الفصل الثاني

السمات الأسلوبية للأنماط الموسيقية لدى البغدادي

2. مقدمة الفصل

اللغة وسيلة للتواصل؛ فهي نظام من الترميز، أو أصوات تنطلق من المتكلم يفهمها المتلقي. والبحث الأسلوبي يُعنى بدراسة هذا النظام، ذلك الأثر السمعي الذي يصدر طواعية أو اختيارًا عن الناطقين (بشر، كمال. 2000) فعلم الأصوات من العلوم التي اهتم بها العلماء اهتمامًا واسعًا لا سيما في هذا العصر. فانبرى في ميدانه باحثون ومتخصصون، وأنشأت له المؤسسات المتخصصة في الدول التي لها حظ وافر في المجال التقني؛ حيث ساعدت الأجهزة الحديثة العلماء للقيام بالأبحاث والدراسات المتصلة بعلوم اللغة المختلفة، لا سيما المجالات الصوتية منها، فوصل العلم إلى نتائج دقيقة استفاد منها بطبيعة الأمر البحث الأدبي الذي يهتم بدراسة علم الأصوات الحديث (الجوارنة، وفيق. 2002) والشعرية الناضجة وعاءٌ يشتمل على علاقات خاصة، تتميز بالترابط القوي في جلب المتراصات، وحسن الملاءمة وحسن توظيفها، حاملة دلالاتها الوضعية. فالعمل الشعري تأليف لغوي باعتباره أصواتًا وصورًا تكليفًا بديعًا، وتشكيلًا للوجدان، إضافة إلى كونه فكرًا وكشفًا لا بدّ منه (بدوي، عبده. 1984).

لذا يسعى الشعراءإلى تجسيد نوع من التوافق مع العالم الحولي في قالب لغوي يحي تشكيله الذات البشرية. فيعمدون إلى إنتاج نصوص خاضعة لاعتبارات صوتية متناغمة؛ لأن الصوت يحدث اللذة والمتعة في نفس المتلقي، ويحرك فيها الخيال، ويضمن للشعر التداول. فائتلاف العناصر الصوتية فيما بينها داخل الوحدة

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

العضوية؛ هي المكون الأساسي لهيكل القصيدة التي تكسبها جماليات وترسم إطارها الفني وبناءها الصوتي. فالصوت "آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع، ويوجد به التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظًا ولا كلامًا موزونًا ولا مقفىً إلّا بظهور الصوت" (الجاحظ: 79/1). لذلك يبحث الشعراء في اللغة عما يناسبهم ويوافق كلماتهم، فهم يجتهدون "التوسع في معرفة العربية ووجوه استعمالها، والعلم بفاخر الألفاظ ومتخيرها وردئها" (ابن الأثير: 222/2).

ولا شك في أن من أهم عناصر البناء النصي في المفهوم الشعري الحديث والمعاصر، أو القديم هو مصطلح "نظام الأصوات" الذي يضم في نطاقه الوزن والإيقاع وضروب الترجيع والتكرار والنبرات والتردد والوقف والإقدام والعلو والدنو. وهذه القيم الصوتية في لغة الشعر تمثل نقطة الانطلاق عند الشروع في وصف أي عمل شعري (فضل، صلاح، 1998). لذا يجب البداية بالأهم إلى المهم عند دراسة أي بنية نصية لكشف أسرارها وإماطة النقاب عن الاتجاه.

من الأمور ذات الصلة بهذا المبحث المكرس للأنماط الصوتية؛ جدلية ما إذا كان التمثيل الصوتي للمعاني معياريًا؛ أي أن للأصوات اللغوية والأوزان خصائص دلالية، بحيث تصلح كل صوتٍ أو وزنٍ لنوعٍ معين من الموضوعات، من خلال ارتباط كلمات بدلالات معينة في ذهن متلقيها بمعنى آخر؛ هل للصوت القدرة على الإرشاد للمعنى الحقيقي؟ بحيث يُفهم من خلال الصوت المعنى المراد من النص. هذه القضية جعلت العلماء قديمًا وحديثًا يفيضون في استقصائها. فمنهم من رأى قطعًا أنه لا علاقة بين المعنى والشكل الذي يميزه.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

فعبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز؛ بين أنه لا معنى وراء الحرف، وأن نظم الحروف هو تواليها في النطق، يقول: "إن نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط وليس نظمها بمقتضى عن معنى، ولا الناظم لها بمقتف في ذلك رسماً من العقل اقتضى أن يتحرى في نظمه لها ما تحراه. فلو أن واضع اللغة كان قد قال: (ربض) مكان (ضرب) لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد" (1992: 40) كما رأى اللغوي دي سوسير (1986) أن العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية، فلا يوجد تلازم طبيعي بينهما، وحجته أن المعنى مشترك في اللغات المختلفة غير أن الألفاظ الدالة عليها في اللغات مختلفة، فالثور مثلًا يشار إليه بالدال أو الصورة السمعية BOEUF في فرنسا الجانب من الحدود، بينما يشار إليه بصورة سمعية مختلفة في الجانب الآخر.

ومن الذين أيدوا وساندوا فكرة المناسبة بين اللفظ والمعنى، العالم الروسي رومان جاكبسون، الذي يرى أن التلازم بين الدال والمدلول نشأ من التجاور الحاصل بينهما؛ بمعنى أن العلاقة بينهما خارجية، في حين أن هناك ارتباط في جميع اللغات بين الدال والمدلول يقوم على التشابه، أي أن العلاقة بينهما داخلية. وهي الكلمات المحاكية للأصوات المعبر عنها، وهذه العلاقة الداخلية ليست دائمة، ولا تتمظهر إلّا في الهامش المعجمي للمفاهيم في أي لغة. فليست هناك صفة سمعية ولا سمة سمانتية أو فونيم يمكن أن يكون له بذاته معنى ما (زغب، أحمد. 2007).

وفي التراث العربي يُعد ابن جني من أشهر العلماء الذين عنوا بالبحث في الأصوات ودورها في تحديد دلالة الكلمات. فقد أدرك أن للفونيمات دورًا كبيرًا في تحديد دلالة الكلمات، ناهيك عن أن إبدال الصوامت ينتج عنها تغير في الدلالات -وإن لم يشر لذلك صراحة- إلّا إن في كلامه ما يوحي بذلك (بو عمامة، محمد. 2002) حين قال في كتابه الخصائص (1952: 2/157-158) "فأما مقابلة الألفاظ بما

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

يشاكل أصواتها من الأحداث؛ فباب عظيم واسع، ونهج متلئب عند عارفيه مأموم، وذلك كثيرًا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها، فيعدلونها بها ويحتذون عليها، وذلك أكثر مما نقدره وأضعاف ما نستشعره".

ولم يقتصر رأي ابن جني على دلالة الصوت المفرد، بل على ترتيب الحروف بما يوافق المعنى المراد، مبينًا أن هذا من الحكمة وعلو الصنعة قائلًا (2/162-163- 164): "إنهم قد يضيفون إلى اختيار الحروف وتسيبه أصواتها بالأحداث المعبر عنها بها ترتيبها، وتقديم ما يضاهي أول الحدث، وتأخير ما يضاهي آخره، وتوسيط ما يضاهي أوسطه، سوقا للحروف على سمت المعنى المقصود والغرض المطلوب. ومن ذلك شد الحبل ونحوه فالشين بما فيها من التفشي تضاهي الصوت أول انجذاب الحبل قبل استحكام العقد ثم يليه إحكام الشد والجذب، ويعد هذا ضربا من الاتساع في اللغة".

وقد سارت نازك الملائكة (1992 [2]) مع ما ذهب إليه ابن جني في أن للفظ المفرد أثر في المعنى، بل وتعدت ذلك في محاولة إيجاد معنى مادي أو معنوي للحروف العربية، فهي ترى أن في الحروف ضياء حين قالت عنها: "وإذا كان المعاصرون قد أهملوها ولا يدركون أعماقها الخلابة، فإن ذلك ناشئ عن جهلنا". وأن اللغة قائمة على أسس صلدة من المنطق والفكر، ارتبط كل حرف منها بحياة العرب الأقدمين وحاجاتهم وعباداتهم ومخاوفهم وتطلعاتهم، ومن ثم فإن هذا الرابط الغريب يغرينا بأن نظن أن لكل حرف من حروف الكلمات وجد في مكانه لسبب مكين من الأسباب الاجتماعية والجغرافيا" (نازك: 1992: 22).

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وساقت الملائكة أمثلة برهنت بها عن رأيها في أن للصوت المفرد أثر في المعنى، حين ميزت مثلًا بين الفعلين (رشق، و رمق) بدلالة الحرف الثاني منهما، تقول: "الميم في (رمق) أشد حدة من الشين في (رشق)؛ لأن الميم مرهفة بتارة، في حين إن الشين لينة رخوة، وهذا يرتبط بالمعنى أيضًا؛ لأن الرشق يكون باليد، واليد جزء من الجسد المادي، أما الرمق فلا يكون إلا بالعين، والعين تطل منها روح الإنسان وتعبر عن الذكاء والعقل، كما ينعكس فيها الشعور الكامن في النفس، وتلوح المشاعر القوية" (نازك 1993: 31). وتسمى هذه العلاقة بين الحروف بـ"التناغم الصوتي". فالشاعر يحس بالحروف إحساسًا خاصًا بسبب خياله الشعري، وهذا التناغم يعتمد على قدرة المنشئ اللغوية، فيما يدل عليه جرس اللفظة، حتى تأخذ حظها من الأدبية الشعرية، عندما يكون الصوت سببًا في توليد ما يسمى بـ"الأنثيال الخيالي"، ومن ثم تعاقب الصور الحية لدى المتلقي (مونسي، حبيب. 2001). وهي ظاهرة عفوية ترتبط بموسيقى الشعر على رأي نازك (1971: 151): "إن منبع هذه الظاهرة أن الشاعر يتحسس جرس الكلمات، لأن خياله الشعري سمعي، فلا يملك إلا تناغم الحروف في شعره، فهي ظاهرة عفوية غير واعية ترتبط أشد الارتباط بالموسيقة التي يمتلكها شعره وتكاد تكون سببها الرئيسي".

ويُفهم من رأي ابن جني ونازك ومن شابههما أن الصوت عنصر شعري، ومن ثم فإن المواقف الكلامية التي تستدعي تأثيرات ذهنية أو نفسية أو اجتماعية يكون للصوت أثر فاعل فيها. فاللفظ يتكون من مجموعة أصوات، وقد يكون بما له من موقع صوتي معين عاملًا من عوامل التأثير العاطفي للمعنى. وهذا ما يسمى في الدرس اللغوي الحديث بـ"رمزية الأصوات" التي تعني أن بعض التراكيب الصوتية ذات قوة

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

تعبيرية عن المعنى وملائمة له (أولمان. 1972). الأمر الذي دفع بعض اللغويين المحدثين إلى تحليل الأصوات على أنها عناصر أولى ذات دلالة.

ويرى يوسف حسني (1998) أن العلاقة بين اللفظ والمعنى ليست سابقة للتشكيل، بل حادثة بحدوثه، ناتجة من تفاعل الأصوات وتجاورها وتنسيقها بصورة خاصة تميز المستوى وتتميز به في آن واحد. فيفترض بذلك احتمال وجود علاقة بين التشكيل الصوتي، أو الموسيقى والمحتوى في جملة، أو بيت شعري، أو مجموعة أبيات. ويعقب على ذلك بقوله: "لسنا نقول بقانون يخضع له التمثيل للمعاني، ولكننا نقول بأن البحث عن علاقة ما بين التشكيل الصوتي والمحتوى الشعري أمر مستطاع، مع وضع المحاذير التي تخلص البحث من صفة المثالية وتحقق له الموضوعية" (حسني: 6).

وتبعاً لما تقدم فإنّ [illegible] أو الحروف في التشكيل الصوتي والوزن والإيقاع؛ يعطي التجربة الشعرية طابعًا مميزًا وسمة أسلوبية يجب رصدها. لذلك حاول الباحث في هذا الفصل خاصية السمات الأسلوبية للأنماط الموسيقية عند البغدادي في ديوانه "على ضفاف نهر كرس"، وصولا إلى تحقيق الإجابة عن السؤال الثاني من أسئلة الدراسة، وهو: ما السمات الأسلوبية للأنماط الموسيقية لدى البغدادي؟ وقد اقتضت خصوصية الأنماط الصوتية؛ الخوض في العناوين الفرعية للفصل التي اصطفت في مبحثين. كرس المبحث الأول لمناقشة: الموسيقى الخارجية. فيما اختص المبحث الثاني في بحث الموسيقى الداخلية.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

2.1- المبحث الأول: الموسيقى الخارجية

تقترن البنية الإيقاعية في أغلب الأحيان بالشعر دون سواه، فلها بالغ الأهمية في التعبير عن التجربة الشعرية. إذ تعد الموسيقى الشعرية أكثر العناصر إثارة للشعور. فبتلاحم الأوزان مع القوافي يتشكل النظام العروضي الذي يضفي على النص انسجامًا نغميًا متميزًا (تبر ماسين، عبد الرحمن. 2003).

وتعد المادة الصوتية من أبرز المنبات التي يقوم عليها الشعر، حيث تساهم مساهمة فعالة في مقاربة الخطاب الأدبي، فالعناصر الصوتية حينما تقوم بدور مساعد في تشكيل الدلالة، حيث يضفي تآلفها على النص انسجامًا نغميًا تنجس فيه حالة الشاعر الشعورية، حين تجده يختار -لحاجة في نفسه- بحرًا دون آخر. كذلك الحال بالنسبة للأصوات؛ على الشاعر أن يكون على قدر من الوعي عند اختياره لها، لما للأصوات من تأثير في تشكيل المعنى وبعث الأحاسيس وإثارة انتباه النفس. لذا يمثل الجانب الصوتي في البناء الشعري مكونًا جماليًا وأساسًا في بنائه، فهو مهم في النظام الصوتي للغة؛ التي تمثل الكلام المنطوق المكون من أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم. فاللغة أصوات، والأصوات لغة إذا جاءت على نسق متواضع عليه (النجار. 1952).

وقد ورد هذا المعنى في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿وَخَشَعَتِ الْأَصْوَاتُ لِلرَّحْمَٰنِ فَلَا تَسْمَعُ إِلَّا هَمْسًا﴾ [سورة طه، الآية: 108]. فالهمس إخفاء الكلام، ومعناه أن الأصوات العالية بالأمر والنهي في الدنيا تنخفض ويذل أصحابها ولا تسمع إلا الهمس، وهذا الأمر والنهي الدنيوي هو كلام مركب من أصوات هذا المعنى (الطبرسي. 2005).

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وتمثل البنية الصوتية مستوى رئيسًا في مساحة الخطاب الشعري، وتعكس هذه القيمة العناية الكبيرة التي تولها البحوث الأسلوبية لها. فالأسلوبية، بحسب رائد البحث الأسلوبي شارل بالي؛ تكمن فيها إمكانيات تعبيرية هائلة من خلال الأصوات وتوافقها، والكثافة، والاستمرار، والتكرار، والفواصل الصامتة، هذه بمجموعها تمثل طاقة تعبيرية فذة (فضل، صلاح. 1992). وهذه الطاقة التعبيرية في واقعها هي العلاقة بين الذات الشاعرة والمؤثرات المحسوسة التي تنتجها اللغة بأصواتها (مولينيه. 1999). فالأسلوبية حركة تحليلية داخل النظام اللغوي، والتحليل الصوتي جزء أساسي من هذا النظام؛ حيث العمل الفني نظام للأصوات، ثم انتقاء من النظام الصوتي للغة ما (رينيه ب.ت). وتهتم الأسلوبية الصوتية بدراسة جروس الألفاظ والحروف والنسبة وانضباط التوافق والإيقاع فيها لا يقتصر على الشعر وإنما في النثر أيضًا (خليل، إبراهيم. ب.ت).

فالتحليل الأسلوبي في مقاربته الصوتية، يكشف عن نتائج مثيرة تتجلى بحسب عدنان قاسم (1992: 166) في "ما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعاني، وهذا التكشف للمعنى الذي نشعر به في أية قصيدة إنما هو وسيلة تلك الأصوات؛ المقوم به هذه الأصوات من دور في تصوير الانفعالات الإنسانية بصورة إيحائية. حين توجه اهتمام الشعر وعنايته لاختيار ما لائمه من أصوات تترجم مشاعره الراقدة تحت البناء الشعري ويعضده الخيال من خلال المساهمة بفعالية في عملية الانتقاء والتأليف (قاسم. 1992).

وعند تحليل المؤثرات الصوتية لأية قصيدة يجب التفريق بين القالب الصوتي في ذاته وبين الأداء المستقل عنه. حيث يحتوي الإيقاع الشعري على مستويين: المستوى الخارجي الصوتي، والمستوى الداخلي غير

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

الصوتي. فالمستوى الخارجي على رأي سامية راجح (2012) حركة صوتية تنشأ عن نسق معين بين العناصر الصوتية في القصيدة، ويدخل ضمن هذا المستوى كل ما يوفره الجانب الصوتي من وزن وقافية. أما المستوى الداخلي فهو حركة مبدعة في بناء القصيدة تُدرك من نمو الحركة داخل البناء الكلي للقصيدة.

لذلك يعمد الباحث إلى تجلية الصورة الصوتية في البناء الشعري عند عبد المولى البغدادي من خلال دراسة العناصر الصوتية المساهمة في بنائه وصولًا إلى دلالة هذه الظواهر وقيمتها الأسلوبية لدى البغدادي. فيناقش في هذا المبحث الموسيقى الخارجية في مطلبين يدرس في الأول؛ الأوزان الشعرية بين الخاصية والوظيفة الأسلوبية. ويناقش في الثاني القوافي بين الخاصية والوظيفة الأسلوبية.

2.1.1- المطلب الأول: الأوزان الشعرية بين الخاصية والوظيفة الأسلوبية لدى البغدادي

يقوم النص الشعري بطبيعة تكوينه على انتظام مكوناته اللغوية والصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية بطريقة آلية ترتكز على التجانس والتشاكل بين مكوناته، بحيث تتناسب كل وحدة مع الأخرى بالإيجاب أم بالسلب في أي موضع من مواضع بنائه، مما ينتج عن هذا النوع من التفاعل المنسجم بين وحداته، وتحقيق أكبر قدر من التناغم في النص الشعري، سعيًا لكسب الجمالية الفنية للتأثير في الذات المتلقية لذلك العمل الأدبي.

فالتجانس الصوتي في البناء الشعري يولد الإيقاع الذي يحدث به اللذة والمتعة الفنية. حيث لا غنىً عن الوزن في التفاوت بين الشعرية والنثر. فالكلام إذا خلا منه لا يدخل في معنى الشعر من جانب المحاكاة والتخيل. فليس القصد من الوزن الزينة، بل التأثير في المتلقي لما يضيفه من جمالية للشعر. الأمر الذي ذهب إليه حازم القرطاجني (1981: 245) في خاصية الترتيبات الشعرية المنسجمة مع بعضها التي ينتجها الوزن

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

لتساهم في تنظيم بنائه اللغوي بقوله:"كلما وردت أنواع الشيء وضروبه مترتبة على نظام متشاكل وتأليف متناسب كان ذلك أدعى لتعجيب النفس وإيلاعها بالاستماع من الشيء ووقع منها الموقع الذي ترتاح له".

فالتشاكل في هذا المقام لا يعني التطابق بالدرجة الأولى إنما التناظر والتوازي الذي يتولد من العناصر المتقابلة سواء أكان بشكل متجاور أم في الجانب الآخر من الشطر الثاني للبيت، أو في الأبيات الأخرى بصورة رأسية. وتتطابق إلى حد كبير نظرة جاكبسون مع القرطاجني في رؤيته لطبيعة التشاكل أو التوازي ووظيفته الأدبية في المتلقي، فيرى أنّ "يكون الوزن بالضبط هو الذي يفرض بنية التوازي، البنية التطريزية للبيت في عمومها، الوحدة النغمية وتكافل المقاطع والأجزاء العروضية التي تكونه؛ تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعًا متوازيًا يحافظ الصوت فيه بالأسبقية على الدلالة" (جاكبسون. 1988: 108).

وقد أكدت نازك الملائكة (1993 : 9) أثر الوزن في ذهن المتلقي، ومن قبله أثره في فكر الشاعر، حين قالت: "ومن الأسباب التي جعلت العلماء أوثق اتصالا باللغة أن تعبيره موزون مقفى، ذلك أن الوزن يستثير في الذهن تاريخًا سحيقًا مطمورًا للغة فتنبثق في ذهن الشاعر ألفاظ مفاجئة لم تكن تخطر على باله قبل بدئه بإبداع القصيدة، فكأن ذهنه مفتاح على واد لأسرار اللغة يحاول تتبعث أبعاد مطموسة سحيقة القدم من تاريخ اللغة المتخفي، وهذه الأبعاد لا يصل إلا الشاعر الذي لا يحقق الوصول إليها إلا عندما تعتريه الحالة الشعرية التي تصبح النفس الإنسانية خلالها مستبدلة بأردية الموسيقى".

وبما أن شكل الموسيقى مرتبط بالوزن والقافية، فقد كشفت المعالجة العروضية لقصائد البغدادي؛ استعماله لتسعة أبحر شعرية لم تخرج عن دائرة البحور الخليلية. لكن هذه البحور اختلفت في مساحة توزيعها

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

على الديوان، كما هو موضح بالجدول (2.1). الأمر الذي يعني تفضيل البغدادي لبحور بذاتها دون غيرها. فما أسباب هذا التباين في تناول بعض البحور واهمال البعض؟ سؤال ستتحدد إجابته عند مناقشة خصائص كل بحر من بحور قصائد الديوان وسماتها الأسلوبية.

الجدول رقم (2.1) البحور التي خاضها الشاعر

ر.م	البحر	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة المئوية
1	الخفيف	12	575	%33.78
2	الكامل	6	268	%15.74
3	المتقارب	4	188	%11.04
4	الوافر	4	176.5	%10.37
5	البسيط	5	171.5	%10.07
6	الرمل	3	164	%9.63
7	الطويل	1	107	%6.28
8	الرجز	1	91	%5.34
9	المتدارك	1	48	%2.82
المجموع		41	1702	%100

من خلال التوزيع السابق لبحور الشعر التي استعملها عبد المولى البغدادي في ديوانه؛ يتضح أن الأوزان جاءت بنسب متفاوتة. ولا يميل الباحث في هذا المقام إلى تأييد ما ذهب إليه الكثير من المتخصصين في دراسة موسيقى الشعر أمثال: إبراهيم أنيس (1972)، ومحمد شكري عياد (1978)، وعز الدين

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

إسماعيل (ب.ت) في رفض مسألة ارتباط بحور الشعر بمواضيع معينة؛ وقولهم إنها تصلح لكافة الأغراض والمواضيع. فالباحث يرى أن تعدد الأغرض والمواضيع أوجد تعدد الأوزان الشعرية، وإلَّا فما ضرورة تعدد الأوزان على رأي عبد الله الطيب المجذوب (1970)، فمجيء الأوزان متعددة الوحدات الإيقاعات وبمساحات مختلفة من حيث الطول والقصر ما هو إلَّا تناغمًا مع مقامات ومضامين الشعر.

ولربما يقول البعض بإمكانية أن يتغزل الشاعر بحبيبته، ويمدح ويفخر، ويرثي في بحر واحد. وهذا صحيح، لكن الباحث يرى أن ما ساعد الشاعر في أن يتغزل ويمدح ويفتخر ويرثي؛ هو طبيعة تنوع الوحدات الإيقاعية داخل البحر الواحد، وهذا التنوع هو الذي مكّن الشاعر من التنقل بين الموضوعات في البحر الواحد، وهو دليل على أهمية مناسبة الموسيقى للمضمون. كما أن تعددية الأغراض في الوزن الواحد كانت تدور أغلبها حول الأوزان الممزوجة والطويلة كالبحر الطويل والبسيط، وهذا دليل آخر على أهمية مناسبة الموسيقى للمضمون. وهذا لا يعني تفرد بحر بعينه في ملاءمته لغرض ما دون باقي الأغراض أو دون باقي البحور، بل أنّ حسن اختيار الشاعر للبحر الذي تكون موسيقاه أكثر انسجامًا من غيرها مع موضوع النص، هو ما يميز هذا الشاعر عن غيره، وهو ما يسمى بمسيرة دلالته الفنية وتميز السمة الأسلوبية للأصوات.

لذا يعمد الباحث إلى دراسة هذه الأوزان من حيث تكرارها في الديوان على الأقل، فلا يتقيد بموقع البحر في الدوائر العروضية وترتيبه عند العروضيين. كما يتخير انموذجًا شعريًا واحدًا من كل بحر، فينتقي منه أبياتًا يكشف من خلالها مدى توفيق الشاعر في اختياره هذا البحر لهذه القصيدة، والسمة الأسلوبية التي أوجدها هذا الاختيار. ويبدأ الباحث بالبحور الأكثر استعمالًا لدى البغدادي على النحو التالي:

1- **الخفيف:** سمي الخفيف خفيفًا لخفة حركته قيل فيه:

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

يا خفيفًا خفت به الحركات...فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فَاعِلَاتُنْ

وقال الخليل: سمي خفيفًا لأنه أخف السباعيات. أي لتوالي لفظ ثلاثة أسباب خفيفة فيه؛ لأن أول وثاني الوتد المفروق سبب خفيف عقب سببين خفيفين. والأسباب أخف من الأوتاد (خلوصي، صفاء. 1962) وهو يعتمد على أكثر من تفعيلة في البيت الواحد من الشعر العمودي، بتكرار تفعيلتين بحيث تكون الثانية مرة واحدة وسط مرتين للتفعيلة الأولى في كل شطر (البحراوي، سيد. 1993). وبذلك فهو نسقٌ سداسي التفعيلة الإيقاعية، يتكون من ثلاث تفعيلات إيقاعية: "أصله فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فَاعِلَاتُنْ مرتين" (التبرزي، الخطيب. 1994: 109).

ويعد البحر الخفيف الحادي عشر في ترتيب العروضيين. وهو من الإيقاعات التي أقبل عليها الشعراء الذين غلب عليهم الاتجاه الوجداني أو الرومانسي؛ لما يمتاز به من ليونة تجعله مناسبًا للانفعالات المختلفة (عياد، شكري. 1999). فتجلى ذلك بوضوح لدى البحتري الذي يغلب على شعره الاتجاه الوجداني، حيث تصدَّر استعمال هذا البحر عن بقية الأوزان في ديوانه فجاء في المرتبة الأولى استعمالًا فيما يزيد عن ربع الديوان كما هو مبين بالجدول (2.2)؛ بعد أن أنشئ عليه قصيدة احتوت خمسمائة وخمسة وسبعين بيتًا.

الجدول رقم (2.2): بحر الخفيف

ت	القصيدة	التام	المجزوء	الشكل	حرف الروي
1	الإحساس بالفجيعة	111	-	العمودي	الراء
2	القصيدة المدخل	107	-	العمودي	الميم
3	بكائيات على مقام العشق النزاري	94	-	العمودي	الراء
4	وجه بلا قناع	86	-	العمودي	النون

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

5	جراحات لبنان	51	–	العمودي	الميم
6	الوداع الوداع	31	–	العمودي	التاء
7	طيف الغربة	26	–	العمودي	اللام
8	عن الغربة	24	–	العمودي	الدال
9	شقشقة	16	–	العمودي	النون
10	على هامش ندوة البحتري العالمي	14	–	العمودي	الهاء
11	عصر الجودة	8	–	العمودي	التاء
12	المعزون كليب سعيدون	7	–	العمودي	النون
الإجمالي		575		–	–

وعند معاينة القصائد التي كُتبت على الخفيف التام، يلاحظ أنها قصائد ذات طابع وجداني رومانسي، وذات طابع قومي، وهو ما يتسق مع طبيعة البحر من حيث طبيعته كما أشارا تواليًا علي الجندي (1969)، وشكري عياد (1999) أن الخفيف يتفرد عن بحور الخليل كونه يصلح للتصرف في معانيه ونثريته. وأنه ليّن مناسب للانفعالات المختلفة لا سيما الوجدانية منها. ففي قصيدة "الإحساس بالفجيعة من خلال محنة الغربة" -أطول قصائد الديوان- اختار عبد المولى البراجلي وزن الخفيف لينسجم مع جو النص المشحون بعواطف متباينة قائلًا (الديوان: 171-172):

بينمـــا كُنـــتُ في الهزيـــع الأخـــير مـــن دُجـــى حالـــكٍ ســـقيمٍ مريـــرِ

عصـــف الشـــوقُ والحنـــينُ بـــأحلا مِي، وضَجَّ السُّكونُ حولَ سريري

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

واعترتـــني زوابـــعٌ مُفزِعـــاتٌ ... زَلْزلتْ مُهْجَتي، وأذكتْ سَعيري

فَتَرَامـتْ هواجِسِـي تَنْهَـبُ الأرْ ... ضَ، وتَطـوي غلائِـلَ الـدَّيْجُورِ

تَسْـرِقُ الـرُّؤى وتَسْـترقُ السَّمْـ ... ـعَ، وتَنْسـلُّ مِـنْ شُـقُوقِ الخُـدُورِ

لِتُمِـيـلَ الـلِّثَـامَ عَـنْ خَلَجَـاتٍ ... في حنايَـا فِرْدَوْسِـيَ المَعْمُـورِ

وَهُنـا تُحـاصِـرُنـي حَـوادِثُ أَمـرًا ... مـا تَوَهَّمْـتُ مِثْلَـهُ في الأُمـورِ

طَعَـنَ الانْتِحـارُ الخَـؤُونُ فُـؤادي ... غِيلَـةً في الكـرى بِكَـفٍّ حَقِـيرِ

يـا إلَهِـي! الغُرْبَـةُ والابْتِـلاءُ ... لِحِمَـى الحُـبِّ والحَنَـانِ الكبـيرِ

فَانْهَشِـي يـا قَنَابِـلُ الغَـدْرِ أَحْشَـا ... ئِـي لِيَحْيَى على لِظَـاكِ ضَـمِيري

واقْـذِفِي يـا زَوَابِـعُ الـنَّـارِ فِـيَّ ... شُـواظًا ليسـتَفِيقَ شُـعُوري

وارقُصُوا حَوْلَ مَصْرَعِي يا رِفَـاقِي ... وَلْتَكُـنْ رَقْصَـةَ الـوَدَاعِ الأَخِـيرِ

هكذا جاء النص مشحونًا بعواطف جياشة مضطربة، اختلطت فيه مشاعر السخط على الغزاة الأمريكان الذين أغاروا على وطن الشاعر ليبيا بآلام الغربة؛ لتتولد هذه المشاعر المحنة العصيبة لدى الشاعر، وتمزقًا ذاتيًا، فتتلاطم مشاعر الحزن والألم بصخرة الغربة، لتنتجا لنا هذا النص الذي يثقل المشاعر.

ويرى الباحث أن البغدادي عند تلقيه خبر الغارة الأمريكية على وطنه آخر الليل، استقبل هذا النص متعاملًا مع الواقع كما هو؛ فالوقت كان آخر الليل، والحال النفسية مضطربة نتيجة محنة الغربة وانصهارها مع خبر الغارة. بل ويذهب الباحث إلى أن النص جاهز معتمل في ذات الشاعر قبل أن يبوح به؛ فما كان منه

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

إلّا أن يختار البحر الذي يلائم جو النص، ولعل البحر جاهز هو الآخر؟ لما لا؟! وهو معشوق الشاعر، فهو البحر الممزوج المناسب لمثل هذه الأجواء؛ فتفعيلاته الممزوجة تنسجم موسيقيًا مع المحنة، والعتمة التي يعيشها الشاعر في هذا الحدث، حيث تزامنت عتمة الزمن في آخر الليل، وعتمة الحدث في الغارة على الوطن.

فطبيعة تفعيلات الخفيف الممزوجة، يدخلها كثيرًا من التغيرات كحذف الثاني الساكن (الخبن) من جميع أجزائه الإيقاعية حشوًا وعروضًا وضربًا، فلا يكاد يخلو بيتًا من هذا الزحاف. كذلك حذف السابع الساكن (الكف)، والثاني والسابع الساكنين معًا (الشكل) الذي يصيب التفعيلتين الإيقاعيتين: فَاعِلَاتُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ (حقي، 1987). ويحدث تغيرًا في الضرب لتفعيلة "فَاعِلَاتُنْ"؛ حذف أول أو ثاني الوتد المجموع (التشعيث) في "فَاعِلَاتُنْ" المسبغ (فَالَاتُنْ) أو (فَاعَاتُنْ) فتنقل إلى (مَفْعُولُنْ). وهذا التغير غير لازم للقصيدة كلها، والمعاقبة قائمة بين نون (فَاعِلَاتُنْ)، وسين (مُسْتَفْعِلُنْ)، وبين نون (مُسْتَفْعِلُنْ) وألف (فاعلن) و(فَاعِلَاتُنْ) التي بعدها. كذلك بين نون (فَاعِلَاتُنْ) وألف (فَاعِلَاتُنْ) في أول النصف الثاني (الخطيب. 1994). وهذه التغيرات الحاصلة تجعل من التشكيل النسقي العام ينبض بالعديد من التشكيلات الموسيقية النابضة بالحركة الإيقاعية لتخلق بذلك عشرات من التشكيلات الإيقاعية الغنية المتفلتة من الرتابة ورحى التقليد (كمال أبو ديب. 1974).

وبناء على ما تقدم من عرض للتغيرات الطارئة على الوحدات الإيقاعية للبحر الخفيف؛ يرى الباحث أن هذه التغيرات ساهمت في انسجام موسيقى الوزن والموضوع الذي كتب فيه عبد الوهاب هذا النص. فحالة الوحدات الإيقاعية غير المستقرة (التجديد في النغمة الموسيقية الواحدة) توافقت مع نفسية الشاعر المضطربة/ غير المستقرة نتيجة الحدث الذي ألمّ به ومحنة الغربة التي يعيشها، فخلق هذا الوزن الجو الذي

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

سيطر على فكرة النص، وأوحى بالظلال الفكرية والعاطفية التي ارتبطت بالحالة النفسية والشعورية للشاعر. كذلك أوجد اللذة الصوتية نتيجة دخول الزحافات التي أدت إلى سرعة الوحدات الصوتية؛ لتثير الفاعلية الإيقاعية لدى المتلقي، الذي أظنه قد ذهب تفكيره في بادي الأمر إلى أن ذات الشاعر هي التي تعرضت للعدوان لا الوطن، وهو ما تجلى في اتحاد الوطن بالذات البغدادية.

ويخلص الباحث إلى أن في هذه المقطوعة المبتسرة من قصيدة طويلة؛ سمات صوتية عدة، تجسدت في انسجام الظواهر الصوتية مع بعضها البعض في مختلف أجزائها. فقد تعاضدت الموسيقى الخارجية مع الداخلية، فجاء الوزن وجدانيًا قويًا ممزوج التفاعيل، يتلائم والحالة الشعورية للشاعر. جاءت القافية مطلقة وموحدة فرضها الموقف؛ فالشاعر يضطرب النص نظم الذات لا وقت لديه للتنويع في القافية، وحرف الروي (الراء) المعروف بتكراره وإطالته كان صورة لما يرتطم في ذات الشاعر من حزن وألم. كما كثرت ظاهرة التدوير في القصيدة، لا سيما المقطوعة آنفًا التي تشدت قلق الشاعر واضطرابه، فجاء النص صاخبًا بالحركة اللفظية عبر تواتر الأفعال في مختلف صيغها. كل هذه المؤثرات الصوتية جعلت النص يسمو إلى الكمال الأسلوبي؛ ولأن هذا المقام يختص بالوزن دون سائر الظواهر الصوتية؛ يرى الباحث أن هذا النص لم يخلق إلَّا ليسبح في البحر الخفيف، إذ حسن اختيار الشاعر لهذا الوزن، الذي امتازت لذته الصوتية بالمعاناة الذاتية للشاعر ليخصبا معًا نصًا ارتبطت أجزائه الشكلية والمضمون ارتباطًا وثيقًا فتوافقت دلالتي اللفظ والمعنى، وذلك غاية المراد.

2- **الكامل**: هو من البحور الصافية التي تعتمد على تكرار تفعيلة واحدة (سالمة أو مغيرة). وقيل فيه:

كمل الجمال من البحور الكامل....مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

ويعتمد إيقاع الكامل على تكرار تفعيلة (مُتَفَاعِلُنْ) ست مرات؛ ثلاث مرات في كل شطر للتام. و تكرارها أربع مرات للمجزوء؛ في كل شطر مرتين على النحو الآتي:

أ. شكل الكامل التام:

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ...مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

ب. شكل الكامل المجزوء:

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ...مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

وسمي الكامل كاملًا لأن في وزنه ثلاثين حركة (العسكري، محمد. 1988). وله ثلاثة أعاريض وتسعة أضرب: الكامل التام: العروض الأولى صحيحة (مُتَفَاعِلُنْ)، ولها ثلاثة أضرب: الأول صحيح (مُتَفَاعِلُنْ)، والثاني مقطوع (مُتَفَاعِلْ)، والثالث مضمر (مُتْفَا) والعروض الثاني حذاء (مُتَفَا) ولها ضربان الأول أحذ (مُتَفَا)، والثاني أحذ مضمر (مُتْفَا).

أما الكامل المجزوء فعروضه صحيحة، ولها ثلاثة أضرب: الأول مرفل (مُتَفَاعِلَاتُنْ)، والثاني مذيل (مُتَفَاعِلانْ)، والضرب الثالث صحيح (مُتَفَاعِلُنْ)، والضرب الرابع مقطوع (مُتَفَاعِلْ)، ويجوز في حشو الكامل؛ تسكين الثاني المتحرك (الإضمار) من التفعيلة السالمة (مُتَفَاعِلُنْ فتصبح مُتْفَاعِلُنْ) (التبريزي. 1994).

ولا يختلف الكامل كثيرًا عن الخفيف من حيث ليونته وطبيعة وزنه البطيئ، حين تتغير إيقاعاته. والكامل قليلًا حين تسلم إيقاعاته من التغيير الذي يلائم الوجدانيين والرومانسيين. وعلى الرغم من هؤلاء، لذا يأتي البحر الكامل في الرتبة الثانية استعمالًا في ديوانه بعد الخفيف، وهو الخامس في ترتيب العروضيين. فكتب فيه ست قصائد بلغ مجموع أبياتها مائتين وثمانية وستين بيتًا كما مبين بالجدول (3)؛ ثلاث قصائد

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

من الكامل التام هي: (الإبحار إلى المجهول، وقفة على شاطئ الستين، سعدون والسمراء). وثلاث قصائد من مجزوء الكامل هي: (عندما تُلجم النوارس، مناجاة، يا من يغار على اليمن).

الجدول رقم (2.3) قصائد الكامل

ت	القصيدة	التام	المجزوء	الشكل	حرف الروي
1	الإبحار إلى المجهول	86	–	العمودي	النون
2	وقفة على شاطئ الستين	67	–	العمودي	الباء
3	عندما تُلجم النوارس	–	61	المقطعي	التاء
4	سعدون والسمراء	19	–	العمودي	الدال
5	مناجاة	–	18	المقطعي	النون
6	يا من يغار على اليمن	–	17	العمودي	النون
الإجمالي		172	96		

ومن خلال تتبع القصائد التي كتبها عبد المولى البغدادي في البحر الكامل؛ تبين أنه نوَّع في شكل البحر فأورده تامًا ومجزوءً. كذلك فإنه نوَّع في إيقاعاته؛ فجاءت سالمة مضمرة في حشوها وأضربها، الأمر الذي يؤكد سعة التجربة الشعري لدى الشاعر، وتمكنه من نسج ألفاظه في كافة أشكال هذا البحر. ومن قصائد عبد المولى التي كتبها في التام وجاءت تامة العروض والضرب، متغيرة الإيقاع في تفعيلات الحشو لا سيما في مطلعها؛ قصيدته: "وقفة على الشاطئ الستين" (الديوان: 272و 273):

يـا شـاطئ الستين جِئتُكَ سـائِحًا وتَرَكْـتُ في عَـرضِ الريـاح مـراكبي

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

أتُـراي أعْتَـزِلُ الرحيـلَ، وانتهِـي ... مِـنْ حَيْـرَتِي وأُرِيـح كـلَّ متـاعِبِي

وأُعِيـدُ أنفاسِـي إليَّ، وأكْتفِـي ... بخسـائِرٍ حَقَّقْتُهَـا ومَكَاسِـبِ

أمْ أنَّنِـي سَـأظَلُّ رَغْـمَ كُهُـولَتِي ... مُتَشَـبِّثًا بـأَعِنَّتِي وَرَكَـائِبِي

ويْـح العَرِيـكِ لكـمْ ترحَّـل جفْنـهُ ... بَـينَ الجُفُـونِ عَسَـى يُلِـمُّ بصَاحِبِ

يَـا مَـنْ يَـرُدُّ عَلَيَّ بَعْـضَ شَـبَابِهِ ... ويُجِـيرُهُ مِـنْ قَـوْلِ يـاذَا الشـائِب!

وَدَعْنِـي أُتَبِّـعُ الهَـوَاجِـسَ والـرُّؤَى ... والنـاسُ بَـينَ مُعَابِـثٍ ومُعَاتِـبِ

والبَحْـرُ يَنْفُـثُ مِـنْ جَلَالِ عَاصِفٍ ... بِعَوَاصِـفٍ خُمْـرِ الجُفُـونِ رَوَاعِـبِ

ناجَيْتُـهُ يَـا بَحْـرُ مَالَـكَ صَـاخِبًا ... أَفَأنـتَ تحمِـلُ مثلَ حجمِ مصَائِبِي

فأَجَـابَنِي إنِّي رَأَيْـتُكَ نَائِمًـا ... فَكَرِهْـتُ أَنْ أُلْقَاكَ لَسْـت بغَاضِبِ

وذَرَفْـتَ دَمعَـكَ لافتِقَـادٍ أَجِـدْ ... فَـأَبَيْتُ دَمعِـي لافتِقَـادِ حَبَـائِبِي

على عادة عبد المولى التأملية وحواره مع الذات التي تتأمل من خلالها الوجود مع الآخر؛ أبدع الشاعر هذه القصيدة الوجدانية التي افتتحها بأسلوب ندائي يطلب فيه الاقتراب من المكان -العمر- الذي يصفه بالشاطئ، لكنه أي شاطئ؟! إنه شاطئ العمر الستيني الذي لا يرغب في زيارته أو حتى تأجيل الوصول إليه. وهو ما أكده في قوله: "جئتك سابحًا" فالسباحة تعني البطء لا سيما سباحة شخص تجاوز عمره خمسون عامًا؛ فجاء النص متوترًا قلقًا في مقطعه الأول، حيث بلوغ الشاعر لهذا الشاطئ يحسسه أنه قد بدأ يوغل في شيخوخته، وأن مرحلةً أخرى يخشاها قد أقبلت عليه.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وتمضي القصيدة في حوارية شعرية رائقة بين أطرافٍ ثلاثة: (الشاعر، الذات، رحلة الوجود)، ليلتفت الشاعر في مقطعٍ آخر إلى إشراك طرف رابع في الحوار. هذا الطرف هو البحر الذي يناجيه، ويسأله عن صخبه؛ فالقصيدة قد وُلدت في جزيرة مالطا في يومٍ عاصفٍ مطيرٍ مرعدٍ (السويح، سعدون. 1999) وقد وصف الشاعر تلك العواصف بـ"حمر الجفون رواعب"، وهو وصف يكشف عن حساسية فنية مرهفة. ولعل إشراك الشاعر للبحر في حواريته الوجدانية غرضه التخفيف عن النفس ومشاركته لهمومه، وهو ما أفلح فيه الشاعر، فقد استجاب له البحر، وشاركه همومه وغضبه:

فَلِمَ تَبْكِي إِنِّي رَأَيْتُكَ بَاسِمًا...فَكَرِهْتُ أَنْ أَلْقَاكَ لَسْتُ بِغَاضِبِ

وَذَرَفْتَ دَمْعَكَ لِافْتِقَادِ حَبِيبَةٍ...فَذَرَفْتُ دَمْعِي لافتِقَادِ حَبَائِبِي

هكذا دفعت الحالة الوجدانية من خوف وقلق وتوتر دفعت الشاعر إلى انتخاب هذا النص الممزوج بين الحركة القلقة المتوترة غير المرئية المتمثلة في ذات الشاعر، وبين البطء والهدوء الموسيقي الذي أحدثه الوزن الشعري. حيث يكتنف الهدوء والبطء تفعيلات الكامل التام الإيقاعية، بسبب كثرة أصوات المد في تفعيلته الإيقاعية السالمة والمتغيرة، البالغة تسعة أصوات من الاثنين في البائه. هذه الحالة كما هي في النص تستدعي الإيقاع البطيء الهادي فجاءت أغلب تفعيلاته في الضرب المقطوع (مُتَفَاعِلُنْ) فساعدت الوقفة عند (التاء) بفضل الإضمار، لتزيد من إشباع المد لحرف (الفاء) فيزيدها طولًا في النفس الذي يعطي للنغمة الموسيقية هدوءًا وبطءً أكثر في حركة الانتقال من إيقاعٍ لآخر.

لقد وجد الشاعر في هذا الوزن طواعية كبيرة في تصوير هذا المشهد الدرامي الوجداني، كما أن الكلام في إيقاعات الكامل يرد جزلًا وحسن الإطراد (القرطاجني، حازم.1981)، فتتجلى الوظيفة الأسلوبية لهذا الوزن الموسيقي في قدرته على استيعاب هذه الحالة الشعورية البائسة التي يغمرها الحزن والتي تطلبت

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

الاسترخاء، حينما أراد الشاعر عدم الاستعجال في بلوغ شاطئ الستين. كما انسجم حرف الروي الباء مع موضوع النص؛ ليبوح ويبرهن على نفسية الشاعر الحزينة، عبر استحضار الدلالة السلبية للبحر حيث التيه والمد السرابي والغصة والغرق، ليؤكد على حالة الحاضر العمرية البائسة المنكسرة.

3- المتقارب

هو من البحور الصافية التي تعتمد على تتابع تفعيلة (فَعُولُنْ) وقيل فيه:

عن المتقارب قال الخليلُ...فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ

ويعتمد إيقاع المتقارب على تكرار تفعيلة (فَعُولُنْ) ثماني مرات في البيت الواحد بالنسبة للتام، وست مرات للمجزوء على النحو التالي:

أ. شكل المتقارب التام:

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ...فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

ب. شكل المتقارب المجزوء:

فَعُولُنْ فَعُولُنْ...فَعُولُنْ فَعُولُنْ

وسمي المتقارب متقاربًا؛ لقرب أوتاده من أسبابه، وهو عكس المتباين الذي بين كل وتدين سبب خفيف واحد. وقيل: سمي بالمتقارب لتقارب أجزائه، أي لتماثلها وعدم طولها، فهي نفسية (البحراوي، 1993).

ويعتمد إيقاع تفعيلة المتقارب على نغمة متدفقة متلاحقة متزاحمة تتدافع إثر بعضها البعض في سرعة وانحدارٍ منتظم (حماسة، محمد. 1992). وللمتقارب عروضان وستة أضرب:

العروض الأولى تامة صحيحة يجوز فيها الحذف والقبض ولها أربعة أضرب:

أ. تام صحيح مثل العروض (فَعُولُنْ)، ويمتنع فيه القبض حتى لا تقف على حركة قصيرة.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

ب. مقصور (فَعُوْلْ)

ج. محذوف (فَعُوْ)

د. أبتر (فَعْ)

العروض الثانية مجزوءة محذوفة (فَعُوْ) ولها ضربان:

أ. مثل العروض مجزوء محذوف (فَعُوْ)

ب. أبتر (فَعْ)

كما يلحق تفعيلاً الحشو القبض فتصبح (فعولُ)، كذلك الخرم حذف أول الوتد المجموع من أول التفعيلة في التفعيلة الأولى، فإن كانت ساكنة صارت (عولُنْ) فتُحول إلى (فَعْلُنْ) ويُسمى ثلمًا، وإن كانت مقبوضة صارت (عُوْلُ) فتُحول إلى (فعل) ويسمى ترمًا (ابن رشيق 1989، والتبرزي. 1994).

ويعد المتقارب البحر الخامس عشر في ترتيب الخليل، والثالث في الديوان. بلغ إجمالي أبياته الشعرية مائة وثمانية وثمانين بيتًا، موزعة على أربع قصائد كما في الجدول (2.4) وهي: (حوار مع الشابي، رسالة شعر، حيرة وارتقاب على سلم الطائرة، تجربة صيف).

الجدول رقم (2.4) قصائد المتقارب

ت	القصيدة	التام	الجزء	الشكل	حرف الروي
1	حوار مع الشابي	92	–	العمودي	الراء
2	رسالة شعر	49	–	العمودي	اللام
3	حيرة وارتقاب	20	–	الحر	متعدد
4	على سلم الطائرة	19	–	العمودي	الراء

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

5	سحابة صيف	8	–	المقطعي	متعدد
الإجمالي		188	–		

والمتقارب بحر يتصف بالرتابة، وفي الوقت ذاته متدفق سريع؛ فمنحته سمته الأولى ميزة صلاحيته للسرد، أما سرعته فجعلته صالحًا للتعبير عن العاطفة الجياشة بفضل رنة نغمته المطربة. ويرجع سبب رتابة المتقارب إلى الانتقال من السبب الخفيف آخر التفعيلة (فعولن) إلى الوتد المجموع أول تفعيلة (فعولن) التي بعدها بشكل متساوٍ، الأمر الذي جعله يتفرد عن باقي البحور بنغمة أثيرة. أما سرعته فهي لتساوي الإيقاع في كافة تفعيلات البيت، كذلك قصر زمن (فعولن) الإيقاعي، لذا يتميز المتقارب بالجدية والحزم والحماسة وسرعة الإيقاع (الجندي. 1969).

ومن قصائد المتقارب في ديوان عبد المولى قصيدته (سحابة صيف) ذات الشكل المقطعي؛ التي تألفت من ثلاثة مقاطع وجدانية قائلًا فيها: (الديوان: 233، 234)

وداعًا أيا الدربُ إني راحِل

وأُبعِدُ عَنْكَ مَهما أَتيتَ ذاعِلْ؟

ويَصْفُو لكَ الجوُّ عَن السوافِلْ

وتَقْطِفُ وَحْدَكَ خُضْرَ السَنابِلْ

وداعًا أَخَا الدَّربِ لستَ الرَّفيقْ

ولستَ الخليلَ الوفيَّ الصديقْ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وكنتُ حمَلْتُكَ بالراحتينِ

كديوانِ شِعرٍ أَنيقٍ رشيقْ

فلما عَرَفتَ خَبَايا الطريقِ

سلكتَ الطريقَ وبِعْتَ الرفيقْ

فَجَفَّ الرحيقُ وشَبَّ الحريقْ

وكلٌّ مَضَى وَحدَهُ في طريقْ

كُنتُ أُغني لتطرَبَ أَنتَ

وأُجِمِ لِي لِتَرقُصَ أَنتَ

وأَقسَمَ لِحني لَيَعزِفَ أَنتَ

كأَنكَ يا جارِحي لَستَ أَنتَ

هذه القصيدة بوحٌ وجداني ونفثةُ عتاب موجهة من الشاعر إلى صديقه؛ مقدم هذا الديوان: سعدون السويح. وقد اختار عبد المولى لهذه البوحة الوجدانية وزن الرمل؛ لما يحمله من الجدية والحزم والحماسة وسرعة الإيقاع التي تنسجم مع مضمون القصيدة والغرض. حيث البحث عن الذات الإنسانية وسط جملة الأشياء. وقد أحسن الشاعر التوظيف حين اختار هذه الموسيقى لهذا الموضوع؛ فعبر إيقاعاتها عن الانفعالات السريعة للمتكلم، الذي تتملكه حالة شعورية خاصة، منحت القصيدة ثباتًا موسيقيًا محسوبًا يرتبط بالحالة النفسية للشاعر.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

4- **الوافر:** من البحور الصافية، سُداسي التفعيلة في التام، ورباعي التفعيلة في المجزوء. يعتمد على تكرار تفعيلة (مُفَاعَلَتُنْ) سالمة أو مغيرة ست مرات للتام في كل شطر ثلاث مرات، وأربع للمجزوء في كل شطر مرتين، على النحو الآتي:

أ. شكل الوافر التام:

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ...مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ

ب. شكل الوافر المجزوء:

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ...مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ

ووزنه حسب الدائرة العروضية (المؤتلف):

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ...مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ

لكنَّ التفعيلة الإيقاعية في العروض وبعض حالات متغيرة من التفعيلة السالمة (مُفَاعَلَتُنْ) وذلك بتسكين المتحرك الخامس (العصب) فتصبح (مُفَاعَلْتُنْ)، ثم حذف السبب الخفيف (تُنْ) من التفعيلة، فتبقى (مُفَاعَلْ) وتُحول إلى (فَعُولَنْ) (القطف) لذا قيل فيه:

بحور الشعر وافرها جميل ... مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُولُ

وسمي الوافر؛ لوفرة أوتاد تفعيلاته، وقيل: لوفور حركاته؛ لأنه ليس في تفعيلات البحور الأخرى حركات أكثر من تفيعلاته (عمري. 1988). والوافر رابع الترتيب عند العروضيين، والرابع استعمالاً في الديوان، وقد نظم فيه البغدادي مائة وستة وسبعين بيتًا ونصف بيت، موزعة على أربع قصائد؛ قصيدتان تامتان، وقصيدتان مجزوءتان: كما في الجدول (2.5): (دمعة وفاء، تعزية حرّى، مساء الخير والشعر، اللص والشيخ الظريف).

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

الجدول رقم (2.5) قصائد الوافر

ت	القصيدة	التام	المجزوء	الشكل	حرف الروي
1	دمعة وفاء	77	–	العمودي	النون
2	تحية حرى	–	42	المقطعي	متعدد
3	مساء الخير والشعر	–	38.5	العمودي	الراء
4	اللص الظريف والشرح	19	–	العمودي	الباء
	الإجمالي	176.5			

ويعدُّ الوافر من أكثر بحور الشعر ليونة بعد السريع، فيستطيع الشاعر التصرف به وفق ما يخدم نمطه ومضمونه الشعري. فيشتد إذا شدده، ويرقّ إذا رقّقه، لذلك يجود النظم فيه في الفخر، والرثاء بخلاف باقي الأغراض؛ لأنه يمتلك إيقاعًا غنائيًا يجعله ينساب مع السمع، فيرافق الذوق (الحندي، 1969). وقد استهوت موسيقى هذا البحر البغدادي؛ فكتب في مجزوئه وتام، ولعل أشهر قصائد هذا البحر في الديوان قصيدته "دمعة وفاء" أطول قصائد هذا البحر التي رثا بها صديقه عبد الله الهوني (ينظر: الوافر (الديوان): 297، 300):

عُبيـــدَ اللهِ كيـــف رحلـــتَ دُني؟ وكيـــف حَجَبتَ شمسَكَ عن عُيوني؟

تَحطَّـــم زورَقـــي، فغَـــدَا شِـــراعي علـــى كـــفِّ الريـــاحِ بِـــلا سَـــفينِ

أنـــا البـــاكي الحَـــزينُ فـــأيُّ شـــعرٍ يُـــترجِمُ لوعَـــةَ البـــاكي الحَـــزينِ

تَرَفَّـــقْ أَيُهَـــا النـــاعي بقلـــبي وحَـــاذِرْ مَـــا تَسَـــعَّرَ مِـــنْ أَنِّـــوني

فَلَـــمْ تُبْـــقِ الفواجـــعُ والرزايـــا سِـــوَى الأَوجـــاعِ في رَمَـــقٍ طَعـــينِ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

لقـد رحـلَ الحبيـبُ بـلا وداعٍ فَجُـنَّ لِبُعْـدِهِ عَـنِّي جُنـونِي

ومـا لِي في التَّجَلُّـدِ مـن نَصيبٍ ولا في الصـبرِ مِـنْ قَـدَمٍ مَتـينِ

فلـم أَرَ بَعـدَ غيْبَتِـهِ حُضَـورًا يُوحِّـدُ مـا تَشَـعَّبَ منظُنُـونِي

فمـا أَبقَـى الـمَهيـبُ سِـوى رَمَـادٍ رَهيـبِ اللَّفـحِ مُعْتَكِـرٍ دَخِـينِ

افتتح الشاعر هذه المرثية بإيقاع حزين غلب عليه طابع البساطة والعفوية والطفولية اليتيمة، متوجهًا بالعتاب للراحل الذي رحل بدون وداع، وكأنه طفل لم يفهم هو مؤلم ومؤثر عندما يكون الراثي طفلًا يرثي أباه أو أخاه، أو أيًا من أحبابه. صورة مؤلمة رسمها عبد المولى من العتبة الأولى لقصيدته الباكية التي اختار لها هذا البحر اللين الرقيق المنسجم مع الموضوع. ولعل البحر البسيط هو الذي في ذائقة الشاعر عند حضور الموقف تفاعلًا مع الحدث. كما أن حرف الروي (النون) المكسور المسبوق في أغلب أضرب القصيدة بمد بـ(الياء) تفاعل وانسجم مع الموضوع بصورة كبيرة؛ لما طغى لأنين وأنين النون من انسيابية كبيرة، ومنحه دفقة شعورية هائلة ساعدته في إخراج كل ما بجوفه من مشاعر الحزن والألم. بل إن حرف (النون) بمده وحركته الإعرابية (الكسرة) جعل الهالة الشعورية المسيطرة على القصيدة تطول وتمتد لتوافق رغبة الشاعر في استمرارية التصريح بما يعتريه من حزن وألم.

5- **البسيط**: من البحور الممزوجة؛ ثماني التفعيلة يعتمد على أربع تفعيلات في كل شطر بتكرار الوحدتين المتجاورتين (مُسْتَفْعِلُنْ)، (فَاعِلُنْ):

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ...مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

وقيل فيه:

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

إنَّ البسيط لديه يبسط الأملُ...مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

وسمي بالبسيط لانبساط أسبابه، أي تواليها في مستهل تفعيلاته السباعية. وقيل: لانبساط الحركات في عروضه وضربه في حالة خبنهما. إذ تتوالى فيهما ثلاث حركات؛ وله أربعة أعاريض وسبعة أضرب. والتغيرات التي تحصل في البسيط: (الخبن) في تفعيلتيه (مُسْتَفْعِلُنْ، فَاعِلُنْ) فتصبح الأولى (مُتَفْعِلُنْ)، والثانية (فَعِلُنْ)، كذلك يدخله (الطي والخبل) في تفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) فتصبح مطوية (مُسْتَعِلُنْ)، ومخبولة (مُتَعِلُنْ) (البحراوي. 1993).

ويأتي البسيط خامس البحور الشعرية تقديمًا عند العروضيين، وخامسها في ديوان عبد المولى. ومع أن هذا البحر يأتي تامًا ومجزوءًا إلَّا أن الشاعر لم يستعمله إلَّا تامًا في هذا الديوان في خمس قصائد؛ بلغ عدد أبياتها مائة وواحدًا وسبعين بيتًا وشطرين، كما في الجدول (6). هي: (أشواق عربية مهاجرة إلى الحبشةإلى الزراعة في العيد الثلاثين، لقاء وحوار، عندما تسبح النسور، برقية عاجلة أخرى إلى بلقيس).

الجدول رقم (6.2) قصائد البسيط

ت	القصيدة	التام	المجزوء	الشكل	حرف الروي
1	أشواق عربية مهاجرة إلى الحبشة	80	–	العمودي	الراء
2	إلى الزراعة في العيد الثلاثين	11	–	العمودي	النون
3	لقاء وحوار	15	–	العمودي	الراء
4	عندما تسبح النسور	13	–	العمودي	الهاء
5	برقية عاجلة أخرى إلى بلقيس	12	–	العمودي	النون
الإجمالي		171.5	–		

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

ولقد تنوعت اتجاهات ومضامين هذا البحر الذي كتب فيه الشاعر؛ فمنها القومية، والوطنية، والوجدانية. والبسيط من البحور الطوال؛ يبدأ بتفعيلة طويلة الزمن (مُسْتَفْعِلُنْ)، ثم ينتقل إلى أخرى قصيرة الزمن (فَاعِلُنْ)، ثم طويلة ثم قصيرة بتواتر التفعيلتين مرتين لكل واحدة في كل شطر. فطول وقصر الزمن الإيقاعي، وكثرة السكنات التي تقف عليها تفعيلاته؛ يعلل طوله، ويمنحه الجزالة، والرصانة، وصلابة السبك، وشدة الأسر. وهو ما يتطلب من الشاعر ثقافة لغوية عالية، وغزارة في الأخيلة والمعاني نظرًا لطول النفس الموسيقي (الجندي، 1969). وما يحسب للشاعر في استعمال هذا الوزن؛ جمال إيقاعه، واتساع أفقه، والقدرة على الامتداد في بنيته نتيجة لتنوع وحداته الإيقاعية التي تُحدث تنوعًا نغميًا، وتلوينًا إيقاعيًا، وعلوًا ونزولًا في درجة الإيقاع الداخلي لنظم الموسيقي (الجنفي وجلال، 1991).

ومن قصائد عبد الرزاق البغدادي في البسيط "أشواق عربية مهاجرة إلى الحبشة" التي يقول منها (الديوان: 251-260):

سَلِي جُفُونَكِ يا سمراءُ لِمَ نَعِسَتْ ... بَيْنَ الجُفُونِ وَفِي دَرْبِكِ السَّفَرُ

يا غابةً من حنينٍ ظامِئٍ وَجِلٍ ... ماذا تُخَبِّئُ فِي أغوارِكِ السَّحَرُ

سمراءُ ذَاتُ الهوى العُذْرِيِّ ما بَرِحَتْ ... قَلْبِي الشَّجِيُّ وَلَحْظِي الباكِي وَلا تَذَرُ

يا للهوى أيُّ حُسْنٍ فِي مفاتِنِهَا ... وَأيُّ سِحْرٍ بِهَيْبِ الشَّوْقِ تَتَّكِرُ

سمراءُ ذات الهوى السِّحْرِيُّ هل بَلَغَتْ ... بِكِ اللَّيالِي مَدَاهَا واخْتَفَى السَّحَرُ

لا زِلْتِ فِي نَظَرِي عَذْرَاءَ مَا عَبَثَتْ ... بِكِ الخَطَايَا ولم تُهْتَكْ بِكِ السُّتُرُ

إيهٍ أَخَا الوَجْنَةِ السَّمْرَاء كَمْ رَحَلَتْ ... بِكَ العُهُودُ وَكَمْ حَالَتْ بِكَ العُصُرُ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

دَمُ (النجَاشِـيِّ) لا زَالَـتْ حَرَارَتُـهُ في النَّبْـعِ، في مُهَـجِ الأَشْـبَالِ تَسْـتَعِرُ

يـا شِـعْرُ هَـلَّا رَوَيْـتَ المجْدَ عـن هَـرَرٍ فَالمجْـدُ يَفْخَـرُ أَنْ تَشْـدُو بِـهِ هَـرَرُ

مضَـارِبُ العُـرْبِ تَحيـا في مَضَـارِبِها فيهـا الخُزَامَـى وفيهـا المَنْـدَلُ العَطِـرُ

يـا واحـةً في فِجَـاجِ الأَرضِ تَغْمُـرُنِي ظِلَالُهَـا كُلَّمَـا لَجَّـتْ بِيَ السُّـعُرُ

عظيمـةٌ أَنْـتِ يَـا أُمَّـاهُ في نظَـرِي مَهْمَـا تَلَـوَّنَ في أَحْـدَاقِكِ النَّظَـرُ

فهذه اللوحة الفنية الرائعة نقشها عبد المعطي فأحسن إبداعها؛ فهي لوحة وجدانية المنبت، وطنية وقومية المقصد. تعددت موضوعاتها فشملت صاحبها في سبعة مقاطع، شملت المدخل والخاتمة. بدأ في المقطع الأول (المدخل) مخاطبًا سمراءه التي لا تكون امرأة؛ فقد تكون الحبشة أو أفريقيا بأسرها أم كلتاهما معًا، لكنها حتمًا هي أُنثى. وفي المقطع الثاني تحدث الشاعر عن صورة استوحاها من مشهد واقعي لفنان أثقل الإملاق كاهله، يحمل ربابته، باحثًا عما يقيم به نفسه.

يـارَاحِلًا في فِجَاجِ الأرضِ لَيْسَ لَهُ إِلَّا الرَّبَابَـةُ فِيهَـا مُهْجَـةٌ وَمَتَجَـرُ

يُـرَوِّضُ الـنَّغَمَ الجَـافِي يَهُـزُّ بِـهِ عِطْفَ الخُزَامَى فَمَا اهْتَزُّوا ولا شَعَرُوا

القصيدة إبحارٌ في فضاء متلون زاخرٍ بالمشاهد المتعددة، جاءت بدايتها حوارية على غريب وصف نفسه بـ(النازح)، لتحمل هذه الكلمة إيحاءات البعد والانفصال والاقتلاع، وبين أنثى أوغل في أغوارها فيستوقفه الوجدان، والتاريخ، والقومية، والوطن. لينفث في كل محطة من هذه المحطات دفقة شعرية يستحضر من خلالها الحدث، فيبعث فيه الحياة من جديد. هذه القصيدة مشهد درامي متشابك ومتناغم المضامين والأغراض، طُبِعَ بلغة حوارية قصصية جميلة ومشوقة؛ عبَّرت عن كمٍ ضخم من المشاعر المتباينة. وقد ساعد

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

الوزن عبد المولى وانسجم مع قصيدته فجعله يتنقل بحرية تامة بين موضوعاتها، بفضل تنوع وحدات هذا البحر الإيقاعية، فكان رتابة الموضوع والموسيقى معًا. كما انسجم روي القصيدة حرف (الراء) مع المضامين المتنوعة والمزاوجة بين الألفاظ التي مثلت بيئات متباينة بين الجاهلية والمدنية.

6- الرمل: بحر الرمل من البحور الصافية يعتمد إيقاعه على تتابع تفعيلة "فَاعِلَاتُنْ" ست مرات في التام، وأربع مرات للمجزوء.

أ. شكل الرمل التام:

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ...فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

ب. شكل الرمل المجزوء:

فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ...فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

وقيل فيه:

رملُ الأبحُرِ يرويهِ الثِّقاتُ...فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُ

وسمي بحر الرمل بهذا الإسم؛ لسرعة النطق به، بسبب تتابع التفعيلة (فَاعِلَاتُنْ) فيه، وقيل لتشبيهه برمل الحصير، لضم بعضه إلى بعض. وللرمل المجزوء، الذي كتب عليه العباداتي، عروض واحدة صحيحة (فَاعِلَاتُنْ) وثلاثة أضرب: (الضرب الأول صحيح مثلها "فَاعِلَاتُنْ"، والضرب الثالث مسبغ "فَاعِلَاتُنْ نْ"، أما الضرب الثالث فيكون محذوفًا "فَاعِلَا") ويدخل في حشو الرمل الخبن (فَعِلَاتُنْ)، والكف (فَاعِلَاتُ)، والشكل (فَعِلَاتُ)، ولكن لا يجوز الجمع بينهم على سبيل المعاقبة (الهاشمي، أحمد. 1997).

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

يأتي بحر الرمل في الترتيب الثامن بالنسبة لترتيب العروضيين، والسادس في استعمال البغدادي. وقد بلغ عدد أبياته مائة وأربعة وستين بيتًا، موزعة في ثلاث قصائد من بحر الرمل، كما في الجدول (2.7): (أين حكام العرب، عندما ينتصر الحب، الأهزوجة الخضراء):

الجدول رقم (2.7) قصائد بحر الرمل

ت	القصيدة	التام	المجزوء	الشكل	حرف الروي
1	أين حكام العرب	87	-	الحر	متعدد
2	عندما ينتصر الحب	-	48	المقطعي	متعدد
3	الأهزوجة الخضراء	-	29	المقطعي	متعدد
الإجمالي		164			

وتعد قصيدة "عندما ينتصر الحب" دعوة للتفاؤل، وانتصار الحب والحياة. وهي من القصائد التي نالت حظًا وافراً من الانتشار؛ حيث تُرجمت للإنجليزية، وغُنّيت في أمسية شعرية في مالطا (الديوان: 263):

عِنـــدما تنطلـــقُ البـــذورُ بأرضٍ خصـــبةْ

ويَنَـــالُ الـــزَّرعُ مـــن شـــدّةِ دعابِـــهِ نَصِـــبَهْ

سَـــوفَ نَجْنـــي ثَمَـــرَاتِ الحُـــبِّ مِـــنْ أَرضٍ حَبيبـــةْ

ويكـــونُ العـــيشُ طلقًـــا وغُصـــونُ الزهـــرِ ريَّـــا

عِنـــدما تَنـــزاحُ آهـــاتُ الأيَـــامَى واليتَـــامى

بِحُنُـــوٍّ يَمْـــلأُ الأعمـــاقَ بِشْـــرًا وابتِسَـــامَا

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

يتَنَـــامى السِّـــلْمُ حَـــتى لا تَـــرى إلَّا الســـلاما

ويلـــوحُ الحُـــبُّ في الآفـــاقِ وضَّـــاحًا جَلِيـــا

لقد انسجمت موسيقى البحر مع موضوعه المفعم بالتفاؤل والحب، فجاء الوزن رقيقًا راقصًا؛ بسبب مساحة زمنه الإيقاعية القصيرة المكونة من أربع تفعيلات في البيت الواحد: فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ..فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ، ليتلاءم مع المعنى العام للنص، فقد استغل الشاعر امكانيات الوزن التعبيرية من حيث خفتها ودلالتها الراقصة؛ ليعبر عن عاطفته التي تملأ الحول بهجة وحياة. وقد جاء الضرب صحيحًا، فيما أصابت الزحافات والعلل بعض تفعيلات الحشو فغيرت بعضها لتُسَرِّع من موسيقى هذا البحر أكثر، وتتنوع طاقة النغمة الموسيقية في تشكيلات هذا النسق. وهذا ما أشار إليه محمد الطرابلسي (1992) في أن سبب استخدام الشاعر المقاطع الطويلة والقصيرة لبحر الرمل يعود إلى أن السياق اختار بناء النص على وحدة كلامية محددة المدى يقارب مداها مدى وحدة التنفس العادية. فالنص في هذا المقام صوَّر الصوت وحاكاه كونه وصف الحركة والصورة.

7- **الطويل**: من البحور الممزوجة؛ تماني التفعيلة يعتمد على تنويع تفعيلات كل شطرٍ بتكرار الوحدتيين الإيقاعيتين المتجاورتين (فَعُولُنْ)، (مَفَاعِيلُنْ): فَعُولُن مَفَاعِيلُنْ فَعُولُن مَفَاعِيلُنْ فَعُولُن مَفَاعِيلُنْ

ولا يستعمل الطويل إلَّا تامًا مقبوض العروض، وقيل فيه:

طويل له دون البحور فضائلٌ...فَعُولُن مَفَاعِيلُنْ فَعُولُن مَفَاعِلُنْ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وسمي الطويل طويلًا، لطوله بتمام أجزائه. فهو لا يستعمل مجزوءًا ولا مشطورًا ولا منهوكًا، كذلك لأن عدد حروفه يبلغ ثمانية وأربعين في حالة التصريع، وليس بين البحور ما هو على هذا النمط (البحراوي. 1993)

وللطويل عروض واحدة وثلاثة أضرب:

عروض تامة مقبوضة (قبضها واجب، وهوزحاف جاري مجرى العلة) ولها ثلاثة أضرب:

الضرب الأول صحيح (مَفَاعِيلُنْ)

الضرب الثاني مقبوض (مَفَاعِلُنْ)

الضرب الثالث محذوف معتمد (مَفَاعِي)

ويلحق تفعيلات الحشو في الطويل:

أ. الكف: حذف السابع الساكن فتصبح (مَفَاعِيلُ): (مفاعيلن)

ب. القبض: فتصبح (مَفَاعِيلُنْ) (مَفَاعِلُنْ) وتصبح (فَعُولُنْ): (فعُولُ)، ولا يجوز اجتماع الكف والقبض في (مَفَاعِيلُنْ).

ج. الخرم: الذي يلحق التفعيلة الأولى (فَعُولُنْ) فإن كانت صحيحة صارت (عَوْلُ) ويُسمى ثلمًا، وإن كانت مقبوضة صارت (عُوْلُ) ويسمى ثرمًا (ابن جني. 1989، التبريزي. 1994).

والطويل من أكبر بحور الشعر وأوسعها استخدامًا في الشعر العربي. ففي طوله بهاء وقوة فضلاً عما توفره مقاطعه من مساحة إيقاعية تساعد في التعبير عن الانفعالات المختلفة (يوسف، 1989) ويتميز الطويل بطول زمنه الإيقاعي من جهة وبطئه وتموجه بين تفعيلتي (فعولن) و (مفاعيلن) من جهة أخرى. وهذا له علاقة بالنزعة القصصية التي تحتاج طول نفس، وطول إيقاع في سرد أحداثها. ويرجع تموج

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

الطويل لقصر زمن (فعولن) وطول (مفاعيلن) بفعل السبب الخفيف في آخر (مفاعيلن) المؤثر في تعثر الإيقاع، مما يحول إلى تعثره في المسير، وإلى طول زمنه الإيقاعي (أنيس، إبراهيم. 1972).

والطويل أول بحور الشعر في ترتيب العروضيين، لكنه سجَّل تراجعًا في ديوان: "على جناح نورس" فبلغ عدد أبياته مائة وسبعة أبيات موزعة بين ثلاث قصائد هي: (الفقيد الراحل، أحبة قلبي عللوني بنظرة، تحية إلى كتاب علم الحشرات) كما في الجدول (2.8):

الجدول رقم (2.8) قصائد البحر الطويل

ت	القصيدة	التام	المجزوء	الشكل	حرف الروي
1	الفقيد الراحل	51	–	العمودي	الراء
2	أحبة قلبي عللوني بنظرة	50	–	العمودي	الراء
3	تحية إلى كتاب علم الحشرات	6	–	العمودي	الميم
الإجمالي		107			

ومن القصائد التي نظمها البغدادي في الطويل قصيدة: "أحبة قلبي عللوني بنظرة" وهي رسالة وجدانية خاطب بها الشاعر أصدقاءه وزملاءه في رحلة الجمعة حين عاش معهم أجمل سني عمره وأخصبها، قائلًا (الديوان: 225):

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

أحبـــةُ قلـــبي عَلِّلُـــني بنظْـــرةٍ أَشُـــدُّ بِهـــا أَزْري إذا وَهَـــنَ الأَزْرُ

بلا تُبعِدُوني عَـنْ حِيـاضٍ أَلِفْتُهـا بـلا جُرعَةٍ يَقْوى بِهَا العزمُ والصبْرُ

أَحِبـــةَ قلـــبي كيـف أَشْـدُ لِغَـيرِكُمْ فلـولاكُمُ مـا كـان شِـعْرٌ ولا نَثْـرُ

أَلِسْـتُمْ رِفَـاقُ الـدَّرب في كُـلِّ واحـةٍ تَعَانَقَـتِ الأَرواحُ واتحَـدَ الفِكْـرُ

وكُنـــا كَعِقْـــدٍ البدْعَـــةُ أَكُفُّنَـــا فجَاءَ كما نهوي وإن عَربَدَ النحرُ

زمـانٌ لَـهـو فـانْطوت صـفحَاتُهُ ففـي ذمـةِ التـاريخِ أَعْوامُـهُ العَشْـرُ

سـأنبشُ بعـضَ الـذكرياتِ لَعلهـا تُخَفِّـفُ آلامـي فينشَـرِحُ الصـدْرُ

فَكَـمْ مَنصِبٍ أُولِيتُمُوهُ عـن يَقِينٍ فمـا نَـابَني مِـنْكُمْ جَـزَاءٌ ولا شُـكْرُ

رَضِـيتُمْ فَنَصَّـبْتُمْ وَغَيَّـرَ بَعْـضُكُمْ لِبَعْـضِ الأَوضـاعُ واخْتَلَـفَ الأَمْـرُ

هـل الـذنبُ ذَنْـبي أَمْ الـذَّنْـبُ ذَنْـبُكُمْ أَمِ الكُـلُّ لا ذَنْـبٌ عَلَيـهِ ولا وِزْرُ

هذه القصيدة من أقرب القصائد إلى قلب الشاعر؛ ففي مقابلة أجراها الباحث مع البغدادي بتاريخ: 2016.2.5 في منزله الكائن بمنطقة شط الهنشير بمدينة طرابلس الغرب (ليبيا) دار حوار عن هذا الديوان وعن قصائده. وحول سؤال عن أكثر القصائد قربًا إليه، وعن سبب تفضيل الشاعر في بادئ الأمر قصيدة عن غيرها، ثم عاد ليقول: "لعل أقرب القصائد إلى قلبي، وأجدني أكثر تعلقًا بها هي قصيدة "أحبة قلبي" وهذا لا يعني أن باقي القصائد سواء في الديوان أم خارجه أقل شأنًا منها، لكنها أقربهم". وبدأ الشاعر يردد ويتحسس أبيات القصيدة حتى أتمها، فأحسستُ وكأنه يقولها لأول مرة لشدة تفاعله معها، لينتقل هذا الحساس إليَّ فكأنني أنا الآخر تعرفتُ على أبياتها لأول مرة.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

لقد تميزت هذه القصيدة المنكسرة اليائسة بالطابع الحواري القصصي الوصفي، فكانت تحتاج إلى وزن طويلٍ كثير المقاطع ليصب فيه كاتبها أشجانه وينفس عن جزعه وقلقه. وقد وجد عبد المولى هذه الصفة في البحر الطويل، فساعده هذا الوزن بإيقاعه الهادئ نسبيًا، على استيعاب هذه التجربة الشعرية، المشحونة بالعاطفة التي أثارت في ذاته الحنين والشوق من جهة، والشعور بالحزن والألم نتيجة تخلي الأحباب والأصدقاء عنه حين احتاجهم.

لقد تمكن الشاعر من خلق جو إيقاعي يتناسب مع الحالة النفسية للتعبير عن عواطفه وانفعالاته؛ فكما يرى علوان علي (1975)، أن للوزن علاقة بالعاطفة وطبيعتها من حيث القوة والهدوء والجانب النفسي. فقد تناسقت تفاعيل هذا الوزن في مواقعها ضمن الأبيات، وقامت بعملية تسريع الزمن الصوتي للتفاعيل في بعض الأحيان بدخول الخافض والعلل في الحشو، لتجنب الشاعر إطالة الزمن الذي يتبرم منه، فيعطي المجال لانفعالاته بالظهور السريع بشكل صوتي مما يمنح النص بعداً إيحائياً ودلالياً.

8- الرجز: الرجز من الأبحر الصافية يعتمد على تكرار التفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) ست مرات للتام في البيت الواحد، وأربع مرات في المجزوء، وثلاث مرات في المشطور والمنهوك، وتفعيلة واحدة للمشهوك، ووزنه حسب الدائرة العروضية:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ...مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

وقيل في ضبطه:

في أبحر الأرجاز بحرٌ يسهَلُ...مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وسمي الرجز لاضطرابه فهو مأخوذٌ من الناقة التي يرتعش فخذها، وسبب اضطرابه جواز حذف حرفين من كل تفعيلة من تفعيلاته، وكثرة أصابته بالزحافات والعلل، والشطر والجزء والنهك؛ فهو أكثر البحور تقلبًا فلا يبقى على حال واحدة، وقيل لتقارب أجزائه وقلة حروفه (البحراوي. 1993).

ويأتي بحر الرجز سابعًا في ترتيب العروضيين، والثامن في استعمال البغدادي؛ بعدد أسطر بلغ واحدًا وتسعين سطرًا موزعة في قصيدتين من بحر التفعيلة: (هل يسمح الخليل أن أن أثور، أطفال وحجارة) كما هو مبين في الجدول رقم (2.9):

الجدول رقم (2.9) قصائد الرجز

ت	القصيدة	عدد الأسطر	الشكل	حرف الروي
1	هل يسمح الخليل أن أثور	53	الحر	متعدد
2	أطفال ورجال	38	الحر	متعدد
	الإجمالي	91		

كتب البغدادي في هذا البحر قصيدتين من بحر التفعيلة، مراكبة للتدوير والتلوين الموسيقي الذي أوجده الشاعر في قصيدة: (أطفال ورجال) التي ولدت من رحم الانتفاضة الفلسطينية، وقامت على المفارقة بين الأطفال والرجال قائلًا منها (الديوان: 113):

أطفالُنا أكثرُنَا رجولةْ

يا ليتنا لم نبرَح الطفولةْ

تنطلقُ اللاءاتُ من صُدُورهم قنابلا

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

فتنسِفُ الأحجارُ مِنْ أكُفِّهِمْ معاقِلا

ويُصبحُ الرضيعُ – يا لَجُبنِنَا – مُقاتلا

ونحنُ من خلفِ السُّتُور نختبِئْ

كأَنَنَا عوانِسُ الجَواري في مخدعِ الحريمْ

ونعلِكُ الهوانَ والأسى

ونكتسي خمرَ لعلَّ وعسى

بالصبرِ هزيلةٍ، هزيلهْ

وأعيُنٍ ذليلةٍ، ذليلهْ

تكونت قصيدته (أطفال ورجال) من ثمانية وثلاثين سطرا فاحتوت مائة وأربع وثلاثين تفعيلة بين السالمة والمتغيرة موزعة على كامل النص: (متفاعلن، مستفعلن، فعولن، مستعلنْ، متعلن، متفعلْ، فعلْ، مستعلْ، مفعولْ، مستفعلان، فعولاتن)، فقد منح وزن الرجز على رأي عبد القادر عبد الجليل (1998) للشاعر حرية الحركة؛ فإن شاء أسرع القياد الصوتي، وإن شاء أبطأ تبعًا للحالة الشعرية، وقد أكد عبد الحميد جيدة (1980) على أن تفعيلة الرجز (مستفعلن) لعبت دورًا مهمًا في بنية القصيدة الحرة المعاصرة؛ فهي تسهل على الشاعر الكتابة وتعطيه الحرية الزائدة في التنقل، بسبب تحولات التفعيلة التي تأتي بصور مختلفة، كما هو في التغيرات آنفًا فثورة التجربة الوزنية العروضية في حركة الشعر الحر تدين بالكثير لتفعيلة الرجز.

ويرى الباحث أن هذا التعدد الإيقاعي يذهب في كثير من الأحيان إلى المزج بين البحور؛ فيرى أن الشاعر في نص (أطفال ورجال) مزج بين تفعيلة (فعول) من المتقارب، وتفعيلة (مستفعلن، وفاعلن) من البسيط، وتفعيلة (مفتعلن) من المنسرح إضافة إلى تفعيلة الرجز سالمة ومتغيرة، فهذا المزج وهذه التغيرات في

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

الوحدات والأوزان الإيقاعية وإن لم يكن لأوزان متعددة لكنه أحدث سمة حداثية أسلوبية بارزة جعلت القصيدة مفعمة بالحركة السريعة المتموجة؛ فقد تولد الإيقاع في سطورها نتيجة الحركة التلقائية عند ولادة القصيدة، فلم يكن للعقل تدخل في استخراجها بهذا الشكل الإيقاعي. وقد أفاد عبد المولى من هذه الطاقة الناجمة عن التغيرات في الوحدات الإيقاعية التي جعلت القصيدة أكثرة حيوية وحركة. ولقد وجد عبد المولى في هذا التلوين الإيقاعي سيلًا إلى تلوين المعاني كما وجد مساحة للتعبير عن عواطفه تجاه هذه القضية وقدَّم صورة رائعة للمعاناة والمفارقة بين الرجال والأطفال في هذه القضية التي وصفها توصيفًا دقيقًا مستفيدًا من حسن توظيفه لهذا الثراء الموسيقي.

9- المتدارك: المتدارك من البحور الصافية يعتمد على تكرار تفعيلة (فَاعِلُنْ) ثمان مرات للتام في البيت الواحد، وست مرات في المجزوء، وفق حسب الدائرة العروضية:

فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ ... فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ

وقيل في ضبطه:

حركات المحدث تنتشي ... فَعِلاتن فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُ

وسمي المتدارك بهذا الإسم لأن الأخفش تداركه عن الخليل، ولأنه متدارك بحر المتقارب أي التحق به، وذلك لأنه خرج منه بتقديم السبب عن الوتد. وهناك من يسميه بالمحدث لحداثة عهده (البحراوي، 1993). ويأتي المتدارك في الترتيب السادس عشر لدى العروضيين، والتاسع في استعمال البغدادي بقصيدة واحدة هي: (شكرًا مندوبة أمريكا)؛ كتبها على شكل التفعيلة اشتملت على ثمانية وأربعين سطرًا (الديوان: 121):

بَصقتْ مَنْدوبةُ أمريكَا

في وجهِ سَمَاسرةِ الحلِّ السلمي

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

لِتُجربَ لونَ طبيعتِهِمْ بعد التطبيعْ

وتُغَيِّرُ وضعِ برانِسِهِمْ وقلانِسِهِمْ بَعْدَ التركيعْ

كانوا بالأمسِ وجاهاتٍ، وزعامَاتٍ،

وقُوىً عُظمى في نشرةِ أخبارِ المالْ!

فتَكَتْ مندوبةُ أمريكا وبأصبُعها

أعراضَ دويهَا في بيت الصلح المنهارْ

لتُعيدَ صِيَغَ أضافِرِها بفخاماتٍ

وجاراتٍ شتى!

جاءت هذه القصيدة في ثمانية وعشرين سطرًا تضم مائتين وأربع تفعيلات بين السالمة والمتغيرة، فاختلفت إيقاعاتها كما في قصيدة (أطفال ورجال)، وغيرها من قصائد التفعيلة التي تمتاز بتعددية الوزن والوحدات الإيقاعية. وقد جاءت صيغ الوحدات الإيقاعية للقصيدة على نحو (فعِلن، فَاعِلْ، فعلانْ، فاعلُ، فاعْ، فَعْ). تعددت الصيغ الإيقاعية واختلفت نسبة ورودها في القصيدة كذلك اختلفت مقاطعها من حيث الطول والقصر لكنها لم تتباين كثيرًا. فجاءت بنسب متقاربة، بل هو الحال بالنسبة للوحدات الموسيقية المتغيرة عن التفعيلة السالمة. هذا التنوع في الوحدات الإيقاعية ساعد الشاعر في إبراز حركة الانفعال الشعوري، بحسب ما يعتمل فيها من قوى تعبيرية؛ كشفت عن حالته النفسية المنكسرة المتألمة الحزينة. كما أدى تغير الإيقاع وتنوع التفعيلات داخل المقاطع على رأي كمال أبو ديب (1981) إلى كسر رتابة تكرار الوحدات الموسيقية فخلق تنوعًا إيقاعيًا غنيًا بالتعددية الموسيقية.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

في ختام هذا المطلب، يتبين لنا مما سبق؛ أنّ الشاعر البغدادي نظم شعره في تسعة أبحر، هي: (الخفيف، الكامل، المتقارب، الوافر، البسيط، الرمل، الطويل، الرجز، المتدارك). وأهمل: (السريع، المنسرح، الهزج، المضارع، المقتضب، المجتث، المديد) موافقًا ما كان عليه الشعر العربي. فهذه الأوزان كما أشار عبد الحميد الراضي (1968) قليلة الورود في أشعار القدامى. لذا فقد أحسن عبد المولى اختيار البحور وأجاد توظيفها لتنسجم مع مضامينه الشعرية فأكد بذلك مناسبة الوزن للموضوع.

لقد غير البغدادي رؤيته لأوزان الشعر من حيث ترتيبها في الذوق العربي؛ فنزل بالبحر الطويل إلى المرتبة السابعة، وارتقى بالخفيف إلى الرتبة الأولى الأمر الذي يعكس اتجاه الشاعر الوجداني الرومانسي. كما استعمل المتقارب والرمل في الشكلين العمودي والتفعيلة، وارتفع بهما إلى مرتبة متقدمة في الاستعمال لا سيما المتقارب الذي احتل المرتبة الثانية في الديوان، والرمل الذي احتل المرتبة السادسة مع أنه -الرمل- من البحور قليلة الاستعمال في الشعر العربي القديم، مما يؤكد نزعة عبد المولى التجديدية.

استطاع البغدادي التحديث في استعماله الموسيقية؛ ففي قصيدة واحدة مزج بين عدة بحور كقصيدة "أطفال ورجال" التي جاءت تفعيلاتها تشكيلًا موسيقيًا من إيقاعات متنوعة؛ ليخدم عبر هذا المزج الحالة النفسية والشعورية للشاعر فتنسجم الموسيقى مع المضامين، فيكون الصوت مناسبًا للمعنى في أسلوب البغدادي وهو ماتسعى إليه الدراسة.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

2.1.2- المطلب الثاني: القوافي بين الخاصية والوظيفة الأسلوبية لدى البغدادي

عني العرب القدامى بالقافية واهتموا بها كثيرًا، حتى أوصى بعضهم بنيه قائلًا: "أطلبوا الرماح فإنها قرون الخيل، وأجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر، وهي مواقفه، فإن صحت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته" (عياد، محمد. 1978: 113). وقد اختلفت المفاهيم التي طرحها القدامى حول مفهوم القافية؛ فهي على رأي الخليل من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن (الراضي، 1968) ويحددها الأخفش (1970: 41) "بأنها آخر كلمة في البيت. وإنما قيل لها قافية لأنها تقفو الكلام". وجعلها بعض النقاد العرب القدامى أحد أركان الشعر الأساسية ومنهم قدامة بن جعفر (1980: 64) الذي عرَّف الشعر بأنه: "قول موزون ومقفى يدل على معنى". كما اتفقوا على أن القافية قسيمة الوزن، حتى خصوها بعلم القوافي، وجعلوها شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، فلا يسمى شعرًا حتى يكون له وزن وقافية (ابن طباطبا. 1982).

ولم يبتعد المحدثون عن مفهوم الخليل للقافية، لكنهم اهتموا أكثر بأهميتها الموسيقية، فذكر إبراهيم أنيس (1972: 273) أن القافية: "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة. وتكرارها جزءًا مهمًا من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها". وجعل محمد الهادي الطرابلسي (1981: 518) التوفيق في القافية ميزة وحدًا للشعر العربي قائلًا: "العملية القطع أبرز مميزة للشعر في كلام العرب، وأن نجد الشعر العربي الحق بأنه الكلام الذي يلتزم فيه الشاعر ضرورة القطع ويوفق في احترامها". كما طلب ابن طباطبا (1982) من الشاعر حسن اختيار القافية التي تناسب نصه الشعري، وأن تكون قوافيه كالقوالب لمعانيه، وتكون قواعد للبناء يتركب عليها، ويعلو فوقها؛ فيكون ما قبلها

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

مسوقًا إليها، ولا تساق إليه، فتعلق في مواضعها ولا توافق ما يتصل بها. ولأهمية دورها، طلب ابن طباطبا تغير القلقة من القافية ووضع أخرى أكثر دلالة والتصاقًا بالمعنى، إذ يتوجب على الشاعر أن يطلب لمعناه قافية تشاكله.

وفي هذا الإطار يأتي الباحث إلى تعريف الخليل للقافية ويقدمه عن باقي المفاهيم؛ فالقافية ليست حرف روي كما يظن البعض، ولو كان كذلك لجاز للشاعر على رأي صفاء خلوصي (1962) أن يجمع بين لفظتي (ماشٍ) و(مشٍ) وهو ما لا يمكن نتيجة الاختلاف الواضح بين القافية والاتفاق الحاصل في الروي، بل شيء مركب من حروف وحركات تقرر جماع ما في البيت من حلاوة شعره. فمن المفاهيم السابقة للقافية تتحد قيمتها؛ فتجسد جانبًا مهمًا من جوانب النص الإيقاعية، لما يحدثه تكرارها من تطريب، وترنم يقوّي الأثر الموسيقي، ويوثق وحدة النغم بوساطة تظافر حلقات الأصوات، تتكرر في نهاية الأبيات الشعرية. فتعمل هذه التكرارات الصوتية على إثارة طاقة جمالية كامنة في ثنايا الأصوات؛ تمنح النص الشعري أبعادًا جمالية، ما يؤكد بحسب محمد الكراكبي (2003) أن للقافية قيمة صوتية ودلالية تستشف من تكرارها وحسن اختيارها.

واستمرت القافية لقرون عدة، إحدى الظواهر الفنية السائدة في الشعر العربي، لكن الشعر الحديث لم يجعلها من شروط القصيدة العربية. حتى دعا بعض المناصرين للشكل الحداثوي إلى التخلص من القافية نهائيًا. ومع كل الأصوات المنادية بالتخلص منها في الشعر الحر إلّا إنها فرضت استمرار بقائها في شعر التفعيلة، فقد ظل الشاعر العربي الحديث متمسكًا بالقافية، إلّا إنه ألزم نفسه بنوع من القافية المتحررة التي لا ترتبط بسابقتها أو لاحقتها إلّا ارتباط انسجام وتآلف دون اشتراك ملزم في حرف الروي، لتصبح القافية هي

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

النهاية التي ترتاح إليها النفس. وهكذا تكون القافية من عناصر بناء النص في الشعر الحر الذي لم تعد فيه القافية موحدة، ولا مجال لقراءتها إلَّا ضمن الممارسة النصية (بنيس، محمد. 1990). لذا فالقافية عنصر إيقاعي ودلالي داخل النص، بما تمتلكه من طاقة صوتية وموسيقية.

لقد عني الشعراء على العصور بالقافية فكشفت عنايتهم عن مدى أهميتها في تشكيل الأصوات، حتى غدت بيئة خصبة للأسلوبية الصوتية بوصفها خاصية أسلوبية تقوم على تكرار أصوات بصورة خاصة في آخر الأبيات، فيأتون لتكرارها جزءًا من بنيتهم الموسيقى الشعرية؛ باعتبارها فواصل صوتية يتوقع المتلقي ترديدها، ويستمتع بهذا الترديد المنتظم في زمن، وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يعرف بالوزن (أنيس، إبراهيم 1972). لذلك تعطي القافية للوزن بعدًا من التناسق والتماثل، يضفي عليه طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني (أدونيس. 1985).

ومن بين الشعراء الذين عنو بالقافية واهتموا بها؛ الشاعر محمود سامي البغدادي الذي تنوعت قوافيه في ديوانه "على جناح نورس"، توافقًا مع الشكل الشعري الذي كتبت عليه في الديوان. حيث كتب في الشكل العمودي والمقطعي والحر. وفي هذا المطلب، يناقش الباحث القوافي التي استخدمها الشاعر، ويبين وظيفتها الأسلوبية في كل شكل من أشكال الشعر. فيبدأ بقوافي الشعر العمودي، ثم المقطعي ثم شعر التفعيلة.

أولا: القافية في الشكل العمودي

كتب البغدادي إحدى وثلاثين قصيدة في الشكل العمودي، من مجموع قصائد الديوان الإحدى وأربعين قصيدة التي تنوعت فيها القوافي من حيث حرف الروي، والإطلاق والقيد. وقد جاءت قصائد الشعر

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

العمودي على عشرة أحرف لم تخرج عن الذوق العربي؛ جعلها الشاعر رويًا لقصائده ذات الشكل العمودي، كما أن حركة رويها اشتملت على النوعين: (المطلق، المقيد). والمطلق تناوبت عليه الحركات الإعرابية الثلاث: الكسر والفتح والضم، كما هو بالجدول (2.10).

الجدول رقم (2.10) القافية في الشكل العمودي

ت	القصيدة	البحر	الروي	الضم	الفتح	الكسر	السكون	المجموع
1	مساء الحبر والشعر	الوافر	الراء			38.5		38.5
2	القصيدة المنسية	الخفيف	الهمزة			107		107
3	جراحات لبنان	الخفيف	الميم			51		51
4	برقية عاجلة إلى بلقيس	البسيط	النون		12			12
5	يا من يغار على اليمن	م الكامل	النون				17	17
6	لقاء وحوار	البسيط	الباء			15		15
7	رسالة شعر	المتقارب	الدال				49	49
8	حوار مع الشابي	المتقارب	الراء				92	92
9	على سلم الطائرة	المتقارب	الراء		19			19
10	لقاء وعودة	الخفيف	الياء		8			8
11	الإحساس بالفجيعة	الخفيف	الراء			111		111
12	عندما تسبح النسور	البسيط	العين			13		13
13	عندما تلجم النوارس	م الكامل	التاء				61	61
14	عيد الغربة	الخفيف	الدال		24			24

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

15	نزيف الغربة	الخفيف	اللام		26			26
16	وجه بلا قناع	الخفيف	النون			86		86
17	الإبحار إلى المجهول	الكامل	النون			86		86
18	أحبة قلبي عللوني	الطويل	الراء	50				50
19	أشواق عربية مهاجرة	البسيط	الراء	80.5				80.5
20	وقفة على شاطئ...	الكامل	الباء			67		67
21	دمعة وفاء	الوافر	النون			77		77
22	الفقيد الراحل	الطويل	الراء		51			51
23	الوداع الوداع	الخفيف	التاء			31		31
24	سعدون والسمراء	الرمل	اللام		19			19
25	شؤون	الخفيف	النون		16			16
26	المعزون كلهم سعدون	الخفيف	النون					7
27	بكائيات	الخفيف	الراء		94			94
28	اللص والشيخ الظريف	الوافر	الباء			19		19
29	تحية إلى كتاب علم	الطويل	الميم		6			6
30	على هامش ندوة	الخفيف	الياء		14			14
31	إلى الزراعة	البسيط	النون			51		51
	الإجمالي			**153.5**	**273**	**752.5**	**219**	**1398**

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

من الجدول الإحصائي آنفًا، يتبين استعمال الشاعر للقافية المطلقة بنسبة أكبر بكثير من استعماله للقافية المقيدة؛ فجاءت المطلقة في 27 قصيدة بألف ومائة وثمانين بيتًا، وبنسبة 84.4 %. في حين كانت القافية المقيدة في أربع قصائد فقط، وبمجموع مائتين وتسعة عشر بيتًا أي بنسبة 15.66 % من مجموع قصائد الشكل العمودي. ويبرز هذا التباين الكبير بين نوعي القافية في الشكل العمودي تركيز الشاعر على القافية المطلقة واهتمامه بها لما يؤديه هذا النوع على رأي محمود السعران (ب.ت) من وظيفة أسلوبية تتمثل في لفت الاهتمام بإطالة حرف الروي، فتكون الكلمة منبورة من جهة، وموقوف عليها من جهة أخرى، فتؤدي حركة الوقف دلالة في تعلق السمع بالقافية.

وقد اختار البغدادي لقوافيه المطلقة والمقيدة في قصائده العمودية عشرة أحرف من حروف الشعر العربي جعلها رويًا؛ وهي: (الهمزة، الباء، الدال، الراء، العين، اللام، الميم، النون، الياء) تناوبت عليها الحركات الإعرابية الأربع. وللوقوف على مدى توفيق الشاعر في تركيزه على هذه الأحرف دون غيرها؛ ينتقي الباحث نماذج شعرية من بعض القصائد التي جاءت على الروي الأكثر ورودًا في هذا الشكل كما هو مبين بالجدول (2.11):

الجدول رقم (2.11) أحرف الروي في الشكل العمودي

ت	حرف الروي	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة المئوية
1	الراء	9	551	%39.41
2	النون	8	352	%25.18
3	الهمزة	1	107	%7.65

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

4	التاء	2	92	%6.58
5	الدال	3	92	%6.58
6	الباء	2	86	%6.15
7	الميم	2	57	%4.08
8	اللام	1	26	%1.86
9	الياء	2	22	%1.57
10	العين	1	13	%0.93
الإجمالي		31	1398	%100

يتضح من الجدول آنفًا أن غالبية أحرف الروي جاءت من الأصوات الجهرية: (الراء، النون، الدال، الباء، الميم، اللام، الياء، العين). فبلغ نسبة ورودها في الشكل العمودي 85.76 % من مجموع الأحرف التي استعملها الشاعر رويًا لقوافيه. في حين وردت الأحرف المهموسة التي مثلها حرف (التاء) بنسبة أقل بكثير لم تتعدَ 6.58%. وجاء حرف (الهمزة) المتوسط بين الجهر والهمس بنسبة 2.65 %. ويتضح من خلال هذه النسب نزعة الشاعر إلى استعمال الأصوات الجهرية انسجامًا مع اتجاهه القومي والوجداني الرافض للمذلة والمهانة التي يعيشها العالم الحولي لا سيما الوطن. ولم يكن التباين في حروف الروي مقتصرًا على الجهر، والهمس، والتوسط بينهما فقط؛ فالشاعر فضَّل حروفًا جهرية عن أخرى من حيث شيوعها وكثرة استعمالها في القصائد العمودية، فجعل من حرفي (الراء، والنون) الأكثر ورودًا في قوافيه، وهذا الشيوع والكثرة لهذين

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

الحرفين الجهريين في قوافيه لا بدّ أن مردَّه ذائقة فنية سيكشف عنها عبر تناول بعض النماذج الشعرية في الشكل العمودي.

جاء حرف الراء رويًا لتسع قصائد هي: (مساء الخير والشعر، لقاء وحوار، حوار مع الشابي، على سلم الطائرة، الإحساس بالفجيعة، أحبة قلبي، أشواق عربية مهاجرة، الفقيد الراحل، بكائيات على مقام العشق النزاري). وجاء حرف النون رويًا لثمان قصائد هي: (برقية إلى بلقيس، يا من يغار على اليمن، وجه بلا قناع، الإبحار إلى المجهول، دمعة وفاء، ثائرون، المعزون كلهم سعدونإلى الزراعة في العيد الثلاثين).

وعند معاينة عناوين القصائد الرائية والنونية؛ اتضح أنها قصائد تحاكي الوطن والوجدان، وقد سبق التعرف على هذه المحاكاة في المباحث المتقدمة من هذه الدراسة. ويرى الباحث أن نسبة التفاوت في شيوع هذين الحرفين دون غيرهما؛ إنما مرتبط بمدى ملائمة الشاعر لتلك الحروس ملائمتهما لمواضيع القصائد، فكان لهذه المضامين –الوطنية والوجدانية– دورًا في توظيف واستدعاء هذين الحرفين لمناسبة الموضوع. فمثلما انسجمت الأوزان مع موضوع دون آخر، كذلك هو الحال بالنسبة للقوافي من حيث مناسبة بعض الحروف لبعض المواضيع، حيث يعد سليمان البستاني (1: 95) القوافي الشعر كبحوره قائلًا: "فقوافي الشعر كبحوره يجود بعضها في موضع ويفضله غيره في موضع آخر". وما هذا التوظيف الكبير لهذين الحرفين (الراء، النون) اللذين قارب استعمالهما في الديوان نصف قصائده؛ إلا دليلًا على دقة وانسجام بين الشاعر والحرف والموضوع.

في قصيدة "الفقيد الراحل" التي رثاء بها البغدادي صديقه أحمد الفنيش، أودع الشاعر أحاسيسه ومعاناته وهو في الغربة يتلقى خبر وفاة صديقه الذي جمعته به علاقة حميمة قائلًا من الطويل (الديوان: 307):

أَحقًا أخي سعدونُ مات رفيقُنا ... وبعد سويعاتٍ تُوارُونَهُ القبرا

وأعددتُمُ الأكفانَ واللحْدَ وحدَكُمْ ... ولم يبقَ لي غَيرُ التَّحسُّرِ والذِّكرى

فقُلْ لي: أخي كيفَ السبيلُ إليكمُ ... ومِنْ بينِنَا الأمواجُ تفترسُ البحرا

وهل لي بأن أرتادَ عَبرَكَ مَشهدَاً ... مَهيباً حزينًا يُعجِزُ النثرَ والشعرا

لأشْهدَ عن بُعْدٍ خلائقَ (أحمدٍ) ... تَحُفُّ بها الأعناقُ ضاحيةٍ حسرَى

وأكتبَ للإسلامِ بسطاً لِغُربَتي ... لِتخترقَ الأجواءَ لا تَعرِفُ الحَظْرا

ويتوجه الشاعر في آخر القصيدة الى الخالقة؛ أقر فيها بأنه لا يستطيع أن يفي صديقه المتوفي قدره في الرثاء وإن اجتهد، لكنها نفثات أحزان تأججت في النفس فاخترقت العالم الحولي، قائلًا (الديوان: 312):

وإني وإن أَرْثـــي عزيزًا فَقَيْدُهُ ... وأَسكُبُ مِنْ نَبعِ الأسى أَدمُعًا حَرَّى

فَلَستُ-وإنْ أَجهَدْتُ نَفْسي بمُدْمِعٍ ... رِثـاءً يُجـاري هِمَّتِهِ المكَانَـةَ والقَـدْرَا

ولا زاعِـــمٍ أَنِّي أُدانِيـــهِ رُتبَـــةً ... ولا قائلٍ إني أُحيطُ بـــهِ خُبْـــرَا

ولَكِنَّهـا أَنْفَـاسُ حُـزْنٍ تَصَـاعَدَتْ ... لتَخْتَـرِقَ الأجـواءَ والبـرَّ والبحـرَا

في هذه القصيدة، بدأ الشاعر على عادته الحوارية، في حوار مع صديقه سعدون المسموح الغائب الحاضر، سائلًا إياه في الشطر الأول من البيت الأول سؤالًا يعلم إجابته مسبقًا: أَحقًا أخي سعدونُ مات رفيقُنا؟ أراد بهذا السؤال استحضار خبر الموت من جديد، والتأكيد على حدوثه، ليستدعي الصور المصاحبة للموت من إعداد كفنٍ ولحدٍ ودفنٍ، كل ذلك لأجل تشخيص واستحضار الصور المؤلمة التي تصاحب هذا الخبر والمشهد الحزين المسيطر على جو القصيدة.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وظف البغدادي للتعبير عن الصور الحزينة المؤلمة قافية مطلقة، سخر لها حرف الراء رويًا مفتوحًا مقترنًا بألف الإطلاق. هذه الإمكانيات الموسيقة استثمرها الشاعر في إبراز دور موسيقى القافية وسماتها الأسلوبية في القصيدة. فقد منحت حركة الإشباع -الفتحة- مع ألف الإطلاق قافية القصيدة ليونة وإنسيابية كبيرة للحنٍ حزينٍ وافق المضمون. كما منحتها مدًا صوتيًا اعطاها تفخيمًا وانفجارًا، عبَّر الشاعر من خلاله عن شدة انفعاله وحزنه العميق على موت صديقه. إذ ارتبط حرف الروي (الراء) بحزن الشاعر، ومعاناته الذاتية التي تأثرت بفقد موت الصديق والغربة. فحرف الراء كما يرى محمود السعران (ب.ت) من الأصوات التكرارية المجهرة. وقد استفاد الشاعر من سمة هذا الحرف في التعبير عن مكنونه، كما منحت هذه الإمكانيات الموسيقية إيقاعًا جميلًا للقصيدة، استطاع من خلاله البغدادي أن يسوق أبياتها إلى القافية سوقًا لطيفًا انسجم مع المعنى.

فقد اشتملت قافية "الفقيد الراحل" في المقطوعتين على الألفاظ: (القبر، الذكرى، البحر، الشعر، حسرى، الحظر، حرَّى، القدر، خُبر، البحر). نلاحظ أنها لم تختلف كثيرًا من حيث دلالاتها المعنوية وهي منفردة لا سيما ألفاظ: (القبر، الذكرى، الحسرى، الحرَّى، البحر)؛ فهي ألفاظ ارتبطتْ بمعنى الفراق وحسرته، بل إنَّ الكلمة الأولى في نهاية البيت الأول (القبرا) التي بنى عليها البغدادي قافيته، ارتبطت بمعنى الموت موضوع القصيدة لتستدعي باقي الألفاظ القافوية التي ارتبطت إيقاعاتها بمظاهر الحزن والألم، لينسجم الصوت مع المعنى.

كما نجح الشاعر في توظيف التقابل الصوتي بين كلمة القافية وسابقتها؛ فأحدثتا معًا تناغمًا صوتيًا ساهم في تركيز الدلالة أكثر. من ذلك التقابل بين (البرّ والبحر) وبين (النثر والشعر) فقد أحدث هذا

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

التجاور تناغمًا وانسجامًا موسيقيًا سما بالقافية وأبراز الدلالة. وهو ما يؤكد إسهام القافية في الإيحاء بدلالات المعنى ويجعلها مناسبة له. فالشاعر كما ذهبت نازك الملائكة (1971) يحس بالحروف إحساسًا خاصًا بسبب خياله الشعري؛ بحيث تأتي الأصوات في شعره متناسقة متجاوبة.

وتأتي القافية النونية بعد قافية الراء في ترتيب عبد المولى البغدادي من حيث شيوعها في الديوان، فاحتلت ثمان قصائد بلغ عدد أبياتها ثلاثمائة واثنين وخمسين بيتًا وهي: (برقية عاجلة أخرى إلى بلقيس، يا من يغار على اليمن، نجد بلا قناع، الإبحار إلى المجهول، دمعة وفاء، شؤون، المعزون كلهم شعدونإلى الزراعة في العيد الثلاثين) وقد جاءت قافية سكنا من هذه القصائد مطلقة تناوبت عليها الحركات الإعرابية الثلاث. والقصائد النونية مثلها مثل بقية القافية من حيث مضامينها الشعرية؛ فهي قومية وجدانية، يسودها جو المعاناة الوجداني، الذي تسيطر عليه مشاعر الحسرة والحزن والألم، باستثناء قصيدة واحدة وهي قصيدة "إلى الزراعة في العيد الثلاثين" التي لم تخل بعض أبياتها من الإشارة إلى الحال المنكسرة التي يعيشها الوطن والأمة، فتولد الحسرة والحزن في ذوات المخلصين.

ومن القصائد النونية قصيدة "الإبحار إلى المجهول" التي جاءت مخاضًا لتجربة الشاعر العمرية حين بلغ الخمسين من عمره. وهي كذلك نافذة على رحلته القصيرة إلى بعض بلدان الشرق الأقصى. ففي نهاية هذه القصيدة يقف الشاعر وقفة غاية في الشاعرية والجمال حين صور مشهدًا غاية في الروعة والغزارة في إنسيابية شعرية، قائلًا من الكامل (الديوان: 221-222):

وتهُـزُّني نـبرَاتُ صـوتٍ شـاحبٍ يَشـدو بلحـنٍ نـاعسٍ وسـنانِ

فَتَعثَّـرتْ قَـدّماي في ذاك الصـدى وبَريقَـهِ المتوسِّـلِ الحـيرانِ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وعلى الجُفُونِ الذَّبلاتِ غِلالةٌ ... من لؤلؤٍ غافٍ ومن مُرجانِ

كانت تبيعُ الوردَ حولَ بُحيرةٍ ... فضيَّةِ الأمواهِ والحيتانِ

فقرأتُ فيها ما يدورُ بداخلي ... من لهفةٍ حَرَّى ومن أحزانِ

وبدأتُ أجمعُ للرحيلِ حقائبي ... لأديرَ للحُبِ الكبيرِ عنَاني

ويظلُّ في لهفي رفيقُ صبابةٍ ... جَذلى تُعانقُ أعذَبَ الألحانِ

هل ما وعاهُ بعدُ يا أسطورةً ... نُسِجتْ بلا وعيٍ ولا إتقانِ؟

هل في خيوطِ العُمرِ بعضُ بَغيةٍ ... تُضفِي على الأحداثِ بَعضَ معانِ؟

أم أنَّ خاتِمةَ المطافِ كبَدئِهِ ... صُورٌ مُكررةٌ لها وجهانِ؟

اختار الشاعر للقصيدة قافية مطلقة "نون" مكسورة ارتبط إيحاء حركتها بالأسى والحزن، فاعطت للمتلقي مؤشرًا للمشاعر السلبية المسيطرة على الشاعر؛ من حزنٍ وانكسار والم وتوترٍ أودعها روح القصيدة وظاهرها، فسيطرت هذه المشاعر على المعنى العام للقصيدة، فحركة الكسرة التي تلحق القافية على رأي عبد القادر عبد الجليل (1998) تعكس جوانب الانكسار والهدم والسقوط في ذات الشاعر تلك المزوجة باليأس والتغرب. ولقد أراد الشاعر لقصيدته منذ بدايتها الإيغال في الحزن والانكسار، حين صرَّع البيت الأول في القصيدة لا في المقطوعة:

وبدأتُ أُبحر في الهزيعِ الثاني...من زاخرِ الأحداث والأزمانِ

فكان لإيقاع التصريع وظيفته الاستدلالية على القافية قبل الانتهاء إليها تهيئة وإيماءً لها. فقد تلاحمت نغمة حرف النون المكسور الرقيقة الحزينة مع موضوع النص ومضمونه. فصوت النون على رأي علي يونس

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

(1993) جهري متوسط مستفل منفتح يعبر في حال إطلاقه واتصاله بأصوات المد كالألف عن الأنين القوي ويحاكي صوت المريض الذي لا ينفك عن أنينه. لذا فألف المد التي سبقت حرف الروي (النون) وحركة الإشباع بالكسر التي لازمت الروي؛ منحتا القافية نفسًا أطولا في التعبير عن مشاعر التيه والألم التي سيطرت على جو القصيدة وموضوعها. كما أنهما ظبطتا الإيقاع الذي اتفق مع أحاسيس الشاعر.

المقطوعة لوحة وجدانية اختلطت فيها مشاعر الحنين والأنين، فالشاعر وإن لم يعلن صراحة فهو يحن إلى شبابه الغابر وذلك من خلال توظيفه للكلمة (تهزني) في أول البيت التي أوحت بأن الشاعر عندما سمع ذلك الصوت الأنثوي انتفض فيه روح الشباب وهزَّ مشاعره وجعله يسترد بعضًا من الذكرى ولو للحظات، واصفًا المشهد متغزلًا على الأحياء الذي مسرعًا بعد سماعه أبيات فقط من هذه المقطوعة إلى واقعه العمري الذي يحثه على الرحيل عن هذا المشهد ليسيطر عليه الاستسلام والأنين.

وفي صورة تنم عن ذوق رفيع ودقة حس وتوظيف وتوصيف، نسب الشاعر في الشطر الأول من المقطوعة المحسوس السمعي للمرئي في تعبير عن الروعة والجمال: (صوت شاحب) فنسب لون الشحوب إلى الصوت في تعبير رائق جمع فيه بين المحسوسات، والصوت الرائي الذي سلب عن حسناء شاحبة اكتسب شحوبًا التقطته عين الشاعر وأذنه فرأه في اللون والصوت، وأردف الشاعر هذا المزج بين المحسوسات بتعبير آخر أكد به المعنى الأول حين قال: (لحن ناعس) مستبدلًا الصوت باللحن، والشحوب بالنعاس، ولا أظن أن هناك تعبيرًا أرق وأدق من هذا التعبير في مثل هذا المشهد الذي وإن كانت ملامح تعابيره توحي بالانكسار؛ لكنها جعلت البيت ينبض بالحيوية والانتعاش بفضل اهتزاز الصوت الشاحب والشدو الناعس.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وقد انسجمت القافية بجميع إمكانياتها الموسيقية مع رقة وليونة حرف النون، الذي كشفت عن مزيته الألفاظ (سنان، حيران، مرجان، حيتان، أحزان، عناني، ألحان، إتقان، معان، وجهان) فكل هذه الخواتيم الموسيقية مستوحاة ومبنية على التعبير الصوتي الأول الذي أورده الشاعر في مطلع القصيدة. فلفظة (الأزمان) التي بنى عليها الشاعر قافيته في المطلع هي المحور الموسيقي الذي دارت حوله موسيقى النص، ومعانيه، وانساقت إليه القوافي سوقًا جميلًا. فقد انسجمت باقي الألفاظ التي احتوت قوافي النص مع الدلالة المعنوية لمضمون هذه اللفظة المتعلقة بما قبلها (الأحداث والأزمان) فكانت ألفاظ هذه المقطوعة أوعية موسيقية تضمنت كغيرها معاني النص من حزنٍ وألمٍ وتيهٍ صاحب رحلة النص.

ثانيًا: القافية في الشكل المقطعي

كتب الشاعر في هذا الشكل خمس قصائد تعددت فيها القوافي نتيجة لطبيعة شكلها المقطعي، الذي جاءت فيه كل مجموعة من الأبيات على روي واحد. وقصائد الشكل المقطعي التي تضمنها الديوان هي: (تعزية حرَّى إلى أنصار بيريز، مناجاة، عندما ينتصر الحب، الأهزوجة الخضراء، سحابة صيف).

ومن القصائد التي كتبها عبد المولى البغدادي في الشكل المقطعي قصيدة "سحابة صيف" التي جاءت من المتقارب قائلًا فيها (الديوان: 333-334):

وداعًا أخَا الدربِ إنِّي لراحِلْ

وأُبْعِدُ عنكَ، فما أَنتَ فاعِلْ

ويصْفُو لك الجَوُّ عَبرَ السواحِلْ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وتَقْطِفُ وحْدَكَ خُضْرَ السنَابِلْ

وداعًا أَخَا الدربِ لستَ الرفيقْ

ولستَ الخليلَ الوفيَّ الصديقْ

وكنتُ حَمَلتُكَ بالراحتينِ

كديوانِ شِعرٍ أَنيقٍ رَشيقْ

فلمَّا عَرَفْتَ خَبايا الطريقِ

سلكتَ الطريقَ وبِعتَ الرفيقْ

فجَفَّ الرحيقُ وشَبَّ الحريقْ

وكُلُّ مضى وحدَهُ في طريقْ

كتبتُ أَغنِّي لتَطْرَبَ أَنتْ

وأُلْجِمُ نفسي لِترْكُضَ أَنتْ

وأَقْطعُ لحني لتَعْزِفَ أَنتْ

كَأَنَّكَ يا صَاحِبي لَسْتَ أَنتْ

جاءت القافية في هذه القصيدة مقيدة؛ فتجلت وظيفتها في وصف الشاعر لذاته التي تئن ألمًا وانكسارًا على ما آلت إليه علاقته بصديقه الحميم. فكأن الشاعر بتسكين قافية القصيدة يومئ إلى أن هذا الموقف لا يحتمل إطالة الصوت بتحريك وإشباع الحرف القافوي، إيذانًا بأن الجو المهيمن على النص جو

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

مضطرب تخيم عليه ظلال الفراق والوداع بين صديقين حميمين. لذلك يجب أن يسود هذا المقام الهدوء وتتملكه السكينة الظاهرة التي تحتوي في طياتها هالة من الثورة والغضب.

تنوعت القافية في القصيدة آنفًا، فتناوبت حروف: (اللام، القاف، التاء) على روي مقاطعها الثلاث تواليًا. ففي المقطع الأول سطر حرف (اللام) وهو على رأي كمال بشير (2000) صوت جهري انحرافي يمتلك القوة والتردد الصوتي، لكن التسكين خفف قليلًا من قوة تردده. وربما أراد الشاعر بهذا التخفيف أن يُبقي للعتاب والتودد بينه وبين صاحبه بعضًا من السرية؛ فلا يكشفه للعامة ويكتفي ببثه لصاحبه، وإن كان لا بدّ من الجهر والانفجار بينه وبين صديقه محور النص. وبعد أن هيأ الشاعر معاتبه بقافية جهرية من خلال حرف اللام، تحول في المقطع الثاني إلى الهمس، فاستحضر أشد حروف الهمس (القاف) على رأي محمد بن إبراهيم (2005) الذي يصفه بأنه أشد حروف الهمس الاستعلائية؛ حيث يحدث نتيجة ارتفاع اللسان عند النطق بالحرف إلى جهة الفك العليا. إذ حمل الشاعر من حروف القاف قافية للمقطع الثاني؛ فأحدث به قلقلة صوتية في منتصف النص، بالارتكاز على مخرج الصوت، وهو يهمس لصاحبه بالتخلي عن صحبته، بعد أن همس له بما كان منه دون أن يكشف للآخر ما كان من صاحبه، وفي هذا إضافة نبل أخلاق وحسن خُلق إلى الشاعرية.

انسجم الهمس بحرف (القاف) والضغط على مخرج صوته انسجامًا كبيرًا مع الموقف، ووافق رغبة الشاعر في التعبير عن شدة انفعاله، وحالة عدم الاستقرار التي تعتريه من قلق وتوترٍ. كما خلقت قافية القاف إيقاعًا صوتيًا جميلًا؛ حين تناغمت مع تكرار حرف القاف في بعض الألفاظ داخل السياق: (أنيق، الطريق،

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

الرحيق) فأحدثت هذه التكرارات نغمًا موسيقًا، وضبطت الإيقاع المنجسم مع إحساس الشاعر. كما أنها ساقت الأبيات إلى القافية سوقًا لطيفًا.

أما صوت المد بالألف والياء فقد أسهم في المقطعين الأول والثاني تواليًا في تحقيق البعد الجمالي، بفضل التماثل الصوتي الذي أنتجته الوحدات الصوتية المتكررة في نهاية كل شطر: (راحل، فاعل، السواحل، السنابل، الرفيق، الصديق، رشيق، الطريق، الحريق). حيث جاءت هذه الوحدات المتناغة والمنسجمة موسيقيًا على فترات زمنية منتظمة، تمتعت بمساحة صوتية رحبة؛ منحت الشاعر زمنًا أطول للنطق بموجات من الصراخ المرتفع، أبرزت البعد الدرامي للقصيدة، وعززت معنى اللوم والعتاب الشديد، الذي نفثه الشاعر في وجه صاحبه.

ووظف البغدادي حرف (النون لقافية المقطع الأخير من القصيدة، وحرف التاء من حروف الهمس الانفجارية التي مثَّل لها إبراهيم أنيس (1994) بمجرى المياه، فهو على رأيه مثل مجرى النفس أثناء الكلام حين يضيق يُسمع لمروره صفيرًا أو حفيفًا، وحين آخر فلا يكاد يسمع له حفيفًا. وقد ينحبس في مكان ما لحظة سريعة جدًا ينطلق بعدها بقوة، فيحدث انفجار. وهذه السمة الانفجارية لحرف التاء وظفها الشاعر في آخر النص؛ لإفراغ ما في نفسه من آهات وحسرة وألم جراء ضيقه. وكأنه يريد أن يهمس غاضبًا لصديقه بأنه قرر دق المسمار الأخير في نعش صداقته ورفقته. كما أوحى تكرار الضمير (أنتْ) في آخر أشطر المقطع التائي، بأن الشاعر يشعر بشدة الألم والحسرة على فراق من يحب، فهو لا يريد هذا الشراق بينه وبين صاحبه ورفيق دربه، الذي لم يغب طويلًا عن العودة لصاحبه؛ فقد كانت سحابة من اللوم والعتاب عابرة، سرعان ما تبددت غيمتها، ليعود صفاء الجو كما كان وأنقى.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

ثالثًا: القافية في الشعر الحر

كتب الشاعر في هذا النوع من الشعر خمس قصائد، كما فعل في الشعر المقطعي، وقد تعددت فيها القوافي وتنوعت. فلم تأتِ على رويٍّ واحدٍ، ولا على نوع واحد؛ فجاءت مطلقة ومقيدة في النص الواحد بحكم طبيعة هذا الشكل من قصائد الديوان، المتمثلة في: (هل يسمح الخليل أن أثور؟ أطفال ورجال، شكرًا مندوبة أمريكا، أين حكام العرب؟ أحبرة وأثقاب).

ففي قصيدة "أين حكام العرب" من بحر الرمل؛ سجلت القافية حضورًا في أغلب مقاطعها، وتعددت أحرف رويها، وتنوعت، فجاءت مطلقة ومقيدة، كما في هذه المقاطع التي قال فيها عبد المولى (الديوان: 151، 152، 153، 154):

يا فلسطينَ الثَّبوتْ

زَلزِلي الأرضَ التي تحتَكِ إنْ صارتْ عَدُوَّةْ

فَجِّري الأرضَ بجيلٍ عاصفٍ أقوى فَتُوَّةْ

إنَّهُ الجيلُ الذي يعبرُ عصرًا وقُوَةْ

إنَّهُ الجيلُ الذي يثأرُ مِنَّا لِنَا نحنُ العربْ

إنَّهُ الجيلُ الذي يُسقطُ حُكامَ العربْ!

****

يا عُروقَ المسجِدَ الأقصى بأَعماقِ الصُخُورِ

فَجِّري الأرضَ وثوري ثورةَ الحُرِّ الغَيورِ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

واحسِفِي كُلَّ مُغِيرٍ وانتهازيٍّ حَقِيرِ

واقذِفِي في صَدرِنا العاري شُواظًا من سَعِيرِ

لنذُوقَ النَّارَ والعَارَ ونثأَرْ

ويعُودَ الأمرُ للشعبِ ويبقى: اللهُ أَكبرْ

****

جرّبوا قاداتَنا للصلحِ قُلنا فَلْنُصالِحْ

كُلَّنا جاهِزٌ صافِح ويُعَانِق ويُسامِحْ

نتسابقُنا إلى القدس ونُنشدنا مَدَائحْ

تصافحْنا واصلَحنا الملاهي "والمسَابِحْ"

فإذا الصُلحُ دمارٌ وقصفٌ ومذَابِحْ

إنه مشروعُ الأنقاضِ !

والأفاعي لا تُصالِحْ

جاءت القصيدة في قالب مقطعي، فتعددت القافية وتنوعت بطبيعة الشكل والنظام. فشكل القصيدة من الشعر الحر، ونظامها مقطعي. لذلك تعددت الروي فيها لا سيما المقطوعة آنفًا. حيث انتهت الأسطر الأربعة الأولى في المقطع الأول منها بقافية واحدة وروي واحد وهو (الواو) موصولة بتاء ملفوظة، كما في: (النبوةْ، عدوةْ، فُتوةْ، قوةْ) فأحدثت هذه الألفاظ تجانسًا صوتيًا، وأدت إلى التقارب الدلالي؛ المتمثل في دعوة الشاعر إلى الانتصار لفلسطين، والحث والتحريض على الانتفاضة والثورة على الأعداء بمن فيهم المستسلمين البائسين الخانعين من أبناء الأمة، الذين صرَّح بهويتهم في السطرين الأخيرين

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

للمقطع حين كرر لفظة (العرب) في نهاية كل سطر. فتمم هذا التحول الصوتي المعنى المراد بفضل التكرار، وختم حرف الروي (الباء) الساكنة دلالة المعنى. فقد أكد هذا الصوت الجهوري الانفجاري حالة الغضب والاضطراب عند ارتباطه بالجنس الذي يكن له الشاعر مشاعر السخرية والغضب.

فيجعله مطية النص لا سيما لحكام هذا الجنس. كما نجح الشاعر في إحداث تناغمٍ موسيقي بشكلٍ عمودي بين بدايات السطرين الأول والثاني في الجملتين (زلزلي الأرض) و (فجري الأرض). كذلك تكرار جملة (إنه الجيل الذي) ثلاث مرات في بداية الأسطر الثلاثة: الثالث، والرابع، والخامس، فأحدثت هذه الضربات الموسيقية في نهاية كل سطر تناغمًا صوتيًا ساهم بحركته ودلالته في تركيز المعنى، وهيأ لاستقبال القافية الساكنة. وشكل المقطع الأول تكوينًا دلاليًا مع باقي مقاطع القصيدة فكان مفتاح النص ومحوره الذي دارت حول دلالته باقي المقاطع؛ دلالة الحسرة والحنق الشديد الممزوج بمشاعر الأسى والألم على الوطن المحتل بعض أجزائه.

وتغيرت القافية وتنوعت في المقطع الثاني فجاء حرف (الباء) رويًا مطلقًا مشبعًا بالكسر في الأسطر الأربعة الأولى. وجاءت القافية مردوفة؛ والردف بمفهوم محمد لطفي أبو شوارب (2005: 23) هو "حرف مد يسبق الروي" والردف في السطرين الأول والثاني هو حرف (الواو) في لفظتي: (الصخور، الغيور)، وفي السطرين الثالث والرابع هو حرف (الياء) في لفظتي: (حقير، سعير)، فأسهم حرف الردف في تحقيق البعد الجمالي لموسيقى المد؛ التي منحت الشاعر مساحة أكبر للتنفيس عما يعتريه من غضبٍ وتوترٍ. ولهذا النوع من القوافي (المردوفة) على رأي عبد الوهاب الرقيق (2005) يؤدي دورًا مهمًا في استنطاق الجانب الجمالي من خلال التماثل الإيقاعي، والدلالي الذي أدى فيه الردف وظيفة تنفسية بتفجير البوح الوجداني والعاطفي.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

والانتقال من الواو إلى الياء في حرف الردف؛ لم يغير كثيرًا من إيقاع القافية في الأسطر الأربعة. فكلاهما حرف مد لين، كما أن حركة الكسر التي لازمت حرف الروي في الأسطر الأربعة؛ حافظت على النغمة الموسيقية، ووحَّدتْ الإيقاع والدلالة بتعبيرها عن نفسية الشاعر الغاضبة المحرضة على الثورة والتمرد، وانسجامها مع سمة حرف الروي الجهري.

وفي تحولٍ صوتي جميل؛ وظف الشاعر الحرف (الراء) نفسه، فجعله رويًا للسطرين الخامس والسادس، لكنه جاء به مقيدًا ساكنًا ولم يردفه بحرف مد ولين، فتغيرت القافية بتغير مكوناتها الموسيقية؛ مما مكَّن الشاعر من خلالها من ارتياد طول القافية التي لا تنسجم مع طبيعة الشعر الحر. كما أن هذا التحول القافوي مع عدم تغيير حرف الروي يوحي بقدرة الشاعر ومهنيته في توظيف وتطويع الأحرف كيفما يشاء، دون أن يُحدث خللًا في المعنى أو الموسيقى. كما أحسن الشاعر اختيار لفظي (النار، العار) في السطر الخامس:

لِهذُولِ النَّارَ والعَارَ وتبقَ

فتجاورهما أوجد تقابلًا صوتيًا في سياق السطر الشعري، أحدث تناغمًا موسيقيًا داخله، ساهم هذا التناغم الصوتي في تركيز الدلالة وتعميقها لدى المتلقي، فجعلها لا تنفصل عن دلالة التحريض على الثأر من الأعداء. وربما كان هذا التحول الموسيقي في القافية تهيئةً للانقطاع على روحها وموسيقاها التي ألتزمت الأسطر السابقة، ليتحرر من ردفها وإطلاقها، فيردد هذا السكون الخارجي صدًا داخليًا.

في المقطع الثالث؛ وظف الشاعر حرف (الحاء) فجعله رويًا مقيدًا، وجعل القافية مؤسسة. والتأسيس على رأي محمد أبوشارب (2005: 23): "ألف يفصل بينها وبين الروي حرف واحد متحرك يسمى الدخيل". فأفرزت ألف التأسيس في هذا المقطع إيقاعًا متماثلًا بفضل ما تتمتع به من طاقة ومد. وقد ساهم

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

هذا التأسيس في تعميق مشاعر الألم والإزدراء من الواقع المعاش، والتحريض عليه. كما أنه خلَّف جمالية صوتية في النص بفضل تواتره في الألفاظ: (نصالح، نسامح، مدائح، مسابح) التي جاءت منتظمة. كما أحدث تكرار كلمة (نصالح) في آخر المقطع وتبادل المراكز بينها وبين كلمة (الأفاعي) مزاوجة غاية في الروعة من حيث التناغم الموسيقي والدلالي أيضًا إلى جانب حسن ذوق وتوظيفٍ؛ حين كسر الشاعر كلمة (الأفاعي) رتابة تواتر القافية للحظة واحدة، ثم عاد بها من جديد باستخدام كلمة (لا تصالح) ليعمق التماثل الموسيقي في الدلالة المتلقاة، ويقرنه بدلالة المعنى الذي انسجم كثيرًا مع الصوت، في النهاية التي ختم بها المقطع بحضور الغدر والموت، الذي عبَّر عنه بالأفاعي التي أوردها في قافية السطر الخامس وفي أول السطر السادس. فحقق هذا التركيب بعدًا جماليًا بفضل التماثل الصوتي العمودي الذي أنتجه التكرار والتناوب على المراكز بين لفظتي (الصلح، الأفاعي) في العبارة: إنهُ صُلْحُ الأفاعي!..والأَفَاعي لا تُصالِحْ.

واستناداً إلى المناقشات في هذا المجال، يتضح أن الشاعر عبد المولى البغدادي قد حرص على تخير قوافيه؛ فسخَّر ما هو أكثر ورودًا ودورانًا على ألسنة الشعراء القدامى، توافقًا مع الذوق العربي. فجاءت قوافيه سهلة اللفظ، واضحة المعنى، عميقة الانسجام مع البحر الشعري العامة، مستقرة غير نافرة. ونتج عن هذا التوظيف الجميل للقوافي وحسن الاختيار لحروفها عند عبد المولى البغدادي أنها أحدثت تطريبًا وترنيمًا قوَّ الأثر الموسيقي في نصوصه ووثَّقَ وحدة نغمها.

لقد نوَّع الشاعر في قوافيه، فجاءت أغلبها مطلقة مرتبطة بجو القصيدة العام تجاوبًا مع تجارب الشاعر وانفعالاته. وقد استوعبت القافية عند عبد المولى الحروف الجهرية والمهموسة التي عبر من خلالها عن مشاعره غدوًا ورواحًا. فأوحى هذا التشكيل القافوي لدى الشاعر بدلالات ناسب فيها التعبير الصوتي المعنى. كما

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

حددت القافية في الأشكال الثلاثة التي كتب فيها عبد المولى الإيقاع الموسيقي، فمنحته ثباتا واستقرارا، ومن ثم استطاع الشاعر استغلال إمكاناتها في أسلوبه الذي جسَّد رؤى الشاعر في خطابه.

2.2. المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية

لا يقتصر الإيقاع في النص الشعري على الوزن والقافية، فهناك موسيقى تنبع من أعماق النص نتيجة العلاقات الرابطة بين مكوناته الداخلية، وينشأ هذا الإيقاع من خصوصية شاعرية اللغة المستخدمة في النص المفعمة بالصور والانحرافات الشعرية التي يخلقها الشاعر في خدمة النص مبرزًا من خلالها قدرته في استخدام اللغة، ومدى توفيقه في اختيارات ألفاظه التي يخرج بها عن المألوف بما يخدم الأغراض الشعرية في قصيدته. عندما يحرص على خلق انسجام ومناسبة بين مكونات النص بفضل هذه الانحرافات وما تتيحه حرية التلاعب باللغة (جيدة، عبد الحميد، 1984: 198). لذا يمكن إدراج الموسيقى الداخلية كعنصرٍ من عناصر البنية الإيقاعية.

فالإيقاع أوسع وأشمل من الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية. وفي ذلك يتفق الباحث مع رأي خالدة سعيد (1982) في أنّ الإيقاع لغة لا تفهمها الآذان متفرقة، إنما يفهمها القلب الواعي الحاضر والغائب، وهو ليس تكرارًا لأصوات وأوزان، وقوافٍ وعدد من المقاطع فحسب، بل هو نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية. وهذا أيضاً ما ذهب إليه أودنيس (1983: 94) في أن "الإيقاع في اللغة الشعرية لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم: القافية، الجناس، تزاوج الحروف وتنافرها، فكلها مظاهر أو حالات خاصة من مبادئ الإيقاع وأصوله العامة، إن الإيقاع يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل فيها النفس والكلمة بين

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

الإنسان والحياة". فالوزن لم يعد حاجزًا، حين صارت التفعيلة إطارًا، والشاعر هو الذي يحدد الإيقاعين الداخلي والخارجي في قصيدته. ومع هذه الحرية النسبية يتحدد مبنى القصيدة ذاتها، ونموها الدامي، وعلاقاتها الداخلية، وكلماتها وصورها. فلقد عملت الحداثة الشعرية على توسيع دائرة الإيقاع الشعري وجعلته لا يقتصر على الوزن والقافية، بل تعداها إلى طبيعة التراكيب اللغوية؛ كالتكرار والتجنيس والتدوير والتصريع وغيرها (إلياس خوري. 1986).

وعند النظر إلى الموسيقى الداخلية أو الإيقاع الداخلي، فإننا نجد لها تعريفات عدة، منها: "النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصورة، بين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر، إنها مزاوجة بين الشكل والمعنى، بين الشاعر والمتلقي" (جيدة عبد المجيد. 1980: 352). ويعرف خالد سليمان (1997) الإيقاع الداخلي بأنه حركة تتشكل في البناء الداخلي للقصيدة، أو في نسيجها غير الصوتي، وهي حركة مستترة غير مسموعة، تظهر نفسها على شكل صور متماثلة متكررة منتظمة مع حركة القصيدة. كما يعرفه رمضان الصباغ (1998) بأنه وحدة نغمية تتكرر على نحو محدد في الكلام، أو في بيت الشعر، نتيجة توالي الحركات، والسكنات على نحو منتظم في فقرات الكلام، أو في أبيات القصيدة.

يتبين مما سبق من مفاهيم أن الإيقاع الداخلي داخل القصيدة؛ هو حركة داخلية من عنصرها الصوتي، فهي حركة متكررة ومتماثلة ومنتظمة تكمن في مكونات القصيدة، أو في نسيجها اللاصوتي، وهو بذلك إصغاء حسي لتلك المكونات. كذلك: "هو الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية" (أبو ديب، كمال. 1981: 230) ومن خلال هذا المنظور،

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

يناقش الباحث الموسيقى الداخلية، أو الإيقاع الصوتي في ديوان "على جناح نورس" لعبد المولى البغدادي في ثلاثة مطالب. يكرّس المطلب الأول؛ لماهية التكرار الصوتي وصوره. ويناقش في الثاني؛ الوظيفة الأسلوبية للتكرار الصوتي لدى البغدادي. في حين يناقش في المطلب الثالث؛ أسلوبية الجناس، والتصريع، والتدوير في شعر البغدادي وصولًا إلى استنتاج يحدد مدى توفيق الشاعر في توظيفه للإيقاع الداخلي في نصوص الديوان، من خلال تحليل بعض نماذجه الشعرية التي تكتنز هذه الظاهرة الموسيقية.

2.2.1 – المطلب الأول: التكرار الصوتي ماهيته وصوره

أولًا: التكرار في اللغة

تناولت معاجم العربية مادة "كرر" فالخليل بن أحمد (ت. 175هـ) يقول في كتابه العين (1986: 227/5) "والكرُّ: الرجوع عليه وفيه التكرار". ويقول الجوهري (ت. 453هـ) في معجمه تاج اللغة وصحاح العربية (1990: 804/2): التكرار بفتح التاء مصدر الفعل الثلاثي كرَّ، ويجوز كسر التاء في التِكرار، فتكون اسمًا. "قال أبو سعيد الضرير: قلت لأبي عمرو: ما الفرق بين تفْعَال، وتَفْعَال، فقال: تِفْعَال بالكسر اسم، وتَفْعَال بالفتح مصدر". وعرَّف ابن منظور (2000) "كرر" تعريفًا لغويًا شاملًا قائلًا في مادة (كرر): الكرُّ الرجوع مصدر للفعل كرَّ عليه يكِرُّ كرًا وكرورًا وتكرارًا عطف، وكرَّ عنه رَجَعَ، وكرَّرَ الشيءَ، وكررهُ أعادهُ مرةً بعد أخرى، ويقال كرَّرتُ عليه الحديثَ، وكَرْكَرْتهُ إذا رَدَدْتُهُ عليه وكَرْكَرْتُهُ عن كذا كَرْكَرةً إذا ردَدْتُهُ، والكَرُّ الرجوع على الشيء ومنه التكرار. والكركرة من الإرادة والترديد، وهو من كَرَّ وكَرْكَرَ.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

ثانيًا: التكرار اصطلاحًا

عني البلاغيون والنقاد بمصطلح التكرار، فتناولوه قديمًا وحديثًا وأفردوا في كتبهم مفهومه، وأقسامه..الخ، مستشهدين بذلك بالقرآن ثم الشعر وكلام العرب. ويرى الباحث أن يأتي على مفهوم التكرار عند البلاغيين والنقاد العرب فيعرض صوره وأهميته في قسمين: الأول؛ مفهومه عند القدامى. والثاني؛ مفهومه لدى المحدثين.

أولًا: التكرار في الدراسات التراثية

قبل الولوج في تفاصيل التكرار لا بدَّ من تأصيل المصطلح. فمن أوائل الذين أهتموا بالحديث عن التكرار سيبويه (ت: 180هـ) في "الكتاب" أثناء حديثه عن الأماكن التي يستحسن فيها إظهار الأسماء عن إظمارها. فاستحسن تكرار الأسماء في الجملة غير الجملة المذكورة فيها، مستقبحًا وضع الإسم الظاهر موضع الضمير في الجملة الواحدة. وصرح الفراء (ت: 207هـ) في "معاني القرآن" (1980) بجواز تكرار المعنى إذا اختلف اللفظان. كذلك تكرار اللفظ إذا دلَّ على معنيين مختلفين. كما أجاز تكرار اللفظ والمعنى. وقرن الجاحظ (ت: 255هـ) في "البيان والتبيين" (1985) التكرار بالمستمعين، فإذا كانوا بحاجة للإعادة فلا عيب في التكرار، أما إن كان المستمعون من الخاصة فهو العيب ذاته. وبيَّن ابن قتيبة (ت: 276هـ) في كتابه "تأويل مشكل القرآن" (1981) أن التكرار مذهب من مذاهب العرب، وأن القرآن الكريم نزل بلسانهم وعلى مذهبهم، وهذا مبرر لتكرار بعض آياته.

أما ابن فارس (ت: 395هـ) فقد أقرَّ في كتابه "الصاحبي في فقه اللغة" (1993) أن التكرار من سنن العرب يراد به الإبلاغ بحسب العناية بالأمر. وأفرد أبو هلال العسكري (ت. 395هـ) في كتاب "الفروق في اللغة" (1994) بابًا أطلق عليه اسم (الفرق بين التكرار والإعادة)، تحدث فيه عن الفرق بين

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

التكرار والإعادة. فجاء معنى التكرار لديه إنه يقع على إعادة الشيء مرة، وعلى إعادته مرات. وجاء مفهوم التكرار عند أسامة بن منقذ (ت: 584) مخالفًا لمن سبقه من النقاد، حين رأى أن التكرار هو إعادة شاعر لألفاظ شاعر آخر ومعانيه (1987) وهو بهذا قصدَ التناص. في حين كان سابقوه يرون في التكرار إعادة ألفاظ ومعاني الشاعر نفسه. وقد مثَّل مفهوم التكرار لدى ابن منقذ إرهاصًا لتكرار الصور والمعاني عند المحدثين.

ويبدو أن مفهوم التكرار كمصطلح نقدي لم يبرز بشكل جلي لدى البلاغيين والنقاد القدامى، لكنه مع مرور الوقت أتسع الحديث عنه، فذهب النقاد يفردون له أبوابًا في كتبهم. ومن هؤلاء النقاد ابن الأثير (ت: 637هـ) الذي عرَّف التكرار في كتابه "المثل السائر" (1995: 3/3) "والتكرار دلالة اللفظ على المعنى مردداً، كقولك لمن تستدعيه (أسرع، أسرع) فإن المعنى مردد، واللفظ واحد". ويقول ابن أبي الإصبع المصري (ت: 654هـ) في التكرار (ب.ت: 3/3) "أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة لتأكيد الوصف، أو المدح، أو الذم، التهويل أو الوعيد". وكأن ابن أبي الإصبع يحصر التكرار في صورة واحدة هي اللفظ والمعنى معًا، دون الأقسام الأخرى، مادام قد أشار إلى قلة منه. وبذلك ربط التكرار بالوظيفة التي يؤديها. ويرى ابن الناظم (ت. 686هـ) (1981: 232) "أن التكرار إعادة اللفظ لتقرير معناه، ويستحسن في مقام نفي الشك".

حدد السلجماسي (1981: 476) مفهوم التكرار في قوله: "والتكرار اسم لمحمول يشابه به شيء شيئًا في جوهره المشترك لهما"، فأدخل كل تركيب تكراري تحت مفهوم التكرار. فجعل من التكرار نوعين في

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

قوله: "هو جنس عال تحته نوعان: أحدهما: التكرير اللفظي، ولنسمِّه مشاكلة، والثاني التكرير المعنوي، ولنسمِّه مناسبة" (السجلماسي 1981: 476-477).

ويرى الحموي (ت: 837هـ) في التكرار "أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ والمعنى، والمراد بذلك تأكيد المدح، أو الذم، أو الوصف، أو التهويل، أو الوعيد، أو الإنكار" (الحموي 1987: 361/1) رابطاً مفهوم التكرار بالوظائف التعبيرية التي يؤديها. شأنه في هذا المفهوم شأن ابن أبي الإصبع. كما أنهما أتفقا في نعتِهما التكرار بتكرار اللفظ الواحد، ما يفهم منه أنهما أخرجا تكرار العبارة والجملة من باب التكرار، فكان الأجدر إطلاق كلمة (اللفظ) دون تقييدها بـ(اللفظ الواحد). وقد تنبَّه علي بن عيصوم (ت: 1120هـ) إلى ما وقع فيه الحموي وابن أبي الإصبع، فأعطى التكرار صفة الإطلاق حين قال (1969: 345/5): "التكرار وقد يقال التكرير فالأول اسم، والثاني مصدر من كررت الشيء إذا أعدته مرارًا، وهو عبارة عن تكرير كلمة فأكثر باللفظ والمعنى أو الكتابة".

وخالف ابن شيث القرشي (ت: 1025) النقاد القدامى في مفهومهم للتكرار، عندما عرفه تعريفًا موسيقيًا قائمًا على الوزن قائلًا: "والتكرير هو أن يأتي بثلاث أو أربع كلمات متساويات، ثم يختم بأخرى تكون القافية، إما على وزنهن أو خارجة عنهن. مثل أن يقال: لا زال على المنار، حامي الذمار، عزيز الجار، هامي النعم، وافي المجد، نامي الحمد، جديد الجد، وافر القسم" (القرشي. 1988: 106). وبذلك ذهب القرشي إلى ما يعرف عند المحدثين بالتكرار القائم على التوازي. فالتكرار في هذا المثال قائم على تكرار أوزان أبنية الأفعال، وهذا يُنتج ما يُعرف بالتوازي. وفي تعريف آخر لمفهوم التكرار لدى القرشي (1988: 106): هو أنْ "تتكرر اللفظة الواحدة مثل أن يقال: باسم الأيام، باسم الأدي، باسم الخدام، ماضي الأمر، ماضي

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

العزم الحسام. أو تكرار المعنى بألفاظ مختلفة، مثل أن يقال: لم الشعث، ورأب النأي، وسد الخلل، وتعديل الميل".

يتبين من خلال مناقشة مفاهيم التكرار عند عدد من البلاغيين والنقاد القدامى أن التكرار مصطلح نقدي ظهر في دراساتهم النقدية، وكانت رؤاهم لمفهومه متقاربة؛ فهي لم تخرج كثيرًا عن حدود إعادة كلمة في اللفظ أو المعنى لغرض معين كالتأكيد، أو الذم، أو التهويل..الخ. كما رصد الباحث لمفهوم التكرار دقة في الكشف عن حركة التكرار في السياق. فهو يتشكل في مستويين: الأول دالٍّ معنوي، والثاني معنوي، وهو بذلك يتفق مع ما ذكره ناظم القرعان (2004) حين تتجسد ظاهرة التكرار بهذين المستويين، فيأخذ نسقًا لغويًا في الصورة الأولى (دالٍ معنوي) يتشكل ظاهرة لغوية بارزة في السياق تطفو على المستوى السطحي للبنية اللغوية، ثم تؤول إلى الأعماق من خلال العلاقات السياقية التي تولد المعاني على مستويات مختلفة (القرعان. 2004).

ولأجل استيفاء الموضوع حقه، يرى الباحث ضرورة مناقشة صور التكرار لدى البلاغيين والنقاد القدامى والمحدثين، لإيجاد توليفة يجعلها أداة يكشف من خلالها الوظيفة الأسلوبية لظاهرة التكرار في ديوان البغدادي.

صور التكرار لدى القدامى

قسم النقاد القدامى التكرار إلى قسمين: الأول؛ التكرار اللفظي أو تكرار اللفظ، والثاني التكرار المعنوي، أو تكرار المعنى. ومن الذين أشاروا إلى هذا التقسيم صراحة؛ ابن الأثير، والسجلماسي، ولم يكتفِ النقاد بهذه

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

التقسيم بل قسموه من حيث الوظيفة؛ فجعلوه مفيدًا مستحسن يأتي لفائدة مؤديًا غرضًا ذا فائدة ومعنى، ومذمومًا غير مفيد لا ترجى منه فائدة في تأدية المعنى. وقد أشار إلى هذا التقسيم أَحمد الخطابي (1968 :52) حين قال: "فإن تكرار الكلام على ضربين: أحدهما مذموم وهو ماكان مستغنى عنه غير مستفاد به زيادة معنى لم يتسفيدوه بالكلام الأول، لأنه حينئذٍ يكون فضلًا من القول ولغوًا، وليس في القرآن شيء من هذا النوع. والضرب الثاني المفيد المستحسن ما كان بخلاف صنفة الأول، فإن ترك التكرار في الموضع الذي يقتضيه، وتدعو الحاجة إليه بإزاء تلف الزيادة في وقت الاختصار، وإنما يحسن استعماله في الأمور المهمة التي يعظم العناية بها، ويخاف بتركه وقوع الغلط والنسيان فيها، والاستهانة بقدرها، وقد يقول الرجل لصاحبه في الحث والتحريض على العمل: ارم ارم عجل عجل".

تكرار اللفظ

قسم النقاد والبلاغيون القدامى التكرار إلى قسمين. الأول؛ تكرار اللفظ بعينه، والثاني؛ تكرار المعنى دون اللفظ. وقد أشار ابن قتيبة (1981: 235) في قوله: "وأما تكرار الكلام من جنس واحد وبعضه يجزي عن بعض". وفي هذا إشارة إلى أن الكلمة تتكرر في اللفظ والمعنى كما ضرب ابن جني (1952: 101/3-102) أمثلة كثيرة تدل على التكرار اللفظي في معرض حديثه عن التكرار "نحو قد قامت الصلاة قد قامت الصلاة...وهذا الباب (تكرار اللفظ) كثير جدًا" ويفهم من كلامه أن هذا النوع من التكرار كثير في الشعر العربي، كما أنه يأتي في اللفظة المفردة، والجمل والعبارات.

وذهب ابن رشيق (1963: 73/2) مذهب سابقيه في هذا التقسيم حين قال: "فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ، فإن تكرر اللفظ والمعنى جميعًا فذلك الخذلان

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

بعينه". ففي كلام ابن رشيق نجد أنه قسم التكرار إلى ثلاثة أقسام؛ قسم يتكرر لفظه ويختلف معناه، وقسم يتكرر معناه ويختلف لفظه، وقسم ثالث تتكرر ألفاظه ومعناها واحد، وهو قسم معيب عند ابن رشيق. وقد وافق العلوي (1980: 177/2) ابن رشيق في تقسيمه للتكرار، فجعله ثلاثة أقسام، لكنه لم يعِب القسم الذي تتكرر ألفاظه ومعناها واحد، داعيًا إلى إمعان النظر في هذا النوع للكشف عن محاسنه وعيوبه، وذلك في قوله: "واعلم أن ما نورده في هذا القسم ينبغي إمعان النظر فيه لغموضه ودقة مجاريه".

ولم يكتفِ النقاد بهذا التقسيم بل قسَّموا تكرار اللفظ إلى فرعين: الأول تكرار اللفظ والمعنى المفيد؛ وهو أتيان اللفظ ليؤدي معنىً وغرضًا، مثل التأكيد، والوعيد، والتعجب، والاستعانة وغيرها. والثاني؛ تكرار اللفظ والمعنى غير المفيد؛ وقد أجمع النقاد على تقبيح التكرار الذي لا يأتي لمعنى ولا يؤدي غرضًا (الحولي، فيصل 2011).

تكرار المعنى

تناول القدامى هذا النوع من التكرار بشكل مبسط فلم يتوسعوا في الحديث عنه، واكتفوا بإيراد أمثلة علقوا عليها بشكل مباشر. من هؤلاء ابن قتيبة (1981: 240) الذي ذكر: "أو تكرار المعنى بلفظين مختلفين فلإشباع ولاتساع في الألفاظ". وتناول الزركشي (1957: 33/3) هذا النوع من التكرار بقوله: "وقد يستثقل العرب تكرار اللفظ فيعدلون لمعناه". ومن أمثلة هذا النوع من التكرار قولك: آمرك بالصدق، وأنهاك عن الكذب. وآمرك بالوفاء وأنهاك عن الغدر. فالأمر بالصدق والنهي عن الكذب، يحملان معنىً واحدًا، كذلك الحال في الأمر بالوفاء والنهي عن الغدر. وقد قسَّم ابن جني (1952: 101/3) التكرار المعنوي

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

إلى قسمين: الأول يأتي للإحاطة والعموم، كقولنا: "قام القوم كلهم، ورأيتهم أجمعين، ومررت بهما كليهما. والثاني؛ للتثبيت والتمكين، كقولنا: قام زيد نفسه، ورأيته نفسه".

في حين كان ابن الأثير أكثر شمولية ومنهجية ممن سبقوه من النقاد في تناوله للتكرار، فأصبح التكرار عنده ذا أقسام وفروع، وفي هذا القسم من التكرار -تكرار المعنى- يقول: " وأما الذي يوجد في المعنى دون اللفظ فقولك: "أطعني ولا تعصني؛ لأن الأمر بالطاعة نهي عن المعصية" (ابن الأثير. 1995: ق3/3). وقسم ابن الأثير هذا النوع من التكرار إلى قسمين: الأول تكرار المعنى المفيد، والثاني؛ تكرار المعنى غير المفيد. وقسم تكرار المعنى المفيد إلى فرعين: أولهما: إذا كان التكرير في المعنى يدل على معنيين مختلفين وهو موضع من التكرير مشكلٌ؛ لأنه يسبق إلى الوهم، أنه تكرير يدل على معنى واحد. وثانيهما: تكرير المعنى الذي يدل على معنى واحد، مثل قولك: اطعني ولا تعصني، فإن الأمر بالطاعة نهي عن المعصية، والفائدة من ذلك تثبيت الطاعة في نفس المخاطب" (ابن الأثير. 1995: ق3/3). أما تكرار المعنى غير المفيد الذي يمثل إيراد لفظتين مختلفتين على معنى واحد لغير فائدة؛ فهذا القسم من التكرار أعاب استعماله ابن الأثير على الناثر مطلقًا إذا أتى لغير فائدة، كما أعابه على الناظم إذا كرر في موضع دون موضع، حيث يعيب استعماله في صدور الأبيات الشعرية وما والاها، ولا يعيبه في مكان القافية، والشاعر مضطر في مثل هذا الموضع (ابن الأثير 1995).

ثانيًا: التكرار في دراسات المحدثين

إذا كان التكرار في رؤية النقاد القدامى قد انحصر في تكرار اللفظ، والمعنى، فالمحدثون يتعاملون معه وفق رؤى جديدة تبتعد عن الجانب العقلي الذي استند إليه القدامى في محاكاة هذه الظاهرة (عاشور، ناصر.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

2004). إذ يدخل التكرار المجال الفني للنص بقصد من المؤلف، فيصبح له دور في هندسة النص وتشكله. حيث يعمل التكرار على إنتاج فوائد جديدة داخل العمل الفني؛ ليتحد مفهومه في الاتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من هذا العمل، وهو أساس الإيقاع بجميع صوره. حين يكون في الموسيقى، مثلما يكون أساسًا لنظرية القافية، ونجاح كثير من المحسنات البديعية (عبيد، محمد. 2001). لذا فالتكرار ضروري، وله أهمية كبيرة في الإيقاع.

لقد تحول التكرار لدى المحدثين إلى أسلوب فني تتكي عليه القصيدة الحديثة، فأصبح فيها تكنيكًا فنيًا من تكنيكات القصيدة الحديثة. على أيادي شعرائها الذين وظفوه على نطاق واسع وبأشكال متنوعة، ودلالات عميقة، لقناعتهم بدوره في انسياب شعرية النص ورفده بالبواعث الإيحائية والجمالية، وإسهامه في بناء القصيدة، وتلاحمها بما يلحقه من تكثيف من علائق وروابط وتواصل بين الأبيات لتتشكل من خلالها لحمة القصيدة (السيد، شفيع. 2006).

وللتجربة الحديثة في الشعر دور في إنتاج هذه الرؤية الحديثة لأسلوب التكرار. فالتحرر من قيود الشكل الشعري القديم كان وراء بروز التكرار في نتاج الحداثة، حين بلغت هذه الظاهرة أقصى تأثير لها في القصيدة الحديثة. حين أسهمت كثيرًا في تثبيت الإيقاع الداخلي وترسيخ الاتكاء عليه بوصفه مرتكز صوتي يشعر الأُذن بالانسجام والتوافق والقبول (عبيد 2001). لذلك سلَّم المحدثون بأهمية التكرار، وقيمته الفنية في العمل الأدبي. فجعلوه في صميم الخطاب الشعري لما له من فاعلية مؤثرة في الأداء الشعري على المستويين؛ الصوتي والدلالي (الكبيسي، عمران ب.ت).

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

لم يكتفِ الأدباء والنقاد المحدثون بذلك، فجعلوه على رأي عبد الرحمن تبرماسين (2003) نقطة ارتكاز في القصيدة، يقوم بوظيفة إيحائية وتعبيرية تسهم في الكشف عن الفكرة الحاضرة في ذهن الشاعر. إذ يستطيع الشاعر أن يوحي للمتلقي بمضمون معين يؤكده من خلال تكراره. فيعمل على طبع هذه الصورة في الأذهان، ولفت الأنظار إلى ضرورة تأويل وتقليب معانيها على وجوه عدة تتفرع من المعنى الأساسي وتكون مكملة له. فالتكرار بمثابة المفتاح الذي ينطلق من خلاله الناقد في الكشف عن كوامن الشاعر، وتفسير الفكرة التي تسيطر على مشاعره وأحاسيسه. وتتجلى قيمته في القصيدة الحديثة على رأي عبد الرحمن تبرماسين (2003) في وظيفتين: الأولى جمالية والثانية نفعية.فالجمالية تتمثل في البنية الشكلية والإيقاعية الناتجة عن استخدام التكرار لإثراء فضاء النص، ومن ثم خلق الحركة الإيقاعية داخله. أما الوظيفة النفعية، فتتمثل في دوره في الكشف عن المعنى والقدرة على إيصال فكرة الشاعر للمتلقي.

أما العلاقة بين التكرار والإيقاع فيرى عز الدين السيد (1986) أنه إما أن يكون عائدًا على الإيقاع، وإما أن يعود على موضوعه. ولا يتصور أن يخلو أحدهما عن اقتران بصاحبه. وقد ركزت أماني داود (2002: 67) عن دور التكرار في الزاوية الموسيقية وأثرها على نفس المتلقي قائلة: "يضفي التكرار ضربات إيقاعية مميزة، لا تحس بها الأذن فقط، بل ينفعل معها الوجدان، وما ينفي أن يكون هذا التكرار ضعفًا في طبع الشاعر أو نقصًا في أدواته الفنية".

والتكرار أسلوب يعبر عن إمكانية الشاعر، وسلاح ذو حدين؛ يرفع مقام صاحبه إذا أجاد استعماله، ويحطه إن أخفق. في ذلك تقول نازك الملائكة (2007: 263-264): "إن أسلوب التكرار يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من أمكانيات تعبيرية، إنه في الشعر مثله في لغة الكلام،

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة". فالتكرار لا يمثل جمالًا خارجيا في القصيدة، بل عليه أن يكون مبدعًا من الموهبة الشعرية، وإلا تحول إلى ألفاظ تملأ بها فقرات الوزن. تقول نازك (2007: 290-291): "التكرار في ذاته ليس جمالًا يضاف إلى القصيدة بحيث يحسن الشاعر صنعًا بمجرد استعماله. وهذا هو كسائر الأساليب؛ في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة، وان تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات". وذلك وفق قواعد منها؛ أن تكون للألفاظ المكررة صلة بالمعنى العام، وأن يخضع أسلوب التكرار لقانون الشعر من قواعد ذوقية وجمالية، فلا يكرر الشاعر لفظًا ضعيف الارتباط بأصله، أو لفظًا ينفر منه المتلقي. كذلك فهو يخضع لقانون التوازن الهندسي في الجملة "إذ أميل بالعبارة كميزان حساس حصاة دخيلة في كفة ميزان" (نازك. 2007: 277-278). ففي التكرار نوع دقيق من قيد المعنى العام شرط خضوعه لقواعد التكرار.

ويتجاوز التكرار لدى المحدثين حيّز البيت الواحد ليصل إلى المساحة الكلية للنص. الأمر الذي جعل المحدثين يستخدمون التكرار بوصفه تقنية في القصيدة يقوم على أساسها إعادة الفكرة بألفاظ متنوعة، أو بنفس الألفاظ، وهذا يتطلب قراءة تكرارية تتجاوز استقلالية البيت الواحد، أو الجمل الشعرية الصغرى. فتعدَّ النص الشعري قطعة كلية متلاحمة الأجزاء ذات بناء نسيجي واحد، تعمل فيه التقنيات الفنية على الوصول إلى أمثل حالة شعرية يمكن أن يكون عليها. فعمق التجربة الشعرية لدى شاعر ما هي التي تفرض وجودًا معينًا للتكرار، وتحدد شكله وأداءه الفني. إذ "تسهم في توجيه تأثيره وأدائه بالقدر الذي يجعل من القصيدة كيانًا فنيًا لنظام تكراري معين" (عبيد، صابر.2001: 190). وتأسيسا على ذلك فإن نسبة التكرار وكيفيته في القصيدة الواحدة تكون خاضعة لمدى تأثر الشاعر بالألفاظ المكررة في العمل الفني وأهميتها عنده.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

وقد ذكرت نازك (2007: 276): أنّ "التكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بذلك -أي التكرار- ذو دلالة نفسية تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه". ويذكر فهد ناصر عاشور (2004: 37) أنّ "يوري لوتمان"يرى أن التكرار عنصر مركزي في بناء النص الفني، لا سيما النص الشعري الذي يُعد الوثيقة التي تحدد حقيقة ما تحتويه من تكرار. هل هو إحدى النقاط المركزية فيها، أم أنه تتابع وترديد مسطح شكلي لا فائدة منه".

إنّ آراء النقاد المحدثين آنفًا لا تعني أنهم لم يستخدموا التكرار في شعرهم للأغراض التي وردت عند القدامى؛ فالشاعر المعاصر "يعمد إلى استخدام التكرار لتقوية ناحية الإنشاء أي ناحية العواطف كالتعجب، والحنين، والاستغراب، والتوكيد" (عبد الله الطيب. 1970: 45/2) فالشاعر المعاصر يتعامل مع التكرار في ظل نطاق التأسيس أو التقرير، فيحرك بنيانها صانعًا لنفسه أشكالًا جديدة ودلالات غزيرة، مستفيدًا من طبيعة القالب الموسيقي للشعر الحر، واتساع رؤيته وقدرته على التعامل مع هذا التكنيك. فالشاعر المعاصر "يعمد إلى انتخاب حروف تتكرر بعينها في بيت، لجدارة تكرارها أصواتًا، وإيقاعات موسيقية معينة، ويعمد كذلك إلى تكرار كلمات بعينها يتخيرها لجرسها الموسيقي خاصًا لتؤدي جانب دورها في بناء الصورة الشعرية إلى توفير إيقاع موسيقي خاص" (إبراهيم عبد الرحمن. 1981: 132).

وهكذا أصبح التكرار من الظواهر المهمة في الشعر العربي المعاصر، تستدعي الدراسة والعناية، كما تستدعي ضرورة مراعاة ضوابط يخضع لها لكي لا يخرج عن إطار الجمال الفني التي ترقى بمستوى الخطاب الشعري، وتنأى به عن الركاكة والقبح. فاشترطوا في اللفظ المكرر أن تكون صلته وثيقة بمعنى النص العام، ولا بدّ له من الخضوع كما يخضع الشعر للقواعد الذوقية والجمالية، فلا يكرر الشاعر لفظًا ضعيف الارتباط بما

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

حوله، ولا لفظًا ينفر منه السامع. فالأولى أن يأتي في مستويات متداخلة بعضها يأتي من تكرار اللفظ ذاته، والآخر يأتي من إشعاع اللفظ وانتشاره فيما حوله من الصيغ الأخرى، لتتحول الصياغة الشعرية إلى حقل تتراكم فيه المعاني والدلالات (عبد المطلب، محمد. 1995 :242).

دلالات ووظائف وصور التكرار في الشعر الحديث

يحمل التكرار باختلاف أشكاله في الشعر الحديث تجديدًا في الدلالات والأغراض عمَّا كان يحمله في السابق. فقد ظهر التكرار في الشعر الحديث بصور وأشكال متعددة حمَّله الشاعر مهام تعبيرية جديدة منحت القصيدة أبعادًا إيحائية، وشعورية، وإيقاعية، رفعت بقيمتها في الميزان النقدي. فتمثلت دراسة دلالاته عند المحدثين في اتجاهين، الأول: دراسة دلالة التكرار بوصفها تشير إلى المعنى المعجمي. أما الاتجاه الثاني، فهو دراسة التكرار بوصفه دلالة ضمن بنية تكرارية واحدة في بنية لغوية تقيم علاقات بنائية بين دلالاته تؤدي إلى إنتاج دلالات خاصة (القرعان. 2004).

وظائف التكرار لدى المحدثين

أما وظائف التكرار فقد جعلها المحدثون في أقسام عدة لعل أشهرها:

أ. التكرار النفسي: أي التكرار الشعوري، واللاشعوري. ويأتي هذا النوع نتيجة سيطرة حالة من الشعور المكثف على الشاعر، فلا يملك لنفسه إمكانية التحول عنها، فتنعكس هذه الحالة على نتاجه الشعري.

ب. وهناك التكرار الإيحائي الذي يحمل إيحاءات معنوية تغني المعنى المراد من اللفظ المكرر، ويشمل التكرار الإيحائي في مضمونه العام التكرار القائم على الإيحاء، والرمز، والأسطورة، والمحاكاة. وعن طريق

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

هذا النوع من التكرار يستطيع الشاعر أن يوحي للمتلقي بمضمون معين يؤكده من خلال تكراره. فيساعد على طبع الصورة في الأذهان.

ج. أما التكرار الوظيفي: فيعد أساسًا في هذه الظاهرة؛ لأن الشاعر يهدف من خلاله إيصال أمر ما للمتلقي. وإلى هذا النوع قصد القدامى، فالشاعر عندهم يكرر اللفظة أو العبارة لوظيفة (نكتة) يريد توكيدها. فخرج عندهم إلى أغراض كثيرة سبق للباحث ذكرها.

د. التكرار الإيقاعي: يعتمد الشاعر هذا الأسلوب حين تصادف اللفظة في نفسه هوىً، فيظل يترنم بها على سبيل التكرار، لترسخ جرسها في الأذهان. إنّ استخدام الشاعر لهذا الأسلوب يعود إلى الدور الذي يؤديه هذا التكرار في تناغم الجرس الموسيقي. وقد اعتبرت كثير من الدراسات النقدية الحديثة (هلال، ماهر مهدي. 1980، عبد المطلب. 1988، القرعان. 2004) التكرار ظاهرة إيقاعية، وعدَّته عنصرًا أساسيًا من العناصر التي يقوم عليها الإيقاع. وبينت الدور الذي يؤديه في إغناء النغم الموسيقي من خلال تكرار اللفظة أو العبارة.

صور وأقسام التكرار لدى المحدثين: دارت مناقشات المحدثين حول صور عدة حددت ما يأتي:

أ. تكرار الحرف: إذ اهتمت الدراسات الحديثة بهذا النوع من التكرار، على عكس الدراسات القديمة التي لم تعطِ هذا النوع أي أهمية بل فصلته عن التكرار، وكرهت تكرار الحروف باقترانها أو قربها من بعضها. في حين أن المحدثين ركزوا على دراسة تكرار الحرف لما يلعبه من دور في بناء الإيقاع الموسيقي داخل القصيدة، مثلما يلعب دورًا إيحائيًا وتعبيريًا، ويخلق بنية النص وتلاحمها. فهذا النوع من التكرار يسهم في إبراز البنية الإيقاعية التي تكسب الأذن أُنسًا فتشد انتباه المتلقي (أبو

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

مراد، فتحي. 2003). فالأصوات المجهورة تقترن بالحركة التي تقرع الأذن بشدة وتوقظ الأعصاب بصخبها. وحروفها (ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، ي، و). أما الأصوت المهموسة فتتصف بالرهافة والهمس، وهما صفتان تبعثان على التأمل والتقصي العميق وحروفها (ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، هـ) كمال بشر. 2000).

ب. تكرار الكلمة: وهو الأكثر شيوعًا في الشعر العربي قديمًا وحديثًا. فهو يمنح القصيدة أمتدادًا أو تناميًا في شكل لحمي انفعالي متصاعد نتيجة تكرار العنصر الواحد. فقد أصبح مصطلح التكرار عند المحدثين أكثر شمولية، ولابد لي من الإشارة إليها النص الشعري. فهذا النوع من التكرار في النص يحقق إيقاعًا مسايرًا ومجاريًا للمعنى ومعبرًا عنه، وتكرار الكلمة مرتين، أو أكثر ينشئ داخل النص حركة إيقاعية مطربة للأذن مضافة للمعنى، إضافة إلى معاودة ارتباطها بالسياق الواردة فيه، حين تتحول إلى نقطة مركزية ترتبط بها الكثير من الفكار والدلالات عبر الخيوط التعبيرية (قاسم، مقداد. 2008).

ج. تكرار العبارة: الذي يشكل ملمحًا أسلوبيًا في الشعر الحديث، ومرآة تعكس كثافة الشعور المتعالي في نفس الشاعر، ومصباحًا يضيء القارئ إلى الكشف عن الأفكار والمعاني التي طلبها الشاعر. كما إنه يسهم هندسيًا في تحديد الشكل الخارجي للقصيدة، وفي رسم معالم التقسيمات الأولى لأفكارها، لا سيما إن كانت ممتدة (عاشور، فهد. 2004). كما أن تكرار العبارة لدى المحدثين مردَّه إحداث نوع من الإيقاع؛ فهو يكسب القصيدة طاقة إيقاعية بفضل اتساع رقعتها الصوتية. إلى جانب الدور الوظيفي الذي يقوم به في إضاءة اللفظة في كل مرة (السيد، شفيع. 2006).

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

د. تكرار المقطع: وهو من أطول أنواع التكرار، لاشتماله على عدد من الأبيات، أو الأسطر الشعرية، ولا يأتي هذا النوع في القصائد التي تقوم على فكرة عامة، ويحسن مجيئه في القصائد ذات النظام المقطعي. ويلجأ الشعراء لمثل هذا النوع لرسم المعالم الخارجية للقصيدة، وبناء لازمة موسيقية تطرب لها الأذن، وتستريح معها النفس (الملائكة. 2007).

هـ. تكرار الصورة: يميل شعراء العصر الحديث إلى هذا النوع من التكرار، الذي أطلق عليه النقاد هذا الاسم، وهو بطبيعته يتبع التكرار المعنوي. ولعل الشاعر في هذا النوع لا يعيد تكرار المعنى بالصورة نفسها، لكنه يضيف إلى الصورة أصباغًا جديدة. والغرض الرئيس من هذا التكرار هو الإلحاح على المعنى المراد تبليغه (ابن أحمد، محمد وآخرون. 1998).

وتأسيساً على ما جاء في المطلب الأول، يخلص الباحث إلى نتيجة مؤداها؛ أن التكرار هو إلحاح على جزء مهم في العبارة يوليه الشاعر اهتمامًا خاصًا؛ لأنه يسلط الضوء على جزئية حساسة في ذلك الشطر، ويكشف عن مدى اهتمام الشاعر بها. فهو يحدث بقدر الأصوات الأساسية، وخاصية من خصائصه، وله دور دلالي على مستوى الصوت والصيغة. كما أنّ التجربة الشعرية للشاعر هي التي تفرض وجود نوع معين من التكرار، وتحدد شكله وأداءه الفني. وبموجب ذلك، يناقش الباحث التكرار لدى البعداني، بوصفه إحدى الظواهر الصوتية الأسلوبية في الديوان، سعيًا للكشف عن السمة الأسلوبية لهذه الظاهرة الصوتية عند الشاعر. فالأصوات تقوم على عملية إنتاج المقطع الذي يؤدي دوره إلى إنشاء الكلمة، ثم الجملة التي منها يولد النص (علي السيد يونس. 2002) سعيًا للكشف عن الجانب الجمالي والدلالي، وما ينشأ عنهما من بعد تأثيري بفعل تكرار بعض الأصوات التي تتألف في صورة توحي بالتجربة الشعرية للشاعر. إذ إنّ "كل وحدات صوتية متماثلة ومكررة في النص، يحدث تماثلها إيقاعًا في القصيدة، وهذا الإيقاع يتوافق مع الحالات

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

الشعورية من ناحية، ويعمل على تأكيد المعنى وتعدده من ناحية ثانية" (مراد عبد الرحمن مبروك. 2002: 275).

وبهدف استكناه هذه الظاهرة لدى عبد المولى البغدادي، ومعرفة مدى إسهامها في تشكيل البناء الصوتي لقصائد الديوان، يناقش الباحث في المطلب الثاني التكرار كنوع من الظواهر الصوتية لا سيما الموسيقى الداخلية، ويقف عند صوره المستخدمة في الديوان. لتشخيص مدى إبداع الشاعر في توظيف هذه الظاهرة في خطابه الشعري، مركزاً على أهميته في توليد الجرس الموسيقي، ودوره في بناء الإيقاع، وتقوية النغم.

2.2.2. المطلب الثاني: الوظيفة الأسلوبية للتكرار الصوتي لدى البغدادي

التكرار من أساليب ووسائل التعبير الفنية التي أنطوى عليها عبد المولى البغدادي في معظم قصائد الديوان. فعند دراسة وتحليل القصائد، وجد أنها لا تكاد تخلو من هذا الأسلوب الذي أضاف الشاعر من خلاله إيقاعًا موسيقيًا داخليًا جميلًا على شعره، وعبَّر به عن تجارب ذاته الشاعرة. حين استخدم الشاعر التكرار في قصائده على هيأته وصوره التي اتفق عليها أغلب النقاد المحدثون، وهي استخدم تكرار الحرف، وتكرار الكلمة، وتكرار العبارة، وتكرار السطر، والبيت الشعري. في حين أنه أهمل تكرار المقطع في قصائد الديوان.

يناقش الباحث في هذا المطلب هيأت التكرار وصوره في قصائد البغدادي، وصولًا إلى السمة الأسلوبية التي انتجها التكرار في الديوان. فيتدرج بالدراسة من التكرار الحرفي إلى تكرار الكلمة إلى العبارة إلى السطر أو البيت. وهذا لا يعني أن تكون النماذج الشعرية المنتقاه متفردة لصورة واحدة من صور التكرار، فقد تتداخل صور وأشكال التكرار في البيت الواحد، فتجد تكرارًا للحرف، أو الكلمة، أو العبارة، حينئذٍ يتناول

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

الباحث بالشرح والتحليل صور التكرار مجتمعة -بحسب الحالة- وإن كان المجال مخصصًا لإحدى صوره تماشيًا مع الذوق.

أولًا: تكرار الحرف

ركزت الدراسات الحديثة على هذا النوع من التكرارات بخلاف الدراسات القديمة التي أعرضت عنه. فالدراسات الحديثة كما ألمحنا آنفًا ترى أن تكرار الحرف يلعب دورًا بارزًا في بناء الإيقاع الموسيقي داخل النص، إضافة إلى دوره الانحائي التعبيري في خلق بنية النص وتلاحمها، وإسهامه في إبراز البنية الإيقاعية التي تكسب الأذن أُنسًا، وتستدعي انتباه السامع. وعبد المولى البغدادي من الشعراء الذين وظفوا التكرار الحرفي لأغراض صوتية ودلالية معًا. فبعد أن فحص الباحث قصائد الشاعر، وجد أنّ أغلبها يعجُّ بهذا النوع من التكرارات. ففي قصيدة "مساء والشعر"، جاءت تكرارات الحرف والكلمة، حين تحدث الشاعر عن أنغام قصائده وضجيجها، في أول أمسية شعرية للشاعر بمركز جهاد الليبيين بطرابلس. فقال من مجزوء الوافر (الديوان: 14):

وضَـــجَّتْ بعـــضُ أنغـــامي ... بِـــلا روحٍ ... ولا فِكْـــرِ

وطَافَـــتْ بِي مَـــعَ الأَهـــوَا ... ءِ مِـــنْ قُطْـــرٍ إلى قُطْـــرِ

فَكَـــمْ دلَّـــتْ ملامحُهَـــا ... علـى مـا جَـاشَ في صَـدري

وكَـــمْ أفْضَـــتْ إلى غـــيري ... بِمـــا أُخفِيـــهِ مِـــنْ سِـــرِّي

وكَـــمْ عَبَثَـــتْ وكَـــمْ طَرَبَـــتْ ... وكَـــمْ حَامَـــتْ علـــى جِســـرِ

وكَـــمْ وقَفَـــتْ مـــع السُّمَّـــ ... ـرِ تَرقُـــبُ ســـاعَةَ الصِّـــفرِ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وَكَـــمْ رتَعَـــتْ شَـــوَارِدُهَا بِمرعـــى البِـــيضِ والسُّـــمْرِ

وقـــد تنســـابُ كالأنســـا مِ في لِـــينٍ وفي يُســـرِ

وقـــد تشْـــتَدُّ أو تَرْتَـــدُّ مثـــلَ السَّـــهمِ في نَحْـــري

وقـــد تـــأتي عـــا يُغـــري بـــوحي الشِّـــعرِ أو يُـــزْري

وَرَغْـــمَ الصَّـــدِّ والهِـــجْـ نِ والإعْـــرَاضِ والهَجْـــرِ

أُفَضِّـــلُ في رِحَـــابِ الشِّعْـ ـرِ أَحْلَـــى سَـــاعَةِ العُمْـــرِ

شكلت هذه المجموعة اللافتة متنوعة من التكرارات على مستوى الحرف، والكلمة، والمعنى. فعلى مستوى الحرف عمد الشاعر إلى تكرار حرف (الواو) لا سيما مع بداية كل بيت تقريبًا سابقًا للأسماء، حين وظفه في: (وكم، وقد، وفي، ورغم، والحرمان، والإعراض، والهجر، وإنْ، ولا). إذ أتكاء الشاعر على تكرار هذا الحرف الجهوري للربط والجمع بين الصور المتفرقة والمتباعدة في ألفاظ قصائده، فيوصِّفها لجمهوره في أمسية الشعر التي ألقى فيها هذه القصيدة.

وإلى جانب الربط والجمع بين الصور المتباينة، أراد الشاعر استدعاء تلك الصور التي تمثل محور القصيدة ليجعل هذا الاستدعاء مدخلًا لأمسية شعرية يرويها الشاعر. ومع المناسبات التي حملتها الواو العبثية في مواضع (الضجيج، والطواف، وإفشاء السر، والعبث، والانسياب، والامتناع، والإغراء، والحرمان..) إلَّا إنها وسعت الكم الذي جاءت عليه القصائد حين اقترن تكرار (الواو) بتكرار أداة الاستفهام (كم) سبع مرات في أربعة أبيات فكانت: (فكم دلت، وكم أفضت، وكم عبثت، وكم طربت، وكم حامت، وكم وقفت، وكم رتعت). فحاول الشاعر من خلال تكرار حرف (الواو)، وأداة الاستفهام (كم)؛ البحث عن

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

الفسحة في التعبير عن طبيعة قصائده، وكان له ذلك حيث جسدتا بتكرارهما معنى التوسع. كما حافظ تكرار (الواو) على التكثيف التصاعدي الذي أراده الشاعر لتأكيد فكرته حول الشعر، معلنًا لجمهوره في نهاية المقطوعة، من خلال واوه واستدعاءاتها، أنه سيظل في رحاب الشعر يقضي أحلى أوقاته:

وَرَسْمِ الصَّدِّ والحِرمانِ والإعْراضِ والهَجْرِ

سأَقْضِي في رِحَابِ الشِّعْرِ أَحْلَى سَاعَةِ العُمْرِ

وإضافة إلى تكرار حرف الواو، تكرر حرف (التاء) منتشرًا على امتداد الأجزاء العروضية والأفقية لأبيات المقطوعة، في تأليف هندسي جميل حين يقترن بالأفعال: (ضجَّتْ، طافتْ، دلَّتْ، أَفضتْ، عبثتْ، طربتْ، حامتْ، وقفتْ، رتعتْ، تنسابُ، تشتدُ، ترْتدُّ، تأتي). وحرف (التاء) من الحروف المهموسة اللينة، وصفه حسن عباس (1998) بأنه من الحروف النفسية؛ فهو يوحي بإحساس لمسي مزيج من الطراوة والليونة. وقد أحدث هذا التكرار تناغمًا موسيقيًا غايةً في الجمال والروعة، وتردادًا رنينيًا متع الآذان برنينه، وجعل المقطوعة ترقص على أوتار هذه الضربات الإيقاعية الليِّنة التي انسجمت حركتها وحيويتها الصوتية مع طبيعة الأفعال التي من صفاتها وشيمها الحركة والحيوية. ولعل الشاعر أراد هذه الضربات الموسيقية شدَّ انتباه المتلقي إلى جمالية الإيقاع، وكسر رتابة تكرار المعنى الواحد المتجسد في العروضية القصائد.

ثم تكرر حرف الجر (في) الذي يعتبره ناصر عاشور (2004) من الحروف التي تفيد التوسعة. في هذه المقطوعة خمس مرات لدلالة بارزة؛ حين دخل على ألفاظٍ ذات دوال مختلفة: (في صدري، في لين، في يسري، في نحري، في رحاب) فقد تجسد دوره الدلالي في التوسيع من شكل قصائده، وصورها التي تملكت الشاعر وأفصح عن طبيعتها؛ فهي تارة تدل على ما في صدره، وتارة تنساب في لين وفي يسر، وأخرى تشتد

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وترتد في النحر، ليختم الشاعر تكراره بحرف (في) مؤكدًا دلالة التوسعة التي أحدثها هذا التكرار، مصرحًا بأنه سيعيش في رحاب الشعر أحلى أوقاته:

سأَقْضِي في رِحَابِ الشِّعْـ ـرِ أَحْلَى سَاعَةِ العُمْرِ

وتوالت التكرارت في المقطوعة ففي البيتين التاسع والعاشر:

وقد تشتدُّ أو تَرْتَدُّ مثلَ السَّهمِ في نَحْري

وقد تأتي عَلَى غِرّي بوحي الشِّعرِ أو يُزْري

وهكذا وظف الشاعر تكرار الحرف تكرارًا جميلًا، في هذين البيتين. كما كرر الشاعر حرف (قد) الذي أفاد التشكيك في البيتين آنفًا، وكأن الشاعر أراد التشكيك في إطلاق حكمه بعبثية وفوضوية قصائده. وربما يوحي من خلال هذا التعبير أنه يتعب في هذه العبثية، أو في الأقل فهو لا يرفضها البتة. فلا يعطي صورة واضحة عن طبيعة قصائده، تاركًا هذه المهمة للمتلقي، دافعًا إياه لسبر أغوارها.

ولعل في تكرار الشاعر لحرفي (التاء) و(الدال) أيضًا مرات في كلمتين متجاورتين: (تشتدُّ، ترتدُّ) دليل آخر على أنه لا يرفض هذا الأسلوب لقصائده. فحرف (التاء) المهموس اللين جاء في أول الفعلين ووسطهما على التوالي، ليبين قدرته على إمكانية توظيف هذا الحرف في معاني معاكسة للهمس واللين؛ فيساهم في الدلالة على الشدة والصلابة، ويوحي بتفشي القوة والقسوة في الفعل (تشتدُّ) لا سيما بعد أن توسط حرف (الشين) التفشي. كما جاء فونيم (الدال) الانفجاري الشديد مشددًا في الكلمتين المتجاورتين (تشتدُّ، وترتدُّ) لدلالة على القوة والصلابة أيضًا، وكذلك قصد التكثير في الشدة والارتداد. فحرف (الدال) على رأي حسن عباس (1998) أصلح الحروف للتعبير عن معاني الشدة والفعالية الماديتين. وقد أوحى تكراره بقساوة القصائد على شاعرها، فهي تتحكم فيه ولا تستقر به على حال.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

هكذا استطاع الشاعر بهذا التوظيف الحرفي الجمع بين الليونة والشدة، من خلال الجمع بين حرفي (التاء)، و(الدال) في كلمة واحدة، وتكرارهما في الكلمة المجاورة لها، ليدعم الارتباط بين الكلمتين، ويؤكد به دلالة المعنى الذي جسده تكرار حرف (قد). كما أضفى هذا التكرار انسجامًا موسيقيًا بين الكلمتين المتباينتين في المعنى المعجمي، في حين تشبَّع البيت الثاني بالمدود لا سيما المد بـ(الياء) فأكَّد تكراره حالة الاضطراب وعدم الاستقرار التي تعيشها قصائد البغدادي في المقطوعة، والتي منح البيت توازنًا وإنسيابية في الإيقاع بين ألفاظه توافقًا مع القافية. ولم يعد عبد المولى لم صورة ثابتة للمتلقي عن طبيعة قصائده، وربما كان يهدف إلى ذلك ليدفع المتلقي إلى البحث عن طبيعة قصائده، وأساليب شعره، ومن ثم تقييمها لا سيما وأن هذه القصيدة هي أولى قصائد الديوان.

ولأن تكرار الصوت يُعد ظاهرة أسلوبية تميزت بها قصائد عبد المولى البغدادي؛ فقد وظَّف الشاعر تكرارته الصوتية بصورة شعورية ولاشعورية على المستوى الفونيمي الواحد، الذي ساهم إلى جانب دوره الإيقاعي في إنتاج الدلالة المعنوية للألفاظ. ففي قصيدته "أين حكام العرب؟!" كثرت التكرارات لا سيما الحرفية، في الكثير من ألفاظ القصيدة (الديوان: 151، 154، 155):

يا فلسطينَ قوةٌ

زَلزِلي الأرضَ التي تَحتَكِ إنْ صارَتْ عَدُوَّةْ

فَجِّري الأرضَ بجيلٍ غَاضِبٍ أقوَى فُتُوَّةْ

إنَّهُ الجيلُ الذي يكبَرُنا عزمًا وقُوةْ

إنَّهُ الجيلُ الذي يثأرُ مِنَّا ولنا نحنُ العربْ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

إنَّهُ الجيلُ الذي يُسقطُ حُكامَ العربْ!

****

جرجَروا قاداتَنَا للصلحِ قُلنا فَلْنُصالِحْ

كُلَّنا جاءَ يُصافِح ويُعَانِق ويُسامِحْ

وتَسَابَقْنَا إلى القدسِ وأَنشدنا مَدَائحْ

وتَصَالَحْنَا وأَصلَحنَا الملاهي "والمسَابِحْ"

فإذا بالطُّعنِ غاراتٌ وقصفٌ ومذَابحْ

إنهُ طَبْعُ الأفاعي!

والأَفَاعي لا تُصالِحْ

****

غيرَ أَنَّ التلميذَ الحجارةْ

قد تَعِبْنا وصبَرْتُمْ

وسكتْنَا وَنَطَقْتُمْ

ورضخنَا وامتنعتُمْ

فَهَبَطْنا وارتَفَعْتُمْ

هكذا نحن وأَنتُمْ

فتعالوا يا تلاميذَ الحجارةْ

نَحْرقُ الظُّلْمَ الذي يحرقُنَا نحن وأَنتُمْ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

نَنْشدُ الفجرَ الذي يجمَعُنَا نحن وأَنتُمْ

نَكْسِرُ القيدَ الذي يُرهِبُنا نحن وأَنتُمْ

أَيْ نَعم نحن وأَنتُمْ

أَيْ نَعم نحن وأَنتُمْ

افتتح الشاعر قصيدته بحرف النداء (يا)، الذي كرره ست مرات في المقطوعة: (يا فلسطين النبوة، يا تلاميذ الحجارة، يا شموعًا يا أحرارنا، يا تلاميذ الحجارة، يا تلاميذ الحجارة) هذا التكرار لـ(يا) النداء انتشر في مقاطع القصيدة مخاطبًا به الجمع؛ ولعل السبب وراء المناداة الجمعية يعود إلى طبيعة الحدث الذي استدعى هذه النداءات. فالمنادى لأطفال أرضه، ووطنه المغتصب. ولعل سائلًا يسأل: كيف يوجه الشاعر نداءه لفلسطين التي استدعى النداءات لأجلها، وليس يكون هناك الإجابة وهي شيء معنوي لا يملك خاصية الرد؟! يذهب الباحث إلى أن الشاعر يخاطب في فلسطين كل حر غيورٍ، كل مواطنٍ فلسطيني يعيش داخل الأراضي المحتلة أو خارجها، بل كل عربي ومسلم يأبى لشرف العروبة والإسلام، ويثأر لكرامة الأماكن المقدسة.

فجاء هذا الخطاب المباشر بالندائية لفلسطين بغية استنهاض الهمم، ولعلها لا تزال يحمل في نفسه ولو قليلًا من النخوة والشجاعة ورد الضيم عن ديار الإسلام. ووظف الشاعر تكرار (يا) النداء في المقطوعة لغرضين: الأول؛ صوتي، فكان حرف النداء مفتاحًا للقصيدة ومحورًا موسيقيًا دارت حوله باقي النداءات التي توزعت على أغلب المقاطع، فأحدثت ضربات إيقاعية في متن النص جددت العهد بالنغم الموسيقي الذي أسس له الشاعر في المطلع. أما الغرض الثاني؛ فهو دلالي معنوي، أراد الشاعر من خلاله تنبيه المتلقي إلى أنه لا أمل في فلسطين إلا بأطفال الحجارة.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وقد ظهر هذا جليًا حين حدد وجهان فقط للنداء: الأول؛ أنثوي معنوي تجسد في فلسطين (يا فلسطين النبوة) والثاني؛ رجولي مادي تجسد في الأطفال (يا تلاميذ الحجارة) ليعمق بهذا النداء دلالة التوحد بين فلسطين، وتلاميذ الحجارة، ويضيف بهذا الوصف والتعبير نوعًا آخرًا من أنواع التحقير والتهميش لمعشر الكبار، فينكر عليهم تلمسكم لأطفالهم، ويعهد بهذا الشرف للحجارة بغية النيل من الكبار الذين يصفهم في باقي القصيدة بأنهم سبب ضياع فلسطين، ووراء كل ضعف ومهانة. كما كرر الشاعر في هذا المقطع حرف (إنَّ) التوكيدي في بداية الأسطر: الرابع، الخامس، السادس:

إنَّهُ الجيلُ الذي يكبرُنا عزمًا وقُوةْ

إنَّهُ الجيلُ الذي صارَ مِنَّا ولنا نحنُ العربْ

إنَّهُ الجيلُ الذي يُستطاعُ حكامَ العربْ!

تكرر حرف التوكيد (إنَّ) بشكل عمودي فصنع إيقاعًا جهارًا للمقطع، وساهم بفضل غنائيته وملازمته للأسطر الشعرية في تقوية النبرة الخطابية للشاعر، كما استدعى الشاعر صوت (الهاء) المهموس، وجعله متصلًا بـ(إنَّ) لينسجم معه في تقوية النغم الموسيقي، ويكون معًا توكيديًا آخرًا يعزز من دلالة الصوت والمعنى، ليساهما معًا في التأكيد على أن جيل الحجارة وحده الذي يستطيع تحقيق الأمل المنشود.

لقد عضد هذا التكرار التوكيدي تكرار كلمة (الجيل) والإسم الموصول (الذي) فأفاد تكرار العبارة مجتمعة: (إنَّه الجيل الذي) ثلاث مرات بشكل عمودي إلى رفع المستوى الصوتي والدلالي المعنوي في هذا المقطع لدرجة كبيرة جدًا. ويمكن اعتبار هذا التكرار تكرارًا لاشعوريًا، وهو الذي وصفته نازك (2007) بأنه تكرار يجيء في سياق شعري كثيف يصل في بعض الأحيان إلى درجة المأساة، ومن ثم فإن العبارة المكررة

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية. وإلى جانب ذلك، ازدحم المقطع الثاني من المقطوعة بتكراراته الحرفية:

جرجَروا قاداتَنَا للصلحِ قُلنا فَلْنُصالِحْ

كُلَّنا جاءَ يُصافِح ويُعَانِق ويُسامِحْ

وتَسَابَقْنَا إلى القدسِ وأَنشدنا مَدَائحْ

وتَصَالَحْنَا وأَصلَحنَا الملاهي "والمسَابِحْ"

فإذا بالسَّلْمِ غَارَاتٌ وقصفٌ ومذَابحْ

إنهُ صُلحُ الأفاعي!

والأفَاعي لا تُصالِحْ

لقد كثَّف الشاعر في هذا المقطع من استعمال التكرار الحرفي؛ فمن اللفظة الأولى استخدم الشاعر هذا الأسلوب مكررًا حرفي (الجيم، الراء) مرتين في كلمة (جرجروا) ليقرع الآذان بشدة بهذين الحرفين الانفجاريين المقترنين بالاضطراب والحركة، ويوقظ من خلالها الأعصاب ممهدًا السبيل إلى الفونيمات الأخرى التي تكررت كثيرًا في هذا المقطع. فمن التكرارات الحرفية في هذا المقطع تكرار حرف المد (الألف) الذي لم يخلو سطرًا منه، ليمنح تكراره علوًا في نغمة الإيقاع الموسيقي، ويخلق توليفة موسيقية ودلالية بينه وبين باقي الحروف المكررة في هذا المقطع لا سيما (الحاء، السين، الصاد). فساهم تكرار المد في الدلالة على الدنو والتشبع من آلام المذلة والهزيمة المعنوية، وروح الخنوع والخضوع التي تملكت الحكام العرب. ليعبر الشاعر من خلال هذا التكرار عن حالة اليأس التي تسيطر عليه، قاصدًا من ورائه التنفيس عن انفعالاته الداخلية.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وقد أحدث تكرار حرفي الهمس (السين، الصاد) تفاعلًا وانسجامًا بينهما نتج عنه تناغمًا موسيقيًا، فكلاهما من أصوات الصفير المهموسة، وهذان الحرفان بما يحدثانه من صفير أثناء النطق بهما زادا من علو الإيقاع الموسيقي الداخلي المتكرر في الكلمات التي تفاعل معها هذان الحرفان، إضافة إلى حرف (الحاء) المهموس الذي تولد من صوته حفيفًا مسموعًا، حاكى مع حرفي (السين، الصاد) معاني الذل والهوان والازدراء من الحال التي وصل إليها الحكام، عندما جاء في الكلمات: (للصلح، نصالح، يصافح، يسامح، تسابقنا، مدائح، تصالحنا، أصلحنا، الملاهي، المسالح، بالصلح، مذابح)؛ فمعاني هذه الكلمات أوحت بدالالات الجبن والضعف والاستسلام، وعبرت عن مشاعر وانفعالات الشاعر.

وإلى جانب الحروف التي تكررت آنفًا، كرر الشاعر الضمير (نا) إلى جانب حروف: (القاف، اللام، الياء) التي احتوتها الألفاظ (قاداتنا، نصالح، تنا، فلنصالح، كلما، يصافح، يعانق، يسامح، تسابقنا، أنشدنا، مدائح، تصالحنا، أصلحنا، الملاهي، المسالح، قصف، الإفاعي، نصالح)، فتوالت أصوات هذه الحروف داخل الكلمات بصورة لاشعورية، فتقابل سريان صوت المد بالألف، والسين، والصاد، والحاء مع ضجيج القاف، والنون، واللام؛ فكست هذه التوليفة من الحروف المهموسة والجهرية الانسجامية النص نغمًا مؤثرًا، وطغى جرسها الصوتي على لغتها، فحرّكت المعنى وقوّته. فالصوت كما يقول عنه هلال (1992: 73): "يشكل في النسق اللغوي منطلقًا للوعي والتأثير، فالشاعر يكرر حرفًا بعينه، أو مجموعة من الحروف، فيكون لهذا مغزى يعكس شعورًا داخليًا للتعبير عن تجربته الشعرية، فقد يتفوق الجرس الصوتي على منطق اللغة فيخرج عن قيد الصوت المحض إلى دلالة تحرك المعنى وتقويه".

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

كما تكرر في هذا المقطع حرف (الواو) تسع مرات مساهمًا في اتساق النغمة الإيقاعية التي انتجتها الألفاظ داخل الأسطر الشعرية، ليؤدي وظيفة التوسع والتكثير من المعاني السابقة. كما أعتمد عبد المولى في نهاية أسطر هذا المقطع على التوازن الصوتي، لا سيما في السطرين الرابع والخامس (المسابح، مذابح) بتكرار مقطع صوتي في نهاية اللفظين، وقد أضفى هذا التوازن على البيتين انسجامًا وتناغمًا موسيقيًا جميلًا عزز من الإيقاع القافوي، وشد انتباه المتلقي؛ إذ دعاه لمحاكاة الحدث. كما أحدث الانزياح المونيمي في آخر سطرين في هذا المقطع:

إنّ الصُّلْحُ الأفاعي!

والأفاعي لا تُصالِحْ

أحدث موازاة مأصلية في البنية المتوالية (مركز المونيم) من اليمين إلى اليسار، أو العكس؛ هذه الموازاة المأصلية التي خرقت الترتيب بين كلمتي (الأفاعي، الصلح) أحدثت ظاهرة صوتية في الموسيقى الداخلية للنص، وكأنها على رأي حسن العرفي (2001) تعيد بكانية القراءة المزدوجة نتيجة الاستبدال المركزي لوحدات متكررة. وقد أضفت هذه الظاهرة، أي هذا النوع من التكرار تناغمًا وانسجامًا مميزًا بين البنيتين: الصوتية والتركيبية اللغوية، فتآلف في هذا المقطع القصير الصوت واللغة تآلفًا جليًا؛ وشكّلا معًا ملمحًا أسلوبيًا بارزًا من خلال الأسلوب التكراري، الذي أضاف بعدًا إيقاعيًا شد انتباه المتلقي إلى الإحساس بدلالة المعنى المتجسد في تأكيد الشاعر على عدم التصالح، والتسامح مع الأعداء الذين وصفهم بالأفاعي. هذا المعنى ما كان ليكون ذا تأثير في المتلقي لو لم يكن بهذا التوظيف الصوتي الموسيقي الجميل. وفي المقطع الأخير من المقطوعة:

غير أنّا يا تلاميذ الحجارةْ:

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

قد كذبنا وصدقتُمْ

وسكتْنَا ونَطَقتُمْ

ورضخنَا وامتنعتُمْ

فَهَبَطْنا وارتَفَعْتُمْ

هكذا نحن وأَنتُمْ

تعالوا يا تلاميذَ الحجارةْ

خَرْقُ الظُّلْمِ الذي يحرقُنَا نحن وأَنتُمْ

يَنْشُدُ الفجرَ الذي يُسْعِدُنَا نحن وأَنتُمْ

تكلمُ الغيبَ الذي يرهبُنا نحن وأَنتُمْ

أي نعم نحن وأنتم

أي نعم نحن وأَنتُمْ

كثَّف الشاعر من التكرار في هذا المقطع فوظف أشكاله صوره؛ على مستوى الحرف، الكلمة، العبارة. فعلى المستوى الحرفي، اعتمد عبد المولى في السطور (الثاني، الثالث، الرابع، الخامس، السادس على تكرار الضمير (نا) كما في المقطع الثاني، وحرفي: (التاء، والميم) في الكلمات: (كذبنا، صدقتم، سكتنا، نطقتم، رضخنا، امتنعتم، هبطنا، ارتفعتم، نحن، أنتم) هذه الألفاظ جادت بها صورٌ بدلالات متناقضة ولدت من رحم معاناة أوجدها واقع الوطن المرير، لتتفجر على لسان الشاعر صوتًا شجيًا تلاءم مع الحالة الشعورية للشاعر. فجاء بعضها جهريًا (الميم، النون) ليدل الأول (الميم) على الصدق، والقوة، والرفعة، والثقة بالنفس، في حين يدل الثاني (النون) على معاني نقيضة لسابقه كالكذب، والضعف..الخ، وجاء حرف

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

(التاء) مهموسًا لينًا سابقًا لحرف (الميم)، ليمهد لصوته الجهوري بإحساس لمسي يمزج فيه على رأي حسن عباس (1998) بين الطراوة والليونة. فيشتركان في دلالة المعنى.

تكرر حرف المد (الألف) المقترن بالضمير (نا) كما في المقطع الثاني؛ ففي هذا المقطع جاء ألف المد نهاية الأفعال الماضية: (كدنا، كنا، رضخنا، هبطنا) ليمنح تكراره علوًا في النغمة الإيقاعية الداخلية، ويخلق توليفة مع الحروف المكررة في هذه الأسطر، ويكون متنفسًا لانفعالات الشاعر الداخلية. وقد ساهم توالي أصوات هذه الفونيمات داخل مونيماتها بصورة لاشعورية، في تأكيد المعنى وتشييد أمره. كما أحدث التطابق الصرفي توازنًا بين الألفاظ والبنى تشابهًا صوتي نتيجة تكرار أكثر من حرف في كل كلمتين متقابلتين متضادتين في المعنى متشاكلتين في الصرف كما هو الحال بين كلمتي: (رضخنا، هبطنا) وبين (امتنعتم، ارتفعتم) هذا النوع من التشابه الصوتي على مستوى تكرار الحروف أحدث تناغمًا بينها، فعمل على إطراب ودغدغة الذوق السمعي للمتلقي وشدَّ انتباهه، فتمكن من المعنى حق التمكين، ويعيش مع الشاعر تجربته وحالته الشعورية.

وتكرر حرف (الواو) بين الألفاظ والعبارات بشكل نسبي تناسب مع حجم المقطع، فساهم في تماسكه واتساقه من حيث المبنى والمعنى، وأفاد تكراره الربط والجمع بين الصور المتفرقة، والمتباينة. ونتيجة للتناقضات التي عاشها عبد المولى عبر الواو في مقارنته بين تلاميذ الحجارة، ومعشر الكبار، حاول الهروب من الواقع الذي يعيشه ليسكن عالم الطفولة متأملًا المستقبل. كما وظف عبد المولى أحرف المضارعة لتكراره الحرفي في الأسطر الثامن، والتاسع، والعاشر:

نَحْرقُ الظُّلْمَ الذي يحرقُنَا نحن وأَنتُمْ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

نَنْشدُ الفجرَ الذي يجمَعُنَا نحن وأَنتُمْ

نَكْسِرُ القيدَ الذي يُرهِبُنا نحن وأَنتُمْ

فتكررت نون المضارعة في بداية الأسطر بشكل عمودي ملازمة أول الأفعال المضارعة، لتدل على التحريض على القصاص من الأعداء. فساهم تكرار حرف النون في بناء سلم موسيقي عمودي، خلق توازنًا وتآلفًا على مستوى الصوت مع بداية كل سطر. حيث توافقت هذه الأفعال في الصيغة والصوت والمعنى.

ويرى الباحث للحدث الصوتي دورية في إحاد هذا التوافق الكبير في المبنى الصوتي والمعنى بين الأفعال ومفعولاتها التي أحدثت تركيبها الإعرابية تناغمًا موسيقيًا جميلًا في الأسطر تواليًا مرورًا بالإسم الموصول (الذي) حين تكرر بشكل عمودي منتظم في الأسطر الثلاثة، وصولًا إلى (ياء) المضارعة، و (نون) الدالة على الفاعلين اللتان تكررتا أيضًا في الأفعال: (يحرقنا، يجمعنا، يرهبنا) بشكل عموديًا منتظم. إضافة إلى تكرار الضميرين: (نحن، أنتم). فأوجد هذه التكرارات بجملة بدلالة الوصف والتقرير لحالة اللاشعور الداخلية لدى الشاعر، كما عضدت من التوالي والتماثل الصوتي في الأسطر، فمنحت المقطع زخمًا إيقاعيًا داخليًا جميلًا ساهم في بناء النص على المستويين الصوتي والمعنى.

ثانيًا: تكرار الكلمة

تتشكل الكلمات من أصواتٍ، يحدث تكرارها نغمًا موسيقيًا داخليًا، فيستطيع الشاعر من خلاله أن يشيع بدلالة معينة (السعدني، محمد. 1987). وقد اتخذ الشاعر الحديث من ظاهرة تكرار المونيمات لغاية صوتية ساهمت في تحقيق فاعلية الخطاب الشعري. وتجلت هذه الفاعلية في إنتاج الدلالة أحيانًا، وإنتاج الإيقاع أحيانًا أخرى. ثم مزج الإيقاع بالدلالة (عبد المطلب، محمد. 1997) وبتحليل نصوص عبد المولى البغدادي

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وجد أن تكرار الكلمة في نصوصه أخذ نصيبًا وافرًا؛ استطاع من خلاله التعبير عن انفعالاته، موظفًا سمته الأسلوبية في إنتاج الفاعلية الفنية. وجاء تكرار الكلمة في نصوص عبد المولى متقاربًا ومتباعدًا مكانيًا تماشيًا مع طبيعة النص، وحالة الشاعر النفسية، أو حالة المعني بالتكرار.

ففي قصيدة "يا من يغار على اليمن" استعمل الشاعر أسلوب التكرار بصورة مكثفة متكئاً على تكرار الكلمة التي جاءت متقاربة ومتباعدة مكانيًا؛ قائلًا من الكامل (الديوان: 101-102):

يا مَنْ يُغَارُ عَلَى الْيَمَنْ ... وَيَذُودُ عَنْ شَرَفِ الْيَمَنْ

تِلْكَ الْجِرَاحُ الدَّامِيا ... تُ الدَّفِقَاتُ جِرَاحُ مَنْ؟

تِلْكَ الْحَنَايَا وَالضُّلُو ... عُ الْمُشْهَرَاتُ بِوَجْهِ مَنْ؟

وَشَرَعْتَ تَهْدِمُ بَيْتَ مَنْ؟ ... وَبِأَرْضِ مَنْ؟ وَلأَجْلِ مَنْ؟

يَا كُلَّ مَنْ خَدَعَ الْيَمَنْ ... "وَلَسَوْفَ تَعْتَصِرُ الْيَمَنْ"

وَالْكُلُّ يَعْرِفُ أَنْتَ مَنْ ... وَحَلِيفُ مَنْ؟ وَعَمِيلُ مَنْ

اللهُ لِلشَّرَفِ الْمُضَرَّ ... جِ بِالْخُزْيِ وَالْفَتَنْ

اللهُ لِلْوَطَنِ الَّذِي ... أَكَلَ الشَّدَائِدَ وَالْمِحَنْ

كَادَتْ تُطِلُّ مِنَ الْجَزِيرَةِ ... عَيْنُ زَرْقَاءِ الْيَمَنْ

وَيُوَاصِلُ الرَّكْبُ الْمُقَدَّ ... سُ زَحْفَهُ عَبْرَ الْيَمَنْ

لَوْ لَمْ نَقُلْ: صَنْعَاءُ صَنْـ ... ـعَاءُ، وَلا عَدَنٌ عَدَنْ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

لَـــوْ كانتَـــا رُوحَـــيْنِ صَـــا فِيَتَـــيْنِ ضَـــمَّهُمَا بَـــدَنْ

لَـــوْ أَنَّنَـــا -بالشِّـــرْكِ- لَمْ نَعْـــصِ الإِلَـــهَ ولَا الـــوطَنْ

وَطَـــنٌ عَزِيـــزٌ غَـــيرَ أَنَّ الحُـــرَّ فيـــهِ بِـــلَا ثَمَـــنْ

اعتمد الشاعر أسلوب التكرار منذ عتبة النص؛ حين كرر عبارة العنوان كاملةً "يا من يغار على اليمن" في مطلع القصيدة، وفي صدر البيت الأول؛ ليكون كعود ثقاب أُشعل في جذوة فأضطرمت النار في باقي النص. شكّل ولد هذا النص حالة انفعالين للشاعر: الأول قومي؛ بسبب أحداث اليمن التي أدمت قلبه، وجعلته يشعر باحتراق والأسى بحال هذا البلد الشقيق الذي تقاسمته ومزقته الفتن. أما الانفعال الثاني فهو شخصي؛ كان بمثابة رد الشاعر يمني على قصيدة عبد المولى "برقية عاجلة أخرى إلى بلقيس" التي سبقت هذه القصيدة قائلًا:

قبل الحديث على اليمن قُل لي بربك أنتَ مَنْ؟

هذا الاستنكار من ذاك الشاعر على إحساس عبد المولى بالهم القومي، أشعل فتيل الشعر في الذات البغدادية التي أنتجت هذا النص القائم على تكرار كلمتي (اليَمَنْ، مَنْ) اللتان جعل منهما الشاعر -لا سيما اليمن- مركزًا تدور حوله ألفاظ النص، وعصبًا تشدّ إليه ما دار على لسان الشاعر، أكثر ما كان يشغل بال الشاعر، ويسيطر على مشاعره هو حال اليمن، ومَنْ كان وراء جراحه وأتراحه. كرر الشاعر كلمتي (اليمن، مَنْ) بشكل مكثف؛ وبدأ ذلك منذ البيت الأول حين صرَّعه بكلمة (اليَمَنْ) ليكون التصريع منها أسلوبيًا، هيأ به لتكرار هذه الكلمة في النص بصورة شعورية. فالشاعر قد تشبع بحالته الشعورية التي هيمنت على فكره قبل إنتاج النص، لتلقي بظلالها على إنتاج النص.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

ويرى الباحث أن الشاعر عند ارتجاله هذا النص -وأغلب الظن أنه مرتجل- لمناسبته؛ قد سيطرت على فكره وقلبته كلمة (اليمن) موضوع النص فكررها في أرجائه، فكان لا بدّ من أن يولِّد من جذورها لفظة أخرى توازيها في الصوت تجنبًا للتكرار الممل، وتكثيفًا للموسيقى. فأخصبت كلمة (اليمَنْ) أداة الاستفهام (مَنْ) التي أخذت من جنس حروفها وصفاتها أكثر من نصف الكلمة باستثناء (ال) التعريف من (اليمن). هذا الإخصاب أحدث انسجامًا وتوازيًا في الإيقاع الموسيقي بين اللفظتين، فمنح النص على رأي تبرماسين (2003) امتدادا وتنامًيا في شكل ملحمي متصاعد. إضافة إلى تقوِية معاني النص التفصيلية من خلال الإلحاح على تكرار كلتي: (اليمن) و(مَنْ) المقاربة لها في الاشتقاق. وإلى جانب تكرار اللفظتين منفصلتين، برز صوتي (الميم والنون) في اللفظتين (اليمَنْ مَنْ) بنفس الحركة الإعرابية على الحرفين؛ الفتحة، والسكون فوق (الميم) و (النون) واليا في كلتي الكلمتين فحققتا قيمة صوتية جلية بفعل ضرباتهما الإيقاعية المتكررة التي تستدعي التأمل وتثيره. كما استطاع حبا المولى إلى جانب خاصية الإشارة في لفظتي (اليمن، مَنْ) أن يخلق جملًا إيقاعية وإيحاءات صوتية بفعل هذا التوازي الصوتي بين اللفظتين، وقدرتهما على الارتباط بكلمات أخرى.

وتوالى تكرار الكلمة في النص، فقد تكررت الألفاظ: (يمن، جراح، كل، الله، صنعاء، عدن) مرتين لكل لفظة في الأبيات: الثاني، الثالث، الخامس، السادس، السابع، الثامن، الحادي عشر، توالِيًا. ففي البيت الثاني والثالث:

تِلكَ الجِراحُ الدَّامِيا ... تُ الدَّفِقَاتُ جِراحُ مَنْ؟

تِلْكَ الخَنَاجِرُ والسيُو ... فُ المشْهَرَاتُ بِوجْهِ مَنْ؟

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

استهل الشاعر البيتين بتكرر لفظة (تلك) تواليًا بشكل عمودي إشارة وتنبيهًا لكل غافل عمَّا يحدث باليمن، أو مشاهم فيه، بأسلوب تهكمي ساخر. وهو ما أكَّده تكرار (مَنْ) في نهاية البيتين. وقد خلق تكرار كلمتي (تلك، مَنْ) في البيتين جوًا إيقاعيًا ارتبط بدلالة (الجراح، والخناجر)، فالثاني سبب الأول. كما تكررت كلمة (الجراح) بشكل أفقي متجاورة مع (تلك) و (مَنْ) المكررتين على شكل لازمة البيت، كذلك مع كلمتي (الدّاميات، الدّافقات) المتوازيتين في الصوت بفضل تكرار حروف (الدال المضعَّف، وألف المد مرتين، والتاء) اللاتي تردد في الكلمتين فأحدثت عذوبة وجمالًا موسيقيًا أنبعث من تكرارها، وأضفت على البيتين انسجاما وانتظاما في الإيقاع والإيحاء المعنوي، وقوَّت الموسيقى الداخلية. لتحدث هذه الحزمة الصوتية من التكرارات في البيتين إيقاعًا جلا المشاعر المعبر عنه حين أوحى بمشاعر الحزن والأسى، والحيرة والتعجب، والتهكم، من خلال التضاد ومعاني التكرار المونيمي، والمونيمي اللذان أنتجا خطابًا شعريًا اكتسى بحلة الصوت والدلالة معبِّرا عن انفعالات الشاعر الذي جعل من نفسه لسان حال كل مواطن عربي غيور عن أمته.

وفي الأبيات الخامس، والسادس، والسابع، والثامن، والحادي عشر نجد:

يـا كُـلَّ مَـنْ خَـدَعَ الـيمَنْ ... "ولسـوف يَنْتَصِـرُ اليـمَنْ"

والكُـلُّ يعـرفُ أنـتَ مَـنْ؟ ... وحليـفُ مَـنْ؟ وَعَمِيـلُ مَـنْ

اللهُ لِلشـرفِ الـمُضَرَّ ... جِ بالخيانـةِ والفِـتَنْ

اللهُ لِلـوَطَنِ الـذي ... أَلِـفَ الشَّـدَائدَ والـمِحَنْ

لَـوْ لَمْ نَقُـلْ: صـنعَاءُ صـنعَا ... ءُ، ولا عَـدَنٌ عَـدَنْ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

استعمل الشاعر التكرار الرأسي في الأبيات: الخامس، والسادس، والسابع، والثامن؛ فكرر كلمة (كل) في مستهل البيتين الخامس والسادس بشكل عمودي. كما فعل مع اسم الإشارة (تلك) في البيتين الثاني والثالث. وجاءت (كل) الأولى بعد يا النداء التي منحتها إلى جانب التعريف أتساعًا وامتدادا في الصوت أفرغ فيه الشاعر بعض آهاته وغضبه، وجاءت (كل) الثانية بعد (ال) التعريف، مكررة للأولى لغرض التأكيد على معرفة مَنْ خلع وخان اليمن.

لقد كرر الشاعر لفظ الجلالة (الله) في أول البيتين السابع والثامن، دون أن يُسبقه بشيء، في انتباهة ذكية من الشاعر، وتقرير بأن الله لا يسبقه شيء. وقد أراد الشاعر من خلال هذا التكرار الرأسي للفظ الجلالة (الله) الاستعانة به في التوسل والتنفيس عن حالته النفسية المضطربة. وقد شكَّل التكرار الرأسي في الأبيات الأربعة آنفًا بناءً دراميًا، اتضح لعرض حالة الشاعر النفسية الغاضبة المتوترة التي جسدها تكرار كلمة (كل)، والمتوسلة المتأملة التي جسدها تكرار لفظ الجلالة (الله). فكان تكرار الكلمتين بشكل رأسي في مطالع الأبيات نقطة أرتكاز انطلق منها المعنى وكثَّف من الإيقاع في بداية الأبيات؛ ليسترعي انتباه المتلقي ويقوي توقعه.

وفي البيت الحادي عشر كرر الشاعر كلمتي (صنعاء، وعدن) بشكل أفقي، حيث التكرار الأفقي على رأي محمد عبد المطلب (1995) يعمل على تراكم الدلالة على نحو يجمع بين التأسيس والتقرير. فقد أراد الشاعر بتكرار كلمتي (صنعاء، وعدن) تقرير أن أبناء اليمن هم السبب في تمزقه وانقسامه:

لَـوْ لَمْ نَقُـلْ: صـنعَاءُ صـنعَا ءُ، ولا عَـــــدَنٌ عَـــــدَنْ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

فالبيت تقرير صريح من الشاعر على أن أبناء اليمن سبب انقسامه وتفرقه، فلو لم ينادوا بانقسام صنعاء عن عدن لما حصل الانقسام. ولكي يؤسس الشاعر لهذا المعنى ويقرره، فقد كثّف من دلالته بتكرار اسم صنعاء، وعدن للقال مهدتا للقافية ومنحتاها جمالية موسيقية في خاتمة البيت. وقد جاء تكرار الكلمتين متقاربًا مكانيًا بل متجاورًا في بيت واحد بشكل أفقي؛ ليجسد القرب المكاني، وصلة القرابة بين أهل المدينتين، ويشدد على اللحمة الأخوية الوطنية بينهما. وقد سبقت أداة التمني (لو) الكلمتين المكررتين في أول البيت؛ لتفيد أن الفعل قد حصل من الأبناء فعلًا. هذا التكرار الأفقي عاضده تكرار رأسي لأداة التمني (لو) التي تكررت في مستهل البيتين المتتاليين لهذا البيت، فانسجم تكرارها مع تكرار الكلمة، ليشكّلا معًا إيقاعًا موسيقيًا جميلًا في النص.

ثالثًا: تكرار العبارة، أو الجملة

يمثل هذا النمط التكراري حضورًا أكثر بروزًا وفعالية من تكرار الكلمة، في خلق بنى متصاعدة تشكل معمارية النص وبنائه. فهو على رأي حسن البنا (2001: 85)، أشد وأكثر تأثيرًا من تكرار الكلمة؛ "إذ يرد في صورة عبارة تحكم تماسك القصيدة ووحدة بنائها، وبينما يتضاءل نسيج القصيدة يبدو أكثر التحامًا من وروده في مواقع البداية". ولهذا النوع من التكرار تأثير كبير على هيكل القصيدة، حيث يلجأ الشاعر إلى تخير بعض العبارات أو الجمل الشعرية التي تربط أواصر النص، وتشد من أسره فيكررها.

يقول فهد عاشور (2004: 101) عن هذا النوع من التكرار: "تكرار العبارة في العصر الحديث مظهر أساس في هيكل القصيدة، ومرآة تعكس كثافة الشعور المتعالي في نفس الشاعر، وإضاءة معينة للقارئ على تتبع المعاني والأفكار والصور. كما يسهم هندسيًا في تحديد شكل القصيدة الخارجي، وفي رسم معالم

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

التقسيمات الأولى لأفكارها، لا سيما إن كانت ممتدة. ولعل استخدم الشعراء المحدثون هذا النوع من التكرارات بشكل مكثف يؤدي إلى إحداث نوع من الإيقاع، ويمنح النص طاقة إيقاعية نتيجة اتساع الرقعة الصوتية لهذا التكرار، إضافة إلى دوره الوظيفي في إضاءة اللفظة، أو العبارة المقترنة به، المتغيرة في كل مرة.

فالشاعر العربي قديمًا كان يتخذ من العبارة المكررة في شطر البيت الواحد، مرتكزًا لإضافة معنى جديد يدعم الفكرة الأساسية للنص. في حين أن الشاعر الحديث يكرر العبارة في صدر البيت أحيانًا لينطلق منها إلى تتبع جوانب المعنى الواحد، واستقصاء مظاهر التعدد كما يراها بخياله شفيع السيد (2006). وقد وظف البغدادي هذا النوع من التكرار في قصائده بأشكاله المختلفة، فمرة يكون متتابعًا بشكل رأسي، ومرة في البدايات، وأخرى في الوسط، ومرة في النهايات، وأحيانًا في بداية ونهاية القصيدة أو المقطع. ففي قصيدة "جراحات لبنان" وظّف الشاعر تكرار العبارة في وسط القصيدة قائلًا من الخفيف (الديوان: 85):

إيــه لُبنــانُ والخُطــوبُ نِعَــمٌ ضَـربَتْ إخـوتي بأبنـاءِ عَمّـي

كُنـتُ لـولا طُبـولُ حَربِـكَ حُلمًـا وَجَبَـلًا في خَيالِـيَ أَلـفَ وَهْـمِ

كُنـتُ حُلمًـا مُحلِّقًـا في سـرابٍ يَهـدِمُ الـدَّهرُ خـاطِرِي كُـلَّ يَـومِ

كُنتُ لا شَيءَ غَيرَ حارِسِ قصرٍ يَهدِمُ السَّعيدَ العَظيمَ كَالرَّمسِ

كُنـتُ لا شـيءَ غَـير عبـدٍ حقيرٍ أَحْـرسٍ مِثـلَ سَـيفهِ وأَصـمّ

كُنتُ أحمي جَنابَ مَنْ كَانَ ظَنِّي أَنَّـهُ جـاءَ كـي يـذودَ ويَحْمـي

إيـهِ لبنـانُ كـم هَتَكـتِ حِجَابًـا كـان يُخفِـي وَرَاءَهُ كُـلَّ جُـرمِ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

إيـهِ!! لبنـان مـا لليلـكِ سَـاجٍ حـائرِ الـنَّجْمِ مُظْلِـمٍ مُـدْلَهِمِّ

هذه المقطوعة من نصٍ كتبه عبد المولى في الهم القومي، معبرًا به عن المأساة اللبنانية، والمأساة الذاتية، فهو كعادته ليس متفرجًا يصف المأساة من الخارج، لكنه شريك في الوزر، وضحية لأوزار آخرين، فالنص صرخة بغدادية؛ في محاولة منه لتحريك الضمير العربي. وقد استغرقت الحالة الشعورية لدى الشاعر، وجعلته لا يكتفي بتكرار صوت، أو كلمة، فيتجه إلى تكرار العبارة؛ لأنها أكثر استيعابًا لدفقة الشعور المسيطرة على الشاعر في مثل هذه المواقف؛ فاستعمل عبارة (إيه لبنان) وكررها ثلاث مرات في المقطوعة بشكل رأسي في أول الأبيات؛ الأول، والسابع، والثامن في المقطوعة لا في النص فهو بعيد كثيرًا عن هذه الرتبة. وبدأ الشاعر عبارته المكررة (إيه لبنان) باسم فعل الأمر (إيه) ليزيد من ارتفاع صوت الأنين في ذاته، ويؤكد من حالة القلق التي تعتريه، فتعزز هذه الحركة الناشئة عن اسم فعل الأمر من اهتزاز الأرجاء بهذا الصوت الحزين الذي سرَّبه الشاعر إلى النص، وبنى عليه معناه العام.

جاءت كلمة (لبنان) توكيدًا للفاعل المستتر؛ ليزيد من دلالة صوت الحزن مظمرًا وظاهرًا. وجاء التكرار بصورة متباعدة مكانيًا؛ لينشر الشاعر من خلال هذا التباعد لبنانه وألمه وحزنه على لبنان. فيكرره في مواقع مختلفة من النص، وليجد متسعًا ينفس فيه من صدمته وحزنه وقد أدى تكرار هذه العبارة إلى إحداث إيقاع موسيقي منح النص طاقة إيقاعية نتيجة اتساع الرقعة الصوتية لهذا التكرار؛ فصوت المد بـ(الياء) واقترانه بـ(الهاء) في اسم فعل الأمر (إيه) مع حركة الجر (الكسر) هذه الحزمة الصوتية التي انتجها صوت اسم فعل الأمر (إيه) الشجي تفاعلت وانسجمت مع المد بـ(الألف) في كلمة (لبنان)، ليعبرًا عن امتلاء الذات بالآهات والأنين على المستوى الصوتي، والدلالي في هذه العبارة. ويمتد هذا النغم الموسيقي الشجي ليتفاعل

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

مع صوت المد بـ(الياء) في كلمتي (إخوتي، وعمّي) في آخر البيت، فيحقق هذا التفاعل انسجامًا صوتيًا على مستوى النسق الموسيقي بين بداية البيت ونهايته، وإيقاعًا جميلًا ساير المعنى.

كما كرر الشاعر عبارة أو جملة "كنتُ" المكونة من الفعل الناقص (كان) وفاعله الضمير المتصل (التاء)، هذه الجملة الفعلية التي ألحت على الشاعر فكررها بشكل رأسي وبصورة متتالية مستهلًا بها الأبيات الثاني، والثالث، والرابع، والخامس، والسادس في المقطوعة آنفًا:

كُنتُ لَمّا طَوَلُ حَربِكَ هَمّا ... رَكَّبُوا في خَيالِهِ أَلفَ وَهمِ

كُنتُ حُلمًا مُقلقًا في سَرابٍ ... يتَهادَى بِخَاطِرِي كُلَّ يَومِ

كُنتُ لا شَيءَ غَيرَ حُرٍّ تَحَدّى ... يَقدِمُ السَيِّدَ العَظيمَ بِحَزمِ

كُنتُ لا شيءَ غَيرَ عَبدٍ حَقيرٍ ... أَخشَى مِثلَ سَيفِهِ وَأَصَمِّ

كُنتُ أحمي جَنابَ مَنْ لا يُبالي ... أَنَّهُ حَولَهُ كَمَن يَذودَ وَيَحمي

هذا التكرار الرأسي للجملة الفعلية "كنتُ" جاء كاشفًا للحالة الباحثة عن نفسها في عالم الواقع المنافي لحلمها وتطلعاتها. فشكّل تكرار العبارة في الأبيات آنفًا بناءً هامًا تسعى لوصف حالة الشاعر النفسية، لتساهم حركة تكرار الفعل في مستهل الأبيات في التوسيع والتنفيس عن الشاعر. فتفاعلت موسيقى التكرار مع دلالة المعنى، واحدثت التحامًا وتماسكًا للنص ووحدت بناءه، واعطته ثباتًا إيقاعيًا قوّى موسيقاه الداخلية.

لقد أكد تكرار كلمة (وهمًا) في نهاية صدر البيت الثاني، ونهاية عجزه -في قافيته- على معنى الحزن والتيه، الذي نادت به العبارتان المكررتان في البيتين الأول والثاني: (إيه لبنان) و (كنتُ)، إضافة إلى أن

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

تكرارها منح البيت تناغمًا وانسجامًا موسيقيًا، وعذوبة وطلاوة على مستوى الصوت؛ شدَّ انتباه المتلقي. هذا بالنسبة للأبيات الثاني والثالث، والسادس. أما البيتين الرابع، والخامس فجاء تكرار العبارة فيهما أكثر كثافة وامتدادا، من حيث المساحة اللفظية؛ (كنتُ لا شيء غير) حيث اتسعت العبارة لتظيف إليها ألفاظًا تكررت في البيتين تواليًا بشكل هندسي منتظم في صورة عمودية، هذا الاتساع منح البيتين امتدادا وتناميًا صوتيًا متصاعدًا. وكأن الشاعر بتكثيفه وتوسيعه لهذه العبارة (كنتُ لا شيء غير) المكررة داخل البيتين؛ يرغب في تحريك أوتار عنقه ليتناغم صداها مع النص العام، وتسهم بصورة أكبر في تثبيت الإيقاع الداخلي، وتسويغ الاتكاء عليها كمرتكز صوتي يمنح الأذن بلاغة الانسجام والتوافق والقبول.

وظف البغدادي تكرار العبارة في أول النص وآخره؛ ليكون إحدى السمات الأسلوبية لأسلوب التكرار الذي استخدمه الشاعر في قصائده، ففي قصيدة "رقة عاجلة أخرى إلى بلقيس"؛ استعمل عبد المولى هذا النمط، قائلًا من البسيط (الديوان: 93-94):

هـل نحـنُ حَقّـاً يَمَـانِيُّونَ؟ يـا وَطَنـا ... تَحْـتَرِقُ فِي حَـلِـبَا تَحْـرِقَ اليَمَنَـا

إذ افتتح الشاعر قصيدته بعبارة استفهامية "هل نحن حقاً يمانيون؟" تساءل فيها عن الواقع المأساوي الذي يعيشه اليمن إبان حربه الأهلية، بأسلوب تملاءه الدهشة والحيرة، من الحال الذي يعيشه الوطن. ولم تخل هذه العبارة الاستفهامية من رائحة التهكم والسخرية، تجاه أبناء الوطن الواحد؛ الذين زرعوا به الفتن فكونت نارًا تحرق الوطن، مستخدمًا ضمير جمع المتكلمين (نحن)، كي لا يستثني نفسه من تحمل وزر الفتن التي أحرقت الوطن. وقد أورد الشاعر هذه العبارة في بداية القصيدة كما في البيت آنفًا، وفي نهايتها بعد عشرة أبيات من دون البيت الأول والأخير قائلًا:

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

هل نحنُ حَقّاً يَمَانِيُّونَ؟ لا أبدًا ولَـنْ تكُـونَ لِقـومٍ مِثْلِنَـا يَمَنَـا

حين كرر الشاعر العبارة الاستفهامية "هل نحن حقاً يمانيون؟" لتكون منبهًا يتيح للذهن التنبه لأهمية المعاني التي وردت قبل العبارة وبعدها. ويرى الباحث أن الشاعر قد وفق في إيراد التكرار بهذه الصورة في بداية القصيدة ونهايتها، لأنها قائمة على فكرة خاصة. فهذا النوع على رأي نازك الملائكة (2007) لا ينجح في القصائد التي تقوم على فكرة عامة لا يمكن تقطيعها، كالقصائد التي تتسلسل معانيها تسلسلًا لا مجال للتقطيع فيه. فإن هذا التكرار تعرف العلماء المكررة بـ(اللازمة) (قاسم، مقداد. 2008)، هذا اللازمة وظفها الشاعر في مطلع القصيدة؛ لتقوم بدور افتتاحي للأبيات التي تألفت منها، وذلك من خلال تكرار هذه الجملة المحورية، وبناء معانيه الشعرية المشتقة عنها، وتكتمل وتنتهي بإعادة تكرارها في نهاية القصيدة، حيث انتهى مجالها المعنوي.

كان لتكرار (هل نحن حقاً يمانيون؟) وظيفة الوصل بين المطلع والخاتمة مرورًا بأرجاء القصيدة، فمنحت هذه العبارة معنى القصيدة العام بناء مترابطًا، كما عملت على شحن أجزائها بدفقة إيقاعية حفظتها من التشتت والانفلات؛ حين عادت بها إلى لحظة الولادة الشعرية للعبارة الاستفهامية، بؤرة القصيدة التي كشفت الرؤية المسيطرة على الشاعر ونبَّهتِ المتلقي إلى بفصل تردد إيقاعها المتدفق. وإعادة التذكير به في نهاية القصيدة، ليكون خاتمة صوتية جميلة ربطت بين بداية القصيدة ونهايتها، أحدثت تواصلا صوتيًا ودلاليًا بين أجزائها.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

وقد حفلت قصيدة عبد المولى "بكائيات على مقام العشق النزاري"، بجميع صور التكرار لا سيما تكرار العبارة. فقد كثّف الشاعر من هذا الأسلوب التكراري، قائلًا من الخفيف (الديوان: 347، 348، 349، 351، 352، 354، 357):

انْفِثِي يا عَوَاصِفَ الشِّعْرِ نارًا ... وانْدُبِينَا فَقَدْ فَقَدنَا نِزَارَا

يا أَبَا الشِّعْرِ لَسْتُ أَرْثِيكَ شِعْرًا ... لَستُ "قيسًا" أَنا ولا "بَشارا"

لِمَنِ الشِّعْرُ بَعْدَ فَقْدِ نِزَارٍ ... لا "لبيدًا" أَرى ولا "مِهْيَارى"

يا أَبَا الشِّعْرِ والشَّاعِرُ حَيرى ... والعبَارَاتُ كُلُّهُنَّ حَيَارى

لِمَنْ الشِّعْرُ والأَرَفُ تَتْرَى ... كُلَّ يومٍ وترخِصُ الأَسْعَارا

كَمْ هُمُ الشُّعَرَاءُ بَجْحٌ ... مُذْ كانَ الأَمجَادُ مُردًا صِغَارَا

كَمْ هُمُ الشعَرَاءُ مِنْ عَصْرٍ ... يَرْصُدُونَ الإسماعَ والأَبْصَارا

كَمْ هُمُ الشعَرَاءُ نَفْعًا وَضُرًّا ... وانْتِقَامًا وَفَائِدَةً وانْتِصَارَا

نَمْ أَبَا الشِّعْرِ لَسْتَ أَولَ نَجْمٍ ... غَابَ بَيْنَ نُجُومِ الصُّبحِ فَنَامَ نَهَارَا

نَمْ رَضِيًّا كَمَا تَنَامُ قُرَانَا ... فِي سَعَادَاتِهَا وَتَحْسُو العُقَارَا

نَمْ فَفِي (الكَهفِ) أَنْفُسٌ من رَمَاد ... لَبِثُوا فِي سُباتِهِمْ أَدْهَارَا

نَمْ فَيَا طَالَمَا صَرَخْتَ بليلٍ ... نَامَ فِيه الجميعُ إِلَّا (الغيارى)

إِنْ تَكُنْ غِبْتَ هَيكَلًا فَستَحْيَا ... -يا أَبَا الشِّعْرِ- بيننَا أَفكَارَا

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

مَنْ تُرى أَنتَ يا (نِزارُ)؟ وحسبي يا أبا الشعرِ أن تَكُنَ (نِزارَ)

فانْشِ يا عوَاصِفَ الشِّعْرِ نارًا وانْدُبِينَا فَقَدْ فَقَدنَا نِزَارَا

جاءت هذه البكائية مصورة لحجم الحزن والألم الذي عاشه الشاعر بموت "نزار قباني". فجعل عبد المولى من هذه القصيدة بانوراما شعرية؛ لخصت مسيرة شعرية للشاعر الفقيد الذي كان عنوانًا ومحورًا دارت حوله القصيدة بأكملها. وقد كثف عبد المولى من أسلوب التكرار في هذه القصيدة بجميع صوره. فمن التكرارت التي اعتمد عليها في هذه القصيدة تكرار العبارة. فكرر عبارة (يا أبا الشعر) واصفًا بها "نزار" خمس مرات في مواضع متفرقة؛ أربع مرات مسبوقة بـ(يا) النداء، ومرة واحدة بدونها.

وردت في الأبيات: الثاني، والرابع، والتاسع، والثالث عشر، والرابع عشر بالنسبة للمقطوعة. لكنها تكررت بشكل أبعد مكانيًا في القصيدة التي تكونت من أربع وتسعين بيتًا. وانتشرت هذه العبارة في أرجاء القصيدة، فتخللت نسيجها، وبدت أكثر انسجامًا، فحققت إيقاعًا كان بمثابة ترديدًا لفكرة بُنيت على هذا النغم الانسيابي، الذي تكون من (يا) النداء وما يضدها مع ألف المد في (أبا الشعر). وفيها انسجم صوت المد الذي يمتاز بحركته الطويلة مع الدفقات الشعورية للشاعر؛ فالشاعر يحتاج هنا الوقت ليتناسب دلاليًا مع المخاطب عن بُعد. إذ وفَّر ألف المد هذه المزية؛ وعمل داخل العبارة المكررة على إحداث مرونة عالية، وأدى وظيفة فنية صوتية ساعدت الشاعر على بث الشكوى، وتحريك مشاعر الحزن والألم والحسرة في نفس المتلقي، ليشارك الشاعر مشاعره وأحاسيسه. فألف المد على رأي أماني داود (2002) ذات مرونة عالية، وسعة في الإمكانات الصوتية، مما يجعلها تضفي موسيقى تتميز بتأثيرها النفسي الخاص.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

لقد مثَّل هذا التردد الصوتي لعبارة (يا أبا الشعر)، محطات قسَّمت القصيدة إلى مربعات منحت الشاعر متنفسًا ووسعت عنه بعضًا مما يعتريه من حزن، ليمتد تأثيرها إلى الخارج؛ فتشد هذه الضربات الصوتية المتلقي، وتستدعي انتباهه وتأسره بما تحمله من رنين موسيقي، يجعله أشدُّ تركيزًا، وأكثر اهتمامًا بالربط بين دلالتي الصوت والمعنى، كما أن انتشار العبارة في أماكن متباينة من القصيدة، قد منحها ترابطًا في معناها العام، وتماسكًا في وحدتها العضوية، وساهم في التكثيف النفسي للشاعر، وتوجيه المتلقي لفكرة الشاعر. ففكرة انتشار التكرار على رأي تبرماسر (2003) تعمل على استغلال المكان، وتضفي على الفضاء أشكالًا هندسية في غالب الأمر يكون التواتر هو المسيطر عليها. هذا وقد عمل تكرار عبارة (يا أبا الشعر) في القصيدة على شحنها بإيقاعات إيقاعية ثابتة تزيد موسيقاها الداخلية، وحفظتها من التشتت، وربطتها بدلالة وصفية.

كما ورد في المقطوعة آنفًا تكرار العبارة بصيغة استفهامية حين استعمل الشاعر أداتي (مَنْ، وكم) في العبارتين: (لِمَنْ الشِّعْرُ) و (كَمْ هُمُ الشُّعَرَاءُ) اللتين تكررتا في الأبيات الثالث، والخامس، والسادس، والسابع، والثامن في المقطوعة. فتكررت عبارة (لِمَنْ الشِّعْرُ) في البيتين الثالث، والخامس:

لِـمَنْ الشِّـعرُ بَعْـدَ فَقْـدِ نِـزَارٍ "البيت الأول ولا [illegible] ارى"

لِـمَنْ الشِّـعرُ والأَرَجِيـفُ تَثْـرَى كُـلَّ يـومٍ وتـرخِصُ الأسْـعَارا

فجاءت العبارة الاستفهامية (لِمَنْ الشِّعْرُ) في مستهل البيتين الثالث والخامس بشكل رأسي؛ ليعبر الشاعر من خلالها على خيبة الأمل التي يعيشها، وشعوره بضياع الشعر بموت نزار. حين تملتكه حالة من الحزن الشديد كثفت الدفقة الشعورية المعتملة في ذاته، وانتجت التكرار بشكل لاشعوري معبرًا عن أحاسيس

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

الشاعر، وحالته النفسية، متعاضدًا ومنسجمًا مع التكرار الاستفهامي لعبارة (كَمْ هُمُ الشُّعَرَاءُ) في الأبيات السادس، والسابع، والثامن من المقطوعة:

كَـمْ هُـمُ الشُـعَرَاءُ صُـنَّاعُ مَجْـدٍ مُنْـذُ كَـانَ الأَمْجَـادُ مُـرِدًا صِـغَارَا

كَـمْ هُـمُ الشُـعَرَاءُ مِـرآةُ عَصْـرٍ يَرْصُـدُونَ الإسمـاعَ والأَبْصَـارَا

كَـمْ هُـمُ الشُـعَرَاءُ نَفْعًـا وَضَـرًّا وانْتِقامًـا ونَجْـدَةً وانْتِصَـارَا

فأبرز تكرار العبارتين دلالة التأكيد والأهمية، مع أنهما مختلفتان في الرسم اللفظي، ومتباعدتان في المكان بالنسبة للقصيدة؛ إلا أنهما حملتا نفس الدلالة، وخدمتا نفس المعنى. فكسر هذا التغير في البناء اللفظي للعبارتين حاجز الرتابة من خلال جدة الصيغة، وأعطى للمتلقي منبهًا وهزةً صوتية. كما خلق تكرار العبارتين جرسًا موسيقيًا غذَّا القصيدة، وأمدها بطاقة إيقاعية رفعت الخطاب الشعري، ومنحها موسيقى عذبة، انسجمت مع انفعالات الشاعر. حيث ولَّد تكرار العبارتين معًا موسيقيًا منتظمًا يطرب الأُذن ويريح النفس، لتشع فقراتهما الإيقاعية المتناسقة لمسة وجدانية في القصيدة. ويظهر هذا الأمر بصورة أوضح في العبارة الثانية (كَمْ هُمُ الشُّعَرَاءُ) التي لم يفصلها عن تكرارها سوى شكلها الرأسي. وساهمت هذه الموسيقى التي أنتجها التكرار الصوتي في إثارة التوقع لدى المتلقي للموقف والصورة الجديدة التي يحملها هذا التكرار، فتحمله على التركيز أكثر على دلالات العبارات المكررة في القصيدة.

ومن التكرارات التي استعملها عبد المولى في المقطوعة آنفًا تكرار الجملة الفعلية (نَمْ) في الأبيات التاسع، والعاشر، والحادي عشر، والثاني عشر تواليًا:

نَمْ أَبَـا الشِّـعْرِ لَسْـتَ أَولَ نَجْـمٍ مِـن نُجُـومِ الضُّـحى يَنَـامُ نَهَـارَا

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

نَمْ رَضِـــيًّا كَمَـــا تَنَـــامُ قُرَانَـــا فِي سَـــرَادِيبِهَا وَتَحْسُـــو الغُبَـــارَا

نَمْ فَفِي (الكَهفِ) أَنْفُسٌ من رَمَاد لَبِثُـــوا فِي سُـــبَاتِهِمْ أَدْهَـــارَا

نَمْ فَيَا طَالَمَـــا صَـــرَخْتَ بليـــلٍ نَـــامَ فِيـــه الجميـــعُ إِلَّا (الغيـــارى)

حين تكررت الجملة الفعلية المكونة من فعل الأمر (نَمْ) وفاعله الضمير المستتر (أَنت) العائد على نزار في مستهل الأبيات آنفًا، فاكتسبت وضعًا أسلوبيًا أكسب الخطاب فاعلية في سمتي الحركة والحيوية. لقد كثَّف تكرار فعل الأمر في بداية الأبيات طلب النوم، وزيادة الإلحاح على المعنى المقصود منه، معمقًا دلالته وموسعًا لمداها، من خلال الإشارة بنزار بصورة إيحائية. كما جسَّد هذا التكرار معنى الحزن والألم والاضطراب في نفس الشاعر على غياب نزار. وأخرج حدث النوم المستقبلي من جدلية التوقع والخيال إلى تأكيد وقوع الحدث، من خلال استشهاد الشاعر بوقائع ومزايا كنوم يوم الضحى، ونوم القرى، وأصحاب الكهف؛ وهي في أغلبها صور مزاجية استدعاها خيال الشاعر، باستثناء صورة نوم أصحاب الكهف الحقيقية التي كانت إعجازًا إلهيًا جعلها الله آية للناس. فقد أراد الشاعر من خلال توظيف هذه الصور أن يرفع من قدر الغائب ويشيد به، ليجسد في ذهنه والآخرين فكرة حدث النوم لا الموت الذي أنكره الشاعر، وهرب من تقريره في هذه الأبيات الأربعة التي كرر فيها طلب النوم. ظهر هنا واضحًا مدى استدعى فعل الأمر (نَمْ) ليعبر عن استمرارية الحياة؛ فيستبدل الموت بالنوم ممنيًا النفس بيقظة نزار بعد نومه.

لقد أدى التكرار الاستهلالي للجملة الفعليةإلى إحداث إيقاع؛ أكسب القصيدة طاقة إيقاعية بفعل اتساع الرقعة الصوتية للجملة المكررة. كما منح تكرار الجملة المقطوعة ترابطًا وتماسكًا على المستويين الصوتي والدلالي المعنوي. وإلى جانب تكرار الجملة في هذه الأبيات؛ فقد سمح التماثل الحركي في الكلمات المنونة:

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

ويعد الجناس أو التجنيس إحدى السمات الأسلوبية التي يستثمرها الشعراء المعاصرون على مستوى الأصوات، من أجل صبغ لغة الشعر بطابع الكثافة، والاقتصاد؛ فالألفاظ المتجانسة تتعالق وفق علاقة مجازية مرسلة (الغرفي، 2001) إذ تحقق هذه الألفاظ سلسلة محكمة لها رنينها الإيقاعي المتميز، فحقيقة البناء المحكم أن يكون اللفظ واحدًا والمعنى مختلفًا (ابن الأثير. 1995) فيحقق الجناس على مستوى الخطاب الشعري، العناصر الإيقاعية الأخرى؛ مفارقة وتوترًا في المعنى، وتناسبًا وتجانسًا في الصيغة اللفظية. وينقسم الجناس حسب تقسيم ابن رشيق (1963) وأبي محمد القاسم السجلماسي (1981) إلى أربعة أقسام:

الأول: تجنيس المماثلة (الجناس التام): وهو إعادة اللفظ مرتين فأكثر، باختلاف المعنى، أي يتكرر اللفظ، ويختلف المعنى.

الثاني: تجنيس المضارعة (الجناس الناقص): وهو إعادة لفظتين بمعنيين مختلفين بزيادة حرف، أو نقصها، أو قلبها، أو تقاربها سمعًا، وخطًا، والمضارعة أن تتقارب مخارج الحروف. وينقسم هذا الجنس إلى أربعة أقسام:

أ. الزيادة والنقص؛ ويسميه علماء البلاغة الجناس الناقص.

ب. تجنيس القلب؛ ويتمثل في قلب الحروف، وإبدالها.

ج. تجنيس السمع؛ وهو إبدال حرف بحرف آخر قريب من مخرجه الصوتي.

د. تجنيس الخط أو التصحيف؛ وهو أن يكون النقط فارقًا بين الكلمتين.

الثالث: تجنيس التركيب؛ وهو إعادة كلمة في موضعين من القول هي في أحدهما بسيطة، وفي الأخرى ملفقة من كلمتين.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

الرابع: تجنيس الكتابة؛ ويقصد به كلمتين بمعنيين مختلفين في موضعين من القول، هي في أحدهما مصرَّح بها، والأخرى مُكنى بها عن الأولى.

ويُعد التجنيس من ظواهر البناء الصوتي في شعر البغدادي. فقد كان لهذا الأسلوب في ديوان الشاعر نصيبًا لابأس به في أغلب صوره، لا سيما تجنيس المضارعة (الجناس الناقص) الذي غلب حضوره في الديوان على الجناس التام، كما سيأتي على شواهد منه. فمن صور الجناس التام التي وردت في الديوان: جناس المماثلة؛ في قول الشاعر من قصيدة "الشوق عربية مهاجرة إلى الحبشة"، (الديوان: 256):

بِكِ اللَيَالي مَدَاهَا وَاخْتَفَى **السَّحَرُ** ... بِرِئْمِ ذِئْبِ الهَوَى **السِّحْرِ** مَا بَلَغَت

فالجناس في هذا البيت واقع بين لفظين أحدهما ورد في صدر البيت (السِّحْر) والثاني في عجزه (السَّحَرُ). والكلمتان من نوع واحد لكونهما اسمان في المعنى، فـ(السِّحْر) تعني الحسن والجمال، في حين تعني الكلمة الثانية (السَّحَرُ) وقت آخر الليل قبل الفجر. وقد رسم الشاعر في هذا البيت لوحة فنية جميلة مزج فيها بين الجمال، والتعاسة والبؤس؛ حين سأل محبوبته ذات الحسن والجمال، عن الحال البائسة التي تعيشها. وكأن الليالي بلغت معها مداها فلم يأتي عليها وقت السَّحَر، الذي يبشر بقدوم الفجر. ولعل الشاعر طرح هذا السؤال على نفسه التي تفاعلت مع الموقف في لوحة فنية أزدانت بتوافق الإيقاع الذي أحدثته ظاهرة التجنيس بين الإسمين في صدر البيت وعجزه، هذا التوافق في رسم اللفظتين وقع شاغمًا صوتيًا منح البيت موسيقى عذبة غذَّت، وقوَّت الإيقاعين الداخلي والخارجي.

ومن جناس المماثلة، ما كان بين نوعين مختلفين كاسم، وفعل، وحرف؛ وهو الذي يُعرف بـ(الجناس المستوفي) كما في قول عبد المولى من قصيدة "عندما تُلجَم النوارس"، (الديوان: 182):

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

كَمْ جَمَّعَتْ شَمْلَ الأَحِبَّةِ بَعْدَ أَنْ بَعُدَ الشَّتاتْ

فقد برز الجناس بين ظرف الزمان (بَعْدَ) الذي يدل على تأخر الوقت، وبين الفعل (بَعُدَ) عكس (قَرُبَ) بمعنى نأى وصار بعيدا، كما يدل على أتساع المسافة والفجوة. فالشاعر يتحدث عن الحصار الذي فُرض على ليبيا، وكيف أن الأصدقاء والأصدقاء، تخلوا عنها في محنتها. وما هذا البيت إلَّا لمحة عن بعض ما قدمته ليبيا للآخرين؛ فكم جَمَّعَتْ شَمْلَ الأَحِبَّةِ بَعْدَ أَنْ بَعُدَ الشَّتاتْ، في صورة اجتمعت فيها موسيقى الصوت بدلالة المعنى، فحققت وقرّت الأولى الثانية. فقد أحدث الجناس بين اللفظتين تناغمًا وتجانسًا صوتيًا، طرق الآذان واستمالها بتردد حروفه الثلاث في الكلمتين، ورفد بنية البيت الإيقاعية بطاقاته الصوتية، ومنحه موسيقى عذبة انسجمت مع انفعالات الشاعر، ومتنت أواصر التواصل بين المنشئ والمتلقي. ومثل هذا التجنيس –الجناس المستوفي– ما ورد في قصيدته "بكائيات على مقام العشق النزاري"، (الديوان: 347):

انْفِثِي يا عوَاصِفَ الشِّعْرِ نارًا ... فَقَدْنَا فَقَدْنَا فَقَدْنَا نِزَارَا

تجلت بنية التجنيس في البيت آنفًا بين (قد) الحقيقي المسبوق بـ(فاء) العطف (فَقَدْ)، وبين الفعل الماضي (فَقَدْنَا)، ليحدث هذا الجناس نغمة موسيقية مرتفعة في عجز البيت بفعل تردد حرفي (القاف) و (الدال) الانفجاريين المتجاورين في اللفظتين المتجاورتين. فسرّ التجنيس إلى البيت دلالة القلق، وقسوة وفضاعة الحدث للمتلقي، الذي يرجح أن هذا اللون البديعي قد طرق آذانه، واستمال ذوقه وتأمله، وتدبره في النص؛ وهو غاية المراد. ومن أنواع التجنيس التي استعملها عبد المولى البغدادي في قصائده؛ جناس المضارعة، ومنه تجنيس الخط، أو المُصَحَّف الذي تختلف فيه الحروف في النقط. وقد ورد هذا النوع لدى الشاعر في قصائد عدة منها قصيدة "رسالة شعر"، (الديوان: 126):

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

فَيَـا لَلرقِيـبِ **العَتِيـدِ العَنيـدِ** وَيَـا للعِقَـابِ وَيَـا للوَعِيـدْ

وقوله أيضًا في القصيدة نفسها، (الديوان: 127):

فَعَادَ **قُوَانَا**، وَضَاعتْ **قُرَانَا** ضَيَاعَ ثَمُودٍ وَعَادٍ وَهُودْ

وكذلك ورد التجنيس المصحف في قول الشاعر من قصيدة "أين حكام العرب"، (الديوان: 153):

أَرجالٌ نَحْنُ حَقّاً أَم تَمَاثِيلُ هَزِيلَةْ

أَذْبَابٌ نَحْنُ أَمْ أَشْبَاهُ جُرْذَانٍ **قَتِيلَةْ**

مَنْ تُرَى نَحْنُ لِنَحْيَا تَحْتَ أَقْدَامٍ ثَقِيلَةْ

فَعَبِيدُ الشَّيخِ الَّذِي خَلْفَكَ قُطْعَانَ **القَبِيلَةْ**

هُوَ إِدْرَاكٌ وَوَعْيٌ يَا عَرَبْ

كما ورد التجنيس المصحف في قصيدة "وقفة على الشاطئ الستين"، (الديوان: 278، 280):

وَرَجَعْتُ أَنْتَعِلُ الهَوَاجِسَ وَالرُّؤَى والنَّاسُ حَوْلِي **مُعَابِثٌ ومُعَاتِبِ**

الشِّعْرُ والحُبُّ الكَبِيرُ كِلَاهُمَا لَا يُشْبِعَانِ **لِخَائِنٍ** أَو خَائِبِ

أَنَا **صَاحِبُ** السِّتِينَ إِلَّا أَنَّنِي لَا أُخْبِرُ فَوْقَ **صَاخِبِ**

في مجموعة الأبيات آنفًا التي وردت في قصائد: (رسالة شاعر، وأين حكام العرب، ووقفة على الشاطئ الستين) جاء الجناس المصحف بين الألفاظ: (العنيد و العتيد، قوانا و قرانا، قتيله و قبيله، معابث و معاتب، خائن و خانب، صاحب و صاخب). وفيها حقق الجناس الخطي بين الألفاظ السابقة لدتان؛ إحداهما صوتية موسيقية أنتجها تناغم التجنيس بين الكلمات والحروف، واللذة الثانية دلالية تجسدت في البحث عن

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

المعنى المخفي الذي ساعدت على إبرازه وتأكيده الأصوات المتشابكة. وهذا يؤكد ما ذهب إليه الأزهر الزناد (1992) حين صرَّح بأن الجناس يحقق لذتان للمتلقي. إلى جانب ذلك فقد صبغ هذا التجنيس بكثافة في النغمة الموسيقية داخل البنية الإيقاعية من خلال تراكم الأصوات؛ فقوَّى الموسيقى الداخلية للنصوص.

ومن صور تجنيس المضارعة التي وردت في شعر البغدادي؛ جناس الزيادة والنقص، كما في قصيدة قصيدة "عندما تسبح النسور"، (الديوان: 179):

يُلاعِبُ النَّسَماتُ الـزَّرْقُ وَرْقَـهُ وَزَفْـرَةُ المـوجِ تَسْـرِي في مَقَاطِعِـهِ

بَحْرُ السَّلامِ تَنَامَى مِنْ مَخَاوِفِنَا وَنَحْـنُ لَـنْ نَتَخَلَّـى عَـنْ مَنَابِعِـهِ

فقد ورد الجناس في البيت الأول بين (الزرق، زورقه) فالأولى تعني اللون، والثانية تعني واسطة النقل البحرية الأصغر من السفينة. وقد منح هذا الجناس الصوتي إلى جانب تكرار الحروف (الراء، والزاء، والسين)، البيت حركة في بنيته الإيقاعية تناغمت، وانسجمت مع موسيقى الجناس المركب في البيت التالي، بين أداة الاستفهام (مَنْ) وبين أول حرفين من كلمة (منابعه). فعمقت هذه الترددات الصوتية مجتمعة الجرس الصوتي الإيقاعي في البيتين، وأذكت الموسيقى الداخلية في النص.

جمع البغدادي بين تجنيس السمع، وتجنيس الترصيع في قصيدة "وجه الصباح" في أبياتها التي يقول فيها (الديوان: 202):

فَلَعَـلَّ الجنُـونَ أَشْـهَى وَأَسْـمَى مِـنْ عُقُـولٍ تَعِـيشُ أَزْمَـةَ جُـبْنِ

مِـنْ عُقُـولٍ تَـرى النَّعِـيمَ جَحِيمًـا وتَـرى في الجحِـيمِ جَنَّـاتِ عَـدْنِ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية

مِـنْ عُقُـولٍ مَسْـمُومَةٍ كَالأَفَـاعِي مَـاتَ أَصـحَابُهـا بِهَـا دُونَ دَفْـنِ

ففي البيت الأول وظف الشاعر الجناس المسموع بين لفظتي (أشهى، أسمى)، حيث حروف اللفظتين قريبة في مخارجها؛ فحرف الشين في الكلمة الأولى أستبدل بالسين في الكلمة الثانية، وحرف الهاء في الأولى أستبدل بالميم في الكلمة الثانية. فكان الحرفان المستبدلان قريبان في نطقها من الحروف الأولى، وهو ما أحدث تجانس في الصوت؛ زوَّد البيت بطاقة موسيقية تناغمت مع موسيقى الجناس المركب، في البيت الثالث بين آخر ثلاثة حروف من كلمة (أصحابها) وبين لفظة (بها) المجاورة لها. فأضفت هذه الحركة الإيقاعية انسجاما موسيقيًا على الأبيات، وأكدت موسيقاها الداخلية.

ثانيًا: التصريع

التصريع في اللغة من صرَّع الباب: جعل له مصراعين، قال أبو إسحق؛ المصرعان بابا القصيدة بمنزلة المصراعين اللذين هما باب البيت. واشتقاقهما من المصرَّعة وهو نصف النهار. قال الأزهري: والمصرعان من الشعر ما كان فيه قافيتان في بيت واحد. وبيت الشعر مصرَّع إذا صرعاته. والتصريع في الشعر تقفية المصراع الأول مأخوذة من مصراع الباب (ابن منظور. 2000). أما التصريع في الاصطلاح فهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته (ابن رشيق. 1963). وقد استشهد قدامة بن جعفر أثناء حديثه عن نعوت القوافي في كتابه نقد الشعر (1980:) أن يُصرَّع الشاعر البيت الأول، وأجاز له تكرير التصريع في القصيدة بقوله: "فإن الفحول المجيدين من الشعراء القدامى والحدثين يتوخون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه، وربمَّا صرَّعوا أبياتًا أُخرى من القصيدة بعد البيت الأول".

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وبين حازم القرطاجني (1981: 283) أن للتصريع في الشعر وظيفتين؛ أحدهما إيقاعية، والأخرى تأثيرية؛ حيث "يكون له في أوائل القصائد طلاوة، وموقع في النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها. لمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب، وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك".

ولم يهمل البغدادي هذه الظاهرة الصوتية، والوسيلة الإيقاعية، نظراً لما تؤديه من وظيفة جمالية تأثيرية؛ تساهم في بناء البنية الصوتية والموسيقى الخارجية في القصيدة. إذ حفل ديوان الشاعر بهذه الظاهرة؛ حين استعملها سبعًا وسبعين مرة في الديوان، منها أربعًا وعشرين مرة في المطالع، والباقية في متن القصائد؛ والجدول 2,12 يبين القصائد المصرعة في الديوان ومواضع التصريع فيها:

الجدول رقم 2,12 القصائد المصرعة

ت	اسم القصيدة	مكان التصريع
1	مساء الخير والشعر	المطلع والمتن
2	قصيدة المدخل	المتن
3	هل يسمح الجمل أن أمرّ؟	المتن
4	جراحات لوركا	المطلع
5	برقية عاجلة أُخرى إلى بلقيس	المطلع و المتن
6	يا من يغار على اليمن	المطلع و المتن
7	لقاء وحوار	المطلع
8	أطفال ورجال	المطلع و المتن
9	شكرًا مندوبة أمريكا	المتن

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

10	رسالة شعر	المطلع و المتن
11	تعزية حرّى إلى أنصار بيريز	المطلع
12	أين حكام العرب؟!	المطلع
13	على سلم الطائرة	المطلع
14	لقاء وعودة	المطلع
15	الإحساس بالفجيعة	المطلع
16	عندما تلجم النواس	المطلع
17	عيد الغربة	المطلع و المتن
18	وجد بلا لقاء	المطلع و المتن
19	الإبحار إلى المجهول	المطلع
20	عيد ينتصر الحب	المطلع و المتن
21	دمعة وفاء	المطلع و المتن
22	مأساة	المطلع و المتن
23	شؤون	المطلع
24	المعزون كلهم سعداء	المطلع و المتن
25	سحابة صيف	المطلع
26	بكائيات على مقام العشق النزاري	المطلع و المتن
27	الأهزوجة الخضراء	المطلع و المتن
28	إلى الزراعة في العيد الثلاثين	المطلع

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

ويعرض الباحث نماذجًا من القصائد التي جاءت مصرَّعة المطالع، ثم المصرعة في المتن فقط، ثم القصائد المصرعة في مطالعها ومتونها؛ للوقوف على السمة الأسلوبية لهذه الظاهرة الصوتية في ديوان الشاعر. فمن قصائد عبد المولى البغدادي مصرعة المطلع فقط؛ قصيدة "جراحات لبنان"، وقصيدة "لقاء وحوار"، وقصيدة "أين حكام العرب؟!"، وقصيدة "سحابة صيف" هذه القصائد الأربع، بعض من قصائد الشاعر التي صرّع فيها المطالع؛ حيث يقول في مطلع قصيدة "جراحات لبنان"، (الديوان: 85):

صَـــبرًا لُبنَـــانُ قد تهـــدَّمَ باسْـــمي ... لا تُـــدِينُوا بِهَدْمـــهِ أَيَّ خَصْـــمِ

ويقول في مطلع قصيدة "لقاء وحوار" (الديوان: 107):

بِمَا حَوَى الشَّرْقُ مِنْ حُبٍّ وإِيمَانٍ ... وَمَا سَرَى فِيهِ مِنْ نُورٍ ومِنْ نَارِ

ولم يغِب التصريع عن قصائد الشكل المقطعي في ديوان عبد المولى؛ فقد ورد في مطلع قصيدة "أين حكام العرب؟!"، (الديوان: 151):

يَا فُسْطَاطَ النَّبُوَّةْ

زَلْزِلِي الأَرضَ تَحْتَكِ إِنْ صَاحَتْ عَدُوَّةْ

فَجِّرِي الأَرْضَ بِجِيلٍ نَاهِضٍ قَوِيٍّ قُوَّةْ

إِنَّهُ الجِيلُ الذي يَكْبُرُنَا حَجْمًا وقُوَّةْ

ومن قصائد الشكل المقطعي التي صرَّع الشاعر مطلعها، قصيدة "سحابة صيف"، (الديوان: 333):

وَدَاعًـــا أَخَـــا الـــدَّرْبِ إِنِّي لَرَاحِـــلْ

وَأُبْعَـــدُ عَنْـــكَ، فَمَـــا أَنْـــتَ فَاعِـــلْ؟

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وَيَصْـــفُو لَـــكَ الجَـــوُّ عَبْـــرَ السَّـــواحِلْ

وَتَقْطِـــفُ وَحْـــدَكَ خُضْـــرَ السَّـــنَابِلْ

فبالنظر في المطالع المصرعة في القصائد آنفًا يتبين أن الشاعر وظَّف التصريع في أشكال الشعر الثلاثة التي احتواها الديوان؛ العمودي، والحر، والمقطعي، وقد برز دور التصريع في القصائد. فأفاد تمكن الشاعر من فنِ الكلام حين مهَّد للقافية بتحقيق إيقاعي بين آخر كلمة في صدر البيت مع آخر كلمة في العجز التي تمثل القافية بالنسبة للشكل العمودي والمقطعي، وبتوحيد الروي في السطرين بالنسبة للقصيدة الحرة، ليمنحها هذا التوحيد بروزًا إيقاعيًا واضحًا. حيث يعادل السطران على رأي (عبد المطلب. 1995) شطري البيت في الشعر العمودي من الناحية الإيقاعية.

وقد استعمل البغدادي التصريع في القصائد المطلقة والمقيدة، وهو دليل على قدرته على تشكيل القوافي التي يقود إليها التصريع في هذه القصائد. كما ابتعد الشاعر عن استعمال الحروف الثقيلة الوحشية في عروض وأضرب قصائده المصرعة، تماشيًا مع الذوق؛ ليمنح هذا النوع من التصريع مفاتيح صوتية عذبة تسري بالمتلقي إلى الالتحام بالقوافي، والاستمتاع بتردد موسيقى أصواتها. كما ساهم هذا التصريع في تقوية الموسيقى الخارجية.

ومن أنماط التصريع في قصائد البغدادي؛ التصريع أثناء القصائد فقط دون مطالعها، وورود هذا الشكل قليل جدًا في الديوان، فلم يرد سوى في ثلاث قصائد هي: قصيدة "القصيدة المدخل" وقصيدة "هل يسمح الخليل أن أثور؟" وقصيدة "شكرًا مندوبة أمريكا". ففي "القصيدة المدخل"؛ ورد التصريع في البيت القائل (الديوان: 67):

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

ثُمَّ لا شَـيْءَ غَـيرَ مَحْـضِ هُـرَاءِ يَـا لَـهُ في حيَاتِنَـا مِـنْ هُـرَاءِ

هنا جاء التصريع في القصيدة المدخل، في تكرار كلمتي (هُراء) في العروض والضرب، ويسمى هذا التصريع على رأي ابن الأثير (1995) التصريع المكرر الذي تتكرر فيه اللفظة الواحدة وسطًا وقافية. وفي قصيدة "هل يسمح الخليل أن أثورا" ورد التصريع أثناء القصيدة في قول الشاعر (الديوان: 76):

يَوم أَنْ وضَعْتَ حَوْلَكَ الأَسْبَابَ **وَالأَوْتَادْ**

وأَلْفْتَ بِالجُمُوعِ والمفْرُوقِ في دوائِرِ **السَّنَادْ**

وكذلك ورد التصريع أثناء قصيدة "شكرًا مندوبة أمريكا" في قوله (الديوان: 120):

وتُقِيمُ لَهُم نُصبًا أَسْمَى

فَوقَ السَّبَابَةِ والوُسْطَى!

وتُعَلِّمُ أَتْبَاعَهَا الصَّغَارَ

كَلِمَاتٍ لَيسَ لَهَا مَعْنَى

في القصيدة الثانية "هل يسمح الخليل أن أثور" دوى حرف الدال. وفي القصيدة الثالثة "شكرًا مندوبة أمريكا"، استعمل الألف المقصورة في نهايات الأسطر. فكان التصريع في هذا الموضع من القصائد، بمثابة المنبّه الصوتي الذي يدعم ويقوّي النبرة الصوتية لموسيقى القافية؛ فساهم في بناء البنية الصوتية للموسيقى الخارجية.

أما الموضع الثالث الذي جاء فيه التصريع في مطالع القصائد ووسطها؛ فقد ورد في عدة قصائد منها ما ورد في قصيدة "مساء الخير والشعر" التي صرَّع فيه المطلع وثلاثة أبيات في متنها قائلًا (الديوان: 13، 14):

مســـاءُ الخـــيرِ والشِّـــعْرِ مَسَـــاءُ النُّـــورِ والبشْـــرِ

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

وَكَـمْ أفْضَـتْ إلى غَـيري بِمـا أُخْفِيـهِ مِـنْ سِـرِّ

وَقَـدْ تَـأتِي بِمَـا يُغْـري بِـوحْي الشِّـعرِ أَو يُـزْرِي

وإنْ أَدري فَـلا أَدْري ولا أُدْرِكُ مِـنْ أَمـري

وورد التصريع في المطلع والوسط، في قصائد عدة من الديوان، منها قصيدة "وجه بلا قناع"؛ التي صرَّع فيها ثلاثة أبيات بما في ذلك المطلع (الديوان: 199، 201):

هَـا أَنَـا ذَا أَلُـوحُ خَلْـفَ لَحْـنِ سَـاحِلِّي لِمَـنْ يَتُـوقُ لِلَحْـنِ

أَنَـا "الأَنَا" وَهْـيَ "الأَنَا" وَكَـمْ حَـجَبْتُنِي وَأَجُـوبُ الـرُّؤى وَكَـمْ ضَـيَّعَتْنِي

رَصَّـعَتْ تَمَائِمَـهَا، أَفْشَـتْنِي شِـعْرَهَا القَـرَوِيَّ واستَنْشَـدَتْنِي

ونلحظ هذا النمط من التصريع في قصيدة "لمعة وفاء" التي وظَّف فيها البغدادي التصريع في ثلاثة أبيات باستثناء المطلع، وهي التي نوردها مع بداية خلف المطلع الذي يشمل فيه (الديوان: 297):

عُبِيـدَ اللهِ كيـفَ رَحَلـتَ عَنِّي وَكَيـفَ حَجَبْـتَ شَمْسَـكَ عَـنْ عِيـوني

أما الأبيات التي صرَّعها داخل القصيدة فهي (الديوان: 305):

أَرِيـنِي سَمْتَـكِ الضَّـاحِي أَرِيـنِي فَقَـدْ حَـانَ الرَّحِيـلُ أَلَمْ تَحِيـنِي

فَـأَيْنَ أَكُـونُ مِنْـكِ لكـي تَكُـونِي وَيَبْلِجُ الأَشِـعَّةُ فِي ظُنُـونِي

مُرِينِي....أَمِّلِينِي....عَـاتِبِينِي عِـدِينِي بالوصَـالِ وَمَـاطِلِينِي

وظف البغدادي في القصائد آنفًا ظاهرة التصريع في مطالعها، وداخلها؛ فأحدث تصريع المطالع أستحسانًا واستمالة للآذان، وطلاوة وعذوبة في النفس، وتمهيدًا صوتيًا للقوافي من خلال التجاوب الإيقاعي بين آخر

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

كلمات المصراع الأول، وألفاظ القوافي استدلالًا عليها قبل الانتهاء إليها لتماثل صيغتي العروض والضرب في مطالعها؛ وهذا ما وافق رأي النقاد، والبلاغيون القدامى، أمثال حازم القرطاجني (1981). أما استعمال التصريع داخل القصائد فقد كان بمثابة منبهًا موسيقيًا داخل القصيدة، يذكِّر المتلقي بمطلعها ويقوي من النبرة الصوتية للموسيقى الخارجية. فقد عملت إعادة التصريع في متن القصيدة، عمل السجع غير المكثف في النثر؛ حيث انتجت هذه العودة إلى التصريع جمالية فنية، وأحدثت عهدًا جديدًا بالمطالع جذب انتباه المتلقي، كما زادت من قوة وتأثير التعبير الصوتي والدلالي في القصائد، وجعلتهما أكثر وضوحًا.

ثالثًا: التدوير

التدوير في اللغة معناه: دار الشيء يَدُورُ دَوْراً ودَوَرَاناً، قال العَجاج والدَهرُ بالإنسانِ دَوَّارِيُّ أَفنَى القرون وهو قَعْسَرِيُّ، ويقالُ دارَ دُوْرَةً واحِدَةً هي المرة الواحدة يدورها قال والدَّوْرُ قد يكونُ مصدَرًا في الشعرِ، ويكون دوارًا واحدًا في دَوْرِ العمامة، ودَورِ الحوض وغيره (ابن العرب، 2000).

أَمَا في الاصطلاح، فالتدوير: رابط إيقاعي ينتج عن تداخل التفعيلة الواحدة، أو تداخل الكلمة، أو التداخل التركيبي بين شطرين، أو سطرين "يحدث نوعاً من الملاءمة الاستمرارية الإيقاعية، واللغوية، لكنه يحدث أيضاً نوعًا من التدافع بين الإيقاع والبناء اللغوي" (يوسف حسني، 1989: 230). كما يعمل هذا الفن الموسيقي على تماسك النسيج الشعري، مع المحافظة على انسجام النغمة الموسيقية؛ فالتفعيلة الواحدة تعتمد على "ترتيب نغمي دائري واحد للحركات والسكنات داخل التفعيلة، ولا تختلف إلَّا في نقطة البدء" (ابن جني، 1989: 38).

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

ولدى تحليل قصائد البغدادي في ديوانه "على جناح نورس"، تبين أن ظاهرة التدوير الموسيقية تجلت بصورة واضحة في قصائده. اختار الباحث بعضًا منها كشواهد على هذا الفن الإيقاعي. والجدول 2,13 يبين القصائد التي ورد بها التدوير، وعدد الأبيات المدورة:

الجدول (2,13) القصائد التي ورد بها التدوير

ت	اسم القصيدة	البحر	عدد مرات التدوير
1	مسافة الحبر والشعر	الوافر	خمس وعشرين مرة
2	القصيدة الماسية	الخفيف	سبع وعشرين مرة
3	هل سمع الخليل بن أحمد	الرجز	أغلب الأسطر
4	يا من رأى على اليمن	مجزوء الكامل	ثمان مرات
5	الفقراء وعمارة	الرجز	أغلب الأسطر
6	شكراً لسفينة أمريكا	المتدارك	أغلب الأسطر
7	أين حكام العرب	الكامل	أغلب الأسطر
8	لقاء وعودة	الخفيف	ثلاث مرات
9	الإحساس بالفجيعة	الخفيف	عشر مرات
10	عيد الغربة	الخفيف	ثلاث مرات
11	نزيف الغربة	الخفيف	مرتين
12	وجه بلا قناع	الخفيف	إحدى عشرة مرة
13	أشواق عربية مهاجرة إلى الحبشة	البسيط	مرة واحدة
14	الوداع الوداع	الخفيف	ست مرات

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

15	شؤون	الخفيف	مرة واحدة
16	حيرة وارتقاب	المتقارب	أغلب الأسطر

من الجدول أعلاه يتبين مدى اهتمام الشاعر بظاهرة التدوير في قصائده التي جاءت في قصائده. فمن قصائد الشكل العمودي التي ورد فيها التدوير بشكل مكثف؛ قصيدة "مساء الخير والشعر" التي لا يتجاوز عدد أبياتها تسعة وثلاثون بيتًا؛ منها خمسة وعشرون بيتًا مدورًا، يستشهد الباحث ببعضٍ منها على هذه الظاهرة؛ يقول الشاعر (الوافر، الديوان: 13، 14):

وحُبٌّ يجعلُ الأشواقَ قَ في أعْمَاقِنَا تَسري

أَليس الشعرُ والبُسْتا نِ فيه كُلُّ مَا يُغْري

فَمَاذا لِلعَاطِيْنَا مِنْ ثَغْرٍ إلى ثَغْرِ

وَأَسْلَمْنَا لَهُ مَا بَيْ ءَ مِنْ نَفْسِي وَمِنْ أَمْرِ

فَإِنَّ رَحِيقَهُ كَالعِطْ رِ أَوْ أَشْهَى مِنَ العِطْرِ

كما ورد التدوير في ثمانية أبيات من قصيدة "يا من يغار على اليمن"، وعدد أبياتها ثمانية عشر بيتًا، يأتي الباحث على ست أبياتٍ منها، كشواهدٍ على هذه الظاهرة التي يقول فيها الشاعر، من مجزوء الكامل (الديوان: 101، 102):

تِلْكَ الجِرَاحُ الدَّامِيا تُ الدَّفِقَاتُ جِرَاحُ مَنْ؟

تِلْكَ الخَنَاجِرُ والسيُو فُ المُشْهَرَاتُ بِوَجْهِ مَنْ؟

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

اللهُ لِلشـــــرفِ الـــــمُضَرَّ ـــــجِ بالخيانـــــةِ والفِـــــتَنْ

لَـــمْ نَقُـــلْ: صـــنعَاءُ صـــنعَا ـــــءُ، ولا عَـــــدَنٌ عَـــــدَنْ

لَـــو كانتـــا رُوحَـــيْنِ صَـــا فِيَتَـــيْنِ ضَـــمَّهُمَا بَـــدَنْ

وظَّف الشاعر في القصيدتين أعلاه ظاهرة التدوير بصورة جلية. فعمل التدوير فيهما؛ على مد النغمة الموسيقية في الأبيات المدورة، وأضفى عليها صفة الغنائية. فمن مهام التدوير على رأي نازك الملائكة (2007) أنه يتدرع بقدرته على إسباغ البيت الشعري بصفتي الليونة والغنائية، ومدِّ نغماته.

يعلل الباحث سبب التدوير في هاتين القصيدتين؛ إلى الحالة النفسية غير المستقرة للشاعر، فحالة الشاعر النفسية وما يعتريها من انفعالات هي التي جعلته يعبر بهذه الصورة الانفجارية في هاتين القصيدتين. ففي القصيدة الأولى، تحدث الشاعر عن الشعر الذي يُعد بالنسبة إليه الهواء الذي يتنفسه، والزاد الذي يقتاته، والظل الذي يتفيأ، فقد ذكر من توصيف الأنا في هذه القصيدة، وأكثر من الاستفهامات، وأدوات التمني، والشرط. وكل هذه الأساليب تدل على حالة القلق والاضطراب التي سيطرت الشاعر عند كتابة النص. كما أن هذه القصيدة، كانت قد أعدت ليلقيها الشاعر في أول أمسية شعرية له في مركز جهاد الليبيين بطرابلس، ولعل تفكير الشاعر في لقاء الجمهور لأول مرة، كان وراء هذا القلق الذي تسرب للقصيدة؛ لتجتمع فيها كل الانفعالات وتنتج هذه الشحنة الانفعالية التي انتهت إليها الأبيات المدورة. أما في القصيدة الثانية "يا من يغار على اليمن"، فكان الانفعال هو المسيطر على القصيدة أيضاً، والسائد على روحها؛ فقد وُلد النص في جوٍ نفسي مشحون بالغضب، والتوتر والاضطراب، وقد سبق الحديث عن مناسبة هذه القصيدة في موضع متقدم من هذا المبحث.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

أحدث التدوير في النصين آنفًا؛ تلاحمًا واستمرارًا إيقاعيًا ولغويًا، فعمل على تماسك النسيج الشعري للأبيات، وحافظ على انسجام نغمتها الموسيقية، والدلالية. كما حقق تواصلًا بين شطري البيت الواحد، وأكّد وحدتهما في الشكل والمضمون الصوتي، والدلالي. وأضفى جمالية على موسيقى النص؛ جعلته يموج بحركة إيقاعية لتتحقق من خلالها وحدة موسيقية داخلية. هذا إلى جانب أن امتداد الصوت الناتج عن التدوير؛ عمل على المحافظة على النظام العروضي داخل القصيدة، وهو أحد الأسباب التي جعلت الشاعر يوظف هذه الظاهرة في قصائده.

أما توظيف الشاعر لظاهرة التدوير في الشعر الحر؛ فقد جاء في كل قصائد هذا النوع، وذلك بحكم طبيعة تكوينها، حيث تتكون من أسطر مختلفة في زمنها الصوتي عن بعضها، فتطول وتقصر حسب رغبة الشاعر. فالتدوير في الشعر الحر على رأي صلاح عبد الصبور (1993)؛ مبني على تتابع التفعيلات في أسطر شعرية عدة بلا قوافٍ تفصل بينها، ثم ينتهي الشاعر إلى قافية بعد عدة أسطر. ثم يبدأ مقطع جديد، يختمه بقافية مماثلة أو مخالفة لقافية المقطع الأول. ويكتسب التدوير أهمية في القصيدة الحرة، عندما يمنح الشاعر حريةً أوسع في التخلص من الوقوف عند نهاية كل سطر شعري استجابة لموسيقى الوزن، وبدلًا من هذا فإنه يتوقف بشكل تلقائي حين يتكامل البعد الدلالي والإيقاعي (الروشدي، سامح. 2006).

وقد رصد الباحث، أنّ ظاهرة التدوير في قصائد الشعر الحر لدى البغدادي شكلت كثافة توافقت مع طبيعة بنية القصيدة الحرة التي تكون وحدة واحدة، تأخذ عناصر بعضها بأطراف بعض، وتترابط بعرى وثيقة. فالتدوير من الأساليب الفنية التي تحقق هذا الترابط والتشابك؛ لا سيما من الناحية الإيقاعية، فمن

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

قصائد البغدادي المدورة، قصيدة "أين حكام العرب؟!" من بحر الرمل؛ التي يختار منها الباحث مقطعًا، يقطِّعهُ عروضيًا ليقف على صورة التدوير فيه، (الديوان: 151، 152):

مَا الذِي يَجْرِي عَلَى أَرْضِ النَّبُوَّةْ

مَللذِي يَجْ/رِي عَلَى أَرْ/ضِ ننبووةْ

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

أَفْتُوحَاتٌ مِنَ اللهِ جَدِيدَةْ

أَفْتُوحا/ تُنْ مِنَللا/ هي جديدةْ

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

فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

أَيَّ مَهْرٍ ذَلِكَ المَهْرُ الذِي

أَيْيَ مَهْ/ رِنْ ذَلِكَلْ/ مَهْرُلَّذِي

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

فاعلاتن فعلاتن فاعلا

يَدْفَعُ مِنْ أَجْلِ التَّحَرُّرْ

يَدْ/ فَعُمِنْ أَجْ/ لِتْتَحَرْرُرْ

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

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

يتبين من خلال التقطيع العروضي للأسطر آنفًا؛ كيف أنها جاءت مدورة على مستوى عدد التفعيلات، والتداخل الإيقاعي. فعلى مستوى عدد التفعيلات، تتسع وتضيق مساحتها الإيقاعية بفعل تفاوت عددها في أسطر المقطع؛ بل ويمتد هذا التفاوت الإيقاعي إلى المقطع الذي يليه، وربما إلى نهاية القصيدة. وعلى مستوى التداخل الإيقاعي؛ برزت ظاهرة التدوير في تداخل التفعيلات بين السطرين الثالث والرابع، وبين الرابع والخامس، وبين الخامس والسادس، والسادس والسابع. حيث يلاحظ اكتمال التفعيلة الأخيرة من الأسطر آنفًا في السطر الذي يليه. وقد ظهر ذلك جليًا على مستوى الخط، والتركيب، والدلالة؛ وذلك بسبب استمرار تدفق الموسيقى مع استمرار السطور في الإنسيابية الشعرية. إذ ليس هناك على مستوى الإيقاع وقفات عروضية يتوقف عندها القارئ، ولا وقفات دلالية أيضًا؛ فالمقطع وحدة واحدة متشابكة الصوت والدلالة. وقد عمل التداخل الإيقاعي بفعل التدوير في المقطع آنفًا، على الربط بين السطور الشعرية؛ ليكتمل ويتماسك النسيج الموسيقي والدلالي.

يتضح من التحليل في هذا المطلب الثالث، بروز ظواهر صوتية في نصوص عبد المولى البغدادي، تعاضدت وتظافرت مع الوزن والقافية والتكرار في بناء الخطاب الشعري البغدادي في جانبه الصوتي. وكان من أبرز وأهم هذه الظواهر الصوتية (الجناس، التصريع، التدوير)، حين ارتبطت هذه الظواهر الصوتية، من المحسنات البديعية ببعضها البعض؛ فساهمت في بناء نسيج البنية الصوتية الداخلية والخارجية لقصائد الشاعر. ويُعد التجنيس، أو الجناس من ظواهر البناء الصوتي في شعر عبد المولى البغدادي؛ فقد كان لهذا الأسلوب في ديوان الشاعر نصيبًا لابأس به في أغلب صوره لا سيما جناس المضارعة (الجناس الناقص)، فقد أحدث الجناس في قصائد البغدادي تناغمًا وتجانسًا صوتيًا، طرق الآذان واستمالها بتردد حروفه، ورفد بنية النص

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA

الإيقاعية بطاقاته الصوتية، منحها موسيقى عذبة انسجمت مع انفعالات الشاعر، ومتنت أواصر التواصل بين المنشئ والمتلقي.

وفي مستوى التصريع، اعتمد البغدادي هذه الظاهرة الصوتية، والوسيلة الإيقاعية، لما تؤديه من وظيفة جمالية تأثيرية؛ فقد حفل ديوان الشاعر بهذه الظاهرة في مطالع القصائد وفي متونها. كما استعمل عبد المولى التصريع في القصائد المطلقة والمقيدة، وهو دليل على قدرة الشاعر على تشكيل القوافي التي يقود إليها التصريع في مثل هذه القصائد. أبعد الشاعر عن استعمال الحروف الثقيلة الوحشية، في عروض وأضرب قصائده المصرَّعة غالبًا مع اللاوقع؛ لينتج هذا النوع من التصريع مفاتيح صوتية عذبة تسري بالمتلقي إلى الالتحام بالقوافي، والاستمتاع بترنم موسيقى أصواتها. كما ساهم التصريع في تقوية الموسيقى الخارجية.

اهتم البغدادي بظاهرة التدوير؛ فجاءت في الشكل العمودي والحر. وقد شكل التدوير في قصائده رابطًا إيقاعيًا؛ جعل من النسيج الشعري أكثر تماسكًا على المستويين الصوتي والدلالي، وأحدث تلاحمًا واستمرارًا إيقاعيًا ولغويًا. كما حقق تواصلا في الأسطر، وأضفى جمالية على موسيقى النص، جعلته يموج بحركة إيقاعية محققًا من خلالها وحدة نغمية داخلية، حافظ من خلالها على النظام العروضي داخل القصيدة. وهذا ما جعل الشاعر يوظف هذه الظاهرة في قصائده.

UNIVERSITI SAINS ISLAM MALAYSIA
جامعة العلوم الإسلامية الماليزية
ISLAMIC SCIENCE UNIVERSITY OF MALAYSIA