جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية: الآداب واللغـــــات

قسم: اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: .....

رقم التسجيـــل: M.LMP/07/2011

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في: الأدب العربي

تخصص: العروض وموسيقى الشعر

العنـــوان

شعرية الإيقـــاع في شعر عيـاش يحياوي

إعداد الطالب

عبد المؤمن منصور

تاريخ المناقشة: 10 ماي 2015.

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة:

أ.د مصطفى البشير قط	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	رئيسا.
د. محمد بن صالح	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا.
د. غانم حنجار	أستاذ محاضر (أ)	جامعة تيارت	ممتحنا.
د. عبد الرحمن بن يطو	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	ممتحنا.

السنة الجامعية: 2015/2014

بسم الله الرحمن الرحيم

إلى الشاعر عياش يحياوي

يطوف بأرجاء شعرك نور الصباح

ليكسر صمتَ الليالي..

بصمتِ الجراح

هو الاغترابُ بقلبكَ يا شاعراً

يُحلّقُ يَسمُو يُشَظّي الألَمْ

ليَنشُرَ من فجرِهِ في دُجُونِ الصّبَاحِ الصّبَاحْ

إهـــــــــــداء:

لكل بياض شيءٌ ما يُسوِّدُه.. ولكل بداية إيقـــــاعها الصامت/ الصاخب..

ولكل صديق صديقه ولي صديقان هما شطرا قلبي...

وفي نفسي ما يجعلها تفيض بما فيها من حبٍّ وحبٍّ وحبٍّ لأمي التي علمتني التحدي في صمت، فرسمتْ البسمة على شفتيّ في كل مجلس...

إلى أبي.. من أغدق عليّ بكلّ أبوّته، وألبستني من ثياب التّمثّل ما جعلني أشعرُ بدفء التفكير بعيدا عني كطيف لا يفارقني بياضه أبتسم إليه وأدعو له بالرحمة كما رباني صغيرا..

ومن قريب جدا تتغلغل والدم.. هما هي تبتسم لي في خفاء وسكينة لم أعهدهما في امرأة قطّ.. تتعالق خلف أضالعي كفشاء القلب.. أحبك

كم من أطياف كنُتُر تفور فيّ اللحظة، فتنساب إلى أعماق خزانة وُجداني/ وِجداني..

إليهم جميعا وإلى من تركوا أسطرَ وفاءٍ للزمن...

مقدمة

إن الكون في استمراريته ليس مبنيًّا على الحياة دون الموت، بل استمراريته قائمة على حياة ثمَّ موت، وهذه الثنائية بتكرارها تستقيم الحياة ويكون لها إيقاعها الخاص، فانعدام الحركة/ الحياة لا تعطينا إيقاعا، وانعدام السكون/ الموت يولِّدُ الفوضى. وكذلك لغتنا العربية لغة اتبعتْ في بنائها منطق الكون ولغته الإيقاعية، فهي تبدأ بمتحرك وتنتهي بساكن، وفي ضمن هذه اللغة الموسيقية، تنتظم هذه المتحركات والسواكن لتُشكِّلَ إيقاعا منتظما، فسُمِّيَ هذا الإيقاع –في أبسط تعريفاته– وزنا شعريا متعلقا باللغة الشعرية الخاصة بالعرب. وكثيرا ما نُصادف في كتبِ دارسي الأدب بشقيه إشكالية التفريق بين الشعر والنثر كجنسين أدبيين، ونجد إلى ذلك أنَّ معظمهم – إن لم نقل كلَّهم– يتفقون على أن الإيقاع (Rhythm) هو ما يميزُ الشعر من النثر. أما نقاد العرب القدامى فقد نظروا للشعر نظرة موسيقية، وعرَّفوه على أنه "كلام موزون مقفى ذو معنى"؛ حيث كان الشعر لا يخرج عن إطاره العروضي الخليلي المتمثل في الوزن والقافية. وألزم هذا المفهوم أربع بنى هي اللفظ، الوزن، القافية والمعنى، وبائتلاف البنى الثلاثة مع المعنى يتحقق عمود الشعر. غير أن الدراسات الحديثة رأت أن الوزن والقافية وحدهما لا تكفيان لتثبتا أن هذا العمل الأدبي شعر، لقد أصبحت دائرة العروض بنية في دائرة أكبر هي الإيقاع الذي أصبح مفهوما يشمل أنواعا عديدة من الإيقاعات لا تخرج عن بنيتين هما الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي. ولو نظرنا إلى كل هذا نجد الإيقاع على علاقة تكاملية مع المعنى يبيِّنُه ذلك التواشج الدلالي الذي نُدركه من خلال نظرتنا العميقة للإيقاع، فتتعدد دلالات النص انطلاقا من تعدد إيقاعاته، فيولد فيه حركية غير ثابتة تتغير مدلولاتها، ثم يعمل كل هذا على إثبات وجود النص بين باقي النصوص. والإيقاع الداخلي كعنصر في النص الشعري هو الدال الأول على شعرية النص من خلال التشكيلات الإيقاعية وشعريتها.

وانطلاقا مما سبق ذكره عن الإيقاع، تشكلتْ في حدود التخصص نظرة جادة حول أفق البحث؛ حيث وسمنا عملنا بـ: "شعرية الإيقاع في شعر عياش يحياوي".

وبما أننا سندرس الإيقاع في شعر قامة إبداعية جزائرية اعتمدتْ في تجربتها الشعرية على أنماط شعرية مختلفة، تخمرت في ذهننا بعض الإشكاليات التي تمس صميم الموضوع لأهميتها وهي: ما القيمة الدلالية للإيقاع في شعر عياش يحياوي؟ وهل للوزن كعنصر إيقاعي دور في إحداث الفارق الشعري بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر؟ ما هي قدرة الشاعر في توليد الإيقاع داخل النص الواحد؟.

اِهتمَّ كثير من الباحثين الجزائريين في دراستهم وبحوثهم الأكاديمية بالشعر العربي القديم والحديث والمعاصر في بلاد المشرق، فعمدوا إلى دراسته من كل نواحيه الشعرية، وإن كانت دراسة شعرهم تدخل ضمن الأدب القومي العربي، غير أن باحثينا حجبوا الرؤية عن شعراء الجزائر والمغرب العربي عموما، وهذا الادعاء الذي طرحته لم يأتِ اعتباطا ولا من نظرة عبثية، وإنما يوجد فعلا تهميش جلي للشعر الجزائري، بحكم أن الشعر الجزائري تنقصه التجربة والمهارة الشعرية، وبحكم النظرة الانتقاصية لأدبنا وتقديس وتبجيل أدب المشارقة، غير أن هذا لا يعني أن الباحث الجزائري لم يهتم مطلقا بأدبه أو الجانب الشعري منه، ولكن التقصير موجود من قبلنا جميعا للشعر دون النثر. حتى أن دور النشر والإعلام ليس لهما صدى كبير المدى في التشهير بأدبنا. على العكس، نجد هناك اهتماما كبيرا بالآخر. ورغم ذلك توجد التفاتة -تبعث التفاؤل- من لدن جامعاتنا الجزائرية للأدب الجزائري في الآونة الأخيرة. وخدمة للأدب الجزائري وللشعر بصفة خاصة، عمدتُ في بحثي هذا إلى تسليط الضوء على التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة؛ ذلك أنها أصبحت أكثر نضجا لانفتاح الشاعر الجزائري منذ الثمانينيات على عالم جديد ورؤية جديدة للشعر، فامتزج الشعر بالفلسفة وبالتيارات الفكرية أهمها التيار الصوفي، وهو ما ساعد النص في خروجه من التقريرية إلى ارتباطه بالحداثة من بابها الواسع. وقد اخترنا مدونات الشاعر عياش يحياوي وهي «تباريح بدوي متجول» و«ما يراه القلب الحافي في زمن الأحذية» و«قمر الشاي» كأنموذج للتجربة الشعرية المعاصرة في الجزائر، باعتبار أن هذه المدونات احتوت على إيقاعات شعرية مختلفة ومتنوعة، كانت سببا في اختيار الموضوع الذي يتحدث في مجمله عن شعرية الإيقاع والتنوع الإيقاعي في التجربة الشعرية عند عياش يحياوي. ومن الأسباب الوجيهة في اختيارنا لهذا الموضوع هو قلة الدراسات فيه من الجانب النظري وحتى التطبيقي منه، كما أن مدونات الشاعر عياش يحياوي تحتاج للدراسة والاهتمام بمكوناتها الإيقاعية والشعرية، بحكم أن هذه القامة الشعرية الكبيرة لم تحظَ باهتمام كبير – على حسب علمي- من قِبَل الباحثين والدارسين.

تكمنُ أهمية الموضوع من حيث الدراسة في القيمة الدلالية للإيقاع، هذا المظهر الذي له حضور كبير في كتابات الشعراء المعاصرين، فهو ركيزة أساسية وبنية من بنيات النص الحداثي؛ ذلك أن الإيقاع جوهر الأدب الممكن والمعبِّر عن شعريته وجماليته. وما ينضاف إلى أهميته أيضا هو فتح نافذة على القارئ الذي يجهل في كثير من الأحيان مكنونات الإيقاع وظواهره وتشكيلاته، فيُنَمِّي فيه الذوق الإيقاعي حتى يُدركَ ما للنص وما عليه من الشعرية، ويُدرك قيمة الإيقاع في بنائية القصيدة ودوره في استجلاء معانيها. ومن جهة أخرى يخدم الأدب الجزائري المعاصر في تجلياته الشعرية.

لا أحد ينكر أن هناك دراسات معتبرة في الإيقاع بوصفه بنيةً أو عنصرا أساس في الشعر، ولا أحد يستطيع أن يُقر بأن هذه الدراسات قد استوفت معنى الدراسة الحقيقية؛ ذلك أن البحث في الإيقاع مضنٍ ومتعبٌ، لما يحتاج إليه الباحث من آليات للكشف عن شعرية النص وجماليته انطلاقا من دلالته الإيقاعية. ومن خلال بحثنا وتقصينا عن الدراسات التي تناولت هذا الموضوع، وجدنا معظمها تناولت البنية الإيقاعية بشطريها الخارجي والداخلي ومن هذه الدراسات نذكر:

- بن القايد صادق: البنية الإيقاعية في ديوان ابن رشيق القيرواني، مذكرة ماجستير، مخطوط، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2010-2011م.
- الود الود: البنية الإيقاعية في شعر الأمير أبي الربيع سليمان بن عبد الله الموحّد، مذكرة ماجستير، مخطوط، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2010-2011م.
- مسعود وقاد: البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، مذكرة ماجستير، مخطوط، جامعة ورقلة، 2003-2004م.
- مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، أطروحة دكتوراه، مخطوط، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2010-2011م.

ومن أهم الدراسات التي تناولت الإيقاع كعنصر أساس في بناء القصيدة –حيث اعتمدنا عليها في بحثنا- كتابُ حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر لحسن الغرفي، وقد اهتم فيه بحركية الإيقاع وتنوعه ودلالة الإيقاعات داخل النص الشعري وتجليها في البنية العامة للنص. كما نجد كتاب القصيدة العربية الحديثة (بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية) للدكتور محمد صابر عبيد العراقي؛ حيث شملت هذه الدراسة ما تنبني عليه البنية الإيقاعية في شعر التفعيلة وقصيدة النثر العربية من ظواهر إيقاعية. ومن خلال هذا الكتاب أيضا نجد كتابا آخر يدرس فيه صاحبه دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث من خلال مدونات محمد صابر عبيد الشعرية وهذا الكتاب لموفق قاسم الخاتوني.

ولقد عمدنا من خلال الموضوع على منهج يقارب الدراسة الإيقاعية ويسهل العمل في تقصي الظاهرة الإيقاعية وتنوعها باستجلاء دلالتها، ووجدنا أن المنهج الأسلوبي هو الأنسب؛ ذلك أن التنوع الإيقاعي الموجود في دواوين عياش يحياوي ينبني على مبدأين هامين من مبادئ البحث الأسلوبي، وهما مبدأ الاختيار والانزياح، وهذا سيتجلى من خلال الفصلين التطبيقيين للبحث. كما استندنا إلى المنهج

الإحصائي الذي لا يخرج عن إطار الأسلوبية الإحصائية لأجل رصد أنماط الإيقاع الكمية وبعض التشكيلات الإيقاعية.

وقد اقتضتْ ضرورةُ الدراسة أن يُقَسَّمَ البحثُ إلى مدخل ففصلين ثم خاتمة تُجمعُ فيها ما توصلنا إليه من خلال دراستنا، أما المدخل فقد أفردناه لمصطلحات العنوان؛ حيث عنونَّاه "في ماهية الإيقاع والشعرية"، تحدثنا فيه عن ماهية الإيقاع اللغوية وربط المعنى اللغوي بالاصطلاحي مع ذكر أهم المصطلحات التي تنضوي تحت الإيقاع كالموسيقى والنغم والجرس والنقْر والوزن، وعلاقته مع كل من الموسيقى والوزن بما أنهما مصطلحان لعلمين منفصلين تربطهما فحوى الإيقاع، ثم ربطنا من جهة أخرى الموسيقى بالوزن، وفي كلِّ هذا نظرنا إلى دراسات الفلاسفة المسلمين والنقاد العرب القدامى وكذا إلى الدراسات الحديثة في الإيقاع والموسيقى الشعرية، واستنبطنا من مجمل هذه المصطلحات خصائص الإيقاع التي تُكَوِّنُ طبيعته. أما الجزء الثاني من المدخل ففيه تحدثنا عن ماهية الشعرية ومفهومها عند أقطاب الشعرية الغربية؛ أرسطو وكذا جاكبسون وجون كوين وتودوروف، وآرائهم في الأدب الممكن والقصيدة وقيمتها الشعرية، وعلى أيِّ أساس نحكم على شعرية النص، لنصل إلى العلاقة الشعري-إيقاعية التي تعطي للنص وهَجه الذي يستحقُّه ويخلدُ له وبه، وذلك من خلال الدلالة الكامنة التي تربط ذلك التكامل الإيقاعي بمعنى النص الأدبي.

أما الفصل الأول والثاني فكلاهما جمعا بين التطبيق والتنظير لبعض المصطلحات العروضية وكذا الإيقاعية، فالفصل الأول خصصناه لدلالة أنماط الإيقاع الكمية، وذلك من خلال تقصي دلالة البحور الشعرية التي استعملها الشاعر في مجموعاته الثلاث؛ تباريح بدوي متجول، ما يراه القلب الحافي في زمن الأحذية وقمر الشاي، وقد قسمنا هذا الفصل من خلال أنماط الشعر العربي والمتمثل في نمط البيت الشعري ونمط السطر الشعري، وقد اخترنا هذه التسمية من خلال مفهوم البيت في الشعر العمودي ومفهوم السطر في الشعر التفعيلي القائم على تكرار تفعيلة واحدة، مع توضيحنا لأقسام كل واحد منهما فالأول ينقسم على حسب مفهومه إلى النمط المركب والنمط البسيط، أما الثاني إلى النمط البسيط والنمط الممزوج، حيث وضَّحنا مفهوم هذه الاصطلاحات عند واضعيها. كما ينضاف إلى هذا الفصل عنصرٌ مهمٌّ من مكونات القصيدة وهو القافية، فصلنا في مفهومها وقيمتها الدلالية، وقسمناها انطلاقا من استعمالها في الشعر التفعيلي. لما لها من أنماط متباينة على حسب انتظامها وعبثيتها، وعلى هذا الأساس نظرنا إلى القافية من خلال ثلاثة أنماط، نمط التقفية المنتظمة الموحَّدة، وهي لا تخرج عن نمطين نمط التقفية السطرية المتتابعة، ونمط تقفية الجملة الشعرية، أما النمط الثاني من أنماط القافية فأسميناه بنمط التقفية المنتظمة المركبة، ثم

النمط الثالث وهو نمط التقفية العبثية، وذلك من خلال نمطين نمط التقفية المرسلة، ونمط تقفية الفقرة الشعرية المرسلة. ومن خلال هذه الأنماطِ أنماطِ الوزن والقافية، حاولنا ربط استعمال هذه الإيقاعات الكمية بالمعنى النصي من خلال إدراك الدلالة التي تربط الشكل الإيقاعي وما يريد تبليغه الشاعر للمتلقي.

أما الفصل الثاني، فقد اصطلحنا عليه بـ«تشكيلات الإيقاع الشعرية»؛ حيثُ ركَّزنا في هذا الفصل على تبيين القمة الفنية والشعرية للنصوص الحداثية التي لا تخرج عن خصائص نمط الشعر التفعيلي وقصيدة النثر، ومميزات كل نمط من هذه التشكيلات الإيقاعية، وعلاقة هذه التشكيلات بروح النص الحداثي وشعريته بين النصوص. كل هذا لم يخرج على ثلاثة تشكيلات، وهي التدوير والانحراف الإيقاعي والتوازي والتكرار، أما الأول فهو خاصٌّ بالشعر التفعيلي لأن قصيدة النثر مُفرغة من الوزن وإن كان قد وجدنا بعض النصوص التي مزج فيها الشاعر بين التفعيلي والنثري وهو ما لم ندرسه في هذا البحث، فالتدوير في شعر التفعيلة لا يخرج عن نوعين، تدوير منتظم وآخر عبثي، وفي هذه الدراسة تحدثنا عن مفهوم هذا المصطلح من الناحية الاصطلاحية في الشعر العمودي ثم في الشعر التفعيلي، وقسَّمنا المنتظم على حسب الدوائر العروضية لأن التدوير متعلق بأوزان الدائرة الواحدة، ليس جميع الأوزان وإنما البسيطة منها، إلى ثلاثة سياقات؛ سياق مفاعيلن (دائرة الهزج) وسياق فعولن (دائرة المتقارب) وسياق مفاعلتن (دائرة الوافر). وهذا التخريج الدلالي على حسب اعتقادي لم يُتَنَاولْ في الدراسات الإيقاعية السابقة التي تناولت التدوير، حيث نظرتُ إلى التدوير من خلال فعَّاليته في توليد إيقاعات أخرى في النص بفعل الوقف، أو توليد إيقاعات غير منتظمة وعبثية لا تمتُّ للوزن بصلة. أما التوازي والتكرار فقد نظرنا إليهما في ورودهما في الشعر التفعيلي والنثري، ومدى ميل الشاعر إلى هذين التشكيلين في القصيدة النثرية خاصة، على استعمالهما في قصيدة التفعيلة، وهذا ما أبرزناه في ارتباط كل منهما وتضافرهما في تقوية المعنى واستكناه دلالتهما في النص. وقد استخلصنا أشكالا للتكرار وأخرى للتوازي، فالتكرار فيه الاستهلالي والختامي والتكرار السطري للكلمة وتكرار اللازمة، أما التوازي فهو صوتي وآخر لغوي، وفي الثاني ما هو تركيبي نحوي وما هو دلالي.

ولم يخلُ إنجاز البحث من العوائق التي اعترضتْ سبيله، وذلك من خلال صعوبة الحصول على بعض المراجع والمصادر التي تتناول الإيقاع من حيث المفهوم والدراسة، وكذا ندرة الدراسات في شعر عياش يحياوي إلا بعض المقالات التي لا تتطرَّقُ إلى الإيقاع الشعري وإنما إلى أمور أخرى متعلقة بنصوصه. غير أنها صعوبات طالما تعترض سبيل الباحث، فهي وَحدها ما تجعل للباحث لذة المغامرة في التحليل واستكناه دلالة الإيقاع.

ورغـمَ كـلِّ ذلـك فقـد حاولنـا أن نقـدم مشـروعا نقـديا للقـارئ في خاصـية تميِّـزُ الشـعر المعاصـر وهـي الإيقـاع، وذلـك مـن خـلال تجديد أفـق البحـث في مثـل هـذه الدراسـات التـي تتطلَّـب الصـبر وكـذا الوقـت في التنظير والتحليل، وأرجو أن يكـون هـذا العمـل ثمرة ينتفـع بهـا كـل دارس للإيقـاع ولشـعر عيـاش يحيـاوي، ولم يكـن إنجـازه إلا بتوفيـق مـن الله عـز وجـل ثم بفضـل الدكتـور المشـرف الـذي أعـانني بآرائـه وصـبره وحِلمـه، فهـو الأستاذ والأب والإنسان الذي سهَّلَ الطريق وأزال على عاتقي كثيرا من الأعباء، فالشكر موصول له، ومن لم يشكر الناس لم يشكر الله، وعلى الله قصدُ السبيل.

مدخل

في ماهية الإيقاع:

إن الجذر اللغوي للإيقاع هو من الفعل وقَعَ «الواو والقاف والعين أصْلٌ يرجعُ إليه فروعه، يدلُّ على سقوطِ شَيءٍ. (...) وقَعَ الغيثُ سقَطَ متفرِّقاً. ومنه التَّوقيعُ، وهو أثرُ الدَّبَرِ بظهْرِ البَعِير» [1]، لذا فالإيقاع مرتبط بمفهومين السقوط والأثر، ولا يكون الإيقاعُ منتظما إلا إذا كان له أثرٌ في النفس، فالسقوط ليس شرطا يكون به تمام الإيقاع، وإنما هو دالٌّ على الوقْع، ولا يكون الأثر عادة إلا بوقْعٍ مكرَّرٍ لفعل السقوط. والإيقاع هو مصدر الفعل المزيد (أوقَعَ)، وهذه الصيغة الصرفية تدلُّ على انطلاق فعل الشيء بقصدية من الفاعل إلى المفعول الذي وقع عليه الفعل، ووقوع الإيقاع القصدي بمفهومه الموسيقي هو توقيعها وتبيينها في أذن السامع، كما ورد في لسان العرب: «والإيقاع: من إيقاع اللحن والغِناءِ وهوَ أنْ يُوقِعَ الألحان ويُبيِّنَها، وسمَّى الخليلُ، رحمه الله، كتاباً من كُتُبِه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع» [2]، وتبيينها لا يكون إلا بتَكرارها فترديد الوقْعِ أساسٌ يقوم عليه الإيقاع، يقول س. موريه في تعريفه للإيقاع هو «التكرار المنتظم لمقاطع صوتية بارزة في اللغة المنطوقة من خلال تبادلها مع مقاطع أخرى أقل بروزا، ويتحدَّدُ البروزُ بعواملِ درجةِ الصوتِ pitch وديناميكيته، ومدته» [3]، فقد ربط التكرار المنتظم هنا بالجانب الصوتي للغة المنطوقة، واشترط في أثره أن يكون على حسب درجة الصوت، وحركيته والمدة الزمانية بين صوتٍ وصوتٍ آخر، وإن كان هذا المفهوم لا يتعلقُ بإيقاعية اللغة العربية وإنما باللغات التي تعتمد في تقطيعها على المقاطع الصوتية التي تتكون من صوامت وصوائت، أما في نظام اللغة العربية فمبنية على الحركة والسكون، وهذا ما أشار إليه إبراهيم فتحي في حديثه عن الإيقاع في الشعر والنثر: «الإيقاع (Rhythm) تكرار الوقوع المطَّرد للنبضة أو النبرة، وتدفق الكلمات المنتظم في الشعر والنثر. ويتحقق الإيقاع في الشعر باجتماع النبر مع عدد من المقاطع أو بانتظام طروء الحركةِ والسكون. وفي النثر يكون الإيقاع ملحوظا بتنوع الحركة، والجمل المتوازنة وتنوع بناء الجملة وطولها، ووسائل الانتقال من فقرة إلى فقرة أو من جملة إلى جملة، والرخامة

1) أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، جز6، ص133-134.

2) اِبن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخران، دار المعارف، مج6، جز50، ط1، القاهرة-مصر، ص4897.

3) سي موريه: الشعر العربي الحديث (1810-1970)، تر: شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، (د ط)، القاهرة-مصر، 1986، ص470.

وحسن الوقْع على الأذن» [1]. ولو نظرنا إلى ما طرحه في مفهومه للإيقاع النثري نجده قد خرج من الإيقاع المنتظم إلى الإيقاع اللامنتظم أو اللاإيقاع إلا في الجمل المتوازنة، وكما نعلم أن التوازي لا يكون مبالغا فيه في النصوص النثرية –عدا فنَّ الخطابة والمقامة النثريين– لأنه أداة من أدوات الشعرية المتعلقة بالنص الشعري، فهو «يتألف من عناصرَ لغويةٍ مشخصة، فهو عبارة عن تردُّدِ الصوامت (التجنيس) والصوائت (الترصيع) اتصالا وانفصالا في مستويات من التمام والنقص حسب تعبير القدماء» [2]. أما الإيقاع في الشعر ففيه ما يكون متعلقا بالبناء العروضي، وفيه ما يكون متعلقا بالنص في حد ذاته من خلال ألفاظه وتراكيبه اللغوية، لذا فالوزن «هو الإيقاع الخاص من التفعيلات الناتجة عن كتابة البيت الشعري كتابة عَروضيةً، أو هو الموسيقى الداخلية المتولدة من الحركات والسكناتِ في البيتِ الشعري» [3]؛ أي إنَّ الإيقاع هو ناتج عن ترديد المتحركات والسواكن من خلال ورودهما المنتظم في الأسباب والأوتاد، فتتكرر الحركة والسكون بما يقابلها من الصوامت والصوائت، لتكوِّنَ هذه الأسبابُ تفاعيلَ لها تَكرارٌ منتظم داخل البيت الشعري الواحد، وبتكرار هذا النظام العروضي للبيت تأتي متتابعة لتُنتج لنا الإيقاع العروضي الخاص بقصيدة ما، لها وَزْنُها الخليلي، يقول محمد فتوح أحمد: «إنَّ تتابع المقاطع على نحو خاص يهيئ المتلقي لاستقبالِ أسلوبٍ إيقاعيٍّ مِن هذا النمطِ دونَ غيرِه، ويَأتي الوزنُ فيُضيفُ إلى مختلَفِ التَّوقُّعَاتِ التي يَتَأَلَّفُ مِنها الإيقاعُ نَسَقًا زَمنيًّا مُعَيَّنًا، فليس الوزنُ في الكلمات ذاتها وإنما في الاستجابةِ التي يخلقُها فنُحِسُّ وكأنَّ مشاعِرَنا قد انْتَظَمَتْ على نَحْوٍ خَاصٍّ» [4]. وعلى هذا الأساس نظرَ الفلاسفةُ المسلمون إلى الوزن وأولوه أهمية في دراستهم للموسيقى؛ حيث ربطوا علم العروض بعلم الموسيقى وأن أصلهما واحد، وهذا ما لمح إليه الجاحظ أيضا في قوله: «إنَّ وزنَ الشعر من جنسِ وزنِ الغناء، وكتابُ العَروض من كتاب الموسيقى، وهو من كتابِ حدِّ النفوس، تحُدُّه الألسنةُ بحَدٍّ مقنِعٍ، وقد يُعرَفُ بالهاجِس، كما يُعْرَفُ بالإحصاء

1) إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، (د ط)، تونس، 1986، ص57.

2) محمد العمري: الموازنات الصوتية (في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية)، دار أفريقيا الشرق، (د ط)، بيروت–لبنان، 2001، ص9.

3) إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض وثقافة وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت–لبنان، 1991، ص458.

4) ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي، ص 188 وما بعدها. نقلا عن: محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية (الأصول والتجليات)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط)، القاهرة، 2007، ص358.

والوزنِ» [1]. ومن أهم فلاسفة المسلمين الذين درسوا الوزن الشعري من منظور الإيقاع والموسيقى: الفارابي وابن سينا؛ فالفارابي يرى أنَّ الأقاويل الشعرية ينبغي «أن تكون بإيقاع وأن تكون مقسومة الأجزاء، وأن تكون أجزاؤها في كل إيقاعٍ سَلاميات(*) وأسباب وأوتادٍ محدودةَ العدد، وأن يكون ترتيبُها في كلِّ وزنٍ ترتيبا محدودا، وأن يكون ترتيبها في كل جزء هو ترتيبها في الآخر، فإن بهذا تصيرُ أجزاؤها متساويةً في زمانِ النطقِ بها، وأن تكون ألفاظُها في كل وزْنٍ مرتبةً ترتيبا محدودا» [2]، ويقول ابن سينا في تعريفه للشعر «إنَّ الشعر هو كلامٌ مخيِّلٌ مؤلَّفٌ من أقوال موزونة متساويةٍ، وعند العرب مقفَّاة. ومعنى كونها موزونةً أن يكون لها عدد إيقاعي. ومعنى كونها متساويةً هو أن يكون كلُّ قولٍ منها مؤلَّفا من أقوالٍ إيقاعية، فإنَّ عددَ زمانه مساوٍ لعددِ زمانِ الآخر» [3]. ونلاحظ أن كلا الفيلسوفين الفارابي وابن سينا نظرا إلى أن إيقاع الشعر محصور في الوزن، ولا يكون الإيقاع إلا بتساوي المصراعين في ترتيب الأجزاء وعددها، ولا يتحقق الجزء الذي هو التفعيلة إلا إذا كانت مكوناته متساوية مع زمن نطق الجزء الذي يليه أو التركيب إذا كان الوزن مركبا من تفعيلتين مختلفتين في عدد متحركاتها وسواكنها، تقول ألفت كمال الروبي: «يركز الفلاسفة على عنصر الزمن في الوزن الشعري الذي يتجلى في التناسب الذي يُعَدُّ المسافةَ بين الوزن في الشعر والوزن في الخطابة، حيث ينتقل الوزنُ الشعريُّ بسبب خاصيته الزمنية والعددية إلى مجال آخر هو الموسيقى، وذلك لأن الوزن الشعري يشترك مع الموسيقى في سمة التناسب المتمثلة في تساوي عدد الأحرف وتساوي زمن النطق بها وترتيب تعاقبها وتكرارها بنسب معلومة محدودة» [4]، ومن هنا نجدُ ربط الفلاسفة المسلمين الوزن بالموسيقى من خلال مفهوم الزمن المتعلق أساسا بالموسيقى وخصائصها المكونة لها.

---

1) الجاحظ: رسائل الجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة السنة المحمدية، ج2، (دط)، القاهرة-مصر، 1964، ص160-161.

*) هذه اللفظة لم ترد في مصطلحات العروض وإنما هي بمعنى عظام الأصابع، مفردها سُلامى. (يُنظر: ابن منظور: لسان العرب، المرجع السابق، ص2083). وأعتقد أنَّ ما قصدَه الفارابي منها هي الفاصلة الصغرى التي تتكون من ثلاثة متحركات وساكن، وذلك على حسب عدد سلاميات الأصابع.

2) الفارابي: جوامع الشعر، تح: محمد سليم سالم، مطابع الأهرام التجارية، (د ط)، القاهرة-مصر، 1971، ص171-172.

3) ابن سينا: "فن الشعر" من كتاب الشفاء، ضمن كتاب: أرسطوطاليس: فن الشعر (مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد)، تح: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، (د ط)، القاهرة-مصر، 1953، ص161.

4) ألفت محمد كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رُشد)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، مصر، 1984، ص271.

ولأهمية الوزن في الشعر العربي القديم فصَّلَ الحديثَ فيه كثيرٌ من المتقدمين ومن أشهرهم حازم القرطاجني الذي أفرد له جزءا كبيرا في كتابه؛ حيث فصَّلَ في أنواع الأوزان وقدَّم مادةً دسمة في الأجزاء أو التفعيلات وما يصيبها من زحافات وعلل بطريقة مبسطة ومستحدثة تختلف عما هو موجود في كتب العروض الأولى، وتعرَّضَ في كتابه إلى ما أخطأ فيه العَروضيون الأوائل في زيادة بعض الأوزان التي هي بعيدة عن واقع الشعر العربي كالمضارع والخبب[1].

مما لا شكَّ فيه أنَّ الوزن دعامة أساسية للكتابة الشعرية، غير أنَّ بعض العروضيين المتشددين من جعل الوزنَ هو العنصر الأساس للفرق بين الشعر والنثر أو بين الكلام المنثور والكلام الشعري، وهذا لا يعني أن كل القدامى اشتركوا في هذا التفكير بل هناك من كان موضوعيا، فَهِمَ فحوى الشعر ومعناه الجوهري، فالشعر ليس شكلا فقط وإنما جوهره ومعناه هو ما يجعل من الشعر شعرا، فالوزن ليس الفارق الوحيد بين الشعر والنثر؛ حيث قال ابن طباطبا العلوي: «إذا اجْتمع للفَهمِ مع صحَّةِ وزْنِ الشِّعْرِ صِحَّةُ المعنى وعذوبةُ اللَّفظِ فَصَفَا مسموعُه ومعقُولُه من الكَدَرِ تَمَّ قبولُهُ له، واشتمالُه عليه، وإِنْ نَقَصَ جزءٌ من أجزائِهِ التي يكْمُلُ بها- وهي اعتدالُ الوَزْنِ، وصوابُ المعنى، وحُسْنُ الألْفَاظِ- كانَ إِنْكَارُ الفَهْمِ إيَّاهُ على قَدْرِ نُقْصانِ أَجْزَائِهِ»[2]. ونجد إلى ذلك أبا حيان التوحيدي أعطى للقارئ من خلال ممارسته الذوقية والنقدية مفهوما يستوعب ما وصلتْ إليه الدراسات الحديثة، يقول في حديثه عن مزايا النثر والشعر: «أحسنُ الكلامِ ما رَقَّ لفظُه، ولطُفَ معناه، وتلألأَ رَوْنَقُه، وقامتْ صورَتُه بينَ نظْمٍ كأنَّه نثر، ونثرٍ كأنَّه نظم، يُطمِعُ مشهودُه بالسَّمْعِ، ويمتنِعُ مقصودُه على الطَّبْع» [3]، هذا القول يفتح علينا إشكالا حول مصطلح النظم الذي وضعه هنا في مقام مصطلح الشعر، ولكن هل يقصد به الشعر أم أخذ المصطلح من ضده؟ إنَّ أبا حيان التوحيدي وضع الإبداعَ في مرآة الطبع؛ حيث إن المبدع في نصه لا بد أن يكون بعيدا عن التصنع والتكلف في الأوزان حتى لا يشعر القارئ بوجود فارق بين ما هو موزون وما هو غير ذلك، ليس في الوزن فقط بل فيما تستوعبه الأوزان من المعاني،

1) ينظر: أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العلمية للكتاب، ط3، تونس، 2008، ص202-253.

2) أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: عبد العزيز ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1985، ص21.

3) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، تح: أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، ج2، (د ط)، مصر، ص145.

ولا يتحقق هذا إلا إذا تحققتْ شعرية النص من خلال جوهر النثر الذي يتمثل في المعنى الذي يحققه، ومن خلال النظم متمثلا في الشكل من بابه الواسع وزنا وقافيةً وآلاتٍ بلاغيَّةً.

أما في الدراسات النقدية والشعرية الحديثة فقد تطور مفهوم الشعر وتقارب مفهومه مع النثر، وأصبحت شعرية النثر من شعرية الشعر، وشعرية الشعر من شعرية النثر، غير أنها لم تُلغِ الوزن لأنه أداة من أدوات شعرية النص الشعري، وفي هذا يقول جون كوين (Jean Cohen): «الشعرُ يُمكنُ أن يستغني عن الوزن، ولكن لماذا يستغني عنه؟ إنَّ فنًّا كاملا يَنبغي أن يستخدمَ كلَّ روافدِ أدواته، ولأنَّ قصيدة النثر لا تستعين بالجانبِ الصوتيِّ من لُغةِ الشِّعْرِ تَبدو دائما كالشِّعْرِ الأبتَر. إنَّ الوزنَ هو وسيلةٌ لجعلِ اللغة شعرا، وينبغي أن ندرُسَه على أنَّه كذلكَ (...)»[1]، إنَّ رأيَ كوين في شعرية الشعر يأتي من مفهوم مثالي للشعر، ذلك الشعر الذي لا بد أن يستعين بكل أدوات الشعرية حيث إن الوزن هو الآخر أداة أساسية لا بد للشاعر أن يعتمد عليها؛ فتهميشها يحدُّ من قيمة الشعر ومن شاعريته، ولأن الوزن كأداة تجعل الشعر أكثر مرونة وجاذبية، وهذا لا يعني أن نبالغ في الاهتمام ولكن من منطلق أن الشعر هو في الأول مبالغة، لذلك فمن الطبيعي أن نجد كوين قد فهم فحوى الشعر بأنه فنٌّ كامل لا يستغني عن جزئية من أدواته فتجعله لا يحقق مفهوم الكمال الشعري بين الصوت واللغة الشعرية والمعنى. وفي مثل هذا المعنى يقول جابر عصفور في حديثه عن مكونات الشعر: «يتألفُ الشعرُ من كلماتٍ تنتظمُ فيما بينها انتظاماً مخصوصا، تبعاً لتعاقب الحركة والسكون، مما يصنعُ للشعر وزنَه أو إيقاعَه الخاصين. هذا الانتظام يعتمدُ على كيفية فريدةٍ في تناسب أصوات الكلمات وتوافقِ أحرفِها توافقاً زمانياً، يُشكِّلُ صورةَ الوزنِ العَروضي الذي يتقدَّمُ به الشِّعرُ ويُعدُّ من جملة جوهره» [2].

أما الإيقاع في الموسيقى فهو من أهمِّ أسس تأليفها، ومعناه إجمالا «تنظيم الحركة وتقسيم الأزمنة في الألحان تقسيما منظما (...) والموسيقى أكثر الفنون حساسية بالإيقاع مهما صغرتْ حركاتُه وأجزاؤه» [3]، وهذا ما أشار إليه ابن سينا في تعريفه للموسيقى، «فالموسيقى علم رياضي يُبحَثُ فيه عن أحوال النغم من حيث تأتلف وتتنافر، وأحوال الأزمنة المتخللة بينها، لِيَعلمَ كيف يُؤَلَّفُ اللحنُ. وقد دلَّ حدُّ الموسيقى على أنَّه يشتمِلُ على بحثين: أحدهما البحثُ عن أحوال النغم

1) جون كوين: النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر واللغة العليا)، تر: أحمد درويش، دار الغريب، جز1، (د ط)، القاهرة-مصر، 2000، ص74.

2) جابر عصفور: مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، مصر، 1995، ص295.

3) محمود أحمد الحنفي: الموسيقى النظرية، مكتبة النهضة، ط5، القاهرة-مصر، 1958، ص87.

أنفُسِها، وهذا القسمُ يختص باسْمِ التأليف، والثاني البحثُ عن أحوال الأزمنة المتخللةِ بينها، وهذا البحثُ يختصُّ باسْمِ علم الإيقاع» [1]، ومن هذا التعريف نستشف مفهوم ابن سينا للإيقاع؛ فماهيته تتبين من خلال الأزمنة المتعلقة بالنقرات، والنقرة تقابل الحركة، أما النغمة [*] فهي على حسب تعريف ابن سينا لها: «أمْرٌ يلحَقُ النَّقْرَ» [2]، وكلٌّ من النغم والنَّقر يعملان على تأليف اللحون، وهذه اللحون والأنغام جميعا تُستشعر من قبَل الإنسان قلبيا و وُجدانيا بوساطة الأذن. إذن، فالإيقاع هو الآخر داخلي متعلقٌ بالنفس واستشعارها له، من خلال وقْعه المتكرر بفعل النقرات، فهو محسوس في ذهن السامع، بصورة صوتية تمثلها الحركة والسكون، وقد عبَّر عنها ابن سينا في التأليف الموسيقي بـ(تن) [3] والتي تقابل السبب الخفيف في الشعر. وهذا التقارب بين علم الموسيقى وعلم العروض في الإيقاع من خلال النقرات أدركه ابن سينا في مفهومه للإيقاع يقول: «الإيقاعُ من حيثُ هو إيقاعٌ هو: تقديرٌ ما لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانتْ النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا، وإذا اتفقَ أن كانت النقرات مُحدثة للحروف المنتظم منها كلامٌ كان الإيقاع شعريا، وهو بنفسه إيقاعٌ مُطلقا» [4].

أما مفهوم الموسيقى من حيث ارتباطها بالآلات فهي «فنٌّ تترابطُ فيه الأصوات أو الأنغام لتقدّمَ بوساطة صوت بشري أو أية آلة موسيقية» [5]، ومن خلال استعمال هذه الآلات التي تتحرى الإيقاع بدقة مقننة ومحكمة، كما تُجيدُ تبيينَ وقوعه المطَّرد والمنتظم، فإنَّ الإيقاع يوقعُ في أذن السامع أثرا ويغور في أعماقه مستنطقا تلك اللذة المصاحبة له، فتخلُقُ ما يستجيب لهذا الإيقاع الموسيقي من

1) ابن سينا: الشفاء (الرياضيات، 3-جوامع علم الموسيقى)، تح: زكريا يوسف، المطبعة الأميرية، (د ط)، القاهرة-مصر، 1956، ص9.

*) النغمة في معناها اللغوي "جرْسُ الكلمة وحُسْنُ الصوتِ في القراءة وغيره" (ابن منظور: لسان العرب، المرجع السابق، ص4490).

2) ابن سينا: جوامع علم الموسيقى، المرجع السابق، ص80.

3) يُنظر: المرجع نفسه، ص88.

4) المرجع نفسه، ص81.

5) King Palmer: Teach Yourself Music, English Universities press LTD, London, 1950, P.I.

الألحان والأنغام في ذات السامع ووجدانه. وقد ألَّفَ في هذا المضمار الخليلُ بن أحمد الفراهيدي كتابين النغمَ والإيقاعَ غير أنه لم تصلنا هذه المخطوطات وهي من الذخائر الخليلية المفقودة [1].

إن الإيقاع كمصطلح له قواعده العلمية، غير أنَّها لم تتحدَّدْ بعدُ في الدراسات الحديثة للشعر؛ لأنه مصطلح فضفاض لا يحملُ معنى مستقلًّا بذاته ولكنه ضمن كل شيء، فهو روح لمصطلحات أخرى تقترب من مفهومه التركيبي في الدورية والرتابة والنظام كالموسيقى والنغم والجرس والوزن، يقول ثائر العذاري في ذلك: «إن الدراسة الحديثة (...) تلجأ إلى وصف تقنيات الشعر بمصطلحات لم تكتسب الشرعية الكافية التي تمكن من استخدامها استخداما آمنا. فمصطلحات مثل (الإيقاع)، و(موسيقى الشعر)، و(موسيقى الألفاظ)، و(الجرس)، و(التركيب)، و(الأسلوب) ما زالت ذات دلالات عائمة تفتقر إلى الدقة والتعريف القاطع، بل إن التفريق بينها أمرٌ عسيرٌ وقد أدى إلى أن يطلق أكثر النقاد حصافة أحكاما مثل (حلاوة الموسيقى) و(جمال الجرس) و(عذوبة الإيقاع)، وهي أحكام لا تمنح العمل المنقود قيمةً معلومةً"[2]، غير أننا نستطيع أن نقول إنَّ هذه المصطلحات وغيرها تندرج ضمن دائرة أوسع هي الإيقاع، وذلك لما لها من تشابه في خصائصَ معينةٍ تُشَكِّلُ الهيكلَ والنظامَ الذي ينبني عليه مفهوم هذه المصطلحات، ونقصد بهذا النظام هو العناصر المحورية التي يرتكز عليها الإيقاع ويتبناها في مجملها، وهي القصدية والوقع والتَّكرار أو الترديد والزمن والأثر. فالموسيقى وليدة الآلات الموسيقية، والوزن وليد المتحركات والسواكن المنتظمة، والنغم هو وليد الصوتُ الإنساني المتعلق بالغناء، والجرس هو كالنغم إلا أنه متعلق بالآلة ومصحوب بالموسيقى. أما الإيقاع فهو مكنون في كل ذلك، في المسموع والمرئي، في المنطوق والمكتوب، في الظاهر والباطن، إنه «ضرورة تستدعيها الموسيقى الفنية في الشعر» [3].

إن الإيقاع الشعري هو الأداة الشكلية التي تحمل النصَّ بمعانيه وتعمل على صقلها ونحتِها بانسيابية وجمالية تجعل منه أكثر قابلية لاستيعابه وتقبله من قبل المتلقي له، والقصيدة العربية بشتى أنماطها –على غرار القصيدة الغربية المبنية على خصائص إيقاعية مخالفة للأولى في الغالب– «يُشكِّلُ

1) يُنظر: النديم: الفهرست، تح: أيمن فؤاد سيد، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، مج1، (د ط)، لندن–إنجلترا، 2009، ص116. وابن منظور: لسان العرب، المرجع السابق، مج6، جز50، ص4897.

2) ثائر العذاري: التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة (من الريادة إلى النضج 1948–1980)، رند للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2010، ص13.

3) جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط1، بيروت–لبنان، 1979، ص44.

الإيقاعُ فيها محورا جوهريا، كما أنه يُضفي عليها بُعْدا جماليا ودلاليا؛ ويرجع هذا إلى أن العربية تقوم على مبدأ التناسب الإيقاعي والموسيقي في كثيرٍ من الأحيان» [1]. غير أنَّ الدارسين لم يولوا اهتماما كبيرا بالإيقاع؛ ذلك أنَّ مُعْظَمَهم لم يتعمَّق في باطن النص وتراكيبه وموازناته وأوزانه، فتجد بعضهم لا يميل للوزن كأداة من أدوات الإيقاع في الشعر، وتجد آخرين لا يمتلكون الأذن الموسيقية التي تُسَهِّلُ عليهم البحث في دلالته، بل هو عندهم أداة لا مركزية في رسم معالِمِ شعريةِ النص، فهو كمي أو شكلٌ من أشكاله، وليس كيفيا ذا قيمة دلالية تعبِّرُ عن المواءمة بينه وبين المعنى، «إنَّ تحجُّرَ معالِمِ الوحداتِ الإيقاعية التي ابتدعها الخليل في أُطر شكلية جاهزةٍ قد أدَّى إلى وضْعٍ مُزْرٍ فقَدَ فيه العقْلُ العربيُّ الاهتمامَ بتحليلِ الإيقاعِ الشعريِّ نفسِهِ (والقدرة على مثل هذا التحليل) باعتبارِهِ فاعلاً حيويا في كلِّ عملٍ فنِّيٍّ يُتلقى. هكذا عجزَ الدارسون عن تحُسُّسِ الدَّورِ الحيويِّ للإيقاعِ في قصائدَ عديدةٍ لأبي تمام والمتنبي، مثلا، كما عجزوا عن التفريقِ بينَ إيقاعِ قصيدةٍ رائعةٍ وأخرى سيئةٍ، مكتفين بالقوْلِ إنَّ كلاًّ منهما جاءتْ على وزْنِ الطويلِ، مثلا، أو الخفيف، أو غيرهما» [2]. وقد عبَّرَ ت.س. إليوت (Thomas Stearns Eliot) عن قيمة الإيقاع الشعري وعلاقته بالنص، فكأنه الروح التي تسكنُ جسد النص، فبترجمته تزول الروح وتموت نضارة النص وشعريته، يقول: «إن بين معنى الشعر وموسيقاه ارتباطا حيويا، وكلُّنا يعرفُ أنَّ معنى القصيدة قد يضيعُ تماما إذا ترجمت إلى كلمات منثورةٍ. فالمعنى في الشعرِ يتطلَّبُ موسيقى الشعر حتى نفهمَه الفَهْمَ الكاملَ، وحتى نتأثَّرَ به التأثُّرَ الواجبَ له، فإذا تُرْجِمَ هذا المعنى إلى نثرٍ لم يؤثِّرْ فينا ذلك التأثيرَ الكاملَ، لأنه في هذه الترجمة لا يفقدُ الموسيقى فحسب، بل يفقدُ جزءا منه هو، من المعنى الكامل» [3]. ويُشيرُ إليوت في موضعٍ آخرَ إلى أهمية الإيقاع وموسيقاه في بناء المعنى الشعري، يقول: «إن موسيقيةَ القصيدة إنما توجد في هيكلها العام كوَحدة، وهذا الهيكل يتألَّفُ من نمطين، نمط الأصوات، ونمط المعاني الثانويةِ التي تحملها الألفاظُ. وهذان النمطان متحدان في وَحدةٍ لا يُمكنُ انفصامها. فمن الخطأ الادِّعاءُ بأنَّ موسيقى الشعر تنشأ من صوتِه المجرَّدِ بصَرفِ النظرِ عن معناه الأولِ ومعانيه الثانوية» [4]، إذن لا يكون

1) خلف خازر ملحم الخريشة: المقطع الكلمي وإيقاعية السبب الخفيف، مجلة الثقافة والتنمية، ع43، أبريل 2011، ص286.

2- كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي (نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن)، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1974، ص45-46.

3- محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، المطبعة العالمية، (د ط)، القاهرة، 1964، ص18.

4- المرجع نفسه، ص22.

التكامل الإيقاعي في القصيدة إلا إذا كان الإيقاع روح النص لا ينفصم عنه ولا يميز، فلا يكون في الأصوات فقط وإنما يتعدى ذلك إلى اللفظ والتركيب اللغوي للنص، بل إلى معانيها الشعرية. ومن أهم الدراسات النصية الحديثة التي أولتْ اهتماما بالإيقاع الأسلوبية، فقد «ركَّزتْ على الجانب الإيقاعي، بل جعلته منطلقا من منطلقات البناءِ اللغوي النَّصِّي، تبدأ النَّصَّ بتحليل هذا العنصر مع عقد الصلة بينه وبين الدلالة» [1].

في ماهية الشعرية:

أما الشعرية فهي صفة ملازمة لمفهوم الشعر (Poetry) ولا يكـون الشعر شعرا إلا بهذه الشعرية، وقد ظهر هذا المصطلح مع أرسطو (Aristotle) في كتابه فن الشـعر أو الشعـرية (poetics/ poetica)، وقد اقتصر في كتابه «على معالجة الملحمة والدراما بشقيها التراجيدي تاركا الشعر الغنائي الذي كان موجودا زمنذاك» [2]. لقد أرجع أرسطو نشوء الفنون كلها منها الشعر إلى المحاكاة ولكنه على خلاف أستاذه أفلاطون القائل إن الشعر هو محاكاة لمحاكاة، فقد جعل الشعر نوعا من المحاكاة، وليس محاكاة للطبيعة، لأنَّ الشاعر الحقَّ هو الذي يحاكي ما ينبغي أن يكون وليس ما هو كائنٌ في وجوده الفعلي، كما أرجع نشوءَه أيضا «بسبب الميل إلى الانسجام والإيقاع» [3].

إن الشعرية تعتمد على المبدأ نفسه الذي تعتمدُ عليه اللسانيات السوسيرية في عناصرِ تحليلِ اللغة الكامنة فيها، وقد وضَّحَ رومان جاكبسون (Roman Osipovich Jakobson) ذلك؛ حيث ربط الشعرية باللسانيات، بل جعلها فرعا من فروعها، يقول: «إنَّ الشعرية تهتمُّ بقضايا البنية اللسانية، تماما مثل ما يهتمُّ الرَّسْمُ بالبنيات الرسمية. وبما أنَّ اللسانيات هي العلمُ الشاملُ للبنيات اللسانية، فإنه يُمكنُ اعتبارَ الشِّعرية جُزْءًا لا يتجزَّأ من اللسانيات» [4]. ويُعدُّ جاكبسون من أشهر الشكلانيين الروس مؤسسي الشعرية الحديثة في دراسة الخطاب الأدبي، فالشكلُ عندهم «وَحدةٌ

1) ممدوح عبد الرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعارف الجامعية، ط (د ط)، الإسكندرية-مصر، 1994، ص12.

2) حسن ناظم: مفاهيم الشِّعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء-المغرب، 1994، ص14.

3) أبو الوليد بن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تح: محمد سليم سالم، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1971، ص12.

4) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء-المغرب، ص24.

ديناميكية ملموسةٌ، لها معنى في ذاتها خارجَ كلِّ عُنصُرٍ إضافيٍّ» [1]. وعلى غرار الشكلانيين الروس ومفهومهم للشكلية، وللشعرية وعلاقتها باللسانيات، نجد كوين يرى أن «الفرق الوحيدَ بينهما هو أنَّ موضوعَ الشعريةِ ليسَ اللغةَ على وجهِ العموم بل شكلٌ خاصٌّ من أشكالِها» [2]. والشعرُ فنٌّ من الفنون، «والفنُّ شكلٌ وليسَ إلا شَكْلا، فأنْ يُفشي الشاعرُ حقيقةً جديدةً ليس هذا سبيله لأنْ يكونَ شاعرا، واللغة الطبيعية هي النثرُ والشعرُ لغة الفن: أي اللغة المصنوعة (...) إنَّ الصورَ ليستْ زينةً لا معنى لها، بل هي تُشَكِّلُ جوهرَ الفنِّ الشعريِّ نفسِه، إنها هي التي تُحَرِّرُ الطاقةَ الشعريةَ المختبئة في العالَمِ والتي تَبقى أسيرةً في يدِ النَّثْرِ» [3]، ولهذا فالشاعر لا يكون شاعرا إلا إذا عبَّرَ وأبدعَ كلمات، «وكلُّ عبقريتِه تكمُنُ في اختراعِ الكلمة، فوجودُ حساسية غير عادية لا يخلقُ شاعرا كبيرا، (...) فالسذاجةُ تكمنُ في الموضوع وليسَ في التعبيرِ؛ فبحيرةُ لا مارتين، (حزن أوليمبو) لفكتور هيجو، (ذكريات دي موسيه Musset) تقول نفسَ الشيْءِ، لكنَّ كلَّ عمَلٍ منها يقولُه بطريقة جديدة، وبنسجٍ فريدٍ للكلمات يظَلُّ ثابتا دائما في الذاكرة لأنَّه من خلاله وحده يتحققُ الجمال» [4].

وإذا نظرنا إلى مفهوم تودوروف (Tzvetan Todorov) للشعرية نجده مغايرا لشعرية أرسطو، ذلك أنه اهتمَّ بالشكل وجعله جوهر الأدب الممكن، وهذا ما أشار إليه في حديثه عن الشعرية: «ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكلُّ عملٍ عندئذٍ لا يُعتبر إلا تجلِّيا لِبنية محددةٍ وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة. ولكل ذلك فإنَّ هذا العلمَ لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنعُ فرادة الحدث الأدبي؛ أي الأدبية» [5]، وهو المفهوم نفسُه الذي استعمله جاكبسون وهو علم الأدب، ولعلَّ من أهم المصطلحات التي استخدمها في نظريته الوظيفة الشعرية أو الشاعرية (poeticity)؛ حيث «تتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليستْ مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنُها

1) إيخنباوم: نظرية المنهج الشكلي، ص41، نقلا عن: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المرجع السابق، ص80.

2) جون كوين: النظرية الشعرية، المرجع السابق، ص64.

3- المرجع نفسُه، ص69.

4) المرجع نفسه، ص64.

5) تيزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط3، الدار البيضاء-المغرب، 1990، ص23.

الخاص وقيمتُها الخاصة» [1]. وانطلاقا من هذا المفهوم للشاعرية بنى عليه جاكبسون تحديده لمفهوم الشعرية في قوله: «يمكنُ تحديدُ الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالجُ الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة. وتهتمُّ الشعرية، بالمعنى الواسعِ للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمنُ هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتمُّ بها أيضا خارج الشعر حيثُ تُعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية». أما كوين فقد نظر إلى الشعرية من وجهة نظر أسلوبية، فهي علم الأسلوب الشعري الذي يتميزُ بخاصية الانزياح، وهو مبدأ ينبني عليه الشعر، تتولد بفعله ظاهرة الغموض، وهي «الكلمةُ الأكثرُ مُناسبةً لأنْ تُستَعْمَلَ هنا للتعبيرِ عن الهدفِ الغامضِ الذي يسعى إليه الشاعر، وهو هدفٌ يتعلَّقُ بدفعِ التوازي الصوتي–المعنوي في عكس اتجاهه من خلالِ جَعْلِ التماثُل يلعَبُ دوراً غير دوره العادي» [2]، إذن هو الآخر جعل الأدب الممكن ممكنا من وجهة نظر شكلية، وذلك من خلال ظاهرة الغموض التي تمنح الموضوع معالمه الشعرية الملائمة له؛ فالقصيدة «ليستْ هنا تعبيرا وفيا عن عالم غيرِ عادي، ولكنَّها تعبيرٌ غيرُ عادي عن عالم عادي» [3].

وقد تجلى مفهوم الشعرية عند النقاد العرب القدامى، وإن كان غير مقنن اصطلاحيا، في عمود الشعر كما عرَّفه المرزوقي في مقدمة شرحه لديوان الحماسة، يقول: «إنهم يحاولون شرفَ المعنى وصحتَه، وجزالةَ اللفظِ واستقامتَه، والإصابةَ في الوصف –ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثُرَتْ سوائرُ الأمثال، وشواردُ الأبيات – والمقاربةَ في التشبيه، والتحامَ أجزاءِ النَّظْمِ والتئامَها على تَخَيُّرٍ من لذيذِ الوزنِ، ومناسبةَ المستعارِ منه للمستعارِ له، ومشاكلةَ اللفظِ للمعنى وشدَّةَ اقتضائهما للقافية حتى لا منافرةَ بينهما – فهذه سبعةُ أبوابٍ هي عمودُ الشعر» [4]. ومن هنا تتضح معالم الشعر العمودي وبنائيته الشعرية، وكذا نظرة الأقدمين الذوقية للنص الشعري، والتي تتوخى سهولة المعنى دون غموضه، ويكمنُ الغموض عندهم في المباعدة بين المشبه والمشبه به وهو جوهر الانزياح، لذلك هم يختلفون عن المحدثين في تكريس اهتمامهم ودراساتهم في خاصية الانزياح وضرورة وجودها في الشعر

1) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، المرجع السابق، ص19.

2) جون كوين: النظرية الشعرية، المرجع السابق، ص106.

3- المرجع نفسه، ص141.

4) أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، تح: أحمد أمين وعبد السلام هارون، مج1، دار الجيل، ط1، بيروت، 1991، ص9.

المعاصر. إن ميل نقاد العرب القدامى إلى السهولة له منطلقٌ حياتي يعبِّرُ عن بساطة عيشهم وطبيعة بيئتهم، فمفهوم المدينة آنذاك بعيد عن التعقيد قريبٌ إلى البداوة، غيرَ أنهم اهتموا بجمال الوجود كما اهتموا بجمال الشِّعر.

أما في العصر المعاصر فإن معظمَ النصوص الشعرية العربية ترتبطُ شعريَّتُها بالإيقاعِ، غيرَ أن وجودَه بمختلفِ تشكيلاته لا يعني تحقُّقَ شعرية النصِّ الأدبي، بل إنَّ الشعرية هي تعبيرٌ عن التكاملِ الإيقاعي في العلاقة الدلالية التي تربط الإيقاع بالمعنى النصي. فدارس شعرية الإيقاع يحتاج، من دون شك، إلى نظرة تأويلية للغور في استنطاق الوظيفة الشعرية بالمفهوم الذي يؤهله على حشْدِ كل القراءات الغائبة عن فهمِ النص، ولذلك يقول أبو ديب: «إنَّ الحس المعجز بحركة الإيقاع وتغيراته كان، دون شك، خصيصة فطريةً جذرية في الإنسان –الشاعر– ومؤسسا حيويا قد يكونُ أثرُه أعمقَ بكثيرٍ مما نقدِّرُ له الآن في تطوُّرِ الخلْقِ الشِّعري واتخاذه الصُّورَ التي اتَّخذَها» [1].

1) كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، المرجع السابق، ص43.

الفصل الأول:

دلالة أنماط الإيقاع الكمية.

أولا: نمط البيت الشعري.

ثانيا: نمط السطر الشعري.

ثالثا: أنماط التقفية التفعيلية.

أولا: نمط البيت الشعري:

إنَّ للشعر نفحاتٍ طيبةً وجميلةً في الذائقة العربية جمعاء؛ حيث ارتبط قديما بحياتهم اليومية وبحروبهم وأيامهم، ولأن الشعر يُسمع ألفته الأذنُ إيقاعيا وهذه فطرة الشعوب جميعا، فوضع العربُ له أوزانا حتى يكون له وقعٌ مدندن في النفوس يبث العزيمة ويدعم المحارب في الكرِّ، ويواسي الحزين في كربه ومصيبته والعاشق في ألمه ووَحدته. وللوزن مكانة كبيرة في النقد العربي القديم، فهو «أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيباً في التقفية لا في الوزن» [1]، وكان للعالم العربي الخليل بن أحمد الفراهيدي السبق في اكتشاف علم العروض، يقول عبد الرحمن آلوجي في عبقرية الخليل ومنطقه الرياضي الذي درس به الشعر: «نظرَ إلى الشِّعْرِ مُجرَّدا من الموضوعِ والصُّوَرِ والعاطفةِ، ودرسَهُ دراسةً قائمةً على تفتيتِه إلى وحَداتٍ، ومقاطِعَ وأوزانٍ.. ملاحظاً دوْرَها الإيقاعيَّ فحسْب، محلِّلا إياه وفنَّ طريقتِه الإحصائية التي استخدمها في معجم العين، معتمدا القلْبَ، مستنفدا الطاقةَ التركيبيةَ للكلمةِ، مُهمِلا ما لم يردْ منه في الشعرِ العربي» [2]. وتوالت بعده الدراسات والشروح لكتابه العَروض، والعَروض يُقصدُ بها: «ميزان الشعر يُستخرجُ بها صحيحُه من مكسوره» [3].

إنَّ الشعر العربي يعتمد على نظام التفعيلة، وهي وحدة أساس في تكوين البحر الشعري وانتظام المتحركات والسواكن ضمن ما يسمى الوزن، فالتفعيلة جزءٌ هام في البناء العام للقصيدة وبتنوعها تتنوع إيقاعات الشعر وتختلف البحور، فتتظافر مع تفاعيلَ أخرى في إيقاعٍ دوريٍّ يجعلها تتكررُ بذاتها أو مع تفعيلة أخرى؛ لذلك عُرف ما يُسمى بالبحور المركبة والبسيطة. ولا تكون التفعيلة جزءا بنائيا إلا إذا كانت خماسية أو سباعية تتكونُ من وتد واحد وسببٍ أو سببين على

1) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، الأزدي: العمدة (في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده)، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، جز1، ط5، بيروت-لبنان، 1981، ص134.

2) عبد الرحمن آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، ط1، دمشق-سورية، 1989، ص46-47.

3) المظفر بن الفضل العلوي: نضرةُ الإغريض في نصرة القريض، تح: نهى عارف حسن، مطبوعات مجمع اللغة العربية، (د ط)، دمشق-سورية، ص27.

الأكثر. أما الأوتاد فهي الركيزة للبيت والأسباب هي بمثابة الرابط بين هذه الأوتاد في نظام البيت الواحد، فتكون بذلك متلاحمةً متماسكة في إيقاعها وموسيقاها.

أما الزحافات والعلل فهي «تغييرات تدخل على أجزاء الميزان الشعري، ويلجأ إليها الشعراءُ أحياناً تخفيفاً من قيود الوزن، ولكنَّها ليستْ تسهيلات مطلقةً، بل هي مقيدةٌ بقواعدَ وأصولٍ معيَّنَةٍ» [1]. ومصطلح تغييرات مأخوذ من الموسيقى وأول من استعمل هذا المصطلح هو حازم القرطاجني في «منهاج البلغاء وسراج الأدباء».

أما مفهومهما من حيث المنظور اللغوي، فقد ورد في تاج العروس قوله: «زحفَ إليه زحْفا: مشى. (...) والزاحف: السهمُ يقع دون الغرض ثم يزحفُ إليه» [2] ومن هذا المعنى أُخذَ مفهوم الزحاف، وهو «أن يَسقُطَ بين الحرفين حرفٌ فيَزْحَفَ أحدُهما إلى الآخر، والشِّعْرُ مُزَاحفٌ، بفتح الحاء» [3]. و وَرَدَ في «المحكم والمحيط الأعظم» قوله: «والزحاف في الشعر معروفٌ، سُمِّيَ بذلك لِثِقَلِه، تُخَصُّ به الأسبابُ دون الأوتاد» [4]. وكما نرى أن الزحاف في دخوله على السبب يُغيِّرُه بالنقص لا بالزيادة، ونقصه يكون بحذف المتحرك أو الساكن، ويكون أيضا بتسكين المتحرك.

كما ورد مفهوم العلة في تاج العروس بمعنى «يَحُلُّ بالمَحَلِّ فيتَغَيَّرُ به حالُ المَحَلِّ، ومنه سُمِّيَ المَرَضُ عِلَّةً؛ لأَنَّ بِحُلُولِه يتغَيَّرُ الحالُ من القُوَّةِ إلى الضَّعْفِ» [5]، ومن كلِّ هذا يتبيَّنُ لنا أنهما جميعا أتيا بمعنى التغيير من حالة إلى أخرى.

---

1) فوزي سعد عيسى: العروض العربي (ومحاولات التطور والتجديد فيه)، دار المعرفة الجامعية، ط1، مصر، 1998، ص25.

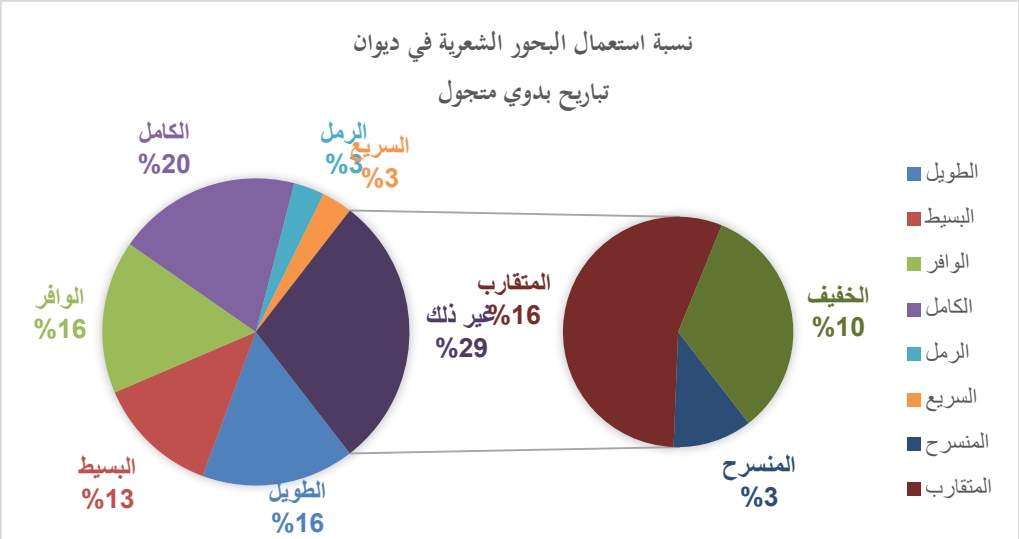
2) إسماعيل بن حماد الجوهري: الصِّحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تح: أحمد عبد الغفور عطَّار، دار العلم للملايين، جز4، ط4، بيروت-لبنان، 1990، ص1367.

3) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف: محمد نعيم العرقسوسي، ط8، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، 2005، ص815.

4) علي بن إسماعيل بن سيدَه: المحكم والمحيطُ والأعظم، تح: عائشة عبد الرحمن، معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية، جز3، ط1، مصر، 1958، ص170.

5) محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: عبد الستار أحمد فراج، جز30، (د ط)، طبعة حكومة الكويت، الكويت، 1965، جذر: علل، ص47.

ننتقل من هذا الكلام المقتضب عن عناصر البيت الشعري وتعريفاتها، إلى تجليات ذلك عند الشاعر الجزائري عياش يحياوي (*)، فنجد التجربة الشعرية عنده تتميَّزُ بتنوع في بنيات القصيـــدة، ما أثرى في تجربته ونمَّاها من خلال هذا التقلب بين الشعر العمودي والتفعيلة والقصيدة النثرية. ونجدُ في ديوانه «تباريح بدوي متجول» الصادر في عام 2010، ما يدلُّ انطلاقا من العنوان على اختلاف أنماط الموضوعات لاختلاف المكان من الاغتراب في صباه إلى الغربة في كِبَرِه.. فقد جمعَ بين تجربتين مختلفتين بعيدتين من حيث العمر الزمني. وقد قسَّمَه قسمين، الثاني خاص بأرشيف البدايات؛ حيث يقول: أغلبُ هذه القصائد تعودُ إلى مرحلة التمرينات الأولى في خوضِ الكتابةِ الشعريةِ يومَ كانَ عُمري لا يتجاوزُ 19 و20 سنة وما بعد ذلك بقليل» [1]. والشاعر في هذا الديوان عمَدَ إلى تدوين قصائده التي تنتمي إلى نمط البيت الشعري؛ أي ما يُصطلح عليه بالشعر العمودي. وهي أنماطٌ شعرية تتراوح بين النمط البسيط والمركب. ونسبُ استعمال البحور الشعرية المستعملة في الديوان موضَّحة في الدائرة البيانية:



*) شاعر وإعلامي وباحث جزائري وُلد في عام 1957 بعين الخيضراء-ولاية المسيلة، ويقيمُ حاليا في الإمارات منذ 1998. له مؤلفات متنوعة ومتعددة؛ في الشعر (تباريح بدوي متجول، قمر الشاي، ما يراه القلب الحافي في زمن الأحذية...)، دراسات (-سيرة مكان- جولة في موروث الإنسان والجغرافيا بدولة الإمارات العربية المتحدة، ابن ظاهر شاعر القلق والماء –دراسة تأويلية في النص...)، في السيرة الذاتية: لقبش. (يُنظر: عياش يحياوي: لقبش –سيرة ذاتية لحليب الطفولة- الخلدونية، جز1،ط2، الجزائر، 2012).

1) عياش يحياوي، تباريح بدوي متجول، مطبعة دار الفجر، ط1، أبو ظبي: 2010، ص75.

من خلال الشكل نلاحظُ أن الشاعر غلبتْ على كتاباته الأنماط البسيطة، خاصة بحر الوافر ومقلوبه الكامل بنسبة أكبر من البحور الأخرى المستعملة، ويأتي تدريجيا بعد ذلك استعماله لبحر الطويل وبحر البسيط وهما من الأنماط المركبة الأكثرِ استعمالا. ومما يلاحظ أيضا أنَّ تجربته الشعرية لم تخرج في بداياتها عن البحور الشعرية الأربعة؛ الطويل والبسيط والوافر والكامل. وذلك لما حَظِيَتْ به من اهتمام بالغ من لَدُنْ الشُّعَرَاء.

أ. النمط المركب:

ويُقصدُ به البحور الشعرية التي تعتمد على تَكرار تفعيلتين مختلفتين إما من حيث ترتيب المتحركات والسواكن وإما من حيث عددُهما. وإن هذه الأنماط ككل لها دلالات إيقاعية متنوعة بتعدد التفعيلات واختلافها من نمط شعري لآخر، على حسَبِ القصيدة وموضوعها والنفَس الشعري الذي يتمتع به الشاعر في شعره، كل هذا له علاقة مباشرة بالبحور المستعملة.

1. دلالة إيقاع الطويل:

سُمِّيَ بهذا الاسم كما قال الخليل: «لأنه طال بتمام أجزائه» [1] وهو أطول بحور الشعر، يعتمد على تَكرار تفعيلتين مختلفتي العدد هما «فعولن مفاعيلن» أربع مرات في البيت، وكلاهما يبتدئان بوتِد وينتهيان بسبب خفيف. وعلى هذا الأساس «يتَّسِعُ الطويلُ لكثيرٍ من المعاني وإكمالها فلذلك يكثُرُ في الفخرِ والحماسةِ والوصفِ والتاريخ» [2]. أما في ديوان «تباريح بدوي متجول» فقد وردتْ خمس قصائد على بحر الطويل، وقد أتى الوزنُ مناسبا لمواضيع القصيدة إيقاعيا؛ حيثُ أدَّى دورا كبيرا في استظهار عاطفة الشاعر وصدقه في التعبير الأدبي، خاصة في القصائد الأولى التي كتبها في بداياته الشعرية، وذلك لما حَمَلَتْهُ مِن فِكْرٍ تَشَاؤُمِي وَتَعْبِيرٍ عن حالةِ الشاعِرِ النَّفْسِيةِ اتِّجَاهَ نَفْسِه واتِّجاهَ الآخر عامَّةً.

1) ابن رشيق القيرواني: العمدة، المرجع السابق، جز1، ص136.

2) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط10، مصر، 1994، ص322.

قصيدة «أراكِ إذا جن الظلامُ» هي أول قصيدة زمنيا من القصائد التي كُتبتْ على بحر الطويل في هذا الديوان، وتعود إلى أيام صباه في «بريكة»، ولو نظرنا إلى النص في مجمله وجدناه نصا صوفيا بامتياز، غير أن الشاعر في البيت الثالث عشر يُنكر هذا الثوب الزهدي الصوفي على القصيدة:

«تنسَّكْتُ في محرابـــه مذْ عرفتُه فظنتْ نجوم الليل أني أخو زُهْدِ» (1)

وقد وردتْ في النص بعض الألفاظ التي توحي بأن الشاعر ذو ثقافة دينية فكرية فلسفية مثل: (حلول، وجود، محراب، تنسكتُ، الزهد)، وهو في كلِّ هذا يُقَدِّسُ الأنثى ويسمو بها إلى درجة الكمال في الأخلاق والرُّشد، وقد تواشجَت هذه الألفاظ مع إيقاع الطويل التام الذي كان مناسبا لتعبير الشاعر عمَّا يختلج وُجدانه ووِجدانه من وجود قوي للأنثى، وبما أن الطويل يتميَّزُ بذلك الطول في المتحركات والسواكن والتلاحم بين تفعيلتين مختلفتين يبتدئان بوتد هما (فعولن) و(مفاعيلن)، فإننا نجد مفرداتِ النص وعباراتِه هي الأخرى تُعبِّرُ عن ذلك التلاحم الرهيب بين ذات الشاعر وأنثاه، ومن هذه التراكيب (تنازعني الأيام، يُساورها إخماد عشقك، تنسَّكتُ، تفرَّدتُ)، ومعظم هذه الأفعال المزيدة التي تدل على المشاركة والتضعيف في الفعل، هي تعبِّرُ بصدق عن هذا التواشج والتلاحم بين إيقاع العبارات وإيقاع الوزن الشعري، والعجيب في هذه القصيدة هو أن الزحافات كان لها دورٌ كبيرٌ في التخفيف من حِدَّةِ رتابة إيقاع الطويل في أذن القارئ، وخاصة زحاف القبض وهو يدخل على كلا تفعيلتي الطويل، غيرَ أنها في تفعيلة (فعولن) كانت بنسبة أكبرَ مقارنةً بتفعيلة (مفاعيلن)؛ فالأولى المقبوضة (فعولُ) -في القصيدة ككل- أتت بنسبة 56 %، أما تفعيلة (مفاعلن) المقبوضة فهي لم تأتِ إلا في أعاريض أبياتِ القصيدة؛ أي خمس عشرة مرة.

أما زحاف «الكَفِّ» فهو من الزحافات المستقبح دخولها على التفعيلة الثانية من الصدر والعجُز(مفاعيلُ)، وقد وردتْ في القصيدة أربع مرات. وإنَّ لجوءَ الشاعر إليه يدلُّ على أنه في بداياته الشعرية؛ حيثُ فرضتْ عليه طبيعة هذا البحر الوقوع في مثل هذه الزحافات التي تكسرُ إيقاع الطويل لأجل تقديم المعنى كما تراءى للشاعر، ورغم هذا إلا أن استعمالَه له لم يكن على حسب اعتقادي السبب الأول بقدر ما كان أثره واضحا في دلالة الأبيات:

1) عياش يحياوي: تباريح بدوي متجول، المصدر السابق، ص89.

«توَّغلَ فـــي ذاتي هـواكِ فأثلجَتْ شفـــاهي **وسُمِّرْتُ** كأني بلا جـهدِ
أراكِ إذا جنَّ الظلامُ سكيـــــــنةً وفي رعـشةِ **الفجـــرِ** أشفَّ مـن النّدِّ
فَنَيْتُ به حـــــتى غدوتُ مخايلاً ولمْ أشـهَـــدِ **الكفْنَ** ولا ظُلمةَ اللحدِ
سلامٌ على تلكَ العيـونِ التي مضتْ بلُبِّي **وقدْ شـبَّ** على عطْفِها ودِّي» [1]

إذا كان الكفُّ يُثقلُ إيقاعَ الطويل ويُحدثُ خللا موسيقيا فيه؛ حيث هو يَكُفُّ تَتَابُعَ إيقاعيَّةِ الوَزْنِ، فإنَّ هذا الثِّقَلَ والطُّولَ قد تَطابَقَ إلى حَدٍّ بَعِيدٍ مَعَ مَعَاني الأَعْجَازَ التي وَرَدَ فِيها الكَفّ، فدلَّتْ على زمنٍ توحي إليه هذه العبارات (طول التَّسَمُّر في المكان والثبات، وفي وقت رعشة الفجر، طول عدم مشاهدة الكفن والشيبُ يدل هو الآخر على طول الزمن). وفي كل هذه الأزمان واللحظات تدلُّ على براعة تصوير الشاعر للجَهْد والثِّقَل وطُولِ الزَّمَنِ الذي أثَّرَ على حالته النفسية، فبيَّنَ كلَّ ذلك من خلال استعمال الكفِّ الذي عبَّر عن هذه الدلالات جميعا تعبيرا شعريا.

ومن القصائد التي على بحر الطويل قصيدة «إذا طفتَ بالأجداث..»، تشتمل على واحد وثلاثين بيتا شعريا مطلعها:

«حنانيكَ قلبي هل أرى النَّجْمَ عاليا وأركبُ مِ الأفـــراس ما كانَ وافيا» [2]

وفي هذه القصيدة يعزفُ الشاعر على وتر الشعراء الجاهليين في نظم قصائدهم، مستلهما تلك المقدمات الطللية التي تُعبِّرُ عن مدى ارتباط الشاعر بالأرض التي كان يسكنها قديما، ويبيِّنُ مدى اشتياقه إليها وحنينه لذكراه فيها؛ يقول:

«وحيدا كراعي العيسِ والعِيسُ شُرَّدٌ بمهمهةٍ ضـــاقتْ علَيَّ حبـــــاليا
وجاوزتُ في سعْيي ثلاثـــينَ حِجَّةً ويسـألُني دهْري متى كُنتَ ساعيا» [3]

ولغة الشاعر في هذه القصيدة وتراكيبه كانت أكثر انطواعية للوزن من القصيدة الأولى؛ وذلك يرجع إلى التجربة الشعرية قبل كلِّ شيء، كذا البُعدُ عن الوطن الأول، وهو في وهران بعيدا عن المسيلة، هذا ما جعلَ الشاعر يكونُ أكثَرَ رقة وحنينا للمدينة/ الوطن الذي ما زال يسكنه في أعماقه.

1) عياش يحياوي: تباريح بدوي متجول، المصدر السابق، ص87-89.
2) المصدر نفسه، ص43.
3) المصدر نفسه، ص43.

وعلى غرار ما ألفناه في القصيدة الأولى من كثرة القبض فإننا أَلْفَيْنا في هذا النص تفعيلة (فعولن) الصحيحة أكثر من (فعولُ) المقبوضة؛ (فعولن 61%، فعولُ 39%)، أما القبض في (مفاعيلن) قد مسَّ العَروض والضرب دون الحشو.

وقد ورد الطويل في الديوان ككل بنسبة 16%؛ أي بمجموع خمس قصائد، ولم تخرج هذه في مجملها على رموز لجأ إليها الشاعر ليُعبِّر عن انتمائه إلى حياة البدو. ولذلك فإنَّ الطويل قد سايره في رحلته وفي أسفاره؛ لأنه البحر الشعري الذي يتسعُ لكلِّ ما ينصاح من خيال الشاعر ووجوده ومواقف الحياة حوله.

2. دلالة إيقاع البسيط:

أما البسيط فقد سمي بذلك «لأنه انبسط عن مدى الطويل وجاء وسطه فَعِلُنْ وآخرُه فَعِلُنْ» [1]. وهو مقلوب الطويل والفرق بينهما في مرتبة الأوتاد؛ لأنَّ الأوتاد هي نقاط الارتكاز الأساسية في البيت وبها تكون التفعيلة، وفي هذا يقول حازم القرطاجني: «شطرُه مُرَبَّعٌ متداخلٌ على نحوِ وضْعِ الطويل، إلا أنَّ السابعَ فيه يسبِقُ الخامسَ... وكان أصلُ شطوره، مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن، إلا أنهم التزموا الخبْنَ، وهو حذفُ الثاني الساكن في فاعلن في جزأيْ العَروض والضَّرْبِ مع تصريع وغير تصريع» [2]. وقد كان للطويل والبسيط معا حضورٌ كبير في الشعر العربي عامة قديمه وحديثه، وللبسيط خاصة موسيقية تتناسب وحالة الشاعر في كثير من مواقف حياته، فكأنه ينبسط لكل تلك المعاني الشعرية والمشاعر الإنسانية؛ حيثُ كان لطولهما –البسيط والطويل– تأثيرٌ كبير في انجذاب الشعراء لمثل هذه الأوزان، وفيهما يقول حازم: «إن الطويل والبسيط عَروضان فاقا الأعاريضَ في الشَّرَفِ والحُسْنِ وكثرة وجوه التناسب وحُسْنِ الوضعِ، فإذا أُزيلَ عنهما بعضُ أجزائها ذهبَ الوضعُ الذي حسُنَ التركيبُ وتناهى في التناسبِ فلمْ يوجدْ لمقصَّراتهما طيبٌ لذلك. وغيرهما من الأعاريض قد يوجَدُ في مقصَّراته ما يكونُ أطيبَ منه. فلمَّا كانتْ مقصَّراتُ الطويل والبسيطِ تنحطُّ عن درجةِ الوزن التامّ في ذلكَ انحطاطا متفاوتاً كان لإهمال تلك المقصَّرات وجْهٌ من النَّظَرِ إذ كانت الأوزان

1) ابن رشيق القيرواني: العمدة، المرجع السابق، جز1، ص136.

2) أبو حسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، المرجع السابق، ص209.

التامة كالآباء وهذه المقصَّرات المقتضبة كالأبناء» [1]. وهذا ما ورد في واقع الشعر العربي؛ حيثُ إن الطويل والبسيط أتيا على تمامهما في الدائرة العروضية ولم يأتيا مجزوأين كبعض البحور الشعرية الأخرى، رغم وجود مخلع البسيط وإن كان هو لم يخرج عن مجزوء البسيط، غير أنه اتخذ لنفسه شكلا وزنيا إيقاعيا مخالفا للأصل الذي كان عليه.

أما في ديوان «تباريح بدوي متجول» فإن نسبة استعمال البسيط تُقدر بـ 16 % أي بمجموع خمس قصائد، وهي النسبة نفسها التي عليها الطويل. والقصائد الأولى زمنيا على هذا النمط هي قليلة الأبيات وهذا ما هو ملاحظ على جميع قصائد القسم الثاني من الديوان. فقصيدة «تحريض» عدد أبياتها سبعة وهي من البسيط المخبون، وانطلاقا من العنوان نلتمس في القصيدة الصرامة العروضية التي أتت عليها؛ فزحاف الخبن مثلا لم يدخل على تفعيلة (مستفعلن) مطلقا، وفي الشعر عادة ما يُستحبُّ دخول الخبن على (مستفعلن) الأولى من الصدر والعجُز. أما دخوله على التفعيلة الثانية من كلا الشطرين فوَرَدَتْ خَمْسَ مرات في الصدر وثلاث مرات في العجز. وإيقاع البسيط أتى مناسبا لعاطفة الشاعر التي تراوحت بين الصرامة في اتخاذ القرارات وبين الاندفاعية فيها. وهذا ما عبَّرت عنه التفعيلات الصحيحة والمخبونة. كذا فالبسيط يبتدئ بالأسباب دون الأوتاد، والأسباب أخف من الأوتاد لأنَّ الزحاف يمسُّ ثوانيها، فتجد في القصيدة حركة وانطواعيةً للعواطف الثائرة والانفعالية.

ومن القصائد التي على البسيط المخبون «فوق جمجمتي»، وعدد أبياتها عشرة. نلمسُ في هذه القصيدة حسا شعريا ناميا متولدا من إيقاع تكرار التفعيلتين (مستفعلن فاعلن)؛ حيث تناغمتْ تلك الملامح الفخرية والحالة النفسية التي يحياها بسبب بعده عن موطنه الأول، ذلك التلاحم الإيقاعي لم يكن عبثيا رغم عبثيته لما فيه من تناسب بين المعنى والإيقاع، وهذا ما هو ظاهر في بنائية القصيدة؛ ففي البيتين الأولين دخل الخبن على تفعيلة مستفعلن الأولى من الصدر والعجُز أما التفعيلة الثانية فاعلن فلم يمسَّها الخبن، والخبن هو «حذف ثاني التفعيلة الساكن»[2]، حيث تصير التفعيلة أكثر خفة وسرعة، وهذه الخفة توافقت مع العبارات (لرغبتي، يسيلُ ثملان، تكاد من غربتي، تضيء

1) أبو حسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، المرجع السابق، ص213.

2) غازي يموت: بحور الشعر العربي (عروض الخليل)، دار الفكر اللبناني، ط2، بيروت-لبنان، 1992، ص26.

بالدمع) وما نستشفه من معاني هذه العبارات أيضا هو الاندفاعية والسرعة؛ لأنَّها أفعال تدل على حركة. ثم بعد هذين البيت ينتقل الخبن من (مستفعلن) إلى (فاعلن) يقول:

«ما حيـــلتي ودمي في الأرضِ فاتحةٌ للعابريـــن ووجـــهي غامَ، والنَّسبُ» (1)

ثم في البيتين الخامس والسادس يكثر الشاعر من زحاف الخبن؛ حيث دخل على مستفعلن الأولى من الصدر والعجز وكذا على فاعلن الثانية من عجز البيت الخامس:

«أسيلُ شوقا على أرض تبيـــع دمي وأنحـــــني لأغـــــــانيها فتغتربُ

ومن ذهـــــولي تركتُ البئرَ صـــافية ورحتُ من غيمة الغربـان أقترب» (2)

أما البيت الأخير من القصيدة فقد أتتْ جميع تفعيلاته مخبونة مستفعلن الثالثة من الصدر والعجز، ومفردات هذا البيت وتراكيبه جاءت متنساقة مع خفة إيقاع البسيط وسرعته وتوحي إلى غضب الشاعر وتحديه للواقع وثورته على حال أهله الذين تغيروا عنه وتركوا دمه وباعوه:

«وفـوق جمـجمتي أبصرتُ أشـرعةً من الندى وخيـولا عرسُها الـغضبُ» (3)

وتقدر نسبة الزحافات في القصيدة ككل 50 % من مجموع تفعيلات القصيدة؛ حيث دخل الخبن على فاعلن ثمانيَ وعشرين مرة وعلى تفعيلة (مستفعلن) اثنتي عشرةَ مرةً، وهي نسبة كبيرة مقارنة بالقصيدة الأولى التي لم يدخل الخبن فيها إلا على تفعيلة (فاعلن) ثلاثا وعشرين مرةً.

أما باقي قصائد البسيط فأضربها مقطوعة (فاعلْ/ فَعْلُن)، وتُعَدُّ أطول قصائد المجموعة من حيث عدد الأبيات الشعرية، أما من حيث العمقُّ الشعري، فإنَّ هذه القصائد تمتازُ بأسلوب مباشر في الخطاب، وتعلوها السطحية والتقريرية في جملتها؛ واصفةٌ للمكان أو للأشخاص أو للحالة النفسية، فعبَّر الشاعر من خلال الوصف عن اهتمامه بالأرض والتاريخ والعروبة. وكذا نلمح في هذه النصوص نظرة تفاؤلية مختلفة عما هي موجودة في القصيدتين المخبونتين؛ وذلك لأن هذه القصائد بعيدةٌ زمنيا عنها.

وقد كثر دخول الخبن على التفعيلة الأولى والثانية من صدور القصائد وأعجزها، فمثلا قصيدة «شيخ الجبال» وهي أطول قصيدة في الديوان، فقد وردتْ فيها (مستفعلن) الأولى و(مستفعلن)

1) عياش يحياوي: تباريح بدوي متجول، المصدر السابق، ص67.

2) المصدر نفسه، ص68.

3) المصدر نفسه، ص68.

الثالثة مزاحفة بمجموع ثمانين تفعيلةً مخبونة من مجمل أربع عشرة ومائة تفعيلةٍ (114)، أما فاعلن الأولى والثالثة فوردتْ مخبونة ثمانيَ وأربعين مرة من مجمل أربع عشرة ومائة تفعيلةٍ (114). وهذا يدل على انسجام حس الشاعر مع إيقاعية البسيط وموسيقاه التي تخف وتصبح أطرب حين يدخل الخبن على التفعيلة الأولى والثانية من الصدر والعجز؛ وذلك في مثل قوله:

«وهـل حُبـالى الليـــالي فتَّتْ كبدا أم ذاك طبـــعك أســـرارا وكتمانا
وهـل وقـارك إلا عـــــزفُ أغنيةٍ بها تغنتْ ريـــاحُ البيـــــــد ألحانا
وهـل عواصفُ هذا الرمـــل هائجةً سوى نُواحك يعلو نَـــوحَ أشقـــانا
وهـل فيافي المدى المسطورِ من حقب سوى قصيدِكِ يطوي الدهرَ أشجانا [1]

أما استرسال الشاعر في هذه القصيدة ينبئ إلى أن إيقاعَ البسيط قد لامسَ شعوره الذي وافقه من خلال انبساطه وبساطة الكتابة عليه وحلاوته والنسج على موسيقاه.

3. دلالة إيقاع المنسرح:

المنسرح هو من البحور الشعرية المركبة، وزنه الشعري: (مستفعلن مفعلاتُ مفتعلن)، وقد سُمِّيَ المنسرحُ بهذا الاسم «لانسراحه وسهولته» [2]، وذكر التبريزي أنَّهُ «سُمِّيَ مُنْسَرِحاً لانْسِراحِه مما يَلْزَمُ أضرابَه وأجناسَه، وذلك أنَّ مستفعلن متى وَقَعَتْ ضَرْباً فلا مانعَ يمنَعُ من مجيئِها على أَصْلِها، ومتى وَقَعَتْ مستفعلن في ضَرْبِه لم تجِئْ على أصْلِها لكنَّها جاءَت مَطْوِيَّةً، فلانسراحِهِ مما يكونُ في أشكالِه سُميَ مُنسَرِحاً» [3]. وقد أتى وروده في الديوان مرة واحدة في قصيدة من ثلاثين بيتا، ولو نظرنا إلى واقع الشعر العربي لوجدنا الشعراء لم يكتبوا على نمطه كثيرا، وهذا يرجعُ إلى صعوبة النظم عليه، بسبب تنوع تفعيلاته وأوتاده والزحافات الداخلة عليه؛ يقول عبد الرحيم كنوان: «من غايات النغم الشعري أن تحصل ملائماته من خلال التزحيف، فهو بحر حركي رغم قلة استعماله في الشعر العربي

1) عياش يحياوي: تباريح بدوي متجول، المصدر السابق، ص7.
2) ابن رشيق القيرواني: العمدة، المرجع السابق، ص136.
3) الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسنْ عبد الله، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة-مصر، 1994، ص103.

عامة» [1]. والشاعر «عياش» في قصيدته «أرض المحاميد» أبرزَ حسا شعريا يدلُّ على حسه الموسيقي الرفيع وتجاوب قريحته وإيقاع المنسرح، والثلاثون بيتا على هذا النمط هي تبيِّنُ مدى قوة النفَس الشعري للشاعر. وتذكرنا «أرض المحاميد» بقصيدة المتنبي التي مطلعها:

«أَهلاً بِدارٍ سَبـاكَ أَغيَدُها أَبعَدُ ما بانَ عَنكَ خُرَّدُها» [2]

أما مطلع قصيدة «أرض المحاميد»:

«إن غابتْ الشمسُ أنتَ مولِدُها أو غنَّتْ البيـدُ أنتَ مُسعِدُها» [3]

ما هو ملاحظ في قصيدة «عياش يحياوي» هو غلبة زحاف الخبن على زحاف الطي في التفعيلة الأولى من كل شطر؛ حيث ورد الأول أربعًا وعشرين مرةً، أما زحاف الطي فتكرر ست مراتٍ. غير أن التفعيلة الثانية من الشطرين جاءت جميعها مطوية (مفعولاتُ – مَفْعُلاتُ/ فاعلاتُ)، وتفسير هذا أن التفعيلة الثانية في واقع الشعر العربي تأتي في معظمها مطوية أو مخبونة والطي أشهر وأنسب، واستعماله أخف من الخبن، والخبن أخف من التفعيلة الصحيحة (مفعولاتُ)؛ وذلك لتوالي المتحركات والسواكن في التفعيلة الصحيحة (مَفْـ/عُوْ/لَاْ/تُ) وهذا ما يُثقلُ من إيقاعية البيت الشعري. أما تفعيلة العروض والضرب فجاءت جميعا مطوية أيضا. لذا فقد غلب الطي على معظم تفعيلات القصيدة وهذا ما جعل التفعيلات أكثر انطواعية وخفة وأكثر تلاؤما مع جوهر الموضوع الذي هو في مدح «الشيخ زايد»، فعبَّرتْ عن نظرة الشاعر التفاؤلية حول هذه الشخصية الفذة التي كان لها دورٌ كبير في نماء دولة الإمارات المتحدة.

4. دلالة إيقاع الخفيف:

سُمِّيَ خفيفاً؛ لأنَّ «الوَتِدَ المفروقَ اتَّصلتْ حركتُه الأخيرةُ بحركات الأسباب فخَفَّتْ، وقيلَ سُمِّيَ خفيفاً لِخِفَّتِه في الذوقِ والتقطيعِ، لأنَّهُ يتوالى فيه لفظُ ثلاثةِ أسباب، والأسبابُ أخفُّ من الأوتاد» [4]، غير أنَّ خفَّة إيقاعه لا تعود إلى هذا التخريج العَروضي فقط، وإنما على حسب

1) عبد الرحيم كنوان: من جماليات إيقاع الشعر العربي، دار أبي رقراق، ط1، الرباط–المغرب، 2002، ص107.

2) أبو الطيب المتنبي: ديوان، تح: عبد الوهاب عزام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، (د ط)، مصر، ص2.

3) عياش يحياوي: تباريح بدوي متجول، المصدر السابق ص32.

4) الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، المرجع السابق، ص109.

اعتقادي إلى نوع التفعيلات أيضا؛ فـ(فاعلاتن) هي من أجزاء بحر الرَّمَل وهو يصلح للغناء بسبب خفته من خلال توسط الأوتادِ الأسبابَ في تفعيلاته، لكنَّ الخفيف يختلف عن الرَّمَل في توسط تفعيلة (مستفع لن) المنفصلة بين تفعيلتي الرَّمَل (فاعلاتن)، لذا تكمن خفته في وجود هذا الوتد المفروق بديلا للوتد المجموع؛ حيث كَسَرَ إيقاعَ الرَّمَل في تغيير ترتيبية الساكن والمتحرك في الوتد المفروق، فلو قلبناهما لتحصلنا من جديد على إيقاع الرَّمل. والخفيف هو «أخفُّ البحورِ على الطَّبعِ وأطلاها للسمعِ يُشبِهُ الوافرَ لِيناً ولكنَّهُ أكثرُ سهولةً وأقربُ انسجاماً» [1].

إن هذا الانزياحَ الموجودَ في الخفيف بسبب اختلاف موضع المتحرك والساكن في تفعيـــلة (مستفع لن)، ولَّدَ في قصائدِ الشعراءِ حسًّا عميقا بالكلمة والفكرة وتشاكلهما في مستوى إيقاعيٍّ خفيفٍ على أُذُنِ السَّامعِ، كما يخلقُ في النصِّ الشعريِّ قَبَسًا فَلْسَفيًّا وروحًا شعريةً لا تُوجدُ في النُّصوصِ الشعريةِ التي نُظِمَتْ عَلى بقيةِ البُحورِ الشِّعريةِ الأُخرى. وقد كانَ للخفيفِ نصيبٌ في ديوان «تباريح بدوي متجول»، لما للشاعر من ميل رهيف لشعرنة الفلسفة واستظهار فلسفته في الحياة، وإن كانت القصائد غيرَ مُطَوَّلة، إلا أنها عبَّرتْ عن مدى نضج التجربة الشعرية عند الشاعر.

وأطول هذه القصائد قصيدة «ذات ليل» من ستة عشر بيتا، غلبَ على معانيها عمقٌ فلسفي بيِّنٌ يوحي إلى معاناة الشاعر ومدى حزنه وغمه، فيرتحل لا شعوريا ليلا من جسده ومدينته ليُصَيِّرَ بتأملاته وخيالاته مدينته إلى صورة يتحرك فيها الجماد فيُنطقُ كلَّ شيء ويصوره في إطارٍ مظلم عفن. وقد كان للتدوير أهمية كبيرة في التعبير عما يختلجه من تأملات متتابعة. والكلمات التي وقع فيها التدوير (سافر/تُ، دا/مي، أبْ/صرُ، أيا/مي، المذ/بوحِ، الكسـ/لى، مصلو/با، مراسيـ/ها، العط/شى، أم/دائها، أك/وانها، وجْ/ها، أحلا/مي) قد أضافتْ لمعنى النص دلالة عبَّرتْ بدقة على انكسار نفسية الشاعر، كما أن هذه الألفاظ دلت على وجهين اثنين؛ هما معنى القطع ومعنى يمسُّ الزمن المتعلق بمعنى اللفظة، مثلا لفظة «سافر/تُ» في مطلع القصيدة:

«ذات ليلٍ حملْتُ وجْهي وسافرْ تُ شريداً أحدو رِكابَ الجنونِ» [2]

عبرتْ عن المسافر المبتور من الجماعة، وتاء الفاعل التي هي تمثل المتحرك الأول من تفعيلة العجز اتصلت إيقاعيا بلفظة شريد والشريد تدل على الوَحدة الرهيبة، كما دل هذا التدوير في الكلمة

1) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، المرجع السابق، ص323.

2) عياش يحياوي: تباريح بدوي متجول، المصدر السابق، ص92.

على المدى الزمني الطويل في السفر الذي سرده الشاعر. كما أن الزحافات في القصيدة أدَّتْ دورا كبيرا في التوافق الدلالي والإيقاعي بين الوزن والمعنى، خاصة في زحاف الخبن الذي كان دخوله على تفعيلة (مستفعلن) خمسا وعشرين مرةً وقد وردتْ صحيحة سبعَ مرات فقط، ودخوله على هذه التفعيلة بالذات جعل الخفيف أكثر خفة، أما التفعيلات الأولى من الشطرين فجاءت مخبونة تسع مرات. وفي المجمل فإن (فاعلاتن) المخبونة جاءت بنسبة 19% في المقابل جاءتْ (فاعلاتن) الصحيحة جاءت بنسبة 39%، ومشعثة 9%، و(مستفعلن) الصحيحة 7%، و(مستفعلن) المخبونة 26%.

5. دلالة إيقاع السريع:

السريع من البحور الشعرية التي لا تعتمد على تكرار تفعيلتين وإنما على تكرار شطر وذلك بسبب أن هذا النمط مسدس؛ أي ثلاث تفعيلات في الصدر وأخرى مثلها في العجز، كما أنه لا يخرج على تفعيلتين سباعيتين تبتدئان بسبب خفيف (مستفعلن مكررة في الحشو ومفعولاتُ في عروضه وضربه)، غير أن مفعولاتُ لا تأتي صحيحة في واقع الشعر العربي وإنما تأتي في غالب الأحيان مطويةً مكشوفة(*)؛ أي (مفْعُلا وتقلب إلى فاعلن). وسُمِّيَ بحر السريع بهذا الاسم «لِسُرعته في الذوقِ والتقطيع؛ لأنَّه يَحصُلُ في كلِّ ثلاثةِ أجزاءٍ منه ما هو على لفظِ سبعةِ أسبابٍ لأنَّ الوَتِدَ المفروقَ أولُ لفظِهِ سببٌ والسببُ أسرعُ في اللفظِ من الوَتِد» [1]، كما أنَّه من حيث موسيقاه «بحرٌ يتدفقُ سلاسةً وعذوبةً يحسنُ فيه الوصفُ وتمثيلُ العواطف الفياضة» [2].

وقد ورد في الديوان مرة واحدة في قصيدة «**ربوة.. هناك**»؛ حيث لا يتجاوز عددُ أبياتها سبعة، مطلعها:

---

*) الكشف: ذكر التبريزي أنه سمي بهذا الاسم؛ لأن أول الوتد المفروق على لفظ السبب، وورود التاء بعده أي الحرف المتحرك يمنعه أن يظهر في صورة السبب الخفيف، فإذا حُذِفَ آخر الوتد المفروق فقد كُشفَ وصار سببا خالصا. وهناك من يسميه كسْفا؛ لأن حذف آخر الوتد المفروق يكسف الوتد ويخفيه في صورة السبب الخفيف. (يُنظر: الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، المرجع السابق، ص95).

1) الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، المرجع السابق، ص95.

2) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي: المرجع السابق، ص323.

«أبعدُ مِنْ قبْرٍ عـــــــلى رَبْوةٍ ضَجَّتْ رِياحُ الليلِ مِنْ حَوْلِها» [1]

وفي خضم هذه القصيدة الشاعرُ يغورُ في المكان الذي هو الربوة ويستنطقه في حوارية مع أناه، يجيدُ فيها الترميز إلى عالم الواقع من خلال ثلاثة عناصر طبيعية؛ عنصر واقعي (الربوة، الرمل، النمل، الليل، وحوش البيد، الأنجم، الشمس)، وعنصر خيالي (البعل)، وعنصر خرافي (الغيلان)، وما نلاحظه في هذه العناصر هو اختلافها الدلالي؛ من حيث الاستعمال الحقيقي والمجازي للفظة، وكذا البعد الماورائي من خلال توظيف خرافة الغول، وهي خرافة وليدة البيئة العربية الصحراوية، وهذا ما دلتْ عليه لفظتا الرمل ووحوش البيد. كذا نجدُ بحر السريع في حشوه يتمركز على توظيف تفعيلة (مستفعلن) الخاصة ببحر الرجز، وهي تفعيلة مضطربة بسبب الزحافات التي تدخل عليها. فالبيئة الصحراوية التي كتب فيها الشاعر قصيدته (الشارقة) هي استحضار لدلالة المكان زمانيا من خلال العودة إلى ماضي المنطقة وتوظيف ما تتميز به من ثقافات، واستنطاق لدلالة العناصر الطبيعية فيها. غير أن استعمال الزحاف لم يكن مبالغا فيه بل كان استعماله مُعتَبَرًا؛ حيث وردت (مستفعلن) صحيحةً بنسبة 78%، ومخبونة (متفْعلن) بنسبة 04%، ومطويةً (مسْتعلن) بنسبة 18%. أما تفعيلة (مفعولاتُ) فقد أتتْ مكشوفة مطويةً في جميع أعاريض الأبيات وأضربها.

ب. النمط البسيط:

ويُقصَدُ به البيت الشعري الذي يتكون من تكرير تفعيلة واحدة سباعية كانت أم خماسيةً، وقد كان لها الحضور الأوفر في مجموعة عياش يحياوي «**تباريح بدوي متجول**».

1. دلالة إيقاع الكامل:

وهو نمط شعري يتكون من تكرير تفعيلة واحدة هي (متفاعلن)، وهي تفعيلة سباعية تتركب من فاصلة صغرى ووتد مجموع، و «سُمِّيَ كاملا لتكامل حركاته وهي ثلاثون حركة، ليسَ في الشعر شيءٌ له ثلاثون حركةً غيره، والحركاتُ وإن كانتْ في أصْلِ الوافرِ مثلَ ما هي في الكاملِ فإنَّ في الكامل زيادةً ليستْ في الوافر، وذلك أنه توَفَّرتْ حركاتُه ولم يجئْ على أصلِه والكاملُ توفَّرتْ حركاتُه

1) عياش يحياوي: تباريح بدوي متجول، المصدر السابق، ص61.

وجاء على أصله، فهو أكملُ من الوافر فسُمِّيَ لذلك كاملاً» [1]. أما من حيث الدلالة فهو «يَصْلُحُ لأكثرِ الموضوعاتِ وهو في الخبَرِ أجودُ منه في الإنشاء وأقرَبُ إلى الرِّقَّةِ» [2]، وهذا يرجع إلى وفرة الحركات فيه وتقاربها فللفاصلة الصغرى قيمة موسيقية مخالفة للأنواع الأخرى. وقد وضَّحَ عبد الله الطيب القيمة الموسيقية للكامل؛ حيث قال: «هو أكثرُ بحور الشعر جلجلة وحركاتٍ. وفيه لونٌ خاصّ من الموسيقى يجعله – إن أريدَ به الجدُّ – فخما جليلا مع عنصُرٍ ترَنُّميٍّ ظاهرٍ، ويجعلهُ إن أُريدَ به الغَزَلَ وما بمجراه من أبوابِ اللِّين والرِّقَّة، حلوا مع صلصلةٍ كصلصلةِ الأجراس»[3]، ولهذا السبب فإن الكامل من أشهر بحور الشعر العربي قديما وحديثا.

وردَ الكامل في ديوان **تباريح بدوي متجول** ست مرات في قصائدَ مختلفةِ الطُّولِ والقِصَرِ، بعضُها طويلُ النَّفَسِ وبَعْضُها قَصيرٌ والبعْضُ الآخر نُتَفٌ. ومن قصائده «**الغرباء**» من أبياتها الأولى قوله:

«يا رُحَّلا تـاهتْ بهـم سُبُلُ سالتْ دماً مـن شوقِهم مُقَلُ
ضاقتْ بهم أوطـانهم فرموا للرِّيحِ رُمْــحَ العُمْــر واشْتعَلُوا
الأرضُ جَمْرٌ في جـوانحِـهمْ يَرْتابُ في تقْبيلِها الأَمَلُ» [4]

وما هو ملاحظ في هذه الأبيات هو أن تفعيلات الحشو قد دخلها الإضمار جميعا، وقد كثر استعماله من قِبَل الشاعر في قصيدة **غرباء**؛ حيث بلغ عدد التفعيلات المضمرة في حشو الصدر والعجز اثنتين وأربعين مرة بنسبة 50%، وتفعيلة (متفاعلن) الصحيحة بنسبة 17%؛ أي أربع عشرة مرة. وهذه القصيدة من بحر الكامل الأحذِّ؛ أي ما كانت عروضه حذَّاءَ وضربُه أحذَّ، وهو بحذفِ الوتد المجموع من آخر التفعيلة، وقد أتتْ خالية من الإضمار وبنسبة 33%.

ورغمَ خُلُوِّ الأبيات الأولى من التفعيلات الصحيحة التامة إلا أن هذا لم تفقدها قيمتها الموسيقية، بل لعب الإضمار دورا في استجلاء عاطفة الشاعر وانسيابها مع وقع تفعيلة (مْتفاعلن)

1) الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، المرجع السابق، ص58.
2) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، المرجع السابق، ص322.
3) عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت، مج1، ط3، الكويت، 1989، ص302.
4) عياش يحياوي: تباريح بدوي متجول، المصدر السابق، ص58.

المضمرة، وقد قابل الحرف الساكن –الذي يمثله زحاف الإضمار (تسكين المتحرك الثاني)– صوائتَ طويلةً تمثلتْ في ألف المد، كما هو ظاهر في البيت الأول من القصيدة (يـا رحلا، تـاهتْ، سالتْ) وهذا المدُّ له أثرٌ جليٌّ في دلالة البيت. لقد كسر الإضمار من سرعة البيت وجعله أكثر نفَسا؛ لأنَّ التفعيلة الصحيحة مع حذف الوتد من العروض والضرب يجعلُ النَّفَسَ الشِّعريَّ سريعا خاصةً إذا كانت التفعيلة بين كلمتين مثل قوله:

«جَبَلَ النُّبُـــوَّةِ هل ترى | وطَناً | في الأُفْقِ يُو | مِضُ أيُّها | الجبَلُ» [1]

متَفاعلن | **متَفـــاعلن** | متـفا | مثْفـاعـلنْ | **متَفـاعلنْ** | متفـــا

أما قصيدة «قصاص» فعدد أبياتها تسعة، وهي من الكامل التام؛ أيْ ما كانت عروضه صحيحةً وضربه. وهي الأخرى غلب على تفعيلاتها زحاف الإضمار فجاء ثمانيَ وعشرين مرةً؛ أي بنسبة 52%. يقول في أبياته الأولى منها:

«**مزَّقْتُمُ** سِتْرَ الحيـــاءِ **وقُلْتُمُ** نحنُ الطهارى النُّجْبُ، قُـلْنَا: **أنْتُمُ**

وزجَـرْتُمُ الوانـي وقُلْتُمْ إنـــنا عدْلٌ، فقُلْنا يا قُضـــاةُ **صَدَقْتُمُ**

وهتَكْتُمُ قِيَـــمَ الحيـاةِ شماتةً وعلى أحـــاريمِ الفضيـلةِ **جُرْتُمُ**

ونصرتُمُ القالي وأظهْـــرْتُمْ لنا وُدًّا، فقُلْنا: للأمـــامِ تقدَّموا» [2]

المتأمِّلُ في هذه الأبياتِ يكتشفُ مدى مبالغة الشاعر في استعمال ضمير المخاطب **أنتم** وخاصة الميم الدالة على الجماعة التي حرَّكها الشاعرُ اقتضاءً للوزن، ولكن هذا التحريكَ تحريكَ الساكنِ له تَنَاغُمٌ مَعَ أَوْتادِ التفعيلات خصوصا تلك التفعيلاتُ الأولى من صدورِ الأبيات وأضرُبُها. وقد جاءت ساكنة بعدها ضمير المتكلم الجمع فكأنَّ هذا الضمير كان سببا في تسكين الأول المخاطب، وفي هذا دلالةٌ شِعرية تربطُ إيقاع الوزن بالصوتِ، فضرورة مَدِّ الحرف الساكن هي دلالة على الإطلاق في الحكم والفعل؛ لأنها أفعالٌ تدلُّ على الإطلاق في (التمزيق والزجر والهتك والنصر). أما اللفظتان قلتمْ وأظهرتُمْ جاءت **الميم** فيهما ساكنةً؛ فالميم الأولى تقابل الثاني الساكن المضمر

1) عياش يحياوي: تباريح بدوي متجول، المصدر السابق، ص59.

2) المصدر نفسه، ص85.

والميم الثانية تقابل الرابع الساكن. وعدم تحريك الميم هو تابع لعدم إطلاقها في الحكم والفعل؛ فقولهم إننا عدْل وهم ليسوا كذلك، وإظهار الود للمتكلم وهم يبطنون له حقدا.

ومن النُّتَفِ قصيدة «أشباح» وهي الأقدم زمنيا بالنسبة للقصائد الأخرى التي على بحر الكامل. أما عدد أبياتها فأربعة، يقول:

«أنا مـا خُلِقْـــتُ لسَـــيِّدٍ مـدَّاحا حسْـــبي أُضـــــمِّدُ للفؤادِ جِراحا

أهوى الحيـــــــاةَ مواسما مُخْضَـــلَّةً .. أختـــــــــالُ عبـرَ دُروبِها ممراحا

لكنني أَلْفَيْـــــتُ قَلْـــبَ خصِيمِها جَذِلاً، وقَلْـــبَ حَبيـــــبِها نوَّاحا

فاحْتِرْتُ لا أجِدُ الخلاصَ منَ الأذى فـي حُبِّها فعشـــقْتُها أشباحا.. » [1]

وفي هذه النُّتْفة تعادلتْ التفعيلات المضمرة والصحيحة، وجاء الضربُ مقطوعا؛ أي حذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما قبله. ورغم قلة أبياتها إلا أن فيها نغما شعريا جميلا؛ حيث تعادلت الفواصل مع الإضمار، والمتحرك مع الساكن، فكأنما بحر الكامل «خُلقَ للتغني سواءٌ أَأُريدَ به جدٌّ أم هزلٌ. دندنة تفعيلاتِه من النَّوعِ الجهيرِ الواضح الذي يهجُمُ على السامعِ مع المعنى والعواطف والصُّورِ حتى لا يمكنُ فصله عنها بحالٍ من الأحوال» [2].

كما أورد في ديوانه قصيدة من مجزوء الكامل عنوانها «**على الرصيف**»، وهي قصيدة خفيفة الإيقاع، جميلة في ترنُّمها الإيقاعي مع اللفظ، سريعة النَّفَس، قوية المعاني من توالي المتحركات، لما غَلَبَ عليها من تفعيلات صحيحة بنسبة 75%، مع استعمال الشاعر لعلة الزيادة وهي الترفيل بزيادة سبب خفيف إلى ما آخره وتدٌ مجموع. لقد أبدعَ الشاعرُ أيما إبداع واستطاع رغم بساطة إيقاعها أن يلجَ بمعانيه إلى عالم المتلقي، لأنَّ موسيقاها ظاهرة جلية حتى للذي لا يملك أُذُنا موسيقية، فحفاظه على التفعيلات الصحيحة أثَّرَ جليا في النغم العام للقصيدة فأخرجها في أجمل حلة لها، يقول:

«قمـــــــرٌ أرانِيَ ولا يراني وتخونني فيـــــــه الأمـــاني

فإذا طمـــــــحتُ إلى هوا **نِيَ** مَسَكْتُ أعمـدةَ الدُّخَانِ

---

1) عياش يحياوي: تباريح بدوي متجول، المصدر السابق، ص95.

2) عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، المرجع السابق، مج1، ص303.

وإذا عثرْتُ بغـــــــربتي فإليـهِ تمتَـــــــــدُّ اليدانِ
أرنو إليـــــــــــه كأنني وهْمٌ تُطـاردُه المعـــــــاني
ولكمْ بكيـــــتُ لنسمةٍ -لَمَسَتْـهُ- راعشةِ الحنـــانِ
ولكمْ طويـتُ مــن الخطو بِ وكـمْ قُتِلْتُ ومـا بكـاني
ولكمْ حجَبْـتُ مــن الرِّما حِ إلى بَهَاهُ وكـــمْ رمـاني
أسْلمتُ روحـــــي للضبا ب وأسْلَمَتْني للزمـــــــانِ
وعلى الرصيفِ حفرْتُ قبْـــــــــري واحْترَقْتُ بما أُعاني» [1]

وما هو ملاحظ في هذه القصيدة هو الحدِّ من مدِّ هاء الضمير التي هي في الشعر واجبة المدِّ، وقد وردتْ ستَّ مراتٍ قطعَ الشاعرُ نَفَسَها، غيرَ أنَّ هذا القطع للنَّفَس جاء للحفاظ على الوزن تارة ولتناسب إيقاع الوزن مع معنى الألفاظ التي وقع فيها القطع كما هو مبيَّنٌ في القصيدة.

لقد تعددتْ إيقاعات الكامل مع تعدد المواقف الحياتية والتجارب الشعرية، ورغم هذا التعدد والاختلاف والتنوعِ كانتْ ممتزجة وعواطف الشاعر وأحاسيسَه بشيء من التناغم والإجادة في اختيار ما يناسب معانيه من إيقاعات وزنية مختلفة لبحر شعري واحد.

2. دلالة إيقاع الوافر:

يُعَدُّ الوافر من البحور الشعرية الصافية في الدائرة العروضية، أما في واقع الشعر العربي فهو لم يَرِدْ على صورته التامة بل أتى واجبَ القَطْفِ في العروض والضرب، وتفعيلته تتكون من وتِد مجموع وفاصلة صغرى، أما الضرب والعروض فعلى شاكلة فعولن. وقد ذكر الدماميني في فحواه قوله: «سُمِّيَ وافرا لوُفور أجزائِه وتِداً فوَتِداً. قاله الخليل. وقيل: لِوفورِ حرَكاتِه باجْتِماعِ الأوتادِ والفواصلِ في أجزائِه، والكامِلُ وإنْ كانَ بهذه الصفةِ إلا أنَّ الوافِرَ حُذِفَ من حُرُوفِه فلمْ يَكمل لاستعماله مقطوفا، فهو موفور الحركاتِ ناقصُ الحُروف. قاله الزَّجَّاج. وهو مَبْنِيٌّ في الدائرة من ستة أجزاء» [2]. لا شكَّ أن تفعيلة الوافر تختلف إيقاعيتها عن تفعيلة الكامل حتى وإن كانت الثانية مأخوذة من الأولى بالقلب،

1) عياش يحياوي: تباريح بدوي متجول، المصدر السابق، ص107-108.

2) الدماميني: العيون الغامزة على الخبايا الرامزة، تح: الحسَّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، ط2، القاهرة-مصر، 1994، ص162.

ولكن مركزية الوَتِد في التفعيلة تلعبُ دورا مهما في تغيير الوَقْعِ وشدته، ولأن تفعيلات الوافر موفورةُ الحركات تبتدئ بوتد مجموع عُدَّ «الوافرُ أَلْيَنَ البُحُور يَشْتَدُّ إذا شدَدْتَهُ ويَرِقُّ إذا رقَّقْتَهُ، وأكثرُ ما يجودُ به النَّظْمُ في الفَخْرِ» [1]، وهذا لا يعني أنها لا تصلح لمعانٍ أخرى، بل أحسن ما يصلح هذا البحر كما ذكر عبد الله الطيب «في الاستعطاف والبكائيات وإظهارِ الغضبِ في معرض الهجاء والفخر، والتفخيم في معرض المدح» [2].

وقد استعمل الشاعر «يحياوي» هذا النمطَ خمسَ مرات مثل استعماله للكامل، كما تنوَّعَت تشكيلاته الإيقاعية من تامة ومجزوءة، وأطول قصائد هذا النمط لم تتعدَّ تسعة أبيات، منها قصيدة «**غول الليالي**» مطلعها:

«ليالي العُمْرِ هـــــائمةٌ حِيالي كأوراقِ الخَريفِ على التِّلالِ» [3]

وما هو معروف في واقع الشعر العربي أن بحر الوافر إيقاعه يبقى على حاله لا يتغير؛ أي إن له عروضا واحدة وضربا واحدا في حالته التامة (مفاعلتن مفاعلتن فعولن)، وهذه القصيدة هي الأخرى لم تخرج على هذا الوزن العروضي، غير أن استعماله له ارتبطَ بحالته النفسية التي شخصتها معاني الأبيات، فالشاعر ملَّ من الحياة العادية التي يحياها يريد الارتحال بعيدا عن سكناه، يعشق السفر بل تعوَّدتْ نفسه عليه تعوُّدا لاشعوريا نحو الذات وشعوريا في أسفاره داخل بلده الجزائر، ورغبته في السفر منطلقها المجتمع الذي همَّشَ شخصيته الشعرية والأدبية، لا يعشق حياة الإنسان العادية بل يتوق إلى الكمال والمثالية. ويُعطينا صورة لحاله فيُشبِّه نفسه بعبيد بن الأبرص الشاعر الجاهلي الوجودي المعروف من أصحاب المعلقات وقصته المعروفة مع المنذر بن ماء السماء في يوم شؤمه. لذلك فإن إيقاع الوافر قد ناسب حالته النفسية خاصة في استعماله لألف المد كردف واللام المكسورة كحرف روي فهي تعبِّرُ بصدق عن أمله في الكمال والعلا ثم ينحدر إلى اللام المكسورة التي تدلُّ على انكسار نفسيته. أما الزحافات في حشو الصدر والعجز فأشهرها العصب المستحب في إيقاع الوافر حيث استعمله الشاعر بنسبة 50%، من عدد تفعيلات الحشو، غير أن معظم الأفعال التي وظفها الشاعر في بدايات الصدور والأعجاز لم يقع فيهما الزحاف. والحركة أسرع من السكون،

1) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، المرجع السابق، ص323.

2) عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، المرجع السابق، مج1، ص407.

3) عياش يحياوي: تباريح بدوي متجول، المصدر السابق، ص78.

لذا فتفعيلة (مفاعلتن) الصحيحة جاءت مناسبة لدلالة الأفعال الموظفة (تُمزِّقُها، سئمتُ من الحياة، يقلُّ رغائبي، كرهتُ من العباد، ويخطفُ مهجتي). كما أن القصيدة مغلقة على معنى دلالي أساس في القصيدة وهو السواد من خلال لفظة الليالي وهو لون ينطبق على حالته النفسية والسأم الذي يعيشه، أما العنوان فهو جزء لا يتجزأ من آخر عبارة في القصيدة «غول الليالي»:

«فهلاَّ يجْرفُ الطوفانُ جِسمي ويخطفُ مهجتي غولُ الليالي» (1)

ولفظة الغول هي مفتوحة على معنيين مؤسِّسَيْنِ، هما أسطورة الغول العربية المعروفة في الشعر العربي الجاهلي وفي الحكي الشعبي العربي، ويحمل معنى آخر هو الاغتيال في الخُفية؛ ورد في لسان العرب: «قَتل فلان فلاناً غِيلة أَي في اغْتيال وخُفْية وقيل هو أَن يخدَع الإِنسان حتى يصير إِلى مكان قد استخفى له فيه مَن يقتله» (2)

وقد جاء الوافر مجزوءا مرة واحدةً في قصيدة «**أيها الفردُ**»، وهي أبيات خمسة كثُرَ فيها العصب بنسبة 70%. يقول الشاعر:

«خيوطُ الليـل تسْوَد وحالي هـــــادئٌ رغْدُ
أجُر الخطْـوَ مرْتَبِكا فلا وهَنٌ ولا جُـــــهدُ
ومِنْ حولي أرى نورا أرى نهدين... يــا وعدُ
لهذا اللـيــــلِ أنجمُهُ ومَنْ لكَ أيُّـــها الفَرْدُ؟
وحيـدا.. ترتمي قلقا على جُرُفٍ وتنْهَدُّ» (3)

وقد صاحب رقةَ إيقاع المجزوء توالي العبارات وقصرها، ومن خلال عنوان القصيدة ينفتح الموضوع على القمر من جهة وعلى شخص الشاعر من جهة أخرى، فيقارن بين حالته وحالة القمر وأفوله. وفي تدافع معاني القصيدة علاقة دلالية مع الإيقاع؛ يقول عبد الله الطيب: «وحقيقةُ الأمر أن الوافرَ بحرٌ مُسْرِعُ النَّغماتِ مُتلاحِقُها، مع وَقْفَةٍ قويةٍ سُرْعانَ ما يتبعُها إسْراعٌ وتَلاحُقٌ. وهذا يتطلَّبُ

1) عياش يحياوي: تباريح بدوي متجول، المصدر السابق، ص79.
2) ابن منظور: لسان العرب، المرجع السابق، ص3317.
3) عياش يحياوي: تباريح بدوي متجول، المصدر السابق، ص109.

من الشاعر أن يأتيَ بمعانيه دُفَعاً دُفَعَاً، كأنه يُخرجُها من مِضَخَّةٍ، لا في انْثِيَالٍ كما يَفْعلُ صاحبُ المتقارب، ولا في رشاقة ورقْصٍ كما يفْعَلُ صاحبُ الكامل» [1].

3. دلالة إيقاع المتقارب:

المتقارب هو من البحور الصافية التي تعتمد على تكرار تفعيلة واحدة (فعولن)، ويتكونُ من أربعة أجزاء في كل شطر. وقد أسماه الخليل بذلك «لِتَقَارُبِ أجزائه لأنَّها خماسية. وقال الزَّجَّاج: لِتَقَارُبِ أسبابِه من أوتادِه، وكلاهُما ظاهرٌ، فإنَّ بينَ كلِّ سببينِ وَتِداً وبينَ كلِّ وتِديْنِ سبباً، فالأسبابُ تقاربَ بعضُها من بعضٍ، وكذلكَ الأوتادُ» [2]، وفي اعتقادي هذا ما جعل بحر المتقارب بحرا متسارع التفعيلات لتقارب أوتاده خاصة؛ لأنَّ الوتد هو علامة إيقاعية محورية في البيت الشعري جملة. والمعاني المصحوبة في الألفاظ هي ذات دفق شعوري انفعالي؛ لأنَّ هذا التقارب بين الأوتاد لا سيما حين يكون بين الوتد والوتد سبب مزاحف (متحرك واحد بين الوتدين)، فحين يسمعُ المتلقي قصيدة على بحر المتقارب يشعرُ بدفق انفعالي أقرب للثورة منه إلى الهدوء والسكينة؛ لذلك فهو بحر «لا يُبدِعُ فيه إلا من أدركَ حقيقتَه، وتقصى تركيبته، لكونِ أغلب الكلمات المعجمية في اللغة الشعرية تأتي على نفس صيغته الوزنية (فعولن)، مما يجعل ترادفها يقتربُ من التراصِّ اللغويِّ أكثر من التعبير الشعري، ورغم هذه الصيغة الوزنية، فإنه بحرٌ يتَّسِمُ بالخِفَّةِ والرشاقةِ» [3].

وبسبب قيمته الإيقاعية الكامنة فيه وموسيقاه المتدافعة النغم، سطَّرَ الشاعر عنوانَ ديوانه المتناصَّ من قصيدة تحمل العنوان نفسَه، وهذا يدلُّ على قيمة النص في حد ذاته كنص محوري في الديوان. وفي هذه القصيدة الشاعرُ يخلِقُ إيقاعا متفردا يَنْقُلُ به تباريحه في رحلته، ومطلعها:

«أمامَكَ ما يُفجِعُ الأسَدَا وخَلْفَكَ ما يَجْرَحُ الوَتدا» [4]

وتكمنُ إيقاعية القصيدة في حفاظها على العَروض صحيحةً، وهذا ما خالف عادة الشعراء العرب في صيغتها؛ فتارة تأتي صحيحة وتارة تأتي محذوفة. ولم تأتِ العَروض محذوفة في القصيدة عدا في البيت الأول الذي وقع فيه التصريع. أما الزحافات فلم يرد في القصيدة سوى زحافِ القبْضِ وهو حذف

1) عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، المرجع السابق، مج1، ص407.

2) الدماميني: العيون الغامزة على الخبايا الرامزة، المرجع السابق، ص215.

3) عبد الرحيم كنوان: من جماليات إيقاع الشعر العربي، المرجع السابق، ص45.

4) عياش يحياوي: تباريح بدوي متجول، المصدر السابق، ص69.

الخامس الساكن، وذلك بنسبة 23% من إجمالي تفعيلات القصيدة؛ أي تسعٍ وأربعين مرةً، أما الصحيحة فوردت بنسبة 64%. ولأنَّ المتقارب يتميزُّ بقوة موسيقاه وتدافعها، نجدُ فيها ما يعَبِّرُ عن نفسية الشاعر الثائرة، وتبلغُ أوجها حين يخاطب نفسه كما يفعل الشاعر الجاهلي لما يلجأ إلى شخص مجهول يخاطبه، وهذا يدل على الوَحدة التي يعيشها الشاعر بعيدا عن أهل جنسه رغم وجوده بينهم، فيقول:

«أتسمعُ عيـاشُ؟ هذي ذئـابٌ تعاوتْ وفي الأفْقِ يعوي الصدى
تلفَّتْ هنـــالكَ قُرْبَ المراعي خِـــرافٌ وقُرْبَ المـراعي عِدى
فلا تأمَنَنَّ نُســـــــورَ الفيافي إذا غَرَّدَ النِّسْـــرُ ما غَـــرَّدا» (1)

كما نجدُ في صدور القصيدة وأعجازها قوة السبك وتلاحم الألفاظ مع تفعيلات المتقارب، وهذا في جُلِّ أبياتها، وفي اعتقادي صعوبة النظم على هذا البحر تكمن في هذا، وذلك رغم سهولة النظم عليه؛ لأنَّ كثيرا من الشعراء من يجعل الكلمة مطابقة لتفعيلة المتقارب، وهذا ما يُسقط الشاعر في النظمية والتقريرية فتأتي قصيدته عبارة عن كلمات متوالية، ومثاله قول الشاعر في القصيدة نفسها:

«فعلٌ وراءَ الرِّمَالِ رِيـــاضا و عَلٌ وَراءَ الرِّمَـالِ رَدَى» (2)

وهذا لا يعني أن مطابقة الكلمات للتفعيلات تأتي دائما تقريرية وإنما في الغالب الأعم، أما هذا البيت ففيه شعرية تجلَّتْ من خلال استعمال الشاعر للتَّكرار، ورد الأعجاز على الصدور، وكذا تَكرارٌ في الصيغة الصرفية للعبارة ككل. وكثرة التكرار في هذه القصيدة مصاحبٌ لإيقاعها، ممزوج بها، دالٌّ على درجة انفعال الشاعر وعلى نفسيته.

ومما يجرُّنا إلى حياة البدو والصحراء والتَّرحال، ما أوحى إليه حين قال:

«فخُضْ في حيـــــاضِ تأبَّطَ خيرا وعينُكَ مفتـــــوحةٌ في المدى» (3)

وهي دعوة إيحائية منه إلى «تأبط شرا» الشاعر الجاهلي المعروف، وإلى حياة الصعاليك برمتها؛ حيثُ الحُريةُ بأسمى معانيها متجسدة في مثُلُهم التي تبنوها. غير أنه بدل أن يقول «شرا» قال

1) عياش يحياوي: تباريح بدوي متجول، المصدر السابق، ص70.
2) المصدر نفسه، ص69.
3) المصدر نفسه، ص69.

«خيرا»، وقد دل هذا على سعي الشاعر في إبراز خيرية طبعه من خلال هذا التناص المعكوس مع الشاعر الجاهلي تأبط شرا.

وفي آخر القصيدة يتكلم الشاعرُ على لسان قومه وعشيرته الذين لم يتقبلوا فكرة رحيله إلى الخليج، فعاتبوه وهم يعلمون جيدا أنَّ رحيلَه لم يكن عشوائيا ولم يكن عبثا بل منطلقه هو قصدية اللامبالاة التي عاشها في جزائره:

«يقولون: «قبرُ الغريب» ويهمي عزيزُ مقامـــــــــاتِهم مُنشدا:
أيـا قبْرُ إن كفَّنَتْكَ الليـــــالي ففـــي غيرِ قلـــبيَ لـــنْ ترقُدا
رمتْكَ المغاربُ نحـــو الخليـج وخان بك الخبَـــرُ المبتدا» [1]

4. دلالة إيقاع الرَّمَل:

الرَّمَلُ من الإيقاعات السريعة والخفيفة التي تتركب من تكرار تفعيلة سباعية واحدة يتوسطها وتدٌ مجموع، وقد سُمِّيَ رَمَلا «لأنَّ الرَّمَلَ نوعٌ من الغناءِ يَخرجُ من هذا الوزْنِ فيُسمى بذلك، وقيل سُمِّيَ رَمَلاً لدُخولِ الأوتادِ بين الأسباب» [2].ويُرْجِعُ صفاء خلوصي أصـل تسمية الرَّمَل إلى «سرعة النُّطْقِ به وذلك لتتابعِ فاعلاتن – ن – –* فيه فهو في اللغة الإسراع في المشْيِ ومـنه الرَّمَـلُ المَعْروفُ في الطواف» [3]. أما من حيث موسيقيتُه ففيه ترنُّم واضح وطرب تهدأ له النفْسُ وتسكن، وفي هذا يقول عبد الله الطيب: «ونغمةُ الرَّمَلِ خفيفةٌ جدا. وتفعيلاتُه مرِنَةٌ للغايةِ، إذْ كثيراً ما تصيرُ (فاعلاتن) (فعلاتن) ولا يكاد يُلْحَظُ ذلك. وفي رنَّتِه نشْوَةٌ وطَرَبٌ» [4]، وهذا لا يتأتى إلا إذا صاحب الإيقاع جمال اللفظ وحسن تخَيُّر المعنى الذي يتناسب معه الوزن واللفظ وإيقاعهما.

---

1) عياش يحياوي: تباريح بدوي متجول، المصدر السابق، ص73.

2) الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، المرجع السابق، ص83.

* الشَرطة (–) يقصد بها متحركا وساكنا أما النون (ن) فيقصد بها متحركا واحدا.

3) صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، مطبعة الزعيم، جز1، (د ط)، بغداد، 1962، ص109.

4) عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، المرجع السابق، مج1، ص148.

رغم وجود قصيدة واحدة على بحر الرَّمَل في ديوان «تباريح بدوي متجول» عنوانها «تابوت الغَريب»، إلا أنها جمعتْ في أبياتها جمال النغم ورقة اللفظ وتناسبهما ونفسية الشاعر الحزينة التي انطبعت على معاني الأبيات، يقول في مطلعها:

«مِنْ يدي يبدأ ميقاتُ الذُّهولْ ولأفْعى الشِّعْرِ دمْعي والطُلـــــولْ

ربما زالتْ أســـــاطيرُ جــديسٍ وجَديسي رَجْعُ نايـاتِ رَسولْ» [1]

بدءا من العنوان تُشْتَمُّ من القصيدة رائحة الموت والهلاك الذي عبَّر عنه الشاعر باستحضار الوقوف على الأطلال الذي وظفه الشعراء الجاهليون في قصائدهم. كما استحضر أساطير "جديس"، وهي قبيلة عربية من قوم عاد البائدة، وكذا قبيلة "طسم"، وقد كانوا من الدهر الأول فانقرضوا، ومن أساطيرها زرقاء اليمامة التي عُرفتْ بحدة بصرها، وأسطورة العمليق الذي كان يفترع كل بكر زُوجتْ في ليلة عُرسها [2]. ولجوء الشاعر إلى توظيف هذا الرمز، سببه أن أساطير جديس مرتبطة بالهلاك الذي لحق الملك العمليق وقبيلته طسم بسبب أنَفَة جديس، وكذا زرقاء اليمامة التي أنذرتْ قومها جديس ولم يعيروا أيَّ اهتمام لما قالته لهم وهذا ما أدى إلى هلاكها وهلاك جديس على آخرها.

وبعد هذا الاستحضار يربط الشاعر بين هلاك جديس وصدره المملوء بالأغاني والحكايات، فجعل من شخصه أسطورة لا يعيرها الناس اهتماما، بل مدنا تسكنها الأفاعي والأشباح والعفاريت. كما أن القافية المقيدة المتمثلة في حرف اللام الساكن المسبوق بحرف مد ياء أو واو قد جاء معبرا على الهلاك مناسبا للمعنى العام للقصيدة، هكذا نجد الشاعر وُفِّقَ إلى حدٍّ بعيد في اختيار حرف الروي فاللام هو صامتٌ مجهور «يتذبذبُ الوتران الصوتيان حال النطق به» [3] ولكن سرعان ما يسكنان لسكون اللام في أواخر الأبيات.

ورغمَ حشدٍ من التعابير التي تُعَبِّرُ عن نفسيَّةِ الشاعرِ التشاؤمية من الحياة وإنكارها لذاته إلا أنه يتحدى هذا الواقع الذي ينخر جسده ويغرد مثلما تغرد الشحارير في الوادي:

---

1) عياش يحياوي: تباريح بدوي متجول، المصدر السابق، ص54.

2) يُنظر: عبد القادر بن عمر البغدادي: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، جز2، ط4، القاهرة-مصر، 1997، ص271-275.

3) بسام بركة: علم الأصوات العام (أصوات اللغة العربية)، مركز الإنماء القومي، (د ط)، بيروت-لبنان، ص128.

«ها هيَ الفأْسُ التي تحْفِرُ قَبْـري فنٌ يَرْقُصُ مُخْضَلًّا طَليـــــــــــلْ
وطعامُ النَّعْيِ قَمْحٌ نـــــــائمٌ والتوابيـــــتُ ربيـــــعٌ في الحُقُولْ
زغردي يا أرضيَ العطـشى فإني قادمٌ والعرسُ ديـــــــــدانٌ وغولْ
ربمـــا يحصـدني الدَّهْـــرُ يباسا إنما قلـــــــبي فتى غـــــضٌّ جميلْ
يشرب الدَّهْرُ أغـاريـــدي كأني وحديَ الماءُ ومـــــــا حولي وُحولْ
إن يكنْ خيَّبَ ظـــــني جبلٌ ربَّما يشرفُ نَسْـــرٌ في السُّهولْ» [1]

وقد دخل على حشو صدور القصيدة وأعجازها زحاف واحد هو الخبن كما دخل على أعاريضه وأضربه وفيه حُسْنٌ لأنه يُسرِّع التفعيلة ويجعلها أكثر خفةً. ونسبة عدد التفعيلات المخبونة في القصيدة ككل 33%، أما العروض فلم تكن لازمة على صيغة واحدة، وهذا راجع إلى اضطراب نفسية الشاعر، فإنَّ لها أثرا بيِّنا على أعاريضها، فقد وردت محذوفة ست مرات، وفاصلةً صغرى (أي خبن مع حذف) مرتين، وصحيحةً أربعَ عشْرةَ مرةً. أما الغالب على عروض الرَّمل فهو دخول الحذف (فاعلاتن= فاعلا/ فاعلن) عليها، أما في قصيدة «تابوت الغريب» فمعظمها أتتْ صحيحة سالمة من علة الحذف.

ثانيا: نمط السطر الشعري:

سُمِّيَ بذلك نسبةً إلى سطرِ قصيدة التفعيلة، وهو النمط الذي يعتمد على تكرار تفعيلة واحدة بعينها؛ أي يعتمد في معظمه على الأنماط البسيطة ونادرا ما نجدُ الشعراءَ يستعملون النمطَ المركبَ في قصيدة التفعيلة. وقد اختصَّ هذا المبحث بدراسة دلالة إيقاع قصائدَ تنتمي إلى شعر التفعيلة من ديوانين شعريين لعياش يحياوي، جمعَ فيهما قصائد من شعر التفعيلة وأخرى من قصيدة النثر. وما يلاحظُ مبدئيا على الديوان الأول «ما يراه القلب الحافي في زمن الأحذية» [2]، أنَّ جميع نصوصه من شعر التفعيلة عدا واحدة تنتمي إلى قصيدة النثر، والشيء الذي لفتَ انتباهي هو أن

1) عياش يحياوي: تباريح بدوي متجول، المصدر السابق، ص56-57.
2) عياش يحياوي، ما يراه القلب الحافي في زمن الأحذية، مطبعة دار الفجر، ط2، أبو ظبي، 2008، ص83.

الديوان حملَ عنوان القصيدة النثرية نفسِها. والملاحظُ على قصائد الديوان الثاني «قمر الشاي» هو اشتماله على خمْسَ عشرةَ قصيدةً من قصيدة النثر؛ أي بنسبة 42% من مجمل قصائد الديوان.

أ. النمط البسيط:

1. دلالة إيقاع المتقارب:

وردَ استعمال المتقارب في ديوان «ما يراه القلب الحافي في زمن الأحذية» عشرَ مرات؛ أي بنسبة 48%، أما في ديوان «قمر الشاي» فوردَ استعمالُه ستَّ مرات؛ أي بنسبة 17%. لذا فالمتقارب له مكانة كبيرة في نفس الشاعر لما يحمله من قوة ناتجة عن الأوتاد المتقاربة من بعضها، ولأنه أيضا من البحور المستعملة بكثرة في شعر التفعيلة لسهولته وانسيابه وتناسبه والنفس الإنسانية. غير أنَّ نصوص الديوانيين التي نسبناها إلى بحر المتقارب تتداخل في معظمها وبحر المحدث وتمتزج وإياه من خلال استعمال مقاطع من المتقارب وأخرى من المحدث في قصيدة واحدة. وهناك نصوص قليلة تتفرَّد ببحر واحد نذكر منها نص «**الشرفات**» ويتكون من ثمانية عشر سطرا وواحد وستين تفعيلة تختلف على حسب نوع الزحافات والعلل؛ حيث جاءت صحيحةً بنسبة 59 % أي ستٍّ وثلاثين مرة، ومقبوضةً بنسبة 36 % أي اثنتين وعشرين مرة، ومحذوفة بنسبة 5% أي ثلاثِ مرات. يقول:

«سأستأجرُ الشرفاتِ/ فعولُن فعولُ (فعولُ)
وأملأها بالديوكِ/ فعولُ فعولن (فعولُ)
تصيحُ معي/ فعول (فعُلْ)
إلى أن يجف دمي/ فعولن فعولُ (فعُلْ)
أصيحُ إلى شجر في المدينة يعرفني / فعولُ فعولُ فعولن فعولُ فعولُ فعو
وأتاجر بالنصر والأمنياتِ الصغيرةِ / لُ فعولُ فعولن فعولن فعولُ فعولُ فـ
أجعل من خنجري معبدا للرقاب.. / عولُ فعولن فعولن فعولن (فعولُ)
وأفتح روحي على شاطئ ليس مني / فعولُ فعولن فعولن فعولن (فعولن)
إلى أن يغيبَ الذي أشتهيه.. / فعولن فعولن فعولُ

وأبكي إلى أن أزغرد بالحشرجاتِ / فعولن فعولن فعولُ فعولن (فعولُ)
وأفنى وروحي معلقة فوق خيط رفيع (فعولن فعولن فعولُ فعولُن فعولن (فعولن)
بباب المدينةِ / فعولن فعولُ فـ
والناسُ من حزنهم ربما / عولن فعولن فعولن فعو
يكتفون برجمي / لُن فعولُ (فعولن)
فترتد أحجارهمْ من علٍ / فعولن فعولن فعولن فعو
وردةً / لُن فعو
وردةً / لُن فعو
وردةً..» [1] / لُن (فعُلْ)

يرسم الشاعر لنا من خلال انطباعنا الأول للنص مشهد الشرفات المملوءة بالديوك التي تصيح معه إلى أن يجف دمه، هذه الصورة يعرضها الشاعر متتابعة الإيقاع متتابعة النفَس لا يقف على ساكن في جميع أسطر القصيدة، وإن توهمنا في بعض أسطرها أنَّ هناكَ سكْتا إلا أنه يداهمنا في السطر الذي يليه ويكسر أفق التوقع حين يُكمل النفَس دون توقف، إلا في السطرين الثالث والرابع اللذين ينتهيان بتفعيلة محذوفة، وإن كان هذا القطعُ قطعا في النفَس إلا أنه عبَّرَ عن مدى تعلُّق الديك بأناه ودوام الصياح إلى أن يجف دمه، وهذا دلَّ أيضا على المدة الزمانية التي تفصله عن انقطاع صياح الديوك، كما أن الحذف في السطر الرابع له علاقة دلالية بالسطر الخامس الذي يليه، وهو فكرة التغيير في الوقت الذي يجفُّ دمه، وهو تتابع للصياح في مناجاة الشجر بعد انقطاع صياح الديوك في مؤازرته، فلجأ إلى الشجر كحل ومنقذ ثانٍ له. وهو في كل هذا ناقمٌ ممن حوله من الناس، معلق أناه بالكائنات الطبيعية الحية الحيوانية (الديوك) والنباتية (الشجر، وردة)، بعيدٌ عن الأرض رغم أنه فيها، سماويٌّ رغم بُعده منها. ولو نلاحظُ في الأسطر الستة الأولى أن استعمال (فعولُ) المقبوضة جاء مكثفا على عكس باقي الأسطر الأخرى التي كان الحظ الأوفر لتفعيلة (فعولن) الصحيحة، وفي هذا دلالة واضحة نستكنهها من خلال الألفاظ التي كوَّنتْ الأسطر الشعرية؛ فالأسطر الستة الأولى نجدُ القبض لعب دورا جوهريا في توضيح العلاقة التي تربط الديك والشجر بروح الشاعر، أما التفعيلة

1) عياش يحياوي: ما يراه القلب الحافي في زمن الأحذية، المصدر السابق، ص21-22.

الصحيحة فعولن في الأسطر المتبقية؛ فالخامس الساكن جاء حاسما للفصل بينه وبين الناس من جهة وبينه وبين (حبل رفيع، أحجارهم) من جهة أخرى.

ومن نصوص المتقارب نص «**حليب الضيوف**» عددُ تفعيلاته ثمانٍ وثمانون تفعيلةً، منها ستٌّ وأربعون صحيحةً أي بنسبة 52%، وأربعون مقبوضة وذلك بنسبة 46%، وتفعيلة واحدة محذوفة وأخرى مخرومة (عُولن).

أما النصوص الممزوجة بين بحرين شعريين نذكر منها نص «**انكسارات**»:

«أريدُ أطيرُ / فعولُ (فعولُ)
إلى أن تقولَ السماءُ: انكسرتُ/ فعولن فعولن فعولن (فعولُ)
ولا حظَّ لي مِ الحمامِ / فعولن فعولن (فعولُ)
سوى ما تبقى من الريش في وكره / فعولن فعولن فعولن فعولن فعو
ما تقول الطلول لمن زارها بغتة / لُن فعولن فعولُ فعولن فعولن فعو
ما تقول المدينة للغرباء مساء / لُن فعولن فعولُ فعولُ فعولُ (فعولن)
وكل النوافذ أغربة وشجرْ / فعولن فعولُ فعولُ فعولُ (فعُلْ)

أريدُ انتحاري / فعولن (فعولن)
جميلا ومُغتفرا / فعولن فعولُ فعو
مثل زهر البنفسج حين تداعبه نسمة / لُن فعولن فعولُ فعولُ فعولُ فعولن (فعُلْ)
كما تلتقي قبلتان على خجلٍ / فعولن فعولن فعولُ فعولُ فعو
ويكون المطرْ / لُ فعولن (فعُلْ)
ذابلا منكسرْ / فاعلن (فاعلن)
كزيتونة النهر خجلى / فعولن فعولن (فعولن)
تُغطي ضفائرها لأمرْ.. / فعولن فعولُ فعولُ (فعُلْ)

على خطوات الصعاليك ودعتُها / فعولُ فعولن فعولن فعولن فعو
فوق أسودها معطفي / لُن فعولُ فعولن فعو

والسماء قمرْ / لُن فعولُ (فَعُلْ)
وعلى كتفي شالها / فعِلُن فعِلن فاعلن
لم نكن مذنبين / فاعلن فاعلن فِـ
ولكنه الشال والمعطف الظامئ المبتكرْ/ عِلُنْ فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن (فاعلن)
ومن يومها والكلام حجرْ / فعولن فعولن فعولُ (فَعُلْ)
وأضيق من غصةِ القهر رحبُ السماواتِ.. / فعولُ فعولن فعولن فعولن فعولن فـ

والمبتدا / عُولن فعو
لم يعدْ يلتقي بالخبرْ..» [1] / لُن فعولن فعولن (فعُلْ)

عددُ تفعيلات نص «**انكسارات**» واحد وتسعون تفعيلة منها ثمانٍ وسبعون تفعيلةً من بحر المتقارب بنسبة 86% منها ستٌّ وأربعون صحيحةً 51%، وخمس وعشرون مقبوضة 27%، وسبعُ تفعيلات صحيحة 8%. أما بحر المحدث فورد استعماله ثلاثَ عشْرَةَ مرةً بنسبة 14%، منها ثلاث تفعيلات مخبونة 3%، وإحدى عشرة صحيحةً 11%.

أول عتبة في النص هي العنوان، ولو ربطنا ربطا أوليا العنوان بوزن النص المتمثل في المتقارب نجد تناقضا بيِّنًا في القيمة الدلالية والإيقاعية له، ولكن اعتماده على بحرٍ آخرَ –هو مقلوبه في الدائرة العَروضية– جعلَ العنوان مناسبا جدا لمضمون النص وللإيقاع، فواقع النص من حيث الإيقاع هو المتقارب ولكن المحدث كسر إيقاع المتقارب، بل في المحدث في حد ذاته استعمال لنمطين من التفعيلات التي قليلا ما يستعملها الشعراء في إيقاع المحدث وهو استعمال التفعيلة الصحيحة (فاعلن) مع التفعيلات المخبونة أو العكس. وكما نجد مضمون النص منسجم إلى حد بعيد مع إيقاعه الممزوج؛ فعبارة (ذابلا منكسرْ) في السطر الثالثَ عشرَ كسرتْ من جهة إيقاع المتقارب من خلال التحول إلى بحر المحدَث، ومن جهة أخرى دلتْ على انكسار نفسية الشاعر من خلال استعمال هذين الصفتين الذبول والانكسار للدلالة على الموصوف وهو المطر، فمن مرجعية واقعية نجد هذا الاستعمال قد انزاح عن الواقع؛ فالمطر تأتي متتابعة كما تضرب الفرس بحوافرها الأرض في عَدْوِها،

1) عياش يحياوي، قمر الشاي، مطبعة دار الفجر، ط1، أبو ظبي، 2008، ص97 – 98.

والأنسب إليها –كما نعتقد– إيقاع المتقارب؛ لأن تفعيلة فعولن أقوى من تفعيلة فاعلن بسبب ورود الوتد في بدايتها. وقد كسر إيقاع المتقارب مرة أخرى بدءا من السطر التاسع عشر، وقد بدأ هذا السطر بتفعيلتين مخبونتين ثم توالت تفعيلات صحيحة في معظمها بعدهما في السطرين المواليين.

كما نجد في نص «انكسارات» لغة التحدي الموازية لإيقاع المتقارب وذلك من خلال حقلٍ من الألفاظ دلتْ على إرادة الشاعر في الحياة والسمو (أريدُ أطير، أريد انتحاري جميلا) لذلك جعَلَ من كل شيء سماوي حتى السماء عقبات تنكسر أمامه ولا ينكسر في مواجهتها، فالانتحار وإن كان فيه شيء سلبي، فهو قد جعل منه فعلا إيجابيا حين وصفه بالجميل، فهنا انتحار من أسفل إلى أعلى (حياة/ إيجاب) وليس انتحار من أعلى إلى أسفل (موت/ سلب)، ثم يُصوِّر السماء على أنها قمر رغم أن القمر هو جزء فريد في السماء، ولكن تشبيهَه إياها بالقمر هو أنها تأكيدٌ على وجهته وهدفه للسمو والتجلي وسط هذا السواد الكبير من الناس.

2. دلالة إيقاع المحدث/ المتدارك:

المتدارك من البحور البسيطة التي تعتمد على تكرير تفعيلة خماسية (فاعلن). وهي مقلوب تفعيلة المتقارب (فعولن)، تتكون من سبب خفيف ثم وتد مجموعٍ، ومن أشهر أسمائه المحدث والمتدارك والخبب، يقول فيه عبد الله الطيب: «الخبب بحرٌ دنيءٌ للغايةِ، وكُلُّه جَلَبَةٌ وضجيج. وهو ثلاثة أنواع: أولها عبارة عن وزن (فاعلن) مكرَّرا ثمانيَ مرات... وثانيها، عبارة عن وزن (فَعِلُنْ) مُكرَّراً ثماني مرات... وثالثها، أن تُكرَّرَ (فَعْلُن) بسكون العين ثماني مرات... ولكَ أن تخلطَ بين هذه التفعيلات، وأن تحذفَ بعضها لتأتي بمجزوءات منها. ولا يخفى أن هذا الوزن رتيبٌ جدا، وقد أهمله الخليل، وأظنُّه تعمَّدَ ذلك، واستدركه عليه سعيد بن مسعدة الأخفش» [1]، غير أن هناك من يناقضه، فالخبب إيقاعه مستحسن وإن كان صحيحه لم يرد في الشعر العربي القديم لثقل موسيقاه بسبب تأخُّر الوتد على السبب إلا أنه كان ذا حظٍّ وارفٍ عند الشعراء المعاصرين بجميع أنواعه؛ يقول موفق قاسم الخاتوني: «وجد الشعراءُ فيه إيقاعا راقصا وطرَباً متحركا، حَدَا بالكثير منهم الإبحارَ على مَتْنِهِ ولا سيما بعضُ شعراء الصوفية الذين مالوا إليه وعوَّلوا عليه.. وقد أفاد شعراء التفعيلة منه ونظَموا

1) عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، المرجع السابق، ص103.

عليه. واستغلوا مُختلف أضربه في القصيدة الواحدة، فضلا عن أنهم أباحوا في حشـــوِهِ زحـــافَ القبض (*) وهو حذفُ الخامس الساكن فتُصبحُ تفعيلته (فاعلُ) مما أسهمَ كثيرا في قتل رتابة هذا الوزن» (1). ونجد إلى ذلك إبراهيم أنيس يعتب على الشعراء قلة نظمهم على بحر المحدث؛ يقول: «ولسنا ندري سرَّ انصرافِ الشُّعراء عن هذا الوزن من أوزان الشعر رغم انسجام موسيقاه وحُسْنِ وقعها في الآذان» (2)

نُظمتْ على بحر المحدث عشر قصائد من مجموع قصائد ديوان «قمر الشاي»؛ أي بنسبة 28% من مجمل قصائد نصوص هذا الديوان. أما ديوان «ما يراه القلب الحافي في زمن الأحذية» فلم يردْ استعماله إلا ممزوجا مع النصوص التي نُظمَتْ على بحر المتقارب. ونجد معظم هذه النصوص التي نُظمتْ على بحر المحدث تنتمي إلى متداركه؛ أي ما كانت تفعيلاته صحيحة كما وردتْ في دائرة المتفق، وقصيدة واحدة نُظمتْ على المحدث أو الخبب وهو ما كانت تفعيلاته بين مخبونة وأخرى مُشعَّثة. وعنوان هذه القصيدة «**هو**» يقول عياش:

«الغامضُ يأتي غربه / فالن فعِلُنْ فالاتن

من ثقب الباب يطل على روحي / فالن فالن فعِلُنْ فعِلُنْ فالن

وعلى وجهي يرمي التربه / فعِلُنْ فالن فالن فالن

الغامضُ صاحبني طفلا / فالن فعِلُنْ فعِلُنْ فالن

وإلى شرفات القبر تطول به الصحبه» (3)/ فعِلُنْ فعِلُنْ فالن فعِلُنْ فعِلُنْ فالن

عددُ تفعيلات نص «**هو**» سبعٌ وسبعون تفعيلةً، منها واحد وأربعون مخبونة (فعِلن) بنسبة 53%، وأربعٌ وثلاثون مُشعَّثةً (فالن) بنسبة 44%، وواحدة مقطوعة مقصورة (فالْ) وأخرى مشعثة مرفَّلة (فالاتن). وما هو ظاهر في هذا النص هو غلبة المتحركات على السواكن، مما جعل النص أكثر

*) المعروف أن القبضَ زحاف وليس علة والزحاف يصيب ثواني الأسباب ولا يدخل على الأوتاد، لذا فالأرجح أن يُسمى بالتشعيث؛ لأنَّ التشعيث علة تجري مجرى الزحاف، فتدخل على أول الوتد أو ثانيه أو ثالثه.

1) موفق قاسم الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث (قراءة في شعر محمد صابر عبيد)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزع، (د، ط)، دمشق–سوريا، 2013، ص49.

2) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، مصر، 1952، ص104.

3) عياش يحياوي: قمر الشاي، المصدر السابق، ص93–94.

إيقاعيةً وموسيقية، كما أن القافية المتواترة المصحوبة بهاء سكت بعد حرف الروي الباء المجهورة جعل القصيدة تحبس أنفاسها وسُرعتها وحركتها عند كل هاء سكت (الوصل)، ففي النص إيقاع سريع بفعل التفعيلتين المخبونة والمشعثة على عكس الإيقاع الثقيل للتفعيلة الصحيحة (فاعلن)، وقد ساعد هذا الإيقاع على السرد كما جاء مناسبا لأفعال الحركة، فما هو ملاحظ أن معظم ألفاظ النص هي أفعال ماضية أو مضارعة.

ومن القصائد الممزوجة بين بحر المحدث والمتقارب نص «قمر الشاي» وهو النص الذي أسمى به ديوانه لما للقمر من دلالة على أمل الشاعر ومبتغاه. وتبلغ عدد تفعيلات النص واحدا ومئةَ تفعيلةٍ، منها سبعٌ وخمسون تفعيلة على بحر المحدث وردتْ صحيحةً ستًّا وعشرين مرة، ومخبونةً إحدى وثلاثين مرةً. أما عدد تفعيلات بحر المتقارب فتبلغُ أربعا وأربعين تفعيلةً منها تسعَ عشرةَ صحيحةً، وإحدى وعشرون مقبوضةً، وواحدة محذوفةٌ وثلاثٌ مقصورةٌ.

ما نلاحظُه في هذه القصيدة أن عبارة (مرهقا في شوارع وهران) تكرَّرتْ في كلا المقطعين المنظومين على بحر المحدث، فلفظة مرهقا المنصوبة على الحالية للفعل (أبحث) أو على أنها خبر لكان المحذوفة مع اسمها العائد على ذات الشاعر قد دلتْ على الحالة النفسية المصاحبة لإيقاع المحدث والمصاحب للمكان وللزمان الذي كان فيه الشاعر، وقد جاء تتابع تفعيلة فاعلن ذات الإيقاع الثقيل والبطيء وفعِلن ذات الإيقاع الخفيف والسريع إلا أنَّ الخبن لم يأتِ سريعا بل على عكس ذلك جعل المشهد أكثر بطئا، ولكن سرعان ما تغير مدُّ الحركة وسرعتها بتغير إيقاع القصيدة من المحدث إلى المتقارب، انطلاقا من السطر السادس من القصيدة:

«إلى حيث بيتي الصغير

لرائحة البن في رئتي سفرٌ وشفه

وبين الأصابع سيجارة عمرها كالفراش قصير» [1]

إضافة إلى الشاي حرس الشاعر على ذكر البن والنعناع لما لهما من حضور في حياته كمشروبات شعبية لها قيمتُها في تهدئة نفسه من الاضطراب والقلق واستلهام الراحة النفسية التي يطمحُ إليها الشاعر من خلال بحثه عن المقهى الذي هو رمز للابتعاد عن الإرهاق الذي أصابه جرَّاء

1) عيش يحياوي: قمر الشاي، المصدر السابق، ص91.

ما يحمل من ترسبات متعلقة بمستقبله أكثر مما هي متعلقة بماضيه وحاضره. والسيجارة أيضا لها قيمة تهديئية؛ لأنها في الحقيقة مخدّر، والمخدر يلجأ إليه عادة للهروب من القلق والاضطراب. وللقمر في هذه القصيدة حضور سماوي فرغم سماويته إلا أن الشاعر صوَّره كذلك الجليس في المقهى ويتقاسم معه رشفة الشاي، فهو بمثابة القمير الصغير ولكنه حزين سبب حزنه هو شعوره الجامح الذي لم يجد الأفق الرحب كي يخرج من غمرة الأرض إلى لازوردية السماء.

3. دلالة إيقاع الرجز:

الرجز من البحور البسيطة التي تتكون من تكرار تفعيلة واحدة هي «مستفعلن» وسُمِّيَ بذلك «لأنه يقعُ فيه ما يكونُ على ثلاثةِ أجزاء. وأصلُه مأخوذٌ من البعير إذا شُدَّتْ إحدى يديه فبقي على ثلاثِ قوائمَ. وأجوَدُ منه أن يُقالَ مأخوذٌ من قولهم ناقةٌ رجْزاء؛ إذا ارتعشَتْ عندَ قيامها لِضعْفٍ يلحَقُها أو داء، فلَمَّا كان هذا الوزنُ فيه اضطرابٌ سُمِّيَ رَجَزاً تشبيهاً بذلك» [1]، وما نجده في كتب العروضيين من خلال حديثهم عن الرجز لا يخرج عن الجانب التاريخي باعتبار أنه –على حسب افتراضهم– أول البحور الشعرية التي عرفها العرب قديما، ويربطونه في الغالب بالإطار التعليمي. والقصيدة تُسمى أرجوزة وكاتبها يُسمى الراجز، وفي الذهنية العربية الرجز ليس في مرتبة البحور الشعرية الأخرى حتى أنهم سموه حمار الشعر؛ يقول أحمد الشايب: «الرجز ويسمونه حمار الشعر صالح لنظم العلوم، كالفقه والنحو والمنطق فهو أسهل البحور نظْما وأقلُّها ملاءمةً لتصوير الانفعالات» [2]. أما الرجز في كتابات الشعراء المعاصرين، فقد أخذ حيزا معتبرا مقارنة بالعصور الماضية، وصارت موسيقاه أكثر خفة في شعر التفعيلة خصوصا إذا اعتمد الشاعر على التفعيلات المخبونة، وذلك حتى يساوي بين المتحركات والسواكن فيصبح أكثر ملاءمة من صحيحه ومطويه ومخبوله، وهذا التعادل الإيقاعي يُولِّدُ في نفس المتلقي طربا ولذة تستهويه خاصة إذا طابق إيقاع الوزن اللفظ والمعنى على حدٍّ سواء.

1) الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، المرجع السابق، ص77.
2) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، المرجع السابق، ص323.

أما في شعر عياش يحياوي فلم يحْظَ هذا البحر الحظوة التي أخذتها بحور بسيطة كالمتقارب والمحدث والكامل في شعره، ولم نجد في ديوانيه قمر الشاي وما يراه القلب الحافي في زمن الأحذية إلا قصيدتين واحدة عنوانها «**الدمية**» والثانية «**أمنية**»؛ حيث نجد النص الثاني جاء مكثفا بالتكرار تكرارِ جملة (لو مرَّةً أراكِ في وهران) وهذا التكرار دلَّ أكثر على رغبة الشاعر في رؤية الأنثى التي استهوته وشغلتْ لُبَّهُ وشغفَتْ قلبَه وهو في وهران ينتظر مجيئها، هذا الانتظار والرغبة الجامحة نراها متجسدة من خلال عناصر إيقاعية كوَّنتْ النص وطابقتْ روحه. وساعدت زحافات (مستفعلن) من خبن وطي في استظهار انفعالات الشاعر ومشاعره تُجاه أنثاه وبثِّها إلى القارئ منسابة في موسيقاها المعتمدة بالدرجة الأولى على التفعيلات المخبونة بنسبة 30%، ثم الصحيحة بنسبة 28%، ثم المطوية بنسبة 15%، أما بقية التفعيلات فقد جاءت معلولة منوعة على حسب القافية وأواخر الأسطر؛ قصر ما هو مقطوع (مستفعْ/ مفعولْ) بنسبة 8%، (متفعْ/ فعولْ) بنسبة 10%، خبن ما كان مقطوعا (متفعلْ/ فعولن) بنسبة 3%، خبن ما هو أحذُّ (متفْ/ فعُلْ) بنسبة 2%، وزيادة ساكن لما هو مخبون (متفعلان) بنسبة 2%، وزيادة سبب خفيف لما هو مخبون أيضا (متفعلاتن) بنسبة 2%.

اعتماده على الحرفين النون والهاء كحرفي روي جعل القصيدة أقرب إلى التعبير عن باطن الشاعر، وتسكينه لهما بيَّنَ مدى انتظاره وتلهفه للقائها واشتياقه، كما أن لهذين الرويين (الهاء والنون) قيمة صوتية كبيرة وحضور ملفت في شعر المتقدمين والمعاصرين على سواء لما لهما من جمال صوتي وخفة وترنم يُغرقان السامع في دوامة اللذة الصوتية والاستمتاع بروح النص انطلاقا من قيمه الصوتية والموسيقية. ولو عدنا إلى مقتطع من النص نجد ذلك التجلي الموسيقي ومدى تعبيره عن روح النص في قوله:

«لو مرة أراكِ في وهران / مستفعلن متفعلن (مفعولْ)
صفصافة عالية في القلب / مستفعلن مستعلن مستفعِ
لو منعطفٌ في شارع المهيدي / لُن مستعلن مستفعلن (فعولن)
لو معبر مختنق مداه / مستفعلن مستعلن (فعولْ)
يفجأني بالوجه / مستعلن مستفع
يا الله..! / لن (مفعولْ)

أصيحُ / متفعِ
حتى يخرج الرهبانُ من كهوفهم / لـلُن مستفعلن مستفعلن (متفعلن)
وتفزع الوحوشُ في غاباتها / متفعلن متفعلن (مستفعلن)
وينزل المسيحُ من سماه» [1] / متفعلن متفعلن (فعولْ)

ما نلاحظه من خلال هذا المقطوعة أن القيمة الصوتية صارت أكثر حدة وارتفاعا في عبـــارة (يا ألله) كما أنَّ حروف المد بعد هذه العبارة أكثر استعمالا مقارنةً بالأسطر الأولى، إضافة إلى أن التفعيلات تغيرت بتغير شدة الانفعال من الصحيح والمطوي إلى المخبون.

4. دلالة إيقاع الكامل:

إنَّ لإيقاع بحر الكامل اهتماما كبيرا من قبَل الشعراء، كما نجد عياش هو الآخر قد أفرد قصائد نظمها على هذا الوزن إلا أنه لم يكن بذلك الاستعمال لدى بعض الشعراء، فقد كُتِبَتْ عليه قصيدتان في ديوان «**قمر الشاي**»؛ أي بنسبة 5%، وخمسُ قصائدَ في ديوان «**ما يراه القلب الحافي في زمن الأحذية**» بنسبة 24%، ومن هذه القصائد نذكر قصيدة «**هودج للندى**» وهي آخر نصوص ديوان قمر الشاي، ولأنها كذلك اخترناها لقيمتها المعنوية في الديوان ككل. يقول:

«لغمامةٍ نامتْ ولم تخلعْ ملابسها
لآخر طائر لم يلتفتْ كالسهم يمضي..
للوجوهِ تطل غيلانا تطارد أرنبَ الذكرى
ليوسفَ صاحبي القروي أحفر بئره
للصمتِ يلبس معطفا في الليل، يعبث في المدينةِ
للنجوم تثاءب طفلها رهقا / فاعلن (فعِلن) متفاعلن متفا
لنهر ذاهبٍ في السهو أعمى يهتدي باللمس
للغاباتِ ترسل من بريد الطير ما شاءتْ
وللشعراء يقتسمون منديل الحبيبات اللواتي خن جهرا

1) عياش يحياوي: قمر الشاي، المصدر السابق، ص83.

للحصياتِ العطاش تمد أعناقا لطل الفجر
للأصحابِ ضاعوا دون أحذية وراء غمامة عبرتْ
لذئب في برور القلب يتبع آخر الإبل العريقةِ
لاغترابِ غمامةٍ نامت ولم تخلع ملابسها
لآخر طائر لم يلتفتْ
يمضي كسهم في الزجاج الأزرق العالي..» [1]

عددُ تفعيلات النص إحدى وستون تفعيلةً منها ثلاثٌ وثلاثون مضمرةً بنسبة 54%، وستٌّ وعشرون صحيحةً بنسبة 42%، وواحدة حذَّاء، وأخرى كسَرَتْ الإيقاع على وزن (فَعِلُن)، وذلك في السطر السادس، غير أنَّ هذا الكسر الإيقاعي لم يكن بتلك السلبية، وعلى الرغم من أن الأذن الموسيقية ترفضه إلا أنه جاء مناسبا للمعنى المراد في السطر الخامس (يعبث في المدينةِ) فكأنه عبَّر عن عبثية الصمت بعبثية الإيقاع لما انزاح وأضاف بين تفعيلات الكامل تفعيلة حذاء والحذذ علة لا تأتي مطلقا في الحشو وإنما مكانها في الأعاريض والأضرب، لذلك عُدَّ هذا التقديم للعلة هو عبث مقصود في اعتقادي من وعي الشاعر نفسه أو من لاوعْيِه.

كما أننا نجد النص لُحمة واحدة وكل متكامل مترابط النفَس والسرد والإيقاع والمضمون؛ حيث نلاحظ ان معظم أسطره قد ابتدأت باللام الجارَّة غير أن توظيفها في الأول يوهمُك أنها تفيد الملكية إلا أنك تصطدم بأنها لا تطابق معنى العبارات اللاحقة للجار والمجرور، وهذا ما يفتح النص ككل على العبثية، من هنا نربط هذه الفكرة بعنوان النص «هودج للندى»، والهودج عادة يكون للنساء، وهو مصطلح كثر استعماله في قصائد شعراء الجاهلية كما هو في المعلقات وفي غيرها للدلالة على الظعن والرحيل طلبا للماء وللحياة، لذلك الشاعر اختصر الحكاية والسرد ليربط الهودج بالندى ويحيل إلى فكرة الرحيل نحو المجهول والبحث عن الندى الذي هو رمز للحياة، وهذا مطمح الشعراء في الغالب الأعم.

1) عياش يحياوي: قمر الشاي، المصدر السابق، ص117.

5. دلالة إيقاع الوافر:

ورد استعمال الوافر في ديوانَيْ عياش يحياوي مرة واحدة، وعنوان هذه القصيدة «**لا وقتَ لي**»، عددُ تفعيلاتها سبعٌ وخمسون تفعيلةً منها أربعٌ وعشرون تفعيلة من بحر الوافر بنسبة 39%، أربعَ عشرةَ معصوبةً 23%، وستُّ تفعيلات صحيحة 10%، وأربعٌ مقطوفات 6%. أما الكامل فقد وردتْ عددُ تفعيلاته سبعٌ وثلاثون تفعيلةً بنسبة 61%، منها خمسٌ وعشرون مضمرةً 41%، وثماني تفعيلات صحيحةٍ 13%، وثلاثُ تفعيلات مرفَّلة 5%، وواحدة حذاء 2%. ومن هذه القصيدة قوله:

«متى تأتي الصلاة ..؟
لأرتدي وهج الذنوب
وأرتمي في ساحة الملكوت
مصلوبا على يتمي
على فقري
على صوت السياط يصيح في ظهري
آه.. أيها الديك الخرافي المؤله
قل متى تأتي الصلاة..؟
متى تأتي الجنازه..؟» [1]

ولو تأملنا عنوان القصيدة وجدناه وَحدة من وحدات بحر الكامل مضمرة، والإضمار في الكامل يخفف من حركاته ويزيد من سرعته، أما القصيدة ككل فهي ضمن بحر الوافر لأنها ابتدأت بتفعيلاته، والكامل مقلوب الوافر، والوافر أخف وأسرع وأوفر حركات من الكامل، غير أننا نجد كلا الوزنين قد سيطر عليهما زحاف يسكن حركة أحدهما هما الإضمار في الكامل وهو تسكين الثاني المتحرك والعصب في الوافر وهو تسكين الخامس المتحرك، وسبب قولنا هذا راجع إلى أن تفعيلة الوافر تبتدئ بوتِد وهو أقوى من الأسباب فلا تثقله بل تكون أكثر خفة أما الكامل فنجد على عكسه

1) عياش يحياوي: ما يراه القلب الحافي في زمن الأحذية، المصدر السابق، ص81.

يبتدئ بفاصلة صغرى وهذا ما يجعل الحركات الثلاث تثقل على الوتِد فيغلب على نظامه ثقلٌ مقارنة بالوافر.

وكما نلاحظ أيضا أنَّ إيقاع الوافر جاء ملائما لمضمون النص من حيث السرعة، وللتساؤلات التي عرضها الشاعر في مستهل نصه وفي نهاية هذه المقطوعة. كما نجد التدوير قد لعب دورا أساسا في المقاطع التي على بحر الكامل لتلقي مع الوافر في الإيقاع. ومن هذا الاستعمال قوله:

«هيأت أرض القبر مراتٍ
وقد بليت على أغصاني الأكفان
مراتٍ
وملت قريتي من حفلة التشييع
مراتٍ
ولم تأت الجنازه» [1]

ما نلحظُه أن السطر الأول من بحر الكامل ثم في الأسطر الموالية وقع التدوير فقلب إيقاع الكامل إلى إيقاع الوافر.

6. دلالةُ إيقاعِ الرَّمَل:

وردَ استعمال الرمل في ديوان «**ما يراه القلب الحافي في زمن الأحذية**» مرتين 9%، وفي ديوان «**قمر الشاي**» مرة واحدة 3%. من هذه القصائد نذكر قصيدة «**الصعلوك**»، عدد تفعيلاتها إحدى وثمانون تفعيلة منها اثنتان وخمسون صحيحةً 64%، إحدى وعشرون مخبونةً 26%، وأربع تفعيلات مقصورة 5%، وثلاثُ تفعيلات محذوفةٍ 4%، وواحدة مكفوفة 1%.

يستهل الشاعر نصه برسم صورة لهذا الصعلوك صورةٍ تُحدِدُ تقاسيم حياته مجسدةً في بؤس وشقاء، كما أن القافية المترادفة بتوالي ساكنين في الأخير المتمثلين في الياء ثم النون دلَّت على انكسار نفسية المتكلم في النص. وقد استعمل في هذه المقطوعة تفعيلات صحيحةً في معظمها تلاحمت

1) عياش يحياوي: ما يراه القلب الحافي في زمن الأحذية، المصدر السابق، ص81.

وسرده للحالة التي يحياها، ونجد إذ ذاك أن التدوير قد حوَّرَ الرَّمَل إلى الرَّجَز فتجلى الإيقاع ثقيلا على الأذن:

«ليس لي غير هواء الرئتين / فاعلاتن فعلاتن فعلاتْ
والطريق الطالع الجافي / فاعلاتن فاعلاتن فا
وأظفار اليدين / علاتن فاعلاتْ
وحذاءٍ لم يطأ غير دمي / فعلاتن فاعلاتن فعلا
والجسـدِ المـأزوم بـين الوردتين..» [1] / تن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتْ
مستـعلن | مستفعلن | مستفعلانْ

ولمصطلح الصعلكة معنيان أحدهما يدل على الفقر والثاني يدلُّ على التمرُّد، والمعنى الثاني نجدُه متجليا في الإيقاع لما خرق الشاعر قاعدة الرَّمل بظاهرة إيقاعية بارزة في الشعر التفعيلي المعاصر، وتسمى بالمفصل الإيقاعي ويقصد به: «وجود زيادة أو نقص في بعض مكونات الوحدة الموسيقية الصغرى (التفعيلة) يتجلى في صورة سبب خفيف (فا) أو ثقيل (ف) أو كليهما (فاف) أو تكرار أحدهما (فافا) أو (ف ف)» [2] وتمثَّلَ في النص بزيادة سبب خفيف، مما أدى إلى قلب إيقاع النص من الرَّمَل إلى الرَّجَز وهذا دون تدوير بل بزيادة ما لا ينبغي زيادته لأنه قد حرَّف من وهج الإيقاع وجماليته وكسر الرتابة الإيقاعية الهادئة، فخلَقَ دون ذلك إيقاعا جديدا بكسره للإيقاع الأول؛ حيث وقع مرتين في سطرين متتابعين الحادي عشر والثاني عشر:

«يخرج الليلة عرضي من قمامه / فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن
وغدا في آخر الليل / فعلاتن فاعلاتن فـ
سأرتاد الملاهي / علاتن فاعلاتن
لابسا أجمل ما عندي / فاعلاتن فعلاتن فا
سأبدو ملكا للطفلة الأخرى / علاتن فعلاتن فاعلاتن فا
وقبـلَ (أنْ) يلْمِـسَ الجبهةَ نـو رُ الشمس / علاتُ (أنْ) فاعلاتن فعلاتن فاعـ
علاتُ | مستـفعلن | مستـعلن | مستفعِ

1) عياش يحياوي: ما يراه القلب الحافي في زمن الأحذية، المصدر السابق، ص23.
2) علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت-لبنان، 2006، ص184.

أبكي مثل عجـوزٍ ضيَّعَتْ كلَّ الذي تَمْلِكُ / لاتن **كَعَجُوزٍ**/ فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعِ
لاتن مســتعـلن مستفعلن مستفعلن مستعِ
ديـنـارينِ مثْـلَ البدر/ لاتن فاعلاتن فاعـ
لن مستفعلن مستفعـ
أبـكي.. / لاتن
لاتـن

إنما أدرك أني خارج الأوقاتِ / فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعِ
أجري حافيَ الأحزان / لاتن فاعلاتن فاعِ
مسكونا بروح الشعر أصطاد الطرقْ / لاتن فاعلاتن فاعلنْ
يضحك الأطفال من جيبي الذي فر إلى الخارجِ
والشارعُ باصاتٌ وخمرٌ وعرقْ» [1]

التقطيع العمودي للأسطر (السطر الحادي عشر والثاني عشر) يُبيِّنُ تفعيلات الرَّجز بحسب ما قد زِيدَ من قِبَل الشاعر، أما التقطيع الأفقي فهو يتبع تفعيلات الرَّمَل مع تبيان موقع الزلل في البناء العروضي؛ ففي السطر الحادي عشر زيادة (أن) وفي الذي يليه استبدلنا (مثل) بكاف التشبيه حتى يستقيم الإيقاع على بحر الرَّمَل. وكما نلاحظ أيضا أن الشاعر قد عمد إلى استعمال نمطين من التدوير عبثي وآخر منتظم جعلا النص أكثر خروجا على إيقاعه الرتيب فحمَّلاه إيقاعات متنوعة تبعا لشخصية الصعلوك في النص المتغيرة من حالة الفقر والشقاء إلى حالة الغنى ثم إلى حالة التسول.

ب. النمط الممزوج:

أول من اصطلح هذا المصطلح نازك الملائكة في كتابها قضايا الشعر المعاصر حيث تقول: «وهي التي يتألَّفُ الشطرُ فيها من أكثر من تفعيلة واحدة على أن تتكرر إحدى التفعيلات» [2] وقد خصتْ من دون البحور جميعا بحرين هما السريع والوافر، غير أنها لم توضح من خلال تعريفها بهذه

1) عياش يحياوي: ما يراه القلب الحافي في زمن الأحذية، المصدر السابق، ص23.
2) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، بيروت-لبنان، 1967، ص68.

الظاهرة السبب في اختيار هذين البحرين وتسميتهما بالممزوجة دون غيرهما من البحور، وإن كان المعنى واضحا في ماهية المصطلح وعلاقته الدلالية بالبحرين، وهي تكرار تفعيلة مع وجود تفعيلة مخالفة للأولى كمِّيا، ولكن يكمن –حسبَ اعتقادي– سببَ تسمية هذين النمطين بالبحور الممزوجة وليس المركبة رغم اختلاف التفعيلات كميا، يكمنُ في أن (فعولن) في الوافر هي جزء من (مفاعلتن)؛ أي نستطيع أن نقتطف منها هذه التفعيلة فكأنها ممزوجة فيها(مفاعلْ/تن←فعولن، وأما (فاعلن) في السريع فهي الأخرى جزء من (مستفعلن) ممزوجة فيها (مسْ/تفْعلن ← فاعلن). وإذا تأملنا بحري البسيط والطويل على الخصوص نجدهما يعتمـدان على تكرار تفعيلة خماسية وأخرى سباعية، ورغم أن الأول يماثلُ السريع والثاني يضارعُ الوافر، إلا أنهما من البحور المركبة، لأن تكرار تفعيليتهما لم يكن تكرار تفعيلة على حساب تفعيلة مخالفة للأولى كميا كما هو بيِّنٌ في السريع والوافر، وهذا ما غاب عن ذهن نازك الملائكة وفاتها شرحه وتحليله.

1. دلالة إيقاع السريع:

لم يرد بحر السريع إلا مرتين، مرة في ديوان «ما يراه القلب الحافي في زمن الأحذية»، وأخرى في ديوان «قمر الشاي». أما النص المراد الغوْرُ فيه فعنوانه «القديس»، عددُ تفعيلاته ستٌّ وخمسون تفعيلةً، ثلاث وثلاثون تفعيلة من العدد الإجمالي كانت بصيغة (مستفعلن)، وذلك بنسبة 59%، منها سبعَ عشرةَ صحيحةً 30%، وإحدى عشرةَ مطويَّةً 20%، وخمسُ تفعيلات مخبونةٍ 09%. أما تفعيلة (فاعلن) فعددها ثلاثٌ وعشرون تفعيلة 41%، منها واحدة وعشرون صحيحةً 37% باعتبار أصلها في واقع الشعر العربي، وواحدة مخبونة، وأخرى مشعثة.

ما نلاحظه من خلال نسب استعمال التفعيلات في القصيدة أن التفعيلة الصحيحة من كلا النوعين (مستفعلن/ فاعلن) أخذت نسبة كبيرة من عدد التفعيلات الإجمالي للقصيدة يقدر بـ 67%، هذه المحافظة على شكل التفعيلة الأول يعكس شخصية **القِدِّيس** الملتزم، ولكن سرعان ما يقع في انزياحات عن شخصيته الدينية والأخلاقية حين يصوره تارة يحمل سيجارة وتارة أخرى يذهب للسكر، وفي كلِّ هذا قد عبَّر عن هذا العدول زحاف الطي والخبن في مثل قوله:

«يخرج كالأصداف يوم الأحد / مستعلن مستفعلن فاعلن
... يصحبُ كرسيًّا وسيجارةً» [1]/ مستعلن مستفعلن فاعلن

فلو نلاحظ الفعلين (يخرج ويصحب) الدالين على الحركة، الأول افتتح به النص وختم به النص؛ أي الخروج من المكان (أ) إلى المكان (ب) ثم الخروج من المكان (ب) إلى المكان الأول، فالعبارة ككل قد أكَّد عليها بتكرارها وإثباتها في أول النص وإغلاق النص بها. أما الفعل الثاني فهو يدل على المكان (ب) وفكرة المصاحبة تكون عادة في الحانات والمقاهي وهذه هي عناصر المكان (ب) أما عناصر المكان (أ) بمفهوم المخالفة فهي تدل على الوَحدة والوَحدة مرتبطة عادة بالعبادة وهذا أصل شخصية القديس الملتزمة والمكان الثاني هو يمثل شخصية القديس غير الملتزمة. إنَّ بين الثنائية الضدية (الوَحدة والمُصاحبة) توافق وتلاحم؛ فالوَحدة في المكان (أ) مصاحبة للذات الإلهية، والمصاحبة في المكان (ب) هي وَحدة مع ذات القِديس، لأنَّ المصاحبة هنا مصاحبة للماديات (مصاحبة للكرسي، السيجارة، الكأس تعبير عن السكر) كما أنَّ حالته النفسية وحزنه الذي صحبه إلى الحانة وقاه من الفوضى الموجودة في أماكنَ كالمقهى والحانة فهي مكان للهو وليست مكانا للأحزان. لذلك فالقديس لم يتخلَّ عن مبدأ رئيس في شخصيته المتمثل في الوَحدة فتلك الوَحدة قد جلبها من مكان العبادة إلى مكان السكر ليخرج من الاتصال الروحاني مع الذات الإلهية إلى تفعيل الاتصال بوساطة الجسد الذي يحمله ويمثل كيانه الفعلي لما هو موجود بالقوة داخله والمرتبط بكل ما هو أعلى وأسمى، كما أنَّ ثنائية المصاحبة والوحدة نجدها متجسدةً في الوزن أيضا في تكرار تفعيلة (مستفعل ثم إلحاقها بتفعيلة واحدة خماسية (فاعلن) أو العكس. ومن هنا نصل إلى نقطة هامة جدا في العلاقة بين المكان (أ) والمكان (ب)، وبين شخصه الملتزم في نظر الآخر وغير الملتزم، ليكونا تعبيرا عن شيء واحد متلاحم كتلاحم الروح والجسد، هنا نصل إلى أن المكان (أ) هو الروح والمكان (ب) هو الجسد. وسبب خروجه من المكان (أ) ثم من المكان (ب) في الأخير هو تعبير عن الاضطراب وعدم الاستقرار الذي يعيشه القدِّيس وتعبير بمفهوم أعمق عن البحث في وجوديته بين الأرضي والسماوي، بين الشهواني والروحاني، بين الدنيوي والأخروي. وهذا ما مثَّله التكرار اللفظي للفعل (يدعو) حيث جاء الفعل مصاحبا للمادي (الشجرة) ثم العاقل (الطفلة الجارة) ثم الروحاني (الذات

1) عياش يحياوي: ما يراه القلب الحافي في زمن الأحذية، المصدر السابق، ص33.

الإلهية/ الله)؛ الأولى والثانية تمثلت في الدعوة إلى السكر، أما مع الذات الإلهية فتمثلتْ في الدعوة إلى الشعر، وبين السكر والشعر ثنائية توافقية في اللذة والإمتاع والعدول. يقول:

«يدعو شجرَ الشارع الواقف كالجندي للسكرِ
يدعو الطفلة الجارة للسكرِ
يدعو الله للإيمان بالشعرِ» [1]

ثالثا: أنماط التقفية التفعيلية:

إنَّ من أهمِّ أساسيات الشعر وما يَتَّصِلُ به القافيةَ، التي تُعدُّ عنصرا أساسا في مفهوم الشعر وهذا ما ذهب إليه قدامة بن جعفر حين عرَّفَ الشعر بقوله: «إنه قولٌ موزونٌ مُقفًّى يَدُلُّ على معنى»[2]، فمن شروط تمام الشعر قديما القافية فهي الجزء الثاني من علم العَروض وقد درسها كثيرٌ من العَروضيين بدءا بالخليل بن أحمد الفراهيدي، حيث عرَّفها – كما ورد في كتاب العمدة – بقوله: «القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن»[3]، ويُعدُّ تعريفُ الخليل أوفى تعريف للقافية وما تشتمل عليه، لأن كل اجتهادات العَروضيين بعده لم تكنْ دقيقة؛ «فعند أبي الحسن الأخفش ومن تابَعَه من المُـقَفّين: أن القافيةَ آخرُ كلمة في البيت. وقال: إنما سُمّيت قافيةً لأنها تقفو البيت. وعند النَّضْر بن شُمَيْل ومؤرّج وأبي عمر الجَرْمي، أنها النِّصْفُ الأخيرُ من البيت. وقيلَ بل هي البيت بكمالِه، وقيل بل القصيدةُ بجُملتها»[4]، ولو تأملَّنا في تعريف الخليل لوجدنا أنه قد فرَّق بين الصائت والصامت، وجعل القافية تنحصر بين حركة وسكون، فهو نظر إلى القافية من وجهة نظر صوتية علمية، أما الأخفش الأوسط فقد حصرها في الكلمة الأخيرة في البيت أو في كلمتين على حد استدلاله من كلام العرب في معنى القافية

1) عياش يحياوي: ما يراه القلب الحافي في زمن الأحذية، المصدر السابق، ص34.
2) أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقْدُ الشِّعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، (د ط)، بيروت–لبنان، ص64.
3) ابن رشيق القيرواني: العمدة، المرجع السابق، ص151.
4) المظفر العلوي: نضرة الإغريض في نصرة القريض، المرجع السابق، ص29–30.

وماهيتها اللغوية [1]، ورأيُه هذا الذي طرحه في مقدمة كتابه غايتُه تبيينُ مَعْنَاها البسيطِ في البيئة العربيةِ وعلاقتِها بالمعنى قبل المبنى؛ لأنَّ الاهْتِمَامَ بالمبنى دُونَ المعنى هو بتْرٌ للمعنى ولمعنى القافية اللغوي. وقد جاء في المُحكَم والمحيط الأعظم أن القافية من «قَفَاهُ قَفْواً، وقُفُواً، واقْتَفَاهُ، وتَقَفَّاه: تَبِعَه. قَفَّيْتُه غَيري، وبِغَيْري: أتْبَعْتُه إيَّاه، وفي التَّنزيل: (ثُمَّ قَفَّيْنَا عَلى آثارِهِم بِرُسُلِنَا). والقَافِيةُ مِن الشِّعْرِ: الذي يَقْفُو البَيْتَ» [2] وهي في كلِّ هذا تعني اتباع ما قبلها، فالقافية في مطلع القصيدة تُحدِّدُها عَروض الصدر، ولذلك لجأ الشعراءُ قديما إلى التصريع. كما أنَّ رأيَ الأخفش لا يخرُجُ عن قول الخليل في تعريفه للقافية؛ حيث ردَّ على الآراء التي تجعل القافية هي الحرف الآخر في القصيدة أو البيت بكماله أو القصيدة بجملتها، بعدها فصَّل الحديث فيما عرفه على الخليل من أصول القافية وحروفها وحركاتها.

والقافية في عُرفِ الشعراء العرب المعاصرين ليس لها تلك الأهمية البالغة في بنية القصيدة، ولذلك اصطلحتْ نازك الملائكة على شعر التفعيلة في الأول بالشعر الحر، لتحرُّرِه من القافية، غير أنَّ هذا لا يعني زوالها مطلقا، وإنما تنوعتْ وتعددتْ في القصيدة. وقد لمّحَ إلى ذلك قدامة بن جعفر فكان أسبق في حديثه عن الشعر الذي تخلى عن وَحدة القافية قوله: «وقولُنا مُقفًّى فصلٌ بينَ ما له من الكلام الموزونِ قوافٍ وبينَ ما لا قوافيَ له ولا مقاطع» [3]، كما أشارَ إلى ذلك السكاكي في «مفتاح العلوم»: «قيلَ: الشعرُ عبارةٌ عن كلامٍ موزون مُقَفًّى، وألغى بعضُهم لفظَ: المُقَفًّى، وقال: إن التقفيةَ، وهي القصدُ إلى القافية ورعايتها لا تلزمُ الشعر، لكونه شعرا بل لأمرٍ عارض، ككونه مُصَرَّعا، أو قطعةً أو قصيدةً، أو لاقتراح مقترح، وإلا فليسَ للتقفيةِ معنى غير انْتهاءِ الموزون، وإنه أمرٌ لا بدَّ منه، جارٍ من الموزون مجرى كونه مسموعا؛ ومؤلَّفا، وغيرَ ذلك، فحقُّهُ تَرْكُ التَّعَرُّض ولقد صَدَق» [4]، وقد ربط دارسو علم الأصوات وموسيقى الشعر القافية بالأثر الموسيقي لدى

1) يُنظر: أبو الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش: كتاب القوافي، تح: عزة حسن، مطبعة وزارة الثقافة، (د ط)، دمشق-سورية، 1970، ص 1-7.

2) علي بن إسماعيل بن سيدَه: المحكم والمحيطُ والأعظم، المرجع السابق، جز6، ص354.

3) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، المرجع السابق، ص64.

4) أبو يعقوب بن يوسف بن محمد بن علي السكاكي: مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت-لبنان، 1987، ص515-516.

المتلقي يقول إبراهيم أنيس: «ليستْ القافيةُ إلا عدة أصواتٍ تتكوَّنُ في أواخر الأشطرِ أو الأبيات من القصيدة، وتكرُّرُها هذا يكونُ جزءا هاما من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابةِ الفواصل الموسيقية يتوقَّعُ السامعُ تَرَدُّدَها، ويستمتعُ بمثلِ هذا التردد الذي يطرقُ الآذان في فتراتٍ زمنيةٍ منتظَمَة» (1).

ونظراً للقيمة الصوتية والدلالية التي لازمتْ القافية في الشعر العمودي ولأنها على حسب اعتقادنا أسبق من الوزن الشعري؛ لما لها من حضور في الأمثال الشعبية والحكم وسجع الكهان. وما عُرفَ عنها في الشعر أنها نوعان إما على حسب الحركات وإما على حسب الحروف، ومن هذين النوعين تنبثق أشكال عديدة للقافية، غير أنَّ هذه الأشكال لم تلْقَ رواجا كبيرا واهتماما من لدن الشعراء المعاصرين؛ حيث صار شعر التفعيلة –أو كما أطلقَتْ عليه نازك الملائكة في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» بمصطلح «الشعر الحر» – شكلا شعريا متحررا من قيود الشعر العمودي، ومن ذلك القافية. وما نجده في شعر عياش التفعيلي هو أنماط تقفوية لها منطلق سطري؛ أي اعتمادا على السطر الشعري في تحديد أنماط القافية؛ «مما ينفي صفة الاضطرار ويقصر الاستخدام التقفوي فيها على الحاجة الفعلية حسب، على عكس القصيدة التقليدية «العمودية» التي كان لا مناص فيها من استخدام القافية مما يضطر الشاعر أحياناً إلى التضحية بجزء كبير من قيمتها الدلالية كي يحافظ على الشكل العام للقصيدة.» (2) والشيء الملاحظ في شعره أنه لم يعتمد على القافية الموحدة إلا نادرا، من جهة أخرى نجده ينفر نفورا إلى القافية العبثية غير المنتظمة أو المرسلة، هذا جعلنا نقسم أنماط القافية من خلال نظرة سطحية للنص؛ أي من خلال ما هو منتظم وموحد وما هو غير ذلك من العبث والخلط. وانصبَّ اهتمامنا على دراسة أنماط القافية في شعر التفعيلة؛ لأنَّ القافية في الشعر العمودي موحدةٌ ليس فيها تنوعٌ تقفويٌ، بل لا بد أن ننظر إلى قيمتها الدلالية وعلاقتها الإيقاعية بالنص؛ فالقافية «لم تعدْ تكتفي بهذه الوظيفة الجمالية وطابع التماثل الصوتي أو الخطي فحسب، بل تجاوزتْ ذلك كثيراً لتَشمُلَ وظيفتين مهمتين هما: الوظيفة المبدعة التي تراعي علاقتها بالفكرة الشعرية، والوظيفة الإيقاعية المحركة التي تدرس علاقة القافية بحركة النص وارتجاجه» (3).

1) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، المرجع السابق، ص244.

2) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة (بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د،ط)، دمشق–سورية، 2001، ص95–96.

3) موفق قاسم الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة، المرجع السابق، ص105.

أ. نمط التقفية المنتظمة المَوَحَّدة:

هذا النمط من القافية يضارعُ إلى حد كبير القافية في الشعر العمودي غير أن هذا لا يعني تماثلها، بل نعدُّها امتدادا لها وتطورا منها، وما يميّزُ هذه القافية بساطتها؛ «لأنها تقوم على قافية واحدة لا تتغير، أي أن بناءها يرتكز على قاعدة بسيطة خالية من التركيب والتعقيد، وهي لذلك لا تحتفظ إلا بجمالياتها التقليدية المعروفة التي تستقل في جزء كبير في وحدة الإيقاع والنغم» [1].

1. نمط التقفية السطرية المتتابعة:

لعل هذا النمط من التقفية هو أبسط الأنماط إذا قيس بالتنوع الموجود في النص القائم على شكل القافية، وهو يقوم على تكرار قافية واحدة في كل سطر شعري، «قد تتعاقبُ تعاقباً لا انقطاعَ فيه، وقد تنقطعُ بين الحين والآخر لكنها في كل الأحوال تعتمد السطرَ أساسا لها» [2].

وورود هذا النمط في شعر عياش يحياوي جاء محتشما لم يُستعمل إلا مرة واحدة إذا نظرنا إلى استعمال نمط تقفوي واحد في النص، وعنوان هذه القصيدة «هو» يقول فيها:

«الغامضُ يأتي غربه
من ثقب الباب يطل على روحي
وعلى وجهي يرمي التربه
الغامضُ صاحبني طفلا
وإلى شرفات القبر تطول به الصحبه
أعدو فيشد تلابيبي
ويصيح أقول: قضى نحبه» [3]

ما نلاحظُه في هذا المقطع الشعري هو تقنية استعمال الشاعر للقافية المتتابعة رغم أن بين القافية والقافية سطر شعري خالٍ من القافية إلا أن هناك تتابعا في النفَس الشعري والسرد. أما إذا

1) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، المرجع السابق، ص96.
2) المرجع نفسه، ص97.
3) عياش يحياوي: قمر الشاي، المصدر السابق، ص93.

نظرنا إلى حروف القافية، فحرف الروي هو الباء صوت مجهور تتبعه هاء السكتْ (الوصل) وهي ناتجة عن التاء المربوطة إلا هاء القافية الرابعة فهي ناتجة عن هاء الضمير، وهذا يوحي إلى أنَّ المخاطب في النص انطلاقا من العنوان غائب بالفعل غير أنه حاضر بالقوة في الألفاظ (غربه، التربه، الصحبه) ثم يؤكدُ غيابه وحضوره في نفس المتكلم في عبارة (قضى نحبَهْ)؛ فحرف الروي المجهور يدل على قيمة هذا الغائب في ذات المتكلم في النص من تكراره لفعل الغياب من خلال معنى النص ابتداءً من لفظة (الغامض) التي تضع هذا الغائب بين صورتين، صورة إنسان حاضر ولكنه في الوقت نفسِه غائب، غير أن النص لم ينتهِ بانتهاء هذه القوافي بل خرج الشاعر من هذا النمط إلى عبثية السطر الشعري الخالي من التقفية، يقول:

«أشتاق إليه ومن شوقي
أبني قصرَ وأهدمه
وأصافح أشجارا وطيورا
أحملها سهوا
وأطير وتتبعني غزلانُ الغامض
أصنع من سفري صنما صوفيا منشطرا
وأبيع دمي للراكب والماشي
وأهاجر في الوديانِ
يغرر بي شيطاني..
ينسبني للشمس
ووجهي ذئبٌ يشرب من دمه
يعوي والليل سديمٌ مذهول..» [1]

في هذا المقطع يتجلى الغامض في بحث الشاعر عنه عن وهم أو شبح أو شيء ما لم تتضح صورته ولا ماهيته للمتكلم في النص، في الأسطر الأخيرة من النص يختلطُ الأنا بالآخر/ ذات المتكلم بالمخاطب هو، ليتضح أنهما شيء واحد يعبر عن انفصام، عن رؤية أخرى للذات التي صورها

1) عياش يحياوي: قمر الشاي، المصدر السابق، ص93-94.

الشاعر في اضطرابها وغموضها وهلاميتها الماهوية. كما أضافت أفعال الحركة في هذا المقطع من خلال تتابعها سرعة في السرد باستعمال العبارات القصيرة وابتداء معظم أسطره بهذه الأفعال ما جعل الشاعر يستغني عن القافية. هذه الصور المتلاحقة والمتسارعة (تقنية الفلاش باك/ FlashBack) خدمتْ النص من حيث إن المتكلم مضطرب يريد الوصول إلى شيء ما من خلال سرده، حتى أن الشاعر في عبارة (أبني قصرَ وأهدمه) نلاحظ أنه قد استعمل المفصل الإيقاعي في حذفه لسبب خفيف (ا0ا0-ا0-ااا0-ااا0)، ففعل بناء القصر واكتمال بنائه لا يكاد يكتمل حتى يمل من بنائه فيهدمه، فمن خلال هذا الكسر الإيقاعي من خلال الحذف، دل على نفسية المتكلم في النص التي أوحى إليها السطر السابق له الذي تمحور على فكرة جوهرية هي الاشتياق. فالشوق والفضول لمعرفة هذا الغامض جعله يقوم بكل تلك الأفعال التي أتتْ متلاحقة بعد ذكره لمدى شوقه.

2. نمط تقفية الجملة الشعرية:

الجملة الشعرية مصطلح فني وليد حركة الشعر المعاصر تتكون من سطر واحد أو مجموعة من الأسطر على حسب الموقف الشعري، وطول نفس الشاعر [1].

ونجد هذا النمط له حظٌّ أوفر من سابقه في شعر عياش يحياوي؛ إما استعماله مرة واحدة في النص أو أكثر من مرة، وما يهمنا نحن هو الاستعمال الأول، ومن النصوص التي نجدها توظف هذه التقنية نص «احتراق على ذراع مهرة عراقية»:

«لماذا تآلفتما وغدا
يكون الرحيلُ؟
وأنتَ من المغرب الأطلسي
لماذا تغامر صوبَ السراب سُدى؟
لماذا تعلق قلبكَ
بين صعودِ الفراشاتِ نحو السؤال
وبين الردى؟

1) يُنظر: محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، المرجع السابق، ص104-105.

تسلقتَها قامة من عطور
وبُرجا منارته صادرتها الرياح
وإني لأسألك الآن
كيف اقترابك منها
وكيف شراعك بين الزحام إليها اهتدى؟

أتلتقيان؟
أرى قاربَ المستحيل يهدهده الموجُ
لولا احتراقك ما هدأ الموج أو هدهدا
يموتُ بأضلاعك الطافحاتِ اشتعالُ الأغاني
وتنهاك عنها النوارسُ
إخلعْ ضلوعك واصنعْ لك الفلكَ عاتية
ربما تلتقي والتي شطبتْ إسمها
خوف بطش القبائل
في جزر لم تطأها العيون
ولا السيفُ في سوحها الخضرِ جُرد أو أغمدا
ولقياكما حُوربتْ صورة
فكيف طموحك أن يتعرى على شاطئيها الندى..؟» [1]

تتكون هذه القصيدة من ثلاثة مقاطعَ رئيسة تركَ الشاعرُ فراغات دالة عليها في متن النص. أما تقفية الجملة الشعرية فقد جاءت مرة قصيرة ومرة أخرى طويلة وهذا كما قلنا آنفا يرجع إلى الموقف الشعري وطول النفس، وتخضع جمل النص إلى نمطين حددا بناءها الموسيقي، الأول يتمثل في التدوير وهو قليل الاستعمال مقارنة بالنمط الثاني المتمثل في الحفاظ على التفعيلة صحيحة في نهاية السطر مع تتابع النفَس الشعري، وهذا ما ساعدَ في بناء الجملة الشعرية موسيقيا.

1) عياش يحياوي: ما يراه القلب الحافي في زمن الأحذية، المصدر السابق، ص25-26.

الأمر الثاني هو القافية وطبيعتها الصوتية ولجوء الشاعر إلى الصوت المجهور كحرف روي للقصيدة متمثلا في الدال، فهو صوت شديد له تأثير نفسي على المتلقي قياسا على طول الجملة الشعرية وقصرها، إضافة إلى أن القافية جاءت متداركة مصحوبا رويها بحرف وصل متجسدا في ألف المد، وهذا ما جعل حرف الروي له وظيفة تعبيرية عن الحالة النفسية للمتكلم في النص أو الشاعر في حد ذاته. والجمل الشعرية المختومة بروي الدال سبع جملٍ أطولها نفَسا الخامسة تتكون من سبعة أسطر. ولو نلاحظ كيف توالت القوافي نجدها ليست بتلك الرتابة الموجودة في قصائد أخرى والسبب في ذلك يرجع إلى تباعد القوافي من حيث عدد الأسطر فعدد أسطر الجمل كالآتي: (ج1 ← 4، ج2 ← 3، ج3 ← 5، ج4 ← 3، ج5 ← 7، ج6 ← 2، ج7 ← 4) أقصر جملة هي السادسة أتت بعد أطول جملة شعرية في النص. أما نفور الشاعر من غلق النص بقافية دالية هو أن القافية السابعة (الصدى) كان لها دور جوهري في هذا النفور؛ لأن الأسطر الأخيرة غير المقفاة أتت معبرة عن ذلك الصدى الذي يتحدث عنه الشاعر في النص:

«غدا تكبر الأرضُ
والشاعر الطفلُ
يورق بين ضلوع الصخور
تردد أشعاره رعشاتُ الصدى
رأى ملكا بالعراق
فأوصد أبوابه
وتعرى كما تفعل الطير..» [1]

وهناك احتمالية أخرى أن النقطتين في آخر النص جاءتا كبديل حتمي للقافية ليترك للقارئ البحث عن خاتمة النص والمغزى من وراء هذا الحذف الذي يترك احتمالات في المعنى من خلال ربطها باللفظ المناسب له كمثل قولنا تبعا لما ختم به (فوق الردى) أو غيرها؛ ذلك أن «علامات التنقيط دون استثناء مختصرات أو علامات اختصار. إذ ثمة شيءٌ كان سيقالُ ويحكمُ ثباته نرمزُ له

1) عياش يحياوي: ما يراه القلب الحافي في زمن الأحذية، المصدر السابق، ص26.

بهذه العلامة أو تلك. ولمّا كانتْ رموزاً، فإنَّ المنطقَ يقولُ إنَّ ثمةَ عناصر قليلة تنهضُ بأداءِ معانٍ كثيرةٍ» [1].

ب.نمط التقفية المنتظمة المركَّبة:

لهذا النمط حضور كبير في الشعر العربي المعاصر لما له من تنوع في القوافي وتلوين موسيقي للنص يجعله أكثرَ انسجاما مع أفق القارئ، ولكن هذا لا يعني أن القافية مجرد أداة متعلقة بالوزن، بل «إنها عُنصُرٌ مستقلّ، صورةٌ تُضافُ إلى الصورِ الأخرى، ووظيفتها الحقيقيةُ لا تظهَرُ إلا إذا وُضِعَتْ في علاقةٍ مع المعنى» [2]، وعياش يحياوي مثَلُه مَثَلُ الشعراءِ المُجيدين نجدُه يمتلك تلك الموهبة التي جعلتْهُ يربط بين التجانس الصوتي والمعنوي للقافية، وعلاقتها بالوزن من جهة وبالمعنى من جهة أعمق. ومن النصوص الشعرية التي تنتمي إلى هذا النمط، نص «مولويز» [*]، منه قوله:

«لم ترو شيئا عنك بنيامين
كيف يلم نايٌ رجعَهُ
أو كيف يقرأ نفسه
سِفر يتيمٌ في خزانه؟

كانت تحدثني وفوق شفاهها
نجمٌ تصعلك في الظلام
حسبتُهُ في أول الأمر الفراشة

1) خميس الورتاني: الإيقاع في الشعر العربي الحديث (خليل حاوي نموذجا)، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية-سورية: 2006، ج2، ص311.

2) جون كوين: النظرية الشعرية، المرجع السابق، ص102.

*) بنيامين مولويز (Benjamin Moloise)، هو «شاعر أسود يبلغ من العمر ثلاثين عاما، مؤيدٌ قوي لحزب المؤتمر الوطني الإفريقي المحظور، في فجر يوم الجمعة 18 أكتوبر 1985، أعدم شنقا في السجن المركزي بريتوريا بتهمة قتل ضابط شرطة جنوب أفريقيا». (William M. Kunstler: Hints and allegations (the world, in poetry and prose), library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 1E, U S A, 1994, p134).

ثم قلتُ ومن تكون؟

وكنتَ بنيامين

كنتَ الحبلَ والنجمَ المقاتلَ والقتيلَ ومهرجانه

إفريقيا ../ |0|0||0

قمرٌ تكسر غربتين / |||0||0 – |||0||0 - |

وأنت بنيامين / ||0||0 –|0|0|

عوسجها المحاصر بالزردْ / |0 - |||0||0 – ||0||0

يا شاعرا عَبَرَ القصيدة مرتين / |0|0||0 – |||0||0 – |||0||0 - |

وراح يكبر في الضمير / ||0||0 – |||0||0 - |

إلى الأبدْ..» [1] / ||0||0

وظَّفَ الشاعر في هذه القصيدة نمطين من القافية نمط تقفية الجملة الشعرية ونمط التقفية المتوالية وهي ما جاءت على شكل (أ ب أ ب)، أما من حيث الروي فإننا نجد حرف (النون) له حضور كبير في أواخر الأسطر مقارنة بالحروف الأخرى، ولا سيما في القافية؛ فقد اعتمده الشاعر مرتين بطريقة مختلفة، الفرق بينهما أن (الردف) في الأولى (الألف) وفي الثانية (الياء)، ولكن ما هو ملاحظ في (النون المردوفة) بحرف (الياء) هو أن القافية خلقتْ واقعا موسيقيا آخر لإيقاع القصيدة؛ حيثُ إن (النون) في لفظتي (غربتين ومرتين) في المقطع الأخير من القصيدة جاءتا متصلتين إيقاعيا مع ما بعدهما؛ لأنه قد وقع بين الأسطر ظاهرة التدوير، والقافية اقتضتْ أن تفصل (النون) التي تعد المتحرك الأول من تفعيلة (متفاعلن)، وهذا ما غيَّر الإيقاع من (متفاعلن) إلى (مفاعلن)، لنجد تفعيلة الرجز تكسر الإيقاع لخلق إيقاع جديد في النص بين نوعين من القوافي على شاكلة (أ ب أ ب / ن د ن د)، هذا التنويع في القافية من حيث الصورة الصوتية للروي الأول متحرك وهو (النون) الذي جاء على احتمالين: متحرك وساكن، والثاني ساكن وهو (الدال)؛ حيث يقف عنده النَّفَس الشعري، لذا صوت (الدال) جاء صورة دالة على أمل انتهاء المأساة التي أصابته والتي احتواها الضمير الإنساني إلى الأبد.

1) عياش يحياوي: ما يراه القلب الحافي في زمن الأحذية، المصدر السابق، ص48-49.

ج. نمط التقفية العبثية:

تتمثل هذه التقفية في تحرر النص الشعري من القافية التي تحدد نهاية السطر الشعري أو الجملة الشعرية، وعوضا على ذلك ينفتح النص على قوافٍ غير قصدية وإنما كل قافية لها حضور عبثي وعرَضي في النص؛ لذلك فالقافية «ليست مجرَّدَ ترديدٍ لصوت، ولكنَّها ترديدٌ لصوتٍ نهائي (...) وهكذا فليستْ القافيةُ هي التي تُشيرُ إلى نهاية البيت، ولكن نهاية البيت هي التي تشيرُ إليها، والقافيةُ وحدَها ليستْ قادرةً على أنْ تُلَخِّصَ البيت، بل لا تلحظُ على أنها قافية إلا إذا وقع عليها النبر، ونضيف إلى هذا إذا لم يُعْقِبْها وقْفٌ، وإلا فإنها لا تتميَّزُ عن التجانسِ الداخلي للبيتِ» [1]، ومن دون ريب أن القافية الداخلية لها دور في الإيقاع العام للنص؛ لأن نفور الشاعر من القافية هو نفور عن أداة من أدوات شعرية النص، فيتعالق إيقاع الوزن بإيقاع المعنى، وتتواشج القوافي العرضية في داخل النص مع التجانس الصوتي للألفاظ، هكذا يخلقُ الشاعر في نصه إيقاعا آخر يعوِّضُ القيمة الصوتية والدلالية للقافية الخارجية.

ومن الأسباب الرئيسة في ذوبان القافية الخارجية وانعدامها في النص هو ظاهرة التدوير، فهو يجعل الأسطر الشعرية متتابعة إيقاعيا مما يجعلها متتابعة في المعنى أيضا.

ويُعَدُّ هذا النمط من التقفية مرحلة متقدمة في بناء القصيدة العربية المعاصرة التي صارت أكثر تعقيدا في المعنى، وابتعادا عما يعرقل تفكير الشاعر عُدَّ التحرر من القافية الخارجية ضرورة حتمية اقتضتها القصيدة المعاصرة، وهذا ما جعل شعر التفعيلة يقتربُ بصورة عفوية نحو قصيدة النثر التي تريدُ «الذهاب إلى ما وراء اللغة وهي تستخدمُ اللغة، وتريد أن تحطمَ الأشكـالَ وهي تخـلقُ أشكالا» [2]، وضمن هذه الأشكال التي حطمتها قصيدة النثر الوزن والقافية.

وإذا نظرنا إلى التجربة الشعرية عند عياش يحياوي سنجد لهذا النمط حضورا كبيرا في شعره، حيث اعتمد فيه على أنماط مختلفة في الكتابة اختصرناها في نمطين اثنين بارزين في نصوصه الشعرية.

---

1) جون كوين: النظرية الشعرية، المرجع السابق، ص101-102.

2) سوزان برنار: قصيدة النثر (من بودلير إلى أيامنا)، تر: زهير مجيد مغامس، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، ط2، القاهرة-مصر، 1999، ص16.

1. نمط التقفية المرسلة:

إنَّ مصطلح كهذا نقصد به هنا عدم التقيد بالقافية الموحدة واختيار قوافٍ متنوعة ومختلفة من سطر إلى آخر، غير أن إرسال القافية لا تتيح لكل شاعر التميز والإبداع فيها لأنه ليس من الهيِّن الابتعاد عن الشكل لخلق شكل جديد أكثر مرونة وقابلية في أذن المتلقي، لذا فهو يحتاج إلى إمكانيات شاعرية تحقِّقُ تعويضاً عن فقدان هذا العنصر الموسيقي الهام في القصيدة. ولعلَّ إحساس بعض الشعراء بأنَّ الجرس الموسيقي الذي تحققه القافية بتكرارها يقفُ حجر عثرة أمام انسياب الإيقاع الداخلي الذي يتحقق باسترسال المعنى هذا الإحساس هو الذي حدا بهم إلى إرسال قوافيهم» [1].

ونجد جلَّ القصائد التي على هذا النمط في ديوان قمر الشاي، وذلك لأن هذا الديوان يمثل تطور تجربت عياش الشعرية من خلال حياته التي قضاها في وهران وبعدها في أبوظبي. ومن النصوص التي تعتمد على هذا النوع التقفوي نص «يخضر من فزع والنجمُ يجري إلى مستقر له» يقول فيه:

باسما، يتدلى على شرفة الليل، يقضم أسماءه
تتدلى الخفافيش تلعق أسماءها
تتدلى الدموع خيوطا تنوس على قلق يابس لا يَرى
يتدلى الظلام على شكل جمجمة حفر الفأر في غيها
واستوى ملكا للجماجم

تخضر من فزع ذئبة السبسب، الجن يفزعها
تغرس في السهو صرخاتها مخلبا
تتعالى من الريح غيلانه البيض والسود
تنطح كبش الفراغ وتستل قرنيه
تسمل عينيه، تبعده، تدنيه
ترفعه راية، وتعفره بقتار الشواء وتستاف نقع طلاسمها

1) صالح أبو إصبع: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام 1984 حتى عام 1975 (دراسة نقدية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت-لبنان، 1982، ص257.

تتراقص، تلهج بالغامض المستبد بها
تتراعش أطرافها، تتدلى إلى جُب أيقونها
تبلع الأرض أعراسها
وتفيق الكهوف من النوم، تخرج من كُنسٍ أنجمٌ خائفاتٌ
تطل على بعضها، تتدافع نحو مروج السديم [1]

كما هو ملاحظ فإن هذا المقتطع من النص قد تحرر تحررا مطلقا من القافية المشكلة للموسيقى الخارجية للنص، حيثُ اعتمدَ على وسائل أخرى للإيقاع كالتكرار غير ان هذا التحرر برَّرَ لغة النص التي تتمحور على الاضطراب، بدءا من عنوان النص الذي يوحي إلى الحركة العبثية التي ينتهجها النجم ورمزيته المركزية في النص.

وما ساعد في إرسال القوافي التدوير من جهة والتكرار من جهة ثانية، وقد ورد التدوير في الأسطر (5-6، 8-11، 15-16)، أما التكرار فأتى على نوعين تكرار فعل (تتدلى) في ثلاثة أسطر متوالية، وكذا تكرار صيغة الفعل المضارع وهذا ما هو ملاحظ في معظم بداية أسطر النص. اهتمام الشاعر بأفعال الحركة جعل النص يخطو خطوة بعيدة عن اهتمام الشاعر بالقافية، فكأن التكرار لعب دور القافية الخارجية. فنجد النص إذ ذاك لُحْمةً واحدةً، كلا متكاملا متتابعا، تصطف عموديا تربطها أفعال رسمتْ المشهد الشعري بطريقة سردية محبكة، بعيدا من موسيقية القافية إلى موسيقية التكرار وقيمته الدلالية في النص.

كما نجد حضـــورا للقافية الداخـلية في النـــص من خلال بعض الألفاظ المختـــــومة بهاء الضمير (أسماءَها ⟵الخفافيش، غيِّها⟵ جمجمة، يُفزعها – صرخاتها – طلاسمها – بها – أطرافها – أيقونها ⟵ ذئبة السبسب، أعراسها ⟵ الأرض، بعضها ⟵ أنجمٌ)، إن هذه القافية الداخلية الناتجة عن التكرار الصوتي لهاء الضمير فتحها على إحالات متنوعة لها دلالاتها في النص، وهذا التلاحق بين ظواهر كالتكرار والتدوير والقافية الداخلية حققوا تدفقا إيقاعيا زاد من حركة النص واستمراريته إلى نهايته، وهذا ما غطى على غياب القافية الخارجية، كما ساعد إيقاع المحدث على

1) عياش يحياوي: قمر الشاي، المصدر السابق، ص11-12.

السرد. وقد عبَّر المقطع الأخير من النص على عبثية النص في حد ذاته فالنجوم في السماء فسيفساء ليس لها انتظام، والليل تنعدم فيه الرؤية ورغم ذلك فهو يسيل موسيقا على حد قول الشاعر:

«باسما، أتكسر كاللوز في عرسها
والضفادع حنجرة الليل
والنجم يجري إلى مستقر له في القصيدة
. يا ولد.. الشاي، أسرع بشيء من الشاي
الضيوف شفاه وعين على الكأس
واللوز نعسان في صحنه
المخالب توقظه
وتعريه
تهتك حرمته
ويسيل الليل موسيقا...» [1]

في هذا المقطع يتضح الغموض الموجود في العنوان عن مكان استقرار النجم، ليجعلَ الشاعر من القصيدة المكان المثالي له.

2. نمط تقفية الفقرة الشعرية المرسلة:

نسبنا هذا النمط من التقفية إلى الفقرة الشعرية لأن النص عبارة عن فقرات شعرية ليس لها قوافٍ موحدة وإنما مرسلة كما هو النوع الأول الفرق الوحيد يكمن في طول النَّفَس الشعري والسردي في القصيدة. ونجد هذا النمط قد استخدمه الشاعر مرات في شعره مما جعلنا نفرد له نمطا خاصا، ومن هذه النصوص نص «أغنية الحطاب» يقول فيه:

«في مساء الجبال، تنام الصخور وتستيـــقظ الكائنات
الخرافية، البقر الطائر، الجن تركض فوق سهول الخديعة،
تخرج فاتنة من مغارة غيـــلان قريتنا الجبلية، يحرســـها

1) عياش يحياوي: قمر الشاي، المصدر السابق، ص14.

الطبل دقاته، والصبايا الجميـــــلاتُ يضفرن خصلاتها
بالزهور الطرية.

في مساء الجبال، تهيئ أمي لنا الشاي بالحطب اليابس،
الذئب يشرب أحلام عنزاتنا الخائفـــات، وأختي تدس
الطماطم في الجمر، تحت رماد السكيـــنة، بابا سنذكـره
عند منتصف الليل كل مساء، فقد قـاتل الوحـــش ثم
استوى ميتا وقرأنا على قبره ما تيسر من ذكريات الجدود
القدامى كجذع الصنوبر في جهة الشمس» [1].

يتكون النص من خمس فقرات شعرية متحررة من القافية الخارجية إلا ما جاء عرضيا، وهذا ما هو ملاحظ في الفقرة الأولى (قريتنا الجبلية، بالزهور الطرية)، وغير ذلك فلا توجد تقفية وإنما الذي استطاعه الشاعر هو استخدامه للتكرار القصدي في بدايات الفقرات الشعرية بتكرار عبارة (في مساء الجبال) حيث يربط النص ككل بزمن محدد وهو المساء وبمكان رئيس يلجأ إليه الحطاب وهو الجبال، عدا الفقرة الأخيرة يبتدئها بعبارة (في صباح الجبال) ليقلب الزمن من المساء إلى الصباح، هذا الاستخدام المقصود من قبل الشاعر فتح النص على سؤال محوري يتعلق بعنوان النص «أغنية الحطاب»، تُرى ماذا يقصد الشاعر بالأغنية وما مفهومها عنده من خلال شخصية الحطاب؟ ولا يتبين أفق هذا الطرح إلا من خلال الفقرة الشعرية الأخيرة يقول:

«في صباح الجبال، تعود الخرافة نحو مغاراتها، وتهيـــئ أميَ
خبز الظهيرة، تحكي الطبيعة للريح، تحكي لي الريحُ سحرَ
الفضائح ضاحكة وأنا عائد فوق ظهري جذوع
وأغنية هي بابُ الطريق إلى قريتي.. » [2]

1) عياش يحياوي: قمر الشاي، المصدر السابق، ص33.
2) المصدر نفسه، ص34.

فالأغنية هنا تمثل المنهج الذي يسير عليه للوصول إلى القرية، وهذا الشكل الشعري الذي استخدمه الشاعر هو الجوقة التي اعتمدها للإفصاح بما يحمله من جذوعٍ مهترئة لا تصلح إلا لألسنة النار.

الفصل الثاني:

شعرية التشكيلات الإيقاعية.

أولا: التدوير والانحراف الإيقاعي.

ثانيا: التكرار

ثالثا: التوازي.

أولا: التدوير والانحراف الإيقاعي:

يُعرف مصطلح التدوير في الموروث الخليلي بأنه «تجزئة الكلمة بين صدر البيت وعجُزِه، أو بين آخرِ البيتِ والبيتِ الذي يليه في الشعرِ المقفى» [1]، والكلمة حين تُقسم إلى جزأين لا يجب بالضرورة أن يكونا متساويين من حيث الحروف، وإنما يأتي بالطريقة التي وضعها الشاعر نفسُه. والتدوير في الشعر العمودي هو استكمالٌ لنفَس البيت، أو لاقتضاء الوقف الدلالي والنحوي للجملة؛ أي إن الجملة تنتهي بانتهاء الكلمة والكلمة وقعتْ بين شطري البيت. والبيتُ الشعري بمفهومه الاصطلاحي يحتكم للوقف العروضي الذي فرضه الوزن الشعري شكلا لا إنشادا من خلال تساوي عدد تفعيلات صدر البيت وعجزه، وهذا ما يُسمى بالوقفة العَروضية ويُعبَّرُ عنها بالفراغ الذي بين الشطرين. وقد عبَّرَ عن ذلك التتابع في الإنشاد والنفَس الشعري أحمد كشك في تعريفه للبيت المدوّر؛ حيث قال: «البيتُ المدوَّرُ هو الذي تحوي مكوناته الداخلية كلمة تُصبحُ شركةً بين قسميه؛ أي شطريه- غير قابلةٍ للتقسيمِ إنشاديا؛ فحين تصيرُ صيغة من الصيغ اللغوية مقسومة إلى قسمين: قسمٍ يتمُّ به تمام الشطر الأول؛ وقسمٍ يبدأُ به إيقاع الشطر الثاني، فإن هذا يُعَدُّ في نظر الإيقاع الشعري تدويرا» [2].

أما التدويرُ في شعر التفعيلة فيختلف عن التدوير في الشعر العمودي؛ لأن بين هذين الشكلين هُوَّةٌ واسعة في مفهومية البناء العروضي، وكذا في القيمة الموسيقية للتفعيلة، رغم أن البحور الشعرية والتفاعيل هي نفسها في كلا الشكلين، إلا أن هذا لا يعني تشابههما في توليد الإيقاع ودلالاته القصدية واللاقصدية من كاتب النص الشعري نفسِه، فالتدوير في شعر التفعيلة «قد ظهر كضربٍ من الاهتمام بالإيقاع الداخلي ومزيدٍ من الجسارة العَروضية على مَدِّ الجملةِ الشِّعْرِيَّةِ وهو الأمرُ الذي يُؤدِّي إلى التحلُّلِ النسبي من القافية الخارجية وتعويضها بقوافٍ داخليةٍ تنسجمُ مع الإمكانات الصوتية التي تُحقِّقُ الثراء الإيقاعي الذي يسمو في ظلِّه التعبير الدرامي في إطار عضوي

1) أبو فراس النطافي: التدوير وبحور الشعر، مجلة جامعة الملك سعود، مج6، الآداب (2)، ص533.

2) أحمد كشك: التدوير في الشعر (دراسة في النحو والمعنى والإيقاع)، دار العلوم، ط1، القاهرة-مصر، 1989، ص7.

مُوَحَّدٍ هو القصيدة» [1].ولذلك يمكن أن نعدَّ تقنية التدوير «خرقا شكليا واضحا للبنية الشعرية التقليدية، القائمة على شيء من التكامل العروضي والدلالي ضمن سياقاته المعروفة غير الخاضعة لأية مفاجأة محتملة. لذلك فإنَّ المتلقي لا يخضعُ إلا إلى نمطٍ معين وواضحٍ ومعروف مسبقا لهذا السياق التكاملي بين البنية العروضية والدلالية» [2].

وعلى غرار أنماطه المتنوعة في تخريج شكل قصيدة التفعيلة [3]، إلا أن هناك دورا كبيرا يعمل عليه التدوير في كسر رتابة الإيقاع وتوليد إيقاعات جديدة داخل النص الواحد، إنه «أداة تعبيرية ذات قدرة على تحقيق مرمى نفسي ودلالي يقصده الشاعر» [4]، فهو من حيث تأثيرُه في تغيير إيقاع بنية النص الوزنية نوعان؛ نوعٌ عبثي تكون فيه التفعيلة مقسمة بين نهاية سطرٍ وبداية سطر لاحق بحركة أو حركتين، أو غير ذلك، حيث يحدث في السطر الموالي كسرٌ في الإيقاع، فيجد المتلقي لهذا النص –عندما يبدأ النفس الشعري من الكسر– أن البيت غير موزون وهذا –إذا ربطناه بالتدوير– تحليل قاصر ينُمُّ على عدم استيعاب الإيقاع من قِبَل القارئ، ونوعٌ ثانٍ أكثر أهمية من الأول، وهو التدوير المنتظم الذي يتحقق حين تُقسَّمُ التفعيلةُ على أساس الأوتاد والأسباب، هكذا يتولد إيقاعٌ جديد من الإيقاع الأول، إما بالقلب، وإما بطريقة أخرى مغايرة، ولكن لا تخرج من جنس التفعيلة الأصلية. لذلك فعملية التدوير تقدم للشاعر «طاقةً إيقاعية مفتوحةً تُماشي حركة نفسه وتدرُّجها في القصيدة الواحدة كما أنها تتناغم مع تفتح رؤياه وتضافرها عبر أعماله الشعرية المختلفة» [5]، وسيتضح هذا كله من خلال نماذج من شعر عياش يحياوي تُبيِّنُ مدى أهمية التدوير في توليد الإيقاع وكسر رتابة الوزن رغبة من الشاعر في تغيير الجو النفسي والعاطفي في القصيدة، وفي الوقت نفسه له علاقة وطيدة بقصدية الشاعر ولا قصديته في ارتباط دلالة الإيقاع بدلالة المعنى، وهكذا تتحقق شعرية النص من تضافر أدوات شعرية مختلفة من أبرزها التدوير.

---

1) حسن غرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، (د ط)، بيروت–لبنان، 2001، ص97–98.

2) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، المرجع السابق، ص162.

3) يُنظر: موفق قاسم الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة، المرجع السابق، ص130–141. ومحمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، المرجع السابق، ص164–176.

4) بشرى البستاني: لامية المتنبي (ما لنا كلنا جو يا رسولُ) دراسة إيقاعية، مجلة آداب الرافدين، ع31، 1998، ص156.

5) علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري (دراسات نقدية)، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، عمان–الأردن، 2003، ص83.

أ. التدوير العبثي:

يُعدُّ هذا النوع من التدوير أكثر شيوعا في شعر التفعيلة عامة، وهو موجود بكثرة في شعر عياش يحياوي التفعيلي، ونقصد به أن التدوير لا يُنشئ إيقاعا جديدا منتظما وإنما يكسر الإيقاع الأصلي ليبدأ بإيقاع غير منتظم، إذ لا بد من الاحتكام إلى الوقف الذي اختاره الشاعر كنهاية للسطر الشعري؛ لأن بداية كل سطر وقع التدوير فيه هو ذو قيمة شعرية مرتبطة دلاليا بالمعنى. هذا لا يعني —من خلال قولنا إنَّ التدوير عبثي– أن الشاعر لم يقصد هذا النوع من التدوير، وإنما هو بين أمرين إما قد قصده الشاعر وإما أتى من دون قصده ودون رسمٍ لقيمته الدلالية، وإن كان الشاعرُ في غالب الأحيان لا يتكلم بشعوره بقدر ما يتكلم بلا شعوره.

يقول الشاعر من قصيدة «صلاة إلى سماء امرأة»:

«تغيبين يختلط الليلُ بالخمر/ فعولن فعولُ فعولن فعولن (فـ
أسكر بالليل والخمرُ صاحية لا تنام / ـعولُ) فعولن فعولن فعولُ فعولن فعولْ
ولكن لماذا إذا جئتِ / فعولن فعولن (فـ
أجمع صعلكتي وأغيبُ؟» [1] / ـعولُ فعولُ فعولن

في هذا المقطع الشعري استعمل الشاعر التدوير؛ حيث نجد في السطر الأول والثالث قد ختمهما بحركة هي جزء من تفعيلة (فعولن) وتتمتها في السطر الموالي لهما، وما نلاحظه أنه قد وظَّف الطريقةَ نفسَها في عملية التدوير، حيث هناك تشابهٌ بيِّنٌ وواضح في كلا التفعيلتين اللتين وقع فيهما التدوير، وهو تطابق في شكل التفعيلة والزحاف الذي دخل عليها وهو القبض. وبطبيعة الحال الشاعر لم يتقيد بالوقف العروضي، إنما جعل الوقفة العروضية عند المتحرك الأول من (فعولُ)، وتتضح جليا الوقفة العروضية في الإنشاد من خلال توقف النفس الشعري، غير أنَّ توقُّفَ النفسِ الشعري صَاحَبَهُ وقْفٌ دلالي؛ أي إن تمام المعنى عند تمام السطرين. كما أن الوقوف على متحرك في نهاية السطرين هو انزياح ليس عن رتابة الإيقاع حسْب، بل تعدى ذلك إلى انزياحٍ في البنية النحوية للغة العربية التي تقف على ساكن وليس على متحرك. هذا الحبس النفسي عند المتحرك، هو انطلاق

1) عياش يحياوي: ما يراه القلب الحافي في زمن الأحذية، المصدر السابق، ص15.

لوعي ثانٍ واستراتيجية مخالفة لمعنى السطر الأول والثالث؛ فغياب الأنثى في السطر الأول ثم حضورها في السطر الثالث، هو برمجة جديدة في التعبير عن الحالة النفسية المضطربة للمتكلم في النص؛ حيث فِعْلُ المتكلم في أثناء غياب الأنثى هو السُكْر بالليل وتبقى الخمر التي هي مصدر السكر صاحية لا تنام، وفي هذا إيحاء إلى الحالة العبثية التي يعيشها في غياب أنثاه. أما فِعْلُ المتكلم في أثناء حضور الأنثى هو الغياب، وكأنه يبقى في دائرة الغياب (غياب الأخرى في حضوره وغياب الأنا في حضورها). من جهة أخرى فانقطاع النفَس عند حرف متحرك هو إعطاء نفَسٍ جديد لبداية سطر جديد وحالة نفسية غير اعتيادية يعبر عنها الشاعر بفعلين (أسكر، أجمع)، مع العلم أن زمن الفعلين هو الحاضر، وهذا يدل على ثنائية الحضور والغياب في هذا المقطع الذي أسهم التدوير في تخريجه وبثه إلى القارئ، لِيُعبِّرَ عن الموقف والمشهد الدرامي الذي عاشه المتكلم في النص.

ومن القصائد التي نلحظُ فيها عبثية التدوير قصيدة «القصيدة»؛ حيث جاءت أسطر مقطعها الأول في معظمها مدورة:

معْ غبش الليل / لنْ فعلن (فاعِـ

حيث النجوم تجر ذيولَ الخرافاتِ نحو مخابئها / لن) فاعلن فعلن فعلن فاعلن فاعلن فعلن فعلن

والجنادبُ تقدح مغزلها بغناء السكينةِ / فاعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فاعلن فعِـ

لا قمرٌ في السماء سوى وجه قلبي / لن) فعلن فاعلن فعلن فاعلن (فا

ولا قطط في الشوارع غيرُ همومي / علن) فعلن فاعلن فعلن فعلن (فا

يرجرجها البردُ .. / علن) فعلن (فاعـ

والتائهون السكارى قناديل يابسة الضوءِ / لن) فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فعلن (فاعـ

لا طرق في المدينة غير متاه المجاعاتِ / لن) فعلن فاعلن فعلن فعلن فاعلن (فاعـ

لا سمرٌ غير قهقهة الصمتِ.. / لن) فعلن فاعلن فعلن (فاعـ

تسبح في سدم الروحِ» [1] / لن) فعلن فعلن (فاعِـ

1) عياش يحياوي: قمر الشاي، المصدر السابق، ص69.

لعلَّ ما يميزُ هذا المقطع هو انعدام القافية، وسبب غيابها هو راجع إلى عملية التدوير في حد ذاتها التي مسَّتْ معظمَ أسطره الشعرية، وما هو مميز أكثر في قصيدة «القصيدة» أنها بدأتْ بتدوير؛ فأول سطر في القصيدة بدأ بمتحرك فساكن، ولو نظرنا إلى عنوان القصيدة من ناحية إيقاعية لوجدنا أن العنوان مركبٌ من تفعيلة (فاعلن) ثم (فَعِ)، التي نستطيع أن نربطها إيقاعيا مع (مَعْ) الساكنة وذلك للضرورة الشعرية حتى لا تأتي خمسة متحركات متوالية؛ لأن كثرة توالي المتحركات قبيح في الشعرِ عامةً. لذا فالعنوان هو جزء من النص إيقاعيا والربطُ الإيقاعيُّ هو ارتباطٌ في الدلالة وفي تركيبية النص النحوية، هذا ما يجعل العنوان مفتاحا جوهريا لفهم النص. أما إذا فصلنا العنوان عن النص فإن القصيدة ها هنا تبدأ بتفعيلة من بحر المتقارب مخرومة مقبوضة (عولُ).

ب. التدوير المنتظم:

يُعدُّ هذا العنصر من أهم عناصر إيقاعية النص الشعري عند عياش يحياوي؛ ذلك أنه قد استعملها في شعره بطريقة لافتة للانتباه، ومغرية جدا لطرح عديدٍ من الأسئلة في قصدية الشاعر إلى تبليغ ذاته بكل ما تحمله الذات من معنى. وعلى حسب اطلاعي على الأعمال التي درستْ الإيقاع واهتمتْ بتشكيلاته لم أجد في هذه الكتب ما يتحدث عن هذا النوع من الإيقاع، ووجدتُ أنَّ ما تكلم عنه الدارسون وتناولوه بالدراسة والتحليل إنما هو أنماطه (تدوير الجملة الشعرية والتدوير المقطعي والتدوير الكلي). لذلك وددتُ أن أتعمق في قيمة التدوير الإيقاعية وتفجير ما ينبغي تفجيره للكشف عن شعريته في بناء النص.

وقد لاحظتُ أن التدوير في شعر التفعيلة، يتلاءم مع خصائص الدائرة العَروضية كما وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي، هذا يعني أن تفعيلات البحور البسيطة تُقلب على الأوجه التي وظَّفها الخليل. ونخص بالذكر ثلاث دوائرَ عروضيةٍ: دائرة الهزج ودائرة المتقارب ودائرة الوافر.

1. سياق مفاعيلن:

نستطيع أن نستنبط من هذا السياق تفعيلتين هما أساس بحري الرَّمَل والرجز وهما تفعيلة (فاعلاتن) وتفعيلة (مستفعلن). وفي نصوص الشاعر نصٌّ يجمع البحور الثلاثة من خلال بحر واحد هو الرَّمَل ولم يكن ذلك طبعا إلا بفعل عملية التدوير، وهذا النص عنوانه «النمل والنسيان»:

ليس في جيبي وطنْ / فاعلاتن فاعلن

فاعـــلاتن فـاعـلن

أسكن القرية / فاعلاتن فعـ

فاعــلاتن فعـ

قرب المسجد الأقدم فيها / ـلاتن فاعلاتن فعلاتن

ـلاتـن فـــاعـلاتن فعلاتن

وبعينـيَّ / فعلاتن فـ

فعلاتن **فـ**

عناقيـدُ من الرعبِ / ـعلاتن فعلاتن فـ

مفاعيلُ مفاعيــلن

نواقيسُ / ـعلاتن فـ

مفاعيلن

أراجيحُ / ـعلاتن فـ

مفاعيلن

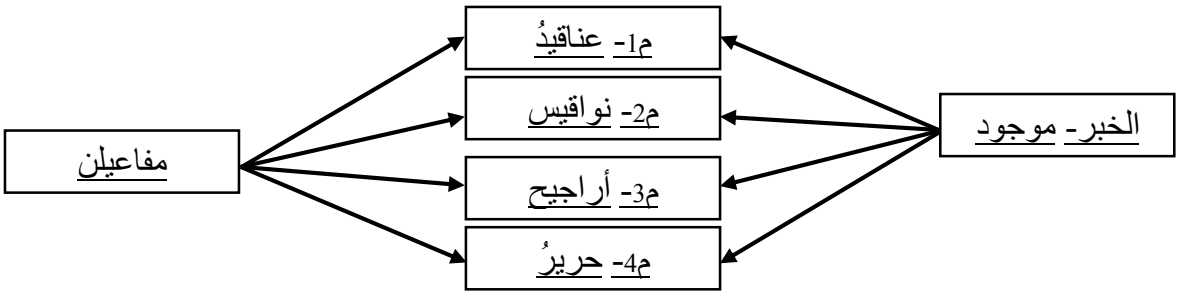
حريرُ العنكبوتِ» [1] / ـعلاتن فاعلاتن

مفاعيلن مفاعي

في هذا المقطع الشعري في مقدمة القصيدة انتقل الشاعر من إيقاع الرَّمَل إلى إيقاع الهزج كما هو موضح في التقطيع العمودي، أما التقطيع الأفقي فهو يبيِّنُ عملية التدوير في تفعيلات بحر الرمَل.

1) عياش يحياوي: ما يراه القلب الحافي في زمن الأحذية، المصدر السابق، ص41.

وقد تغيَّرَ الإيقاع في جملة اسمية تقدم فيها الخبر المحذوف دلَّ عليه شبه الجملة (وبعينيَّ)، ثم جاء المبتدأ أربع مرات لخبر واحد.



من خلال هذا الشكل يتبيَّن للقارئ أنَّ الانحراف الإيقاعي الذي سبَّبَه التدوير لعب دورا محوريا في إعطاء دلالة للألفاظ من جهة وللنص من جهة ثانية، ويبيِّنُ لنا من جهة أخرى مدى تداخل الإيقاعات رغم اختلاف مراتب الوتد إلا أنها تنتمي إلى دائرة عروضية واحدة. هذا الكسر الإيقاعي ولَّدَ إيقاعا جديدا مألوفا موسيقيا يؤكد على قوة المبتدأ في قوة الوتد حين ابتدأت به التفعيلة. فلهذه الألفاظ دلالات عميقة في ذات الشاعر؛ ذلك أنه ربطها بالعينين وهما اللتان تعبران على حياة الإنسان من الخارج إلى الباطن.

أما الجزء الثاني من القصيدة فقد تغير الإيقاع من الرَّمَل إلى الرجز، وهو تغيُّرٌ ينبئ إلى تغير في دلالة العبارة الشعرية والسطر الشعري، فالتدوير لا يكون فعالا في توليد إيقاعٍ جديدٍ إلا إذا صاحبَه وقْف، والوقف «في الأصل هو توقفٌ للصوتِ، ضروريٌّ لكي يتنفَّسَ المتكلِّمُ، فهو في ذاته إذن ليس إلا ظاهرة فسيولوجية خارجة عن (المقال) لكنَّها بالطَّبْع مُجَمَّلَةٌ بدلالات لُغويَّة» [1]، لذا فالوقف له أهمية في تفعيل عملية التدوير، ولا يكون تفعيل التدوير في شعر التفعيلة إلا بوقف عملية التدوير، وحتى تتضح الفكرة أكثر، فلا ينتج إيقاعٌ جديد إلا إذا انقطع النفس الشعري عند آخر السطر المدور مع بداية السطر الذي يليه. وما هو موضح في التقطيع العمودي للأسطر الشعرية يبين فعالية التدوير المنتظم نسبة إلى الإيقاع الجديد المنتظم. يقول الشاعر:

عودتني أثقتي فيـــك / فاعلاتن فعلاتن فـ

فاعلاتن فعلاتن فـ

1) جون كوين: النظرية الشعرية، المرجع السابق، ص77.

أ

بأن لا | أبصر الأشـيـاءَ إلا | خطأ / ـعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلا

ـعلاتن | فاعـلاتن | فاعلاتن **فعلا**

منخرط | في الفقر منذ الصدمة الأولى / تن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فا

مستعلن | مستفـعلن | مستفـــعلن | مستفْ

وأخـشى الوردَ / ـعلاتن فاعـ

علن | مستـــفعِ

من | يمنحني الوردة يوما / لاتن فعلاتن فعلاتن

لن | مستعـــلن | مستعلاتن

يأخذ العمرُ غلاما..! / فاعلاتن فعلاتن

فاعـــلاتن | فعلاتن

ب

ولقد جـرَّبْتُ صوتي | ليلةً / فعلاتن فاعلاتن فاعلا

فعلاتن | فاعـــلاتـن | **فاعلن**

قلتُ أُغَـنِّيكَ.. / تن فعلاتن فـ

مستعلن | (مسْتَ

ولـــكن للأسفْ / ـعلاتن فاعلا

علن) | مستفـــعلن

ج

ما كنتُ أدْ | ري أنَّ في | حنجرتي / تن فاعلاتن فاعلاتن فعلا

مستفـعلن | مستفعـلن | مستعلن

نملا ونِسْـيانا وأشبـاحَ جيفْ.. / تن فاعلاتن فاعلاتن فعلن

مستفعلن | مستفـعلن | مستعلن

أنا لا أملك صوتا / فعلاتن فعلاتن

فعلاتـن | فعلاتن

ولنا جار له حنـجرةٌ عـاليةٌ / فعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلا

فعلاتن | فاعلاتن | فعلاتن **فعلن**

يملك ما| لا وجيوبا / تن فعلاتن فعلاتن
مستعلن| مستعلاتن
سيدي أنـ|ـتَ عتيدٌ| ووسيمٌ / فاعلاتن فعلاتن فعلاتن
فاعـلاتن| فعلاتـن| فعلاتن
وأنـا لا| أمـلك الآ|ن رغيفا / فعلاتن فاعلاتن فعلاتن
فعلاتن| فاعـلاتن| فعلاتن
كيف لي ـ يا| بدرُ. أن أمـ|ـلكَ في مُلـ|ـككَ / فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعـ
فاعـــلاتـن| فاعـلاتـن| فعـــلاتـن| فعـ
حلما| ووطنْ..؟ [1] / لاتن فعلن.
لاتـن|فعلن

نلاحظ من خلال التقطيع العمودي للمقطعين الشعريين أنه قد ورد فيهما إيقاع الرجز أكثر من مرة، وهذا التوارد الإيقاعي لا يهمنا إن كان قصديا من الشاعر أم لا، فالأهم هو توليد هذا الإيقاع الجديد وعلاقته بروح النص من خلال تعاقب واضح بين الرمل والرجز وإن كان بين الإيقاعين مسافات لا يتشابه فيها البحران، فعدم التشابه الإيقاعي أدى إلى تنوع في البنية العروضية، وكذا تأكيد على أهمية النبر الجملي الملاحظ من خلال اختيار الشاعر لأسطر النص؛ من حيث بداياتها ونهاياتها.

لعلَّ ما يبرزُ القيمة العروضية ودون ريب عملية التدوير، ولو نظرنا بعمق إلى النص عروضيا سنكتشف مدى فعالية أدوات البنية العروضية في شعرية النص، وما يميز عملية التدوير أيضا تدوير ما قد وقع فيه التدوير الفعال، وهذا ما يوضحه المقطع (أ) و(ب)، واستعمال التدوير الثاني في التدوير الأصلي إذا كان غير منتظم ولا يحافظ على الإيقاع الجديد المولد بفعل عملية التدوير، فإن أتى بإيقاع جديد بفعل تدوير التدوير فإن هذا التدوير الثاني يصبح فعالا لتوليد الإيقاع، وهذا ما لم يحدث في نصوص عياش يحياوي. أما المقطع (ج) فهو يعطينا بيتا خالصا يتكون من شطرين على وزن الرجز أيضا. هذا التنوع الإيقاعي من خلال الدائرة العروضية وبفعل عملية التدوير ودلالة الوقف يجعلنا نؤكدُ

1) عياش يحياوي: ما يراه القلب الحافي في زمن الأحذية، المصدر السابق، ص41-42.

على أهمية الإيقاع في تقوية دلالة النص، وفي حل شيفراته من خلال فك طلاسم التدوير الشعري المنتظم الفعال. والملاحظ في تفعيلات الرجز أنها لم تخرج من نمطين اثنين (مستفعلن) الصحيحة و(مستعلن) المطوية، أما (متفعلن) المخبونة فوجودها مستحيل في عملية التدوير، لأنَّ هناك إيقاعا مختلفا في تفعيلات الرجز في حد ذاتها، لذا فإن بين (مستفعلن) و(مستعلن) توافق في الثقل الإيقاعي على خلاف (متفعلن) التي تتميز بالخفة والسلاسة والموسيقية.

2. سياق مفاعلتن:

تفعيلة (مفاعلتن) هي جزء، بفعل تكراره يتشكَّلُ بحر الوافر في الدائرة العروضية، وبِقَلْبِه، وذلك بتقديم الفاصلة الصغرى على الوتد نتحصل على تفعيلة بحر الكامل، فكلاهما من دائرة واحدة هي المؤتلف. وهذه كباقي التفعيلات المدروسة ضمن عملية التدوير، تشكل قيمة إيقاعية وموسيقية في قلب عاطفة الشاعر بفعل قلب التفعيلة الذي يؤدي إلى قلب الإيقاع، وهذا ما أطلقنا عليه بعملية توليد الإيقاع بفعل التدوير الفعال. ومن النصوص التي وجدنا فيها التدوير المنتظم تدويرا شبهَ كليٍّ نصُّ «وقتٌ بارد..»، يقول الشاعر:

لا شيء في المكتبْ / متْفاعلن متْفا
متْفاعـــــلن | **متْفا**

أ

سوى ديك | على الحائطْ / علن متْفاعلن متْفا
مفاعلْـــتن | مفاعلْـــتن

وأحـــلام | على الحائطْ / علن متْفاعلن متْفا
مفاعلْتُن | مفـاعلْـــتُن

ب

ودوني نخلةٌ يبس النهار بها.. | ولم تتعبْ / علن متْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متْفا
مفاعلْتن | مفاعـــلَتُن | مفاعلَتُن | مفاعلْتُن

ودوني كوكبٌ في غصنه يهذي / علن متْفاعلن متْفاعلن متْفا
مفاعـلْتُن | مفاعلْـــتُن | مفـاعلْتُن

ودوني دمْعةُ الكوكبْ / علن متْفاعلن متْفا
مفاعـــلْتُن | مفاعـلْـــتُن

ج

ترثُ الحجا|رةُ صمتيَ المزروعَ في الأوقاتِ / متَفاعلن متَفاعلن مثْفاعلن (مثْفاعـ
متَفاعـــلن|متَفـــاعـلن|مثْفاعـــلن|(مثْفاعـ
هـــذا أرنبُ الكلماتِ يقـ|رض قامتي / لن) مثْفاعلن متَفاعلن متَفاعلن
لن)|متفاعـلـن|متفاعـلـن|متفاعلن
وأتيهُ.. / (متَفاعـ
متَفاعلْ

يتبعـني|ويغسل في|دمي أحزا|نه الأرنبْ/لن) متَفاعلن متَفاعلن مثْفاعلن مثْفا
فاعلَتن|مفـــاعلَتُن|مفـــاعلْتُن|مفاعلْتُن
لا شيء في المكتبْ..» [1] / مثْفاعلن مثْفا
مثْفاعـــــــلن|**مثْفا**

في هذا النص الشعري نجدُ القافية فَرَضَتْ على الشاعر منذ بداية السطر الأول «مكتبْ» تَسكينَ الباءِ التي هي الروي، وذلك التزاما منه للضرورة الشعرية حتى لا يقعَ خللٌ في الوزن، ولأنه كذلك فقد بدأ السطر الثاني بالوتِد المكمِّل لتفعيلة (متفاعلن)، وهذا القطع نجَمَ عنه إيقاع جديدٌ فرضته رغبة الشاعر في التغير من إيقاع الكامل إلى إيقاع الوافر، هذا التغيير المفاجئ لم يكنْ هكذا دون معنى، بل نلحظُ في عبارات النص التي تكوِّنُ أسطرَه أنَّ الاستثناء الذي أتى من بداية السطر الثاني، لم يكنْ إلا تأكيدا على الأشياء التي صاحبت الشاعر في مكتبه، هذه الأشياء جاءت متوالية وصاحبها إيقاع الوافر؛ لأنَّ الوتِد يغلب على الفاصلة الصغرى (0|||)، وهكذا ندركُ أنَّ إيقاع الوافر أسرع في النَّفَسِ الشعري من إيقاع الكامل للتصريح بهذه الأشياء التي لازمت إيقاعيته. ومن المهم جدا الغور في أعماق المعنى الذي أراده الشاعر في موازاته بين الديك والأحلام فكلاهما على الحائط، وتسكين الطاء هو كذلك جزء من الضرورة الشعرية ولكن هذه الضرورة ليست متعلقة بالنص بقدر ما هي متعلقة بنفسية الشاعر في التعبير عن الصمت الذي يعيشه داخل مكتبه. ومن جهة أخرى

1) عياش يحياوي: قمر الشاي، المصدر السابق، ص101.

نجد تعبيره عن هذه الأشياء في عدم تحققها؛ فما الديك إلا رمز للفجر المشرق، ولكنَّه فجْرٌ ليس له وجودٌ بعدُ في واقع الشاعر. واختيار الشاعر لكلمة الحائط دون الجدار هو انتقاء بيِّنٌ من اللهجة الجزائرية وإن كانت هي لفظة صحيحة في التعبير اللغوي الفصيح، ولكن الحائط لا يكون للغرفة وإنما هو من حاط يحيط بالشيء، فهو حائل بينه وبين العالم، بينه وبين رؤية الفجر وتحقق الأحلام.

نلاحظ في المقطع (ب) أن الشاعر يضع ثلاثة ألفاظ لها دلالات عميقة مرتبطة بالنص القرآني من جهة دينية، وبكينونته من جهة وجودية، وهذه الألفاظ هي النخلة والكوكب النباتي والكوكب السماوي، أما علاقتها بذات الشاعر فوجوده في موازاة هذه الأشياء الثلاثة تدل على تعظيم الشاعر لذاته، غير أن المعنى هلامي لما نجد لفظة «دوني» في السياق بمعنيين معنى يدل على علو الشاعر فوق هذه المسميات الثلاثة؛ ليس من حيث الوضع الوجودي، وإنما في القيمة الرمزية لها. ومعنى يدل على وضع مقارنة بين الشاعر وهذه المسميات من حيث الإحساس بالألم، فالنخلة تصارع الجفاف والكوكب النباتي يصارع الهذيان والكوكب السماوي يصارع الوَحدة، وهذه الدلالات التي تولدتْ عليها عاطفة الأسى والحزن والإحساس بالألم، هي مقترنة بذات الشاعر وهو في المكتب يصارع لا شيئيته (لا شيء في المكتب).

أما في المقطع (ج) فإنه يعود إلى إيقاع الكامل ليتكلم عن صمته ويربطه بالحجارة، ثم يربط الكلمات بالأرنب، ليغير المسميات من مسميات نباتية وسماوية إلى ثنائية الحياة والموت، ثنائية الصمت والكلام، ويختم هذا المقطع بكلمة هي السطر الأخير منه «وأتيه» وإن كان التدوير بين هذه الكلمة وبداية السطر الذي يليه ممكنة ولكنَّ النفَس الشعري يُشعرنا أنه يجب الوقوف عند هاء أتيه الممدودة بالواو في الكتابة العروضية لتكون على وزن متفاعلْ، من هنا يتغير الإيقاع ببداية مربكةٍ؛ سقوط أول الوتد من تفعيلة (مفاعلتن) ثم تأتي تفعيلات الوافر تباعا في سطر شعري واحد، ونجد إذ ذاك المعنى قد تغير بتغير إيقاع النص خصوصا في توظيف دلالة الأرنب الذي تغيَّر من قرْض قامته إلى تفريغ أحزانه، من اللا إحساس إلى الإحساس بالألم من جديد، هذا التوازي بين المعاني المتضادة أو بين الثنائية الضدية هو إعادة هيكلة للنظام، وتبرير دلالي لقيمة التدوير في النص مع الوقف المعنوي الذي اختاره الشاعر في رسمِ نهايات لأسطره كما شاء له الموقف، ليختم قصيده بما بدأه ويعودَ إلى إيقاع الكامل من جديد، وكأنَّ الشاعر يحرص في البداية والنهاية على الإيقاع نفسه. كما أنَّ تعاقب

الإيقاعين يتلوه ائتلافٌ عروضيٌّ بينهما في الدائرة العروضية (*) من جهة، ومن جهة أخرى يصحبه توافق دلالي في المعنى والمعنى المضاد، ليربطنا أكثر بمكتبه وبذلك العدم الذي يراه كائنا فيه وبالصمتِ، صمتِه وسكونِ الباءِ (الروي) في خاتمة النص. وقد اختار الشاعر لهذا النص عنوانا يظهر في الأول بعيدا كليا عن مضمون النص ولكنَّ الغَوْرَ فيه يربط العنوان بالنص من خلال دلالة التنكير للتعبير عن البرودة، عن العدم، عن الألم، عن وقتٍ باردٍ صاحبَ الشاعرَ وهو في مكتبه، باردٍ من كلِّ الأشياء التي لم تتحقق، وقتٍ عشَّشَ فيه صمتُ الشاعر ووجوديته الثائرة.

3. سياق فعولن:

تفعيلة (فعولن) هي الجزءُ المكوِّنُ لبحر المتقارب، ومقلوبه في الدائرة العروضية هو تفعيلة المتدارك (فاعلن)، وهذا السياق هو المستعمل بكثرة في شعر عياش يحياوي التفعيلي، لما لهذا الإيقاع من دلالة نفسية للتعبير عن مكنون الشاعر؛ وذلك من جانبين جانبٍ أنسب ما يُقال فيه أنه ثائر وجانبٍ آخر هادئ. والحالة النفسية للشاعر ليست مرتبطة فقط بالجو العام للنص، وإنما هناك تفاوتٌ في بنى النص التركيبية والإيقاعية. ومن هذه النصوص نذكر مقتطفا من نص «الخروج»:

«آهِ.. مَنْ يَطْرُقُ البابَ؟ / فاعلن فاعلن (**فاعِ**

فاعلن فاعلن (**فاعِ**

أنفاسُه مُرَّةٌ / **لن**) فاعلن فاعلن

لن) فاعلن فاعلن

أسألُ الباب عن ضيفِه / فاعلن فاعلن فاعلن

فاعلن فاعلن فاعلن

أسألُ الصمْتَ والعَنْكَبُوتَ / فاعلن فاعلن فاعلن (**فَ**

فاعلن فاعلن فاعلن (**فَ**

(*) إن دائرة الوافر أو المؤتلف سميتْ بذلك لائتلاف الوافر مع الكامل وتوافقهما خاصة في وفرة المتحركات وغلبتها على السواكن، ونجد هذا الائتلاف بيِّنا في النص الشعري "وقت بارد"؛ وذلك في تعاقب الإيقاعين الوافر والكامل.

(أ)

وأسـألُ قِطَّـةَ جيرانِيَ الطَّيِّبين.. / **عِلُنْ)** فعلنْ فعلن فاعلن فاعلن (**فَ**

فعولُ|فعـولُ|فعولن|فعولن|فعولْ

تُجْرِحِـرُ أجنِـحةُ الغُولِ غَمْغَـمَةَ الصَّوْتِ: / **عِلُن)** فعلن فعلن فاعلن فعلن (**فاعِ**

فعولُ|فعـولُ|فعــولن|فعـولُ|فعــولن|(**ف**

عَيَّـــا|شُ يا سَا|درا في|عـراء|المدى / **لنْ)** فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

عولن)|فعـــولن|فعولن|فعولن|**فعُلْ**

تلْكَ دَقَّاتُ قَلْبِكَ.. / فاعلن فاعلنْ (**فَعِ**

فاعلن فاعلنْ (**فَعِ**

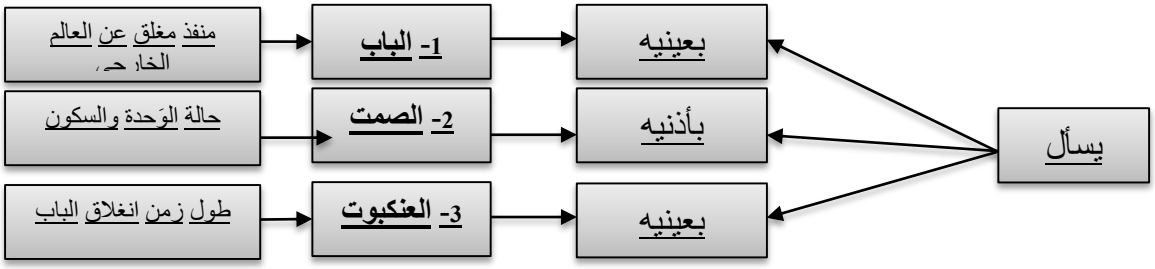
لا تنتظر أحدا.. لا أحدْ» [1] / **لُنْ)** فاعلن فعلنْ فاعلنْ

لُنْ) فاعلن فعلنْ فاعلنْ

يُعَدُّ هذا السياق الوحيد الذي يتكون من أجزاء خماسية، وهذا ما يؤدي إلى توليد الإيقاع مرة واحدة منتظما؛ حيث يتكون الجزء من وتِد وسبب، فلما يكون السبب سابقا للوتد نحصل على تفعيلة المتدارك، والنص وزنُه الأصلي بحر المتدارك. ونجد في هذا المقطع الشعري أن عملية التدوير ساعدت على تقوية المضمون من خلال مسايرته إيقاعيا وذلك بفعل كسر الإيقاع، خصوصا في الشكل (أ)؛ حيث نلحظ أن الإيقاع قد تغيَّرَ من المتدارك إلى المتقارب، ولو ربطنا هذا التغيُّر بالمضمون نكتشف أن استعمال الشاعر في بدءِ هذا المقطع إيقاع المتدارك ليُعبِّرَ من خلاله عن ثِقَل زمن الانتظار؛ فالسبب في المتدارك سابقٌ للوتد، هذا ما يجعل من إيقاعه ثقيلا بطيئا نوعا ما؛ لأنَّ ثقل الوتد يكون حمله على السبب، وهذا البطءُ نلمحه في المدة الزمنية التي سبقتْ اسم الفعل (آه) الذي بمعنى (أتوجعُ)؛ حيث يأخذنا الزمن إلى انشغال الشاعر بشيء ما، ويرجع هذا الانشغال إلى الكتب في غرفته التي صوَّر مشهدها في مستهل القصيدة. إذن، الزمنُ السابق للآه ارتبط بفعل القراءة وحلول الشاعر في كتبه. أما الزمن الذي يفصل لفظة آه والجملة الاستفهامية التي ذكرها الشاعر بعد النقطتين، فهو مصاحب إلى عدد دقات طرق الباب من قِبَل الآخر المجهول، وهذا البعد الزمني بين معاني الجمل عبَّر عنه إيقاع المتدارك البطيء. ثم يأتي البعد الزمني بين مدة طرق الباب والاستفهام

1) عياش يحياوي: قمر الشاي، المرجع السابق، ص75.

ليبيِّنَ لنا أنَّ الذي أزعجهُ ليس طرقَ الباب في حد ذاته، وإنما الذي جعله يتوجع هو أنفاس هذا الآخر المُـرَّة التي دخلتْ إلى أنف المتكلم في النص، ووصولها من شقوق الباب إلى التجويف الخيشومي للمتكلم، وهي الأخرى إيقاعها جاء مناسبا جدا، وإن كان الزمن الذي بين استفهام الشاعر عمن يطرق الباب والإخبار عن أنفاسه المرة هو وقتٌ واحدٌ والدليل على وَحدة الزمن هنا هو التدوير غير المنتظم (*) الذي وقع بين السطر الأول من المقطع والسطر الذي يليه؛ حيث بقي ثلثا التفعيلة في نهاية السطر الأول والثلث الباقي بدأ به السطر الثاني، فالنفس بينهما لا ينقطع عروضيا، وهذا ما هو موضحٌ في بداية المقطع بين قوسين لتوضيح مكان التدوير. وبما أنَّ الطارق لم يجبه استرسل الشاعر في استفهامه ولكن هذه المرة كأنه يسأل بأذنيه وعينيه لا بلسانه وهذا ما يوضحه الشكل الآتي:



ثم يتغير نمط السؤال بتغيُّر الإيقاع من المتدارك إلى المتقارب وذلك أتبعه تغيُّرٌ في الدلالة؛ فالمتقارب يتكون من وتد ثم سبب، وهذا ما يجعل أجزاءَه المكونة للسطر الشعري إيقاعيا سريعا، وكذا نجد الذات التي سُئِلتْ هي القطة، والقـطُّ له القدرة على رؤية ما لا يراه الإنسان كرؤية الجن، والشاعر في هذا التحول الإيقاعي يرى بعيني القطة أجنحة الغول، وهي تجرجرُ غمغمة صوت الطارق إليه فكأنَّ أجنحة الغول أسرع من وصول الصوت إلى أذن الشاعر، هذه السرعة عبَّر عنها ليس بإيقاع المتدارك، وإنما بإيقاع المتقارب من خلال تفعيلاته التي كثُر فيها القبض، هذا ما جعل الخبر أسرع في النفَس بسبب وجود متحرك واحد بين الوتدين. إنَّ هذا الصوتَ هو في الواقع النصي مُوَجَّهٌ لذات الشاعر؛ حيث نجد في هذه القصيدة أنَّ الشاعرَ يبرزُ ذاتَه في لفظه «عياش»، كما نجد بين السطرين تدويرا غير منتظم يُحسب للمتقارب، وليس للمتدارك، وهكذا يُكمل الشاعر هذا السطر ضمن إيقاع المتقارب. وكما قلنا عن التدوير السابق فإننا نجد أجنحة الغول لما جرجرَتْ غمغمةَ

*) أسميناه غير منتظم رغم أنه يكوِّنُ لنا تركيبة البسيط (مستفعلن فاعلن)؛ لأنَّ هذه التركيبة لم تتكرر متوالية وهي ضمن دائرة عروضية أخرى، كما أنَّ الشعر التفعيلي لا يخرج عن نمطين نمطٍ بسيط وآخر ممزوج، أما المركب فهو نادر في الشعر التفعيلي عامة.

الصوت جَرْجَرَتْها إلى أذن الشاعر؛ حيث اتضحتْ أنها ليست غمغمةً بقدْرِ ما هي خطابٌ لذاتٍ أُسْتُهلَّ بنداء ذات الشاعر ثم أتبعه منادى نكرة غير مقصودة «يا سادرا» (أي يا تائها)، ثم جاءت لفظة (عراء) لتدُلَّ على العدم الذي في وجوده، بعدها يعود الشاعر إلى إيقاع المتدارك؛ لتُبيِّنَ هذه الغمغمةُ أنَّ الطارقَ هو قلبُه والأنفاسَ المرةَ أنفاسُه، فكأنَّ بين الشاعر ودقات قلبه مسافة تراءت له بسبب الوَحدة والصمت والانتظار انتظار أحد ما، فخاطبته بصيرته بأنْ لا ينتظر أحدا، وبمفهوم المخالفة دعتْه إلى الخروج وهذا ما عبَّرَ عنه عنوان القصيدة «الخروج»؛ أي الخروج من الغرفة إلى العالم.

لا شكَّ أن التدويرَ له قيمة تمييزية وقدرة على توليد الإيقاع، وهذه القدرة لا تخرج عن الدائرة العروضية الواحدة، وكما تَبيَّنَ من خلال تحليلنا للسياقات الآنفة، فهو لا يخرج عنها؛ لأن هذه الدوائر الثلاث يقعُ فيها التدوير الفعَّال الذي يقوم بدور العجلة في التدوير من إيقاع إلى إيقاع مغاير ولكنه في الأصل لا يخرج من دائرة عروضية واحدة. غيرَ أن هناك إمكانية في حدوث تدوير خارجي؛ أي بين وزنٍ في دائرة عروضية ووزن آخر في دائرة عروضية أخرى، ولكن هذا الاحتمال قليلُ الورود وإن وقع فقد يقع بين وزن كالرَّمَل ووزن آخر كالسريع؛ ذلك أن السريع وإن كان من دائرة عروضية مخالفة إلا أنه يحمل تفعيلات الرجز من جهة وتفعيلة (فاعلن) التي قد تكون تفعيلة (فاعلاتن) المحذوفة في آخر سطر شعري مبني على تفعيلات الرَّمَل، رغم أنَّ هذا النوع من السريع غير موجود في الدائرة العروضية وموجود بالضرورة في واقع الشعر العربي، إلا أنه النمط الوحيد الغالب والمعروف من أنماط بحر السريع.

ثانيا: التكرار:

تُعَدُّ ظاهرةُ التكرار من أهم التشكيلات الإيقاعية في البنية الشعرية للقصيدة المعاصرة، وهذا لقيمتها في تجسيد بعض التراكمات الانفعالية والحسية في أعماق الشاعر ليُعبِّرَ عنها وعما يُساعد على إبراز شعرية الموقف في الصورة التي تتهيأ في نفسية الشاعر. وإنَّ التَّكرار كمصطلح فني وجمالي وموسيقي 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 في علم البديع العربي» [1]، وذلك من خلال «تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيثُ تشَكِّلُ نغما موسيقيا» [2]، لذا فالتكرار هو جوهر الإيقاع الذي يعتمد في شتى أشكاله على تكرار مقطع صوتي أو تفعيلة أو مركب تفعيلي أو أي نوع آخر من الأشكال الإيقاعية؛ فمفهوم الإيقاع هو «ظاهرة التناوب للعناصر المتشابهة، كما يشملُ التَّكرارُ هذه العناصرَ وهذه الخاصية من خواص العمليات الإيقاعية، نعني بذلك خاصية التردُّد، هي بعينِها ما يُحدِّدُ معنى الإيقاع» [3].

وقد أخذ مفهوم التكرار أهميةً كبيرة وعناية فائقة عند البلاغيين القدامى الذين يعدون الأوائل الذين عنوا به عناية كافية؛ حيث «اهتموا بالمستوى البلاغي للتكرار وركزوا على فوائده وجمالياته» [4]. ومنهم ابن الرشيق الذي نبَّه إلى ظاهرة التَّكرار ومواضع حسنه وقُبْحِه، يقول: «فأكثرُ ما يقَعُ التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكررَ اللفظُ والمعنى جميعا فذلك الخِذْلَانُ بعينه، ولا يجبُ للشاعر أن يُكرِّرَ اسماً إلا على جهة التشوُّقِ والاستعذاب» [5].

---

1) مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت-لبنان، ص 117-118.

2) ماهر مهدي هلال: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الرشيد للنشر، ط (د ط)، بغداد-العراق، 1979، ص239.

3) تحليل النص الشعري: يوري لوتمان، تر: محمد فتوح أحمد، النادي الأدبي الثقافي، جدة-المملكة العربية السعودية، 1999، ص95.

4) موفق قاسم الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة، المرجع السابق، ص144.

5) ابن رشيق القيرواني: العمدة، المرجع السابق، جز2، ص74.

أما في النقد الحديث، فقد نُظِرَ إليه من وجهة إيقاعية ودلالية مرتبطة أشدَّ الارتباط بالعامل النفسي؛ فهو «يُصوِّرُ الانفعالات النفسية لارتباطه الوثيق بالوجدان، لأنَّ المبدعَ لا يُكرِّرُ إلا ما يثيرُ اهتمامَه ولا يُكرِّرُ إلا ما يهدفُ نقله إلى مخاطبيه» [1]، وهذا ما نجده في الشعر التفعيلي الذي «ينزعُ إلى إبرازِ إيقاعٍ درامي نفسي يستهدفُ البوحَ بأحاسيسِ الشاعرِ الباطنة، أو حالتِه الذهنيةِ، والإيحاءَ بمعانٍ مختلفةٍ» [2]، ومن هنا «تنجلي وظيفة التكرار ودلالة إيقاعه الذي يُرادُ به تقويةُ النغم والاهتمامُ بقوة المعاني وبفاعليةِ الصُّوَرِ ذاتِ التفاصيل الدقيقة» [3].

ومن وظائفه البارزة في النص الشعري أيضا أنه يساعد على «تماسكِ البناء العضوي في القصيدة من جهة ويُعَمِّقُ الإيحاءَ التعبيريَّ الذي يتوخَّى الشاعرُ بثَّهُ من جِهَةٍ أخرى» [4].

أ. أشكال التكرار:

يتنوع شكل التكرار وفقا لمقتضيات النص الشعري، ولا غرْوَ أن النصوص تختلف بنياتها لاختلاف مكوناتها وتشكيلاتها الإيقاعية، «فالتَّكرارُ الشعريُّ البارعُ الذي ينُمُّ عن وعْيٍ فنِّيٍّ متقدِّم، يجيءُ في القصيدةِ على وِفْقِ أشكالٍ مختلفةٍ موظفة أساسا لتأديةِ دلالتها بأسلوب يُضفي على التَّشكيلِ عناصرَ إبداعيةً جديدةً، تُحَقِّقُ للتَّكرار دلالة إيقاعية متلائمة مع حالة الشاعر النفسية محاولا إظهار ما بها من حزن وفرح» [5].

إن الحفْرَ في النص واكتشاف أشكال التَّكرار داخل النص الشعري الحديث، خاصة إذا نظرنا في اختلاف بنيات النص الإيقاعية واللاإيقاعية، وذلك من خلال قصيدة النثر كتجربة شعرية مستحدثة ضمن النصوص الشعرية الحداثية، هو حفْرٌ يحتاجُ إلى غربلة كل مستويات اللغة من خلال

---

1) رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث، ط2، إربد-الأردن، 2009، ص84.

2) موفق قاسم الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة، المرجع السابق، ص145.

3) المرجع نفسه، ص144.

4) رحمن غركان: دلالات لغة التَّكرار في القصيدة المعاصرة (أديب ناصر أنموذجا)، مجلة الموقف الثقافي، ع 32، 2001، ص85.

5) موفق قاسم الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة، المرجع السابق، ص148.

البدء بأصغر وحدة صوتية لها قدرة تمييزية في اللفظة ثم ضمن الجملة النصية الواحدة إلى غاية النص وعلاقته بنصوص المدونة الشعرية الواحدة؛ «لأنَّ قابلية الشاعر الحديث على استحداثِ نُظُمٍ تَكْرَارِيَّةٍ جديدةٍ بما ينسجِمُ مع وعْيِه وثقافتِه المعاصرةِ والمتنوعةِ من جهة، ومع ثراء وعُمْقِ تَجاربه الحيويةِ من جهة أخرى، يجعل من إمكانية ملاحقتها بدقة ورصْدِ حركيتِها من الأمور الصعبةِ نِسْبِيًّا» [1]. لذا فلا بد أن ننظر إلى أشكال التَّكرار ليس من حيثُ مستوياتُه بدءا من الصوت إلى الجملة، وإنما بالنظر إلى مركزيته ومواضع استعماله في النص، وموازاته للا مُكَرَّر داخل النص.

1. التَّكرار الاستهلالي:

هو استعمال لمستوى معين من التَّكرار في الأسطر الأولى من النص؛ إذْ يؤكدها الشاعر «عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين: إيقاعي ودلالي» [2].

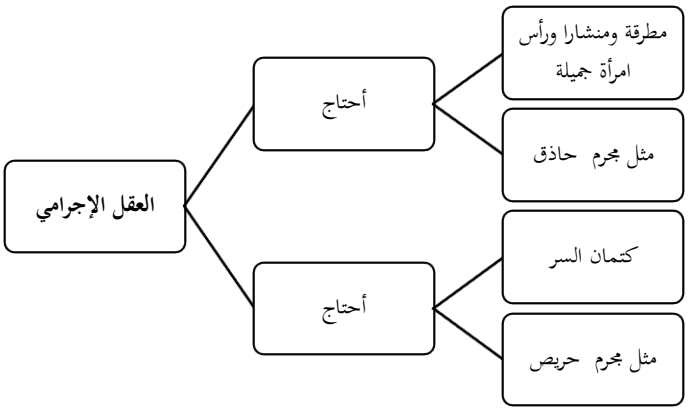
ومن النصوص الشعرية التي جاءت وِفْقَ هذا النوع من التكرار، مقطع أولي من قصيدة نثرية عنوانها « كلمات ضارة تسيء إلى صيارفة اللغة»:

«أحتاج مثل أي مجرم حاذق
أحتاج مطرقة ومنشارا
ورأس امرأة جميلة
يغني عند مدفأة الشتاء
أحتاج كتمان السر
لأقطعها بسلاسة مبهرة
وأزنها
وأرمي أطرافها في القمامة

1) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، المرجع السابق، ص186.
2) المرجع نفسه، ص186.

تماما مثل مجرم حريص
أقصد القصيدة
فلا شعر من دون عقل إجرامي
ينتصر خبثه على رخام اللغة
اللغة صراط وسجون ونياشين
والشعر انحراف
لم تفلح بعد «شرطة الآداب»
منذ تأبط شرا في تقويم أخلاقه» [1]

في هذا المقطع الشعري نجد عياش يعطينا بطاقة فنية يُعرِّفُ فيها ماهية الشعر ومفهومه المرتبط بماهية عقل الشاعر، هذا الارتباط الوثيق بين الشعر والشاعر هو كامن في العقل. لقد وظَّف عياش التَّكرار ليُبيِّنَ به طريقته هو كشاعر؛ حيث نجد الأسطر الأولى لا توضح مقصده من هذا التكرار إلا في السطر الحادي عشر، ومن ملاحظةِ الشكل الآتي يتضحُ لنا دور التكرار في هذه القصيدة الخالية من إيقاع الوزن، ولكنها بفعل التكرار جعل مستهل القصيدة ينبني على رؤية إيقاعية من خلال تكرار كلمة (أحتاج) ثلاث مرات، وإن كان تكرار الاحتياج قائما على وضعين انبنى عليهما العقل الإجرامي الذي هو روح الشعر:



في هذا المخطط نلاحظ أن الشاعر فرَّق بين الإجرام الحقيقي والإجرام العقلي، فقد أخذ من المجرم الحذاقة والحرص؛ حيث وضع بين كلمة مجرم وكلمة حاذق وحريص مسافة بيضاء تدل على

1) عياش يحياوي: قمر الشاي، المصدر السابق، ص21.

المسافة الأخلاقية الموجودة بينه وبين المجرم الحقيقي. فإجرامه متعلق بالعقل وليس بالفعل، كامن في الفكر، متجسد في القصيدة؛ لذلك «لا يجوز أنْ يُنظَرَ إلى التكرار على أنه تَكرارُ ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى، أو بالجو العام للنص الشعري، بل ينبغي أن يُنظَرَ إليه على أنه وثيقُ الصلةِ بالمعنى العام» [1]، وهذا النص صلته وثيقة بالمعنى؛ فبوجود التَّكرار رسم لنا الشاعر ماهية القصيدة النثرية التي يُعدُّ التكرار من أهم تشكيلاتها الإيقاعية التي تُعطي للنص قيمة إيقاعية مكثفة دلاليا.

ومن النصوص الشعرية التي نجد في مستهلها التكرار نص «افتراضات عابر سبيل» وهو نص من شعر التفعيلة على بحر المتقارب:

«... وهب أننا مثل كل مساء
جررنا خطانا إلى شارع الناس
دون وداع..
ولم نتبادل ملامحنا
لم نغب في ارتباك الغموض
وأنا نسينا ارتعاش المناديل
لم نرتشف آخر النظرات
هب أننا مثل كل المساءات
لم نرتعش كالندى
لم نقل للسماوات نحن ترابك
ولم نغز بستان جارتنا..
سندسا وسنابك» [2]

في هذا المقطع الشعري يفتتحُ الشاعر قصيده بنقاط حذف، وحرفِ عطفٍ على كلامٍ غيرِ واردٍ في متنِ النص، ثمَّ فعلِ الأمر (هبْ)، فهذا الاستهلال الشعري يجعلنا نفترض كلاما يرتبط بزمان سابق للزمان الذي ورد في مطلع القصيدة، وبما أنَّ الزمان الذي ورد هو المساء فإن الافتراضَ واقعٌ

1) موسى ربايعة: التَّكرار في الشعر الجاهلي (دراسة أسلوبية)، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة- الأردن، مجـ5، عـ1، 1990، ص172.

2) عياش يحياوي: قمر الشاي، المصدر السابق، ص99.

على الصباح. أما فكرة التخيل التي عبَّر عنها الفعل (هبْ)، فهو متواصل، ويبدو هذا من أول لفظة وردتْ في النص، وهي لفظة مكررة للفظة سابقة غير مذكورة في النص، وإنما في مخيلة الشاعر، وكذا في مخيلة القارئ أيضا، والذي ساعدَ في تبيان ذلك هو حرف العطف (الواو)، غير أنَّ فعل الأمر (هبْ) نجده مرتبطا بأفعال منفية عدا الفعلين (جررنا ونسينا)، وهذه الأفعال المنفية هي أفعال مضارعة تدل على الماضي؛ لأنَّ حرفَ الجزم (لم) قلَبَ حاضرَ الفعل إلى ماضيه ليربط الشاعر هذا التخيل بالماضي، وبشيء ما يُصِرُّ على الحضور في الذاكرة. إن نفْيَ الفعل هو تأكيد على عدم وقوعه، ولكنه واقع بالقوة في وجوده، وكل هذه الأفعال المنفية المرتبطة بالحدث الذي يجمعه مع الآخر هي تؤكد على تحققها في الواقع، هذا كي يعطيَ للقارئ صورة افتراضية عما أوحى إليه بنقاط الحذف في أول النص، ثم يعود مرة ثانية إلى فعل الأمر (هب) ولكن هذه المرة دون حرف عطف ليبدأ السطر الشعري مباشرة بـ(هبْ) ولينقلب المساء إلى مساءات، ثم يعيد تكرار حرف الجزم بعدد مرات (هب) الأولى ولكن نجد حرف العطف الذي لزم حرف الجزم الأول بعد (هب) الأولى يلزم حرف الجزم الثالث بعد (هب) الثانية. وفي كلِّ هذا نلمسُ لجوء الشاعر إلى تكرار منتظم يظهر جليا في ضبط عدد تكرار حرف الجزم في كل من هب الأولى والثانية، جعل مستهل القصيدة ينفتح على افتراضات منتظمة ذات إيقاع رتيب من حيث الوزن وكذلك من حيث التكرار.

2. التكرار الختامي:

«يؤدي التكرار الختامي دوراً شعرياً مقارباً للتكرار الاستهلالي، من حيث المدى التأثيري الذي يتركه في صميم تشكيل البنية الشعرية للقصيدة، غير أنه ينحو منحى نتجياً في تكثيف دلالي وإيقاعي يتمركز في خاتمة القصيدة» [1]، وهذا التكثيف الدلالي لا يتولد إلا من إيقاعية التكرار وموسيقاه التي لا تتأتى إلا بتكامل نسيجي للموقف الشعري بين ما هو لفظي وما هو معنوي. وكأنموذج لهذا النوع من التكرار نورد المقطع الختامي لنص «تحت حدائق العسكر والبوليس»:

«وأنت، دائما أنت..

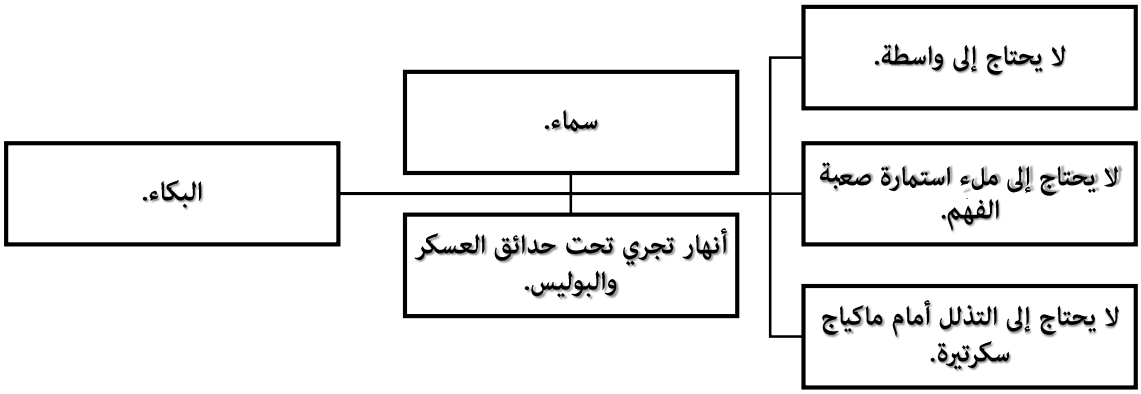
1) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، المرجع السابق، ص189-190.

عود ثقاب متشرد
يبكي لأنه مقدوح
ويبكي لأنه مجروح
ويبكي لأن البكاء لا يحتاج إلى واسطة
أو ملء استمارة صعبة الفهم
أو التذلل أمام ماكياج السكرتيرة
البكاء سماء
يلمسها دعاء المظلوم
فتجري الأنهار تحت حدائق العسكر والبوليس..» [1]

في هذا المقطع نجد تكرار بعض الكلمات التي هي محورية في النص (أنت، يبكي، البكاء) ففي تكرار الضمير أنت جاء التكرار أفقيا، يفتح على القارئ ماهية الأنت ليأتي السطر الموالي ليبين ماهيته وحالته الصحية والاجتماعية، ثم في السطر الثالث من المقطع يبدأ بالفعل (يبكي) وهو محطة ثانية للتعريف بحالته النفسية، ولكن هذه المرة ليس بضمير المخاطب وإنما بضمير الغائب؛ لأن الغياب له دلالة عميقة في ذات الآخر الذي هو الأنت ليبيِّنَ مدى تأزم حالته النفسية، وليرسم مشهده الموجع والمأساوي، وهذا قد كان بتكرار الفعل (يبكي) تكرارا عموديا ثلاث مرات ليوحي بالسقوط من أعلى إلى أسفل، هذا مرتبط بأسباب قد بينها في كل سطر من الأسطر الثلاثة الخاصة بتكرار الفعل (يبكي)، ونلحظ إذ ذاك إيقاع التكرار الذي كان بفعل توالي تكرار الفعل، ليكثِّف دلالة الأنت، وليعطيَ صورة جلية عنه. بعد ذلك يعطينا مفهوما للبكاء، فالبكاء عند الشاعر ليس بالمفهوم البسيط الذي يكون بسبب شيء مفرح أو محزن، وإن كان لم يخرج الشاعر عن ارتباط البكاء بالظلم إلا أنه صوره من خلال مضارعته بأفعال منفية لا تشكل بنيته الماهوية، بل وضعه في مرتبة السماء ليوهمنا أن البكاء مطرٌ، ليوهمنا أن البكاء سماء، ليوهمنا في آخر النص أن البكاء أنهار تجري تحت حدائق العسكر والبوليس، لكن هذه الصورة التي رسمها الشاعر للبكاء مرتبطة بمعنيين معنى النعيم ومعنى الجحيم، فالانطباع الأول للنهر يجعلنا نتوهم أن البكاء هنا خير لهؤلاء العسكر والبوليس

1) عياش يحياوي: قمر الشاي، المصدر السابق، ص49.

الظالمين ولكن حين نعود إلى السطر السابق له نفهم أن الأنهار لم تكن إلا بطوفان البكاء الذي سيهلك حدائق العسكر والبوليس. إذن فتكرار كلمة بكاء مرتين لم تأتِ عبثا بل ساعدتْ على تبيين مدى أهمية هذا البكاءِ بكاءِ المظلوم.



ومن النصوص الشعرية أيضا التي ورد فيها التكرار الختامي نص من شعر التفعيلة عنوانه «قفص الطابق الأخير»:

«لا عتبُ

إذا سُدت بروج الروح

أخشى ما وراء الباب

أخشى الباب والأصحاب

أخشى من دمائي قد تراودني على دمها

وأخشى دمعكم في الليل يورق بالوصايا..

لا تلوموا

تحت أقدامي عوت ريح سَمُومُ

وضج في صحوي بهاء كنت أكنزه

ومال اليوم هودجيَ القديمُ..» [1]

في هذا المقطع الختامي من القصيدة نجـد الفعل (أخشى) قد تكرر أربع مرات متوالية عموديا، غير أنَّ تكراره لا يعطينا تفعيلة الكامل (متفاعلن) في بداية كل سطر ورد فيه هذا التكرار،

1) عياش يحياوي: ما يراه القلب الحافي في زمن الأحذية، المصدر السابق، ص79-80.

وذلك بفعل عملية التدوير غير المنتظم الذي لا يولد لنا إيقاعا منتظما، وإنما هذا العبث الإيقاعي جاء مناسبا مع تكرار الفعل أخشى، فلو نلاحظ السطر الثاني أنه قد بدأ بتفعيلة الوافر (مفاعلتن) وهي ناتجة إيقاعيا من عملية التدوير ولكن السطر الثالث الذي بدأ بالفعل (أخشى) قد قطع المسافة الزمانية الكائنة بين ما يخشاه وما لا عتب فيه، هذا الوقوف الدلالي عند عبارة (بروج الروح)، ثم الانطلاق ليس بنفس جديد ولكن باستئناف مباشر للكلام، جعل الشاعر يتخلى عن إيقاع الكامل بفعل التدوير ليركز على تكرار الفعل (أخشى)، ولهذا فإن كسر إيقاع الأسطر بفعل التدوير عبَّرَ بطريقة ما عن الدلالةَ التي تعطيها الخشية في وجود الإنسان وهي حالة الارتباك. إذن فتكرار الفعل أخشى في هذا المقطع الختامي لعب دورا محوريا مهما عبر بفعل التدوير العبثي أيضا عن الحالة النفسية للشاعر حينذاك.

3. التكرار السطري للكلمة:

أقصد به تكرار كلمة في كل سطر شعري عموديا، وهذا التكرار يجعل النص مبنيا على كلمة واحدة يتعود عليها القارئ ليس كإيقاع رتيب وإنما تملؤه الرغبة في اكتشاف ما وراء الكلمة من معنى تولِّدُه هذه الكلمة المكررة.

ومن نصوص هذا النوع من التكرار نص عنوانه «ما يراه القلب الحافي في زمن الأحذية»، وهو العنوان نفسُه الذي سمي به الديوان، وهي القصيدة النثرية الوحيدة فيه:

«أريد خاتما، لأرميه في البحر، وأشعل عمري بحثا عنه
أريد نافذة، أحملها على ظهري، وجدارا يسند رمادي
أريد بابا، حين أدخله أخرج من أضلاعي، وتتحدث الجدران عما رأته..
أريد سلة، أجمع فيها النجوم وأغرس أصابعي بينها لتحرق باللذة
أريد سؤالا، يهتك عرض غرفتي الباردة كأسنان الموتى
أريد شفاها، ترفض أن تكون بابا للثعبان ومعبرا للحقيقة
أريد امرأة ورجلا، حين يعبران الشارع يكون القضاة نياما..
أريد يدا، تلمسني فيستيقظ الطفل النائم في صدري ويلعب مع قطتنا الصغيرة

أريد أزهارا، أذبحها فتملأ بيتي بالعطر وتذبل وهي تودعني
أريد حبا، يبدأ بالإعوجاج والصمت ويقسمني نصفين كما حبة التفاح
أريد وطنا، انقرض فيه الشيوخ وجذور البلوط لأمشي عاريا كالهواء
أريد بشرا، أقتلع عيونهم لأمارس مع طفلة الجيران لعبة الكويرات
أريد ورقة، لأحرقها واكتب بالنمل حروف كلماتي
أريد رصاصة، تخجل من دموع أمي وتشن حربا على الزناد
أريد جيشا، يحرسني حتى لا أفنى حين تخلع حبيبتي شالها
أريد طريقا واحدا إلى بيتي، وطرقا مزعومة إلى باب حبيبتي
أريد أشجارا، تكفنني بأوراقها، وتحمل نعشي أغصانها لأولد مع الربيع القادم
أريد صوت الريح، يطرد فراغ غرفتي، فقد تعبت من الصمت الثرثار
أريد أن أفهم، وراء من تجري خفقات القلب، لا شك أن سارقا مر من هنا
أريد برتقالة، إذا جاء الصبح لبست قشورها، وعادت إلى غصنها كأن شيئا لم يكن
أريد كل الورود والشفاه الحمراء، لأن الدم في الحروب لم يعد كافيا
أريد ملعقة، يأكل بها كل البشر، لتخبرني عن الأفواه التي لم تدخلها
أريد امرأة، إذا خرجت من المدينة تبعتها الشوارع، واختفت ظاهرة المشي
أريد تقسيما جديدا للكرة الأرضية، أنا لا آخذ إلا مكان اللقاء الأول
أريد فكرا، يسمح للخيانة أن تتكلم، فقد طال عملها في المعارضة السرية
أريد مطرا، لأسقي مفردات المنجد فقد تشققت من القحط
أريد فقيها، يجيبني لماذا نحب الفراش ومهنته اليومية خيانة الزهرة الأولى؟
أريد عشقا صادقا حد الذبح، ولا بأس إن كان أعرج، فبخيالي سأخلق له أجنحة
أريد مكنسة، تنظف الأرض من البشر، وتترك امرأة في الثلج ورجلا في الصحراء
أريد قارورة عطر، حين أفتحها يخرج منها الجن والعفاريت، لأتفرج بدهشة
أريد قلبا، عندما يحب يرى في الليل مثل القطط والخفافيش» [1]

1) عياش يحياوي: ما يراه القلب الحافي في زمن الأحذية، المصدر السابق، ص83-86.

نلاحظ في النص أن الكلمة المكررة هي الفعل (أريد)، وهو فعل له دلالة عميقة في ذات الشاعر للتعبير عما يريده من أشياء مادية أو معنوية، هذه الأشياء هي التي تكوِّنُ عالمه الخاص، وتكوِّن من جهة ثانية روح قصيده، وهذا ما فتَحَ الباب على القراءة الإيقاعية للعنوان من خلال تَكراره من الجزء (القصيدة) إلى الكل (الديوان)؛ حيثُ إن العنوان مبنيٌّ على نظرة شكلية أولية، تدلُّ العبارة الأولى منه على قصيدة النثر الخالية من الأوزان الخليلية المنفتحةِ على الإيقاع الداخلي، وهذا ما دلَّت عليه عبارة (القلْب الحافي)، أما عبارة (زمن الأحذية) فقد دلتْ على قصائد شعر التفعيلة التي تنتعل الأوزان، والعنوان ككل يوحي إلى عمق قصيدة النثر التي عدَّها الشاعر صاحبة الرؤية الواعية في الديوان من حيث معناها، وهذا ما جعل الشاعر يُطلقُ عنوانها على الديوان ككل.

ومن النصوص الشعرية أيضا التي ورد فيها هذا النوع من التكرار نص «لوحة غير زيتية» وهو نص من شعر التفعيلة:

«أرسمُ الكلماتِ طيورا على الأسطر المستقيمةِ
أرسمُ ليلا دجيا على سأم الورق الأبيض
أرسمُ خانتْه خانتُها بالمداد الوفيِّ
أرفع فستانها راية للإشاراتِ
أرسمُ أحرفها حُفرا وانحرافا لخيل الملذاتِ
أرسمُ بالسيف جرحا على رعشات البياض البليدةِ
أرسمُ من ثقتي في أصابعها أنني سيء العمر
أرسمُ بالماء صيفا
وأسقيه من قِربٍ بالسراب كسرتُ تلهُّفها
أرسمُ الحظ لم تأت لي في البريد السريع طواويسه
أرسمُ الشعراء أراجيحَ علقها في الغصون سماسرةُ الحُلم
أرسمُ من عشقوا ثم ماتوا فرادى بلا كفن أو زغاريدَ
أرسمُ كفا تصافحني مثل أفعى لها ألفُ رأس تصاعدَ
أرسمُ نهرا من الوقتِ تشربه شهوة الليل
أرسمُ صحراءَ لا رمل فيها وبحرا تهاجر أمواجه للسماء البعيد ةِ

أرسمُ ما في السطور يخون الذي في الصدور.. وينساهُ
أرسمُ ما لم تقل وردة أُسرت في أواني القصور على غفلةٍ..
أرسمُ كل الزرابي التي وطأ الوزراءُ، زرابي المداشرِ
أرسمُ طيرا من الريح، أسألها أن تزور الذي دفنوه وراء الرياحْ
ويأتي الصباحْ
ولا شيءَ غير ذهول الصباحْ» [1]

في هذه القصيدةِ اللوحةِ تظهر جليا علاقة تكرار فعل «أرسم» بالعنوان، وفعل الرسم هو العلاقة التي تربط الفنان باللوحة، رغم أنه من خلال تكرار هذا الفعل تشعر في كل سطر أنه يرسم لوحة، ولكن هذه اللوحات التي يرسمها هي لوحة واحدة في مخيلته، زمنها الليل، كما أن القافية تغيب كليا عن النص إلا في الأسطر الثلاثة الأخيرة حين يخرج الزمن من الليل إلى الصباح، ورود الصباح في الأخير وتكراره يؤكد لنا منطقية اللوحة غير الزيتية التي حاول رسمها الشاعر لما تتجسد في ذهول الصباح.

4. تكرار اللازمة:

يحدد الشاعر مقاطع قصيدة من خلال تكرار جملة شعرية أو سطر شعري معين، له دلالته العميقة في تخريج النص شكلا وكذا إيحاءً منه إلى موضوع النص ورؤيته الخاصة والمبدأ الذي التزمه والتزمته القصيدة؛ حيث «يتكرر هذا السطر أو الجملة بين فترة وأخرى على شكل فواصل تخضع في طولها وقصرها إلى طبيعة تجربة القصيدة من جهة، وإلى درجة تأثير اللازمة في بنية القصيدة من جهة أخرى. وقد تتعدد وظائف هذا التكرار حسب الحاجة إليها وحسب قدرتها على الأداء والتأثير» [2]؛ حيث ترتبط اللازمة «بواقع التكرار الجزئي وطبيعته كالتأكيد على أمْرٍ، أو تعميق لونٍ عاطفي ما، أو

1) عياش يحياوي: قمر الشاي، المصدر السابق، ص115-116.
2) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، المرجع السابق، ص204.

إثارة روحِ الطرب في الأسماع» [1]، لذا فإن تكرار اللازمة كان له «أثرٌ كبيرٌ في تكوين دلالة إيقاعية تُعبِّرُ عن رؤية الشاعر وتجربته الشعرية» [2].

ومن نصوص عياش ما يدلل على حضور اللازمة في الشعر العربي المعاصر التفعيلي والنثري على حد سواء كظاهرة فنية لاحقة بالنص، نذكر نص بعنوان «أوقات سيئة للغاية»:

«في آخر الليل والكأس
بدا لي أن أمشي
ولو كان لي قدمان لمشيت
لاحظت أن الميم ملمومة
والشين بخاخة ترش الشارع فجرا
والياء محطة عبور السكارى
وتاء المتكلم ترتعش من بوليس الليل

لاحظت أني ارتبكت في فرزالألوان
لوحات الإعلانات توقظني من صحوي الزائد
قميصي أسود مثل نبأ مفرح
السواد بياض مغسول بماء الليل
سروالي أزرق ..
الزرقة.. أفعى أو بنت ليل لم تدفع أجرة التاكسي
الصفرة.. طقس يجره ثعلب المعنى إلى وجره
الحمرة.. إسكافي حفظ ذاكرة الأحذية، ولم يجرب التعتعة، وكان أبوه إسكافيا بالنسب، ومات مأزوما في كوخ كانت تسكنه ذئبة أكلت جراءها..

1) يوسف إسماعيل: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري (قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرن السابع والثامن الهجري)، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، ط4، دمشق، 2004، ص100.
2) موفق قاسم الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة، المرجع السابق، ص173.

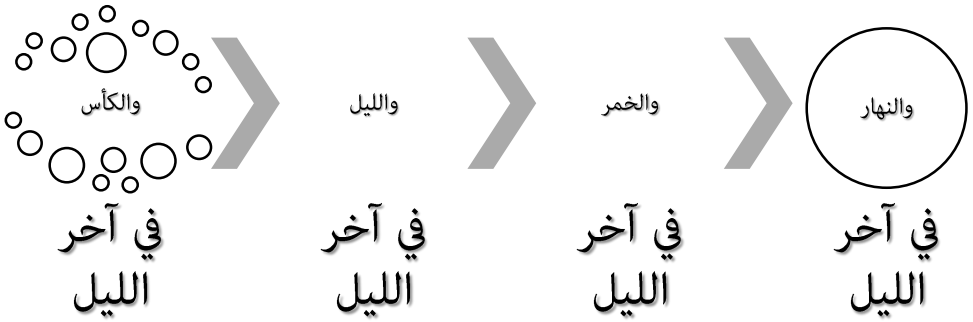
في آخر الليل والليل
الأرصفة أفاع غير سامة تزحف تحت قدمي الكسلانتين
والعمارات العالية أضراس المدينة والميترو لسانها
لسانها يلحس البشر والحقائب
ويرمي بها في بالوعة العدم
هنا تحضر الآلهة عشاء غيلان التاريخ
وكهوف الوهم والسوط
هنا.. يرسل الفقراء أطفالهم للتدرب على الطاعة
في آخر الليل ربما يفلح الضائعون
ربما تزيح المدينة النقاب عن فخذها
ويبدأ الرقص على إيقاع المكشوف
ربما تعود اللغة إلى الصحراء
ويبدأ ضحك التكنولوجيا..
في آخر الليل والخمر
طريق طويل، آخره نافذة ودودة تبكي
الأشجار على جانبي الطريق نائحات في السواد
وأعمدة الكهرباء حراسة مشددة
حتى لا يهرب الشارع من الزريبة..
جثث في حانات شعبية
جثث ملقاة أمام أبواب بيوت عالية
جثث يأكلها القارئ في الصفحة الأولى
ويأكلها التاريخ في صفحته الأخيرة..
في آخر الليل والنهار
انصرفي وحدك في هذا الليل
انصرفي.. هيا.. انصرفي

من هنا الباب..

من هنا القبر..

من هنا...» [1]

تكررت عبارة (في آخر الليل)، في كل مقطع شعري، ولكنها في كل مرة تكون مصاحبة بكلمة تغير معنى اللازمة وتحدد الصورة أكثر باختلافها القائم عن اللازمة الموالية، وهذا ما نلاحظه في الشكل الآتي:



نلاحظ في هذا الشكل أنه يوجدُ تعاقبا بيِّنا بين الكأس والخمر والليل والنهار، فالنهار يزيل ظلمة الليل والخمر تزيِّنُ الكأس وتضيئه، وهذا الترتيب أتى متداخلا، ينبني على رؤية إيقاعية من خلال تكرار لازمة (في آخر الليل)، وإن كان آخر الليل يبشر بانتهائه وطلوع الفجر الذي يريده الشاعر. وهذا ما أراد الوصولَ إليه في توظيف الخمر لارتباط زمان شربها بالليل إلى آخره. كما أن تكرار اللازمة جاء مرتبطا بالعنوان، وإن كان الوقتُ واحدا الذي ذكره في اللازمة هو آخر الليل إلا أنه أوقات بفعل الكأس والليل والخمر والنهار. وكل مقطع مرتبط بأحداث سيئة للغاية شاهدها الشاعر وبالغ في تصويرها.

1) عياش يحياوي: قمر الشاي، المصدر السابق، ص29-31.

ثالثا: التوازي:

إن التوازي (*) لا يشابه التَّكرار في إيقاعيته، ولكنه ينبني على تَكرار من نوع آخر يتمثل في الترادف والتضاد وكذا التجانس الصوتي في المفردة بين المفردات أو في العبارة أفقيا أو عموديا بين مثيلاتها، إنه «ليس تطابقا» (1)، بل هو تماثل بين البنى المشكلة للنص، «وبذا يصيرُ التوازي أعمَ من التَّكرار والتَّكرار أخص من التوازي، وذلك لأننا في الآثار المبنية على التوازي، نضَعُ في الاعتبار العلاقة التَّكرارية، وتكونُ العلاقة بينهما هي علاقة الاختلاف أو التفاوت بالثابت، فأيُّ شكل من أشكال التوازي هو توزيع للثوابتِ والمتغيرات. وكلما كان توزيعُ الثوابت أدق كانتْ القُدرة على التمييز بين التوازي والتَّكرار وقابلية التمييز وتأثير المتغيرات أكبر» (2).

ومن هنا يمكنُ فهم التوازي على أنه مركبٌ ثنائي «أحَدُ طَرَفَيْهِ لا يُعرَفُ إلا مِن خِلالِ الآخَر، وهذا الآخر –بدوره– يرتبطُ مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه، نعني أنها ليست تطابقا كاملا ولا تبايناً مُطلقا، ومن ثم فإنَّ الطرف الآخر يحظى مع الملامح العامة بما يميِّزه الإدراك من الطرف الأول، ولأنهما في نهاية الأمر طرفا معادلةٍ وليسا متطابقين تماما، فإننا نعودُ ونكافئ بينهما على نحْوٍ ما، بل نحاكم أولهما بمنطق خصائص وسلوك ثانيهما» (3).

وغالبا ما نجدُ التوازي «بشكل واضح في الشعر، فينشأ بين مقطع شعريٍّ وآخرَ، أو بيتٍ شعريٍّ وآخر» (4)، وإضافة إلى ذلك فهو قائمٌ «على التنسيقِ الصوتيِّ عن طريق توزيعِ الألفاظِ في العبارةِ أو الجملةِ أو القصيدةِ الشعرية، توزيعا قائما على الإيقاع المنسجم» (5)، وهذا لا يعني عدم

---

*) صاحب نظرية التوازي هو الشكلاني التشيكي رومان ياكبسون (R. Jakobson) مؤلِّفُ "التوازي النحوي" "Grammatical parallelism"، وصاحب العديد من الدراسات والمقالات المختلفة التي أسهمتْ في إلقاء الضوء على هذا النوع من الدراسة، فكان بذلك ذا أثَرٍ واضحٍ في علماء اللغة والأنثروبولوجيا ودارسي الفلكلور الشعبي نحو فهْمِ ظاهرة التوازي. (عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، ط1، مصر، 1999، ص4).

1) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، المرجع السابق، ص103.

2) عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، المرجع السابق، ص18.

3) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، المرجع السابق، ص177-178.

4) عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، المرجع نفسه، ص7-8.

5) المرجع نفسه، ص24.

وجوده في النثر بل هناك النثر الفني الذي يعتمد على هذه الجمل القصيرة المتوالية في إطارٍ نغمي يجمعها، ومن هذه الفنون النثرية التي عرفها العرب فن المقامة وفن الترسُّل وفن الخطابة، وجميعها تعتمد على الجمل القصيرة، ولا شكَّ أن سجع الكهان في العصر الجاهلي هو الآخر اعتمد في عباراته المشكلة له على التوازي الصوتي واللفظي والدلالي، غير أن هناك فارقا بين تناسب في الشعر وآخر في النثر؛ «ففي الشعر يكون الوزنُ بالضَّبطِ هو الذي يفرضُ بنية التوازي: البنية التطريزية للبيت في عمومه، الوَحدة النَّغَمية وتَكرارُ البيتِ والأجزاء العَروضية التي تُكوِّنُه تقتضي من عناصرِ الدلالة النَّحوية والمعجمية توزيعا متوازيا، ويحظى الصوتُ هنا حتما بالأسبقية على الدلالة. وعلى العكس من ذلك، نجدُ في النثرِ أنَّ الوَحدات الدلالية ذات الطاقةِ المختلفة هي التي تُنظِّمُ بالأساس البنيات المتوازية» [1]. وبما أنَّ التوازي يعتمد في الغالب على التضاد بين البنى أو شبه الترادف المعنوي والصوتي، فهذا يجعلُ وُجودَه مرتبطًا بماهية الإيقاع الذي في جوهره «يعتمدُ على توازنِ العناصرِ وهو توازنٌ يقومُ على مبدأ (التعارض الثنائي) بين العناصر، الحركة والسكون، والتوتُّر مقابل الاسترخاء، والارتداد مقابل التعاقب، وهذا يُحْدِثُ فضاءً داخلَ النصِّ فيما بين عُنصرٍ وآخرَ فتتمدَّدُ المساحةُ بين العناصرِ وينْشَأُ بينهُما مدى زمنِيٌّ يجلبُ معه توتُّرًا يمتَدُّ حينًا، بصفةٍ متواليةٍ تُقيمُ في نفسِ المتلقِّي إيقاعا يتناغمُ مع إيقاعِ النص» [2]. لذا فإن التوازي «ذو فاعلية تناغمية تخلقُ التوازن وتُحقِّقُ التَّكرار فيكون الجسر الذي يصل ما بين البناء النصي للشعر وما بين أبعاده الدلالية لأنه ذو فاعلية شاملة في الخطاب الشعري» [3].

1) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، المرجع السابق، ص108.

2) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر–مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية)، النادي الأدبي الثقافي، ط1، السعودية، 1985، ص33.

3) موفق قاسم الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة، المرجع السابق، ص178.

أ. التوازي الصوتي:

ويُقصدُ به «الصوتُ المفْرَدُ ويكونُ على مستوى الكلمة المفردة، ويكون فيه الصوتُ صدى للإحساس» [1]، لذا فيُدرسُ الصوتُ في تجانسه أفقيا بألفاظ تُرَكِّبُ الجملةَ، وفي تجانسِه عموديا بين الأسطر الشعرية، وهذا ما يخلُقُ موسيقى صوتية لها إيقاع ناتجٌ من تكرار الصوتِ في التركيب الجملي وليس تكرار الصوت في المقطع المقصود بالدراسة؛ لأنَّ الصوتَ لا قيمة له إذا نظرنا إلى تكراره من حيث كَثْرَتُه أو قَلَّتُه، ولكن ننظر إلى الصوت الذي له قدرة تمييزية في المفردة الواحدة وعلاقتها بالمفردات داخل التركيب الواحد وعلاقة هذا التركيب بالتراكيب الموالية له، وفي كل هذا يكون التوازي بيِّنًا صوتيا وكذا دلاليا إما بعلاقة التشابه المعنوي والدلالي والنفسي بين الألفاظ أفقيا وعموديا وإما بعلاقة اللاتشابه التضاديِّ عموديا في الغالب.

وليس غريبا على شاعر مثل عياش يحياوي في أن يلجأ إلى هذا النوع من التشكيل الإيقاعي ليُفرِزَ دلالات تُثْري نصه الشعري، يقول في نص «رأسي أعلى»:

«وخمة ليست ناقتي
وخمة ثرائي وفاقتي
ومال البدوي الصبر
قليل من الشعر.. قليل من التمر
والكلمة شنة مائي
الكلمة سمائي» [2]

في هذه الأسطر الشعرية من القصيدة النثرية، نجد الشاعر خلَقَ في النصِّ بديلا إيقاعيا للوزن، وهو تجانسُ بعض الكلمات صوتيا، هذا التجانس بيَّنَ قصدية الشاعر في اختيار الكلمات وتماثلها في أواخر الأسطر، وقد وقع التوازي بين لفظة (ناقتي) و(فاقتي)، وبين (الصبر) و(الشعر) و(التمر)، وبين (مائي) و(سمائي)، وكما نلاحظُ أنَّ التوازي أتى عموديا إلا إذا استثنينا السطر الرابع القائم على التوازي التركيبي من جهة وعلى تطابق وتماثل صوتي من جهة ثانية أفقيا. ولو نعود إلى التوازي الصوتي

1) عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، المرجع السابق، ص21.
2) عياش يحياوي: قمر الشاي، المصدر السابق، ص8.

الأول بين (ناقتي) و(فاقتي)، نفهمُ قصدية الشاعر في استعماله لهذا التماثل، وهو العلاقة التي تربط الفقر بالناقة والذي يعود تلقائيا إلى صاحبه؛ لأن هذه الناقة هي كل ما يملك فهي غناه وفقرُه، لذا فتوازي الثنائية يجعلنا نُدركُ أن الشاعر يرسم حالته المزرية من خلال تقديم الثراء على الفاقة، وربط الناقة بالفاقة صوتيا وعموديا، كذلك نجد اسم الناقة (وخمة) يدلُّ على العار والوباء، إلا أن الشاعر من خلال معنى السطرين لا يوحي هذا إلى أن الناقة وباء عليه، بل هو في موقف افتخار، فالناقة وحالتها هي تعبير صارخٌ عن حالته، ولطالما ارتبط العربيُّ قديما بناقته أو فرسه في الوجود، وذلك من خلال فلسفته التي تنبني على تقديس كل ما هو أنثوي، وهذه حال طفولة الإنسان؛ فقد كان «يتطلَّعُ برهبَةٍ وخوفٍ وربما بقدسية إلى هذه الحيوانات التي هاله تنوُّعُها وظهورُها الدائمُ معه في هذا العالم اللامتناهي» [1]. ومن عادة العربي البدوي قديما أن يُسمي الجميل بالقبيح من الأسماء درءا للعين والحسد. وعلى ذكر البدويِّ قوله من القصيدة نفسها:

«إسم ناقتي «وخمة»
خطامها في يدي وخطام الغيب في قلبي
من أغنى من بدوي يسيح في التيه؟
يملك الرمل وحر الرمل وما خلفه وما بين يديه» [2]

إن حياة البدويِّ رغم بساطتها وشدتها وجفاء طبيعتها الصحراوية إلا أنها حياةٌ ينظرُ إليها صاحبها بنظرة التحدي والشهامة والفخر، وذلك لبقائه فيها والعيش مما تنبتُه الأرض وما يرعى عليها من نَعَمٍ.

أما التوازي الصوتي الثاني بين (الصبر) و(الشعر) و(التمر)، فهي تنتجُ إيقاعا داخليا قافويا، رغم أنَّ القافية مغيبة من قصيدة النثر إلا أن الشاعر جعلها رغبة منه للتعبير عن جِبِلَّة العربي البدوي وميله إلى السجع وتوازي الألفاظ صوتيا، وذلك من خلال أمثالهم وحكمهم. وفي هذا التوازي يوضِّحُ لنا صبرَ البدوي على مشاقِّ الحياة في البادية؛ حيث عبَّرَ عن صبره بقليل من الشعر وقليل من التمر فوازى الجوع الروحي والعقلي للجوع البيولوجي، فالشعر والتمر هما ما يجعلانه صابرا، والصبر هو مال البدوي.

1) خزعل الماجدي: أديان ومعتقدات ما قبل التاريخ، دار الشروق، ط1، عمَّان، 1997، ص37.
2) عياش يحياوي: قمر الشاي، المصدر السابق، ص7.

أما التوازي الصوتي الثالث بين (مائي) و(سمائي)، وذلك من خلال مفهومه للكلمة والكلمة هي زاد العربي؛ فقرَنَ الكلمة بشلة مائه، فهي مورده الذي لا ينضب، بل الكلمة سماؤه، والسماء موردٌ مائي، يأتي من أعلى، وهذا التوازي أتى ليُبيِّنَ سماوية كلمته لعلوِّ المشبه به ومكانته في حياة البدوي، فوازى بين الماء والسماء صوتيا للتعبير كذلك على أن كل ما يملكه من كلمة وماء هي سماؤه التي فوقه. وكل هذه التماثلات ودلالاتها في النص ترتبط معنويا بالعنوان (رأسي أعلى).

ب. التوازي اللغوي:

هذا النسق يخصُّ الجملة وتركيبتها اللغوية، وذلك من خلال تناغم ما هو نحوي وصرفي بين الجمل والعبارات المكونة للأسطر الشعرية، ومن هنا نستطيع أن نقسِّمَ التوازي اللغوي قسمين، وذلك انطلاقا من دراسة التراكيب من وجهة إيقاعية بحتة أو من وجهة إيقاعية دلالية يتحقق بها التوازي المرغوب وهو لا يخرج عن التشابه والتضاد.

1. التوازي التركيبي:

ويُقصدُ به كل توازٍ قائم على علاقة نحوية صرفية بين التراكيب، ينتجُ عنها إيقاعٌ ينتبه إليه القارئ من خلال تكرار صيغ صرفية أو تركيب نحوي، وفي هذا التوازي لا تكون فيه علاقة دلالية تربط توازي التركيبين من تشابه أو تضاد.

ونجد في شعر عياش يحياوي ما يؤسسُ لنا هذا النوع من التوازي، ومن أمثلة ذلك قوله من نص «القصيدة»:

«لا قمرٌ في السماء سوى وجه قلبي
ولا قطط في الشوارع غير همومي
يرجرجها البردُ ..
والتائهون السكارى قناديل يابسة الضوءِ

لا طرق في المدينة غير متاه المجاعاتِ

لا سمرٌ غير قهقهة الصمتِ..

تسبح في سدم الروحِ» [1]

يتراءى لنا من خلال النظر في التركيب النحوي للأسطر أننا نستطيع تقطيعها تقطيعا نحويا، والأسطر المقصودة بهذا التقطيع التي وردتْ فيها لا النافية واسمُها والجار والمجرور وأداة الاستثناء والمستثنى. وهذا التركيب المتوالي ولَّدَ في النصِّ إيقاعا لفظيا صاحبه كذلك إيقاع تفعيلات المتقارب وإيقاع تفعيلات بحر المحدث، فجعل النصَّ مبنيا على أكثر من إيقاع، وهذا ما ساعدَ في تبيان عنوان النص «القصيدة» للدلالة على أهمية الإيقاع في تشكيل النص وتكامله الشعري بين الإيقاع الداخلي والخارجي والمعنى. لقد استعمل الشاعر اسم لا النافية للوَحدة للدلالة على لا النافية للجنس؛ وذلك من خلال اسمها الذي أتى جمعا في ثلاثة منها عدا واحدا أتى مفردا وهو القمر، وإن كان القمر واحدا ولم يُجمع لأنه واحد في السماء متفرد بنوره على باقي الكواكب ولعلاقته التي تربطه بمدار الأرض، فنفى وجود القمر واستثنى وجه قلبه، ونفى وجود القطط في الشوارع واستثنى همومه، ونفى وجود الطرق في المدينة واستثنى متاه المجاعات، ونفى وجود السمر واستثنى قهقهة الصمت، لذا فهو قدَّمَ لنا صورةً حزينة لذاته من خلال هذه المقارنة بين اسم لا والمستثنى الذي وقع في موضع المشبه:

وجه الشبه	المشبه به	المشبه
التفرُّد والوجه المنير/ المظلم	وجه قلبي	قمرٌ
التشرُّد والضياع	همومي	قططٌ
تضاد في المعنى	متاه المجاعات	طرقٌ
تضاد في المعنى	قهقهة الصمت	سمرٌ

ومن نصوصه أيضا التي نجد فيها التوازي التركيبي بكثرة نص «ذهاب حتى الذبح في جغرافيا الوجه» يقول في مقطع منه:

«وجهُ المغدور قمر أكله أصحابه

وجه الميت قطن أبيض جدا

1) عياش يحياوي: قمر الشاي، المصدر السابق، ص69.

وجه البائع أسنان تضحك
وجه القاتل حليب أسود
وجه المخذول خريف متأخر
وجه المطرود متروك هناك..
وجه الكاذب أصفر كالغراب
وجه السعيد هواء في الهواء
وجه المفتون كوكب يدور
وجه البليد رخام يتدلى لسانه في عرس
وجه الغاضب قوس قزح معجون
وجه المسافر كرسي على ثلاث
وجه المنفي جمجمة لا وقت لها» [1]

في هذا المقطع الشعري من قصيدة النثر أول ما نلاحظه تَكرار لفظ (وجه) في بداية الأسطر الشعرية، وإن كان هذا التَّكرار هو الانطباع الأول في تلقي القصيدة إلا أن النظر في تركيبها النحوي يجعلنا نصغي إلى هذا الإيقاع الذي أعاد تَكراره الشاعر في كل سطر من مبتدأ مضاف وخبر، وهو تماثل نحويٌّ ليس بالضرورة تماثلا في الصيغة الصرفية؛ لأن المضاف إلى المبتدأ نجده مرات على وزن اسم الفاعل من الفعل الثلاثي الصحيح أو المزيد ومرات أخرى على وزن اسم المفعول. وإن كان لا يوجد تشابه ولا تضاد بين هذه الوجوه إلا أنَّ هناك قرينة حتما تربط الخبر بالمبتدأ ارتباطا يصور فيه الشاعر شكل هذه الوجوه المتلونة والمتعددة.

2. التوازي الدلالي:

إن هذا النسقَ لا يخرج عن التوازي التركيبي في تكوينه، وإنما إضافة على الأول هو يحملُ دلالة ناتجة من تشابه بين ألفاظ كل تركيب أو تقابل أو تضاد، وهذا ما يفتح النص أكثر على القراءة

1) عياش يحياوي: قمر الشاي، المصدر السابق، ص36.

ويجعل من اللغة أكثر شعرية، من خلال تجسيد موقف وموقف آخر معادل له موضوعيا ينبني على مقارنة تحدد عوالم تقابلية التراكيب.

وفي شعر عياش كثيرٌ من هذا النسق، في الشعر التفعيلي والقصيدة النثرية، فمن شعر التفعيلة نص «يخضر من فزع والنجم يجري إلى مستقر له»:

«تخضر من فزع ذئبة السبسب، الجن يفزعها
تغرس في السهو صرخاتها مخلبا
تتعالى من الريح غيلانه البيض والسود
تنطح كبش الفراغ وتستل قرنيه
تسمل عينيه، تبعده، تدنيه
ترفعه راية، وتعفره بقتار الشواء وتستاف نقع طلاسمها
تتراقص، تلهج بالغامض المستبد بها
تتراعش أطرافها، تتدلى إلى جُب أيقونها
تبلع الأرض أعراسها
وتفيق الكهوف من النوم، تخرج من كُنسٍ أنجمٌ خائفاتٌ
تطل على بعضها، تتدافع نحو مروج السديم» [1]

ما نلمحه في هذا النص هو التوازي الواقع بين أفعال النص والمتعلق بتكرار الصيغة الصرفية، وقد جاءت هذه الأفعال في معظمها متتابعة دون حرف عطف يربط الجمل ببعضها البعض، ولكن يسابق الفعل زمن المتحركات والسواكن المتعلقة بتكوين وحدات النص التفعيلية، وهذا الإيقاع الذي أنتجته صيغة الأفعال جاء مناسبا وإيقاع النص من حيثُ وزنُه المتمثل في بحر المحدث. كما يتحقق بفعل هذه الأفعال تكرار التراكيب أفقيا وعموديا فتتوازى التراكيب بتوازي الأفعال من خلال التشابه والتضاد الأفقي الكائن بين بعضها في مثل ما نجده بين الأفعال (تنطح، تستلُّ، تسمل/ تشابه أفقي) (تبعده، تدنيه/ تضاد أفقي) (ترفعه، تعفره/ تضاد أفقي) (تتراقص، تتراعش/ تشابه عمودي). كما

1) عياش يحياوي: قمر الشاي، المصدر السابق، ص12.

نجد في السطرين الأخيريـن مــن هذا المقطع تمــاثل معنــوي يزداد فـي كل فعل وضوحا في المشهد حركية وانفعــالا (تخرج←تطلُّ←تتدافع/ تماثل معنوي متزايد في الحركة).

ومن النصوص أيضا التي تخرج عن مضمار الصيغة الصرفية للفعل وعلاقتها بتركيبها النحوي، نص «عربية من بلاد العرب» يقول في مقطعه الأول:

«لا أحد..
الطيور مجمدة في السماء
الشوارع أعمدة لا ترى
وغبار العدد
طنينا يمر بأذن الفراغ
ألا.. هل وراء سمائي سماء
هل وراء بلادي بلد» [1]

ليس غريبا أن أول انطباعٍ يكون حين قراءتنا لهذا المقطع عبارة (لا أحدْ)، وهذه القافية المقيدة على حرف الروي الساكن (الدال) المتكرر في ثنايا أسطر القصيدة يحملنا على موسيقى تقف عند صوت انفجاري. لكنَّ التوازي الدلالي هو الآخر لعب دورا في جمالية هذه الأسطر وموسيقاها فتكرار الجملة الاسمية في السطرين الأولين من المقطع ثم تكرار الاستفهام في السطرين الأخيرين من المقطع حمل النص على إيقاع مزدوج ورؤية إيقاعية مخالفة، ولكنها تتواشج وتتعالق وإيقاع المحدث الذي تفعيلته تبدأ بسبب خفيف يتبعه وتد مجموع، فيكون الثقل على السبب الخفيف بسبب ثقل الوتد المجموع. ونجد إذ ذاك السماء في السطر الأول تقابل الأرض لأن الطيور في السماء والشوارع في الأرض ولفظة (مجمدة) تماثل (أعمدة) في الثبات والجمود، كما أن هذا الصدى السماوي/ الأرضي يعود ويتكرر في السطرين الأخيرين حين تتكرر (السماء) مرتين وكذا (البلاد)، وهذا يدل على الموازاة التي وضعها الشاعر بفعل التضاد لتبيان العلاقة التي تربط السماء بالأرض وتشابههما انطلاقا من الجمود الذي للطيور وللشوارع، وكذا الاستفهام عما وراء السماء والبلاد، لذا فالتضاد جعلهما شيئا واحدا.

1) عياش يحياوي: قمر الشاي، المصدر السابق، ص17.

وتبعا لهذا المقطع هناك مقطع آخر من النص نفسِه يقول فيه:

«يا ولد..
هنا فوق هذا الرصيف
أحادث ذرية من سراب
وأحصنة من سراب
وأوسمة من سراب» [1]

في هذا المقطع الشعري يصور لنا الشاعر سماوية هذه المرأة العربية في خطابها الموجه للولد، حيث جاءت لفظة ولد منادى نكرة مقصودة غير أنَّ آخرها ساكن وليس مبنيا على الضم، وقد دل السكون هنا على أهمية هذا الولد، وأهمية الخطاب الذي تريد توجيهه إليه، ثم تستهلُّ خطابها من خلال اسم الإشارة (هنا) للدلالة على دقة المكان المشار إليه، وهو الرصيف الذي يمثل هامش الطريق/ الحياة الدنيا، أما مكانها هي فقد حدده الشاعر بلفظ (فوق) الذي يوحي إلى سماويتها وعلوِّ منزلتها؛ فالخطاب موجه من أعلى إلى أسفل من امرأة/ سماوية إلى ولد/ أرضي، بعدها تبيِّنُ للولد أنها تحادث ثلاثة أصناف: ذرية وأحصنة وأوسمة، ورغم اختلافهم في اللفظ والمعنى المعجمي إلا أنها جميعا ألفاظ تدل على شيء واحد هو أنهم من سراب، وكما نلاحظ أن هناك تماثلا في التركيب ودلالةً تربط الألفاظ الثلاثة بمعانٍ مشتركة تجمعها وهي الشرف والرِّفعة والأصالة. كما أنَّ السراب يمثل وهم الحياة في الرصيف، وعادة ما نرى السراب في الطريق وليس في الرصيف ولكن الشاعر تعَمَّدَ ذلك ليبيِّنَ أن الرصيف هو هامش الحياة الحقيقية، فوازى بين الرصيف والسراب وجعلهما متماثلين في الغياب والحضور.

كما نجد علاقة التضاد بين سطرين متوازيين تركيبيا في نص «احتمالات طفل في جثة كبيرة»:

«إذا أقبل الفجرُ لستَ ضيائي
وإن هجم الليلُ لستَ نعاسي» [2]

نلاحظ أن هناك تقابلا بين (أقبل) و(هجم) وبين (الليل) و(الفجر) وبين (الضياء) و(النعاس)، لذا فالشاعر هنا لجأ في توازيه بين السطرين إلى التضاد لكي يضع المخاطب في دائرة

1) عياش يحياوي: قمر الشاي، المصدر السابق، ص18.
2) عياش يحياوي: ما يراه القلب الحافي في زمن الأحذية، المصدر السابق، ص29.

مغلقة زمانيا، هذا التوازي أيضا صاحبه توازٍ في الإيقاع العروضي، مما جعل السطرين متكافئين صوتيا وصرفيا ونحويا.

كما نجد إضافة إلى ما ذكرناه في الشعر التفعيلي نص «الدمية»:

«الصباحُ الباكر القهوةُ في فنجانها
الأطفال في النوم
وعين الزوج في القفةِ
في الجيب دنانير فقيراتٌ
وفي القلب دخان التبغ
دقت ساعة الحائط
دقت ساعة الغيب» [1]

في الأسطر الخمسة الأولى اعتمد الشاعر على جملٍ اسمية تتكون من مبتدأ وخبر محذوف دل عليه الجار والمجرور، في الأسطر الثلاثة الأولى تقدَّم المبتدأ وفي الرابع والخامس تأخر، غيرَ أنَّ ما أبرز هذه الجمل المتوازية تركيبيا ليس النحو قدْرَ ما كان تَكرار حرف الجر (في) الذي جعل كل مبتدأ ضِمْنَ المجرور وهذا يجعل المبتدأ في كل سطر من هذه الأسطر مؤَسَّسا على إيقاع دلالي يربط عموديا بعضه ببعض، وذلك بسبب ارتباطه أفقيا بالمجرور. هكذا فقد حقق لنا التوازي هنا دلالة من خلال وقوع هذه الأحداث جميعا في وقت واحد وهو الصباح الباكر، ثم ينقلنا من هذا الجو –الذي تماثل فيه المبتدأ مع المبتدأ الذي يليه– إلى الساعة، هنا يضعنا في زاوية من الرؤية تنجلي فيها دقَّاتُ الساعة، فهذا التجنيس التام والتوازي الدلالي بين السطرين شكَّلهما تطابق لفظي الساعة وتضادهما بفعل المضاف إليه وهو الحائط والغيب ليَدُلَّ على مكانين متباعدين زمانيا يتمثلان في الحياة الدنيا والآخرة، فتعدد الجمل الاسمية في الأول دلَّ على مشاهد من حياتنا الدنيا، التي تحدث في وقتٍ واحد والتي ربما تكون مثل هذه المشاهد منطلقا إلى حياة أخرى تتغيَّرُ فيها حالة المبتدأ (القهوة لا تكون في فنجانها/ الأطفال في يقظتهم/ عين الزوج في غير القفة صوب المجهول/ الدنانير تسقط من الجيب/ دخان التبغ يخرج من القلب).

1) عياش يحياوي: قمر الشاي، المصدر السابق، ص95.

أما من نصوصه التي تنتمي إلى قصيدة النثر، نلمح التركيب الدلالي في مقطع من مقاطع نص «رأسي أعلى»:

«تموت الديار ويبقى طللها
أموت أنا..
ويبقى في البرية الله» [1].

في هذا المقطع يظهر تركيبان متوازيان توازيا نحويا ودلاليا؛ فإذا نظرنا إلى (الديار) كمماثل لفظي للأنا في الفناء، والطلل كمماثل لفظي لله في البقاء، نجده تماثلا غير منطـقي، إلا أن منطقيتَه تكمن في أن الديار تموتُ حين يهجرها أهلها فما يبقى منها سوى بقاياها وأطلالها ورسومها، هذا البقاء للطلل هو دليل حتمي على بقاء الله بعد موت الإنسان، فالإنسان مرتبط بالله من حيث وجودُه التعبُّدي لله عز وجل، والله يبقى وهو الحي الذي لا يموت.

ومن النصوص التي نجدُ فيها التركيب الدلالي أيضا مقطع من نص «سياحة ما بعد النوم»:

«اكتب بلحمك، عل الأرض تنشق على
قطعان خيول تخض أرض المعنى
قطعان كلمات تنقلب على القاموس» [2]

نلحظُ في هذا المقطع توازيا تركيبيا دلاليا بين السطر الثاني والثالث يتمثل في تماثل معنوي بين (الخيول) و(الكلمات) دلَّ على هذا التماثلِ التماثلُ القائمُ بين (تخضُّ) و(تنقلبُ)، غير أنَّ هناك أيضا تضادا بين (الخيول/ مادي) و(الكلمات/ معنوي)، ثم قلْبا لهذا المفهوم بين (أرض المعنى) و(القاموس)، ونتجَ عن هذا كله إيقاعٌ دلالي جعل السطران مبنيين على مدٍّ إيقاعي.

1) عياش يحياوي: قمر الشاي، المصدر السابق، ص9.
2) المصدر نفسه، ص48.

خاتمة

إنَّ البحث في الإيقاع الشعري يستدعي ضرورة الإلمام بكل ما تحويه القصيدة من تشكيلات إيقاعية، ولعلَّ القصيدة المعاصرة قد انفتحتْ على تنوع إيقاعي ملحوظ، هذا التنوع ليس مقصورا على الوزن فقط وإنما على بنى أخرى تعمل على تشكيل النص إيقاعيا، وقد اخترنا نصوص الشاعر عياش يحياوي لما تتميَّزُ تجربته الشعرية من تنوع في أنماط القصيدة بدءا بالعمودي مرورا إلى التفعيلي وصولا إلى القصيدة النثرية، وقد حاولنا أن نستكنه أهم ما ميَّزَ هذه النصوص باختلاف أنماطها من حيث الإيقاع وشعريته الكامنة فيه، ليُدللَّ على العلاقة المتينة التي تربط البنية الإيقاعية بالبنية الدلالية. وهذا البحث في دلالة الإيقاع فتَح لنا باب القراءة في المعنى النصي، لفك شيفراته على حسب النوع الإيقاعي المدروس ضمن مدونات الشاعر الشعرية. وقد وصلنا من خلال تعمقنا في إيقاعية القصيدة إلى نتائج تميِّزُ النص العياشي:

- للوزن الشعري حضورٌ وافر في مدونات الشاعر، حيث نجد فيما درسناه من نصوص تواشجا دلاليا بين إيقاع الوزن والمعنى، وهذا من خلال مقاربتنا بين دلالة الوزن في النصوص النقدية وكذا بين نصوص الشاعر، فوجدنا أن الزحافات والعلل لعبتْ دورا مهمًّا في توضيح غياهب النص النفسية والانفعالية، وهذا الدور يختلف على حسب النمط الوزني المتبع؛ أي العمودي والتفعيلي.
- نمط التقفية في الشعر العمودي هو استعمال يحافظ فيه الشاعر على الجانب الشكلي والموسيقي للنص، أما في الشعر التفعيلي فدلالات التقفية تختلف في النص من خلال استعمالها من عدمها، وكذا تنوعها من توحدها. وكما لاحظنا أن حضور التقفية في النص العياشي غير مبالغ فيه، بل حضورها يعبِّرُ عن مدى استيعاب الشاعر للموقف الشعري، وكذا يعبِّرُ عن مدى نضج تجربته الشعرية.
- في شعرية التدوير حاولنا النظر إليه نظرة معمقة تختلف عن القراءات النقدية السابقة له، وذلك حتما من خلال حضوره الكثيف في الشعر التفعيلي؛ لأن وجودَه في العمودي يعبر عن طول النفَس الشعري للشاعر في البيت وهو ما يقتضيه الوقف الدلالي، غير أن الوقف العروضي له سلطة أكبر من الدلالي في الشعر العمودي خاصة إذا ربطنا النص بالإنشاد الشعري. أما استعماله في التفعيلي فإننا قد وضحنا مدى ارتباط هذا التدوير ليس بالنَّفَس

الشعري، وإنما بتوليد الإيقاع المنتظم أو غير المنتظم وذلك على حسب الوزن المستعمل وتقلُّبه في الدائرة العروضية، من خلال سياقات تفعيلية محدودة. وهذا كلُّه يصبُّ في انزياح الإيقاع وكسره الذي يؤدي إلى خلق إيقاع جديد، فدرسنا ارتباط هذا الانحراف بانحراف المعنى النصي دلاليا.

- من انزياحات عياش يحياوي الكسر الإيقاعي الذي يصطلح عليه بالمفصل الإيقاعي، وقد وظَّفه الشاعر ليس قصورا منه في الوزن، وإنما استعمله كتعبير إيقاعي عن إيقاع المعنى في حدِّ ذاته رغم ما يحمله النص بهذه الزيادة الإيقاعية من إخلال بنظام الوزن.
- يُعدُّ الوقف عنصرا مهما في إحداث التدوير وتوليد التدوير الفعال، وكما له أهمية في تحديد الأسطر الشعرية أو الجملة الشعرية أو المعنى النصي في حد ذاته، وذلك بتحديد انتماء اللفظة لعبارة دون أخرى. غير أننا لم نتعمق فيه بقدر ما يستحقه خاصة في التعبير عن قيمته من خلال وضع مقارنة بين النص المطبوع والنص المسموع، ليتجلى الوقف الدلالي من العروضي والشعري من اللاشعري الذي تُحدِّدُ أفقَه نفسيةُ الشاعر في أثناء إنشاد النص؛ إما على انفراد، وإما أمام جمهور المتلقين.
- تنبني بعض النصوص العياشية على مزجٍ بين ما هو موزون وغير موزون، وفي هذا خروج جزئي عن نظام لا نظامية القصيدة النثرية؛ حيث القصدُ منه التحرر أكثر من الوزن، وهذا المزج بين التفعيلي واللاتفعيلي يعطينا نفَساً أطول للبحث في توظيف بعض الأوزان الشعرية دون أخرى في ثنايا القصائد التي لا تزال ضمن نمط القصيدة النثرية.

قائمة المصادر

والمراجع

أولا: المصادر:

1) عياش يحياوي: تباريح بدوي متجول، مطبعة دار الفجر، ط1، أبو ظبي، 2010.
2) عياش يحياوي: قمر الشاي، مطبعة دار الفجر، ط1، أبو ظبي، 2008.
3) عياش يحياوي: ما يراه القلب الحافي في زمن الأحذية، مطبعة دار الفجر، ط2، أبو ظبي، 2008.

ثانيا: المعاجم اللغوية:

4) إسماعيل بن حماد الجوهري: الصِّحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تح: أحمد عبد الغفور عطَّار، دار العلم للملايين، جز4، ط4، بيروت-لبنان، 1990.
5) أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، جز6.
6) علي بن إسماعيل بن سيدَه: المحكم والمحيطُ والأعظم، تح: عائشة عبد الرحمن، جز3، ط1، معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية، مصر، 1958.
7) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف: محمد نعيم العرقسوسي، ط8، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، 2005.
8) محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: عبد الستار أحمد فراج، طبعة حكومة الكويت، جز30، (د ط)، الكويت، 1965.
9) إبن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخران، دار المعارف، مج6، جز50، ط1، القاهرة-مصر.

ثالثا: المراجع باللغة العربية:

10) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، مصر، 1952.

11) إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، (د ط)، تونس، 1986.

12) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط10، مصر، 1994.

13) أحمد كشك: التدوير في الشعر (دراسة في النحو والمعنى والإيقاع)، دار العلوم، ط1، القاهرة-مصر، 1989.

14) أرسطوطاليس: فن الشعر (مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد)، تح: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، (د ط)، القاهرة-مصر، 1953.

15) ألفت محمد كمال عبد العزيز: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رُشد)، الهيئة المصرية العامة للكتـاب، (د ط)، مصر، 1984.

16) إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض وثقافة وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت-لبنان، 1991.

17) بسام بركة: علم الأصوات العام (أصوات اللغة العربية)، مركز الإنماء القومي، (د ط)، بيروت-لبنان.

18) ثائر العذاري: التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة (من الريادة إلى النضج 1948-1980)، رند للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2010.

19) جابر عصفور: مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، مصر، 1995.

20) الجاحظ: رسائل الجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة السنة المحمدية، ج2، (دط)، القاهرة-مصر، 1964.

21) جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط1، بيروت-لبنان، 1979.

22) أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العلمية للكتاب، ط3، تونس، 2008.

23) أبو الحسن سعيد أبن مسعدة الأخفش: كتاب القوافي، تح: عزة حسن، مطبعة وزارة الثقـــــافة، (د ط)، دمشق-سورية، 1970.

24) حسن غرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، (د ط)، بيروت-لبنان، 2001.

25) أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: عبد العزيز ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1985.

26) حسن ناظم: مفاهيم الشِّعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء-المغرب، 1994.

27) أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، تح: أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحيـــاة، ج2، (د ط)، مصر.

28) خزعل الماجدي: أديان ومعتقدات ما قبل التاريخ، دار الشروق، ط1، عمَّان، 1997.

29) الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسنْ عبد الله، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة-مصر، 1994.

30) خميس الورتاني: الإيقاع في الشعر العربي الحديث (خليل حاوي نموذجا)، دار الحوار للنشر والتوزيع، جز2، ط1، اللاذقية-سورية، 2006.

31) الدماميني: العيون الغامزة على الخبايا الرامزة، تح: الحسَّاني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، ط2، القاهرة-مصر، 1994.

32) رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث، ط2، إربد-الأردن، 2009.

33) ابن سينا: الشفاء (الرياضيات، 3-جوامع علم الموسيقى)، تح: زكريا يوسف، المطبـــعة الأميرية، (د ط)، القاهرة-مصر، 1956.

34) صالح أبو إصبع: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام 1984 حتى عام 1975 (دراسة نقدية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت-لبنان، 1982.

35) صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، مطبعة الزعيم، جز1، (د ط)، بغداد، 1962.

36) أبو الطيب المتنبي: ديوان، تح: عبد الوهاب عزام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، (د ط)، مصر.

37) عبد الرحمن آلوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، ط1، دمشق-سورية، 1989.
38) عبد الرحيم كنوان: من جماليات إيقاع الشعر العربي، دار أبي رقراق، ط1، الرباط-المغرب، 2002.
39) عبد القادر بن عمر البغدادي: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، جز2، ط4، القاهرة-مصر، 1997.
40) عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت، ط3، الكويت، 1989.
41) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر- مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية)، النادي الأدبي الثقافي، ط1، السعودية، 1985.
42) عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، ط1، مصر، 1999.
43) علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت-لبنان: 2006.
44) أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، تح: أحمد أمين وعبد السلام هارون، مج1، دار الجيل، ط1، بيروت، 1991.
45) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة (في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده)، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، جز1، ط5، بيروت-لبنان، 1981.
46) علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري (دراسات نقدية)، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، عمان-الأردن، 2003.
47) عياش يحياوي: لقبش –سيرة ذاتية لحليب الطفولة- الخلدونية، جز1، ط2، الجزائر، 2012.
48) غازي يموت: بحور الشعر العربي (عروض الخليل)، دار الفكر اللبناني، ط2، بيروت-لبنان، 1992.
49) الفارابي: جوامع الشعر، تح: محمد سليم سالم، مطابع الأهرام التجارية، (د ط)، القاهرة-مصر، 1971.

50) أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقْدُ الشِّعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، (د ط)، بيروت–لبنان.

51) فوزي سعد عيسى: العروض العربي (ومحاولات التطور والتجديد فيه)، دار المعرفة الجامعية، ط1، مصر، 1998.

52) كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي (نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، ط1، دار العلم للملايين، بيروت: 1974.

53) ماهر مهدي هلال: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الرشيد للنشر، ط (د ط)، بغداد–العراق، 1979.

54) محمد العمري: الموازنات الصوتية (في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية)، دار أفريقيا الشرق، (د ط)، بيروت–لبنان، 2001.

55) محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، المطبعة العالمية، (د ط)، القاهرة، 1964.

56) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة (بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د،ط)، دمشق–سورية، 2001.

57) محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية (الأصول والتجليات)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، (د ط)، القاهرة، 2007.

58) محمود أحمد الحنفي: الموسيقى النظرية، مكتبة النهضة، ط5، القاهرة–مصر، 1958.

59) مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت–لبنان.

60) المظفر بن الفضل العلوي: نضرةُ الإغريض في نصرة القريض، تح: نهى عارف حسن، مطبوعات مجمع اللغة العربية، (د ط)، دمشق–سورية.

61) ممدوح عبد الرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعارف الجامعية، ط (د ط)، الإسكندرية–مصر، 1994.

62) موفق قاسم الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث (قراءة في شعر محمد صابر عبيد)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزع، (د، ط)، دمشق–سوريا، 2013.

63) النديم: الفهرست، تح: أيمن فؤاد سيد، مؤسسة الفرقان للتراث الإسلامي، مج1، (د ط)، لندن-إنجلترا، 2009.

64) أبو الوليد بن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تح: محمد سليم سالم، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1971.

65) أبو يعقوب بن يوسف بن محمد بن علي السكاكي: مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت-لبنان، 1987.

66) يوسف إسماعيل: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري (قراءة تحليلية للقصيدة العربية في القرن السابع والثامن الهجري)، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، ط4، دمشق، 2004.

رابعا: المراجع المترجمة:

67) تيزفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط3، الدار البيضاء-المغرب، 1990.

68) جون كوين: النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر واللغة العليا)، تر: أحمد درويش، دار الغريب، جز1، (د ط)، القاهرة-مصر، 2000.

69) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء-المغرب.

70) سوزان برنار: قصيدة النثر (من بودلير إلى أيامنا)، تر: زهير مجيد مغامس، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، ط2، القاهرة-مصر، 1999.

71) سي موريه: الشعر العربي الحديث (1810-1970)، تر: شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، (د ط)، القاهرة-مصر، 1986.

72) تحليل النص الشعري: يوري لوتمان، تر: محمد فتوح أحمد، النادي الأدبي الثقافي، جدة-المملكة العربية السعودية، 1999.

خامسا: المجلات:

73) بشرى البستاني: لامية المتنبي (ما لنا كلنا جو يا رسولُ) دراسة إيقاعية، مجلة آداب الرافدين، العراق، ع31، 1998.

74) خلف خازر ملحم الخريشة: المقطع الكلمي وإيقاعية السبب الخفيف، مجلة الثقافة والتنمية، الأردن، عدد 43، أبريل 2011.

75) رحمن غركان: دلالات لغة التَّكرار في القصيدة المعاصرة (أديب ناصر أنموذجا)، مجلة الموقف الثقافي، العراق، ع 32، 2001.

76) أبو فراس النطافي: التدوير وبحور الشعر، مجلة جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، مجـ6، الآداب (2).

77) موسى ربايعة: التَّكرار في الشعر الجاهلي (دراسة أسلوبية)، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة-الأردن، مجـ5، ع1، 1990.

سادسا: المراجع الأجنبية باللغة الإنجليزية:

78) King Palmer: Teach Yourself Music, English Universities press LTD, London, 1950.

79) William M. Kunstler: Hints and allegations (the world, in poetry and prose), library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 1E, U S A, 1994.

فهرس

الموضوعات

– مقدمة ..... أ–ز

– مدخل **8–20**

الفصل الأول: دلالة أنماط الإيقاع الكمية.

أولا: نمط البيت الشعري: **22–46**

أ.النمط المركب: 25

1.دلالة إيقاع الطويل: 25

2.دلالة إيقاع البسيط: 28

3.دلالة إيقاع المنسرح: 31

4.دلالة إيقاع الخفيف: 32

5.دلالة إيقاع السريع: 34

ب.النمط البسيط: 35

1.دلالة إيقاع الكامل: 35

2.دلالة إيقاع الوافر: 39

3.دلالة إيقاع المتقارب: 42

4.دلالة إيقاع الرَّمَل: 44

ثانيا: نمط السطر الشعري: **46–64**

أ.النمط البسيط: 47

1.دلالة إيقاع المتقارب: 47

2.دلالة إيقاع المحدث/ المتدارك: 51

3.دلالة إيقاع الرجز: 54

4.دلالة إيقاع الكامل: 56

5.دلالة إيقاع الوافر: 58

6.دلالةُ إيقاعِ الرَّمَل: 59
ب.النمط الممزوج: 61
1.دلالة إيقاع السريع:..... 62
ثالثا: أنماط التقفية التفعيلية:..... 64-79
أ.نمط التقفية المنتظمة المَوَحَّدة: 67
1.نمط التقفية السطرية المتتابعة: 67
2.نمط تقفية الجملة الشعرية: 69
ب.نمط التقفية المنتظمة المركَّبة: 72
ج.نمط التقفية العبثية: 74
1.نمط التقفية المرسلة: 75
2.نمط تقفية الفقرة الشعرية المرسلة:..... 77

الفصل الثاني: شعرية التشكيلات الإيقاعية.

أولا: التدوير والانحراف الإيقاعي: 81-96
أ.التدوير العبثي: 83
ب.التدوير المنتظم: 85
1.سياق مفاعيلن: 86
2.سياق مفاعلتن: 90
3.سياق فعولن:..... 93
ثانيا: التكرار: 97-111
أ.أشكال التكرار: 98
1.التَّكرار الاستهلالي: 99
2.التكرار الختامي: 102
3.التكرار السطري للكلمة:..... 105

4.تكرار اللازمة: 108

ثالثا: التوازي: 112–123

أ.التوازي الصوتي: 114

ب.التوازي اللغوي: 116

1.التوازي التركيبي: 116

2.التوازي الدلالي: 118

– خاتمة 124–126

– قائمة المصادر والمراجع 127–134

– فهرس الموضوعات 135–138

الملخص:

بالعربية

إنَّ القصيدةَ العربيةَ المعاصرة قد انفتحتْ على تنوع إيقاعي ملحوظ، وهذا التنوع ليس مقصورا على الوزن وحده، بل على بنى أخرى تعمل على تشكيل النص إيقاعيا، غيرَ أن وجودَه بمختلفِ تشكيلاته لا يعني تحقُّقَ شعرية النصِّ الأدبي، بل إنَّ الشعرية هي تعبيرٌ عن التكاملِ الإيقاعي في العلاقة الدلالية التي تربط الإيقاع بالمعنى النصي. وقد اخترتُ نصوص الشاعر عياش يحياوي، لما تتميَّزُ تجربته الشعرية من تنوع في أنماط القصيدة؛ بدءا بالعمودي مرورا إلى التفعيلي وصولا إلى القصيدة النثرية. وقد حاولتُ أن أستكنه أهم ما ميَّزَ هذه النصوص باختلاف أنماطها من حيث الإيقاع وشعريته الكامنة فيه، ليُدللَّ على العلاقة المتينة التي تربط البنية الإيقاعية بالبنية الدلالية.

كلمات المفاتيح: الشعرية، الإيقاع، البنية الإيقاعية، البنية الدلالية، قصيدة النثر، الوزن.

بالفرنسية:

Le poème arabe contemporain s'est ouvert à la diversité rythmique apparente, cette diversité n'est pas limitée seulement à la mesure mais à d'autres structures œuvrant à constituer le texte rythmiquement. Cependant, sa présence dans les différentes formulations ne signifie pas la réalisation de la poétique du texte littéraire ; mais la poétique reste l'expression de l'intégration rythmique dans la relation significative qui relie le rythme à la sémantique du texte. De ce fait, j'ai choisi les textes poétiques du poète « Ayache YAHIAOUI » pour la distinction de son expérience poétique, de la diversité des types de poésie, en commençant par la poésie rimée aux vers libres pour aboutir au poème en prose. J'ai tenté d'explorer les plus importantes caractéristiques de ces textes aussi divers tant en rythme qu'en prose et sa poétique afin de prouver la forte relation liant la structure rythmique à la structure significative.

Mots clés: La poétique , La rythmique, La structure rythmique , La structure significative, Poème en proses ,La mesure.

بالإنجليزية:

The Arabic contemporary poem has certainly opened up to a remarkable rhythmic diversity. The latter is not limited only to the measure, but it includes other structures which contribute to the rhythmical composition of the text. However, the existence of this diversity of all its forms by no means realizes poetics of the literary text. The poetics is an ultimate expression to the rhythmic complementarity in the semantic relationship which connects the rhythm to the textual meaning. All this justifies my choice of texts written by the Algerian poet Ayache Yahiaoui. In fact, his poetic experience is characterized by diversity in the poem types including classical poetry, free verse and prose poem. The study attempts at exploring the characteristics of all these texts with its various types, rhythm and poetics in order to uncover the strong relationship which combines both the rhythmic structure and the semantic structure.

Keywords: Poetics- Rhythm- Rhythmic structure- The semantic structure- Prose poem- Measure.