جماليات التمرد الإيقاعي في شعر أحمد دليل

Aesthetics of the Rhythmic Rebellion in the Poetry of Ahmed Dalil

الدكتور: مولاي أمحمد بن عمر[1]

Dr : Moulay Mhammed BENOMAR

جامعة أحمد درارية أدرار ، ben.moulaymhammed@univ-adrar.dz

تاريخ الاستلام: 2020/12/01	تاريخ القبول: 2021/01/03	تاريخ النشر: 2021/01/28

الملخص: عرفت القصيدة العربية على مر الأزمنة عدة محاولات تمردية تجديدية، كان أبرزها تلك الحركة التمردية التي رفع شعارها الشعراء المعاصرون، والتي أفرزت ميلاد ما يسمى ب "قصيدة التفعيلة"، فالشاعر العربي المعاصر كثيرا ما عبر عن ضيقه من القالب القديم وضجره من شكله التقليدي البيتي بعدما أدرك بأنه لم يعد بمقدور هذا القالب –بسبب كثرة قيوده– حمل تجربته والتعبير عن مستجدات حياته، لذا كان من الضروري البحث عن قالب أخر بإمكانه أن يستجيب لمتطلبات العصر، ويتيح للشاعر المعاصر التعبير عن أحاسيسه ونوازعه النفسية بكل حرية.

ولذا فقد سعت هذه الدراسة للوقوف عند هذه الظاهرة في الشعر الجزائري المعاصر، حيث اخترت ديوان "رجل من أرض الحلاج لأحمد دليل" ليكون محل الدراسة، وهذا من خلال الإجابة على بعض الأسئلة المتعلقة بدواعي تمرد الشاعر على القالب القديم، والجوانب التي مسها هذا التمرد، وإلى أي مدى استطاع تجسيد رؤيته الشعرية فنيا وجماليا؟

الكلمات المفتاحية: تمرد ايقاعي، الشعر، قالب شعري، الشعراء المعاصرون، أحمد دليل.

Aesthetics of the Rhythmic Rebellion in the Poetry of Ahmed Dalil

Abstract : The Arabic poem has known over time several attempts of rebellion and renewing. The rebellion movement advocated by contemporary poets was the most important because it gave birth to a new pattern in prosody, known as '*Taf'yla* poem'. After the poet expressed his distress and weariness of the old poetic template and its restrictions, the contemporary Arab poet needed a new template that could respond to the requirements of modern time and help him to express his feelings and emotions freely. This study attempts to explore this phenomenon in contemporary Algerian poetry through the collection of "A Man from the Land of al-Ḥallāj by Ahmed Dalil". The study also attempts find out answers to some questions related to the reasons for the poet's rebellion against the old template of the prosody patterns, and the aspects concerned by this rebellion. Finally, we will examine to what extent Ahmed Dalil was able to embody his poetic vision technically and aesthetically.

Keywords: Rhythmic rebellion; Poetry; Poetic template; Contemporary poets; Ahmed Dalil.

[1] المؤلف المرسل: د. مولاي أمحمد بن عمر ، الإيميل: benomarmoulay17@mail.com

1. مقدمة:

عرفت القصيدة العربية على مر الأزمنة عدة حركات ومحاولات تمردية تجديدية، لعل أبرزها وأعمقها تلك الحركة التمردية التي رفع شعارها الشعراء المعاصرون، والتي أفرزت ميلاد ما يسمى ب "قصيدة التفعيلة"، فالشاعر العربي المعاصر كثيرا ما عبر عن ضيقه من القالب القديم وضجره من شكله التقليدي البيتي بعدما أدرك واقتنع بأنه لم يعد بمقدور هذا القالب حمل تجربته والتعبير عن مستجدات حياته بسبب كثرة القيود المفروضة التي تعيق انطلاقته وتقيد حرية تحليقه، لذا كان من الضروري البحث عن شكل أخر وقالب جديد بإمكانه أن يستجيب لمتطلبات العصر، ويستطيع من خلاله الشاعر المعاصر التعبير عن أحاسيسه ونوازعه النفسية بكل حرية، مستعينا في بحثه هذا بإلمامه بتلك المحاولات التجديدية القديمة، وبمعرفته واطلاعه على القصيدة الغربية الحديثة، وهذا ما مكنه من "أن يستخلص من الشكل الموسيقي الموروث للقصيدة إمكانات إيقاع جديدة يضعها –إلى جانب الشكل الموروث– رهن التعبير عن رؤيته الشعرية الحديثة وقد وصل من خلال محاولاته إلى ما يعرف في شعرنا العربي الحديث باسم الشعر الحر" (العشيري، 2002، صفحة 164).

فالشاعر هنا لا يعني أنه تحرر من كل تلك القيود الموسيقية التقليدية، وتخلص كليا من النظام الموسيقي القديم؛ بل يعني أنه استطاع أن يشكل هذا القالب ويتصرف فيه بما يتماشى وحالته النفسية ودفقته الشعورية من خلال بعض التغيرات الجوهرية التي أدخلها على هذا القالب القديم، كتصرفه في القافية وفي عدد التفعيلات في السطر الشعري بما يتوافق مع دفقته الشعورية، وهذا ما دفعه للاعتماد على التفعيلة كوحدة موسيقية عروضية تقوم عليها القصيدة الحديثة بدل النظام البيتي المعتمد قديما، وذلك لأن" الشعر الجديد لم يلغ الوزن ولا القافية ولكنه أباح لنفسه وهذا حق لا مماراة فيه، أن يدخل تعديلا جوهريا عليها لكي يحقق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه مالم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه، فلم يعد الشاعر حين يكتب القصيدة الجديدة يرتبط بشكل معين ثابت للبيت ذي الشطرين وذي التفعيلات المتساوية العدد، والمتوازنة في هذين الشطرين، وكذلك لم يتقيد في نهاية الأبيات بالروي المتكرر أو المنوع على نظام ثابت" (اسماعيل، صفحة 65).

ولذا فقد أخضع الشاعر المعاصر القالب الشعري لحالته النفسية والشعورية التي يصدر عنها، فأباح له ذلك في أن يتصرف في موسيقى البحر ويعدلها –دون أن يلغيها– بما يسمح له من التعبير عن مشاعره وعواطفه، وذلك ما منحه أكثر حرية، ومكنه من "ان يتحرك نفسيا وموسيقيا وفق الحركة الأصلية التي تموج

بها نفسه، وقد تكون حركة سريعة ما تلبث أن تنتهي، وعندئذ ينتهي الكلام أو ينتهي السطر، وقد تكون ذبذبة بطيئة متماوجة وممتدة، وعندئذ يمتد الكلام أو يمتد السطر بها إلى غايتها، وقد احتفظ الشاعر بخاصية الوزن. فالسطر الشعري، سواء طال أم قصر؛ مازال خاضعا للتنسيق الجزئي للحركات والسكنات المتمثل في التفعيلة، أما عدد التفعيلات في كل سطر فغير محدد وغير خاضع لنظام ثابت" (الصباغ، 2002، صفحة 177). وهذا ما يعني أن قصيدة التفعيلة لها فرادتها وميزتها الموسيقية الخاصة بها، فهي بالإضافة إلى أنها تشتمل على موسيقى ناشئة عن تكرار وترتيب معين للتفعيلات، أصبحت تحوي كذلك على "خاصية موسيقية جوهرية، هي ذلك الإيقاع الناشئ عن تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر، وأصبحت موسيقى الشعر توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي؛ لتهز أعماقه في هدوء ورفق، أما متى ينتهي السطر الشعري في القصيدة الجديدة، فشيء لا يمكن لأحد أن يحدده سوى الشاعر نفسه؛ وذلك تبعا لنوع الدفقات والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالته الشعورية المعينة (الصباغ، 2002، صفحة 178).

ولذا سنحاول هنا الوقوف عند هذه الفرادة، والميزة الموسيقية لقصيدة التفعيلة من خلال استعراضنا لبعض العناصر الفنية الموسيقية التي ميزت البنية الإيقاعية – سواء على مستوى الإيقاع الداخلي أو الخارجي– لهذه القصيدة في ديوان "رجل من أرض الحلاج" لأحمد دليل وذلك من خلال:

2. الوزن:

هو " قوالب عروضية يستعان بها في تنظيم الإيقاع وتوجيهه" (قاسي، 2011/2010، صفحة 10)، والوزن عنصر جمالي أساسي في البنية الإيقاعية للشعر. "إن الوزن يعد ركنا أساسيا من أركان الصورة الشعرية؛ وهو عنصر داخلي يولد ملتحما مع التجربة الشعورية، وليس عنصرا خارجيا كما يذهب البعض، ولعل الشرط الوحيد الذي يلزم توفره في التجربة الشعرية هو الوزن، ولا يمكننا الحديث عن وجود تجربة شعرية، مالم يتوافر هذا العنصر –الوزن–" (قاسي، 2011/2010، صفحة 181). وتعدّ الأوزان –البحور– الصافية المطلب الأول لشعراء قصيدة التفعيلة لنظم قصائدهم؛ وهذا مرده " أن نظم الشاعر الحر بالبحور الصافية أيسر من نظمه بالبحور الممزوجة؛ لأن وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبر وموسيقى أيسر؛ فضلا عن أنها لا تتعب الشاعر في الالتفات إلى تفعيلة معينة لابد من مجيئها منفردة في خاتمة كل شطر" (الملائكة، 1968، صفحة 64). ولعل هذا ما يبرر كذلك وجود نسبة كبيرة من شعر التفعيلة قد نظمت على

هذه البحور الصافية؛ ولذا سنحاول الوقوف عند نماذج من البحور الثلاث الأكثر استعمالا في هذا الديوان لنعرف هل شيوع البحر وانتخابه عند الشاعر كان لأسباب فنية موسيقية، أم كان اختيارا عشوائيا عفويا؟

إن من خلال دراستنا لديوان "رجل من أرض الحلاج" لاحظنا قصائد شعر التفعيلة تمثل نسبة (94.11%) إي (17/16) مقابل (5.88%) إي (17/01) بالنسبة للقصيدة العمودية من مجموع قصائد الديوان، وهو ما يجسد الرؤية الإيقاعية الجديدة للشاعر" فشاعر اليوم لا يريد أن يقلد لينجو من آفة الخطابة، إنه يريد لغة ليست هي لغة العامة كما يزعم أي زاعم؛ وإنما لغة تتمرد على الرقابة التي تنجم عن ضياع أبعاد الصورة، وهذا هو سر تحطيمه لرقابة الوحدات إذا كررها بصورة تقليدية ... هذا سر أن يصدر إيقاعات تختلف تماما عن إيقاعات الأولين، فهو له لغته وله موسيقى هذه اللغة" (فنيش، 2010/2009، صفحة 139).

وأحمد دليل قد وجد في موسيقى بعض البحور ما يتماشى وتجربته الشعرية لذا أعتمد عليها أكثر من غيرها في قصائده، وقد جاء ترتيب هذه الأوزان على النحو الاتي: الكامل (29.41%)، الرمل (23.52%)، المتدارك (11.76%)، الوافر (11.76%)، المتقارب (11.76%)، الرجز (5.88%)، البسيط (5.88%).

من خلال هذه النسب المئوية نلاحظ أن بحر الكامل ينفرد بالمقدمة، وهو بحر محبب كثيرا لدى شعراء التفعيلة؛ فهو بحق معبود الجماهير والشعراء في العصر الحديث بسبب الإمكانات الإيقاعية الكثيرة التي يتيحها للشاعر، "والشاعر حينما يلجأ إلى هذا الوزن الذي يمكن أن نسميه "وزنا قوميا" إنما يفعل ذلك ليضمن التجارب بينه وبين نفسه أولا، ثم بينه وبين جمهوره ثانيا" (ناصر، 2006، صفحة 250) . وقد اعتمد الشاعر على هذا الوزن في أربع قصائد، غلبت عليها المضامين الثورية ومشاعر التمرد والغضب. يقول في قصيدة "ما كان يرهبني الوعيد":

وَطَنٌ يذوبْ، ///0 //00

متفاعلان

لا تَسْأليني أين نحن! /0 /0// 0/ 0/ 0/ //00

متفاعلن متفــاعــلان

وزَوَارقٌ غَرقى يُؤرّقُها الهروبْ، (دليل، 2014، صفحة 40) ///0// 0//0// 0/// //0 0// 0/0// 0//00

متفاعلن متفاعلن متفاعــلان

جاءت القصيدة على وزن الكامل وتفعيلته (متفاعلن) بتغيراتها وتحولاتها الكثيرة، وهو بحر يصلح للغناء ولمختلف المواقف العاطفية، "هو بحر كأنما خلق للتغني المحض سواء أريد جد أم هزل، ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور حتى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال" (الطيب، 1989، صفحة 303). وقد جاءت التفعيلة (متفاعلن) في موطن واحد فقط في هذه الأسطر خالية من التغيير، أما بقية المواطن فقد وردت إما مضمرة وإما مذيلة، وكثرة التغيرات التي طرأت على التفعيلة واضطرابها وعدم استقرارها، قابلها في المعنى التعبير عن حالة الاضطراب واللاستقرار، الذي كانت تعيشه الجزائر في السنوات السوداء.

يقول في قصيدة "نشور":

هُناكَ من هُنَاك أيّها الألم، //0/ /0 //0/ 0/ //0 0//0/

مفاعلن مفاعلن مفاعلن

دَعِ الرّحَى تَدُور فوقَ رأسِنا وتحتنا تَدُورْ، //0/0 //0/ 0/ / //0/0 //0/0 //0 00//

مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن فعول

فإنّ في صُدُورِنا بذورْ، //0/ /0 //0/0 0/ //0 00//

مفاعلن مفاعلن فعول

تُعاودُ النّشور من عدمْ! (دليل، 2014، صفحة 47) //0/0 //0/ /0 0//

مفاعلن مفاعلن فعو

فالقصيدة من وزن الكامل كذلك، حيث أن الشاعر تصرف في مختلف التفعيلات فلم تأت ولا تفعيلة تامة، فتحولت (متفاعلن) إلى (مفاعلن) مرة –وهي تفعيلة يندر ورودها في الشعر القديم– وإلى (فعول أو فعو) مرة ثانية وثالثة، وهذه التغيرات الكثيرة التي تتحول لها تفعيلة الكامل هي ما جعل هذا البحر المطلب الأول للشاعر؛ لأنه يمنحه إيقاعات موسيقية ونغمات جديدة ومتنوعة بسبب امتزاج تفعيلته واختلاطها (متفاعلن) – عندما يلحقها الوقص – مع تفعيلة الرجز (مستفعلن) –إذا مسها الخبن– فتصبح (مفاعلن)؛ وهذا ما يتيح إمكانية قراءة واعتبار القصيدة من وزن الرجز– حيث فسر بعض الدارسين ذلك بكون الكامل شقيق الرجز– وهو ما يتيح للقصيدة تعدد القراءة الإيقاعية ويثريها.

أما الرمل فحل ثانيا بإيقاعه وبتفعيلته الموسيقية المرقصة التي تساعد المنشدين على الغناء والموسيقيين على التلحين، وهو ما جعل الكثير من الدارسين يتنبأ له ويرشحه بأن يكون المستقبل له "فقد لاحظ الدارسون بأن نسبة بحر الرمل ازدادت بشكل واضح؛ جعلهم يرجحون بأن المستقبل سيكون لهذا الوزن الذي أضحت الآذان تألفه، وتستريح إليه، وهو ما جعل الدكتور إبراهيم أنيس يطلق عليه "الوزن المحبوب في عصرنا الحديث" (ناصر، 2006، صفحة 261). والشاعر أحمد دليل انتخب هذا الوزن في أربع قصائد من الديوان، كلها ذات مضامين تمردية مكتنزة بعواطف الغضب والرفض والتحدي وهي معان يصلح لها هذا الوزن، يقول في قصيدة " قضي الأمر اذهبا":

كانَ مالي والسؤال! /0/ /0/ /0/ /0//0/0

فاعلاتن فاعلاتن

أيّها الصّدّيق هل تصْدق دوما؟! /0//0/0 /0/ /0 /0 // /0/0

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

أيها الصّدّيق تكذب! /0// 0/0 /0/ /0/0

فاعلاتن فاعلاتن

فَوقَ رأسي الخبزُ، /0/ /0/0 /0/ /0/

فاعلاتن فاعـ

لكنْ طُيورُ الحيّ طارتْ! (دليل، 2014، صفحة 16) /0/0/ ///0/ 0 /0/ /0/0

ــلاتن فعلاتن فاعلاتن

فالقصيدة من بحر الرمل ذي التفعيلة السباعية (فاعلاتن) والتي تمتاز بإيقاعها السريع مقارنة مع تفعيلات بحر الكامل أو الرجز أو الهزج، "إن فاعلاتن إذا ما قورنت ب (متفاعلن) أو (مستفعلن) أو (مفاعيلن) مثلا بدت ذات نغم سريع الحركة؛ ولعل ذلك متأت من أنه يبدأ بسبب خفيف ثانيه حرف مد (فا) وهو يختلف حتى عن (مس) السبب الخفيف الذي تبدأ به التفعيلة (مستفعلن) نظرا إلى خفته" (فنيش، 2010/2009، صفحة 144). وهذا ما يجعل بحر الرمل مناسبا للحوار، وللتأمل الحزين، والمواقف الغاضبة التي قصدها الشاعر من خلال محاولته إسقاط حالة السجين الذي حكم عليه بالصلب في قصة يوسف (عليه السلام) على حالة المثقف العربي الذي يحلم بواقع أفضل؛ فيضطهد بسبب حلمه، والتفعيلة جاءت في

الغالب من دون تغيير حيث تواترت (11/09) تامة، ولعل هذا الثبات والاستقرار في التفعيلة يقابله ثقافة وواقع عربي متحجر وجامد، يرفض التغيير ويصر على الثبات ويعادي كل من يحلم بالتغيير.

وقد احتل بحر المتدارك الصف الثالث خلف بحري الكامل والرمل على التوالي في وقت غابت أو تأخرت فيه بحور أخرى كانت تحتل مراكز الصدارة والمقدمة، مثل الطويل والبسيط ...، وهو ما يعتبر مخالفا للمألوف والمتواتر من كون استخدام هذا البحر ضئيلا وشبه منعدم في الشعر القديم، قبل أن يرتقي هذا البحر لمراكز الصدارة مع القصيدة المعاصرة. "وقد ظل هذا البحر يحتل مراتب متأخرة في مراحل شعرية مختلفة، كما أنه لم يكن ذا شأن في الشعر القديم، فالخليل بن أحمد قد أهمله ربما لغياب الشعر المنظوم عليه أو ندرته، وقد أشار إبراهيم أنيس إلى أن أمثلة هذا البحر وشواهده تتحد في كتب العروض، علاوة على كونها أبيات منعزلة لا تنسب إلى أصحابها، وهي إلى ذلك بادية الصنعة والتكلف" (قاسي، 2011/2010، صفحة 36). والشاعر أحمد دليل لجأ لهذا البحر للإمكانات الإيقاعية الكبيرة التي يعطيها للشاعر سواء بسبب كثرة التغيرات التي تطرأ على تفعيلته أو لتواصل وقرب تفاعيله وسرعة إيقاعها، يقول في قصيدة "الأوطان":

رؤيةٌ ووعدٌ وإشراقٌ، /0// 0/0// 0/0// 0/0 /0

فاعلن فعولن فعولن فا

وفرحةٌ وأملٌ وتطلعٌ نحو الآفاق، //0 //0 / /0/// ///0 //0 /0 / 0/0 /0/0/

علن فعول فعلن فعلن فعولن فعلن فعلن

هيَ حلمُ الكتابة والمكان، وعلامة الزمان. (دليل، 2014، صفحة 58)

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

فعلن فاعلن فعلن فعول فعلن فعول فعلن

فالقصيدة جاءت على وزن المتدارك، وهو بحر غني بتغيراته الكثيرة وامكاناته الإيقاعية الهائلة الناجمة عن تتابع تفاعيله المختلفة في سياق إيقاعي واحد دون أن يؤدي ذلك إلى النشاز؛ وهو ما يجعله محببا عند شعراء قصيدة التفعيلة، والملاحظ على تفعيلة (فاعلن) في هذه الأشطر أنه قد طرأت عليها تغيرات كثيرة منها زحاف الخبن حيث أصبحت (فعلن)؛ وهو ما كان سببا في زيادة سرعة إيقاع هذا البحر

بسبب توالي الحركات في التفعيلة، يضاف إلى هذا التغير ما عمد إليه الشاعر من تجديد في التفعيلة من خلال إبدالها بتفعيلة (فعولن) وهي تفعيلة المتقارب حيث زواج الشاعر بين التفعيلتين؛ وهو ما أكسب القصيدة ميزة وإمكانات إيقاعية جديدة أغنت بدون شك بنية الشعر الحداثي.

3. الوقفة:

لقد تجاوزت التغيرات التي مست البيت الشعري من الناحية الإيقاعية تفتيت بنيته العروضية والتمرد على النظام البيتي المحدد التفعيلات إلى زحزحة استقرار البيت الشعري، وخلخلته باعتباره كيان مركب من وزن وتركيب ودلالة، حيث تم إخضاع البيت إلى نظام الوقفات الذي يخلص البيت الشعري "من ضرورة الانتظام في شطرين، وأبدل بوقفتي الصدر والعجز وقفة مستقلة أعلنها للبيت بياض الصفحة أو علامة الترقيم أو قافية معينة" (قاسي، 2011/2010، صفحة 133). وهو ما يعني أن الوقفة تعتبر عنصرا بارزا وفارقا بين قصيدة التفعيلة والقصيدة التقليدية؛ كونها أصبحت بديلا عن القافية، تمثل نهاية البيت الشعري في قصيدة التفعيلة، وهي تعني "الوقفة الشاعرية التي يقفها الشاعر في استراحة تطول وتقصر لالتقاط الأنفاس وللتخفيف من وحدة التدفق العاطفي الذي يحدثه عالم الرؤيا" (الحنفي، 2006، صفحة 233). فإذا كانت الوقفة هي ما يحدد نهاية البيت الشعري في شعر التفعيلة، فإن تفاعل البنى العروضية والتركيبية والدلالية وتعالقها هو من يحدد نوع الوقفة ونوع البيت (مدور، غير مدور)، وهذا ما سنحاول كشفه من خلال وقوفنا عند بعض النماذج في الديوان محل الدراسة،

يقول في قصيدة "بونيات":

تدورُ وسطَ زحمةِ القبور، //0/ /0 / /0//0 //00

متفعلن متفعلن فعول

تخطّ في كفيكَ طلسم العزيمةْ، //0/ /0 /0/0/ /0 // 0/0//0

متفعلن مستفعلن متفعلاتن

وترسلُ البُخورْ //0// 0 //00

متفعلن فعول

فتبعثُ الهزيمةْ! (دليل، 2014، صفحة 57) //0// 0 //0/0

متفعلن فعولن

نلاحظ هنا أن الشاعر اعتمد على الوقفة التامة بحيث جاء كل بيت من الأبيات السابقة مكتملا، ومستقلا عروضيا وممتلئ الوزن، ولا يحتوي على أي شكل من أشكال التدوير، كما جاءت الأبيات تامة تركيبا ودلاليا بحيث يستقل كل بيت بجملة تامة العناصر والمعنى، مما يعني غياب الصراع والتشابك بينها على المستوى العروضي والتركيبي الدلالي؛ وهو ما يؤدي إلى تحقق ما يسمى بالمطابقة التي تنتج من توافق وتجاوب النهايات الوزنية والنهايات التركيبية.

يقول في قصيدة "سقط المتاع":

1 /عفوا ! فإنّي لن أتابعَ دَرْسَكم! /0//0/ // /0// 0/ 0/ 0// 0/0/

متفاعلن متـفاعلن متفاعلن

2/"شَعراؤنا كالبحتري..." ///0// /0//0/0

متفاعلن متفاعلن

3/لا! أيّها الأستاذُ لا! لا تفتري! /0 /0//0/ /0/0/ 0/ 0// /0/0

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

....

4/شعراءُ خِسّتهم فقط! (دليل، 2014، صفحة 10) ///0/ 0/ ///0 //0

متفاعلن متفاعلن

فالملاحظ أن الشاعر وظف الوقفة العروضية في أسطره حيث جاءت تفعيلاتها تامة وليس هناك أي تواصل أو انشطار لتفعيلة واحدة بين سطرين في القصيدة، مما يعني أن الأبيات ممتلئة وزنيا ومكتملة عروضيا؛ لكن هذا الاكتمال العروضي يقابله انشطار تركيبي ودلالي، فالبيت (2) تابع تركيبيا ودلاليا للبيت (4)؛ أي أن الجملة الاسمية في البيت (2) "شعراؤنا.." ذكر فيها المبتدأ في هذا البيت، وجاء خبره في البيت (4) "شعراء"، وهذا يجعل البيت (2) تابعا وموصولا دلاليا وتركيبيا بالأبيات التي تليه حتى (4)، مما يعني غياب استقلالية البيت من الناحية التركيبية والدلالية وبالتالي حضور التضمين، والتضمين بخلاف معتقد العروضيين القدماء الذين ذهب بعضهم إلى اعتباره عيبا من عيوب القافية، نجد الشاعر المعاصر يحرص عليه؛ لأنه عنصر مهم وبارز تتحقق بواسطته الوحدة العضوية التي سعت القصيدة المعاصرة إلى تحقيقها.

يقول في قصيدة "قلب بلا لون"

1/ فحملتُ الحبّ زادا وتجلّدتُ، ///0/ 0 /0/ /0/0/// 0/0/// /

فعلاتن فاعلاتن فعلاتن فـ

2/ تسلّقتُ جبالَ الجودِ حتى 0/0// / //0/ 0 /0/ /0/ 0/0/

ـعلاتن فعلاتن فاعلاتن

3/ جادَ قلبي بوجودي /0/ /0/0 ///0/ 0/0/

فاعلاتن فعلاتن

.....

4/ ولماذا بعدما فلّ عبيري وأتى عُمرُ الذّبولْ، ///0/0 /0//0 /0 ///0/0 ///0 /0 / 00//0

فعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلات

5/ لم تعلّمني النّزول! (دليل، 2014، صفحة 54) /0 //0/0 / 00//0

فاعلاتن فاعلات

لقد استعان الشاعر هنا بالوقفتين العروضية والتركيبية الدلالية، فوظف الأولى في الأشطر (2،3،4،5)، حيث جاءت مكتملة عروضيا، مفتقرة لبعضها ومتواصلة دلاليا وتركيبيا، فالسطر (2) يفتقر تركيبيا ودلاليا (3)، فقد ذكر حرف الجر (حتى) في أخر السطر (2) وذكر معموله (جاد) في أول السطر (3) ، أما السطر (4) فهو يفتقر تركيبيا ودلاليا (5) ، فقد ذكر اسم الاستفهام مسبوق بحرف جر (لماذا) في البيت (4) وأخر جملة الاستفهام للبيت (5)؛ كما أن الشاعر وظف الوقفة التركيبية الدلالية في الشطر الأول حيث نلاحظ أنه جاء مكتملا من حيث الدلالة، وتاما من حيث التركيب بأن ذكرت جميع عناصر الجمل، لكن البيت لم يكتمل عروضيا؛ لأن التفعيلة الأخيرة شطرت بينه وبين البيت الذي يليه، وهذا ما حقق التدوير العروضي، والوقفة التركيبية عكس الوقفة العروضية؛ كون الأولى تقوم على تمام الدلالة والتركيب وعدم اكتمال الوزن، والعكس في الثانية، وهاتان الوقفتان كلاهما قد جسدا الصراع والتشابك والاختلاف بين التركيب والدلالة من جهة والوزن من جهة ثانية، فاكتمال أحدهما يقابله نقصان الآخر مما يعني اختلاف الجملة النحوية عن الجملة الإيقاعية، وهو ما ينشأ عنه علاقة تفاعلية دينامية بين الأشطر؛

كون أن القارئ يجد نفسه مشطورا بين أن يراعي الوقفة التي يتطلبها التركيب الذي تم بنهاية الشطر او يتجاوزها إلى الوقفة العروضية.

4. التدوير:

إن التدوير في القصيدة القديمة كان يعني اتصال شطري البيت بواسطة كلمة تربط بينهما، وهو يختلف عنه في قصيدة التفعيلة حيث أصبح يطلق على انفتاح الأسطر، واتصالها ببعضها البعض بحيث لا تكتمل التفعيلة إلا مع بداية السطر الموالي، مما حول القصيدة أو المقطع المدور إلى نفسٍ واحد، "وإن كان التدوير في القصيدة الحرة في العادة لا يطلق إلا على القصيدة التي تطول أبياتها بشكل غير مألوف حتى أصبح البيت وكأنه مجموعة من الأبيات المتصل بعضها ببعض، بل إن بعض القصائد الحرة في المرحلة الأخيرة قد أصبحت بيتا واحدا متصلا لا ينتهي عروضيا إلا مع نهاية القصيدة، ولا يشتمل على أية وقفات عروضية يقف عندها القارئ ليلتقط أنفاسه" (العشيري، 2002، صفحة 182). والشاعر الحديث يلجأ إلى التدوير لينفي استقلالية البيت؛ مما يعطيه حرية أكثر في مسايرة دفقته الشعورية وعدم التوقف إلا بنهايتها، كما أنه يحقق التكامل والتماسك النصي للقصيدة، "إن التدوير في القصيدة الحرة يأخذ أهميته من كونه يمنح الشاعر حرية واسعة تتمثل في تخليصه من الوقوف عند نهاية السطر الشعري استجابة لمتطلبات الوزن المكتمل، وبدلا من ذلك يتوقف الشاعر على نحو تلقائي يتكامل فيه البعدان الدلالي والإيقاعي، كما يعمل التدوير على تماسك النص الشعري حين يشده برباط إيقاعي قوي" (قاسي، 2011/2010، صفحة 144).

وأحمد دليل قد لجأ إلى التدوير الجملي في عدة قصائد بغرض جعل قصائده وحدة متكاملة تمسك أشطر جملها بأطراف بعضها البعض، وتترابط وتتشابك لتلتقي في نهاية الجملة الشعرية الوقفة العروضية بالوقفة الدلالية، ثم تبدأ جملة شعرية مدورة، لتتحول القصيدة إلى مجموعة من الجمل الشعرية المدورة، لكن هذا الأمر لا ينطبق على كل الجمل الشعرية في القصيدة، مما يعني أن مجيء البعض مدورا والبعض الآخر غير مدور تفرضه الضرورة الدلالية والفنية، ومن أمثلة الجمل المدورة، يقول في قصيدة "آخر أوراق التوحيدي":

1/تذوبُ الشّمسُ والأحلامُ في صدري //0/ 0/0 / 0/0/0/ / 0/ 0/0

مفاعلتن مفاعلن مفاعلتن

2/وأغفو فوقَ خيباتي، //0/0/ 0/ 0/0/

مفاعلتن مفاعلتن

3/أجسّ دبيبَ مجدٍ، //0/ //0 / /0/0

مفاعلتن مفاعلـ

4/ظلّ يركضُ في شَراييني سنينا /0 / /0/// 0 //0/0/0// //0/0

تن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلـ

5/لم يعدْ يقوَ على الخطو... /0 //0 /0/0 //0/0/0

تن مفاعلتن مفاعلتن

6/تضيقُ بصوتي المَبْحُوحِ أوردتي، //0/ //0 //0/0/0 / /0///0

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

7/وحيدٌ هاهنا أجتثُّ، //0/0/ 0/ //0 /0/0 /

مفاعلتن مفاعلتن مـ

8/لا منْ يشتكي مثلي (دليل، 2014، صفحة 13) /0 /0 /0 0/ //0 /0/0

فاعلتن مفاعلتن

جاءت التفعيلات (تفعيلة مجزوء الوافر مفاعلتن) تامة وغير مدورة في السطرين الأول والثاني، ولجأ الشاعر إلى التدوير في السطرين الثالث والرابع، ثم عاد وأورد التفعيلة كاملة في السطرين الخامس والسادس ليعود للتدوير في السطر السابع، وهذا ما يعني أن الدفقة الشعورية هي من تتحكم في طول وقصر الأسطر، فالشاعر كان لجأ إلى التدوير وعدم التوقف عند نهاية بعض الأسطر؛ لأن الحالة الشعورية التي كان يعانيها استدعت هذا التواصل، فهو يسرد في هذه الأبيات قصة ذلك الحلم والمجد الذي ظل الشاعر سنينا يناضل ويكافح من أجل تحقيقه؛ لكنه كان في كل مرة يصطدم بسلطة مجتمع يحارب ويرفض المتفوق المتمرد، وهذا ما جعل حزن الشاعر وألمه الشديد يتواصل وشعوره بالغربة والوحدة يستمر، فكأنه باعتماده على التدوير في هذه الأبيات أراد أن يوفق بين معنى مشاعر الحزن والضيق المتواصلة وبين تواصل الأبيات من الناحية العروضية؛ إي أن التدوير كان متلائما مع عملية السرد واستمرار الحدث في هذه الأسطر (3،4،7)، مما يعني افتقار هذه الأسطر لما بعدها عروضيا –بحيث تبدأ التفعيلة في السطر الأول وتنتهي في السطر الموالي– ودلاليا، وأنها في حاجة إلى تواصل مع بعضها البعض لاكتمال الوزن والدلالة، وهذا ما يؤدي إلى استمرارية الإيقاع وامتداده وحيويته، "والايقاع في القصيدة المدورة من إيقاع الموضوع؛ إذ

تتلاحم الانفعالات مع الكلمات في ترتيبها داخل النص مع التفعيلة، لتقدم إيقاعا شاملا بما يتخلله من أصوات وتداعيات، تسهم جميعا في الجو النفسي للنص وتمنح القصيدة بعدا دراميا، وتفسح المجال للتأمل أكثر من التلقي الانفعالي البسيط أو الغنائي" (الصباغ، 2002، صفحة 239).

يقول في قصيدة " لن أراك إذن":

1/دُرُوبك تَمتدّ في لحظةٍ من عُرُوقي، //0/ / 0/0/ / /0 /0 // 0/ 0/0//

فعول فعولن فعولن فعولن فعولن

2/تتيه ويختلط الدّربُ بالدّربِ... //0/ //0/ // 0/0 / /0/0/ /

فعول فعول فعولن فعولن فـ

3/حدّ الثّمالةِ... حدّ الصّداعِ! /0/ 0 //0/ //0/ 0 //0/

ـعولن فعول فعولن فعول

4/تنطّ هنا وهناك المحلات واللافتات، //0/ //0 / //0/ 0 //0/ / /0/0 //0/

فعول فعول فعولن فعول فعولن فعول

5/وتلك الوجوه المعتمة القسمات، //0/ 0 //0/ 0 //0/ // 0/ //0/

فعولن فعولن فعول فعول فعول

6/وتمتدّ... تمتدّ، //0/0 / /0/0/ /

فعو لن فعولن فـ

7/تلفحني حين ألمسها عبرات الوداع، (دليل، 2014، صفحة 27)

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

ـعولن فعولن فعول فعول فعولن فعول

فكما هو ملاحظ أن القصيدة على وزن (المتقارب)، وأن الشاعر لجأ إلى التدوير في السطرين (2،6) من المقطع السابق مدفوعا إليه تحت ضغط الدفقة الشعورية الممتدة، وكذا طلبا لتوافق الوقفتين العروضية والدلالية، فشعور الحزن والغربة والتيه وتشابك الدروب واختلاطها وطولها وامتدادها؛ كانت سببا فيما أصاب الشاعر من صداع افقده الوعي والسيطرة على مشاعره، وهو ما ترجمه عروضيا من خلال تشابك السطر الثاني وتواصله وامتداده ليختلط عروضيا ودلاليا مع الثالث، ونفس الشيء نجده في السطر

السادس الذي يتواصل فيه حديثه عن حزنه وألمه من خلال صورة عبرات الوداع الممتدة والتي تحرق لامسها، فكأن امتداد هذا المعنى عبر الشطرين مناسبا لتشابك الشطرين عروضيا، "إن السطر الشعري لم يفترضه إلا اقتضاء المعنى، وأن الإيقاع في القصيدة المدورة –سواء كان التدوير جزئيا أو كليا– إنما يجب أن يكون ملائما للمعنى والموضوع، ومعبرا عن الانفعال والمشاعر التي يبثها الشاعر في القصيدة، مع العلم بأن التدوير يخفف من غنائية القصيدة ويرفع مستوى بنيتها الدرامية" (الصباغ، 2002، صفحة 239)

5. التكرار:

يعتبر التكرار من أبرز الظواهر الأسلوبية التي حرص الشاعر الحديث وداوم على توظيفها في شعره باعتباره قيمة فنية وجمالية؛ تسهم في تنامي النص وكثافته وفي انسجام عناصره وتناسقها، وهو في حقيقته "إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها ... فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها" (قاسي، 2011/2010، صفحة 228). وهو ليس عملية عبثية يقوم فيها الشاعر بترديد كلماته واجترار ألفاظه، بل ظاهرة تعبيرية فنية يبرز الشاعر من خلالها تجربته الشعرية، فهي تساعد القارئ على فهم النص وإدراك مراميه، ولذا "من الواجب أن نعتمد البنية التكرارية على أنها ليست مجرد تقنية بسيطة؛ وإنما يجب النظر إليها على أنها تقنية معقدة تحتاج تأمل طويل يضمن رصد حركتها وتحليلها انطلاقا من معطياتها ومستويات أدائها وتأثيرها" (رقاني، 2013–2014، صفحة 144).

وأحمد دليل قد وظف هذه الظاهرة كثيرا في قصائده بأشكالها وألوانها المختلفة، يقول في قصيدة "رجل من أرض الحلاج":

كنت مثل الأحجية،
أمتطي صهو الأماني وألوك الأدعيه
أتساءل ... هل جفاني؟!
أنت ربي ... أنت حبي،
كيف تنساني، وقد صرت لساني!؟
كنت في الفجر أناجي
والمساءات أناجي. (دليل، 2014، صفحة 24)

لقد عمد الشاعر إلى التكرار –بمختلف أشكاله– في هذه الأسطر، فكرر حرف الياء –وهو حرف مد–كثيرا، مما أحدث نغمة حزينة ومنكسرة وبطيئة، تعكس نفسية الشاعرة المنكسرة المتألمة بسبب الاتهامات الظالمة التي نسبها إليه القاضي، كما أن تكرارها عموديا في أواخر الأسطر شكل نمطا إيقاعيا بارزا على مستوى السمع والصورة؛ وخلق ما يشبه القافية وحرف الروي في القصيدة العمودية، كما كرر الشاعر كذلك بعض الألفاظ (كنت؛ أنت؛ أناجي) فبالإضافة إلى الموسيقى والطاقة الإيقاعية الناتجة عن تكرار هذه الكلمات وعن تجانس بعضها، هناك قيمة جمالية أخرى تتمثل في سرعة الإيقاع الناتجة عن الثنائية والحوار بين (أنا وأنت)، مما يعني أن سرعة الإيقاع تغيرت بعدما كانت بطيئة أثناء السرد أصبحت سريعة مع الحوار " إن إيقاع السرد أكثر ميلا إلى الهدوء والبطء من إيقاع أسلوب المحادثة أو الحوار الذي يميل إلى السرعة في الإيقاع؛ لكونه يقوم على عنصر الحديث الذي يحمل أسئلة وإجابات" (عبيد، 2001، صفحة 46).

يقول في قصيدة "لن أراك إذن":

تودعني قائلا: "سأعود غدا"

... يمر غد وغد وغد،

وأسمع في كل هبة ريح،

"أبتي!...أبتي!...أبتي!"

أهب لأحتضنك،

أقلب وجهي ذات اليمين وذات الشمال

ولا شيء غير اليمين وغير الشمال! (دليل، 2014، صفحة 29).

مرة أخرى يلجأ الشاعر لتكرار حرف الياء كثيرا في هذه الأسطر؛ لتعميق الشعور بالألم والحزن والوحدة التي طغت على حياة الطفل بعدما فقد أباه، ولعزف موسيقى حزينة باكية تتوافق وحالته الشعورية، كما جاء تكرار بعض الألفاظ ليؤكد هذه الحالة، فكلمة (غد) تكررت أربع مرات لتؤكد على أن لا فائدة ولا جديد يرتجى من الغد فالحاضر والمستقبل سواء، وهو ما يزيد من حالة السأم والملل نويعمق من شعور الحزن والألم أكثر، إن جمالية تكرار الكلمة يكمن في ثلاثة محاور مائزة "المحور البصري وذلك من خلال التماثلات الخطية، والمحور النطقي من خلال التماثل في المخرج، والمحور الصوتي وهو الأهم، وهذا يتبع من خلال تطابق الحركات الصوتية في المشعر بالنغم المركوز في الخامة المبتدعة" (سليماني، 2007–

2008، صفحة 86). وبالإضافة إلى تكرار الزمن عمد الشاعر إلى تكرار المكان (اليمين، الشمال) لتكريس نفس المعنى وتعميقه، وليؤكد على تلك الغربة المكانية والزمانية التي يعيشها الشاعر، إن تكرار بعض الألفاظ في هذه الأسطر منحها –بالإضافة إلى النغم– الامتداد والتنامي في قالب انفعالي متصاعد، فالتكرار من شأنه أن يكثف المعنى ويعمقه ويثريه، "ويرفعه إلى مرتبة الأصالة؛ وذلك إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي والموهبة والاصالة" (الصباغ، 2002، صفحة 211).

يقول في قصيدة " تمثال السلام":

وليعش أبدا جنود البربرية!

ولتعش أبدا بلاد العنصرية!

وليعش هذا الظلام! (دليل، 2014، صفحة 09)

إن الشاعر هنا يعتمد على تكرار الجملة والتركيب (وليعش) حيث جاء تكرارها عموديا في بداية الأسطر، وكأنها قافية البداية وهذا ما أعطى الأسطر صورة إيقاعية بصرية تضاف إلى الإيقاع السمعي الناتج عن تكرار جملة كاملة، وهو ما أدى إلى تحقيق "فكرة الانتشار التي تعمل على استغلال المكان وتضفي على الفضاء أشكالا هندسية كالتوازي والتعامد والتناظر والامتداد والتماثل والتوازن" (سليماني، 2007–2008، صفحة 88). وهذا التوافق بين الكلمات عموديا يقابله تضاد ومفارقة أفقيا، وهو ما يسحب على الأسطر إيقاعا ساخرا استفزازيا؛ يعكس معنى السخرية والتهكم التي جسدها الشاعر في هذه القصيدة، "ولأن القاعدة الأولية في التكرار أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها" (الملائكة، 1968، صفحة 231). فالتكرار إذاً من شأنه أن يحدث إيقاعا خاصا في النص يتوافق مع المعنى العام له، كما أنه يحوي معطيات يمكنها أن تقود القارئ إلى بؤر دلالية تصويرية تكشف تماسك أبنية النص.

6. الخاتمة

مما سبق يتضح لنا أن الشاعر أحمد دليل لم يكن بمنأى عن تلك التغيرات والتحولات التي مست القصيدة العربية الحديثة خصوصا على مستوى الإيقاع، بل لقد كان في قلب هذه العاصفة التي عصفت بهذه القصيدة وبثوابتها وقوانينها التقليدية، فراح كغيره من الشعراء العرب المعاصرين يساهم في إدخال وتجريب تقنيات وأنماط تعبيرية وتفجير طاقات إيقاعية جديدة وبديلة، ساهمت في إثراء الإيقاع وتنوعه.

7. قائمة المراجع

المؤلفات

- أحمد دليل، 2014، رجل من أرض الحلاج، ط1، دار الأوطان، الجزائر .
- رمضان الصباغ، 2002، في نقد الشعر العربي المعاصر –دراسة جمالية– ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية مصر.
- زايد علي العشيري، 2002، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط4، مكتبة ابن سينا، مصر.
- عبد الله الطيب، 1989، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ط3، مطبعة حكومية الكويت.
- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر –قضاياه وظواهره الفنية– ط3، دار الفكر العربي .
- محمد صابر عبيد، 2001، القصيدة العربية الحديثة –بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية– منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- محمد ناصر، 2006، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925–1975، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت.
- نازك الملائكة، 1968، قضايا الشعر المعاصر، ط3، مكتبة النهضة، مصر.

الاطروحات

- صبيرة قاسي، ب2010–2011، نية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر –فترة التسعينات وما بعدها– رسالة دكتوره (غير منشورة)، جامعة فرحات عباس سطيف.
- كمال فنيش، 2009–2010، البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر –مرحلة التحولات 1988.200– مذكرة ماجستير (غير منشورة)، جامعة منتوري قسنطينة.

- محمد رقاني، 2013-2014، البنية الايقاعية في ديوان عبد الكريم العقون -دراسة لسانية وصفية- مذكرة ماجستير (غير منشورة)، الجامعة الافريقية أحمد درارية أدرار. .
- معاذ محمد الحنفي، 2006، البنية الايقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر -شعر الاسرى أنموذجا- مذكرة ماجستير (غير منشورة)، الجامعة الإسلامية غزة. .
- نجاة سليماني، 2007-2008، التجربة الايقاعية في الشعر الجزائري الحديث، مذكرة ماجستير (غير منشورة)، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف،86.