 https://doi.org/10.12816/0057788

Phonemic Composition in Standard Poetry In the divan (Concerned I Am) by (Abdul Rahim Jadaya) as a Model

Hussam (Mohammad Azmi) AL-Affouri
Faculty of Arts and Humanities
Arab Open University
dr.hossam_alaffouri@yahoo.com

Abdullah Omar Mohammad Alkhateeb
Faculty of Arts and Humanities
International Islamic Science University
Abdullahk76@hotmail.com

Received:03/02/2020 Accepted:09/06/2020

Abstract:

The contemporary poet has benefited from the multiplicity of images of deviation, the advantages and defects of the rhyme, and whatever enters into the poetry from various defects, such as: rotation and inclusion, and other attribution, delaying, and strengthening, and this is what made the poet use tools to master them, as he found the opportunity to hold it and put it in its right place as he desires it. The phonemic composition of the standard poem, the music and the acoustic rhythm, became an aesthetic pattern that appears to some contemporary poets, including the poet Abdul Rahim Jadaya in his collection (Concerned I Am).

This called researchers to extrapolate some models of this phenomenon, and to monitor and study it to show the musical and rhythmic coloring of the parts of the poem with its new phonetic composition.

As for the research methodology, the two researchers relied on the descriptive and applied approach to the text, in the study of relevant models**.**

Keywords: (Formation, Audio, Activation, Creeping).

التشكيل الصوتي في قصيدة التفعيلة
ديوان (قلق أنا) لـ(عبد الرحيم جداية) نموذجًا

حسام (محمد عزمي) عبد الرحمن العفوري
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
الجامعة العربية المفتوحة
dr.hossam_alaffouri@yahoo.com

عبد الله عمر محمد الخطيب
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة العلوم الإسلامية العالمية
Abdullahk76@hotmail.com

استلام البحث: 2020/02/03 قبول البحث: 2020/06/09

الملخص:

استفاد الشاعر المعاصر من تعدد صور الزحافات والعلل، ومحاسن القافية وعيوبها، وما يدخل على الشعر من عيوب مختلفة، مثل: التدوير والتضمين، وغيرها من إسناد وإبطاء وإقواء، وهذا ما جعل الشاعر يتخذ منها أدوات يتفنن بها، حيث وجد الفرصة في إمساكها ووضعها في مكانها المناسب الذي يرغب فيه. حتى أصبح التشكيل الصوتي في قصيدة التفعيلة بالموسيقا والإيقاع الصوتي، نمطًا جماليًّا ظاهرًا لدى بعض الشعراء المعاصرين، ومنهم الشاعر عبد الرحيم جداية في ديوانه (قلق أنا). وهذا ما دفع الباحثينِ إلى استقراء بعض نماذج هذه الظاهرة ورصدها ودراستها، وتبيين التلوين الموسيقي والإيقاعي الصوتي لشطرات القصيدة بتشكيلها الصوتي الجديد. أما عن منهجية البحث فقد اعتمد الباحثان المنهج الوصفي التطبيقي للنص، في دراسة النماذج ذات العلاقة بالموضوع.

الكلمات المفتاحيّة: (التشكيل، الصوتي، التفعيلة، الزحاف).

المقدمة:

إن الناظر إلى التشكيلات الصوتية وتقسيماتها الشعرية في القصيدة الحديثة المسماة بـ(المرسلة، أو المنثورة، أو الحرة، أو التفعيلة)؛ سيجدها تتشكل من أسطر مختلفة في عدد التفعيلات، حسب تطابقها والمعنى، وقد يتم المعنى في السطر الواحد بإتمام تفعيلة واحدة، أو جزء منها، أو يلحقها سبب خفيف، أو وتد مجموع، أو غير ذلك، ثم يبدأ السطر اللاحق بما تبقّى من تفعيلة السطر السابق بطريقة التدوير. فمفهوم القدماء للتدوير (المُدَاخَل أو المُدمج) فهو عندهم "من ألقاب الأبيات، فالبيت المدوّر، ويقال له المُدَاخَل! هو ما اشترك شطراه في كلمة واحدة"[1]، و"هو أن يستدعي وزن البيت أن يكون بعض حروفه كلمة من آخر الشطر الأول داخلة في وزن الشطر الثاني، وفي هذه الحالة قد يكتب البيت الشعري بدون فاصل بين شطريه، أو بوضع الحروف الداخلة في وزن الشطر الثاني، أو وضع حرف (م) بين الشطرين إشارة إلى أن البيت (مدور)" [2]؛ أي انقسام التفعيلة بين شطري البيت.

أما مفهوم الحداثيين من الشّعراء المُعاصرين للتدوير، بالنّظر إلى الشّعر المُعاصر، خاصة شعر التفعيلة، نجده في قول نازك الملائكة: "وإنما وجد التدوير لربط شطر أول لم ينته المعنى فيه بشطر تالٍ له. وهذا هو القانون في كل تدوير"[3]. لذا؛ أصبح ما يكتب من قصائد يتراوح بين شعر ونثر لكثرة استخدام الرخص العروضية، أو ما يتاح للشاعر من تغييرات تطرأ على صور التفعيلة الحسنة والقبيحة في منظور علمائنا المتقدمين.

ومن ينظر إلى التدوير[4] في الشعر الحر، سيجده مكونًا من التفعيلة؛ أي الوحدة الوزنية، التي تنقسم بين شطر وشطر آخر يليه، فتتداخل أوزان البحور مع بعضها بعضًا؛ فكأن القصيدة متنوعة الوزن، أو أن السطر الشعري المدور يكون خارجًا عن الوزن. لذا؛ فإنَّ "التراوحَ بين تَدْوير بيتٍ وعدَم تَدْوير آخَر داخلَ القصيدة كسْرٌ لحدَّة الالتزام في الشَّكْل الإيقاعي، وتصرف داخلي، وإثراء للإيقاع الداخلي[5]". "إن ما نتوقعه للإيقاع الجديد من التكامل النغمي والتقنين اللحني ليس سهلاً ميسورًا؛ وإنما هو أمر يحتاج إلى جهد شاق ينبغي أن يساهم فيه إلى جانب شعرائه المعنيون من نقاد ودارسين ومن الشعراء التقليديين الحاذقين بدلًا من أن يكتفوا بالاتهام من بعيد"[6]، "فالإيقاع في أساسه حركة، ولن نبلغ الغاية مهما أسهبنا في الحديث عن حركة الإيقاع؛ لأنها معدنه وعليها يقوم، ولولاها لما كان"[7]، "ولا يخالجنا أدنى شكٍ في أن القائمين على شعر التفعيلة وجلهم من دارسي التراث العربي سيحذون حذو أسلافهم نافذين من تمثل الصياغة الشعرية الموروثة، ومن تفتحهم على معطيات العقل

الإنساني والذوق الفني في كل مكان في عصرهم، إلى تقنين نهجهم تقنينًا يحمي صياغتهم من أن تجتث عن أصولها العربية"[8]، وبهذا تنساق القصيدة إلى الوقفات السياقية، أو التقسيمات الكلامية التي تؤدي إلى دلالة الشكل والمضمون، أو اللفظ والمعنى.

وبهذا يكون الوقف "قطع سير الإيقاع في منتصف بيت الشعر تقريبًا، لتسهيل قراءته وتجميلها، ويغلب أن يكون ذلك في الأبيات ذات المقاطع الثمانية على الأقل. وفي الشعر العربي تُؤدي الوقفة بين شطري البيت الواحد هذا الغرض. والوقف في علمي النحو والقراءات العربيين، هو الكفُّ عن مواصلة القراءة بسبب من الأسباب، كتفادي تَجزيء المعنى الواحد، أو البدء بما يفسد المعنى"[9]، والوقفة وهي بُرْهة، انقطاع عن مواصلة الكلام في القراءة إمّا لانتهاء المعنى أو جزءٍ منه، وإمّا لأنّ التنفّس لم يُسعف القارئ في مواصلة القراءة"[10].

وبهذا نجد الوقفات في الأداء، سواء أكانت في قراءة القرآن وتجويده، أو في الإلقاء الشعري، أنها تتساوق مع النظام اللغوي، الصوتي، والصرفي، والنحوي، والدلالي، والأسلوبي، والكتابي، والعروضي والإيقاعي والموسيقي، وغيرها من تنغيم ونبر.

لذا؛ فإن العرب، خاصة منهم القراء، قد استخدموا العلامات والرموز والإشارات في المصاحف؛ من أجل دلالة الوقف والابتداء، والفصل والوصل، في الأداء القرآني، لتهدي القارئ إلى مواضعها؛ لأن لها معنى مناسبًا للآية في سياقها وموقعها[11]، لهذا، عُنيت القراءات بهذه العلامات، من أجل تجلي معنى الآيات، وربطها دون لبس أو غموض. وكذلك يلحظ الناظر عند قراءة الآيات القرآنية التي تتجاوز حدود الفاصلة، ويَحسُن السكوت عليها، جملًا تفيد المعنى القائم بين الآية السابقة واللاحقة، وبين الآية الواحدة، من حيث مستويات النظام اللغوي.

أما الوقفات[12] في الشعر المعاصر، سنجدها في الإلقاء الشعري، حسب التقسيمات الكلامية الشعرية لا العروضية، وبهذه الحالة قد يجعل الشاعر يقسم السطر إلى تفعيلات منفردة تستوجب الموقف في سرعة الاستجابة، أو تفعيلات مزدوجة تستوجب التأمل والاستغراق الذهنيّ في صور العبارة، فينتج التناسق الإيقاعي والانسجام الصوتي، وهو ما يؤدي إلى الانسيابية في هذه التقسيمات. ومن جانب الأداء النطقي والكلامي في الإلقاء الشعري، يظهر على الشاعر انقباض عضلات الجهاز التنفسي، وتغير حركة تيار الهواء، باختلاف مخارج مقاطع التقسيمات الشعرية في القناة الصوتية، حسب ديناميكية الهواء التي تجعله –أيضًا– يغيّر في كيفية توزع الصوت وانتشاره، والهيئة التي تكون عليها موجات الصوت، حتى الوصول إلى الدلالات الموسيقية في هذه التقسيمات، لأنها تتماهى في التماثلية والتبادلية والانسجام الصوتي، وكل ما يقرب الصورةَ الشعرية إلى أذهاننا. ومن أمثلة أسلوب التقسيمات في الموسيقا والإيقاع الصوتي[13] الثنائي في الشعر القديم، بيتُ امرئ القيس من معلقته:

مكَرٍّ مفرٍّ مقبلٍ مدبرٍ معًا كجلمودِ صخرٍ حطّهُ السيلُ من علِ

فعولن/مفاعيلن/فعولن/مفاعلن فعولن/مفاعيلن/فعولن/مفاعلن

وفي هذا يقول الهواس: "أحسسنا بجمالية التقطيع الصوتي، (فعولن، فعولن، فاعلن، فاعلن، فعو)، فضلًا عن انسياب حركة البحر الطويل في قراءتنا العروضية للبيت، فعولن، مفاعيلن، فعولن، مفاعلن[14]"، نلحظ في الشطر الأول أنه قسم إلى ثلاثة ألفاظ وثلاث تفعيلات: (مكَرٍّ مفرٍّ مقبلٍ)، (فعولن، فعولن، فاعلن)، وجملة: (مدبرٍ معًا) (فاعلن، فعو). أما الشطر الثاني، فقد قسم إلى قسمين: (كجلمودِ صخرٍ) (فعولن، فعولن)، (حطَّهُ السيلُ من علِ) (فاعلن، فاعلن، فعو)، وهذا الأمر يخرج الوزن الشعري من دائرة الرتابة إلى تراكيب صوتية وموسيقية تنوعت بتنوع التقسيمات الصوتية والإيقاعات النغمية، التي تضفي مسحة جمالية على البناء الفني لأي شاعر حين ينظم شعره، وتزيد من قوة صوره وخياله، ويعرج إلى عمق انفعاله وعاطفته وخلجات وجدانه. وهذا يجعل البناء الموسيقي نظير إيحاءات الشاعر في لغتهِ من حيثُ الإيحاء في المعنى الكامن وراء اللفظ، والمعنى الكامن وراء الصوت والإيقاع[15].

الأمر الذي يجعل من البناء العروضي والموسيقي شيئًا واحدًا في إيصال المعنى من خلال اللفظ النطقي والصوتي المتمثلين في إلقاء الشعر بتقسيماته الجديدة[16]. ولعلنا نجد هذه التقسيمات عند كل شاعر على مر العصور؛ لكنّ بعضهم يجعلها نمطًا يستعين بها في إظهار جماليات التشكيل الصوتي الإيقاعي، في شكل الشعر ومضمونه من معنى ودلالة وموسيقا.

فتجليات المكتوب والمنطوق في القراءة الشعرية عند (عبد الرحيم جداية)، تقوم على التقسيمات النطقية الصوتية الموسيقية للكلمات، حيثُ تندمج التشكيلات الموسيقية مع الإيقاع بصورة جديدة في كل شطر على حدة، لذا؛ نلحظ أن التشكيل الصوتي الإيقاعي، هو تقسيمات أنتجها الشاعر (جداية)، من أجل التعبير عما يختلج في صدره، من وزن مختلف في كل شطر من القصيدة، باستخدام التماثل والتجانس في أصوات ألفاظها، وهو ما يؤدي إلى انسجام صوتي في كل شطر؛ كأنه حلقة محكمة محاط بها من بداية القصيدة إلى نهايتها.

وهذا يعني أنّ جماليات تقسيمات الموسيقا والإيقاع جاءت من تنوع الزحافات والعلل التي طرأت على تفعيلة الشعر الحر، حيث إن التشكيل الصوتي في قصيدة التفعيلة المدورة، متأثر بالتقسيمات الكلامية في كل شطر من القصيدة، التي استخدمها الشاعر (جداية) في قصائد ديوانه (قلق أنا). فالبحر الذي ينتمي لدائرة من الدوائر العروضية الآتية:

دائرة المؤتلف: الوافر، والكامل. والبحر المهمل (المتوفر أو المعتَمد):

فاعلاتُكَا فاعلاتُكَا فاعلاتُكَا فاعلاتُكَا فاعلاتُكَا فاعلاتُكَا

دائرة المجتلب: الهزج، والرجز، والرَّمل.

دائرة المتفق: المتقارب، والمتدارك.

ينبثق منه خلال التدوير بحر آخر من الدائرة نفسها.

التشكيل الصوتي في بحر الوافر:

إن الناظر إلى وزن قصيدة بحر الوافر المدورة، سيجد صورًا جديدة لتفعيلات أخرى من بحر آخر، كما في مثل هذا المقطع من قصيدة (مسلات الفتى النبطي)[17]:

فهذا صوتنا العربي	(مفاعيلن مُفاعَلَتُنْ)
وصوتك	(مفاعلُ)
ليس بالنبطيّ	(فاعلن فَعِلات)
مذ غادرتَ ديرتنا	(مفعولات مستعلن)

سنجد التشكيل الصوتي في السطر الأول (فهذا صوتنا العربي) على (مفاعيلن مُفاعَلَتُنْ)، والسطر الثاني (وصوتك) على (مفاعلُ)، والسطر الثالث (ليس بالنبطيّ)، (فاعلن فَعِلات)، والسطر الرابع (مذ غادرتَ ديرتنا) على (مفعولات مستعلن)، وإذا قرأت الأسطر جميعًا بتتابع دون تقسيمها ودون توقف، ستكون كالآتي:

(فهذا صوتنا العربي وصوتك ليس بالنبطيّ مذ غادرتَ ديرتنا)

(مفاعيلن مُفاعَلَتُنْ مُفاعَلَتُنْ مُفاعَلَتُنْ مُفاعَلَتُنْ)، وهذا يدخلنا إلى تمازج تفعيلة بحر الوافر، بتفعيلات أخرى حسب التقسيمات الصوتية للقارئ سواء أكان الشاعر أم المتلقي.

دائمًا يبقى التّساؤل قائمًا حول الدّلالة، بمعنى ماذا أضاف التّشكيل الصّوتي من أبعادٍ دلاليّة؟، فالإضافة جاءت من التقسيمات الكلامية المنبثقة من التقسيمات العروضية.

التشكيل الصوتي في بحر الكامل:

أما جماليات تقسيمات الموسيقا والإيقاع التي طرأت على تفعيلة (متفاعلن)، من بحر الكامل، إذا ذكرت في الشعر تامة عبر التدوير، فيكون فيها معنى إيقاع تفعيلة (مُسْتَفْعِلنْ) المخبونة في الرجز أو البسيط أو السريع، كما أنّ تفعيلة (مُتَفاعِلُنْ) التامة إذا دوّرت، تأتي بموسيقا بحر الوافر، أما تفعيلة (مُتَفاعِلُنْ) المضمرة (مُسْتَفْعِلنْ) في الكامل، فتأتي بموسيقا بحر الهزج، ويُلحظُ أنّ هذا الجانب من الزحّاف تحققه القصيدة التّقليديّة ذات الشطرين.

يقول جداية في قصيدة (قلق أنا)[18]:

فجبينها بحر	**(مُتَفاعِلُنْ مُتْفا)**
وما عرف الغرقْ	**(مُفاعَلَتُنْ فعو)**
ما كان يغريني القلقْ	**(مُتْفاعِلُنْ مُتْفاعِلُنْ)**
هبط الغبارعلى أكف العابثين	**(مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلاتُن)**
فآثروا	**(مُتَفْعِلُن) أو(مَفاعِلُنْ)**

لو أزحنا الفاصل من بين التفعيلتين في السطر الثاني، سنجد المقطع الشعري يبدأ بتفعيلة الوافر (مُفاعَلَتُنْ)، وقرأنا الأسطر معًا، سنجدها كالآتي:

(وما عرف الغرقْ.. ما كان يغريني القلقْ هبط الغبار على أكف العابثين.. فآثروا)

(مُفاعَلَتُنْ مفاعيلن مفاعيلن مُفاعَلَتُنْ مُفاعَلَتُنْ مفاعيلن مُفاعَلَتُنْ مُفا)

ثم نجد السطر الذي يبدأ بـ(هبط الغبار)، بالتدوير قد عاد مساره إلى بحر الكامل. ثم يخرج عن مساره في السطر (فآثروا) (مُتَفْعِلُن) أو (مَفاعِلُنْ)، فيكونُ هنالك تمازجٌ بين الكامل والرّجزِ من هذه الوِجهة، إذن، فالتدوير يزيح السطر عن مساره، ثم يعيده مرة أخرى.

وإذا نظرنا إلى المقطع الشعري من قصيدة (محضُ اعتراف) الآتي: [19]

يومًا	(فعْلن)
على الأمس الجميل	(مفاعيلن/ فعول)
وبوجهِ	(مُتَفْعِلُن) أو (مَفاعِلُنْ)

سنجد التشكيل الصوتي في كل سطر من الأسطر السابقة قد صبغ بإيقاع عروضي مختلف، فالسطر الأول (يوماً) جاء على صيغة (فعْلن)، والسطر الثاني (على الأمس الجميل) على (مفاعيلن/ فعول)، والسطر الثالث (وبوجه)، (مُتَفْعِلُن) أو (مَفاعِلُنْ)، فيكونُ في هذا السطر تمازجٌ بين الكامل والرّجزِ من هذه الوِجهة، وإذا قرأت الأسطر جميعاً بتتابع دون تقسيمها ودون توقف، ستكون كالآتي:

(يوماً على الأمس الجميل وبوجهِ)،

(مُتْفاعِلُنْ مُتْفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ)

وإذا نظرنا إلى المقطع الشعري من قصيدة (محضُ اعتراف) الآتي[20]:

كبرت	(فَعِلن)
كمثل حمامة	(مُفاعَلَتُنْ فعو)
بيضاء ترقص حين يرقص ولفها	(مُتْفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ)
وأنا	(فَعِلن)
ينادمني أبي	(مُفاعَلَتُنْ فعو)

سنجد التشكيل الصوتي في السطر الأول (كبرت) على (فَعِلن)، والسطر الثاني (كمثل حمامة) على (مُفاعَلَتُنْ فعو)، والسطر الثالث (بيضاء ترقص حين يرقص ولفها)، (مُتْفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ)، والسطر الرابع (وأنا) على (فَعِلن)، والسطر الخامس (ينادمني أبي) على (مُفاعَلَتُنْ فعو)، وإذا قرأت الأسطر جميعًا بتتابع دون تقسيمها ودون توقف، ستكون كالآتي:

(كبرت كمثل حمامة، بيضاء ترقص حين يرقص وِلْفُها، وأنا ينادمني أبي)

(مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتْفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ)، وهذا يدخلنا إلى تمازج بحر الكامل، والوافر، والمُتقارب، حسب التقسيمات الصوتية للقارئ سواء أكان الشاعر أم المتلقي.

وإذا نظرنا إلى المقطع الشعري من قصيدة **(هذا ما ذكرته الريح)** الآتي[21]:

المقطع الأول:

أنا لست إلا..	(فعولن فعولن) أو (فَعِلن فعولن)
من أنا؟	(فاعلن)

والمقطع الثاني:

أنا لست وحدي	(فعولن فعولن) أو (فَعِلن فعولن)
يا أنا	(فاعلن)

والمقطع الثالث:

أنا لست إلاكم	(فعولن مفاعيلن) أو (فَعِلن مفاعيلن)
أنا	(فعو)
أنا لست أنت	(فعولن فعول) أو (فَعِلن فعول)
فمن أكونْ؟	(مفاعلانْ)

سنجد التشكيل الصوتي في السطر الأول من المقطع الأول (أنا لست إلا.) على (فعولن فعولن)، أو (فَعِلن فعولن) إذا نطقت كلمة (أنا) بمقطعين قصيرين، والسطر الثاني (من أنا؟) على (فاعلن)، وشطر المقطع الثاني الأول (أنا لست وحدي) على (فعولن فعولن)، أو (فَعِلن فعول) إذا نطقت كلمة (أنا) بمقطعين قصيرين، والسطر الثاني (يا أنا)، (فاعلن)، وشطر المقطع الثالث الأول (أنا لست إلاكم) على (فعولن مفاعيلن)، أو (فَعِلن مفاعيلن) إذا نطقت كلمة (أنا) بمقطعين قصيرين، والسطر الثاني (أنا) على (فعو)، والسطر الثالث (أنا لست أنت) على (فعولن فعول)، أو (فَعِلن فعول) إذا نطقت كلمة (أنا) بمقطعين قصيرين، والسطر الرابع (فمن أكونْ؟) على (مفاعلانْ)، وإذا قرأت شطرات كل مقطع بتتابع دون تقسيمها ودون توقف، ستكون كالآتي:

المقطع الأول: (أنا لست إلا.. من أنا؟) (مُتَفاعِلُنْ مُتْفاعِلُنْ).

والمقطع الثاني: (أنا لست إلاكم أنا) (مُتَفاعِلُنْ مُتْفاعِلُنْ).

والمقطع الثالث: (أنا لست إلاكم أنا أنا لست أنت فمن أكون؟) على (مُتَفاعِلُنْ مُتْفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ).

وهذا يبعث في كل بحر التقطيع المناسب، فكلمة (أنا) في الكامل تقطع بمقطعين قصيرين باختلاس، وفي بحر المتقارب تقطع بمقطع قصير وآخر طويل. لذا؛ لا يجوز لخروج التّفعيلة حينئذٍ عن البحر الكامل؛ لأن نطقها لا يستقيمُ إلّا باختلاس الألف القائمة من الضّمير.

استخدم (جداية) التلوين الموسيقي وذلك بتعدد الازدواج في كتابته بالانتقال من مجموعة من المزدوجات إلى مجموعة أخرى، كما في المقطع الثالث السابق.

وإذا نظرنا إلى المقطع الشعري من قصيدة **(هذا ما ذكرته الريح)** الآتي[22]:

هل أنت موال الخريفْ	(مُسْتَفْعِلنْ مُسْتَفْعِلانْ)
على ضفاف النهرِ	(مفَاعِلن عولات)
تسبقني المراكبُ	(مفتعلن مفاعل)
والغيومُ العاشقاتُ	(فاعلاتن فاعلات)
إذا اشتهى الربانُ قلبي	(مفاعلن مُسْتَفْعِلاتنْ)
والمدى	(فاعلن)

سنجد التشكيل الصوتي في شطر (هل أنت موال الخريف) على (مُسْتَفْعِلنْ مُسْتَفْعِلانْ)، وشطر (على ضفاف النهر) على (مفَاعِلن عولات)، وشطر (تسبقني المراكب) على (مفتعلن مفاعل)، وشطر (والغيوم العاشقات)، على (فاعلاتن فاعلات)، وشطر (وأنا إذا اشتهى الربان قلبي) على (مفاعلن مُسْتَفْعِلاتنْ)، وشطر (والمدى) على (فاعلن)، وإذا قرأت الأسطر جميعًا بتتابع دون تقسيمها ودون توقف، ستكون كالآتي:

(هل أنت موال الخريف على ضفاف النهر، تسبقني المراكب، والغيوم العاشقات، إذا اشتهى الربان قلبي، والمدى)

(مُتْفاعِلُنْ مُتْفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتْفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتْفاعِلُنْ مُتْفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتْفاعِلُنْ مُتْفاعِلُنْ).

وإذا نظرنا إلى المقطع الشعري من (قصيدة تشكيل، ص131):

ما بين كفيكِ الربيعُ	(مُسْتَفْعِلنْ مُسْتَفْعِلاتنْ)
فشكّليني	(مَفاعِلاتنْ)

سنجد التشكيل الصوتي في شطر (ما بين كفيكِ الربيعُ) على (مُسْتَفْعِلنْ مُسْتَفْعِلاتنْ)، وشطر (فشكّليني) على (مَفاعِلاتنْ)، وإذا قرأت السطرين بتتابع دون تقسيمهما ودون توقف، سيكونان كالآتي:

(ما بين كفيكِ الربيعُ فشكّليني)

(مُتْفاعِلُنْ مُتْفاعِلُنْ مُتَفاعِلُاتنْ)

التشكيل الصوتي في بحر الرجز:

وإذا نظرنا إلى بحر **الرجز** في المقاطع الشعرية من قصيدة (يوم ماطر) الآتية[23]:

والقلب مني حائرٌ	(مُسْتَفْعِلنْ مُسْتَفْعِلنْ)
كم يشتهي موتاً طرياً	(مُسْتَفْعِلنْ مُسْتَفْعِلاتنْ)
في انعكاسات المرايا والسرابْ	(فاعلاتن فاعلاتن فاعلانْ) أو (فاعلن مُسْتَفْعِلنْ مُسْتَفْعِلانْ)

والمقطع الثاني:

أو كأس شاي	(مُسْتَفْعِلاتنْ)
أشتهي كعابر	(مفعلات فاعلن) أو (فاعلن مُتَفْعِلنْ)
أن تتركي الأيام في صلاتها	(مُسْتَفْعِلنْ مُسْتَفْعِلنْ مُتَفْعِلنْ)

والمقطع الثالث:

بل كان غيماً في السماءْ (مُسْتَفْعِلنْ مُسْتَفْعِلان)
فوق سطح الدار لم يبقَ مطرْ (فاعلاتن فاعلاتن فَعِلن)
لم يكن غير السماء والشجرْ (فاعلاتن فاعلن مُتَفْعِلُن) أو (فاعلن مُسْتَفْعِلنْ مُتَفْعِلُن)

سنجد التشكيل الصوتي في السطر الأول من المقطع الأول (والقلب مني حائرٌ) على (مُسْتَفْعِلنْ مُسْتَفْعِلنْ)، والسطر الثاني (كم يشتهي موتًا طريًّا) على (مُسْتَفْعِلنْ مُسْتَفْعِلانْ)، والسطر الثالث (في انعكاسات المرايا والسرابْ) على (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) أو (فاعلن مُسْتَفْعِلنْ مُسْتَفْعِلانْ).

والسطر الأول من المقطع الثاني (أو كأس شاي) على (مُسْتَفْعِلاتنْ)، والسطر الثاني (أشتهي كعابر) على (مفعلات فاعلن)، أو (فاعلن مُتَفْعِلنْ)، والسطر الثالث (أن تتركي الأيام في صلاتها) على (مُسْتَفْعِلنْ مُسْتَفْعِلنْ مُتَفْعِلُن).

والسطر الأول من **المقطع الثالث** (بل كان غيمًا في السماءْ) على (مُسْتَفْعِلنْ مُسْتَفْعِلانْ)، بضبط كلمة السماء بتسكين الآخر وليس الخفض ليستقيم الوزن. والسطر الثاني (فوق سطح الدار لم يبقَ مطرْ) على (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن)، والسطر الثالث (لم يكن غير السماء والشجرْ) على (فاعلاتن فاعلن مُتَفْعِلُن) أو (فاعلن مُسْتَفْعِلنْ مُتَفْعِلُن). فتقطيع (مُستفعلاتن) إذا جازَ هذا التّقطيع، فإنها لا تدخل بحر الرّجز.

وإذا قرأت الأسطر كل مقطع بتتابع دون تقسيمها ودون توقف، ستكون كالآتي:

المقطع الأول:

(والقلب مني حائرٌ، كم يشتهي موتًا طريًّا، في انعكاسات المرايا والسرابْ)
(مُسْتَفْعِلنْ مُسْتَفْعِلنْ،مُسْتَفْعِلنْ مُسْتَفْعِلنْ مس،.تفعلن مُسْتَفْعِلنْ مُسْتَفْعِلنْ).

والمقطع الثاني:

(أو كأس شاي، أشتهي كعابر،.أشتهي كعابر)
(مُسْتَفْعِلنْ مُسْتَفْعِلنْ مس، تفعلن متفعلن،.. مُسْتَفْعِلنْ مُسْتَفْعِلنْ متفعلن).

والمقطع الثالث بعد إضافة حرف الواو في (لم يكن)،

(بل كان غيمًا في السماءِ، فوق سطح الدار لم يبقَ مطرْ، ولم يكن غير السماء والشجرْ)
(مُسْتَفْعِلنْ مُسْتَفْعِلنْ مـ، تفعلن مُسْتَفْعِلنْ مستعلن، متفعلن مُسْتَفْعِلنْ مُتَفْعِلُن).

لذا؛ نلحظ أن الشاعر (جداية) استخدم في المقاطع السابقة، تفعيلة (مُسْتَفْعِلنْ) التامة والمخبونة ولم يكثر فيها الزحاف؛ مما ارتقى ببحر الرجز إلى القصيد، وهذا ما جعل معظم أصحاب الشعر الحر يستخدمون تفعيلة (مُسْتَفْعِلنْ) في شعرهم، ويبدو أن السبب في هذا هو أن تفعيلة هذا البحر أكثر التفاعيل سماحًا للزحافات والعلل، وهي بهذا تمنح الشاعر الحديث، إمكانات قد لا يجدها في غير هذه التفعيلة؛ للتوزيع الموسيقي في وزن الشعر[24]، وتنوع التفعيلات ما بين تامة وصحيحة، وما طرأ عليها من زحاف، أو علل في كل القصيدة. "ولذلك لا نزال نصر على أن الوزن العربي لا يعتمد على الكم وحده، بل لا بد أن يشرك الكم نوعًا من الإيقاع في أثناء الإنشاد يكون بمثابة عملية تعويض توفق بين أشطر تكثر فيها أحرف المد وأخرى تقل فيها هذه الأحرف أو تفقد"[25].

وعلى هذا نجد كثرة التغييرات التي تطرأ على التفعيلة من زحاف في بعض التفعيلات، كالرخصة في الدين لا يُقْدِمُ عليها إلا الفقيه؛ لأن الرخصةَ إنما تكون للضرورة، وإذا سوغت لا يستكثر منها[26]. فـ(مُسْتَفْعِلنْ) يطرأ عليها زحافات متعددة مثل الخبن والطي والخبل. لذا، لا يسوغ أن تكون الرّخصة ضرورة، فالضّرورة ممّا يُعاب فيها الشّعر على خلاف الرّخصة.

الموازنة بين الأسطر:

واستخدم الشاعر (جداية) الموازنة بين الأسطر في الوزن دون مراعاة القافية، حيث جعل كلمات السطر الأول أو أكثرها في باقي شطرات القصيدة متوازنة مع ما يقابلها في السطر الأول، فقابل (جداية) بين الأسطر باستخدام الازدواج في الجمل الشعرية؛ حيث أورد لفظة في نهاية السطر السابق مساوية للفظة التي تقابلها في نهاية السطر اللاحق في الوزن دون التقفية صوتيًّا، من مثل كلمات: (صافيًا، ماطرًا، مشمسًا، مقمرًا، يا أنا)، فكل لفظة من ألفاظ القرينة الثانية تساوي ما يقابلها من ألفاظ القرينة على وزن (فاعلن)، فاستخدم (جداية) في هذا أسلوب تساوي الأسطر في الوزن دون مراعاة القافية، والإلحاح على توكيد العبارات والألفاظ، وذلك ماثل في الانتقال من مجموعة من المزدوجات إلى مجموعة أخرى وثالثة كما في الأسطر الآتية من (قصيدة يوم ماطر، ص236):

ما كان يومًا صافيًا (مُسْتَفْعِلنْ مُسْتَفْعِلنْ)
أو ماطرًا (مُسْتَفْعِلنْ)
ما كان يومًا مشمسًا (مُسْتَفْعِلنْ مُسْتَفْعِلنْ)
ما كان ليلًا مقمرًا (مُسْتَفْعِلنْ مُسْتَفْعِلنْ)
ما كان حلمًا يا أنا (مُسْتَفْعِلنْ مُسْتَفْعِلنْ)

لذا؛ استخدم ثِقْل المقاطع الشعرية المتحركة؛ التي تؤثّر في مجموعة الأنماط الإيقاعية والموسيقية للكلام المنظوم، التي تتألّف منها القصيدة المدورة؛ فيجذب شطراتها نحو الوزن العروضي، بتتابع معيَّن لمقاطع الكلمات، التي تشتمل على عدد من الأصوات اللغويّة، حيث يجعل الوزن غير ثابت، فهو يتغيّر بتغيّر السطر الشعري في الأماكن المختلفة من القصيدة.

الإشكالات العروضية التي أحدثها الشاعر عبد الرحيم جداية في هذا الديوان:

زحاف الخرم: حذف المقطعين القصيرين من تفعيلة (متفاعلن)،

فأصبحت (فاعلن) التي جاءت في بداية قصيدة (بين السراب وجدتها، ص 167) من المقطع الآتي:

لا حديقة عند بابي (فاعلن مُتْفاعِلاتُنْ)

لا ورد يحدو (مُتْفاعِلاتُنْ)

وكأنه أحدث في هذه التفعيلة خرمًا بعد خرم، ولم يكن هذا الخرم[27] في المقطع القصير من الوتد المجموع فقط؛ بل إنه أحدثه في السبب الأول؛ أي المقطع الطويل من تفعيلة (مُتْفاعلن) المضمرة التي تحولت إلى (مستفعلن)، فأصبحت (تفعلن) أي (فاعلن).

وكذلك في المقطع الشعري (لا تقلْ) (فاعلن)، من قصيدة (هذا ما ذكرته الريح) الآتي[28]:

لا تشتكي يا قلب أوصدك (مُتْفاعلن مُتْفاعلن مُتَ)

الصدى (فاعلن)

لا تقلْ (فاعلن)

لا لا تقلْ (مُتْفاعلن)

وكذلك في المقطع الشعري من قصيدة (يوم ماطر) الآتية[29]:

لم يكن غير السماء والشجرْ (فاعلن مُسْتَفْعِلنْ مُتَفْعِلنْ)

هل أجاز الشاعر الخرم لنفسه، أم أجازه العروضيون من قبل؟، أجازه العروضيون في بداية القصيدة، أما (جداية) فقد أجازه في بداية السطر الأول من القصيدة، ومنتها، ومع هذا فالشعراء العرب لم يستعملوا هذه الضرورة– على قلة خطرها– إلا قليلاً[30].

إن الناظر إلى أسلوب التقسيماتِ الكلامية، وتنُّوعها في البيتِ أو السطر الشعري، سيجد دور الدلالاتِ الموسيقيةِ والإيقاعية الصوتية الثنائية في تأثير المعنى بالزحافِ، والزحافِ بالتراكيبِ اللغويةِ، والتراكيبِ بالأصواتِ، والأصوات بالدلالات الموسيقية[31]. أما دلالات التشكيل الصوتي التي تعزز سمة أخرى للتفعيلات من خلال نمط التدوير في كل سطر، وليس وفق النمط التفعيلي للبحر ذاته، وإنما التشكيل الصوتي يتم وفق السطر بأكمله، بسكناته وحركاته، وتقسيماته العروضية القابلة للتوظيف السليم، سواء أكان موسيقيًّا أم إيقاعيًّا.

وقد نرجع التشكيل الصوتي بتقسيماته النطقية للألفاظ، إلى (علم الأصوات التركيبي) في سلسلة الكلام، سواء أكانت من التراكيب المقطعية أم فوق المقطعية، فالتراكيب المقطعية هي تفاعل الأصوات مع بعضها بعضًا في المقطع البسيط من الأصوات التركيبية في السلسلة الكلامية؛ أي بمعنى الوحدة الصوتية التي هي أكبر من الفونيم (الصوت). وأما الوحدات فوق المقطعية، فهي (النغم، والتنغيم، والنبر، والوقف).

المُكمّلات الصوتية: واستخدم الشاعر (جداية) المُكمّلات الصوتية في الوزن العروضي، وذلك لاستقصاء مداها، وهو أمر ينجم أحيانًا عن الازدواج الذي يُحتمُ وجود امتداد صوتي في السطر الشعري مما يستلزم، مثل تلك المكمّلات؛ ومن هذه المكمّلات الصوتية علتا: الترفيل[32] والتذييل[33] المتلوّة ببعض التفعيلات، كتفعيلة (فاعلن) و(مُسْتَفْعِلنْ)، و(متفاعلن)، وقد يصاحبها الترفيل في بعض أنواع المتدارك، فتصبح كالآتي:

ويتم الترفيل بقلب النون (فاعلن) ألفاً (فاعلا)، ثم نضيف المقطع الطويل (تن)، فتصبح التفعيلة (فاعلاتن)، وبالخبن (فَعِلن)، بتحريك العين بالكسر، وتقلب النون (فَعِلا) ألفاً، ثم نضيف المقطع الطويل (تن)، فتصبح التفعيلة (فعلاتن)، ومثالها من (قصيدة مناسك الأشياء، ص17):

هل يبقى الليل دليلي (فَعْلن فَعْلن فَعِلاتنْ)

والصبح شراعي (فَعْلن فَعِلاتنْ)

ويتم الترفيل بقلب النون (مُتَفاعلن) ألفًا (مُتَفاعلا)، ثم نضيف المقطع الطويل (تن)، فتصبح التفعيلة (مُتَفاعلاتن)، وكذلك يتم بقلب النون (مُتْفاعلن) (مُسْتَفْعِلنْ) المضمرة ألفاً (مُتْفاعلا) (مُسْتَفْعِلا)، ثم نضيف المقطع الطويل (تن)، فتصبح التفعيلة (مُتْفاعلاتن) (مُسْتَفْعِلاتن)، ومثالها من (قصيدة قلق أنا، ص 6):

وأشكُّ أنَّ الثلجَ أبيضْ (مُتَفاعِلن مُتْفاعِلاتن)

وأشكُّ أنَّ الليلَ أسودْ (مُتَفاعِلن مُتْفاعِلاتن)

ومن (قصيدة تشكيل، ص134):

فوق الصدورِ فأنبتيني (مُتْفاعِلنْ مُتَفاعِلاتُن)

ومن (قصيدة تشكيل، ص135)

والنّاي أشعله أنيني (مُتْفاعِلنْ مُتَفاعِلاتُن)

ومن (قصيدة تشكيل، ص138)

علقتها تحتَ الرداءِ فجرديني (مُتْفاعِلنْ مُتْفاعِلنْ مُتَفاعِلاتُن)

ومن (قصيدة تشكيل، ص 132)

لا تهمليني (مُتَفاعِلاتُن)

ومن (قصيدة تشكيل، ص 139)

ثم اتبعيني (مُتَفاعِلاتُن)

أما التذييل زيادة حرف واحد على ما آخره وتد مجموع، ويدخل في البحور الآتية:

المتدارك، والكامل، والرجز:

أ . المتدارك، فتصير فاعلن = فاعلان، أي يتم بقلب النون (فاعلن) ألفًا (فاعلا)، ثم نضيف المقطع القصير (نْ)، فتصبح التفعيلة (فاعلانْ)، ومثالها من (قصيدة يأمرني الحزن فأصغي، ص45):

كي آوي إليهْ (فَعْلن فاعلانْ)

ومن (قصيدة فتاة الريح، ص213):

تستقي مني عصافيرَ الجنوحْ (فَاعلاتن فَاعلاتن فاعِلانْ)

ومن (قصيدة مناسك الأشياء، ص17)

كي أمضي العمر بلا شطآنْ (فَعْلن فَعْلن فَعِلن فَعْلانْ)

وبقلب نون (مُسْتَفْعِلنْ) ألفاً (مُسْتَفْعِلا)، ثم نضيف المقطع القصير (نْ)، فتصبح التفعيلة (مُسْتَفْعِلانْ)، ومثالها من (قصيدة يوم ماطر، ص 235):

ماذا أكونْ؟ (مُسْتَفْعِلانْ)

هل أنتِ برقٌ في العيونْ (مُسْتَفْعِلنْ مُسْتَفْعِلانْ)

فالتشكيلات الصوتية في قصيدة التفعيلة "تنبع من التراث الشعبي كله ومن البنية الإيقاعية الجوهرية للشعر ضمن الثقافة كلها. وإن أي تغيير يطرأ على علاقة من علاقات البنية الإيقاعية يرتبط بمجموع العلاقات المكونة ضمن هذه البنية، وينبع من شروط تخص البنية الكلية لا العلاقة الجزئية. هكذا يكون الإيقاع الشعري جسدًا واحدًا، أو بنية واحدة من العلاقات الأساسية. وتكون أي ظاهرة ضمنه محكومة بطبيعة هذه العلاقات وفاعلة فيها في الوقت نفسه، أي أن البنية الإيقاعية تخضع لجدلية أساسية هي التي تمنحها خصائصها وتحكم تطوراتها وتغيراتها والتحولات التي تخضع لها"[34].

وهذه التشكيلات الصوتية تصاغ في زمن الكتابة عند كل كاتب، وهذا الزمن يتوقف في حيزه المكاني، ولحظته الزمانية، ولا يستطيع الشاعر استحضار تفاصيلها كما هي؛ إلا إذا استخدم التوازن النفسي في استحضار مكون المشاعر والعاطفة من زمن الكتابة، وإطلاقه في حيز زمن القراءة المكاني الحاضر، ولحظته الزمانية.

فتأتي دافعية التحفيز من الخارج إلى الداخل، فيلتقيان في المعنى؛ سواء أكان التحفيز من قول أو فعل أو إشارة، وهذا ما يدفع الشاعر إلى أن يجعل زمن الكتابة يتماهى مع زمن القراءة، فيتراءى في كينونتها قانون الاتزان الذي يحكم الحركة والسكون في النظام العروضي للشعر الحر، فخاصية الاتزان لها وجهان:

الأول: تلاشي محصلة القوى المؤثرة على المقاطع الإيقاعية والموسيقية المتحركة في التشكيلات الصوتية.

والثاني: أن تكون السرعة منتظمة، أو تساوي صفرًا للمقاطع الإيقاعية والموسيقية المتحركة في التشكيلات الصوتية.

وهي الحالة التي لا تتغير فيها أماكن أجزاء النظام بمرور الوقت، أو أن عناصر النظام ذات سرعة ثابتة. ففي حالة التوازن السكوني الصوتي، يكون النظام العروضي، إما ساكنًا، أو يكون مركز ثقله متحركًا بسرعة ثابتة. أو أن يسير النظام العروضي ديناميكًا للمقاطع الإيقاعية والموسيقية المتحركة من بداية البيت أو السطر نحو القافية بشكلٍ خاص.

لذا؛ فإنّ الموسيقا الظاهرة تقوم على التشكيل والتنسيق الصوتي، وتخضع لقانون التوافق والتماثل الصوتي، وتتعلق بالمباني، أي أن البحر الشعري ينتظم بالمبنى والمعنى، حيث يُمثِّل نَمَطًا متميزًا ومحسوسًا من الموسيقا؛ ويُمكن أن نُسمّيَه بالإيقاع أو الإطار أو الشكل، وقد يكون الوزن أقربَها دَلالةً عليه[35]. "وإذا كنا بسبيل معرفة هذا الإيقاع فإن لنا أن نصور مكونه أمرًا واحدًا، أو عدة أمور من نبر، وكم، ومقطع، وإنشاد، أو (يكون) تكاتفًا لهذه القيم كلها؛ ومن هنا نستطيع أن نقوّم ظاهرتنا على هذا الأساس. فإلى كل هذه التصورات الإيقاعية؛ نحاول تصوير ظاهرتي الزحاف والعلة على أساس منها على أن ندرك أننا حين نقول بالإيقاع؛ فإنما نعني أحيانًا الوزن، وأحيانًا صورة منه"[36].

إن التماثلية في المقاطع والوزن العروضي تعطي الأصوات اللغوية، مسحة جديدة في التقسيمات المقطعية الشعرية، حيث تتفق بعضها في إيقاعات من بحرين مختلفين، ويختلف بعضها في إيقاعات أخرى من زحافات البحر نفسه. هذا هو الأصل في وضعها منعزلة عن التركيب والسياق. وهي كذلك بين اختلاف الأصوات اللغوية وائتلافها في السياق. أما بالنسبة للوزن أو الإيقاع العروضي، بزيادة مقطع أو نقصانه، فيعطينا دلالة موسيقية خارج نطاق العروض المتعارف عليه. مع وجود الانسجام الصوتي في الحروف بين كل كلمتين في سطرين متتابعين أو أكثر، تسامت الدلالات الموسيقية وتساوقت في أسطر القصيدة. فتتدفق التقسيمات المقطعية الشعرية بشكلٍ عفوي تلقائي دون معاناة في إخراج الإيقاع الموسيقي للشطر لنطق المقطع العروضي في التفعيلة، وأصوات اللفظ والجملة والتقسيمات الشعرية، ويدخلها في طرق استخدام أصوات اللفظ في الحالات المختلفة، كالعلامات المضبوطة على النص المكتوب التي تساعد القارئ على استيفاء إيحاءات المعاني منه، من مثل السؤال، والأمر، والاستفهام، والتعجب، وغيرها.

فالناظر إلى المد والساكن، سيجد لهما أثرًا على السامع والشاعر، سواء أكان المد أكثر من الساكن، أم تساويا[37]. "وقد ربط سبنسر بين موسيقا الشعر وبين الأفكار والمشاعر المعبر عنها في الشعر فيرى: أن خير الموسيقا ما يتمشى مع الأفكار، وتتساوق مع المعاني، وتتجاذب نغماتها ونبراتها مع حالات النفس، فالشاعر في اهتياجه وغضبه وغبطته يكون تعبيره الموسيقي عالي النغمة، وفي حزنه يكون منخفضًا، وفي تعجبه وفرحه وهدوئه واطمئنانه تكون مسافاته الصوتية قصيرة، وأما بثه وألمه فتكون مسافاته الصوتية طويلة، وهكذا لتساير النغمات حالات النفس كما تساير موضوع القصيدة وفكرتها"[38].

لذا؛ فإن (جداية) لم يكن مثل كثير من الشعراء الذين استخدموا الرخصة في العروض بكل زحافاتها وعللها، ضرورة كانت أم لا، ولذلك تجد التشكيل الصوتي في قصيدة التفعيلة المدورة بقصائدهم، لا يستقيم الوزن الإيقاعي والموسيقي، ولا حتى التقسيمات الصوتية بدلالتها على المعنى، كما توجد عند (جداية).

الخلاصة:

إن التشكيل الصوتي في قصيدة التفعيلة المدورة عند الشاعر (جداية)

متأثر بالتقسيمات الكلامية في كل شطر من شطرات القصيدة، حيث تبين أن السطر الشعري:

– يقوم على أساس تنوع الإيقاع العروضي الداخلي والموسيقا الخارجية.

– يستخدم أسلوب التوازن في التقسيمات الصوتية بين الأسطر.

كما تبين أن الشاعر:

– قابل بين الأسطر باستخدام الازدواج في الجمل الشعرية؛ حيث أورد لفظة في نهاية السطر السابق، مساوية للفظة التي تقابلها في نهاية السطر اللاحق في الوزن؛ سواء أكانت بالتقفية أو دونها.

– استخرج تفعيلات خلال التدوير من بحر إلى آخر أو أكثر؛ فتكون في: شطرين أو مقطع شعري، حيث تتنوع التفعيلات من بحور مختلفة، باستخدام إيقاع التفعيلات العروضية، والموسيقا الكلامية في نظم قصائد الديوان، حيث كانت إحصائية البحور المستخدمة في ديوان (قلق أنا) المؤلف من تسع وثلاثين (39) قصيدة، على:

الكامل (24) مرة، والمتدارك (7) مرات، والمتقارب (3) مرات، والوافر (مرتان)، والرَّمل (مرتان)، والرجز (مرة واحدة).

– أما الإشكالات العروضية التي أحدثها الشاعر في ديوانه، فتتركّز في الخرم، حيث أجازه في بداية البيت الأول من القصيدة، كما أجازه العروضيون، ولكن (جداية) أجازه لنفسه –أيضًا– في متن القصيدة.

ودائمًا يبقى التّساؤل قائمًا حول الدّلالة، بمعنى ماذا أضاف التّشكيل الصّوتي من أبعادٍ دلاليّة؟، فالإضافة جاءت من التقسيمات الكلامية المنبثقة من التقسيمات العروضية والإيقاعية السطحية والعميقة.

References

1. Ibn Manzoor, Lisan Al-Arab, 3rd edition, Dar Sader, 1994.
2. Abu Deeb, Kamal, The Dialectic of Concealment and Transfiguration - Structural Studies in Poetry - Dar Al-Alam for Millions, Beirut, 1979.
3. Anis, Ibrahim, Music of Poetry, 5th edition, D.N., Cairo, 1981.
4. Jadaya, Abdul Rahim, Diwan of Anxiety I, University Student Publications, Irbid / Jordan, 2020.
5. Goyer, Stanslas, A New Theory of Arabic Presentations, Ter: Monji Al-Kaabi, The Egyptian Book Organization, Cairo, 1996.
6. Al-Dammamaini, Badr Al-Din Abu Abdullah Muhammad bin Abi Bakr, The Blinking Eyes on the Cache of Ramza, 2nd Edition, Al-Hassani Hassan Abdullah Investigation, Al-Khanji Library, Cairo, 1994.
7. Al-Ramalli, Mamdouh, in the accidental analysis of language structures and structures, University Knowledge House, Alexandria, 2000.
8. Abdel-Galil, Hosni, Arab Poetry Music, The Egyptian General Book Organization, Part 1, Cairo, 1989.
9. Al-Afouri, Hussam, Al-Zahefat and Al-Iloal between the departments of Hebron and Meaning, Master Thesis, Yarmouk University, 2004.
10. Omar, Mahmoud Hassan, the acoustic rhythm, performances Hebron, date added: 6/21/2015, Web: https://www.alukah.net.
11. Al-Ayashi, Mohamed, Theory of Rhythmic Arabic Poetry, The Modern Press, Tunis, 1976.
12. Eid, Raja, Musical Renewal in Arabic Poetry, Monshaat Al-Maarif, Alexandria, Dr. T.
13. Al-Qadi, Al-Numan, Passionate Poetry and Heritage, House of Culture, Cairo, 1977.
14. Kiosk, Ahmed, Recycling in Poetry A Study of Grammar, Meaning, and Rhythm, Dr. D, d. M., 1989.
15. Kiosk, Ahmad, Al-Zahef and Al-Bala A vision in abstraction, sounds and rhythm, Al-Nahda Library, Cairo, 1995.
16. Muslim, Hanan, Qabili, Saida, "Poetic stances in the Divan (N .. and your face is a stranger) by Bashir Dhaif Allah", (Master Thesis), University of Akli Mohand and Hajj Bouira in Algeria, the academic year, 2016/2017.
17. Mustafa, Mahmoud, Dedicated Path to My Knowledge Hebron, Tah: Saeed Lahham, World of Books, Beirut, 1996.
18. Al-Malaika, Nazik Sadiq, Contemporary Poetry Issues, 3rd Edition, Al-Nahda Library, Dr. D, 1967.
19. Al-Nasry, Fathi, "Recycling in Free Poetry" is an attempt to understand the phenomenon. The literary attitude magazine - a monthly literary magazine published by the Arab Writers Union in Damascus - No. 377, September, 2002.
20. Al-Hawas, Abdul-Haqq, the artistic construction of one's poetry, Dar Al-Furqan, Amman, 2004.
21. Wahba, Majdi, and Al-Muhandis, Kamil, A Dictionary of Arabic Terms in Language and Literature, Lebanon Library, Beirut, 1984.

الهوامش

1– مصطفى، محمود، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، تح: سعيد اللحام، عالم الكتب، بيروت، 1996، ص109.

2– عيد، رجا، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الاسكندرية، د. ت، ص 56.

3– الملائكة، نازك صادق، قضايا الشعر المعاصر، ط3، مكتبة النهضة، د. د، 1967، ص 161.

4– النصري، فتحي، التدوير في الشعر الحر محاولة في فهم الظّاهرة، مجلة الموقف الأدبي –مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق– العدد 377، أيلول، 2002، ص 4.

5– كشك، أحمد، التدوير في الشعر دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، 1989، ص 37.

6– القاضي، النعمان، شعر التفعلية والتراث، دار الثقافة، القاهرة، 1977، ص 63.

7– العياشي، محمد، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1976، ص 43.

8– القاضي، شعر التفعلية والتراث، ص 64.

9– وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص 436.

10– وهبة، والمهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 437.

11– ومن هذه العلامات: (م): تفيد لزوم الوقف ولزوم البدء بما بعدها وهو ما يسمى بالوقف اللازم، و(لا): تفيد النهي عن الوقف في موضعها، والنهي عن البدء بما بعدها، و(صلي): تفيد بأن الوصل أولى مع جواز الوقف، (قلي): تفيد بأن الوقف أولى مع جواز الوصل، (ج): تفيد جواز الوقف، (النقط المثلثة): تفيد جواز الوقف بأحد الموضعين، وليس في كليهما، وهو ما يسمى بوقف المعانقة.

12– انظر: مسلم، حنان، قابلي، سعيدة، "الوقفات الشعرية في ديوان (ن.. ووجهك الغارب) لبشير ضيف الله"، (رسالة ماستير)، جامعة أكلي محند أولحاج البويرة بالجزائر، السنة الجامعية 2017/2016، ص 5–8.

13– انظر: عمر، محمود حسن، الإيقاع الصوتي العروض الخليل، تاريخ الإضافة: 2015/6/21. https://www.alukah.net

14– الهواس، عبد الحق، البناء الفني لشعر امرئ القيس، دار الفرقان، عمان، 2004، ص 175.

15– انظر: الهواس، البناء الفني لشعر امرئ القيس، ص175.

16– انظر: الهواس، البناء الفني لشعر امرئ القيس، ص228.

17– جداية، عبد الرحيم، ديوان قلق أنا، منشورات الطلبة الجامعية، إربد/ الأردن، 2020، ص 268.

18– جداية، ديوان قلق أنا، ص 5–7.

19– جداية، ديوان قلق أنا، ص 9.

20– جداية، ديوان قلق أنا، ص 10.

21– جداية، ديوان قلق أنا، ص 37–38.

22– جداية، ديوان قلق أنا، ص38.

23– جداية، ديوان قلق أنا، ص231.

24– انظر: أنيس، إبراهيم، موسيقا الشعر، ط5، 1981، ص241 .

25 أنيس، موسيقا الشعر، ص345 .

26– الدماميني، العيون الغامزة على خبايا الرامزة، ط2، تحقيق الحساني عبدالله، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1994، ص86 .

27– انظر: الدماميني، العيون الغامزة على خبايا الرامزة، ص113–114. وكشك، أحمد، الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، مكتبة النهضة، القاهرة، 1995، ص49. الخَرْم في اللغة: التشقق. المصطلح: حذف المتحرك في الوتد المجموع في التفعيلات التالية: (فعولن) تصبح (عولن)، وتحول لـ(فعلن)، (مفاعيلن) تصبح (فاعيلن) وتحول لـ(مفعولن)، (مفاعلتن) تصبح (فاعلتن) وتحول لـ(مُفْتَعِلُنْ). وفي اللسان: والأَخْرَمُ من الشِّعْرِ ما كان في صدره وَتدٌ مجموعُ الحركتينِ، فَخُرِمَ أَحدهما وطُرِحَ، كقوله:

إنَّ امْرأً قد عاش عِشرِينَ حِجَّةً إلى مِثلها يَرْجو الخُلودَ لجاهِلُ

(* قوله «عشرين حجة» كذا بالأصل، والذي في التهذيب والتكملة: تسعين. وقوله إلى مثلها الذي في التكملة إلى مائة وقد صحح عليه)، كان تمامه، وإنَّ امرأً قال الزجاج: من عِلَلِ الطَّويل (الخَرْمُ) وهو حذف فاء (فَعُولُنْ)، وهو يسمى (الثَّلْمَ)، قال: وخَرْمُ (فَعولُنْ) بيته أَثْلَمُ، وخَرْمُ (مَفاعِيلن) بيته أَعْضَبُ، ويسمى مُتَخَرِّماً ليُفْصَلَ بين اسم مُنْخَرم (مَفاعِيلن)، وبين مُنْخَرِمِ أَخْرَم. قال ابن سيده: الخَرْمُ في العَروض ذهاب (الفاء) من (فَعولن)، فيبقى (عولُنْ)، فينقل في التقطيع إلى (فَعْلُنْ)، قال: ولا يكون الخَرْمُ إلا في أَول الجزء في البيت، ومع هذا فالشعراء العرب لم يستعملوا هذه الضرورة –على قلة خطرها– إلا قليلاً. انظر: جوبار، ستانسلاس، نظرية جديدة في العروض العربي، تر: منجي الكعبي، الهيئة المصريَّة للكتاب، القاهرة، 1996، ص 134.

28– جداية، ديوان قلق أنا، ص38–39.

29– جداية، ديوان قلق أنا، ص231.

30– انظر: جوبار، ستانسلاس، نظرية جديدة في العروض العربي، ص134.

31– انظر: العفوري، حسام، الزحافات والعلل بين دوائر الخليل والمعنى، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، 2004، ص171.

32– الترفيل: هو زيادة سبب خفيف على الوتد المجموع.

33 – التذييل زيادة حرف واحد على ما آخره وتد مجموع، ويدخل في البحور التالية:

أ– المتدارك فتصير فاعلن = فاعلان. ب– الكامل فتصير متفاعلن = متفاعلان. ج– مجزوء البسيط فتصير مُسْتَفْعِلنْ = مستفعلان.

34– أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي –دراسات بنيوية في الشعر– دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص 101–102.

35– انظر: الرمالي، ممدوح، في التحليل العروضي لأبنية اللغة وتراكيبها، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2000، ص 95. وانظر الشابكة العنكبوتية: https://www.alukah.net :

36– كشك، أحمد، الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، ص163.

37– انظر: أنيس، إبراهيم، موسيقا الشعر، ص 333–354.

38– عبد الجليل، حسني، موسيقا الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، القاهرة، 1989، ص 21.