

1. مقدمة:

تُعدُّ الدراسات العروضية من أبرز الآليات التي يولي نقد الشعر اهتماما كبيرا بها، ذلك أن طبيعة الشعر العربي مقرونة في جوهرها بالأوزان الخليلية، وفي خضم التجربة الشعرية المعاصرة وعدولها نسبيا عن عمود الشعر ثم تبني قصيدة التفعيلة بوصفها تطورا في بنية القصيدة العربية، تغيّرت إثرها بعض المفاهيم العروضية تغيّرا يسمح للقارئ العربي أن ينظر للنص من وجهة إيقاعية أكثر تعقيدا مما كان عليه في نظام الشطرين، فالتحرر النسبي لمفهوم البيت الشعري والتكرار التفعيلي فيه، لم يكتفِ بإلغاء التدوير من وسط البيت الشعر، بل أخرجه من مفهومه القديم في تعالق الشطرين بكلمة إلى تعالق السطرين بتفعيلة، ولهذا تمخضت من خلال تطور بنية القصيدة إشكالية تأويل الإيقاع الناتج عن ذلك التغيير الإيقاعي في حركية التدوير. لذلك تحاول هذه الدراسة تقديم قراءة مختلفة للإيقاع، تبيّن دوره في تخريج المعنى النصي، كما تهدف إلى فهم بعض خفايا النص انطلاقا من فاعلية التدوير.

2. مفهوم التدوير:

يُعرف مصطلح التدوير في الموروث الخليلي بأنه «تجزئة الكلمة بين صدر البيت وعجزه، أو بين آخر البيت والبيت الذي يليه في الشعر المقفى»⁽¹⁾، والكلمة حين تُقسم إلى جزأين لا يجب بالضرورة أن يكونا متساويين من حيث عدد الحروف، وإنما يأتي بالطريقة التي وضعها الشاعر نفسه. والتدوير في الشعر العمودي هو استكمالاً لنفس البيت، أو لاقتضاء الوقف الدلالي والنحوي للجملة؛ أي إن الجملة تنتهي بانتهاء الكلمة، والكلمة وقعت بين شطري البيت. والبيت الشعري بمفهومه الاصطلاحي يحتكم للوقف العروضي الذي فرضه الوزن الشعري شكلا لا إنشادا من خلال تساوي عدد تفعيلات صدر البيت وعجزه، وهذا ما يُسمى بالوقف العروضية ويُعبّر عنها بالفراغ الذي بين الشطرين. وقد عبّر عن ذلك التتابع في الإنشاد والنفس الشعري أحمد كشك في تعريفه للبيت المدوّر؛ حيث قال: «البيت المدوّر هو الذي تحوي مكوناته الداخلية كلمة تُصبح شركة بين قسميه؛ أي شطريه- غير قابلة للتقسيم إنشاديا؛ فحين تصير صيغة من الصيغ اللغوية مقسومة إلى قسمين: قسم يتم به تمام الشطر الأول؛ وقسم يبدأ به إيقاع الشطر الثاني، فإن هذا يُعدّ في نظر الإيقاع الشعري تدويرا»⁽²⁾.

أما التدوير في شعر التفعيلة فيختلف عن التدوير في الشعر العمودي؛ لأن بين هذين الشكلين هوة واسعة في مفهومية البناء العروضي، وكذا في القيمة الموسيقية للتفعيلة، رغم أن البحور الشعرية والتفاعيل هي نفسها في كلا الشكلين، إلا أن هذا لا يعني تشابههما في توليد الإيقاع ودلالاته القصصية واللاقصدية من كاتب النص الشعري نفسه، فالتدوير في شعر التفعيلة «قد ظهر كضرب من الاهتمام بالإيقاع الداخلي ومزيد من الجسارة العروضية على مدّ الجملة الشّعريّة وهو الأمر الذي يُؤدّي إلى التحلّل النسبي من القافية الخارجية وتعويضها بقوافٍ داخلية تنسجم مع الإمكانيات الصوتية التي تُحقّق الثراء الإيقاعي الذي يسمو في ظلّه التعبير الدرامي في إطار عضوي موحّد هو

القصيدة»⁽³⁾. ولذلك يمكن أن نعدّ تقنية التدوير «خرقا شكليا واضحا للبنية الشعرية التقليدية، القائمة على شيء من التكامل العروضي والدلالي ضمن سياقاته المعروفة غير الخاضعة لأية مفاجأة محتملة. لذلك فإنّ المتلقي لا يخضع إلا إلى نمطٍ معين وواضحٍ ومعروف مسبقا لهذا السياق التكاملي بين البنية العروضية والدلالية»⁽⁴⁾.

3. فاعلية التدوير:

وعلى غرار أنماطه المتنوعة في تخرّيج شكل قصيدة التفعيلة⁽⁵⁾، إلا أن هناك دورا كبيرا يعمل عليه التدوير في كسر رتابة الإيقاع وتوليد إيقاعات جديدة داخل النص الواحد، إنه «أداة تعبيرية ذات قدرة على تحقيق مرمى نفسي ودلالي يقصده الشاعر»⁽⁶⁾، فهو من حيث تأثيره في تغيير إيقاع بنية النص الوزنية نوعان: الأول عبثي تكون فيه التفعيلة مقسمة بين نهاية سطرٍ وبداية سطرٍ لاحق بحركة أو حركة وسكون، أو أكثر، حيث يحدث في السطر الموالي كسرٌ في الإيقاع، فيجد المتلقي نفسه عالقا في أثناء تقطيعه للسطر، وذلك لعدم وجود إيقاع صحيح من إيقاعات الدائرة العروضية، وهذا تحليل قاصر يُنمُّ على عدم استيعاب الإيقاع من قِبَل القارئ. وأما النوع الثاني فأكثر أهمية من الأول، وهو التدوير المنتظم الذي يتحقق حين تُقسَّم التفعيلة على أساس الأوتاد والأسباب، هكذا يتولد إيقاعٌ جديد من الإيقاع الأول، إما بالقلب (فعولن/ فاعلن)، وإما بتغيير مرتبة السببين في التفعيلة السباعية مثل: (مستفعلن/ فاعلاتن/ فاعيلن)، ولكن لا تخرج من جنس التفعيلة الأصلية. لذلك فعملية التدوير تقدم للشاعر «طاقةً إيقاعية مفتوحة تُماشي حركة نفسه وتدرّجها في القصيدة الواحدة كما أنها تتناغم مع تفتح رؤياه وتضافرها عبر أعماله الشعرية المختلفة»⁽⁷⁾، وسيوضح هذا كله من خلال نماذج من شعر عثمان لوصيف تُبيِّن مدى أهمية التدوير في توليد الإيقاع وكسر رتابة الوزن رغبة من الشاعر في تغيير الجو النفسي والعاطفي في القصيدة، وفي الوقت نفسه له علاقة وطيدة بقصدية الشاعر ولا قصديته في ارتباط دلالة الإيقاع بدلالة المعنى، وهذا مما يحقق شعرية قصيدة التفعيلة.

1.3. التدوير العبثي (غير المنتظم):

يُعدّ هذا النوع من التدوير أكثر شيوعا في شعر التفعيلة عامة، وهو موجود بكثرة في شعر عثمان لوصيف التفعيلي مقارنة بالمنتظم، وهو كل تدوير لا ينشأ عنه إيقاع جديد منتظم، وإنما يكسر الإيقاع الأصلي ليبدأ بإيقاع جديد غير منتظم، إذ لا بد من الاحتكام إلى الوقف الذي اختاره الشاعر كنهاية للسطر الشعري؛ لأن بداية كل سطر وقع التدوير فيه هو ذوق قيمة شعرية مرتبطة دلاليا بالمعنى. هذا لا يعني -من خلال قولنا إنّ التدوير عبثي- أن الشاعر لم يقصد هذا النوع من التدوير، وإنما هو بين أمرين إما قد قصده الشاعر وإما أتى من دون قصده ودون رسمٍ لقيّمته الدلالية، وإن كان الشاعر في غالب الأحيان لا يتكلم بشعوره بقدر ما يتكلم بلا شعوره.

ومن النصوص التي تتوافق وفاعلية هذا التدوير، قول الشاعر من قصيدة "الناقة":

آه .. من أضرم الناريين حناياك/ فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاع
 مَن شَدَّ سَمْعَكَ نحو أقاليمٍ نائية/ (لن) فاعلن فعِلن فعِلن فاعلن فاعلن
 من غواك بومض البروق / فاعلن فعِلن فاعلن ف
 ومن هَيَّجَ الدمع ملء مآقيك؟/ (علن) فاعلن فاعلن فعِلن فاع
 يا جذوة العشق / (لن) فاعلن فاع
 والتهيه !/ (لن) فاع
 يا ناقة الله !/ (لن) فاعلن فاع
 سيرى على رجزي وحدائي / (لن) فاعلن فعِلن فعِلن فا
 ولا تقنطي ..⁽⁸⁾ / (علن) فاعلن

هذا المقطع الشعري ذو تنوع إيقاعي منتظم وغير منتظم، وما ورد من النمط الثاني العبي (السطر الثاني والخامس والسادس والسابع والثامن) أكثر، مقارنةً بالمنتظم الأصلي من إيقاع المتدارك والمنتظم الطارئ من إيقاع المتقارب في السطر الرابع والتاسع، ولكي تتضح فكرة العبي في دائرة المتفق أو المتقارب، لا بد أن نفهم جيدا أن ما وقع من إيقاع عبي هو في الحقيقة منتظم، ولكن أن يتكرر الخرم^(*) في كل هذه الأسطر فهذا يؤدي إلى كسر إيقاعي واضح وإخلال بالوزن. وما ينبغي التنويه إليه أن الوقف أدى دورا كبيرا في تحديد هذا التنوع؛ لذلك فهو أداة لا بد من مراعاتها في كشف فاعلية التدوير، وعند النظر إلى فحوى النص يتضح أثر التدوير في تفجير دلالات خفية تساعد القارئ على الوصول إلى قراءة جديدة يتم من خلالها استنطاق مكنون النص وفهم دلالاته العميقة والغائبة، ويتجسد هذا عند ربط حال هذه الناقة التي يحاورها الشاعر بتدرج الإيقاعات في هذا المقطع، بين المتدارك والمتقارب والإيقاع العبي، فالاستفهام وارِدٌ في المقطع ثلاث مرات بفعل تكرر اسم الاستفهام (مَن) وكل استفهام يتضمن إيقاعا مغايرا، فهذا التدرج الإيقاعي بدأه الشاعر بإيقاع عبي ثم متدارك ثم متقارب، لجمل متوازية في بنيتها التركيبية (النحوية)، وفي كل هذا نجد صوت الشاعر المتكلم في النص يتصاعد شيئا فشيئا معبرا عن حيرته وقلقه الوجوديين تجاه حال الناقة الضالة، حيث بدأ حيرته بالتوجع من خلال اسم الفعل المضارع (آه)، إلا أن هذا الوجع لم تتكرر آهاته بل كتبها الشاعر وعبر عنها من خلال فاعلية التنقل الإيقاعي الذي ألغى ضمينا اللفظ (آه |0|) في بدء كل سطر غير منتظم إنشائي (الاستفهام في السطر الثاني، النداء في السطر الخامس والسابع، والأمر في السطر الثامن)، وقد كان في مقدور الشاعر أن يعبر عن مقدار هذا الألم والوجع، ولكن تدافع الاستفهامات للبحث عن الفاعل وتوالي النداء الدال على سمات الناقة وقديسيها في الموروث الديني اضطر الشاعر أن يكسر الإيقاع بفاعلية التدوير مبينا من خلال ذلك عبث الناقة وضلالها الذي أدى بها إلى القلق والحيرة والوجع وهذا ما دلَّ عليه التماسه في أن تسير على إيقاع رجزه وحدائه، فالإيقاع الكامن في أبيات الشاعر حتما ستجعل هذه الناقة تتخطى وجعها العميق.

والشاعر ضمن هذا الزخم الدلالي للإيقاع الكامن في التدوير ألغى التقفية من هذا المقطع بحكم وجود التدوير الكلي تقريبا فيه، وغياب القافية هو إحياء دلالي إلى المسار الذي اتبعته الناقة هو التيه/ القلق/ الحيرة وصولا إلى الألم الداخلي، وهنا الشاعر يلتمس من الناقة أن تقتفي إيقاعات رجزه وحْدائه^(**)، حتى تتناسى الوجع، غير أن إيقاع الرجز يختلف كلياً عن إيقاع المتدارك (الإيقاع الأصلي لقصيدة الناقة)، فجزء الرجز سباعي (مستفعلن)، أما جزء المتدارك فخماسي (فاعلن)، ولكن هذا الاختلاف الإيقاعي له مبرر وجودي في النص، فالرجز موجود رغم غيابه من خلال (مستفعلن) المتضمنة في داخلها (فاعلن)، فالأولى سببان خفيفان ووتد (س+س+و) والثانية سبب خفيف ووتد (س+و)، وبفاعلية التدوير نتحصل في أوائل أسطر الإيقاع العبثي على تفعيلات الرجز (مستفعلن) في قوله (من شدَّ سَمْعك/ 0||0|0)، (يا جذوة العشق/ 0||0|0)، (يا ناقة الله/ 0||0|0)، (سيري على/ 0||0|0)، فبعد هذه الأجزاء الرجزية تأتي أجزاء المتدارك الخماسية الصحيحة أو المخبونة. واستحضاره للحُداء والرجز هو استحضار للرجل العربي في الجاهلية واستحضار لطفولة الشعر العربي ونشأته الأولى واستحضار استمرارية هذا الشعر باستمرارية حنين الإبل وفي هذا إشارة إلى الحديث النبوي «لن تدع العربُ الشعرَ حتى تدعَ الإبلُ الحنينَ»⁽⁹⁾، فالحنين هو شعر الناقة والشعر هو حنين الشاعر، لما بينهما من أشياء مشتركة (الحنين، الوجع، الإيقاع، التيه، القداسة)، وهذا ما أوضحه المقطع الشعري؛ إذ الوجع الطاغي على الناقة هو تعبير عن وجع الشاعر؛ ذلك أن الحُداء في الجاهلية تضمَّن «وصفاً لما يُعانيه الحادي في صحرائه من تعب ونصب، أو ما يختلج قلبه من شوق للأحبة، أو رسماً لحالة الناقة التي أهزلها الظَّمأ، وبراها السَّير حتى صارت كالقوس»⁽¹⁰⁾.

وفي هذا كله يتجلى وعي الشاعر بالإيقاع الذي يتناسب وحال الناقة المشتتة المتوجعة وجع الإنسان الذي يسكن ذات المتكلم، فأعطى للناقة رجزاً جديداً تكون فيه أقرب لراكبها. أما عنوان القصيدة الذي يحمل اسمها (الناقة)، فهو من خلال تعريف اللفظ في الاستعمال الشعري من قبل الشاعر ومن خلال تنكيهه في الأصل اللغوي إيقاعان؛ المعرّف على إيقاع مستفعلن والمنكر على إيقاع فاعلن. والناقة في كل ما تحمله من دلالات ذاتية أو وجودية أو إيقاعية معادل موضوعي للشاعر؛ فالشاعر بين النكرة والمعرفة، أي بين فاعلن ومستفعلن.

2.3. التدوير المنتظم:

يُعدُّ هذا العنصر من أهم العناصر الإيقاعية التي ينبني عليها النص الشعري؛ فلفاعلية التدوير المنتظم قيمة دلالية في شعر عثمان لوصيف كما تُلاحظ كذلك في جل الكتابات الشعرية العربية المعاصرة من الشعر التفعيلي، وحضوره اللافت يطرح عديداً من الأسئلة في قصيدة الشاعر إلى تبليغ ذاته بكل ما تحمله الذات من معنى. وعلى حسب اطلاعي على الأعمال التي درستُ الإيقاع واهتمتُ بتشكيلاته لم أجد في هذه الكتب ما يتحدث عن هذا النوع من التدوير، ووجدتُ أنَّ ما تكلم عنه الدارسون وتناولوه بالدراسة والتحليل إنما هو أنماطه (تدوير الجملة الشعرية والتدوير المقطعي

والتدوير الكلي)، كما يشير محمد عياشي كنوني إلى فاعلية التدوير إلا أن ما أشار إليه بعيد عن ماهية هذا الاستعمال الذي وظّفه؛ حيث يرى «أن التدوير فاعلية تنشأ عن الخرق الكلي للوقفة الثلاثية»⁽¹¹⁾، أي الوقفة العروضية والنحوية والدلالية، ولكن فاعلية التدوير ليست نتيجة لهذه الوقفات إنما هي ناتجة عن الوقفة الدلالية في أثناء الوقف العروضي، إضافة إلى أن فاعليته تكمن في توليد إيقاعات منتظمة وأخرى غير منتظمة. لذلك وددتُ أن أتعلم في القيمة الإيقاعية والدلالية للتدوير.

1.2.3. سياقات التدوير المنتظم:

يتلاءم التدوير في شعر التفعيلة مع خصائص الدائرة العروضية كما وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي، هذا يعني أن تفعيلات البحور البسيطة تُقلب على الأوجه التي وظّفها الخليل. ونخص بالذكر ثلاث دوائر عروضية: دائرة الهزج (المجتلب) ودائرة المتقارب (المتفق) ودائرة الوافر (المؤتلف). ونكتفي بذكر سياق واحد هو أكثر وروداً في شعر عثمان لوصيف.

سياق فعولن:

تفعيلة (فعولن) هي الجزء المكوّن لبحر المتقارب، ومقلوبه في الدائرة العروضية هو تفعيلة المتدارك (فاعلن)، وهذا السياق أكثر السياقات وروداً في شعر عثمان لوصيف التفعيلي، لما لهذا الإيقاع من دلالة نفسية للتعبير عن مكنون الشاعر؛ وذلك من جانبين جانبٍ ثائر يدل عليه إيقاع المتقارب لوقوع الأسباب بعد الأوتاد، التي ابتدئت بها التفعيلات (و+س) وجانبٍ آخر هادئ يدل عليه إيقاع المتدارك، وذلك بسبب وقوع الأوتاد بعد الأسباب وهذا ما يؤدي إلى ثقل في الإيقاع الشعري (س+و). والحالة النفسية للشاعر ليست مرتبطة فقط بالجو العام للنص، وإنما هناك تفاوتٌ في بنى النص التركيبية والإيقاعية. ومن هذه النصوص نذكر مقتطفاً من نص "الشبابة":

آه! يا امرأةً من أريج السماوات/ فاعلن فعلن فاعلن فاعلن (فاعِ

مَنْ صب فيك المُدام/ لن) فاعلن فاعلن (ف

عولن فعولن فعولن

وصاغك روحاً إلهيةً النبرات؟/ علن) فعلن فاعلن فاعلن فعلن (ف

فعولن فعولن فعولن فعولن

ومن مدّ بيّني وبيّنك خيطاً من النار؟/ علن) فاعلن فاعلن فعلن فاعلن (فاعِ

فعولن فعولن فعولن فعولن

معذرة... آه! معذرة إن هتكت الستارة/ لن) فعلن فاعلن فعلن فاعلن فاعلن

ووهبتك من أضلعي جُلنارة/ فعلن فعلن فاعلن فاعلن

فأنا شاعر ألهمته البروق/ فعلن فاعلن فاعلن فاعلن (ف

فألقي على قدميك مزاميره/ علن) فاعلن فعلن فعلن فاعلن

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

وأنا آية تتلظى.. / فعلن فاعلن فعلن (فا

أنا جرسٌ يتشظى.. / علن) فعلن فعلن (فا

فعولُ فعولُ فعولن

وأغنية تتوضأ بالدم والياسمين!⁽¹²⁾ علن) فعلن فعلن فعلن فاعلن

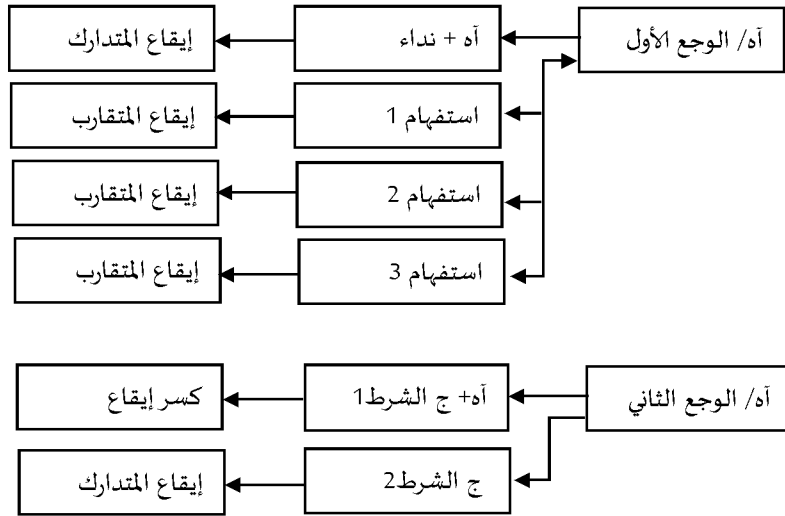
فعولُ فعولُ فعولُ فعولن فعولُ

في هذا المقطع الشعري ومن خلال التوضيح أعلاه بين التقطيع الأفقي وهو التقطيع الأصلي للنص، والتقطيع العمودي لبعض الأسطر وهو التقطيع الملازم للإيقاع المنتظم الطارئ بسبب فاعلية التدوير، يتبيّن أن الشاعر لجأ إلى إيقاع المتقارب مستعينا به في أثناء استعمال الإيقاع الأصلي وهو المتدارك، وفي ذلك تتجسد بعض الدلالات المصاحبة للإيقاع الطارئ من خلال استكناه دلالات النص في مجمله، والكشف عن السبب وراء هذا القلب المكاني للإيقاع من خلال تغيير مرتبة الوجد من المرتبة الثانية في فاعلن إلى المرتبة الأولى في فعولن وهذا يقتضي تغيير مرتبة السبب تبعاً للوجد، وعلى الرغم من أن كليهما من دائرة عروضية واحدة (المتفق)، إلا أنهما يشكلان طباقاً إيقاعياً جعلهما يختلفان من حيث الجوهر الإيقاعي للمعنى بين الهمس والجهر وبين السكينة والصخب وبين الهدأة والثورة، وهذا ما دل عليه السطر الأول والثاني من المقطع وما بينهما من خلاف في هذه المعاني.

هذا المطلع وما يحمله من وجع صرّح به اسم الفعل المضارع "آه" جاء مصاحباً لجملة النداء التي تفتتح بمنادى نكرة غير مقصودة لامرأة مجهولة الهوية والماهية يجعل القارئ يتوقع أسلوباً آخر غير الاستفهام، حيث يظهر جلياً أن الجمل الاستفهامية الثلاث تندرج ضمن إيقاع المتقارب، هذا التغيير المفاجئ دلّ من خلال الاستفهام الواقع بعد جملة النداء على أنه جملة استئنافية والاستئناف في عُرف النحويين جملة ابتدائية ثانية يصحُّ الابتداء بها. ثم يعود مرة ثانية إلى اسم الفعل المضارع "آه" ولكن بطريقة أخرى مغايرة على الرغم من اتفاقها إيقاعياً ومطلع القصيدة موضع "آه" الأولى، إذ الاختلاف واضح بين الـ"آه" الأولى والثانية في المرتبة، الأولى في صدارة المطلع والثانية بين كلمتين متفتحتين لفظاً ومعنى، كما يتجلى التقدم والتأخر في جزء إيقاعي يُشكّل تفعيلة مستعلن؛ أي سبب خفيف وفاصلة صغرى، فالقيمة الإيقاعية هي نفسها لم تتغير في التقدم والتأخر (يا امرأة = مستعلن / معذرة = مستعلن).

إذن فالبدء في هذا المقطع مرتان، المرة الأولى صحيح إيقاعياً على أنه من بحر المتدارك والمرة الثانية فيه كسر إيقاعي جسّد السبب الخفيف في مستعلن / معذرة، والمتعلق إيقاعياً بما قبله، ذلك أنه مُدَوّر. ولو جاز الابتداء بإيقاع المتدارك نستطيع حذف "معذرة" الأولى لنبدأ السطر الشعري مرة ثانية بـ"آه" (آه معذرة إن هتكت الستاره / فاعلن فعلن فاعلن فاعلن). ولكن الشاعر أراد غير ذلك في إظهار اعتذاره للمرأة المذكورة آنفاً، هذا ما جعل الشاعر يُغيّر من حركية الإيقاع بسبب اختلاف ماهية

الوجع بين وجع الظن ووجع الندم، فالظن من خلال الحيرة المصاحبة للاستفهام، والندم عبّر عنه بالاعتذار، وهنا تتضح فكرة الاختلاف الإيقاعي من خلال هذا الشكل التوضيحي:



ولذلك يتضح جليا كيف أن الظن هوردة فعل انفعالية مصاحبة لإيقاع المتقارب، على خلاف الندم فهو ردة فعل عقلانية مصاحبة لإيقاع المتدارك، وهنا حتما يكمن الطباق الإيقاعي في الدلالة على المعنى النصي في استدعائه للاعتذار على ردة فعله الانفعالية الأولى من خلال آلة الاستفهام البلاغية.

ثم يأتي إيقاع المتقارب بفعل التدوير مرة ثانية بعد الـ"أه" الثانية ليعبر به الشاعر عن مدى تأسّفه واعتذاره مدافعا بإيقاع المتقارب الواقع مع وجود التكرار الذي أثمر تأثيرا واضحا في فاعلية هذا التدوير من خلال تكرار حرف الفاء في قوله: (فأنا شاعر/ فعِلن فاعلن فآلُقى/ فعولن) وتكرار لفظ "أنا" في قوله: (وأنا شاعر/ فعِلن فاعلن أنا شاعر/ فعولن فعو). وفي لجوئه لإيقاع المتقارب نلمس في ذلك رده الهجومي على رده الهجومي السابق (ردة الفعل الانفعالية) باستعمال التكرار ليعبر بمفهوم آخر عن ندمه من خلال إظهار التذلل والانقياد والتشتت.

4. خاتمة:

لا شك أن التدوير له قيمة تمييزية وقدرة على توليد الإيقاع، وهذه القدرة لا تخرج عن الدائرة العروضية الواحدة. ومجمل هذه الدوائر الثلاث المذكورة أنفا يقع فيها التدوير الفعّال، إذ يقوم بدور العجلة في التدوير من إيقاع إلى إيقاع مغاير، ولكنه في الأصل لا يعدل عن دائرته، غير أن هناك إمكانية في حدوث تدوير خارجي؛ أي بين وزن في دائرة عروضية ووزن آخر في دائرة عروضية أخرى، ولكن هذا الاحتمال قليل الورود، ومثاله بحر السريع وهو بحر ممزوج- يؤول إلى إيقاع الرمل أو العكس؛ ذلك أن السريع وإن كان من دائرة عروضية مخالفة "المشتبه" إلا أنه يحمل تفعيلات الرجز من جهة وتفعيلة (فاعلن) التي قد تكون تفعيلة (فاعلاتن) المحذوفة في آخر سطر شعري مبني على

تفعيلات الرَّمَل، رغم أنَّ هذا النوع من السريع غير موجود في الدائرة العروضية وموجود بالضرورة في واقع الشعر العربي، إلا أنه النمط الوحيد الغالب والمعروف من أنماط بحر السريع. كما يقع بين الرمل والكامل المضممر أو بين الرمل والوافر المعصوب. وقد تردُّ في نصوص لشعراء آخرين أنواع إيقاعية أخرى، لذلك لا يستطيع العروضي أن يفرض نظريته إلا بوجود ما يقابلها في واقع الشعر العربي، والبحث في هذا المضممر واسع ويحتاج إلى فحص عميق للإيقاع في الشعر العربي المعاصر وبصيرة تستوعب جل المتغيرات التشكيلية للنص.

الهوامش

- (1) النطاقي، أبو فراس، (1994)، التدوير وبحور الشعر، مجلة جامعة الملك سعود، الرياض، مج 6، الآداب (2)، ص533.
- (2) كشك، أحمد، (1989)، التدوير في الشعر (دراسة في النحو والمعنى والإيقاع)، ط1، دار العلوم، القاهرة-مصر، ص7.
- (3) غرني، حسن، (2001)، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، (د ط)، أفريقيا الشرق، بيروت-لبنان، ص97-98.
- (4) عبيد، محمد صابر، (2001)، القصيدة العربية الحديثة، (د.ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص162.
- (5) يُنظر: الخاتوني، موفق قاسم، (2013)، دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث (قراءة في شعر محمد صابر عبيد)، (د.ط)، دار نينوى، دمشق، ص130-141. وعبيد، محمد صابر، المرجع السابق، ص164-176.
- (6) البستاني، بشرى، (1998)، لامية المتنبي (ما لنا كلنا جويا رسول) دراسة إيقاعية، مجلة آداب الرافدين، جامعة الموصل، ع31، ص156.
- (7) العلاق، علي جعفر، (2003)، في حادثة النص الشعري (دراسات نقدية)، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ص83.
- (8) لوصيف، عثمان، (1997)، نمش وهديل، دار هومة، الجزائر، ص17.
- (*) الخرم: هو علة تجري مجرى الزحاف تدخل على أول الطويل أو المتقارب أو الوافر، يقول الخطيب التبريزي: "وأصل الخرم في اللغة ذهاب بعض الشيء، ومنه الخرم في الأنف، فإذا خُرم فعولن بقى عُولُنْ، فنُقِلَ إلى فَعْلُنْ ويُسمى أثْلَم، وأصل الثَّلْم أن ينكسر بعض السِّنِّ من طَرْفِها، فإن خُرم وقد صار فعولٌ بقى عولٌ، فنُقِلَ إلى فَعْلٌ، ويُسمى أثْرَم، والثَّرَم كَسْرٌ يكون في الإناء من طَرْفِهِ وفي السِّنِّ أيضاً، وهو أبلغ من الثَّلْم لأنه قد ذهب أوله وآخره" (التبريزي، الخطيب، (1994)، الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص27.
- (**) الحُداء: "هو نوع من الشعر الغنائي، كان الجاهليون يحدون به في أسفارهم وراء إبلهم، أو عند استقاء الماء من الآبار، أو قيامهم ببعض الأعمال الجماعية. وكان الحُداء يُنظم غالباً، على بحر الرَجَز، وقد يأتي على بحر الهزج" (يعقوب، إميل بديع، (1991)، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، ص216).

- (9) الحداد، أبو عبد الله محمود بن محمد، (1987)، تخرّيج أحاديث إحياء علوم الدين للعراقي وابن السبكي والزبيدي، جز4، ط1، دار العاصمة للنشر، الرياض، ص1672.
- (10) يعقوب، إيميل بديع، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ص216.
- (11) كنوني، محمد العياشي، (2010)، شعرية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة أسلوبية)، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، ص135.
- (12) لوصيف، عثمان، (1997)، اللؤلؤة، دار هومة، الجزائر، ص15.