات المتعاقبة المتشابهة .. ولذا يجب علينا النظر إلى الأصوات في الكلام الفعليّ ، لا النظر إليها منفردة لأن الكلام الفعليّ هو مادة الدراسة " ^(٣).

وهذه النظرة الشمولية للفونيم تتأتى حين يتجمع عددٌ من الأصوات بشكل أشد كنايةً من المعتاد في سطر من الشعر ، أو مقطع من قصيدة ، ومن ثم يصحُّ الصوت المنبعث من الحرف والكلمة بأكملها حاملاً لدلالة معنوية يسعى نحوها النص ، ويجتهد المبيح في ثرائها وغناها ، وإلا لما جاء بها دون غيرها بكثافةٍ شديدة في مقطع من قصيدته أو في القصيدة ككل . " إن توظيف الأصوات في الشعر لا يقف عند حدود الجرس الموسيقيّ الخارجيّ ، وإنما يسهم بالقدّاخل في التشكيل الدلاليّ^(٤) .

إن إنتاج الصوت في النص الأدبيّ عمل لا يمكن تناسيه ، فاللغة في مقامها الأول ما هي إلا أصواتٌ - على حد تعبير ابن جني - هذه الأصوات تحمل دلالاتٍ معنوية عبر مسارات تركيبية أو مفردة بحوال المتلقي مستهلك النص ، " إن اللغة العربية لغة شاعرة في تقسيم حروفها ، فهي لغة إنسانية ناطقة يستخدم فيها جهاز النطق الحيّ أحسن استخدام يهدي إليه الافتتان

(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 مكتوباً .

(٣) د. كمال بشر - علم اللغة العام ، الأصوات ، ص: ٢٠١ .

(٤) د. صلاح فضل - بلاغة الخطاب ، ص: ١٦٢ .

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنْد الحيدريّ

في الإيقاع الموسيقي^(١).

وإذا كانت البحوث الموسيقية تبعد عن طريق تنظيم اللغة الإيقاعية بين المدرك الموسيقي - أي اللحن - وبين المدرك الرأسي لها ، أي تجميع النغمات المصاحبة والتي نعرفها باسم الهرموني^(٢)، فإنّ البحوث الشعرية تبعد عن طريق تعانق الصوت بالدلالة - إذ إنّ الأصوات تابعة للمعاني ، فمتى قويت قويت ، ومتى ضعفت ضعفت^(٣).

في هذا البحث سوف نتوقف عند التكرار الفونيمي ((Phonematic Recurrence)) كممثل للتوازي الصوتي على مستوى الحرف للكشف عن قيمة الصوت المفرد في مساحته الصوتية ومدته الزمانية وعلاقته بما حوله من الأصوات المنفردة والمتراكبة ، وما ينتج من دلالة ، وهي قيمٌ وقف دونها العروض مكتفياً بالتقسيم إلى حركات وسكنات^(٤).

(٢/١) يقول بلنْد في قصيدة " أرض مُرّة " [ص: ٣٢٥]:

" من يدري "

قد لرحلُ عند الشجرِ

لا تُلقِ

مرساةً

لا تبذر

بذرةً

فالأرضُ هنا صماءٌ كالصخرة

عمياء كالصخرة

ومياه الجرف مياة مُرّة

(١) عباس محمود العقاد - اللغة الشاعرة ، ط. مكتبة غريب ، القاهرة (ديت) ، ص: ١٤ .

(٢) عواطف عبد الكريم: تعبد التصويت في الموسيقى ، مجلة فصول ، مج ٥ ، ٢٤ ، ١٩٨٥ ، ص: ١٠٠ .

(٣) ابن جني المحتسب ، ٢١٠/٢ .

(٤) يفرّد مدحت الحيار أن العروض يقف عند مجرد التقسيم إلى حركات وسكنات غفلاً عن قيمة الصوت المفرد

رائحته للدلالة ، طالع له موسيقى الشعر العربي ، ط. دار النديم للطباعة والنشر ، ط٢ ، ١٩٩٤ ، ص: ١٧ .

لا تُلقِ

مرساةً

لا تنصب

خيمه

سمنوتٌ ولن تعبرَ غيمة

لتصير حياة في زهره

لا تُلقِ

مرساةً

لا تبلر

بلدرة

من يلري

قد لرحلُ عند الفجرِ

عن أرض صماء كالصخرة "

ومن الملاحظ في هذه القصيدة تكرار صوت الراء ٢٣ مرّة، والراء صوتٌ مجهورٌ تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به^(١)، أضف إلى ذلك أنه صوت مكرر^(٢)، كما أن من معاله أن يتخلله ثغرة عموية تصير وسط الرنين، تفسّرُ فسيولوجياً بأنها صرية حفيفة من ذلق اللسان على الحنك، حيث تنقلعُ قوة الدفع هناك^(٣)، ومن إحياءاته المعنوية أنه يدل على العزع 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.

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بَلَنْد الحيدريّ

إنّ الشاعر تنتابه مشاعر القلق والخوف من المكوث في هذه البلدة التي كل شيء عليها أصمّ وأعمى، وكل شيء عليها خواء، فأرضها "صماء كالصخرة"، ومياه ملح لا تصلح لشرب "ومياه الجرف مياه مرّه"، ولا ثمة أمل في سقوط المطر: "سنموثُ ولن تعبر غيمة"، فالعوامل المثيرة للقلق والاضطراب في الحياة حاضرة بقوة في عناصر لغوية سالبة:

صماء كالصخرة

عمياء كالصخرة

مياه مرّة .

لا تينرب - ذرة .

فارتعاد اللسان في نطق الراء في هذه العناصر السالبة يمثل حركة الاضطراب النفسي والقلق الشعري من ملاقات الموت في هذه النلدة الصماء العمياء .
وتعملُ 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 والجذب التي يحياها الشاعر في هذه الأرض، إن لا أرض صالحة للزراعة، ولا مياه صالحة للشرب، ولا أمل في سقوط المطر.
شمة ملاحظة أخرى تكشف عن دلالة التعب وعدم القدرة المتولدة عن الفقرة وشدة الجذب وهي أن حرف الراء وقع في مقاطع صوتية متوسطة الطول في الكلمات: "يدري - نرحل - فر - مرساة - تيدز - بذره - صخره - مرّه" أي إن القدرة الكلامية قد ضعفت إثر حالة الضعف العام المتمثلة في الجذب 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 التكتيف الدلالي للناء في مساحة إبداعية

المستويات الأسلوبية ◊ ◊ ◊ في ◊ ◊ ◊ شعر بلند الحيدري

تستغرق ثمانية أسطر ، يقول :

" لا قاي "

هذه الريح التي تطرد من باب

لباب

ذلك الأثني الذي ينمو برعب واضطراب

والدروب

إنها ملعب أحلاه شباي

هي بعضي

إنها تلتفت كالأفعى... ولكن

" لا قاي "

في هذه المساحة يتكرر صوت الرء (١٤) مرة دون سواه ، والناء صوت " انفجاريّ مجهور"^(١) ، والجهر والشدة من علامات قوة الحرف ، تتناسب هذه القوة الميكانيكية للنطق بالحرف مع الجوابب المدوية التي تمثل في حاسب منها القطع والسق والتحلّيم والتدديد والمعاكاة والشدة^(٢).

فصفة الانفجار التي في الناء تنتج دلالة الحركة والاضطراب التي تحدتها سرعة الرياح المصطدمة بالأنواب ، وصفة الجهر تنتج دلالة الأصوات المرتفعة التي تنمي مشاعر الرعب والاضطراب .

ومعاني القطع والتحلّيم والتدديد - لا شك - معانٍ سلبية تتناسب وما تقدمه الصورة الشعرية في التفاف الدروب حول أحلام شباه ، وحنقها كالأفعى .

إن مشاعر الرعب والاضطراب التي تموح في نفس الشاعر ينتحها صوت الناء إنناخاً

(١) د. كمال بشر مرجع سابق ، ص ١٢٨

(٢) د. حسن عباس : مرجع سابق ، ص ١٠٢

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

متميزًا ظاهريًا عبر تكراره في النص .

(٤/١) في قصيدة " نشيج " [ص: ٢٥]، يتردد صوت الشين ٦ مرات في مساحة إبداعية

ضيقة للغاية ، يقول :

" خليني إلى وحلي "

أبثُ للشمعة أشجاية

لشمعتي شاعرة طالما

غنت لي النور بأجوائية

تشكو لي النار / وأشكو لها نازًا "

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 الطول الزمني في النطق ينتج دلالة طول الانتظار منفردًا بجوار الشمعة وأنها هي

الوحيدة التي تسمع للشاعر وتؤانسه وحدته .

كذا تنتج صفة التعشي والانتشار للشين^(٢)، دلالة التواصل بين الشاعر وشمعته إذ يمتد

بينهما الحوار بالشكوى ، فهو يشكو لها وحدته وغريته ، وهي تشكوله النار التي تعمل على تأكلها

فكلٌ منها يتآكل بفعل النار ، الشاعر بفعل نار الغربة والاعتراب 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 متشاكلًا مع

غيره من الحروف ، كما أن تكراره الصوتي يعكس تكثيفًا دلاليًا يجعل المبدع يختاره دون غيره

ليحمله دلالة صوتية تتآزر مع البنى اللغوية الأخرى في إنتاج الدلالة .

(١) د. سلمان حس العلي مرجع سابق ، ص ٧٥ .

(٢) المنقشي هو كثرة انتشار حروف الريح من اللسان والحنك وانساطه في الخروج عند النطق به ، طالع الرعابة لسكى القيسي، ص ٤٦

المبحث الثاني

التوازي الصوتي على مستوى الكلمة

(١/٢) يقوم التوازي الصوتي على مستوى الكلمات بأدوار مختلفة في بنية النص إذ إنه يقوم بربط أجزاء النص ، أي ربط السابق باللاحق محدثاً عنصر السبك ، كما إنه يعمل على إثارة انتباه القارئ إلى كلمة أو لفظة 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 "بلنْد 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 .

والتصريع – في الشعر القديم – توازي العروض والضرب وزناً وتقافية في البيت الأول من القصيدة^(١) ، "ولما كان الشعر المعاصر لا يعرف نظام الشطرين فإن التصريع ينتقل بمعناه من اتفاق عروض البيت الأول وضربه وزناً وتقافية إلى اتفاق الشطرين الأول والثاني من القصيدة الحرة في الحرف الأخير ، ذلك أن الشعر المعاصر يتجاوز التعريف القديم للقافية ، ويكتفي كثيراً بحرفها الأخير (حرف الروي)"^(٢) .

يلجأ الشاعر إلى التصريع لتحقيق دفقة دلالية في بداية القصيدة مما يمهّد لتقبل الرسالة الشعرية واستقرارها في ذهن المتلقي ، فالتصريع "أسلوب القفز إلى الأمام ، وقد يتسع مداه ولكنه لا يقتضي أكثر من بيت واحد لأنه يتحقق في صدر البيت ، ويتجشم بربط آخر الصدر بآخر

(١) ابن رشيق القيرواني: العمدة، ١٨٣/١ .

(٢) شكري الطوائسي: مستويات البناء الشعري، ص: ١٣٠ .

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنند الحيدريّ

العجز^(١)

ففي بداية قصيدة " قيثارة الأمل " [ص: ٤٥] يقول :

" كلُّ له قيثارة إلا أنا "

قيثاريّ في القلب حطمها الضنا "

وجد هنا التصريح يحقق أبعاداً دلالية صوتية ، إذ إن المستثنى منه " أنا " منفردٌ ومختلف عن الآخرين ، ولذا استثنى عنهم مما يعكس مدى الاغتراب والوحدة ، فكل الناس يمتلك قيثارة يسعد بانسها ، أما الشاعر فلا ، تزداد الدلالة عمقاً حين نعلم أن هذه القيثارة قد حطمها المرض .
يزداد التصريح قيمة صوت معنوية حين نعلم أن حرف النون " هو أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع والأنين " ^(٢).

كما أن المقطع الصوتي المتوسط الطول " نا " = (ص ح ح) مناسب للتعبير عن حالة الضعف والمرض الشديدين ، ومن ثمّ يحقق التصريح – فضلاً عن حمالية الصوت فيه – أبعاداً جمالية عدة .

وفي بداية قصيدة " لهاث الوحدة " [ص: ٦٥] يقول :

" أذلي "

عمهما من الماضي البعيد صدى شبح

وخيال أغنية من الذكرى

تفجر من برح "

ينتج التصريح هنا تكتيفاً لدلالة الخوف المصحوب بالضيق والتذمر ، وهذا الضيق يتأتى من ميكانيكية الأداء الصوتي لإنتاج الحاء ، إذ " يضيق المجرى الهوائي في الفراغ الحلقي عند النطق به " ^(٣) ، فصدى الأشباح في الأرض الدرج ^(١) مما ينتج حالة من الضيق والحواف ، وتتأكد هذه الدلالة

(١) محمد الهادي الطرابلسي حسانص الأسلوب ، ص ٨٣

(٢) د حس عايش حسانص بحروف العربية ، ص ٧٥

(٣) - كما نشر علم اللغة نعم ، لأصوت ، ص ١٥٥

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنند الحيدري

المعنوية حين نعلم أن الحاء من أكثر الأصوات تعبيراً عن القلب وارتعاشاته^(١).

ومن ثم يسهم التصريح - كدال صوت معنوي - في إنتاج شاعرية النص ، وتحقيق رسالته كما يكسبه وضعه في أول القصيدة صفة المثير الصوتي الذي يجعل المتلقي متحفظاً لتقبل الرسالة الشعرية بما تتضمن من قضايا .
(٣/٢) الاشتقاق

يُعد الاشتقاق ضمناً من أنماط التوازي الصوتي التكراري على مستوى الكلمات ولكن يتميز عن جميع الأنماط أن الكلمتين المتكررتين فيه تكونا من جذر معجمي واحد فهو إذن " عبارة عن استخدام اشتقاقات من مادة لغوية واحدة ، وهو ما أطلق عليه ديوجراندي ودرسيلر التكرار الجزئي ((Partial Recurrence)) ، وهو وسيلة من وسائل السبك المعجمي ، ومن ثم يكون الاشتقاق من حيث اتحاد الأصل المعجمي بين طرفيه مسهماً في السبك المعجمي ، ومن حيث التكرار الصوتي مسهماً في السبك النحوي"^(٢).

ونماذج هذا النمط من التوازي متعددة في شعر " بلنند " ، ولا تنضبط في مكان معين في قصائده ، فهي سابقة في النص ، ولا تتحدد بموقع الصدارة كالتصريح .

يقول في قصيدة " أهواك " [ص: ٢٩]:

" أنا أهواك ولكن

غير ما قوين أهوى

أنا أهواك جراحاً لي حياتي تطوى

كلما هدمتها

أمدت إلى العالم نجوى "

(١) البرخ: المتسع من الأرض ، لا زرع فيه ولا شجر ، المعجم الوسيط ((برج)).

(٢) د. حسن عباس ، مرجع سابق ، ص: ١٨٢ .

(٣) د. جمال عبد الحميد: التبديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ص: ١٠١ .

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُكْنَد الحيدريّ

حيث تتكرر مادة "هوي" أربع مرّاتٍ باشتقاقات : " أهواك - تهوين - أهوى" كما تتقارب مواد " هدهد " ، و " هدي " في وجود صوت الهاء محدثة توازياً صوتياً .

وصوت الهاء هنا مكرر سبع مرات ، وهو صوت يأتي من جوف الصدر ليعبر عن الحب القار في صدره منذ الأزل ، يقول :

" أنا أهواك نشيداً

أزلياً

يتغنى "

وقد يأتي الاشتقاق في سطرٍ واحدٍ ، كقوله :

" والرعدُ يرعدُ كلما هتف السناء ببابه " [ص: ٨٢]

حيث تكررت مادة " رَعَدَ " ، ولتأمل أصوات هذه المادة المتكررة بصيغة الاسم تارة وصيغة الفعل تارة أخرى ، وما تنتجه من دلالات .

فالراء : صوت يدلُّ على التحرك والتكرار والترجيع ، كما أنه يدلُّ على الفزع والخوف ومظاهر الاضطراب التي تنتاب من يتعرض لهذه الحالات الشعورية^(١).

والعين: حين تأتي وسط الكلمة فإنها تدلُّ على الشدة والانفعال^(٢).

والدال: صوت انفجاري^(٣)، يحمل دلالات الشدة والقوة كما إنه أصلح الحروف للتعبير عن معاني الشدة والفعالية الماديتين وعلى التحطيم والنعس^(٤).

فهذه الدلالات التي تنتجها مادة " رعد " مجتمعة تزيد من التكتيف الدلالي في محيط إبداعه ضيق سطرٍ واحدٍ مما يتناسب مع مدخل القصيدة :

" الليل جاثٍ

(١) د. حس عياد : مرجع سابق، ص ١٩٦، ص: ٨٥، ص: ٨٦، ص: ٢٢٢ .

(٢) نفسه

(٣) د إبراهيم أبيس . الأصوات اللغوية ، ص ٨٨ .

(٤) د حس عدس . مرجع سابق ، ص ٦٧ ، ٦٨ .

الظلام مكشر عن نابه

والرعدُ يرعدُ كلما هتف السناء ببابه "

يقول في قصيدة " وها أنتِ " [ص: ٢٤٤]:

" وهناك في الظل الكئيب ... المرّ

امرأة مريرة "

حيث تتكرر مادة " مرر"، وتكرار الراء خمس مرات يوميًا بالخوف والاضطراب كما سبق

أن أشرنا .

(٤/٢) رد العجز على الصدر

في هذا النمط من التوازي تُصدّرُ العبارة بكلمة، 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 تقرير لا يقبل نقاشًا أو حذلاً"^(١).

وقد لجأ بلند إلى هذا الشكل من التوازي في سبع مواضع^(٢)، ففي قصيدة: " إيماء وداع "

[ص: ١٤٥] يقول:

" جاءت نَسَائِلُ عن قلبي وماضيه

خليه في دعة النسيان خليه "

فردُّ عجز السطر إلى صدره يحقق عدّة أمور:

- ربط أول السطر بآخره والعكس مما يحقق عنصر السبك في أعلى صورته .
- 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 الطوائمي: مستويات البناء الشعري ... ص: ١٤٣، ١٤٤

(٢) سطر (١٨) في قصيدة ((همس الطريق)) ص: ١٠٨، السطران (٤، ٣) في قصيدة ((إيماء وداع)) ص: ١٤٥، سطر

(٣) في قصيدة ((طاحونة)) ص: ١٩٣، السطران (٨، ٧) في قصيدة ((شبحوحة)) ص: ٢٤٩، السطران (٣، ٢)

قصيدة ((حبيبة الإنسان...)) ص: ٣٨٩، سطر (١) قصيدة ((ضحكة قصيرة)) ص: ٣٤٢

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بُنْد الحيدريّ

• تكرار صوت الهاء يدلُّ على الجهد والمشقة التي يحياها قبل لحظات الفراق .

وفي قصيدة " ملاحونة " [ص: ١٩٣] ، يقول :

" تلك هي الأرض

فلا تعجبي

إن مرّ بي الفجرُ وما مرّ بي "

فردُّ عجز السطر إلى صدره يؤكد على نفي النور في حياة الشاعر ، فجملة " إن مرّ بي الفجر " قد توهم المتلقي بمرور الفجر ، لكنّ النفي " وما مرّ بي " يقطع أي طريق للتوهم في مرور النور / الفجر / الحرية ، ففي مثل هذا الوطن لا يطلع فجر الحرية ، ولا يظهر نور الحق ، ومن ثمّ 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 أيضاً (القافية) .

(٥/٢) تشابه الأطراف:

من أنماط التوازي الصوتي على مستوى الكلمات ما أسماه ابن أبي الإصع تشابه

الأطراف، وهو " أن يعيد الشاعر لفظ القافية في أول البيت الذي يليها " (١) .

وهذا الصنيع يجعل إيقاع النهاية (القافية) ممتدّاً إلى أول السطر الذي يليه وإذا كان

إيقاع النهاية يمثل مركز ثقل دلاليّ في السطر، فإن وجوده في أول السطر الذي يليه يعد امتداداً

طبيعيّاً لمركز الثقل الدلاليّ إلى السطر التابع ، وهذا الشكل من التوازي يتخذ شكل التخطيط التالي:



(١) نقلاً عن البديع بين البلاغة العربية والنصائيات النصيّة ، ص: ٩٩

المستويات الأسلوبية ◊ ◊ ◊ في ◊ ◊ ◊ شعر بلنند الحيدري

يقول بلنند :

١- انتهكت أجواء

غير الطوى

وانخزلت حواء

حواء ذات الأعين الشريرة " [ص: ٢٢٦]

٢- " كانها مناجم مهجورة

كم مرغ الدمر بما عصورة

ولم تزل كأمها قاذورة

قاذورة ذات رؤى أئيمه " [ص: ٢٢٧]

٣- " وها آشور

محاجر غص بما الشعور

يصليها هذا السنا الجهور

في كوة القصر الذي يفور

يفور في منعطف المدينة " [ص: ٢٢٨]

فهذه النماذج كلها من قصيدة واحدة ، وهي قصيدة "صورة" [ص: ٢٢٣] يصف فيها الشاعر وحشته وغريته ومخاوفه ، كما يصف حاله مع حواء الغادرة ذات الأعين الشريرة ، ففي ظل تفرقاته وعداياته انتهكت أجواء الود والصفاء وانخزلت حواء (هذا لعط القائية) الذي يعيده الشاعر في صدر السطر التالي الذي يقوم بدوره بوصفها مناجم مهجوره ، وأنها قاذورة ، هنا تتكثف دلالة تدين حقايرة هذه المرأة وهوانها عند الشاعر .

وفي آخر القصيدة يعلق الشاعر على ما حدث واصفاً حاله لاشور . كما يصف حاله في ذلك القصر الغائر في المنعطف الزاوي للمدينة .

وفي قصيدة " أعود لمن " [ص ٧٩٣] ، يلحاً بلنند إلى هذا النمط من أنماط التوارى الصوتي

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

ويعمق دلالة الطلم والتحبر المتمثلة في أبرهة الأشرم ، يقول :

"ها أني إذ أجهلُ رجلي

بكفي

وأمرّبُ من بعضٍ في إلى بعضي

أتلّمسُ في زمنٍ آخر

عمرًا لن يعرف وجهك في الجرم

ولا في البفضي

ولا في كل حروف السين الممتدة

في السيف وفي السكين وفي السهم

ولا في جرح غار بعيدًا حتى العظم

العظم المتهرى المعلن

عن مويّ "

حيث يقوم تشابه الأطراف في السطرين (٢٤) و (٢٥) بإبراز حالة المرض الذي كسر العظم وجعله متهورًا 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 .

(٦/٢) القافية العكوسة

لا تقتصر البلاغة المفتوحة على الأنماط المتداولة في الأشكال البلاغية ، وإما تتحايّر ذلك إلى الاعتداد بكل ما يتمثل في النص باعتباره شكلًا لغويًا^(١) .

وقد يحدث أحيانًا أن تتحول لازمة لغوية إلى ركيزة بنائية ينبثق منها السطر الشعريّ .

(١) د صلاح فصل بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص: ١٧٦

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

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 يريد .

وهذا التوازي الصوتي المتكررة في بداية السطر يكون ما يشبه قافيةً ، وإذا كانت القافية في نهاية السطر ، فإن هذه الركائز اللغوية تمثل قافية معكوسة ، قافية لأن بدايات السطور تتوازي صوتياً مقطعيًا وصوتياً ، ومعكوسة لأنها تجيء في بداية السطر ، يقول :

" فالماردُ الجبارُ يا صديقي

إنسان

بكل ما توقد في عينه من ليران

بكل ما في الليل من توقٍ للصبح

بكل ما يبض خلف الجرح

بكل ما في الملح

من دعوة لقيمة " [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 متفقاً مع إيقاع النهاية .

بكل ← للصبح

بكل ← للجرح

بكل ← للملح

ويقول:

" وطني

يا ذاكرةً من رملٍ عفن

يا وجه ابني المنفي بلا وطن

يا خيبة تاريخ ما قام لها وعد من زمن

يا زيف وريقة تين " [ص: ٦٩٥]

فتكرار أداة النداء " يا " في كل سطر من المقطع السابق كَوْن ما نسميه القافية المعكوسة وهي ركيبة لغوية يستدعي بها صورة ذلك الوطن المرائي صاحب الوعود الكاذبة والآمال المضللة وتكرارها " أربع مرات " في بداية الأسطر يوضع مدى غربة الشاعر عن ذلك الوطن، وكثرة استدعائه له لمعاتبته ومحاسبتها ومن الملاحظ التوازي الصوتي في إيقاعات البداية والنهاية في كل سطر:

يا ← → عفن

يا ← → وطن

يا ← → زمن

يا ← → تين

يقول في قصيدة أخرى:

" وسيلتف الحبل على عنق الجلاد

وستلن أمسك كردستان

وستبرأ من رجسك بغداد

وسترجع للأرض الحلوة كل بساتين النرجس والأوراد

وسولد ثالية 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 المستقل وما ستؤول إليه من

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

خراب ودمارٍ ، وما ستؤول إليه من حرابٍ ودمارٍ ، وما ستؤول إليه الحكام العرب من مطارداتٍ واختناقاتٍ ووقوفٍ على منصة الإعدام في صيحة الأعياد !!

إن هذه الركائز اللغوية المتكررة - ربما تنبثق منها أعمال الشاعر المتأخرة - هي ركائز بنائية تحقق أبعادًا ثلاثية: 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

($\sqrt{2}$) 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 ثمّ يحقق التماسك النصي أو الامتداد النص (*Stretch*) ((*Text*) على أكبر محيط ممكن .

ويحدث التوازي الصوتي على مستوى التركيب عن طريق :

التوازي النحوي

التوازي البعيد

التوازي النصي

وهذا ما سنتوقف عنده في الفقرات التالية من المبحث :

($2/3$) التوازي النحويّ ((*Grammatical Parallism*))

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 النحويّ ينتج - حتمًا - التوازي الصوتي، بل أعلى درجات التوازي الصوتي، حيث إنه يكون على مستوى التركيب لا المفردة، وهو توازي عروضيّ حين يكون في الشعر⁽¹⁾.

وقد حفظ لنا التراث البيديعيّ أشكالاً من التوازي الصوتي الذي يتم بين تركيبين وقد رصدها لنا في مصطلحات التجزئة والترصيع والمائلة، وكان أكثر هذه الأشكال ظهوراً في شعر بلنْد "المائلة"، وهي تكون إذا كانت ما في إحدى القريبتين من الألفاظ وأكثر ما فيها مثل ما يقابله

(1) د. جمال عبد الحميد : البديع .. ، ص: ١٢٦، ١٢٧ .

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنّذ الحيدريّ

من الأخرى^(١).

يقول :

" إذ يصرخُ الإنسان ما مصري "

غير الهوى المسعور في جدوري

غير الهوى النابض في عروقي * [ص: ٢٢٥]

فنكرار التركيب النحوي :

غير + مضاف + صفة + جار ومجرور

وتكراره في السطرين ينتج حتمًا توازنًا صوتيًا على مستوى التركيبين، وذلك عن طريق

التقطيع للسطرين

غير لهو لسد عور في جذوري

غير لهو ننا بض في عروقي

وعلى الرغم من عدم اتحاد الروي في السطرين ، إلا أن التوازي الصوتي حادث .

يقول : " أخاف أن تسخر عينها

من صلعة حقاء في رأسي

من شبية 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 توازنًا صوتيًا مركبًا فضلاً عن اتحاد حرف الروي في السطرين .

وهذان المثالان وغيرهما من النماذج يقوم التركيب النحوي المتكرر فيهما بإبتاح التقطيع

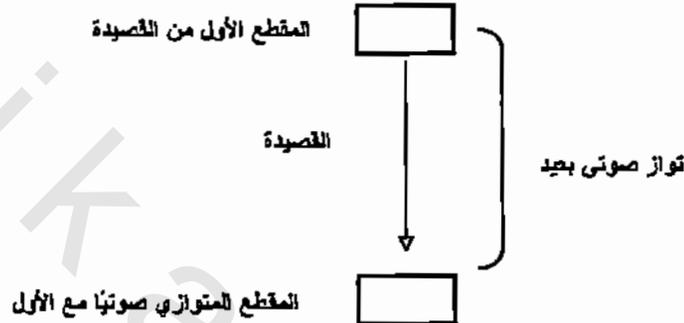
الراسي للأبناات ، مما يحدث ماثلة صوتية على مستوى السطرين

(١) د جاس عبد الحميد ، ص ١٢٢ ، ١٢١

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدريّ

(٣/٣) التواري 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 بمستوى رأسي ، وهو يأخذ شكل الترسيم الآتية :



وهذا التوازي الصوتي التركيبي لا يقف أثره عند إحداث الأثر الصوتي في القصيدة بل إنه يسهم في إبراز الدلالة وتوسيع نطاقها " فلا شك أن الوحدات المتكررة تعني بتكرارها شيئاً إضافياً عما 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 تضاعف – لبعده المسافة – فإنه لا ينفي وجوده الصوتي من إحساس القارئ به وكثيراً من المبحثات الموسيقية تبدأ بمقطع لحني وتنتهي بنفس المقطع ، وهي طريقة تسمى غلق الأقواس ، إذ إنّ الموسيقى 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 أثراً في رد

(١) شكري الطواني : مستويات البناء الشعري ، ص : ١٤٢ .

(٢) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص : ٤٧ .

المستويات الأسلوبية — في — شعر بلند الحيدري

القارئ سريعاً إلى بداية القصيدة . وذلك لتأمل هذه الأصوات المكررة التي تعد أول ما يواجهه 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 وحتى النهاية .

لجا " بلند" لهذا النمط الأسلوبي من التوازي في تسع قصائد كان أكثرها في الديوان الثاني الذي أتت نازك بنمانجها منه ، و قصيدة واحدة في الديوان السادس فقط^(١) ، يقول بلند في بداية قصيدة " لن أراها " [ص: ٢٠٣] :

" لن أراها

كان حلماً ذلك الوعد الذي شدُّ خطاها بخيالي "

ويختتم بنفس التركيب :

" كان حلماً

ذلك الوعد الذي شدُّ خطاها بخيالي "

فهذا التمهيد للقصيدة وما يتلوه من أنكار مبنوثة ، وما يقدمه من موقف لا يتغير عبر سطور القصيدة ، ويؤكد على هنا الثبات بتكرار المقطع الأول في آخر السطر ، وهذا التكرار يحقق توازياً صوتياً 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 نوعاً من الرقابة والمثل وذلك

بتكرار المقطع الأول منها : " نفس الطريق

نفس البيوت

يشلها جهد عميق

(١) قصائد الديوان الثاني : عبت ، ص ١٩٧ ، كريبه ، ص ٢٠١ ، لن أراها ، ص ٢٠٣ ، عقم ، ص ٢٠٥ ، ساعي البريد ، ص ٢١٣ ، غدا يعود ، ص ٢٥٩ ، يا صديقي ، ص ٢٦٧ ، و قصيدة الديوان السادس ، ص ٥٤٧

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلند الحيدري

نفس السكوت "

وهذا المقطع المكرر في نهاية القصيدة ، وهذا التكرير الدلالي لكلمة "نفس" يرمي بعدم التغيير والرتابة مما يخلق عبثية حياة العقيمة . وحين يتكرر نفس هذا التركيب في نهاية القصيدة، فإنه يعكس امتداد هذه الحالة وثباتها عبر النص ككل .

نفس هذا التكنيك الصوتي يتبعه "بلند" في قصيدة "ساعي البريد" ، يقول :

" ساعي البريد

ماذا تريد

أنا عن الدنيا بنأى بعيد

أخطأت لا شك فما من جديد "

وهذا المقطع يتكرر في نهاية القصيدة محققاً بعداً موسيقياً دلاليًا كما سبق أن أشرنا إليه ، ولا شك أن كل هذا يحقق هدف ما ترمي إليه الرسالة الشعرية ، وما يرمي إليه الشاعر .
(٤/٣) التوازي النصّيّ ((Textual Parallelism))

بعد التوازي النصّيّ 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 دلالاته 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 ثم تتكثف لديه الفكرة التي يطمح الشاعر إلى إنتاجها دلاليًا .

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 ثباتاً لموقف الشاعر تجاه قضية الموت ، ففي

المستويات الأسلوبية ◊ — ◊ في ◊ — ◊ شعر بُلند الحيدريّ

القصيدة الأولى يعني "بلند" الشيخ نوري "أحد جيرانه في بيروت . يقول:

" أتعلمُ في الحرف لأخرج هذا الصمت
أخلى قاعَ البحر
ألممُ مسرب كهف لم يرضخ لخطى عراف
لألف على كفي سؤلاً
يمتد كجبل سري ما بين الألق المتشجر
في اللؤلؤ والليل النائم في الأصداف
ما بين اليلره والزهره
والصورة والفكره
لـ ... لم أسأل
أتعلمُ في الحرف لأخرج هذا الصمت
لأخرج هذا الموت "

وهذا المقطع نفسه يتوازي نصياً مع مقطع من القصيدة الثانية وهي رثاءً للشاعر الإفريقي

"تشكاي أوتامسي" [ص: ٧٤٥].

وهذا التوازي النصي - كما قلنا - وإن اختلفت قيمته الموسيقية بعض الشيء إلا إنه

يحقق غرضاً تماسكياً للأعمال الكاملة كلها ، وتظهر كأنها نصٌ واحدٌ ، ومن ثمّ 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 بالثقف أو ثنائية

السيف/ الكلمة ، قصة الحاكم المتأله وسلطته البطشية المتحكمة في مصائر البلاد يقول في

القصيدة الأولى :

" أعرّف أن القاتل إذ يستنجد

بالمقتول

يوسع في ذاكرة الدنيا

خبراً عن زمن مجهول

عن زمن يتمن القاتل

لو كان هو المقتول " [ص: ٧٢٢]

وهذا المقطع يؤكد أن المقتول ظلماً سيظل له الذكر والبقاء في ذاكرة التاريخ أما الجلاّد فسيذهب - لا شك - إلى مزيلة التاريخ ، عندئذٍ يتمنى لو كان هذا الجلاّد هو المقتول . هذا ما نجده بنصه في القصيدة الثّانية: "عودة الضحية " ، وما آلت إليه حالة " الحجاج " المعلقة على صدر القصيدة " يا قوم مالي ولسعيد بن جبير ، كلما عزمتم على النوم أخذ بخناقني ' وقد تناص هذا المقطع السابق مع سطور هذه القصيدة ، وهذا التوازي يعكس - كما قلنا - بعداً دلاليّاً أكثر منه صوتيّاً ، ويحقّق بعداً نصيّاً يظهر الأعمال الشعرية كلها كالنص الواحد الذي يأخذ بعضه بيد بعض .

تعقيب :

تتميز اللغة الشعرية بأنها لغة انفعالية تتوجه إلى الوجدان ، وتعتمد بشكل أساسي على اللغة الموسيقية التي يمكنها هي الأخرى أن تثير انفعالات 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

المستويات الأسلوبية ————— في ————— شعر بلنند الحيدري

العروض ، والأصح أن العروض شكل من أشكال الموسيقى^(١).

كما قام ذلك الفصل بدراسة التشكيلات الصوتية الجديدة للأوزان الشعرية ووصلت إلى أنه ثمة تشكيلات جديدة ، وتشكيلات سئستحدث طالما أن هناك قولاً شعرياً من الطراز الرفيع ، وأنه يجب علينا تطوير طرق دراسة الموسيقى الخيلية قدر الإمكان^(٢) " لقد كان علم العروض الخليلي ضرورة تاريخية ، والضرورة التاريخية تبرير معقول لمولد علم من العلوم ، وتدرس الأبيتمولوجيا الشروط الملزمة لهذا الميلاد ولتطوره أو جموده ، بيد أن الضرورة التاريخية ليست مما تختم بقاء نظرية رغم انتقال الواقع الذي أبرزها إلى مستوى مختلف"^(٣).

ثم انتقل الفصل الثاني لدراسة دور القافية في بنية النص الشعري ، ووصل من خلال إحصاءات متعددة إلى أكثر الأصوات المستخدمة كروي في شعر بلنند ، ودورها في إنتاج الدلالة التي تسعى إليها القصيدة .

كذا قام بدراسة القافية كمقطع صوتي له دلالة تتأزم مع البنى اللغوية المختلفة في بنية النص .
ثم جاء الفصل الثالث لدراسة عناصر الهندسة الصوتية الممثلة للموسيقا الداخلية في النص – إذا اعتبرنا أن الوزن والعروض موسيقى خارجية – وقد كانت كلمة السر لهذا الفصل " التكرار" الذي يخلق نوعاً من التوازيات الصوتية المختلفة على عدة مستويات تبدأ من الحرف مروراً بالكلمة وصولاً إلى التركيب سطر ، سطرين ، نص كامل .

إن صناعة الشعر ليست بالصنعة السهلة ، وبالتالي فإن عملية نقد هذه الصنعة ليست بالعملية اليسيرة . ومن ثم يجب الاعتداد لها بشئى القنوات المعرفية التي تخدم النص في المقام الأول على نحو ما رأينا في هذه الدراسة .

(١) مهدي بندق · روية حدائبة لموسيقى الشعر العربي ، مجلة الشعر القاهرية ، ١١٠ع ، أبريل ٢٠٠٣ ، ص: ١١٣ .
(٢) من النقائبات العلمية الجديدة في دراسة العروض ما قام به مهديس ناسل لمعي في أطروحته : نحو نظرية رقمية جديدة لموسيقى الشعر العربي ، وقد عرض مدخلها في مجلة الشعر القاهرية ، ٩٣ع ، يناير ١٩٩٩ ، ص. ٩٨ وما بعدها

(٣) مهدي بندق · مرجع سابق ص: ١١٢