

التشكيل الإيقاعي
في قصيدة " صلاة " لخليل حاوي
The rhythmic formation
in the poem of "prayer" for Khalil Hawi

عيسوس هشام¹

طالب دكتوراه مخبر الدراسات اللغوية و الأدبية

جامعة 8 ماي 1945 قالمة

aissaous.hichem@univ-guelma.dz

د. مومني السعيد

جامعة 8 ماي 1945 قالمة

moumeni.said@univ-guelma.dz

تاريخ الوصول 2021/01/09 القبول 2022/02/22 النشر على الخط 2022/06/05
Received 09/01/2021 Accepted 22/02/2022 Published online 05/06/2022

ملخص:

يعد الإيقاع أساس الشعر و قوامه، وأبرز الحدود الفاصلة بينه و بين الفنون الأخرى. جاعلا منه جنسا أدبيا متفردا بذاته، ذا خصائص فنية و شكلية لا يشاركه فيها أي لون من الألوان الأخرى، فلولا الإيقاع لكان كل خطاب شعرا، ولا أمكن تمييز المنظوم من المتنثور. ومن ثمة جاءت هذه الدراسة لإبراز الخصائص الإيقاعية في شعر أحد رواد الشعر العربي المعاصر، المعروف بـ "خليل حاوي"، من خلال قصيدته الموسومة بـ "صلاة".

الكلمات المفتاحية: الإيقاع، الجنس الأدبي، المنظوم، المتنثور، الخطاب.

Summary:

It is the basis of poetry, the most important of the lines between it and the other arts, which makes it a unique literary genre, with artistic and formal characteristics that no other color shares, and without rhythm, each discourse would have been poetry, and the organizers could not be distinguished from the blonde. This study came to highlight the rhythmic characteristics of the hair of one of the pioneers of contemporary Arab poetry, known as "Khalil Hawi", through his poetic poems marks "Prayer".

Keywords: rhythm, literary genre, system, almanthor, discourse..

البريد الإلكتروني: aissaous.hichem@univ-guelma.dz

¹ المؤلف المراسل: عيسوس هشام

مقدمة:

يعد الإيقاع أساس الشعر و قوامه، وأبرز الحدود الفاصلة بينه و بين الفنون الأخرى، جاعلا منه جنسا أدبيا متفردا بذاته. ذا خصائص فنية وشكلية لا يشاركه فيها أي لون من الألوان الأخرى، فلولا الإيقاع لكان كل خطاب شعرا ولا أمكن تمييز المنظوم من المنثور.

ولا مبالغة في ذلك إذا قيل أن إيقاع القصيدة العربية المعاصرة قد عرف انزياحات جذرية نتيجة لتحولات طرأت على الحياة الأدبية المعاصرة ، ورغبة في ركوب أمواج التجديد ونبذ التقاليد المتوارثة التي تعيق الفكر وتكسر الإبداع، من ثمة كان بحثنا موسوما بالتشكيل الإيقاعي في قصيدة "صلاة" لخليل حاوي ، كنموذج مجسد لهذه التجربة الشعرية الجديدة ، وهذا ما يحتم علينا الإجابة عن الإشكالية الآتية :

- ماهي خصائص البنية الإيقاعية في قصيدة "صلاة"؟ و ما هي أهم الفوارق و الانزياحات التي تبناها " خليل حاوي" في هذه المدونة؟

وعليه فإن طبيعة البحث تحتم علينا البدء بتحديد مفهوم المصطلح حتى تتضح بقية المفاهيم المشكلة لعناصر البنية الإيقاعية. إذ أنّ الإيقاع على سلاسته و غزارة استعماله، ينطوي على قدر كبير من الغموض في حيز الدراسات الأدبية. فرغم أنّ الإيقاع أكثر المصطلحات النقدية جريانا في الخطابات الشعرية إلا أنه " في ذات الوقت أكثر المفاهيم ضبابية ، وتعميمها إلى حد صح معه وسم الوضع بالسديم المعرفي ، فإذا المصطلح في صلب الدراسة الواحدة واحد ، بينما المفهوم متنوع ، أما بين باحث و آخر فالتنوع والاختلاف يصلان حدّ التناقض"¹.

المقاربة اللغوية والاصطلاحية لمفهوم الإيقاع:

1.1 المفهوم اللغوي:

أجمعت المعاجم العربية أنّ "الإيقاع" خصيصة ترتبط بالألحان و الغناء ، وترتيبها في قالب من الانتظام والانسجام ، فقد جاء في اللسان : " الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان و يبينها وسمى الخليل ، رحمة الله عليه، كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع"².

فالإيقاع حسب هذا التعريف لا يخرج عن كونه عملية تنظيم الألحان، وترتيبها وفق نظام أُعدّ لذات الغرض. وجاء في القاموس المحيط: "الإيقاع إيقاع الألحان الغناء، و هو أن يوقع الألحان و يبينها"³.

وخلاصةً لما سبق يمكن القول أنّ الإيقاع في أغلب المعاجم العربية القديمة جاء مقرونا بالموسيقى و الألحان وتنظيمها.

¹ خميس الورتاني : الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجاً، دار الحوار للنشر و التوزيع ، اللاذقية ، سورية ، ط1 ، 2005م، ص13.

² ابن منظور: لسان العرب، مادة (وقع)، دار صادر، بيروت، لبنان ن، د/ط، 2010م.

³ الفيروز أبادي : القاموس المحيط ، مادة (وقع) ، ج3 ، باب العين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط31979 م ، ص 94.

أما في المعاجم الغربية فإنّ الإيقاع (Rythme) مشتق من الجذر اليوناني (Ryhtm) الذي يعني الجريان و التدفق. ثم تطور ليصبح مرادفا للكلمة الفرنسية (Mesure) المعبرة عن المسافة الموسيقية، ومنه الإيقاع في اللغات الأجنبية هو انتظام الصوت في المسافة و الزمن¹.

1.2 المفهوم الاصطلاحي:

تباينت آراء النقاد و الدارسين في تحديد مفهوم شامل و كاف لهذا المصطلح، و اختلفت وجهات النظر باختلاف الاتجاهات الفكرية و المرجعيات الثقافية، وهذا ما يقود الباحث في الدرس الإيقاعي إلى البحث في ضوابط ثابتة محددة لماهيته . ومن أبرز المنظرين لعلم الإيقاع في العصر الحديث نجد "سيد البحراوي" الذي يرى أن الإيقاع "خاصية جوهرية في الشعر، و ليس مفروضا عليه من الخارج، هذه الخاصية ناتجة في الحقيقة عن طبيعة التجربة ذاتها، تلك التجربة الرمزية التي تحتاج إلى وسائل حسية لتجسيدها وتوصيلها، ومن هذه الوسائل الإيقاع و المجاز"². وما يُفهم من هذا التعريف أنّ الإيقاع يتجلى في الوظيفة الجمالية للغة، التي تجعل الكلام شعرا دون سواه، و ذلك ما يعرف في العصر الحديث بالشعرية.

أما "واكي راضية" فتذهب إلى القول بأن الإيقاع هو: "الحركة المنتظمة في الزمن المرتبطة بالتكرار والمعاودة المحدثّة للانسجام والتناغم بواسطة تقطيع الزمن إلى أزمنة متجاورة تربطها علاقات مختلفة تقوم على مبدأ التناسب الرياضي"³. ويضيف هذا التعريف شروطا وأساسيات للإيقاع وهي: التكرار، المعاودة، النظام، وتساوي المقاطع الإيقاعية في كمياتها الزمانية.

ولا يختلف تعريف الدكتور "واكي راضية" للإيقاع الشعري كثيرا عن تعريف "محمد العياشي"، فالإيقاع حسبه هو: "هو جملة من القيم الحركية ذات صفة كمية وكفية تقوم على أساس الحركة وتخضع في تركيبها إلى مبادئ ثابتة لا تفرط فيها: النسبية والتناسب و النظام و المعادلة الدورية..... وهو ليس من المادية في شيء ولكنه يتلبس بالمادة فتحسّمه الحركة البدنية والصوتية"⁴. وعليه فالعياشي يجعل من الإيقاع أساسا لمعرفة المقاييس الموضوعية للكميات اللفظية والإيقاعية، مع مراعاة شروط الكيف والتناسب و الانتظام في توزيعها.

ورغم كثرة المفاهيم واختلاف صياغاتها إلا أنّها ترمي إلى خصائص مشتركة، تمثلت في انسجام الحركات وانتظام أزمنتها داخل الدورة الإيقاعية الواحدة.

¹ مجدي وهبة و كمال المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان ن بيروت، ط 2، 1994م، ص 71.

² سيد البحراوي: العروض و إيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ن مصر، د/ط 1993، ص.190.

³ واكي راضية: البنية الإيقاعية في الشعر المغربي المعاصر، دراسة نقدية، دار بصمات، الجزائر ط1، 2015، ص 32.

⁴ محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، ط1، 1976م، ص 40.

وخلاصة القول أنّ أنسب تحديد لمفهوم الإيقاع أن يجمع بين عنصرين معا هما الحركة والنظام، فيكون الأول تعبيرا عن العنصر الحيوي أو المادي، أما الآخر فيكون تعبيرا عن عنصره الذهني أو الروحي _ إن جاز قول ذلك _ "لأنّ الحركة من دون تنظيم لا تكون إيقاعا"¹.

وإذا كان الإيقاع حركة تقوم على و التكرار و المعاودة الدورية، فما هي العناصر المشكلة لهذه الحركة؟

2 عناصر البنية الإيقاعية :

يشكل الوزن و القافية أساس الإيقاع في الشعرية العربية القديمة، لكن الشعرية المعاصرة قد تجاوزت هذا الطرح. لتعطي للإيقاع الشعري صفة الشمولية و الأصالة، وذلك أنّ " الإيقاع أشمل وما الوزن إلا مجرى أو منبعه فالإيقاع مطابق للوزن، ودلالته الشعرية أوسع من دلالة الوزن، وكل وزن يتضمن إيقاعا معيناً والعكس غير صحيح "².

وعليه فالإيقاع المحكم هو ما كان مزججا من عناصر متنافرة تتقابل فيما بينها تبعاً لنسب معينة، لتشكيل بنية إيقاعية متماسكة، وتكمن هذه العناصر فيما يلي:

2.1 الوزن:

يشكل الوزن الدّعماء الأساسية للإيقاع الشعري ، و ذلك لطبيعته السّماعية القائمة على ابراز مواقع الثّقل والخفة في مقاطع النص الشعري بما يترتب عنهما من جمالية وأثر في نفسية المتلقي، لأنّ " الوزن هو ما يحدثه الإيقاع من انطباع الثقل أو الخفة حين تنقل الحركة و حين تخف ، وكمياته صنفان جزئية و جمليّة "³.

وإذا كان الوزن ترجمة لمواقع ارتفاع المقاطع الصوتية و انخفاضها في الخطابات الشعرية، فما طبيعة الوزن المعتمد عليه في هذه المدونة ؟ وما مدى محافظة "خليل حاوي" على تقاليد الشعرية القديمة، أم في ذلك خروج عن النمطية؟

يتخذ الشعر الحر من الأوزان الصافية والقائمة على تكرار الدّورة الإيقاعية الواحدة⁴، معيارا له بدلا من البحور المركبة ذات التفعيل الثنائي أو الثلاثي⁵، وهذا ما جسّده "خليل حاوي" في هذه القصيدة، إذ جعلها على إيقاع الرمل، الذي يقوم على تكرار الدورة الإيقاعية "فاعلاتن" بأزمائها السّباعية ثلاث مرات في كلّ شطر وكما يوضحه التشكيل الآتي:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن **** فاعلاتن فاعلاتن⁶.

1 محمد العياشي : نظرية إيقاع الشعر العربي ، ص 72 .

2 العربي عميش :خصائص الإيقاع الشعري، بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، دار الأديب، الجزائر ، 2005م ، ص 59 .

3 محمد العياشي : الإيقاع الشعري في غناء أم كلثوم ، المطبعة العصرية ، تونس ، ط1 ، 1987م ، ص 14

4 يقترح محمد العياشي بديلا للمفاهيم المستخدمة من طرف الخليل ، فيستفيض عن التفعيل بمفهوم الدورة الإيقاعية، ينظر: محمد العياشي : إيقاع الشعر العربي، ص 89.

5 نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، مكتبة النهضة، حلب ، سوريا، ط3 ، 1967م، ص 69 .

6 غازي يموت: بحور الشعر العربي، (بحور الخليل)، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 192م، ص131.

وعلى هذا الوزن بدوراته الإيقاعية التامة و المزخفة سارت القصيدة إلى آخرها ، كما هو مبين في التشكيل الآتي:

أَعْطَنِي إِبْلِيسُ قَلْبًا

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

فَاعَلَاتُنْ فَاعَلَاتُنْ

يَشْتَهِي مَوْتَ الصَّحَابِ

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

فَاعَلَاتُنْ فَاعَلُنْ

أَعْطَنِي إِبْلِيسُ قَلْبًا

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

فَاعَلَاتُنْ فَاعَلَاتُنْ

يَشْتَهِي المَوْتَ التَّهَابِ

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

فَاعَلَاتُنْ فَاعَلُنْ

وَكَفَى مَا خَلَفَتْ

0//0/ 0/0//

فَاعَلَاتُنْ فَاعَلَا

مَنْ جُثَّتِ الأَمْوَاتِ أَنْيَابُ الكِلَابِ.¹

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

تُنْ فَعَلَاتُنْفَاعَلَاتُنْ فَاعَلُنْ

ويعد إيقاع الرمل أكثر الإيقاعات الصافية تواترا في الشعر الحر، وذلك لمرونته وسلاسته، فتكرار الدورة الإيقاعية "فاعلاتن: على طول النص الشعري، تمنح للشاعر حرية وتسهيلات في استخدامها، فتأتي على صورة عدة هي: فاعلاتن، فعلاتن، فاعلات، فاعلن، فعلمن، إلا أن "خليل حاوي" يفضل استخدام هذه التسهيلات في نهاية الجمل الإيقاعية.

2.2 القافية:

تشكل القافية إلى جانب الوزن جوهر الإيقاع، لما لها من جمالية، ولما يترتب عنها من جرس موسيقي عند السكت. أو ختم الدوريات الإيقاعية. وفي هذا السياق يقول إبراهيم أنيس: "ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات

¹ خليل حاوي: من جحيم الكوميديا، ص 27.

من القصيدة ، وتكرّرها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية . فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها، ويستمتع بهذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة ، بعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن¹. وإذا كان إبراهيم أنيس قد عرّف القافية انطلاقا من وظيفتها الجمالية وعلاقتها بالمتلقي، فإنّ الخليل ابن أحمد قد خصّها بتعريف أقرب إلى العروض منه إلى وظيفتها، إذ جاء في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب أنّ: "القافية على رأي الخليل بن أحمد (100_ 174 هـ) ، آخر ساكنين في البيت و ما بينهما المتحرك قبل أولهما"².

ويذهب الأخفش عكس الخليل بن أحمد في نظريته لمفهوم القافية ، حين جعلها الكلمة الأخيرة من البيت الشعري³. وخالصة لما سبق يمكن الخروج بنتيجة مفادها أنّ القافية هي خواتيم للمقاطع الموسيقية، أساسها التكرارية والانتظام، لكن السؤال الذي يطرح نفسه، ما طبيعة القوافي التي تردت في هذه القصيدة؟. وفيما تتجلى مظاهر الخروج عن النمطية لدى خليل حاوي؟

وإذا أخذنا مصطلح القافية في مفهومه العلمي الصارم، فأنا نجد وراء التنوع لأشكال التفعيلة الأخيرة في الجملة الإيقاعية قوافٍ رئيسية مرتفعة التواتر و أخرى ثانوية، فمن خلال القراءة السريعة للقصيدة يتجلى للناظر اعتماد القصيدة مبدأ تعدد القوافي وتناوبها. ويلعب وزن "فاعلن" دور القافية المركزية بتواترها أربعة عشرة مرة ، من أمثلة ذلك قوله:

"قَالَتَوَى الصَّارُوخِ

عَنْ أَهْلِي وَدَارِي

لَسْتُ أَنْسَى اللَّيْلَ

فِي صُحْبَةِ جَارِي

كَانَ جَارِي يَنْتَشِي

بِالمؤتِ فِي حَضْنِ التُّرَابِ (نِتْرَاب = 0//0/ = فاعلن)

كما تضرب لنا باقي الجمل الإيقاعية من القصيدة أمثلة لذلك، وهذا ما يتجلى من خلال قول الشاعر:

"غَلُّهُ يَغْلِكُ أَكْبَادَ الضَّحَايَا

يَنْفَسِي لَطْحًا صَفْرًا وَرُزْقًا فِي بَقَايَا

مِنْ جُسُومٍ شُوِّهَتْ قَبْلَ الْوَفَاةِ (للوفاة = 0//0/ = فاعلن)

وَتَعَالَتْ نُحُوءُ الْفُرْسَانِ

عَنْ غَلِّ الْحَفَافِيشِ الطُّعَاةِ"¹ . (شَطْطُعَاةٌ = 0//0/ = فاعلن).

¹ ااهيم أنيس : موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية ، مصر ، ط2، 1952م، ص 244.

² مجدي وهبة و كمال المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ص 282.

³ المرجع نفسه، ص ن.

وتسجل هذه القصيدة حضور ثلاث قوافي على وزن "فاعلاتن" تجلت في قوله:

"عَلِّي أَلْقَى خَلَاصَ"

مِنْ قَطِيعٍ يَتَّقَانِي حَوْلَ جِيفَةٍ"². (لحيمة = 0/0//0/ = فاعلاتن).

كما يُسجل حضور هذا النوع من القافية في جملة إيقاعية أخرى من القصيدة تحت قوله:

"أَعْطَنِي إِئْتِيسُ قَلْبًا"

لَيْسَ يُعْمِيهِ عَوِيلٌ عِنْدَ خَطِّ النَّارِ

تَهَجِيرٌ وَ عُرْبَةٌ³ (رُنَّ وَ عُرْبَةٌ = 0/0//0/ = فاعلاتن).

خِنْجَرٌ بَيْنَ الْأَحْبَةِ⁴، (نَلَأَحْبِيَّةُ = 0/0//0/ = فاعلاتن).

أما "فَعِلَاتُنْ" فلم يُسجل حضورها إلا مرة واحدة ، وذلك من خلال قوله:

"جَبَلًا يَغْمُرُهُ هَوَلُ الْمَهَاوِي

وَجُونُ الْجِنِّ يَحْتَلُّ كَهَوْفَهُ"⁵. (لُكْهُوْفَةٌ = 0/0/// = فَعِلَاتُنْ).

وهنا يجد الباحث نفسه أمام مجموعة من التساؤلات، ترتبط أساسا بدلالة هذا التناوب والاختلاف، فهل أنّ نفس الشاعر قصير لا يستطيع النظم على نفس المنوال، أم إنّ الأمر لا يعدو أن يكون رغبة في كسر الطوق الذي فرضه العروضيون القدامى فأضحى بفضل الاستخدام مضروبا في القدم كالمقدس لا يجوز المساس به، أم أن الحقيقة أبسط من هذا بكثير، وليس إلا استخداما "للرُحَص" الجديدة، ورغبة في التمتع بالحرية التي توفرها الشعرية الحديثة، وقبل ذلك المساهمة في تكريسها باعتبار خليل حاوي من رواد الشعر العربي الحديث. أم للأمر علاقة بالمعنى و إنتاج الدلالة؟

إنّ في اعتماد الشاعر على قافية مركزية وأخرى ثانوية، استبعاد لفرضية قصر نفس الشاعر، وعدم استطاعته التّظم على منوال واحد كما تستبعد عنه فرضية التنويع من أجل التنويع، وكأنّ الغاية المبتغاة من هذا التنويع هو محاولة الخروج عن رتابة ممكنة الحدوث في قصيدة تقوم على تكرار الصورة الصوتية من بدايتها إلى نهايتها ، ولكن هذا التنويع محافظ على مركزية القافية ، لا وظيفة له إلا التخفيف من عبء معاودة النمط الواحد. لأنّ ترديد صورة صوتية واحدة على طول القصيدة يدخل السامع في دوامة الملل، وبهذا الخروج أسقط الشاعر إحدى أعمدة النظرية الخليلية القائمة على وثنية القافية.

¹ خليل حاوي: من جحيم الكوميديا، ص 29.

² المصدر نفسه، ص ن.

³ المصدر نفسه، ص 30.

⁴ المصدر نفسه، ص ن.

⁵ خليل حاوي: من جحيم الكوميديا، ص 29.

2.3 الروي:

يُعدّ الروي حرفاً أساسياً في القافية، إذ لها "حروف وحركات تُلتزم في بعض الحالات، ولا تُلتزم في حالات أخرى، ولكن هناك حرفاً يُلتزم في كل أنواع القوافي، ويتمحور دائماً حوله التكرار الصوتي وهذا الحرف هو الروي، وتُعرف القصيدة بنسبتها إلى رويها، فيقال لامية العرب ودالية النابغة وميمية زهير، وليس من السهل تعريف الروي. فتحديده يجري دائماً بصفة حدسية"¹. وإذا كانت القصيدة تعرف بنسبتها إلى رويها في الشعرية القديمة، فإن ذلك لا ينطبق على الشعر الحر عامة وشعر "خليل حاوي" خاصة، وذلك لتعدد الأروية وتناوبها في القصيدة الواحدة، وهذا ما يقودنا إلى التساؤل عن مميزات الأروية الموظفة في هذه القصيدة وعن الدلالة التي ترمي إليها.

لقد لاحظنا في دراستنا لعنصر القافية اعتماد خليل حاوي على ثنائية القافية المركزية والقافية الثانوية، ونفس الأمر يحدث كذلك مع الروي، إذ يشكل حرف الباء الروي المركزي بمعدل عشرة مرات مثل ما جاء في قوله:

أَعْطَنِي إِنْ لَيْسَ قَلْبًا

يَشْتَهِي مَوْتَ الصَّحَابِ

أَعْطَنِي إِنْ لَيْسَ قَلْبًا

يَشْتَهِي المَوْتَ التَّهَابِ

وَكَفَى مَا خَلَفَتْ مِنْ جُثَّتِ الأَمْوَاتِ أَنْيَابُ الكِلَابِ"².

يشكل حرف الباء روي القصيدة الرئيسي، رفقة أروية ثانوية تتمثل في حرف القاف الوارد ثلاث مرات وذلك ما جاء في قوله:

"أَعْطَنِي إِنْ لَيْسَ قَلْبًا يُطِيقُ

أَنْ يَرَى جِسْمِي صَرِيحًا فِي الطَّرِيقِ

وَكَفَى بِالْجَامِحِ المَلْحُومِ

أَنْ يَبْلُوَ فَرَاغًا

يَتَلَوَّى فِيهِ مِنْ ضَيْقٍ لِيَضِيقُ"³.

من جهة أخرى نجد استخداما لحرفي النون والتاء بمعدل مرتين لكل منها، كما يوضحه المثال الآتي:

"مِنْ جُسُومٍ شُوِّهَتْ قَبْلَ الوَفَاءِ

وَتَعَالَتْ نُحُوءُ الفُرْسَانِ

عَنْ غَلِّ الحَقَافِيشِ الطَّعَاةِ"¹.

¹ مصطفى حركات: نظرية الوزن، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 2005م، ص 215.

² خليل حاوي: من جحيم الكوميديا، ص 27.

³ المصدر نفسه، ص 28.

كما استخدم حرف النون مرتين في قوله:

"أَعْطَيْتِي إِثْلَيْسُ قَلْبًا
لَا تُعَشِّيهِ الظُّنُونُ
وَالْمُخَطَّافَاتُ الْجَنُونُ"²

وفي هذا التنوع خروج عن المركزية، وسعي إلى تجنب تكرارية الصورة الصوتية الواحدة، ومسايرة خلجات النفس، لأنّ السّير على نفس واحد يكبح المشاعر، ولا يسمح بالتعبير على كل ما هو كامن في الوجدان. كما يفرضي النظر في المدونة إلى نتيجة أخرى، تمثلت في اعتماد الروي الساكن بشكل مطلق رغم تنوع حروفه، وكأنّ الشاعر يريد الخروج من الذائقة العروضية التي كانت سائدة في عصره، فجعل ما كان استثناء النموذج و النّمط. يُضاف إلى ذلك أن في النزوع إلى التّسكين، وجعله قاعدة ظاهرة بدأت تسود، ومساهمة في تكريس ذائقة إيقاعية جديدة، يبدو أنّها بدأت تتشكل في تلك الفترة بعقدين تقريبا مع اكتساح الرومانسية للأدب العربي، فاستقرأ دواوين الشعراء الرومانسيين يؤكد نزعتهم المتفاوتة إلى التّسكين إلى حد بلغت 40% مع الشّابي³، ولكنها اكتملت أو كادت مع الشعراء الرمزيين بداية من "السّياب" و"خليل حاوي". هذا ويقارب ظاهرة تنوّع الروي في الأهمية و الشّيع ظاهرة أخرى هي "التدوير".

2.4 التدوير:

يُعد التدوير أحد عناصر البناء الموسيقي للغة العمل الشعري، في محاولة من الشاعر فتح صدر البيت على عجزه، فهو " ما اشترك شطره في كلمة واحدة بأن يكون بعضها في الشطر الأول و بعضها في الشطر الثاني"⁴. وإذا كانت "نازك الملائكة" لا تستسيغ التدوير في الشعر الحر ، على اعتبار أن الوحدة فيه هي السطر الشعري، وانتهاء السطر بنصف الكلمة يعد نشازا⁵. غير أنّ الشعراء المعاصرين يجذبون اللجوء إلى التداخل بين مقاطع القصيدة لخلق مجالا موسيقيا أرحب يمكن من خلاله تكرار الوحدة الموسيقية، فينتج امتداد المقاطع تلاهما دلاليا على مستوى الفكرة التي بصدد الحديث عنها.

¹ المصدر نفسه: ص 29.

² خليل حاوي: من جحيم الكوميديا، ص 30.

³ محمد الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات ، وقضايا أسلوبية ، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ط1، 1981م ، ص 40.

⁴ نازك الملائكة: قضايا الشعر العربي المعاصر ، ص 91.

⁵ المرجع نفسه، ص 93.

ويحتل التدوير مساحة كبيرة من ديوان خليل، حتى أننا لا نكاد نعتز على قصيدة واحدة غير مدورة من دواوينه الخمسة، وهذه المدونة عينة من ذلك، ويرجع ذلك إلى الطابع القصصي الذي يغلب على شعر خليل حاوي، لأن العبارة القصصية تتطلب أكبر قدر من الكميات اللفظية والكميات الإيقاعية، والجدول الآتي يبين مواضع التدوير في أحد مقاطع المدونة.

الجدول 1

طالَمَا عَايَنْتُ أَعْمَارًا تَهَاوَتْ	فاعلاتنفاعلاتنفاعلاتن
تَتَجَلَّى	فاعلاتن
فِي مَدَى عُمْرِي تَتَمَلَّى	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
بَرَكَاتِ الْكُونِ	فاعلاتن فاع
يَبُوعًا وَشَمْسًا وَدَرَارِي	لاتن فاعلاتنفاعلاتن
وَدَوِيِّ الْجَوْهَرِ الْوَهَّاجِ	فاعلاتن فاعلاتن فاع
فِي وَعْرِ الْبَرَارِي ¹ .	لاتن فاعلاتن

ويتضح من خلال الجدول أنَّ الدورة الإيقاعية: "فاعلاتن" تبدأ في نهاية السطر الشعري: "بركات الكون"، وتنتهي في بداية السطر "ينبوعا وشمسا ودراري"، ونفس الأمر يحدث مع الدورة ذاتها، إذ تبدأ من نهاية السطر الشعري: "ودوي الجوهر الوهاج"، وتكتمل عند بداية سطر: "في وعر البراري".

ويبدو أنَّ خليل حاوي كثير اللجوء إلى هذه الخاصية الإيقاعية، تماشياً مع الطابع القصصي الغالب على شعره، واستجابة للدقيقة الشعورية وعلاقتها بالمعنى التي غالباً ما تتطلب نفساً أطول، إضافة إلى مراعاة بعض الظاهر الفنية والشكلية التي جاءت بها الشعرية المعاصرة، ولاسيما الوحدة العضوية إذ نجد خليل حاوي يسمي الديوان قصيدة والقصيدة نشيداً². ومن ثمة يمكن القول أنَّ التدوير "ظاهرة فنية انبثقت عن ضرورات موضوعية وفنية"³.

2.5 التكرار:

يُعد التكرار ظاهرة أسلوبية تُسهم بما لديها من طاقات إيقاعية و معنوية في بلورة النص الشعري، لتوضيح الفكرة وتعميق أبعادها، ذلك أنه "إلحاح على جهة هامة من العبارة، يعني بما الشاعر أكثر من عنايته بسواها"⁴.

¹ خليل حاوي: من جحيم الكوميديا، ص 30.

² خليل حاوي: الناي و الريح ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1972م، ص 5.

³ محمد أطميش : دير الملاك (دراسة نقدية في الشعر العراقي المعاصر) ، دار الرشد ، بغداد ، العراق ، ط 1 ، 1982 ، ص 330.

⁴ نازك الملائكة : قضايا الشعر العربي المعاصر ، ص 242.

ويشكل تكرار الأسطر الشعرية بكمياتها اللفظية و الإيقاعية السمة البارزة في هذه المدونة، إذ أنه كرر عبارة " أعطني إبليس قلبا" ثماني مرات، و كأنّ في ذلك إلحاح من الشاعر للتنبية المتلقي إلى ما تضمنه هذه العبارة في ثناياها من معان. مفادها أنّ ما يحدث في لبنان من ظلم و قمع، ضرب من فعل الأباليس.

كما يكرر هذا السطر: "و كفى ما خلفت من جثث الأموات أنياب الكلاب" ثلاث مرات، ويرمي هذا التكرار إلى جذب انتباه القارئ إلى ما خلفه الاستبداد من أرواح. من جهة أخرى نجد ثلاثة تكرارات لعبارة " يشتهي الموت التهاب"، وفي هذا التكرار تحفيز لإدراك المتلقي، وتنبيهه إلى الشعور المفضل للمستبد، المتمثل في قتل الأبرياء.

خاتمة:

يعد الإيقاع أساس الممارسة الشعرية، لما يخلفه هذا الأخير من جمالية و أثر في نفسية المتلقي، وذلك ما جعل خليل حاوي يولي قيمة كبرى للإيقاع محددًا لشعرية الشعر في النصوص النقدية التي نشر، و أهمية الإيقاع في شعره، فرغم أنه لم يحظ بشهرة وانتشار، فإنّ خليل حاوي شعر حقا. إذ يمكننا إيجاز نتائج هذه الدراسة في النقاط الآتية:

الإيقاع مادة زبئية لا يمكن الإحاطة بها من كل جانب، وهذا ما جعله محل العديد من المفاهيم المختلفة باختلاف الاتجاهات الفكرية و المرجعيات الثقافية.

1. اختار الشاعر إيقاع الرمل لقصيدته، لمرونة هذا الإيقاع وسلاسته، فهو من البحور الصافية يقوم على تكرار الدورة الإيقاعية "فاعلاتن" بتسهيلاتهما و جوازاتهما، غير أن خليل حاوي يستعمل هذه التسهيلات و الجوازات عند نهاية الجملة الإيقاعية.
2. اعتمد الشاعر على التنوع في بنية القافية مستعملا ثلاثة أضرب من القوافي، وذلك بغية الخروج عن الذائقة الإيقاعية القديمة، و النفور من وثنية القافية و القوالب الجاهزة. إضافة إلى استخدام ثنائية القافية المركزية و القافية الثانوية، تخفيفا من عبء النمط الواحد، إذ أنّ تكرار الصورة الصوتية الواحدة قد يدخل السامع في دوامة من الرتابة و الملل.
3. - جنوح الشاعر إلى تنوع الأروية، وتوظيفه لثنائية الروي المركزي و الروي الثانوي، وفي ذلك نفور من المركزية إلى الحرية، و سعيًا منه لمخافة القوالب الجاهزة، ذلك أنّ السّير على سنن واحد يكبح المشاعر، ولا يسمح بالتعبير على كل ما هو كامن في الوجدان، زيادة على توظيف الرّوي الساكن بصورة مطلقة، كتكريس للذائقة الإيقاعية الجديدة التي برزت مع الشعراء الرومانسيين، و فاح أريجها مع الشعراء الرمزيين أمثال بدر شاكر السياب، و خليل حاوي.
4. - يُشكل التدوير في قصيدة "صلاة" استجابة لضرورات فنية و شكلية فرضتها الشعرية المعاصرة، و على رأسها الوحدة العضوية، التي قد تمتد لتشمل قصيدة بأكملها.
5. التكرار ظاهرة أسلوبية يسهم بما لديه من طاقات إيقاعية في بلورة النص الشعري، وذلك أنّه إلحاح من الشاعر للتبصّر في عبارات أكثر من غيرها، و ذلك ما لما تحمله تلك العبارات من دلالات كامنة ذات أهمية أكثر من غيرها.

قائمة المراجع:

- العياشي ، م. (1987). الإيقاع الشعري في غناء أم كلثوم (ط1). تونس : المطبعة العصرية .
- الورتاني ، خ. (2005). الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجاً (ط1). اللاذقية ، سورية : دار الحوار للنشر و التوزيع .
- حاوي، خ. (1966). من جحيم الكوميديا (ط1). بيروت ، لبنان : دار العودة .
- غازي ، ي. (1992). : بحور الشعر العربي، (بحور الخليل) (ط1). بيروت، لبنان: دار الفكر اللبناني.
- واكي ، ر. (2015). البنية الإيقاعية في الشعر المغاربي المعاصر ، دراسة نقدية (ط1). الجزائر : دار بصمات .
- الفيروز أبادي ، م. ب. ي. (1979). القاموس المحيط (ط3). القاهرة، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- ابن منظور، م. ب. م. (2010). : لسان العرب. بيروت، لبنان: دار صادر.
- أطميش ، م. (1982). دير الملاك (دراسة نقدية في الشعر العراقي المعاصر) ، (ط1). بغداد ، العراق : دار الرشد.
- حاوي، خ. (1972). الناي و الريح (ط1). بيروت ، لبنان: دار العودة .
- البحراوي ، س. (1993). : العروض و إيقاع الشعر العربي ، محاولة لإنتاج معرفة علمية جديدة (د/ط). القاهرة، مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- عميش ، ا. (2005). خصائص الإيقاع الشعري، بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر. الجزائر : دار الأديب.
- العياشي ، م. (1976). نظرية إيقاع الشعر العربي (ط1). تونس : المطبعة العصرية .
- الملائكة، ن. (1976). قضايا الشعر العربي المعاصر (ط3). حلب ، سوريا: مكتبة النهضة.
- حركات، م. (2005). نظرية الوزن (ط1). الجزائر: دار الآفاق.
- أنيس، إ. (1952). موسيقى الشعر العربي (ط2). مصر: كتبة الأنجلو مصرية.