

تجليات التدوير

في الشعر الجزائري المعاصر وجماليته الإيقاعية



Reflections in contemporary Algerian poetry and rhythmic beauty

د/ نجاه سليمان*

تاريخ الاستلام: 16- 07- 2019 / تاريخ القبول: 01- 12- 2019

التعريف الرقمي للمقال: DOI 10.33705/0114-023-002-014

الملخص: اتسم الشعر العربي باحتوائه على عدّة ظواهر إيقاعية، زادت من قيمه الجمالية والفنية، ونذكر منها ظاهرة التدوير التي عرفت تجليا كبيرا في القصيدتين العمودية والحرّة، مع اختلاف صورتها في كلّ منهما، والمتن الشعري الجزائري المعاصر لا يخلو منها.

وبناء عمّا ينعم به التدوير من حيوية إيقاعية، وسلاسة دلالية، تثرى القول الشعري، وتضاعف من قيمه البنائية الفنية، فإنّ هذه الورقة البحثية تهدف إلى استظهار تجلياته في الشعر الجزائري المعاصر، والكشف عن جماليته الإيقاعية، وذلك من خلال التطبيق على جملة من النماذج الشعرية.

كلمات مفتاحية: التدوير؛ الإيقاع؛ الجمالية الإيقاعية؛ التفعيلية الشعرية؛ الشعر المعاصر.

* ج حاسبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، البريد الإلكتروني: ghanijjo69@gmail.com (المؤلف)

(المرسّل)

Summary: Arab poetry characterized by the presence of several rhythmic phenomena, increased its aesthetic and artistic values, including the phenomenon of recycling, which was known as a large In both the vertical and free, with different image in each of them, and the contemporary poetry of Algeria is not without them.

Based on the rhythmic vitality of the circus, the smoothness of the poetic, enriching the poetic verse, and the doubling of its artistic structural values, this paper aims at To reflect his manifestations in contemporary Algerian poetry, and to reveal his rhythmic beauty, through the application of a series of poetic models.

Keywords: Rotation; rhythm; rhythmic aesthetic; poetic movement; contemporary poetry.

1. مقدمة: يشكّل التدوير تعبيراً عن ظاهرة مألوفة في الفكر العربي والإسلامي بشكل خاص، إذ تظهر ملامحها في بعض العبادات، كالطواف والسّعي وحلقات الذكر، كما تستعمل في فنّ المنمنمات، والمتأمل في الكون يدرك أنّه يبني على أساسها، كدوران الأرض حول نفسها والشمس، ويلحق هذه الظواهر حركات إيقاعية متوازنة ومنتظمة.

ويعبر التدوير في الشعر العربي عن أسلوب إيقاعي لازم العروض الخليلي، سواء من خلال التفعيلة الشعرية الموحدة، باعتبار أنّ «الوحدة الإيقاعية في الوزن العروضي هي التفعيلة الواحدة»¹ (عز الدين إسماعيل، دت) أم من خلال الدوائر العروضية* التي تولدت عنها الأوزان المستعملة مثل (الكامل، الوافر، الرجز،... إلخ)، والمهملة مثل: (مقلوب الطويل مقلوب المديد... إلخ)² (شمس الدين محمد بن الدلجي العثماني، 2011)، وعليه فإنّ الأوزان الشعرية تقوم أساساً على التدوير إذ نجد أنّ الرجز والرمل ينفكان عن الهزج مثلاً والكامل عن الوافر.

وعلى الرغم مما شهده الشعراء المعاصرون من تصدّ لنظام القافية والوزن بوصفه نظاماً تقليدياً رتيباً لا يشبع حاجاتهم النفسية، ولا يحقّق طموحاتهم الإبداعية، كما لا يسمح بحرية الانفعال، والتعبير عما يجيش في صدورهم من أحاسيس ومشاعر، إلا أنّهم لم يصمدوا أمام نظام التفعيلة والتدوير، الذي يعدّ اللبنة الأساسية في القصيدة المعاصرة، لاسيما من الجانب الإيقاعي، إذ أنّ التغيّرات التي تصيب التفعيلة من زحافات وعلل، تدخل عليها أسلوب التدوير، فتجعلها مدوّرة.

وعرفت ظاهرة التدوير بروزاً كبيراً في الشعر العربي المعاصر، ولذا فإنّ هذه الدراسة تسعى جاهدة إلى توضيح تجلياتها في الشعر الجزائري المعاصر، واستظهار جمالياتها الإيقاعية، وذلك من خلال التطبيق على مجموعة من النماذج الشعرية معتمدة في بلوغ هدفها على المقاربة بين المنهج الوصفي والتحليلي والأسلوبي.

أما الإشكالية المعالجة في هذا الموضوع فهي: ما هو مفهوم التدوير؟ وهل تختلف صورته في الشعر العمودي عنها في الشعر المعاصر (الحر)؟ وما هي مظاهره في الشعر الجزائري المعاصر؟ وفيه تتجلى جماليته الإيقاعية؟

2. مفهوم التدوير: ويتباين التدوير في الشعر المعاصر الحر عن التدوير في الشعر العمودي المقفى تبايناً ملحوظاً، لأنّ البيت المدور في القصيدة العمودية هو ذلك البيت الشعري الذي اشترك شطراه (الصدر والعجز) في كلمة واحدة فيكون بعضها في نهاية الشطر الأول، وبعضها الآخر في بداية الشطر الثاني ويسميه "ابن رشيق" المداخل أو المدمج، إذ يقول: «والمداخل من الأبيات، ما كان قسيمه متصلاً بالآخر غير منفصل منه، جمعتهما كلمة واحدة وهو المدمج أيضاً»³ (ابن رشيق القيرواني، 2000)، ومن نماذجه هذا البيت للشاعر "محمد بلقاسم خمّار"⁴ من إيقاع وزن الخفيف*: (محمد بلقاسم خمّار، 1986).

طَارَ مِنْ مُهَجَّتِي وَخَفَقَ يَا وَيْ
لِي عَلَيَّهِ إِذَا تَغَافَلَ دَرْبِي

وقع التدوير في كلمة (ويلي)، فكان جزء منها في صدر البيت وجزؤها الآخر في عجزه وذلك لأنّ إيقاعه المفعم بالألم والحسرة، استدعى إيصال شطريه بلفظة واحدة ممّا زاده حيوية تناغمية، وقوة دلالية.

أمّا التّودير في الشّعر المعاصر، فيبنى على أساس تتابع وتوالي التّفعليلات في عدّة أسطر شعريّة من دون أدنى قيد، أو فاصل بينها إذ « من خصائص التّودير أن يقضي على القافيّة، لأنّه يتعارض معها تمام التّعارض »⁵ (نازك الملائكة 1962) ممّا يسمح بـ «امتداد البيت وطوله»⁶ (د / علي يونس، 1985)، وبهذا يمنح الشّاعر نوعاً من الحرّيّة لمسايرة دفقته الشعوريّة، ولا يتوقّف حتى يهتدي إلى نهايتها وهكذا صار «الإدماج خصيصة سائدة في بناء البيت لدى الشّعراء المعاصرين وهو بالتّأكيد استمرار في البحث عن حرّيّة يتطلّبها بناء مسكن حرّ، له فاعليّة تجديد الحيويّة البنائيّة للنّص»⁷ (محمد بنيس، 1996)، وانطلاقاً ممّا يضيفه التّودير من طاقة إيقاعيّة على القصيدة الشعريّة المعاصرة، قد يبالغ الشّاعر في استخدامه، فتكون كلّها مدوّرة.

بيد أنّ "نازك الملائكة" ترى عكس هذا الموقف، فهي ترفض استخدام أسلوب التّودير في الشّعر المعاصر (الحرّ)، إذ تقول: «إنّ التّودير يمتنع امتناعاً تامّاً في الشّعر الحرّ، لأنّه يلزم القوائد التي تكتب بأسلوب الشّطرين وحسب»⁸ (نازك الملائكة، 1962)، وتصرّ على موقفها المبرر بقولها: «يتمنع التّودير في الشّعر الحرّ، لأنّه شعر حرّ، ولأنّ الشّاعر يستطيع أن يطيل شطره دون تدوير»⁹ (نازك الملائكة، 1962)، وبهذا فهي تستبعد أن يكون للتدوير معنى في الشّعر المعاصر (الحرّ)، وإذا وقع فإنّ السّطر الأوّل والثّاني يعدّان سطرًا واحداً، ولكن مثل هذه الآراء أصبحت عاطلة بحكم التّاريخ والاستعمال، حيث وُظف التّودير بفضيّة إيقاعيّة إبداعية بارعة، لها أثر بارز في الشّعر العربي المعاصر.

وقد يماثل مصطلح التّودير في الشّعر المعاصر مصطلح التّضمين في الشّعر العمودي لأنّ المقصود به «هو تعلق معنى آخر البيت بأوّل البيت الذي يليه»¹⁰ (السكاكي 1987)، أي أن يرتبط البيتان المتواليان معنى وتركيباً، وبالتالي فهو «ينزع إلى أن يذيب كلّ مقطع في الذي يليه، ومعه لم تعدّ القصيدة جزئيات مرتبطة أيّاً كانت درجة الفصل، أو الرّبط وإنّما تصبح خيطاً متّصلاً، لا توجد فيه إشارات البدء أو النّهاية»¹¹ (جون كوهن، دت) وعلى هذا فإنّ التّودير لا يقضي على القافيّة فحسب؛ بل على الوقفة العروضيّة والدلاليّة.

لا يخلو المتن الشعري الجزائري المعاصر من أسلوب التّودير إذ استعمله الشّعراء وذلك وفق ما تقتضيه مواقفهم الشعريّة، وإن لم يظهر ذلك جلياً في تجاربهم الأولى* إمّا لحنكتهم العروضيّة، أو لتمسّكهم بالموروث الكلاسيكي، ولكنهم تخلّصوا من تلك العوائق التي كانت

تعرقل مسارهم الإبداعي ووظفوه بشكل مكثف، خاصة في مرحلة السبعينات وما تلاها والتي نحن بصدد التطبيق على نماذجها الشعرية.

غير أننا نلفي من شعراء السبعينات، من لا يزال محافظاً على الشكل التقليدي للتدوير ولكن بطريقة مغايرة، ولعل من أبرزهم الشاعر "مصطفى محمد الغماري" فعلى الرغم من روحه التجديدية الثائرة إلا أنه ظل متمسكاً برواسب الشعر العمودي إذ كتب قصيدة "مرق الربيع"¹² (مصطفى محمد الغماري، 1985)، على شاكلة الشعر المعاصر الحر وحاول استغلال ظاهرة تدوير الكلمة، وذلك بكتابة شطر منها في نهاية السطر الأول، وشطرها الآخر في بداية السطر الموالي، وهذا مقطع منها:

مَرَّقُ شَبَابِي .. يَا تَلَا
لُ فَلَا رَوَاءَ .. لَا اخْضَلَالُ
وَدَمِّي عَلَى شَوْكِ الْحَيَا
ة .. يَمْجُ صَبَوْتُهُ اتِّهَالُ ..
نَارٌ عَلَى شَفِيَّتِي .. تَصِيبُ
حُ فَيَرْتَوِي مِنْهَا الضَّلَالُ

يظهر أن الشاعر لم يتخلص من البنية الإيقاعية التقليدية للقصيدة الشعرية، إذ جاءت أسطره مدورة تدويراً كلاسيكياً، ويظهر ذلك في الألفاظ الآتية: (تلال، الحياة تصيح)، فقد تجرأت كل لفظة بين سطرين شعريين مما يجسد الحالة الانفعالية المتشائمة والمتوترة التي يعانيها، جراء الظروف الاجتماعية، والسياسية القاسية في زمن الحرية والسلام، هذا فضلاً عن محافظته على وحدة القافية المتواترة، مثل: (ضلال، تهال... إلخ) وجرس الروي المتمثل في حرف (اللام)، وهو من الأصوات المجهورة المناسبة للتعبير عن المواقف الشعرية القوية.

ولم يتوقف الشاعر - في هذه القصيدة - عند تدوير الكلمة فحسب وإنما تجاوز ذلك إلى تدوير الكلمة والتفعيل في الوقت ذاته، حيث يقول:

وَمَضَى .. يُصَفِّقُ طَائِرًا الْأَحْلَا
م .. غَنَّاهُ الْوِصَالَ¹³ ..
متفاعِلن متفاعِلن مستف
علن مستفعلاتن

وكانت غاية الشاعر من استخدامه لهذا اللون من التدوير إضفاء حيوية إيقاعية مستمرة، وتمامسكة على القصيدة، إلا أن ذلك اقتصر على الكلمة والتفعيلية المدورتين فقط و«كأن الإيقاع عند الغماري، هو ما تحدته الكلمة من رنين»¹⁴ (عبد الرحمن تبرماسين 2003)، وبهذا فهو لم يحقق تلاهما إيقاعيا متواصلًا في القصيدة عامة.

أما لغة القصيدة فقد تميزت بالقوة والصخب، وحسن التصور والتركيب، ويتجلى ذلك فيما استعمله الشاعر من ألفاظ قوية، مثل: (دمي مرق، النار، الشوك، الضلال... إلخ) وصور شعرية موحية بالحالة النفسية القلقة والمقهورة التي يمر بها، مثل: (مرق شبابي ياتلال، دمي على شوك الحياة... إلخ)، كما أنه استعاض عن أدوات الربط بنقاط التواصل الدالة على استمرارية الحديث وامتدادية الإيقاع، وهكذا، فقد اكتسب رصانة إيقاعية وقوة دلالية.

3. مظاهر التدوير وجماليته الإيقاعية: ويمكننا تقسيم مظاهر التدوير في الشعر

الجزائري المعاصر إلى ثلاثة أنواع متباينة، وهي كالآتي:

1.3 النوع الأول: ويتمثل في تدوير التفعيلة من السطر الشعري

إلى السطر الذي يليه، ويتجسد في النماذج الآتية:

يقول الشاعر "الأخضر فلوس"¹⁵: (الأخضر فلوس، 2007)

رَعَشَةُ النَّارِ عَلَى كَفِّي ..
وَمَاءٌ نَافِرٌ فَوْقَ جَبِينِي
مُثَقَّلَ الرُّوحِ يُصَافِينِي النَّدَامَى ..
فاعلاتن فعلاتن فا
علاتن فعلاتن فعلاتن

ويقول الشاعر "مصطفى محمد الغماري"¹⁶: (مصطفى محمد الغماري 1980)

جُرْحٌ يَغِيْمُ ..
وَمَوْجَةٌ تَنَآيُ
وَشَطْرَانٌ تَلُوبُ
مستفعلان
متفعلن مستف
علن مستفعلان

ويقول الشاعر "محمد بلقاسم خمّار"¹⁷: (محمد بلقاسم خمّار، 1979)

أَيَا طَارِقَ الصَّلْبِ فعولن فعولن ف
تَدْمِي يَدَيْكَ عولن فعولن
لِتَصْنَعَ مِنْ قَسْوَةِ الصَّلْبِ سِجْنًا فعولُ فعولن فعولن فعولن

حدث التدوير بين سطرين شعريين، إذ انتهت التفعيلة الأخيرة من السطر المدور في بداية السطر الموالي، فانقسمت إلى جزئين، وهذا ما نلاحظه في تفعيلتي النموذجين الأول والثاني (فاعلاتن، مستفععلن)، أما تفعيلة النموذج الثالث، فتوزع وتدها المجموع (/ / 0) على سطرين، وذلك تبعاً لما تستدعيه المواقف التعبيرية المثقلة بالأحزان، والمشحونة بالانفعال والدلالة وعليه فقد امتد إيقاع السطرين المدورين وتداخل، بحيث لا يستقل أحدهما عن الآخر، ممّا منحهما مرونة إيقاعية وانسياباً دلاليّاً.

وقد يقع التدوير بين كلّ بيتين خطيين على حده، ومن أمثلته:

قول الشاعر "مصطفى محمد الغماري"¹⁸: (مصطفى محمد الغماري 1985)

تَعَرَّبْتُ كَالطَّيْرِ... فعولن فعولن ف
وَالرَّمَنُ المُرِّيْئُصْحُ بِالبُومِ وَالبَبْعَاءِ عولُ فعولن فعولُ فعولن فعولُ فعولن
طُلبُولاً مِنَ الزَّارِ وَالزَّوْرِ! فعولن فعولن فعولن فعولن ف
جَيْشًا مِنَ الكَلِمَاتِ الحَوَاءِ عولن فعولُ فعولن فعولن
وَصَغْتُ غِنَاءً! فعولُ فعولن
وَمَا غَبِرَ عَقْلَنِي مِنْ رِيَاءِ فعولن فعولن فعولن فعولن
وَعَقْلَنِي الهَدْمِ.. فعولُ فعولن ف
قَالُوا: مِنَ الهَدْمِ يَبْدَأُ سِرَّ البِنَاءِ! عولن فعولن فعولُ فعولن فعولن

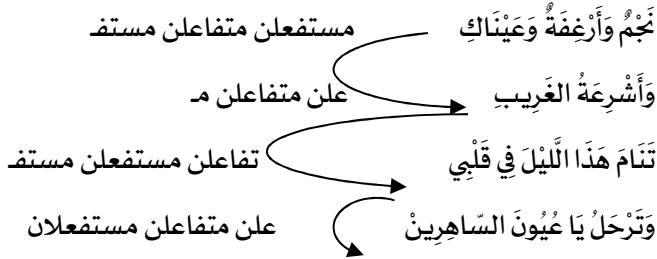
وقول الشاعر "الأخضر فلوس"¹⁹: (الأخضر فلوس، 2009)

مستفعلن مستفعلن م	لَنْ يُطْفِئَ الْمَاءُ اللَّهَيْبَ ..
تفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن	وَقَدْ تَسَرَّبَ لِشِّفَاهِ وَعَرَدًا ..
مستفعلن متفاعِلن مستفعل	لَا تَجْمَعُوا لِعِنَاقِهَا الْأَرْهَارَ ..
لن مستفعلن متفاعِلن	وَالْوَرْدَ الْمُطَّرَّرَ بِالْبَنْدَى

يتضح أن الشاعرين ما يزالان يحنّان إلى إيقاع البيت التقليدي المثلث بوحدة القافية، (المتواترة في النموذج الأول مثل: بغاء، أو المتركبة في النموذج الثاني مثل: غردا)، والمختتم بنعمة الروي (الهمزة في النموذج الأول، أو الدال في النموذج الثاني)، فلو جمعنا بين البيتين الخطيين الحاصل بينهما تدوير لشكلا بيتا عمودياً، وقد يرجع ذلك إلى حالتهما النفسية المشبعة بالآلام والهموم بسبب ما وصل إليه المواطن الجزائري من انحراف وتشوّت، نتيجة الاغتراب، وسوء الأوضاع المعيشة.

وأبداع الشاعران في التعبير عما يجيش في صدريهما من مشاعر بأحسن التراكيب، وأبلغ الصور، وذلك باستعمال أقوى الألفاظ وأدقها مثل: (تغرّبت، عقلنة، رياء، الهدم، الخواء، اللهيب، تسرب، المطرر،... إلخ) كما أنّ علامة التعجب (!) التي ميزت نهاية أسطر النموذج الأول، الموحية بالدهشة والاستغراب، منحتها نبرة إيقاعية قوية الجرس، في حين أسهمت نقاط التواصل (..) التي انتهت بها أسطر النموذج الثاني، الدالة على استمرارية الحديث، في امتداد الإيقاع وتواصله، بالإضافة إلى ما أضفته التغيرات * التي أصابت تفعيلتي النموذجين (فعلولن، متفاعِلن)، من خفة إيقاعية على الأسطر الشعرية، وبهذا فقد أحدثا انسجاما بين المعنى والإيقاع، اللذين زاد من جماليتهاما التدوير.

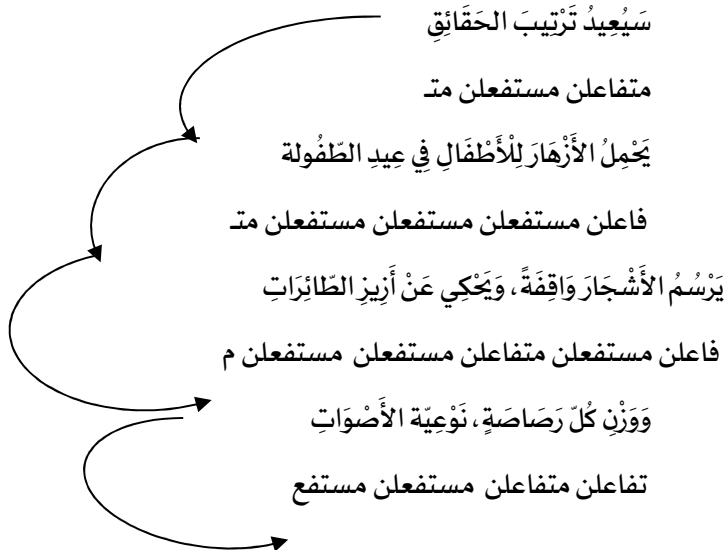
وقد يحصل التدوير في أكثر من بيتين خطيين، كقول الشاعر "أحمد حمدي"²⁰: (أحمد حمدي، 1980).

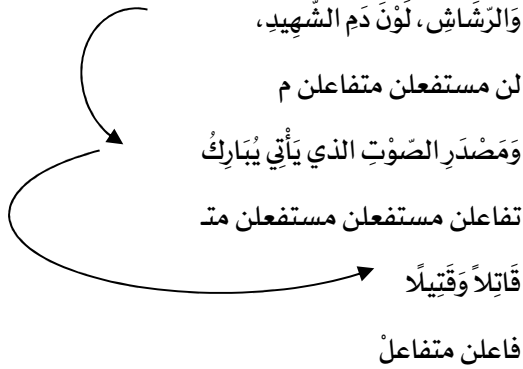


يظهر أن الشاعر انساق وراء دفقته الشعورية، المفعمة بالحب والحنين لبلاده فاحتاج إفراغها تدوير أربع أبيات خطية عروضيا ودالياً «وهذا دليل على انسياب التجربة، وتدققها بشكل عاطفي، وفني تتحد فيه الصور وتتداخل عبر تداخل الإيقاع الذي ينسجم مع الأحداث المتلاحقة»²¹ (د / ناصر سليم محمد الحميدي وأ / محمد عباس محمد العرابي 2012)، وبالتالي امتداد الإيقاع، واتساع الدلالة مما يحقق بعداً فنياً وجمالياً في القصيدة.

2.3 النوع الثاني: وهو أكثر امتداداً، ويمكن أن نصطلح عليه بالتدوير المقطعي أو «الجزئي»²² (عبد الرحمن تبرماسين، 2003)، كما يسميه "عبد الرحمن تبرماسين" فقد يتعدى خمسة أسطر شعرية، أو يضم مقطعا كاملا من القصيدة وذلك تبعاً لما يتطلبه إفراغ الشحنة الانفعالية ومن نماذجه ما يلي:

يقول الشاعر "عبد العالي رزاق"²³: (عبد العالي رزاق، 1983)





تجاوز التدوير في هذا المقطع الشعري خمسة أسطر شعرية متواليّة ومتداخلة إيقاعياً، ممّا يوحي بانسياب الشّاعر وراء تجربته العاطفية، المعبأة بالأمل في انتصار الأمة العربيّة، ويصبح ما يدور فيها من استعمار واضطهاد مجرد قصص تحكى للأبناء، فلا مرأ أن "عبد العالي رزاقى" «يرتبط بأرضه الوطنيّة أعمق ارتباط ويقواها الحيّة الكامنة أعمق الاتّصال، وبأمتّه العربيّة أعمق الاتّحام، وبالبحريّة والعصر ينصهر قلب الشّاعر ووجدانه، ولكنه في ارتباطاته هذه كلّها يلتزم بالجمال سواء في مغامرات اللّغة أم محاورات الإيقاع الدّخلي، وزنا وموسيقى»²⁴ (عبد العالي رزاقى 1983).

واستدعى الأمر أن يفرغ الشّاعر شحنته النّفسيّة بشكل متواصل ومن دون انقطاع، أو توقّف، باستثناء الفاصلة (،) التي تمنح القارئ متنفساً للاسترجاع ومواصلة القراءة من جديد، باعتبار أن التدوير «يشكّل إمكانيّة موسيقيّة تعمل على الرّبط بين الإيقاع والمحتوى الفكري، والعاطفي في انسجام تام»²⁵ (د / حسن الغرّفي، 2001)، وبهذا أبداع الشّاعر تناسقا إيقاعيا ودلاليا وعاطفيا بين أسطر المقطع الشعري، فشكّل لحمة متكاملة.

وهذا مقطع من قصيدة "زهرة الدّنيا"²⁶ (عاشورفني، 2007)، للشاعر "عاشورفني"
جاء كلّ مدوراً ماعدا سطرين شعريين فيقول فيه:

غَنَيْتُ فَاحْتَجَبْتُ عَنِ الْعُشَاقِ

مستفعلن متفاعلن مستفع

وَاحْتَلَفْتُ عَلَيْهَا السُّنُّ الشَّعْرَاءِ....

لن متفاعلن مستفعلن متفاع

مَنْ يَأْتِي بِأَيَّةِ شَعْرَةٍ مِنْ شَعْرِهَا الْمَلَكِيُّ؟

لن مستفعلن متفاعلن مستفعلن متفاع

مَنْ يَصْنَعُ الْقَصِيدَةَ فِي ضَفِيرَتِهَا؟

لن متفاعلن متفاعلن متفا

وَيَلْمَسُ قَلْبَهَا الذَّهَبِيُّ؟

علن متفاعلن متفاع

أَعْرِفُ وَقَعَهَا مِنْ رُعْشَةِ الصَّفْصَافِ

لن متفاعلن مستفعلن مستفع

كُلُّ مَدِينَةٍ عَادَتْ بِشَيْءٍ مِنْ مَقَاتِلِهَا

لن متفاعلن مستفعلن مستفعلن متفا

وَعَابَتْ كَالْحَقِيقَةِ

علن مستفعلن مت

فَأَكْتَفَيْتُ بِهَا

فاعلن متفا

وَجِئْتُ بِكَيْتٍ مِنْ فَرْطِ الْحَيْنِ،

علن متفاعلن مستفعلن م

بَكَتْ مَعِي

تفاعلن

وَهِيَ الْوَجِيدَةُ تَحْتَفِي

متفاعلن متفاعلن

وَتَقُولُ لِلشَّمْسِ اِطْلَعِي

متفاعلن مستفاعلن

يتبين أن الشاعر انجذب وراء شحنته الانفعالية التي يتعنى فيها بحب الجزائر وكأنها امرأة يتغزل بها، فراح يفرغها باستمرار، ودون أي فاصل حتى تجاوز عشرة أبيات خطية، وقضى بذلك على الوقفات العروضية والدلالية، فشكّلت دفقة شعورية واحدة، متلاحمة إيقاعيا ودلاليا، غير أن هذا قد يرهق القارئ، ويقطع أنفاسه ويشعره بالملل، بغض النظر عن التساؤلات المطروحة في السطور (الثالث والرابع والخامس) التي تمنحه لونا من الراحة وتزيد من تصاعد النبوة الإيقاعية للأسطر الشعرية.

وهكذا، قد يعبر المقطع الشعري المدور بهذا الشكل عن «بناء منغلق على نفسه يفتقد لمقروئيته، ويقطع حبل المودة والتواصل مع القارئ، لأنه لا يمتلك رؤية فنية متماسكة، ولا يراهن على نظام دلالي جمالي معين»²⁷ (مصطفى الشاوي، 2001-2002)، وعليه يصبح التدوير ظاهرة مقصودة لذاته ولم تستدعها الحالة العاطفية والمعنى.

3.3 النوع الثالث: وهو تدوير عام، وكلّي يمسّ القصيدة بأكملها حيث يبدأ من آخر تفعيلية من سطرها الأول، إلى أول تفعيلية من سطرها الأخير، فتشكّل شحنة انفعالية واحدة يعمل الشاعر على التعبير عنها بنفس واحد، مما يجعل حركتها الإيقاعية متواصلة وممتدة وذات نغمة موسيقية واحدة، وهذا «لا يتأتى، إلا لشاعر متمكن يكون في حالة شعورية مفعمة بالحزن، أو الوجد، أو شاعر متمرس يجيد التحكم في فنّه»²⁸ (د/ عبد الرحمن تبرماسين، 2003).

ويقول هذا اللون من التدوير في المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة إن لم نقل نادراً، حيث لم نجد قصائد مبنية على التدوير الكلّي، باستثناء محاولة الشاعر "محمد زبيلي" في كتابة

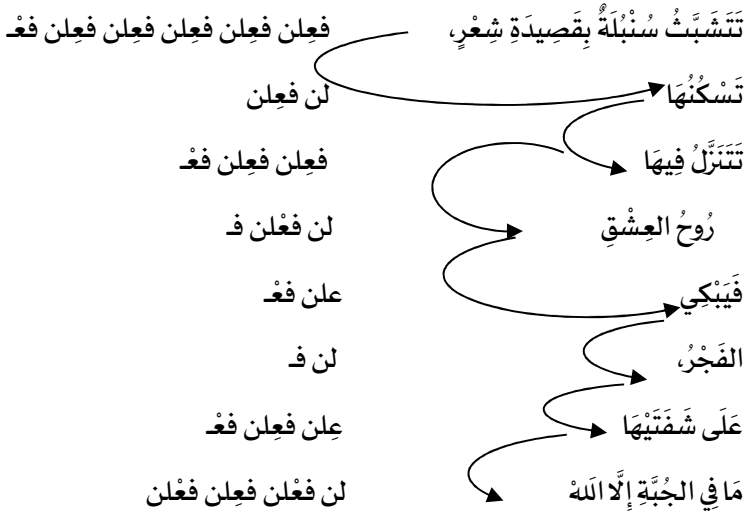
قصيدة مدوِّرة، فكانت قصيدته "الوليمة"²⁹ (محمد زتيبي، 2007) المؤلفة من ثمانية أبيات خطيئة، ويقول فيها:

فَعَلْنَ فَعَلْنَ فَعِ		لَمْ يَأْتِ السَّادَةُ
لن فاعلن فاعلن فاعلن فَعِ		لَمْ يَحْضُرُوا بَعْدَ هَذِي الْوَلِيمَةِ
لن فَعَلْنَ فاعلن فَعِ		أَه لَنْ يَسْمَعُوكَ تُعْنِي
لن فَعَلْنَ فاعلن فَا		يَقْطُرُ صَوْنُكَ حُزْنًا
علن فَعَلْنَ فاعلن فَا		وَعَيْنَاكَ نُحْلًا شَجِيًّا
علن فاعلن فاعلن فاعلن فَعِ		وَجِيدًا بِأَرْجَاءِ تِلْكَ الصَّحَارِي تُقَاتِلُ يَا سَكَّ
	فاعلن فَعَلْنَ فَعِ	
لن فاعلن فاعلن فَعِلْنَ		لَمْ يَأْتِ مَنْ كُنْتَ مُنْتَظِرًا عَمْرَكَ الْمُتَرَحِّقِ
	فاعلن فَعَلْنَ فَعِ	
لن فَعَلْنَ فَعِلْنَ فَعِلْنَ فاعلن		تَرْحُفُ نَحْوَكُ ذَاكِرَةٌ مُتَعَبَةٌ

يتراءى أن الشاعر استجاب في هذه القصيدة لحالته الانفعالية المفعمة بالحزن واليأس من طول انتظار، وصول السادة لإزاحة الألم، والهم عن كاهله، الذي حال دون فائدة وتكرار حرف الجزم (لم) دليل على ذلك فجاءت أسطره الشعرية كلها مدوِّرة، وكأنها دفقة شعورية واحدة، وقد يتناسب هذا مع عملية سرد الأحداث واستمرارها، بالإضافة إلى الحيوية الإيقاعية التي أضفتها تلك التغيرات * اللاحقة بتفعيلتها (فاعلن).

وقد اكتسبت القصيدة سلاسة إيقاعية، واسترسالا دلاليا، الأمر الذي يجلب انتباه القارئ، ويجعله يتمتع بقرائنها، لاسيما أن التدوير «يساعد القارئ على كشف الدلالة الخفية للنص، باعتباره عنصرا دالا من ضمن العناصر الفنية المكوِّنة للنص»³⁰ (مصطفى الشاوي، 2001-2002)، وبهذا حقق الشاعر تكاملا فنيا وجماليا في القصيدة.

يحتاج التدوير في أنواعه الثلاثة إلى عاملين أساسيين، كي يكتمل بناؤها الإيقاعي هما: «النسق النحوي والنسق العروضي، فيخضع الأول لعدم اكتمال المعنى، أو الدلالة أو التركيب النحوي، والثاني لضرورة الوزن»³¹ (عبد الرحمن تيرماسين، 2003) أي إن السطر الشعري قد لا يتم نحويًا (إعرابيًا) أو دلاليًا، فيكون بحاجة إلى ما يكمله، ولذا يجنح الشاعر إلى إتمامه في الأسطر الموالية، من خلال استمراره في إفراغ شحنته الانفعالية المتسارعة إلى التدفق، ومن الأمثلة التي يتجلى فيها ذلك، قول الشاعر "حمري بحري"³²: (حمري بحري، 1986).



يدرك المتأمل في الأسطر الشعرية أنها متلاحمة، ومتكاملة نحويًا ودلاليًا، بحيث لا يستقل أحدها عن الآخر، إذ يتعلق معنى السطر الثاني والثالث والسابع بالسطر الأول، وذلك من خلال الضمير المتصل (هاء) العائد على (السنبلة)، وبهذا فإن الضمائر بنوعها: (المتصل والمنفصل) تمارس دوراً دلاليًا بارزاً، فهي «تضيء مادة القول، وتشير إلى علاقاته الشخصية أو تعييبها»³³ (شربل داغر، 2006)، أي إنها تربط أجزاء العمل الشعري.

في حين يتصل السطر الثالث بالرابع، والخامس بالسادس إعراباً فجاء فاعل الفعل (تتنزل)، متأخراً جوازاً في السطر الرابع، والمتمثل في لفظة (روح) المعرفة بالإضافة، وفاعل الفعل (يبكي) في السطر السادس، الظاهر في كلمة (الفجر).

كما أن (الفاء) المتصلة بالفعل (يبكي)، الدالة على استئناف الكلام الذي لم يكتمل معناه، إلا في السطر الثامن، توحى بارتباط السطر الخامس بما قبله معنى هذا فضلا عن الصور الشعريّة التي زادت المعنى قوّة ووضوحاً، مثل: الاستعارة المكنية الموزعة على ثلاثة أسطر شعريّة (يبكي الفجر على شفنتيها).

أما فيما يخصّ النسق العروضي، فهو غير منته، خاصّة أن «النسق النحوي هو الذي يوجّه الإيقاع»³⁴ (شربل داغر، 2006)، وعليه فإنّ كل سطر من الأسطر الشعريّة لا يمتلأ وزناً، إذ تنتهي التفعيلة الأخيرة من كلّ سطر في بداية السطر الذي يليه، باستثناء تفعيلة السطر الثاني، وعليه تداخلت الأسطر إيقاعياً، زد على ذلك التغيّرات* اللاحقة بالتفعيلة (فاعلن) والتي أسهمت في كسر الرتابة الموسيقية.

وقد اقتضى -عدم اكتمال معنى الأسطر الشعريّة تدويراً، قصد إتمام بنائها النحوي (الإعرابي)، والدلالي، والإيقاعي، فشكّلت لحمّة واحدة، أفرغها الشاعر بشكل متواصل ومستمرّ في قالب لغوي بارع التصوير، وذلك استجابة لحالته الانفعاليّة المشحونة بالألم والغضب من يومياته الصعبة.

خاتمة: ونستخلص ممّا تقدّم، أنّ التدوير ظاهرة إيقاعيّة فاعلة، باعتبارها تبعث روحاً تنظيميّة رفيعة المستوى على موسيقى القصيدة، فانطلاقاً من مطّ نعماتها الصوتيّة، النّاجم عن انسياب تفاعيلها واسترسالها بشكل متواصل تكتسي-ليونّة إيقاعيّة، وطلاوة دلاليّة ممّا يجعلها تفرغ إفراناً نحويّاً ودلاليّاً وعروضياً واحداً، من دون أي عارض يعترض بناءها الإيقاعي والدلالي.

قائمة المراجع:

- 01-د/ عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، د ط، دار غريب، القاهرة، دت ص 77.
- * -الدوائر العروضية الخليلية خمس دوائر، وتنفرد كل دائرة باسمها الخاص، وتتمثل في: دائرة المختلف، والمؤتلف والمجتلب، والمشتبه، والمتفق، أو المنفردة. ينظر: شمس الدين محمد بن محمد الدلبي العثماني، رفع حاجب العيون الغامزة عن كنوز الرامة في علمي العروض والقافية، تحقيق: أحمد إسماعيل عبد الكريم، ط1، دار الكتب العلمية بيروت - لبنان، 2011، ص 36-46. وينظر: السكاكي، مفتاح العلوم، ص 520-523.
- 02-ينظر: شمس الدين محمد بن الدلبي العثماني، شمس الدين محمد ابن محمد الدلبي العثماني، رفع حاجب العيون الغامزة عن كنوز الرامة في علمي العروض والقافية تحقيق: أحمد إسماعيل عبد الكريم، ط1، دار الكتب العلمية بيروت لبنان 2011م ص 36-46.
- 03-ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن)، العمدة في صناعة الشعر ونقده تحقيق: د/النبوي عبد الواحد شعلان، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2000 م ج 1 ص 284.
- * -تفعيلاته هي: فاعلاتنمستفع لن فاعلاتن (2X).
- 04-محمد بلقاسم خمار، إرهابات سرابية من زمن الاحتراق، د ط، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1986م،، ص 89.
- 05-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، د ط، منشورات دار الآداب، بيروت 1962م، ص 95.
- 06-د/ علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، د ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص 64.
- 07-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (الشعر المعاصر)، ط2، دار توبقال للنشر الدار البيضاء - المغرب 1996م، ج 3، ص 131.
- 08-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 93.
- 09-المرجع نفسه، ص 96.
- 10-السكاكي (أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي)، مفتاح العلوم تعليق: نعيم زرزور، ط 2، دار الكتب العلمية بيروت -لبنان، 1987م. ص 576. وينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، ص 270.

- 11- ينظر: جون كوهن، جون كوهن، النظرية الشعرية، (بناء لغة الشعر)، ترجمة: أحمد درويش، د ط، دارغريب للنشر والتوزيع والطباعة، القاهرة، دت، ص 126.
- * -قصيدة "طريقي"، لأبي القاسم سعد الله، خالية من التدوير.
- 12- ينظر: مصطفى محمد الغماري، ألم وثورة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1985 ص 49. والقصيدة عمودية مكتوبة على شكل الشعر الحر، نظمت بتاريخ: 30-03-1976 وهي من إيقاع وزن مجزوء الكامل، وتفعيلاته هي: متفاعلن متفاعلن (2).
- 13- المصدر نفسه، ص 50.
- 14- د/ عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ط1 دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003م. ص 131.
- 15- الأخضر فلوس، الأنهار الأخرى، ط1، منشورات أرستتيك، الجزائر، 2007 ص 23. (فاعلاتن .. إيقاع وزنا للرمل).
- 16- مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، 1980، ص 53. (مستفعلن .. إيقاع وزن الرجز).
- 17- محمد بلقاسم خمّار، الحرف والضوء، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1979م، ص 174. (فعلون ... إيقاع وزن المتقارب).
- 18- مصطفى محمد الغماري، -بوح في موسم الأسرار، لافوميك، 1985م ص 121 (فعلون ... إيقاع وزن المتقارب).
- 19- الأخضر فلوس، حقول البنفسج، دط، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر 2009م ص 65. (متفاعلن ... إيقاع وزن الكامل).
- * -زحاف القبض أصاب تفعيلة (فعلون)، فأسقط الساكن الخامس، فتحولت إلى فعول، وزحاف الإضممار الذي لحق تفعيلة (متفاعلن)، فأسكنت تأوها، وأصبحت متفاعلن ثم تحولت إلى (مستفعلن). ينظر: السكاكي، مفتاح العلوم، ص 524.
- 20- أحمد حمدي، قائمة المغضوب عليهم، د ط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1980م ص 21، (متفاعلن ... إيقاع وزن الكامل)
- 21- ناصر سليم محمد الحميدي، ومحمد عباس محمد العرابي، تطور البنية الإيقاعية في القصيدة العربية المعاصرة، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت -لبنان 2012م ص 174.
- 22- د/ عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ص 141.

- 23- عبد العالي رزاق، عبد العالي رزاق، أطفال بورسعيد يهاجرون إلى أول ماي ط 2 الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983م، ص 29-30. (متفاعن... إيقاع وزن الكامل).
- 24- المصدر نفسه، ص 10.
- 25- د/ حسن الغري، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، دط، أفريقيا الشرق المغرب 2001م ص 134.
- 26- عاشور فني، زهرة الدنيا، دار القصة للنشر، الجزائر، 2007م، ص 89-90 (متفاعن ... إيقاع وزن الكامل).
- 27- مصطفى الشاوي، جماليات تلقي النص الشعري المغربي الحديث (مستويات القراءة والتأويل)، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بنمسك الدار البيضاء جامعة الحسن الثاني، 2001-2002، ص 169.
- 28- د/ عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ص 142.
- 29- محمد زبيلي، الأعمال الشعرية، فصول الحب والتحول، صدر عن وزارة الثقافة الجزائر 2007م، أنهار مملكة الحوت، ص 130. (فاعلن ... إيقاع وزن المتدارك).
- * -زحاف الخبن، والمتمثل في إسقاط ساكن السبب الخفيف، فتحوّلت التفعيلة إلى (فاعلن) والتشعيت: وهو إسقاط لام الوتد المجموع في تفعيلة (فاعلن)، وتتحول إلى (فعلن) وعدّها بعض الدارسين علة جارية مجرى الزحاف، ينظر: د/ أحمد كشك الزحاف والعلة، ص 53.
- 30- مصطفى الشاوي، جماليات تلقي النص العربي المغربي الحديث، ص 169.
- 31- عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ص 142.
- 32- حمري بحري، أجراس القرنفل، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986م ص 63. (فاعلن ... إيقاع وزن المتدارك).
- 33- شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، ط1، دار أزمنة، عمان -الأردن 2006 ص 87.
- 34- المرجع نفسه، ص 69.