الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة

وزارة التعليـــــم العالي و البحث العلمي

جـــامعة مـــولود معمـــري تيزي وزو

كليـــــة الآداب و اللغات

قسم اللغة العربية و آدابها

مذكرة لنيل درجة الماجستير

التخصـــص:اللغة و الأدب العربي

الفـــرع: نقد وبلاغة

إعداد الطالبة: فازية أوقاش

الموضوع:

الإيقاع بين الثبات و التحول في شعر يوسف وغليسي
- تغريبة جعفر الطيار- أنموذجا

أعضاء لجنة المناقشة :

د.مصطفى درواش.....أستاذ التعليم العالي .....جامعة تيزي وزو .....رئيسا

د.صلاح يوسف عبد القادر...أستاذ التعليم العالي.....جامعة تيزي وزو.....مشرفا و مقررا

د.رابح ملوك....أستاذ محاضر صنف "أ".....المركز الجامعي البويرة .....ممتحنا

د.مسعودة لعريط.....أستاذة محاضرة صنف" ب" .....جامعة تيزي وزو .....ممتحنة

تاريخ المناقشة:

إهداء

إلى روح والدي الذي رحل عنا ذات صائفة ، و إلى والدتي سندي الوحيد في الحياة

و إلى أستاذي المشرف الفاضل الذي اخذ بيدي في عالم الإبقاع.

و إلى إخوتي خاصة أختاي الصغريين كمينة و نجاة

وإلى أصدقائي و صديقاتي

و إلى كل من ذاق مرارة اليتم و الوحدة

إنّ الشعر هو التعبير بلغة المجتمعات الإنسانية المتباينة في أعراقها و المتفقة في إنسانيتها، وقد أرجعت إلى إيقاعها الأساس، إيقاع المعنى الغامض لمظاهر الوجود، بمعنى إنّ شرط الشعر ينبع من اكتشاف لغته إيقاعا خاصا يتشكل من قوة الغموض في الطبقات العميقة للمعنى، تلك التي تحاول تفسير مظاهر الوجود المعقدة تفسيرا شعريا، إلا أن دخول موسيقى الشعر بوصفها نظاما قائما على أسس وقوانين منطقية ورياضية، زاد من انتظام فعالية البينة الإيقاعية في النص الشعري، وفسر في ذات الوقت إشكالية الغموض والقوة فيه، ونقلها من فضائها السحري الغيبي إلى حيث تشتغل أدائيا في بنية القول الشعري، متجاوزة، الوظيفة التقليدية الصرفة للإيقاع.

يتقدم هذا النظام الجديد بقوانينه ونظمه وقواعده المحددة الواضحة التي تنطوي على إمكانات قابلة للاكتشاف بمرور الزمن وتعقيد التجربة الشعرية وتعميقها بوصفه رمزية تنتزع مفاتيحها من شبكة الدلالات التي تمتزج بها، وتنقلها من شكل الحياد في حدود واقعها الرياضي المفني على صورة الانجاز المتضمن كل عناصر الحياة والإبداع والتجول في هذا الواقع المغني، و جعله جزءا متفاعلا في التجربة.

إنّ المهمة التقليدية التي ينهض بها الشاعر في محاولة إيجاد حوار بين إيقاع الدلالة ودلالة الإيقاع تبدو الآن غير كافية تماما، إذا ما أدركنا سرّ الارتباط الحيوي بين الشعر والموسيقى والعلاقة العضوية بينهما، بوصف أن الإيقاع المتولد عن هذا التداخل يعد مناخا حيويا يوفر لمنظومة الدلالات المتشكلة من جوهر المعنى الشعري قدرة أكبر على التمظهر و اتساع الحدود.

لا يتحول المعنى من نثري محدد إلى شعري مطلق إلاّ من خلال اشتغال بنية إيقاعية تسهم في إحداث هذا التحول في شكل اللغة وطاقاتها الدلالية، وصولا إلى التعبير عن الظلال الوجدانية للدلالات، من هنا يمكن التأكيد على أن أي خلل في الموازنة الحرة بين إيقاع الدلالة ودلالة الإيقاع يصاحبه شرخ في شعرية القصيدة، يؤدي ضرورة إلى خلخلة نظمها وقوانينها.

يمثل الصوت أصغر وحدة إيقاعية في المفردة الداخلية في نسيج القصيدة الشعرية، ويكتسب في دخوله الشعري قيمة إيقاعية مضافة، من خلال الفعاليات التي تنهض بها مجموعة الأصوات المتجانسة والمتناثرة، وهي تؤلف موجهات تقارب قيما مدلولية معينة، لأنه لا يمكن إقصاء إيقاع المفردة الشعرية عن محتواها الدلالي.

وإذا كانت هذه العلاقة يكتنفها الكثير من الغموض والسرية في صورتها المجردة غير الشعرية، فإنّها في الشعر تتجلى بكامل قوتها وعطائها، إذ أن للشعر قوته في كشف سرية العلاقة وإبانة غموض آلية التواصل بين معنى الصوت وصوت المعنى فيها.

وتظهر قوة الشعر الكاملة هذه في الطاقة التي ينطوي عليها الصوت مشرّبا بالدلالة، وبقدر ما يكون هناك تجاوب صوتي فإنّه يسهم في إحداث موازنة سيميائية دلالية، كما أنّ الجرس الموسيقي وهو يتشكل باندفاعات صوتية ذات صورة أكثر تعقيدا من الصوت المجرد، فإنّه يشتغل على تصوير فضاء المعنى، ويعمل الإيقاع بوصفه المرحلة الصوتية الأكثر نضجا وضرورة على دعم هذا الفضاء من خلال إنتاج الفعل الصوتي في النص.

إنّ طبيعة التكون والنمو المحوري للدلالات في النص تفرض على الأصوات المؤلفة لها طبيعة السعة والعمق، بما يحقق تناسبا تتمخض عنه البنية الإيقاعية الخاصة بالنص.

ويبدأ هذا التكون من نقطة "بؤرية" تلتقي فيها بؤرة المعنى مع بؤرة الصوت، ويتم الاتحاد بينهما في منطقة الشعر الغامضة، وباكتساب هذا الاتحاد قوته الشعرية تندفع بؤرة المعنى نحو التخلق الكامل بالتجربة، ومن ثم تقديم مستويات دلالية جديدة مشبعة بالتعدد والاحتمال، يصاحبها تطور وتعقيد وعمق في البنية الإيقاعية، بالقدر الذي يستوعب انفجار الدلالة، ويحقق تماسكا نصيا يستحيل فصله.

انطلاقا من كل هذا، نتساءل ما الإيقاع؟ وما دور هذا العنصر الجوهري في تشكيل الخطاب الشعري؟ وما العلاقة التي يقيمها داخل هذا الخطاب مع الدلالة؟ وهل الإيقاع هو

الوزن؟ وما الجامع بين الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي في الخطاب الشعري؟ وما مظاهر التحول والثبات في هذا الإيقاع من خلال الخطابات الشعرية؟ هذه الأسئلة وغيرها كانت دافعا جوهريا لاختيار موضوع هذا البحث الذي عنوانه "الإيقاع بين الثبات والتحول في شعر يوسف وغليسي"، والقراءات الكثيرة في الشعر العربي المعاصر نمت فينا روح البحث في العوالم الخبيئة للإيقاع، خاصة وأنّ الدراسات النقدية العربية لم تعره كبير اهتمام، وإن وجدت دراسات فهي تفصل الإيقاع عن الدلالة وعن الذات الشاعرة.

لقد وقع اختيارنا على هذه المدونة المعنونة بـ " تغريبة جعفر الطيار" للشاعر الجزائري يوسف وغليسي لما فيها من إرهاص إيقاعي جديد، جمع فيه الشاعر بين الإيقاع الأصيل والإيقاع المعاصر، حيث تضمنت هذه المجموعة الشعرية قصائد عمودية وأخرى حرة، وإن كانت نسبة القصائد الحرة أعلى من القصائد العمودية، وجعل الشاعر اللقاء حميميا بين القصيدة الأم والقصيدة البنت جعله يخلق عالما إيقاعيا متموجا ومتواترا بالإيقاعات التي تصر على الملتقي بضرورة شدّ الرحال لإكتِنَاه خباياها العميقة والكثيفة.

ولمقاربة هذه المدونة بطريقة موضوعية اعتمدنا المنهج الأسلوبي البنيوي وآلياته الإجرائية وسيلة للولوج إلى جزئيات هذه المدونة بتفكيكها وتشريحها ثم جمعها وإعادة بنائها في نهاية الأمر محاولين الإمساك بخيوط الإيقاع وإن كانت زئبقية منفلتة، إلا أنّنا تطرقنا إلى عناصر مختلفة مكونة للإيقاع الداخلي والخارجي.

يتكون بحثنا هذا من ثلاثة فصول، تطرقنا في الفصل الأول إلى: مفهوم الإيقاع، الإيقاع في الفن، الإيقاع عند النقاد والبلاغيين العرب، الإيقاع عند الفلاسفة المسلمين، ثم تطرقنا إلى دوافع التجديد في إيقاع الشعر العربي، كما وقفنا عند إرهاصات التجديد في إيقاع الشعر العربي لنخلص في آخر هذا الفصل إلى التجديد الإيقاعي في الشعر الحديث والمعاصر.

أمّا في الفصل الثاني فقد تطرقنا إلى المنظومة الإيقاعية الخارجية ومكوناتها في "تغريبة جعفر الطيار" ووقفنا فيها عند الإيقاع والأوزان في القصائد العمودية وفي القصائد الحرة، ثم تناولنا ظاهرة التحوّل والثبات في التشكيلات العروضية، ثم تعرضنا

إلى الإيقاع في علاقته بالقوافي، وبعدها إلى البنية الدلالية للقافية، لنقف عند القوافي البارزة في القصائد الحرة وهي: القافية المتقاطعة، القافية الحرة المقطعية، القافية المتراسلة.

كما سعينا في الفصل الثالث إلى تسليط الضوء على المنظومة الإيقاعية الداخلية ومظاهرها المختلفة وذلك من خلال حديثنا عن : إيقاع البياض وإيقاع السواد، إيقاع الحوار وإيقاع السرد. ثم وقفنا عند التدوير بأنماطه المختلفة وهي: التدوير الجملي، التدوير الكلي، ثم وقفنا عند التكرارات بأشكالها المختلفة وهي : التكرار الصوتي، التكرار اللفظي، التكرار التراكمي، تكرار التدويم، التكرار الشعائري. وفي آخر هذا الفصل وقفنا عند التجربة الوغليسية في ضوء نظرية التلقي، كما أنهينا البحث بخاتمة أوجزنا فيها أهم النّتائج التي تسنّى لنا الوصول إليها، عبر ما جاء في ثنايا صفحات هذا البحث.

أثناء إنجازنا هدا البحث اعترضت سبيلنا بعض الحواجز المتعلقة بالمراجع المتخصصة في ميدان الإيقاع، و إن وجدت فلا تخدم صميم موضوع بحثنا، و من تلك التي اعتمدناها بكثرة نذكر: بنية الإيقاع الشعري العربي (صبيرة قاسي)، حركية الإبداع (خالدة سعيد)، تواترات الإبداع الشعري (الحبيب مونسي).

في الأخير، أجد أنّه من واجبي، أن أتقدّم بخالص عبارات الشّكر والامتنان إلى أستاذي الفاضل صلاح عبد القادر على قبوله الإشراف على هذا البحث، وأشكره كثيرا على توجيهاته وثقته، كما لا يفوتني أيضا - وأنا في هذا المقام - أن أتوجّه بجزيل الشّكر والعرفان إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة، على تفضّلهم بقراءة البحث وتقييمه، وإثرائه بملاحظاتهم وانتقاداتهم، كما أتقدّم بالشّكر أيضا إلى كل من ساعدني على إنجاز هذا البحث، مساعدة معنوية أو أكاديميّة.

تيزي وزو:../../....

الفصل الأول: ماهية إيقاع الشعر

1- مفهوم الإيقاع

2- الإيقاع في الفن.

3- الإيقاع عند النقاد و البلاغيين العرب.

4- الإيقاع عند الفلاسفة المسلمين.

5- دوافع التجديد في إيقاع الشعر العربي.

6- إرهاصات التجديد في إيقاع الشعر العربي.

7- التجديد الإيقاعي في الشعر الحديث و المعاصر.

1- مـفهـوم الإيـقـاع:

لقد تباينت أراء الباحثين والدارسين في تحديد مفهوم الإيقاع واختلفت وجهات نظرهم في نشأته باختلاف اتجاهاتهم ونزعاتهم وثقافتهم، ما يجعلنا نسعى إلى البحث عن ضابط محدد لماهية الإيقاع بطرح التساؤل الآتي: هل يكفي لتحديد مفهوم الإيقاع أن نقول: إنه إحساس بما يتجلى لنا في الحياة من ظواهر تتكرر أو أصوات تتناوب بانتظام فتسترعي الانتباه أو تتجاوب معها النفوس؟

قد يبدو هذا التعريف قاصرا بالنظر إلى مفهوم لفظة "إيقاع" ودلالتها وتشعبها واتصافها بالشمولية والإبهام، فياكبسون يصفها بأنها «ملتبسة»[1] مما بلغ ببعضهم إلى القول:« إنه لا يمكن تحديد الإيقاع بنظرية واحدة »[2].

يتفق معظم الباحثين والعلماء على أن الإيقاع بمفهومه العام يعد من أكثر المفاهيم غموضا قديما وحديثا، إلى حد أننا لا نجد اليوم تعريفا واضحا له، «ويرون فيه معضلة مصطلحا ومفهوما لأنه من الأمور التي لا تتحدد بالوصف»[3]، فمنهم من رأى فيه ظاهرة قديمة عرفها الإنسان وتعددت مظاهرها في اختلاف الليل و النهار في حركة الكائنات قبل أن يعرفها في تكوينه العضوي والتي جسدها في حركات جسمه ونبرات صوته، أو في تعاقب الشهيق والزفير عنده وانتظام ضربات قلبه، وشبيه بهذا ما ذكره زكي نجيب محمود، إذ يرى :« أن الإيقاع على فترات متساوية ظاهرة مألوفة في طبيعة الإنسان نفسه فبين ضربات القلب انتظام، وبين وحدات التنفس انتظام، وبين النوم واليقظة انتظام هكذا»[4].

انطلاقا من هذا التعريف يتجلى لنا أن الإيقاع فطري في الإنسان، وهو ما يجعله يتوقعه في مدركاته، ويستريح إذا وجده، ويصيبه القلق إذا فقده، والإيقاع يرافق الإنسان

---

[1]- رومان ياكبسون قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال للنشر، الدار لبيضاء، المغرب، 1988 ، ص.43 .

[2]- محمود المسعدي، الإيقاع في السجع العربي، محاولة تحليل وتحديد، نشر و توزيع مؤسسات عبد الكريم، تونس، 1996، ص.15 .

[3] - توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس، 1988، ص.137.

[4]- زكي نجيب محمود، في فلسفة النقد، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1979، ص22 .

في تموجاته النفسية، فلا فكاك له عن الإيقاع. ومن هنا، «كان الوزن في الشعر، كانت السيمترية في العمارة وفي التصوير»[1].

يكون مبدأ الانتظام الذي يتمظهر في الإيقاع ناتجا عن حسن التوزيع، ووحدة التناسق والانسجام، وقد أدرك الباحثون وثوق الصلة بين الإيقاع الموسيقي وبين النظام الذي تسير عليه حركة الجسم والطبيعة، فللجسم حركات إيقاعية سريعة كالتنفس أو حركات بطيئة نسبيا كتعاقب النوم واليقظة، من هذه المعاينة «قال كثير من الباحثين بأن للموسيقى أصلا عضويا أو طبيعيا، مادامت الحركة الإيقاعية فيها ترديدا لحركات مناظرة لها داخل الجسم الإنساني»[2].

أما (بنفنيست) فيلخص المفهوم التقليدي للتصور العام للإيقاع الذي ينسج منه الخيال الأوروبي أسطورة منذ القديم فيقول: «إن معنى الإيقاع كان قد استعير من الحركات المنتظمة للأمواج»[3].

نرى أن الالتقاء جليٌّ بين تعريف (فؤاد زكريا) وتعريف (بنفنيست،Benveniste) لأنهما يربطان الإيقاع بالطبيعة إما في سكونها أو في حركيتها، والوجود الأول للإيقاع متصل بالوجود الطبيعي والحياة البدائية للإنسان على وجه المعمورة، ونجد خالدة سعيد تؤكد هذا الرأي بقولهَا: «الإيقاع لغة بل هو سابق على اللغة المصطلح وعلى تسميتها كذلك إنه ما قبل الإصطلاحات، كان الإنسان القديم يحدث أصواتًا متسارعة متصاعدة تعبِر عن اقتراب خطر، والإيقاع لا يقتصر على الصوت، إنه النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي أو شكلي) »[4].

[1]- زكي نجيب محمود، في فلسفة النقد، ص. 23 .
[2]- فؤاد زكريا، التعبير الموسيقي، ط2، مكتبة مصر، 1980، ص.ص. 21-22 .
[3]-Emile Benveniste :problèmes de linguistique générale. ti-col-tel Gallimard.1986.p327
[4]- خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، 1982، ص.111.

انطلاقا من هذه التعاريف المختلفة والمتفقة، نستنتج أن الإيقاع سابق لخلق الحيوان والطبيعة والكون بأسره، لأنه المبدأ الذي أقرّه الخالق – سبحانه و تعالى – أساسا لبقاء الكون ودوامه، ويتجلّى ذلك في الحركة الإيقاعية التي تؤديها الكواكب في مدارها كحركة الأرضِ حول نفسها وحول الشمسِ، وهي الحركة التي لو اختلّت لاختلّ النّظام الذي يضمن الحياة على وجه المعمورة، فالخالق الذي أرسى قواعد الحياة على مبدأ الإيقاع هو خالق الإيقاع، اختاره قانوناً يضمن استمرارية حركة الكون وبقائه. ولما كان الإيقاع بعدا زمنيا ثابتا بين الأصوات فهو في الكون يأخذ طابع الثبات، قال تعلى "وكل شيء عنده بمقدارٍ" ولا نسترسل كثيرا في إيراد مفاهيم الإيقاع المختلفة قبل أن نقف على الأصل اللغوي و الاصطلاحي للفظة «إيقاع».

- **الإيقاع لغة:** المَيْقَعُ والمَيْقَعَة : المطرقة، والإيقاع من إيقاع اللّحن والغناء وهو أن يوقّع الألحانَ ويبيّنها»[1] وهو ما يحدثه الوزن أو اللحن من انسجام وقد ربط السّجلماسي بينه وبين الوزن فقال: «الشعر هو الكلام المخيّل المؤلّف من أقوال موزونة و متساوية ومقفاة عند العرب»[2]. و شَرحَ الموزونة بقوله: «فمعنى كونها موزونة، أن يكون لها عدد إيقاعيّ، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلّفا من أقوال إيقاعيّة، فإنّ عدد زمانه مساوٍ لعددِ زمانِ الآخر».[3]

- **الإيقاع اصطلاحا:** يُعرف الإيقاع في الاصطلاح الموسيقي الصرف بأنّه: « النّقلة على النّغمِ في أزمنةٍ محدودة المقاديرِ والنِّسب ِأو تقديرٍ لزمانِ النَّقرات».[4]

وعلى الرّغم من انصراف هذا المصطلح في العربية إلى هذه الدلالات وغيرها «فإنّ الكلمة مشتقة أصلا من اليونانية بمعنى الجَرَيَانِ أو التَّدَفقِ، والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصمت والصوت، فهو يمثّل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر،

---

[1]- أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج1، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد،1989، ص257.

[2]- أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: علال الغازي، الرباط، 1980، ص.281.

[3]- المرجع نفسه، ص.257.

[4]- صفي الدين عبد المؤمن الأرموني البغدادي، كتاب الأدوار، شرح وتحقيق: هاشم محمد الرجب، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980، ص. 139 .

وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى، والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعا، تبدو واضحةً في الموسيقى والشّعر والنّثر الفنّي والرّقص »[1] .ولا يكتفي التحديد العام لمشكلة الإيقاع بجعلها وقفا على الأدب، إذ يرى (أوستن وارين) و(رنييه ويليك) أنّ هناك «إيقاع للطبيعة وآخر للعمل، و إيقاع للإشارات الصوتية»[2].

يمكن أن نستخلص من هذه الآراء أنّ الإيقاع ليس إطارًا كميّا مجرّدًا يتوقف عمله عند حدود تنظيم طبقة الألفاظ، إنّما له قيمًا جماليةً وقدرات ٍفائقةً على التّعبير تجعله يساهم بقسط وافر في الشّعر، والإيقاع لا تتجلّى قيمتُه الجمالية والدلالية إلاّ في بنيته الكليّة لا الجزئية، و هو يشكّل كلاًّ متكاملاً بين الخارجي منه والداخلي.

2- الإيقاع في الفن:

لقد ذكرنا آنفًا أنّ الإيقاع يتبدّى في الطبيعة ونظامها، ويتبدّى في الإنسان مثلا في دقات قلبه وميله الفطري إلى الإيقاع، وكذا امتلاكه لحاسّة الإيقاع التي تثير فيه الرّقص و التّفاعل مع الإيقاعات المختلفة، في مفهومه الفنّي فهو «مبدأ وِجْداني يقوم في النّفس ويصدر عنها، و هو توفيق بين نزعتين متناقضتين: الثقل والخفّة، أساسه الحركة التي يوجهها كلٌّ من النّظام و التناسب الدّوري»[3].

يتّسع أفق الإيقاع عند عزّ الدّين إسماعيل ليشمل جميع الفنون، «فهو يمثّل السّمة المشتركة بينهما».[4]

ولعلنا نوافق رأي عز الدين إسماعيل، بما أنّ الإيقاع صفة مشتركة بين جميع الفنون وليس وقفًا على الشّعر والموسيقى، ولكلّ فنّ إيقاعه، منه الصامت ومنه المسموع.

أما عند يوري لوتمان (y-lotman) فالإيقاع يشمل ظاهرة التناوب الصحيحة للعناصر المتشابهة، كما يشمل تكرار هذه العناصر، وهذه الخاصية من خواص العمليات

[1]- مجدي وهبة و كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص.71.
[2]- اوستن وارين ورنييه ويليك، نظرية الأدب ترجمة: محمد الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1972، ص.212.
[3]- محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1976، ص.42.
[4]- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، مصر، 1974، ص.117.

الإيقاعية[1]. (يوري لوتمان) يثير سمة بارزة في الإيقاع - خاصّة في الشّعر- وتتمثّل هذه السّمة في التكرار الذي يعتبر خاصية مهيمنة في الإيقاع الشّعريّ على وجه الخصوص.

نجد في رأي سيّد البحراوي ما يؤكّد ما نذهب إليه وهو أن « الإيقاع في الشّعر خاصية جوهرية فيه، وليس مفروضا عليه من الخارج»[2]، من هذا الرّأي نستخلص مكانة الإيقاع في الشّعر، وهو مكوّن حيويٌّ للخطاب الشّعريّ، ولا يُفْرَضُ عليه كثَوْبٍ مُزرْكشٍ إضافي، إنّما هو نسيج متداخل مع دلالات الخطاب وكلّ مكوّناته اللسانية والبنائية. ويحذّر جون كوهن(J .Cohen) «من الوقوع في الخطأ الذي يقع فيه من يرى بأنّ النَّظْمَ حِليةٌ زائدة ويؤكّد أنّ النّظم ليس لباسًا يُلصق باللّغة دونما ضرورةٍ»[3]، ما يدعو إليه "كوهن" منطقي، لأنّ "النّظم" ويقصد به "الإيقاع" أداة فعّالة وأساسية في الشّعر، وبه يتميّز عن النّثر، ولكلّ جنسٍ أدبيّ خصوصياته التي تؤهّله للتميّز، "فالإيقاع" في شموليته من أبرز سمات الشّعر، وإن كان النثر الفني يتّسم - أحيانا- بإيقاعات مثيرة وجذّابة، لكنَّ الشّعر هو المهد الأوّل للإيقاع بكل تمظهراته لأنّ الفوارق بيّنة بين الشعر والنثر.

كما أنّ لفلاسفة اليونان آراء تتعلق بالإيقاع حيث أنّهم أدركوا قواعد الجمال واتّفقوا على أنّ الأساس الجمالي يكمن في الإيقاع وفي العناصر التي يشملها نظامه، فنجد أفلاطون يقول:« إنّ الوزن والتناسب هما عنصرا الجمال والكمال»[4] ، أمّا أرسطو فيذهب أبعد من أفلاطون إذ يقول: « إنّ النّظام والتناسق (السيمترية) والتجدّد، هي الخصائص الجوهرية التي يتألّف منها الجمال»[5].

ومن فلاسفة القرون الوسطى نجد سانت أوغسطين (saint augustin) يحذو حذو أرسطو حين يسأل: «هل هذا جميل لأنّه مُرْضٍ، أم مرض لأنّه جميل؟» ويُجيب: «إنّ هذا يُرضي لأنّه جميل و هو جميل لأنّ أجزاءه تتشابه وينتظمها انسجام واحد» [6].

---

[1]- يُنظر: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، ص.118 .

[2]- سيد البحراوي، الايقاع في شعر السياب، مكتبة شرقيات، القاهرة، د ت، ص.08 .

[3]- أرسطو، النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، ط1، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص.120.

[4]- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، ص.46.

[5]- المرجع نفسه، ص. 120.

[6]- Charles Bernard, esthétique et critique, p.280.

انطلاقا من هذه التعاريف، يتجلّى لنا اتّفاق هؤلاء الفلاسفة على أنّ الإيقاع أساسي في فلسفة الجمال، وقد أطلق عليه أرسطو تسمية (التناسق)، وأفلاطون يسميه (الوزن والتناسب) أمّا سانت أوغسطين فيطلق عليه تسمية (الانسجام)، لكن في نهاية المطاف وإن اختلفت التسميات فالدلالة واحدة، وهم يقصدون الإيقاع في علاقته المباشرة بالجمال إذ لا تقوم قائمة للجمال دون انسجام وتناسب وإيقاع.

وَسّع الشّكلانيون الرّوس مفهوم الإيقاع ليشمل كل نسق لتنظيم الحركة النصيّة، فيدلي طوماتشفسكي برأيه قائلا، «إذا كنّا نعني بكلمة إيقاع كل نسق صوتي منظّم وفق أهداف شعرية، نسق قابل للإدراك من قِبَلِ المتلقي المعنيّ بالأمر، فمن البيّن أنّ كلّ إنتاج الكلام الإنساني سيكون مادّة إيقاعيّة ضمن الحدود التي تسهم في مؤثّر جماليّ»[1].

نستنتج من رأي طوماتشسفكي (tomatchevski) أنّ الإيقاع متواجد في الطبيعة وفي الحياة الإنسانية حتى أنّ الكلام يتضمن الإيقاع في نبراته المتغيّرة.

ولـ (ت.س إليوت) رأيه الخاص في مصدر تناسق النغم في الشعر وما يميّز قصيدة عن أخرى لأنّه: «من الخطإ أن نعتقد أنّ كلّ شعر يجب أن يكون متناسق النّغم، والقصيدة ذات الطول يجب أن يكون فيها صعود وهبوط في درجتها من الحدّة حتى يحدث التطابق فعلا للعاطفة الإنسانية من تزاوج».[2]

3- الإيقاع عند النقاد والبلاغيين العرب:

لقد لازم هاجس التنظير النقاد والبلاغيين العرب وحاولوا أن يضعوا تصورات ومفاهيم نظرية للفن الشعري، غير أنّهم لم يتعرّضوا للإيقاع وإن كان لهم إحساس بمفهومه بَثّوهُ في ملاحظاتهم العروضيّة ومقاييس جودة اللفظ والمعنى وما له تأثير على النص عندهم، كحسّ السّبك وتلاحم الأجزاء وجرس الأصوات، فمن هذه المفاهيم عند الجاحظ نجد في قوله: «إذا كان الشّعر مستكرها، وكانت ألفاظ البيت من الشّعر لا يقع بعضها مماثلا لبعض، كان بينها من التنافر ما بين العلاّت، و إذا كانت الكلمة ليس موقعها

[1]- Tomatchevski, sur le vers, théorie de la littérature op-at, p154.
[2]- محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ط2، مكتبة الخانجي، دار الفكر، 1971، ص.22.

إلى جنب أختها مُرضيا مُوافقا كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشّعر مؤونة»[1]، تحمل هذه اللّفتة الجاحظية في طيّاتها إحساسا خفيّا بدور الإيقاع، إلاّ أنّه لم يصرّح بهذه التسمية أو ما يرادفها، ثم يتبلور مفهوم الإيقاع لدى النقاد العرب على مستوى المصطلح أثناء محاولتهم البحث عن علّة وَقْع النص، ولعل أوّل ناقد عربي يستعمل مصطلح (إيقاع) هو ابن طباطبا حين يذهب إلى حدّ الشّعر بالإيقاع لا بالعروض، فيقول: « وللشّعر الموزون إيقاع يُطرِبُ الفهم لصوابه ويَرِدُ عليه من حسن تركيبه»[2] ، ممّا سبق من كلام ابن طباطبا يظهر أنّ العرب تنبّهوا لوجود الإيقاع في الشّعر في فترة لاحقة.

أمّا الجرجاني فقد أدرك مفهوم الإيقاع وربطه بمفهوم الشّعرية فيما أسماه بالنّظم و رأى أنّ الإيقاع معنى وليس لفظا مجرّدا، مؤكّدا على أنّ الألفاظ خدم للمعاني، ولا يرى أن يرتبط الإيقاع بالوزن والقافية، وإن كانت حالة من حالات تجليّاته، وهو بذلك يكون سابقا للبنيوية التي ناقشت فيما بعد علاقة الدال بالمدلول وهو يصرح بأنّ « الوزن ليس من الفصاحة والبلاغة في شيء إذ لو كان له مدخل فيها لكان يجب في كلّ قصيدتين اتّفقتا في الوزن أن تتفقا في الفصاحة والبلاغة فليس بالوزن ما كان الكلام كلاما ولا به كان كل كلام خيرا من كلام»[3].

ومع أنّه أحسّ بفاعلية الإيقاع الداخلي إلاّ أنّه لم يبيّن الدّور الإيقاعي للنّظم، لأنّه يشترط الفكر والرّويّة كأساس للدرس البلاغي « فجملة الحديث أن تعلم ضرورةً أنّه لا يتأتّى أن تنظم كلاما من غير رويّة وفكر»[4].

ويظهر لنا إهمال الجرجاني دور الإيقاع مع اعترافه بأهمية الجانب الصوتي. ويكون الشّعر أفضل من النثر عند أبي حيان التوحيدي لبناء الشّعر على الإيقاع، فمن فضائل النّظم أنّه لا يُغَنَّى ولا يُحْدَى إلاّ بجيّده، ولا يؤهّل للحن الطنطنة ولا يُحْلى بالإيقاع

[1]- أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين،ج1، ط4، تحقيق: محمد هارون، مكتبة الجاحظ، بيروت، 1962، ص. 66-67.
[2]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج1، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1989، ص.172.
[3]-عبد القاهر الجر جاني، دلائل الإعجاز، تعليق: محمود شاكر، ط1، مطبعة المدني، القاهرة،1991، ص.364.
[4]- عبد القاهر الجر جاني، أسرار البلاغة، تحقيق: ريثر، ط3، دار المسيرة، بيروت، 1983،ص.21.

الصحيح غيره لأنّ الطنطنات والنقرات والحركات والسكنات لا تتناسب إلاّ بعد اشتمال الوزن و النّظم عليها»[1].

تكمن لذّة النص عند التوحيدي في جميع مكوّنات النص، كما لا يغفل مصطلح (الترجيع) الذي يُكسب الألفاظ إيقاعا مهمّا وهو مصطلح موسيقي ذكره في المقابسات: « يقال: ما اللّحن؟ الجواب: صوت بترجيع خارج من غلظ إلى حدّة ومن حدّة إلى غلظ بفصول بيّنة للسمع واضحة للطبع»[2].

4- الإيقاع عند الفلاسفة المسلمين:

لقد كان للفلاسفة المسلمين دورا معرفيا أنَاطوهُ بالشّعر أساسا نظريّا سار على هديه المتأخّرون من النّقاد وهذا ما يبدو في تعريف السجلماسي إذ نجده يكاد يتطابق وتعريف ابن سينا الذي يقول فيه: « إنّ الشّعر كلام مخيّل مؤلّف من أقوال متساوية، وعند العرب مقفاة و معنى كونها موزونة هو أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كلّ قول منها مؤلّفا من أقوال إيقاعية فإنّ عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو أنّ الحرف الذي به كلّ قول منها واحد»[3] .

أما الفارابي فيقول: « والجمهور وكثير من الشعراء إنّما يرون أنّ القول شعر متى كان موزونا مقسوما بأجزاء يُنطق بها في أزمنة متساوية وليس يبالون كانت مؤلّفة مما يحاكي الشيء أو لا، والقول إذا كان مؤلّفا ممّا يحاكي الشيء ولم يكن موزونا بإيقاع فليس يعدُّ شعرًا، ولكن يقال هو قول شعري، فإذا وَزُنَ مع ذلك وقُسِّمَ أجزاءً صار شعرًا».[4]

ومن التعاريف الجامعة المفصّلة، ما يذكره ابن سينا في قوله: «الشّعر كلام مخيّل مؤلّف من أقوال ذوات إيقاعات متّفقة متساوية متكرّرة على وزنها متشابهة حروف الخواتيم، فالكلام جنس أوّل للشّعر يعمّه وغيره، مثل الخطابة والجدل وسائر ما يشبهها و قولنا من أقوال مخيّلة يصل بينه وبين الأقاويل العرفانية التصديقية والتصويرية، وقولنا

[1]- أبو حيان التوحيدي،الإمتاع والمؤانسة، ج2، ضبط: أحمد أمين وأحمد الذين، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، د ت، ص.136.

[2]- أبو حيان التوحيدي، المقبسات، تحقيق: حسن السندوسي، ط1، المطبعة الرحمانية، مصر، 1929، ص.310.

[3]- ألفت كمال الروبي، مفهوم الشعر عند السجلماسي، مقال في مجلة فصول، م 6، ع2، 1986، ص. 36.

[4]- الفارابي، جوامع الشعر، تحقيق: محمد سالم ضمن كتاب تلخيص أرسطو طاليس في الشعر لابن رشد، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1971، ص.172.

ذوات إيقاعات متّفقة ليكون فرقا بينه وبين النّثر، وقولنا متكرّرة ليكون فرقا بين المصراع والبيت، وقولنا متساوية ليكون فرقا بين الشّعر وبين نظم يؤخذ جزآه من جزأين مختلفين و قولنا متشابهة الخواتيم ليكون فرقا بين المقفى وغير المقفى، فلا يكاد يسمى عندنا بالشّعر ما ليس مقفّى»[1] .

ولعلّة ما نجد أنّ هذه التعاريف لا تخلو من التركيز على عنصر الزمن. يقول حازم القرطاجنّي في تعريفه الشّعرَ على أساس من تساوي زمن النطق: «هو أن تكون المقادير المقفاة في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب»[2] فهذه المساواة في الزمن ترجع في نهاية الأمر إلى التناسب، بل الأقرب إلى الدّقة أن نقول: « إنّها صورة من صوره لأنّ تعاقب الحركة والسكون في الأوزان المتعددة ليس أمرا عشوائيا، بل هو عملية تناسب داخل نظام متّحد لحركة منتظمة في الزمن، تتألّف داخلها الأجزاء في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها، فيتشكل بهذا التآلف كلّ وزن على حدّة، ويتميّز في نفس الوقت عن غيره من الأوزان»[3].

ويؤول بنا الحديث هنا إلى الإيقاع الموسيقي وصلته بالإيقاع الشعري عند الفلاسفة المسلمين، فابن سينا وإن كان يرى بأنّ هناك فرقا بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي في طبيعة المادّة التي يتشكل منها في الموسيقى من نغم وفي الشعر من أصوات فإنّ الإيقاع يبقى في نظره واحدًا حيث يقول: « فالإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات فإن اتفق أن كانت النقرات منغّمة كان الإيقاع لحنيًا، وإن اتّفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا وهو بنفسه إيقاع مطلق».[4]

[1]- ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، 161 تحقيق: زكريا يوسف نشر وزارة التربية، القاهرة، 1956، ص.ص.122-123.

[2]- حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج لأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، 1966، ص. 263.

[3]- جابر عصفور، مفهوم الشعر، ط2، المركز العربي للثقافة والعلوم، مصر، 1982، ص. 368 .

[4]- ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، ص81.

إذ يقول جابر عصفور: « ومع ذلك فإنّ دراسة الفلاسفة للموسيقي عمّقت هذا الجانب ومكّنت ابن سينا من تقديم تمييز يفصل بين دراسة كلّ من دارس الموسيقى ودارس العروض للوزن الشعري».[1]

وعن علاقة اللحن بالوزن يقول الفارابي: « نشأت عند بعض الأمم علاقة وثيقة بين اللحن والوزن، إذ يجعلون النغمة التي يلحّنون بها الشّعر أجزاءً، فإن نطقوا الشّعر دون لحن بَطلَ وزنه، وليس كذلك العرب، فإنّهم يجعلون القول بحروفه وحدها، فإذا لحن الشّعر ينشأ عن تباين بين إيقاع اللحن وإيقاع القول».[2]

يعلّق بعض الدارسين على ما ذهب إليه الفارابي بقولهم: « والمرجّح أنّ الفارابي يقصد في كلامه القصائد الشهيرة التي يعتّد بها العرب ويعدّونها من عيون شعرهم، تلك التي لم تغنّ بل لم تعد صالحة للغناء، إذ وضع العرب سلسلة تسهل على اللّفظ . وكان الفارابي يشير إلى نُبُوِّ القصائد عن الألحان.[3]»

هذا ما أكّده دارس آخر إذ رأى « أنّ الفارابي في حكمه هذا انطلق من واقع تلك القصائد التي توصف عادة بأنّها من عيون الشعر العربي، أي تلك القصائد التي لم توضع أصلا للغناء أو ليست صالحة له، وإلاّ فإنّه سيبدو متناقضا مع الطبيعة الأولى والجوهرية من طبائع الشّعر العربي، ومع سمته الأوضح، وهي أنّه قيل أصلا للغناء والحداء أو أنّه - على الأقل- وُضع لإرضاء الذائقة السمعية العربية»[4]. ثم يشير دارسنا إلى « أنّ الشّعر العربي مرّ بأطوار رئيسة في مسيرته »[5]، مؤكّدا على أنّ ما عناه الفارابي هو الطور الأوّل ثم يلتمس للملاحظة الفارابية تبريرا، معتمدا على ما ورد في كتاب الأغاني من أصوات مختارة من المعلّقات، إذ يقول: « إذا اعتبرناها النموذج الأسمى فنيّا للشّعر في العصر الجاهلي، وغاية ما نجده أبيات من معلقة امرئ القيس وأبيات من معلقة عنترة بن

[1]- جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص.370.
[2]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص.20 .

[3]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ، ص.20.
[4]- صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ط1، شركة دار الأيام للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997، ص. 154 .
[5]- المرجع نفسه، ص. ن.

شداد ومثلها من معلقة الأعشى ضمن أصوات معبد، والمعروفة غنائيا بـ"مدن معبد" أو "حصون معبد" وهي ليست ضمن الأصوات المائة المختارة على الإختلاف البسيط في رواياتها، ولعل معبدا سمّاها بحصون معبد أسوة بالحصون السبعة في المدن السبع بخراسان التي فتحها قتيبة بن مسلم الباهلي، وكانت وعرة المسالك، صعبة المرتقى لم يصل إليها أحد قبله قط، فشبه معبد أصواته بها ».[1]

ثم ينبه ناقدنا إلى أنّ الشّعر العربي ليس نسيجا متفرّدا في هذه الخاصية بل إنّ الشّعر الغربي شاركه فيها».[2]

5- دوافع التجديد في إيقاع الشعر العربي:

كان من أثر اطلاع العرب على حضارة الغرب أن تغيرت نظرتهم إلى الكثير من الأمور، وبدت الكيانات المختلفة فاقدة الكثير من تماسكها. ومن جملة تلك الكيانات الشعر، الذي استطاع أن يحافظ على نظامه شبه الثابت لقرون عديدة.

وفي هذا الصدد يشير شوقي ضيف «إلى أن الشعراء العرب قد اطلعوا على الآداب الغربية، فكان من أثر ذلك معرفتهم أن اللغات القديمة في تلك الآداب لم يعرف شعرها القافية»[3]، كما أن الأدب الأوربي الحديث فيه شعر مرسل لا يرتبط بالقوافي، وشعر تتقابل فيه القوافي أو تتعانق. وقد نادي الشعراء في القرن العشرين بالتحرر من القافية باعتبارها تعيق حرية الشاعر في نظم القصائد القصصية الطويلة[4]، وكان من أثر ذلك أن «أسرع توفيق البكري فصنع قصيدة بدون قافية، ثم تلاه الزهاوي وعبد الرحمن شكري فألَّفا غير قصيدة من هذا النمط المرسل»[5].وهكذا فإن الجو الفكري الذي نشأ في العالم العربي بتأثير بتأثير من الحضارة الغربية ساعد على شحذ القريحة العربية باتجاه التجديد الذي لم تعد القصيدة التقليدية قادرة على مواكبته، فقد ظهر عجزها عن التفاعل مع الروح العصرية

[1]- المرجع نفسه، ص.155.
[2]- المرجع نفسه، ص. ن.
[3]- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ط3، مصر، د ت، ص.107.
[4]- يُنظر: المرجع نفسه، ص. ن.
[5]- المرجع نفسه، ص.108.

لكثرة تعقيداتها الصناعية والنفسية و الاجتماعية، فاستوجب الوضع تبني شكلا جديدا تجلى في القصيدة الجديدة بكل مواصفاتها.

وقد كانت الحضارة الجديدة، التي فتح العرب أعينهم عليها، دافعا إلى التغير، ذلك أن الحضارة كما تقول نازك الملائكة: «تفجر المعاني الدقيقة الحساسة في قلب الشاعر، وتوسع آفاق شعره، في حين يبقى الشاعر البدوي مربوطا بمستوى ضيق لا يتسع لشيء»[1] .

بيد أن أي حركة تجديدية لا تنبع من فراغ، وكذلك كان الأمر بالنسبة للشعراء العرب المجددين، «فالأفراد المجددون إنما يجددون بدافع من حاجة روحية تناديهم إلى ملء فراغ ناشئ عن تصدع خطير في بعض نواحي المجال الذي تعيش فيه الأمة».[2]

جلي إذن، أن للواقع الاجتماعي دورا كبيرا في حركة التجديد التي عرفها الشعر العربي الحديث، وهذا ما يؤكده بلند الحيدري حين يلخص تجربة الحداثة في محاولة الشاعر الحديث الثورة على الواقع الحتمي المألوف، رغبة منه « أنْ يجد من خلال الثورة ما يغري على الراحة النفسية الآنية، فالواقع الاجتماعي والواقع العصري يؤثران في تجربة الشعر وليس لشكل أنْ يغير نفسه إلا بأثر من مضمون واقعي»[3].

وبالنسبة للشعر الحر في حد ذاته ترى نازك الملائكة خلال حديثها عن «الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر»[4]، أن هذا الشعر «إندفاعة إجتماعية تمتلك جذورا إجتماعية تحتم انبثاقها وتستدعيه»[5]، فقد وجد بعضا من أفراد المجتمع أنفسهم أمام تصدع خطير في بعض جهات المجال الذي تعيش فيه الأمة، مما دفع بهم إلى إحداث الجديد في الفن والإبداع وتشير نازك إلى أن هناك أربعة عوامل من جملة العوامل الاجتماعية التي أدت إلى حركة الشعر الحر، تتحدد في ما يأتي[6] :

---

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط6، دار العلم للملايين، بيروت،1981، ص.29.
[2]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص.30.
[3]- صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ط 1، مكتبة الآداب، 2008، ص.09.
[4]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص.50.
[5]- المرجع نفسه، ص.54.
[6]- ينظر: المرجع نفسه، ص.56-63.

1. النزوع إلى الواقع: حيث أن الأوزان الحرة تسمح للشاعر أن يرتاد الحقيقة الواقعية ويبتعد عن الأجواء الرومانسية، وأسلوب الشطرين يعيق تحقيق هذه الرغبة نظرا لنظامه الصارم الذي لا يسمح بأي نوع من التجاوز.
2. الحنين إلى الاستقلال: ويمكن تلخيصه في رغبة الشاعر الحديث في تحقيق التفرد والاستقلال بشخصيته عن شخصية الشاعر القديم، وذلك بالإبداع عن طريق الاستحياء من حاجات العصر، وقد كان السبيل إلى تحقيق ذلك «الثورة على القوالب الشعرية».
3. النفور من النموذج: و المقصود هنا النموذج الشعري العمودي، الذي يحبس الشاعر في إطار ضيق، ولذلك عمد الشاعر الحديث إلى إرباك هذا النموذج والخروج على الرتابة التي تميزه، وهذا النفور من النموذج ليس خاصا بالشعر وحده، وإنما هو سمة مميزة للعصر.
4. الهروب من التناظر الذي يميز بناء الشعر كما يميز بناء البيوت في العالم العربي. وتشير نازك إلى أن ثورتها على «طريقة الشطرين الخليلة» إنما كانت بسبب نفورها من «المنزل المتناظر الذي يتطابق جانباه تمام التطابق».
5. لقد وجد الشاعر الحديث نفسه في مأزق شكل شعري قادر على احتواء الحياة الحديثة بجدتها واتساعها، وأرى في الشكل الشعري القديم عيوبا ونقائص يحددها الباحث يوسف نور عوض فيما يأتي[1]:

1. عدم قدرة الشكل القديم على استيعاب المضمون الحديث، فقد صار هذا الشكل لكثرة الاستعمال مرتبطا شديد الارتباط بأغراض محددة.
2. موسيقى الشكل القديم حادة وبارزة، وذلك أن الشعر القديم كان الغرض منه الخطابية في المحافل، وكانت غابة الشاعر التأثير في سامعيه.
3. هذه الموسيقى الصاخبة هي ما أعاق الشاعر عن الانطلاق إلى آفاقه الرحبة في التعبير.
4. هندسية الأبيات وإسرافها في السيمترية.

[1]- يُنظر: صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص.11.

5. وهناك عيب آخر سببه القافية، فقد جعلت من القصيدة التقليدية مجموعة من التجارب المستقلة، ينتظم كلا منها بيت من أبيات القصيدة.
6. أما السياب فيشير إلى أن حركة التجديد في الشعر العربي تعزى إلى أسباب ثلاثة، أولها: تقلص المعجم اللغوي الموظف من قبل الشاعر المعاصر، وثانيها: حرص الشعر المعاصر على وحدة البيت، ووحدة القافية تعتبر حجر عثرة في سبيل تللك الوحدة، أما آخر الأسباب: فهو الرغبة في خلق تعابير جديدة، والثورة على القوالب التي تفرضها القافية.

6- إرهاصات التجديد في إيقاع الشعر العربي:

عرف الشعر العربي القديم محاولات عدة للتجديد في الأوزان والقوافي، كما فعل المولودون في العصر العباسي، فقد جاء هؤلاء بأوزان لم تكن معروفة في الجاهلية وصدر الإسلام، وذلك من أجل مواكبة الحضارة الجديدة وخلق التلاؤم بين الأوزان الشعرية وفن الغناء الذي انتشر في العصر العباسي «وقد كانت تلك الأوزان عبارة عن بحور مجزوءة للبحور المعروفة أو بحورا جديدة تعتمد نفس النظرية التي يقوم عليها الوزن المتعارف ومنها بحر المجتث».[1] وقد استحدث بشار بن برد ضربا من المقطوعات المخمسة (ذات أشطر خمسة ذات قافية معينة وذات بحر معين)، كما استحدث الشعراء ما عرف بالمزدوج والمربع.

نجد في العصر العباسي نموذجا فريدا من حيث مظهره الكتابي، وهو لسلم الخاسر[2]

1- موسى المطر غيث بكر ثم انهمر ألوى المر
5- كم اعتسر ثم أتسر وكم قدر ثم غفر
9- عدل السير باقي الأثر خير وشر نفع وضر
13- خير البشر فرع مضر بدر بدر و المفتخر
17- لمن غبر

[1]- يوسف نور عوض، رواد الشعر العربي الحديث، مكتبة الأمل، د ت، ص.69.
[2]- المرجع نفسه، ص.ن.

غير أن القفزة النوعية قد تحققت مع الموشحات التي يختلف نظامها عن نظام القصيدة التقليدية حسب شوقي ضيق، في كون الموشح «يتألف من صوتين أو لحنين قد يكونان على وزن واحد أو على وزنين مختلفين. أما الصوت الأول فتتكون أنغامه من شطرين أو أربعة أو ستة، وفيها تلتزم قوافي الشطور كلها في الموشحة، أما الصوت الثاني فيتكون من ثلاثة أشطر وقد يزيد إلى سبعة، ولا يلتزم فيه سوى الوزن، أما القوافي فتختلف من دور، بينما تلتزم القافية على مستوى الدور الواحد في جميع الشطور إن تألفت الموشحة من شطور، وفي الشطور المتقابلة إن تألفت من أبيات ذات شطرين»[1].

ومن وجوه التطور التي نلاحظها على الموشحات أن بعضها يأتي في شطره الأول موافقا لبحر من البحور القديمة، وفي الشطر الثاني نجد وزنا لا يعرفه أهل العروض[2]. ويلخص صلاح فضل انحراف الموشحة إيقاعيا في ثلاثة مبادئ : الاعتماد على التفعيلة كوحدة للوزن بدلا من البحر، ومزح البحور في المرشحة الواحدة، وارتكاز الإيقاع على اللحن المصاحب، لا على الوزن العروضي فحسب[3].

وبعودتنا الى الموشحات الاندلسية يتاكد لنا تحررها من القيود الكثيرة لتكون إيذانا لتجديد بارز في الشعر العربي الحديث، وقد التقى الشعر الحر في مظهره الخارجي مع الموشحات.

7- التجديد الإيقاعي في الشعر الحديث و المعاصر:

يظهر لمن يتتبع مسيرة الشعر العربي الحديث والمعاصر أن مجرى التجديد كان متصلا دائما، حتى وإن اختلفت سرعة التيار، بدءا بمرحلة المدارس الأدبية الغربية التي تأثر بها الأدباء العرب، وفي طليعتها المدرسة الغربية الكلاسيكية ويعد " أحمد شوقي" أول رائد لها، وليحدث تغييرات في القصيدة العربية تبني المسرحيات الشعرية التي داخل فيها بين الأوزان ونوّع في القوافي على امتداد المسرحية، وقد حاول شوقي قدر المستطاع

[1]- شوقي ضيق، في النقد الأدبي، ص.75.
[2]- يُنظر: يوسف نور عوض، رواد الشعر العربي الحديث، ص. 75 .
[3]- يُنظر: صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص.12.

إخراج النص الشعري العربي من نمطيته إلى عوالم حديثة عبر نسق المسرح الشعري، إلا أنّه كان يقع في مطب التقليد كثيرا، واستمر تيار التجديد بظهور الرومانسية العربية في أول توجه يتجلى في الرابطة القلمية التي كان جبران خليل جبران رئيسها وميخائيل نعيمة ناقدها وإيليا أبو ماضي شاعرها، وقد أسس هؤلاء الثلاثة لحداثة شعرية عربية قوية أحدثت تغييرات كثيرة في القصيدة العربية إن على مستوى الإيقاع أو على مستوى المضامين، ليتواصل هذا الدفق الإبداعي بظهور توجهات عربية رومانسية كثيرة وهي: جماعة الديوان و جماعة أبولو والعصبة الأندلسية[1] ، وقد تركت الرومانسية آثارا عميقة في الأدب العربي الحديث لأنّ الحاجة إلى التجديد نفسها ملحة على مستوى الحياة السياسية والأدبية، ولاسيما في فترة ما بين الحربين العالميتين، من هنا يتضح لنا أن التغيير كان هاجسا عند الشعراء العرب وقد واكبوا معطيات العصر وتحولاته، ولإبراز بعض هذه التجديدات نورد نموذجا من الشعر الرومانسي لأبي القاسم الشابي[2]:

1. ألا أيُّـهـــا الظـالـم المـسـتبّـدُ حـبـيـبُ الفـنـــاءِ عـدوّ الحـيـــاهْ
2. سـخرت بأنـاتِ شعـب ضعيف وكـــفـّـكَ مـخـضـوبـة مـن دمـاهْ
3. وعـشـت تدنس سحـرَ الوجـودِ وتـبـذُرُ شـوْكَ الأسـى فـي ربـــاهْ
4. رويدك، لا يخـدعنْـكَ الرَّبـيـعُ وصحو الفضـاءِ وضـوء الصَبَـاحْ
5. ففي الأفق الرحب هوْلُ الظلامِ وقصفُ الرّعودِ وعصفُ الرّيـاحْ
6. تـأمـل هنـالـك أنـى حـصـدتَ رؤوس الـورى وزهـورَ الأمـلْ
7. سـيـجـرفـك السيلُ سيلُ الدّمـا ويـأكـلـك العـاصـف المـشـتـعـلْ

ومن هذه الأبيات يتجلى لنا التغيير في الموضوع و في إيقاع القصيدة حيث تتعالى زفرات الأسى من طياتها ليقابلها بنبرة التحدي لهذا المستعمر الغاشم، طبعا هذا التغيير فرضته الظروف التي عرفها المجتمع العربي تحت نير الاستعمار،ومن حيث القافية فنلاحظ أنها متنوعة ومتغيرة وهي من أوجه التغيير كذلك، فالشاعر العربي شغوف بالتجديد، وقد كثرت محاولات التجديد في الوزن والقافية ، إلى أن ذهب بعضهم

[1]- نسيب نشاوي، المدارس الأدبية، ص170.
[2]- قصيدة " إلى الطغاة" لابي القاسم الشابي، من الأعمال الكاملة، ص45.

إلى التخلص النهائي من القافية، كما الحال عند أحمد زكي أبو شادي الذي ضاق ذرعا بالحدود الضيقة في الشعر،وقد أعلن ثورته الصريحة على القافية باعتبارها كابحة للاسترسال[1] .

وفي هذا الصدد يشير أمل دنقل إلى أن حركات التجديد قد بدأت في وقت مبكر في مصر، على يد علي أحمد باكثير (1936)، وعلى يد لويس عوض في ديوانه" بلوتولاند"(1946)، ولكن هذه البدايات لم يكن لها أن تتواصل مع البدايات الأخرى في العراق بسبب انفصال مصر عن العالم العربي[2].

بيد أن التحرر من أعباء الوزن والقافية كان أكثر تجليا عند شعراء المهجر،ومن مظاهر ذلك التجديد المزج بين البحور ولم يغال هؤلاء في رفضهم للقافية كما فعل دعاة الشعر المرسل، بل اكتفوا بالتنويع فيها وعدم التزام نسق محدد لها[3]، ونورد نموذجا من شعر المهجريين من خلال قصيدة "المساء" الايليا أبي ماضي [4].

1. السحب تركض في الفضاء الرّحب ركض الخائفين
و الشمس تبدو خلفها صفراء عاصبة الجبين.
و البحر ساح صامت فيه خشوع الزاهدين
لكنما عيناك باهتتان في الأفق البعيد
سلمى..بماذا تفكرين؟
سلمى..بماذا تحلمين؟
2. أرأيتِ أحلام الطفولة تختفي خلف التخوم؟
أمْ أبصرت عيناكِ أشباح الكهولة في الغيومْ؟
أم خفت أن يأتي الدُجى الجاني ولا تأتي النجوم؟

ومن هذه الأبيات نستخلص أن شعراء الرابطة القلمية (المهجرية) خطوا بالقصيدة العربية خطوة عملاقة، إذ جعلوا القافية متنوعة ومرنة، وحرف الروي متغير

[1]- يُنظر: صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص.13.

[2]- يُنظر: صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص.14.
[3]- يُنظر: عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص65.
[4]- المقطع الأول والثاني من قصيدة "المساء" من ديوان إيليا أبو ماضي، تق:جبران خليل جبران،ص764.

من مقطع إلى آخر إذ أصبحت فسحة الإبداع الشعري أرحب و أوسع، ويمكن أن نرجع الحداثة العربية إلى المدرسة الرومانسية خاصة المدرسة المهجرية، كما أنهم اتخذوا ظاهرة المزج بين البحور في قصائدهم للخروج من القوالب الوزنية المنمطة. (لكن قصيدة المساء منسوجة على بحر الكامل)

وهناك من رأى في القافية المتشابهة، على غرار الزهاوي، قيدا ثقيلا يشل الشاعر المعاصر، ورمزا للنفسية البدائية التي لا يربطها غير الانفعالات الصارخة و الأصوات الخارجية الحادة، ومن ثم لا يمكن للشاعر المعاصر أن «يُلم بتلك الأنغام المنطفئة التي لا وتر ولا جرس لها»[1].

غير أن بعض الشعراء لم ينكروا القيمة الإيقاعية للقافية، ومن هؤلاء الشاعر نزار قباني، الذي يبدو وكأنه قد تراجع عن موقفه السابق، حين يقول: «لأيقنت أن التحرر من القافية العربية الرتيبة مغامرة قد تودي بطابع القصيدة العربية، فالتحرر من القافية كالتحرر من غرائزها يحتاج إلى أجيال، وما سر استعصاء القافية علينا ودلالها غلا إنها مرتبطة بير النغم، ولما كان النغم هو سر القصيدة فلك أن تتصور أي مغامرة مجنونة يقدم عليها من يحاول فك وتر العود عن العود، لن يبقى من القصيدة العربية حينئذ سوى وعاء من الخشب كل نافخ فيه يستطيع أن يحدث فيه صوتا»،[2] إن للقافية- كما يقول أمل دنقل- «قيمة موسيقية لا بد من الاستفادة منها حتى النهاية، فهي تلعب دور مولود صوتي معنوي»[3] لذلك يجب الاستفادة منها لإغناء إيقاع القصيدة .

لقد ثار الشعر العربي الجديد على كل أشكال الرتابة، ومن هنا كان رفضه للقوالب العروضية الجاهزة، وجاءت الأشكال الإيقاعية المبتدعة لتكون بديلا عن الأطر المعدة سلفا، ومن هنا تلقت القصيدة العربية خلخلة في شكلها و مضمونها و تفاجأ المتلقي العربي بشكل جديد يخالف البناء النمطي القديم كما تزلزلت طمأنينة القارئ الذي اعتاده عينا نظاما ثابتا، **وكذا** زلزلت طمأنينة القارئ الذي اعتاد نظاما ثابتا حيث «كل إيقاع ينتظر

[1]- يُنظر: صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص.14.
[2]- يوسف نور عوض، رواد الشعر العربي الحديث، ص.50.
[3]- المرجع نفسه، ص.51.

الإيقاع الذي يليه ولا مفاجأة، إذ تتوالى الاهتزازات والانسجامات الصوتية اللاحقة كأختها السابقة».[1]

يحاول محمد عزام أن يصحح النظرة إلى عروض الخليل، فيشير إلى أن الخليل لم يقصد وضع قاعدة تراعى في المستقبل، وإنما كان عمله مجرد تأريخ للإيقاعات الشعرية المعروفة حتى أيامه، غير أن الإيقاع - كما يشير عزام- شيء يتجدد كما يتجدد الإنسان ومن هنا فليس هناك مانع تراثي أو شعري من نشوء إيقاعات جديدة في شعرنا العربي[2]. وهذا ما يظهر في تجربة رواد الشعر الحر، حيث يشير بلند الحيدري على أن ما يميز هؤلاء* هو وجودهم في تجربة متماثلة تقوم على أصولِ ثلاثة أحدها موضوع الموسيقى الشعرية، فهم يرون أن موسيقى القصيدة الكلاسيكية، على الرغم من تغير المضمون، لم تتغير إطلاقا، ولذلك عمل هؤلاء على أن يجعلوا الموسيقى في كل قصيدة خاصة بتلك القصيدة وحدها لا بالبحر**، كما أوجدوا «أنغاما متداخلة ضمن القصيدة تؤكد أبعادها وتزيد من النغمية فيها وتتفاعل مع تجربتها»[3]. وبفضل ذلك تمكّن الشعراء من تحقيق ما يدعوه بلند الحيدري بـ « تغيير علاقات الموسيقى بالقصيدة»[4]، ولكن هذا التغير ليس مجانيا عند الشاعر الأصيل، بل إن كل ثورة في الأوزان والقوافي وغيرها تكون أحيانا نتيجة حتمية لثورة التغيير مضمونا وشكلاً.

ولا بأس أن نذكر هنا أن ظهور ديوان نازك الملائكة "شظايا ورماد" عام 1949 أثار ضجة كبيرة في الوسط الثقافي، ذلك أن الشاعرة ضمنته قصائد حرة لكن هذه الضجة ما لبثت أن هدأت، وأخذت دواوين الشعر الحر تتوالى بالظهور، فظهر ديوان "ملائكة وشياطين" لعبد الوهاب البياتي في مارس 1950 وفيه قصائد حرة، ثم تلاه ديوان "المساء

[1]- شوقي ضيق، في النقد الأدبي، ص.75.
[2]- يُنظر: صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص.15.
*- يقصد نفسه والسياب ونازك الملائكة.
**- وذلك عن طريق اعتماد التفعيلة وحدة أساسية بدلا من وحدة البيت.
[3]- يُنظر: صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص16.
[4]- المرجع نفسه، ص.ن.

الأخيرة" لشاذل طاقة في صيف ذلك العام، وجاء بعدها ديوان "أساطير" لبدر السياب في سبتمبر من العام نفسه[1].

نود في هذا المقام أن نقف قليلا عند نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر"[2] لنرصد أهم المحاور التي تهمنا، لنرى كيف تتبدى تجربة الشعر من خلال تنظير نازك لها باعتبارها رائدة من رواد التجربة الشعرية التي مازالت مستمرة، وباعتبارها أيضا أول من تحدث عن الشعر الحر حديثا مستفيضا، وأول من حاول التنظير له.

تشير نازك الملائكة في حديثها عن الشعر الحر وضروبه إلى أن البداية كانت عام 1974، وقد انطلقت من العراق لتمتد إلى الوطن العربي كله،أما أول قصيدة حرة نشرت فكانت قصيدتها "الكوليرا"[3]، ومضت سنتان لم تنتشر خلالهما الصحف قصائد حرة[4]، وفي صيف 1949 ظهر ديوانها "شظايا ورماد" المتضمن قصائد حرة[5].

تشترط التفعيلات التشابه التام بها، وهكذا يضمن الشاعر عدم الخروج عن القانون العروضي للبحر الشعري، هذا في حال كون البحر صافيا، أما إذا كان ممزوجا كما في السريع مثلا، فيجب إيراد التفعيلة الأخيرة في مكانها (أخر السطر الشعري)، وتبقى للشاعر الحرية كاملة في عدد التفاعيل التي قبل التفعيلة الأخيرة. وتشير نازك هناك هنا إلى أن استخدام البحور الصافية تجعل مهمة الشاعر أكثر يسرا، وذلك بسبب وحدة التفعيلة وهناك من البحور الشعرية ما يصلح للشعر الحر على الإطلاق كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح[6].

تعالج نازك الملائكة مسألة الزحاف في الشعر الحر فتقف عند أنواع محددة ترى أنها هي التي تعيننا، وتهتم خاصة بتحول تفعيلة الرجز من (مستفعلن) إلى (مفاعلن)، وهو

---

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص.37.
[2]- يُنظر: المرجع نفسه، ص35. وقد نظمت نازك الملائكة القصيدة في 1947/10/27
[3]- وقد نظمت نازك الملائكة القصيدة في 1947/10/27
[4]- وقد نظمت نازك الملائكة القصيدة في 1947/10/27.
[5]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص.37.
[6]- المرجع نفسه، ص.79.

أمر شاع في الشعر الحر شيوعا فادحا أدى إلى فساد أنغامه[1] ذاك إن الزحاف- بعيدا عن تعريفات العروضيين- مرض يعتري التفعيلة، واختلال صغير نحبه لأنه قليل الورود. وتفشيه هو المسؤول عن شناعة الإيقاع والنثرية في بعض الشعر الحر[2].

كما تثير الناقدة قضية التدوير في الشعر الحر منطلقة من تعريف يراه جائزا بين شطري البيت، ممتنعا في الشعر الحر باعتباره يقوم على شطر واحد، وحين تقف على بعض النماذج الشعرية المدورة فإنها تعتبر ذلك محض تكلف من أصحاب تلك النماذج لا لا ينتج سوى نظم سمبح ميت لا يحتمل، وهو إلى ذلك ، نظم ممل متعب للسمع، مضايق لحس الجمالي عند القارئ، كما أن في التدوير تقييدا لحرية الشاعر في الكتابة [3].

تستوقف نازك الملائكة مسألة أخرى تتمثل في طول الأسطر الشعرية، بيد أن ما يثير اهتمامها هو الأسطر ذات التفعيلات الخمس، إذ تشير إلى أن الشعر العربي لم يعرف شطر بخمس تفعيلات، ولذلك فإن وجود هذه الظاهرة في الشعر الحر يعتبر خروجا على قانون الأذن العربية، ذاك أن السطر ذا التفعيلات الخمس يكون قبيح الإيقاع ،شنيع الوقع في السمع*.

عالج عز الدين إسماعيل مسألة الإيقاع في الشعر الحر، معتمدا مصطلح" التشكيل الموسيقي"[4] الذي يتحول عنه بسرعة إلى مصطلح أخر هو "التشكيل الزماني"، ويقصد به كل ما يتصل بالإطار الموسيقي للقصيدة.

ويشير هذا الناقد إلى أن التطور الحاصل في موسيقى الشعر المعاصر يمكن تحديده في ثلاث مراحل أساسية هي:

1- مرحلة البيت الشعري ذي الشطرين المتوازيين.

2- مرحلة التفعيلة التي تتكرر في السطر الشعري تكرارا غير منضبط

---

[1]- يُنظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص.ص.109-110.

[2]- يُنظر: المرجع نفسه، ص.111.

[3]- يُنظر: المرجع نفسه، ص.ص.116-122

*- تشير نازك الملائكة إلى أن بعض الأدباء نبهها إلى استعمالها التشكيلات الخماسية في شعرها، فتأكدت من ذلك وعللت الأمر بانقسام ذاتها بين ناقدة ترفض الظاهرة و شاعرة تتقبلها.

[4]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص.52.

3- مرحلة الجملة الشعرية[1].

تعتبر الجملة الشعرية الصورة المتطورة عن صورة السطر الشعري، ذاك أن السطر الشعري ببنية موسيقية مكتفية بذاتها، أما الجملة الشعرية فهي بنية أكبر من السطر، فقد تمتد إلى خمسة أسطر أو أكثر[2] . وتأتي استجابة للدفقة الشعورية التي قد تبلغ حدا من الطول لا يتسع له السطر الشعري، حتى وغن امتد زمنيا على تسع تفعيلات. وينطلق الناقد، في تصوره هذا، من مبدأ أن التعبير للشعور لا العكس[3].

وتتحدد الجملة الشعرية بأنها «نفس واحد ممتد يشغل أكثر من سطر، فإذا استعصى من الناحية البيولوجية أن يمتد زمن النفس الواحد لكي يكفي لقراءة هذه الأسطر المكونة فيما بينها جملة واحدة، فقد يتحتم عندئذ أن تتخلل هذه الجملة وقفات يستطيع الإنسان عندها أن يلتقط نفسا جديدا»[4]. وليس واجبا أن يحدث ذلك عند نهاية كل سطر، وغنما قد يحدث داخل السطور نفسها، «فليس لهذا قاعدة ولا يمكن أن تكون له قاعدة».[5]

وحتى يتضح معنى الجملة الشعرية، يورد عز الدين اسماعيل مثالا شعريا من قصيدة للسياب عنوانها "أحبيني"، يقول الشاعر*:

وكل شبابها كان انتظارا لي على شط يهوم فوقه القمر
وتنعكس في حماه الطير رش نعاسها المطر
فنبهها،فطارت تملأ الآفاق بالأصداء،ناعسة،
تؤج النور مرتعشا قوادمها، وتخفق في خوافيها
ظلال الليل. اين أصيلنا الصيفي في جيكور؟

يوضح الناقد أن السطر الأول قائم - موسيقيا- بذاته وقد أورده لتوضيح السياق المعنوي، أما الأسطر الأخرى فتشكل جملة واحدة متصلة عدد تفعيلاتها خمس عشرة

[1]- يُنظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص.79.
[2]- يُنظر: المرجع نفسه، ص.108.
[3]- يُنظر: المرجع نفسه، ص.109.
[4]- المرجع نفسه، ص.110.
[5]- المرجع نفسه، ص.ن.
*- يشير الناقد إلى أن الفواصل من وضعه هو باستثناء الفاصلة التي بعد كلمة (قوادمها) فهي من وضع الشاعر.

تفعيلة إذا توقفنا عند كلمة «الليل » (في السطر الأخير)، وثماني عشرة تفعيلة إذا امتدت القراءة إلى نهاية السطر.

ولا يمكن اعتبار كل سطر وحدة موسيقية مكتفية بذاتها، بل إن الأسطر تتدفق وتتلاحم فيها بينها تلاحما قويا، ولكن لا يمكن قراءة هذه الجملة في نفس واحد، لذلك نجد أنفسنا مضطرين إلى التوقف بين الحين والحين لسبب بيولوجي لا غير، وحتى النقطة التي وضعها الشاعر والتي يفترض أن تستدعي توقفا أطول، لا غير، وحتى النقطة التي وضعها الشاعر والتي يفترض أن تستدعي توقفا أطول، لا نبالي بها كثيرا ولا نتوقف عندها إلا لننطلق على الفور في قراءة بقية السطر الشعري، فالنقطة هنا علاقة على نهاية الكلام من الناحية اللغوية، أما شعوريا فالكلام لا يزال مستمرا دون شك[1]

وإجمالا يمكن تلخيص مزايا الشكل الإيقاعي الجديد " إيقاع القصيدة الحرة" في أربعة عناصر[2] :

1- التخلص من النظام الهندسي الصارم، ومن الإيقاعات الموسيقية الحادة.
2- إعطاء الشاعر قدرا كبيرا من الحرية، فقد انفتح أمامه المجال للتنويع النغمي وذلك بعد أن أصبحت التفعيلة أكثر حرية.
3- انسياب التركيب الموسيقي وفر للشاعر إمكانية اكبر لاستيعاب مضمونة الحديث، في سهولة لم تكن في متناول شعراء القصيدة التقليدية.
4- تحرر الشاعر من القافية زاد من توسيع المجال النغمي أمامه، فصار بإمكان الشاعر أن يكيف إيقاعاته بالصور التي يريدها.

لكن أكبر ثورة على التقاليد الشعرية - في رأينا- هي تلك التي كان وراءها أصحاب مجلة "شعر"، حتى أن بول شاوول يعتبر أن «الضربة الموجعة التي هزت الشعر العربي كانت في نهاية الخمسينات وبداية الستينات مع شعراء* أسسوا هذه

[1]- يُنظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص.ص.111-112.
[2]- يُنظر: يوسف نور عوض، رواد الشعر العربي الحديث، ص.80.
*- يذكر بول شاوول من هؤلاء: انسي الحاج، توفيق الصايغ، محمد الماغوط.

المواجهة النقدية الجذرية مع الموروث التقليدي... الذين بالفعل، كانوا أول الخارجين على ذلك النموذج التاريخي الموصول"[1].

وقد ألح هؤلاء الشعراء على حرية الشاعر إلحاحا شديدا، فأدونيس، في تقديمه لمختارات شعرية من شعر يوسف الخال، يرى أن تجربة الخال تفتح «أبواب التحرر من القيود الشكلية المسبقة، أيا كانت، تعرف أن الشعر لا يعرف بشكل وزني معين، إنه يعرف بكونه حركة تقوم جوهريا على الحرية الآولية، فيما وراء الأشكال والقيود».[2]

هذه الحرية هي التي يلح عليها يوسف الخال أيضا، فالشاعر في نظره هو واضع قوانينه، وهو فوق كل القوانين الشعرية، وفوق النظام، ويشير الخال إلى أن شعراء الجاهلية لم يكن عندهم الخليل بن أحمد،لقد كانوا أحرار، ومن ثم فإن الشاعر المبدع هو الذي يخلق نظامه، فيصبح هذا النظام قانون يسير عليه الآخرون ثم يحدثون فيه تغييرا و بذلك يعرف كل عصر حداثته .

أما أنسي الحاج فيعتبر شروط العروض موجهة إلى سواه منذ أن بدأ يكتب قصيدة النثر [3]، و يرى أن موسيقى الوزن و القافية تظل موسيقى خارجية، ومهما كان نصيبها من العمق، فإنها تبقى صالحة لشاعر غير الشاعر المعاصر، ولعالم غير العالم الذي نحياه[4]. وهذا لا يعني أن قصيدة النثر خالية من الإيقاع، يقول جبرا إبراهيم في هذا الصدد: "اليوم هناك إيقاع في هذا الشعر الجديد،حتى الآن ليس عندنا فراهيدي جديد استطاع أن يضع ضوابط موسيقية، وهذا شيء جديد مشروع، هناك حضارة جديدة تصدر إيقاعات جديدة[5]، وهذا ما يؤكده أدو نيس[6] الذي يعتبر "التمييز بين الشعر والنثر من خلال الوزن والقافية تمييزا شكليا لا جوهريا، والشعر لا يحدد بالعروض"، لذلك فالشاعر حر حرية في اختيار الأشكال المستمدة من تجربته الخاصة، ويشير أدونيس إلى أنه من الخطأ

[1]- يُنظر: صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص.16.
[2]- ادونيس، يوسف الخال، قصائد مختارة، دار مجلة الشعر، بيروت (د ت)، ص.28.
[3]- جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص.ص.296-297.
[4]- المرجع نفسه، ص.324.
[5]- يُنظر: صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص17.
[6]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ط3، دار العودة، بيروت، 1979، ص114-116.

أن نظن أن الشعر بإمكانه الاستغناء عن الإيقاع والتناغم، كما أنه من الخطأ أيضا اعتبارهما يشكلان الشعر كله. إن في قصيدة النثر موسيقى، لكنها ليست الإيقاعات القديمة "بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد كل لحظة"[1].

إنّ ما تقدم يبين بجلاء أنّ المطالبة بتحديث إيقاع القصيدة العربية ظل مستمرا، حقا لقد تراوح الأمر بين الموضوعية والغلو، ولكن ما يهمنا في الأمر هو كون الإحساس بضرورة التجديد كان هو الإحساس المسيطر على الشعراء والنقاد العرب وذلك تماشيا مع متطلبات الحياة الجديدة التي تفرض علينا أشكالا جديدة في التعبير.

[1]- يوسف حامد جابر، قضايا الإبداع في قصيدة النثر، ط1، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، 1991، ص246 و ما بعدها.

الفصل الثاني:

المنظومة الإيقاعية الخارجية ومكوناتها في تغريبة "جعفر الطيار".

1- الإيقاع و الأوزان.

أ- الأوزان في القصائد الحرة من التغريبة.

ب-الأوزان في القصائد العمودية من التغريبية.

ت-التحول و الثبات في الصور العروضية.

2- الإيقاع و القوافي.

3- البنية الدلالية للقافية.

أ- النسق التقليدي (العمودي).

ب-النسق الحر.

- ❖ القافية المتقاطعة.
- ❖ القافية الحرة المقطعية.
- ❖ القافية المتراسلة.

4- القافية بين الضرورة و الغياب.

1- الإيقاع والأوزان:

تقوم القصيدة المعاصرة في تشكيل بنيتها الموسيقية ضمن ما تقوم عليه ـ على عنصرين أساسيين هما: الإيقاع والوزن ـ وهو جزء من الإيقاع ـ إذ يكمّل أحدهما الآخر في تناسب وتلاحم شديدين « على أنّ ثمّة فارقًا دقيقًا بين ما يعرف اصطلاحا بالوزن وما يدعى فنّيًا بالإيقاع، ولكي يتضح هذا الفارق ينبغي أن نميّز بين الصوت باعتباره وحدة نوعية مستقلة، والصوت باعتباره حدثا ينطقه المتكلم بطريقة خاصة»[1]، بمعنى أنّ المقصود تحديدا بالإيقاع هو« وحدة النغم التي تتكرّر على نحوٍ ما في الكلام أو في البيت، أو توالي الحركات والسكنات على نحوٍ منتظم، وقد يتوافر الإيقاع في النّثرِ»[2].

والإيقاع بوصفه تكرَارًا دوريا لوضع يمكن أن يلعب دورًا ثنائيًا في تشكيل بنية القصيدة، فهو فضلا عن « وظيفته كوسيلة للقياس يلعب دورا دلاليًا، فتشابُه عناصر مختلفة جدًّا أو ـ بالعكس ـ اختلاف عناصر متشابهة جدًّا»[3].

انطلاقا من الآراء، نستخلص أنّ الإيقاع هو المتحوّل والوزن هو الثابت فـ « الوزن هو وظيفة الإيقاع وصورته وجزء منه، إذ أنّ الإيقاع سابق للموسيقى والشعر»[4] وهو متّصل بالتجربة، يستمد منها خاصيته الدلالية المشكلة لنظامه الإيقاعي، و إذا كان الوزن كما يرى جورج سامبسون هو « الأساس الآلي للبيت، فإنّ الإيقاع عنده هو الأساس الذي عليه التعبير عن أفكار الشاعر بحرّية تامة، وعلى هذا الأساس يعدّ أسمى من الوزن دائما، والشاعر العظيم هو الذي يتّخذ من الوزن خادما طيّعا، إذ يقوم بتوزيع الأنظمة الإيقاعية التي تُظْهِرُ تَفَرُّدَ شخصيته، في حين يحافظ على التشكيلات الوزنية»[5]

---

[1]- محمد فتوح أحمد،(ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري)، مقال في مجلة البيان، ع28، الكويت، 1990، ص.160.
[2]- عبد الفتاح صالح، عضوية الموسيقى في النص الشعري، ط1، مكتبة المنار، 1985، الزرقاء، ص.50.
[3]- بارتون جونسون، دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر، ترجمة: سيد البحراوي، مقال في مجلة الفكر العربي، ع25، 1982، ص.151.
[4]- حاتم الصكر، ما لاتؤديه الصدفة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1989، ص.12.
[5]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص24.

فالوزن قياسًا إلى الإيقاع ليس أكثر من وِعَاء مشكّلٍ بأبعاد منتظمة يستوعب التّجَاربَ الشّعرية و التجربة هي التي تختار وزنها بما يتلاءم مع طبيعتها وخواصها وهذا يعني أنّ لكلّ وزن عروضي نظامه الخاص الذي في طيّاته قدرة خاصة على استيعاب نمط معيّن من التجارب، وهذا ما يفسر تعدّد البحور وتنوّعها، إذ لو كان بحرًا واحدًا قابلا على استيعاب كلّ التجارب لاكتفت به القصيدة العربية، إلاّ أنّ الوزن هو مادة موسيقى الشّعر، ولا يمكن لهذه المّادة أن تحيا من دون تدخل الرّوح فيها، وروح الوزن هو الإيقاع الذي ينبثق عن امتزاج التجربة الشعورية بالوزن، ولا تظهر القصيدة بوزنها عند المتلقي إنّما تظهر بإيقاعها في مختلف تمظهراته.

ويظهر الاحتفاء باستثمار هذه الصلة وتوظيفها عند شعراء القصيدة المعاصرة أكثر من سابقيهم، وذلك لاتساع التجربة الشعرية المعاصرة وتنوّعها وتشابكها ممّا يجعلها أكثر عمقا وضبابية وتداخلا، وهذا من شأنه أن يوجّه الاهتمام نحو العالم الداخلي للقصيدة بأبعاده الإيقاعية والدلالية، بما ينسجم مع إنجاز قصيدة تسكن روح العصر و إيقاعه، ولا تقطع الصلة بمورونها الحيّ، والتقطيع العروضي سيأخذ بأيدينا لاكتشاف البحور الخليلية والتفاعيل العروضية التي اعتمدها (يوسف وغليسي) في تغريبة جعفر الطيار لصوغ تجاربه الشعورية المختلفة واحتوائها، و« التقطيع ليس مجرّد صوت إنّما هو صوتُ المعنى»[1].

إن أّول قصيدة استهل بها الشاعر، مجموعته الشعرية هي (تجليّات نبيٍّ سقط من الموت سهرًا) وقد انتقى بحر المتدارك (أو الخبب) ليعبّر من خلال تشكيلاته العروضية المختلفة عن نفسيته المتألمة، التي تتصاعد منها زفرات الحزن والأسى، وقد اتّبع طريق (التقنّع) إذ ارتدى قناعات كثيرة لشخصيات دينية مختلفة (موسى، محمد، صالح، يعقوب) وهي قصيدة مطوّلة بَلَغَت أحَدَ عشر مقطعًا، اجتمعت فيها التفعيلة القاعدة للمتدارك (فاعلن) وما انبثق عنها من تشكيلات متغيّرة.

[1]- نور الدين السد، التجربة الشعرية العربية - دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية في العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ت، ص.88.

أ- الأوزان في القصائد الحرة من التغريبة:

نورد المقطع الأوّل للولوج إلى العالم العروضي لهذه القصيدة[1]:

وَاقف.....أستعيدُ بقايَا الجرَاْحْ
/0//0 0//0/ 0// / 0//0/ 00//0/
فاعلن / فاعلن/ فعلن/ فاعــلان
في خريف الهَوَى..... عند مفترق الذّكريَاتْ.....
0/ //0/ 0//0 /0/ ///0/ 0/0/00
فاعلن/فاعلن فاعلن/فعلن/فاعلان
كصفصَافةٍ صعَّرَتْ خدّها للـرّيْاحْ
//0/0/0 /0//0 0//0/ 00//0/
فعو/فاعلن/فاعلن/ فاعلن/فاعلان
وَاقِفٌ.... أتحَسّسُ ذاكِرَة اليَأْسِ ظمأىْ
0//0/ ///0// /0/// 0/0/ 0/0/
فاعلن/ فعلن/ فعلن /فعلن/فاعلن/فا
يزيدُ اشتعال المدى،،
0// 0/0// 0/0//
علن/فاعلن/فاعلن
و براكينه ما ارتوت من ينابيع دمعي
0/0//0/0/// 0/0// 0/0//0/0/
فعلن/فاعلن/فاعلن/فاعلن/فاعلن/فا
ومن دمى المستباحْ
// 0 /// 00//0/0
علن/ فعلن/ فــاعــلان

نرى أنّ الشاعِرَ اتخذ المتدارك الذي أسَال حبرَ النقاد والعروضيين، وهو بحر مَرِنٌ احتوى تجربته الشّعرية، من خلال تفاعيله الخماسيّة المتكوّنة من سبب خفيف (/0) ووتد مجموع (//0)، وهي مزاحفة أحيانا ومعتلة أحيانا أخرى، وقد تجلّت ظاهرة التدوير العروضي في كلّ مقاطع هذه القصيدة، وفي المقطع الذي نحن بصدد الغوص في تفاعيله وهو عل الشكل الآتي :

[1]- يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ط3، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، 2003، قسنطينة، ص.ص.25،26.

س1: فاعلن/فاعلن/فعلن/فاعلان.

س2:فاعلن/فاعلن/فاعلن/فعلن/فاعلن/فاعلان

س3: فاعلن/فاعلن/فاعلن/فاعلان

س4:فاعلن/فعلن/فعلن/فعلن/فاعلن/فا

ش5:علن/فاعلن/فاعلن

س6:فعلن/فاعلن/فاعلن/فاعلن/فاعلن/فا

س7:علن/فعلن/فاعلان.

المُلَاحظُ أنّ الشاعرَ اتّخذ بحر المتدارك في أغلبية المقاطع، لكن بين الفينة والأخرى تظهر ملامح بحر المتقارب ـ وهو شقيق المتدارك ـ و تفعيلته القاعدية "فعولن" وهي منقلبة عن فاعلن متكوّنة من وتد مجموع (//0) وسبب خفيف (/0) و يظهر لنا هذا التوظيف في بعض أسطر المقطع الرابع الذي يقول فيه الشاعر:

للرمل و النحل ،، سّبحتُ ....سبّحتُ

/0/0/ /0/0/ /0/0/ /0/0/

عولن/فعولن/ فعولن/فعولن/فـ

ناديتُ كلَ وليً من الخالدين، وكلُّصـ

0/0// /0//0/0// /0// /0/ /0/0/

عولن/فعول/فعول/فعولن/فعول/فعولن

صَحابةِ و الأنبياءْ

00//0/0///0//

فعول/فعولن/فعول.

نلاحظ أنّ الشاعر استحضر بعض تفاعيل "المتقارب" السليمة والمتغيرة، كما نجد تدويرا عروضيا في هذه التفاعيل "فعولن" وردت "سليمة" بنسبة تساوي تقريبا لمزاحفة (فعولُ) وقد دخلها زحاف القبض*.

ما نستنتجه بخصوص القصيدة الأولى من المجموعة الشّعرية أنّ الشاعر اعتمد ظاهرة التداخل بين البحور الشّعرية، ونعتقد أنّها حدثت دون أن يقصد إليها الشاعر بما أنّها لم تكثر في القصيدة المطوّلة.

وفي القصيدة الثانية من المجموعة الشّعرية التي عنوانها "تغريبة جعفر الطيّار" التي اتخذها الشاعر عنوانا لمجموعته هذه، وهي مسرحية شعرية زاوج فيها بين النسق الحرّ والنسق التقليدي على الرغم من الجمع بين النسقين إلاّ أنّه جمع بينهما من خلال الصور العروضية لبحر الكامل، وتفعيلته الأساسية "متفاعلن"، ولاكتشاف تموّجاتها وتغيّراتها نقوم بتقطيع جزء *من النّسق الحرّ وجزءًا آخر من النسق العمودي، نقف عند المشهد الأوّل لهذه المسرحية الشّعرية التي يجري الحوار فيها بين جعفر الطيّار والنجاشي، الذي لجأ إليه ليحميه من جور بني جلدته وظلمهم له، فقصد "الحبشة" طالبا اللّجوء السياسي، ولكلّ عصر حبشته ونجاشيه. يستهلّ الحوار على لسان النجاشي:

من أنت يا هذا المُسَرْبَلِ بالشّكوْكْ!

00//0/ //0// 0/0/0/ /0/0/

متفاعلن/متفاعلن/متفاعلان

جعفر يقول[1]:

أنا جعفر الطيار، جئْتُ مَعَرْ

0///0/ /0/0/0//0///

متفاعلن / متفاعلن / متفا

*- هذه الأسطر مقتطفة من المقطع الرابع ولم نتطرق إلى كامل المقطع أنما ركزنا على الأسطر التي تضمنت تفعيلات المتقارب إلى جانب تفعيلات المتدارك.

[1]- يُنظر: يوسف وغليسي، تغريبية جعفر الطيار، ص42.

رياحِ عَلَى جَنَاحِ الرّعْبِ،،

//0///0 //0 /0/0/

علن/متفاعلن/متفاعـ

يا ملكَ الملوكْ

00//0///0/

لن/متفاعلان

النجاشي:

منْ أينَ جئْتَ؟ و ما تريدْ؟

00//0/// 0//0/0/

متفاعلن / متفاعلان

جعفر:

أنّي أتيتُكَ منْ بلادِ النّارِ...

/0/0/0//0/ //0//0/0/

متفاعلن/متفاعلن/متفاعـ

منْ وطن الحديدْ ...

00//0///0/

لن/متفاعلان

بعد هذا التقطيع لعيّنة من الأسطر المشتملة على جزء من الحوار الدائر بين "جعفر" و"النجاشي" نلاحظ أنّ تفعيلة الكامل وردت سليمة "متفاعلن" أحيانا، ثم جاءت "مثْفاعلن" وهي مضمرة (تسكين الحرف الثاني المتحرّك من التفعيلة)، وفي الضرب وردت التفعيلة مذالة (متَفاعلان)، أي دخلتها علّة التذييل بزيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع.

ب- الأوزان في القصائد العمودية من التغريبة:

و الآن نورد أبياتا من الشّعر العمودي الواردة في المشهد الثاني من القصيدة[1].

يقول جعفر:

إني رأيت بموطن ملكين قامـا (م) بعد طول تنازع فتحاورَا*

0//0///0//0///0//0/ 0/0//0///0//0///0/0/

متفاعلن/ متفاعلن/متفاعلن/متـــفاعلن/ متفاعلن/متفاعلن

وتَبَادَالاَ علـم البـلاد و أعْلنــا حكما يكون تداولا وتشاورا

0//0///0//0// /0//0/ //0///0//0// /0//0///0//0//

متفاعلن/متفاعلن/متفاعلن متفاعلن/متفاعلن/متفاعلن

كّلُ الحُروف تعرّبَت فتلألأت وتلون الوطن المكحل أخضرا

0//0///0//0///0//0/ 0//0///0//0///0//0/0/

متفاعلن /متفاعلن/متفاعلن متفاعلن /متفاعلن/متفاعلن

و اللاجئون رأيتهم يتنزلـون من الجبال...من المدائن...والقرى

/0//0///0//0///0//0/0/ / /0//0/ //0//0// 0//0/

متفاعلن/متفاعلن/متفاعلن/متفـــــــــــــــاعلن/متفاعلن/متفاعلن

وفي القصائد العمودية القليلة بالمقارنة إلى مجمل المجموعة الشّعرية، نجده استعمل تفاعيل بحر البسيط في قصيدة "حورية "، و هو بحر مزدوج يقول فيها "[2]":

حورية..في جنان الخلد موطنهـا هربتها، ناسخا في فيضها وطني

0///0//0/0/0//0/0//0/0/ 0///0//0/0/0//0/0///0/

متفعلن/فاعلن/مستفعلن/فعلن مستفعلن/فاعلن/مستفعلن/فعلن

---

[1]- يُنظر: يوسف وغليسي، تغريبية جعفر الطيار، ص. 55 .

*- البيت متصل في شطريه.

[2]- يوسف وغليسي، قصيدة حورية، ص.58.

حورية في خريف الحب ألمحها	عصفورة للمنى غنت على فنـني
0///0//0/0/0 /0/0///0/	0///0//0/0/0//0/0//0/0/
متفعلن/فاعلن/مستفعلن/فعلن	مستفعلن/فاعلن/مستفعلن/فعلن
لكنــها أشعلت فـي الروح فتـنـتـها	و سافرت حلمـا فـي منتهـى الزمـن
0///0//0/0/0//0/0//0/0/	0///0 /0/0/0/0/0//0 //
مستفعلن/فاعلن/مستفعلن/فعلن	متفعلن/فعلن/مستفعلن/فعلن
من علمَ الخود ضربا بالعيون ومن	يعـلّم القـلبَ صدَّ الضرب و الوسـن
0///0//0/0/0//0/0//0/0/	///0//0/0/0//0/0//0//
مستفعلن/ فاعلن/مستفعلن/فعلن	متفعلن/فاعلن/مستفعلن/فعلن
حملتهاَ في دَمي سرًّا وهـسهســة	يا ما حملتُ ...وكان الوَجدُ يفضحني
0///0//0/0/0//0/0//0//	0///0/ /0/0/0/ //0//0/0/
متفعلن/فاعلن/مستفعلن/فعلن	مستفعلن/فعلن/مستفعلن/فعلن
أهـديـتـها مهْجَ العشَــاق كـلّـهـم	وقـلـدتـنـي وسـام الـعاشـق الـلـدنـي
0///0//0/0/0//0/0//0/0/	0///0//0/0/0//0/0//0//
مستفعلن/فعلن/مستفعلن/فعلن	مستفعلن/فاعلن/مستفعان/فعلن

والملاحظ في هذه القصيدة الوجيزة أنّ الشاعر أفرغ أشجانه في تفاعيل بحر البسيط الإيقاعية لأنّ الطبيعة الإيقاعية لهذا البحر تتفق مع الشجن والتذكّر والحنين»[1]، إذ كانت نفسية الشاعر هادئة ميّالة إلى البطء الإيقاعي، تتصاعد منها زفرات الأسى في خطابه "لحوريته" التي أحدثت في مشاعره خلخلة، وهو يسقط صورة الوطن على هذا الوجود الأنثوي، وجاءت تفعيلة "مستفعلن" سليمة في أغلبها ومخبونة أحيانا وفي القصيدة العمودية الآتية مباشرة وعنوانها "أوراسية" يستحضر نفس الوزن العروضي لأنّ زفرات الشجن تتعالى وتتصاعد منها أيضا.

[1]- صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخارجي، القاهرة، ط3، 1993، ص.104.

وحين يتواصل بحثنا عن التشكيلات العروضية التي تبنّاها الشاعر في قصائده الباقية من القصيدة ـ و هي من النّسق الحرّ ـ يتّضح لنا أنّها تتراوح بين تفاعيل الكامل والمتدارك (غالبا) والمتقارب وسنقدّم نموذجا من كلّ وزن، خاصة من "المتدارك" لأنّه وارد بصفة جلية.

يقول الشاعر في قصيدة "جنون"[1]

آه لَوْ يَهْجُرُ العقْلُ رأسي...

0/0//0/0//0/0//0/

فــاعلن/فــاعلن/فــــاعلن/فا

يُسَلفِرُ فيِ اللا حدوْدْ

0//0/0///0//

علن/فعلن/فاعلان

لَيْتَهُ يُفلتُ الآن مِنّي،

/0//0/0//0/0//0/

فاعلن/ فاعلن/فاعلن/فـ

و بَعْدَ انتهَاءِ "الحوار"

0/0//0/0//0/0//

علن/فاعلن/فاعلن/فا

يعود

00//

علان

هذا النص الشعري على إيجازه نراه يتنامى من وفق وتيرة إيقاعية متوازنة في تشكيلاتها العروضية ومتكاملة مع دلالة هذه الأسطر الشّعرية، حيث اعتمد التفعيلة الخماسية السليمة "للمتدارك" (الخبب أو ركض الخيل) وظهرت أحيانا مذللة في ضرب

[1]- قصيدة جنون، ص.65.

السطر(فاعلان) وقد دخلتها علّة التذييل بزيادة ساكن على الوتد المجموع، وقد جاءت مدوّرة ثلاث مرّات، وهي تجمع دلاليا ونفسيا بين الجمل الشّعرية.

وإذا غصنا في ثنايا هذا النص ألفيناه مُفْعَمًا بالعدمية والملل من الواقع المهين إلى أن تمنى في لهجة صارخة أن يرحل عنه العقل الذي يزيده تعاسة وألما، بما أنّه واع بتناقضات هذا الواقع المرير، وينقل "الحوار" العقيم بين الأطراف المتناحرة وبعد نهايته ـ الحوار ـ يسمح لهذا العقل والوعي بالعودة، فنستقريء انهزامية واضحة في موقف الشاعر، لذا انتقى تفاعيل المتدارك لتخلق إيقاعا مفعما بالملل والبطء.

ترى نازك الملائكة « أنّ وزن المتدارك يناسب القصائد الخفيفة والموضوعات الظريفة»[1]، ولعلنا نعتقد أنّ رأي نازك الملائكة لا ينطبق على الخطابات الواردة في هذه المجموعة، لأنّ يوسف وغليسي ميّالٌ إلى الغموض والتكثيف الإيقاعي، شأنه شأن الشعراء المعاصرين، ويمكن أن نقول إنّ موسيقى هذا البحر الواثبة ـ نسبة إلى ركض الخيل ـ تناسب سرعة الإيقاع في هذا العصر، وهي انعكاس لشدّة الانفعال، وتأجّج العاطفة و توقدها، و تجدر الإشارة هنا إلى أنّ بحر المتدارك هو المهيمن على هذه المجموعة الشّعرية بالدرجة الأولى ليرافقه بحر الكامل وبحر المتقارب، وسنورد نصًّا من وزن "المتقارب" يقول فيه الشاعر[2]:

ـ تساؤل ـ

تساءل أبناءُ أمّي حيارَى

0/0//0/0//0/0///0//

فعول/فعولن/فعولن/فعولن

غداةَ رأوْنا ندافعُ عن عرضهاَ .....

0//0/0/ //0//0/0///0//

فعول/فعولن/فعول/فعولن/فعو

[1]ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط5، دار العلم للملاين، بيروت، 1978، ص.5.
[2]ـ قصيدة تساؤل، ص.68.

ولمَّا تساءلْتُ عنْ سرّ إمرأةٍ

0///0//0/ 0/ /0/0//0/0//

فعولن/فعولن/فعولن/فعول/ فعو

منْ بلاَدي،،

0/0//0/

لن/فعولن

علَى الآخرين توزع فتنتها!!....

0///0///0///0//0/0//

فعولن/فعول/فعول/فعول/فعو

قيل لي:

0//0/

لن/فعو

"لكم دينكم ولها دينها" !!!!

0//0/0///0//0/0//

فعولن/فعول/فعولن/فعو

إن بحر المتقارب شقيق المتدارك من حيث التركيب العروضي، والقصائد التي نسجها يوسف وغليسي على هذا الوزن قليلة في المجموعة الشّعرية، وتظهر تشكيلاته العروضية في قصيدة "تساؤل"، والصور العروضية للمتقارب وردت في أغلبها سليمة "فعولن" وفي بعضها متغيّرة "فعولُ" المقبوضة، إلى جانب التدوير العروضي الجملي الواردة في هذه المقطوعة*.

*- سنعود إلى ظاهرة التدوير في الفصل اللاحق.

يبرز يوسف وغليسي في تساؤله، تذمّره من مجتمع يدوس على كرامته من خلال عرض امرأته وهي طرف مشارك في انحطاط الخلق وتراجع المبدأ ـ ربّما ـ لأجل مصالح مادية.

وما نلاحظه في هذه المجموعة الشّعرية ميل يوسف وغليسي إلى استعمال نمط إيقاعي يصفه كمال أبو ديب بأنّه «النمط وحيد الصورة»[1]، ويشير الناقد في هذا الصّدد إلى أنّ تركيز الشعر على هذا النمط (حيث ينشأ الإيقاع من تكرّر صورة عروضية واحدة عدّة مرّات) يؤدي إلى تطورات جوهرية إحداها كسر الرّتابة وخلق إيقاع متجدّد.

يبيّن الجدول الآتي توزيع البحور الشعرية على القصائد:

القصيدة	نسقها	البحر الشعري
تجليات في سقط من الموت سهوا	قصيدة حرة	ـ المتدارك في أغلب المقاطع -والمتقارب في بعض الأسطر
تغريبة جعفر الطيار	مسرحية شعرية+ مطع من الشعر العمودي	الكامل (في المقاطع الحرة وفي المقطع العمودي)
حورية	قصيدة عمودية	البسيط
إلى أوراسية	قصيدة عمودية	البسيط
خرافة	قصيدة عمودية	الكامل
يسألونك	قصيدة حرّة	المتدارك (الخبب)
لا	قصيدة حرة	المتدارك (الخبب)
جنون	قصيدة حرة	المتدارك
خوف	قصيدة حرة	الكامل
حلول	قصيدة حرة	المتدارك

[1]- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي- دراسات نبوية في الشعر-، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1978 ص 93-94 .

تساؤل	قصيدة حرة	المتقارب
لافتة بم يكتبها أحمد مطر	قصيدة حرة	المتدارك
غيم	قصيدة حرة	المتقارب
غربة	قصيدة حرة	المتدارك
إعصار	قصيدة حرة	المقارب
قدر	قصيدة حرة	الكامل
مذكرة شاهد القرن	قصيدة حرة	المتدارك
سلوم	قصيدة حرة	المتدارك

بناءً على هذا الجدول يمكن أن نسجّل الملاحظات الآتية:

1. القصائد المعتمدة على بحر المتدارك هي المهيمنة في هذه القصيدة حيث بلغت عشر(10) قصائد من مجموع ثمانية عشر نص شعري **ما** يعادل نسبة (55,55%).
2. ما لاحظناه أيضا أنّ القصائد ذات التشكيلات العروضية لبحر المتقارب ذات التشكيلات العروضية لبحر المتقارب عددها "قصيدتان" إلى جانب قصيدتان من بحر البسيط، ونسبتهما المئوية منخفضة جدًّا وصلت إلى نسبة (11,10%)، و صوتها خافت لا يكاد يظهر إيقاعها، إذ اعتمد البسيط المزدوج التفعيلة في قصيدتين عموديتين وهما "حورية" و"إلى أوراسية".
3. والقصائد المنسوجة على بحر الكامل ترتفع نسبتها إذ اعتمده في مقطع عمودي من القصيدة الثانية التي بعنوان « تغريبة جعفر الطيّار » إلى جانب ثلاث قصائد أخرى وهي "قَدَرٌ" و"خَوْفٌ" وهما من النسق الحرّ وقصيدة "خُرَافَة" التي هي من النّسق العمودي وتبلغ نسبتها المئوية (22,22%).
4. ما نلاحظه ـ انطلاقا من هذه الإحصائيات ـ أنّ الهيمنة الواضحة في المجموعة الشّعرية هي للقصائد المنسوجة على النسق الحرّ، ولهذا الإيقاع المتكرّر علاقة مباشرة بالذات الشاعرة.
5. وعن ظاهرة المزج بين البحور فهي قليلة جدّا في هذه المجموعة نلاحظها في قصيدة واحدة وهي "تجليّات نبيٍّ سقط من الموت سهوًا"، حيث مزج الشاعر بين تفعيلات

المتقارب والمتدارك، ونعتقد أنّها صدفاوية، بما أنّ المتقارب شقيق المتدارك وتفعيلة فاعلن ما هي إلّا إبدال التفعيلة فعولن، وقد سار يوسف وغليسي على درب الروّاد حيث جعل السطر من «المتدارك ليليه سطرًا آخر من المتقارب»[1]، وهذا الرأي يقول به عزّ الدين إسماعيل.

وعليه فإنّ يوسف وغليسي في هذه المجموعة الشّعرية اعتمد بشكل جلّيّ على التشكيلات العروضية لبحر المتدارك وقد تكرّر في أشكال مختلفة تارة تَرِدُ سليمة (فاعلن) وتارة أخرى ترد مخبونة (فعِلن) أو (فعلن) و تارة أخرى ترد (فاعلان) وقد دخلتها علّة التذييل، وهذه التموّجات الإيقاعية في هذه التفاعيل يخلق سرعة و بطءًا في الإيقاع، حيث يكون الإيقاع سريعا حين تكثر التفاعيل الزاحفة (فعِلن) أو (فعلن) ويكون بطيئًاً كلّما مالت التفاعيل إلى السليمة (فاعلن)، والمذالة (فاعلان).

ما نلاحظه أيضا في هذه المجموعة الشّعرية غلبة القصائد الحرّة بالمقارنة مع القصائد العمودية، حيث بلغت نسبتها المؤوية (83,33%) أمّا العمودية منها فبلغت نسبة (22,20%)، وسبب هذا في رأينا أنّ الشاعر قصد إلى كسر رتابة الإيقاع البطيء الذي يرافق القصيدة العمودية على خلاف القصيدة الحرّة، التي تتسم بالصورة الشّعرية الكثيفة والإيقاع المرن الذي يتسنى له احتواء مختلف التجارب الشعورية للشعراء المعاصرين، كما أنّ التشكيلات العروضية للبحور المستعملة في القصائد الحرّة توفّر إمكانات إيقاعية وفيرة، حين عَرفَت هذه الأوزان تغييرات كثيرة على مستوى التفعيلة الواحد إلى أن بلغ الأمر بالمعاصرين إلى إحداث خلخلة فوضوية أحيانا في التفاعيل وبالتالي في البحور الشّعرية.

وكما أسلفنا الذكر فإنّ المتدارك الخبب هو سيّد الموقف في هذه المجموعة الشّعرية، ونرجع هذا إلى ما يحققه هذا البحر من إمكانات إيقاعية سريعة ـ في الغالب ـ

[1]- يُنظر: مصطفى أبو شوارب، إيقاع الشعر العربي لتطوره وتجربة، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2005، ص.135.

« فبعد التغيّرات التي لحقته قد أصبح ذا أشكال متعدّدة»[1]، « وهو وزن يتميّز بخفّته وسرعة تلاحق أنغامه»[2]، كما تشير إلى ذلك نازك الملائكة، وما نلاحظه أنّ يوسف وغليسي يعتمد كثيرا على التشكيلات العروضية للمتدارك التي ترد ـ في الأغلب ـ مخبونة أو مقطوعة، ثم ترد في أشكال مختلفة تتجلّى من خلال الرّموز العروضية الآتية:

- ❖ الصورة المخبونة [///0فَعِلُن]
- ❖ الصورة المقطوعة [/0/فِعْلن]
- ❖ الصورة المحذوفة [/0// فاعِلُ]
- ❖ الصورة المقبوضة [//0/فعولُ]
- ❖ الصورة المذالة [/0//00 فاعلان]
- ❖ الصورة المرفلة [/0/0//0 فاعلاتن]
- ❖ الصورة المسْبغة [/0/00 فعْلان]

إن سبب هذا التوظيف الجلّي للمتدارك أو (الخبب) أو (ركض الخيل) في رأينا هو الانسيابية والحركية الإيقاعية التي تغمر هذا البحر إذ مدّ يد العون ليوسف وغليسي ليعبّر عمّا يختلج في ذاته من رفض وسخط وانهزامية ـ أحيانا ـ تجاه الواقع المرير الذي يكابده في عقر داره دون أن تسمح له الظروف بإحداث أدنى تغيير، فإذا به يحقّق مبتغاه في متخيله الشّعري أوّلا وفي الإيقاعات السريعة للمتدارك، وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ هذا الوزن لم يستعمل في الشعر القديم إلاّ نادرا، لكن هذه التشكيلات العروضية المفروضة عليه في ظل الشعر المعاصر فإنّه أصبح أقرب إلى النثر منه إلى الشّعر.

يستند يوسف وغليسي إلى جانب "المتدارك" إلى بحر صافٍ آخر وهو "الكامل" الذي يتماشى مع الإيقاع البطيء لطول تفاعيله، وتظهر تشكيلاته العروضية من خلال الرموز الآتية:

الصورة المضمرة (/0/0//0 متفاعلن)

---

[1]- جار الله، الزمخشري، القسطاس في علم العروض، تحقيق: فخر الدين قبارة، مكتبة المعارف، ط3، بيروت، 1989، ص.ص. 98-101 .

[2]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص.132 .

الصورة الموقوصة (//0//0 متفاعلن) (و هي صورة نادرة)

الصورة المخزولة (/0///0 متفعلن)

الصورة المقطوعة (///0/0 متفاعِلْ)

الصورة الحذاء (///0 مُتفا)

الصورة المذالة (///0//00 متفاعلان)

الصورة المرفلة (///0//0/00 متفاعلاتان)

وإن كانت الإمكانات الإيقاعية كثيرة من خلال الصور العروضية ـ المقدمة أعلاه ـ في بحر الكامل إلاّ أنّ يوسف وغليسي لم يستند إلاّ إلى التفعيلة السليمة (متَفاعلن) ثم (متْفاعلن) المضمرة ـ وهي كثيرة ـ إلى جانب (متفاعلان) المذالة وهذه التشكيلات الثلاث جعلته يفرغ شحنة الأسى واليأس التي يقبرها في أعماق نفسه لأنّ التفعيلة السباعية من الكامل "متفاعلن" تحمل قدرة إيقاعية لاحتواء الألم الوجودي الذي يكابده الشاعر في وطنه الجريح، الذي تتقاذفه الصراعات والتناقضات من كلّ الشاكلات.

ويظل صوت "المتقارب" و"البسيط" خافتا خفوت عدمية وانهزامية يوسف وغليسي ـ أحيانا ـ أمام الأوضاع المزرية التي حاول الفرار منها طالبا اللجوء السياسي من نجاشيٍّ معاصر وفي حبشة معاصرة، لا ندري لهما قرَارًا، وفي أحيان أخرى يفاجئنا بانفعاله ورفضه الصارخ للمؤامرات الدنيئة دون أن يخشى لومة لائم في قول الحق.

ت- التحوّل والثبات في الصور العروضية للمتدارك:

بما أنّ "المتدارك" هو المهمين في هذه المجموعة الشّعرية ارتأينا التركيز عليه للبحث عن الصور المتحوّلة وعن الصور الثابتة، فتقول نازك الملائكة: « المعروف أن تفعيلة الخبب (فعِلن) ليست إلاّ زحافا يعتري تفعيلة المتدارك الأصلية (فاعلن)، وبتكرار (فعلن) هذا ينشأ وزن الخبب أو (ركض الخيل) كما يسمونه أحيانا»[1].

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص. 132.

وما يهمّنا في هذا الكلام أمرٌ واحدٌ وهو أنّ وزن المتدارك يجمع بين الصورتين العروضيتين (فاعلن /0//0) و(فعِلن ///0)، ولذالك فإنّنا عندما نتحدث عن المتدارك في الشّعر العربي المعاصر فإنّما نتحدّث عن مجموعة من الصور العروضية ـ تضم فيما تضم ـ (فاعلن) و(فعِلن) و بالنسبة للمتغيّرات، سنتحدّث عن متغيّرات من الدرجة الأولى، و نقصد بها، الزّحافات التي يسمح بها علم العروض، وقد مارسها الشعراء بشكل مكثف، كما نتحدّث عن متغيّرات من الدرجة الثانية، ونقصد بها «الانتهاكات التي مَارسَها الشعراء المعاصرون على الصور العروضية، وهي انتهاكات إذا عرضناها على الميزان العروضي اعتبرتْ أخطاءً عروضية»*.

بالنسبة للمتدارك نجد أنّ المتغيّرات من الدرجة الأولى هي: (فعِلن=///0) و (فِعْلن=/0/0)، علما أنّ الصورة الثابتة في هذا الوزن هي فاعلن، ويوسف وغليسي يستعمل هذه التغيّرات بشكل مكثّف، وإن كان يستعمل في بعض قصائده ـ من نفس المجموعة ـ الصورة الثابتة، ونورد هنا نموذجا تتجلّى من خلاله هذه المتغيّرات من الدرجة الأولى:

نموذج 1:

أتعجّبُ منْ سلطانِ أحْمَرْ[1]

عاثَ فسادًا في بلدٍ أخضرْ

و التقطيع العروضي هنا يسفر عن الصور الآتية:

0/0/0/0/0/0///0///
فعلن/فعلن/فعلن/فعلن/فا
0///0///0/0/0///0/
لن/فعلن/فعلن/فعلن/فعلن

*- لا يقتصر الأمر على العروض التقليدية فقط، فنازك الملائكة مثلا تعتبر بعض أشكال الخروج على الصور العروضية من قبيل الأخطاء العروضية. يُنظر: المرجع السابق، الباب الثالث، الفصل الثاني (أصناف الأخطاء العروضية).

[1]- من قصيدة " لافتة لم يكتبها أحمد مطر"، ص. 69 .

يقدم هذا النموذج صورتين متغيّرتين من الدرجة الأولى تتكرّران باستمرار إلاّ في نهاية السطر وفي بدايته حيث ظهرت "فاعلن" الثابتة لتخلق تدويرا في هذا السطر الشّعري.

نموذج1 :[1]

سفحوه على قارعات الطّريقْ

هزَؤواُ برُؤايَ و ما سألوا

00//0/0//0/0// /0///

فعلن/فعلن/فاعلن/فاعلان

0///0///0///0///

فعلن/ فعلن/فعلن/فعلن

بعد التقطيع تظهر لنا الصور العروضية بجلاّء، إذ سيطرت الصور المتغيّرة على الثابتة.

بالنظر إلى النموذجين تظهر لنا الصورتان المتغيّرتان (فعلن=///0) و(فعْلن=/0/0) مهيمنتان على النموذجين وإن وردت الصورة الثابتة "فاعلان" إلاّ أنّها مرافقة للأولى، وهذا يعني أنّ النموذجين يجمعان بين الانزياح والقاعدة جنبا إلى جنب، وفي بعض القصائد من هذه المجموعة نجد القاعدة أي (الثبات) هي المسيطر على الانزياح (أي التحوّل)، خاصة في القصائد التي انبنت على تفاعيل "المتدارك" بالدرجة الأولى و القصائد التي انبنت عروضيا على تفاعيل "الكامل".

وفي بعض القصائد يظهر الثبات بجلاء حين يعلو صوت التفعيلة السليمة "فاعلن" من المتدارك أو "متَفَاعلن" من الكامل، ونُورد نموذجا تتضح من خلاله هذه الاستنتاجات.

نموذج2: [2]

[1]- من قصيدة" تجليات نبي سقط من الموت سهوا"، ص.28.
[2]- قصيدة "خوف"، ص. 66 .

أنا و الحبيبةُ و العواصفُ

و الغمَامْ!!

يسفر التقطيع العروضي عن التفاعيل الآتية:

///0//0///0//

متفاعلن/متفاعلن/متـ

00//0/

فاعلان

نموذج 2:

ضاعَ منيّ الذي كنتُ أحمله فجأةَ [1]

ويْحكمُ كلّكمْ غارقٌ في الدموعِ

فمن سَيدلُّ الخطيب على سارق المصحَفِ

و الصور العروضية ستظهر في الشكل الأتي:

0//0/0///0//0/0//0/0//0/

فاعلن/فاعلن/فاعلن/فعلن/فاعلن

/0//0/0//0/0/0/0//0/0//0/

فاعلن/فاعلن/فاعلن/فاعلن/فـ

0//0//0/0///0//0/0///0//

علن/فعلن/فاعلن/فعلن/فاعلن/فاعلن

نستنتج من النموذجين السابقين أنّ الصور الثابتة تغلب على الصور المتحوّلة (المتغيّرة) وأحيانا تتجاوران مثلا: "فاعلن" مع "فعِلن" في "س$_1$"من النموذج الثاني، وكذا في النموذج الأوّل حيث تجاورت " متفاعلن" مع "متفاعلان".

[1]- من قصيدة " تجليات نبي سقط من الموت سهوا"، مقطع 6 ، ص.35.

تقول نازك الملائكة عن ظاهرة الثبات في موسيقى الشعر العربي متفقة مع ما ذهبت إليه من تفسير لهذه الظاهرة وهو أنّ الثبات غير الجمود: «علينا أن نتذكر كذلك أنّ الشّعر الحرّ ليس خروجا على قوانين الأذن العربية والعروض العربي، وإنّما ينبغي أن يجري تمام الجريان على تلك القوانين خاضعا لكل ما يرد من زحافات وعلل»[1].

ونحن نقول أنّ الثبات لا نقصد به الجمود إلاّ أنّه يخلق بعضا من الرّتابة في النصوص الوغليسية، وثمّة نتيجة نخلص إليها وهي كون القصيدة الحرّة رفيقة للقصيدة العمودية في الوزن والتفعيلة كما أنّها رفيقتها في الثبات والتحوّل، وإن كانت الظاهرة أكثر سيطرة على القصائد العمودية .

لقد حاول يوسف وغليسي الكشف عن آلامه الوطنية الوجودية من خلال هذا التحوّل والثبات في التشكيلات العروضية، ليتسامى عن الواقع المرير وليخلق لنفسه عالما وجدانيا وصوفيا يفرغ فيه جراحه العميقة، كيف لا؟ و هو الشاعر الواعي بمعناة وطنه و أمته العربية.

ما يَجْدُر ذكره بعد هذا التحوّل والثبات في الصور العروضية يتجلّى في العلاقة المباشرة بين الإيقاع والدلالة، لأنّ هذه الصور العروضية تبرز مظهرا خارجيا للنّسق الشّعري، والإيقاع بشموليته سيزيح الستار عن خبايا النفس وعمق الدلالات.

2- الإيقاع والقوافي :

تعتبر القافية من مظاهر البناء الإيقاعي في الشّعر تبعًا لعلاقتها العضوية بلُحمة اللّغة الشّعرية، « والقافية في الجذر اللغوي من قفاه- إقتفاه وتقفاه : تَبِعَهُ واقتفى أثره»[2].

وسميت القافية قافيةً لأنّ الشاعر يقفوها أي يتبعها فتكون قافية بمعنى مقفوه »[3].

---

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص. 140.

[2]- يُنظر: أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم ، ج2، ط1،، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ، ص170. نقلا عن:(1) اللّسان،قفا،2 الكافي، (3) طبقات حول الشعراء، ج(8)، ص.1.

[3]- يُنظر: المرجع نفسه، ص.170.

والقافية في معناها الفنّي الإجرائي « مصطلح يتعلّق بآخر البيت، يختلف فيه العلماء اختلافا يدخل في عدد أحرفها وحركاتها»[1]، فهي عند الخليل بن أحمد « آخر ساكنين في البيت وما بينها والمتحرّك قبل أوّلهما وهي عند الأخفش آخر كلمة في البيت»[2].

أمّا في اللغات الأوروبية ف « هي تكرار أصوات متشابهة أو متماثلة في فترات منتظمة، وغالبا ما تكون أواخر الأبيات الشّعرية، والملاحظ أنّ القافية لم تستعمل دائما في الشّعر الأوروبي ولم تظهر إلاّ في أوائل القرن الثالث عشر لتحلّ محلّ الجناس غير التام أو الروي البطيء»[3].

تعدُّ القافية حداً فيصلا بين الشّعر والنثر « لأنّه قد يقع الوزن الذي يكون شعراُ في الكلام ولا يسمى شعرا حتى يقفى، فلذلك حرصوا على إيضاح القافية وألزموها»[4].

وللقافية جملة من المهام الوظيفية التي تشكلت بنائيا على أساسها، فهي بما تمتلكه من تعادلات صوتية تعطي القصيدة « بعدًا من التناسق والتماثل يضفي عليه طابع الانتظام النفسي والموسيقى و الزّمني»[5].

وعلى وفق هذه الاعتبارات الجوهرية التي تتميّز بها القافية بوصفها ظاهرة إيقاعية «بالغة التعقيد»[6] يمكننا التعرّف على وضعها الشّعري بالنسبة إلى القصيدة وانعكاس هذا الوضع على المتلقي وتأثيره فيه من خلال التفاعل الصميمي بينهما وما يقضي إليه من قدرات خلاّقة تشبع إحساس المتلقي وتغنيه، إذ إنّ « حاجة النفس إلى إدراك ذاتها تفصح عن نفسها و تفوز ببغيتها على نحو أشْمَل في التعادلات الصوتية للقوافي »[7].

---

[1]- رشيد لعبيدي، معجم مصطلحات القروض والقوافي، ط1، 1986، بغداد، ص.207.
[2]- مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الآداب،ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984 ، ص 282 .
[3]- المرجع نفسه، ص.283.
[4]- كمال أبو ديب، في الشّعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية ش م م ، 1987، ص.94.
[5]- أدو نيس ، الشعرية العربية، ط1، دار الآداب ، 1985 ، ص 13.
[6]- أوستين وارين ورنييه ويليك، نظرية الآداب، ترجمة: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1972، ص.208.
[7]- هيجل، في الشعر، ترجمة :جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1981، ص.92.

لهذا تفنّن الشعراء في تشكيل القافية التي انتقلت من النظام الواحد في ظل قيود الالتزام التقليدية إلى أنظمة متعددة في إطار يبيحه الشعر المعاصر من حرية إبداعية كفيلة بأن تقاوم تلك القيود الملزمة. ويكفينا لبيان ذلك، أن نتصفح شعرنا المعاصر في ضوء نموذج دال في شعر يوسف وغليسي، وقد تفطّن إلى وظيفة القافية في الشّعر، تلك الوظيفة التي تحدّدت لديه بالتدرج في التجربة من النسق التقليدي إلى النسق الحرّ.

3- البنية الدلالية للقافية:

من الأسئلة المهمة التي يمكن أن تثار بصدد الدور الذي يمكن أن تؤديه القافية بوصفها عنصرا أساسا من عناصر القصيدة الحديثة،هي إلى أي مدى يمكن للقافية أن تساهم في تشكيل الدلالة أو توليدها؟.

إن القافية – كما هو معروف –ليست عنصرا تشكيليا مستحدثا في القصيدة العربية ،بل بدأت معها منذ أول قصيدة عربية قيلت في تاريخ الشعر العربي لأسباب كثيرة، هذا ما يعطيها امتيازا يبرر لها سمة الديمومة والبقاء، ومن أجل اكتشاف هذه السمة ينبغي علينا أن نفحص شعرنا المعاصر على ضوء المقترح الذي يشير إلى إمكانية الكشف عن البنية الدلالية للقافية المتجاوزة للبنية الإيقاعية ،تلك التي نهضت عليها تجربة القصيدة العربية في مختلف أنماطها وفي مختلف أعصرها. فالصفة الاختتامية التي تتميز بها القافية سواء كانت في البيت أم في الجملة الشعرية أو المقطع الشعري أو عموم القصيدة، لا يمكن لها أن تكتفي بدور الضابط الموسيقي المجرد، وإلا فإن القصيدة تفقد بذلك جزء مهما من حيوتها وقوة أدائها ،لا بد لها أن تشترك اشتراكا فاعلا في التشكيل الدلالي كي تحتفظ بموقعها وتكسب رصانة خارج إطار إمكانية استبدالها بما يمكن أن يقابلها صوتيا ،ويحافظ فقط الاتساق العام للقصيدة لأن هذا الاتساق الذي تمتاز به القافية و الذي يشبه اتساق الوزن "يخلق شعورا بوحدة الإيقاع الموائمة لوحدة المعنى"[1]، فثمة انسجام يجب أن يكون تاما بين بنية الإيقاع وبنية الدلالة، إذ أن أية مفارقة بينهما تؤدي ضرورة إلى خلخلة و إربتاك في التشكيل العام لهيكل القصيدة ويفقدها تماسكها النصي.

[1]- صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ط5، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، 1977، ص.220.

من هنا يمكن تحديد القيمة الكبيرة التي تنطوي عليها القافية بوصفها شريكا فاعلا لا مكملا تزيينيا قابلا للحذف، فهي ليست عنصرا تابعا لعنصر آخر، إنما هي مستقلة بذاتها لكن لا تتجلى وظيفتها إلا في علاقتها بالمعنى ، لأنها تشارك بقوة في تشكيل النسيج الداخلي المكون للقصيدة.

وبما أن صلب وظائف القافية هو الربط بين أجزاء القصيدة وجعلها كيانا مؤسسا على تلاحم الوحدات المكونة لها ، فإنها تنسجم وتتداخل مع العلاقة الإيقاعية المنجزة، وبذلك تتحقق وظيفة ذات مستويين، المستوى الأول هو الإيقاعي وهو مستوى خارجي، و المستوى الثاني هو الدلالي وهو مستوى داخلي، و بالتحامهما في مهمة مشتركة يتجلى دور القافية في بناء القصيدة، وهذا الالتحام يجب أن يكون صميميا نابعا من أصالة التجربة ونضجها لا شكليا مقحما مفتعلا، فالعلاقة بين الفكرة التي تمثل محورا أساسيا من محاور تشكيل القصيدة وبين القافية، يجب أن تكون علاقة وثيقة قائمة على التجانس والتوحد بين القافية والمعنى.

إذن فالقافية ليست مجرد محسن صوتي يكسب القصيدة سمة عروضية خاصة تستهدف التطريب و تحقيق الاستجابة الآنية القائمة على تماس العواطف، إنما تتجاوز ذلك إلى إنجاز "وظيفة دلالية"[1] تقتضي فهما عميقا لها بوصفها وحدة مكونة داخل كيان مكون من وحدات عدة، فهي على الرغم من أن تصريفها حسب ياكبسون"يعتمد على التكرار المنتظم للأصوات المتماثلة فإنه من قبيل المبالغة في التبسيط و تناول القافية من الزاوية الصوتية وحدها ،لأن القافية تقتضي بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها"[2]، لأنها في كل الأحوال جزء من تركيبة لغوية تقوم عليها نظم القصيدة ،وطالما أنها لغة فهي تتمتع بصفة دلالية يقتضي توظيفها بما يحقق وحدة الانسجام في بنية اللغة الشعرية داخل القصيدة،بمعنى أن القافية وحدة تشكيلية تؤدي دورها الوظيفي من خلال استحواذها على مزايا ثلاث "لغوية، صوتية، ودلالية"[3].

[1]- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص.209.
[2]- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص.209.
[3]- المرجع نفسه، ص.210.

و العلاقة صميمية ووطيدة بين هذه المزايا الثلاث لا يمكن فصلها أو تجزيئها على الرغم من هيمنة المزية الصوتية وتأثيرها المباشر في الملتقى على أساس نظرية التلقي المعروفة في المجال الشعري ،و القائمة على انتزاع استجابة تهز المتلقي وتنقله إيقاعيا إلى مناخ القصيدة .

ولكن أيا كانت الأهمية التي تنطوي عليها المزية الصوتية فإن من الخطأ الزعم بأن «القافية لا تؤثر في معنى الشاعر ولكنه من الخطأ الأكبر أن نحسب القافية وسيلة مضمونة لتوليد المعنى ، فالحق أن القافية و المعنى يتفاعلان في ذهن الشاعر»[1]، فا لقافية لا تولد المعاني إنما تحقق معنى معينا ينسجم مع وضعها الدلالي في القصيدة.

ولا نعتقد أن هذا السؤال المتعلق بدلالية القافية ليس وليد اليوم،فهو سؤال قديم-جديد في ذات الوقت ،ففي الوقت الذي كتبه فيه القدماء إلى الأثر الموسيقي الذي نحدثها القافية،فإنهم في الوقت ذاته أكدوا«ضرورة ارتباط موسيقاها هذه بدلالة القصيدة معنى ومبنى»[2] ،غير أن الفرق بين جدة السؤال يعود إلى الفرق التركيبي بين القصيدة العمودية القائمة على نظام الشطرين،وهي تقتضي تراكما هائلا للتقفية ،وبين القصيدة الحديثة التي تفترض كما هائلا من التقفيات لأنها تقوم على نظام الجملة الشعرية التي تطول أو تقصر لضرورات أخرى تتعلق بطبيعة التجربة الشعرية،وبذلك تستلزم عددا محدودا ومقننا من القوافي ،وهذا ما يدفعها أكثر لتوكيد دورها الدلالي وترسيخه دون اللجوء غير المبرر إلى تدعيم الوحدة الصوتية التي تنهض على تكرار الأصوات المتشابهة وهي تكتسب صفة تزينية أكثر منها دلالية .

القصيدة الحديثة لا تجعل من القافية هدفا في حد ذاته إنما تنمو فيها نموا طبيعيا حال اقتضاء الضرورة لوجودها، إذ طالما أن بالإمكان الاستغناء عنها إذا سمحت التجربة الشعرية بذلك، فإن هذه الحرية فكت الكثير من قيود الاضطرار للقافية، مما وفر للقصيدة هامشا كبيرا من حرية الاختيار بين استخدام القافية بأنماطها المتعددة المستحدثة وعدم

[1]- المرجع نفسه، ص.211.
[2]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص.66.

استخدامها، وهذا كله إنما يحصل في صالح المستوى الدلالي الذي يتنفس بعمق في مجال حيوي لهذا المنجز الشعري.

إن شعراء القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة أبدوا اهتماما خاصا واستثنائيا بالقافية، ويوسف وغيلسي لا يكاد يفارقها في قصائد مجموعته "تغريبة جعفر الطيار" إلا قليلا حين تختفي في حضرة التدوير،وإزاء هذا الاحتفاء الخاص والتفنن في الاستخدام القافوي فإنه يحاول أن يغني قوافيه بالوظائف الدلالية التي يجعل منها بُنًى أساسية في قصائده.

وحين نحاول مقاربة القوافي في علاقتها بالدلالة من خلال التغريبة، نجدها متنوعة ومتداخلة في مختلف القصائد خاصة في قصيدة"تجليات نبي سقط من الموت سهوا"في مختلف مقاطعها التي بلغت"11 مقطعا، يقول الشاعر في المقطعين الأول والثاني*:

واقفٌ.. أسعيدُ بقايا الجراحْ...
في خريف الهوى... عند مفترق الذكريات...
كصفصافة صعَّرَتْ خدها للرياحْ!
واقف.. أتحسّسُ ذاكرة اليأس ظمأى..
يزيد اشتغالُ المدى،،
وبراكينه ما ارتوتْ من ينابيع دمْعي
ومن دمي المستباح!
واقف عند سفح السنين الخوالي وحيدا،،
تبعثرني الريحُ شوقا إلى السمرات" التي
بايعتني شتاء وصيفا..
وشاختْ.. تهاوت.. وماتت..
ولا شاهدٌ يذكر المرتينْ!
أنا لا أذكرُ-الآن- إلا الظلال التي

*- المقطع الأول والثاني من قصيدة " تجليات نبي سقط من الموت سهوا"، ص26.25 .

باركتْ بيعتي،،
و الدماء التي أشعلتْ شمعتينْ!
من ترى يشهد اليوم أنيّ
أنا سيد "البيعتينْ"؟!

-2-

كان لي وردتانْ:

وردة طلعت من حنين الشهيد، وماتتْ..
وأخرى أصيبت بفقر الحنان!
دلني-يا ربيع- على روضتي،،
إنني فاقد الوردتين!..
واقفٌ .. و التضاريس حولي تلوِّح لي،،
بالتباشير تزرعني..
إنني آخر الأنبياء بهذي البلاد،،
ولكنني أول المرسلين!..
تتخطفُني ومضةٌ من سديم السموات..
تجذبني نحوها قمرا يتدلى على شرفة الكون...
ينفطر الكون.. يعلن للأرض أني (عيسى بن مريم) أسري
بي من " سدوم" الخطايا إلى " سدرة" الصالحين!..

تتوالى القوافي في هذين المقطعين على النحو الأتي:

(الجراحْ- الرياحْ- المستباحْ- المرتينْ-شمعتينْ-البيعتينْ-وردتانْ – الحنانْ- روضتيْ-الوردتينْ- تزرعنيْ- المرسلينْ- الصالحينْ).

تجيء هذه القوافي محملة بالدلالة داخلة في بنية السطر الشعري أو الجملة الشعرية، مثل قافية السطر الأول بقايا←الجراحْ، التي لم تأت لمجرد رغبة الشاعر في التخطيط لتقفية منتهية بحرف " الحاء" الذي هو " روي" ، إنما كانت الحالة النفسية

المقهورة توحي بضرورة إبراز هذه الجراح و هي تنبع عن المستوى الدلالي للسطر الشعري حين يقول الشاعر (واقف....أستعيد بقايا الجراح) إذ أن دلالة اسم الفاعل "واقف" ووقعه وصورته و الأصوات المكونة له، فضلا عن اقترانه بالفعل "استعيد" ما يحققه من التباس في التمييز، ينسجم تمام الانسجام مع دلالة (الجراح) المتصلة بكلمة البقايا، و العلاقة مباشرة بين الدلالة و القافية في هذا الموقف النفسي التعيس، إذ وقف الشاعر ليستعيد الذكريات الأليمة الملفوفة في ثوب الجراح النفسية الدفينة في مفترق درب الذكريات. ويتواصل الدفق الشعري ليصب في القافية اللاحقة في قوله (الرياحْ) ،وقد استلزمها السطر الشعري كاملا حين قال: (كصفصافة صعرت

خدها للرياح)، فهل يعقل ان ترد قافية (الرياح) دون سابق إنذار؟ و الشاعر يصور حالته النفسية المرهقة من مواجهة الرياح العاتية، فشبهها بالصفصافة العالية، الشامخة، الضاربة جذورها في عمق الحياة و الوجود، رافضة للاهانة و متصدية للذل، فهذه القافية تحمل عمقا دلاليا يؤكد على تكريس الوجود الذاتي لأجل المبدأ و لأجل الآخر، وتتواصل القوافي لتستمر دفقة الحزن و اليأس ليقول في السطر اللاحق:(واقف.. أتحسس ذاكرة اليأس ظمأى...)، ونرى أن القافية مختفية في هذا السطر وتفضي بنا إلى قافية مشربة بالأسى حين يقول:

(المستباح)، و الجامع قوي بينها وبين ما قبلها (ومن دمي)، وصفة الاستباحة تعلن جهارا عن الواقع الفضيع الذي يكابده الشاعر، وكلما تصاعدت الضغوطات النفسية كلما تصاعدت نبرة الألم و تعالت معبرة عن وحدة الشاعر، وقد غيب القافية أحيانا بإرادته، و ذلك بإطالة الجملة الشعرية لتطول الدفقة الشعرية معها، التقفية، وقد جعلها مقيدة كسابقتها ،و إلا أن حرف الروي يختلف عن سابقه، إذ انتقى "النون" رويا في قوله: (واقف عند سفح السنين الخوالي)، و في هذه القوافي اعتمد يوسف و غليسي " الحاء" رويا، - و القافية مقيدة- و هو حرف مهموس رخو"يعتبر من أغنى الأصوات عاطفة، و أكثرها حرارة و أقدرها على التعبير عن خلجات القلب و رعشاته"[1]، وهذه السمات بينة في حرف "الحاء" الساكن الذي انتقاه الشاعر رويا لهذه القافية.

[1]- حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، ص48.

وما يثير الانتباه في المقطع الذي نحن بصدد مقاربته (المقطع الأول)،أن نبرة الألم النفسي في تصاعد مستمر كلما تصاعدت مختلف الضغوطات التي يخضع لها الشاعر(النفسية الاجتماعية ،والوجودية)،وهي تكشف عن وحدته وعن غربته في حضن وطنه،فيطلق العنان لفكره الإبداعي الذي يفصح من خلاله عن وحدته القاتلة واغترابه المقيت في السطر الشعري اللاحق حيث يقول فيه (وافق عند سفح السنين الخوالي وحيدا)،ثم نجده يمهد لنوع جديد من القافية المفيدة ورويتها النون الساكنة ،وهي على التوالي (المرّتينْ- شمعتينْ-السعتينْ)، كلها تتصل بما قبلها من ألفاظ وأسطر لتُقَوْلِبها في فضاء دلالي عميق ومكين،في قافية _(المرّتين)نستشف عودة واضحة إلى ماضي الأمة العربية الإسلامية المشرق حيث يشع بنبرة من الأمل ينشره في الفضاء النصي اللاحق،ويقصد بيعة الرسول الكريم(ص) مرتين تحت شجرة السمرة * وقد تقنّع يوسف و غيليسي بشخصية الرسول (ص)، ليعيد بعض الاشراقة النفسية إلى هذه الذات المقهورة ،والسطر الشعري الذي تضمن هذه القافية هو(ولا شاهد يذكر المرّتين)،وإن اختفى شاهد العيان على تكرير البيعة إلا أن التاريخ شاهد عليهما وإن حاولنا طمْسهُ، وصَوْتُ الحق مُجَلْجلُ رنانُ يُسْمَعُ صداه من عمق التاريخ و التراث الديني ،وإن كان هذا السطر الشعري يوحي ظاهريا ببعض التشاؤم إلا أنه يخفي في قرارته تشبثا بأمل ينبئ بحتمية عودة المياه إلى مجاريها الطبيعية مهما طال الأمد، ثم تليها قافيتان من ذات النوع (الشمعتين-البيعتينْ).فهما تتداخلان.

بعمق مع دلالة السطرين حين يقول يوسف و غيليسي :

والدماء التي أشعلت شمعتين!

من ترى يشهد اليوم أني

أنا سيد"البيعتين"؟!

فهو يذهب بعيداً في عمق الذاكرة العربية الإسلامية ليغترف منها حقيقة الرسول الكريم الذي يتقنع بشخصية، وقد اختتم المقطع الثاني بسؤال وجودي وفلسفي، يحمل في

*- السمرة: هي الشجرة التي بويع تحتها الرسول(ص).

طياته جوابا ضمنيا مفاده أن الحقيقة التي تسعى أيدي الغدر والخبث إلى طمسها، وإن طال تسترها عليها فيظل الرسول(ص) سيد البيعتين وسيد الكونين.

ويتواصل تنقيبنا عن علاقة القافية بالدلالة من خلال المقطع من نفس القصيدة، يتبين لنا تراسلا بينها، إذ استمرت القافية المقيدة التي رويها (نون ساكنة) في جل الأسطر المتضمنة للقوافي في هذا المقطع، وهي على التوالي (وردتانْ- الحنانْ- الوردتينْ- المرسلينْ- الصالحينْ- تزرعني- روضتي)، وحرف النون يناسب كثيرا «التعبير على مشاعر الألم والخشوع، وهو حرف مهموس رخو»[1] وهذه القوافي في مجملها تزيح الستار عن المعاناة النفسية للشاعر ولا يمكن في حال من الأحوال أن ترد منفصلة عن دلالة السطر الشعري أو الجملة الشعرية التي تضمنتها ،فلا قافية بلا دلالة والعلاقة جدلية بينهما، لكن حين تضرب القوافي حصاراً على أسطر أو أبيات الخطاب، الشعري فهي تخلق رتابة وسكونا في الفضاء النصي، حتى المتلقي يشعر بملل مقيت أثناء قراءة هذه القصائد الخاضعة للتقفية النمطية، وهذه السمة واردة في بعض القصائد الحرة وفي كل القصائد العمودية التي تضمنتها هذه التغريبة، وكأني بالشاعر يجهد نفسه لإيجاد اللفظ المواتي لهذه القوافي، والنموذج الأول الذي سنمثل من خلاله لهذه الرّتابة نورده من الشعائر نفس القصيدة (تجليات نبي سقط من الموت سهوا) حيث يقول يوسف وغليسي[2]:

استباحوا دمي في الشهور الحرام وما خجلوا ...
سفحوه على قارعات الطريق ...
هزؤوا برؤاي وما سألوا...
ورموني في الجب و ارتحلوا... إ

قال قائلهم:

يا لذاك الفتى ...
مثقلا بالرؤى ...

[1]- حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص47.
[2]- قصيدة تجليات نبي سقط من الموت سهوا، جزء من المقطع الثالث، ص.28 .

سادرا في السهى ...
تعرفون الفتى .،
طالما اشتهى
أن يهرب كل البلاد
إلى "سدرة المنتهي" !!!

من خلال هذه الأسطر يتجلى لنا سيطرة القافية على النحو الأتي: (خجلوا- سألوا- إرتحلوا- الفتى- الرؤى- السها- الفتى- المنتهى) فهذا السيل الجارف من القوافي خلق جوا من القوافي خلق جوا من الرتابة في الفضاء الدلالي لهذا المقطع ، و نشعر بنوع من الاختناق الإيقاعي حيث لا نجد فسحة نفسية للمنشد و المتلقي لأحداث وقفة ، و كأن بالشاعر مستاء من كل الأوضاع حتى أودى بالبنية الدلالية للقافية ، حتى أننا نشعر أن الشاعر يبحث كلمات تسد الثغرات السطرية دون أن يحفل كثيرا بالدلالة وهذه الظاهرة نستشفها جلية في القصائد العمودية القليلة الواردة في هذه المدونة، و لمقاربة هذه الظاهرة سنمثل بقصيدة "إلى أوراسية"[1]:

أسائل البدرَ عن أهل بلا وطن وعن "منيرة" ذاك الحلم إذْ أفلا
أستوقف الريح و الأمواج أسألها عن طائف طاف بالأوراس و ارتحلا
فيسقط الموج مغشيا عليه جوى ويصمت الريح من أوجاعه وجلا
ويسكر البدر جراء أسئلتي فيرتمي القلب في أحضانه ثملا
معفرا بظلام البين .. ملتحفا ليل الفجيعة بالأشواق مكتحلا
فلا منيرة في الأوراس تحضنني لا طيف..لا حب.. لا أحباب .. لا أملا!

هذه الأبيات من الشعر العمودي نراها تخضع للنظام النمطي التقفوي، حيث لازمت القافية كل بيت في نهايته ويمكن أن نقول أن الشاعر جعل قوافيه هدفا، بما أنه يبحث جاهدا عن الكلمات المناسبة للوزن والروي ثم للدلالة، التي ترد في آخر مرتبة،

[1]- قصيدة "إلى أوراسية"، ص.60.

وهذه القوافي جاءت على النحو الآتي: (أفلا- ارتحلا- وجلا- ثملا- مكتحلا-لا أمل) حتى أنها تنتمي إلى نفس مصدر الاشتقاق وهي متدفقة كنبع ماء من أعلى قمة الجبل إلى سفحه دون انقطاع ولا هوادة، ولم يستغن عنها يوسف وغيليسي حاله في ذلك حال شعراء القصيدة العمودية، وجعل رويها واحدا وهو حرف "اللام" الذي جعله مطلقا بالألف، لكن لا يحق لنا أن ننكر العلاقة المتواجدة بين القافية والدلالة في هذه القصيدة العمودية،لكن الأذن المتلقية تنبو وتنفر عن الرتابة الناتجة عن الحصار المفروض على كل بيت من أبيات القصيدة،وهي تكبس على أنفاس الشاعر والمتلقي على حد سواء، وقد أسلفنا ذكر أن هذه الظاهرة ليست وقفا على القصيدة العمودية بما أن بعض القصائد الحرة تخضع هي الأخرى للقافية المنمطة، لاحظناها في المدونة وفي قصائد كثيرة ، لكن جهود الشعراء المعاصرون تتواصل لإزاحة هذه القيود المفروضة على القصيدة العربية.لتتفاعل مع معطيات العصر وتحولات الحياة الإنسانية، لأن القصيدة الشعرية شبيهة بالكائن الحي بما أنها نتاج لغوي بالدرجة الأولى واللغة كائن حي يتطور بتطور الإنسان وظروف حياته، كما أن القصيدة المعاصرة تجاوزت نطاق التأثير الانفعالي في المتلقي لتتحول إلى نص مفعم بالصورة والرمز، إذا نجد فيها أدوات توطد العلاقة بينها وبين المتلقي.

انطلاقا ممّا سبق، نستخلص أن العلاقة وطيدة وجدلية بين القافية والدلالة، خاصة حين تظهر وتختفي، لأن الدلالة وعاءُ تفرغ فيه القافية وتنمو بنمو الخطاب الشعري، كما نستنتج أيضا أن القوافي في حمولتها الدلالية تتصل مباشرة بالذات الشاعرة التي تصبو إلى استمالة الذات القارئة لتتم عملية التواصل، ولتنتج - هذه الأخيرة- «لا بد أن ينطوي النص على مجموعة من العناصر أو العوامل الموجهة التي تسمح له بمراقبة سيرورة التفاعل التواصلي القائم بين المتلقي»[1] والقافية واحدة من هذه العوامل المساعدة على إنجاح التواصل والتفاعل بين النص القارئ، شرط أن تكون محملة بالدلالة وأن لا تكون هدفا في حد ذاتها.

أ- النسق التقليدي (العمودي):

[1]- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص.220.

يتم النسق التقليدي وفق نظام الالتزام، حيث يلتزم قافية واحدة في أواخر الأبيات من ذلك هذه المقاطع (العمودي):

❖ **المقطع الأول من قصيدة "حورية":** [1]

حورية ....في جناةِ الخُلدِ موْطنُهَا هرّبْتُهَا، ناسخًا في فيضها وطني

حورية ...في خريف الحبّ ألمحُها عصفورةً للمُنى غنّتْ على فني

لكنّها أشعلت في الرّوح فتنتها وسافرتْ حُلْما في منتهى الزّمن

❖ **المقطع الثاني من قصيدة " إلى أوراسية" :**

أسائِلُ البدْرَ من أهلٍ بلا وطن وعن "منيرة" ذاك الحُلْم إذا أفَلاَ

أستوقِف الريحَ و الأمواج أسألها عن طائف طاف بالأوراسِ وإرتحلا

فيسقط الموجُ مغشيا عليه جوى و يصمُتُ الريح من أوجاعه و جَلا

إن قيود الالتزام واضحة في المثالين معا، حيث ينبني المثال الأوّل وفق نفس التقْفية التي تحافظ على حرف الرّوي "النون" كمظهر صوتي وعلى نفس الصيغة (قافية متراكبة) كمظهر مقطعي، وكذلك الشأن بالنسبة للمثال الثاني الذي يتخذ "اللام" رويًا و(القافية المتراكبة) صيغة مقطعية، وهذا واضح في القصيدتين.

ب- النّسق الحرّ:

لقد أدْرَك الشاعِرُ المعاصر أهمية القافية ودورها العضوي « كظاهرة إيقاعية تدخل في بناء القصيدة الحرّة و تساعد تماسكها، و كظاهرة هارمونية تدخل في بناء القصيدة و نسيجها معا، وتساعد على إعطائها جوّها الانفعالي الخاص »[2]. ونظرا لهذا الدور وغيره، لا يعتبر شعرنا المعاصر خلوًا من القافية، بل نجد الشاعر يتعامل مع القافية في إطار من الحرية التي تخلق لونا من الانسجام بينها وبين روح القصيدة على أساس من

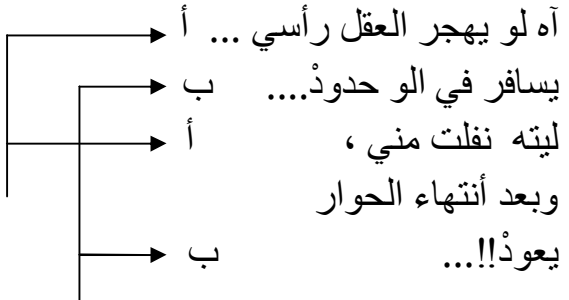
[1]- قصيدة حورية ، ص. 58 .

[2]- محمد شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978، ص.135.

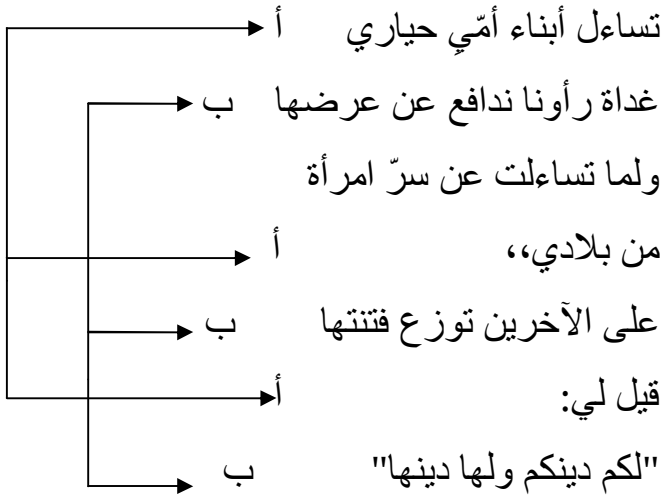
الشعور الباطني للتجربة، من هنا تأتى ليوسف وغليسي وغيره من الشعراء المعاصرين فرصة تفجير الطاقات الكامنة في القافية التي لم تعد مجرّد وحدة قائمة بذاتها كما كانت في سالف عهدها، بل أصبحت من أبلغ الوسائل الإيقاعية التي تحققت عبر مجموعة من الأنماط نجملها فيما يلي:

❖ **القافية المتقاطعة:** ويتم هذا النمط وفق نظام (أب أب)

و مثال: " قصيدة جنون" [1]



فالقوافي المتماثلة تنبني في هذا المقطع على أساسي التقاطع الصوتي والمقطعي بين (أ/أ) والتقاطع الصوتي فقط بين (ب/ب)، وقد ترد القوافي المتقاطعة في شكل آخر وتتجلى في قصيدة "تساؤل"[2].



في هذا المقطع انبنت القوافي المتماثلة على أساس التقاطع الصوتي (أ/أ/أ) والتقاطع الصوتي والمقطعي معًا في (ب/ب/ب)، و التقاطع القافوي تتبلور فيه عواطف الشاعر الرّافضة للاستكانة للذل والهوان .

[1]- قصيدة جنون، ص.65 .
[2]- قصيدة تساؤل ، ص 68.

❖ **القافية المقطعية الحرّة:**

يقدم هذا النوع من التقفية أسلوبا جديدا يقوم على أساس تحقيق نظام هندسي معيّن في توزيع القوافي، وكلّ قصيدة تنفرد بهندستها ولا تتوزع القوافي عفويا إنّما يتحكم فيها نظام خاص تتقاطع فيه القوافي تقاطعًا هندسيًا منتظمًا ـ وإن كان يوحي ببعض الفوضى لأوّل وهلة ـ ما سنلاحظه في القصيدة التي ارتأينا دراستها لما فيها من تشابك قافوي. وهذه الهندسة في رسم خطوط التقفية في القصيدة لابُدَّ لها أن تتجاوز حدود التخطيط الشكلي المجرّد وتدخل في صميم تجربة القصيدة لتكتسب وظيفةً دلالية تؤكّد مشروعية النظام وتعزز حيويته و ضرورته.

ففي قصيدة "تجليات نبي سقط من الموت سهوًا" نستشف هذه الهندسة القافوية بعد البحث في عالم المقاطع الكثيرة لهذا الخطاب، وقد بلغت 11 مقطعا، ويتحرّك نظام التقفية وفقا للتقسيم الأتي وحسب تسلسل القوافي في القصيدة مع الترميز لها بالحروف الهجائية:

المقطع 1: أأب أب ت ب ث ث = "9" تسع قوافي.

المقطع 2: ث ث ب ث ب ب ث ث = "8" ثماني قوافي

المقطع 3:ث.ج بج حخ ددددددذذ=15 قافية

المقطع 4:ب ب رزررس س ب ب ب رررر=16 قافية

المقطع 5: دذذذذس س س س س=10 عشر قوافٍ

المقطع 6: ب ب ش ش ش ث ش=07 قواف

المقطع 7: ص ص ص رث ث ث ث ث ث ث ث ث ث ث ث ث=15 قافية

المقطع 8: ز ز=قافيتان(02)

المقطع 9:ث ث= قافيتان (02)

المقطع 10: ث ث=قافيتان (02)

المقطع 11:ث ث ز ز= مج =05 قواف *

*- مج: اختصار لكلمة مجموع. وأحرف الهجاء لا تمثل الأصوات المتكررة في القوافي إنما نقصد بها فئات القوافي.

ولتقريب هذه القوافي نورد جدولاً توضيحياَ لتعداد وإحصاء القوافي المختلفة التي اعتمدها الشاعر، إلى جانب منحنى بياني نبرز من خلاله ارتفاع وانخفاض عدد القوافي الموظفة على اختلاف فئاتها.

❖ **القافية المتراسلة:**

ويتم هذا النوع وفق نظام (أأأ) حيث يتواتر التماثل صوتا صيغة في أغلب الأحيان في نفس المقطع مثل ما ورد في قصيدة "لافتة لم يكتبها أحمد مطر".[1]

أتعجب من سلطان أحمرْ... أ
عاث فسادا في بلد أخضرْ....أ
لأتقزز منه !
يمارس – في الليل- الفحشاء ....
بها يأمر ! أ
لكنه يا وخذي، ينهى
في الصبح عن المنكرْ....أ

ما نلاحظه في هذه القصيدة أن الشاعر حافظ على نفس التقفية، وهذا ينسجم مع موقف الثبات الناتج عن الإحساس بالتكرار وتوقف دولاب الزمن الذي تحول في ظله الإنسان إلى شيء ثابت لا حياة فيه، ومن الواضح أن استرسال القوافي المتراسلة انعكاس مباشر للموقف النفسي للشاعر، وهو موقف رافض لتحول اخضرار الوطن إلى سواد أحزان، و نجد نفس النظام التقفوي في قصيدة "غيم" يقول فيها يوسف وغليسي.

أحبّكَ يا وطني الأخضرْ ...أ [2]

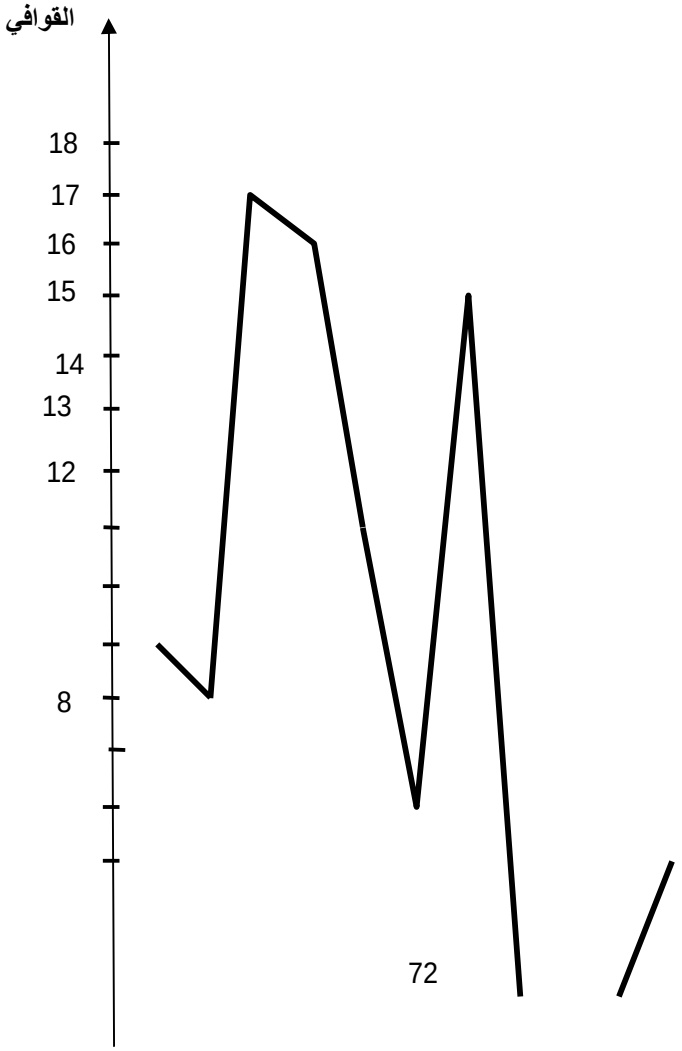
[1]- قصيدة "لافتة لم يكتبها أحمد مطر"، ص.69.
[2]- قصيدة :غيم:، ص.70.

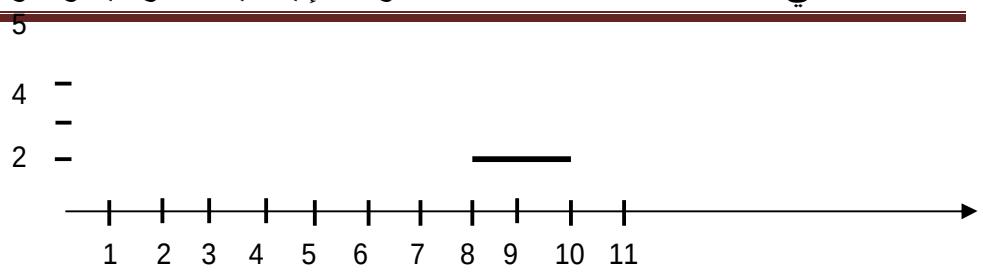
ولا أبتغي موطنا لي سواكَ .... أ
أحبك .... أفنى هوى في هواكْ .... أ
ولـكن
لماذا يباغتـــــــني الغـــــيم
حين تلوح لي نجمة في سماكْ ؟! أ

من هذا النموذج نلاحظ أن التراسلَ يشكل إيقاعا لتجسيد الأثر النفسي الذي يوحد التجربة في إطار متماسك يتمظهر من خلاله تراسل الحواس الذي احتضن التجربة الشعورية ليوسف وغليسي، فصوت (الكاف) في (سواك-هواك-سماك) يعبر عن الجرح النفسي ألدفين تجاه وطنه الحبيب الذي يفنى هوى في هواه، بهذه الكاف الساكنة يخفف عن ذاته المتألمة، وعبر هذا التراسل القافوي تتراسل الحواس و وتتناجى فيما بينها، ليفرغ شحنته النفسية المثقلة بأحزان الجود

القوافي / المقاطع	أ	ب	ت	ث	ج	ح	خ	د	ذ	ر	ز	س	ش	ص
1	03	03	01	02	00	00	00	00	00	00	00	00	00	00
2	00	03	00	05	00	00	00	00	00	00	00	00	00	00
3	00	01	00	01	02	03	01	08	01	00	00	00	00	00
4	00	05	00	00	00	00	00	00	01	08	02	00	00	00
5	00	00	00	00	00	01	00	01	04	00	00	05	00	00
6	00	02	/	01	/	/	/	/	/	/	/	/	03	00
7	00	00	00	11	00	00	00	00	00	01	00	00	00	03

8	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	**02**	/	/	/
9	/	/	/	**02**	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/
10	/	/	/	**02**	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/
11	/	/	/	**02**	/	/	/	/	/	/	/	/	**03**	/	/	/





من الجدول و المنحنى أعلاه نستنتج ما يلي:

- ✓ القوافي من فئة "أ" لم ترد إلاّ في المقطع الأوّل وتمثلها المجموعة التالية [الجرَاحْ ـ للرّيَاْحْ ـ المستباحْ]، وحرف رويها "الحاء" الساكن الذي يعبّر من خلاله الشاعر عن حزنه الدّفين.
- ✓ وبعض الفئات من القوافي نجدها مهيمنة في القصيدة وهي على الترتيب: فئة "ث"، و فئة "د"، و فئة " ش"، و فئة "س"، و فئة "ر".
- ✓ و نستنتج أنّ مجموع القوافي في تزايد و تناقص من مقطع إلى آخر، خاصة في المقاطع "3"، "4"، "5"، "7"، في هذه المقاطع تصل فئات القوافي على اختلافها أقصاها في عددها الإجمالي. وبعضها الآخر في تناقص خاصة في المقاطع الأخيرة من القصيدة: [8، 9، 10، 11].
- ✓ و نرُّدُ هذا التزايد إلى كثرة القوافي السطرية والمتراسلة وهي تضفي إيقاعا سريعاً على القصيدة.
- ✓ و التناقص في عددها يعود إلى كثرة التدوير و طول الجمل الشّعرية وخفوت صوت الأمل والتفاؤل في نفسية الشاعر.
- ✓ و إذا نظرنا في أمر القافية عند يوسف وغليسي وجدناها ذات أنساق مختلفة ضمن القصيدة الواحدة ذات النسق الحرّ، مما يجعل من القافية كائنا متحوّلا باستمرار، أمّا في القصائد العمودية القليلة في المجموعة الشّعرية نجد القافية تتّسم بالثبات ولا نقصده به الرّكود أو الجمود إنّما نقصد سيرورتها وفق قافية منمطة ذات صيغة واحدة.

4- القافية بين الضرورة و الغياب:

لقد اكتسبت القافية عبر مسيرة طويلة للقصيدة العربية أهمية استثنائية في تشكيل البنية الأساس لهذه القصيدة وبقيت طوال أعصرها مهيمنة على الذائقة العربية المتصلة اتصالا وثيقا بهذا المنجز الشعري المنمط، إذ كان من الصعوبة البالغة على المتلقي- وحتى ظهور الثورة الشعرية في نهاية الأربعينيات- استلام رسالة شعرية لا تفرض فيها القافية حضورا مهيمنا وسيطرة بالغة التأثير«غير أن ثورة الحداثة في الشعر العربي أحدثت تحولا خطيرا في بنية القصيدة العربية »[1]، إذ أصبحت القافية تقوم بدور دلالي أكثر مما تقوم بدور التزيين. وكانت القافية من أبرز العناصر الشعرية التي تعرضت لتهديد واضح بفعل مبررات كثيرة حاول شعراء المدرسة الحديثة تقديمها في سبيل تجاوز سيطرة القافية على فعالياتهم الشعرية وتحرير قصائدهم منها، حتى لو كان تحريرا جزئيا.

وربما يكون رواد المدرسة الحديثة قد اختلفوا بعض الشيء في تقدير الضرورة التي تنطوي عليها القافية في قصائدهم انطلاقا من خصوصية كل تجربة، ففي الوقت الذي أظهره الكثير منهم مرونة كبيرة بصدد التعامل مع القافية ،فإن الشاعرة نازك الملائكة التي تعد المنظر الأول لحركة الشعر الحرّ أبدت تحفظا واضحا في محاولة تغييب القافية وإهمال دورها، وذلك لأن الشعر الحر بالذات - في رأيها- « يحتاج إلى القافية احتياجا خاصا، ذلك لأنه يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوفرة في شعر الشطرين الشائع. إن الطول الثابت للشعر العربي الخليلي يساعد السامع على التقاط النبرة الموسيقية ويعطي القصيدة إيقاعا شديدا الوضوح بحيث يخنف ذلك من الحاجة إلى القافية الصلدة الرنانة التي تصورت في آخر كل شطر فلا يغفل عنها إنسان، وأما الشعر الحرّ فانه ليس ثابت الطول ويصير الإيقاع أقل وضوحا ويجعل السامع أضعف قدرة على التقاط النغم"[2].

وعلى الرغم مما يقدمه هذا الفهم من تحليل صائب لإمكانيات القافية في رفد القصيدة الحرة بطاقات إيقاعية جديدة، ويمكن جمهور الشعر من تذوقه والاستجابة له بوصف أنه لا يهدد ذائقته ولا يصدمها كثيرا فإنه لا يعطي هذا الشعر الحر (شعرية

[1]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص.145.

[2]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص.164.

أعلى)[1] إلا في بنيته السطحية القائمة على الإيقاع، أما البنية العميقة المتأسسة على غنى الدلالة والتي تمثل جزءا مهما من شعرية القصيدة فأنها لا تخضع ضرورة إلى حضور القافية ولا تشترطها أصلا.

من الواضح جدا أن القافية إذا ما استخدمت لذاتها بهدف توفير أجزاء إيقاعية معينة ترضي ذائقة جمهور المتلقين وتوسيع الفضاء الموسيقي للقصيدة فحسب، فإنها ستدفع بالشاعر إلى استخدامها سلبيا، فقد يضطر معه أحيانا لحذف صوت ساكن أو مقطع بأكمله وقد يضطر أحيانا إلى زيادة حركات أو أحرف من غير داع إلا داعي القافية، مما يجعل من وجود القافية وجودا طارئا مفاجئا لا يسهم في بناء النسيج الداخلي لبنية القصيدة، لأن الاضطرار يقود حتما إلى ضرورة الإقحام والافتعال. وبعكسه إذا ما استخدمت القافية استخداما خلاقا فإنها لا تصبح جزءا لا يتجزأ من بنية القصيدة فحسب بل مظهرا من مظاهر حداثتها أيضا، إذ على الرغم من أن الشعر الحديث يهدف إلى التحرر من قيد القافية ويحاول التخلص من هيمنتها قدر المستطاع، إلا أن تخلصه منها «ليس هو المحك الحاسم كذلك على جدته، وفي الأبنية الشعرية الجديدة نلتقي بالقافية أحيانا. حقا إنها لا تتلاحق في رتابة وجمود، بل تلمع هنا وهناك في ارتباطات متراوحة طيعة، على أن التخلص من القافية الرتيبة إحدى الوسائل المسعفة كذلك على البناء الفني الجديد و ليس شرطها القاطع»[2].

فالقافية بوضعها المجرد ليست شرطا لتوفير فرص نجاح كبيرة للبناء الجديد، كما أن إهمالها ليس مدعاة للحداثة، لأن هذا يتوقف على عناصر بنائية كثيرة أخرى وما القافية في حالة غيابها أو ضرورة وجودها سوى عنصر واحد من هذه العناصر، وحين يهمل الشاعر القافية فإنه « قد يلجأ إلى وسائل موسيقية أخرى تعوض غياب التقفية»[3] وإلا فإن غيابها دون تعويض- أيا كان شكله - يفقد القصيدة قيمة بنائية تنقص من الكيان المتماسك للقصيدة.

---

[1]- المرجع نفسه، ص. ن.

[2]- محمد صابر عبيد ،القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الايقاعية ،ص.158.

[3]- المرجع نفسه، ص.156.

إن مبدأ تعويض القافية - إذا صح استخدامه هنا- يضع القصيدة أمام امتحان جديد تكتنفه صعوبات جمة، تقف في مقدمتها الصدمة التي يتعرض لها المتلقي بذائقة ممرنة على التفاعل مع نصوص شعرية للقافية دور ارتكازي واضح في تشكيلها، مما يستدعي إحلال بديل مقنع لن يخضع لاحتكام الذائقة فحسب بل العقل أيضا، إذ إن وعي الملتقي هو الذي يقوم بفحص البديل للإقرار به، وتمرين الذائقة مرة أخرى على تقبله. بمعنى أن التخلي عن القافية أمر عسير إذ يقف الشعر أمام أكثر أشكال التحدي خطورة وهو النثر الذي يمثل النقيض التشكيلي للشعر، لأن مقياس شعرية نص ما هو في ابتعاده أكثر عن منطقة النثر،والقصيدة التي تمثل القافية فيها الرهان الأكبر على استقلاليتها الشعرية عن أكثر هي النقطة الأكثر بعدا عن منطقة النثر وفقدان عنصر الرهان هذا إنما يعني- إذا أردنا الحفاظ على هذه الاستقلالية الشعرية - إقامة عنصر رهان جديد بديل معنى هذا أن إلغاء القافية لا يعني كما قد يتصور بعضهم توفير السبيل الأسهل للشعر، بل على العكس إنه يعني إيجاد شروط أدنى وأصعب إيجاد اللغة الشعرية المطلوبة، لغة الإيقاع والموسيقي الداخلية للقصيدة، وهذه اللغة الجديدة للشعر تقضي على التلهي بالاحتفال الموسيقي الخارجي لتنكب على البناء المحكم للقصيدة، بعد أن تتعطل ازدواجية الشكل المضمون ليتحدى الاثنان في وحدة عضوية متكاملة[1] لا ينظر إليها على أساس العناصر المكونة، إنما ينظر إليها بوضعها وحدة قائمة على التماسك والتفاعل وتلاحم شبكة النسيج الداخلي المتكون من تداخل المستوى الإيقاعي والمستوى الدلالي، وهذا ما لا يستطيع الشاعر تحقيقه إذ اغرق في احتفائه بالقافية وحدها، مضيعا بذلك وحدة الدلالة المتماهية مع وحدة الإيقاع، لأن الإسراف في الاهتمام بالقافية يجعلها تطغى على عناصر البناء الفني الأخرى في القصيدة. وحين يمكننا إدراك الثراء الموسيقي الذي يمكن أن نقدمه الموسيقى الداخلية المتمركزة في الإيقاع، فإننا نستطيع الفصل بين القافية المفتعلة التي لا يتم عن وعي شعري متقدم ويمكن أن نعدها زائدة ومنعكسة سلبيا على القيم الشعرية للقصيدة، وبين القافية النابعة من صميم نظم البناء في القصيدة، ولا يمكننا فصلها عن القصيدة أو استبدالها لأنها تصبح من دونها شيئا أخرى.

[1]- يُنظر: صابر عبد الدايم،موسيقي الشعرالعربي بين الثبات و التطور،ص.161.

ومن هنا يتعزز إيماننا بـ «أن التحرر من القافية قد يعني أيضا تحريرا للقافية»[1] بمعنى إنقاذها من السقوط في منطقة الفراغ الشعري، ومن كونها عبئا على حيوات القصيدة.

وحين نمعن النظر في قصائد المدونة التي بين أيدينا يمكننا تعزيز هذه القناعة تحليل أهمية استخدام القافية في قصيدة ما بوصفها ضرورة، وتحليل غيابها في أخرى.

إن القصائد المعاصرة التي تقوم في تشكيل بنيتها العامة على تقنية سردية، غالبا ما تستغني في جزء كبير منها عن التقفية، وذلك لأنها لا تعتمد على إشاعة حس غنائي يقتضي مولدات إيقاعية عالية التردد، وهذه التسمية بينة في قصائد التغريبة، ففي قصيدة "يسألونك" منحى حواري يبدأ من العنوان الذي بني على فعل مضارع موجه إلى المخاطب "يسألونك"، والسؤال ينتظر جوابا إما مباشر أو ضمنيا، يقول يوسف وغليسي في قصيدته يسألونك" [2]

يسألونك عن شاعر مثقل بالحنين...
يسألونك عن مغرم يبتغي شبق الرّوحِ
في جسد امرأة من مياه وطنْ !
يسألونك عن عاشق خائبٍ
أنكرتْهُ نِسا العالمين!
يسألونك عن فائض الماء في البحر..
عن ظمإِ الشطّ للماء..
عن حيرة الرافدين!..
يسألونك عن وجع الوَرْدِ و الياسمينْ!
يسألونك عن غابة النخل في وطني
شتتتها الأعاصير ذات اليسار

[1]- المرجع نفسه، ص.ن.

[2]- قصيدة يسألونك، ص62-63.

وذات اليمين!
يسألونك عن "صالح".. عن "ثمود" الجديدة..
عن "ناقة الله" يعقرها سيد الجاهلين!..
يسألونك.. كم يسألونك يا صاحبي..
يسألونك.. قل إنني نخلةٌ
تتحدى، الرياحَ وقيظ السنينْ!..

تتألف المعادلة الحوارية في هذه القصيدة بين طرفين، أولهما "أنت"، وقد ورد على لسان الرّاوي العليم بحال هذا المخاطب المجهول، والكل يلح بمساءلته عن الشاعر وهو رجل الإبداع الذي يزيح الستائر عن الحقائق ويلحون بالسؤال عن الشاعر، وعن المغرم، وعن العاشق الخائب وعن فائض الماء، وهذا الراوي يسرد الحالة الشعرية لهذا المخاطب وذات الراوي العليم بالأحوال تذوب في ذات الشاعر وتنصهر فيها، ويطول نفس المساءلة عن شتى أوجه الحياة من عاطفية ووجودية وتراثية، ليفصح هذا المخاطب المجهول عن نفسه- على لسان الراوي دائما- فهو النخلة الصامدة، الضاربة جذورها في عمق الأرض والشامخة في العلا لا تقهرها الرياح العواتي، وما نلاحظه أن القوافي ترد في تناوب مستمر تارة تظهر و تارة تختفي، نراها ضرورية في قوله (الحنين- طين- العاملين) فظهرت بجلاء وقوة لتختفي إلى ما بعد، فتطول الجملة الشعرية لتظهر مجددا (الرافدين- اليمين-الجاهلين- السنين)، فحضورها مرهون بالموفق الشعري الذي يعيشه الشاعر المبدع، فنرى أن يوسف وغليسي استحضر القوافي في هذه القصيدة المفعمة بالمفاهيم الوجودية والدينية حين كانت ضرورية وتنازل عنها في اسطر شعرية كثير حين لم تكن ضرورية، فظهرت واختفت بالتناوب.

وتعمل ظاهرة التدوير في القصيدة المعاصرة خفض ضرورة استخدام التقفية إلى أقصى حد ممكن، بسبب ما تؤديه هذه التقفية من تواصل واستمرارية في إنتاج الدلالة فضلا عن الطول النسبي لجملتها الشعرية.

ففي الدراما الشعرية التي عنوانها "تغريبه جعفر الطيار" نستشف هذه السمة بوضوح حيث كثرت السمة الحوارية التي انبنت على الأخذ و الرد بين "جعفر الطيار " "وملك الحبشة "، وسنمثل بجزء من المشهد الأول[1]:

- النجاشي:

من أنْتَ يَا هذا المسربَل بالشكوْكْ ؟

- جعفر:

أنا "جعفر الطيار" ، جئتُ مَعَ
الرّياحِ على جناح الرُّعْب ،،
يَا مَلِك الملوْكْ.....

- النجاشي:

من أين جئت؟وما تريدْ؟!

- جعفر:

إني أتَيْتُكَ من بلاد النّار...
من وطن الحديدْ!
شيعْتُ أحْلامي و أحْبابي ..صبَايَ..
وكلّ مَا ملك الفؤاد..وجئْتُ كالطّير
المهَاجر أبتغِي وطنًا جديدْ!

- النجاشي:

هل منْ مزيدْ؟!

- جعفر:

أنا"ذو الجناح"، كما ستعلم سيدي!
الّليْلُ عَمَّرَ موطني ،،
و البرْدُ لفَّ جوانحيِ،،
و أنا هنالك في الضحى

[1]- تغريبة جعفر الطيار، من المشهد الأول، ص.ص.42-44.

متشبّث بالنور.. بالشمْـس المصَادَر دفْؤُها
بالدّفـءِ في وطني المكبَّل بالجليِدْ
(الدّومُ روم..)و الرّفاقُ تشـتتـوا،
وتنكّـروا لتجـدّد العهد السّماويِّ التليدْ..
وتحالفوا ضدّي؛
لأنّي كنْتُ دَوْمـًا عن طريقيِ لاأحـيدْ..
لفظتي الأحلاَمُ فيْ فج بعيدْ ..
وتقيأتني الأرْضُ إذ شرَبتْ دمِيْ..
كلّ الدّروبِ إليْك مفضية، لأنكِ
ملجأ الأحرار من كونِ العبيدْ..
هَاجَرْتُ من جسدي الشهيد إليكَ رُوحًا
لاجئًا ياأيُّهَا الملكُ السعيدْ!..

تراوح هذا الجزء المقتطف من المشهد الأول من المسرحية الشعرية "تغريبة جعفر الطيار" بين الأخذ والرد، نلاحظ أن العبارات على لسان النجاشي وجيزة منتهية بقافية وهي على التوالي (الشكوك، ما تريدْ، من مزيدْ)، فنرى أنها قواف مقيدة وهي من نفس النوع إذ استحضر قواف مترادفة حيث توالى ساكنان من غير فصل بحركة [1]، وكل ما يرد على لسان النجاشي بمثابة سؤال يثير أشجان جعفر الطيار، وقد تقنع الشاعر بشخصيته ليعكس أحوال المجتمع العربي المعاصر عامة وما يعانيه من صراعات وانحدارات أما أجوبة " جعفر الطيار" فنجدها مطولة مفعمة بالثورة النفسية، وقد جعل القافية قليلة الحضور لأن التدوير كثير، فبعد جملة شعرية طويلة يورد قافية مقيدة منتهية بحرف الدال رويا و« هو يحمل دلالة الصلابة والقسوة، ويعبر عن معاني الشدة والفعالية الماديتين»[2]، وهي قافية مقيدة كسابقتها إلا أن غيابها أكثر من حضورها لأن الضرورة

[1]- يُنظر: صابر عبد الدايم، موسيقى الشعر العربي بين النبات و التطور، ص. 176 .
[2]- حبيب مونسي، توترات الإبداع، ص.40.

السردية للواقع المرير فرضت هيمنتها، إذ ظهرت كالأتي (الملوكْ، الحديد، جديدْ، الجليدْ، التليدْ لا أحيد، بعيدْ، العبيدْ، السعيدْ).

ونرى أنها من نفس النوع الأول (قواف مترادفة، لأن تراسل الحواس وتأجج عواطف الآخر متبادلة بين طرفي الحوار، فالقوافي تعايشت في تناوب مستمر مع التدوير في هذا المشهد المسرحي الذي يوحي بقلة الحاجة إلى القافية التي تحد من حركية الإبداع والبوح بحقائق الواقع المهين، قد تغيب القافية لتنسجم تماما مع قسوة التجربة ومرارتها وقسوتها .

أما في المقطع الثامن من قصيدة "تجليات نبيا سقط من الموت سهوا" فإن التقفية تكاد تختفي كلية لأن المقطع جملة شعرية واحدة مدورة تدويرا كليا لم تظهر فيه القوافي إلا مرتين وهذا المقطع المدور كلية يستدعي قراءة متلاحقة مما لا يستلزم تقفيات خارجية تمثل محطات توقف في المقطع الشعري إلا في النزر القليل:

ألجأ الآن وحْدي إلى "الغار"..[1]
لا أهل . . لا صَحْبَ.. إلا الحمامةَ والعنكبوت!
غربتني الديارُ التي لا أحبُّ ديارا سِواَهاَ
ولكنني مُتْعبُ..متعب من هواها،،
فيا أيّها الحبُّ اسحب خلاياّك من دمي
-التوَّ- اسحب.. ودعني أموت!. .

افتقد هذا المقطع التقفية افتقادا كليا بسبب عدم الحاجة إليها سوى ما جاء منها عرضا في السطر الثاني و السادس (العنكبوْتْ –أموْتْ) هذا على الصعيد الشكلي أما على صعيد البنية الدلالية فإن المقطع يحمل دلالات عميقة تعكس الاغتراب النفسي الذي يعاني منه يوسف وغيلسي حين تقنع بشخصية الرسول (ص)، وقد انسحب إلى الغار ليتأمل في وحدته و غربته في ديار أهله، وهو يشكو تغريب الديار له بكامل إرادتها، وكأني به فرد

[1]- قصيدة "تجليات بين سقط من الموت سهواً، المقطع الثامن، ص.38.

مرفوض ومنبوذ من طرف هذا الوطن الذي يهيم في حبّه، وقد اتخذ لغة ثرة موحية بثقل التجربة التي يكابدها، وقد ابتعد بالفعل الشعري عن الطابع الغنائي التطريبي بتغييب القوافي وهذا المقطع عينة تمثل نجاح القصيدة في مجملها نتيجة تغييب القوافي و الإكثار من التدويرات.

الفصل الثالث:
المنظومة الإيقاعية الداخلية و مكوناتها في التغريبة

1- إيقاع البياض و إيقاع السواد.

2- إيقاع السرد و إيقاع الحوار.

3- التدوير مصطلحا فنيا.

4- التدوير: إشكالية النمط و تباين جماليات المنجز الشعري.

5- أنماط التدوير

أ- التدوير الجملي

ب- التدوير المقطعي

ت- التدوير الكلي

ث- التدوير في القصائد العمودية من التغريبة

- التحول و الثبات في التدوير العروضي

6- ظاهرة التكرار

أ- التكرار مصطلحا فنيا

ب- نظام التكرار

ت- أشكال التكرار في التغريبة

- التكرار الصوتي.

- التكرار اللفظي.

- التكرار التراكمي.

- تكرار التدويم.

- التكرار الشعائري.

7- القصيدة الوغليسية في ضوء نظرية التلقي.

1- إيقاع البياض وإيقاع السّواد:

يمثّل الإيقاع ظاهر شمولية لا تتحدّد انطلاقا من الأصوات في شكلها المجرّد فقط بل تشمل كلُّ ما يحيط بها وما يُحِيل عليها من عناصر مكمّلة، فالصّوت لا تُعرَفُ خواصُه ولا يُعْرَفُ شكْلُه إلاّ من خلال الصّمْت، الذي يُسْهِم بقدْرٍ أو بآخَرَ في تشكيل بنية الإيقاع فالإيقاع إذن « هو تردُّدُ ظاهرة صوتية ـ بما في ذلك الصّمت ـ على مسافات زمنية متسَاوية أو متقابلة »[1].

وتتميّز القصيدة الحرّة بأنواع مختلفة من الوقفات التي تحدّد حجم السّواد والبَيَاض فيها « والوقفة وفي الأصل هي توقّف ضروري للمتكلّم لأخذ نفسه، وهي بالتّالي ليست إلاّ ظاهرةً فيزيولوجية خارجة عن النص، ولكنّها بطبيعة الحَالِ محمّلةُ بدلاَلةٍ لغوية»[2].

يقوم البَيَاض، بشكل أساسي، على العنصر التشكيلي للمكان الذي يحتله السّواد متخلّيًا في ذلك عن مسَاحةٍ معينة للبياض، و يُعدُّ في التجربة المعاصرة وسيلةً من وسَائِلِ الإيحاء وإيصال الدلالة إلى المتلقي، عن طريق الصراع الحاد القائم بين الخط والفراغ، أي بين الأسود والأبيض، وهو ـ ربّما ـ لم يُجَرِّبْهُ القدماء بنفس الحدّة، بما أنّهم على دراية مُسْبقة بحدود المكان عند الكتابة، فيمَارِسُون لُعْبَة الكتابة في إطارٍ مُقْفَلٍ، أمّا الشاعِرُ المُعاصِرُ فيُواجه الخطوط (اللون الأسود) بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ (اللون الأبيض) وهذا الصراع الخارجي لا يمكن أن يكون إلاّ انعكاسا مباشرا أو غير مُبَاشِر للصراع الداخلي الذي يعانيه، ويتجلّى لنا هذا الصّراع من خلال نماذج التغريبة، إذ يظهر هذا التناوب بين السّواد والبياض في قصيدة «لا»:

لا...

إيه يَا نَجْمتي الشّاردَهْ:

أنا لا أرتضي

أَنْ تُهَاجِرَ نحوي ـ صَبَاحَ مَسَاء ـ

[1]- محمد فتوح، مقال (ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري)، مجلة البيان، ع 288 ، الكويت، 1990، ص.36.
[2]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط2 ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت 1985، ص. 54.

أَلوُفُ النّسَاءِ،

و تهجرني ـ طيلة العُمْرِ ـ امرأة

واحدة !...

نلاحظ أنّ القصيدة مبدوءَةٌ بسطر شِعريٍّ طويل قياسًا إلى السطر الذي يليه مباشرة، ثم يظهر التَنَاوُب في باقي الأسطر، فكلّ سطر طويل يعْقِبُهُ سطر قصير، فنلاحظ أنّ السطر الشّعري يمتد ويتقلص حسب حركة الفعل الشعري الممثل للتجربة الشّعرية، و بهذا التفاوت والتناوب يتحدّد إيقاع البياض، فحركة السّوَادِ على البياض هي حركة الصوت على الصمت وصدى السّواد يتردّد في البياض، كما يتردّد صَدى الصّوت في الصّمت وفي هذه القصيدة نشعر بالإيقاع خافتًا خُفُوتَ عاطفة البعد عن الحبيبة الشاردة، و الملاحظ في عدد لا بأس به من قصائد المجموعة الشّعرية التي بين أيدينا، الحضور الأنثوي الذي يمثل تارة المرأة الحبيبة وتارة الوطن.

كما نجد نَوعًا آخر من البياض يُسَاهِم في خلق إيقاع جذّاب ويظهر في «البيضات النصية»[1] [les blancs textuels] كما يسمّيها فولفغانغ إيزر، وتتمثّل بالضبط في مجموع « التفككات التي تفصل بين أجزاء المنظورات النصّية، ووجودها في النص يشير إلى سكوت النص عن ارتباطات أو علاقات دلالية معيّنة يمكن أن تقوم بين مختلف أجزائه وخطاطاته، و يجب على القارئ أن يتمثلها»[2].

وخير أنموذج لهذه الفراغات أو البياضات في هذه التغريبة، نجدها في قصيدة "تجليّات نبيٍّ سقط من الموت سَهْوًا"، ونورد المقطع الأوّل من القصيدة ـ وهي قصيدة طويلة تتألف من 11 مقطعا.

يقول يوسف وغليسي في المقطع الأوّل:

وَاقِفٌ... أَسْتَعيدُ بَقَايَا الجِرَاحْ ...

[1]-عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص. 225 .

[2]- - المرجع نفسه، ص.ن.

في خريف الهَوَى .. عند مفْتَرقِ الذكرياتِ ..

كصَفْصَافةٍ صَعَّرَتْ خدَّهَا للرِّيَاحْ!

وقف .. أتحسَّس ذاكِرة اليَأْسِ ظَمْأى..

يزيدُ اشتعَالُ المَدَى ،،

وبرَاكينُه ما ارْتَوَتْ من ينابيع دَمْعي

أنظر:

ومِن دمِي المسْتبَاحْ !

واقفٌ عِند سَفحِ السّنين الخوالي وحيدا،،

تبعثرني الرّيحُ شَوْقًا إلى "السّمُرَات" الّتي

بايعتني شتاء وصيْفَا..

وشاخَتْ .. تَهَاوَتْ .. ومَاتَتْ ..

ولا شاهِدٌ يَذكر المرّتين!

أنا لا أذْكُر ـ الآنَ ـ إلاّ الظّلال الّتي

بَارَكَتْ بَيْعتي،

والدّمَاءُ الّتي أشْعَلَتْ شمعتيْن!

مَن تُرى يَشْهَدُ اليوْم أنّي

أنا سيّد "البيعتين"؟!...

نلاحظ أنّ البياضات (الفراغات) التي وردت في وسط الأسطر الشّعرية و في نهاياتها ـ في هذا المقطع ـ تبرز مسعى الشاعر إلى إشراك المتلقي، بأن خلق فيه حيرة ليتفاعَل مع هذه البياضات التي تخللت الأسطر الشّعرية والقارئ يتصوّر تتمّة لهَا في متخيّله الشّعري، وما نلاحظه أيضا أنّ هذه " البياضات لا تفصل فقط بين الأجزاء النصية بل و تَخلق أيضا إمكاناتُ الرّبط بينها" .

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ هذه البياضات (الفراغات) ليست اعتباطيةً، إنما تسعى إلى توطيد العلاقة بين الشاعر والملتقى، لأن ملء هذه البياضات سوف يتغيّر باستمرار خلال سيرورة القراءة، كما أنّها تساعد على خلقِ إيقاع داخلي متميّز في كلّ خطاب شعري.

2- إيقاع السرد وإيقاع الحوار:

لقد دخلت القصيدة الحديثة ـ أبْوَابًا جديدة ـ في سبيل توكيد حداثتها، وأفادَتْ في ذلك من كل الفنون المجاورَة واكتسبت شيئًا من تقنياتها ووظّفتها بما ينسجم أوّلا مع الموسيقى الشّعرية للقصيدة، وبما يعزّز موقع الحداثة فيها ثانيًا.

وأوّل الفنون التي تحرّكت عليها القصيدة هي القصة وما فيها من تقنيات السّرد و الحوار والحكي والاستغراق في تصوير الجزئيات، وكان السّرد والحوار من أكثر هذه التقنيات حضُورًا في قصائد التغريبة، وقد فرض السّرْدُ إيقاعه المحدّد مثلما فرضَ الحوار إيقاعه المحدّد أيضا، وهناك افتراضٌ شائع يقول: " إنّ إيقاع أسلوب السّرد و وصف الأمكنة لاَبُدَّ أن يكون أكثر مَيْلاً إلى الهدوءِ والبطءِ من إيقاع أسلوب المحادثة أو الحوار الذي يميلُ إلى السّرعةِ في الإيقاع لكونه يقوم على عنصر الحديث الذي يحمل أسئلة وأجوبة ".

بعبارة أخرى، إنّ إيقاع السّرد ينبع من الذَّات الشاعرة وهي تسترسل في الوصف أو الحدَث تبعًا لرغباتها الخاصة، بينما يتألّف إيقاع الحوار باشتراك الآخر كطرفٍ فعّال في تنامي الحدث، أي ليس ذاتيًا محضًا و ثابتًا، بل متغيِّرًا لأنّه لا ينبع من ذات واحدة، وفي التغريبة نستقريء هذين الإيقاعين المهيمنين على نصوصها، خاصة في القصيدة الثانية "تجليّات نبيّ سقط من الموت سهوًا" وانتقينا النموذج الآتي وهو المقطع الأخير [الحادي عشر][1]:

يسألونك عنِّي ..

[1]- المقطع (11) من قصيدة تجليات نبي سقط من الموت سهوا، ص.40-41 .

قُلْ إنّي مَا قتلوني، و ما صلبوني، و لكن

سَقَطْتُ من المَوْتِ سهوًا ..

رُفِعْتُ إلى حَضْرَةِ الخُلْدِ ..

إنّي تلاشيتُ سَكرَانَ ..

إنّي تشظّيتُ في وَهَج الوجْدِ ..

غيبتُ في آبِد الآبدين !

يسألونك عنّي ..

قُلْ إنّي نزحْتُ إلى "طور سنين"،،

إنّي تقلّدْتُ عَرْشَ النبوة في وطن آخر يشتهيني

ويمنحني الوصل بالرّوح في كلّ حين !

يسألونك عنّي ..

قُلْ إنّي تشبّهْتُ بالنَخْل، ما مِتُّ ..

ما ينبغي أن أموتْ !

نلاحظ في هذا المقطع أن الشاعر جمع بين إيقاع الحوار وإيقاع السّرد، إذ استهل بعبارة حوارية تقليدية "سيسألونك عنّي" ليفسح المجال لجواب منطلقه تقليدي وهو"قُلْ إنّي" ليسرد قصّته بعد أن تقنع بشخصية النبي عيسى ـ عليه السلام ـ و هو يرفض أن يكون ميّتًا أن يكون مصلوبًا، إنّما سقط من الموت سَهْوًا بَعْدَ أن رُفِع إلى حضرةِ الخُلدِ، فهو يصرُّ على البقاء وإثبات وجوده، وهو يسرد أحزانه الوجودية التي يكابدها في عقر دياره، وهو يرفض الانتماء إلى مجتمع يتنكّر لأبنائه، ونشعر بالإيقاع بطيئاً يتلاءَمُ مع نبرة الحزن والإصرار على المواجهة التي اعتلت نفسية الشاعر.

لقد عمل تناوب السّرد والحوار في هذا المقطع على تنوّع الإيقاع، إذ ابتدأ بداية حوارية ليعقبها بعبارات سردية، فإيقاع الحوار سريع بينما إيقاع السّرد بطيء، وهذا طبيعي لأنّ ألحكي يستلزم هدوءًا وبطئًا للكشف عن جزيئات الحدث الذي يسرده الشاعر كما هو معهود في القصّة، إذ يطول نفس السّرد ويبطئ إيقاعه لاستمالة المتلقي لينشغل بالهم المحكي عليه، كما نلاحظ أنّ هذا المقطع يتّجه إلى التفصيل والدخول في الجزيئات واستلهام أجواء ذاتية خاصة تقترب كثيرًا من المونولوج (الحوار الداخلي) الذي يستدعي إعمال الذاكرة التأملية وما فيها من بطء وهدوء واستكانة، ينسجم تمامًا مع الأسلوب الحكائي الذي جاء عليه السّرد.

وما نستخلصه أنّ هذا المقطع ينبني على ثنائية حوارية بين الطرفين المتحاورين (يسألونك/ قُلْ)، و قد ساهمت هذه الثنائية في تنامي الحوار إلى أن بلغ قمّته.

ونستخلص أيضا أنّ هذا المقطع و ــ معظم قصائد المجموعة الشّعرية ــ تتوفّر على جلّ أركان الفعل السّردي. « غير أنّ وجودها في خطاب شعري يغيّر تناوُلَه من شقّه العادي إلى شقّه غير العادي، الذي يصْنَع فضاءً شعريًا ».[1]

نستخلص مِمَّا سبق أنّ إيقاع السّرد وإيقاع الحوار يتجاورَان في النّص الشّعري الواحد بهدف خلق انسيابية إيقاعية، وعلاقتهما مباشرة بالتجربة الشّعرية وبالدلالة العميقة للنص الشّعري، ونجد تناوب إيقاع السّرد و الحوار جليًّا في مقاطع هذه القصيدة، لنقف عند نوع آخر منهما في المقطع الثامن حيث يكثر السّرد و يرافقه الحوار الداخلي، حيث يقول الشاعر:

أَلْجَأُ الآنَ وَحْدِي إلى "الغار" ..
لا أَهْلَ .. لا صَحْبَ .. إلاّ الحمامة و العنكبوتُ !
غرَّبَتْني الدِّيَارُ الّتي لا أُحِبُّ ديَارًا سِوَاها
و لكنَّنِي مُتْعَبٌ .. مُتْعَبٌ من هواها،،

[1]- أحمد مداس، لسانيات النص، ص.177 .

فيَا أيُّها الحبُّ اسْحَبْ خَلَايَاكَ مِنْ دَمِي

ـ التوَّ ـ اسْحَبْ .. و دَعْنِي أمُوت !..

نلاحظ أنّ إيقاع السّرد مهيمن على مستهلّ هذا المقطع ليستحضر إيقاع الحوار الداخلي في السطرين الأخيرين والطرف الآخر الذي يشركه في حواره هو مخاطب من نوع فريد، وهو حبّ الوطن. يخاطبه ليأمُرَه بالرّحيل عنه ليطلق سَرَاحَه من هذا الوطن الذي يلفظه، ويوسف وغليسي يسرد قصّته مع وطنه الذي يلفظه ويبعده عنه وفي غمرة اليأس يتمنى الموت، ليستريح من وِحْدَته الموحشة ومن اغترابه في أحضان وطنه، وقد تقنّع بشخصية الرسول الكريم (ص)، و قد سار على درب الرسول (ص) حين ألقى نفسه وحيدا بين أهله وأصحابه فلجأ إلى الكهف حيث ترافقه الحمامة ومعها العنكبوت، ونلاحظ أنّ إيقاع السرد بطيء يتلاءم مع نبرة الحزن والأسى المسيطرة على نفسية الشاعر ويتجلّى هذا البطء الإيقاعي أيضا من خلال الأفعال السّردية التي وظّفها الشاعر: [ألجأ، غرّبتني، اسحب، دعني، أموت]، وهي تحمِلُ شُحنَةً كثِيفَةً من الاستياء والرّفض للوضع الرّاهن في الوطن.

ولعلّ القافية المقيدة التي اسْتَعَانَ بها يوسف وغليسي سَاعَدَتْ على البطء الإيقاعي [العنكبوتْ، أموتْ].

تظهر بعض المرونة الإيقاعية في السطرين الأخيرين حيث اعتمد الشاعر الحوار الذي لم يخْضِعْه للأسلوب البنائي التقليدي المعروف في تشكيل بنية الحوار، إذ تغيب أطراف الحوار وتظهر نتائجه اللغوية حين يقول [انسحب، دعني] وهما فعلان بصيغة الأمر، إذ يلح على مخاطبه لانتشَالِه من ضيَاعِه الوجودي ليساعده على الرّحيل الأبديّ.

كما يظهر الإيقاعان بجلاء في المسرحية الشعرية الّتي عَنْوَنَ بها يوسف وغليسي مجموعته الشّعرية، وطبعا إيقاع الحوار هو المهيمنُ على التغريبة لأنّه لبّ وعمود المسرح بكلّ أشكاله، حيث ترد الأسئلة على لسان ملك الحبشة (النجاشي) مما يجعلنا نشعر بنوع من السرعة في إيقاع الحوار، أمّا السّرد الذي يرد على لسان يوسف وغليسي الذي تقنّع بشخصية جعفر الطيّار(*)، و قد لجأ إلى ملك الحبشة ليحميه من جور قومه،

وشاعرنا يطلب حماية من حبشيٍّ معاصر ويحتمي بالحبشة أرض السلام ـ قديما ـ ويكشف عن احتدام الصّراع بين أطراف متناحرة في وطنه، فيطلب اللجوء السياسي من ملك الحبشة.

لإبراز هذا التناوب الإيقاعي الذي يتراوح بين البطء والسرعة، نُورِدُ مقطعًا من المشهد الأوّل"[1]"

- النجاشي:

من أنت يا هذا المسَرْبَل بالشكوكْ؟

- جعفر:

أنا "جعفر الطيّار"، جئت مع
الرياح على جناح الرّعب،،
يا ملكَ الملوكْ ...

- النجاشي:

مِنْ أيْنَ جئْتَ؟ ومَا تريدْ؟ !

- جعفر:

إنّي أتيْتُك مِنْ بلادِ النَّارِ ..
من وَطَنِ الحديدْ !
شيَّعْتُ أحْلامي و أحْبَابي .. صِبَايَ
وكلُّ مَا مَلكَ الفؤادُ .. وجئْتُ كالطّيْر
المُهَاجِرِ أبتغي وطنًا جديدًا !

- النجاشي:

هَلْ مِنْ مَزِيدْ؟ !

- جعفر:

[1]- جعفر الطيار- دراما شعرية قصيرة في مشهدين، المشهد الأول، ص.42.

أنا "ذو الجناح"، كما ستعلم سيّدي !

اللّيْلُ عَمَّرَ مَوْطني،،

والبَرْدُ لفَّ جوانحي ،،

و أنا هنالك في الضُحَى

متشبث بالنّور.. بالشّمس المصادر دفْؤُها

بالدّفءِ في وَطني المكبّلِ بالجليدْ.

ما نلاحظه في المقطع المقتطف أنّ السؤال يرد عَلَى "لسان الحبشي" وهو المحرك المحوري لهذا الحوار، وما نلاحظه أنّ الإيجاز والسرعة الإيقاعية من سمات هذه الأسئلة المباشرة المطروحة على جعفر الطيار، إلا أنّ الإيقاع يتسم بالبطء حين يسترسل المجيب - جعفر- بأن يسرد حقيقة وطنه وسبب فراره وإن كان التناوب جليا بين السؤال والجواب إلا أن هذا الحوار يلبسه الشاعر ثوبا جديدا يميزه عن باقي الحوارات، إذ يتحول إيقاع الحوار إلى متثاقل بطيء يلفه الشاعر في نبرة القلق والرعب الذي يكابده في قرارة نفسه جراء ما يعانيه في وطنه وقد دفعت به الظروف إلى طلب اللجوء السياسي.

نستخلص من كل ما ذكرناه عن إيقاع السرد وإيقاع الحوار أنهما مرافقان لقصائد المجموعة الشعرية عامة ولنص التغريبة على وجه الخصوص.

وما تستخلصه أيضا، هو أنّ فن القصة والمسرح قد تمازجا مع القصيدة المعاصرة لينبثق شعرا تسرد في إيقاعاته أحزان الحياة وأشجان الوجود مثلما اكتشفناه عند يوسف وغليسي الذي زاوج بين هذه الأجناس المتباعدة بخلق إيقاع السرد تارة وإيقاع الحوار تارة أخرى، ليجمع بينهما بشكل جلي في نص التغريبة.

3- التدوير مصطلحا فنيّا:

لقد نَشَأَ التدوير بوصفِه مصطلحًا فنيًّا وبشكله الأوّلي بنشوءِ القصيدة العربية "التقليدية" وتطوّرها، إذ كان دالاً على اشتراك الشطر الأوّل مع الشطر الثاني (أي الصدر والعجز) بكلمة يكون بعضُها في آخر الشطر الأوّل وبَاقيها في الشطر الثاني

ويعني ذلك أنّ تمام الوزن في الشطر الأوّل يكون بجزءٍ من الكلمة هذا من حيث الإيقاع وقد يكون أساس التدوير من حيث الدلالة في ظل وحدة البيت في القصيدة العمودية التراثية هو ما كان يعرف بالتضمين و هو أن يكون أحد ركني الجملة في بيت و ركنها الأخر في البيت الذي يليه، وكان يعتبر حينها عيبا من عيوب القافية، بمعنى انه كما يدخل في ما يعتبر تدويرا معنويا يدخل ضمن التدوير الإيقاعي طالما أنه متعلق بالقافية.

« وهذا التدوير في الشّعر العربي موجودٌ كثيرا وهو يدل على تواصل موسيقى القصيدة و امتدادها لا أكثر »[1].

لأنّ التأثير الشكلي لهذه التقنية الموسيقية لم يكن يتعدّى بأيّ حَالٍ من الأحوال مهمّة التواصل الموسيقي الموجودة بين شطري البيت الواحد.

وقد خضع التدوير عبر أعصر الشعر العربي لتطوّرات جزئية لم تُسْهِم كثيرًا في دفع بنية هذا المصطلح إلى مراحِل جديدة واضحة التطوّر، حتّى حلّت ثورة الشعر الحديث ونُقلت القصيدة العربية بتقنياتها و مشكلاتها الفنية إلى مرحلة حافلة بالجدّة والتطوّر، وأصبح التدوير « هو امتداد البيت وطوله بشكل لم يكن معروفًا في الشّعر العمودي، ولم يكن مألوفًا في الشّعر الجديد في مراحله الأولى. فقد يمتّد التدوير حتّى يشملَ القصيدة كلَّها، أو يشمل أجزاءً كبيرة منها بحيث تصبح القصيدة أو يصبح المقطع المدوّر فيها بيتًا واحدً ا»[1].

مما يؤكّد المُحَاولة الواضحة لهذه التجربة في تلوين البناء الموسيقي للقصيدة العربية الجديدة، « ولإحْدَاث شيءٍ من الخضخضة لنبضها الإيقاعي الذي بدا مستقرًّا وقليل التنوّع»[2].

ويعمل التدوير في إحدى أبرز مهمّاته الشكلية في القصيدة الحرّة ـ فضلاً عن مسّه لفضائها الزمني ـ على تكريس السّطر الشّعري بوصفه «بديلاً مهيْمنًا للبيت الشّعري

[1]- معجم مصطلحات العروض والقوافي، ص.91.
[1]- علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقى في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص.65.
[2]- علي جعفر العلاق، مجلة الأقلام، ع 11 ، 1987 ، ص. 103 .

التقليدي، ومن ثمَّ اقتراح جملة شعريّة كُبرى تنظم النص بدل الجملة المتفرّقة داخل النص»[1].

وبهذا تخرج هذه التقنية تمَامًا من كونها مؤشّرًا موسيقيا صرفا هَدَفه الرّبط الموسيقي المجرّد من الدلالة، « إنّما له وظيفة تعبيرية»[2]، تستهدف في المقام الأوّل تحقيق علاقة عضوية بين المعنى و الموسيقى، ممّا يجعل هذه التقنية وسيلة فنّية موسيقية «تُوَائِم البناء النفسي للقصيدة و تستدعي لتحقق هذا التواصل و التركيب طاقةً شعريّة كبيرة»[3].

إنّ الرّبط العضوِي بين الإيقاع و المحتوى الفكري و العاطفي داخل بنية التدوير، يتحقّق في ظلّ انسجامٍ تامٍ كي تتحقّق الفائدة الشكلية و المعنوية المزدوجة، فما يحدُثُ عَادَةً أنّ شيئًا من الغموض سيضفى على الشّكل، فعندما يؤجّل جزء من الجملة بوقفةٍ فإنّ جزءًا من المعنى سيغيبُ لبعض الوقت ليظهر مجدّدًا في دفقةٍ شعريّة لاحقة في الجزء الباقي من الجملة، و نعتقد أنّ هذا لا يحدث عَبَثًا أو لمجرّد رغبة الشاعر في خلخلةِ نظام القصيدة إنّما « يُشير إلى فلسفة شعرية محدّدة يمكن أن نسمّيها فلسفة الحالة أي رغبة الشاعر في خلق حالة متكاملة وممتدة دون توقف بفيض مشاعرها وانفعالاتها ودلالاتها»[4] استجابة لطبيعة التجربة الشّعرية وضروراتها الفنية وليست خارج ذلك، « إذ أنّ آلية التّدوير يجب أن تنبثق عضويًا أو عفويًا من صميم النّص ومن باطن التجربة ، و تنطوي على تنوّع في الأصوات وعلى قدرات درامية وتعقيد في الزمن الشعري وفي التجربة»[5].

وهذه الآلية فضلاً عن إفضائها إلى سرعة واضحة في إيقاع القصيدة، وإلى ضمان وحدة المقاطع أو الأجزاء المشكلة لها، فإنّها تحقق للقصيدة وحدةً نغمية كليّة، كما أنّها تسمح في الوقت نفسه بتعدّد النَغَمات وتنوّعها بين السطر و الآخر، « بما يشكل تَنَاسُبًا حيًّا

---

[1]- حاتم الصكر، ما لا تؤديه الصدفة ، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1989 ، ص. 12 .

[2]- أنظر: محمد صابر عبيد ، القصيد الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، ص .177.

[3]- صالح أبو إصبع، الحركة الشعرية غي فلسطين المحتلة،ط1 المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، 1979، ص.279.

[4]- سيد البحراوي، البحث عن لؤلؤة المستحيل، ط1، دار الفكر الجديد، بيروت ولبنان، 1988، ص.165.

[5]- نجيب العوفي، جدل القراءة – ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر- دار النشر المغربية، دار البيضاء- المغرب، 1983، ص.40.

بين التعدّد والتنوّع الجزئي للنغمات وبين الوحدة الكلية التي تشكّل النسيج الموسيقي لهيكل القصيدة»[1].

يمكننا على ضوء هذه المقاربة لتوظيف مصطلح التدوير، أن نقول بأن هذه الظاهرة الفنية بواقعها الراهن، هي منجز حديث تمخض عن التطور الهائل الذي حصل في بنية القصيدة المعاصرة وفق ضرورات وشروط فنية خاصة بها على الرغم من أن « نواة هذا الإنجاز كانت كامنة في صلب القصيدة، إلا أن القصيدة المعاصرة فجرت هذه النواة على نحو خلاف وعميق»[2] فخرج بها من محدودية استخدامها وضيق أهدافها إلى استخدام أوسع وأهداف أكبر.

4- التدوير : إشكالية النمط وتباين جماليات المنجز الشّعري:

يمكن أن نعدّ تقنية التدوير خرْقاً شكليًا واضحًا للبنية الشّعرية التقليدية، القائمة على شكل من التكامل العروضي والدلالي ضمن سياقاته المعروفة غيرَ الخاضعة لأية مفاجأة محتملة، لذلك فإنّ المتلقي لا يخضع إلاّ لنمط معين واضح ومعروف مسْبَقًا، لهذا السّياق التكاملي بين البنية العروضية والبنية الدلالية.

وبهذا فإنّ الخَرْقَ الذي أحْدَثَتْهُ هذه التقنية قد أسْهَمَ إلى حدٍّ بعيد في إحداث هذه الإشكالية في تقبّل النمط الجديد والتعامل معه، أو التشكيك فيه أو رفضه اعتمادًا على طبيعة المهيمن الذوقي عند المتلقي من جهة، وعلى تباين جماليات المنجز الشّعري المسْتَثْمر لهذه التقنية من جهة أخرى.

نعتقد أنّ هذا التباين لا يمكن إلاّ أن نعتبره أمرًا طبيعيا يحكم التباين الحاصل في قدرات الشعراء وطاقاتهم الإبداعية التي تمثّل قضية التدوير وحسن استخدامها في القصيدة.

وقد تباينت آراءُ النقاد والدّارسين في فحص هذه القضية ومناقشتها، واختلف النظر النقدي فيها، فمنهم من قال إنّ القصيدة المدوّرة كانت «عند شعراء حركة الشعر

[1]- سيد البحراوي، البحث عن لؤلؤة المستحيل ، ص.52.
[2]- نجيب العوفي، جدل القراءة، ص.37.

الحرّ– على وفق ظنّهم – نتيجة أو استجابة لكتابة قصيدة لا يمكن تجزئتها وُصولاً إلى تقديم الوحدة الموضوعية بقالب شكلي جديد، لكن الذّوق العام مازال غير مقتنع بهذا الشكل لأنّه يتعب القارئ ويحرمه متعة التأمّل، لما في التدوير من عجالة انتقاله»[1] ربّما يكون التسرّع والتعميم وانعدام الدقّة واضحًا في مثل هذا الرأي النابع عن تقديس النمط التقليدي.

يقترب رأي آخر في مناقشة الشكل وُصولاً إلى الحكم نفسه تقريبا، في القول بأنّ « القارئ في القصيدة المدوّرة وهو يشعر أنّ الوقوف يكسر التفعيلة ويخلّ بالوزن، أو يستمرّ حتى يجد أنّ الاستمرارَ مستحيلٌ ومُجْهد، لهذا تصبح الوقفات داخل القصيدة المدّورة وقفات مقلقة، غير طبيعية وغير مريحة، وعلَى هذا فالتدوير فيما أرى قد يزيدُ من الجُهْدِ الذي يبذله القارئ في القصيدة»[2].

ما يمكن أن نستخلصه من هذا أنّه شبكي فيزيولوجي محْضٌ لا يدخل بعمق في النسيج الشّعري الجديد المتكوّن بفعل استثمار تقنية التدوير في القصيدة، حيث يكون لها أبْعَادٌ دلالية بعيدةً وعميقة كلّما كثُر التدوير فيها، ويخلُقُ فيها تشابُكًا قافويًا ومعْرفيًا يغوص من خلاله الشاعر في عوالم وجودية فلسفية .

غير أنّ رَأيًا آخر يُحَاوِلُ مناقشة الأمر في ظلّ المنجز الشّعري وقدُراته الجمالية فيعتقد « أنّ بعضًا من القصائد المدوّرة قد أصيبت بالإخفاق حين لم تستطع أن تظلّ في دائرة الوزن العام، فكان أن قاد بعض التداخل بالأوزان إلى كسور غير محبّبة فضلاً عن توقف الانسيابية التي يعتمد عليها التدوير، في حين أنّ بعض القصائد قد مهّدت الطريق للتخلص من القافية نهائيا وذلك بالاعتماد على الإيقاع الداخلي الذي تثيره التجمعات الصوتية المتجانسة أو المتماثلة»[3] بغضّ النظر عن دقة هذه الآراء أو عدم دقّتها، فإنّ

[1]- عبد الرضا علي، العروض والقافية – دراسة وتطبيق الشعر في الشطرين والشعر الحر، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، 1989، ص.178 .

[2]- علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل، الموسيقى في القصيدة الجديدة، ص.74.

[3] - محمد صابر عُبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001، ص.171.

ظاهرة التدوير أصبَحَتْ جزءًا مهمًّا من بنية القصيدة المعاصرة وقد أسهمت بأنماطها المختلفة في إحداث تطوّر كبير في بنية هذه القصيدة الذي لم يقتصر على الجانب الإيقاعي الصرف، بل تعدّاه إلى الجانب الدلالي بكلّ موحياته وظلاله، فالتدوير أعمق من أن يكون ثوبا شكليا ارتدته القصيدة المعاصرة، بل هو تواتر نفسي وتدفق دلالي كثيف.

5 - أنماط التدوير في التغريبة:

يمثل التدوير، بوصفه ظاهرة موسيقية في المقام الأول، إمكانية مهمة، لكونه وسيلة متاحة دائما في الشعر الحر، وكان متاحا بعض الشيء في الشعر التقليدي وذلك حين يقسم الشاعر كلمة ما بين شطري البيت غير أن تحويل هذه الإمكانية إلى وسيلة شائعة تمتد في كثير من أجزاء القصيدة، «لم يحدث إلا في مرحلة متأخرة نبيا من تاريخ الشعر الحر، وبعد ذلك بدأت تصبح تقنية حاكمة للقصيدة كاملة عند بعض الشعراء»[1] فالتدوير يخلق في القصيد الحرة عناصر فنية جديدة، وعلى هذا الأساس فقد ارتبط التدوير لدى الشعراء باتجاه فني معني وبأسلوب تعبيري معين أيضا، أي أنّ التدوير ظاهرة انبثقت عن ضرورات موضوعية فنية، توسلت هذه العلامة بين التدوير والأداء القصصي أن تكون حقيقة لا يمكن تجاهلها – في حدود الزمن والنتاج الشعري الحالي – كما أنّ لأسلوب السرد الذي يتصف بالتتابع والاسترسال دورا أخر في خلق أداء موسيقي له صفة التتابع المستمر، وجلي «أنّ التدوير هو الظاهرة الموسيقية التي تتصف متطلبات التلاحق الإيقاعي الذي ينسجم مع الأحداث المتلاحقة»[2].

وبهذا انتقلت تقنية التدوير من شكلها البسيط المحدود الشكل والهدف، إلى بنية تنطوي على قدر كبير من التعقيد والأهمية سواء على صعيد الشكل أم على صعيد الهدف وتنوعت أنماطه وتعددت بما يناسب تعدد التجارب الشعرية المعاصرة، ويمكن حصر أنماط التدوير في التغريبة فيما يأتي:

---

[1]- سيد البحراوي، البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص.164.
[2]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص.172.

أ- التدوير الجملي:

يقوم هذا النمط على تدوير الجملة الشعرية الكاملة بحيث ينتهي الجملة بجزء من التفعيلة ليتمثل في الجزء اللاحق بعدها مباشرة، ولا يتم المعنى إلّا باجتماع أجزاء الجملة المدورة، كما يمكن أن ترد كل الجمل الشعرية مدورة في القصيدة الواحدة وهذا يتوقف على ضرورات تجربة القصيدة ذاتها وما تستدعيه الحاجة النفسية لاستخدام التقنية الفنية.

فها هي قصيدة "جنون" من التغريبة تنهض عروضيا على تفعيلات المتدارك بالتفعيلة السليمة "فاعلن" والمذالة "فاعلان"، ونجد أنّ التدوير يحصل في كل جملها حيث تتجلى هذه الجمل المدورة في الشكل الأتي[1]:

آه لو يهجر العقلُ رأسي...

0/0/ /0/0//0/ 0//0/

فاعلن/فاعلن/فاعلن/فا

يسافرُ في اللاحدودْ ..

00//0/0///0//

علن/فعلن/فاعلان.

ليته يفلتُ الآن مني،

0/0//0/0//0/0//0/

فاعلن/فاعلن/فاعلن/فا

وبعدَ أنتهاء "الحوار"

//0//0/0//0/0/

علن/فاعلن/فاعلن/فـ

[1]- قصيدة "جنون"، ص.65.

يُعَوْدْ!...

00//

علان

نلاحظ أنّ هذه القصيدة تتشكل من جملتين شعريتين حيث تنتهي الأولى في قوله (في اللاحدود) وتفعيلتها مذالة (فاعلان) تتناسب مع الموفق النفسي للشاعر وكأنّي به يطيل زفرة الأسى المتصاعدة من ذاته المتألمة وقد بلغ بها الأمر إلى رفض العقل الواعي وهو أسمى هبة وهبها الله سبحانه وتعالى لخلقه، ويوسف وغليسي يود رحيل عقله الواعي إلى حين نهاية هذا الحوار العقيم، الذي لا جدوى منه، ويسفر عن نتائج لا ترضي العقل الواعي فيتمنى رحيل العقل عنه بإرادته لتنتهي جملته الشعرية المليئة بالقهر النفسي لتنطلق جملة شعرية طويلة، يستهلها بالتمني ليتوالى التدوير من جزء إلى آخر حتى تكتمل اللوحة الشعرية ليختمها بتفعيلة مذالة "فاعلان" كسابقتها ونستخلص أنّ هذا التدوير المستمر وسيلة من وسائل التخفيف عن النفس التي تكابد معاناة وجودية واجتماعية.

كما نجد نمط التدوير الجملي في قصيدة "خوف" وإن كانت قصيدة وجيزة، يقول فيها يوسف وغليسي[1]:

أنا و الحبيبة و العواطفُ
/// 0 //0// / 0//0//
متفاعلن/متفاعلن/متـ
و الغمَامْ...
00//0/
فاعلان
الليل يسكن مقلتيك
/0//0///0//0/0/
متفاعلن/متفاعلن/مـ
حبيبتي..
0//0//
تفاعلن

[1]- قصيدة "خوف"، ص.66.

وأنا أخاف من الظلام !
00//0///0//0///
متفاعلن/متفاعلان

تقوم هذه القصيدة عروضيا على تفعيلة الكامل وتفاعيله "متَفَاعلن" السليمة، وهي المهيمنة على أغلب الصور العروضية حيث وردت (05) منها سليمة واثنتان مذيلتان "متفاعلان" وتفعيلة مضمرة واحدة "متْفاعلن".

بعد هذا التقطيع العروضي يتضح لنا أنّ هذه القصيدة تتكون من ثلاث جُمل شعرية تنتهي الأولى عند (والغمَامْ) والجملة الشعرية الثانية تنتهي عند (حبيبتي)، والجملتان حدث فيهما التدوير الجملي، حيث استمر الدفق الشعري.

أمّا السطر الشعري الأخير فلا تدوير فيه إلاّ أنّه ينتهي بنفس التفعيلة كالجملة الشعريّة الأولى "متفاعلان"وهي مذيلة، سَاعدت الشاعر للتخفيف عن قلقه وعن تعبه النفسي وخوفه من ظلام الحياة وجُورِ الوجود في حقّ الإنسان عامّة والشاعرـ يوسف وغليسي ـ على وجه الخصوص.

ما يمكن أن نستخلصه أنّ التدوير ليس ظاهرةً شكلية تتعلق بالمظهر الخارجي للنص الشعري، إنّما تتصل مباشرة بالدلالة حيث تظلّ دلالات الجمل المدوّرة عرجاء مادامت لم تستكمل طرفها الباقي في الدّفقة الشعريّة اللاّحقة، كما أنّنا نستنتج أنّ التدوير له العلاقة الوطيدة بنفسية الشاعر، لأنّ التدوير يجعل النفس أطول والدفق الشعري أقوى يأخذ بيد الشاعر ليفرغ شحناته العاطفية الدّفينة في أعماق نفسه المرهقة، فالتدوير يتصل بالنفس كاتصال القافية وحرف الرّوي بالذات الشاعرة.

ونورد نموذجًا آخر ـ من نفس المجموعة الشعرية ـ للتدوير الجملي، وهو يتجلّى في قصيدة عنوانها "غيم" وتنهض عروضياً على تفاعيل المتقارب التي وردت سليمة "فعولن" بنسبة عالية، ثم ترافقها بنسبة أقلّ تفعيلة "فعولُ" المقبوضة و"فعولْ" المقصورة التي وردت في أضرب الأسطر الشعرية .

يقول يوسف وغليسي في قصيدة "غيم"[1]:

أحبك يا وطني الأخضر..
//0///0/// 0/0/0*
فعول/فعول/فعولن/فعْ
ولا أبتغي موطنا لي سواك..
00// 0/0//0/0//0/0//
فعولن/فعولن/فعولْ
أحِبُّكَ..أفْنىَ هَوًى في هَوَاْكْ..
00//0/ 0/0/ /0//
فعول/فعولن/فعولن/فعوْلْ
ولكنْ
0/0//
فعولن
لماذا يُبَاغِتُني الغيْمُ
/0/0///0// 0/0//
حين تلوّح لي نجمة في سَمَاكْ؟!
00//0/0//0/ 0///0// /0/
عول/فعول/فعولن/فعولن/فعولْ

ما نلاحظه أنّ الشاعر لم يكثر من التدوير في هذه القصيدة حيث ظهر في الجملة الشعرية الأخيرة فقط، أمّا في الأسطر الأولى فلم يعتمد هذه الظاهرة، وهذه الأسطر مستقلة عروضيًا كأن قال مثلا:« أحبّكَ يا وطني الأخضرْ»، فهو يعبّر عن حبّه لوطنه ونرى أنّ عاطفة الأسى خافتة وتستمر على نفس الوتيرة في الأسطر اللاحقة [2-3-4] وكلّها مستقلة عروضيًا ومتكاملة دلاليا، وفي السطر الخامس يوظّف حرف الاستدراك "لكنّ"، وهنا يحدث الانفصام بين ما سبق وما سيأتي، حيث تنطلق زفرة الأسى ونشعر بانكسارٍ نفسي يحدث في عاطفة الشاعر حين يباغته الغيم في وطنه الحبيب وكأنّي بشَرخ نفسي يصيبه جرّاء ما يعانيه من أحزان في عقر داره، يرفق الجملة الشعرية بدفقة شعورية من خلال التدوير العروضي.

[1]- قصيدة "غيم" ص.70.

*- "فع" تفعيلية مبتورة، وهي نادرة الاستعمال في الشعر القديم.

نستنتج، بناءا على ما سبق، أنّ التدوير الجملي يرد في أشكال مختلفة، تارة تشترك جملتان في تفعيلة فيحصل التدوير وتطول الدفقة الشعرية والشعرية وتارة أخرى يحصل بين جمل كثيرة، بحسب التجربة الشعرية، كما أنّه يرد في الغالب في مستهل القصيدة وقلما يرد في الجمل الأخيرة دون الأولى.

ومن كل هذا نستنتج أنّ التدوير العروضي يتناسب كثيرا مع الدفق الشعوري للذات الشاعرة، كما يخلق تناسبا إيقاعيا بين التشكيلات العروضية، كما أنّ التدوير يتصل اتصالا واضحا بنفسه الشاعر إذ أنّه يساعده على إفراغ الشحنة النفسية الجريحة في إطار إيقاعي بطيء، فالتدوير الجملي يتماشى مع المواقف الحزينة ولا يتناسب مع الأحوال المرنة والانسيابية.

ب- التدوير المقطعي:

يتحدد التدوير المقطعي بهيمنة تقنية التدوير على مقطع كامل من القصيدة بحيث تنشغل به انشغالا كليا، وبذلك فإنّ القصيدة في الشعر العربي المعاصر قد يأتي أحد مقاطعها مدورا تدويرا كاملا، أو مقطعان أو ثلاثة وهكذا.

وحين نغوص في عالم التغريبة، يسترعى انتباهنا هذا النمط من التدوير في القصيدة المطولة المعنونة بـ " تجليات نبيّ سقط من الموت سهوا"، وهي متكونة من (11) مقطعا - كما أسلفنا الذكر- وانتقينا المقطع التاسع لا يتجاوز مقارنة بباقي المقاطع وتظهر فيه ظاهرة التدوير بجلاء.

هائمٌ في السّنين،،[1]
00//0/0//0/
فاعلن /فاعلان
والّدروبُ مُلَغّمةٌ بالفجائع!
//0//0/0///0///0//0/
فاعلن/فعلن/فعلن/فاعلن/فع
أَلْمَوْت يَزرَعُ كلَّ الدّروب..

[1]- قصيدة " تجليات نبي سقط من الموت سهوّا " المقطع التاسع ص.39.

/0//0/0/ //0/ /0/0/
لن/فاعلن/فعلن/فاعلن/ف
و كُلّ السروب تؤدّي إلى الموتِ ..
//0/0/0 ///0/0 // 0/0/
علن/فاعلن/فاعلن/فاعلن/فاع
تغمُرني رَجَّةُ المَوُتِ في كلّ حينْ! ...
00//0/0/ /0/0 //0/0///0/
لن/فعلن/فاعلن/فاعلن/فاعلان

التدويرُ المقطعيّ في هذا المقطع الشعري المقتطف من القصيدة المطوّلة ـ السالفة الذكرـ وما نلاحظه أنّ هذا المقطع الشعري بمثابة الجملة الشعرية المتكاملة، فالتدوير طال كامِلَ المقطع ما عدَا السّطر الأوّل الذي اختتمه بتفعيلة مذيلة "فاعلان"، والمقطع ينهض عروضيًا على تشكيلات بحر المتدارك، ونلاحظ تنَاسُبًا إيقاعيًا بين مطلع المقطع ونهايته، حيث أنهى الضرب في السّطر الأوّل بتفعيلة مذيلة وهي "فاعلان"، كما أنهى السطر الأخير بنفس التفعيلة في الضرب وهي "فاعلان".

ونلاحظ أنّ التفاعيل تنقسم إلى (فاعلن) بمعدل(08) مرّات، و(فعلن) بمعدّل (05) مرّات، و(فاعلان) بمعدّل مرّتين.

أمّا عن التفاعيل المدورة فقد تحققت بنوع من التناوب على النسق الآتي: في السطر الثاني والسطر الثالث والسطر الرابع، حيث ورد جزء من التفعيلة في السطر الثاني والجزء المكمل"لن" في السطر الثالث، و"فـ" في السطر الرابع والجزء الأكبر من التفعيلة يرد في السطر الخامس (علن)، وفي نهاية هذا السطر ورد جزء من التفعيلة (فاعـ) ليأتي الجزء القليل الباقي في بداية السطر الأخر من المقطع وهو (لن).

نستنتج مّما سبق أنّ تنامي الوحدة الموسيقية البسيطة يتناسب مع تطور الفعل السردي في المقطع، وذلك عبر تمخض الرمز حين قال يوسف وغليسي "الموت يزرع كل الدروب"، وذلك من خلال تكثيف لغة السرد التي يروي من خلالها الشاعر مأساة وطنه الذي لغمت دروبه بالفجائع والهموم.

كما تجدر الإشارة إلى ورود تدوير شبه مقطعي في نفس القصيدة[1]، حيث نجد مقاطع تكثر فيها الجمل الشعرية المدورة، لكن تخلها أسطرا مقفاة توقف الدفق الشعري لبرهة من الوقت، ليتجدد هذا الدفق من خلال التدوير العروضي، وللتوضيح نورد نموذجا من هذا النمط فيما يأتي[2]:

كنت في الجب وحدي،،

0/0/ /0/ 0//0/

فاعلن/فاعلن/فا

على حافة الموت أهذي ..

0/0/ /0/0 //0/0//

علن/فاعلن/فاعلن/فا

فيرتد صوتي إليّ..

0/0//0/0//0/0//

علن/فاعلن/فاعلن/فا

أطارحُ بيني.. أغَالبُ حزني..

0/0///0// 0/0///0//

علن/فعلن/فا علن/فعلن/فا

فيغلبُني الدمعُ... يجرفني في خرابِ المَدَى...

0//0/0//0/0///0/ /0/0///0//

علن/فعلن/فاعلن/فعلن/فاعلن/فاعلن

كنتُ وحدِي طريحَ النّوَى، مثلَ غصنٍ حقيرْ

0/0//0/0//0/ 0//0/0// 0/0//0/

فاعلن/فاعلن/فاعلن/فاعلن/فاعلن/فا

[1]- قصيدة "تجليات نبيّ سقط من الموت سهوا"، ص.ص. 28 – 29 .

[2]- القصيدة نفسها، جزء مقتطف من المقطع الثالث، ص.28-29.

على الأرض مُلْقىَ..

0/0//0/0//

علن/فاعلن/فا

وكانتْ رياحُ النبوّةِ تعُبرني...

0///0///0//0/0// 0/0//

علن/فاعلن/فاعلن/فعلن/فعلن

ما نلاحظه أنّ هذه الجمل الشعرية المدوّرة تمثل جزءًا يتوسط المقطع الثالث، لذا اقترحنا تسميته تدوير شبه مقطعيّ، فنرى أنّ كلّ سطر ينتهي بجزء من تفعيلة المتدارك ليتواصل الدفق الشعري في بداية السطر اللاّحق، و ما نلاحظه أن يوسف وغليسي اعتمد طريقة التساوي في تقسيم التفاعيل المدوّرة، إذ يورد "فا" في الجزء الأوّل من السطر ليعقبه بـ "عِلن" في بداية السطر اللاحق، وهذا النمط من التدوير (التدوير شبه المقطعي) يهيمن على مقاطع كثيرة من القصيدة المذكورة آنَفًا.

ت- التدوير الكلّي:

يقوم هذا النمط من التدوير على إشغال القصيدة بكاملها حيث تبدو القصيدة وكأنّها جملة شعريّة واحدة، « كما تتميّز قصيدة التدوير الكلّي بانسيابية واستمرارية وتواصلية لا يمكن أن تتحقّق في أيّ نمط آخر من أنماط التدوير الآخر»[1].

وبهدف استجلاء هذا النمط التدويري، قمنا بمقاربة القصيدة التي عنوانها "قدر" من المجموعة الشعرية التي بين أيدينا، وهي قصيدة وجيزة تكاد أن تشكّل جملة شعرية كاملة لولا القافيةُ التي استوقفتها في موضعين، يقول يوسف وغليسي[2]:

قَدَرٌ.. قَدَرْ

0// ///0

متفاعلن

[1]- طراد الكبيسي، الغابة والفصول بغداد، 1979، ص.93.
[2]- قصيدة "قدر"، ص.73.

مَهْمَا أسافرُ في امتداداتِلْ

/0/0//0///0//0/0/

متفاعلن/متفاعلن/متفـا

مَعَارِج ،،

//0/

علن/متـ

أو تضاريس القمَرْ،،

0//0 /0/0//0/

فاعلن/متفاعلن

"لابدَّ مِنْ وطني..

0///0/ /0/0/

متفاعلن/ متفا

و إنْ طالَ السّفرْ !..

0//0 /0/ 0//

علن/متفاعلن

طال التدوير كلّ أسطر هذه القصيدة ما عدَا السّطر الأوّل والسطر الرّابع الذي يتصل بالسّطر الخامس.

وقد وظّف الشاعر تفعيلة الكامل لاحتواء تجربته الشعورية، وقد وردت التفاعيل السليمة "متفاعلن" بمعدل (04) مرّات، والتفعيلة المضمرة وردت بمعدّل (05) مرّات وهي (متْفاعلن) ، وعن التفاعيل المدوّرة فقد أوردَها الشاعر متناوبةً، إذ أورد في السطر الثاني الجزء الضئيل من التفعيلة "متْفـ" والجزء الأكبر في السطر الثالث "ـأعِلُن" وهي صورة نادرة (حين ابتدأ السطر الشعري بساكن)، ليحدث العكس في السّطرين اللاحقين (5-6)، وهذه التدويرات العروضية تتصل بالنفس المتألمة جرّاء جرْحِ وطن الشاعر ومن خلال هذه التدويرات يفرغ الشاعر شحنته النفسية الكثيفة.

ما نستنتجه أنّ التدوير ليس مجرّد مظهر خارجي في النص الشعري المعاصر وفي قصائد هذه المجموعة الشعرية إنّما اتّصالها مباشر بالدلالة حيث تتنامى في وجوده، كما أنّ هذه الظاهرة تتصل بالجانب النفسي للشاعر حيث تبرز مناطق مظلمة من ذاته لتصبح مشرقة عبر إيقاعٍ مَرِنٍ وانسيابي، كما أنّها تخلق بطءً أو سرعة في إيقاع القصائد على اختلاف تجاربها الشعرية والشعورية ولهذه الظاهرة وقْعُها الجليّ في الإيقاع الداخلي للنصوص الشعرية المعاصر بما فيها قصائد هذه المجموعة الشعرية التي نحن بصدد مقاربتها.

ث- التدوير في القصائد العمودية من التغريبة:

لم يغفل يوسف وغليسي في مجموعته الشعريّة هذه استحضَارَ النموذج التراثي عبر قصائده العمودية التي لفها في ثوبها الأصيل: إن على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون، من حيث الشكل اعتمد نظام الشطرين ونظام التدوير في واحدة من القصائد العمودية، وهي بـ"خرافة"، حيث جعل الأبيات [3-4-6] مدوّرة بتجزئة الكلمة بين شطري البيت الشعري[1]:

ما التّين ؟ ما الزّيتون ؟ مَا البلَدُ الأَميـ
ـنُ؟ وما الحياةُ؟ ومنْ أنا؟ لولاكِ
أفْدِي هَوَاكِ شَهَادَةً، و من الشهيـ
ـدُ سِوى قتِيلَ العِشْقِ مِنْ قتْلاَكِ؟ !
بَلْ أنتِ كلّ خُرَافتي، وأنا أُصَدْ
دِقُ كلَّ ما تُفْضِي به شفتَاكِ !

تكون الصور العروضية كالأتي:

0//0///0//0/0/0//0/0/

[1]- قصيدة"خرافة"، ص.61.

مُتْفاعِلن مُتْفاعِلن متَفاعِلنُ ///0//0///0/0/0/0
مُتَفَاعِلن مُتَفاعِلن مُتْفَاعِلْ

0//0/// 0//0///0//0/0/
مثْفاعِلُن متَفَاعِلن مُتَفَاعِلُنْ ///0/0/0//0/0/0/
مُتَفَاعِلُنْ مثْفاعِلُنْ مثْفَاعِلْ

0//0///0//0///0//0/0/
مُتْفاعِلُنْ متَفاعِلُنْ متَفَاعِلنُ ///0//0/0/0//0/0/
مُتَفَاعِلُنْ مثْفاعِلُنْ مُتَفَاعِلْ

إنّ التدوير في هذه الأبيات الشعرية جليٌّ، حيث تمظهر من خلال تقسيم الكلمات الآتية إلى قسمين [الأمين - الشّهيد - أصدّقُ] ونرى هذا التقسيم ساعد على توازن عروضي بين الشطرين حيث اكتملت تفاعيل الكامل من خلال هذا التدوير ونلاحظ أنّ التدوير في القصيدة العمودية يخلق تكاملاً عروضيًا بتقسيم الكلمات فيقرأ البيت متصل الشطرين فيتحقق الوزن مع القاعدة الإيقاعية أو نفصل بين الشطرين فتتحقق بالإنشاد حالة من الترقب عند المتلقي أمّا في الشّعر الحرّ فتكتمل الكلمة وتتنامى الدّلالة بتقسيم التفعيلة إلى قسمين، ليتواصل الدفق الشعوري حتى يبلغ أوَجَّهُ.

- **التحوّل والثبات في التدوير العروضي:**

التدوير ظاهرة قديمة رافقت القصائد العربية منذ أقدم عصورها، لتعرف شكلاً جديدًا ظهر مع القصيدة الحرّة، ويوسف وغليسي جمع بين النمطين التدوير بين إلاّ أنّه أغلب النمط المعاصر لغلبة القصائد الحرّة في هذه المجموعة الشعرية بنسبة 83.33% للقصائد الحرة (15 قصيدة) و16.67% للعمودية (03 قصائد).

وإذا كان التدوير في القصيدة العمودية يخلق توازنًا عروضيا بين الصور العروضية إلاّ أنّه لا يؤثر في الدلالة ولا يعكس جانبًا نفسيًّا معيّنا للمشاعر، أمّا التدوير في القصيدة الحرّة فهو يُحدث خلخلة في الصورة العروضية من حيث تجزئتها إلاّ أنّه يخلق مرونة إيقاعية تساعد على الكشف عن خبايا النفس كما تساعد على تنامي الدلالة وقوّة الدفق

الشعري والشعوري، كما لاحظنا أنّ الصفة الجامعة بين التدويرين تتمثل في التجزئة حيث تُجَزأ التفعيلة بين السطرين الشعريين في ظل القصيدة الحرّة وتتجزّأ الكلمة بين الشطرين في ظل القصيدة العمودية، أمّا الإيقاع الداخلي فيرتفع صوته وتسمو حركيته في عالم القصيدة الحرّة، بينما في القصيدة العمودية ما هو إلاّ طريقة مساعدة على خلق تناسق عروضي بين التفاعيل. وبالإنشاد يخلق حالة من الترقب يفرضها الوقف على ساكن الوتد المجموع في آخر التفعيلة.

إلى جانب ظاهرة التدوير التي تساعد على انسيابية الإيقاع في النص الشعري المعاصر، سنقف عند ظاهرة أخرى لا تقلّ أهمية عن ظاهرة التدوير، و تتمثل في ظاهرة التكرار التي تجعل الموسيقى الداخلية مسموعة ووقعها قويًا.

6- ظاهرة التكرار:

أ- التكرار مصطلحا فنيا:

يتحدد مفهوم التكرار في أبسط مستوى من مستوياته بـ «أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينة سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا من شروط اتفاق المعنى الأول والثاني، وإن كان متحد الألفاظ والمعاني، فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس»[1].

وحين يدخل التكرار في المجال الفني فإنّ قدرته على إنتاج التأثير في هذا المجال تتجاوز هذه الفائدة، إذ يعمل على إنتاج فوائد جديدة داخل كيان العمل الفني، ليتحدد مفهومه في «الإتيان بعناصر متماثلة في مواضيع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسا لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية كما هي الحال في العكس والتفريق والجمع مع التفريق ورد العجز على الصدر على البديع العربي»[2]، وبهذا فإنّ

[1]- معجم النقد العربي القديم، ج1، ص.370.
[2]- محجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب، ص.ص.117-118.

وجوده -لا سيما- على الصعيد الشعري له أهميته الكبرى في عملية الإيقاع، وإن كان في أبسط مستوياته.

غير أنّ طبيعة التجربة الفنية - خاصة الشعرية منها- هي التي ترفض وجودا معينا ومحددا للتكرار، وهي التي تسهم في توجيه تأثيره ودأبه بالقدر الذي يجعل من القصيدة كيانا فنيا لنظام تكراري معيّن.

وربما بلغت ظاهرة التكرار في القصيدة العربية أقصى تأثير لها في القصيدة المعاصرة، أسهمت كثيرا في تثبيت إيقاعها الداخلي وتوسيع الاتكاء عليه مرتكزا صوتيا يشعر الأذن بالانسجام والتوافق والقبول[1].

كما أنّ هذا الانسجام قد تجاوز البعد الإيقاعي في التأثير، متدخلا حتى في تشكيل البنية الدلالية للقصيدة من خلال النظم المختلفة والمتباينة التي يمكن أن يأتي عليها التكرار، لارتباطه بقدرات الشعراء المستمرة على الابتكار والتجديد بما يناسب طبيعة التجربة الشعرية ووحدتها.

ومن هنا يمكن القول أنّ البنية التكرارية في القصيدة الحديثة أصبحت تشكل نظاما خاصا داخل كيان القصيدة، يقوم هذا النظام على أسس تابعة من صميم التجربة ومستوى عمقها وثرائها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير من خلال فعاليته التي تتجاوز حدود الإمكانات النحوية، واللغوية لتصبح أداة موسيقية دلالية في ذات الأوان.

ب- نظام التكرار:

لقد حاولت القصيدة المعاصرة في تشكيل نظامها الموسيقي الحديث الإفادة من كل المعطيات الممكنة التي تسهم بنحو أو بآخر في رفد هذا النظام بإمكانات جديدة تزيد من تعقيده وثرائه الموسيقي، فهذه القصيدة لم تعد تجد شرط تولدها فقط في الأوزان المعروفة أو في وزن معين، بل تجد شرط تولدها أيضا وربما بشكل أفضل في تقطيعات وفي

[1]- يُنظر: عبد الرضا علي، الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، ص.05.

توازنات لا متناهية [1]، لذا فقد استخدم التكرار بوصفه تقنية استخداما فعالا في القصيدة المعاصرة، ونهض من حيث المبدأ على أساس إعادة الفكرة باللفظ متنوعة أو بالألفاظ نفسها أحيانا، وهذا يتطلب قراءة تكرارية تتجاوز استقلال البيت أو الجمل الشعرية الصغرى[2].

ويجب النظر إلى التكرار في ضوء هذه الفعالية التي يقوم بها على أنّه ليس مجرد تقنية بسيطة ذات فائدة بلاغية أو لغوية محدودة، إنّما يجب النظر إليه على أنّه تقنية معقدة تحتاج إلى تأمل طويل يضمن رصد حركيتها وتحليلها[3]، انطلاقا من معطياتها ومستويات أدائها وتأثيرها في القصيدة، فضلا عن دورها الدلالي التقليدي الذي أطلق عليه القدماء التوكيد وفائدتها في جميع ما تفرق من الأبيات والمقاطع الشعرية[4]، لذلك فإنّ التكرار الشعري البارع الذي ينم على وعي فني متقدم، يجيء في القصيدة على وفق أشكال مختلفة موظفة أساسا «لتأدية دلالتها بأسلوب يضفي على التشكيل عناصر إبداعية جديدة تحقّقُ له شعرية أكبر»[5].

وبذا فإنّ التكرار في هذه الحالة لا يصبح نوعًا من أنواع العَجْز الشّعري، إنّما « يصير فضيلة في الشعر»[6]، إذا ما استخدم على النحو الذي يقفُ تمَامًا عند حدود الحاجة القصوى له،« أمّا إذا استمرّ التكرار في القصيدة حتّى يتعدّى الحدود فذلك هو الدخول في الفقدان إلى صفر المدلول، وهو انسحاب التكرار عن المركز وإبْعَادِه إلى جهاتٍ هامشية للموسيقى»[7].

---

[1]- يُنظر: المرجع نفسه، ص. ن.

[2]- حاتم الصكر، ما لا تؤديه الصدفة، ص.21 .
[3]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص.192.
[4]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر المغرب، ص.61 .
[5]- يمنى العيد، مجلة الكرْمل، العدد2، 1982، ص.147.
[6]- عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابةُ- دراسات بنيوية في الأدب العربي ط1، دار الطباعة والنشر، بيروت-لبنان، 1982، ص.10.
[7]- رولان بارت، لذة النص، ط1، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الرباط، 1988، ص.44-45.

انطلاقا من هذا، نستنتج أنّ التكرار يخلق انسجامًا بين عناصر التّشكيل في القصيدة و بما يستجيب لواقع التّجربة وخصوصيتها و ثرائها.

ت- أشكال التكرار في التغريبة:

لقد تبَاينَتْ الأشكال التّكرارية في هذه المجموعة الشعريّة، وقد حَاولْنا رَصْدَ أبرزها فيما يأتي:

- **التكرار الصوتي:**

وهو عبارة عن تكرار حرْفٍ أو مجموعة منها، يُهَيْمن صوتيًا على بنية المقطع أو القصيدة مثلما هو الأمر في قصيدة "غربة".

زمَني في منأى عن كلِّ الأزْمَانْ ..

ما أغربني في وَطنٍ لا يتشبّه بالأوطانِ ...

فالْيَوْمِ الواحِد فيه مِثْل ألُوفِ الأيَّامِ

وإذن ..

كمْ يَلْزَمُني مِن عُمْرٍ في وَطني

حتّى أصْبح إنسَانْ؟ !

نلاحظُ أنّ صوْت (النون) قد شكّلَ نسيجَ القصيدة التي منها هذا المقطع، إذ انسجم بظلاله التي توحي باليأس وبالقهر الرّوحي الذي احتَوَتْهُ تجربة القصيدة، وهي تحكي توجّه الشاعر الرّافض للظروف المزرية التي يكابدُها في وطنه، وهو ساخط عليه كلّ السُّخط كما أنّه يعيش اغترابًا نفْسيًا في حضْنِ هذا الوطن الجريح، وقد استحالت فيه الحياة إلى عسيرةٍ وشاقةٍ.

وما تجدر الإشارة إليه أنّ هذا النمط التكراري كثير في قصائد هذه المجموعة الشعرية حيث اختلفت الأصوات المهيمنة من قصيدة إلى أخرى، ونكتفي بالنموذج السابق.

- **التكرار اللّفظي:**

وهو عبارة عن تكرار كلمة تستغرق المقطع أو القصيدة كما هو الشأن في المشهد الثاني من المسرحية الشّعرية التي عنوانها "تغريبة جعفر الطيّار"، ويدور الحوار بين النجاشي (ملك الحبشة) وبين جعفر الطيّار (الهارب من جور أبناء وطنه).

النجاشيّ:

حُلْمٌ سَعيدٌ يَا فتى

حُلْمٌ كأنّه مِنْ بلاَدِكَ قَدْ هَبَط .. !

جعفر:

يا ليْتَه فيهَا تجلَّى أو سَقطْ ...

لكنّه يا حسرتي، حُلْمٌ فقط !...

بيني و بيْنَه أَلْفَ أُخْدُودٍ وَوَادْ ...

حُلْمٌ يهَدْهِدُني قليلاً،،

ثمّ يَفْتَحُ مُقْلتيَّ عَلَى السُّهَادْ ! [1]

حُلْمٌ و دونَه ـ سيّدي ـ خرْط القتّاْدْ" ،، !

النّجاشي:

لا يا فتى !

دَعْنَا من الهَذْرِ المُلبَّدِ بالسَّوَادْ !

[1]- المسرحية الشعرية – تغريبة جعفر الطيار-، من المشهد الثاني، ص.56-57.

جعفر:

هي ذي الحقيقة سيّدِي ..

حُلْمٌ وليس لنا سِوَى الأحْلامِ

مَأوًى من بَرَاكين البِلاَدْ ! ...

ـ ستار ـ (ينتهي المشهد المسرحي)

استغرقت كلمه "حلم" في هذا الجزء المقتطف من المشهد الثاني للتغريبة، فلا يكاد يخلو سطر من هذه الكلمة، أحيانا ترد صريحة وأحيانا ترد ضميرا متصلا عائدا عليها (لتيه – لكنه – بينه – دونه). وحالات التصريح بالكلمة أكثر من حالات التلميح حيث وردت بمعدل 06 مرات وإن كان الفارق ضئيلا.

وجاءت هذه الكلمة المكررة بإلحاح التي شغلت كل أسطر المشهد الدرامي وساعدت على تصاعد الفعل الدرامي، حيث وردت كلمة "حلم" في بعض الأسطر ضمائر مستترةن مثلا في الأسطر (7 – 11)وفي بعضها ضمائر متصلة كما في الأسطر(2-4-5-6) لترد في أسطر أخرى لفظة صريحة في الأسطر[1] 1 (-2- 3-5-7-11)ونلاحظ أن بعض الأسطر الشعرية جمعت بين الصورتين الصريحة والتلميحية، وهي طريقة لغوية مساعدة على إبراز التوكيد عبر التكرار اللفظي ونجد هذه الظاهرة في الأسطر(2-4-8)، جاءت كلها على أشكالها المتباينة لهدف واحد هو تحقيق الشاعر لأمنياته التي صعب تحقيقها على أرض الواقع في عالم الحلم من خلال المتخيل الشعري فنرى أنّ يوسف وغليسي استعان بالحلم على أنّه حالة لاوعي لتحقيق الوحدة في وطنه وبلغة علم النفس التحليلي، يمكن أن نقول أنّ الشاعر عبّر عن مكبوتاته في حالة الوعي ليحققها في اللاوعي، وهو يعبر عن لاوعي جماعي مشترك بين أبناء الوطن الواحد وهذا النمط التكراري ناتج عن إحساس داخلي بمحاكاة الترديدات الطقوسية التي تتجسد أسلوبيا

[1]- المسرحية الشعرية – تغريبة جعفر الطيار -، من المشهد الثاني، ص56-57.

في التوازن الذي نلمحه في لغة الكتب المقدسة، كما أنّ هذه الترديدات تخلق توازنا نفسيا عند الشاعر وعند المتلقي، وبذا يحدث التأثير والتأثر بين الطرفين وهما مشتركان في هموم الوطن والحياة.

ومن هذا النمط التكراري ما نجده في قصيدة من الشعر العمودي بعنوان "خرافة"، يقول فيها يوسف وغليسي[1]:

البرق ما لاحت به لقياك

والرعد ما خفقت به ذكراك

والوحي ما أوحى غرامك للفتى

والسحر ما ساحت به عيناك

ما التين؟ ما الزيتون؟ ما البلد الأميـ

ـــــن؟ وما الحياة؟ ومن أنا؟ لولاك

إنّ التكرار اللفظي جلي في هذه الأبيات، حيث نلاحظ أن قي البيت الأول والثاني أوجد الاسم والفعل الذي اشتقه منه الاسم في شكل ثنائيات متتالية وهي البرق- لاح الرعد- خفف، الوحي- أوحي- السحر- ساح، و حتى أعاد الشاعر الترتيب في هذه الجمل الفعلية بأن اعتمد التقديم والتأخير إلى جانب التكرار الترادفي للألفاظ، فيقصد إلى تكرير الحالة النفسية في محاولة التواصل بإضفاء الصفات على حبيبته التي يعتبرها محور وجوده وإن كان في عالم الخرافة والمتخيل الشعري، ويواصل تكراراته اللفظية بإلحاح ليلبسها ثوبا الإستفهامات الدينية المحضة في قوله، ما التين ؟ ما الزيتون؟ ما البلد الأمين؟ في قوله، ما الحياة؟ ومن أنا؟، عبر هذه السلسة الاستفهامية يفجر الشاعر عمق معاناته النفسية، وهذه الإستفهامات تنبعث من قراراتها تعلق الشاعر بالوجود الأنثوي في حياته، ويجعل هذا الوجود محور الحياة والبقاء والأمان.

[1]- قصيدة "خرافة"، ص.61.

- **التكرار التراكمي :**

يتحدد هذا النمط التكراري في القصيدة المعاصرة بفكرة خضوع لغة النص الشعري بواقعها الملفوظ إلى تكرار جملة من المفردات، سواء على مستوى الحروف أو الأسماء أو الأفعال تكرارا غير منظم، لا يخضع لقاعدة معنية سوى لوظيفة كل تكرار وأثره في صياغة مستوى دلالي وإيقاعي محدد ودرجة اتساقه وتفاعله مع التكرارات الأخرى التي تتراكم في القصيدة بخطوط تتباين في طولها وفي قصرها.

وفي مقدمة ما يحققه هذا النوع من التكرار، هو التنوع الإيقاعي الناتج عن تكرار تجمعات صوتية بينهما كما في قصيدة "يسألونك"، حيث تتكرر أفعال وأسماء وأحرف في كامل أسطر القصيدة بأعداد متباينة حسب القدرات الأدائية لكل نوع من أنواع التكرار.

لمقاربة هذه الأنواع التكرارية في القصيدة المذكورة –أنفا- ارتأينا أن نوردها كاملة وان كانت طويلة بعض الشيء وذلك بهدف استجلاء نمط التكرار التراكمي الوارد فيها يقول الشاعر في هذه القصيدة[1]:

يسألونك عن شاعر مثقل بالحنين..
يسألونك عن مغرم يبتغي شبق الروح
في جسد امرأة من مياه وطين
يسألونك عن عاشق خائب
أنكرته نسا العالمين
يسألونك عن فائض الماء في البحر ..
عن ظمإ الشط للماء ..
عن حيرة الرافدين ..

[1]- قصيدة "يسألونك"، ص.63.

يسألونك عن وجع الورد والياسمين

يسألونك عن غابة النحل في وطني

شتتتها الأعاصير ذات اليسار

وذات اليمين

يسألونك عن"صالح" .. عن "ثمود" الجديدة ..

عن "ناقة الله" يعقرها سيد الجاهلين ..

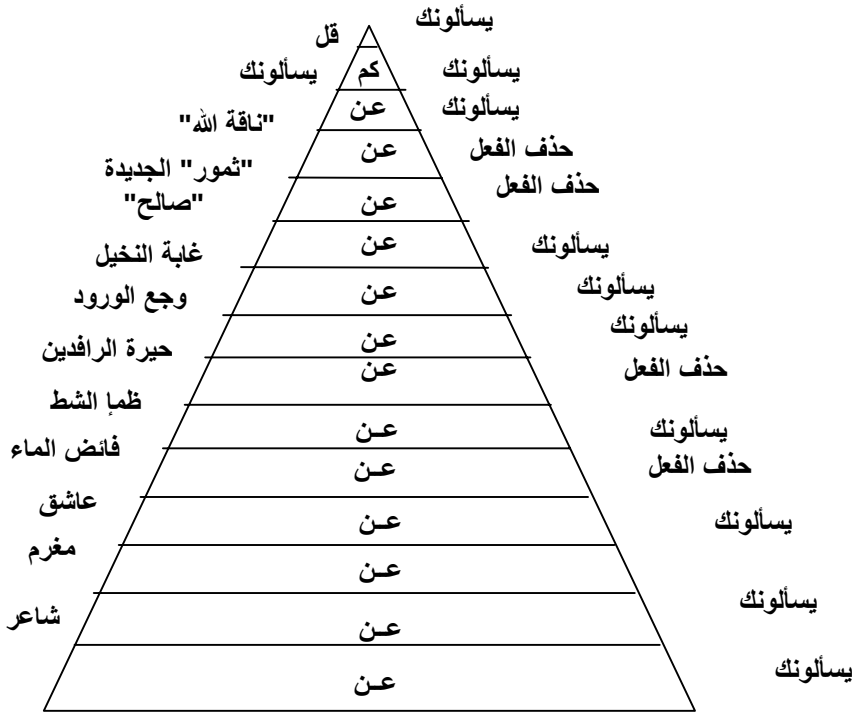
يسألونك .. كم يسألونك يا صاحبي ..

يسألونك .. قل إنني نخلة

تتحدى الرياح وقيظ السنين ..

نجد القصيدة مفعمة بالتراكمات التكرارية الدلالية والإيقاعية، وهي ناتجة عن تكرار جملة من الأفعال والأسماء والأحرف، ويمكن أن نستجلي هذه التكرارات من خلال الشكل الهندسي الآتي، وهو هرم يتنامى شيئا فشيئا إلى أن يصل إلى القمة، حيث تكتمل مختلف التشكيلات الإيقاعية والدلالية على الشكل الآتي:

ـ إنّني نخلة ـ



"يسألونك" قاعدة الهرم

أول ما يتجلى لنا من هذا الهرم أنّ التكرار التراكمي الذي احتل مساحة مهمة من الفضاء النصي لهذه القصيدة يظهر في جملة العنوان "يسألونك"، وهي جملة فعلية متكاملة احتوت الفعل والفاعل والمفعول به، و قد تكررت هذه الجملة أحيانا مباشرة وأحيانا تلميحية بالحذف، إذ ظهرت صريحة، جلية للعيان بمعدل (10) مرّات، ووردت محذوفة نستشف معناها من سياق الكلام.

ما نلاحظه كذلك أنّ هذه الجملة الفعلية "يسألونك" انبنى عليها التكرار التراكمي في هذه القصيدة وهي تحمل في طياتها دلالة عن التساؤلات التي تحاصر هذا المخاطب المجهول، وقد عبر عنه الشاعر بضمير المخاطب "أنت"، ليفصح عنه في أخر خطابه "يا صاحبي" والتراكم الإيقاعي بين بعد هذه التراكمات التكرارية فهم يسألون عن الشاعر ويسألون عن المغرم ويسألون عن العاشق، ونلاحظ أنّ هذه الفئة المحاطة بوابل من الأسئلة تلتقي في نفس الصيغة الصرفية "يم الفاعل" هذه الفئة الشخصية التائهة في متاهات العشق الباحثة عن الحياة والبقاء الجميل، ثم يتواصل وابل الأسئلة، لنغوص في عالم فئة أخرى من الاستفهامات إذ يسألون عن فائض الماء الذي يقابله السؤال عن الظمأ وعن حيرة الرافدين، هذه الأسئلة تتضمن مفاهيم وجودية، تكشف الستار عن متناقضات الحياة إذ انتقل من النقيض (الفيضان) ليصل إلى نقيضه وهو(الظمأ)، وهو موقف محيّر فعلا.

والتكرارات التراكمية ما تنفك تتصاعد وترتفع لتصل إلى أسئلة عن الورد والياسمين المتوجعين، وسأل عن غابة النخيل المشتتة بفعل الأعاصير المفتعلة في وطن الشاعر الجريح، لتتواصل الاستفسارات لتعود إلى التراث الديني الذي يلتقي في كثير مع الأسئلة الوجودية والفلسفية والمواقف الصوفية التي يعكسها الفكر الوغليسي، وهذه الإستفهامات المتراكمة تكشف عن عمق القلق في نفسية الشاعر، ولا تجد جوابا مقنعا والهدم في ارتفاع مستمر إلى أن يصل إلى القمة التي يجعلها جوابا صريحا وصارخا

ينفس من خلاله عن مكنون هذه النفس الشقية شقاء الوجود والحياة، وهي تعاني من الضغوطات الاجتماعية والحضارية.

كما أنّنا نلاحظ سيطرة حرف الجر "عن" على كامل الفضاء النصي، إذ رافق الجملة الفعلية منذ الوهلة الأولى، وقد ساعد على تنامي وتراكم الإيقاع، المنبثق عن هذه التكرارات.

مما سبق تستنتج أنّ النمط التكراري يساعد على حركة وسرعة الإيقاع، حيث جعل جملة "يسألونك" عنوانا للخطاب ويمثل قاعدة الهرم، وقد انبتت عليه كل الأسئلة في تراكمية هرمية، لتتصاعد في إيقاع سريع يحمل صدى الإصرار على البقاء والمواجهة لتصل إلى بؤرة ختامية عندها ينزاح الستار عن كل خفي بالإجابة القطعية "إنّني نخلة" وهي تمثل قمة الهرم الشامخ شموخ "النخلة"، وهو جواب وضع حدا لكل استفزاز ولكل إبهام و"النخلة" لا تخضع لاهتزازات الزمان والحياة مهما صعبت.

- **تكرار التدويم :**

يتحقق تكرار التدويم حينما تتكرر العبارة واللفظة في شكل حلقات ممتدة تديم النمو والحركة عبر مقاطع القصيدة، فتتحرك عناصر الحدث بموجات حلزونية تلعب دوار كبيرا في البناء الإيقاعي، والدلالي الذي يفيد بأنّ هذا النمط عبارة عن « تكرار النماذج الجزئية أو المركبة بشكل متتابع أو متراوح بغية الوصول بالصياغة إلى درجة عالية من الوجد الموسيقي والنشوة اللغوية، عندئذ تتصاعد البنية الموسيقية لتسيطر على المستوى التصويري. وتصبح رمزا تتكثف حوله دلالة الشعر ويتمركز معناه، وتصبح الصياغة هي محور القوة التعبيرية ونقطة التفجير الشعري»[1].

ومن النماذج الشعرية الواردة في التغريبة التي تمثل بشكل أفضل هذا النمط التكراري، نورد جزءا من المشهد الأول من " تغريبة جعفر الطيار"[2] كالآتي:

[1]- حسين الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي، ص.87.
[2]- المشهد الأول من المسرحية الشعرية، ص.52.

- النجاشي:

لا ... ثمّ لا ...
أبدًا .. و لا .. هذا قراري
أنا سيد الأحْباش
لا تُلهبْ ذراري ...

يشكل هذا المقطع الشعري بؤرة الرؤية الشعرية التي تختزل لحظة الكثافة الشعرية وهي لحظة تصريح النجاشي بقرار قبوله لجعفر الطيار في حبشته، وهو هارب من جور أبناء جلدته – خاصة حكامهم - فنستقرئ إصرار النجاشي على حماية هذا الفني الحائر ويظهر إصراره جليا من خلال تدوير حرف النفي "لا" بكل ما أوتي من قوة نفسية ونرى أنّ حرف النفي "لا" في حلقة حلزونية دورا نية تعكس سخطه اتجاه عمرو بن العاص والمبعوث من طرفه، ونجد أنّ يوسف وغليسي حقّق رغبته في اللّجوء إلى حبشة معاصرة تحميه من الظّلم وإنْ كان على مستوى المتخَيِّل الشعري.

كما وَرَدَ هذا النمط التكراري بشكل أوسع في المقطع السّابع من قصيدة "تجليّات نبيّ سقط من الموت سهوًا"

كان لي وطَن يَوْمَ كان "أراغون" يَشْدُو
غناءً فتنتصبُ الأغنياتُ عيُونًا ل "إلزا"..
كان لي وطن يَوْمَ كان الحَمَامُ يحمِّل "أسْمَاءَ"
أشواقي الكامناتِ، وكنْتُ أنا
"الحارثُ بن حلزّه" ...
كان لي وطن يَوْم كان، و كنْتُ، و كنَّا، و كان
"كثيرُ" يعشقُ "عزّة" ...

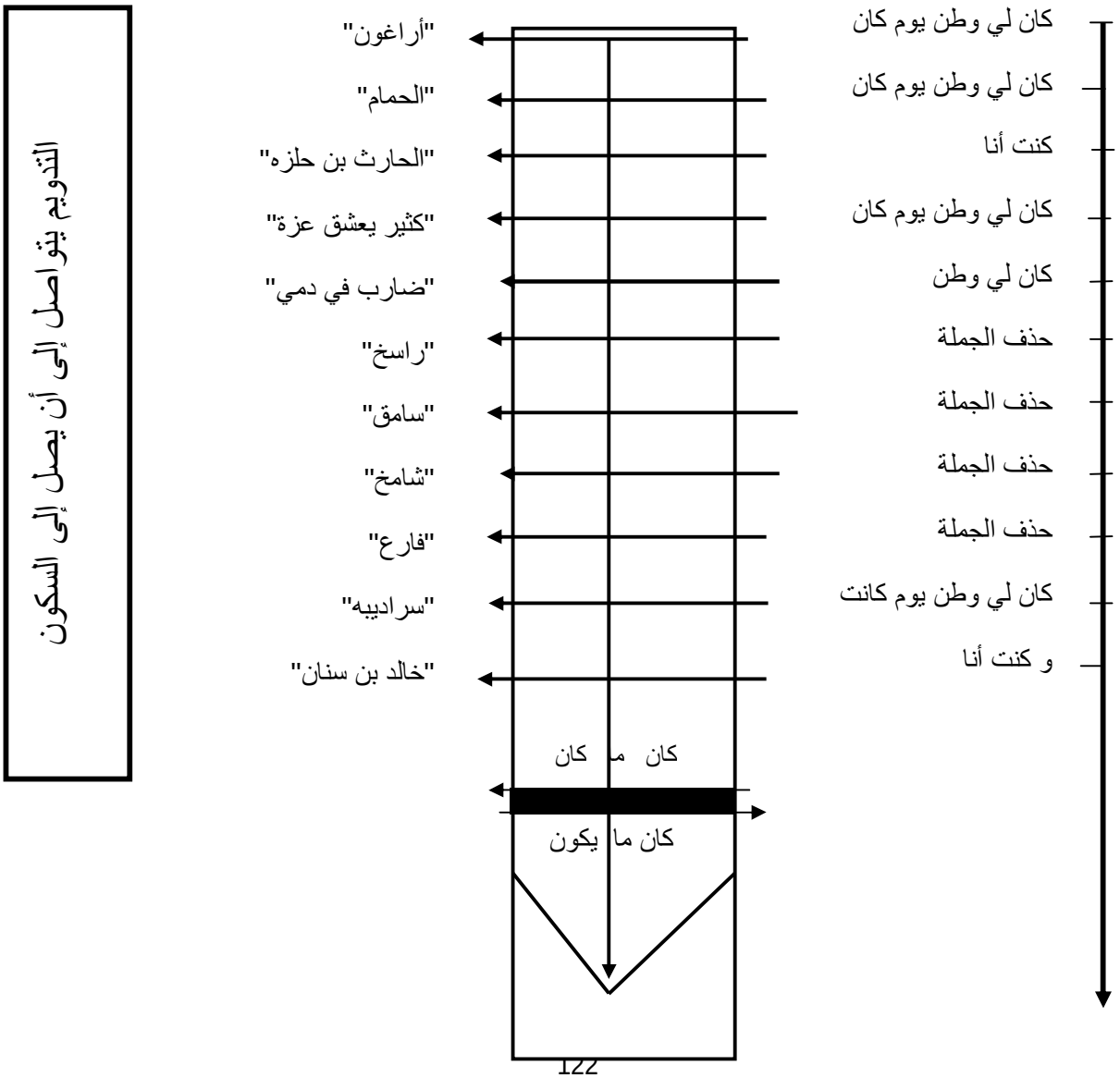
كان لي وطن ضَارِبٌ في دمي،
راسخ في امتداد الزّمان،،
سَامق في السَّمَاءْ،،
شامخٌ كالنّخيلْ،،
فارعٌ كالصنوبر و الزّان و السنديان ...
كان لي وطن يوْمَ كان !...
كان لي وطنٌ يَوْمَ كانت سراديبه تستضيء
بنوري المقدّسْ ..
وكنْتُ أنا "خالدَ بن سنانْ" !...
إيه يا "كان" !..
كان ما كان.. ثم أفقت على عطر أغنية،،
كان مطلعها:
كان.. يا ما يكونْ ! "[1]"
في بلاد المنى و المنونْ ..
طائرٌ مثقل بالظنون ..
هاتفًا، أبدًا، في جنون،
خَذَلْتِنِي زهورُكَ،، كم خَذَلْتني،،
أيا شجر الزيزفون !!!...

تكرار التدويم في هذا المقطع تمتّد فيه التجربة الشعرية تباعًا في صورة مَوْجَاتٍ لتلمس مناطق عميقة من ماضي الوطن الذي كان شامخًا كالنخيل، سامقًا في أعالي

[1]- قصيدة "تجليات نبي سقط من الموت سهوا"، المقطع السابع ،ص.ص.35-36.

السماء، ليُقَابله في نهاية المقطع بالوضع الرّاهن وهو يجعل صيغة " الكون" في الحاضر التعيس حين يقول " كان ما يكون" عند هذه العبارة يضع الشاعر حدًا للديمومة والاستمرارية الحضارية والاجتماعية لوطنه، وما نلاحظه أنّ الثقافة الدينية عميقة عند الشاعر حيث استحضر الأنبياء والرسل وتقنّع بشخصياتهم، إذ جمع بين الفكر التراثي والوعي الفكري المعاصر الذي يلهب فيه مشاعر السّخط والأسى تُجَاه ما يكابدُه في وسطه الاجتماعي، وهو يحمل هموم وطنه الجريح، وقد كشف عن الانتهاكات الحاصلة فيه، وهدفه استئصال جذور الهيمنة والتخلف وإحداث ثورة التغيير.

من خلال الترسيمة اللاّحقة، سنوضّح تكرار التدويم الذي اعتمده الشاعر في هذا المقطع:



توضح هذه الترسيمة التناقض الذي يعاني منه واقع الشاعر، حيث يحدُثُ الشّرخ الجليّ بين ماضي الأمة الذي كان مشرقًا وحاضرها التعيس، ونلاحظ تكرار حفنة من الأفكار والإيقاعات بشكل مكثّف على نحوٍ يتمخّض عنه شحن الرّوح الغنائية في القصيدة بدلالات معينة، والتأثير عليها من شأنه أن يُحْدِثُ التأثير الذي يصبو إليه الشاعر في المتلقي ليشركهُ في الهموم الاجتماعية والحضارية ليكون الحوَارُ جدّيًا.

وقد تكرّرت الجملة الاسمية " كان لي وطن يوم كان" في تدويم وحلزونية متنامية إلى وصلت أقصى درجاتها. استرجع من خلالها الشاعر مرحلة مضيئة من تاريخ أمته، ليتوقف هذا التدويم في حركة مفاجئة يتغيّر فيها زمن الفعل إلى "كان ما يكون"، ومن خلال هذا الزمن " يكون" يصوّر الشاعر الظروف الرّاهنة للأمّة، فتكرار التدويم انطلق من مرحلة إيجابية لينتهي عند مرحلة سلبية .

- **التكرار الشعائري:**

التكرار الشّعائري هو نمط من التكرار يضفي على السّياق الشعري أجْوَاءَ شعائرية سرعان ما تثير الإحساس بطقوس التكرار في العقائد الدينية، حيث يلجأ المصلّي إلى تكرير كلمة معينة من أجل خلق جوٍّ « يوجّه فيه الفكر بشكل هادف إلى مشكلة لاهوتية خاصة أو على حَدَثٍ ديني» [1].

وخير نموذج يعكس هذا النمط التكراري من خلال التغريبة نجده في القصيدة التي عنوانها "سلام"، يقول فيها يوسف وغليسي[2]:

سلامٌ على زرقة البَحْرِ في ناظريْها ..

سلامٌ على مَغْرب الشّمسِ في المقلتينْ..

[1]- باتريسا كانغتون، التأمل ،تر: إقبال أيوب، ط1، وزارة الثقافة و الإعلام، بغداد، 1986، ص.36.

[2]- مقطع من قصيدة سلام، ص75

سلامٌ على مشرق اللّيل في شَعرِها !
سلامٌ على مَصْرَعِ الكرز في الوجنتينْ !
سلام على قمَرٍ سَاحرٍ
تلني للجبين !
سَلاَمٌ على مَرْمَرِ الرَّمْلِ في جيدها
سلامٌ على مَشْهَدِ المدّ و الجزْر في الضفتينْ !
سلامٌ على مَعْبَر العُمْرِ
إذ يغتدي كوثرًا دافقًا بين بينْ !

حين نتتبع حركة التكرار في هذه القصيدة نجدها متصاعدة متنامية عبر جملة "سلام على"، حيث نستجلي البعد الديني والشعائري من خلالها، وكأنّي بالشاعر يردّد طقسا من طقوس ديننا الحنيف كما يفعل الحجاج الميامين مثلا، والصوفية في حضرتهم، والمصلي في تهجّده وركوعه وسجوده لله سبحانه وتعالى، عند ترداد هذه العبارة المستوحاة من الإسلام دين السلم والسلام نشعر بدعوة ضمنية للوحدة وحبّ الحياة والوجود ولا يستثني طرفًا ولا موجودًا من سلامه وتظلّ الإيقاعات السريعة تتعالى إلى أن تحتدم وتشتد في السطر ما قبل الأخير حيث كرّرها أربع مرّات على التّوالي، تاركًا بياضًا نتصوّر من خلاله على من السلام وفي آخر سطر يبطء الإيقاع لينفيه عن صاحب الجنتين، وكأنّي بالمنحنى البياني لهذا التكرار الشعائري في ارتفاع مستمر لينخفض بشيء من العنف في نهايته.

"إذا ضاقت العبارة اتسعت الإشارة"، هذه المقولة الصوفية الشائعة، نجد لها الصدى البيّن في هذا النص، حيث ردّد الشاعر مفردات وجيزة بنوع من الإيجاز والإصرار ليخلق إيقاعًا مثيرًا يؤثر في المتلقي ليتفاعل مع هذا الموقف الصوفي وقد عدّد من خلال إيقاعاته المتصاعدة كلّ موجودات الكون الظاهري والباطني ليستهلها بالترحيب والسلام إلاّ أنّه نفاه عن صاحب الجنتين لتكبّره وتجبّره. جعل الشاعر من لفظة "سلام" شعارًا وشعيرة دينية في ذات الأوان.

بعد أن تطرّقنا إلى الأنماط الإيقاعية الواردة في التغريبة نستنتج أنّ التكرار يشكل نسَقًا تعبيريًا في بنية الشعر التي تقوم على تكرير السّمات الشعرية ومعاودتها في النص بشكل تأنس له النفس التي تتلهف على اقتناص ما وراءه من دلالات مثيرة، وللتكرار في شعر يوسف وغليسي مزايا فنية وأسلوبية على مستوى التجربة بناءً وصورة وموسيقى حيث تتعدّد وظائفه بين التوكيد والإيحاء و تركيب الصورة وبناء الخطاب لكن ما يجدر بنا مراعاته هو النظر إلى هذه الأنماط التكرارية من الزاوية الموسيقية حيث يُحدث التكرار للكلمات أو الأحرف أو العبارات أثرًا موسيقيًا، ثم الزاوية اللفظية إذ يكون الإلحاح على الكلمات والعبارات داخل تركيب يشير إلى ما يقدمه التكرار من معنًى لا يتحقق إلاّ به والتكرارات في هذه المجموعة الشعرية جامعة بين الذات الشاعرة والمتلقي، إذ أفرغ الشاعر شحناته النفسية في قصائده مثيرًا انفعال وتفاعل المتلقي مع هذه القصائد الوجودية والاجتماعية.

7- القصيدة الوغليسية في ضوء نظرية التلقي:

هل يحق لنا تسمية النص الشعري "قصيدة " ونحن نتحدث عن مرحلة قبلية لم تتجسد فيها القصيدة كتابيا على الأقل؟ إننا نزعم ذلك للنص ونؤكده، لأنّنا لم نجد للنص وجودا كتابيا فحسب، و إنّما وجدنا النص ذلك السير الشاق في مسارب المعنى، منذ ابتداء الاختمار إلى ناتج التلقي الذي يعلق بالذات القارئة، محدثا فيها من التحولات ما يكسب النص أخيرا فعالية التواصلية و التأثيرية. " فالنص تصور غائب تتلاشى بداياته في عتمات الإثارة الأولية"[1] وتغيب نهايته في الأحاسيس التي يبدأ تشكلها الجديد في ذات المتلقي، عندما يتحول من موقفه القديم إلى الموقف الجديد الذي بدأ يعرف عنه ملامحه الأولى فقط، إذ أنّ القراءة رحلة بين سلسلة متوالية من الإنتظارات التي قد تتحقق أو تخيب باستمرار.

إنّ القصيدة "تقصيد"، والتقصيد من القصد، والقصد هو التبيين، وهو كذلك خلاف الإفراط، يقع بين الإسراف والتقتير، كما أنّ "ابن جنى" يرى في (ق،ص،د) ومواقعها في

[1]- حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص 74.

كلام العرب " أنّها تعني الاعتزام، والتوجه، والنهود، والنهوض نحو الشيء، على اعتدال كان ذلك أو جور، وقيل سمي القصيد قصيدا لأنه قُصد واعتمد"[1]، تلك هي المعاني التي تحتفظ بها المعاجم العربية لهذا اللفظ، سواء ارتبط بالشعر أم لم يرتبط. ولنا أن نقرأ فيها مرادنا من الاصطلاح، فإذا كنا قد جعلنا " النص"من قبل ذلك الامتداد الذي يعطي العملية الإبداعية من بدايتها إلى نهايتها، وجعلنا الكتابة محض تقيد لمظهر النص الخطي، فإنّ "القصيدة" شأنها شأن مختلف عن الكتابة تماما.

ليست القصيدة ذلك الشيء الذي تبرزه الكتابة على صفحات الورق وإنّما القصيدة هي الهيئة التي يرفعها الإنشاد إلى المتلقي لأننا إذا عدنا إلى المعاني التي يحملها اللفظ في دلالته المعجمية، لم نجد للكتابة من حضور يمكننا الارتكاز عليه في تقريرها. ولكننا على النقيض من ذلك نقف على التبيين الذي ينصرف إلى المتلقي الذي يتلقى الشعر، فيجد في الإنشاد كل الحركات التي تصاحب القول، وتضفى عليه من دلالاتها من المعاني ما تعجز الكتابة عن حمله، ذلك إن الإنشاد يرفع الحركة الجسدية والتعابير التي ترتسم على القسمات، مرافقة لنبر اللغة من تشديد وتفخيم، وترقيق وتهميس، ونفس وتنهد، ففيه من الرضا والغضب، وفيه من الحماس والطرب، وفيه من الأريحية والانبساط ما يجعل القصيدة حقلا تمثيليا يبتعد عن سكونية الكتابة التي تحاكي الموات، والتي لا يبعثها من موتها إلا محاولة الجهر بالقراءة، إنّه السبب الذي صدف بنا عن اعتبار الكتابة قصيدة، ما دام المعنى الجمالي المرتبط بالقصيدة ينصرف إلى الاعتدال والاستقامة، وربما لذلك السبب أطلقوا على المرأة المعتدلة القوام لفظ قصدة. غير أنّنا نبتعد قليلا لاعتبار القصيدة تلك الهيئة التي يكون فيها الإنشاد متناسبا مع النص، في التماشي ما توتراته الداخلية التي يتجاوز توترها التقسيم الوزني، فاتحا الإنشاد على التدوير الرابط البيت وأخيه دون انقطاع صوتي، أو يعمد إلى الشطر الواحد، فيجعله مقاطع موقعة، يتدافع فيها، الصوت ليعلن عن أجزائها الداخلية أو يلجأ إلى التكرار والترديد الذي تتقرر معه الحقائق التي يريد الشاعر غرسها في نفسية الملتقي.

[1]- أنظر: حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص 76 .

إنّ الإنشاد، له من الحواس ما يحبس النبض في الجمهور، وما يلتمس مواقع الكلمات في نفسه، وما يستحثه على المضي وراء الفكرة مدورا البيت على أخيه، وما يجبره على التوقف، والاستماع إلى زفرات و تنهدات الجمهور وراء ضجيج اللغة، فالقصيدة من هذا الباب ليست واحدة أبدا، وإنّما تتجدد وتتنوع في كل إنشاد، تلبس ثوب الموقف حتى تصل إلى «أعلى درجات التجانس بين مختلف توتراتها الخاصة بها، والتوترات الناشئة في الملتقي»[1] فالقصيدة لن تكون كذلك إلا إذا وجدت من إنشادها ما يجعلها تعطي معانيها التي رامتها انطلاقة أولى، لتحدث تأثيرا في الملتقي.

فإذا كنا نربط القصيدة بالإنشاد أصالة، فإننا لا نستطيع إيصال الفكرة شاخصة للقارئ إلا من خلال نموذج نقدم فيه كيف تقوم التوترات في القصيدة على هيكلتها بنائيا حتى تتيح للمنشد أن يجعل القول يتناسب مع شدة التوتر الداخلي طولا وقصرا، شدة وارتخاء، مدا وتدويرا[2]، وكأنّ الكتابة التي تقيد المعنى، إنشاد صامت أولي يقوم به الشاعر مستعينا به على هندسة نصه المكتوب.

يقول يوسف وغليسي في قصيدته "خوف"[3]

أنا و الحبيبة و العواصف

و الغمامْ ...

الليلُ يسكن مقلتيك

حبيبتي..

و أنا أخاف من الظلام!

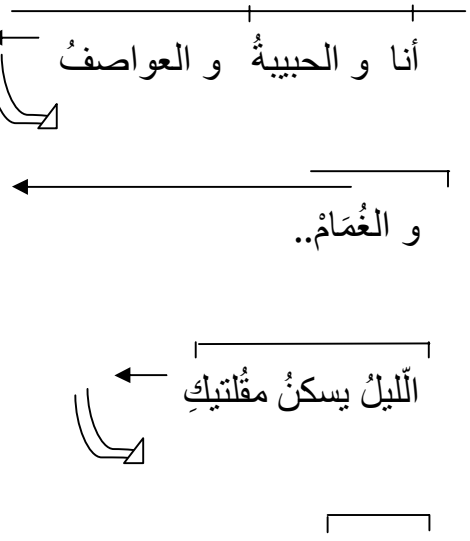
لنفهم مرادنا من القصيدة إنشادا، نستعين بثلاث مصطلحات وهي: «الوتيرة، التوتر،الدفق الشعري»[4] فنقصد بالوتيرة تلك الموجه من الأحاسيس التي تملئ السطر الشعري بكامله، سواء كان منتهيا سواء كان منتهيا بنقطة، أو فاصلة، أو مفتوحا على التدوير لتستمر الوتيرة إلى السطر التالي، أما التوتر فهو" ننوء داخل الوتيرة الواحدة

[1]- حبيب مونسي، توترات الشعري، ص.76.
[2]- يُنظر: المرجع نفسه ، ص.77.
[3]- المرجع نفسه ، ص.ن. قصيدة "خوف"، ص.66.
[4]- المرجع نفسه، ص.78.

يجزئها إلى حركات داخلية تفلح الكتابة في إيجاد مؤشرات تدل عليه"[1]، أمّا الدفق الشعري فهو أكبر منهما ،لأنّه قد يتضمن عددا منها، نعرفه من انطلاقه في ما يشبه الشدة، ولا ينتهي إلّا حين يستفرغ الشحنة التي تشحن وتائره وتوتراته، وكأنّنا بهذه المصطلحات نحاول أن نكتب لغة الإنشاد الداخلية التي تتولى رفع القصيدة إلى المتلقي، فإذا استطاعت الكتابة في وضع مؤشراتها الدالة عليها، فقد سمحت للقصيدة بأن يكون لها انتماء معينا للقراءة والإنشاد، لأنّنا ساعتها سنرفض ربط القراءة بالقصيدة، فلا نقول أصلا قرأ قصيدته، بل نعود إلى الاستعمال القديم الصحيح، فنقول أنشد قصيدته.

تقوم القصيدة - المذكورة سالفا - على دفقتين شعريتين، وكأنّ الدفق هو الشحنة العاطفية التي تصاحب المعنى باحثة له عن ثوب لغوي يتسع له، تنتج خلاله الوتائر بما سوق من توترات مشكلة كوكبة من الأحاسيس، تتدافع في حلق الشاعر في شكل دفق واحد ممتد، لا يتوقف هديره حتى يستفرغ الشحنة كاملة، ثم يعقبه ما يشبه الصمت و"التنهد " في الموسيقى ليليه دفق آخر، وربما عمل الصمت على تحسس ردود الفعل في الجمهور بما يتيح للشاعر من هدأة يستقرىء فيها المشاعر المرتسمة على الوجوه، أو ما يأتيه من عمق القاعة من ردود.

إننا نرسم الدفق الأول على هذا النحو:



[1]- المرجع نفسه، ص. ن.

حبيبتي ... وتيرة منتهية بنقاط متتالية

و أنا أخافُ من الظلامْ! توتران+ ونهاية الدفق الشعري

إنّ المنشد الذي يتصدى لهذا الدفق الشعري، يتوجب عليه إعداد مقدار من الطاقة تسمح له بتأدية الدفق الشعري على الوجه الذي تحدده الوتائر، وبالقدر الذي يتطلبه كل توتر من توتراتها، فينشد السطر الأول من الدفق مقطعا، يقف هنيهة بعد الضمير "أنا" فيما يشبه الصمت الموسيقى الخافت، ثم يليه صمت آخر بعد لفظة (والحبيبة)، ليتواصل الدفق إلى اللفظة التالية وهي (والعواصف)، كل هذا دون أن ينقطع النفس الطويل والمتواصل النابع من الأعماق المتعبة، و كأنه التنهدة التي تتصاعد تباعا، مفرغة الجوف من الهواء، مخففة عن الذات بعضا من آلامها، ثم يأتي بعد الاحتباس الخفيف "والغمامْ" ولا يكون بين السطر من الأول والثاني من التأني ما كان بين التوترات الثلاث الأولى، بل يقبل المنشد على السطر الثاني قريبا من التدوير الذي يربط بينهما، وهو تدوير مباشر، يسهل الانتقال من وتيرة إلى أخرى، يمتد فيها توتر واحد على عدد من الكلمات دفعة واحدة، والإنشاد يرفع هذه التوترات والوتائر إلى روح المتلقي، كيف لا؟ والنص الشعري دواء للروح المتعبة والنفس المرهقة، وإذا حاولنا أن نكتب الدفق الشعري إنشاديا سيكون على النحو الآتي:

أنا ← (ربع صمت)

والحبيبة ← (ربع صمت)

والعواصفْ ← (ربع صمت)+ تدوير

والغُمامْ... ←(نصف صمت)

الليلُ يسكنُ مقلتيك ← (ربع صمت)

حبيبتي ← (نصف صمت)

وأنا أخافُ من الظلامْ! قفل ونهاية الدفق الشعري .

هذا الضرب من الدفق الشعري سميناه دفقا بسيطا في مقابل الدفق الثاني الذي نسميه بالدفق المعقد لاشتماله على عناصر من الدفق الأول، وتركيبه لها في نسق جديد يتولى الإنشاد مفصلته، نحدد وتائره و توتراته على النحو الآتي:

قدرٌ.. قدرْ توتران[1]

مهما أُسافرُ في امتدادات تخطي ينفتح على متمات.

المعارج،،.....، توتر و تدوير ينفتح على جزء من التوتر المتخطي مفتوح على عطف

أو تضاريس القمر،،، تتمة و توتران معطوفان ينتهيان بقفلْ.

لا بد من وطني تتمة و توتران ينفتحان على تدوير.

وإن طالَ السفرْ"!... نهاية الدفق الشعري.

إنّ ما نلحظه من هندسة التوترات التي تسكن الدفق الشعري الثاني، ضرب من التصعيد في مستوى الوتيرة شدة وتوترا، وكأنّ القصيدة تبدأ في هدوء ثم تتكثف فيها الأحاسيس في شكل متصاعد، يجعل التركيب الأسلوبي ينهج سبلاً من التركيب، تتعاقد فيها عناصر الدفق الشعري مشكلة عقدا من الوتائر التي نجد فيها العناصر الجديدة ما يضطرنا إلى إيجاد مسميات لها، حتى نتوصل إلى الكتابة السليمة لفعل الإنشاد، الذي

[1]- قصيدة "قدر"، ص.73.

سيتولى رفع القصيدة إلى الجمهور، لا على الهيئة التي يريدها هو وإنّما على الهيئة التي تمليها التوترات الداخلية للمعنى.

إنّنا إزاء جهاز يعمل في معزل عن الذات المبدعة التي أخرجته في شكل دفقات تشحنها التوترات، قصيرة الذبذبة كانت أم طويلتها. وهو الجهاز الذي لو تفطنّاَ إليه في عمليات تحليل الخطاب الشعري لدلنا على الإمكانات الكبيرة التي يقدمها في الإفصاح عن فحواه، «وما على العمليات التأويلة التي تتلقف الخطاب سوى السير وفق موجاتها وترددداتها، حتى يكون تأويلها قائما على أساس من أسس انبناء النص نفسه، لا على أساس الظن الذي يجنح بالعمليات التأويلية بعيدا عن المقصديات. الأمر الذي حدا ببعض الدارسين إلى إبطال التأويل جملة، لإدراكهم مدى السلطة الخارجية المتحكمة في العمليات التأويلة، الفاقدة للبراءة»[1].

وبناء على ما سبق يكون لنا من فحص هذا الجهاز عبر الدفق الشعري الوقوف على حقائق جديدة في عمليات التركيب التي تسم التعقيد في حركة التصعيد التي تسكن القصيدة، فإذا كان الدفق الأول في قصيدة "خوف" بسيطا يتألف من خمس توترات وتيرتين مفتوحتين على تدويرين ثم وتيرة منفردة تبعث عبارات نهاية الدفق الشعري فإن الدفق الثاني يبدو أكثر تعقيدا، إذ يتكون من سبع توترات، الأول منها منفرد بما أنّه لم يعمل أجزاء متممة لما بعده ثم يليه تخط مركب يحمل في أجزائه متممات لما بعده ومنفتح على تدوير،لتلج إلى عالم توتر آخر يبعث بنا إلى تدوير آخر إلى يحمل جزءا من التوتر المتخطي، وهو مفتوح على عطف، ثم يليه تتوتران مركبان من تتمة بالعطف وينتهيان بقفل، لتتواصل التتمة في السطر اللاحق مركبة من توتران ينفتحان على تدوير ثم يأتي نهاية الدفق الشعري، وقد ألحقنا بالنص هذه الصفات المتمثلة في التتمات بالعطف لأنها تحول عين المتلقي من عناصر أساسية إلى أخرى ثانوية لا تقل أهمية عن سابقاتها ، ثم إنّ الشاعر تعمد إيرادها لإبراز مدى تعلقه بوطنه وكذا مدى إصراره على العودة إليه مهما طال السفر والبين.

[1]- أنظر حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ص.81.

والزيادة التي نلحظها في هذا الدفق تتمثل في التخطي والمتممات وكأنّ الذبذبة التي تحكم هذا الدفق لم تجد في فسحة السطر الشعري ما يتسع لعناصرها جملة، فاحتاجت إلى التخطي الذي لا تستوقفه علامات الترقيم الداخلية، وإلى المتممات التي تقوم مقام السطر الشعري المستقل، إلّا أن ليس لها من السطر الشعري من استقلالية دلالية، فهي في تكوينها المعنوي دائمة الارتباط بالتوتر الأصلي الذي ولدها، ولتبيان هذه الفكرة نعمد إلى كتابة التوتر كاملا على النحو الأتي:

قدرُ.. قدر (صمت)
مهما أسافر في امتدادات (ربع صمت)
المعارج،، (ربع صمت)
أو تضاريس القمر،، (نصف صمت)
لا بدَّ من وطني.. (ربع صمت)
وإن طال السفرْ!.. (صمت)

إنّ المنشد لهذا الدفق الشعري ليس أمامه إلا السير وفق جهازه التوتري الخاص وإلّا انكسرت الوتائر التي تشد بناءهُ، والتي تعرف كيف تمسك بالتصاعد الذي يسكن القصيدة، وكأنّه حركة لا تنفك تتصاعد يوظف كل الطاقات الجسدية لاحتواء الدفقات المتتالية للقصيدة .

إنّنا نتحدث عن الإنشاد بهذه الصفة ونحاول التأكيد على أن الإلقاء فن يحتاج إلى كثير من الدربة والمران والتدريب، وربما احتاج الشاعر - مثلما يحتاج الممثل- إلى الخلوة ليردد على نفسه الكيفيات التي يراها مناسبة لإخراج دفقاته الشعرية، حتى يضمن لها أكبر قدر من التأثير في المتلقين، والذي نشهده في عمليات هندسة الكتابة في الشعر المعاصر والحديث، يخضع إلى هذه الحقيقة التي سيتحسس فيها الشاعرُ قصيدته داخليا فيسمع صدى الكلمات في أعماقه تتردد بتوتراتها الخاصة، الأمر الذي يسمح له بوضع علامات الترقيم التي تدل القارئ على مواطن الصمت والاسترسال فيها، أو يختار أن يترك النص عاطلا منها، تاركا للقارئ حرية اختيار بداية ونهاية التوترات التي يراها بحدسه بينة في وجه القصيدة ويستلزم الأمر على القارئ أن يكون متذوقا للشعر، حتى لا

يكون أمام مغامرة يواجه بها النص المكتوب، وهي مواقف يواجهها هذا النص أبد الدهر حتى يوفق البحث إلى استحداث كتابة داخلية ترافق الخط لتدل على لغة الإنشاد.

إنّه العمل الذي يكون في دقته وشبهه بشارات التلاوة التي نجدها في المصاحف الشريفة، والتي تدل المجود على الوقف والإمالة والغنة وغيرها. ولن يكون من المستعصي على الشعراء اليوم الاستعانة بها لضمان صور الإنشاد التي يريدونها لقصائدهم، والتي تحفظ لهم الهيئة التي استقرت عليها عندهم على الأقل، وللمجودين بعدها أن يصيفوا إليها ما يرونه مناسبا لمقاماته المستجدة إزاء الجماهير.

إذا كنا قد زعمنا أنّ القصيدة لن تسمى كذلك، إلا إذا رفعها الإنشاد إلى الملتقى، فلأنّنا نجد أنّ المكتوب لا يمكنه أن يتولى حمل المعاني التي تند عن الكتابة. ولا توجد هذه الأخيرة من حيلة تعالجها بها، حتى ولو تذرعت بالإشارات التي تشبه علامات التجويد و التلاوة، ذلك أن الإنشاد يضيف إلى الصوت جملة من الهيئات التي تتعدى الحركة إلى الزي، إلى ما تتلبسه القسمات من تعابير دالة تضفي على الكلمات معاني هي في حاجة إليها إذا ما أرادت أن تكون أمينة في تبليغ مراد صاحبها، حين يقف الشاعر إزاء هذه المتتالية من الألفاظ لا يقف عند محض الترادف، إنما يقف إزاء وعي يدرك أن القصيدة ليست نصا فحسب، و إنّما القصيدة هي كل ذلك مضاف إليها النهوض بها إنشادا، إنه الشطر الخطير الذي فقدناه من شعرنا العربي حين اختزلنا المفاهيم، وجعلنا القصيدة مكتوبا مهندسا خطيا، وأبعدنا من ساحتها جميع الحركات المصاحبة لها من تمثيل وصوت، والقصيدة تمثيل يستلزم علينا الرجوع إلى الموروث لإحياء علمه الذي وأدناه بوأدنا للإنشادية، يكفي أن نراقب "محمود درويش" منشدا، حتى نعلم أن لا قيمة لشعره من دون صوته، و سحر اللغة الشعرية لا يأتي منها ملقاة جسدا بلا روح على الورق، إنّما يأتي من اللغة ملقاة إنشادا على الأسماع المشرئبة نحوه.

يظل الإنشاد مصدر تأثير في الملتقى، وقد كان النص التراثي يخاطب العاطفة أكثر مما يخاطب العقل، لذا كان الشعر العمودي شعرا انفعاليا لأنه يثير الأشجان والعواطف ويهيج الأحزان والأحاسيس من قرارة الذات القارئة، أما النص الحر فهو شعر الصور يخاطب العقل كما يخاطب العاطفة، فلا يكتفي بإثارة الانفعال إنّما يغوص في أعماق المتلقي لينقله إلى مسكن القصيدة متكاملة ليستجيب موضوعيا أكثر مما يستجيب ذاتيا.

إنّ النتيجة الأولى التي نخلص إليها، بعد عرضنا لتجليات الإيقاع في شعر يوسف وغليسي من خلال مجموعته الشعرية المعنونة بـ" تغريبة جعفر الطيار" هي أنّ:

- مفهوم الإيقاع في الرؤية الشعرية المعاصرة يختلف كثيرا عنه في الرؤية التقليدية، فقد تأكد لدينا أنّ الإيقاع حقا أوسع بكثير من العروض، وإنّ هو إلّا جزء بسيط منه.
- لكن هذا لا يعني في أي حال من الأحوال أنّ الإيقاع في الشعر العربي المعاصر لا تربطه علاقة بالإيقاع في القصيدة العربية الكلاسيكية، ذلك أنّ ما استثمره الشاعر في بناء الإيقاع في الشعر المعاصر نجد أساسه في العروض العربي "البحور الشعرية"، لكن هذا الأساس تعرض للكثير من التطور والتحول استجابة لتطور الحياة وتحولاتها المستمرة.
- وقد وقفنا في دراستنا لهذه المدونة على بعض تلك التحولات الإيقاعية، حيث تغيب القوانين المعيارية مفسحة المجال لقوانين داخلية خاصة بالقصيدة الجديدة وإن كانت القصيدة العمودية في هذه المدونة قد خضعت لهذه القوانين المعيارية، والقوانين الداخلية لا تفرضها سلطة خارجية مثلما كان الأمر في القصيدة التقليدية، وإنّما تكون نتاجا للتجربة الشعرية التي تظل في تحول وانفلات دائمين، ومن هنا رأينا كيف تحطم نظام البيت الشعري، وبات من المستحيل التنبؤ المسبق بالبناء الإيقاعي للقصيدة الشعرية.
- إنّ القصيدة المعاصرة - من خلال نماذج المدونة - تفاجئ القارئ دوما، وتمتد المفاجآت من بداية القصيدة إلى نهايتها، ضاربة بالمتلقي في مجاهل من التشكيلات الإيقاعية، فالصور العروضية تتوزع في الفضاء النصي توزعا حرا، بيد أنّها ليست حرة حرية مطلقة من حيث موقعها إذ إنّ هناك صورا مقيدة موقعيا، مما يجعلنا أقرب إلى فكرة العلة في العروض العربي، لكن في القصائد العمودية من هذه التغريبة نجد الثبات مسيطر على الصور العروضية إذ

تسير وفق نظام صارم لا يحيد عنه الشاعر يوسف وغليسي وإن حاول التحرر منها فلم يتسن له ذلك.

- وقد اعتمد يوسف وغليسي التشكيلات العروضية لبحر المتدارك ال رافقتها تشكيلات من المتقارب والكامل نظرا لما توفره من إمكانات إيقاعية هائلة تتماشى والحالة النفسية للشاعر ومع الدلالة أيضا. إضافة إلى ذلك لاحظنا أن يوسف وغليسي أكثر من القصائد الحرة في هذه المجموعة الشعرية مقارنة إلى القصائد العمودية، أما القافية التي كانت رتيبة تتوالى في اطمئنان تام في القصائد العمودية من المدونة، فقد عرفت خلخلة مع القصائد الحرة، فهي تظهر وتختفي، بوجود وبغياب التدوير، في غياب أي معيار قبلي مفروض عليها وبفضل الحرية التي تتمتع بها صار بإمكانها أن تنأى بالمتلقي عن الرتابة والأحادية المميزة للشعر العمودي.
- ومن أوجه التحول والإنسانية التي ظهرت في القصائد الحرة من هذه المدونة ذاك التحول المتمثل في الموسيقى الداخلية التي تنبعث عبر الفراغات "البياضات" النصية، وكذا من السردية والحوارية الإيقاعية، هذا بالإضافة إلى التدوير في كل أشكاله وهو يحتوي التجربة الشعرية في دفقات شعورية متتالية، لترافقه التكرارات المختلفة والمتداخلة في ذات الأوان وهي تعكس إصرار الشاعر على المواجهة.
- إنّ الإيقاع عنصر متفاعل مع العناصر الأخرى خاصة الدلالة، فقد رأينا كيف أن القصيدة المعاصرة - من خلال قصائد يوسف وغليسي- لا تعتبر الإيقاع عنصرا يضاف إلى القصيدة بل هي تنظر إليه باعتباره عنصرا يولد معها كما تولد هي معه، وهو عنصر دال شأنه شأن العناصر الأخرى وهو منهج الإنبثاقة الجديدة للقصيدة الحرة.

- إن الشعر دواء الروح المرهق ولا يكون كذلك إلا بحسن الإنشاد لتكون العلاقة متكاملة بين النص الشعري والمتلقي، أي بالإنشاد تتجلى تأثيرات القصيدة في المتلقي .

قائمة المصادر و المراجع

فهرس الموضوعات

قائمة المصادر و المراجع :

1) ابن سينا: جوامع علم الموسيقى، تحقيق: زكريا يوسف ،نشر وزارة التربية، القاهرة،1956.

2) أدونيس (علي أحمد سعيد):الشعرية العربية،ط1،دار الآداب، بيروت/لبنان، 1985.

3) أحمد، مداس: لسانيات النص (نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري)، علم الكتب الحديث، إربد/الأردن،2007.

4) توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، تونس،1988.

5) التوحيدي، أبو حيان: الإمتاع و المؤانسة ،ج2،د.ط، ضبط أحمد أمين و أحمد الزين، منشورات مكتبة الحياة، بيروت/لبنان، دت

6) الجاحظ، أبو عثمان : البيان و التبيين،ج1، ط4، تحقيق، محمد هارون، مكتبة الجاحظ ، بيروت/ لبنان، 1962.

7) جابر، عصفور: مفهوم الشعر، ط2، مصر، 1982.

8) جار الله، الزمخشري: القسطاس في علم العروض،ط3،تحقيق: فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، بيروت/ لبنان، 1989.

9) حازم، القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق و تقديم محمد الحبيب بن الخوجة، تونس 1966.

10) حاتم، الصكر: ما لا تؤديه الصفة:دار الحرية للطباعة بغداد، 1989.

11) حسن، الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا التراث، المغرب، 2001.

12) حبيب، مونسي: توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

13) خالدة، سعيد: حركية الإبداع، ط2، دار العودة، بيروت/لبنان ، 1982

14) رومان، ياكبسون: قضايا الشعرية، ط1، ترجمة، محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، 1988.

15) رولان، بارت: لذة النص، ط1 ترجمة، فؤاد صفا و الحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الرباط/ المغرب، 1988.

16) رنيه، ويليك و أوستين، وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب و العلوم الإجتماعية، 1972.

17) زكي، نجيب محمود: في فلسفة النقد، ط1، دار الشروق، القاهرة ، 1979.

18) السجلماسي، أبو القاسم: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: علول الغازي، الرباط/ المغرب، 1980.

19) سيد، البحراوي: الإيقاع في شعر السياب، مكتبة شرقيان القاهرة، 1987.

20) شكري، عياد: موسيقى الشعر العربي، ط2، دار المعرفة، القاهرة،1981.

21) صفي الدين عبد المؤمن، الأرموني البغدادي: كتاب الأدوار، شرح و تحقيق: هاشم محمد الرجب،دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980.

22) صلاح يوسف، عبد القادر: في العروض و الإيقاع العربي، ط1، شركة دار الأيام للطباعة و النشر، الجزائر، 1992.

23) صابر، عبد دايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1995.

24) صالح، أبو أصبع: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت/لبنان، 1979.

25) صبيرة، قاسي: بنية الإيقاع الشعري العربي ، مكتبة الآداب، مصر، 2008 .

26) عبد القاهر، الجرجاني: دلائل الإعجاز، ط1، تعليق: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، 1991.

27) عز الدين، إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، مصر ، 1974.

28) عبد الكريم، شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.

29) علي، يونس: النقد الأدبي و قضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.

30) عبد الرضا، علي: العروض و القافية (دراسة و تطبيق في شعر الشطرين و الشعر الحر)، دار الكتب للطباعة و النشر، الموصل/ بغداد، 1989.

31) عبد الفتاح، كيليطو: الأدب و الغرابة (دراسة بنيوية في الأدب العربي)، ط1، بيروت/ لبنان 1982.

32) عبد الفتاح، صالح: عضوية الموسيقى في النص الشعري، ط1، مكتبة المنار، الزرقاء، 1985.

33) فؤاد، زكريا : التعبير الموسيقي، ط 2، مكتبة مصر، 1980.

34) الفارابي: جوامع الشعر، تحقيق : محمد سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة،1971 .

35) كمال، أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي "دراسة نبوية في الشعر"، ط 1، دار العلم للملايين، بيروت/لبنان،1978.

36) محمد، العياشي : نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1976.

37) محمد، النويهي : قضية الشعر الجديد، ط 2، مكتبة الخانجي، دار الفكر، 1971

38) محمد، بنيس الشعر العربي الحديث، القصيدة التقليدية: "بنياتها و إبدالاتها"، ج1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، 1989.

39) محمد، بنيس ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب، ط 2، دار الشعر للطباعة والنشر، بيروت/ لبنان، 1985.

40) مصطفى، أبو شوارب : إيقاع الشعر العربي "تطوره وتجديده"، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ، 2005.

41) محمد، صابر عبيد : القصيدة العربية، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق/سوريا، 2001.

42) نازك، الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، ط6، دار العلم للملايين، بيروت/لبنان،/ 1981.

43) نور الدين، السد: التجربة الشعرية "دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية في العصر العباس"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1996

44) نجيب، العوفي : جدل القراءة "ملحوظات في الإبداع المغربي المعاصر"، دار النشر المغربية، الدار البيضاء/المغرب، 1983.

45) هيجل : فن الشعر، ترجمة : جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت/لبنان، 1981.

46) يوري، لوتمان : تحليل النص الشعري "بنية القصيدة"، ترجمة : محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، 1995.

47) يوسف، و غليسي : تغريبة جعفر الطيار، ط 2، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، 2003.

❖ **المجلات :**

1- ألفت، كمال الروبي : مقال "مفهوم الشعر عند السجلماسي"، مجلة فصول، المجلدة، العدد 2، 1986

2- بارتون، جنسون : مقال دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر"، ترجمة، سيد البحراوي، مجلة الفكر العربي، العدد 25، 1982، الكويت، 1990.

3- يمنى، العيد : مقال "خطوط عريضة في البحث عن هوية القصيدة العربية الحديثة"، مجلة الكرمل، العدد4، 1981.

❖ **معاجم المصطلحات :**

1- أحمد، مطلوب : معجم النقد العربي القديم، ج1 ،ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1989.

2- مجدي، وهبة و كامل، المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، 1984.

❖ **مراجع باللغة الأجنبية :**

1- Benveniste, problèmes de linguistique générale, ti – col – tel, Gallimard, 1986.
2- Charles Bernard, esthétique et critique.
3- Tomatchevski, sur le vers -théorie de la littérature-.

فهرس الموضوعات

- ❖ إهداء
- ❖ مقدمة 04

الفصل الأول: ماهية إيقاع الشعر 08

1- مفهوم الإيقاع 09

2- الإيقاع في الفن 12

3- الإيقاع عند النقاد والبلاغيين العرب 14

4- الإيقاع عند الفلاسفة المسلمين 16

5- دوافع التجديد في إيقاع الشعر العربي 20

6- إرهاصات التجديد في إيقاع الشعر العربي 23

7- التجديد الإيقاعي في الشعر الحديث و المعاصر 24

الفصل الثاني : المنظومة الإيقاعية الخارجية ومكوناتها في التغريبة 34

1- الإيقاع والأوزان.....36

أ- الأوزان في القصائد الحرة من التغريبة 38

ب- الأوزان في القصائد العمودية من التغريبة.....41

ت-التحول والثبات في الصور العروضية.....51

2- الإيقاع والقوافي.....55

3- البنية الدلالية للقافية.....57

أ- النسق التقليدي " العمودي" 67

ب-النسق الحر.....68

- ❖ القافية المتقاطعة 68
- ❖ القافية المقطعية الحرة 69
- ❖ القافية المتراسلة 70

4- القافية بين الضرورة والغياب.....74

الفصل الثالث : المنظومة الإيقاعية الداخلية ومكوناتها في التغريبة.....83

1- إيقاع البياض وإيقاع السواد.....84

2- إيقاع الحوار وإيقاع السرد.....87

3- التدوير مصطلحا فنيا.....93

4- التدوير : إشكالية النمط وتباين جماليات المنجز الشعري.....95

5- أنماط التدوير في التغريبة.....97

أ- التدوير الجملي.....98
ب-التدوير المقطعي.....103
ت-التدوير الكلي.....106
ث-التدوير في القصائد العمودية 108
ج- التحول والثبات في التدوير العروضي.....109

6- ظاهرة التكرار.....110

أ- التكرار مصطلحا فنيا.....110
ب- نظام التكرار.....111
ت- أشكال التكرار في التغريبة 113
- التكرار الصوتي.....113
- التكرار اللفظي.....114
- التكرار التراكمي.....117
- تكرار التدويم.....120
- التكرار الشعائري.....124

7- القصيدة الوغليسية في ضوء نظرية التلقي.....126

❖ خاتمة 136
قائمة المصادر والمراجع 140
فهرس الموضوعات.....144