Received: 3/4/2022 Accepted: 10/5/2022 Published: 2022

البناءُ العروضيّ في شعرِ طالب الحيدريّ ديوان (ألوان شتّى) أنموذجًا

م.د. مهند كريم سلمان
وزارة التربية ـ مديرية تربية الرصافة الثانية
mohanadalsalman50@gmail.com
07700782676

مستخلص البحث:

مما لا شكّ فيه انّ الوزن الشعريّ يُعدُّ عنصرًا مهمًّا في بنية القصيدة قديمًا وحديثًا، وتنبّه النقّاد إلى أهميته، فهو – أي الوزن – مسؤولٌ عن منْحِ النصّ نغمًا موحيًا وموسيقا عذبة، والوزن ليس بنيةً مجرّدةً، فالشاعر حينَ يُبدِعُ نصًّا يتوسّلُ بمجموعةٍ من الوسائل التي من شأنها أنْ تُسهِمَ إسهامًا فاعلاً في تشكيل ملامح النصّ الدلالية والإيقاعية. ولمّا كان الوزن بتلك الأهمية، جاءت هذه الدراسة لتسلطَ الضوءَ على البناء العروضيّ ودوره في تشكيل ملامح موسيقى القصيدة في ديوان (ألوان شتى) للشاعر طالب الحيدريّ، إذ استثمر الطاقة الوزنية لبحور الخليل بن أحمد الفراهيدي وبنى عليها شعره في ديوانه، موظفًا بحورًا شعرية معينة دون أخرى، وكان هدف هذه الدراسة الكشف عن نسب توظيف البحور الشعرية وتفاوتها في الاستعمال، والكشف عن التراخيص العروضية التي ألزم الشاعر بها قصائده، زيادة على ذلك، فقد هدفت الدراسة إلى الكشف عن خصوصية الأداء الإيقاعيّ في قصائده .

الكلمات المفتاحية: شعر – إيقاع – الحيدريّ

المقدمة:

لا بدّ للشاعرِ وهو ينظمُ الشعرَ أنْ يقيمَهُ على عنصرٍ رئيسٍ هو الوزن، إذ يُمثّلُ الوزنُ القالبَ الذي يحتوي النصَّ الشعريّ، وما يتضمنه من وحدات إيقاعية متمثلة بالمتحركات والسواكن مِنَ الحروف بصورةٍ منتظمة تُثيرُ في النفس موسيقا وجمالاً تستسيغه الآذان وتتقبله الذائقة الفنية .

وحين أتحدث عن الوزن لا أقصدُ به البنية الوزنية المجردة من تفعيلات بحور الشعر، فالوحدات الإيقاعية (التفعيلات) ليس لها مزية أو تُوصِلُ المتلقي إلى دلالةٍ مُعينةٍ، ما لم يلبسها الشاعر ألفاظًا تعطي للقصيدة دلالة موحية، لأنَّ لغة الشعر من دون موسيقى "تنحدر إلى نقطة باهتة الوقع، لا يمكن أن نسمِّي الكلام شعراً، وإنَّما نسمّيه على أيّ حالٍ نثراً"[1].

وإذا كانت البحورُ قوالبَ وزنيةً ثابتةً مُقيدة بالتراخيص العروضية (زحافاتٍ وعللاً) فما فضل الشاعر ؟ أو ما الذي يميز شاعرًا عنْ آخر في توظيف البحور ؟

إنّ ما يميز شاعرًا عن شاعر آخر طبيعة توظيفه البحور الشعرية وأسلوبه في خرق النظام المعياري الصارم متمثلاً بالوزن، عن طريق استثمار التراخيص العروضيّة في البحر الواحد، فيُحاوِل الشاعرُ أنْ يستثمرَ زحافًا معينًا بما ينسجم وسرعة الإيقاع وبطئه .

تأسيسًا على ما تقدّم سأسلط الضوء ـ في هذه الدراسة ـ على طبيعة البناء العروضي للشاعر طالب الحيدري في ديوانه (ألوان شتّى)، بعد أنْ أجريتُ إحصاءً دقيقًا بيّنتُ فيه نسب توجه الشاعر الى استعمال البحور الشعرية وتفاوتها .

البناء العروضيّ في شعر طالب الحيدري ديوان (ألوان شتّى) أنموذجًا

يُعدُّ الوزن ركنًا أساسيًا من أركان الشعر، فهو عماد القصيدة وأهمّ الأدوات التي يستعملها الشعراء في تكوين نسيج قصائدهم، وقد عدَّه أدونيس "أساس القول الشعريّ"[2]، ويذهبُ (كولردج) إلى أنَّ "الوزن هو الشكل الصحيح للشعر"[3]، فالوزن مِنْ "أخصّ مميزات الشعر وأبينها لأسلوبه"[4]، وهو يمثل الإطار الموسيقي الذي يحتضن الكلمات ويلمُّ أشتات القصيدة ويمنعها من التبعثر[5]؛ لأنَّ العلاقة بين الألفاظ التي يستعملها الشاعر والوزن، تبدو علاقة ملتحمة في النص الجيد، فالوزن في واقع العملية الشعرية ينظم الخصائص الصوتية في اللغة، فهو يعزّزُ دور الكلمة، ويدعم فاعليتها، إذ يبرزها ويوجه الانتباه إلى صوتها ودلالتها بحيث تكون علاقة الكلمة به وثيقة جدًا[6] .

وتتجسد قيمة الوزن الفنية، في الانسجام الذي يمنحه للقصيدة، ممّا يضمنه لها من توازٍ غير منظور باعتبار أنَّ النص الشعري يخضع لتفعيلة منسجمة[7]، وهذه التفعيلة التي تُعدُّ وحدة موسيقية ثابتة تكتسي بدلالات متنوعة، أي أنَّ الوزن "يطبق مجموعة من أنظمة التشابه الصوتي على خط من التخالف الدلاليّ"[8]. ويرتبط الوزن بالتجربة الشعرية ارتباطًا وثيقًا؛ لأنَّ الوزن عند الشاعر المبدع "ليس كساء يُلقى على جسد التجربة الشعرية بحيث يتكيف هذا الجسد بحسب لون ذلك الكساء أو حجمه، وإنما هما صنوان لا ينفصلان ويولدان معًا في لحظة شعرية آنية"[9]، وإنَّ الوزن الواحد يشكل أساسًا عامًا ومجردًا، يصلح معه الوزن لتجارب متعددة، ولكنه يتشكل داخل كل تجربة تشكلاً متفردًا يميز الوزن نفسه في قصيدة من غيرها ويميز إيقاع مقطع من مقاطع القصيدة عن بقية المقاطع الأخرى في آنٍ واحدٍ[10] . وفي ضوء ما تقدم ذكره، يتبيَّن لنا أنَّ الحركة الإيقاعية للوزن هي حركة تجاذب وتصاهر وتمازج بينها وبين الدلالات المعنوية والشعرية، لا يمكن أنْ تنفك في اللحظة الشعرية إلا على كيان لغويّ رؤيويّ إيقاعيّ موحَّد[11].

البحر الكامل:

يُعدُّ الكامل من أكثر البحور رواجاً، وانتشاراً في دواوين الشعر العربيّ، لما يحويه من تمظهرات إيقاعية مختلفة حملت الشعراء على اعتماده بحراً في النظم، وقد احتل (الكامل) مرتبة الصدارة في الشعر الحديث[12]. والكامل يُبنى على تكرار تفعيلة (متفاعلن) ثلاث مرات في كل شطر[13]، ولكن كثيراً ما يرد في الكامل مقياس آخر هو (مُتْفاعلن) بسكون التاء أي الثاني المتحرك من التفعيلة فتنتقل إلى (مُسْتَفْعِلُنْ)، إذنْ مقياس بحر الكامل في حشو البيت يجوز أنْ يكون (مُتْفاعلن) أو (مستفعلن)[14] . ويعدّ الكامل من أغنى بحور الشعر العربيّ قوَّةً، وأكثرها أضرباً وأغلبها حركة، إذ كَثُر دورانه في الشعر العربيّ[15] . وقد أشار الدكتور عبد الكريم راضي جعفر في معرض حديثِهِ عن الكامل بقوله "إنَّ بحر الكامل يمنح حرية أوسع من خلال تشكيلاته الكثيرة التي ميزته عن سائر البحور الأخرى"[16] . وذكرت له كتب العروض المختلفة ثلاث أعاريض وتسعة أضرب واستعمله الشعراء مجزوءاً وتاماً[17]. احتل الكامل مرتبة الصدارة في ديوان (ألوان شتّى)، إذ بلغ عدد النصوص (16) نصاً، بواقع (322) بيتًا، وظهر الكامل بنمطين إيقاعيين أولهما: (الكامل التام)، والآخر: (مجزوء الكامل) . وظهر الكامل التام بأربع تشكيلات: هي (الكامل ذو العروض التامة والضرب المقطوع)، والثاني: (ذو العروض التامة والضرب التام)، والثالث: (ذو العروض التامة والضرب الأحذ)، والرابع: (ذو العروض التامة والضرب الأحذ المضمر)، أما النمط الإيقاعيّ الآخر فهو (مجزوء الكامل المرفّل) . أ- الكامل التام الصحيح: ويكون عروضه (مُتَفَاعِلُن) وضربه (مُتَفَاعِلُن) . يقول في قصيدته (مهازل)[18]:

مـــــاذا القُعـــــودُ وفـــــي الـــــبلادِ معاضِـــــلُ

يَنْـــدى الجبـــينُ لمـــثلهنَّ معاضـــلاً ؟
ومِـــنَ البليـــةِ أنّنـــا لَـــمْ نَتّبـــعْ
إلا الطُغـــاةَ الحـــاملينَ مَعـــاولا
الشـــاهرينَ علـــى الـــبلادِ صَـــوارما
وعواليًـــا والمطفئـــينَ مَشـــاعلا
والســـاهرين علـــى مصـــالِح دولـــةٍ
(غربيـــةٍ) والناصـــبينَ حبـــائلا
بـــاعوا الضـــمائرَ والـــبلادَ ليشـــتروا
جاهًـــا ومنزلـــةً ومجـــدًا زائـــلا
إنّـــي لأصـــرخُ بالرجـــالِ مُـــردّدًا:
حتّـــامَ نَبْقـــى نـــاحتين (هيـــاكلا)

مما لا شكّ فيه انّ المساحة الصوتية التي يوفرها الكامل بهذا التشكيل يساعد الشاعر على بسط أفكاره وما يروم التعبير عنه . ولو وقفنا عند عنوان القصيدة (مهازل) الذي يشير إلى اختلال الموازين في مجتمع ساده التخبط والجهل لا يكاد يميز بين الصالح والطالح والمخلص واللصّ، حتى صار القوم يتبعون ثلة من اللصوص لا يراعون مصالح الشعب والوطن، إنّما واجبهم حماية مصالح الأجنبي وتسيير أعماله في بلاد صارت مرتعًا لثلّةٍ من اللصوص، وفي خاتمة القصيدة يتحسر الشاعر متوجعًا ومتسائلاً سؤالًا إنكاريًّا: (إلى متى هذا الخضوع وإلى متى نبقى نصنع الطغاة وننفخُ فيهم روحًا، فإذا بهم طغاة يتحكمون بمصير الشعب) . ومن الملاحظ على إيقاع النصّ تناوب تفعيلتين، إحداهما تامة هي التي شكلت إيقاع الكامل (مُتَفاعلن) والأخرى مضمرةٌ[19]، إذ شكلت انزياحاً عن وحدة البحر الأصلية لتكون (مستفعلن)، وقد اقترن هذا الانزياح بالتحوّلات التي طرأت على نفسية الشاعر، فكانت قالباً صبَّ فيه الشاعر أحساساته وانفعالاته[20]، وقد استثمر الشاعر تكرار صيغ صرفية معينة ليضفي على إيقاع قصيدته جمالاً يوازي موسيقى التفعيلات وتكرارها، فقد كرر أسماء الفاعلين: (الحاملينَ، الشاهرينَ، المطفئينَ، الساهرينَ، الناصبين) الأمر الذي أسهم في تعزيز موسيقى القصيدة .

ب- الكامل التام المقطوع: عروضه صحيحة (متفاعِلُن)، وضربه مقطوع (متَفاعلْ)[21].
يقول في قصيدته (حقيقتي)[22]

لا الرّعـــبُ يَرْدَعنـــي ولا التَهديـــدُ
ســـأظلُّ عَـــنْ هـــذي الـــبلادِ أذودُ
أنـــا شـــاعرٌ حُـــرٌّ أُكـــافِحُ صـــابرًا
عـــنْ مـــوطنٍ فـــي معصـــميه قيـــودُ
النـــارُ لا تَقْـــوى علـــيَّ لأنّنـــي
نـــارٌ ولا يَقـــوى علـــيَّ حديـــدُ
هـــذي القيـــودُ المُوثقـــاتُ لِســـاعدِي
ليســـتْ قيـــودًا إنّهـــنَّ عقـــودُ
والغـــلُّ فـــي جيـــدي قـــلادةُ شـــاعرٍ
متوثّـــبٍ يـــزدانُ فيهـــا الجيـــدُ
أنـــا لا أهـــابُ مـــنَ المنيّـــةِ إنّهـــا

للناهضـــــــين الذائـــــــدينَ خلـــــــودُ

من الملاحظ على هذه القصيدة خصوصية البناء العروضي، وكأننا بإزاء تشكيل وزني جديد لولا أنّ تفعيلاته تنتمي إلى الكامل، فقد انزاح الشاعر عن القالب المعياري لوزن الكامل، حيث لم يلتزم تفعيلات العروض والضرب ونوّع فيها، ففي صدر البيت الأول جاء عروضه (متْفاعِل)، وفي عجزه جاء ضربه (مُتْفَاعِل)، وفي صدر البيت الثاني جاء عروضه (مُتَفَاعِلُن) وفي عجزه (مُتَفَاعِل)، وهكذا سار الشاعر في بناء قصيدته حتى نهايتها، زيادةً على توظيف زحاف (الإضمار)، الذي أضفى على موسيقى القصيدة نوعًا من البطء الإيقاعي، يتناسب مع الحالة الوجدانية للشاعر، فالشاعر في وضع مستقرّ غير منفعل، وعلّة ذلك متأتية من كونه خَبَر الحياة وخاض تجاربها، فما يعاينه وما يدور من حوله ليس بالأمر الغريب، إنما صار سجيةَ مجتمعه، والمعلوم أنّ كثرة الزحافات تؤدي إلى بطء الإيقاع خدمة للحالة النفسية .

ج- التام الأحذ:

عروضه حَذَّاء (فَعِلُن)[23]، وضربه أحذٌّ (فَعِلُن)، ويدخل الحذُّ علّة لازمة في أعاريض الأبيات وأضربها يؤازره الإضمار في تفعيلات الحشو لخلق تنوع إيقاعي وكسر رتابة تكرار تفعيلة (مُتْفَاعِلُن) . يقول في قصيدته (قلمي)[24]:

قلـــــبٌ يكـــــادُ يَطيـــــرُ مِـــــنْ همّـــــي
وحَشًـــا تكـــادُ تـــذوبُ مِـــنْ ســـقمي
آلامُ صَـــــدْري لا أبـــــوحُ بِهـــــا
وأودُّ لـــــو أقضـــــي مـــــنَ الألَـــــمِ
قَلَمـــــي يُصـــــوّرُ مـــــا أُكابِـــــدُه
فـــــاتركْ مُســـــاءَلتي وسَـــــلْ قَلَمـــــي
إنّـــــي أعـــــيشُ ببيئـــــةٍ حَكَمـــــتْ
أنْ لا أحـــــرّكَ بالمقـــــالِ فَمـــــي
أنـــــا شـــــاعِرٌ حـــــرٌّ أقـــــولُ كَمَـــــا
يَهْـــــوَى الضـــــميرُ مقـــــالَ محتـــــدِمِ
لكنّنـــــي لـــــم أُلْـــــفِ مُجتَمَعًـــــا
حـــــرًّا تَعِـــــي آذانُـــــه كَلِمـــــي
أنـــــا لا أكـــــادُ أراكَ يـــــا وطنـــــي
تَحمـــــي حمـــــايَ مُراعيًـــــا ذِممـــــي
إنّـــــي رأيـــــتُ القبـــــرَ أوســـــعَ مِـــــن
أرضٍ تحـــــاولُ أنْ تُريـــــقَ دَمـــــي
قـــــد حرّمـــــوا نعمـــــي علـــــيَّ بهـــــا
وعلـــــى الأجانـــــبِ حلّلـــــوا نِعَمـــــي

وظّفَ الشاعر بحرَ الكامل ذا العروض الحذّاء ومثله الضرب؛ ليكون مبنى لقصيدته التي تشي بألمِ الشاعر المُمضّ وحزنه الشديد لِما يعانيه من التناقضات التي عصفت بمجتمعه، فالشاعر والمثقف يُعاني الأمرّين الهمّ الذي يصيبه نتيجة إهماله وعدم الاهتمام به في بيئة حكمت أنْ لا يعيش

الأديب إلا مشرّدًا مُحارَبًا، وهي نتيجة حتمية وضريبة للقلم الحرّ، الأمر الذي يقود الشاعر إلى أنْ يفضل القبر على أرضٍ يكون فيها عرضة لإراقة دمه .

ومن الملاحظ على وزن القصيدة انّ الشاعر دعّمَ بناء موسيقى قصيدته بزحاف الإضمار في تفعيلات الحشو؛ ليضفي على أبياته نغمًا موسيقيًّا هادئًا، وينتهي هذا الهدوء والبطء الإيقاعي في العروض والضرب (فَعِلُنْ)، الذي تتوالي فيه ثلاثة متحركات رابعها ساكن ليكون بؤرة التوتر الموسيقي

ج- الكامل التام الأحذّ المضمر:

تكون عروضه حذّاء (فَعِلُن) وضربه أحذ مضمر (فَعْلُن) . يقول في قصيدته (مولد النور)[25]:

ذكـــــرى الـــــولادةِ نِعمـــــتِ الـــــذكرى
فبفضـــــلها قـــــدْ عَمَّـــــتِ البُشـــــرى
وافـــــى الربيـــــعُ بهـــــا يُبشّـــــرُنا
ومضـــــى يُطبّـــــقُ أرضَـــــنا زهـــــرا
فـــــرَض الثّـــــرى بالعشـــــبِ مُزدهـــــرا
والـــــوردُ مُبتســـــمًا ومُفتـــــرا
فتراقصـــــت أطيـــــارُه مَرَحًـــــا
وتمايلـــــتْ أشـــــجارُهُ سَـــــكْرى
وشـــــدَتْ بلابلُـــــه مُـــــردّدةً
ذِكـــــرى الـــــولادةِ نِعمـــــتِ الـــــذكرى

مجزوء الكامل:

ذكرتْ كتبُ العروض أنَّ للكامل المجزوء أربعة أنواع: صحيح الضرب والعروض، ومرفَّل في ضربه صحيح في عروضه، ومذال في ضربه صحيح في عروضه، ومقطوع في ضربه مقطوع في عروضه[26]. وقد جاء مجزوء الكامل في (ألوان شتى) على المرفَّل فقط، أما بقية أنماط مجزوء الكامل فقد جانبها الحيدري ولم ينظم عليها .

مجزوء الكامل المرفَّل: وتكون عروضه (مُتَفاعلن) وضربه مرفّل (متفاعلاتن) والترفيل هو زيادةُ سبب خفيف على وتد مجموع بَعْدَ مَدّ[27]. يقول في قصيدته (في الريف)[28]:

قـــــدْ هـــــامَ قلبـــــي بـــــالزهورِ
والمـــــاءُ يـــــرقصُ فـــــي الغـــــديرِ
والطيـــــرُ فـــــي وكناتهـــــا
تشـــــدو علـــــى وقـــــعٍ مُثيـــــرِ
ومجـــــالس الســـــمّار تَعقـــــدُ
فـــــي الأصـــــائل والبكـــــورِ
نثـــــرَ الربيـــــعُ زهـــــورَهُ
كخـــــدودِ ولـــــدانٍ وحُـــــوْرِ
حمـــــراءَ فائحـــــةً العبيـــــرِ
تتيـــــهُ بالطـــــلّ النثيـــــرِ

ثانيًا: بحر الخفيف:

ظهَرَ الخفيف في المرتبة الثانية بعد الكامل، إذ بلغ عدد النصوص الشعرية (10) نصوصٍ، بواقع (144) بيتًا . والخفيف ينتمي إلى دائرة المشتبه، وقد أنفكَّ بحر من المنسرح بترك السبب الخفيف (مُسْ) من أولها[29]. أما صورتهُ الإيقاعية التي ظهرت في الشعر العربيّ، فهي صورة البحر ثنائي التفعيلة؛ إذ تتناوبُ الوحدتان الإيقاعيتان (فاعلاتن) مع (مستفعِ لن) لتشكل إيقاع الخفيف، ويظهر على النحو الآتي:

فـــاعلاتن مســـتفعِ لـــن فـــاعلاتن فـــاعلاتن مســـتفعِ لـــن فـــاعلاتن

جاءتْ قصائد الخفيف على نمط واحدٍ هو (الخفيف التام)، وتبدو خصوصية الأداء العروضي في قصائده، إذ يلجأ الشاعر إلى المزج بين أكثر من ضربٍ في القصيدة الواحدة، مستثمرا التنويع الموسيقي الناتج عن ذلك المزج، بسبب تداخل الاعارض والاضرب المختلفة الامر الذي منح قصائده تنوعًا إيقاعيًّا . يقول في قصيدته (الهوى والشباب)[30]

الهـــــوى والشّـــــبابُ والأحبـــــابُ
والنّـــــدامى والـــــرّاحُ والأكـــــوابُ
عـــــالمٌ مِـــــنْ طلاقـــــةٍ وانشـــــراحٍ
وحيـــــاةٌ فيهـــــا المُنـــــى والرّغـــــابُ
إنْ يكُـــــنْ للهنـــــاءِ فـــــي العـــــيشِ
أســـــبابٌ؛ فمـــــا غيـــــرُ هـــــذهِ أســـــبابُ
هـــــذهِ راحـــــةُ النفـــــوسِ اللـــــوّاتي
غالَهـــــا الهـــــمّ واعتراهـــــا العـــــذابُ
لا أرانـــــــــي أرومُ إلا حيـــــــــاةً
المُناجـــــــاةُ ملؤُهـــــــا والعِتـــــــابُ

أظهرت هذه الأبيات تنوعاً إيقاعياً على مستوى الأضرب، إذ جاءت ما بين ضربٍ مُشعَّث أحال تفعيلة (فاعلاتن) إلى (فاعاتن)، وما بين مخبون، حولها إلى (فعلاتن)، مظهراً ازدواجاً إيقاعياً على مستوى الأضرب الخمسة، أما أعاريض الأبيات فقد شهدت هي الأخرى تنوعاً إيقاعياً ما بين عروضة مخبونة سالمة ومقطوعة . أما تفعيلة (فاعلاتن) التي في حشو الأبيات فقد ظهرت مخبونة، وسالمة، في حين نجد تفعيلة (مستفعِ لُنْ) مخبونة (مُتَفْعِلُن) في حشو الأبيات .

ثالثا: بحر المتقارب:

المتقارب وزنٌ خفيفٌ سريعُ الحركة تتكرر تفعيلته (فَعُوْلُنْ) ثماني مرات، ويمتاز بتدفقه ورتابته الناجمة عن تكرار إيقاعه وسلاسته[31]. جاء بالمرتبة الثالثة بعد الكامل والخفيف، إذ بلغ عدد النصوص (5) بواقع (94) بيتًا، وما يميز بناء القصائد عروضيًا انّ الشاعر عمد إلى المزج بين أنواع المتقارب في القصيدة الواحدة، جاعلاً للقصيدة الواحدة إيقاعًا موسيقيًّا متنوعًا يتراوح بين اللين والشدّة

أ- المتقارب التام الصحيح:

وتكون عروضه صحيحة (فعولن)، وضربه صحيحاً (فعولن) . والمعروف أَنَّ "العروض صحيحة إلا أنَّ الصحة فيها لا تلتزم، فقد يدخلها القبض (أي حذف الخامس الساكن) فتصبح التفعيلة (فعولُ)، وقد يدخلها الحذف أحياناً فتصبح (فعولن) (فعو) . يقول في قصيدته (نفثات)[32].

متى يَهْدأ الألمُ الثائرُ
ويجمدُ هذا الدمُ الفائرُ
وهلْ يرقدُ الساهِرُ المُستغيثُ
وفي جَفْنهِ ألم ساهِرُ ؟
وهل يحلمُ البائسُ المُستجيرُ
بنعمى وعَنْهُ الكَرى نافِرُ ؟
أرى ألمًا ثائرًا في الفؤادِ
يُسعّرُهُ نغمٌ ثائرُ
ألا ما لهذا الفؤادِ الطموحِ
مِنْ كلِّ أمنيّةٍ خاسِرُ ؟
وما للخمولِ يحزُّ الضميرَ
فيستيقظُ الألمُ السادِرُ ؟

نلاحظ خصوصية توظيف بحر المتقارب، فقد جاءت تفعيلتا الضرب والعروض في أبيات القصيدة ما بين السالمة (فعولن) والمحذوفة (فعو)، فضلاً عن زحاف الخبن الذي أحال تفعيلة (فعولن) إلى (فعولُ)، وربّما علّة ذلك التنويع متأتٍّ من رغبة الشاعر في تنويع موسيقى القصيدة ودفع الرتابة والملل المتولد من تكرار (فعولن) ثماني مرّاتٍ في البيت الواحد، فضلا عن استثمار الطاقة الايقاعية التي يمنحها تدويم صيغ صرفية معينة من مثل تكرار صيغة اسم الفاعل: (ثائر، فائر، ساهر، نافر، خاسر، سادر) .

رابعا: بحر الرمل:

الرمل أحد البحور الثلاثة التي شكلت (دائرة المجتلب) وقد أُطلقت عليه هذهِ التسمية "لسرعة النطق به، ولتتابع تفعيلة فاعلاتن فيه"[33]، وأصله (فاعلاتن) ست مرات وله عروضتان وستة أضرب[34].وفي الرجوع إلى ديوان (ألوان شتى) نجد أنَّ عدد النصوص التي نظمت على هذا البحر (5) نصوص بواقع (82) بيتًا . وظَهر على أنماط وزنية متنوعة هي:

أ- الرمل التام المحذوف:

هو ما كان عروضه محذوفة وضربه محذوف (فَاعِلُنْ)، ومن المعلوم انّ تكرار تفعلية (فاعلن) و(فاعلاتن) في البيت الواحد من دون استثمار الزحافات يضفي على موسيقى القصيدة رتابة وملالاً، لذلك استثمر الشاعر زحاف الخبن في حشو الأبيات، ليحيل تفعيلة (فاعِلُنْ) إلى (فَعِلُنْ) و(فاعلاتن) إلى (فَعِلاتُنْ) . يقول في قصديته (لبنانية)[35] .

رَفَلتْ في ثوبِها المخضوضرِ
فسباني حُسْنُ ذاك المَنظرِ
مَنْظرٌ صيّرَ منّي شاعرًا
عبقريًّا معبديّ الوترِ

زهـــــــرةٌ بيضـــــــاءُ لبنانيـــــــةْ
تتهـــــادى فـــــي رداءٍ أخضـــــرِ
يـــا لهـــا مِـــنْ خُضـــرةٍ رائعـــةٍ
فـــــوق ذاك اللؤلـــــؤ المزدهـــــرِ
خَطَـــرتْ فـــانتفضَ القلـــبُ لَهَـــا
كانتفـــاضِ الـــوردِ غِـــبَّ المطـــرِ
وانحنـــتْ كالغصـــنِ فـــي رقّتـــهِ
حرّكتـــــهُ نســـــماتُ السّـــــحرِ
ولقـــد أحيـــتْ فـــؤادي حينمـــا
بَسَـــمَتْ لـــي كابتســـامِ الزهـــرِ

إنّ تفشي زحاف الخبن في تفيعلات المتقارب أضفى على الأبيات سرعة وغنائية تناسبت مع المعنى الذي يرغب في طرحه الشاعر، فهو ليس حريصاً على الوزن العروضي الصارم، بقدر ما هو حريص على التعبير عن مشاعره تجاه تلك الفتاة (اللبنانية)، لذلك نجده ينوع في أعاريض وأضرب أبيات القصيدة الواحدة بما يتواءم وتجربته الوجدانية .

مجزوء الرمل:

ذكر العروضيون لمجزوء الرمل عروضة صحيحة، ولها ثلاثة أضرب: صحيح ومحذوف ومُسبّغ[36]. وجاء مجزوء الرمل في نصٍّ واحدٍ، وربّما السبب من وراء ذلك، قصر المساحة الإيقاعية لمجزوء الرمل، فهي لا تُعينُ الشاعر على ذكر التفصيلات وطرح أفكاره بحريةٍ كبيرةٍ . يقول في نصّهِ الذي سمّاه: (قتلوني)[37] .

هَجـــــرَ النـــــومُ جفـــــوني
حينَمـــــا هـــــم هَجرونـــــي
وَيْـــحَ قلبـــي كَـــمْ يُقاســـي
مِـــنْ همـــومٍ وشـــجونِ
تيّمـــــــوني بهـــــــواهم
ليـــــتَهم مـــــا تيّمـــــوني
قتلـــــــوني وقليـــــــلٌ
فـــي الهـــوى لـــو قتلـــوني

إنَّ زحاف الخبن أسهم في زيادة حركية الإيقاع في الأبيات، لوجوده في معظم التفعيلات، والمعروف أنَّه "كلما اشتد الانفعال وتغيرت الحالة النفسية في المقطع الجديد بدأت الأبيات بأكبر عدد من التفعيلات الزاحفة، أما شيوع الزحاف بشكل عام في المواقف المنفعلة أو المميزة في الحالة النفسية فيمكن تفسيره بأن شدة الانفعال يرافقها في الأداء اللغويّ أو الموسيقيّ نوع من السرعة الملموسة، أي سرعة في الأداء، والرغبة بتوصيل المعنى والتنفيس عن الحالة بشكل أسرع من الشكل، الهادئ وغير المنفعل"[38].

خامسا: البحر الطويل:

جاءَ البحرُ الطويل بالمرتبةِ الخامسة، إذ بلغَ عدد القصائد قصيدتين، بواقع (36) في بيتًا . ولهذا البحر عروضةٌ واحدةٌ مقبوضةٌ وثلاثةُ أضربٍ، الأولُ صحيح (مَفَاعِيْلُنْ)، والثاني مقبوض

(مَفَاعِلُنْ)، والثالث محذوف (مَفَاعِي). أمّا في ديوان (ألوان شتى) فقد اتجه الشاعر إلى النوع الاول (الصحيح الضرب والعروض) . يقول في قصيدته: (ثورة شاعر):[39]

رُقــيُّ الفتــى فــي سَــعْيهِ المُتواصــلِ
ورفعتُــهُ فيمــا لَــهُ مِــنْ فضــائلِ
وإنْ هــو لــم يَــرْعَ الكيــانَ الــذي بنــى
فمــا قــد بنــاهُ عرضــةٌ للمعــاولِ
تــدورُ رحــى الأيــامِ والكــلُّ غافِــلٌ
فتطحنُنــا طحــنَ الرحــى للســنابلِ
مَضــى الــزمن الخــالي وبــينَ ضــلوعِهِ
حــزازات جيــلٍ خامــلٍ متواكــلِ

القصيدة مقبوضة العروضة والضرب، وقد عُدَّت هذهِ الصورة الإيقاعية من أكثرِ صورِ البحر شيوعاً وأحبُها إلى النفوسِ وأقبلُها إلى الآذانِ[40]، ويلاحظ أنَّ حشوَ الأبياتِ قد تنوَّعَ ما بين وحداتٍ إيقاعيةٍ اعتراها زحافُ القبضِ الذي يحيل (فَعُولُن) إلى (فَعُولُ)، وما بين وحداتٍ إيقاعية سالمةٍ من أيِّ زحافٍ . إنَّ التنوع الموسيقيَّ بسيطٌ لا يتجاوزُ القبضَ، لكنَّ الشاعرَ استثمره خيرَ استثمارٍ متخذاً منه وسيلةً لكسرِ رتابةِ الإيقاع المتمثلُ بتكرار (فَعُولُن) أربع مرات في البيت الواحد .

سادسا: بحر الوافر .

الوافر ينتمي لدائرة المؤتلف مع البحر الكامل، فكلاهما يتكون من وتد مجموع وسببين أحدهما ثقيل والآخر خفيف، فإذا تقدمت الأسباب على الوتد أصبح كاملاً[41].

اتجه الحيدري إلى الوافر في نصين فقط، بواقع (26) بيتًا، الأمر الذي جعله في المرتبة الأخيرة استعمالاً . وقد جاء الوافر في (ألوان شتّى) على نمط إيقاعي واحد هو: (الوافر التام)، وهو ما كان عروضه وضربه صحيحين . يقول في قصيدته (إلى الحرية)[42]

همــــومٌ لــــيسَ يحملُهــــا الغــــلامُ
وآلامٌ تَضــــــيقُ بهــــا الأنــــامُ
وقلــــبٌ فيــــهِ آمــــالٌ كبــــارٌ
ونفــــسٌ كلُّهــــا هِمــــمٌ جِســــامُ
لقــــدْ ذَهَــــبَ الرجــــالُ فــــلا رجــــالٌ
وقــــدْ مــــاتَ الكــــرام فــــلا كِــــرامُ
تحكّمــــت الطغــــاةُ وكــــلُّ حــــرٍّ
يــــــذلُّ إذا تحكمــــــت الطغــــامُ
تغيّــــرتِ الطبــــائعُ والمزايــــا
فلــــمْ يَبْــــقَ اعتــــزازٌ واحتشــــامُ
ألا مِــــنْ مُصــــلحٍ يَهــــدي البرايــــا ؟
وهــــادٍ منــــه تقتــــبس الأنــــامُ
تفشّــــى الجهــــلُ فــــي وطنــــي المُفــــدّى
وخــــيّم فــــوق أهليــــهِ الظــــلامُ

انتظمت القصيدة على النمط المعياري لبحر الوافر، فلم يحاول الشاعر الانزياح عن تفعيلات الوافر أو اللجوء إلى التراخيص العروضية بوصفها رخصًا يلجأ اليها الشاعر بغية تنويع إيقاع القصيدة، فلا نكاد نعثر على تفعيلة مزاحفة إلا في البيت السادس حين استثمر الشاعر زحاف العصب الذي هو تسكين الخامس المتحرك في تفعيلة (مُفَاعَلَتُنْ) لتصبح (مَفَاعِيْلُنْ)[43] وذلك في قوله:

ألا مِـــنْ مُصـــــلحٍ يَهـــدي الـــــبرايا ؟
مُفـــــــاعَلَتُنْ/ مفَـــــــاعَيْلن/ فعـــــــولنْ

وهو الزحاف الوحيد الذي استعمله الشاعر في الحشو، إذ يبدو الحيدريّ في هذا النصّ متوجهًا إلى النظام المعياريّ الصارم لعروض الخليل، من دون أنْ ينزاح عن النموذج المعياري وفي ذلك توجه إلى التفعيلات التراثية .

الخاتمة:

في ختام هذه الدراسة، لا بدَّ من إجمال أهم النتائج التي توصَّلت إليها وتتمثل في الآتي:

1- كشفت الدراسة ميل الشاعر طالب الحيدري في ديوانه (ألوان شتى) إلى بحور معينة جعلها مبنًى لشعره، وهي (الكامل، والخفيف، والمتقارب، والرمل، والطويل، والوافر)، فقد جاء البحر الكامل متربعًا مرتبة الصدارة، ولعلّ ذلك متأتٍّ من طبيعة الكامل وما يحويه من تمظهرات إيقاعية مختلفة تمنح الشاعر حرية كبيرة في التعبير ومعالجة موضوعاته، تلاه بحر الخفيف في المرتبة الثانية، ثم المتقارب ثالثًا، والرمل رابعًا، والطويل خامسًا، وفي المرتبة الأخيرة الوافر .

2- سجّلتِ الدراسة غياب تسعة بحور، لم تكن مبنًى لشعره هي: (البسيط، والمديد، والهزج، والسريع، والرجز، والمجتث، والمضارع، والمقتضب، والمتدارك).

3- كان للترخصات العروضية أثرٌ في تنويع موسيقى قصائده، إذ كانت الترخصات العروضية التي وظفها الشاعر مستحسنة ولا تسبب نشازًا موسيقيًّا (فالخبن والاضمار والحذف والترفيل) من الزحافات والعلل المستحسنة .

4- رصدت الدراسة ظاهرة اسلوبية في بناء القصائد عروضيًّا، إذ وظف الشاعر أكثر من ضرب من أضرب البحور في قصائده، ولم يلتزم بالنمط المعياري للبحر الواحد في بعض قصائده .

جدول يبين نسب استعمال البحور في ديوان (ألون شتى)

ت	الوزن	عدد القصائد	عدد الابيات	النسبة المئوية
1	الكامل	16	322	%45.739
2	الخفيف	10	144	%20.455
3	المتقارب	5	94	%13.352
4	الرمل	5	82	%7.386
5	الطويل	2	36	%5.114
6	الوافر	2	26	%3.693
	مج	40	704	

الاحالات:

(1) رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: د. عبد الكريم راضي جعفر ص307 .
(2) الشعرية العربية: ص27 .
(3) النظرية الرومانتيكية في الشعر: سيرة أدبية لكولدرج، ص302 .
(4) الإسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، أحمد الشايب، ص65 .
(5) ينظر: الشعر والنغم، دراسة في موسيقى الشعر، د. رجاء عيد، ص21 .
(6) ينظر: نظرية الأدب، أوستن وارين، ورينيه ويليك، ص225 .
(7) ينظر: التشابه والاختلاف، نحو منهجية شمولية، الدكتور محمد مفتاح، ص108 .
(8) نظرية البنائية في النقد الأدبي: الدكتور صلاح فضل، ط3، ص369 .
(9) رماد الشعر: ص332 .
(10) ينظر: مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، الدكتور جابر أحمد عصفور، ص414 .
(11) رماد الشعر: 333 .
(12) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: الدكتور صفاء خلوصي، ص97.
(13) ينظر: موسيقى الشعر: الدكتور إبراهيم أنيس، ص74 .
(14) ينظر: المصدر نفسه والصفحة نفسها .
(15) ينظر: المدارس العروضية في الشعر العربي: عبد الرؤوف بابكر السيد، ص225، وينظر: الوافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي: تحقيق: عمر يحيى و فخر الدين قباوة، ص83 .
(16) رماد الشعر: 347- 348.
(17) ينظر: في علمي العروض والقافية، علي أمين السيد، ص104-107.
(18) ديوان ألوان شتى، طالب الحيدري، ص14 .
(19) الإضمار: هو تسكين الثاني المتحرك في (مُتَفَاعلن) فتصير (مُتْفَاعلن) التي تساوي تفعيلة (مستفعلن) . ينظر: الوافي في العروض والقوافي، ص85 .
(20) ينظر: الايقاع في شعر ابن الرومي، مهند كريم سلمان، رسالة ماجستير، كلية التربية الجامعة المستنصرية، 2011، ص35 .
(21) القطع: هو حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله، فتحذف النون من الوتد المجموع (علن) في (متفاعلن) ويسكن حرف اللام (متفاعلْ). ينظر: الوافي في العروض والقوافي، ص84 .
(22) ديوان ألوان شتى: ص18 .
(23) الأحذّ: هو ما سقط من آخره وتد مجموع . الوافي في العروض والقوافي، ص85 .
(24) ديوان ألوان شتّى: ص75 .
(25) المصدر نفسه ص97 .
(26) ينظر: الوافي في العروض والقوافي، ص88-91
(27) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية: ص105.
(28) ديوان ألوان شتى: ص134 .
(29) ينظر: المفصل في علم العروض والقافية، عدنان حقي، ص124.
(30) ديوان ألوان شتى: ص158 .
(31) ينظر: العروض والقافية، ص91 .
(32) ديوان ألوان شتى: ص79 .
(33) فن التقطيع الشعري: ص133.
(34) الوافي في العروض والقوافي: ص121 .
(35) ديوان ألوان شتى: ص153 .
(36) ينظر: الوافي العروض والقوافي: ص124-125، والتسبيغ: زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف، فتصير (فاعلاتن) (فاعلاتان). ينظر: الوافي في العروض والقوافي، ص124.

(37) ديوان ألوان شتى: ص155 .
(38) دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر: الدكتور محسن اطيمش، ص306 .
(39) ديوان ألوان شتى: ص61 .
(40) ينظر: موسيقى الشعر، ص60.
(41) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية، ص95.
(42) ديوان ألوان شتى: ص53 .
(43) ينظر: الوافي في العروض والقوافي، ص75-76.

المصادر:

- الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، أحمد الشايب، ط7، 1976م
- الإيقاع في شعر ابن الرومي، مهند كريم سلمان، رسالة ماجستير، كلية التربية الجامعة المستنصرية، 2011م .
- التشابه والاختلاف، نحو منهجية شمولية، الدكتور محمد مفتاح، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، دار التنوير، بيروت ،1966م .
- دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر: الدكتور محسن اطيمش، دار الشؤون الثقافية العامة - العراق، الطبعة الثانية، 1986م .
- ديوان ألوان شتى، طالب الحيدري، ط1، 1949 .
- رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: الدكتور عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، الطبعة الأولى، 1998م .
- الشعر والنغم، دراسة في موسيقى الشعر، د. رجاء عيد ، دار الثقافة، القاهرة، 1975م .
- الشعرية العربية: أدونيس، ط1، دار الآداب، بيروت – لبنان، 1985م
- فنّ التقطيع الشعري والقافية: الدكتور صفاء خلوصي، بيروت، الطبعة الثالثة، 1966م .
- في علمي العروض والقافية: الدكتور علي أمين السيد، دار المعارف بمصر، الطبعة الخامسة، 1999م.
- المدارس العروضية في الشعر العربي: عبد الرؤوف بابكر السيد، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، الجماهيرية العربية الليبية، الطبعة الأولى، 1985م .
- المفصَّل في العروض والقافية وفنون الشعر: عدنان حقي، مؤسسة الإيمان، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى، 1987م.
- مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، الدكتور جابر أحمد عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، 1982م .
- موسيقى الشعر: الدكتور إبراهيم أنيس، مكتبة الأنكلو مصرية، مطبعة لجنة البيان العربي، الطبعة الثانية، 1952م .
- نظرية الأدب، أوستن وارين، ورينيه ويليك، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة الدكتور حسام الخطيب، ط3، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي، 1392هـ - 1972م .
- نظرية البنائية في النقد الأدبي: الدكتور صلاح فضل، ط3، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987م .
- النظرية الرومانتيكية في الشعر: سيرة أدبية لكولدرج، ترجمة الدكتور عبد الحكيم حسان، دار المعارف، مصر، 1971م.

- الوافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي: تحقيق: عمر يحيى و فخر الدين قباوة، نشر وتوزيع المكتبة العربية، حلب، الطبعة الأولى، 1970م .

The Sources

- Style: An Analytical Rhetorical Study of the Origins of Literary Styles, Ahmed Al-Shayeb, 7th Edition, 1976 AD .
- Rhythm in Ibn Al-Roumi's Poetry, Muhannad Karim Salman, Master's Thesis, College of Education, Al-Mustansiriya University, 2011.
- Similarities and Differences, Towards a Holistic Methodology, Dr. Muhammad Moftah, 1st Edition, The Arab Cultural Center, Casablanca, Dar Al-Tanweer, Beirut, 1966 AD .
- Deer almalak: A Critical Study of Artistic Phenomena in Contemporary Iraqi Poetry: Dr. Mohsen Otemesh, House of General Cultural Affairs - Iraq, second edition, 1986 AD.
- Poetry of Alwan shatta, Talib Al-Haidari, 1, 1949 AD .
- Ramad of Poetry, A Study of the Objective and Artistic Structure of Modern Affective Poetry in Iraq: Dr. Abdul Karim Radi Jaafar, House of Public Cultural Affairs - Baghdad, first edition, 1998 AD.
- Poetry and melody, a study of poetry music, d. Ragaa Eid, House of Culture, Cairo, 1975 AD.
- Arabic Poetry: Adonis, first edition, Dar Al-Adab, Beirut - Lebanon, 1985 AD .
-The Art of Poetics and Rhyme: Dr. Safaa Kholousi, Beirut, third edition, 1966 AD .
- On the science of performances and rhyme: Dr. Ali Amin Al-Sayed, House of Knowledge in Egypt, Fifth Edition, 1999 AD .
- Parasitological Schools in Arabic Poetry: Abdel Raouf Babiker El-Sayed, General Establishment for Publishing, Distribution and Advertising, Tripoli, Libyan Arab Jamahiriya, first edition, 1985 AD.
- Al Mufassal in Performances, Rhythm and Poetry Arts: Adnan Haqqi, The Faith Foundation, Beirut - Lebanon, first edition, 1987 AD.
- The Concept of Poetry: A Study in the Critical Heritage, Dr. Jaber Ahmed Asfour, The Arab Center for Culture and Science, 1982 AD .
- Music of Poetry: Dr. Ibrahim Anis, Anglo-Egyptian Library, Arab Bayan Committee Press, second edition, 1952 AD.
- Theory of Literature, Austin Warren, and Rene Willick, translated by Mohieddin Sobhi, revised by Dr. Hossam Al-Khatib, 3rd edition, The

Supreme Council for the Sponsorship of Arts, Letters and Social Sciences, Khaled Al-Tarabishi Press, 1392 AH - 1972 AD.
- Constructivism Theory in Literary Criticism: Dr. Salah Fadl, 3rd Edition, House of General Cultural Affairs, Baghdad, 1987 AD.
- The Romantic Theory in Poetry: A Literary Biography of Coulridge, translated by Dr. Abdel Hakim Hassan, Dar Al Maaref, Egypt, 1971 AD.
-Al-Wafi in the Presentations and Rhymes, Al-Khatib Al-Tabrizi: Investigation: Omar Yahya and Fakhr Al-Din Qabawah, publication and distribution of the Arabic Library, Aleppo, first edition, 1970 AD.

The structure prosody in the poetry of Talib Al-Haidari, (Alwan shatta) Model

d. Mohanad kareem salman
Ministry of Education-Directorate of Education Rusafa II
mohanadalsalman50@gmail.com
07700782676

Abstract
There is no doubt that poetic meter is an important element in the structure of the poem, ancient and modern, and poets have drawn attention to its importance, as it is - that is, weight - responsible for giving the text a suggestive tone and sweet music, the weight of the poem is not an abstract structure. When the poet creates a text, he pleads with a group of means that would contribute to shaping the semantic and rhythmic features of the text.
Since the the weight of the poem was so important, this study came to shed light on the poetry of a contemporary Iraqi poet who invested the weighted energy of the seas of Al-Khalil bin Ahmed Al-Farahidi and built on it his poetry in his poetry, which he called (Alwan shatta), employing certain poetic seas without the other, and the aim of this study was to reveal the proportions of Employing poetic seas and their disparity in use, and revealing the performance licenses that the poet committed to his poems, in addition, the study aimed to reveal the peculiarity of the poet's rhythmic performance.
key words: poetry – rhythm – Al-Haidari.