تقنية الإيقاع العروضي
في شعر بلند الحيدري ، ما لها وما عليها
مرحلته الواقعية أنموذجا

الأستاذ المساعد الدكتور
علي عبد رمضان
جامعة البصرة

تقنية الإيقاع العروضي في شعر بلند الحيدري ، ما لها وما عليها مرحلته الواقعية أنموذجا

الأستاذ المساعد الدكتور
علي عبد رمضان
جامعة البصرة

ملخص البحث

يتناول هذا البحث تقنية الإيقاع العروضي عند الشاعر الرائد بلند الحيدري، وهي تقنية تعامل معها الشاعر بروح الحداثة التي لفّت قصيدته ، أو حاول بحسب مقتضيات عصره أن يُدخلَ قصيدَتَه عالمها فلا نجده يلتزم الصورة النمطية المعتادة للنمط الإيقاعي الذي يبني قصيدته عليه، بل يحاول أن يجعل لقصيدته إيقاعها الخاص بها ، من حيث نموه وحركية وحداته ، وتشكيل تناوبها، وتمثله للدفق الشعوري والانفعالي لكل سطر من أسطر القصيدة . وهذا ما يجعل الإيقاع العروضي عنده يسير موازيا لحركة القصيدة ونموها ، مستفيدا في ذلك من الصور الانزياحية للوحدات الإيقاعية (التفعيلات) بفعل الزحافات والعلل في كل نمط عروضي يستخدمه . والانطلاق منها في تشكيل الصورة الإيقاعية لقصيدته .

لكن بنية القصيدة عنده وأسلوبه في تشكيلها و توجهه إلى تغليب بعض عناصر بنائها او الاهتمام بها جعل صورة الإيقاع في قصيدته تقوى تارة فتأتي موظفة مكملة لنسيج القصيدة ؛ وتضعف تارة اخرى عندما ينتابها بعض الفتور فتقع في الرتابة بفعل ضعف الانفعال في القصيدة وعدم تفاعل الشاعر مع موضوعه . ولذلك تتبع البحث هذه المستويات في محاولة لتلمس جمالياتها وأسبابها، والوقوف على فاعليتها في بنية القصيدة من عدمها .

Abstract

The research handles the technique of the prosodic rythm used by the pioneer poet, Buland AL-haydari. It is a technique used by this poet in a spirt of modernity which distinguished his poem. According to the prerequisites of his age, the poet tried to involve his poem in its world and thus he didn't commit himself to the normal fashionable image of the rythmic pattern on which the poem is based . The poet tries to make a particular rhythm for his poem as far as its growth , movement, modernity, form of succession and the emotional and excited effluence for each l me of the poem are concerned. This makes the prosodic rythm for the poet easy and parallel to the poem-movement and its growth , benefitting from the displacement of images of the rhythmic image of his poem.

The structure of the poem, the style of the poet to form it and his direction to prefer some of its elements and his interest in it led him to make the rhythmic image in his poem sometimes strong in the way that it falls in monotony owing to the weakness of excitement found in the poem and the non-interaction of the poet with his subject. So the research pursued all these levels so as to search for its aesthetics and causes to notice efficiency with the setup of the poem or not.

مقدمة

لا يمكن الحديث عن إيقاع الشعر بما هو ظاهرة لغوية ذات عناصر متجاوبة ومنتظمة تسهم بتشكيلاتها في البنية التعبيرية والدلالية والإيحائية للنص الشعري إلا من خلال معرفة أمرين مهمين في النص الشعري .

الأول: اللغة التي انبنى عليها الشعر فاستوعبت التجربة فيه ، ومدى فاعليتها في تمثل تلك التجربة بكليتها لتحرز شعريتها بحق، إذ لا

تتحقق شعرية اللغة إلا من خلال هذا التمازج الساحر بين الحالة الشعرية (الشعر) واللغة؛ الشعر يضفي على اللغة سحره وكيمياءه فتسلم له قيادها دون أن تفقد ذاتها لتولد من جديد لغة ذات جوهر شعري، فتكون لغة داخل اللغة بما لها من خصوصية(مراوغة تتأبى على الاقتناص)[١]. والمحك هو قدرة الشاعر على الصياغة ومهارة التشكيل مهما كانت طبيعة أدوات التعبير لديه ، بسيطة معتادة أو مركبة مؤثثة، حتى تغدو اللغة لديه طاقة خلاقة يوجهها بما تملي عليه تجربته متمثلة مواقفه وانفعالاته ، ومن ثم فلن تصبح (اللغة الشعرية هي صاحبة السيادة على الشاعر، وإنما الشاعر هو سيد اللغة)[٢]ـ كما يرى ياكوبسن ـ فهو الذي يمنحها أن تكون ذات طاقة تعبيرية وإيحائية مؤثرة تحمل روح تجربته وتتمثلها .

الثاني: معرفة الإيقاع وعناصره التي يتشكل منها فهي وثيقة الصلة بتلك اللغة ، تتبع منها وتؤثر فيها وتتأثر بها بدءاً من تشكل المقاطع وأثر الحركة والسكون فيها ، إلى الوحدة الإيقاعية (التفعيلة) وانزياحاتها في أطر التشكيلات الإيقاعية وما يطرأ عليها في أثناء تعاضدها مع اللغة الشعرية لتمثل التجربة داخل اللغة الشعرية، وإلى بنية التقفية وأنواعها التي يتطلبها التعبير إلى غيرها من الظواهر الصوتية والدلالية وتقنيات الإيقاع الأخرى غير الصوتية التي تسهم في تشكيل البنية الإيقاعية الكلية للنص، ومعرفة مدى فاعلية كل تلك العناصر وتجاوبها مع اللغة الشعرية داخل القصيدة في تشكيل مستويات التعبير والدلالة والإيحاء. فإن هذه العناصر كلها لم تكن غريبة عن اللغة بل هي متحققة في اللغة نابعة منها، وهي جزء من تشكيلها ولها خصوصيتها التعبيرية داخل لغة القصيدة، بينما تختلف تلك الخصوصية إذا ما جاءت في قصيدة أخرى ثانية لأنها تتشكل في ظل تجربة إنسانية ولغوية جديدة وتخضع لأسلوب تعبيري مختلف تتطلبه تلك التجربة.

وهذا كله لا يكون إلا بمهارة الشاعر وقدرته كما أسلفنا على خلق هذا النسيج ، أو بالأحرى قدرته على خلق لغة شعرية حية ومؤثرة ، قادرة على توصيل محمولاتها الفكرية ومتبنيات الشاعر إلى المتلقي فيتأثر بها ويتفاعل معها.

ومن هنا فلابد أن نقارب لغة الشاعر العراقي بلند الحيدري (١٩٢٦-١٩٩٦)[٣] لنتبين طبيعة تشكيلها في مرحلته الشعرية مدار البحث.

لعل أبرز مظهر للحداثة التي شهدها الشعر العربي المعاصر في منتصف القرن الماضي هو مسألة التعامل مع الواقع وقضايا الإنسان والمجتمع، لذا كان لزاما على القصيدة الحديثة أن تغير طريقة استعمالها للغة، بحيث تحمل روح الواقع وتتصل به. وهذا لا يعني أنها تتخلى عن أساليب التعبير الجمالي لتسقط في الوظيفية

والنثرية الباهتة المعتادة، بل يجب أن تتشرب روح الواقع فتتسرب اهتزازاته الداخلية إلى لغة القصيدة لتنمو فيها وتتفاعل معها من دون أن يخل ذلك في التعبير عن الموقف الواقعي وتقديمه في رؤية شعرية لافتة ومؤثرة ، فالقصيدة تخاطب عامة الناس (ومن هنا فإننا نتطلب في لغة الشعر ألا تكون هي لغة الناس ، وأن تكون لغتهم في آن واحد .... وهذا التناقض الظاهر هو سر الشعر فيها)[٤].

يلاحظ المطلع على شعر بلند الحيدري خاصة في شعره الواقعي تلك التلقائية في التعبير ، فالعبارة عنده سهلة واضحة محملة بالشعور والإيحاء وكأن بلند (فتح قصيدته لتكون أكثر صراحة أمام القارئ).[٥] فهو يبتعد عن الكلمة القاموسية والعبارة التي تتطلب جهدا لبلوغ دلالاتها ، فلا نجد ميلا إلى الاستعارات البعيدة ولا الدلالات الرمزية والمجازية ولا غير ذلك من صياغات المعجم الشعري الذي تسكنه أشباح المتنبي والبحتري وأبي تمام.

فالوضوح الدلالي حاضر في شعر بلند وهو ميسم لغته بعامتها لكن هذا لا يعني تمكن السهولة من شعره أو وقوعها في النثرية المعتادة، لأنه استطاع إلى حد بعيد أن يرفع من مستوى التعبيرية لديه بما يمتلكه من تدفق وانسياب، وتوجّه ظاهر إلى الفكرة مع رشاقة في العبارة تجذب المتلقي، فبساطة التعبير لديه مشحونة بالإيحاء والتوتر والحركة من خلال اختيار الكلمة بصيغتها الفعلية ووقعها الدال وموقعها من العبارة التي عادة ما تكون موجزة تأتي بأسلوب برقي لافت يكشف الجو النفسي لواقع الحدث ويكشف الصدق الشعوري والانفعالي.

والذي يبدو أن حرص بلند على فكرة موضوعه وتوجهه السريع إليها لم يفسح أمامه فرصة تأثيث عباراته جماليا أو التأنق في صياغتها.

والملاحظة المهمة التي تعنينا هنا أن ميل الشاعر بلند إلى سهولة التعبير ووضوحه صاحبه أيضا ميله إلى الوضوح الإيقاعي، فقد صاغ تجاربه الشعرية في إيقاعات عالية وقوية تتسم بالوضوح، وتتسم بحركيتها الإيقاعية التي تنمو مع الصورة والانفعال على وفق هندسة منضبطة ومعمارية واعية. ومن ثم فهو يمنح قصيدته طاقة إيقاعية ملحوظة وبارزة تحاكي الحدث وتحمل روحه. فلا نجده يميل إلى النمط الإيقاعي الهادئ، وهذا ما جعل المتلقي أيضا غالبا ما يدرك تلك المظاهر الإيقاعية بيسر ويتلقاها بسهولة ؛ إن كانت على مستوى العروض أو القافية أو التكرار أو توزيع الأصوات أو غيرها.

وعلينا هنا بحث فاعلية الإيقاع العروضي (محور دراستنا) ضمن فاعلية اللغة الشعرية في قصيدة بلند لتقف على أثره في التعبير والكشف عن الدلالة والإيحاء. ولا يعني هذا أن التجربة

الإيقاعية في شعر بلند قد وقفت عند الجانب الصوتي فقط، بل تعدته أيضا إلى مستويات غير صوتية أفرزتها تقنيات تعبيرية اتبعها في تشكيل قصيدته الحديثة كالسرد والحوار وتعدد الأصوات واللقطات السينمائية، وما يصحب ذلك من حذف وبتر، وقطع العبارات والكلمات، وعلامات الترقيم وغيرها.

الإيقاع العروضي

يتحدد الحديث هنا عن النمط الإيقاعي لتوالي التفعيلات التي انتظمت عليها القصيدة في شعر بلند الحيدري (شعر التفعيلة أو ما يسمى شيوعا بالشعر الحر). يتجه بلند إلى استخدام الأنماط العروضية التي تنطوي على إيقاعية عالية خاصة دواوينه التي تمثل مرحلة شعره الواقعي(مدار البحث)، وهي أنماط: الخبب والكامل و(الرجز والسريع / ونمط آخر تسود فيه تفعيلة الرجز سنقف عنده)، والرمل[٦].

والذي يبدو أن بلند وجد في هذه الأنماط مساحة إيقاعية جيدة لاستيعاب تجاربه الشعرية مستثمراً إمكانات التلوين الإيقاعي داخل كل نمط بفعل الزحاف والعلة التي تصيب تفعيلات أسطره الشعرية.

فالخبب مثلا يحتل مساحة مهمة من قصائده وهو يفيد من إمكاناته النغمية بسبب زحاف الخبن وعلة التشعيث، وكذلك مرونته وانسيابيته في مواضع المرونة والحركة عندما يأتي مخبونا، وتحدره وجزالة وقعه في مواضع شدة الانفعال وسرعته عندما يكون مشعثّاً. ولعل قصر عبارة بلند وإيجازها وسرعة توجهها إلى المعنى، وفيض انفعاله في بعض القصائد يجعل من إيقاع الخبب توقيعا ملائما لاستيعاب ذلك ومجاراته، وتمثل حالات الشعور ومستوياته. وتتضاعف فاعلية نغمة الخبب عندما تتوزع وحداته الإيقاعية وتتناوب بانسيابية تحاكي الانفعال وتسهم في تصويره والإيحاء به . يقول في قصيدة (سر).[٧]

أدري	فَعْلُنْ
سَتَعُودُ لِتُحْرِقَ لِيْ شَعْرِيْ	فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ
سَتَعُوْدُ	فَعِلُنْ فَـ
لِتَقْطَعَ لِيْ ظُفْرِيْ	عِلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ
لنْ تَقْتُلَنيْ	فَعْلُنْ فَعِلُنْ
ستشدّ الحبل ولن تقتلني	فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَا فَعِلُنْ
ستطيل الليل ولن تقتلني	فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فا فَعِلُنْ
ستدوس على صدري	فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ
أدري	فَعْلُنْ
وَفَمٌ لن يفرج عن سري	فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ

يا للسرِّ فَعْلُنْ فَعْلُنْ
اقطع جفني فَعْلُنْ فَعْلُنْ
اغمس إبهامك في عيني فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ
ففمي لن يفرج عن سري فَعِلُنْ فَعْلُنْ فَعِلُنْ فَعْلُنْ
.....

بمثل هذه اللغة البسيطة والعبارات الموجزة المتحفزة، وبهذا الإيقاع المميز المتناوب الوحدات الذي يحكي حالة التوتر والانفعال تتشكل لغة هذه القصيدة، إن بلند أفاد من حالة النغم الذي تولده تفعيلتا الخبب بصورتيها المعروفتين:(فَعِلُنْ ب ب ـ) المخبونة ،و(فَعْلُنْ ـ ـ) المشعثة بمقطعيها المغلقين ليمنح أسطره الزخم الإيقاعي المناسب المتآزر مع وقع الألفاظ فيها . وقد تناغم هذا الإيقاع مع حدة الشعور وأسهم في تصوير تلك الحدة والحركة السريعة التي تفيض بها الصيغة الفعلية للألفاظ (أدري/ستعود/لتحرق/لتقطع/ تقتلني/ستشد/ستطيل/ستدوس/اقطعْ /اغمسْ...)، ناهيك عن الزخم الإيقاعي للألفاظ الأخرى المتكونة من مقطين مغلقين ليستوفيا التفعيلة المشعثة أيضاً فَعْلنْ (شعري/ظفري/صدري/سري ...). وهذا ما منح القصيدة تشكيلة نغمية ذات زخم خاص إذ لكل رفع من مستوى الشعرية فيها وأضفى عليها انسيابية متحدرة تحكي انفعال الشاعر وشدة تأثره.

ومثل هذا التوظيف نجده بارزا في قصيدته (ليل وبرد وحراس)[٨] وقصيدة (وحشة)[٩] إذ يوظف التلوين الإيقاعي للتفعيلة مع عدة مستويات متنوعة للسرد والحوار وتعدد الأصوات وغير ذلك مما تأتي به القصيدة ليرسم صورة إيقاعية تحاكي الحدث وأجوائه.

ومهما كان استثمار الشاعر لهذه الطاقة الإيقاعية لنمط الخبب وجعلها موحية بالانفعال ومصورة للحركة في هذه القصيدة فإنها وسمت القصيدة بإيقاع يسير على وتيرة واحدة دونما تنوع يفاجئ المتلقي أو يكسر توقعه والسبب هو أن القصيدة يكتنفها مستوى واحد من الانفعال، وأن الشاعر يتوجه إلى موضوعة في صورة مباشرة.

لكن سرعان ما يقع إيقاعه في الرتابة حينما يكون الانفعال خافتا أو يستغرق الشاعر في السرد مثلا أكثر مما يستوجب الموضوع كما في قصيدته (هم ... وأنا)[١٠]، أو ينشغل الشاعر بطريقة شكلية في الكتابة على حساب العناصر الأخرى في القصيدة ، وهذا ما يمكن ملاحظته في قصيدته (أقراص للنوم)[١١] التي يقول فيها:

.....
ويشع اللون الأحمر
طفل يقرأ .... ناولني قرصا

كهل يقرأ .... ناولني قر ....
بنت تقرأ .... قرصا ... قرصا
يا أمي
لن نقرأ .... لن نقرأ .... لن
سننام بلا قرص للنوم.

القصيدة هذه هي من مجموعته أغاني الحارس المتعب وقد أكثر الشاعر فيها من التكرار والترديد والتقطيع والحذف وعلامات الترقيم ، وبالرغم من ذلك كله فإن إيقاعها جاء بمستوى يكاد يكون واحدا ما أسلمه للرتابة وأسقطه في النمطية لا بل قضت هذه التقطيعات والوقفات على انسيابيته ففي تقديري لم يوفق الشاعر هنا أن يستثمر هذا التقطيع وعلامات الترقيم لخدمة الإيقاع في القصيدة وإن كان حريصا في محاولته من وراء ذلك أن يقدم صورة لهذا الاضطراب وشدة الانشغال وهي صورة مبالغ فيها أكثر مما يجب. فالذي يبدو كما قلنا أن بلند انشغل بهذا الإخراج الشكلي لقصيدته على حساب بنيتها الضابطة وهي الإيقاع.

أما تجربة الشاعر بلند مع الكامل وتفعيلته (مُتَفَاعِلُنْ) فهي لا تبتعد كثيرا عن تجربته مع الخبب إذ استثمر مرونة هذه التفعيلة بمتحركاتها المتوالية لتصوير حركة الأفعال ومعاودتها ، كما استثمر صورها الأخرى التي تنزاح إليها بفعل الزحافات والعلل إذ تحول بفعل الإضمار إلى (مُسْتَفْعِلُنْ) الرجزية التي تحكي الشدة والقوة بما يقتضيه السياق الشعري الذي ترد فيه، وكذلك صورة تفعيلة نهاية السطر مع ما تتحمله هذه التفعيلة المتطرفة من تغييرات يفيد منها الشاعر في تكثيف نغم قصيدته وتطويعها لخدمة التقفية فيها. إذ غالبا ما تأتي (مذالة أو مرفلة)، ليتضاعف نغمها ويمتد بسبب طول المقطع الذي تنتهي به التفعيلة هذا إذا عرفنا أن موضع التفعيلة هنا هو موضع وقف ونهاية تختم السطر الشعري فتكتمل عندها الدفقة الشعورية والدلالية والإيقاعية للجملة الشعرية (السطر) مرة واحدة . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى هو موضع تناغم مع أسطر أخرى سابقة في القصيدة بفعل بنائها القافوي.

إذن صورة التفعيلة التي تأتي عليها وموضعها من السطر الشعري يتبوأ أهمية بارزة في بنية الإيقاع إذا ما جاء موظفا توظيفا ناجحا نابعا من مقتضيات التعبير والدلالة.

والشاعر بلند وعى أهمية هذا التوظيف وهو يستخدم نمط الكامل في بناء قصائده كما في قصيدته(عشرون ألف قتيل)[١٢] وفيها يقول:

وحْدي أَنا
وَغَداً أَموتُ معَ القَطيعْ
وحدي
وأجُرُّ لَيْلِي المُنْطَفِي
وحدي
رأسِيْ هُنا

رِجْلِيْ هُناكْ
وَيَدِي تَشُدُّ عَلى يَدِيْ
.... أَلَمٌ فَضِيْعْ
وَأَحُسُّ بيْ شوقُ الرَّبِيْعْ
يموت بي
يا لَلْهلاكْ
...

هذا المقطع من القصيدة يقدم صورة لعزلة الشاعر مع نفسه وهو يستشرف المستقبل القاتم المدجج باليأس والموت، صورة نفسية عميقة يستشعرها بلند وحيداً وهو يطل على واقعه بعين المراقبة التوجس.

انتظمت تفعيلات الكامل هنا في هذا المقطع موزعة على أسطر شعرية بما تتطلبه الدلالة والتعبير، ولا نبتعد إذا قلنا أن الحالة الشعورية هي التي تولت توزيع هذه الوحدات الإيقاعية، إذ تأتي كل واحدة في موضعها التعبيري المناسب تماما ، ليمثل لفظها في كل سطر تكون فيه صورة جزئية مستقلة مفعمة بالتعبير والإيحاء.

فالسطر الأول تمثله عبارة(وحدي أنا) مستوفية تفعيلة واحدة مضمرة وهي (مُتْفَاعِلُنْ)= (مُسْتَفْعِلُنْ) الرجزية وهي بإيقاعها صلبة متضامة متجاوبة مع صورة الشاعر في وحدته المثقلة بالحزن والهم.

لكن حركية التفعيلة في السطر الثاني تتحول إلى صيغتها غير المضمرة (مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلانْ) لتقدم صورة الإيقاع الموحي النابع من دلالة السطر وهي خضوعه لحركة الموت الرتيبة التي تلفّهُ وهي حركة محتومة يسير إليها الشاعر ببطء لينتهي كغيره من هؤلاء المهمشين المنسيين (القطيع)، ولذا جاء هذا السطر مؤثثاً بإيقاعية (مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلانْ) لأنها توافق حركة التحول المريرة تلك، إذ تسير العبارة في نغم يتوالى رتيبا ينتهي بهذا المد الصوتي المفرط لـ(متفاعلانْ) الذي يحاكي النهاية المتوالية المنحدرة نحو السكون والفناء والتلاشي لهذا (القطيع)، وقد وفر المقطع المفرط الطول نهاية ممتدة أحسن الشاعر ختم سطره بها. نهاية تواشجت الدلالة فيها مع النغم الذي توفره التفعيلة المُذالة.

وإذا ما تابعنا نغم الأسطر الأخرى لهذا المقطع وحركية التفعيلة فيها فإننا نجد مثل هذا التوظيف الدال بحسب ما يقتضيه التعبير في كل سطر.

ليؤثَّثَ المقطعُ بصور إيقاعية دلالية جزئية(أسطر شعرية) متنوعة تجمعها صورة كبرى هي صورة المقطع بكليته الذي يتخذ دوره في بنية القصيدة .

والذي يبدو واضحا أن الشاعر بلند الحيدري ينجح إلى حد ما في بناء سطر شعري ذي إيقاعية تستوعب تموجاته النفسية وتنوعها، وتصور انفعاله وعمق إحساسه، وقد وجد في العبارة القصيرة "التي قد تستوعب أحيانا تفعيلة واحدة أو اثنتين كما رأينا" مساحة كافية لحمل

هذه الدفعات الشعورية والتعبير عنها ، وكذلك اختيار نهايات تلك العبارات بما يناسب مستوى الانفعال وطبيعته،(وعلى هذا الأساس تكون الصورة الموسيقية في تدفقاتها الانفعالية مرتبطة بمدى الحركات النفسية التي تمر بها الذات المبدعة،ومن ثم يكون انتهاء الجملة الشعرية خاضعا لانفعالات الشاعر والذي لا يمكن لأحد أن يحدده سواه).[١٣]

ومما يدلل أيضا على أن بلند يصدر في بناء قصيدته من حالة شعورية تعبيرية هو عدم التزامه بنمطية البحر الشعري أو سطوته الإيقاعية بل نجده يطوع نمط الإيقاع وتفعيلاته التي يستخدمها لخدمة الدلالة التي يريد أن يبرّزها في أسطره أو جمله الشعرية ، على وفق هندسته الخاصة به التي يشكل بها قصيدته. فنجد سطره الشعري يتكون من كلمة واحدة ، أو عبارة موجزة، أو ضمير، أو حرف. وهذه الهندسة يتقصدها الشاعر ليلفت الانتباه إلى القيمة الدلالية والشعورية والإيحائية للفظة حينما تأتي منفردة وحدها كسطر من أسطر القصيدة ، وهنا يأتي دور القارئ ليمنحها صيغة أداء نابعة من الموقف الشعوري والدلالي الذي تحتازه بموقعها من السياق الشعري . ومثل هذه الألفاظ (كلمة / حرف / ضمير / ...) قد لا تستوفي بمفردها المساحة الإيقاعية للتفعيلة ما يمثل لأول وهلة كسرا أو تبعثرا لوحدتها الإيقاعية ، لكن الشاعر يفيد من تقنية التدوير العروضي ليحرز ديمومة الانتظام الإيقاعي بين أسطر قصيدته. وهو بذلك يمنح عمله الشعري طبيعة نمو عضوية ، ويجعل في الوقت ذاته حركية الإيقاع العروضي متجاوبة مع هذا النمو ومواكبة له.

ومن الأمثلة التي نجد فيها ذلك قصيدته (إنها تنتظرني)[١٤] التي نجتزئ منها المقطع الذي يسرد فيه مشهدا لأمه وهي تتأمل عودته من سجنه:

واهتزَّ ظلٌّ من بَعيدْ / مُسْتَفْعَلُنْ مُسْتَفْعَلانْ
لا ... ليسَ ظِلّيْ / مُسْ ... تَفْعلاتُنْ
وَيَلوحُ ظِلٌّ من بَعِيْدْ / مُتَفاعلُنْ مُسْتَفْعلانْ
لا ... / مُسْ ....
ليسَ ظِلِّيْ / تَفْعلاتُنْ
فَأَنا / مُتَفا
هُنا / عِلُنْ
في السجنِ يا أمّي أَجُرّ بَراءتي / مُسْتَفْعلُنْ مُسْتَفْعلُنْ مُتَفاعِلُنْ
في أَلْفِ غُلٍّ / مُسْتَفْعلاتُنْ

ومع تقنية التدوير الحاضرة في نمو حركية الإيقاع بين الأسطر في هذا المقطع وفي غيره من مقاطع القصيدة نجد أن أسطرها تنتهي بتشكيلات مضمرة لتفعيلة الكامل ولكنها مشبعة بعلة الزيادة (تذييل أو ترفيل) (وهي تقنية يلجأ إليها كثير من الشعراء المجيدين لتحقيق ضرب من الانتشاء في قصائدهم المدورة).[١٥] وهذا الانتشاء لا يقف عند حلية صوتية تأتي في نهاية السطر فتتوافق مع غيرها في أسطر أخرى في إطار تقفية القصيدة فقط ، بل يتعداه إلى عمق دلالي نابع من التعبير إذ يأتي المقطع الطويل في نهاية السطر معمقاً المعنى ، موحيا بديمومته كما هي الحال مع (من بعيْدْ / ليس ظلّيْ / في ألف غُلّ).

وإذا كانت إيقاعية الكامل في الأنموذجين السابقين من شعر بلند متجاوبة مع النمو العضوي لأسطر القصيدة موحية بالانفعال ومشتركة في تصوير الدلالة، فإن الشاعر في بعض قصائده التي تأتي على نسق الكامل يخفق في بلوغ ذلك بسبب ضعف تفاعله مع الموضوع ما يسِمُ القصيدة بالبرود التعبيري والإيقاعي وهذا مانجده مثلا في قصيدته (تحية الشاعر)[١٦] التي يقول في مقطع منها:

لولاكَ
كانَ الحَرفُ ليلاً أَلْيَلا
ما زانَهُ قَمَرٌ بِهِ يَقظانُ
يترصَّدُ التاريخُ عبرَ ضِيائِهِ
فجراً يحقُّ
وظُلْمَةً تَندانُ
لولاكَ
يا الأَلَقُ الكبيرُ لَما ابتَدَى
دربٌ
ولا أسرى بنا إيمانُ
ولَظَلَّ هذا اللّيلُ رَغمَ نُزوحِهِ
ليلاً
نَتُوهُ بِعَتمِه عُمْيانُ

ففي هذا المقطع كما هو حال القصيدة نجد برودة التعبير وسطحيته التي تقترب من لغة التخاطب اليومية بصيغتها العامية. وقد صاحب ذلك برودة الإيقاع ووقوعه في التقليدية والرتابة الواضحة، ولم تستطع تلك التقفية التي تبدو مصطنعة أيضا أن ترفع من مستوى الإيقاع بين أسطر القصيدة. إن عدم تفاعل الشاعر مع موضوعه جره إلى هذا الهبوط التعبيري فلم تعد حركية التفعيلة بالرغم من استخدام الشاعر لصور تشكيلاتها المتنوعة، لم تعد قادرة على خلق إيقاع متوتر نام يعبر من خلاله شعور أو انفعال. فالشاعر استسلم كليا لنمطية رتيبة منضبطة بكم تفاعيل ثابت يشي بأن القصيدة عمودية لكن كتبت بأسلوب الأسطر.

أما في سياق استخدامه لنمطي السريع والرجز اللذين تسود فيهما تفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) فقد أفاد الشاعر أيضاً من صور هذه التفعيلة في حالتي الخبن (مُتَفْعِلُنْ)، والطي (مُسْتَعِلُنْ) لتفعيل حركية الإيقاع في قصيدته من خلال هذا التنوع الموسيقي الذي يضفي مرونة وانسيابا يكسر حدة التفعيلة التامة (مستفعلن)، ويتواءم مع النمط الحركي للصورة التي يأتي بها السطر الشعري في القصيدة وهذه المرونة والانسياب يفعّلها الشاعر بشكل واضح وهو يعتمد خاصية التجزئة العروضية إذ كل كلمة تستوفي تفعيلة بأكملها سواء أكانت تمثل سطرا لوحدها أم تأتي مع غيرها في سطر تتوالى فيه التفعيلة حتى النهاية.كما في قصيدته(أريد أن)[١٧]

أريدُ أنْ أَغورَ في شوارعٍ مُزْدَحِمةْ
حكايَةً
أو غُنْوَةً
أو مَلْحَمةْ
أمُدُّ أُذنِيَ لِكلِّ ضحكَةٍ
وتَمْتَمةْ
أُرِيدُ أنْ أَفْهَمَ ما يَبْتَلُّ مِلءَ دَمعَةٍ
مُبْتَسِمةْ
أفْهَمُ ما في شهقة تنشُجُ كالرّيحِ خلالَ
أضلُعٍ مهدَّمةْ
.....

وتتوالى القصيدة على هذا المنوال الذي يستثمر التنوع لتفعيلة الرجز إذ تحقق القصيدة نموها العضوي المتوازي مع هذه المرونة المنسابة التي تحكي مستوى الشعور الحالم الممزوج برجاء فيه غصة وحرقة وقد وفر إيقاع التفعيلة المنزاحة هذه المرونة وهي تتوالى مخبونة تارة ومطوية تارة أخرى حتى تبلغ موضع وقفتها عند القافية الموحدة التي شهدها هذا المقطع والتي جاءت أيضا بتفعيلة مزاحفة، لتمثل كل قافية من هذه القوافي نهاية دفعة شعورية تصدرها النفس لتفضي إلى دفعة أخرى جديدة تنتهي بنهاية مماثلة، وهذا التماثل القافوي للنهايات في القصيدة سببه وحدة المستوى الشعوري الذي يكتنف القصيدة كلها. وهذا يعني أن الشاعر نجح في خلق لغة شعرية كان النمط الإيقاعي فيها متوازيا مع الدلالة مشتركا في تشكيل صورتها، بالرغم من بساطة التعابير وألفتها. ولكن ديمومة القصيدة بهذا المستوى الشعوري والإيقاعي الموحد جعل الرتابة تراودها وتتسرب إلى كل أسطرها[١٨].

وكذلك الحال بالنسبة لنمط السريع الذي تسود فيه(مُسْتَفْعِلُنْ) أيضاً فهو يستثمر التغييرات الممكنة للتفعيلة في السطر الشعري وكذلك الحال بالنسبة لتفعيلة نهاية السطر(مَفْعُولاتُ) فهي غالبا ما تأتي مطوية مكشوفة (مَفْعُلا =

فاعلنْ) أو مطوية موقوفة (مَفْعُلاتْ) [١٩] أو صلماء (مَفْعُو) وهو قليل جداً.

إلا أن الحديث عن النمط الإيقاعي الذي تسود فيه تفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) في شعر بلند الحيدري يثير إشكالية مهمة وهي أن أغلب قصائده من هذا النوع تنتهي أسطرها بصور متنوعة لتفعيلة لا هي من ممكنات (مُسْتَفْعِلُنْ) بالنسبة للرجز، ولا هي من ممكنات (مفعولاتُ) بالنسبة للسريع . فالتغييرات العروضية التي تدخل على (مستفعلن ومفعولاتُ) معروفة واضحة يمكن الوقوف عليها في أي كتاب من كتب العروض.

ولهذا وقع من تحدث عن شعر بلند في ما يمكن أن نسميه عدم دقة إذ ذكروا أن بعض قصائده تأتي على الرجز وبعضها يأتي على السريع دون الالتفات إلى هذا الإشكال[٢٠]، ففي القصيدة الواحدة نجد نسق (مستفعلن) وبديلاتها هو السائد في السطر لكنه ينتهي بتفعيلة لم تكن مما تتغير إليه(مستفعلن) في نظرية العروض العربي ، إذ تجيء تارة (فَعولْ ب ـ ٥) وتارة (فعولُ ب ـ ب) وأخرى (فاعِلُنْ ـ ب ـ ، أو فاعلْ ـ ـ) ومرة (فَعْلانْ ـ ـ ٥) وهذه التشكيلات لم تكن مما تتغير إليه (مستفعلن) ولو جربنا كل الزحافات أو العلل المحتملة عليها. وكذلك الحال بالنسبة لتفعيلة السريع التي ينتهي بها شطره (مفعولاتُ) فإن تلك الصور ليست مما تتغير إليه أيضا عدا (فاعلْ ـ ـ) إذ يمكن أن تكون الشكل الأصلم لـ(مُفْعُولاتُ) بعد سقوط وتدها المفروق ،وكذلك (فاعلنْ) إذ يمكن أن تكون الشكل المكسوف المطوي لـ(مفعولاتُ) لكن القصيدة الواحدة قد تشتمل على نهايات متنوعة من هذه الأشكال، وهذا ما يجعل نسبتها إلى بحر الرجز أو السريع فيه مجانبة للدقة، مع علمنا أن سطوة البحر بمصطلحه العروضي المعروف وبعدد تفعيلاته المحددة قد انعدمت في بنية القصيدة الحديثة التي نحن بصدد دراستها وجاء دور التفعيلة لتحل محله في تحديد نوع التوقيع الذي ينتظم الأسطر الشعرية فيها.

وبالرغم مما تحمله هذه التشكيلات[٢١] من مغايرة عروضية إلا أنها جاءت متسقة مع نغمة السطر الشعري معززة لإيقاعه، نابعة من روح التنغيم فيه ، ومكملة لتشكيله. والذي يبدو أن بلند وجد في هذه النهايات المتنوعة فسحة يثري بها موسيقى قصيدته من خلال تلك المغايرة الإيقاعية التي يختتم بها أسطره الشعرية، وقبل ذلك هي مظهر من مظاهر تحرر القصيدة الحديثة من صرامة النمط العروضي المعتاد والتقيد به. ومن ثم لم تعد التفعيلة عند بلند تمثل ثابتا إيقاعيا يلتزمه في موضعه المعتاد أو يحرص على ثباته ،بل هي متغير إيقاعي يخضع إلى جو القصيدة ومسارها التعبيري والدلالي.

وقد كان بلند يعي هذا الفعل وهو ينطلق في تشكيل موسيقى قصيدته من موضوعها ومن جوها الانفعالي والتعبيري وليس من نمطية الوزن أو النمط العروضي المعهود وهذا ما يؤكده بقوله :(تتحول الموسيقى في كل قصيدة إلى موسيقى القصيدة الخاصة، لا إلى موسيقى البحر. ومن الخطأ أن نقول الآن أن شعراء الحداثة مالوا إلى استخدام سبعة أو ستة بحور فقط، في الحقيقة البحر أُلغي نهائيا. وهنا في هذه الحالة ملنا إلى استخدام موسيقى القصيدة الذاتية أي لكل قصيدة موسيقاها الخاصة، وأوجدنا أنغاما متداخلة ضمن القصيدة تؤكد أبعادها وتزيد من النغمية فيها ، وتتفاعل مع تجربتها)[٢٢].

وهذا ما نجده في كثير من قصائد بلند ، ففي قصيدته(الأشرعة المنتظرة)[٢٣] مثلا تتناوب التفعيلة (فعولْ) والتفعيلة (فعلانْ) على نهايات أسطرها:

لو عُدْتَ يا صَباحْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعولْ
ألفَيْتَني أحمِلُ كُلَّ أوجُهيْ
مُسْتَفْعِلُن مُسْتَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ
أَشْرِعَةً مُسْتَعِلُنْ
تنتظرُ الرِّياحْ مُسْتَعِلُنْ فَعولْ
تنتظِرُ الإبحَارْ مُسْتَعِلُنْ فَعْلانْ
لِشاطئٍ لا لؤلؤٌ فيهِ ولا محارْ
مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ فَعولْ
لا شيءَ مُسْتَفْعِ
غيرَ الجوعِ والإعصارْ لُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلانْ
وأرجل الرجالْ مُتَفْعِلُنْ فَعولْ
تغور حتى الموت في الأوحالْ
مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلانْ
تغورُ خلفَ الليلِ والنهارْ
مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعولْ
كأنَّها تريد أن
مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ
تُثْبِتَ في عُروقها الجذورَ والأغصانَ والثّمارْ.
مُسْتَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعولْ.

في هذه القصيدة وكثيرات غيرها من شعر بلند نجد تناوب مثل هذه الصيغ الوزنية المغايرة للنسق في نهاية أسطرها، إذ تأتي كل نهاية وكأنها تختار صيغتها الوزنية بما يتطلبه التعبير وبما تستلزمه الدفقة التعبيرية والشعورية من صيغة نغمية ، والذي يتكفل بها طبعاً هو تناوب التفعيلة وتحولاتها في مسار متوالٍ حتى يبلغ نقطة نهاية في صورة يكمل عندها النغم ويؤدي مهمتة المناسبة للتعبير وتشكيل الدلالة.

ولا يمكن أن نغيّب هنا دور اللفظة التي يقف عندها تناوب النغم في نهاية السطر الشعري لأن اللفظ هو الذي يؤدي المعنى وبه تتم الصورة وعبر دلالته الحاذقة التي يفيض بها من خلال موضعه من سياق الجملة نتجاوب مع الشاعر لكن هذا لا يتم بمعزل عن التنظيم والنسق التوقيعي الذي تتفاعل الألفاظ فيما بينها تحت

مظلته ، فيؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن بحسب ريتشاردز[٢٤]وهذا التوقيع تتعهد به التفعيلة المتعاقبة وتلويناتها وصورتها في موضع النهاية أو التقفية. بحيث تتشكل للقصيدة معماريتها الإيقاعية الخاصة بها.

لكن الملاحظة التي يمكن أن تسجل على هذه الظاهرة في شعر بلند أن تلك النهايات في بعض قصائده تفقد وهجها الإيقاعي وقيمتها النغمية لا لأنها جاءت بهذه الصور التفعيلية المغايرة للنسق المتناوب في السطر، بل لأن بلند يقع أحيانا تحت أسر المماثلة القافوية بين أسطره، فتجد التفعيلة التي يختتم بها سطره أيا كانت صورتها سرعان ما تفقد إشعاعها النغمي بسبب وقوعها في رتابة التكرار غير المبرر طلبا للماثلة في التقفية بين الأسطر وكأن الشاعر كان يتطلبها قصدا لأجل مواءمة النهاية مع مثيلاتها من دون ضرورة جمالية تعبيرية نابعة من جو القصيدة ذاتها . وهذا ما نجده مثلا في المقطع التالي من قصيدته(الرحلة الثامنة)[٢٥]:

أطفئ مصابيحك .... ولْنَغْرَقْ
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ فَعْلُنْ
يا حارسَ المَنارْ
مُسْتَفْعِلُنْ فَعُولْ
فالحلم في متاهك الأزرق
مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ
قد أتعبَ البَحَّارْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَعِلُنْ
فودَّ لو تَنْتَهيْ مُتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ
حِكايَةُ البِحارْ مُتَفْعِلُنْ فَعُولْ
حِكايةُ الطَّوافِ في البِحارْ
مُتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فَعُولْ
حِكايةُ اللؤلُؤِ مُتَفْعِلُنْ مُسْتَعِـ
والمَرْجانِ لُنْ مُسْتَفْعِـ
والمَحارْ لُنْ فَعُولْ
وودَّ لو يَغْرَقُ مُتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ
.....

إننا عرفنا منذ البدء أن لغة بلند تتصف بالبساطة وعدم العمق التعبيري مع إيجاز في العبارة ولكن التوتر وشدة الانفعال وصدق التجربة هو الذي يمنح لغته تلك قدرا من الجذب وهذا التوتر ينعكس على طبيعة النغم ويحدد مستواه في العبارة الشعرية فيأتي الإيقاع متجاوبا معه حاملا روحه موحيا بدلالات المعنى، وما أن يخفت هذا التوتر والانفعال حتى يهبط مستوى النغم ويتأخر دوره في الصياغة الشعرية . وهذا ما بدت عليه أسطر بلند في هذا المقطع وقد كان لتتبع القافية وتكرار صيغتها أثر في خفوت وهجها ووهج تفعيلتها كنغمة وقف ونهاية لابد أن تكون مشبعة بما يلفت المتلقي إيقاعاً ودلالة وإيحاءً.

ومن هنا نخلص إلى أن التجربة العروضية لدى الشاعر بلند الحيدري كشفت لنا أن قصيدته

شهدت محاولات جادة لعدم الرضوخ لتقليدية الأنماط الخليلية والتقيد بقواعدها الصارمة فقد شكلت بنيتها العروضية بما يتلاءم وطبيعة التعبير والجو الانفعالي للقصيدة متخذة من التفعيلة وحركيتها أداة طيعة لرسم مسار النغم الذي يتطلبه التعبير ودلالاته. كما بينت أيضا أن بلند كان يميل إلى الوضوح الإيقاعي في تخير الأنماط الإيقاعية التي تشكل بنية النغم في قصيدته. وأنه يولي الوحدة الإيقاعية (التفعيلة) وبديلاتها أهمية واضحة مستثمرا قيمتها الإيقاعية في الموضع الذي تأتي فيه من السطر الشعري سواء كانت مفردة في سطر لوحدها أم تأتي متآزرة مع غيرها في نسق متناوب أم في موضع النهاية.

ولذلك نجده يشكل النمط الإيقاعي وتفعيلاته وصورها المتنوعة على وفق هندسة خاصة بالقصيدة ذاتها وجوها التعبيري والانفعالي، فما أن يخبو هذا الجو حتى نجد الرتابة تنساب شيئا فشيئا إلى إيقاع القصيدة فيقل وهجه الذي تتكئ عليه قصيدته لتحقيق قدر كبير من شعريّتها.

هوامش البحث ومصادره

١- الجحيم الأرضي – قراءة في شعر صلاح عبد الصبور: محمد بدوي –الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦.(ص ٣٢).

٢- اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد : محمد كنوني – دار الشؤون الثقافية العامة –بغداد ط١/١٩٩٧.(ص:١٤).

٣- للمزيد عن حياة الشاعر واتجاهات شعره ينظر:(ويكون التجاوز،دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث: محمد الجزائري . منشورات وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٤)،و(شجر الغابة الحجري كتابات في الشعر الجديد: طراد الكبيسي:منشورات وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٥)، و (في الطريق إلى الحداثة، دراسات في الشعر العراقي المعاصر: سامي مهدي: دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع – بغداد ٢٠١٣).

٤- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظوهره الفنية والمعنوية: الدكتور عز الدين إسماعيل: دار العودة ودار الثقافة –بيروت ط٣-١٩١: (ص١٧٩).

٥- شجر الغابة الحجري ..(مصدر سابق):(ص ٣٣٥).

٦- ولعل خير مثال على هذا الوضوح الإيقاعي قصيدة على بحر الرمل(توبة يهوذا)، ينظ: ديوان بلند الحيدري، دار العودة – بيروت ط٢/ ١٩٨٢:(ص٣٦٣) .

٧- ديوانه:(ص٣٥٤).

٨- ديوانه:(ص٥٣٧) .

٩- ديوانه:(ص٤٧٧) .

١٠ – ينظر :ديوانه:(ص٥٨٦-٥٩٧) .

١١ – ديوانه :(ص ٥٥٧-٥٦٢) .

١٢ – ديوانه(٣٤٩-٣٥٠).

١٣ – الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي : الدكتور عبد القادر فيدوح : منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ١٩٩٢(ص٤٦٨).

١٤ – ديوانه:(ص٤٢٥–٤٢٨)وهذا الأمر ليس مقتصرا طبعا على استعمال بلند لنمط الكامل فقط بل هو مبثوث في قصائد عديدة لأنماط أخرى . ينظر مثلا قصائده:غدا هنا / السريع (ص٣٨٠)،و أريد أن / رجز(ص٣٧٦)، وتحية الأديب/ كامل(ص٤٥٦)، وغصن وصحراء ومظفر/ رمل(ص٤٨١).

١٥ – اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد(مصدر سابق) (ص٥٢).

١٦ – ديوانه:(ص ٤٤٤).

١٧ – ديوانه:(ص ٣٧٦).

١٨ – ينظر أيضا قصيدته:عصر الأختام المطاطية، ديوانه:(ص٥٠٩) .

١٩ – كما في قصيدته(المفترق) ديوانه:(ص٥٣٠).

٢٠ – ينظر:رماد الشعر:الدكتور عبد الكريم راضي جعفر:دار الشؤون الثقافية العامة– بغداد ١٩٩٨(ص ٣٧٢– ٣٧٣)،وتحولات الشجرة :الدكتور محسن أطيمش .دار الشؤون الثقافية العامة– بغداد ٢٠٠٦ (ص: ١١٧وما بعدها) ،وفي الطريق إلى الحداثة(مصدر سابق) (ص١٧٥).

٢١ – وهذه الظاهرة ليست عند بلند وحده بل هي عند غيره من كبار الشعراء مثل السياب والبياتي وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي ، لكن هؤلاء الشعراء كانوا غالبا ما يلتزمون بصورة واحدة من هذه التشكيلات المتنوعة.

٢٢ – الشعر بين الرؤيا والتشكيل : الدكتور عبد العزيز المقالح .دار العودة –بيروت ط١/١٩٨١(ص:٤١).

٢٣ – ديوانه:(ص ٥١٨).

٢٤ – ينظر:مبادئ النقد الأدبي:أ.ا.ريتشاردز .ترجمة د. مصطفى بدوي.المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٣.(ص١٩٤).

٢٥ – ديوانه:(ص٣١٢).