International Journal of Language and Literature
June 2019, Vol. 7, No. 1, pp. 156-175
ISSN: 2334-234X (Print), 2334-2358 (Online)
Copyright © The Author(s). All Rights Reserved.
Published by American Research Institute for Policy Development
DOI: 10.15640/ijll.v7n1a18
URL: https://doi.org/10.15640/ijll.v7n1a18

التشكيل الموسيقي الإيقاعي في شعر عبد العزيز عسير

الأستاذ المساعد الدكتور مرتضى عبد النبي الشاوي[1]
المدرس المساعد رؤى عبد الامير رحمة

ملخص

يحاول بحثنا الموسوم (التشكيل الموسيقي الإيقاعي في شعر عبد العزيز عسير)أن يقدم دراسة تطبيقيّة في التشكيل الموسيقي الإيقاعي في شعر عبد العزيز عسير عبرَ تقسيمها على الموسيقى الخارجية والأخرى الداخلية لغرض معرفة تأثيرها الفاعل في دلالة النصّ الشعريّ ، مبيّناً أهمّ الظواهر الموسيقية في شعره مع إظهار الجوانب الفنية من تناغم وتكرار جمالي .

Abstract

In this study, the rhythmic composition of Abdel Aziz Asir's poetry attempts to present an applied study in the rhythmic composition of Abdul Aziz Asir's poetry through its division on foreign and internal music for the purpose of knowing its effective influence in the poetic text. Technical aspects of aesthetic harmony and repetition.

الكلمات المفتاحية : تشكيل ، موسيقى ، ايقاع ، شعر ، حديث

المُقدَّمة :

الموسيقى على تماس بالشعر الحقيقيّ منذ نشأتهِ إلى يومنا هذا، وبها يُميَّز الشعر بوصفهِ جنساً أدبيّاً مستقلاً لهُ عالمهُ المميّز ومحدداتهُ التي تتضح منها معالمهُ الحقيقية.

ومحددات الشعر هي الإيقاع واللغة الشعرية والمضمون، وعند سقوط أيّ واحد من هذه المحددات لا نستطيعُ أن نعدَّه شعراً.
و موسيقى الشعر على نوعين : خارجية تتعلقُ بأوزان الشعر و بارتباط هذه الأوزان بالدلالة ، وداخلية تتعلق بالنص الشعري ذاتهِ و بما يدخل في هذا النصِّ أو ذاك من تناغم صوتي أو تكرار أو حذف أو غيرها من الظواهر التي تضفي على النصِّ شكلاً موسيقياً خاصّاً و مضموناً مميزاً مرتبطاً بدلالة النصّ الشعريّ.

فالموسيقى سواء أكانت خارجية أم داخلية لابدَّ مِنْ أنْ ترتبطَ ارتباطاً وثيقاً بالدلالة، والغاية الأساس من تلقّي النصّ هي فهم دلالتهِ، ومن هنا تتضح أهمية الموسيقى بشكلٍ جليّ.

و إذا عرفنا ما للموسيقى من أهمية أدركنا سرَّ خلود الشعر منذ العصر الجاهلي إلى يومنا هذا ؛ فرغمَ تعدُّد الأشكالِ التي مرَّ بها الشعر عبْرَ العصور لمْ تتغيّر البحور و التفعيلات التي اكتشفَها الخليل ، و السبب في ذلك جمالها و ارتباطها بالأذن العربية الأصيلة ، إذ إنّ العربَ كانوا ينظمونَ الشعرَ سليقة و يتلقونهُ بآذان لا تخطيء في ايقاعهِ الأخّاذ ؛ لأنَّهم أصحابُ ذائقةٍ أصيلةٍ ، وما نحن إلاّ امتدادٌ لأجدادِنا العرب القدماء على الرغم مِنْ تأثيرِ الزَّمن الذي لا يستطيع أحدٌ انكارهُ، فالذائقة العربية الأصيلة تبقى مهما اختلفت العصور و الأزمان ؛ لأنّها تنشأ في فطرةِ الانسان.
و نظراً لهذهِ الأهمية التي تتمتعُ بها موسيقى الشعر سيقوم البحث بدراستها دراسة تطبيقيّة في شعر عبد العزيز عسير عبرَ تقسيمها على موسيقى خارجية وأخرى داخلية لغرض معرفة تأثيرها الفاعل في دلالة النصّ الشعريّ.

المبحث الأوّل: الموسيقى الخارجيّة

ما سيتناولهُ هذا المبحث هو جانب الوزن الموسيقي في شعر عبد العزيز عسير؛ لأنَّ البحث وجدَ أنّهُ شاعرٌ يرفض تعدّد البحور داخل قصيدة التفعيلة ويسير مع القصيدة من بدايتها حتى نهايتها بنفس البحر دونَ تداخلٍ أو تركيب في البحور، فهو يستعمل البحور المفردة فقط مما يدلُّ على حسّ الشاعر الثابت واندماجهِ مع القصيدة بكاملها.

والناقدة نازك الملائكة ركّزتْ على وحدة التفعيلة إذ قالت : « أساس الوزن في الشعرِ الحرِّ أنهُ يقوم على وحدة التفعيلة »[2].
صحيحٌ أنَّ بعض الشعراء خالفوا هذا الرأي وقامَ كثير منهم بنظْم شعر التفعيلة بالبحور المركّبة، ولكنَّ البحثُ يرى – حسب وجهة نظرهِ المتواضعة – أنَّ جمالية إيقاع هذا النوع من الشعر تكمن في وحدة التفعيلة، إذْ إنّ احساسَ المتلقي يندمجُ مع القصيدة دونما انقطاعٍ أو صدمةٍ أو انتقالٍ مفاجئ . أمّا إذا كانَ هناك مبررٌ للانتقال فللشاعر أنْ ينتقلَ عبرَ اللغة الشعرية و يحافظ على ثبات الوزن ؛ لانسياب النصّ الشعري بحسٍّ أخاذٍ و اندماجهِ مع المتلقّي و اندماج المتلقي معهُ اندماجاً تاماً ، و الشاعر – كما معروف – هو المتلقّي الأول لنصّهِ .

سيدرس البحث الدواوين الشّعرية الثلاثة الأولى للشاعر عبد العزيز عسير: الديوان الأول (عادوا معي بعد انحسار الماء) وفيهِ يعبّر الشاعر عن معاناة الإنسان وآلامهِ ومشكلاتهِ على لسانِ الحيوان، ويتضمّن هذا الديوان ثلاث قصائد عمودية وخمس مقطوعات من الشعر العمودي وتسع قصائد نثرية وسبع عشرة قصيدة من شعر التفعيلة.

والديوان الثاني بعنوان (غابة البحر) وفيهِ يعبّر الشاعر عن الأوضاعِ السياسية بأُسلوبٍ جماليّ، ويتضمّن هذا الديوان ثلاث مطوّلات ، وهي من شعر التفعيلة، ويختم الديوان بخمس مقطوعات من شعر التفعيلة أيضاً ،وهي عبارة عن مدخل وظلال للمطوّلاتِ الثلاث ومخرج.

أمّا الديوان الثالث فهو بعنوان (سيدة الذاكرة) و فيه يعترفُ الشاعرُ بكلّ ما فعلهُ من حسناتٍ و سيئاتٍ و بكلّ ما صادفهُ عبر مسيرة حياتهِ ، و يتضمن هذا الديوان قصيدة عمودية واحدة و ثلاث قصائد نثرية و عشرين قصيدة من شعر التفعيلة.

أي أنّ مجموع ما كتبهُ الشاعرُ – في هذهِ الدواوين – بلغ ستٌّ وخمسون قصيدة وعشر مقطوعات، منها أربعون قصيدة وخمس مقطوعات من شعر التفعيلة أو ما كان يسمّى بـ(الشعر الحر)، وكما معروف أنَّهُ « ليس للشعر الحر بحر جديد يختلف فيه عن البحور التي اكتشفها الخليل للشعر العربي ، وإنّما الجديد فيه هو: حرية التصرّف في عدد تفعيلات هذه الأبحر، وفي التوزيع الموسيقي لكلّ قطعة بما يتلاءم و حاجة الشاعر »[3].
وسيتناول البحث الموسيقى في شعر التفعيلة لدى عبد العزيز عسير؛ لأنّ هذا النوع من الشعر يشكّل الغالبية العظمى من قصائد الشاعر، و عبْرَ إحصاء البحث للبحور في قصائد التفعيلة لدى الشاعر وُجِدَ الآتي :

الأوزان	عدد القصائد
المتدارك (فَاْعِلُنْ)	14
المتقارب (فَعُولُنْ)	11
الوافر (مُفَاْعَلَتُنْ... فَعُولُنْ...)	5
الرجز (مُسْتَفْعِلُنْ)	4
الكامل (متَفَاْعِلُنْ)	3
الرمل (فاْعِلاتُنْ)	3

نجد أنّ المتدارك يشكّلُ النسبة العظمى في قصائد الشاعر ، فضلاً عن أنّ المقطوعات الخمس التي في ديوان غابة البحر كلّها من بحر المتدارك، و سيأخذ البحث أنموذجين لهذا البحر: الأول مقطع من قصيدة (الهدهد)، وهذه القصيدة جاءت بتفعيلة المتدارك الصحيحة (فاعِلُنْ):

(قطرةٌ
بالزجاجةِ عالقةٌ
مسخَتْ ضربةَ الزومِ... فانكسرتْ أعينُ الواقفين

أنتَ ألقيتَ بالعدساتْ
وامتشقْتَ الفتاةَ التي تتجوّلُ بينَ البيوتِ
بقنّينةِ العطرِ... فارغةً
تجمعُ الدمعَ ... مستحلباً
من عيون النساءْ
وعيونِ الرجال) [4].

وتفعيلات هذا المقطع كالآتي:

قطرةٌ
فَاْعِلُنْ
بزْزُجا / جةِعا / لقةٌ
فَاْعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ
مسخَتْ /ضربةَ زْ / زومِ فانـ/ كسرتْ / أعينُ الـ / واقفين
فَعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلانْ
أنتَ ألـ / قيتَ بلْـ / عدساتْ
فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَعِلانْ
وامتشقْ /تَ لْفتا/ ةَ لْلَتي / تتجو/ وَلُ بيـ/ نَ لْبيو/ تِ
فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْفَاْعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَـ
بقنـ / نينةِ لـ/ عطرِ فا / رغةً
عِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَعِلُنْ
تجمعُ دْ / دمعَ مسـ/ تحلباً
فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْفَاْعِلُنْ
من عيو/نِ نْساءْ
فَاْعِلُنْ فَاْعِلانْ
وعيو / نِ رْرِجال
فَعِلُنْ فَاْعِلانْ

يُلاحَظ أنّ الشاعرَ هنا استعملَ التفعيلة الصحيحة (فَاْعِلُنْ) والصحيحة المخبونة (فَعِلُنْ) دونَ أنْ يدخلَ عليها علة التشعيث التي هي « حذف أوّل أو ثاني الوتد المجموع »[5].

وبسبب عدم إدخال هذهِ العلة – بشكل مقصود أو بشكلٍ لا إرادي – صارت التفعيلة بطيئة بعض الشيء، وهذا يتناسب و الطابعِ الحزينِ الذي يضفي عليها ؛ لأنَّ القصيدة فيها تصويرٌ لفتاةٍ تجمعُ دموعَ الباكين.

أمّا مجيء التفعيلات مشعَّثةومخبونة فمثالها هذا المقطع من قصيدة (الديناصور) :

(ليسَ الجزءَ السابعَ ... أستاذُ الآثار
أيضاً ينسى المصدرَ.. لكنْ يذكرُ نقشاً
بلحاءِ اليوكالبتوزْ
بزعانفَ تخفقُ بينَ مماسِ البحْرِ وقوس البحْرْ
بمخالبَ رخٍّ تحملُ بيض الرخِّ من الوطنِ الشتويّ
إلى الوطنِ الصيفي) [6] .

ليسَ ل / جزءَ س / سابِ / عَ ... أستا / ذُ لآ / ثار
فَعْلُنْفَعْلُنْ فَعْلُ فَعُولُنْ فَعْلُنْ فَعْلْ
أيضاً / ينسَ لْ / مصدَ / رَ.. لكن / يذكُ / رُ نقشنْ
فَعْلُنْفَعْلُنْ فَعْلُ فَعُولُنْ فَعْلُ فَعُولُنْ
بلُحا /ء ليو / كالب / توزْ
فَعِلُنْ فَعْلُنْفَعْلُنْ فَعْلْ
بزَعا / نفَ تخ / فقُ بيـ / نَ مما / س لبحـ / ر وقو / س لبحر
فَعِلُنْفَعِلُنْفَعِلُنْفَعِلُنْفَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعْلانْ
بمخا / لبَ رخْ /خِ تحـ / ملُ بيـ / ض رُرُخْ / خِ من لْ / وطنِ شْ / شتويْ /يِ
فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَ
إلَلْ / وطن صـ / صيفي
عِلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ

في حقيقة الأمر أنَّ تفعيلة المتدارك ليستْ نقيةً في هذا المقطع، فقد استعملَ الشاعرُ تفعيلة المتقارب (فَعُولُنْ) ثلاث مرّات، وهذا جائزٌ في شعر التفعيلة ؛ لأنّ المتقارب والمتدارك من دائرة عروضية واحدة، إذْ ربّما يحصل تداخل بينهما بشكلٍ مقصودٍ مِنْ لَدُن الشاعر أو بشكلٍ لا إراديّ، ولكن التفعيلة السائدة في هذه القصيدة هي تفعيلة المتدارك.

في هذا المقطع استعملَ الشاعرُ تفعيلة (فَعِلُن) التي هي أسرع من (فَاْعِلُن) بالتلفظ وتفعيلة (فالُن) التي تساوي (فَعْلُنْ) عند النقل؛ لأنَّهما متساويتانِ في الحركات والسكنات وتفعيلة (فَعْلُنْ) أسرع من (فَاْعِلُنْ) و (فَعِلُنْ) ؛ لأنّ فيها ساكنينِ ومتحركينِ.

« ويبدو أنّ اعتماد الامكانيتين : فَعْلُن و فَعِلُنْ يجعل الإيقاعَ متسارعاً ومتلائماً مع الانفعال السريع والمتوتر للشاعر »[7].
ويُلاحَظ أنّ الشاعرَ قد استعملَ التفعيلة الصحيحة (فاْعِلُنْ) في عشر قصائد و استعملَ التفعيلة المشعَّثة (فَعْلُنْ) في أربع قصائد ممّا يدلّ على أنّ القصائد تمتازُ بطابعٍ حزينٍ يتلاءَم مع هذا البطىء الإيقاعي ، ويتّحدُ هذا الإيقاع مع احساس الشاعر؛ لتكوينِ السمفونية الوجدانية الرائعة.
ويحتل المتقارب المرتبة الثانية بعد المتدارك في شعر الشاعر، وهذا أنموذج مقتطع من قصيدة نبوءة البنّ:

(لقهوةِ ثغرِ الحبيبةِ
بُنُّ الليالي التي ستجيء
وترشفُ فنجانَ أيامِنا الآتيهْ
سينفكُّ غيبُ الثمالْ
جدائل قهويّة الميسِ تُنبىءُبالآتياتْ
سينفتح البنُّ عن ساعةٍ بمذاقِ المحلّى العسيل) [8]

لقهوَ / ةِ ثغرِ لـ / حبيبـ / ـةِ
فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُ فَ
بنُنُ لـ / ليالِ لْ / لتي سـ / تجيء
عولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُوْلْ
وترشـ / ف فنجا / نَ أيّيا / مِنَلآ / تيهْ
فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعَلْ
سينفكـ / كُ غيبُ ثْ / ثمالْ

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُوْلْ
جدائـِ /ل قهويْ /يَة لميـ / سِ تُنبِ/ ىءبلاَ / تياتْ
فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولْ
سينفَ / تح لبنـ / نُ عن سا /عةٍ بِـ / مذاقِ لـ / محلَّـ / عسيلْ
فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولْ

في هذا النصّ يُلاحَظ أنّ بعض التفعيلات صحيحة وبعضها قدْ دخل عليها زحاف القبض « ومعنى ذلك أنّه حُذِف منها الخامس الساكن »[9].
كما يُلاحَظ أنّ بعض التفعيلات قد دخلتْ عليها علّة من علل النقص ، وهي علة الحذف «والمحذوف ما سقط من آخره سبب خفيف» [10] ، فتصبح التفعيلة (فَعُو) إذ تُنقَل الى (فَعَلْ) ، ويُلاحَظ أنّ نهايات الأسطر الشعرية جاءت أغلبها مقصورة والقصر علة من علل النقص ، و هي « إسقاط ساكن السبب الخفيف و إسكان متحركه »[11].

وهذا القصر جاء للمدِّ بما يتناسب معَ جوِّ النشوة الذي يعيشهُ الشاعر إذ يمدّ الكلمة للإحساس بعدم الانتهاء ؛ لأنّهُ يريدُ لهذا الجوّ أن يدومَ في الليالي الطويلة الحالكة الظلام ، إذ تصبح التفعيلة (فَعُوْلْ) وهي تفعيلة طويلة النَفَس تنسجمُ مع هذا الامتداد الذي أرادَهُ الشاعر.
ويأتي الوافر في المرتبة الثالثة إذ نظمَ الشاعر خمس قصائد عليهِ،اثنتان منها من المطوّلات.

واحتلّت المطولتان اللتان نُظِمَتا على بحر الوافر ثلثي ديوان غابة البحر وهاتان المطولتان هما: (قبّعة الأرغفة) و (ضيف المقامة الحادية والخمسين) .بالإضافة إلى هاتينِ المطولتينِ هناك ثلاث قصائد نُظِمَتْ على بحر الوافر وهي (حومة عصفور) و (مدوّرة الكمين) و (الديك السابع) ،وهذا أنموذج لهذا البحر وهو مقطع من قصيدة (حومة عصفور) :

(مساءَ بابكُم مغلقْ
وظهراً بابكم مغلقْ
أبكّرُ في الصباح...
وبابكُم مُغلقْ
أطوّفُ في الأزقّةِ ... بعدُ...
بين السور والخندقْ
وبينَ مبارحِ السندانِ والمطرق)[12]
مساءَ با / بكُم مغلقْ
مَفَاْعِيْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ
وظهراً با / بكم مغلقْ
مَفَاْعِيْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ
أبكّرُ فِصْ / صَباح...
مُفَاْعَلَتُنْ مُفَاْعَـ...
وبا / بكُم مُغلقْ
لَتُنْ مَفَاْعِيْلُنْ
أطوّفُ فلْ / أزقّةِ بعـ / دُ...
مُفَاْعَلَتُنْ مُفَاْعَلَتُنْ مـَ
بين سْسُو / ر ولْخندقْ
فَاْعِيْلُن مَفَاْعِيْلُن
وبينَ مُبا / رحِ سْسِندا / نِ ولْمطرق

مُفَاْعَلَتُنْ مَفَاْعِيْلُن مَفَاْعِيْلُن

يُلاحَظ في هذا المقطع التفعيلة الصحيحة (مُفَاْعَلَتُنْ) والتفعيلة التي دخل عليها زحاف العصب و المعصوب « هو ما سُكِّن خامسهُ » [13] ، إذْ تصبح التفعيلة بعد دخول هذا الزحاف (مَفَاْعَلْتُن) وتُنقَل إلى (مَفَاْعِيْلُن) ؛ لأنّها تشابهها في الحركات والسكنات.
وتفعيلة (مُفَاْعَلَتُنْ) أكثر حدّة في الإيقاع من (مُفَاْعَلْتُنْ) إذْ يقول الشاعر في القصيدة (أبكّرُ في الصباح) ولم يقلْ (وآتي في الصباح) ويقول : (أطوّفُ في الأزقّةِ) ولم يقلْ: (وأمشي في الأزقّةِ) ؛ للدلالة على الإصرار الحاد على الاستيقاظ مبكراً والبحث الدائم في الازقة من أجلِ رؤية الحبيبة ، وحدّة الإصرار التي في الدلالة تتناسب مع حدّة التفعيلة، وباستعمال التفعيلتين معاً في هذا النص« حافظَ الشاعر على توتّرِهِ الموسيقيّ الذي ظلَّ يتصاعد و يخفت»[14].

إذْ يتناسب الإيقاع مع الدلالة عند الشاعر ليشكِّل النصّ الشعريّ الجماليّ.

ويُلاحَظ أنّ الوافر يحتلّ المرتبة الثالثة عند الشاعر رغمَ «أنَّ بحر الوافر يوشك أنْ يكون مهمَلاً في نتاج الروّاد ومن جاءَ بعدهم أيضاً»[15].
وربّما كان سبب احتلال بحر الوافر هذه المرتبة هو انسجام إحساس الشاعر مع تفعيلاتِ الوافر القليلة التنوّع ؛ لعدم حدوث صدمة أو طفرة نوعية داخل القصيدة تقتضي تغيُّراً كبيراً في التفعيلات أو تنوّعاً فيها ؛ بسبب عدم حدوث تنوّعٍ أو تغيّر في حياة الشاعر في الفترة التي كتب فيها هذه القصائد مما أدّى الى استعمالهِ بحر الوافر – بشكلٍ لا إراديّ – ؛ لأنَّ تفعيلاتهُ قليلة التنوّع كما ذُكِرَ أعلاه.

إذاً يتناسب الإيقاع مع الواقع الذي يعيشهُ الشاعر ومع الدلالة التي توحيها القصيدة ؛ لأنّ الشعر ما هو إلاّ تعبيرٌ عن الواقع، والإيقاع جزءٌ من الشعر ؛ لأنَّ «الشاعر كالمؤلف الموسيقي يمارس، أثناء الإبداع، عمليات التخيُّل الذي يؤثر في تكوّن الشكل، والشاعر قد لا يفكرُ بالأبعادِ الشكلية لقصيدتهِ، لكنّهُ يتمتّع بحسٍّ خاص، برؤية إبداعية، بإدراك خاص وإمكانية استثنائية في الحدس وتخيّل الأبعاد الخفيّة للشكل الذي، قد يتكوّن آنياً، إلاّ أنّ القدرة الإبداعية التي يتمتع بها الشاعر تمكنهُ من بلوغ الإطار العام لآفاق شكلهِ الشعري» [16] ، ويحتلُّ الرجز المرتبة الرابعة في شعر الشاعر؛ والسبب في ذلك أنّه كثير الزحافات والعلل.

ويتغيّر شكل التفعيلة فيهِ بسبب كثرة الزحافات والعلل الداخلة عليهِ « ولعلَّ أهمّ ميّزة في (مُسْتَفْعِلُن) تكمن في تعدّد إمكانياته الزمنية وقربهِ من النثر »[17].

وتنوّع شكل التفعيلة هو الذي يقود إلى تعدُّد إمكانياتها الزمنية، وهذا مما يتيح للشاعر حريّة التعبير عمّا يختلج مشاعرَهُ .
وهذا مثال على ذلك ، وهو مقطع من قصيدة ليلة المصحّة:

(أبحثُ للأظافرْ
–للزرقة الحمراء–
وريديَ المزرقَّ..
قلت فازرقي الإبرة ياسيدة البياض
المعطف الأبيضُ لا يشفُّ عن بقية الألوان)[18].

أبحثُ للـ / أظافرْ / –لزْزُرقة لـ / حمراء–
مَفَاعِلُن فَعُولُن مُسْتَفْعِلُن مَفْعُوْلْ
وريديَ لـ / مزرقَّ..
مَفَاعِلُن مُسْتَفْعِ
قلـ / ت فازرقْ / إبرة يا /سيدة لـ / بياض
لُنْ مَفَاعِلُن مُفْتَعَلُنْ مُفْتَعَلُنْ فَعُوْلْ
المعطف لـ / أبيضُ لا / يشفُّ عن / بقيّة لـ / ألوان

مُسْتَفْعِلُن مُفْتَعَلُنْ مَفَاعِلُن مَفَاعِلُن مَفْعُوْلْ

استخدمَ الشاعر في هذه القصيدة بعض التفعيلات الصحيحة (مُسْتَفْعِلُن) ، و المخبونة – و الخبن هو أحد الزحافات إذ أنّ المخبون هو «ماسقط ثانيه الساكن» [19] ، إذْ تصبح التفعيلة (مُتَفْعِلُنْ) وتُنقَل إلى (مَفَاْعِلُنْ) ؛ لمشابهتها لها في الحركات والسكنات – ، والمطوية – والطيّ هو زحاف مفرد و « هو حذف الرابع الساكن من مُسْتَفْعِلُن فتصير مُسْتَعِلُن »[20]، وتُنقل الى (مُفْتَعَلُنْ) لمشابهتها لها – و استعملَ الشاعر تفعيلات أخرى لا تدخل على الرجز في حالتهِ العمودية ولكنها مباحة في شعر التفعيلة للجمالية التي تضفيها على موسيقاهُ وهذه التفعيلات هي : (فَعُولُنْ، مَفْعُوْلْ، فَعُولْ) ، وهذا التنوع في التفعيلات – كما ذُكِرَ آنفاً – هو الذي أباحَ للشاعر حرية كبيرة في التعبير.

أمّا الكامل والرمَل فقد احتلاّ المرتبة الأخيرة في شعر الشاعر و ربّما كانَ ذلكَ ؛ لأنَّ الكامل يعبّر عن الانفعال الهادىء ، والرمل يعبّر عن الانفعال الحاد بسبب حدّة ايقاعهِ.

وانفعال الشاعر ليس بطيئاً ولا حاداً جداً ، بل هو يتّسمُ بالحدّة أحياناً وبالبطىءأحياناً ويتخذ حالة وسطاً بين الإثنين في كثيرٍ من الأحيان. « و النَّفوه اللفظي سواء أكانَ شفاهياً أو كتابياً لا يخرجُ عن كونهِ سلوكاً وموقفاً و رؤية للحياة والوجود الانساني » [21]، إذ أنَّ هذا الانفعال ما هو إلاّ انعكاسٌ للحالة التي يعيشها الشاعر التي تتسمُ بالاستقرار النسبي تقريباً ، لذلك نجد أنّ هذينِ البحرينِ احتلاّ المرتبة الأخيرة في شعرهِ.
و سيتناول البحث أنموذجينِ: الأوّل على بحر الكامل، وهو مقطع من قصيدة ثياب شرقية:

(تتخالعُ الأشياءُ عن بعضٍ...
كخرقٍ من قدودِ ثيابِكَ المتهرِّئاتْ
البحرُ يخلعُ موجةً...
والماشياتْ
غنجاً على رملِ البلاجْ...) [22]
تتخالعُ لـ /اشياءُ عن / بعضٍ...
مُتَفاعِلُنْمُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْ...
كخر /قٍ من قدو /دِ ثيابِكَ لـ / متهرِّئاتْ
عِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْمُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلانْ
البحرُ يخـ / لـعُ موجةً...
مُسْتَفْعِلُنْمُتَفاعِلُنْ
والماشياتْ
مُسْتَفْعِلانْ
غنجاً على / رملِ لْبلاجْ...
مُسْتَفْعِلُن ْمُسْتَفْعِلانْ

وفي هذا المثال توجَد التفعيلة الصحيحة (مُتَفاعِلُنْ)، و التفعيلة المضمرة ، و « الإضمار: هو تسكين الثاني المتحرك في مُتَفاعِلُنْ فتصير مُتْفاعِلُنْ »[23]، وتُنقَل (مُتْفاعِلُنْ) الى (مُسْتَفْعِلُنْ) لمشابهتها لها في الحركات والسكنات.
و يُلاحَظ أنَّ نهايات القصيدة مذالة ، و المذال : « ما زيد على اعتدالهِ من عند وتدهِ حرف ساكن » [24] ، إذْ تصبح التفعيلة (مُتَفاعِلانْ) اذا كانت صحيحة و(مُسْتَفْعِلانْ) إذا كانت مضمرة ، و هذه الزيادة و الامتداد في التفعيلة يدلاّن على الاستمرارية في هذه النبرة الهادئة و في هذا الصوت الناتج عن الإحساس بالألم.

أمّا الأنموذج الثاني فهو على بحر الرمل ، وهذا الأنموذج هو قصيدة (الضفة الثانية) ، و سيقوم البحث بتقطيع هذه القصيدة بالكامل كي يشعر القارئ بالانفعال الموجود فيها:

(قد تبادلتُ وإيّاكِ الحديثْ
يومَ أنْ كانَ على ثغركِ وردْ
وعلى سمعيَ عطرْ
وتبادلتُ وإياك الوصالْ
يومَ أنْ كانَ على صدركِ دفءْ
وعلى كفي ارتعاشْ
وتبادلتُ وإيّاكِ الإشاراتِ:-
- **تعالي أنتِ**
- **بلْ أنتَ تَعالْ**

يومَ أنْ كانَ ضجيجُ العرباتْ
حائلاً بين الرصيفينِ:
- **اعبري**
- **أنتَ الذي يعبرُ**
- **أنتِ تقصدينَ الشاطىء الثاني !**

نسيتِ أننا كُنّا أقتسمْنا الدفء والرعشةَ؟
- **بلْ أنتَ نسيتْ**

****** **** *******
ربّما ... يوماً تَبادلْنا الرصاص !!!) [25]

قد تبادل / تُ وإيّا / كِ لحديثْ
فَاْعِلاتُنْفَعِلاتُنْ فَاْعِلاتْ
يومَ أنْ كا / نَ على ثغ / رِكِ وِردْ
فَاْعِلاتُنْفَعِلاتُنْ فَعِلاتْ
وعلى سمـ / عيَ عطرْ
فَعِلاتُنْ فَعِلاتْ
وتبادل / تُ وإيّا / كِ لوصالْ
فَعِلاتُنْفَعِلاتُنْ فَاْعِلاتْ
يومَ أنْ كا / نَ على صد / رِكِ دفءْ
فَاْعِلاتُنْ فَعِلاتُنْ فَعِلاتْ
وعلى كفـ / ـي ارتعاشْ
فَعِلاتُنْ فَاْعِلاتْ
وتبادلْ / ت وإيّا / كِ لإشارا / تِ :-
فَعِلاتُنْ فَعِلاتُنْ فَاْعِلاتُنْ فَـ
- **تعالي / أنتِ**

عِلاتُنْ فَاْعِـ

- **بلْ أنـ / تَ تَعالْ**

لاتُنْ فَعِلاتْ

يومَ أنْ كا / نَ ضجيجُ لـ / عرباتْ

فَاْعِلاتُنْ فَعِلاتُنْ فَعِلاتْ

حائلاً بيـ / نَ رْرَصيفيـ / نِ :

فَاْعِلاتُن فَاْعِلاتُنْ فَـ

- **عْبري**

اْعِلاْ

- **أنْ / تَ لْلذي يعْ / برُ**

تُنْ فَاْعِلاتُنْ فَعِـ

- **أنتِ / تقصدينَ شدْ / شاطيءثْنا / ني !**

لا تُنْ فَاْعِلاتُنْ فَاْعِلاتُنْ فَاْ

نسيتِ / أننا كُنْ / نَقْتَسَمْنَدْ / دفء ورْرَعـ / شةَ؟

عِلاتُنْ فَاْعِلاتُنْ فَاْعِلاتُنْ فَاْعِلاتُنْ فَعِـ

- **بلْ أنـ / تَ نَسيتْ**

لاتُنْ فَعِلاتْ

****** **** *******

ربّما ... يو/ ماً تَبادلْ / نْرَصاص !!!

فَاْعِلاتُنْ فَاْعِلاتُنْ فَاْعِلاتْ

يُلاحَظ أنَّ بعض التفعيلات صحيحة وبعضها دخلَ عليها زحاف الخبن، والخبن: « هو حذف الثاني الساكن » [26] ، إذْ تصبح التفعيلة (فَعِلاتُنْ) مما يكسبها حدّة أكثر من (فَاْعِلاتُنْ) بسبب سرعتها الزمنية.

ونجد أنَّ نهايات القصيدة قد دخلَتْها علة من علل النقص وهي علة القصر، «والقصر: حذف ساكن السبب وإسكان متحركهِ» [27] إذْ تصبح التفعيلة (فَاْعِلاتْ) مما يكسبها مَدّاً يتلاءَم مع الوقفة.

وتفعيلة (فَاْعِلاتُنْ) ذات طبيعة غنائية فهي متوزانة الإيقاع بسبب مجيء الوتد المجموع الذي هو محور الارتكاز الإيقاعي بين سببينِ خفيفينِ، وهذا ما يكسب التفعيلة سمتي السرعة والبروز الحاد في الإيقاع. [28]

وهذا الانفعال واضحٌ في دلالة القصيدة فالشاعر عبّرَ عن إرادة قوية للارتباط بينهُ وبين حبيبتهِ ولكن هذه الإرادة فرّقتْها الطائفية المقيتة ممّا أدّى إلى هذا الإنفعال القويّ ؛ لأنّ الشاعر أرادَ كسر القيود بحدة ، و مقْت الطائفية التي حالتْ دونَ ارتباطهِ بحبيبتهِ ، إذ أنّ حدّة التفعيلة (فاعِلاتُنْ) تتناسب مع الحدّة والإنفعال في دلالة القصيدة.

وهكذا يُلاحَظ أنَّ قصيدة التفعيلة عبّرتْ عمّا أرادَهُ الشاعر بأمانة إذ استعمَلَت البحور المناسبة لإظهار دلالة القصيدة و اختلاجات الشاعر.

المبحث الثاني:الموسيقى الدّاخلية

تناوَلَ البحث الموسيقى الخارجية للنصّ و بيَّنَ كيفَ يرتبط الإيقاع بدلالة القصيدة ، وها هوَ الآن بصدد دراسة نوعٍ آخر من الموسيقى ألا وهي الموسيقى الداخلية، و هي الموسيقى التي تعتمد على المكونات الداخلية للنصّ من أصواتٍ وحروفٍ وتكرارات وحذفٍ وإظهار وغيرها، ومدى تأثير ذلك في الدلالة.

وهذه بعض ظواهر الموسيقى الداخلية:

1) انسجام الحروف (الأصوات)...

استعملَ الشاعر في أغلب قصائدهِ أصواتاً تتناسبُ مع انفعالاتهِ و تعبّرُ عمّا في نفسهِ من فرحٍ و حزنٍ و مرارةٍ و ألمٍ و حسرةٍ و غيرها من المشاعر التي تعتملُ نفسهُ.

و سيتناول البحث بعضَ الأمثلة لبيان انسجام هذه الأصوات مع مشاعر الشاعر ومع دلالة القصيدة.

الأنموذج الأول هو قصيدة (حمى السمندل) التي يقول فيها الشاعر:

يُباغِتُكَ البردُ...
محراكَ الآنَ يقرأُ عشراً
ويحموم موقدِكَ المتهافتِ ذاريةً للسخامْ
تنوَّرتَ عبرَ رمادكَ برق نهارٍ مَطيرْ
بهِ قدْ تأبطْتَ ناراً
وشيئاً شبيهاً بعينيكَ
يقدحُ.. يقدحُ
يلتهبُ الخدْرُ
تقتحمُ الخدْرَ قامتُكَ الحاميهْ
تذكّرت مجدَ اشتعالكَ
إذ تصطلي زرقة النار فجراً
وتندَسُّ في حمرة الجمرِ ظهراً
وليلاً...
تنادي رجالَ المطافيء :
عودوا ولا تقلقوا
على جسدٍ يعشقُ اللهبَ الأبديَّ... ويمتهنُ الإحتراقْ
ويطفحُ كالزئبقِ المتصاعدِ من فورة الروحِ حدَّ التراقْ
تزيحُ رمادكَ عن عارضيكْ
تزيح السخامْ
تزيح السخامْ
وتسبحُ في لجّةٍ من سوادْ
ومثلُ انطفاءِ القصيدةِ في خِدْرِها
يتطافأ مجدُ اشتعالك
ترمي كتابَ الحماسهْ
وتبتاعُ (عصرَ الجليد الاخيرْ)
وتقرأ سطراً تجمّدَ فيه المدادْ
يطولُ بكَ الإرتجافْ
وزائرة الليلِ قدْ خرجتْ من عظامكَ لائذةً بالفرار حياءً؟!
أتحسبُ أنَّ الفحولةَ تُخجِلُ أنثى؟
وتُغضبُ حمّى؟!

وتُجلي احمرار الأنوثةِ في وجناتِ القصيدة... أيّ احمرار ؟!
وأنتَ تُحدّقُ في خِدْرِها الآنَ مرتجفاً
تتجمدُ رؤياكَ ... رؤياً فرؤيا
ومحرارك الآن يقرأ : خمساً
يداكَ من البرد.. شُلَّتْ يداكَ من البردِ.. أنّى لك الإنتحار ؟!
ومن سيحررُ بالموت قطّتك السابعهْ ؟
ومن ذا يُطهّرُ بالنارِ...
من ذا سيبعث بالجثّةِ السيبِ
لو نفقتْ طائعهْ ؟
إلى (قبّةِ الطين)
والوهج قد غادرَ (البرجسية)
مُذ أُطفِئتْ كالقصيدة نارُ السمندلِ
دعْ مقطعَ الارتجاف الاخير
فمحرارك الآن يقرأ : صفراً [29]

وردَ صوت الراء أكثر من ستين مرة في هذه القصيدة والرّاء صوت تكراريّ؛ لأن اللسان « يلمس أعلى لثة الثنايا العليا ويفارقها عدة مرات فيخرج الصوت مكرراً» [30] ، إذ انَّ اللسان يضرب على اللثة أكثر من مرة في صوت الراء لذلك فهو صوتٌ « مرتعدٌ او مرفرف» [31].

وهذا الإرتعاد الذي في الصوت طابقَ الارتعاد والبرد المباغت والإرتجاف الذي توحي به دلالة القصيدة ، إذ انَّ هذا الارتعاد والارتجاف لا تذهبُهُ النيران الملتهبة ؛ لأنَّ السمندل يوضع في النار ويبقى بارداً.

وهذا الحيوان عُبِّرَ بهِ عن معاناة الإنسانِ الذي يضنيهِ البردُ ؛ لأنّهُ بحاجة للحنان الدافئ الذي لا تعوّضُهُ نيران الدنيا.

و سيتناول البحث أنموذجاً آخر وهو جزء من قصيدة (ضيف المقامة الحادية والخمسين) التي هي إحدى مطولات ديوان غابة البحر:

تساءلَ سائحٌ وسطَ السوادِ يسيرُ
والآفاق مدخنةٌ!
– هنا أرضُ السوادِ!
يسرّنا أنْ نسمعَ المستشرقين
(الإخوةَ الأضيافَ)
أغنيةً
على نغم (القصاميل) الكسيره [32]
إنَّ في هذا المقطع تناغماً صوتياً وهو تكرارٌ لحرف السين.
والسين من الحروف الأسلية إذ أنَّ « مبدأها من أسلة اللسان »[33].

ولخروج أيٍّ من الحروف الأسلية «تمتدُّ أسلة اللسان حتى تقترب من صفحتيَ الثنيتين العليْنِ فلا يبقى للهواء إلاّ منفذٌ دقيق بين أسلة اللسان وصفحتي الثنيتينِ فيخرج منهُ صافراً»[34].

ولكلٍّ من الأصوات الأسلية خصائصهُ التي تميزهُ عن غيرهِ، « ومع السين لا ارتفاع لأقصى اللسان أو مقدمهِ، ولا تقعّر ولا زمير، فهي مهموسة رخوة منفتحة مستفلة مصمتة »[35] ، وهذا الهمس والصمت الذي في صوتِ السين هو الذي قادَ الشاعر إلى استعمالها في تعبيرهِ بشكل لا ارادِيٍّ؛ لأنّهُ عبَّر عن سائحٍ حائر في صمتهِ يتساءلُ ويسيرُ وسطَ السواد، والسواد فيه كثيرٌ من الصمتِ والسكون والغموض إذ إنّه يتناسب مع صوت السين، و إحساس الشاعر المرهف جعلهُ يتوفق بالتعبير عن الحالّة التي أرادَ وصفها.

وفي هذه القصيدة ذاتها نجد تناغماً صوتياً في صوت الحاء في قول الشاعر:

ولفحةُ الشرقيِّ..
ما برحتْ تمضُّ الشقرةَ الرقطاءَ والجفنَ اللصيق
بآلةٍ قدمتْ من الارشيف
نحو الواحةِ المحلِ [36] .

الشطر الأخير من هذا المقطع يبدو للقارىء عند النظرة الأولى شطراً اعتيادياً «غير أنَّه حين يتأملهُ يأخذ بموسيقاه وايحاءاتهِ ويحسّ فيهِ عطشاً يترقرق يوحي به حرف الحاء»[37] ، إذ إنَّ الواحةَ محلٌ وهذا فيه إشارة للظمأ والجفاف.

كما أنّهُ «لا يخفى ما في صوت هذا الحرف من تعبير عن الصمت و التوحّد» [38] ، وفي هذا الصوت من المعاناة والألم ما هو جليّ ؛ لأنَّ الذي يتألمُ يقول (أح) ، وهذا الألم واضحٌ في دلالة القصيدة.

وفي دواوين الشاعر تنتشر ظاهرة التناغم الصوتي انتشاراً كبيراً لو خُصّصَ لها بحثٌ لذاتها لتمَّ اكتشاف الكثير من المعاني والدلائل للأصوات المتناغمة ولكن هذا البحث هدفهُ توضيح هذه الظاهرة من خلال بعض النماذج القليلة وفسح المجال لدراسة ظواهر أخرى يمكن جمعها بين دفتي هذا البحث المصغّر.

2) التَّكرار :

تقوم آلية التكرار على مستوى الأصوات والكلمات والجمل والتراكيب وتتجلّى في التراكم و التباين[39].

و للتكرار فائدة كبرى في كثير من النصوص فهو يكسب النصّ انسجاماً من حيث الموسيقى والدلالة ، وللتكرار شرطان الاول : «إنَّ اللفظ المكرّر ينبغي انْ يكونَ وثيق الارتباط بالمعنى العام» [40]، والشرط الثاني: أنَّ التكرار «لابدَّ أنْ يخضعَ لكل ما يخضع له الشعر عموماً من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية»[41].

والشاعر عبد العزيز عسير قد استعملَ هذه الآلية في كثير من قصائدهِ، و سيتناول البحث نماذجَ لتوضيح هذه الظاهرة.

الأنموذج الأول: هو قصيدة (تطهير) التي قال فيها:

ستصفو بنا الذاكرةْ
ستصفو وجوه الأحبة ناضرةً .. ناضرةْ
تعاليْ
–تيامنتِ–
مرّي بأنملةِ اليُمنِ
ضُمّي على حَبّةِ العاجِ ... ضُمّي
ومفتاحُنا للبياضِ : .. **Delete**
لينزاحَ ماضٍ مقيتْ
بأيامهِ الحائرةْ
لتنطفىء الليلة الغابرةْ
فيصفو البياض
بناصعة الذاكرةْ
نُطهّرُها... صفحةً طاهرةْ
إلى غَدِها ناظرةْ
ونتلو معاً في الصلاة
وجوه يومئذٍ ناضرةْ
إلى ربِّها ناظرةْ [42]

كرَّرَ الشاعر لفظة (ناضرة) ثلاث مرات للدلالة على تثبيتِ الفرحِ والسرورِ وتوكيدهما في القصيدة ، وهذا التكرار مدّدَ النص لثلاثة أشطر إضافية وأضفى على القصيدة جمالية خاصّة، إذْ أنَّ وجوهَ الأحبةِ فرحةٌ مبتشرةٌ في الحاضر وفي المستقبل وفي كل وقت، وهذا التكرار حصل على مستوى المفردة.

أمّا الانموذج الثاني فهو قصيدة (حومة عصفور) التي يقول فيها الشاعر:

مساءَ .. بابكم مغلقْ
وظهراً .. بابكم مغلقْ
أبكّر في الصباح...
وبابكم مغلقْ
أطوّفُ في الأزقةِ ... بعدُ..
بيْن السورِ والخندقْ
وبين مبارح السندان والمطرق
وقد أُطرقْ!
وأطرقُ .. أصلَبُ فوقَ أقربِ سدرةٍ .. أشنَقْ
وقد أسْحَقْ..
وقدْ أُحْرَقْ..
ولكنّي أعودُ الى الزقاقِ ...
وبابكم مغلقْ!!! (43)

وهذا التكرار حصل على مستوى الجملة إذ كرّرَ الشاعر جملة (بابكم مغلق) أربع مرات، وهذا التكرار عمل على تمطيط النص إذْ زادَ عليهِ أربعة أشطر، والأهم من ذلك دلالته، إذْ تتضح الحومة والظمأ الذي يشعر به الشاعر عبْر هذا التكرار.

وهذا التكرار يوضّحُ إلحاح الشاعر واصرارَهُ على رؤية المرأة / الحبيبة مهما كانت العواقب.

أمّا الأنموذج الثالث فهو المقطع الأخير من قصيدة الذئب الذي يقول فيه الشاعر:

ورأسكَ يمتدُّ دونَ شريكٍ يقاسمُكَ الرأسَ
رأسُكَ يمتدُّ في البرِّ
يمتدُّ ... يمتدُّ ... يمتـدُّ
لا حدَّ للبرِّ
لا حدَّ للرأسِ
لا حدَّ للكلماتْ (44)

وفي هذا المقطع نوعان من التكرار: النوع الاول هو تكرار المفردة وهذا النوع تناولهُ البحث في المثالِ الاوّل، أمّا النوع الثاني فهو تكرارُ الصيغة، إذ تكرّرتْ لا النافية للجنس واسمها ثلاث مرات « مساهمة في تمطيط النص و انسجامهِ ايقاعياً ودلالياً» (45).

ولهذا التكرار دلالة عميقة إذ إنَّه يشير إلى الامتداد الذي لا حدود لهُ.

أمّا الأنموذج الرابع فهو قصيدة القبح التي يقول فيها الشاعر:

كيْ يُغنّي للحبيبهْ
أطلقي منقارَهُ الأحمرَ
من جفنيكِ
ما في العين من متسعٍ
إلاّ لصوتٍ واحدٍ

يصفو
كمرآةِ الحبيبهْ
برعمُ الدفلى الذي مرَّ على حمْرِ الشفاه
ضاق بالحمرةِ
هل في دورةِ المرآةِ
من متّسعٍ
إلاّ لثغرٍ واحدٍ
دائرةٌ ... ضيِّقةٌ
سيّدةٌ... عائدةٌ
نحو الحقيبهْ
كي يُغنّي للحبيبهْ
أطلقي عينيكِ من جفنيكِ
هذا شاعرٌ
طوّقهُ البحرُ
فضاقتْ حمرة الاشعار .. بالمرآةِ
هل تتّسعُ المرآة للرؤيا السليبهْ
كي يغنّي للحبيبهْ (46)

كرّرَ الشاعر (كي يغني للحبيبهْ) ثلاث مرات إذ إنّه كرّرها مع كلِّ مقطع من مقاطع القصيدة «وهذا التكرار على مستوى المقاطع يولّدُ لدى القارىء احساساً دائماً بالعودة إلى بداية النصِّ مع الاحتفاظ برغبتهِ في مواصلة الرحلة حتى النهاية وهكذا فهو أشبه ما يكون بالحلقة الدائرية التي لا تنتهي وهذا النوع من التكرار الذي نصفهُ بالتكرار (الدوري) يساعد على تناسل النص و توالدهِ حتى نهايتهِ التي هي البداية أصلاً»(47).

وهكذا وُفِّقَ الشاعر في استعمال التكرار المناسب في المكان المناسب للتعبير عن المشاعر بطريقة بسيطة بعيدة عن التكلّف و التعقيد نابعة من احساسٍ عميق ونفَسٍ طويلٍ وتعبير جماليّ.

2) التَّدوير :

قبْلَ أنْ يتناول البحث التدوير في شعر الشاعر ينبغي أن يفرّقَ بين مصطلح السطر الشعري ومصطلح الجملة الشعرية إذ « إنَّ السطر الشعري بنية موسيقية تشغلُ من حيث الحيز سطراً من القصيدة يصل امتدادهُ الزمني في بعض الأحيان وفي أقصى الحالات الى تسع تفعيلات »(48).

في حين أنَّ الجملة الشعرية « بنية موسيقية أكبر من السطر وإن ظلّتْ محتفظة بكلّ خصائصهِ. فالجملة تشغل أكثر من سطر، وقد تمتدُّأحياناً الى خمسة أسطر أو أكثر »(49).

إذ إنَّ القصائدَ الخالية من التدوير اعتمدت السطرَ الشعريّ، والقصائد المدورة اعتمدت الجملة الشعريّة في تركيبِها.

وعندما أجرى البحث إحصائية لشعر الشاعر وجدَ انّ لديهِ خمس عشرة قصيدة خالية من التدوير تماماً.

وسيتناول البحث أنموذجاً على القصائد الخالية من التدوير وهذا الأنموذج هو قصيدة الحوت:

الوحيد
ما ارتقيتُ الى متنِها
يومَ عادَ السنونو .. وخانَ الغراب
كنتَ أنتَ الدليل الوحيد الى اليابسهْ
يومَ غادرتُ أحشاءَكَ المظلمهْ
سقطتْ مقلتايَ على كبدٍ

لامعٌ زيتها
كنتَ من يومها
أنت.. نبع الزيوت الوحيد
لبنادقنا
والدليل الوحيد
لبوارجنا العاطبه[50]

الوحيد
فَاْعِلانْ
مرتقي/ تُ إلى / متنها
فَاْعِلُنْ فَعِلُنْ فَاْعِلُنْ
يومَ عا / دَ سسنو/ نو .. وخا / نَ لغراب
فَاْعِلُنْ فَاْعِلُن ْفَاْعِلُنْ فَاْعِلانْ
كنتَ أنْ / تَ دْدليـ / ل لوحيـ/ د إلّلَـ / يابسهْ
فَاْعِلُنْ فَاْعِلُن ْفَاْعِلُنْ فَعِلُنْ فَاْعِلُنْ
يومَ غا/ درتُ أحـ / شاءَكَ لـ / مظلمهْ
فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ
سقطتْ / مقلتا / يَ على/ كبدٍ
فَعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ
لا معٌ / زيتُها
فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ
كنتَ منْ / يومها
فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ
أنت.. نبْ / ع زْزُيو/ ت لوحيد
فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلانْ
لبنا / دقنا
فَعِلُنْ فَعِلُنْ
ودْدَليْ / ل لوحيد
فَاْعِلُنْ فَاْعِلانْ
لبوا / رجنَلـ / عاطبه
فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَاْعِلُنْ

فهذه القصيدة اعتمدت السطرَ الشعريّ ، و «السطر مهما امتدَّ فإنّ له طولاً معقولاً لا يستطيع ان يتجاوزَهُ ، وإنّ الدفقة تمتدّ في بعض الأحيان إلى مدى أبعد» [51]، إذ إنهُ « من الواضح أنَّ هناك مشكلة في هذا النوع من الشعر ، فالسطر الشعريّ يصبح ، في أحيان كثيرة ، اطاراً ضيقاً يحجّمُ الدفقة الشعورية الممتدّة التي يجيش بها صدر الشاعر »[52] ؛ لذلك يلتجأ الشاعر إلى التعبير بنفَسٍ أطول مُستعمِلاً الجملة الشعرية في بعض أجزاء القصيدة أو في كثير من أجزائها، إذْ وجدَ البحث أنَّ لدى الشاعر تسع عشرة قصيدة فيها مقاطع مدورة ، وهي تحتوي على الجمل الشعرية في بعض أجزائها وعلى الأسطر الشعرية في البعض الآخر.

و سيتناول أنموذجا لهذه القصائد و هو مقطع من قصيدة (مرارة) :

يا ابنة الأهل ... صُبّي النقيعْ
أخرجيني من الكأس ..
ثمَّ اشربي الحلوَ .. وانسَيْ...
أنا المرُّ .. يا ليتي .. ليتني ..
ليتني أستطيعْ ... (53)

يا ابنة لـ/أهل ... صُب/بِنَّقيعْ
فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلانْ
أخرجي/ني من لـ/كأس ..
فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِ
ثمْ/مَ اشربلـ/حلوَ .. وانـ/سَيْ...
لُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْفَاْ
أنا لـ / مرُّ .. يا / ليتي / .. ليتني ..
عِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْفَاْعِلُنْ
ليتني / أستطيعْ ...
فَاْعِلُنْ فَاْعِلانْ

في بداية القصيدة استعملَ الشاعرُ السطر الشعري في (يا ابنة الأهل ... صُبّي النقيعْ) ولكن بعد ذلك يجيش الإحساس بالمرارة مما يدفع الشاعر لأنْ يصيحَ بنفَسٍ أطول لا يمكن للسطر الشعري استيعابهُ فيعبِّرُ عن إحساسهِ بوساطة الجملة الشعرية الطويلة النفَس. وأحياناً تمتدّ الدفقة الشعرية إلى أبعد من ذلك، إذْ يمتدّ نفَس الشاعر داخل القصيدة دونَ انقطاعٍ ، و نجد لدى الشاعر قصيدتين مدورتين بالكامل وهما:

(سيدة البيت البارد) و (مدوّرة الكمين)

و سيتناول البحث القصيدة الأولى أنموذجاً لبيان هذه الظاهرة:

البيت يطردني .. إلى الطرُقاتِ .. أنزلُ نحو مقهىً..
والملاذُ يعودُ يطردُنيإلى بَرْدِ الفراشِ!..
يعودُ ينفيني الفراشُ
إلى زقاقٍ!...
ضمّةُ المنفى تعيدُ ملالةَ الوطنِ!!...
الملالةَ ...
والملالةَ...
والكراهةَ...
كمْ حَوَتْ اضبارةُ المشدودِ بالأوراقِ...
... من سأم الليالي الباردهْ؟! (54)

البيت يطْ /ردني .. إلَطْ / طرُقات .. أنْ /زلُ نحو مقـ /هىً..
مُستَفْعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُسْـ
ولملا/ ذُ يعودُ يطـ / ردُني إلى / بَرْدِ لفرا / شِ!..
تَفْعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُستَفْعِلُنْ مُـ

يعودُ ينْـ / فينِلفرا / ش
تَفاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُـ
إلى زقا / ق!...
تَفاعِلُنْ مُسْـ
ضمّة لـ / منفى تعيـ /دُ ملالة لـ / وطنِ!!...
تَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفَـ
لملا / لة ...
أعِلُنْ مُتَـ
ولملا / لة...
فَأعِلُنْ مُتَـ
ولكرا / هة...
فَأعِلُنْ مُتَـ
كمْ حَوَتْ / إضبارةُ لـ / مشدودِ بلـ / أوراقِ...
فَأعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِـ
... من / سأم لْلَيا / لِلْبارده؟!
لُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

عبْرَ متابعة القصيدةِ يتضح أنَّ السأمَ مستمرٌّ عندَ الشاعر ولا ينقطعُ على طول الأيام و الليالي، وهذا مما أدّى الى استمرار القصيدة دون انقطاع للتعبير عن استمرارية الحالة التي يشعر بها الشاعر وهي حالة السأم من تلك السيدة.

وعبر الاطلاع على النماذج يُلاحَظ أنَّ ظاهرة التدوير لمْ تأتِ عبثاً بل هي جزءٌ لا يتجزأ من السمفونية التي ترتبطُ ارتباطاً وثيقاً بدلالة القصيدة التي تعبّرُ عن أحاسيسِ الشاعر واختلاجات نفسهِ.

الخاتمة:

عبْر دراسة البحث لدواوين الشاعر (عبد العزيز عسير) والتمعُّن الدقيق بقصائدهِ تبيَّنَ الآتي :

1) انسجام التفعيلات مع دلالة القصيدة، إذ تنخفض السمفونية في حال الهدوء، وترتفع في حال الانفعال، وتتخذ حالة وسطاً احياناً (وفق الحال التي يعيشها الشاعر) ، وكل هذا يرتبطُ بالزمن الذي تستغرقهُ التفعيلة ، الذي يعتمدُ على الحركاتِ والسكناتِ التي تشكِّل المعزوفة وتكسبها صفتها المميزة.
2) تَناغُم الأصوات وارتباطها الوثيق بدلالة القصيدة، فكلّ صوت يرتبطُ بحال معينة ويُعبَّر عن إحساس معيّن داخل نفْسِ الشاعر.
3) استعملَ الشاعر ظاهرة التكرار في كثير من نصوصهِ لتوضيح قَصْدهِ بشكلٍ جليٍّ و لإضفاء جمالية خاصة على النصّ.

وهكذا اتحدتْ الظواهر الموسيقية مع الدلالة لإنتاج النصّ الشعريّ الجماليّ القصديّ .

الهوامش:

[1] قسم اللغة العربية/كلية التربية القرنة/جامعة البصرة/جمهورية العراق, التلفون: 09092650770, البريد الالكتروني :murtathathalshawi@yahoo.com

[2] - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مطبعة دار الكتب، بيروت ، 1962م، ص61.

[3] - الإيقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان، النجف الاشرف، ط2، 1974م، ص182.

[4]- عادوا معي بعد انحسار الماء، عبد العزيز عسير ، مكتبة القبة ، العراق ، البصرة ، 2001م، ص37.

[5] - ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، أحمد الهاشمي، تحقيق وتعليق أنس يريوي ، دار المعرفة ، بيروت ، ط1، 2004م ص 23.

[6]- عادوا معي بعد انحسار الماء ، عبد العزيز عسير ، ص 41.

[7]- الشكل الموسيقي في شعر حسب الشيخ جعفر 1964-1993، رسالة ماجستير ، مشتاق فالح عبيد الفضلي ، بإشراف الدكتور احمد جاسم النجدي، كلية الآداب، جامعة البصرة ، تشرين الثاني1994م ، ص10.

[8]- سيدة الذاكرة ، عبد العزيز عسير ، مكتبة القبة ، العراق ، البصرة ، 2006م ، ص 11.

[9]- فنّ التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوصي، دار الكتب ، بيروت ، ط3، 1966م، ص47.

[10]- الكافي في العروض والقوافي، ابن زكريا يحيى بن علي الشيباني (ابن الخطيب التبريزي)، تحقيق حميد حسن الخالصي ، مطبعة شفيق ، بغداد ، 1982م ، ص 103.

[11]- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، احمد الهاشمي ، ص 23.

[12]- سيدة الذاكرة ، عبد العزيز عسير ، ص 21.

[13]- الكافي في العروض والقوافي ، ابن الخطيب التبريزي ، ص234.

[14]- الشعر الحديث في البصرة :1947-1995، دراسة فنية ، د. فهد محسن ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط1، 2007م ، ص 74.

[15]- تحولات الشجرة، دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحولاتها، محسن اطيمش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط 1، 2006م ، ص 102.

[16]- بين الأدب والموسيقى(صور التنوع والأداء) ، أسعد محمد علي ، دار الشؤن الثقافية ، بغداد ، ط1 ، 2005م ، ص91.

[17]- الشكلالموسيقي في شعر حسب الشيخ جعفر (رسالة ماجستير) ، مشتاق فالح عبيد الفضلي ، ص 10.

[18]- سيدة الذاكرة ، عبد العزيز عسير، ص63.

[19] - الكافي في العروض والقوافي ، ابن الخطيب التبريزي ، ص 233.

[20] - ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، احمد الهاشمي، ص19.

[21]- جماليات النص الأدبي - دراسات في البنية والدلالة -، مسلم حسب حسين، دار السياب ، لندن، ط1 ، 2007م ، ص 54.

[22]- سيدة الذاكرة ، عبد العزيز عسير، ص55.

[23]- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، احمد الهاشمي، ص 19.

[24]- الكافي في العروض والقوافي ، ابن الخطيب التبريزي، ص 234.

[25]- سيدة الذاكرة، عبد العزيز عسير، ص31 ، 32.

[26]- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، أحمد الهاشمي ، ص 19.

[27]- الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ، مصطفى جمال الدين ، ص 94.

[28]- يُنظر – الشكل الموسيقي في شعر حسب الشيخ جعفر ، مشتاق فالح الفضلي ، ص 14 ، 15.

[29]- عادوا معي بعد انحسار الماء، عبد العزيز عسير، ص 17 ، 18 ، 19.

[30]- المختصر في أصوات اللغة العربية : دراسة نظرية وتطبيقية، محمد حسن حسن جبل، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط 4 ، 2006م ، ص 108.

[31]- المصدر نفسه والصفحة نفسها.

[32]- غابة البحر، عبد العزيز عسير ، مكتبة القبة ، العراق ، البصرة ، 2003م ، ص 38.

[33]- فقه اللغة العربية: فصول في نشأته و مباحث في تأصيلات معارفه، عبد الحسين مهدي عواد، مؤسسة العارف للمطبوعات، بيروت، ط1، 2008م، ص 114.

[34] - المختصر في اصوات اللغة العربية ، محمد حسن حسن جبل ، ص 125.

[35]- المصدر نفسه، ص 125.

[36]- غابة البحر ، عبد العزيز عسير ، ص 44.

[37]- سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1993م ، ص193.

[38]- حركة الشعر العربي الحديث من خلال اعلامه في سورية ، أحمد بسام ساعي ، دار الفكر، دمشق، ط1، 2006م ، ص 281.

[39]- ينظر ، تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص-، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط 1، 1985م ، ص126.
[40]- قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ص 229.
[41]- المصدر نفسه ، ص 229.
[42]- سيدة الذاكرة ، عبد العزيز عسير ، ص 13 ، 14.
[43]- سيدة الذاكرة ، عبد العزيز عسير ، ص21.
[44]- عادوا معي بعد انحسار الماء، عبد العزيز عسير ، ص24.
[45]- التناص في شعر الرواد، أحمد ناهم ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط1، 2004م ، ص 82.
[46]- عادوا معي بعد انحسار الماء، عبد العزيز عسير ، ص 53.
[47]- التناص في شعر الرواد، أحمد ناهم ، ص83.
[48]- الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين اسماعيل ، دار العودة و دار الثقافة، بيروت ، ط 2، 1972م ، ص 108.
[49]- المصدر نفسه والصفحة نفسها.
[50]- عادوا معي بعد انحسار الماء، عبد العزيز عسير ، ص10.
[51] - الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، عز الدين اسماعيل ، ص 109.
[52]- الشكل الموسيقى في شعر حسب الشيخ جعفر ، مشتاق فالح الفضلي، ص67.
[53]- سيدة الذاكرة ، عبد العزيز عسير ، ص 33.
[54]- المصدر نفسه، ص 39.

مصادر البحث ومراجعه:

أ/ الدَّواوين الشعرية لعبد العزيز عسير :

1 - سيدة الذاكرة ، عبد العزيز عسير ، مكتبة القبة ، العراق ، البصرة ، 2006م.

2 - عادوا معي بعد انحسار الماء، عبد العزيز عسير ، مكتبة القبة ، العراق ، البصرة ، 2001م.

3 - غابة البحر، عبد العزيز عسير ، مكتبة القبة ، العراق ، البصرة ، 2003م.

ب/ الكتب المطبوعة:

1 - الإيقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة، مصطفى جمال الدين، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط 2، 1974م.

2 - بين الادب والموسيقى ..صور التنوع والاداء، أسعد محمد علي، دار الشؤن الثقافية، بغداد، ط1، 2005م.

3 - تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص-، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط1، 1985م.

4 - تحولات الشجرة، دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحولاتها، محسن اطيمش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط1، 2006م.

5 - التناص في شعر الرواد، أحمد ناهم ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط1، 2004م.

6 - جماليات النص الأدبي - دراسات في البنية والدلالة -، مسلم حسب حسين، دار السياب ، لندن، ط1 ، 2007م.

7 - حركة الشعر العربي الحديث من خلال اعلامه في سورية ، احمد بسام ساعي ، دار الفكر، دمشق، ط1، 2006م.

8 - سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1993م.

9 - الشعر الحديث في البصرة : 1947-1995، دراسة فنية ، فهد محسن، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط 1، 2007م.

10 - الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين اسماعيل ، دار العودة و دار الثقافة، بيروت ، ط2، 1972م.

11 - فقه اللغة العربية: فصول في نشأته و مباحث في تأصيلات معارفه، عبد الحسين مهدي عواد، مؤسسة العارف للمطبوعات، بيروت، ط1، 2008م.

12 - فنّ التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوصي، دار الكتب ، بيروت ، ط3، 1966م.

13 - قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مطبعة دار الكتب، بيروت ، 1962م.

14 - الكافي في العروض والقوافي، ابن زكريا يحيى بن علي الشيباني (ابن الخطيب التبريزي)، تحقيق حميد حسن الخالصي ، مطبعة شفيق ، بغداد ، 1982م.

15 - المختصر في أصوات اللغة العربية : دراسة نظرية وتطبيقية، محمد حسن حسن جبل، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط 4 ، 2006م.

16 - ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، احمد الهاشمي، تحقيق وتعليق: أنس يريوي ، دار المعرفة ، بيروت ، ط 1، 2004م.

ج/ الرسائل الجامعية :

1 - الشكل الموسيقي في شعر حسب الشيخ جعفر 1964-1993، رسالة ماجستير ، مشتاق فالح عبيد الفضلي ، بإشراف الدكتور: أحمد جاسم النجدي، كلية الآداب، جامعة البصرة ، تشرين الثاني1994م.