الأوزان الثنائية في شعر التفعيلة
محاولة تطبيقية لرؤية إيقاعية مغايرة

أ. د. محمد جواد حبيب البدراني
قسم اللغة العربية ، كلية التربية للعلوم الانسانية،جامعة الموصل، العراق.
(تاريخ القبول بالنشر: 28كانون الأول 2013)

الملخص:

يدرس البحث أوزان الشعر الحر برؤية جديدة تعتمد التفعيلة لا البحر وتقدم حلاً مقترحا للأوزان التي رأى الدارسون أنها تضم تداخلاً بين بحور مختلفة، والبحث يحاول أن يعزز رؤيته بتطبيقها على نصوص رواد الشعر الحر في العراق ومصر.

منذ البدايات المبكرة لنشأة شعر التفعيلة أشارت الناقدة نازك الملائكة إلى إن شعر التفعيلة يمكن نظمه (بتكرار أي تفعيلة مكررة في الشعر العربي المعروف سواءً أكان هذا البحر صافيا أو ممزوجا)[١] وأشارت إلى أن هناك وزنين اثنين من البحور الممزوجة يصلحان لشعر التفعيلة هما السريع والوافر ، وقد تابعها على ذلك الباحثون، إذ يرى د.علي جعفر العلاق إن الواقع الموسيقي قد اخرج (معظم البحور المركبة أو البحور الممزوجة كما تسميها نازك الملائكة من دائرة الفاعلية والتأثير بشكل يكاد يكون تاما واقتصر التشكيل الموسيقي في معظم الكتابات الشعرية على البحور المفردة أو ما اصطلح عليها البحور الصافية) [٢].

أوردت الملائكة نصا شعريا لسعدي يوسف رأت انه وقع فيه بأخطاء عروضية حين جاور أشطراً من السريع وأخرى من الرجز، كما في قوله:-

يا طائرا أضناه طول السفر	مستفعلن مستفعلن فاعلن
قلبي هنا في المطر	مستفعلن مستفعلن فاعلن
يرقب ما تأتي به الأسفار [٣]	مستفعلن مستفعلن مستفعْ

وقد تابع نازك على هذا الرأي الكثير من الباحثين الذين رأوا في كثير من قصائد السياب وجيله من الرواد تداخلاً بين أضرب السريع والرجز[٤].

لقد تنبه أحد الباحثين إلى أنه لا يمكن الاقتناع بهذا الرأي ؛لأن هذه القصائد التي أشار إليها الدارسون عادين إياها من الرجز وقد دخلها أشطر السريع لا يمكن أنْ تكون بحالٍ من الأحوال من الرجز حتى لو استخدمنا كل الزحافات والعلل الممكنة وأنَّ ذلك يقود إلى فُوضى إيقاعية لا تتناسب مع النظام الدقيق والمتناسق لإيقاع الشعر العربي[٥].

إنَّ البحث لن يستعمل مصطلح البحور الشعرية في حديثه عن شعر التفعيلة ويستبدله بالنمط الوزني فالبحر الشعري يعتمد على نظام الشطرين في حين أن نظام شعر التفعيلة مختلف تماما ، كما يؤيد البحث استبعاد مصطلح الضرب من شعر التفعيلة لأنه مصطلح يقابل العروضة إذ إنَّ العروضة التفعيلة الأخيرة في الشطر الأول والضرب التفعيلة الأخيرة في الشطر الثاني[٦] ولما كان شعر التفعيلة يعتمد نظام السطر لا الأشطر فنحن نؤيد القول انه لا عروضة ولا ضرب في التفعيلة لأنه ذو نمط موسيقي يعتمد تفعيلات شعر الشطرين لكنه يختلف في نظامه اختلافا" بينا" عن نظام البحور المعروفة لشعر الشطرين كما انه من المؤكد أن شعر التفعيلة (لا يلتزم بما كان في الشعر التقليدي من تفعيلتي العروضة والضرب الثابتتين أما تفعيلة العروضة فلأنه من شطر واحد وأما الضرب الموحد

فلأنه يلزم السطر الثابت لا المتغير الطول) [٧] وهذا ما دفعنا إلى محاولة الابتعاد عن استخدام مصطلح الأعاريض والأضرب في قصيدة التفعيلة لأنه لا عروضة فيها لعدم انشطار الأسطر فضلا عن أن التفعيلة الأخيرة في السطر الشعري متباينة بين سطر وآخر مما لا يجعل مصطلح الضرب يصدق عليها كون الضرب يسير على منوال ثابت لا يتغير على طول قصيدة الشطرين كما نعرف، لذلك فسنسمي أوزان قصيدة التفعيلة بأسماء تفعيلاتها.

إن بحثنا هذا لا يدرس القصائد التي تستثمر تفعيلة واحدة تتكرر على طول السطر الشعري والقصيدة وهو ما أسمته نازك الملائكة بالبحور الصافية ولا القصائد التي تزاوج بين تفعيلتين مستفيدة من نظام قصيدة الشطرين نفسه التي جربها السياب وشاذل طاقة وغيرهما محولين اشطرا من الخفيف أو الطويل إلى اسطر شعرية وعدت نازك الملائكة ذلك نوعا(من التجريب الفاشل)[٨]. إننا في بحثنا هذا سنقف عند قصائد عدّها الباحثون رجزية لكنها لا يمكن أن تكون كذلك مطلقا . وان الفكرة الأساس التي سنحاول تطبيقها إن الشاعر يستخدم تفعيلتين الأولى مهيمنة في عموم السطر الشعري أما الثانية فلا تأتي إلا في نهاية السطر وقد تخلو اسطر منها[٩] .وسنحاول أن نطبق هذه الرؤية المغايرة على شعر جيل رواد شعر التفعيلة إذ إننا نرى انه يمكن تطبيقها على شعر التفعيلة منذُ نشأته حتى الآن :

وتقسم الأوزان الثنائية على ثلاثة أوزان هي:

مستفعلن – فعولن :يتكون هذا الوزن من تكرار تفعيلة (مستفعلن) داخل السطر الشعري على أن تنتهي الأسطر الشعرية بتفعيلة(فعولن) مع تنوع صور التفعيلتين الأساسية المهيمنة والمتطرفة إلى إمكاناتها الوزنية المعروفة بالعلل والزحافات، ويشترط ألا تكون التفعيلة المتطرقة على وفق (مفعلن) دائماً لأنَّ ذلك يجعلها في التقطيع (متفعل) المخبونة المقطوعة وتصبح القصيدة من وزن مستفعلن وهو من الأوزان الصافية المستمدة من بحر الرجز في شعر الشطرين ، كما لا يستبعد ورود بعض الأسطر بإحدى التفعيلتين منفردة ومن أمثلة ذلك قول الشاعر محمود البريكان :

لأن للشتاء عنفوان	متفعلن متفعلن فعول
لأن للخريف	متفعلن فعول
جمالهُ .لأن للحديث والأغانْ	متفعلن متفعلن متفعلن فعول
صدى بلا زمان	متفعلن فعول
لأن للنار وراء رقصها العنيف	متفعلن مستعلن متفعلن فعول
جسما من الرماد. أو روحا من الدخان	مستفعلن متفعلن مستفعلن فعول
لأن للصحو مدى وللرؤى رفيف[١٠]	متفعلن مستعلن متفعلن فعول.

لعل الملاحظ على هذا المقطع قلة التنويعات التي استخدمها الشاعر فالتفعيلة المهيمنة لم ترد إلا مرتين صحيحة (مستفعلن) ومرتين مطوية (مستعلن) في حين احتلت التفعيلة المخبونة (متفعلن) مكانا واسعا في بنية النص العروضي، أما التفعيلة المتطرفة فلم تأت إلا بصيغة (فعولْ) المقصورة، والقصيدة تلتزم في قافيتها بالمراوحة بين رويي النون الساكنة والفاء الساكنة المسبوقتين بحرف ردف ساكن (الياء ، الألف) مما يمنح الوقفة القافوية امتدادا واستطالة زمنية أسهما تقييد القافية في تعزيزها لأنَّه من المعروف إنَّ أحرف المد تمنح النص امتداداً وترجيعاً واستطالة. كما يلاحظ أنَّ البريكان جمع أغنية على أغان بتخفيف الياء من الاسم المنقوص وهو أمر لا يضطرهُ إليه العروض إذ لو قال: والأغاني لكان وزن التفعيلة المتطرفة فعولن الصحيحة لا(فعول) المقصورة. ومن قصائد هذا النمط رائعة السياب الشهيرة (أنشودة المطر) التي يقول فيها :

أكاد اسمع العراق يذخر الرعود	متفعلن متفعلن متفعلن فعول
ويخزن البروق في السهول والجبال	متفعلن متفعلن متفعلن فعول
حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال	مستفعلن مستفعلن مستفعلن فعول
لم تترك الرياح من ثمود	مستفعلن متفعلن فعول
في الواد من أثر	مستفعلن فعو
أكاد أسمع النخيل يشرب المطر	متفعلن متفعلن متفعلن فعو
وأسمع القرى تان والمهاجرين	متفعلن متفعلن متفعلن فعول
يصارعون بالمجاديف وبالقلوع	متفعلن متفعلن مستعلن فعول
عواصف الخليج والرعود منشدين	متفعلن متفعلن متفعلن فعول
مطر	

مطر[١١]

إنَّ السياب مدرك بوعيه الموسيقي الحاد أهمية الوزن إذ (بدونه نرى لغة الشعر تنحط تدرجيا إلى ما ليس بلغة شعر)[١٢] وقد جاءت التفعيلة المهيمنة مستفعلن بصيغتها الصحيحة والمخبونة (متفعلن) والمطوية (مستعلن) أما التفعيلة المتطرفة فقد جاءت مقصورة (فعول) أو محذوفة (فعو)، مما منح الشاعر إنفتاحاً أوسعَ على أبواب الحركة والتنويع على النغم الأصلي للقصيدة متنقلا بين تفعيلتيها الأساسيتين (مستفعلن)(فعولن) مدركا أن الانتقال من تفعيلة (الرجز إلى المتقارب حسن ومقبول) [١٣] وقد أتاح هذا الانتقال له مزيدا من القدرة على جعل كلماته ذات إيحاء خاص إذ نراهُ يراوح بين نمطين رئيسين في الثقفية ، نمط يوحي بالامتداد مستثمراً فيه (فعول) المقصورة ليساعده على ذلك الإفادة من حروف المد في كلمات القافية و ونمط يوحي بالقطع الحاد يستثمر فيه التفعيلة (فعو) المحذوفة وما تشكلهُ من بتر نغمي يساعد عليه إعتماد القافية على الحروف الصامتة وكان الشاعر ينقل لنا حالة صراعه النفسي بين اليأس والرفض للواقع المعاش والأمل بالتغيير القادم الذي ينتظره ، جاعلاً الإيقاع (جزءاً لا يتجزأ من المشهد فكل شيء يأتي موقعاً مشدوداً إلى علاقات صوتية لا تكتفي بالوسائل الآلية المعروفة بالوزن والقافية)[١٤] بل يعمد إلى تأصيل ذلك عبر علاقات دلالية متشابكة. ولو تتبعنا القصيدة لوجدنا إن بعض اسطرها جاءت على التفعيلة المتطرفة وحدها (فعولن) بشكلها المحذوف (فعو) منفردة في أسطر شعرية كاملة ، يبدو إنّنا نجد فيها ما يمكن أن يعد خرقا للوزن المعتاد للقصيدة إذ يقول :

أصيح بالخليج يا خليج	متفعلن متفعلن فعول
يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى	مستفعلن مستعلن متفعلن فعو
فيرجع الصدى	متفعلن فعو
كأنه النشيج	متفعلن فعول
يا خليج[١٥]	

إنَّ السطر الأخير لا يبدو متواقفا" مع صدى القصيدة وقد عدد. عبد الرضا علي على ذلك (فاعلان) [١٦] وقال إن القصيدة رجزية ولكننا نتساءل في بحثنا هذا كيف يمكن دخول فاعلان في سياق الرجز !! إذ لا رابط بينهما إطلاقا" مما يقود

إلى فوضى إيقاعية والعروض نظام صارم ، لذلك نرى أن هذه التفعيلة هي (فعول) المقصورة زيد في أوَّلها سبب خفيف مقابل حرف النداء وهذا هو زحاف الخزم المعروف عند العرب[١٧] ويبدو لنا أنَّ الخزم أتى به الشاعر للإيحاء بأنَّ الصدى تدخله إضافات على الصوت الأصلي تجعله ليس تكراراً للصوت الأصلي نفسه.

مستفعلن —فاعلن : **إنَّ** صيغة هذا الوزن تأتي من تكرار التفعيلة (مستفعلن) في السطر الشعري الذي ينتهي بتفعيلة فاعلا" مع تنوع صيغة التفعيلتين إلى صورهما الممكنة ، فضلا عن إمكانية انفراد إحدى التفعيلتين في سطر شعري، وقد عدت نازك الملائكة هذا الوزن من السريع [١٨] ، ألا إننا لا نستطيع أن نميل إلى هذا الرأي لأننا نجد في بعض الأحيان انفراد أسطر من مستفعلن لوحدها أوفاعلن لوحدها لذلك قال بعض الدارسين تأتي شطور من الرجز مع شطورمن السريع [١٩] وهذا يخلق في نظرنا فُوضى عروضية لذلك فإنَّنا نميل إلى الرأي بأنَّ هذا الوزن مستقل بذاته عن الوزنين المذكورين (الرجز والسريع) وتعود استقلاليته إلى أنَّ التفعيلة المتطرفة لا تأتي برتابة متعاقبة بل في النهايات فقط كما يحدث أحياناً أن تأتي إحدى التفعيلتين لوحدها في السطر الشعري ومن أمثلة ذلك قول البياتي :

عشتروت	فاعلان
ربيعنا لن يموت	متفعلن فاعلان
مادام عبر البحار	مستفعلن فاعلان
امرأةٌ تنتظر	مستعلن فاعلن
يا حبها المحتضر	مستفعلن فاعلن
ناديت من لا يعود	مستقعلن فاعلان[٢٠]

لقد أستخدم البياتي تفعيلة مستفعلن بصيغتها الصحيحة والمخبونة والمطوية في حين جاءت تفعيلة فاعلن صحيحة ومذالة وشغلت لوحدها أحد الأسطر وقد أتسم نص البياتي بالرتابة الإيقاعية لمراوحته بين التفعيلة الصحيحة والمذالة بصورة مطردة تقريبا، فإذا جئنا إلى السياب نجده يقول:

قالوا: لأيوب جفاك الإله	مستفعلن مستعلن فاعلان
فقال لا يجفو	متفعلن فاعل
من شد بالإيمان لا قبضتاهْ	مستفعلن مستفعلن فاعلان
ترخى ولا أجفانه تغفو	مستفعلن مستفعلن فاعل
قالوا لهُ (والداء من ذا رماه	مستفعلن مستفعلن فاعلان
في جسمك الواهي ومن ثبته)	مستفعلن مستفعلن فاعلن
قال: (هو التفكير عما جناه	مستعلن مستفعلن فاعلان
قابيل والشاري سدى جنته[٢١]	مستفعلن مستفعلن فاعلن

فالسياب يدرك إنَّ الإيقاع من أساسيات الشعر اللصيقة ولذلك نجد عندهُ (ينبع من حركة القصيدة .. لكل قصيدة إيقاعها ولكل تجربة شعرية مكتملة إيقاعاتها)[٢٢] النابعة من تجربتها وإذا كان النص يوحي ببعض أسطره الشعرية وكأنها أشطر من السريع فأنَّ بعض الأسطر كالثاني من المقطع لا يمكن أن يكون كذلك ،والقصيدة في إطارها وبنيتها الداخلية والخارجية تعتمد الحوار في توحيد شخصيتها الدرامية عبر بناء درامي يزاوج بين الدرامية والغنائية التي لم يستطع الإفلات منها فهو يشتمل على الفكرة (المتوترة بصورة انفعالية، والتي تصاغ في صورة لفظية خاصة ، في صورة من المعاناة المباشرة) [٢٣]. التي يجسدها الشاعر هنا عبر حوار متصور غيب فيه الشاعر مرجعية الضمير ولغة الحوار هذه تتلاءم مع هذا الإيقاع المزدوج الذي لجأ إليه الشاعر فهناك شخصيتان تتناوبان وإيقاع تتحكم في بنيته تفعيلتان ، فالإيقاع هنا يستمد بنيته من حالة التوتر التي يعيشها الشاعر عبر تعانق إيقاعية في الأسطر الخامس والسابع، والسادس والثامن مما يمكن تجسيده هكذا :

قالوا لهُ	فالداء من	ذارماه
قالوا هوال ..	تفكير عن	ما جناه
في جسمك الـ...	واهي ومن	ثبته
قابيل والـ...	شادي سدى	جنته .

إنَّ الشاعر _كما يبدو _نجح في الإشارة إلى طول فترة العذاب والألم باستخدام التطويل والمد في كلمتي (رماه / جناه) مما منح الأداء لحمة تعبيرية واضحة المعلم وتآزر يدعم النص, ويزيد من وحدتهِ البنائية ، مما يجعلنا مؤيدين للقول (إن السياب خلال حياتهِ القصيرة استطاع أن يشحن القصيدة العربية بأسباب القوة والحيوية والتجدد كما لم يفعل شاعر منذُ عهد المتنبي) [٢٤] .

ويقول في قصيدة أخرى :

أسمعهُ يبكي يناديني	مستعلن مستفعلن فاعل
في ليليَ المستوحد القارس	مستفعلن مستفعلن فاعل
يدعو أبي كيف تُخليني	مستفعلن مستعلن فاعل
وحدي بلا حارس	مستفعلن فاعل
الداء يا غيلان أقصاني	مستفعلن مستفعلن فاعل
إني لأبكي،مثلما أنت تبكي في الدجى وحدي	مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعل
ويستثير الليل أحزاني [٢٥]	متفعلن مستفعلن فاعل

إنَّ هذا النص يحمل خصوصية نابعة من ورود التفعيلية المتطرفة (فاعلن) في وسط السطر الشعري وقد وقف أحد الباحثين عندهُ واجداً فيه (تعبيراً عن الاضطراب الذي كان يمر به الشاعر...وقد أعطى هذا النظام خصوصية للجملة الاعتراضية _مثلما أنت تبكي _فإذا رفعناها إستقام السطر الشعري)[٢٦].وإذا كنا نؤيد الباحث أنَّ الجملة الاعتراضية خرقت النظام العروضي للسطر الذي تعاودهُ تشكيلتهُ الإيقاعية عند رفعها ، فانهُ يبدو لي أنَّ الشاعر أدخل جملة (مثلما أنت تبكي) التي خرقت السياق العروضي وإنزاحت عنه متعمداً، ليوحي بالخرق النفسي الذي يعتمل في ذاته فيدفعهُ إلى الجمع وبين صورتين مختلفين : صورة بكاء ولده الطفل، وصورة بكائه وهو الرجل وشتان ما بينهما إذ إنَّ (إثارة صور مختلفة وتقريبها للذهن في وقت معاً، من أسباب خلق حالة نفسية خاصة تتولد من تراسل المشاعر المختلفة)[٢٧].

ويقول أحمد عبدالمعطي حجازي:

حبيبتي
في مطلع العشرين ألا إنها
بريئة كطفلة تضحك في مهدها
حزينة كإمرأة في أُخريات عمرها
تبكي على مجدها[٢٨]

متفعلن
مستفعلن مستفعلن مستفعلن
متفعلن متفعلن مستفعلن فاعلن
متفعلن مستعلن مستفعلن متفعلن
مستفعلن فاعلن

لعل السمة الرئيسة لهذا النص أنهُ زواج بين أسطر تحتوي على التفعيلة المهيمنة فقط في حين إحتوت أسطراً أُخرى على التفعيلتين معاً، وهو نوع جديد إستطاع حجازي أن ينوع في بنيته الإيقاعية عن طريق ذلك إذ إنهُ إستطاع أن يزاوج بين الرجز والسريع على وفق الرؤية التقليدية وهو أمرٌ لا تسمح به قوانين العروض العربي لذلك لا يمكن تخريجه إلاّ على وفق هذه الرؤية الإيقاعية المقترحة .

مستفعلن – مفعولات: يعد هذا الوزن واحداً من أهم أوزان شعر التفعيلة، إذ إنَّ الكثير من القصائد لدى جيل الرواد تأتي فيها تفعيلة (مستفعلن) مهيمنة متكررة، كما في الوزنين السابقين، وفي نهاية السطر الشعري ترد تفعيلات بصيغة (فعول ن – ٥)، (فعولن ب --)، (فعو ب –)، أو (فاعلن — ب –)، (فاعلان — ب – ٥) مما يعني مزج الشاعر في تفعيلته المتطرفة بين إمكانات (فاعلن وفعولن) وقد حسب العديد من الدارسين الذين تعرضوا لدراسة هذه القصائد إنَّها صور من تفعيلة (مستفعلن) وسموا القصائد (رجزية)[٢٩] لكنَّ هذه التفعيلات لا يمكن أن تكون من مستفعلن وإن أجرينا كل زحاف وعلة محتملتين مما يحتم علينا أن نرى إنَّ التفعيلة الثانية هي (مفعولات) جاءت بصور مختلفة نتيجة تعرضها لزحافات وعلل موجودة ومعروفة عند السابقين ومنصوص عليها في كتب العروض العربي، وقد يبدو أنَّ اقتراح هذا الوزن غريبا بعض الشيء بسبب ثقل التفعيلة المتطرفة (مفعولات) وقلة استعمالها في بحور الشعر العربي المعروفة، إلا أنَّ الدراسة المتأنية قادتنا إلى الإعتقاد (أن لامناص لنا من اعتماد هذه التفعيلة الوحيدة التي يمكن أن تنتظم جميع التفعيلات المتطرفة الواردة في القصائد التي تسير وفق هذا الوزن)[٣٠] ولو لم يتم إعتماد هذه التفعيلة لكانت التفعيلة المتطرفة لا يمكن أن تكون من نواة الرجز (مستفعلن) ولا يمكن أن يجمعها جامع ومثل هذا يمثل فُوضى موسيقية، كما هو واضح، والموسيقى نظام لا فوضى ومن هنا فان التفعيلة المتطرفة هي (مفعولات) التي لا ترد كاملة بل ترد بهذه الأشكال التي سبقت الإشارة إليها متعرضة لزحافات وعلل سنذكرها في مكانها من البحث.

ولعل أبرز مزايا هذا الوزن أنَّه ينوع الإيقاع والموسيقى الشعرية لما يملكه من إمكانات متنوعة في نهايات الأسطر هي إمكانات (فاعلن) (فعولن) مجتمعتين، مما يوفر للشاعر مزيداً من الانفتاح النغمي ويكسبه مجالاً واسعاً للحركة الموسيقية، يقول السياب:

يا رب لوجدت على عبدك بالرقادْ	مستفعلن مستعلن مستعلن معولْ
لعله ينسى	متفعلن مفعو
لعله يحلم أنْ يسير دونما عصا ولا عمادْ	متفعلن مستعلن متفعلن متفعلن متفعلان
ويذرع الدروب في السحر	متفعلن متفعلن معو
حتى تلوح غابة النخيل	مستفعلن متفعلن معولْ
تنوء بالثمر[٣١]	متفعلن فعو

إنَّ السياب في قصيدته التي بناها على النمط الثنائي حاول أن يستخدم الوزن (مستفعلن مفعولات) بما يحمله من خصائص تنويعية تتيح له إستخدام أكبر عدد ممكن من التشكيلات المتباينة التي تمنح النص مزيداً من الغنى الإيقاعي عبر تنوّع النغمات التي تتشكل بطرائق شتى فقد أفاد من الإمكانات الوزنية لـ(مستفعلن وفاعلن وفعولن) إذ جاءت أسطر تنفرد بها التفعيلة مستفعلن صحيحة أو مطوية أو مخبونة أو مذالة أمّا التفعيلة المتطرفة فيمكن تخريج (معول) على إنَّها مفعولات خُبنت فصارت (مفعولات ب – – ب) ثم كسفت فصارت (معولا ب – –) والكسف حذف السابع المتحرك من التفعيلة ثم قصرت فصارت (معول ب – ٥) المساوية لـ (فعول) أما (مفعو– –) فقد أصابها الصُلم وهي علة نقص تتم عند العروضيين بحذف الوتد المفروق (لات) بأكمله من نهاية (مفعولات) وقد اجتمع الصُلم والخبن في (معو ب –) ويقول السياب في قصيدة المبغى:

بغداد مبغى كبير	مستفعلن مفعلات
(لو أحظ المغنيه	متفعلن متفعلن
كساعة تتك في الجدار)	متفعلن متفعلن معولْ[٣٢]

إنَّ السياب هنا يدرك أنَّ (الموسيقى ... هي جوهر الغنائية وهي لب الدراما)[٣٣]، لذلك فهو يعمد إلى الاستفادة من الإيقاع الثنائي التفعيلة لزحزحة موسيقى القصيدة أمام تيار الإبداع وإتاحة فرصة أكبر أمام قول ما يريد، كما أنَّ إختيار الفعل (تتك) الذي إشتقه الشاعر للتعبير عن صوت الساعة أضفى على الخطاب مسحة من التوتّر الإيقاعي الصارخ ويستمر في القصيدة ذاتها قائلا :–

عيون آلمها بين الرصافة والجسر	فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن
ثقوب رصاص رقشت صفحة البدر	فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن
ويسكب الورد على بغداد	متفعلن مستعلن مفعول
من ثقبي العينين شلالا من الرماد	مستفعلن مستفعلن مستفعلن معولْ

إنَّ تفعيلة (مفعول- - ٥) هي مفعولات صلمت فصارت (مفعو - -) ثم ذيّلت فصارت (مفعول)، ويلاحظ أنَّ السطرين الأولين اللذين خرقا السياق الإيقاعي للقصيدة ليشكلا واحداً من أنجح نماذج التناص في الشعر العربي المعاصر – كما يقول د.صلاح فضل[٣٤]- نجحا في إبراز صورة الحداثة الشعرية التي تجر وراءها حداثة الحياة عبر الإنحراف المدهش الذي يشكل إرهاصات التنويع السطري في بنية القصيدة بين شعر التفعيلة والشطرين الذي إنتشر في جيل ما بعد الرواد، ويستمر قائلا :

وأوجه الحسان كلهن وجه ناهده	متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن
(حبيبتي التي لعابها عسل	متفعلن متفعلن متفعلن
صغيرتي التي أردافها جبل)	متفعلن مفاعيلن متفعلن

إنَّ أهم ما يلاحظ على هذا المقطع أنَّ الشاعر جاء بأسطر من تفعيلة (مستفعلن) المهيمنة منفردة وقد جاء بها جميعها مخبونة (متفعلن) لكنَّه كسر ذلك السياق الإيقاعي بإدخال (مفاعيلن) في سياق أسطر من مستفعلن المخبونة دون أن نحسس بثقلها الإيقاعي أو تهديمها للسياق الموسيقي في القصيدة، ويبدو أنَّ هذه الخروقات الوزنية جاءت متوافقة مع عنوان القصيدة التي يتحدث بها عن بغداد آنذاك إذ (ليس بوسع مدينة عربية أخرى أن تحمل محل بغداد وعيون مهاها الساحرة ... فبغداد التي أصبحت مبغى ... انتهكت قداسة تاريخها العاطفي) [٣٥]، حيث تتسع دلالة العنوان هنا إلى الدلالة الحافة التي تعمل على شحن العنوان بالإيحاء والتأويل[٣٦] وهذا ما نجح السياب فيه عن طريق دلالات العنوان وإيحاءات الخرق العروضي التي تحيل على ما يعتمل في بغداد من اضطراب وخرق، ويقول البياتي في قصيدة (وضاح اليمن) :

قبلت مولاتي على سجادة النور وغنيت لها موال	مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستعلن مستعلن مفعول
وهبتها شمس نجارى وحقول القمح في العراق	متفعلن مستعلن مستعلن مستفعلن معول
وقمر الأطلس والربيع في أوراد	متعلن مستعلن متفعلن مفعول
منحتها عرش سليمان ونار الليل في الصحراء	متفعلن مستعلن مستعلن مستفعلن مفعول
وذهب الأمواج في البحار	متعلن مستفعلن معول
طبعت فوق فمها حبي لكل ساهرات العالم النساء	متفعلن متفعلن مستفعلن متفعلن مستفعلن معول
وقبل العشاق[٣٧]	متعلن مفعول

لقد نوّع الشاعر البياتي في هذا الوزن ولعل من أهم ما يلاحظ فيه أنَّه أكثر في التفعيلة المهيمنة (مستفعلن) من مجيئها مخبولة والخُبل إجتماع الخبن والطي (متعلن) وقد أشار العروضيون إلى أنَّه يورث التفعيلة ثقلاً، ألا أنَّنا نلاحظ أنَّ مجيئها في النص كان متسقاً إيقاعياً، ولم تشعر المتلقي بأية ثغرة إيقاعية أو مطب موسيقي، كما إنَّ البياتي إستفاد من التنوع الموسيقي الذي وفره له الجمع بين إمكانات (فاعلن وفعولن ومستفعلن) في سياق واحد مع إمكاناتهما في الزحافات والعلل.

ونافلة القول: إنَّنا حاولنا الوقوف عند هذه الأوزان الثنائية المقترحة وطبقناها على نصوص شعرية من جيل الرواد، فضلاً عن عشرات القصائد من الأجيال اللاحقة حتى يومنا هذا

فوجدنا أنَّه يمكن تطبيقها على جميع القصائد التي أشارت إليها الدراسات السابقة على أنها رجزية لكنها لا يمكن أن تكون كذلك كما أسلفنا، وهذا ما دفعنا إلى طرح وتبني هذه الرؤية المغايرة التي تتكئ على النص، وتعتمد التطبيق في طرح رؤيتها المغايرة.

مصادر البحث ومراجعه

١- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر: د. عبد الحميد جيدة ، ط١ ، مؤسسة نوفل، بيروت ، ١٩٨٥ .

٢- أساليب الشعرية المعاصرة : د. صلاح فضل ، ط١ ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩٥.

٣- الأوزان المركبة في الشعر الحر: أ.د. أحمد جاسم النجدي، مجلة آفاق عربية، العدد (٩-١٠) أيلول – ت١ ، ١٩٩٩.

٤- الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: مصطفى جمال الدين ، مطبعة النعمان ، النجف الأشرف، ١٩٧٠.

٥- بنية العنوان في قصيدة السياب: محمود عبد الوهاب،مجلة الأقلام ، العدد السادس، ١٩٩٩.

٦- تحولات الشجرة (مقال في موسيقى الشعر الجديد): د. محسن أطيمش، مجلة الأقلام، شباط ١٩٩٢ .

٧- دراسات في نقد الشعر : إلياس خوري، ط٢ ، دار ابن الرشد ، بيروت، ١٩٧٠.

٨- دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر): د.محسن أطيمش، دار الرشيد للنشر، بغداد ، ١٩٨٢ .

٩- ديوان البياتي: عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت،١٩٨٨ .

١٠- ديوان حجازي: أحمد عبد المعطي حجازي ، دار العودة ، ١٩٨٢.

١١- ديوان السياب : بدر شاكر السياب، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٤.

١٢- شاعر الأماكن المأهولة بالنيران: شوقي بزيغ، مجلة الصدى الإماراتية، العدد٣٧، ك١ ، ١٩٩٩ .

١٣- الشاعر العربي الحديث مسرحيا: د.محسن أطيمش، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ، ١٩٧٧.

١٤- الشعر الحديث في البصرة: د.فهد محسن فرحان، ط١ ، بغداد، ٢٠٠٧.

١٥- الصورة الاستعارية في شعر السياب: إياد عبد الودود الحمداني، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة البصرة ، ١٩٩٥.

١٦- علم الأسلوب مبادؤه واجراءاته: د.صلاح فضل، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٩٢.

١٧- العروض والقافية (دراسة تطبيقية في شعر الشطرين والشعر الحر): د.عبد الرضا علي ، دار الكتب ، جامعة الموصل ، ١٩٨٩ .

١٨- في حداثة النص الشعري: د. علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٠.

١٩- قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ط٢ ، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٦٥.

٢٠- قواعد النقد الأدبي: لاسل ايركرومبي، ترجمة: محمد عوض محمد، دار الشؤون الثقافية ، ط٢ ، بغداد ، ١٩٨٦.

٢١- مجلة الشعر٦٩ ، العدد الثالث، وزارة الإعلام العراقية ، بغداد، ١٩٦٩.

٢٢- معجم مصطلحات العروض والقوافي: د. رشيد عبد الرحمن العبيدي، ط١ ، مطبعة جامعة الموصل، ١٩٨٦.

٢٣- منازل الأهل ومنازل الشعر: د. ضياء خضير، مجلة عمان ، العدد ٥٣، ت٢ ، ١٩٩٩

٢٤- موسيقى الشعر العربي: د. شكري محمد عياد ، دار المعرفة ، القاهرة، ١٩٧٨.

٢٥- نظرية الأدب : عدد من الباحثين السوفيت ، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ، ١٩٨٠.

٢٦- النقد الأدبي الحديث: د. محمد غنيمي هلال، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٢.

٢٧- النمطية والتنوع في موسيقى الشعر العراقي الجديد: د. محسن أطيمش، الأقلام ، العدد (١١-١٢)، ١٩٩٩.

DUALITY METRES IN FREE VERSE: A CONTRAST EURHYTHMIC VIEW

Abstract

The research studies the metres of free verse in a contrast new view depends upon the foot not the metre, and it suggests some resolution to the metres unlike the researchers whom mentioned that it includes overlap between some different metres.The research tries to confirm its view in applying it on texts belong to pioneers of free verse from Iraq and Egypt.