مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية

اسم المقال: البنية الإيقاعية في ديوان المجيء للشاعر سعد الياسري
اسم الكاتب: وليد بن خالد الحازمي
رابط ثابت: https://political-encyclopedia.org/index.php/library/9360
تاريخ الاسترداد: 2026/11/01 16:33 +03

الموسوعة السياسيّة هي مبادرة أكاديمية غير هادفة للربح، تساعد الباحثين والطلاب على الوصول واستخدام وبناء مجموعات أوسع من المحتوى العلمي العربي في مجال علم السياسة واستخدامها في الأرشيف الرقمي الموثوق به لإغناء المحتوى العربي على الإنترنت.
لمزيد من المعلومات حول الموسوعة السياسيّة – Encyclopedia Political، يرجى التواصل على info@political-encyclopedia.org

استخدامكم لأرشيف مكتبة الموسوعة السياسيّة – Encyclopedia Political يعني موافقتك على شروط وأحكام الاستخدام المتاحة على الموقع https://political-encyclopedia.org/terms-of-use

تم الحصول على هذا المقال من موقع مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية ورفده في مكتبة الموسوعة السياسيّة مستوفياً شروط حقوق الملكية الفكريّة ومتطلبات رخصة المشاع الإبداعي التي ينضوي المقال تحتها.

جامعة الشارقة
UNIVERSITY OF SHARJAH

مجلة جامعة الشارقة

مجلة علمية محكمة

للعلوم الإنسانية والاجتماعية



المجلد 21، العدد 2
ذو الحجة 1445هـ / يونيو 2024م

الترقيم الدولي المعياري للدوريات 1996-2339

يونيو 2024م مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية المجلد 21 العدد 2
https//:doi.org/10.36394/jhss/21/2/14

البنية الإيقاعية في ديوان المجيء للشاعر سعد الياسري

وليد بن خالد الحازمي[1]

تاريخ الاستلام: 19-12-2022 تاريخ القبول: 06-03-2023

ملخص البحث:

إسهامًا في مواكبة النقد التطبيقي لمستويات التطور والتنامي في الأعمال الشعرية الصادرة حديثاً سعى البحثُ لدراسة ديوان (المجيء) للشاعر سعد الياسري الصادر عام 2021م؛ بسبب تميّز بنيته الإيقاعية، ويُعْزَى هذا التميز لعوامل منها: البناء الفني المعتمِد على شكل القصيدة الديوان، إضافة إلى ما اتّسمت به القصيدة من انضباط وزني أظهرت مقدار تجويد الشاعر لإيقاعه الشعري، وقد اعتمد البحث على المنهج الوصفي؛ إذ قمتُ باستقراء نص الديوان كاملا، وتحليل وزن جميع أسطره الشعرية؛ وتمّ بناء البحث على مقدمة، وسبعة مباحث، هي: بنية القصيدة الديوان، وَالتدوير، والتكرار، وَالـجُملة الشعرية، وَالوزن، وَالقافية، والفاصلة الصوتية، وانتهى البحث بخاتمة تضمنت نتائج، منها:

اتّسم وزن القصيدة المعتمدة على وزن (مُتَفَاعِلُنْ) بِسِمَة الانضباط الوزني، إذ لم يدخلها من الزحافات والعلل سوى الإضمار والترفيل، رغم طول القصيدة وامتدادها إلى (410) سطراً شعرياً

بَرَزَت في القصيدة سِمَة الانضباط الإيقاعي من خلال: التزام الشاعر بتفعيلة (مُتَفَاعِلُنْ)، ثم بالتزام عدد محدد من التفعيلات في كل سطر، ثم بالتزام عدد متقارب من الأسطر في كل مقطع شعري، ثم بالتزام تفعيلة القافية الـمُرَفّلة (مُتَفَاعِلاتُنْ).

التزم الشاعر في بعض المقاطع الشعرية تكرارَ فاصلةٍ صوتيةٍ موحّدةٍ أسهمت في تعويض تأخر صوت القافية، كما استعان في مقاطع شعرية أخرى بفاصلة صوتية متغيرة، مع الحفاظ على سماتٍ صوتيةٍ مشتركة بينها حتى وإن اختلفت الحروف.

الكلمات الدالة: القصيدة الديوان، التدوير، الشعر التفعيلي، الفاصلة الصوتية.

(1) كلية اللغة العربية - الجامعة الإسلامية (المدينة المنورة – المملكة العربية السعودية)
whazmi@iu.edu.sa

□□□□□□□ 21-2 □□□□.indd 335 05/06/2024 11:42 AM

المقدمة:

تتشكّل النصوص الشعرية باعتبارها إبداعاً إنسانياً متناميا ضمن تحولات مرحلية تُحافظ على الأُطُرِ الأساسية، وتتمايز اعتماداً على تباين الرؤى الإبداعية للشعراء، واختلاف مستوياتهم الشعورية والتعبيرية ومكوّناتهم الثقافية؛ لذلك يتفاوت الشعراءُ من جهة الانسياق والتّماهي التام مع القوالب الشعرية وأُسُسها المعهودة، أو بالنزوع إلى التفرّد من خلال تقديم تجربة شعرية مُعبِّرةٍ عن ذواتهم، كما في ديوان (المجيء) للشاعر سعد الياسري الذي انتهج في بنيته العامة الشكل الشعري التفعيلي، غير أنّه اتّسَم بسماتٍ إيقاعيةٍ ميّزته عن النسق العام المعهود في إيقاع الشعر التفعيلي، إضافة إلى البنية الرئيسة للديوان المرتكزة على مفهوم القصيدة الديوان.

سعياً إلى الإسهام في مواكبة النقد التطبيقي لمستويات التطور والتنامي في الأعمال الشعرية الصادرة حديثاً، اعتمدتُ على دراسة البنية الإيقاعية في ديوان "المجيء" للشاعر سعد الياسري، الصادر في (يوليو، 2021)، الذي ارتاد بهذا الديوان تجربة شعرية مُتميزة في بنائها الإيقاعي المرتكز على شكل (القصيدة الديوان)، حيث تأسس الديوان كله على قصيدة واحدة مطوّلة منظومة على الشكل التفعيلي، بلغ عدد أسطرها (410) سطراً شعرياً، وشكل القصيدة الديوان أحد الأشكال الشعرية قليلة الشيوع في الشعر العربي الحديث.

وقد هدفت الدراسةُ إلى رصد سمات البنية الإيقاعية في ديوان (المجيء) للشاعر سعد الياسري، من خلال تتبع عددٍ من الأنساق المؤثرة في الإيقاع، ومنها: أنساق التدوير والتكرار، وإبراز مدى تأثيرها على إيقاع القصيدة، ورصد سِمات الوزن، ومقدار انضباطه، وبيان مظاهر تشكّل القافية والفواصل الصوتية، وأثرها على تشكّل البنية الإيقاعية للقصيدة الديوان.

منهج البحث:

اتّبع البحثُ المنهجَ الوصفيّ الذي "يرتكز على تقديم وصفٍ دقيقٍ وتفصيلي لظاهرةٍ أو موضوعٍ محدد" (عبيدات، 1999، ص46)، ويتحدّد موضوع هذا البحث بدراسة النصّ الشعري المُعَنْوَنِ بِـ "المجيء" للشاعر سعد الياسري دراسةً تهتمُّ برصد واستخلاص عناصر البنية الإيقاعية للقصيدة، إذ المنهج الوصفي "لا يهدف إلى وصف الظواهر أو الواقع كما هو، بل الوصول إلى استنتاجات تساهم في فهم هذا الواقع وتطويره"(عبيدات، 1984، ص187).

وسعياً لتطبيق المنهج الوصفي وتحقيق أهدافه قمتُ أولا باستقراء نص الديوان كاملا، ثم قمتُ بتحليل أوزان جميع أسطره الشعرية؛ بغية استخلاص أبرز السمات الإيقاعية للقصيدة، ثم ترتيبها حسب مباحث الدراسة، وقد استمعتُ إلى قراءة الشاعر نفسه للقصيدة في أمسية شعرية عبر تسجيل مرئي (مكتبة تكوين، 2022)؛ بهدف رصد نقاط التباين بين النص المكتوب في الديوان والنص المقروء بصوت الشاعر، ومدى تأثيرها على الإيقاع، وتمّ بيان هذه الاختلافات في المواضع المناسبة لها في مباحث البحث.

□□□□□□□ 21-2 □□□□.indd 336 05/06/2024 11:42 AM

تكوّن البحثُ من مقدمة، وسبعة مباحث، هي: بنية القصيدة الديوان، والتدوير، والتكرار، والجملة الشعرية، والوزن، والقافية، والفواصل الصوتية، ثم خاتمة تضمنت أبرز نتائج البحث.

وتمّت عَـنْـوَنَــةُ البحث بمصطلح (البنية الإيقاعية) لأنه أعمّ في الدلالة من مصطلح (البنية الوَزنِيّة أو البنية العروضية)؛ فمصطلح البنية العروضية أو الوَزْنِيّة يدلّان دلالة مباشرة على مباحث علمي العروض والقافية، التي تدرس بنية النص الشعري من حيث أوزانه وقوافيه فقط، وبالتالي لا يشملان بعض مباحث هذه الدراسة، مثل: بنية القصيدة الديوان، ولا التدوير، ولا التكرار، ولا الجملة الشعرية، ولا الفواصل الصوتية.

أسباب اختيار الموضوع:

1. سَعْيُ الباحث إلى رصد تشكل عناصر الإيقاع في القصيدة التفعيلية المعاصرة، إسهاماً في مواكبة النقد التطبيقي لمستويات التطور والتنامي في الأعمال الشعرية الصادرة حديثاً.
2. القيمة الفنية المميزة لديوان (المجيء)؛ باعتباره قصيدة مطولة واحدة، تُـمَـثّل نمطاً بنائيا متميزاً عُرِف بمصطلح (القصيدة الديوان)، حيث امتدت القصيدة على (410) سطراً شعرياً، وهو نمط يكاد يندر في الشعر التفعيلي المعاصر.
3. جِدّة الديوان مجال الدراسة؛ إذ صدر في يوليو 2021م.

الدراسات السابقة:

إنّ جِدّة الديوان الصادر في (يوليو 2021) كان سبباً رئيساً لعدم الوقوف على دراسات وأبحاث اختصّت به، إذ لم تُتَح للباحثين مدة كافية لدراسته، إضافةً إلى عدم اطلاعي على دراسات سابقة اختصّت بدراسة شعر الشاعر سعد الياسري، وتجدر الإشارة إلى توافر الكثير من الدراسات النقدية التطبيقية التي درست بنية الشعر التفعيلي والـبنى الإيقاعية في الشعر، وتمت الإشارة لكل مصدر تم الاقتباس منه في حاشية البحث.

التعريف بالشاعر:

سعد الياسري هو شاعر عراقي معاصر، وُلِد بالقاهرة عام 1974م، تلقى تعليمه في عدد من المدارس والجامعات بالعراق وبولندا وليبيا، حصل على شهادة بكالوريوس صحافة وفنون إعلامية من جامعة طرابلس بليبيا عام 1999 - 2000م.

غادر العراق متنقلا للإقامة في عدة دول، منها: الأردن، وليبيا، وبولندا حتى استقرّ في السويد عام 2002م، وبها أقام حتى عام 2012م حن استقرّ في الكويت حتى الآن.

□□□□□□□ 21-2 □□□□.indd 337 05/06/2024 11:42 AM

صدرت له ثمانية دواوين شعرية، هي: (مِنسأتي) 2005م، (ليس يُنجيك المسير) 2007م، (أعادت ترسيم المعنى بخلخال) 2008م، (غفوة في نمش الكتفين) 2011م، (كشاعر سعيد كطاغية يبتسم) 2012م، (الكرْمة) 2013م، (أحصي الجميلات والقتلى بالأصابع نفسها) 2015م، (المجيء) 2021م.

ويُعد ديوان (المجيء) أحدث الدواوين الشعرية التي نظمها الشاعر، وقد احتوى قصيدة واحدة مُطوّلة، تكوّنت من (410) سطراً شعرياً، توزّعت في (40) مقطعا شعريا، كل مقطع شعري استقل بصفحة واحدة، وقد نُظِمَ الديوان خلال خمس سنوات من (2016م) إلى (2021م)، الأمر الذي يشير إلى مقدار جهد الشاعر لإتمامه، وعبّرت القصيدة عن مضمون ملحمي مُـتَمَـحْـوِرٍ حول الذات والوطن.

المبحث الأول: بنية القصيدة الديوان:

يُقْصَدُ بمصطلح (القصيدة الديوان): أنْ "يُبْنَى الديوان على قصيدةٍ واحدةٍ هي الديوان كله"(نوفل، 2010، ص238)، "فتمتَـدُّ القصيدةُ لِتُشَـكِّلَ ديواناً كاملاً، وتصبح عملاً فنياً مستقلاً، يُعَبّرُ فيه الشاعر عن تجربة متكاملة"(رحاحلة، 2012، ص60).

هذا النمط البنائي مع قلة شيوعه في الشعر العربي الحديث قد اتخذه الشاعر سعد الياسري لبناء القصيدة المطوّلة (المجيء) التي شكّلت الديوان كله، لأنّه الشكل الشعري الأقدر على استيعاب التجربة الشعورية للشاعر، ورغم ظهور عدد من الدواوين الشعرية وفق بنية القصيدة الديوان إلاّ أنّ الدراسات النقدية حول هذا الشكل الشعري قليلة جداً حسب اطلاع الباحث، مع أنّ دراسة الأشكال الشعرية واستجلاء سماتها مهمّة في الدّرس النقدي؛ "فَـشكل القصيدة هو القصيدة كلها" (أدونيس، 1979، ص111).

ولعل أحدَ العوامل التي دفعت الشاعر لاختيار بنية القصيدة الديوان هو طول المدة الزمنية التي استغرقها نظمُ القصيدة، إذ نَظَمها الشاعر سعد الياسري في (5) سنوات، في الأعوام بين (2016م) وَ (2021م)، وطول المدة الزمنية لنظم القصيدة وامتدادها في (40) مقطعاً شعرياً لا يُستَند إليهما في الحكم بأنها مجموعة قصائد لا قصيدةً واحدةً، لأنّ المُـعَـوّل عليه في الحكم هو "مقدار محافظة القصيدة الطويلة على ثنائية التشكيل والرؤيا" (رحاحلة، 2011، ص54).

وللشعراء في بناء القصيدة الديوان نمطين اثنين، يعتمد النمط الأول على امتداد القصيدة كاملة متصلة دون تقسيم، كما فعل الشاعر غازي القصيبي في قصيدتيه (سحيم، 2002)، وَ (الأشج، 2006) اللّتين تنتميان إلى بنية القصيدة الديوان، ويعتمد النمط الآخر على تقسيم القصيدة على عنونة المقاطع أو ترقيمها بأرقام متسلسلة، كما فعل الشاعر سعد الياسري في القصيدة مجال الدراسة، "وبهذا يمكن أن تتشكل القصيدة الطويلة من مجموعة متتالية من المقاطع أو اللوحات

□□□□□□□ 21-2 □□□□.indd 338 05/06/2024 11:42 AM

أو الصور التي قد تأخذ عناوين أو أرقاماً شرط تحقيق الاتساق والترابط في الرؤيا أو الخطاب" (رحاحلة، 2011، ص54).

وقد اعتمد الشاعر سعد الياسري في بناء هذه القصيدة على تقسيمها إلى (40) مقطعاً شعرياً، كل مقطع شعري منها استقلّ بصفحة كاملة، ويمكن عرض أبرز السمات الفنية المشتركة لبنية القصيدة الديوان من خلال أنساق إيقاعية مشتركة هي: تساوي المقاطع الشعرية، وعنونتها، وَوِحدة الوزن والقافية، والخاتمة المدورة، وبيانها كما يلي:

1. **تساوي المقاطع الشعرية:** عند تأمل المقاطع الشعرية للقصيدة البالغ عددها (40) مقطعا شعريا يُلحظ مدى التقارب الإيقاعي بينها من حيث المقدار، فكل مقطع شعري استقلّ بصفحة كاملة لا يتجاوزها.

وهذا التناسب الإيقاعي في المساحة المحدّدة لجميع المقاطع الشعرية امتدّ أيضا إلى مستوى التقارب في عدد الأسطر الشعرية لكل مقطع، حيث تراوحت أعداد الأسطر الشعرية بين (9) أسطر إلى (12) سطراً، وبمتوسط مقداره (10) أسطر لكل مقطع شعري.

وهذا المقدار من التّساوي بين مقاطع القصيدة قد منحَ القصيدة سِمةً إيقاعية مشتركة أسهمت في تشكيل وحدة ضابطة للشكل الخارجي للقصيدة رغم طولها وامتدادها في (410) سطراً شعرياً

2. **عنونة المقاطع الشعرية:** اتخذ الشاعر الياسري عنواناً وَرقَماً متسلسلاً لكل مقطع شعري، مما أوجد (40) عنوانا، وهذه العناوين الأربعون تتشابه في سمتين إيقاعيتين اثنتين، هما: طول عباراتها، واقتباسها من متن المقطع الشعري نفسه.

أما طول عبارات العناوين فلأنها جميعها تشكلّت من جملٍ طويلة إسمية أو فعلية، ومن أمثلة العناوين المُتكوّنة من جملة فعلية (جئتُ منتحبا أمام حمامة)، (خفّ الرّعاع بكل مألوف وداهم)، ومن أمثلة العناوين المُتكونة من جملة اسمية (حروبٌ داخليةٌ حول وَثَنِ الحليب)، (كفٌّ لغربة طائرين استمكنا في حنطة)، وطول جملة العنوان يظهر من خلال عدم الاقتصار على الركنين الأساسيين للجملة (المبتدأ والخبر في الاسمية، والفعل والفاعل في الفعلية) إذ أضاف الشاعر معها الوصف، وشبه الجملة الظرفية، وشبه الجملة الجارّ والمجرور؛ مما أكسبها صفتي الطول والامتداد.

وهذا النمط من العنونة بالجمل الطويلة أظهر حرص الشاعر على توظيف نسقٍ مغايرٍ لما هو معهود من العناوين الموجزة في دواوين الشعر العربي المعاصر، مما مَنَح قصيدة (المجيء) سمةً إيقاعية مميزة في العنونة.

□□□□□□□ 21-2 □□□□.indd 339 05/06/2024 11:42 AM

أمّا السمة الإيقاعية الثانية في العنونة فهي: اقتباس العنوان من بنية المقطع الشعري نفسه، ممَا أسهم في منح المتلقي قَبَساً يمهّده قبل البدء في قراءة متن المقطع الشعري.

3. **وحدة الوزن والقافية:** حيث نُظِمت جميع المقاطع الشعرية بوزن إيقاعي واحد، هو: وزن بحر الكامل (مُتَفَاْعِلُنْ)، وانتهت جميع المقاطع الشعرية بتفعيلة واحدة مُـرَفّلة هي (مُتَـفَاعِلاتُـنْ)، وقد التزم الشاعر قافية موحدة في نهاية جميع المقاطع الشعرية، تكوّنت من حرف النون رويّا، موصولة بالياء، ومردوفة بالألف، مثل: (حصانِي، دخانِي، كفَانِي)؛ مما يمنح القصيدة المطوّلة سمة الاتحاد الإيقاعي.

4. **الخاتمة المدوّرة:** وهي أن تُـخْـتَـتَم القصيدة بما ابتدأت به في أولها، إذ خُتِمت القصيدة بقول الشاعر (الياسري، 2021):

"ثم أضْـرَمَت النيازك في الإهابِ، وأنشأت قمراً عليلاً دسّ

في دَمِـي القصيدةَ، واصطفاني!"(ص165)

وجملة " قمر عليل دسّ في دَمِـي القصيدةَ، واصطفاني" قد ابتدأت بها القصيدة، فأحالَ النصُّ عند نهايته بأوله مرة أخرى، مما يُوقِعُ القارئَ في دائرة لا انتهاء لها، وسيتم بيان هذه السّمة الفنية في مبحث دراسة "التكرار".

المبحث الثاني: التدوير:

يُعرَف التدوير في الشعر التفعيلي بأنه "تجزئة الكلمة أو التفعيلة بين آخر السطر وأول السطر التالي"(النطافي، 1994، ص547)، فهو بِذلك يَرِدُ على نسقين اثنين، الأول هو: تجزئة الكلمة، والآخر هو: تجزئة التفعيلة، وقد ظهر من خلال استقراء ديوان (المجيء) شيوع النمط الثاني فقط، حيث لم يَرِد في القصيدة تجزئة للكلمة الواحدة في سطرين.

وقد رفض بعضُ النقاد قبول التدوير في الشعر التفعيلي ومنهم نازك الملائكة (2000)، مُعلّلة الرفض بِطبيعة بنية الشعر التفعيلي "لأنه شعر لا يلتزم بعدد معين من التفعيلات في السطر، الأمر الذي يتيح للشاعر إمكانية ضم السطرين اللذين يقع بينهما التدوير في سطر مستقل موسيقيا ومعنويا"(ص162،157)، وقد تعقّب النويهيُّ (1964) نازكَ الملائكة بأنها تمنع التدوير في الشعر التفعيلي نظريا، لكنها تقع فيه عند نظمها للشعر(ص205)، ويُستَنتج مِن موقف نازك وتعقّب النويهي لها بأن المعوّل عليه في قبول الظاهرة ورفضها هو مدى تحققها في الشعر، ومقدار شيوعها، لا الاكتفاء بالتنظير لما يجب أن يكون عليه الشعر، إذ التنظير أساس رئيس في بناء المنهج النقدي، لكن الممارسة التطبيقية تشكل محور ارتكاز في تدعيم التنظير النقدي أو نقضه.

□□□□□□□ 21-2 □□□□.indd 340 05/06/2024 11:42 AM

ويُعدّ التدوير سمة إيقاعية شائعة في الشعر التفعيلي، "إذ أولِع أصحاب الشعر التفعيلي بالتدوير"(النطافي، 1994، ص547)، وقد شاع التدويرُ في قصيدة (المجيء) إلى الحدّ الذي يمكن وصفه بالظاهرة، إذ بلغت الأسطر المُدوّرة ما نسبته (84 %)، مما يجعل التدوير مكوّنا أساسياً للبُنية الإيقاعية في القصيدة، ونسبة شيوع التدوير في هذه القصيدة المنظومة على تفعيلة وزن الكامل (مُتَفاعِلُنْ) تُعارِض استنتاج إحدى الدراسات السابقة (النطافي، 1994) التي صرّحت بنُدرة التدوير في بحر الكامل(ص539).

وفي هذا المبحث سأبيّن التدوير باعتبار وقوعه في المعنى والوزن، ثم سأوضح مقدار طول امتداد التدوير وتتابعه في الأسطر الشعرية.

أولا: ارتباط المعنى والوزن بالتدوير:

بعد تأمل التدوير في ديوان "المجيء" أمكنَ تقسيم التدوير إلى قسمين اثنين، أولهما: تدويرٌ يقع في المعنى والوزن معاً، والآخر: تدويرٌ يقع في الوزن فقط، وبيان القسمين كما يأتي:

أ. تدوير المعنى والوزن:

يَرِدُ تدوير المعنى حين ينتهي السطر الشعري بجملة غير تامة المعنى، ويقع تمامُها في السّطر اللاحق، أما تدوير الوزن فَيَرِدُ حين ينتهي السطر الشعري بجزءٍ من التفعيلة، ويقعُ جزؤُها الآخر في بداية السطر التالي، كما في قول الشاعر سعد الياسري:

وكُلّ حطّابٍ توضّأ بالصَّنَوبَرِ ثم صلّى بالنّحاسِ. الآنَ ميثاقٌ

لكلّ غزالةٍ، ولكلّ صيدٍ يقتفي أثَري سحابةْ. لن أقولَ: الغابةُ

انْتَصَفَتْ، ولا الذئبُ الكريمُ أطالَ أوهامَ الفرائِسِ؛ إنّما قدْ

ماتَ عن غَدِيَ العُوَاءُ وأنتِ غابَةْ. فامنحيني ملجأً في جيبِ..."(الياسري، 2021، ص53)

والتقطيع الوزني للنص الشعري السابق هو:

ـتَفَاْعِلُنْ مُـتْـفَاْعِلُنْ مُـتَـفَاْعِلُنْ مُـتْـفَاْعِلُنْ مُـتْـفَاْعِلُنْ مُـتْـفَاْ
ـعِلُنْ مُـتَـفَاْعِلُنْ مُـتَـفَاْعِلُنْ مُـتْـفَاْعِلُنْ مُـتَـفَاْعِلُنْ مُـتْـفَاْعِلُـ
ـنْ مُـتَـفَاْعِلُنْ مُـتْـفَاْعِلُنْ مُـتَـفَاْعِلُنْ مُـتْـفَاْعِلُنْ مُـتَـفَاْعِلُنْ مُـتْـ
ـفَاْعِلُنْ مُـتَـفَاْعِلُنْ مُـتَـفَاْعِلُنْ مُـتْـفَاْعِلُنْ مُـتْـفَاْعِلُنْ مُـتْـفَاْعِـ

□□□□□□□ 21-2 □□□□.indd 341 05/06/2024 11:42 AM

فالتدوير وقع في جميع الأسطر الشعرية السابقة، وبيانه كما يلي:

1. التدوير في السطر الأول: (تدوير المعنى) إذ لم يتم المعنى بانتهاء السطر. (تدوير الوزن) حيث انتهى السطر بسببين خفيفين (/0 /0)، وانتقل الجزء الأخير من التفعيلة وهو الوتد المجموع (//0) إلى بداية السطر الثاني، وبذلك يكون الشاعر قد فصل بين أجزاء التفعيلة، لكنه لم يقسّم الجزء الواحد فيها، وإنما أَورد كل جزء تاما، ولم يُوقِع هذا التدويرُ في معارضةٍ للإيقاع.

2. التدوير في السطر الثاني: (تدوير المعنى) إذ انتهى السطر بذكر المبتدأ فقط، وَخَبَرُه في أول السطر التالي، (تدوير الوزن) حيث انتهى السطر بـ (مُـتْـفَاْعِلُـــ ، /0 /0 //) وهي تتضمن التفعيلة كاملة عدا ساكن الوتد المجموع الذي ورد مستقلا في بداية السطر الثالث، وهذا التدوير كما يُظهِرهُ التقطيع الوزني قد أوقع في خطأين لغوي وإيقاعي، أما الخطأ اللغوي فهو ابتداء السطر الثالث بساكن، "والابتداء بالساكن لا يكون في كلام العرب"(ابن يعيش، 2002، 2/289)، والخطأ الإيقاعي هو تقسيم الجزء الواحد في التفعيلة -وأعني الوتد المجموع- الذي ورد مُتَـحَـرِّكَـيْهِ في سطرٍ، وساكنه منفرد مستقل في سطر آخر، كما وقع فصل بين المبتدأ (الغابةُ) وخبرها الذي ورد في أول السطر الثالث (انْتَـصَـفَتْ).

3. التدوير في السطر الثالث: (تدوير المعنى) لانتهاء السطر بِقوله: "إنما قدْ" وانتقال الفعل الماضي اللاحق لِــ(قد) إلى السطر التالي. (تدوير الوزن) حيث انتهى السطر بالسبب الخفيف الأول (/0)، وانتقلت بقية أجزاء التفعيلة إلى السطر الرابع، وهي السبب الخفيف الثاني (/0)، والوتد المجموع (//0)، وهو تدوير حافظ على أجزاء التفعيلة، فلم يقسّم الجزء الواحد منها، وإنما فصل بين أجزائها.

4. التدوير في السطر الرابع: (تدوير المعنى) لانتهاء السطر بالمضاف، وانتقال المضاف إليه (ثوبِكِ) إلى السطر التالي. (تدوير الوزن) حيث انتهى السطر بالسببين الخفيفين وبالمتحرك الأول من الوتد المجموع (/0 /0 /)، وانتقلت بقية أجزاء الوتد المجموع إلى السطر التالي وهي (/0)، فهذا التدوير أوقع أيضاً في تقسيم الجزء الواحد داخل التفعيلة، وذلك بتقسيم الوتد المجموع بين سطرين مما يوقع في تشويه إيقاعي، حين "تَـتَـشوّه التفعيلات باجتزاءات لا تُحتَمل"(عيد، 1987، ص249).

ب. تدوير الوزن فقط:

حين ينتهي السطر الشعري بمعنى تام، فلا يتعلق معناه بالسطر التالي، لكنّ التفعيلةَ الأخيرةَ في السطر تَرِدُ غير مكتملة، إذ يقع جزؤُها الآخر في بداية السطر التالي كما في قول الشاعر (الياسري، 2021):

□□□□□□□ 21-2 □□□□.indd 342 05/06/2024 11:42 AM

"هذا الغناءُ الطينُ من عُرس الرياحِ، ودمعتينِ من الفراقِ.

وقال: رافقني أُنِـلْكَ الغيمةَ ارتجزَت بكأسٍ من صَبُوحٍ،"(ص13).

والتقطيع الوزني للنص الشعري السابق هو:

مُتْفاعِلُنْ مُتْفاعِلُنْ مُتْفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُـــ
ـــتَفاعِلُنْ مُتْفاعِلُنْ مُتْفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتْفاعِلُنْ مُـتْـــ

فالسطر الأول انتهى بجملة تامّة المعنى -وهي الجملة المختومة بكلمة (الفراق)-، ولم يظهر للتدوير تأثيرٌ على إتمام معنى الجملة، وابتدأ السطر التالي بجملة جديدة-ابتدأت بقوله (وَقَال)-، لذلك لم يؤثّر هذا التدويرُ على المعنى، أمّا وقوع التدوير في معارضة الموسيقى فذلك لانتهاء السطر الأول بجزءٍ من التفعيلة وهو (مُـــ)، وابتداء السطر الثاني ببقية التفعيلة (ـتَـفَـاعِلُـنْ)، فالتدوير قسّم التفعيلة الواحدة إلى سطرين اثنين، اشتمل السطر الأول على جزء من الفاصلة الصغرى لا كلّها، والآخر اشتمل على بقية أجزاء الفاصلة الصغرى والوتد المجموع، وكأن السطر الثاني ابتدأ بِـوَتدين مجموعين، فهو فصل داخل مكوّنات بنية التفعيلة نفسها، يكاد -خاصة مع ملاحظة وجود علامة الوقف التام (النقطة) في نهاية السطر الأول-؛ يكاد أنْ يغيّر العناصر المكوّنة لبنية التفعيلة.

ويُلاحظ أن التدوير في الشاهد الشعري السابق قد وقع بعد انتهاء السطر الشعري بعلامة الوقف (النقطة)، وهي إشارةٌ تدل على وقف تام مفترض، وهو ما أدّته الجملةُ حين تمّ معناها وانتهت، لكن الشاعر أجرى امتداداً غنائيا للتفعيلة من خلال التدوير، متجاوزاً بذلك دلالة الوقف التام المفترض، متجاوباً مع الدفقة الشعورية مما يشير إلى قوة الجريان الشعري للنص في التجربة الشعورية التي خاضها الشاعر، والتي وصف شيئا من أحوالها بقوله (الياسري، 2021، alyasry@) "منذ اكثر من عشرين عاما وأنا أكتب الشعر، ولا أذكر بأن نصّاً استحوذ عليّ واستنزفني قدر ما فعل بي هذا النص/الديوان، الذي وُلِد على مهل في ثلاثة بلدان: العراق، والكويت، والسويد، خلال خمس سنوات 2016 - 2021م"، مما يؤكد جدارة هذه التجربة بالدراسة من شتى الجوانب الفنية.

ثانيا: امتداد التدوير: رصدت الدراسةُ الاستقرائية امتداد التدوير في جميع أسطر بعض المقاطع الشعرية، وهي المقاطع الشعرية رقم (10)، (13)، (25)، (32)، (40)، إذ بلغت نسبة شيوع التدوير في هذه المقاطع الشعرية (100 %)، كما بلغت نسبة التدوير في مقاطع شعرية أخرى من (90 %) إلى (99 %) وهي المقاطع الشعرية رقم (2)، (6)، (14)، (16)، (20)، (21)، (34)، وهو امتداد تدويري مُتتابع، تتلاحق في أسطرها تفعيلة (مُتَفَاعِلُنْ) بحثاً عن لحظة الانعتاق والتوقف بتفعيلة القافية المُرفّلة (مُتَفَاعِلاتُن)، وهذا الامتداد المتتابع للتدوير يدل على قوة التدفق الشعري، وشدّة تلاحق المعاني والأفكار التي دفعت الشاعر دفعاً عند انتهاء المساحة المكانية لكل سطر إلى تدوير التفعيلة واستكمالها في السطر التالي، وكأنه لا تمام لهذا السّطر إلاّ بتمام لاحقه،

□□□□□□□ 21-2 □□□□.indd 343 05/06/2024 11:42 AM

مستمراً في متابعة التدوير عند نهاية بقية الأسطر الشعرية، مما أسهم في سيطرة التدوير على البنية الإيقاعية للقصيدة الديوان، فكأنها غَدَت سطراً شعرياً واحداً طويلاً.

وتجدر الإشارة إلى عدم وقوع التدوير داخل المفردة الواحدة، بحيث يقع جزء من المفردة في سطر، والجزء المتبقي في سطر آخر، توافقا مع طبيعة التدوير في عموم الشعر التفعيلي، إذ إن "تجزئة المفردات أقل في الشعر الحر من تجزئة التفاعيل"(النطافي، 1994، ص548)، وهي تدل على مستوى تمكن الشاعر وإجادته.

المبحث الثالث: التكرار:

يعمد الشعراء إلى أسلوب التكرار لتحقيق وظيفتين: دلالية وصوتية، ترتكز الوظيفة الدلالية على معانٍ كالتنبيه، والاستقصاء، وغيرهما، بينما ترتكز الوظيفة الصوتية على تحقيق تناغم صوتي يظهر من خلال الأنساق المتنوعة للتكرار، ويمكن دراسة التكرار بناء على نوع البنية الـمُكرّرة إلى خمسة أنساق، هي: التكرار التركيبي، والتكرار الأسلوبي، والتكرار الصوتي، والتكرار الانفعالي، وتكرار المطلع، وبيان هذه الأنساق كما يأتي.

1. **التكرار التركيبي:** هذا النمط من التكرار يعتمد على هندسة التوازن والتناظر الإيقاعي الذي يسهم في تحقيق بُـنـى إيقاعية متوازية داخل القصيدة، وذلك حين يُكرّر الشاعرُ بُـنْـيَـةً تركيبية محددة كما في قوله (الياسري، 2021):

"...ومَـضيتُ أنتهزُ الفَرائسَ: كلُّ حُبٍّ مِن

جسَدْ. ومَضيت أختبرُ العواصمَ: كلُّ حُبٍّ مَقْبرَةْ. ومَضيتُ

أمتحِنُ انخطافَكِ وانثنيتُ، وما انْثَنَيْتِ. ..."(ص101)

فالتكرار في المثال الشعري السابق هو تكرار تركيبي، حيث عمَد الشاعر إلى تكرار تركيب موحّد متكوّن من: (واو العطف + مضيتُ + فعل مضارع على وزن أفْتَـعِـلُ + مفعول به) وتكرّر هذا التركيبُ ثلاث مرات، في قوله: (ومَـضيتُ أنتهزُ الفَرائسَ)، (ومَضيت أختبرُ العواصمَ)، (ومَضيتُ أمتحِنُ انخطافَكِ) ثم إنّه في التكرارين الأوّلين زاد في بنية الجملة الـمُكرّرة شبه جملة (كلُّ حُبّ)، في قوله:

(ومَـضيتُ أنتهزُ الفَرائسَ: كلُّ حُبٍّ مِن جسَدْ)

ثم تبعها قوله:

(ومَضيت أختبرُ العواصمَ: كلُّ حُبٍّ مَقْبرَةْ)

□□□□□□□ 21-2 □□□□.indd 344 05/06/2024 11:42 AM

وبذلك اتسعت مساحة التوازن والتناظر الإيقاعي بين الجملتين، وهذا النوع من التكرار يُعينُ الشاعر في تحقيق دلالة الاستقصاء حين تزدحم المعاني في ذهنه، لحظةَ تدفق شعري هادر، فَسَرْدُ الشاعر للحدث الرئيس (ومَضَيْتُ) أفضى بهِ إلى لحظة استعادة الماضي، ليفتح أفقا يعبّر من خلاله عن انتصار الذات، بدلالة الأفعال المضارعة (أَنْتَهِزُ، أَخْتَبِرُ، أمْتَحِنُ) التي تحمل معان ذات مدلول إيجابي بُطُوليّ، مع ملاحظة دلالة الوزن (أَفْتَعِلُ) الذي يدلّ على قدرٍ من المُفاعَلة والمحاولة.

ومِن شواهد التكرار التركيبي قول الشاعر (الياسري، 2021):

"...حقُّهُمْ مَطَرٌ على شَظَفِ السُّؤالِ؛ يجيءُ مُكتمِلَ

النّدى: هُمْ قُبْلَةٌ/ هُمْ قِبْلَةٌ/ هُمْ لَوْعَةٌ/ هُمْ طَعْنَةٌ/ هُمْ وَرْدَةٌ.

ويجيءُ مُكتمِلَ الرّدى ..."(ص93).

فالتكرار التركيبي في هذا الشاهد الشعري هو تكرار لتراكيب قصيرة، تكوّنت فيها البُنية التركيبية المُكرّرة مِن عنصرين اثنين، هما: (المبتدأ والخبر)، مع ثبات كلمة المبتدأ (هُمْ)، وتغير كلمة الخبر، إضافة إلى التزام الخبر بوزن تركيبي واحد هو: (فعْلَةٌ) المُثّلثة الفاء -تغيّر حركة فاء الكلمة بالحركات الثلاث: الفتحة، والضمة، والكسرة-، وقد شَكّلَتِ البنيةُ التركيبيةُ المتكررةُ تكراراً لتفعيلة (مُتفَاعِلُنْ):

(هُمْ قُبْلَةٌ = مُتْفَاعِلُنْ، هُمْ قِبْلَةٌ = مُتْفَاعِلُنْ، هُمْ لَوْعَةٌ = مُتْفَاعِلُنْ،

هُمْ طَعْنَةٌ = مُتْفَاعِلُنْ، هُمْ وَرْدَةٌ = مُتْفَاعِلُنْ)

فاكتسب التكرار التركيبي سمةً إيقاعية متوازية من خلال تكرار تفعيلة (مُتْفَاعِلُنْ) خمس مراتٍ متتابعة في تكرار تماثلي تناظري أفقي، إضافةً إلى سمةٍ إيقاعيةٍ صوتيةٍ أخرى تمثّلت في الجناس بين بعض الكلمات، مثل: (قُبْلَةٌ، قِبْلَةٌ)، وقد أدّى التكرار إضافة إلى هذه الوظيفية الإيقاعية وظيفة دلالية تمثّلت في استقصاء المعاني التي حامَت في ذهن الشاعر وكأنّ الخبر الواحد لم يكفِ في وصفهم، فتتابعت الأوصاف بغية الاستقصاء.

وتضمّن الشاهد الشعري السابق تكراراً تركيبياً آخر تَمَثّل في تكرار

(يَجِيءُ + مُكتمل + مضاف إليه)

وذلك في الجملتين: (يجيءُ مُكتَمِلَ النّدى) وَ (يجيءُ مُكتَمِلَ الرّدى).

إنّ تتابع البنى التركيبية المتكررة البالغ عددها (7) في هذه المساحة السّطْرِيّة المحدودة بثلاثة

□□□□□□□ 21-2 □□□□.indd 345 05/06/2024 11:42 AM

أسطر فقط أبرزَت مقداراً هائلاً من المعاني المتدفقة في وجدان الشاعر، وكأن لا سبيل إلى إيقافها، فاستعان الشاعر بأسلوب التكرار التركيبي وسيلةً تعبيريةً أعَانَته على تحقيقِ قدرٍ من الاستقصاء وَقدْرٍ من التوازن الإيقاعي.

"فالتكرار التركيبي بما يتضمنه من تتابع للمتواليات يُعد أحد العناصر الرئيسة للإيقاع"(النعيمي، 2015، ص369)، فالتكرار التركيبي في الشعر التفعيلي يحمل قيماً صوتيةً مهمةً باعتباره وسيلةً تُسهِم في تعزيز التوازن الإيقاعي بمظهريه: الزمني والصوتي، التي تتجلّى بصورة أوضح في الشعر المنظوم على الشكل التناظري -أي: القصيدة العمودية- المعتمدة على التوازن الزمني والصوتي بين شطري كل بيت من أبيات القصيدة، خاصةً إذا تمّت ملاحظة مدى التشابه الشكلي بين الشعر التفعيلي والنثر من جهة الامتداد السطري مما يوحي بتشابهٍ إيقاعي مشترك، لذلك كله كان للتكرار التركيبي في الشعر التفعيلي وظيفة صوتية هامة في تعزيز البنية الإيقاعية للقصيدة، يُضاف إلى قيمته الإيقاعية الصوتية المُدركة بحاسّة السمع قيمة جمالية أخرى من خلال التأثير البصري الذي يحققه التناظر الهندسي المُتَتَالِي للبُنَى التركيبية المُكررة تُبرزُ مستوىً جمالياً من مستويات التشكيل البصري،

2. **التكرار الأسلوبي:** إذْ يعمَد الشاعر إلى تكرار أسلوب محدّد مقصود يُسهِم في تعزيز المعنى وتكثيف الدلالة، كتكرار الشاعر سعد الياسري (2021) لأسلوب النفي في قوله:

"جِئْتُ مِن وَطَنِ الطوائفِ. لا الحضارةُ سوفَ

تُجدِي لا الطّوال من القصائدِ. لا يدٌ لـمَعَتْ ولا عينٌ

بكتْ ..."(ص29)

فتكرّرت (لا) النافية أربع مرات تعميقاً لمعنى فقدان الأمل بواقع مؤلم، ودلالة على استبداد اليأس المطلق بالشاعر، وقد ورد تكرار أسلوب النفي بِـــ(لا) النافية أربع مرات أيضاً في المقطع الشعري رقم (14).

وقد يكرّر الشاعر أسلوب الجرّ باستخدام حرف (مِن) الـجارّة كما في قوله (الياسري، 2021):

"شيَّعْتُ قَبْلي غَيمَتَيْنِ، وجئتُ: مِن شوْقِ الـحُداةِ، ومِن

جِداءِ الـمُعجَمِ الـجَبَلِيِّ، مِن قلَقِ الـضّبابِ على المسارِ،

ومِن مُفارقَةٍ حَزِينةْ. مِن نُجُومٍ هيَّأتْ بَرْقَ الـقِلادةِ، مِن

خُيُولٍ دونَ سَرجٍ، مِن تَـميمَةِ ذِئبةٍ تَعوي على قمرِ انتحارِي،

□□□□□□□ 21-2 □□□□.indd 346 05/06/2024 11:42 AM

والسَّكينَةْ. مِن عِناقٍ سَوْفَ يَـعْبَثُ بالحياءِ. ومِن بَناتٍ

سوف يَـجْدِلْنَ النّشيد مع الضَّفائرِ في النهارِ، ..."(ص133)

حيث تكرّرت (مِنْ) الجارّة (9) مراتٍ في الأسطر الشعرية السابقة، وقد وردت جميعها في سياق الإخبار عن الفعل (جِـئْتُ)، لتفيد دلالة الاستقصاء في الوصف استجابةً لاحتشاد الكثير من المعاني التي أراد الشاعر وصفها، فاستعان الشاعر بتكرار أسلوب الجرّ بِـحرف الجرّ (مِنْ) وسيلة للتعبير عن المعاني واستقصائها، إضافة إلى الأثر الصوتي المتحقق من تكرارا الأسلوب (9) مراتٍ تتلاحق فيها على سمع المتلقي.

3. التكرار الصوتي:

يُقصد به تكرار الشاعر لحروف ذات إيقاع صوتي مشترك، مثل تكرار الأصوات الممدودة أو المهموسة، ونحوها، وهي سمة صوتية بارزة في إيقاع قصيدة "المجيء" حين اعتمد الشاعر على تكرار نمطٍ صوتي مشترك داخل المقطع الشعري الواحد.

ففي المقطع الشعري الخامس شاعت الأصوات المهموسة في بنية الكلمات، مثل صوت حروف: السين، والشين، والصاد، كما في الكلمات التالية: (الشبيه، يجوس، يشتهي، وَشْما، يشتهي، اسماً، اشتاقتا، مُفسّرا، العصابة، اسْترحتُ، رأسي، سمعتُ، وشايةُ، صوفي، الشبيه، سيخدعني، سيفتح، ساعديه)، وقد بلغ عدد الأصوات المهموسة في هذا المقطع الشعري ما يزيد على (60) صوتاً مهموساً.

وفي المقطع الشعري السادس شاعت أصوات المد في بنية كلمات المقطع، كما في الكلمات التالية الممدودة بالألف: (يا، تعال، المكائد، الطوائف، لا، الحضارة، الطّوال، نهايتي، حصانك، الوشاح، جثماني، المُسال، أعلى، المجاز، الحَمَام، إذا، أتى، أغنيات، بَيَات، نهاوند، الحجاز، بنا، الحياة، التي، لنا، على، الشفاعة، ما، الرثاء، حصاني)، ومِن الكلمات الممدودة بالياء: (إكليل، لِي، رِيش، الطّينِي، نفير، لعلّنِي، أَهْوِي) ومِن الكلمات الممدودة بالواو: (تمُوتُ، مصلُوباً)، فالمدّ بدلالته الصوتية يُمكّن من البَوْحِ عن مشاعر الألم، خاصة وأنّ هذا المقطع الشعري قد ابتدأ بمخاطبة الشاعر للموت في قوله (يا أيها الموتُ الوشِيكُ تعالَ ...)، فأدّت المُدُودُ المتتابعة المتكررة معاني دلالية توحي بالحسرة، متجاوبة مع المضمون، يُضاف لذلك تحقيق تناسب إيقاعي مميّز ناتج عن الأثر الصوتي المتكرر للمدود.

4. التكرار الانفعالي:

ويُقصَد به "تكرار الشاعر لبعض الكلمات والجمل والأشطر والأبيات مما هو ليس مكرراً في النص المكتوب" (الرحيلي، 2022، ص410) قد ينفعل الشاعرُ حين يُلقي قصيدته أمام الجمهور

□□□□□□□ 21-2 □□□□.indd 347 05/06/2024 11:42 AM

فيندفع لتكرار جملةٍ محدّدة لقِيَت تفاعلا من الجمهور المتلقي بالتصفيق مثلاً، فيتمايز بذلك النص المنطوق عن المكتوب، والتكرار الانفعالي يُشِيرُ إلى دلالات متنوعة يحددها السياق النصّي أو السياق الانفعالي لمناسبة الإلقاء ذاتها.

وبمشاهدة التسجيل المرئي للشاعر سعد الياسري عند إلقائه القصيدة أمام الجمهور(مكتبة تكوين، 2022) لاحظتُ عدم وقوعه في التكرار الانفعالي طِوال الأمسية الشعرية، وهذا المَلْحَظ يتطلب نظرا وتأملا من ثلاثة جوانب، هي: المضمون، والإيقاع الوزني للقصيدة، والإيقاع الصوتي للشاعر، وبيانها كما يأتي.

أولها: المضمون، فالمضامين والمعاني التي احتوتها القصيدة بعمومها هي مضامين تأملية، تستدعي تأملا من المتلقي، مبتعدة عن الحماسة المفتعلة لاستثارة الجماهير، الأمر الذي أسهم في تغييب درجة التفاعل من الجمهور المتلقي إعجاباً بالتصفيق مثلا، وهذا لا يعني غياباً تاما للتفاعل بين الجمهور والشاعر، إذ انحصر تفاعل الجمهور بالتصفيق في نهاية المقاطع الشعرية تقريباً.

ثانيها: الإيقاع الوزني المتمثل في الشكل التفعيلي، الذي لا ينتهج تناظراً ثابتاً يحدد مواضع الوقفات والسكنات التي تتيح للمتلقي توقّعا بالوقف كما هو معهود في الشعر التناظري، حين يقف الشاعر وقفة صغرى بين الشطرين، تتبعها وقفة أطول في نهاية البيت، فالشكل الشعري التفعيلي في القصيدة أسهم في تقليل درجة التوقع عند المتلقي، والتوقع عنصر أساس في تعزيز تفاعل المتلقين مع الشاعر عند إلقاء القصيدة التناظرية، يُضاف لذلك كله شيوع الوصل نتيجة التدوير في نهايات الأسطر الشعرية مما أدّى إلى تتابع تفعيلة (مُتَفَاعِلُنْ) قرابة (43) مرّة في المقطع الشعري الواحد حتى يصل الشاعر إلى تفعيلة القافية المُرَفّلة (مُتَفَاعِلاتُنْ) في نهاية المقطع الشعري، وعندها يظهر تفاعل الجمهور بالتصفيق.

ثالثها: الإيقاع الصوتي للشاعر المُتّسِم بدرجةٍ كبيرةٍ من الهدوء والتأني وانخفاض حدّة الصوت، وهو إلقاء يتوافق مع طبيعة مضمون القصيدة ومعانيها، وقد أحسن الشاعر في ذلك وأجاد، حين تمكّن من خلال نبرة الصوت الهادئة أن ينقل المتلقي إلى مرحلة من التأمل والاستغراق تعينه على تتبع المعاني والصور والدّلالات التي احتوتها القصيدة.

5. **تكرار المطلع:** يُقصَد به: تكرار المطلع في الخاتمة، وهو تكرار رئيس، اعتمدت عليه بنية القصيدة، حيث قال الشاعر في مطلع القصيدة (الياسري، 2021):

"قَمَرٌ عليلٌ دَسّ في دَمِيَ القصيدةَ، واصطفاني. جِئتُ مِنْ
أقصى احتِمالِ الموتِ -مُفترِساً بأنيابِ المراثي- قاسياً"(ص9)

□□□□□□□ 21-2 □□□□.indd 348 05/06/2024 11:42 AM

وقد خُتِمت القصيدة بقوله:

"ثُمّ أضْرمَتِ النّيازِكَ في الإهابِ، وأنْشَأتْ قَمَراً عليلاً دَسّ
في دَمِيَ القصيدةَ، واصطفاني!."(ص156)

فتكرّرت بذلك جملة (قَمَرٌ عليلٌ دَسّ في دَمِيَ القصيدةَ، واصطفاني) مرتين، الأولى وردت في مُفتَتَحِ القصيدة، والأخرى وردت في مُختَتَم القصيدة، وهذا النمط التكراري تعرّض له النقاد المعاصرون، منهم نازك الملائكة (2000) التي وصفت هذا النسق من الخواتيم بالرداءة في قولها: " في الواقع إن كثيراً من هذه الخواتيم تجيءُ غايةً في الرداءة، والسبب: أن بعض الشعراء الضعفاء يلجؤون إلى التكرار تهرباً من اختتام القصيدة اختتاماً طبيعياً، ومن طبيعة التكرار أنّه يوحي بانتهاء القصيدة، وبذلك يستطيع أن يخدع القارئَ العادي"(ص272)، ورأي نازك الملائكة في هذا الموقف يعبّر عن رأيٍ ذوقيٍ انطباعي، صَدّرَتْهُ عن ذائقتها الأدبية، وبناء على المُدونة الشعرية التي اطّلَعَت عليها، مع إدراكي للقيمة العلمية العالية لأحكام نازك الملائكة إلاّ أنه يمكن للباحثين فحص هذه الآراء ومراجعتها، حيث أنني لا أرفض هذا الحكم مطلقاً، وتحديداً مع قولها: "ومِن طبيعة التكرار أنه يوحي بانتهاء القصيدة". خاصة إذا تمّت ملاحظة طول المدة الزمنية التي استغرقها نَظْمُ القصيدة -خمس سنوات-، إضافة إلى طولها وامتداد أسطرها إلى (410) سطراً شعرياً، الأمر الذي يمكن التعليل به -أي: الاستعانة بتكرار المطلع وسيلة لوقف التدفق الشعري- عاملا مساعداً لاتجاه الشاعر إلى اختتام القصيدة بالتكرار. ويُضاف لذلك أنّ لهذا النمط التكراري دلالة إشارية هامة، تشير إلى مقدار تلاقي نهاية النص بأوله من خلال التكرار، "فتبدو القصيدة كأنها دائرة مغلقة، تنتهي حيث تبدأ"(إسماعيل، 2007، ص252) حيث يُحيل النص عند نهايته بأوله مرة أخرى لِيُوقِع القارئَ في دائرةٍ لا انتهاء لها؛ فتتعدد رؤى القصيدة مع كل إعادة قراءة، إضافة إلى توفر مقدار من الأنس حين يلتقي القارئ في نهاية القصيدة بِنَصٍّ سبقَ وروده في مُفْتَتَحِها، فكانت نهايته بالإحالة إلى أوله إشارة إلى اللانهائية حسب قول الشاعر نفسه: "بلا شك التكرار في السطر الأخير مقصود، ولم يكن عفوياً، ولكنني لن أعزوه كاملاً إلى الرغبة بإيقاف التدفق الشعري كما تفضلت، وإن كان هذا واردًا في لا وعيي ربما. لكن السبب الأهم كان بتقديري، الدخول إلى لعبة اللانهائية، أي كأنما يدور النص ليلتقي رأسه بذيله، ليبدأ من جديد، وتلك كانت رغبتي على أية حال"(الياسري، 2022).

إنّ شيوع أنساقٍ متعددة للتكرار في القصيدة مثل: التكرار التركيبي والتكرار الصوتي داخل كل مقطع شعري يدل على إدراك الشاعر لِلقِيم الصوتية والدلالية التي يُنتجها التكرار، وَقدرتها على تحقيقِ تمايز إيقاعي بين المقاطع الشعرية للقصيدة، وكأنّ مقاطع القصيدة اتفقت في وزنها الإيقاعي العام على وزن (مُتَفَاعِلُنْ) لكنها تمايزت فيما بينها بخصائص صوتية معتمدة على التكرار، وبذلك استغل الشاعرُ الطاقةَ الإيقاعية الكامنة في الإيقاع الداخلي للقصيدة لتشكيل نمطٍ مميزٍ، فيكون كل مقطع شعري بمثابة لوحة شعرية تتميز بِسِمَةٍ صوتية خاصة، بينما يكون الوزن والقافية قد شكّلا

□□□□□□□ 21-2 □□□□.indd 349 05/06/2024 11:42 AM

الأساس الإيقاعي العام المشترك المكوّن لكل اللوحات، وهو مظهر تطبيقي من مظاهر مدى قدرة التجاوب بين الإيقاعين الداخلي والخارجي في التجانس بينهما، وبأن وجود أحدهما لا يعني إلغاء الآخر أو تهميشه.

والتكرار بعموم تشكّلاته سواء ما كان منه تكرار تركيب أو أسلوب أو صوت يُعدّ نسقا إيقاعيا مؤثراً، لأنه يسهم في تحقيق تناوب منتظم لعناصر متشابهة سواء في هيئة الأصوات أو الـوَقَفات والـحَركات.

المبحث الرابع: الجملة الشعرية:

يمنح التشكيل البصري للنص فضاء واسعا يعزز الأبعاد الدلالية لدى المتلقي، والحديث عن التشكيل البصري لا يقتصر على لون الغلاف الخارجي للديوان، وتشكيل البياض، وتوزيع علامات الترقيم ونحوها، وإنما يظهر أيضا في الأنساق الشكلية التي يَسِمُ الشاعر بها قصيدته، فيكون للقصيدة أو الديوان نسقه الكتابي المميز، ومنها نَسَقُ تشكيل الجملة الشعرية.

وتُعْرَف الجملة الشعرية بأنها: "بُنية موسيقية مستقلة، مكتفية بذاتها، قد تتكون من سطر أو سطور شعرية، وغالباً ما تُشكل التقفية نهايات الجمل الشعرية" (حماسة، 1990، ص155)، وهو مفهوم يُحدّد الجملة الشعرية باعتبارها وحدة بنائية مستقلة، لها بدايتها ونهايتها، وبالتالي تتضح أهميتها في تشكيل البنية الإيقاعية للقصيدة.

اعتمد الشاعر سعد الياسري في ديوانه (المجيء) على نسق شكلي متميز حين أطّر النص الشعري بمساحة محدّدة متساوية في الطول لجميع الأسطر الشعرية، فلا يجد القارئ تباينا في أطوال الأسطر الشعرية على النحو المعهود في الشعر التفعيلي الذي تتفاوت أطوال أسطره الشعرية، مما منح الديوان سِمَة فنية مميزة، فلجميع الأسطر نهاية محددة، حتى وإن انتهت الجملة الشعرية في منتصف السطر لا بُدّ وأن يُلحقها الشاعر بجملة شعرية ثانية يُتِمُّ بها السّطر، وإن لم يتّسع السطر لكامل الجملة الشعرية الثانية استكملها في السطر التالي وهكذا، ولا ينتقل الشاعر من سطر لآخر حتى تنتهي المساحة المحددة للسطر، وليتضح النسق التشكيلي أورِدُ المقطع الشعري رقم (1) كاملا:

"قَـمَـرٌ عليلٌ دَسّ في دَمِيَ القصيدةَ، واصطفاني. جِئتُ مِنْ
أقصى احتِمالِ الموتِ -مُفترِساً بأنيابِ المراثي- قاسياً،
كالـحُبّ في فصلِ الغيابِ. أنوءُ مُـحْـتَشِداً بما قال السكونُ
لأخته الفوضى: تَعَالي، كي نَـصُـبّ التّيهَ في ظنّ الشراع،
ونُـولِمُ الصحراءَ للغرقى من الأمل / السّرابِ! أتيتُ مُـحْـتَفِياً

□□□□□□□ 21-2 □□□□.indd 350 05/06/2024 11:42 AM

أُهذّبُ بالشظايا كبريائي، شاعراً يُغوي، قتيلاً/قاتلا بالوَرْدِ
والمغزى وبُرهان السّحابِ ... وكافلاً شَغَبَ البنفسجِ عندَ
كعْبِ الـمُـصْطَفاةِ: أنا الكليمُ أنِسْتُ ناراً في الثيابِ، قبَسْتُها
وأضَأْتُ ليلَ الشّمعدَانِ.(الياسري، 2021، ص9)

فالسّطر الأول لم ينتهِ بنهاية الجملة الشعرية الأولى بكلمة (واصطفاني)، بل استمرّ السّطرُ في الامتداد باحتواء أول الجملة الشعرية الثانية؛ لأن الـمُعوّل عليه في تحديد نهاية السّطر هو بلوغ مقدارٍ محدّد من التفعيلات بمتوسط (5) تفعيلات في السطر، فالجملة الشعرية الأولى انتهت بكلمة (واصطفاني)، ثم بدأت الجملة الثانية بقوله (جِئتُ منْ ...) في نفس السطر الأول، وامتدّت الجملة الشعرية الثانية إلى كلمة (الغياب) في منتصف السطر الثالث، ثم ابتدأت بعدها في نفس السطر الجملة الشعرية الثالثة، وهكذا تتابعت الجمل الشعرية حتى انتهاء القصيدة، وهذا النمط من التشكيل الكتابي يتمايز عن عموم التجارب الشعرية التي نُظِمَت في الشعر التفعيلي، التي تتفاوت فيها أطوال الأسطر الشعرية حسب الدفقة الشعورية.

ويمكن الانتقال من سمة ثبات طول السطر الشعري في هذه القصيدة إلى سمة إيقاعية أخرى هي مقدار طول الجملة الشعرية، إذ تتفاوت أطوال الجمل الشعرية، "فمنها ما يَرِدُ في سطرٍ واحدٍ، ومنها ما قد يمتدُّ إلى عدّة أسطر"(عبيد، 1990، ص68)، وبعد تأمل قصيدة (المجيء) أمكن ملاحظة قلّة شيوع الجملة الشعرية القصيرة، وكثرة الجمل الشعرية المتوسطة والطويلة.

تَـرِدُ الجمل الشعرية القصيرة في أربع تفعيلات أو أقل، أي بما يُعادِلُ وزن الشّطر الواحد في القصيدة التناظرية، ومن أمثلتها قول الشاعر (الياسري، 2021):

بِالـمَـثْـنَويّ أشُدُّ عزمَ الريحِ إنْ عَصَفَ الوَلَـهْ. خِلّي بعيدٌ(ص41)

حيث انتهت الجملة الشعرية الأولى بكلمة (الوَلَهْ)، وَوَردت في (4) تفعيلات فقط، وفي أقل مِن سطرٍ واحد.

أمّا الجُمل الشعرية الطويلة فإنها تزيد عن أربع تفعيلات، وَتمتدُّ في عددٍ من الأسطر الشعرية، ومن أمثلتها قول الشاعر (الياسري، 2021):

أَفَقْتُ في الإنعاشِ مَخْمُوراً بِأخْيِلَةِ الدواءِ، وبالعراقِ ولَيْلِ أغنيةِ
المُرَاهِقِ/ فِتْـنَةِ الجسدِ الـبَتُولِ. أتَيْتُ -تَـخْـفرني التّميمةُ-
مِنْ عَصِيفٍ هَبّ في أقصى جَهَنّمَ، أتّقِي ذُلّ الـمُثُولِ. ومِنْ ... (ص69)

□□□□□□□ 21-2 □□□□.indd 351 05/06/2024 11:42 AM

فالجملة الشعرية الأولى انتهت بكلمة (البَتُولِ) في السطر الثاني، والجملة الثانية انتهت بكلمة (المُثول) في السطر الثالث، وهذا النسق التشكيلي من الجمل الشعرية يُتيح للشاعر مقداراً من التفصيل والتعبير حين تتداعى المعاني فتمتد الجملة الشعرية وتطولُ.

وقد أتاح لتحديد نهايات الجمل الشعرية في القصيدة أمران: الأول: التزام الشاعر بعلامات الترقيم لكامل الأسطر الشعرية في القصيدة حين وضع علامة النقطة (.) دالّةً على انتهاء الجملة الشعرية، والآخر: هو اشتراك نهاية الجمل الشعرية بحرف القافية، إذ "غالباً ما تُشكّل التقفية نهايات جمل الشعرية"(عبيد، 1990، ص68)، وقد اشتركت عموم نهايات الجمل الشعرية في تشكيل فواصل صوتية متجانسة يأتي الحديث عنها في المبحث السادس بإذن الله.

المبحث الخامس: الوزن:

نُظِمت القصيدة على وزن الكامل بتفعيلة (مُتَفَاْعِلُنْ)، وهو وزن شائعُ في الشعر التفعيلي، إذ إنّ بحر الكامل "أحد البحور المشهورة في الشعر الحر" (السمان، 1983، ص81).

واختيار الشاعر لوزن الكامل في هذه القصيدة الطويلة جاء مُتجاوباً مع مناسبة وملاءمة اختيار الأوزان ذات التفعيلة الواحدة في القصائد الطويلة؛ "إذ إن توجّه نية الشاعر إلى بناء ملحمي مُطوّل يحتاج إلى نَفَس طويل، وإمكانيةٍ إيقاعيةٍ لبلوغ هذا الطول، مما يكوّن إيقاعا توافقياً متصلا يقوم على ترديد تفعيلة واحدة" (الساعدي وعطيوي، 2013، ص238).

وقد دخل وزنَ القصيدةِ زِحافان، أولهما: (الإضْمارُ)، وهو: "تسكين الثاني المتحرك" (التبريزي، 2001، ص64)، وهو من الزحافات التي تشيعُ في بحر الكامل سواءً ما كان منه منظوماً على الشكل التناظري أو التفعيلي، والآخر: (الترفيل)، وهو مِن عِلَلِ الزيادة، ويُقصَد به: "إضافة سبب خفيف على الوتد المجموع في آخر التفعيلة" (يعقوب، 1991، ص191)، والترفيل هو أحد أضْرُب بحر الكامل التام، وقد التزمهُ الشاعر في قافية كل مقطعٍ شِعري، مما يعني تكرره أربعين مرةً في المقاطع الشعرية الأربعين في ديوان "المجيء".

وقد قمتُ بتقطيع وزن جميع تفعيلات القصيدة، فوجدتُها ملتزمة بِسِمَةِ الانضباط الوزني رغم طول عدد أسطرها وامتدادها لقرابة (410) سطرا شعريا، فلم تكثر فيها الزحافات والعِلَل أوغيرها من سمات الاضطراب الوزني التي شاعت في الشعر التفعيلي (العيسي، 1986، ص45، 189)، مما يدل على مستوى براعة الشاعر، وتمكنه في الميزان الشعري، وتجويده لإيقاعه الشعري.

ومِن أمثلة الانضباط الإيقاعي في القصيدة، وعدم إنهاكها بكثرة الزحافات والعلل أُورِدُ تقطيعاً وزنياً كاملا للمقطع الشعري رقم (1) -كمثال توضيحي-:

□□□□□□□ 21-2 □□□□.indd 352 05/06/2024 11:42 AM

رقم السطر	التقطيع العروضي
1	مُـتَـفَاْعِـلُنْ مُـتْـفَاْعِـلُنْ مُـتَـفَاْعِـلُنْ مُـتَـفَاْعِـلُنْ مُـتْـفَاْعِـلُنْ
2	مُـتْـفَاْعِـلُنْ مُـتْـفَاْعِـلُنْ مُـتَـفَاْعِـلُنْ مُـتْـفَاْعِـلُنْ مُـتْـفَاْعِـلُنْ
3	مُـتْـفَاْعِـلُنْ مُـتْـفَاْعِـلُنْ مُـتَـفَاْعِـلُنْ مُـتَـفَاْعِـلُنْ مُـتْـفَاْعِـلُنْ مُـــ
4	ـتَـفَاْعِـلُنْ مُـتْـفَاْعِـلُنْ مُـتْـفَاْعِـلُنْ مُـتْـفَاْعِـلُنْ مُـتْـفَاْعِـلُنْ مُـــ
5	ـتَـفَاْعِـلُنْ مُـتْـفَاْعِـلُنْ مُـتْـفَاْعِـلُنْ مُـتَـفَاْعِـلُنْ مُـتَـفَاْعِـلُنْ مُـتَـفَـاْ
6	عِـلُنْ مُـتَـفَاْعِـلُنْ مُـتْـفَاْعِـلُنْ مُـتْـفَاْعِـلُنْ مُـتْـفَاْعِـلُنْ مُـتْـفَاْعِـلُنْ مُـتْـفَاْعِـــ
7	لُنْ مُـتْـفَاْعِـلُنْ مُـتْـفَاْعِـلُنْ مُـتَـفَاْعِـلُنْ مُـتَـفَاْعِـلُنْ مُـتَـفَاْعِـــ
8	ـــلُنْ مُـتْـفَاْعِـلُنْ مُـتَـفَاْعِـلُنْ مُـتَـفَاْعِـلُنْ مُـتْـفَاْعِـلُنْ مُـتَـفَاْعِـلُنْ
9	مُـتَـفَاْعِـلُنْ مُـتْـفَاْعِـلاتُنْ

فالشاعر التـزم تفعيلة الكامل (مُـتـفَاْعِـلُنْ) بِـنَـسَـقٍ إيقاعي منضبط في جميع تفعيلات المقطع الشعري البالغ عددها (44) تفعيلة.

وقد اعتمدت القصيدةُ على تكرار تفعيلة القافية (مُـتَـفَـاْعِـلاتُنْ) في نهاية جميع المقاطع الشعرية البالغ عددها (40)، مما يعني تكرّر تفعيلة القافية (40) مرةً في القصيدة.

وتفعيلة القافية (مُـتَـفَـاْعِـلاتُنْ) قد دخلها الترفيل -سبَق بيانُ مفهومه-، واختيار هذه التفعيلة قافيةً في نهاية جميع مقاطع القصيدة يتوافق مع استخدام بعض الشعراء في العصر الحديث للترفيل في قصائدهم التفعيلية المُطَوّلة القائمةِ على تفعيلة (مُتفَاعِلُنْ)، مثل القصيدة المُطَوّلة (مديح الظل العالي) للشاعر محمود درويش، وقد أشارَ عيسى (2017) إلى "شيوع ظاهرة الترفيل في القصائد التفعيلية الملحمية خاصة التأملية"(ص74)، وهي نتيجة تتوافق مع مضمون قصيدة (المجيء)، حيث تدفقت فيها المعاني وامتدت لأكثر من (410) سطرا، حتى كأنّ الشاعر عند انتهاء المقطع الشعري يُجابه التدفق بإطالة تفعيلة القافية عبر الترفيل.

ومِن سمات الانضباط الإيقاعي في القصيدة التزام الشاعر لعدد محدد من التفعيلات في السطر الشعري الواحد، مما وَسَمَ القصيدة بِـسِـمَةٍ تشكيلية بَصَرية مميّزة، إذ لا تقلّ عن (5) تفعيلات، ولا تزيد عن (6) تفعيلات في السطر، وذلك في جميع أسطر القصيدة، عدا السطر الأخير من كل مقطع لتضمنه تفعيلة القافية فإنها لا تكاد تلتزم بحدّ معين.

إنّ التزام الشاعر لعدد محدد من التفعيلات في السطر الشعري قد يُلمِح إلى فقدان القصيدة التفعيلية لأبرز خصائصها ومقوماتها الفنية التي اعتمد عليها النقاد والشعراء حين علّلوا الاتجاه

□□□□□□□ 21-2 □□□□.indd 353 05/06/2024 11:42 AM

للشعر التفعيلي بمستوى الحرية التي تتيح للشاعر أن يُورِدَ في كل بيت عدداً غير محدد من التفعيلات، "فباستطاعة الشاعر أن يُطِيل ويُقصر سطوره كما يشاء"(النطافي، 1994، ص548)، فلماذا اختطّ الشاعر نهاية محددةً لجميع الأسطر الشعرية، خاصة وأنه نظم قصيد مطولة! أوَليس الأجدر بالشاعر أن يستغل هذه القيمة الفنية في قصيدته؟ وَكيف يهرب الشعراء من شكل القصيدة التناظرية المنضبط بعدد محدد من التفعيلات في كل بيت إلى شكل شعري آخر يُلزِمُ الشاعرُ فيه نفسَه بعدد محدد من التفعيلات أيضا؟ بذلك يمكن استنتاج أن توجّه الشاعر سعد الياسري إلى القصيدة التفعيلية ليس هربا من الانضباط الايقاعي في القصيدة التناظرية لأنه انقاد لانضباط إيقاعي آخر ألزَمَ نفسه به في الشكل التفعيلي، وإنما هو اتجاه إلى شكل شعري جديد يختلف عن الشكل التناظري في هيكل تشكيله الإيقاعي، وفرقٌ بين أن يكون الدافع ضعفاً وهروباً من شكل سابق لانضباطه الإيقاعي، وأن يكون الدافع هو طبيعة التشكيل الإيقاعي في الشكل الجديد، إذ الأول يسعى إلى استغلال جميع مزايا التحرر الإيقاعي في الشكل الجديد تعويضاً عن معاناة الضبط الإيقاعي، أما الآخر فيستغل المزايا الإيقاعية الكاملة في الشكل الجديد حتى لو أدّى ذلك إلى وجود انضباط وزني في الشكل الجديد، وهذه التجربة جديرة بالتتبع في قصائد الشعر التفعيلي المعاصر لقياس مستويات شيوعها، خاصة وأنها تُشكّل نَسَقاً واحداً مُلتَزَما يخالِف السِّمة الأساسية في الشعر التفعيلي وهي: التحرّر من وِحدة النّسَق.

وربما كانت سِمَة الالتزام بطولٍ محددٍ للأسطر الشعرية مبعثه قوة تأصّل الشعر العمودي في وجدان الشاعر، حيث قال الشاعر سعد الياسري في أحد الحوارات الصحفية: "لا أُخفيك حقيقة أنني أحب وجهي العمودي، وتلك القصيدة هي أساس تكويني، لقد بدأتُ شاعراً عمودياً مُتعصّبا" (الخليفة، 2020م).

وحيث التزم الشاعر بعدد محدد من التفعيلات في جميع الأسطر الشعرية للقصيدة عَمَدَ إلى إيجاد وقفات صوتية ترتكز في نهايات للجمل داخل الأسطر الشعرية لا في نهايتها، وهو بذلك يكسر الرّتم الايقاعي المعهود في القصيدة التفعيلية، راسما نسقا إيقاعيا مميزا لتجربته الشعورية التي تمثّلت لديه على مدى سنوات نظم القصيدة.

وقد لاحظتُ من خلال تتبع نهايات الجمل أنها لا تُشكّل منطقة ثابتة للوقف رغم استعانة الشاعر بعلامة الفاصلة (،) أو النقطة (.) دلالة على الانتهاء، إذ قد يلزم الوصل في نهاية بعض الجمل؛ حتى يستقيم الوزن مَنعاً لوقوع الخلل الوزني وذلك في مواضع مختلفة في القصيدة، كما في قوله (الياسري، 2021):

لأعْـــبُـــرَ في مَماتي. لـمْ أَسِـــرْ فوقَ المياهِ، الماءُ أرْشَـدَني إلى...(ص17)

فالوقف بعد كلمة (المياهِ) يوقع في خطأٍ وزني؛ لأن الوقف يستلزم البدء بحرف متحرك في أول

□□□□□□□ 21-2 □□□□.indd 354 05/06/2024 11:42 AM

كلمة (الماء)، ولتوضيح أثر الوقف في تشكيل الخطأِ الوزني تم توضيح الوزن في حالتي الوصل والوقف كما يأتي:

حالة الوصل مع تسكين أول كلمة (الماء)، وبها يستقيم الوزن:

عِـلُنْ مُـتَـفَاْعِـلُنْ مُـتْـفَاْعِـلُنْ مُـتْـفَاْعِـلُنْ مُـتْـفَاْعِـلُنْ مُـتَـفَاْعِـلُنْ

حالة الوقف مع تحريك أول كلمة (الماء)، وبها ينكسر الوزن:

عِـلُنْ مُـتَـفَاْعِـلُنْ مُـتْـفَاْعِـلُنْ //0/٠// ٠ مُـتَـفَاْعِـلُنْ

إذ اتضح من خلال استعراض التقطيع الوزني للسطر الشعري في حالتي الوصل والوقف امتناع الوقف على نهاية الجملة، رغم وجود علامة الفاصلة (،) التي تمنح دلالة الوقف القليل، وعند العودة إلى التسجيل المرئي (مكتبة تكوين، 2022) للشاعر وهو يلقي القصيدة يُلحظ أنه قام بوصل الجملتين، ولم يقف البتّة بينهما، مما يدل على تنبّه الشاعر ويقظة حسّه الإيقاعي.

وأُشير إلى أنَ الوصل المُلتَزَم بين الجمل لم ينحصر بين الجمل المفصولِ بينها بعلامة الفاصلة (،) بل وردت أيضاً بين الجمل المفصول بينها بعلامة النقطة (.)، وهي أشد من الفاصلة في الدلالة على الوقف وسكوت الصوت، كما في قوله (الياسري، 2021):

مَـاءٍ لِـمَاءِ. الآن تَـسْتَلُّ المكائدُ مَعدِناً/ يَسْتَـلُّ أشياخٌ خناجِرَ(ص129)

فالوقف بعد كلمة (لِـمَاءِ) يوقع في خطأٍ وزني؛ لأن الوقف يستلزم البدء بحرف متحرك في أول كلمة (الآن)، ولتوضيح أثر الوقف في تشكيل الخطأِ الوزني تم توضيح الوزن في حالتي الوصل والوقف كما يأتي:

حالة الوصل مع تسكين أول كلمة (الماء)، وبها يستقيم الوزن:

مُـتْـفَاْعِـلُنْ مُـتْـفَاْعِـلُنْ مُـتْـفَاْعِـلُنْ مُـتَـ

حالة الوقف مع تحريك أول كلمة (الماء)، وبها ينكسر الوزن:

مُـتْـفَاْعِـلُنْ //٠/٠// ٠ مُـتْـفَاْعِـلُنْ مُـتَـ

إذ اتضح من خلال استعراض التقطيع الوزني للسطر الشعري في حالتي الوصل والوقف امتناع الوقف على نهاية الجملة رغم انتهائها بعلامة النقطة (.) التي تفيد دلالة وقوف الصوت وتحقيق سكتةٍ تامّة، وعند العودة إلى التسجيل المرئي (مكتبة تكوين، 2022) للشاعر وهو يلقي القصيدة قد قام بوصل الجملتين، ولم يقف البتّة بينهما، مما يدل على تنبّه الشاعر ويقظة حسّه الإيقاعي.

□□□□□□□ 21-2 □□□□.indd 355 05/06/2024 11:42 AM

وثمّة مواضع أخرى تستلزم فيها استقامةُ الوزنِ إشباعَ صوتِ الحركةِ القصيرةِ كالكسرةِ مثلا في كلمة (أنتِ)، وذلك في قول الشاعر (الياسري، 2021):

ذاكرةٍ تحومُ، وأنتُما -أنتِ وقلبُكِ- شاهدانِ"(ص129)

فمن أجل تحقيق استقامة الوزن يلزم إشباع صوت التاء المكسورة في آخر كلمة (أنتِ)، وذلك لأن الوزن العروضي للجملة المعترضة (أنتِ وقلبُكِ) بدون إشباع صوت التاء هو: (مُـتْـفَعِـلُنْ) فيكون قد دخلها الإضمار والطيّ، ولم ترِد التفعيلةُ مطويةً في أي موضع آخر في القصيدة، وَوُرُود التفعيلة مَطويّةً يؤدي إلى كسرِ درجة الانضباط الوزني فيها، أما عند إشباع صوتِ التاء فإنّ الوزن العروضيّ للجملة المعترضة تصبح: (مُـتْـفَاْعِـلُنْ)، ويتحقق انضباط الوزن.

إنّ هذه الملحوظات الإيقاعية تقع في نطاق المسموح والجائز عروضيا لكنها تدلّل على وجود مستويات إيقاعية تقع على المتلقي مسؤولية رصدها، وتبيّنها عند قراءة النص؛ لتتحقق سلامة الوزن، وللتنويه بأهمية استغلال برامج التقنية الحديثة في نشر الأمسيات الصوتية التي يتم إلقاء الشعر التفعيلي فيها؛ لتساعد الباحثين في ملاحظة مستويات التباين بين النص مكتوباً ومنطوقاً.

المبحث السادس: القافية:

لقد كانت القافية ركنا رئيساً في القصيدة التناظرية، وهي "لم تزل محور ارتكاز هام في قصيدة الشكل التفعيلي التي لم تتخلّ عن القافية مطلقاً"(اطيمش، 1982، ص331)، وإنما ابتكرت نسَقاً جديداً، حيث إنّ حاجة الشعر التفعيلي للقافية أشدّ؛ لأن: "الشعر الحر لا يعتمد على طول موحّد أو سيمترية متكررة فإن الإيقاع فيه لا يكون واضحاً أو متكاملاً في الأذن، لذلك فإن القافية فيه تدفع إلى تذوقه" (عيد، 1987، ص244)، وتقول نازك الملائكة (2000م): "إن الشعر الحر بالذات محتاج إلى القافية احتياجا خاصا، وذلك لأنه شعر يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوفرة في شعر الشطرين الشائع" (ص190).

اعتمدت قصيدة (المجيء) على رَوِيٍّ مُوحَّد مُلْتَزَمٍ في نهايات جميع مقاطع القصيدة، هو: النون المكسورة الموصولة بالياء، وَالمردوفة بالألف، مثل: (حصانِي، دخانِي، كفَانِي)؛ مما مَنَح القصيدة المطوّلة سمة التناسب الإيقاعي.

وَمجيءُ حرف النون روياً مُـلْـتَـزَما في قافية القصيدة يتوافق مع اعتبار رويّ النون أكثر حروف الروي شيوعاً في الشعر التفعيلي (الحازمي، 2022، ص1544)، وفي عموم الشعر العربي (أنيس، 1997، ص248) إذ تُعدّ النون من القوافي الـذُّلُل (الطيب، 1989، ص1/58)، وارتكاز الشاعر على هذه القافية يتجاوب مع أمرين اثنين: الأول: سهولتها، وهو في هذه القصيدة المطولة التي بناها على (40) مقطعا شعرياً بحاجة إلى سمة السهولة في التقفية، والآخر: هو ما

□□□□□□□ 21-2 □□□□.indd 356 05/06/2024 11:42 AM

تفيض به النون المكسورة الموصولة بالياء من دلالة الانكسار تجاوباً مع الرؤية العامة للقصيدة ذات المضمون التأملي في مناحٍ سلبيةٍ مُستمدة من الواقع.

ومِن دلالات يُسر حرف النون رويّا إمكانية مجيئها في حالات متعددة، إذ قد ترد النون أصلية في بنية الكلمة، وقد ترد مُضَافةً للدلالة على التّـثْـنِـيَةِ، وقد ترِدُ للوقاية قبل ياء المتكلم، وقد استعان الشاعر بالنون في جميع تشكلاتها السابقة وفق الآتي:

وردت النون الأصلية (20) مرة، أي بما نسبته (50 %)، كما في الكلمات (الشمعدان، العنفوان، الكيان)، وَوَردت نون الوقاية (14) مرة، أي بما نسبته (35 %)، كما في الكلمات (دثّراني، كفَانِي، يرانِـي)، وَوردت نون التثنية (6) مرات، أي بما نسبته (15 %)، كما في الكلمات (يدان، مرثيتان، شاهدان)

وقد تشكلت كلمات قوافي القصيدة من الأسماء حيناً ومن الأفعال حيناً آخر، متوزّعة على النحو الآتي: وردت القافية اسماً في (26) مرة، أي بما نسبته (65 %) من قوافي القصيدة، وتضمنت الأسماء الـمُعَرّفة والمنكّرة بالتساوي، وذلك (13) مرة لكل نوع منهما، أي بما نسبته (32.5 %) لكل منهما.

من أمثلة الأسماء المُعَرَّفة الواردة في قوافي القصيدة (الشمعدان، المكان، الكيان، الدِّنان، الهوان)، ومن أمثلة الأسماء الـمُنكّرة الواردة في قوافي القصيدة (مهرجان، حصان، مرثيتان، شاهدان، قاتلان).

أمّا القوافي الواردة بصيغة الأفعال فقد وردت (14) مرة، أي بما نسبته (35 %) من قوافي القصيدة، وقد توزّعت على النحو الآتي: (فعل الأمر) ورد مرة واحدة، بما نسبته (2.5 %)، (الفعل الماضي) ورد مرتين، بما نسبته (5 %)، (الفعل المضارع) ورد (11) مرة، بما نسبته (27.5 %)، ومن أمثلة الأفعال الواردة في قوافي القصيدة (دثّراني، اصطَفاني، يبكيانِ)، والتعليل لشيوع الفعل المضارع مردُّهُ إلى الدلالة المعنوية للفعل المضارع التي تحمل دلالة التجدد والحدوث مما يعني استمرارية الفعل وتجدد حدوثه، الأمر الذي يتناسب مع الجوّ النفسي العام للقصيدة، وكأنّ المتلقي أمام مشهد حيّ للفعل المستمر، الأمر الذي دفع لشيوع الفعل المضارع بين بقية الأفعال في القوافي

وهذا التنويع بين الأسماء والأفعال أسْهَمَ في تعزيز سمة التنويع الإيقاعي مقابلاً بها سمة الثبات الصوتي في الرّوي (النون المكسورة).

ومن الأساليب التي استعان بها الشاعر في تعزيز إيقاع القافية: انتهاء الجملة الشعرية الأولى في المقطع الشعري بحرف القافية، وبذلك يتكرر صوت القافية في المقطع الشعري مرتين، الأولى في نهاية الجملة الأولى، والأخرى في نهاية الجملة الأخيرة، كما في المقاطع الشعرية رقم (1، 3، 26، 36)، ويمكن التمثيل لها بما ورد في المقطع الشعري رقم (36)، حين تكونت الجملة الشعرية

□□□□□□□ 21-2 □□□□.indd 357 05/06/2024 11:42 AM

الأولى من قول الشاعر (الياسري، 2021):

"مُسْتَدبرا رمْلَ الجزيرةِ، بين مِنْسَأةٍ -أتيتُ- وَصَوْلَـجَانِ." (ص149)

وتكونت الجملة الشعرية الأخيرة من قوله:

"والْتَـقِطْ هذا النشيدَ، ومَن تبقى مِن فُلُول الحالمينَ، وخَوذة الحرب العوَانِ!"(ص149)

وهذا التشكيل المتوازي الإيقاع بين لحظة البدء والختام أسهم في تعزيز الـجَرْسِ الإيقاعي لصوت القافية في القصيدة التفعيلية، ويؤكّد وجود القافية في الشعر التفعيلي وفق أنماط ومستويات متميزة تستدعي التأمل للظفر بها.

المبحث السابع: الفواصل الصوتية:

هي: الكلمات المتجانسة التي ترد في نهايات الجمل الشعرية، وتكرارها غير مُلْتَزَم، وتُسمّى أيضاً بالقوافي الفرعية (الدوسري، 2019، ص84) والقوافي الداخلية (الساعدي وعطيوي ، 2013، ص240)، وتَسميتها بالقوافي يُوقِعُ في إشكال وخَلطٍ علمي حين نُطلِقُ على الأشياء أسماء لا تتوافق مع حقيقتها، فالقافية مصطلح قد استقرت دلالته وحدوده، لذا أضاف بعض النقاد وصفها بالفرعية أو الداخلية، والضرورة العلمية تستدعي اختيار مصطلح آخر يدلّ بِدِقّةٍ على المراد دون إيقاع اللّبْسِ أو الخلط بين المدلولات.

وللفواصل الصوتية أهمية كبيرة في تعزيز البناء الإيقاعي للقصيدة؛ حيث أسهمت في تحقيق تعويض إيقاعي رئيسي، خاصة حين يطول المقطع الشعري، أو حين تتباعد المسافات بين القافية الـمُلـتَزَمة في نهاية كل مقطع شعري، إذ تتكرّر القافية الـمُلتَـزَمة في القصيدة مرةً واحدةً بعد كل (10) أسطر شعرية تقريباً.

في قصيدة (المجيء) وَرَدَت الفواصل الصوتية بأحد نسقين اثنين، الأول تكرّرت فيه فاصلةٌ صوتيةٌ واحدةٌ في كامل المقطع الشعري، والآخر: تكرّرت فيه عدة فواصل صوتية في المقطع الشعري، وبيانهما كما يأتي:

1. **المقطع المتكون من فاصلة صوتية مُوحّدة:** كما في المقطع الشعري رقم (22) الـمُرتكِزِ على فاصلة صوتية واحدة متكررة، تمثّلت في تكرار حرف الدال المفتوحة الموصولة ألِفاً، كما في الكلمات (المدَى، الـهُدَى، الصّـدَى، الـنّـدَى، الـرَّدَى، الـسُّـدَى)، وتتابع هذه الكلمات في نهايات الجمل الشعرية داخل المقطع الشعري أسهم في تعزيز الجرْس الصوتي الموحّد، مما حقّق تآلفا وتجانساً صوتياً.

21-2 .indd 358 05/06/2024 11:42 AM

2. **المقطع المتكون من فاصلة صوتية مُتغيّرة:** كما في المقطع الشعري رقم (12) حين تكررت فاصلتان صوتيّتان، الأولى هي: السين المكسورة المردوفة بالألف، كما في الكلمات (النعاسِ، اليَبَاسِ، النّحاس)، والأخرى هي: الراء المكسورة المردوفة بالياء، كما في الكلمات (الأخيرِ، الزّفيرِ، السريرِ)، وبرغم تنوع حرفي الفاصلتين إلا أنهما قد اتفقا في جنس الحركة الصوتية (الكسرة) لحرف الرّوِي، مما وَسَمَ عموم نهاية الجمل الشعرية بِسِمَةٍ صوتيةٍ مشتركةٍ حتى وإن اختلفت الحروف، كما اشتركت كلتا الفاصلتين في التزام الرِّدْف، وهو التزامٌ أدّى إلى امتداد الصوت بحركةٍ طويلةٍ سابقةٍ للـرّوي، إضافة إلى اشتراكهما في عدد التكرارات، حيث تكررت كل فاصلة (3) مرات.

وفي المقطع الشعري رقم (21) تكررت فاصلتان صوتيتان، الأولى هي: السين المكسورة الموصولة ياء، كما في الكلمات (أمسِي، رأسِي، نفسِي، كأسِي)، والأخرى هي: التاء المكسورة الموصولة ياءً، كما في الكلمات التالية (نشوتِي، نوبَتِي، عِـزّتِي، غيرَتِي، جُرعَتِي) ، وإن اختلفت الفاصلتان في الحروف إلاّ أنهما قد اتفقتا في جنس الحركة وهي الكسرة الموصولة ياء، إضافة إلى اشتراك حرفي (السين والتاء) في سمة صوتية إيقاعية واحدة هي سمة الهمس، بذلك تتأكد أهمية الفواصل الصوتية في تعزيز الإيقاع الصوتي داخل القصيدة، ولا تتعارض مع القافية، فلكل منهما موقعه المحدد، ووظيفته المميزة.

والفاصلة الصوتية قد ترِدُ في آخر جزءٍ من التفعيلة -كما هو معهود في موضع حرف الرويّ-، وقد تَـرِدُ داخل بنية التفعيلة، وبيان موضعهما كما يأتي:

1. **الفاصلة الصوتية في آخر التفعيلة:** وذلك حين تكون الفاصلة الصوتيةُ هي الجزءُ الأخير من التفعيلة، كما في المثال الشعري الآتي المعتمِدِ على حرف التاء المكسورةِ الموصولةِ بالياء فاصِلَةً صوتيةً، في كلمة (نَـشْـوَتِـيْ)، في قول الشاعر (الياسري، 2021):

وَسَلَكْتُ في الـرُّؤيا وَذَاعَتْ نَـشْـوَتِـيْ.(ص89)

وَسَلَكْتُ في الـرُّ	ـرُؤيَاْ وَذَاْ	عَتْ نَـشْـوَتِـيْ
مُـتَـفَـاعِـلُنْ	مُـتْـفَـاعِـلُنْ	مُـتْـفَـاعِـلُنْ

فالتاء المكسورة الموصولة ياءً جاءت آخر التفعيلة (ـلُنْ)، ومثلها الفواصل الصوتية في الكلمات التالية: (نَـوْبَـتِـيْ، عِـزّتِـيْ، غَـيْرَتِـيْ، جُـرْعَـتِي)، وهذا النوع -أقصد الذي تَرِد فيه الفاصلة الصوتية في آخر التفعيلة- هو الأقل وُرُوداً في القصيدة، حيث وَرَدَ في (12) موضِعاً فقط

2. **الفاصلة الصوتية في بنية التفعيلة:** قد تجيءُ الفاصلة الصوتيةُ في أول التفعيلة، أو في وسطها، ومن شواهد وُرُودها في أول التفعيلة مجيءُ حرف اللام المكسورة المردوفة بالألف في كلمة (الـجِـدالِ)، في قول الشاعر (الياسري، 2021):

□□□□□□□ 21-2 □□□□.indd 359 05/06/2024 11:42 AM

لِـيْ هَـوْدَجُ الفَوْضَى، ولِيْ جَـمَـلُ الـجِـدَالِ. أَصَبْتُ حَـظّـي ..."(ص81)
لِـيْ هَـوْدَجُ الْـ فَوْضَى، وَلِـيْ جَـمَـلُ الـجِـدَاْ لِ. أَصَبْتُ حَـظْ
مُـتْـفَـاعِـلُنْ مُـتْـفَـاعِـلُنْ مُـتَـفَـاعِـلُنْ مُـتَـفَـاعِـلُنْ

إذ وَرَدَت الفاصلة الصوتية -حرف اللام المكسورة المردوفة بالألف- في أول حرف من حروف التفعيلة (مُـ ...)، وجاءت على منوالها بقية الفواصل الصوتية في المقطع الشعري، وهي: (احْـتِمَالِ، الهِلالِ، الرّمالِ، دَالِ)، وهذا النوع -أقصد ورود الفاصلة الصوتية في أول التفعيلة- هو الأكثر شيوعاً في القصيدة حيث وَرَدَ في (37) موضعٍ.

ومن أمثلة ورود الفاصلة الصوتية في وسط التفعيلة مجيئُها في الحرف الثاني من التفعيلة إذ وردت التاءُ المكسورةُ الـمُؤَسَّسَةُ بالألف، كما في كلمة (الحكايةِ)، وذلك في قول الشاعر (الياسري، 2021):

وَاهْـتَدَى ظِـلٌّ إلى تَاجِ الـحِكَايَـةِ. أَشْـتَـرِي ...(ص81)
... وَاهْـتَدَى ظِـلٌّ إلى تَاْ جِ الـحِكَاْ يَـةِ. أَشْـتَـرِي
... ـــفَـاعِـلُنْ مُـتْـفَـاعِـلُنْ مُـتْـفَـاعِـلُنْ مُـتَـفَـاعِـلُنْ

حيثُ وَرَدَتِ التاءُ في الحرف الثاني من التفعيلة، ومثلها بقية الكلمات (الغِوايةِ، النهايةِ).

إنّ مجيء الفاصلة الصوتية في أول التفعيلة وفي وسطها أحد الدّلائل الـمُؤَكِّدَةِ على وجود تمايز بين الفاصلة الصوتية والقافية، إذ لو كانت قافيةً لما وردت في أول التفعيلة أو في وسطها.

وقد منحت الفواصل الصوتية سِمَة إيقاعيةً رئيسةً في هذه القصيدة الـمُطَوّلة، استطاعت باقتدار تعويض القيمة الفنية للقافية، من خلال التجانس الصوتي بين الفواصل الصوتية.

الخاتمة

تَتَبّعت الدراسةُ سِمات البنية الإيقاعية في ديوان (المجيء) للشاعر سعد الياسري من خلال دراسة مباحث متعددة هي: بنية القصيدة الديوان، والتدوير، والتكرار، والجملة الشعرية، والوزن، والقافية، والفواصل الصوتية، وتوصّلت لنتائج منها:

شاع التدوير في القصيدة إلى الحدّ الذي أمكن وصفه بالظاهرة؛ إذ بلغت الأسطر الـمُدَوّرة ما نسبته (84 %)، مما جعل التدوير مُكوّناً أساسياً للبنية الإيقاعية في القصيدة.

أسهم التكرار بأنساقه المتنوعة في تعزيز البنية الإيقاعية للقصيدة، إذ اتفقت القصيدةُ في وزنها الإيقاعي العام على وزن (مُتَفَاعِلُنْ)، لكن مقاطع القصيدة البالغ عددها (40) مقطعاً شعرياً حقّقت

□□□□□□□ 21-2 □□□□.indd 360 05/06/2024 11:42 AM

تمايزاً فيما بينها بخصائص صوتية معتمدة على التكرار، وبذلك استغل الشاعرُ الطاقةَ الإيقاعيةَ الكامنةَ في الإيقاع الداخلي للقصيدة، ليَكُون كلُّ مقطعٍ شعري بمثابة لوحة شعريةٍ تتميز بِسِمَاتٍ صوتيةٍ خاصة، بينما يُشَكِّلُ الوزنُ والقافيةُ الأساسَ الإيقاعيَّ العامَ المشترَكَ المُكوِّن لكل اللوحات، وهو مظهر تطبيقي من مظاهر التجاوب بين الإيقاعين الداخلي والخارجي في التجانس بينها.

اعتمدت بنية القصيدة على تكرار المطلع في الخاتمة، ولهذا النمط التكراري دلالة إشارية هامة، تشير إلى مقدار تلاقي نهاية النص بأوله، عبر إشارة رمزية إلى اللانهائية، فتبدو القصيدة كأنها دائرة مغلقة، وتتعدد رؤى القصيدة في وجدان المتلقي مع كل إعادة قراءة.

اعتمد الشاعرُ على نسق شكلي متميز حين أطّر النصّ في مساحة محددة تتساوى فيها أطوال جميع الأسطر الشعرية البالغ عددها (410) سطراً شعرياً، خلافاً للمعهود في بنية الشعر التفعيلي.

اتّسم وزن القصيدة المعتمدة على وزن (مُتَفَاعِلُنْ) بِسِمَة الانضباط الوزني، إذ لم يدخلها من الزحافات والعلل سوى الإضمار والترفيل، رغم طول القصيدة وامتدادها إلى (410) سطراً شعرياً، مما دَلَّ على مقدار تجويد الشاعر لإيقاعه الشعري.

بَرَزَت في القصيدة سِمَة الانضباط الإيقاعي من خلال: التزام الشاعر بتفعيلة (مُتَفَاعِلُنْ)، ثم بالتزام عدد محدد من التفعيلات في كل سطر، ثم بالتزام عدد متقارب من الأسطر في كل مقطع شعري، ثم بالتزام تفعيلة القافية المُرَفّلة (مُتَفَاعِلاتُنْ)، مما يتيح المجال البحثي واسعاً في تتبع هذه الظواهر الإيقاعية في الشعر المعاصر وأنماط تشكّلها.

التزم الشاعر في بعض المقاطع الشعرية تكرارَ فاصلةٍ صوتيةٍ موحّدةٍ أسهمت في تعويض تأخر صوت القافية، كما استعان في مقاطع شعرية أخرى بفاصلة صوتية متغيرة، مع الحفاظ على سماتٍ صوتيةٍ مشتركة بينها حتى وإن اختلفت الحروف.

رصَدَت الدراسةُ تبايُنا بين النص مكتوبا في الديوان ومقروءاً بصوت الشاعر، إذ لوحظ مقدار تنبّهه ويقظة حسّه الإيقاعي عند الإلقاء في جَبْـرِ انكسار بعض الهِنَات الإيقاعية في النص المكتوب.

□□□□□□□ 21-2 □□□□.indd 361 05/06/2024 11:42 AM

قائمة المصادر والمراجع:

أدونيس، علي أحمد سعيد (1979). مقدمة الشعر العربي(ط3). دار العودة.

إسماعيل، عز الدين (2007). الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. دار العودة.

اطيمش، محسن (1982). دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي. دار الرشيد للنشر.

أنيس، إبراهيم (1997). موسيقى الشعر(ط4). مكتبة الانجلو المصرية.

التبريزي، الخطيب يحي بن علي (2001). الكافي في العروض والقوافي (تحقيق الحسّاني حسن، ط4). مكتبة الخانجي.

الحازمي، وليد (2022). القافية في الشعر التفعيلي دراسة إحصائية تحليلية. مجلة العلوم العربية والإنسانية بجامعة القصيم، *15*(4)، 1568-1527.

حماسة، محمد (1990). الجملة في الشعر العربي. مكتبة الخانجي.

الخليفة، دخيل (2020). سعد الياسري إشراقة الشعر أشد من أنْ تُسجَن. صحيفة القبس. الكويت، تاريخ 31 ديسمبر.

الدوسري، عبدالله (2019). التشكيل الموسيقي في ديوان حروف من لغة الشمس للشاعر عبدالله الرشيد. مجلة العلوم الإنسانية والإدارية بجامعة المجمعة، *16*، 99-77.

رحاحلة، أحمد (2011). إشكالات الدلالة لمصطلح القصيدة الطويلة في شعر التفعيلة المعاصر. المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، *7*(5)، 72-37.

رحاحلة، أحمد (2012). القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر. دار الحامد للنشر والتوزيع.

الرحيلي، ماهر (2022). الشاعر منشدا دراسة تنظيرية تطبيقية نحو تلقي النص بصوت شاعره. مجلة الجامعة الإسلامية للغة العربية وآدابها، (5)، 422-387.

الساعدي، رحيم وَعطيوي، حاكم (2013). الرؤى الإيقاعية في شعر مظفر النواب. مجلة آداب الكوفة بجامعة الكوفة، *1*(16)، 268-231.

السمان، محمود (1983). العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه. دار المعارف.

الطيب، عبدالله (1989). المرشد إلى فهم أشعار العرب(ط3). مطبعة حكومة الكويت.

عبيد، محمد صابر (1990). في موسيقى الشعر الحديث. مجلة الآداب، *38*، 70-68.

عبيدات، ذوقان وَعدس، عبدالرحمن وَ عبدالحق، كايد (1984). البحث العلمي مفهومه وأدواته وأساليبه. دار الفكر.

عبيدات، محمد وَأبو نصار، محمد وَمبيضين، عقلة (1999). منهجية البحث العلمي.(ط2).دار وائل للنشر.

عيد، رجا (1987). التجديد في موسيقى الشعر العربي. منشأة المعارف.

عيسى، راشد (2017). تحولات متفاعلن في شعر محمود درويش. المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، *13*(2)، 88-59.

مكتبة تكوين، (2022). أمسية شعرية احتفاء بإصدار ديوان المجيء [ملف مرئي]. https://www.youtube.com/watch?v=uADEPTdUyt4&ab_channel=%D9%85%D9%83%D8%AA%D8%A8%D8%A9%D8%AA%

□□□□□□□ 21-2 □□□□.indd 362 05/06/2024 11:42 AM

D9%83%D9%88%D9%8A%D9%86

الملائكة، نازك (2000). قضايا الشعر المعاصر (ط11). دار العلم للملايين.

النطافي، أبو فراس (1994). التدوير وبحور الشعر. مجلة الآداب بجامعة الملك سعود الآداب، *6*، 556-533.

النعيمي، مريم (2015). نسق الإيقاع في الشعر العربي. مجلة كلية التربية بجامعة عين شمس، *21*(3)، 396-361.

نوفل، يوسف (2010). طائر الشعر عشّ الفيض وفضاء التأويل. الهيئة العامة لقصور الثقافة.

النويهي، محمد (1964). قضية الشعر الجديد. معهد الدراسات العربية العالية.

الياسري، سعد (2021). المجيء. منشورات تكوين.

الياسري، سعد (2021). كتبتُ أول مقاطع هذا العمل في ليلة ماطرة، وكئيبةٍ، من ليالي شباط (فبراير) 2016، بينما أنجزتُ تحرير آخر فقراته في ظهيرة أحد أيام نيسان (أبريل) من العام الجاري 2021 خلال مرحلة بالغة الصعوبة أيضًا. وما بين اللحظتين ثمّة مواقيتُ سارَّةٌ حميمة، وأخرى حزينة شديدة، وثالثة مربكة قاسية.. https://twitter.com/alyasiry/status/1441781275275239424 [twitter]

الياسري، سعد (2022). -ضمن مراسلة خاصة بين الباحث والشاعر سعد الياسري- «بلا شك التكرار في السطر الأخير مقصود، ولم يكن عفويًا، ولكنني لن أعزوه كاملاً إلى الرغبة بإيقاف التدفق الشعري كما تفضلت، وإن كان هذا واردًا في لا وعي ربما. لكن السبب الأهم كان، بتقديري، الدخول إلى لعبة اللانهائية، أي كأنما يدور النص ليلتقي رأسه بذيله، ليبدأ من جديد، وتلك كانت رغبتي على أية حال». [Instagram]

يعقوب، إميل (1991). المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر. دار الكتب العلمية.

ابن يعيش، يعيش بن علي (2001). شرح المفصل (تحقيق إميل يعقوب). دار الكتب العلمية.

□□□□□□□ 21-2 □□□□.indd 363 05/06/2024 11:42 AM

Romanized Arabic References: **الترجمة الصوتية لمصادر ومراجع اللغة العربية:**

ʾadwanyus ʿaliyyu ʾaḥmada saʿīdin (1979). muqaddimatu al-shiʿri alʿarabiyyiṭ dāru alʿawdati

ʾismāʿīlu ʿizzi al-dīni (2007). al-shiʿru alʿarabiyyu almuʿāṣiru qaḍāyāhu waẓawāhiruhu alfanniyyatu wa-l-maʿnawiyyati dāru alʿawdati

aṭymsh muḥsin (1982). dayru al-mlāk dirāsatun naqdiyyatun lil-ẓawāhiri alfanniyyati fī al-shiʿri alʿirāqiyyi dār al-rashīdi lil-nashri

unaysun ʾibrāhīmu (1997). mūsīqā al-shiʿriṭ maktabatu aliānjilū almiṣriyyati

al-tabrīziyyu alkhaṭību yaḥya bnu ʿaliyyin (2001). alkāfī fī alʿarūḍi wa-l-qawāfī (taḥqīqu alḥassāniyyi ḥasanun ṭ maktabatu alkhānijiyyi

alḥāzimiyyu walīdun (2022). alqāfiyatu fī al-shiʿri al-tafʿīliyyi dirāsatun ʾiḥṣāʾiyyatun taḥlīliyyatun majallatu alʿulūmi alʿarabiyyati wa-l-ʾinsāniyyati bijāmiʿati alqaṣīmi 15(4)1527-1568 ،.

ḥamāsatun muḥammadin (1990). aljumlatu fī al-shiʿri alʿarabiyyi maktabatu alkhānijiyyi

alkhalīfatu dukhaylin (2020). saʿdun al-yāsriyyu ʾishrāqatu al-shiʿri ʾashaddu min ʾan tusjana ṣaḥīfatu alqabasi alkuīʾut tārīkhu 31 dīsimbira

al-dawsirruy ʿbdāllh (2019). al-tashkīlu almūsīqay fī dīūāni ḥurūfin min lughati al-shamsi lil-shāʿiri ʿbdālilh al-rashīdi mijallatu alʿulūmi alʾinsāniyyati wa-l-ʾidāaryi#ta bijāmiʿati almujmaʿati 77-99.

raḥāḥala ʾaḥmada (2011). ʾishkālāti al-dalālati limuṣṭalaḥi alqaṣīdati al-ṭawīlati fī shiʿri al-tafʿīlati almuʿāṣiri almajallatu alʾurdunniyyati fī al-lughati alʿarabiyyati waʾādābihā jāmiʿatu muʾutata 7(5)37-72 ،.

raḥāḥala ʾaḥmada (2012). al-qaṣīdatu al-ṭawīlatu fī al-shiʿri alʿarabiyyi almuʿāṣiri dāru alḥāmidi lil-nashri wa-l-tawzīʿi

alruḥayilluy māhirun (2022). al-shāʿiru munshidan dirāsatun tanẓīriyyatun taṭbīqiyyatun naḥwa talaqqī al-naṣṣi biṣawti shāʿirihi mijallatu aljāmiʿati alʾislāmiyyati lil-lughati alʿarabiyyati waʾādābihā (5)387-422 ،.

al-sāʿidiyyu raḥīmun waʿaṭīūʾiyyun ḥākimun (2013). al-raʾuā al-ʾīqāʿiyyatu fī shiʿri muẓaffari al-nūwwābi mijallatu ādābi alkūfati bijāmiʿati alkūfati 1(16)231-268 ،.

al-sammānu maḥmūdin (1983). alʿarūḍi al-jadīdu ʾawzānu al-shiʿri alḥurri waqawāfīhi dāru almaʿārifi

al-ṭayyibu ʿibdālilh (1989). almurshidu ʾilā fahmi ʾashʿāri alʿarabiṭ maṭbaʿatu ḥukūmati alkūʾayti

ʿubaydun muḥammadu ṣābirin (1990). fī mūsīqā al-shiʿri alḥadīthi mijallatu alʾādābi 68-70.

ʿubaydātun dhawqānu waʿadasun ʿbdālrḥmn wa ʿbdālḥq kāyid (1984). albaḥthu alʿilmiyyu

□□□□□□□ 21-2 □□□□.indd 364 05/06/2024 11:42 AM

mafhūmuhu wa'adawātuhu wa'asālībuhu dāru alfikri

'ubaydātun muḥammadun wa'abū naṣṣārin muḥammadun wamubayyiḍayna 'aqalata (1999). manhajiyyati albaḥthi al'ilmiyyiṭdāru wā'ilin lil-nashri

'īdin rajā (1987). al-tajdīdu fī mūsīqā al-shi'ri al'arabiyyi mansha'atu alma'ārifi

'īsā rāshidun (2017). taḥawwulātun mutafā'ulna fī shi'ri maḥmūd darwīsh almajallatu al'urdunniyyati fī al-lughati al'arabiyyati wa'ādābihā 13(2)59-88 ،.

maktabatu takwīnin (2022). 'amsaya shi'riyyatun aḥtifā'an bi'iṣdāri dīūāni almajī'imalafun mr'ī https://www.youtube.com/watch?v=uADEPTdUyt4&ab_channel=%D9%85%D9%83%D8%AA%D8%A8%D8%A9%D8%AA%D9%83%D9%88%D9%8A%D9%86

almalā'ikatu nuāazka (2000). qaḍāyā al-shi'ri almu'āṣiriṭ dāru al'ilmi lil-malāyīni

al-naṭāfiyyu 'abū firāsin (1994). al-tadwīru wabuḥūru al-shi'ri majallatu al'ādābi bijāmi'ati almaliki su'ūdin al'ādābu 6533-556 ،.

al-na'aymiyyu maryamu (2015). nasaqu al'īqā'i fī al-shi'ri al'arabiyyi mijallatu kulliyyati al-tarbiyati bijāmi'ati 'ayni shamsin 21(3)361-396 ،.

nawfalun yūsufa (2010). ṭā'iru al-shi'ri 'usshu alfayḍi wafaḍā'u al-ta'awīli alhay'iatu al'āmmatu liquṣūri al-thaqāfati

al-nū'ayhiyyu muḥammadun (1964). qaḍiyyatu al-shi'ri aljadīdi ma'hadu al-dirāsāti al'arabiyyati al'āliyati

al-yāsriyyu sa'dun (2021). almajī'u manshūrātu takwīnin

al-yāsry s'd (2021). ktbt 'awl mqāṭ' hdhā al-'ml fī lyla māṭiratin wk'ība min layālī shbāṭ)fbrāyr(،2016bynmā 'anjzt thryr ākhiri fqrāthi fī ẓhyra 'aḥd 'ayām nysān ('abryl) mina al'āmi aljārī 2021 khlāl mrḥla bi-l-gha al-ṣu'ūbati 'ayḍā wmā bayna al-lḥẓatayni thma mwāqītu sāra ḥmyma w'akhrā ḥzyna shdyda wthāltha murbikatun qāsya https://twitter.com/alyasiry/status/1441781275275239424

al-yāsriyyu s'd (2022). - ḍimna murāsalatin khāṣṣatin bayna albāḥith wa-l-shā'iri sa'd al-yāsrī- " bilā shakkin al-takrāru fī al-saṭri al-'ākhyr maqṣūdun walam yakun 'afwiyyan walakinnnī lan 'a'zūhu kāmilan 'ilā al-raghbati bi'īqāfi al-tadaffuqi al-shi'riyyi kamā tafaḍḍalta wa'in kāna hādhā wāridan fī lā wa'yī rubamā laknna al-sababa al-'āhamma kāna bitaqdīrī al-dukhūlu 'ilā lu'bati al-lānihā'iyyati 'ay ka'annamā yadūru al-naṣṣu liyaltaqiya ra'asuhu bidhaylihi liyabda'a min jadīd watilka kānat raghbatī 'alā 'aya ḥāl [Instagram].

ya'qūbu 'imylu (1991). almu'jamu almufaṣṣalu fī 'ilmi al'arūḍi wa-l-qāfiyyati wafunūni al-shi'ri dāru alkutubi al'ilmiyyati

abnu ya'īsha ya'īsha bni 'aliyyin (2001). sharḥu almufaṣṣali (taḥqīqi 'imylu ya'qūba dāru alkutubi al'ilmiyyati

□□□□□□□ 21-2 □□□□.indd 365 05/06/2024 11:42 AM

The Rhythmic Structure in Al-Majee' Collection of Poems by the Poet Sa'd Al-Yaasiri

Waleed Khaled Alhazmi[1]

Abstract:

As a contribution to keeping pace with the practical criticism of the stages of growth and development in the recently produced poetic works, the research sought to study Al-Majee' collection of poems by Poet Sa'd Al-Yaasiri, published in year 2021, due to its distinct rhythmic structure. Additionally, the poem's compliance with poetic conventions and its metrical precision demonstrated the poet's mastery of poetic rhythm. The study adopted a descriptive approach, encompassing a thorough examination of the entire collection and analysis of the meter of all its poetic lines. It included into an introduction, and seven themes: the structure of poem in the collection, circularity, repetition, the poetic sentence, meter, rhythm, and sound punctuation. The study ended with a conclusion that included the most significant findings, summarized in the following. The poem's meter, based on the (mutafāʿilun) pattern, was characterized by rhythmic compliance, as it was free from deviations and irregularities except for elision and tracking, despite the poem's extension to 410 poetic lines. The poem showcased rhythmic compliance through adherence to the (mutafāʿilun), followed by adhering to a specific number of activations in each line, then adhering to a close number of lines in each poetic section, and finally adhering to the activation of the trailing rhyme murafala rhythm (mutafaa'ilun). In some sections of the poem, the poet adhered to the repetition of a single phonetic pause, which compensated for the delayed rhyme sound. In other poetic sections, the poet utilized a variable phonetic pause while maintaining common phonetic features among them, even if the letters are different..

Keywords: Poem, Collection of poems, Recycling, The vocalized poem, The acoustic interval.

(1) College of Arabic language - Islamic University (Medina – K.S.A.)
whazmi@iu.edu.sa

□□□□□□□ 21-2 □□□□.indd 366 05/06/2024 11:42 AM