دولة الإمارات العربية المتحدة
كلية الدراسات الإسلامية والعربية بدبي

مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية

مجلة علمية محكمة

العدد التاسع والأربعون

البريد الإلكتروني iascm@emirates.net.ae

الموقع الإلكتروني www.islamic-college.ae

49

1436هـ /2015 م

اقرأ في هذا العدد

كلمة المشرف العام: البحث العلمي في خدمة المجتمع

منهج الإمام الآلوسي في تفسير روح المعاني في توجيه الآيات المتشابهة

جهود الإمام الشافعي في جرح الرواة وتعديلهم

استثمار نتائج الامتحان في تنمية قدرات المتعلم وتوجيهها
– تراكم نتائج امتحانات الجامعة أنموذجا –

عمـوم المقتضى عند الأصوليين وأثره في اختلاف الفقهاء

حكم الكفارة في القتل العمد (دراسة فقهية مقارنة)

صيغ «استثمار الوقف النقدي» في ميزان «المعايير المالية للاستثمار الوقفي»

الخطاب الحسي في شعر الأطفال – الشاعر أحمد سويلم (أنموذجا)

قصيدة (يا جارة الدم والدمار) لحميد سعيد – دراسة موسيقية

التورق المصرفي – دراسة نقدية مقاصدية

نقل الحركة في بنية الكلمة العربية – دراسة صوتية صرفية

دور المرابطين في ترسيخ المذهب المالكي بالمغرب والأندلس

السياسة التجارية الأمريكية بين النظري والتطبيقي "الدعم الحكومي الأمريكي وأزمة القطن في دول غرب أفريقيا بين عام (٢٠٠١-٢٠٠٤)"

مَجَلَّـــة
كُلِّيَّةِ الدِّراساتِ الإسلاميَّةِ والعربيَّةِ

مجلة علمية محكَّمة

نصف سنويَّة

تأسست سنة ١٩٩٠ م

العدد التاسع والأربعـــــون

رمضان ١٤٣٦ هـ - يونيو ٢٠١٥ م

المشرف العام

د. محمـد أحمد عبدالرحمن

مدير الكلية

رئيس التَّحرير

أ. د. أحمد عثمان رحماني

سكرتير التَّحرير

د. محمد أحمد الخولي

هيئة التَّحرير

أ. د. عبـدالله محمـد الجبوري — أ. د. عبـد الرحمـن بنـاني

د. غازي يوسف اليوسف — د. مجـاهـد منصـور

د. مازن حسين حريري

ردمد : ١٦٠٧-٢٠٩X

تفهرس المجلة في دليل أولريخ الدولي للدوريات تحت رقم ١٥٧٠١٦

المحتويـــــــــات

- **الافتتاحية**

رئيس التحرير..... ١٥-١٦

- **(كلمة المشرف العام: البحث العلمي في خدمة المجتمع)**

د. محمد أحمد عبد الرحمن..... ١٧-١٩

- **منهج الإمام الألوسي في تفسير روح المعاني في توجيه الآيات المتشابهة**

د. صالح بن عبد الله الشثري..... ٢٣-٦٨

- **جهود الإمام الشّافعي في جرح الرّواة وتعديلهم**

د. محمد عودة أحمد الحوري..... ٦٩-١٢٦

- **استثمار نتائج الامتحان في تنمية قدرات المتعلم وتوجيهها**

- تراكم نتائج امتحانات الجامعة أنموذجاً -

د. محمد أحمد عبد الرحمن..... ١٢٧-١٧٢

- **عموم المقتضى عند الأصوليين وأثره في اختلاف الفقهاء**

د. عبدالرحمن بن غازي طه خصيفان..... ١٧٣-٢٣٠

- **حكم الكفارة في القتل العمد (دراسة فقهية مقارنة)**

د. جمال شاكر عبد الله..... ٢٣١-٢٦٠

- **صيغ «استثمار الوقف النقدي» في ميزان «المعايير المالية للاستثمار الوقفي»**

د. حسن محمد الرفاعي..... ٢٦١-٣٠٦

- **الخطاب الحسي في شعر الأطفال - الشاعر أحمد سويلم (أنموذجاً)**

د. مي محسن الحلفي..... ٣٠٧-٣٥٠

- **قصيدة (يا جارة الدم والدمار) لحميد سعيد - دراسة موسيقية**

د. فتحي أبو مراد..... ٣٥١-٤١٦

- **التورق المصرفي - دراسة نقدية مقاصدية**

د. ماهر حسين حصوة..... ٤١٧-٤٦٨

- **نقل الحركة في بنية الكلمة العربية - دراسة صوتية صرفية**

أ. م. د. محمد خالد رحال العبيدي..... ٤٦٩-٥٣٠

- **دور المرابطين في ترسيخ المذهب المالكي بالمغرب والأندلس**

د. محمد المختار ولد السعد..... ٥٣١-٥٧٠

- **U. S. Trade Policy between Theory and Practice - The Case of U. S. Subsidies and the West African Cotton Crisis (2001-2004)**

Dr. Hachemi Aboubou - Mrs. Dziri Hassina..... 5 - 47

قصيدة (يا جارة الدم والدمار) لحميد سعيد
دراسة موسيقية

د. فتحي أبو مراد
أستاذ مشارك – كلية الحصن الجامعية
جامعة البلقاء التطبيقية – الأردن

ملخص البحث

حاولت الدراسة استكناه ظاهرة موسيقية لافتة في شعر حميد سعيد تمثلت في (التدوير والقصيدة المدوّرة). إذ إنّ التدوير كان لديه يلبّي حاجة تعبيرية وموسيقية ارتقت بقصيدته إلى مراقي الحداثة وآفاق موسيقية أكثر غنى واتساعاً. لاسيما حينما ينفتح التدوير على إمكانات قرائية وموسيقية جديدة، في ضوء بعض الظواهر الموسيقية الأخرى، مثل: ظاهرة الخشم، وتداخل البحور، وتشظّي التدوير، وطول الأسطر، ودور أدوات الربط الألسنية، وبعض التقنيات الداخلية الأخرى.

الكلمات الدالة: التدوير، القصيدة المدورة، الخشم، تداخل البحور، تشظّي، انثيال، البنى الموسيقية.

مفهوم التدوير وطبيعته

يُعدّ التدوير أحد المنجزات الموسيقية الحداثية التي حققتها القصيدة العربية الحديثة، في مشوارها الطويل بحثاً عن مزيد من الحرية الإيقاعية والموسيقية، وتفلتاً من خنادق الخليل بن أحمد التي تُحكِمُ أقمطتها في الوزن والقافية حول الشعر الشطري. وبذلك فإن تقنية التدوير هي تقنية موسيقية يمكن أن توفر للقصيدة مدى أوسع من الإيقاع والموسيقى والكفاءة الدلالية. وهذا كله يجعلنا نتطلع بشرعية علمية إلى معرفة مفهوم التدوير وطبيعته.

التدوير لغةً: دوّر ويدوّر وتدوير الشيء، أي جعله مدوّراً[1].

١- منظور، ابن منظور جمال الدين بن مكرم: معجم لسان العرب، المجلد الثامن، دار صادر، بيروت، مادة دور.

التدوير اصطلاحاً: التدوير في القصيدة العربية القديمة، أو في الشعر الشطري عامة، هو اشتراك صدر البيت وعجزه في كلمة واحدة[٢]. يلحظ هذا المفهوم في تعريف عدد من الدارسين؛ مثل أحمد كشك في قوله:»البيت المدور هو الذي تحوي مكوناته الداخلية كلمة تصبح شركة بين قسميه، أي شطريه، غير قابلة للتقسيم إنشادياً»[٣]. وذهب علي عشري زايد إلى هذا المعنى نفسه، حين عرّف البيت المدور بقوله هو: «الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة، بأن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني»[٤]. واضح أنّ هذا المفهوم للتدوير ينصرف باتجاه القصيدة العربية القديمة خاصة. وتنحصر صفة الاشتراك أو الاتصال العروضي أو الإنشادي بشطري البيت الواحد، ولا تتعداه إلى بيت أو أبيات أخرى.

أما مفهوم التدوير في القصيدة العربية الحديثة، فيلحظ أنه يتبنّى المفهوم نفسه، من حيث صفة الاشتراك العروضي أو الإنشادي، غير أن هذه الصفة تنصرف إلى اشتراك سطرين متتاليين بكلمة واحدة، أو تفعيلة واحدة. وبالتالي ثمَّة صلة عروضية أو إنشادية أو معنوية تربط الأسطر المتتالية بعضها ببعض. توقّف كثير من الدارسين عند مفهوم التدوير هذا، حيث عرّفه علي عشري زايد بقوله هو «اتصال أبيات القصيدة بعضها ببعض، حتى تصبح القصيدة سطراً واحداً، أو مجموعة محددة من الأسطر المفرطة في الطول»[٥]، أي اتصال الأسطر من خلال تفعيلة واحدة، بحيث يكون شطر من التفعيلة في نهاية سطر شعري، والآخر منها في بداية السطر التالي له. فالتدوير يسهم في خلق بنية القصيدة وتماسكها وتناميها

٢- العلاّق، علي جعفر، في حداثة النص الشعري:دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٩٠: ١٢٣

٣- كشك، أحمد، التدوير في الشعر، دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٤ : ٧

٤- زايد، علي عشري، قضايا الشعر المعاصر، دار الفصحى، ١٩٧٨ : ١٩١.

٥- زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى، ط١، القاهرة، ١٩٧٨ : ١٩٢

من خلال ربط الأسطر بعضها ببعض، فتغدو كأنها وحدة عروضية وموسيقية متنامية ومتطورة. وعرّفه علي جعفر العلاّق بقوله: هو «امتداد البيت عروضياً ومعنوياً واستطالته حسب متطلبات الفكرة، بغض النظر عن عدد التفعيلات أو طول البيت»[٦]. وعرّفته نازك الملائكة بقولها: هو «اتصال أبيات القصيدة بعضها ببعض حتى تصبح القصيدة بيتاً واحداً أو مجموعة محددة من الأبيات المفرطة في الطول»[٧].

يلحظ المتأمل في موقف كل من العلاّق ونازك خلافاً جوهرياً بينهما حول التدوير، ففي حين رأى العلاّق أن التدوير سمة حداثية وتقنية عروضية توفر للنص ثراءً وتنوّعاً كبيرين «يمكنهما أن يوسّعا من المدى الإيقاعي للقصيدة الحديثة، ويسهما كذلك في تعميق الصلة بين حداثتها الإيقاعية وحداثتها الرؤيوية معاً»[٨]. رأت نازك أن التدوير يمتنع امتناعاً تاماً في (الشعر الحر)[٩]، لأن الغنائية تفقد حدتها وتأثيرها، حيث تتراكم تفعيلات متواصلة، لا وقفات عروضية بينها. واضح أن نازك الملائكة تنظر إلى الشعر السطري بمنظار الشعر الشطري، وأنها لم تستطع أن تخرج من خنادق الخليل، أو تتحرر من أقمطة أحكامه الموضوعة في الوزن والقافية. فالشكل الجديد للشعر حمل معه تقنيات فنية وملامح حداثية أجازت له ما ترفضه نازك. وتحاول الدراسة الحالية أن تبسط الحديث في ذلك كله -بإذن الله-.

أنواع التدوير

المتأمل في الشعر السطري يلحظ أن أنواع التدوير تنبجس من طبيعة التجربة الشعرية نفسها، فكل تجربة تستدعي شكلها الفني والعروضي، أي أن هذا الشكل

٦- العلاّق، علي جعفر، في حداثة النص الشعري: دراسات نقدية: ١٢٣
٧- الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط١٣: ١١٩
٨- العلاّق، علي جعفر، في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية : ١٢٢
٩- الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر: ١١٦ - ١١٩، ١٢٢

لا بد أن ينبثق عن التجربة ذاتها، وأن يكون إشعاعاً صادراً عنها، لا شكلاً سابقاً عليها. من هنا فإن التدوير «قد يجيء مقطعاً منفرداً، أو جزءاً من مقطع، وقد يكون قصيدة كاملة، أو لا يأتي إلا جزءاً منها فقط، حسب تجربة الشاعر، وما تختزنه من توتر وتفاوت وانثيال»[١٠]. وبالتالي فإنه يمكن أن نحصر أنواع التدوير في نوعين رئيسين، الأول: التدوير الجزئي، والآخر التدوير الكلي.

أ- **التدوير الجزئي**: وهو استمرار الوحدة الموسيقية في السطر بدون توقف مهما بلغ عدد تفعيلاته، لكن لا يمتدّ هذا التدوير بحيث يستغرق القصيدة كاملة.

ب- **التدوير الكلي**: وهو استمرار الوحدة الموسيقية، كما سبق، بحيث يستغرق هذا الاستمرار معظم القصيدة أو كلها، كما لو كانت سطراً واحداً متصلاً عروضياً وموسيقياً[١١]. وقد أشار بعض النقاد إلى هذين النوعين من التدوير، كما نرى عند محمود السمّان الذي سمّاه بـ (ظاهرة الجريان)، وهي «أن تتصل التفعيلات بعضها ببعض بالتضمين والتدوير في القصيدة، بحيث لا يستطيع القارئ أن يقف بعد عدد من التفعيلات يساوي البيت العمودي، فإن لم يستمر هذا الجريان حتى نهاية القصيدة فهو الجريان الجزئي. وإنْ استمر حتى نهاية القصيدة، أو قدر كبير منها فهو الجريان الكلي. والجريان الكلي يكتب كتابة النثر»[١٢].

يلحظ أن النوع الأول من التدوير (الجزئي) هو الشكل الموسيقي السائد في الشعر السطري الحديث، فلا تكاد تخلو قصيدة منه، قلّ أو كثُر. أما النوع

١٠- العلاّق، علي جعفر، في حداثة النص الشعري: دراسات نقدية: ١٠١
١١- الكبيسي، طراد، (التدوير في القصيدة الحديثة)، مجلة الأقلام، عدد ٥، سنة ١٣، ١٩٧٨ : ٧
١٢- السمّان، محمود علي:العروض الجديد (أوزان الشعر الحر وقوافيه) دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣: ١٧٨ - ١٧٩، ١٢٩.

الآخر (الكلي) وهو أقل شيوعاً، غير أنه يشكل ظاهرة موسيقية ملحوظة عند كثير من الشعراء. ويلحظ أن هذا النوع من القصائد اتخذ شكلين مختلفين من حيث طبيعة هندسة النص على الورق. فالشكل الأول منه كُتب على صورة أسطر شعرية متتابعة، متفاوتة الطول، كما نجد في قصيدة حميد سعيد (يا جارة الدم والدمار)[١٣]. غير أن بعض الشعراء عمد إلى كتابة بعض قصائده على شكل أسطر نثرية، كما فعل محمود درويش في قصيدته (أنا يوسف يا أبي)، وفي ذلك مجاراة لرأي بعض النقاد[١٤] في كتابة هذا الشكل من التدوير على شكل أسطر نثرية.

أخيراً، نخلص إلى نتيجة يمكن الاطمئنان إليها، نتيجة تلامس حقيقة التدوير وحقيقة التجربة الإبداعية للقصيدة التي تظل تستدعي شكلها وتفرضه على القصيدة، وعلى الشخصية الشعرية نفسها، أيضاً، ذلك أنّ السطر الشعري ما هو إلا دفقةٌ شعورية أو فكرية تتماهى في تركيبة إيقاعية وموسيقية متكررة التفاعيل، بصرف النظر عن عددها. إذاً، فهي دفقةٌ شعورية أو فكرية اختمرت في أعماق الشخصية الشعرية حتى نضجت وولدت في كلمة واحدة أو جملة أو مقطع، وهذا ما يسمى بالتدوير الجزئي، أو قصيدة كاملة، وهذا ما يسمى بالتدوير الكلي. وبالتالي يظل التدوير وأنواعه نتاج التجربة الشعرية نفسها، ويظل يتلبّس شكلها الأقدر على التعبير عنها دلالياً وإيقاعياً.

١٣- سعيد، حميد: طفولة الماء، مطبعة الأديب، بغداد، ١٩٨٥، قصيدة (يا جارة الدم والدمار)

١٤- السمّان، محمود علي:العروض الجديد (أوزان الشعر الحر وقوافيه)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣ : ١٧٩.

مواضع التدوير في قصيدة حميد سعيد[١٥]: دراسة إحصائية

ترمي الدراسة الإحصائية إلى تحقيق غايتين رئيستين، تتمثل الأولى في رصد المواضع التي وقع فيها التدوير، ونقاط انشطار التفعيلة واتصال الأسطر المتتالية بعضها ببعض، وبيانها للقارئ الكريم. وتتمثل الأخرى في وصف طبيعة هذه المواضع، من حيث هي أسباب أو أوتاد عروضية لتحديد المواضع ذات الدلالات الخاصة، وما تمخّض عنها من آثار مائزة في التدوير، واحتمالات قرائية وإنشادية وعروضية، وما تحمله من دلالات تمهيداً لفرزها واستخلاصها ودراستها على حدة.

لذا ترصد الدراسة المواضع التي وقع فيها التدوير من التفعيلة، سواء التفعيلة المعيارية[١٦] لبحر الكامل (مُتَفاعلن ب ب-ب-)، أم التفعيلة المضمرة (مُتْفاعلن - -ب-). كما ترصد المواضع التي تشظّى فيها التدوير وتراخت دائرته، فانقطعت وتيرته الإنشادية وانكسرت صيغته السمعية في التوقّع، وهي مواضع محدودة جداً، غير أنها ذات دلالات مقصودة. ترصد الدراسة، أيضاً، المواضع التي تحتمل الوصل أو الفصل، عروضياً وإنشاديا، أي التي تحتمل أن تُقرأ في ضوء تقنية التدوير أو انقطاعه، وانفصال السطر عن تاليه عروضياً. كما ترصد نسب ورود التفعيلة المعيارية لبحر الكامل، وتنويعاتها المختلفة لاسيّما التفعيلة

١٥- نظم حميد سعيد قصيدته على تفعيلة بحر الكامل مُتَفاعلن (ب ب - ب -)، تتعدد صور هذه التفعيلة المعيارية: زيادةً ونقصاً، ومنها:(بِ بِ - ب - مُتَفاعَلن)، (- - ب -مُتْفاعلنْ)، (ب ب - ب -ْ مُتَفاعلان، مذيّل)، (ب ب - -مُتَفاعِلْ، مقطوع)، (َ - ب -ْمُتْفاعلان)، (ـَـ ـــ مُتْفا، أحذّ مضمر)، (ب َب - مُتَفا، أحذّ)، (- - -مُتْفاعَلْ)، وغيرها. بحر الكامل من البحور الصافية. سميّ كاملاً لتكامل حركاته، وهي ثلاثون حركة، وليس مَن البحور بحر يساوي حركاته الثلاثين سواه. وهو أيضا من أكثر البحور ضروباً، لأن له تسعة ضروب. استخدم الشاعر التفعيلة المعيارية مُتَفاعلن، ووزّعها على أسطر القصيدة، وأفاد من زحافاتها وعللها الجائزة؛ فاستخدمها: سالمةً ومضمرةً ومذيلةً ومرفلةً ومقطوعةً. انظر: بكّار، يوسف حسين: في العروض والقافية، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٤: ١٠٣-١٠٦

١٦- انظر الصور الفرعية للتفعيلة المعيارية البحر الكامل: × بكار، يوسف حسين: في العروض والقافية: ١٠٣-١٠٦

× السمان، محمود علي:العروض الجديد (أوزان الشعر الحر وقوافيه)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣: ٨١

المضمرة (مُتْفاعلن - -ب-)، لما لها من شبه مع تفعيلة بحر السريع (مستفعلن- -ب-). وكذلك لما لها من تعالق بتفعيلة بحر الرمل (فاعلاتن -ب- -)، وذلك في حال تواتر ورود (مُتْفاعلن) وإعادة توزيع الوقفات العروضية(التقطيع)، ما يولد تفعيلة بحر الرمل، كما سنرى. كل ذلك يؤدي إلى تداخل إيقاع بحر الكامل مع إيقاع بحر السريع، وإيقاع بحر الرمل، وبالتالي شحن النص بتنويع إيقاعي يكسر رتابة التدوير. كما ترصد الدراسة أطوال أسطر التدوير، وأدوات الربط الأسلوبي، وعلاقتها بالتدوير، ودلالاتها جمالياً وموسيقياً.

وبعد، لحظت الدراسة أن المواضع التي وقع فيها التدوير متعددة ومتنوّعة، من حيث هي أسبابٌ أو أوتاد انشطرت فيها التفعيلة وتوزّعت على كل سطرين متتاليين، ومن ثم انشطر هذا السبب (خفيف أو ثقيل)، أو الوتد (مجموع أو مفروق)[١٧]، فجاء بعضه في سطر وبعضه الآخر في السطر التالي له. وفي جولة إحصائية لرصد هذه المواضع نخلص إلى أهم النتائج الآتية:

أولاً: السبب الخفيف(-)، وهو مقطع طويل متصل يتكون من حرفين، متحرك وساكن، يشكل المتحرك نهاية السطر الأول، والساكن بداية السطر التالي له[١٨]، ورد هذا الضرب في أربعة مواضع، بنسبة ٦,١٥ ٪. كما في قوله:

من كانت تعلمني القراءة في دفاترِكِ - / - - ب - / - - ب - / ب ب - ب- / ب ب -

١٧- سبب خفيف (.)= متحرك+ساكن، مثل: لَمْ. × سببٍ ثقيل (ب ب) = متحرك+متحرك، مثل: أَرَ × وتد مجموعٍ (ب)= متحرك+ متحرك+ ساكن مثل: عَلَىْ. وتد مفروق(-ب)=متحرك+ساكن+متحرك، مثل: كَيْفَ

١٨- لذا أتت همزة وصل بداية السطر الثاني- وهذا يسبب إشكالية في (مكان وضع) السبب الخفيف(-) عند التقطيع، هل هو في السطر الأول أم في الثاني؟ إذاً، هذه حالة يجب الانتباه لها؟ والأصوب إعادة كتابة السطرين بحيث لا يقع التدوير في السبب الخفيف. اعتمدنا وضع السبب الخفيف في السطر الأول، كما يظهر في المثال.

اسْتباح قميصها البحر البعيد - ب - / ب ب - ب - / - - ب - / ب

ثانياً: السبب الثقيل(ب ب)، ويتكون من مقطعين قصيرين، أي حرفين متحركين، حيث يشكل المتحرك الأول نهاية سطر والمتحرك الآخر بداية السطر التالي له، ورد في خمسة عشر موضعاً، بنسبة ٢٣ ٪. كما في قوله:

استباح قميصها البحر البعيد - ب - / ب ب - ب - / - - ب - / ب

وأصبح العشاق ينتشرون في أرقي عليها ب - ب - / - - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب - / -

ثالثاً: الوتد المجموع(ب—)، وهو يتكون من مقطع قصير ومقطع طويل، يشكل المقطع القصير نهاية سطر والمقطع الطويل بداية السطر التالي له، ورد في أربعة عشر موضعاً، بنسبة ٢١,٥٣ ٪. كما في قوله:

منْ يرافقني إليك الآن ؟ - ب - / - - ب - / - - ب

من كانت تعلمني القراءة في دفاترك - / - - ب - / - - ب - / ب ب - ب - / ب ب -

رابعاً : الوتد المفروق(—ب)، وهو يتكون من مقطعين، طويل وقصير، يشكل المقطع الطويل نهاية سطر، والقصير بداية السطر التالي له، ورد في تسعة مواضع ، بنسبة ١٣,٨٤ ٪. كما في قوله:

فأنتِ مبهمة وقاسيةٌ ب - ب - / ب ب - ب - / ب ب -

ولكنا نحبك رغم قاموس الشتائم ب - / - - ب - / ب ب - ب - / - - ب - / ب ب

خامساً : سببان خفيفان(— —)، وهما مقطعان طويلان، حيث يتصل

سطران متتاليان بتفعيلة واحدة بسببين خفيفين، ينتهي السطر الأول بسبب خفيف، ويبدأ السطر التالي له بالسبب الخفيف الآخر. ورد في تسعة مواضع، بنسبة ١٣,٨٤ ٪. كما في قوله:

في كل يو م كنتُ أضربُ في شوارعك القصيّة- - ب - / - - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب - / -

منْ يرافقني إليك الآن ؟ - ب - / - - ب - / - - ب

سادساً : المواضع التي انقطع فيها التدوير وانتهت بتفعيلة كاملة، ورد في ستة مواضع، بنسبة ٩,٢٣٪. كما في قوله:(وفي الكأس الجميلِ ب - / - - ب ـْ) و(فلم يأذن لنا.. ب - / - - ب -)

سابعاً : ورود التفعيلة المعيارية وتنويعاتها المختلفة، ونسب كل منها. وملاحظات أخرى:

التفعيلة المعيارية (مُتَفاعلن ب ب-ب-) = ٩٤، النسبة ٥٦,٦٢ ٪. نسبة وقوع التدوير فيها=٥٣,٨٤٪

التفعيلة المضمرة (مُتْفاعلن - -ب-) = ٦٥، النسبة ٣٩,١٥ ٪. نسبة وقوع التدوير فيها=٤٤,٢٣٪

التفعيلة (علة الحذذ[١٩]) مُتَفا ب ب- = ٢، النسبة ١,٢ ٪. نسبة وقوع التدوير فيها=١,٩٢٪

التفعيلة المضمرة المذيلة[٢٠] مُتْفاعلان - -ب ـْ = ٢، النسبة ١,٢٠ ٪

١٩- الحذذ: هو حذف الوتد المجموع فتصير(ب ب - ب - مُتَفاعلن) إلى (ب ب - مُتَفا). أما الإضمار فهو إسكان الثاني متى كان متحركاً وثاني سبب. وعلى هذا تصَير(ب ب - مُتَفا) إلى (ـــ ـــ مُتْفا)

٢٠- التذييل : زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع، وهو من علل الزيادة.

التفعيلة المعيارية المذيلة مُتَفاعلان ب ب -ب-ْ = ٢، النسبة ١,٢٠ ٪

التفعيلة المعيارية المرفلة مُتَفاعلاتن ب ب -ب- - - = ١، النسبة ٠,٦ ٪

- عدد حروف القصيدة= ١١٥٩. عدد الحروف المتحركة[٢١]=٧٦٠. عدد حروف الساكنة=٣٩٩.
- أطوال الأسطر: ثمانية وثلاثين سطراً تراوحت أطوالها بين: ثلاثة أو أربعة أو خمسة ألفاظ من أصل خمسة وستين سطراً.
- أدوات الربط: ستة وأربعين سطراً بدأت بحروف أو بظروف من أصل خمسة وستين سطراً.

التدوير والقصيدة المدورة في شعر حميد سعيد

البنية الدائرية في قصيدة (يا جارة الدم والدمار)

يلحظ أنّ المسار الدائري يولّد باستمرار تحولات كثيرة، ويضبط مكونات عدّة، حتى لو اعترى بعضها التناقض والتضاد، ويفيد التكرار والترجيع والترديد والتماثل والتشابه. لعلّ هذا يجد صداه في البنية الدائرية التي قد تتلبّس بعض القصائد، سواء على مستوى المعنى والمبنى، أم على مستوى التشكيل العروضي والموسيقي، كما يلحظ ذلك بوضوح في قصيدة حميد سعيد (يا جارة الدم والدمار) التي بُنيت على تقنية دورانية واضحة؛ فبدايات القصيدة تتصل بأواخرها وتعانق أواخرها أوائلها.

لنلحظ، أولاً، بعضاً من مظاهر البنية الدائرية على مستوى المعنى والمبنى. فتجربة القصيدة تنبجس من تجربتين ضاغتتين اختمرتا في أعماق الشاعر زمناً واكتوى بنارهما أياماً، حتى أزفت لحظة المخاض الشعري ونضجت تجربة

٢١- كثرة الحروف المتحركة ربما تشير إلى ميل القصيدة للتدوير، لأن نهاية الأسطر بحاجة إلى سواكن كي تُنهي المقطع العروضي الطويل.

القصيدة الحالية، فكانت تجربة درامية مركبة، متعددة الطبقات والتناقضات، تقوم على حركة درامية نامية واضحة، فيها قدرٌ متوهجٌ من الصراعات النفسية والآمال المحبطة والأماني الخائبة. تتمثل التجربة الأولى في مدينة الشاعر البصرة والحرب الضروس التي شهدتها، وما أنْ تكتمل هذه الدورة من القتل والدمار والدم في البصرة حتى تطل برأسها المشؤوم بداياتُ التجربة الأخرى، وأيامُ الحصار الصهيوني على بيروت، وما شهدته هي الأخرى / بيروت من دم ودمار وتدمير طال الزمان والمكان. بذا تتشابه الأحداث والوقائع ، وإنْ اختلفَ الزمان والمكان. هكذا تكتمل دورة أخرى من الدم والدمار والقتل والحصار في وعي الشاعر، وتحتضن نفسه كلَّ هذه المكونات من الألم والحسرة واليأس والسكون والإحباط حتى تأتي قصيدة (يا جارة الدم والدمار) في شكلها الموسيقي الحالي، وطبيعة هندستها الحداثية، وكيفية توزيع أسطرها وأحجام حيزاتها على الورق، مُحاوِلةً أن توحي بتجربتها الشعرية الحالية في شكل هندسي وإيقاعي آسر، وبنية دائرية تلبستها، وقصيدة مشاكسة[٢٢]، لها أسرارها المتكتمة عليها، وشاعر حريص كل الحرص على هذه الأسرار، «فلكل قصيدة أسرارها ولكل شاعر ما يخشى عليه من تلك الأسرار»[٢٣]. تبدأ القصيدة بالمقطع :

يا جارة الدم والدمار

في كل يوم كنتُ أضربُ في شوارعك القصيّة

منْ يرافقني إليك الآن ؟

من كانت تعلمني القراءة في دفاترك

استباح قميصها البحر البعيد[٢٤]

٢٢- سعيد، حميد، الكشف عن أسرار القصيدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٩٤ : ٤٩.
٢٣- المصدر نفسه : ١١.
٢٤- سعيد، حميد: طفولة الماء، مطبعة الأديب، بغداد، ١٩٨٥، قصيدة (يا جارة الدم والدمار):٢٠

وتنتهي بالمقطع:

يا جارةَ الدمِ والدمارِ..

أراك مَتعبةً.. أنامُ على يديكِ

وفي قميصي من غُبار البصرةِ.. احتَضَنَتْكِ

وَهْيَ تقاتلُ الأعداءَ

بَينكما دمٌ وبُوَيْبُ..

بينكما الخليجُ وطفلةٌ قتلوا هواها

يلحظ أن القصيدة تبدأ بالعبارة الافتتاحية (يا جارة الدم والدمار)، ويبدأ المقطع الأخير من القصيدة بالعبارة نفسها، والمقطع الأخير من القصيدة هو جزء من المقطع الأول، وبالتالي فالمعاني تتكرر نفسها في البداية والنهاية. فدورة الدم والدمار تبدأ في العالم الخارجي من البصرة، وتكتمل دورتها فيها، ثم تعيد نفسها بتجليات أكثر مأساوية في بيروت، حتى تكمل دورتها مرة أخرى، ويأخذ الدم والدمار مداه الأقصى، فيغيّر كلَّ شيء ويدمر كلّ أمل في زمنٍ عربي مشلول متهالك خانع للعدو القادم من البحر البعيد، وتأتي القصيدة تتلوّى من الداخل في دورة تامة من الدم والدمار. فالعلاقة وثيقة جداً بين بدايات القصيدة ونهاياتها، «فليست تلك التي كانت تعلم الشاعر القراءة في دفاتر بيروت إلا هذه نفسها التي احتضنت بيروت وهي تقاتل الأعداء»[٢٥]، فبيروت هي جارة البصرة، ليس جغرافياً، بل جارتها في تشابه الحال وفي القتل والدم والدمار والحصار. والطفلة التي قتلوا هواها في السطر الأخير هي المرأة البالغة العاشقة التي أحبّها

٢٥- مرتاض، عبد الملك "بنية القصيدة عند حميد سعيد : دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة يا جارة الدم والدمار" مجلة الأقلام، عدد ٥، أيار ١٩٩٠ : ٣٠

الشاعر، فقتلوها كما قتلوا المدينة التي أحبّها (بيروت، البصرة). فالطفلة/ المرأة، إذاً، هي معادل دلالي آخر يتجلّى فيه الدم والقتل والدمار، ويوثّق الصلة بين بداية القصيدة ومنتهاها. فالقصيدة، إذاً، تمثل قصةً تامة أو حكاية كاملة من الدم والدمار والحصار تمّت وانتهى زمنها، لكنها تظل تمثل نصاً مفتوحاً للقراءة والتأويل، وتتكتم على أسرارها وعنادها ومشاكستها للقارئ، وتمثل نهايةً مفتوحةً، أيضاً، لأن نهاية القصيدة تمثل النقطة ذاتها التي بدأت منها؛ لذا فإن بداية القصيدة تمثل نهايتها التي آلت إليها دون نتيجة سوى مزيدٍ من الدم والدمار والقتل، فكأن القصيدة بدأت بالدم والدمار، وجاست في عوالمه الخربة الآسنة المدمرة على مدى خمسة وستين سطراً مدوراً، في معظمها، حتى اكتملت دورتها وانتهت كما بدأت.

هكذا يظهر أن كل أطوار القصيدة ومعانيها تجعل منها «شكلاً دائري البنية»[٢٦]، يقارب عوالم الحداثة والتجديد، إذْ إنّ البنية الدائرية إنما هي «صفة من صفات الحداثة»[٢٧] على مستوى تشكيل المعنى والمبنى، أو تشكيل الإيقاع والموسيقى.

التدوير والقصيدة المدورة: التجربة الدرامية المركبة والعروض الكامل

يعدّ حميد سعيد من أكثر الشعراء العرب استخداماً لتقنية التدوير، وقدرةً على هندسة النص على الورق، وتحكماً في كيفية توزيعه وأحجام الحيزات المكانية التي يتبوؤها على القرطاس، ما يهب القصيدة شكلاً هندسياً أخّاذاً يلامس آفاق الحداثة، ويشكّل في القصيدة سمةً تضليلية لا يكاد القارئ يلحظ، أول وهلة، أثراً للتدوير فيها، كما في كثير من قصائده، لا سيما قصيدة يا جارة الدم والدمار. وقد أشار أحد الدارسين إلى هذه الملاحظة، من قبل، حين قال: «يتكرر

٢٦- المصدر نفسه: ٣٠
٢٧- المصدر نفسه: ٣٠

التدوير في معظم قصائد حميد سعيد، لكنه تدوير يتخّفى تحت غطاء مضلل، يتمثّل في الطريقة التي يعتمدها الشاعر في توزيع القصيدة، ونثر أبياتها، وهو أمرٌ يوحي، للوهلة الأولى أنّ قصائده لا أثر للتدوير فيها. إنّ القارئ المتعجّل لبعض قصائد الشاعر قد يشده شكلها الظاهري... عن الوقوف على ما تمتلكه، غالباً، من شكل إيقاعي داخلي مترابط»[٢٨]. فحميد سعيد كان يحرص كثيراً على قصائده، سواء على مستوى الهندسة الكتابية، أم على مستوى التشكيل الإيقاعي والدلالي، بحيث تتراءى القصيدة محمّلةً بالأسرار والخفايا والكينونات الدلالية الغيابية التي تظلّ مرجأةً أو عائمة في أفق النص بانتظار القارئ المتحدي القادر على الانتصار على عصيانها[٢٩] ومشاكستها؛ لذا كان حميد سعيد حريصاً على أسرار قصيدته، ولا يغامر بالكشف عن هذه الأسرار؛ لأن هذا سيحيلها إلى نصٍّ نثري جديد[٣٠]؛ من هنا ظلّ حميد سعيد مشغوفاً بوعي المغايرة، وباحثاً عن أشكال جديدة لقصيدته، وظلت محاولات البحث والتجريب والحداثة هاجسه الموّار الذي يدفعه لاجتراح آفاق حداثية جديدة لقصيدته. يقول في هذا: «إنّ ولعي بالتجريب، يدفعني باستمرار للإفادة من منجزات النص الشعري، قديمه وحديثه. والتجريب عندي ليس حال شكلية أو استعراضية، بل هو يبحث عن إضافات توظّف فيها مفردات المنجز الشعري لتأسيس حداثة خاصة»[٣١]. من هنا رأى حميد سعيد أنّ التدوير والقصيدة المدورة ما هما إلا شكل من أشكال البحث والتجريب والحداثة التي اهتدى إليها، ووظفها في قصيدته بوصفها تقنية حداثية قادرة على الإيحاء بتجربته الشعرية وشكلها الموسيقي القادر على تحقيق هذه التجربة. وأنّ تقنية التدوير تساعد على مواكبة التدفق العاطفي والموسيقي،

٢٨- العلاّق، علي جعفر، في حداثة النص الشعري:دراسات نقدية : ١١٨ - ١١٩
٢٩- سعيد، حميد، الكشف عن أسرار القصيدة : ٥٥
٣٠- المصدر نفسه: ١٢
٣١- المصدر نفسه: ٥٥

والتأثير بالمتلقي[٣٢]. لذا نرى شعر حميد سعيد حافلاً بالتدوير وأشكاله؛ فمنه ما وقع في كلمة واحدة أو جملة أو مقطع، وهو ما سميّ بالتدوير الجزئي. ومنه ما وقع في قصيدة كاملة أو في جلّها، وهو ما سمّي بالتدوير الكلي- كما أشرنا من قبل- ويلحظ هذا في قصيدته (عن القصيدة). أما قصيدته (يا جارة الدم والدمار)، فهي قصيدة مدورة أيضاً، إذْ إنّ التدوير يستغرقها من أولها إلى آخرها، غير أن التدوير يتشظّى فيها في مواضع محددة، وقليلة جداً. لعلّ الشاعر اتخذّ منها فسحاً إيقاعية يسترخي القارئ في رحابها، مستشعراً تنويعاً موسيقياً يكسر الرتابة الإيقاعية التي قد تبعث على الملل، وتكسر في الوقت عينه الصيغة السمعية التي توقعها عبر توالي أسطر التدوير السابقة. وبالتالي يُحدث هذا الخروج عن التوقع الصدمةَ والمفاجئة عند المتلقي لإدخاله اللامتوقع[٣٣]، واستيقافه على مواضع محددة تدعوه لاستكناه جمالياتها ودلالاتها. غير أن هذه المواضع القليلة لا تنفي كون القصيدة مدوّرة. تحاول الدراسة الحالية مقاربة أبعاد التدوير والقصيدة المدورة في تجسيد تجربة الشاعر والإيحاء بها.

أشرنا- في ما مضى- أنّ حميد سعيد اتخذ من تقنية التدوير وسيلة تعبيرية وموسيقية للإيحاء بأبعاد تجربته. وأنّ شكل التجربة عنده كان ينبعث انبعاثاً تلقائياً من طبيعة هذه التجربة. المتأمل في قصيدته (يا جارة الدم والدمار) يلحظ أنها تنهض على تجربة شعورية درامية مركبة متعددة الأصوات والأنغام والأبعاد، ومتنوّعة الجغرافيا والتاريخ والإنسان؛ فهي تتأسس على بنية درامية دائرية مأساوية ودموية، وعلى تشابهات واقعية، وتماثلات نفسية مكانية بين مكانين: مدينة بيروت التي عشقها الشاعر، وعاش فيها ردحاً من الزمن، ومدينته البصرة. وتكمن التحولات المكانية في القصيدة «من خلال التباين في مستوى الدلالة المكانية

٣٢- المصدر نفسه: ٦٦

٣٣- الغانمي، سعيد، أقنعة النص، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد : ١٩٩١

ومستوى الحدث والفعل. إذ تعتمد في إطارها المكاني وتناصها على الذاكرة والمجاز والرمز تتضافر لتأتي بالمعاني التي تدل على أثر هذه الأماكن في نفسية الشاعر»[٣٤]: **في كل يوم كنتُ أضربُ في شوارعك القصيّة**

منْ يرافقني إليك الآن ؟

من كانت تعلمني القراءة في دفاترك

استباح قميصها البحر البعيد

وأصبح العشاق ينتشرون في أرقي عليها

لم أر امرأة سواكِ

ولم أرَ امرأةً سواها[٣٥]

يشير هذا النص إلى التجربة المكانية للشاعر في مدينة بيروت التي «تركوها رماداً وفي سمائها دخان كثيف والتحسّر لحالة فقدها، إذ يؤكد ذلك من خلال استذكاره لماضيه في تلك المدينة بيروت»[٣٦]، «فما من قصيدة أبدعها الشاعر إلا ولها (ماضٍ) في نفسه»[٣٧]، وما تلبث هذه التجربة أن تستدعي تجربة الشاعر في مدينته البصرة، فتختمر هاتان التجربتان الواقعيتان في وعي الشاعر وفكره، وتتشابك العلاقات بينهما، وتتشابه مظاهر الحال والدم والدمار حتى النخاع، فتتوهّج معاناة الشاعر الداخلية ويعلو صياح الأصوات المتصارعة في أعماقه، فيتشكّل من هذا كله ما يسمى بـ(التجربة الخصبة)[٣٨]، حيث تستثار دلالات

٣٤- حسين، يسرى خلف، التناص في شعر حميد سعيد، دار دجلة، ط ١، عمان - بغداد، ٢٠١١ : ١٤١.
٣٥- سعيد، حميد: طفولة الماء، قصيدة (يا جارة الدم والدمار): ٢٠
٣٦- حسين، يسرى خلف، التناص في شعر حميد سعيد: ١٤٢
٣٧- سويف، مصطفى، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، ط٤، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١: ٢٧٩
٣٨- سويف، مصطفى، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة:٢٨١

التجربة القديمة القارّة في (الأنا)، وتلتقي بآثار التجربة الجديدة. وتتشكل حينئذ في (الأنا)، فاعلية تسمّى (الدوامة)، تسهم في إنتاج (التجربة الخصبة)، أو موضوع القصيدة الكلي، وما يحمله من دفء العلاقة بين التجربتين، وتنضج تجربتها الخصبة / الدرامية الضاغطة، وتتكامل بنيتها الكلية، ويتأسس شكلها العروضي والإيقاعي الكلي، فيتجسد ذلك كله على شكل حالة إيقاعية متكاملة تنوء بعبء تجربة متكاملة يتلاحم فيها الشكل الإيقاعي الدائري والبنية الدلالية الدائرية، حتى تضحي تجربة القصيدة كلاً غير مجزأ، وقصة وافية لا تُفهم إلا إذا انتظمتها صيغة إنشادية واحدة متواصلة من أولها إلى آخرها. من هنا جاء هذا التواؤم الحار بين شكلها العروضي الدائري وطبيعة بنيتها الكلية المتكاملة. يتجلّى ذلك بوضوح من خلال ملاحظة تعدد مظاهر توّحد الشكل بموسيقاه في القصيدة التي تظل تلوّح بحداثة هذه القصيدة ودورانيتها، وتؤكد تلاقي بداياتها بنهاياتها وأواخرها بأوائلها، «فليست تلك التي كانت تعلّم الشاعر القراءة في دفاتر بيروت إلاّ هي نفسها التي احتضنت بيروت وهي تقاتل الأعداء»[٣٩]، وهي البصرة. وقد جسّد الشاعر ذلك كله في تشكيلات نصّية، وأدوات ألسنية فيّاضة بالدلالة، تحتضنها بنية عروضية دائرية جعلت من القصيدة كلاً موسيقياً يكاد يكون كامل التدوير، وحالة إيقاعية تواكب تجربة الشاعر الكليّة وحالته النفسية:

يا جارةَ الدمِ والدمارِ..
أراك مَتعبةً.. أنامُ على يديكِ
وفي قميصي من غُبار البصرةِ.. احتَضَنَتْكِ
وَهْيَ تقاتلُ الأعداءَ

٣٩- مرتاض، عبد الملك، بنية القصيدة عند حميد سعيد : ٣٠

هكذا، كأن القصيدة بدأت ودارت دورتها في الدم والدمار من بيروت إلى البصرة، ومن البصرة إلى بيروت، وما بينهما من دم ودمار وحصار، وانتهت دورن أن تحقق الشخصية الشعرية غايتها في الوصولً إلى موضوعها المنشود، ولم يتجاوز مسعاها «وصف الحال وحكي الماضي الميت وسرد الوضع المزري. فأمر القصة منتهٍ، وإنْ لم ينتهِ الخطاب الذي ظلّ يقرر شيئاً لم ينتهِ قط»[٤٠]:

بَينكما دمٌ وبُوَيْبُ..

بينكما الخليجُ وطفلةٌ قتلوا هواها

واضح، إذاً، أن القصيدة تتخذ شكلاً دائرياً على مستوى الدلالة والشكل العروضي أو الإيقاعي. فالشكل يتوّحد بموسيقاه «ويكرّس التدوير هذه الوحدة»[٤١]. فالشاعر يحاول أن يفتح أسطر القصيدة بعضها على بعض، ويترك ماء الشعر وخضرته يجريان بحرّية طليقين ملتحمين يشدّان أنسجة القصيدة ويغمران فجواتها، بعد أن أزال من طريقهما مصدّات القافية[٤٢].

المتأمل في القصيدة يلحظ كيف أنّ بنية الدم والدمار تنساب في أسطر القصيدة بحريّة، بفضل ما وفّرته تقنية التدوير للشاعر من إمكانية انثيال موسيقي يواكب انثيال الدفقات الشعورية المتدافعة والمحمّلة بدلالات الدم والدمار والحصار، والمبثوثة في تضاعيف القصيدة، وأدواتها الألسنية المختلفة، ونماذجها النصية المتعددة. تبدأ دورة الدم والدمار والحصار في القصيدة بعبارة مفتاحية مثقلة بكثافة دلالية وإيحائية:(استباح قميصها البحر البعيد)، فثمّة ثلاث أدوات ألسنية دالّة على عمق الأسى والقتل والدمار الذي حاق بالمدينة، واستباح عرضها وشرفها، ودلّ على مدى عدوانية هذا العدو الغاشم القادم من البحر البعيد. هذا

٤٠- مرتاض، عبد الملك، بنية القصيدة عند حميد سعيد: ٣٠
٤١- سعيد، حميد، الكشف عن أسرار القصيدة: ٥٥
٤٢- العلاّق، علي جعفر، في حداثة النص الشعري:دراسات نقدية :٩٩

العدو غيّر وجه المدينة، وطال أذاه الزمان والمكان والإنسان. ويتواتر بعد هذه العبارة المفتاحية انثيال الأدوات الألسنية المثقلة بدلالات الموت والخراب والدم والدمار، ويكرّسه إيقاع التدوير الجاري بحرية وطلاقة، عبر أسطر القصيدة المفتوح بعضها على بعض، بكلّ ما يحمله هذا التدوير والانثيال من دلالات الموت والخراب:

• منذ أن رَحَلتْ.. وأنتِ تراودينَ دمي المباحَ

• يا مُرَّةَ الشفتين من ظمأ ومن سهرٍ طويلِ

حُيِّيتِ من حُلمٍ قتيلِ

• أيها الكفنُ الذي قلنا له كن بيرقاً.. فأبى

• حاولنا الإقامةَ في الدمارِ

وفي حدود الموتِ

فكلّ هذه التشكيلات النصّية تفيض بدلالات الدم والدمار وإيقاع الخراب واليأس الجاري دون أن تستوقفه مصدّات تقفوية، أو وقفات عروضية، إنها حالة شعورية وإيقاعية متكاملة تمور في أعماق الشاعر وفي منعرجات نفسه الخبيئة، تحاول أن تبوح بغاية القصيدة، وتبثّ رسالتها إلى المتلقي. فالتدوير حالة إيقاعية تواكب تجربة الشاعر وحالته النفسية والفكرية. يقول إيليا حاوي: إن الإيقاع «عنصر مهم من عناصر التجسيد والتعبير، إنه عنصر داخلي من دونه تتهافت القصيدة وتحبو أو تتناثر، إنه إيقاع مطيع يخفق بخفق التجربة ويسير مسارها يطول، يمتد، يصخب، يتوتر، يستقر، ينبو، يتكرر، وهو الذي يلعب بالتجربة، والتجربة تلعب به... إنه الغلاف الروحي الذاهل للعبارة والتجربة ككل»[٤٣].

٤٣- حاوي، إيليا، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، دار الثقافة، بيروت، ط ١، ١٩٨٤ : ٢١٦

من هنا جاءت هذه الوحدة بين الشكل وموسيقاه، بين الدلالة وإيقاعها. فالقصيدة تظل «تنمو من الداخل لا على الورق، وتأخذ حجمها من عمق تفاعلها مع المتلقي، وليس من تراكم سطورها»[٤٤]. وتظل بنيتها الجوهرية الدموية الدائرية تنمو نمواً داخلياً وخارجياً يتراءى على سطح القصيدة من خلال أدوات ألسنية دموية تهندس القصيدة سطحها بها، وتوزّعها على جسدها بإيقاعات متنائية، لكنها متواترة، وتزداد سرعتها وينشط إيقاعها، كلما تقدم القارئ في قراءة القصيدة، كما يلحظ في النماذج الآتية: ×فإننا نسعى إلى دمنا المقيم على شوارعكِ المقيمةِ

• فأنتِ بين الموتِ والملكوتِ مملكةٌ

• واكتشفنا أن حُبّكِ لم يزلْ في القلبِ

فالبنية الدموية تتمدد على سطح القصيدة وتنثال دفقاتها الشعورية عبر أسطر فتح التدوير بعضها على بعض، فتراكض إيقاعها المتشح بالأسى واليأس في القسم الأخير من القصيدة بوتيرة ملحوظة عمّا كان عليه في الأقسام السابقة منها، كأن الشخصية الشعرية كانت في بادئ الأمر تعيش حالة من التردد أو الترقّب أو الأمل بحصول شيء ما يغيّر واقع الدم والدمار الذي تلبّس المدينة، أو يحاول أن ينصرها ويقف معها، لكن إمارات اليأس تبدأ تظهر وتزداد في تشكيلات القصيدة اللغوية الدّالة على مصدر هذا اليأس المتلاصق بواقع عربي مهترئ، لا يغيّر ساكناً، بل يترك المدينة تقاتل وحدها، وتموت وحدها. من هنا تزداد إمارات اليأس في القصيدة وينشط إيقاع الدم والدمار، وتزداد سرعته حتى تكتمل دورته في نهاية القصيدة. وتؤدي تقنية التدوير وظيفتها الإيقاعية والإيحائية بتجسيد هذا الواقع وتصويره بصورة فاجعة، فيفضي مفتتح القصيدة إلى منتهاها، وآخرها إلى أولها. «والظاهر أن نهاية القصيدة تكون على الدوام ذات صلة واضحة ببدايتها،

٤٤- سعيد، حميد، الكشف عن أسرار القصيدة : ٩٧

وبذلك يتمّ للشاعر تحقيق فعل متكامل في صميمه، ينتهي في موضع شبيه بموضع بدئه»[٤٥]. فتتعمق بنية الدم والدمار وتزداد حقداً وفساداً، ويبلغ إيقاع الموت والخراب ذروته القصوى في نهاية القصيدة:

• أية زهرةٍ لم تغتسل بدمٍ ؟

وقد نضبت عيونُ الماء

إنّ شهودنا الشهداء

• علمتنا الحربُ..

أن بني العمومةِ بائعوكِ

وعلمتنا.. أن نُقاتِلَ دونهم

يا جارةَ الدمِ والدمارِ..

• بَينكما دمٌ وبُوَيْبُ..

بينكما الخليجُ وطفلةٌ قتلوا هواها

هكذا يتضّح أن قصيدة (يا جارة الدم والدمار) تنهض على تجربة درامية مركبة متكاملة، غير مجزّأة ما فرض أن يكون شكل هذه التجربة بعيداً عن التجزئة العروضية أيضاً، وأن يكون استجابة حقيقية لطبيعة هذه التجربة بكل تدرجاتها اللونية والروحية والفكرية. وقد أشار حميد سعيد نفسه إلى هذه القضية حينما رأى «أن القصيدة كاملة التجربة تصنع عروضاً بعيداً عن التجزئة العروضية المدرسية»[٤٦]، وأنه لا بدّ أن يتوحّد في القصيدة «الشكل بموسيقاه، ويكرّس

٤٥- سويف، مصطفى، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: ٣٠٦
٤٦- سعيد، حميد، الكشف عن أسرار القصيدة: ٥٥

التدوير هذه الوحدة»[٤٧]. من هنا جاء الشكل العروضي مناسباً لطبيعة تجربة القصيدة، وقادراً على الإيحاء بأبعادها وتحقيق إيقاعها وموسيقاها. فالقصيدة قدمت تجربة واقعية حدثت، وانقضى زمنها، وأصبحت في وعي الشاعر قصة عاشت أحداثها في زمنٍ غابر، لا تفهم، الآن، إلا إذا رُويت كاملةً. إذاً ثمّة حكاية حدثت فعلاً في زمنٍ ماضٍ، تحكيها الشخصية الشعرية في الزمن الحاضر، وبالتالي كأن هذا النص نصٌّ حكائي من بعض الوجوه، لذا بدأ الشاعر قصيدته بأداة ألسنية دالّة على الحكائية (كنتُ). وكي تفهم الحكاية بشكل واضح لا بدّ من سردها، أو حكيها، أو إنشادها، أو سماعها بوتيرة واحدة متواصلة. من هنا جاء حرص الشاعر على اختيار شكلها العروضي الدائري، وصيغتها الإنشادية، أو السمعية الواحدة المتصلة. إذاً فهي حالة شعورية واحدة عاناها الشاعر، وأدّاها عبر تركيبة إيقاعية متكررة التفاعيل، بصرف النظر عن عددها، وعبر سطر شعري واحد، امتدّ من مفتتح القصيدة إلى منتهاها، وإنْ اعتراه بعض التشظّي أو التراخي في مواضع محددة، لكنها ذات دلالات مقصودة، سنتناولها بالدراسة والتحليل.

تشظّي التدوير في القصيدة المدورة

ربأ حميد سعيد بنفسه عن السقوط في مزالق التدوير عامة، ومزالق القصيدة المدورة خاصة، لأن التدوير كان عنده حاجة تعبيرية، لا غاية بعينها، لذا فلم يأتِ التدوير عنده خضوعاً لسحر الموجة، أو لهاثاً وراء العروض، وردم فجواته الوزنية؛ من هنا يلحظ أن التدوير عنده كان استجابة حقيقية لطبيعة تجربته الشعورية الضاغطة، وإحساسه العميق بأن شكل التجربة لا بدّ أن يكون منبثقاً عن التجربة ذاتها، وأن يكون أشعاعاً صادراً عنها، لا شكلاً سابقاً عليها أو إطاراً تابعاً لها[٤٨]. وبالتالي فالتدوير في القصيدة المدورة ظلّ عند حميد سعيد حاجة تعبيرية

٤٧- المصدر نفسه: ٥٥

٤٨- العلاّق، علي جعفر، في حداثة النص الشعري:دراسات نقدية :١٠٠

وموسيقية اقتضتها طبيعة تجربته الدرامية.

المتأمل في قصيدة (يا جارة الدم والدمار)، يلحظ أن هذه القصيدة تكاد تكون تامة التدوير، غير أنه في مواضع محددة جداً، اقتضتها طبيعة التجربة كان التدوير يتراخى فيها، وتتشظّى بنيته، ويتوقف نَفَسُه الإنشادي، أو تنكسر صيغته السمعية المتوقعة ما يحدث الصدمة عند المتلقي. وكان الشاعر بدوره ينسلّ من دائرة التدوير ببراعة واضحة ليقف عند نهاية بعض الأسطر، تارة بوقفة حادّة تنتهي بمقطع زائد الطول (سبب خفيف+ساكن)، وتفعيله معتلّة بإحدى علل الزيادة، أو ما يسمّى بالتذييل[٤٩]. وتارة يقف عند تفعيلة غير معتلة، تنتهي نهاية طبيعية بمقطع عروضي ساكن (سبب خفيف)، وكلاهما يشكّل نهاية موسيقية للسطر، أو قافية ساكنة، يمكن الوقوف عليها، وتأسيس طاقة انتباهية عالية في بؤرة دلالية وموسيقية يتضمنها السطر، وتتجسد من خلال الدفقة الموسيقية في نهاية هذا السطر، وتتخفف القصيدة المدورة من تدافعها العروضي والشعوري والدلالي. ويتجسد النوع الأول في الأسطر الآتية:

نراكِ في أحلى صفاتك بين أيدينا.. ب – ب –/– – ب –/ب ب – ب – –/– –

وفي الكأس الجميلِ ب –/– – ب ـْ

يا مُرَّةَ الشفتين من ظمأ ومن سهرٍ طويلِ – – ب –/ب ب – ب –/ب ب – ب –/ب ب – ب ـْ

حُيِّيتِ من حُلمٍ قتيلِ – – ب –/ب ب – ب ـْ

إنّا سنصعدُ من صعودكِ.. نحو بدء المستحيلِ – – ب –/ب ب – ب –/ب ب – ب –/– – ب ـْ

٤٩- التذييل: زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع، وهو من علل الزيادة.

يتخذ الشاعر من هذه المواضع الأربعة التي يتراخى فيها التدوير ويتشظّى، محطات عروضية ذات طاقة انتباهية عالية، يسترخي القارئ في رحابها متأملاً ما مرّ به من معانٍ ودلالات، ومركّزا على هذه المواضع التي انقطع عندها التدوير بمقطع زائد الطول وتفعيلة مذيلة، تضع حداً صارماً لفاعلية التدوير، وتحدث وقفة موسيقية حادّة تستوقف القارئ وتدعوه لتلقي الكينونة الدلالية المتكتمة في هذه الأسطر. فبعد أن قدّمت الشخصية الشعرية شيئاً من تجربتها الدرامية المتراكبة في المقاطع المدوّرة السابقة، عبر سلسلة من الأدوات الألسنية المثقلة بدلالات الدم والدمار واليباب الذي حاق بمدينتها / البصرة، ومدينتها المعشوقة / بيروت، ونسجت بينهما شبكة من العلاقات المتداخلة إلى درجة أن المتلقي لا يكاد يفرّق بين المدينتين لشدة تعلّق الشخصية الشعرية بهما، وتشابه الحال الذي ألّم بهما، نرى الشخصية الشعرية في هذه الأبيات المتخففة من التدوير، تحاول أن تسترق لحظات أمل وسط هذا الظلام الدامس.. تحاول أن تسترد ذهنياً الصور الأجمل لبيروت، حيث كان زمن الأمان والاستقرار النفسي وجمال الصفات، قبل أن يغرقها العدو القادم من البحر البعيد بالدم والدمار. غير أنّ الشخصية الشعرية سرعان ما تصحو من هذا الحلم أو الأمل. فينقطع هذا السياق عروضياً ودلالياً، ليعود من جديد يتحسس الواقع الأليم اليائس الماثل أمامها.. واقع المدينة الجديد بصفاتها الجديدة (مُرَّةَ الشفتين من ظمأ ومن سهرٍ طويلِ)، كأن المدينة ليست هي المدينة؛ فالمدينة اليوم تغرق في بحر الأسى والسكونَ والجمود واليأس المطبق؛ من هنا نرى الشخصية الشعرية توظّف أدوات ألسنية جديدة تتمثّل في أسلوب المجاز والاستعارة والنداء لتكريس هذا اليأس والسكون والجمود والخَرَس الذي اعترى واقعها وواقع المدينة المحاصرة، فراحت تناديها وهي لا تحير جواباً. فجاء النداء من جنس مناداة ما لا يعقل، واستشرف النص أفق (اللامنطق). فالنص

ينادي الموضوع المبحوث عنه بيروت، أو الموضوع الغائب الضائع[٥٠]. ومناداة ما لا يعقل تشكّل منتهى الحيرة واليأس.. حيرة ويأس مصدرهما تأجج العاطفة المتكتمة في أنسجة الخطاب الشعري، وأدواته الألسنية المختلفة؛ فالنص الشعري يضع هذا الأساس باعتباره؛ لأن الشعر «يضع الكلام المنطقي أساساً يريد توصيله، ثم يقوم بوضع الملفوظات الأخرى التي تحمل (لا منطقية) في علاقاتها اللغوية، وذلك في المجاز والاستعارة والكناية وغيرها»[٥١]. غير أن الشاعر يحاول أن يتخفف قليلاً من حالة الإغراق في اليأس والخَرَس كي يستشرف فكرة لعلّها أكثر أملاً في قوله (حُيِّيتِ من حُلم قتيلِ). لعلّ هذا النموذج النصّي يحمل أكثر من دلالة ومضمون، ينصرف بعضُها إلى استرداد الحياة وإعادتها إلى المدينة، أو إلى تحية الإكبار والصمود لهذه المدينة المتحدية لجبروت الأعداء. ثم ينسلّ الشاعر إلى رؤية جديدة في الدلالة، ويستمد الأمل والعزيمة من صمود هذه المدينة وإصرارها على الصعود من الموت:(إنّا سنصعدُ من صعودكِ.. نحو بدء المستحيلِ). فحميد سعيد يتبع «استراتيجيات تصنع المضامين التي يروم طرحها وراء سطح شفيف من معنى ظاهر غير مقصود، وذلك باتباع سنن وأساليب في الصياغة اللغوية تتنوع من قصيدة لأخرى بهدف مضاعفة الكفاءة الدلالية وبلورة سمته الفنية. وإذ يلجأ حميد سعيد إلى هذا الإجراء فيقصد الخروج من دائرة المألوف أو المتبع»[٥٢].

من هنا نرى أن هذه النماذج النصّية لم تلتزم بالتدوير العروضي، وشكّلت محطات عروضية تشظّت خلالها البنية الإيقاعية للقصيدة المدورة وتراخى تدافعها العروضي، بل وعمد الشاعر إلى إقفالها بتفعيلات مذيّلة، فالتقى في نهاية كل سطر

٥٠- مرتاض، عبد الملك "بنية القصيدة عند حميد سعيد": ٣٩.
٥١- كرستيفا، جوليا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبوقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١: ٧٧.
٥٢- محمد، معين جعفر، حميد سعيد: "فنية الخطاب ووعي المغايرة "، جريدة القادسية العراقية، عدد ٥٤٦٠، ٢٣ آذار، ١٩٩٨ : ٦٠

حرفان ساكنان شكلاً مقطعاً عروضياً زائد الطول (سبب خفيف + ساكن). وفوق ذلك كله حرص الشاعر أن يختم هذه النماذج النصية بقافية ساكنة وروي موحّد يشكّلان وقفة عروضية وقافية حقيقية لنهايات هذه الأسطر، كأن الشاعر لم يركن إلى الوقف الذي حققته التفعيلة المذيلة. يلحظ المتأمل في صنيع الشاعر أن هذه القافية الساكنة الموحّدة قد أسست رباطاً وثيقاً شدّ هذه الأسطر التي انكفأ فيها التدوير بعضها إلى بعض. وبالتالي فقد قامت هذه الأسطر المقفاة بدور مهم في لم شتات الدفق الإيقاعي واحتضانه باعتبارها (الأسطر المقفاة) «مصدّات يتجمع فيها ذلك الفيض الموسيقي واللغوي من جهة، ويقف عندها القارئ من جهة أخرى، ليتأمل استجابته بتأثير القسم السابق من القصيدة»[٥٣]. فهذا التشظّي، إذاً، في البنية العروضية الدائرية للقصيدة، والتراخي في الدفق الشعوري للشخصية الشعرية يعزز الكثافة الدلالية للنص، كما أنه يضاعف الطاقة الإيقاعية للقصيدة، ويكسر أحادية الإيقاع المتدفق ورتابته ويشحن القصيدة بتلوينات موسيقية جديدة.

لنتأمل مرّة أخرى البنية الإيقاعية والعروضية للأسطر السابقة. لاحظ هذا التلوين الإيقاعي الذي تولّده التشكيلات الإيقاعية المنفرعة عن التفعيلة المعيارية لبحر الكامل (مُتَفاعلن ب ب-ب-). فالسطر الثاني سيطر عليه إيقاع تفعيلة مضمرة مذيلة (مُتْفاعلن- -ب-ْ). ثم تحوّل الإيقاع إلى إيقاع التفعيلة المعيارية المذيلة، أيضاً، (مُتَفاعلن ب ب-ب-ْ).، ثم ارتد مرّة أخرى في السطر الأخير إلى إيقاع السطر الثاني. كأن الشاعر يستجمع أنفاسه عند هذه الوقفات العروضية التي تحدثها التفعيلة المذيّلة، بعد رحلة طويلة من الدفق الموسيقي واللغوي المتواصل الذي ما فتئ الشاعر يلاحق خلاله تدافعات هذا السيل الجاري من الانثيال الشعري عبر أسطر فُتح بعضها على بعض. لعلّ الشاعر نفسه أحسّ

٥٣- العلاّق، علي جعفر، في حداثة النص الشعري:دراسات نقدية: ١٠٥.

بشيءٍ من رتابة الإيقاع المتواصل الذي ربما يبعث على الملل، فحاول كسره وتغييره وتلوينه، ولو أدّى ذلك إلى تراخي بنيته العروضية الدائرية التي تنهض عليها القصيدة أساساً. كل ذلك يؤكد صحة ما زعمته الدراسة، سابقاً، من أن حميد سعيد لم يكن أسيراً للتدوير، أو لاهثاً وراء امتطاء سحر الموجة، بل كان باحثاً عن شكل موسيقي قادر على استيعاب تجربته والإيحاء بها، بكل تلويناتها وتدرجاتها، لذا فهو اتخذ من تقنية التدوير «حاجة تعبيرية وموسيقية لتحقيق إيقاع التجربة»[٥٤]، واستجابة حقيقة لطبيعة تجربته الشعورية، وانسجاماً مع تدرجاتها الموسيقية والروحية والفكرية والرؤيوية.

ويتجلّى هذا، أيضاً، في المواضع الأخرى من القصيدة التي تشظّى فيها التدوير، وانقطع بتفعيلة انتهت نهاية غير معتلة، وبمقطع عروضي ساكن. يمكن حصر هذا الضرب من التشظّي في موضعين اثنين:

- **ذلك وجهكِ المحفور في الضحك المؤجَّلِ.. –/ب ب – ب –/– – ب –/ب ب – ب –/–**

كم تأملناه.. – ب –/– – ب

من حبٍ ومن نزق –/– – ب –/ب ب –

فلم يأذن لنا.. ب –/– – ب –

- **علمتنا الحربُ.. – ب –/– – ب**

أن بني العمومةِ بائعوكِ –/ب ب – ب –/ب ب – ب –/ب

وعلمتنا.. أن نُقاتِلَ دونهم ب – ب –/– – ب –/ب ب – ب –

٥٤- الكبيسي، طراد، الغابة والفصول: كتابات نقدية، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٩: ٩٩

عمد الشاعر في هذين المقطعين من القصيدة إلى قطع وتيرة التدوير، وكسر رتابتها الإيقاعية التي سيطرت على عدد كبير من الأسطر السابقة ما يؤدي إلى تشظّي البنية الدائرية العروضية، وتوقف هذا الجريان عند القافية الساكنة المتمثلة في المقطع الأول في نهاية السطر بتفعيلة مضمرة ذات إيقاع مغاير للتفعيلة المعيارية (فلم يأذن لنا.. ب - / - - ب -). وفي المقطع الآخر في نهاية السطر (وعلمتنا.. أن نُقاتِلَ دونهم ب - ب - / - - ب - / ب ب - ب -)، يؤسس الشاعر في كلا الموضعين طاقة انتباهية تستوقف القارئ، وتثبت انتباهه في بؤرة دلالية وموسيقية، كما أنّ هذا الوقف العروضي يشكل فسحة تأملية واستراحة قرائية «يسترخي فيها القارئ ويتخفف المقطع الشعري المدوّر من تدافعه العروضي وتشابك الجمل المتتالية»[٥٥]، والدفقات الشعورية المتلاحقة والدلالات المتواترة.

في المقطع الأول تتآزر الدوالّ النصّية للإيحاء بمدلول تتأسس بؤرته في اليأس الذي غرقت فيه الشخصية الشعرية، حين رأت وجه المدينة المحفور في الضحك المؤجل إلى أجل غير مسمى، وشعرت أن هذا الوجه الذي طالما تأملته وأحبته قد أوشك أن ينسرب من بين أصابعها، ويغرق في ماضٍ يائس خرس جامد، لا تستطيع الشخصية الشعرية التواصل معه، أو استحضاره. وتشكل العبارة (فلم يأذن لنا) خاتمة لهذا المقطع، ونهاية عروضية ينقطع التدوير عندها، وتتوقف القراءة. وتنفتح هذه العبارة بأداتها الألسنية (لم) المؤسسة لبنية النفي في العبارة على احتمالات دلالية مرجأة تظل تحتمل القراءة الصحيحة وإساءة القراءة، وتثير أسئلة يحاول المتلقي الإجابة عنها. فالنص الإبداعي كما يصفه «التفكيكيون يرفض تعيين معنى نهائي، لأن كتابته تحدد معنى بلا توقف لتبخره بلا توقف، وبذا يتحول النص إلى كيان يتفجّر إلى ما وراء المعنى الثابت والحقيقة الثابتة نحو اللعب الحر اللانهائي والجذري للمعاني اللانهائية المنتشرة عبر السطور النصية. ومن هنا تصبح كل

٥٥- العلاّق، علي جعفر، في حداثة النص الشعري:دراسات نقدية : ١٠٥

قراءة بحقيقتها إساءة قراءة»[٥٦]. فلماذا لم يأذن هذا الوجه المحفور في الضحك المؤجل للشخصية الشعرية؟ ولم يأذن بماذا؟ أَلَمْ يأذن بتأمله؟ وإذا كان هذا كذلك فلماذا؟ هي وقفة عروضية، إذاً، كسرت رتابة إيقاعية متواترة، وأتاحت للقارئ فسحة يسترخي في رحابها ويمعن النظر في تشكيلات نصّية تتكتم على بنية عميقة يشكل اليأس والأسى إمارتها الجوهرية.

أما المقطع الأخير الذي انقطع فيه التدوير بإيقاع التفعيلة المعيارية (علمتنا الحرب..)، فهو لا يبعد كثيراً عن سابقه من حيث الوظيفة الإيقاعية والدلالية، لذا نوجز فيه المقال تخفيفاً على القارئ الكريم. غير أن هذا المقطع ينماز عنه، على المستوى المعنوي والدلالي، بأنه يشكل لحظة تنتهي فيها القصيدة، وفي الوقت نفسه تبدأ من جديد، كأنها نقطة اكتمال الدائرة، فهي نقطة النهاية وفي الآن نفسه هي نقطة البداية، حيث يلاقي أواخر القصيدة أوائلها. هذا مما يجعل القصيدة ذات بنية دورانية، كما أشرنا من قبل. المتأمل في هذا التشكيل النصّي يلحظ انقطاع التدوير في نهاية السطر (وعلمتنا الحربُ أن نُقاتِلَ دونهم). غير أن القصيدة تعود وتبدأ بداية جديدة بالعبارة الأولى للقصيدة / العنوان (يا جارة الدم والدمار)، وتوحي بالمعاني نفسها التي بدأت فيها القصيدة، من خلال تشكيلات نصية محمّلةً بوفرة من المتوازيات الدلالية.

أخيراً، فإن رائحة اليأس والأسى تظل تفوح من الأدوات الألسنية لهذه المقطع، لكن اليأس هنا يتلاصق بالوقع العربي المهزوم. حيث يتمثّل موضوع الشخصية الشعرية كياناً يحارب وحده دون بني العمومة، بل إن بني العمومة يتخلّون عن الموضوع ويساومون عليه ويبيعونه. هكذا ظلّت بيروت أيام الحصار الصهيوني عليها تقاتل وحدها. أحسّ الشاعر هنا أنها لحظة مناسبة للتوقف عندها،

٥٦- حمودة، عبد العزيز، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، (٢٢٢) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨، ص ٣٨٧، ٣٩٠.

وتأمل هذا الواقع العربي الغارق في الأسى واليأس والحزن؛ فوقف دلالياً، ووقف عروضياً وموسيقياً، ولم يجد في ذلك غضاضةً، وإنْ انقطع التدوير العروضي الكامل لقصيدته المدورة. وهذا كله يعزز نظرية الدراسة بأن التدوير عن حميد سعيد كان حاجة تعبيرية وموسيقية يحقق من خلالها إيقاع تجربته الدرامية المركبة، ويجعل شكل هذه التجربة نابعاً منها لا سابقاً عليها، وأنّ التدوير كان عنده «إمكاناً قابلاً للتشكّل والتعدد حسب التجربة وانسجاماً مع تدرجاتها اللونية والروحية والفكرية. إنه في هذه الحالة مدى مفتوح يتسع أو يضيق، يتوتر أو يرتخي، يتشظّى أو يلتئم. وفي كل هذه المستويات لا يصغي الشاعر إلاّ إلى إيقاعه الداخلي، وما فيه من ضجيج أو صمت أو هوى»[٥٧].

هكذا، يتضح أن القصيدة المدورة كانت عند حميد سعيد تتشظّى، أو بمعنى أدق يتشظّى تدويرها، أحياناً، عندما يحقق هذا التشظّي غايات جمالية ودلالية وموسيقية. فالرجل كان مأخوذاً بوعي المغايرة وولع البحث والتجريب، وكان حريصاً على تنويع إيقاع قصيدته، واستيقاف القارئ في أماكن محددة ذات دلالات بيّنة، من هنا نراه يلجأ، أحياناً، إلى خلخلة الصيغة السمعية في التوقع لدى القارئ، حينما يقدّم له مقاطع طويلة من التدوير، ثم يفجؤه بتوقف الوتيرة الإنشادية للقصيدة وقطع التدوير، فيحدث هذا الخروج على توقع القارئ الصدمة والمفاجأة واللحظة الجمالية.

التدوير وتعدد القراءة : الوقفات[٥٨] العروضية.. الوصل والفصل

عُني حميد سعيد بقصيدته عناية بالغة، سواءٌ على مستوى إنتاج الدلالة المراوغة في تشكيلاته النصّية، أم على مستوى التشكيل العروضي أو الموسيقي،

٥٧- العلاّق، علي جعفر، في حداثة النص الشعري:دراسات نقدية: ١٠٠.
٥٨- الوقفة هي فونيم فوق تركيبة في اللغة العربية تؤدي ثلاث وظائف: نحوية وبلاغية وعروضية. انظر: الغانمي، سعيد، أقنعة النص، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٩١ : ٨٠.

هذا التشكيل، أو الروح الخفي الذي تأسس في جوهره على تقنية التدوير التي امتدت وتنامت حتى اكتمال دورة القصيدة، من مستهلّها إلى منتهاها. غير أنّ الشاعر كان واعياً لمزالق التدوير ومحاذيره، حينما يستطيل التدوير وتنمو القصيدة من خلاله، عروضياً ودلالياً، وتصبح قصيدة مدورة. «ومع ذلك فإن الترابط العروضي الواحد المتشابك من بداية القصيدة حتى آخر كلمة فيها قد يفضي إلى نمطيته تفتقد التحامها بالموضوع، وتكفّ عن كونها استجابة حرّة لتوتر التجربة وتدفقها»[٥٩]. لذلك كله وظّف حميد سعيد تقنيات داخلية عدّة، تحصّن القصيدة من الرتابة الإيقاعية، وتنفتح بها على آفاق جديدة من احتمالات القراءة، ومحاولات الإنشاد والبحث والتجريب المختلفة، ما بين فصلٍ ووصلٍ، ومحاولة قراءة الأسطر بشكل يتطابق مع الهندسة الكتابية لها التي تراعي الوقفات في نهاية الأسطر، حتى وإنْ تشظّت البنية العروضية الدائرية للقصيدة، وتراخى التدوير فيها، وانفتح على احتمالات عروضية جديدة. وبالتالي قد يؤدي هذا كله في القصيدة وظائف دلالية وموسيقية وإيقاعية، ويكسر الأحادية الإيقاعية، ويشحن القصيدة بتلوينات نغمية وموسيقية جديدة قادرة على تصوير إيقاع التجربة والإيحاء به. لعلّ هذا كله ما حدا بحميد سعيد نفسه لوصف قصيدته بـ(قصيدة الأسرار)[٦٠]، وبـ(القصيدة المشاكسة)[٦١] المتأبية على الشاعر المتحدي الذي يحاول أن ينتصر على (عصيانها)[٦٢].

ثمّة عوامل عدّة، إذاً، ارتقت بقصيدة حميد سعيد إلى مراقي الحداثة، وكانت الحداثة الإيقاعية والموسيقية واحدةً من أهم السمات الدالة على غنى هذه القصيدة، وتعدد متكآتها الموسيقية. وتعدّ تقنية التدوير إحدى هذه المتكآت

٥٩- العلاّق، علي جعفر، في حداثة النص الشعري: دراسات نقدية: ١١٨.
٦٠- سعيد، حميد، الكشف عن أسرار القصيدة: ١١.
٦١- المصدر نفسه: ٤٩.
٦٢- المصدر نفسه: ٥٥.

التي احتملت تعدداً قرائياً وإنشادياً، وأعطت القارئ فرصة لتجريب صيغ إنشادية وسماعية عدة، منها ما يسمّى بظاهرة (الخشم)[٦٣]، وظاهرة (تداخل البحور)، وغيرهما. وسنتناول كلاً منهما بحديثٍ وافٍ.

يلحظ أن أشكال التدوير في قصيدة حميد سعيد متعددة؛ فمنه ما كان تدويراً عروضياً عادياً واضحاً، ومنه ما احتمل بعض التأويل أو التجريب أو التفسير القرائي، واحتمل أن يكون شكلاً آخر من أشكال الإيقاع، يمكن النظر إليه أو قراءته في ضوء آخر غير ظاهرة التدوير؛ نحو قراءته في ضوء علل النقص، التي تصيب بدايات الأسطر وبداية التفعيلة خاصة، وهو ما يسمّى بالخشم. ومنه ما أمكن قراءته في ضوء تداخل البحور. ومنه ما تضامّ مع ظاهرة (التضمين)[٦٤]، واتصلت التفعيلات فيه بعضها ببعض «بحيث لا يستطيع القارئ أن يقف عند نهاية السطر أو الشطر فيه، لأنها موصولة في الأشطر والأسطر من حيث المعنى بالتضمين، فلا يتمّ المعنى إلى بوصل كل شطر بما بعده وكل سطر بما يليه، أو من حيث المعنى واللفظ معاً بالتدوير»[٦٥]. ويروق لبعض النقاد أن يسمي هذا النوع من التدوير بالجريان[٦٦].

إن هذا التنوّع والتعدد في ألوان التدوير أسهم أيضاً في إكساب قصيدة حميد سعيد ألواناً متعددة من الإيقاع التي كسرت رتابة النمط الواحد للقصيدة المدورة خاصة، وأخصبت القصيدة بطاقة نغمية وموسيقية وإيحائية وفيرة ومتنوّعة. لعلّ الشاعر كان واعيا لها وقاصداً إياها عندما نظم قصيدته المدورة،

٦٣- السمان، محمود علي، العروض الجديد: أوزان الشعر الحر وقوافيه:٨٣، ١٧٨. هذه الظاهرة معروفة في الشعر التقليدي باسم: (الخرم)، وتصيب ما أوله وتد مجموع.

٦٤- عدّ العروضيون القدماء عدم اكتمال البيت الشعري ووجود تكملة نحوية له في البيت الذي يليه عيباً من عيوب القافية سموه التضمين وهو شيء قريب جداً مما يسميه المعاصرون التدوير. انظر الغانمي، سعيد، أقنعة النص، ٧٨

٦٥- السمان، محمود علي، العروض الجديد: أوزان الشعر الحر وقوافيه :١٢٣

٦٦- المصدر نفسه: ١٢٣، ١٧٨، ١٨٨

كما أنه فرّغ انثيالاته الشعرية عبر تقنية التدوير نفسها، حينما أحسّ بجريان الدفق الشعري لديه واندفاعه؛ وبالتالي شعر أن المعنى الذي يريد والقضية التي تقاربها قصيدته تتأبى أن تنتهي بانتهاء السطر الواحد، وأن قضيته المركبة والنامية جذورها بين مدينتين (بيروت والبصرة) الغارقتين بالدم والدمار والحصار والقتل أطول من أن يستوعبها سطر أو أسطر؛ لذا امتدت القصيدة واتخذت شكلاً دائرياً: عروضياً ودلالياً، حتى أضحت أشبه بالقصة، أو الحكاية التي لا يستطيع القارئ فهمها إلاّ إذا قرأها كلها، لذا كان هذا الجريان وهذا الاندفاع وهذا الانثيال والتدوير صفة متواترة في قصيدته، وصفة معبرة وموحية بتجربة الشاعر الفنية والحياتية في آن. من هنا يُقال إنّ التدوير «يشير إلى فلسفة شعرية محددة، يمكن تسميتها (فلسفة الحالة)، أي رغبة الشاعر في خلق حالة متكاملة، وممتدة دون توقف بفيض مشاعرها وانفعالاتها ودلالاتها»[٦٧].

التدوير وظاهرة الخشم[٦٨].

أما على المستوى الإيقاعي والنغمي، فإن المتلقي يؤدي دوراً محورياً في قراءة مثل هذه الأسطر استجابة للنفس القرائي عنده، ما بين اندفاع وانكفاء، أي ما بين وقف مع نهاية السطر الظاهرة والاكتفاء بالمعنى المتحقق والإيقاع الحاصل، ثم يبدأ بداية جديدة مع إيقاع جديد: إيقاع الخشم (مفاعلن ب-ب-)، ومعنى جديد، يبدو كأنه مناجاة الشاعر لنفسه، فيه إيقاع الهدوء والتأمل والمناجاة مما يفضي أخيراً إلى تنوّع واضح في الإيقاع والمعنى معاً، أو مواصلة القراءة مع التدوير وملاحقة المدّ الإيقاعي والموسيقي للتفعيلة الواحدة، والخلوص بنتيجة

٦٧- البحراوي، سيد، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ١٩٩٦: ١٦٧.

٦٨- (الخشم) تعدّ هذه الظاهرة من علل النقص التي تصيب بحر الكامل، لكنه النقص الذي يعتري بداية الأسطر الشعرية، وبداية التفعيلة الأولى منها خاصة. والخشم هو حذف أول حرف من أول تفعيلة في السطر، فتصير (مُتَفاعلن ب ب - ب-) إلى (مفاعلن ب-ب-)، أي حذف الحرف المتحرك الأول من السبب الثقيل في التفعيلة المعيارية

مغايرة فيها اتصال الإيقاع واتصال المعنى، كأنها دفقة شعورية وإيقاعية واحدة، لكنها ممتدة وطويلة. المتأمل في المقاطع الآتية من القصيدة يلحظ ذلك كله بوضوح أكثر:

• من كانت تعلمني القراءة في دفاترك - / - - ب - / - - ب - / ب ب - ب - / ب ب -

استباح قميصها البحر البعيد - ب - / ب ب - ب - / - - ب - / ب

وأصبح العشاق ينتشرون في أرقي عليها ب - ب - / - - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب - / -

• لم أر امرأة سواكِ - ب - / ب ب - ب - / ب

ولم أرَ امرأةً سواها ب - ب - / ب ب - ب - / -

• منذ أن رَحَلتْ.. وأنتِ تراودينَ دمي المباحَ - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب - / ب

وقد كبرنا.. ب - ب - / -

• أصبح الولدُ العصيُّ ينامُ في الحلم العصيِّ - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب - / ب

وما كبُرتِ.. ب - ب - / ب

وكنتُ أخشى منكِ لا أخشى عليكِ ب - ب - / - - ب - / - - ب - / ب

فأنتِ مبهمة وقاسيةٌ ب - ب - / ب ب - ب - / ب ب -

حين نحزن أو نحاصَرُ أو نخاصم من نَحُبُّ

- ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب - / ب

نراكِ في أحلى صفاتك بين أيدينا.. ب - ب - / - - ب - / ب ب - ب - / - -

لاحظ أن كل سطر لا ينتهي بتفعيلة تامة، وبالتالي أصبح معظم أسطر هذه المقاطع متصلة بالتفعيلة المعيارية، حيث انشطرت التفعيلة (مُتَفاعلن ب ب - ب -) بين كل سطرين متتاليين، وتوزّع (السبب الثقيل ب ب) على هذين السطرين المتتاليين، حيث كان (السبب الثقيل ب ب) هو موضع التدوير[٦٩]، فأصبح معظم الأسطر كأنها سطر واحد مفرط في الطول، فالأسطر تمتدّ وتجري وتتدفق التفعيلات كسيل منهمر، توزّعت بدورها على أنساق إيقاعية تنطوي على أنماط من التوازي التكراري والإيقاعي التي ربما يفضي بها الطول المفرط إلى نوع من الملل يتسلل إلى نفس المتلقي، ويفقدها بعض القيم الموسيقية والنغمية؛ من هنا يلجأ الشاعر إلى تقنية التدوير وتوزيع التفعيلة على كل سطرين متتاليين، ولو لم يفعل هذا لانتهى كل سطر بمقطع زائد الطول (وتد مجموع وحرف ساكن). وبذلك فالشاعر قد تخلّص من أحد الساكنين المجتمعين في نهاية تفعيلة واحدة، الذي يشكّل، بدوره، وقفة حادة جداً. بذلك أسهم التدوير في التخفيف من حدة هذه الوقفة الضرورية في نهاية السطر.»فبدل من التنغيم الصاعد والهابط الذي توجبه نهاية السطر غير المدور نجد التدوير يفتح النغمة لتمتد إلى السطر التالي، فيتحول إلى تنغيم مستوٍ غير عالي الإيقاع»[٧٠].

يمكن النظر للموضوع من ناحية أخرى، أعني محاولة قراءة هذه المقاطع بناءً

٦٩- انظر الجانب الإحصائي من الدراسة، السبب الثقيل (ب ب) يتكون من مقطعين قصيرين، أي حرفين متحركين، حيث يشكل المتحرك الأول نهاية سطر والمتحرك الآخر بداية السطر التالي له، ورد في خمسة عشر موضعاً، بنسبة ٢٣ ٪.

٧٠- صالح، فخري (تحرير وتقديم): دراسات نقدية في أعمال السياب، حاوي، دنقل، جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٦: ١١٩

على الهندسة الكتابية التي برع الشاعر من خلالها في هندسة النص على الورق، وكيفية توزيعه على صفحة القصيدة، وبالتالي قراءة النص قراءة تراعي الشكل الكتابي الظاهر للنص، وتغيّر مواضع الوقفات العروضية. علماً أن الوقفة هي سكتة خفيفة بين كلمات أو مقاطع في حدث كلامي بقصد الدلالة على مكان انتهاء لفظ ما أو مقطع ما وبداية آخر[٧١]. لعلّ الشاعر لجأ إلى هذا الشكل من التدوير الذي يحتمل أن يُقرأ في ضوء المحافظة على استقلالية كل سطر عروضياً ومعنوياً، وترك للقارئ حرية التلقي والقراءة والتجريب والإسهام في إنتاج الإيقاع والتحكّم بطول النفس الإنشادي الذي يناسبه هو. فله أن يقرأ كل هذه الأسطر على أنها دفقة شعورية واحدة طويلة في سطر واحد ممتد جارٍ بالتدوير العروضي إلى أن يبلغ منتهاه، وله أن يتوقف عند نهاية أغلب الأسطر ويقطع التدوير، ويبدأ بقراءة مستقلة لأي سطر منها، أو يقرأها معظمها على أنها أسطر مستقلة عروضياً، لكنها تبدأ بتفعيلة معتلة بعلة النقص التي تسمى (الخشم)، وتظهر كأنها تفعيلة جديدة مستقلة هي: (مفاعلن ب –ب–)[٧٢] تقع في بداية سطر جديد، ومستقل أيضاً على النحو الآتي:

من كانت تعلمني القراءة في دفاترك –/– – ب –/– – ب –/ب ب – ب–/ب ب –

استباح قميصها البحر البعيد – ب –/ب ب – ب –/– – ب ـْ

• وأصبح العشاق ينتشرون في أرقي عليها ب – ب–/– – ب–/ب ب – ب –/ب ب – ب–/–

لم أر امرأة سواكِ – ب –/ب ب – ب ـْ

٧١- عمر، أحمد مختار، دراسة الصوت اللغوي، القاهرة، ١٩٧٦ : ١٩٦

٧٢- هي من تفعيلات الكامل المعلولة بالنقص الذي يعتري أول التفعيلة المعيارية

• ولم أرَ امرأةً سواها ب – ب –/ب ب – ب –/–

منذ أن رَحَلتْ. .وأنتِ تراودينَ دمي المباحَ – ب –/ب ب – ب –/ب ب – ب –/ب ب – بْ

• وقد كبرنا. . ب – ب–/–

أصبح الولدُ العصيُّ ينامُ في الحلم العصيِّ – ب –/ب ب – ب –/ب ب – ب –/ب ب – بْ

• وما كبُرتِ. . ب–ب–/ب

وكنتُ أخشى منكِ لا أخشى عليكِ ب – ب –/– – ب –/– – ب – بْ

• فأنتِ مبهمة وقاسيةٌ ب – ب –/ب ب – ب –/ب ب –

حين نحزن أو نحاصَرُ أو نخاصم من نَحُبُّ

– ب –/ب ب – ب –/ب ب – ب –/ب ب – بْ

• نراكِ في أحلى صفاتك بين أيدينا. . ب – ب –/– – ب –/ب ب – ب –/– –

لم نفعل نحن هنا شيئاً جديداً في تقطيع الأسطر؛ فتقطيعها على هذه الصورة لم يختلف عن تقطيعها في الصورة السابقة (الأسطر المدورة)، إنما الذي اختلف طريقة القراءة ما بين وصل وفصل، وزاوية الرؤية وطول النفس الإنشادي أو قصره، أي موضع الوقفة العروضية حسب. فإذا نظرنا إلى أغلب هذه الأسطر، على أنها أسطر مستقلة غير مدورة، فإننا نلحظ أن التفعيلة الأخيرة في نهاية كل سطر أصبحت تفعيلة مذيلة، تنتهي بوتد مجموع وحرف ساكن. وهذه تفعيلة

يجوز الوقوف عليها. ويلحظ، أيضا: أن كل سطر تالي لسابقه يبدأ بالتفعيلة (مفاعلن ب-ب-)، وهي من تفعيلات الكامل المعلولة بالنقص الذي يعتري أول التفعيلة المعيارية، حيث يحذف الحرف الأول من مُتَفاعلن، فتصير مفاعلن، وهذا ما سمّي بالخشم. وهنا تتراءى أمام المتلقي الأسطر كأنها مستقلة عروضيا، ولكل سطر منها معنى محتمل يصح أن يقف القارئ عنده، ويلتقط أنفاسه، ويتفكّر فيه، ويتأمل التصورات والرؤى المتكتمة في تضاعيفه، ومن ثم يبدأ بقراءة سطر جديد مستقل أيضاً: عروضيا ومعنويا، وهكذا تتوالى عملية الاندفاع والانكفاء.. عملية القراءة والتوقف والتأمل والتفسير والتجريب في ضوء إيقاعات سطرية مستقلة، وفي الوقت نفسه لديه احتمالات قرائية عدّة، فله أن يقرأ سطرين متتالين أو أكثر بنفس واحد ممتدّ وجارٍ، وأحادية إيقاع رتيب على أنها سطر واحد مدور، وبعدئذٍ له أن يتوقّف عند نهاية أي سطر، وتصبح تفعيلة ذاك السطر تفعيلة مذيلة ساكنة، ويبدأ بداية جديدة مع سطر جديد بتفعيلة جديدة (الخشم مفاعلن ب-ب-)، وهنا يكون القارئ كسر أحادية الإيقاع الواحد الرتيب، وغيّر الإيقاع ونوّعه. وفي هذا كله إغناء لقيم النص الموسيقية والنغمية والإيحائية. بذلك يسهم المتلقي نفسه في إنتاج خطّ الدلالة وطول النفس الإنشادي ونوع الإيقاع الشعري الذي تطرب له أذنه وتلتذّ له نفسه، ويصبح هو والشاعر على مسافة واحدة، من حيث تلقّي النص وتأويله واستكناه قيمه الموسيقية والجمالية والإلتذاذية. فصنيع الشاعر هذا يكشف رغبته الجامحة في البحث والتجريب عن أشكال إيقاعية جديدة، واجتراح الفرص والاحتمالات أمام المتلقي كي يسهم بدوره في إعادة بناء النص وإيقاعه حسب رؤيته الخاصة.

التدوير وتداخل البحور

المتأمل في القصيدة يلحظ ما فيها من مساحاتٍ موسيقية وآفاقٍ عروضية

واسعة، بحيث يمكن للقارئ أن يقرأ بعض مقاطعها أكثر من قراءة عروضية وموسيقية، أو أن يسمعها السامع بأكثر من صيغة سمعية، أو أن ينشدها المنشد بأكثر من صيغة إنشادية. ويلحظ أنه يمكن أن يقرأ بشكل عروضي يتوافق مع الهندسة الكتابية، وحينئذٍ تنكسر بنية التدوير، ويتناوب الإيقاع بين إيقاع بحر الكامل-بحر القصيدة الرئيس- وإيقاع بحر الرمل خاصة، كما يظهر في المقطع الآتي مثلاً:

وأنتِ مقيمةٌ فينَا[٧٣] . . ب –/ب ب – ب –/–

اسْألينا . . – ب –/–

مرةً أو مرتين – ب –/– – ب –/ب

فهذا المقطع تام التدوير، يلتزم تفعيلات بحر الكامل المدورة، سواء تفعيلته المعيارية (مُتَفاعلن ب ب –ب–)، أو المضمرة (مُتْفاعلن – –ب–). ويمكن قراءته في ضوء تداخل البحور، وهذا يتطلب تغيير مواضع الوقفات العروضية والنفس الإنشادي، كما يلي:

وأنتِ مقيمةٌ فينَا . . ب –/ب ب – ب – – (مُتَفاعلاتن / مرفّلة) الكامل

اسْألينا . . – ب – – (فاعلاتن) الرمل

مرةً أو مرتين – ب – –/– ب ْ (فاعلاتن / فاعلان) الرمل

لم تختلفْ هذه الصورة العروضية عن سابقتها لهذا المقطع، من حيث عدد السواكن والمتحركات، أو الأسباب والأوتاد، بل ما اختلف هو مواضع الوقفات العروضية، ووتيرة الوصل والفصل، وكسر الصيغة السمعية في التوقّع لبحر

٧٣- التدوير وقع في السبب الخفيف(–) الذي توزّع على السطرين(النون المتحركة من "فينَا" والسين الساكنة من اسْألينا)

الكامل التي انتظمت كليّة القصيدة، والخروج بها عن توقّع القارئ بمزيد من تفعيلات الكامل، وإذا بهذه القراءة تفجؤه وُتحدث في وعيه الصدمة الإيقاعية؛ بنقل الإيقاع من إيقاع بحرٍ توقعّه وألفته أذنه طوال الأسطر السابقة لهذا المقطع، إلى إيقاع بحر جديد / بحر الرمل. ففي قراءة هذا المقطع بصورته العروضية الجديدة؛ واضح أن السطر الأول يلبي توقع القارئ، وينتظم على تفعيلات بحر الكامل، لكن الصدمة الأولى تحدث عندما يتوقف النفس الإنشادي في نهاية هذا السطر وقفة حادة بمقطع عروضي زائد الطول وتفعيلة مرفّلة[٧٤](مُتَفاعلاتن). وبالتالي يتراخى تدوير القصيدة وتنكسر أحادية الإيقاع، ويبدأ القارئ بسطرٍ جديد، معنوياً وعروضياً، حيث يتغير الإيقاع، وتحدث الصدمة السماعية الثانية بإيقاع بحر الرمل، وبتفعيلته المعيارية (فاعلاتن). ثم يتوقف الإنشاد عند القافية الساكنة المتشكلة مع نهاية تفعيلة الرمل، ثم يبدأ السطر الثالث بداية عروضية جديدة وسطرٍ جديد مستقل، غير مدور، وينتهي بتفعيلة فرعية لبحر الرمل (فاعلان) تحملٍ تنويعاً إيقاعياً جديداً أيضاً.

يلحظ، بذلك، أن ثمة شبهاً من نوع معين بين القراءة التي تقوم على أساس تداخل البحور، والقراءة التي تقوم علىً أساس ظاهرة الخشم، من حيث ما تحققه كلا القراءتين من دلالات عروضية ومعنوية. إذْ يصبح المقطع المقروء في ضوء إحدى هاتين القراءتين مقطعاً غير مدور، بفضل الوقفات العروضية التي ينكفئ فيها النفس القرائي أو الإنشادي، ومن ثم يتوقف التدفق الشعوري، وينكسر الإيقاع الرتيب ويشحن النص بتلوينات إيقاعية وموسيقية جديدة، وتصبح نهايات الأسطر نهايات غير مدورة، ومحطات أو فسح قرائية يسترخي في رحابها القارئ متأملاً كل ما أتى عليه من معانٍ ودلالات، وتصبح هذه المحطات أو الوقفات العروضية مصدّات للتدفق الإيقاعي؛ كأنها نظام تقفوي يحدُّ من انثيال

٧٤- الترفيل : زيادة سبب خفيف على آخر التفعيلة، وهو من علل الزيادة.

الدفق الشعري. فالقراءتان، إذاً، (الخشم، وتداخل البحور) ما هما إلا نظام كتابي غير مرئي، بل هما نظام قرائي إنشادي يكسر الصيغة السمعية المتوقعة لبحر القصيدة الأساس الكامل، ويخرج بها عن هذا التوقع. وهذا ما يحدث الصدمة بإدخاله غير المتوقع على المتوقع. فكل نص يكون خاضعاً للقراءة والتلقي؛ قراءة أولى وقراءة ثانية؛ وبذا فإنه لا بدّ «أن ينضوي تحت عمليتي قراءة هما: القراءة الاسترجاعية والقراءة التأويلية»[٧٥].

يمكن أن نرى تداخل بحر الرمل مع الكامل في مقاطع أخرى من القصيدة، وفي أسطرٍ معينة، وقد يمتدّ هذا التداخل إلى حدّ تدوير إحدى تفعيلاته وانشطارها بين سطرين، كما يلحظ في المقطع الآتي، القراءة الأولى، إيقاع بحر الكامل، أسطر مدورة:

وأعرفُ أنّ خلفَ الظهرِ رومٌ[٧٦].. ب –/ب ب – ب –/– – ب –/–

ثم رومٌ.. – ب –/–

ثم رومٌ.. – ب –/–

علمتنا الحربُ.. – ب –/– – ب

٧٥- بارت، رولان، نظرية النص، ترجمة محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع ٣، صيف ١٩٨٨ : ٩٠

٧٦- يحسُن بنا أن ننبّه على خطأ نحوي واضح في هذا النص، وقضية تتصل بالحالات التي يعيش فيها الشاعر صراعاً بين إحساسه وبين القاعدة اللغوية؛ فكلمة (رومٍ) جاءت هنا مرفوعة، وحقها أن تكون منصوبة لأنها اسم (إنّ). علماً أن النصب لا يخلّ بالوزن أصلاً. يوضّح حميد سعيد الأمر بقوله: "لكن ما زلت متردداً في إزالة هذا الخلل عن جسد القصيدة، فليس من عادتي أن أغيّر في نص نشرته حتى في حالة اكتشاف خلل فيه، لأني أحياناً أتعمد الخلل إلى حد الانحراف اللغوي حيث أشعر أن الخلل يقربني من الإحساس بالفعل الشعري للمفردة... واستمرت هذه المشاكسة اللغوية تراودني في الشعر.. وأذكر أنني أثناء كتابة قصيدة يا جارة الدم والدمار.. أيام الحصار الصهيوني لبيروت كتبت (وأعرفُ أنّ خلفَ الظهرِ روماً.. روماً)، لكنني أحسست بثقلها، بل أحسست أنها لا تعبر عن الحالة التي أريد فجرؤت على كَتابتها (وأعرفُ أنّ خلفَ الظهرِ رومٌ..رومٌ)، وهكذا نشرتها، دون خشية، وأنا أعرف ما سيقال عنها. وكثيرة هي الحالات التي أعيشَ فيها صراعاً بين إحساسي وبين القاعدة اللغوية". سعيد، حميد، الكشف عن أسرار القصيدة : ١١٧-١١٨

أن بني العمومةِ بائعوكِ –/ب ب – ب –/ب ب – ب –/ب

يمكن قراءة هذا المقطع، قراءة ثانية، على أساس تداخل البحور، فيصبح على الصورة العروضية الآتية:

وأعرفُ أنّ خلفَ الظهرِ رومٌ.. ب –/ب ب – ب –/– – ب – – (مُتْفاعِلاتن / مرفّلة) الكامل

ثم رومٌ.. – ب – – (فاعلاتن) الرمل

ثم رومٌ.. – ب – – (فاعلاتن) الرمل

علمتنا الحربُ.. – ب – –/– ب (فاعلاتن / فاع) الرمل مدور

أن بني العمومةِ بائعوكِ –/ب ب – ب –/ب ب – ب –/ب (الرمل لن / الكامل)

يتناوب الإيقاع، هنا، بين إيقاع بحر الكامل والرمل، بناءً على تغيير طريقة الإنشاد والوصل والفصل، أي تغيير وضع الفواصل العروضية. أما توالي السواكن والمتحركات وأعدادها ثابت في الأسطر، غير أن الوقفات العروضية وطريقة الإنشاد هي ما أتاحت تغيير الإيقاع وتحوله، بدءاً من السطر الثاني إلى إيقاع الرمل، ويمتد هذا الإيقاع بناءً على طريقة القراءة إلى بداية السطر الأخير، حيث نلحظ في نهاية السطر الرابع أن إحدى التفعيلات الفرعية للرمل (فاعلن –ب–) تنشطر بين السطرين الرابع والأخير، فيلتئم التدوير بين هذين السطرين، ثم يتحول الإيقاع مرة أخرى إلى إيقاع بحر الكامل بتفعيلته المعيارية (مُتَفاعلن). وهذا التناوب الإيقاعي من شأنه أن يضمن للنص تنوعاً نغمياً وموسيقياً يخلخل الرتابة الإيقاعية، ويشحن النص بوفرة نغمية متنوعة، تبدد ما قد تحدثه الرتابة الإيقاعية من ملل. وفي ضوء هذه القراءة نلحظ أن التدوير ينقطع في السطر

الأول، وتتشكل وقفة عروضية حادة بالمقطع زائد الطول الذي أوجدته التفعيلة المضمرة المرفّلة (مُتْفاعلاتن - -ب- -). وكذا نلحظ الأسطر الثاني والثالث أسطراً مستقلة غير مدورة، لكن تنتظمها تفعيلة الرمل.

ويمكن أن نلحظ، أيضاً، تداخل الرمل مع الكامل، وامتداده وتدوير تفعيلته المعيارية (فاعلاتن) بشكل واضح، كما في المقطع الآتي، القراءة الأولى، إيقاع بحر الكامل، أسطر مدورة:

في كل يوم كنتُ أضربُ في شوارعك القصيّة- - ب - / - - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب - / -

منْ يرافقني إليك الآن ؟ - ب - / - - ب - / - - ب

من كانت تعلمني القراءة في دفاترك - / - - ب - / - - ب - / ب ب - ب- / ب ب -

يمكن قراءة هذا المقطع، قراءة ثانية، على أساس تداخل البحور، فيصبح على الصورة العروضية الآتية:

في كل يوم كنتُ أضربُ في شوارعك القصيّة- - ب -/- - ب -/ب ب - ب -/ب ب - ب- -

منْ يرافقني إليك الآن ؟ - ب - -/- ب - - -/- ب (فاعلاتن/ فاعلاتن/فاع) الرمل مدور

من كانت تعلمني القراءة في دفاترك - - / - ب - - / - ب - / ب ب - ب- / ب ب -

(لاتن / فاعلاتن / فاعلن **الرمل**) / مُتَفاعلن **الكامل**

في هذه المحاولة من القراءة تنكسر وتيرة التدوير، وتتوقف عند نهاية السطر الأول، وتبدأ تظهر تفعيلات بحر الرمل مع بداية السطر الثاني، وتتوالى وتتدفق وتستدير، ويتجلّى تدوير بحر الرمل في السطرين الثاني والثالث، حيث انشطرت التفعيلة (فاعلاتن)، وتوزّعت على هذين السطرين، ثم يتحول الإيقاع وسط السطر الثالث، ويعود إلى الإيقاع الأصلي للقصيدة، إيقاع بحر الكامل. وبذا، فإن التدوير يلعب دوراً لافتاً على المستوى الموسيقي للقصيدة، إذْ إنه يكسر أحادية التوجّه الإيقاعي، ويتيح للقصيدة أن تمزج بين وزنين أو تفعيلتين أو أكثر، بسلاسة وسهولة، دون خلل وزني.

هكذا، يظهر أن طريقة القراءة تشكل نظاماً كتابياً غير مرئي، أو نظاماً قرائياً إنشادياً يتصل بالمتلقي وعملية التلقّي نفسها أكثر من اتصاله بالذات الشاعرة والمنجز الشعري. وحصيلة ذلك كله ما سمّاه حميد سعيد بـ(القصيدة المراوغة أو المشاكسة أو العصيّة). وبالمحصلة، فإن هذا النظام القرائي الإنشادي يتيح إمكانات عروضية وإيقاعية جديدة، ما يكسب القصيدة تلويناً إيقاعياً وموسيقياً خصباً، ويؤسس وقفات عروضية تتيح للمقطع الشعري المدور أن يتخفف من تدافعه العروضي وتدفقه الشعوري والدلالي، ما يمنح القارئ فرصةً للتمعّن فيما قرأ ويقرأ.

المتأمل في التشكيلة العروضية للقصيدة يلحظ حضوراً واضحاً للتفعيلة الفرعية المضمرة لبحر الكامل (مُتْفاعلن- -ب-)، وهي تفعيلة بحر السريع (مستفعلن - -ب-) نفسها، إلاّ أننا لا نكاد نعثر على مقاطع متواترة ملحوظة يمكن أن تُقرأ في ضوء تداخل بحر السريع مع بحر الكامل؛ ولعلّ ذلك يعود إلى ما رآه بعض الدارسين من أن هذا البحر السريع يسبب اضطراباً في الموسيقى[٧٧]، لذلك فهو قليل الشيوع في الشعر الحديث، رغم سعة انتشاره في الشعر

٧٧- أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٦٥: ٩٠

القديم[٧٨]. لكن بغض النظر عن مدى دقة مثل هذه الآراء، فالملحوظ أن إيقاع تفعيلة (مُتْفاعلن) المضمرة مستساغ جداً عند تناوبه مع إيقاع التفعيلة المعيارية للكامل (مُتَفاعلن)، أو تناوبه مع إيقاع تفعيلة الرمل (فاعلاتن)، ويشحن القصيدة بتلوينات إيقاعية و إيحائية خصبة.

التدوير وطول الأسطر

بات جلياً، الآن، أن تقنية التدوير هي السمة الإيقاعية والموسيقية الجوهرية التي نهضت عليها بنية القصيدة، إلى حدٍّ يمكن وصف هذه القصيدة بأنها قصيدة مدورة، تكاد تكون (عروضياً) سطراً واحداً تنثال تفاعيله وتتدفق من أول كلمة في القصيدة إلى آخر كلمة، ولا ينفك هذا الانثيال والتدفق حتى يبلغ منتهاه مع نهاية القصيدة. لكن الشاعر أحسّ بطول الأسطر، فتراءى له أن يعيد تشكيلها المكاني كما وردت في الديوان، فآثر التدوير على التطويل، فبدت أسطره متناسقة شكلاً ظاهرياً، لكنها في الجوهر تظل سطراً واحداً طويلاً؛ فالشاعر فرَّ من تشطير الكلمات (اللغة) فسقط في تشطير التفعيلات (الموسيقى)؛ أعني تدوير الأسطر. والسؤال الذي يطرح نفسه الآن، يتمثل في كيفية الهندسة الكتابية التي اعتمدها الشاعر، وأحجام الحيّزات التي استغرقتها الوحدات النصية على القرطاس، أو بمعنى آخر كيف وزّع الشاعر هذا السطر الطويل على صفحة القصيدة إلى أسطرٍ عدة؟ هل اعتمد الطول في توزيع الوحدات النصية، أم اعتمد القصر، أم الوحدات المتوسطة؟.

رغم أن هذه الوحدات النصية / الأسطر متصلة عروضياً بالتدوير، وبالتالي فإن «هذه الوحدات، في هندسة كتابتها لا تمثل حقيقة طبيعتها الإيقاعية، وأنها في بعض الأطوار يبدو ظاهرها على غير ما يجب أن يكون عليه، فنحن هنا لا ننزلق

٧٨- بكّار، يوسف حسين: في العروض والقافية: ١١١.

إلى هذه الإشكالية. إذ غايتنا أن نعامل النصّ بناءً على الهندسة التي اختارها له ناصّه. فتوزيعه الهندسي على الورق هو المعيار الوحيد الذي نحتكم إليه في نظام تعداد الوحدات وتتابعها. وحجتنا في ذلك أن النص الذي نشرحه مكتوب بخط يد الشاعر نفسه»[٧٩].

المتأمل في القصيدة يلحظ أن الشاعر قد مال إلى الوحدات النصّية المتوسطة التي تتألف من ثلاث إلى أربع كلمات في الأغلب. وهذا يتطابق مع نظام الكلام في الأسلوب العربي الذي يميل إلى الجملة المتوسطة. ويلحظ أن أقصر وحدة نصية تشكلت من كلمة واحدة، و أنّ أطول وحدة نصية تشكلت من تسع وحدات نصية. نبدأ أولاً بأقصر وحدة نصية، وتمثلت في كلمة واحدة، (اسألينا..)، غير أن هذه الكلمة كانت جملة فعلية مكثفة الدلالة، مكونة من ثلاث وحدات ألسنية نحوية (فعل، وفاعل، ومفعول به)، كأن الشاعر رأى في هذه الأداة الألسنية دلالة كافية تستحق الوقوف عندها وتأملها، لاسيّما أنها تؤشر على خَرَس الموضوع والصمت المريب الذي استحوذ على المكان / المدينة، فكانت هذه الوحدة الشعرية الاستفهامية الأقصر في القصيدة، متناغمة تماماً مع هذا الصمت والخرس الذي خلقته حركية القتل والدم والدمار، وأغرقت المدينة بحالة من السكونية الفاجعة؛ لأن المدينة نفسها أدركت أن لا جدوى من الكلام في عالم العرب المتهالك المهزوم، هؤلاء العرب الذين تركوا بيروت تقاتل وحدها وتموت وحدها، تركوها رماداً وفي سمائها دخانٌ كثيف أذهل الشخصية الشعرية، وفجع آخر آمالها وأحلامها؛ فأطبق عليها اليأس والحيرة والسكون، وشعرت بفقدان موضوعها / بيروت، وشعرت باليأس من الوصول إليه، فتلاقى يأس الشخصية الشعرية وسكونها وصمتها مع يأس الموضوع الشعري / المدينة وسكونها وصمتها، حتى ضاق النص الشعري نفسه ذرعاً بهذا الصمت واليأس

٧٩- مرتاض، عبد الملك "بنية القصيدة عند حميد سعيد" : ٣٩

والسكون، لذا راح يغري الموضوع / المدينة بالكلام عبر هذه الأداة الألسنية المضاعفة الدلالة في موضعها، ويطلب منها الكلام: **اسألينا . . – ب –/–**

مرةً أو مرتين – ب –/– – ب –/ب

نُجبْكِ من ألمٍ . . ب – ب –/ب ب –

يظل السكون والصمت هو اللغة الدالة على الواقع العربي المهزوم، لذا يتساوى الكلام والصمت، ولا حاجة لإضاعة الوقت في السؤال. يميل الشعراء عادةً إلى التدوير إذا تجاوز طول السطر الشعري العدد الأصلي لتفعيلات البحر في الشعر العمودي، غير أن الأداء الشعري في كثير من الحالات يتعالى على كل هذه المعايير والنظريات[٨٠]، وهذا ما لحظ عند حميد سعيد حين مال إلى التدوير قبل أن يتجاوز عدد تفعيلات البحر.

المتأمل في الأسطر الشعرية السابقة يلحظ أن الشاعر لم يتجاوز الحد الأعلى لعدد تفعيلات بحر الكامل، ومع ذلك فقد لجأ إلى التدوير مع بداية التفعيلة الثانية في السطر الأول، حيث وزّع الشاعر التفعيلة المعيارية للكامل مُتْفاعلن على سطرين. وفي السطرين الثاني والثالث وزّع السبب الثقيل (ب ب) الواقع بداية التفعيلة على السطرين، فبدت بداية السطر الثالث كأن الشاعر حذف أول حرف من مُتَفاعلن في بداية السطر الثالث، لذلك يتراءى لمنْ يقرأ هذا السطر بمعزل عن سابقه: أنه يبدأ بالتفعيلة (مفاعلن ب –ب –)، وهذا ما يسمى بظاهرة الخشم-كما أُشير سابقاً- غير أن قراءة السطرين معاً يكشف للقارئ أنه أمام ظاهرة التدوير، لا ظاهرة الخشم، وأننا أمام وحدات إيقاعية متصلة، لا وحدات إيقاعية منفصلة، وبالتالي فإن هذا الإيقاع المتصل لابدّ أن يحمل في تضاعيفه دلالات وإيحاءات

٨٠- انظر رأي نازك الملائكة في قضية التدوير في شعر التفعيلة، حيث أنها ترى أن التدوير يمتنع امتناعاً تاما في الشعر الحر، لأن الشاعر هنا غير مقيد بطول السطر الشعري أو قصره، فلماذا يلجأ إلى شطر التفعيلة وتوزيعها على سطرين متتالين؟ قضايا الشعر المعاصر : ١١٦

تفيض بها تجربة الشاعر، وفكرة متصلة لا منفصلة، حين يعمّ الصمت والسكون والموت كل أرجاء المكان، فيطلب الشاعر من المدينة أن تسأل كي يجيبها، لكن المدينة صامتة فلا يتحقق السؤال ولا الجواب. كما تعبر الأسطر المدورة عن دفق شعري متدافع من شأنه أن يُحفّز القارئ لملاحظته وكشف التصورات والدلالات المتكتمة فيه. أما أطول وحدة نصية فكانت في قول الشاعر:

(فإننا نسعى إلى دمنا المقيم على شوارعكِ المقيمةِ)

تتشكّل من تسع وحدات نصية، غير أن الشاعر لم يكن ميّالاً لمثل هذه الوحدات النصية الطويلة، بل كان ميّالاً لنظام الوحدات المتوسطة. لعلّ السبب في ذلك «يتمثل في أن نَفَس الإنسان يتقطع فيتعب إذا طال الكلام فيميل إلى هذا النظام الذي يتيح له الراحة وتجنب العنت»[٨١]، ويتطابق مع أسلوب الكلام العربي أيضاً. غير أنّ الشاعر عمد إلى هذا التوزيع الهندسي الطويل لبعض الوحدات النصية حين شعر أن ثمة وحدات دلالية متكاملة المعنى لا يحسُن تجزئتها، سطرياً أو إيقاعياً، فأبقاها كما هي دفقة شعورية وإيقاعية طويلة، تماماً كما أحسّ هو نفسه بها، كما يلحظ في قوله السابق؛ فالشخصية الشعرية هنا لم تنفك ترى أن هذا الدم الذي تغرق فيه شوارع المدينة، ما هو إلاّ دمها الذي سفكه العدو، وأغرق به شوارع المدينة، لذا فإن سعي الشخصية الشعرية سيكون، لا شعورياً، سعياً نحو دمها؛ فالشخصية الشعرية تشعر بأن دمها بات مفرّقاً وموزّعاً؛ فمنه دمها الذي ما زال سارياً في عروقها، ومنه دمها المراق في الشوارع، فالدم يطلب بعضه بعضاً، والشخصية الشعرية تبحث عن لملمة أوصالها وإعادة تكاملها، فجاءت هذه الوحدات الألسنية التسع متآزرةً، محاولةً، أن تجسد هذه الوحدة وتوحي بوجهة سعيها، نحو بعضها، نحو دمها المقيم في الشوارع المقيمة. ويمكن أن نلحظ الدلالات المكثّفة في ثلاث أدوات ألسنية محورية في هذا النموذج النصي هي

٨١- مرتاض، عبد الملك "بنية القصيدة عند حميد سعيد": ٤٠.

(نسعى، المقيم، المقيمة)، يلحظ أن هذه الوحدة الشعرية الطويلة تبدأ بأداة ربط أسلوبي (الفاء)، وهي لا تؤدي هنا سوى وظيفة عمادية عروضية، كما أنها متبوعة بأداة ربط ألسنية أخرى (إنّ) تؤدي وظيفة عمادية توكيدية، تؤكد هوية الذات الفاعلة لعملية السعي، وهي ذات الشخصية الشعرية التي تمارس فعل السعي، وما يحمله من دلالات على الإصرار والتتابع والاستمرار، وإنْ كان بوتيرة بطيئة، غير أنها متواصلة، وما قد يستحضره هذا السعي من دلالات القدسية أو الطقوس الدينية في مناسك الحج خاصة، لكنه السعي المقدس، هنا، نحو الدم المقيم في الشوارع المقيمة. فالشخصية الشعرية تؤكد فاعلية الحركة وتحدد وجهتها إلى الدم المقيم، وهنا تتجلّي أهمية الصفة (المقيم، المقيمة)، وما تحمله من كفاءة دلالية، فيها ما فيها من اللهفة والتأثير والمفاجأة والتكرار. فالسعي المقدس الذي تمارسه الشخصية الشعرية يكون باتجاه الدم المقيم في شوارع المدينة، إنه إلحاح الشخصية الشعرية على التمسّك بقدسية هذه الدم، وقدسية هذا السعي، وأثر بقائه في الشوارع وإيمانه بأن هذا الدم الذي أخصب شوارع بيروت وأرضها لا بدّ أن ينهض من جديد، ويحمل لها الحياة، عندما يعود ويتوحّد مع دم القادمين والساعين إليها؛ لذا فإن هذا الدم يرفض أن يرحل من شوارع بيروت إلاّ بعد أن يأخذ بثأره، ويسترد كرامته ويتوحّد مع بقاياه في الآخرين. وتتكرر دلالات الصفة نفسها في (شوارعك المقيمة)، فهذه الشوارع التي شهدت سفك كل هذه الدماء ترفض أن ترحل، أو أن تنسى ذلك، إنه تشبث المكان بالمكان، إنه تشبث الدم بالمكان، إنه تشبث الشخصية الشعرية بدمها المقيم في شوارع المدينة المقيمة، إنه لحمة الإنسان مع المكان، حين تنحلُّ ذرات دمه وتصبح بعضاً من ذرات المكان، ومكوناً أساساً من مكوناته، هذه الوحدة الدلالية والمعنوية شاء الشاعر تجسيدها في وحدة نصية وإيقاعية ذات نفس إنشادي طويل.

وإذا كان الشاعر قد مال إلي التدوير، أحيانا، قبل أن يبلغ الحد الأعلى لعدد

تفعيلات بحر القصيدة الكامل، فإنه في أسطر أخرى نراه يميل إلى التدوير بعد أن بلغ هذا الحد من طول الأسطر، غير أنه لا يقيم على هذا طويلاَ، إذ إنه يظل ميّالاً لكسر رتابة الإيقاع وتنويعه، غير أن الشاعر لم يكن ميّالاً لمثل هذه الوحدات النصية الطويلة جداً، أو القصيرة جداً، كما رأينا في الوحدات النصية السابقة، بل إنه كان ميّالاً لنظام الوحدات المتوسطة التي استحوذت على معظم أسطر القصيدة، كما يلحظ في المقطع الآتي الذي راوح فيه الشاعر بين الوحدات النصية الطويلة والقصيرة والمتوسطة:

فلترحلي مَعَنا.. إليك - - ب - / ب ب - ب - / ب

فإننا نسعى إلى دمنا المقيم على شوارعكِ المقيمةِ

ب - ب - / - - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب - / ب ب

كيف يُمكنُ أن نراكِ بعيدةً عنا - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب - / - -

وأنتِ مقيمةٌ فينا.. ب - / ب ب - ب - / -

اسألينا.. - ب - / -

يلحظ التدوير في السطرين: الأول والثاني مع بداية التفعيلة الثالثة، وفي السطرين الثاني والثالث مع بداية التفعيلة السادسة. لعلّ الشاعر قد شعر بطول النسق الإيقاعي، وطول الدفق الشعري لديه، فلجأ إلى شطره شطرين متتاليين خشية تسلسل الملل والرتابة إلى إيقاعه الشعري، غير أن التدوير بحد ذاته عندما يبلغ هذا المدى من الطول والعدد، قد يُفْقد الشعرَ بعضاً من قيمه الموسيقية؛ لذلك نرى حميد سعيد سرعان ما يرتدّ إلى الأَسطر الأقصر، ويحاول أن يشحن نصه

بمزيد من القيم الموسيقية والنغمية والتقنيات الداخلية التي تعيد إلى إيقاع الشعر دهشته وسلطته على المتلقي؛ لذا لجأ إلى إخصاب موسيقى هذه الأسطر بمزيد من القيم المولدة للنغم والإيقاع، مثل القوافي الداخلية أو المعاودة والتكرار الصوتي أو السجع أو الترصيع أو التسميط وغيره.

تأمل أثر التكرار الصوتي الذي يولده السجع في تكرار المقطع الصوتي المتشكل من توالي صوتي: النون وألف المد وما تحمله من وجع دفين وألم وحسرة تتكثّف في ضمير الذات الشاعرة: (نا) في الكلمات: (معنا، فإننا، دمنا، عنا، فينا، اسألينا) وما يولده هذا التكرار والترجيع الصوتي من قيم موسيقية تُعيد إلى القصيدة ما قد تفقده من موسيقى بفعل طول كل سطر، وكذلك فإن هذه المقاطع الصوتية تشكّل قافية داخلية يلتقط القارئ عندها بعض أنفاسه، ويقف قليلا محاولاً استكناه مكوناتها وما تنطوي عليه من قيم جمالية ودلالية. تأمل، كذلك، المعاودة الصوتية والتكرار النغمي لبعض الأصوات، حيث يجاوب كل صوت أخاه، ويصبح كأنه رجع الصدى أو الترجيع له، كما في تكرار حرف (الكاف)، لاسيما في ضمير المؤنث المخاطب، أي الكلمات الدّالة على المدينة الغارقة بالدم والدمار / بيروت (إليكِ، شوارعكِ، نراكِ، ، ،).إن هذا التجاوب الصوتي أو الترجيع يتعمّق حين يتوازى أو يتصادى مع المعاودة الصوتية والتكرار النغمي لصوتي: النون وألف المد في ضمير الذات الشاعرة: (نا)، ويتجلّى عمق العلاقة بين صوتي ضمير المتكلم(نا)، وصوتي ضمير المخاطب(كِ) من خلال علاقة أصوات هذه الحروف بعضها ببعض، من حيث تشابهها أو اجتماعها أو اختلافها، أو دلالتها وإيحاؤها مما يخلق إيقاعا متجانساً وتنغيماً يحوّل الثبات والارتكاز إلى حركة[٨٢]، وإلى علاقة دلالية وإيحائية خصبة.

٨٢- قطوس، بسام: البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش: حصار لمدائح البحر، بحث منشور في مجلة أبحاث اليرموك، المجلد التاسع، العدد الأول، ١٩٩١: ٦٧

إنّ تفاوت طول الأسطر وتدويرها، وكثرة الانزياحات العروضية فيها، من شأنه أن يصيّر الإيقاع أقل وضوحاً، ويجعل المتلقي أضعف قدرة على التقاط النغم فيه، من هنا تبرز أهمية القافية، ودورها في خلق الإيقاع وإغناء شعرية النص[٨٣]. تأمل القافية الداخلية التي ابتدعها الشاعر في هذا المقطع، والوقفة الموسيقية التي أحدثها حرفا النون والألف في نهاية كل سطر:

فلترحلي مَعَنا.. إليك

فإننا نسعى إلى دمنا المقيم على شوارعكِ المقيمةِ

كيف يُمكنُ أن نراكِ بعيدةً عنا

وأنتِ مقيمةٌ فينا..

اسأليناا..

حيث امتدت هذه القافية إلى أن وصلت نهاية الأسطر الثلاث الأخيرة، وبالتالي أصبحت قافية داخلية وفي الوقت نفسه قافية رئيسة لكل سطر. فالشاعر ربط هذه الأسطر عروضياً بالتدوير، لكنه أعطى القارئ فرصة لقراءة كل سطر كأنه سطر مستقل، يقف عند نهايته متأملاً ما ينطوي عليه من قيم جمالية ودلالية، سكت الشاعر عن الإفصاح عنها. وقف الشاعر في السطر الأول عند كلمة (مَعَنا)، وطلب إلى المدينة أن ترحل معه(مَعَنا) بعد ما أصابها من الدم والدمار والحصار ما أصابها، لكن إلى أين الرحيل، وقد أغرق كل شيء بالدم والقتل؟ فيأتي الجواب سريعاً: (إليكِ)، غير أن الصورة تتكشّف أكثر وتتعمّق في السطر الثاني حين يقف الشاعر على حقيقة هذا الرحيل، ويحدد مكانه ووجهته..إنه الرحيل أو السعي إلى دمه المراق في شوارع المدينة (فإننا نسعى إلى دمنا). إذاً فالقافية الداخلية(نا) في

٨٣- انظر قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة: ١٩٠-١٩١.

(دمنا) شكّلت وقفة قرائية ومحطة دلالية. وبذلك فقد أسهم إيقاع هذه الأسطر بتعزيز دلالات النص والإيحاء بها من خلال عناقيد هذه القوافي الداخلية، أو ما يسمى بالبلاغة العربية بالترصيع [٨٤]، وشحن الأسطر بوقفات موسيقية موحية ودالة على مستوى المعني والمبنى والنسق الإيقاعي. ويخفف التدوير من جانب آخر، من حدة الوقفة الضرورية عند المقطع الزائد الطول - التقاء ساكنين في نهاية السطر- فيخلق تواصلاً نغمياً «فبدلاً من التنغيم الصاعد أو الهابط الذي توجبه نهاية السطر غير المدور، نجد التدوير يفتح النغمة لتمتد إلى السطر التالي، فيتحول إلى تنغيم مستوٍ غير عالي الإيقاع»[٨٥].

إن التدوير يظل خاصية موسيقية تخصب النص بوفرة إيقاعية ونغمية، وتؤدي وظيفة مهمة في تماسك النص وتناميه وامتداده واستكناه قيمه الدلالية والإمساك بلحظاته الجمالية المتكتمة فيه أو الطافية على سطحه.

التدوير وأدوات الربط

يتشكّل نظام الجملة العربية من فعلٍ واسم وحرف. المتأمل في نظام قصيدة حميد سعيد يلحظ تكالب الحروف علىً مطالع وحداتها النصية بشكلٍ لافت، إذْ إنّ ستة وأربعين سطراً بدأت بحروف أو بظروف مثل: (الواو، الفاء، ثُم، يا، إن، ..)، أو (حين، كلّما، بينكما، بينكما)، كما في قوله، مثلاً:

٨٤- انظر مفهوم الترصيع: × ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج١، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٥، ص٢٥٨، × الحلبي، نجم الدين أحمد بن إسماعيل بن الأثير، جوهر الكنز، منشأة، الإسكندرية، ص٢٥٤، × الغرناطي، الإمام أبو جعفر شهاب الدين أحمد بن يوسف، طراز الحُلّة وشفاء الغُلّة، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، ص٢٤٠

٨٥- صالح، فخري (تحرير وتقديم) دراسات نقدية في أعمال السياب، حاوي، دنقل، جبرا: ١١٩.

١– وقبل تفرُّق السمّار من أهلي و أصحابي

٢– وأعرفُ أنّ خلفَ الظهرِ رومٌ..

٣– ثم رومٌ..

٤– ثم رومٌ..

٥– علمتنا الحربُ..

٦– أن بني العمومةِ بائعوكِ

٧– وعلمتنا.. أن نُقاتِلَ دونهم

٨– يا جارةَ الدمِ والدمارِ..

٩– وفي قميصي من غُبار البصرةِ.. احتَضَنَتْكِ

١٠– وَهْيَ تقاتلُ الأعداءَ

١١– بَينكما دمٌ وبُوَيْبُ..

١٢– بينكما الخليجُ وطفلةٌ قتلوا هواها

يلحظ أن معظم أدوات الربط الأسلوبي في القصيدة تؤدي وظائف عمادية عروضية، أو توكيدية، أكثر مما تؤدي وظائف جمالية ودلالية. وبالتالي فهذه الأدوات الألسنية المتسلطة على مطالع الأسطر تسهم في اكتمال وحدة التدوير، وربط الأسطر بعضها ببعض، عروضياً، ما يجعل هذه الأسطر مدورةً، ويجعل من هذه الأدوات الألسنية «نظاماً محايداً للكلام، إذ لا يستطيع النهوض بوظيفة ألسنية جوهرية منعزلة عن الفعل أو الاسم»[٨٦]، لذلك يمكن حذف أغلب هذه الأدوات الألسنية، دون أن يختل المعنى كما في قوله: **استباح قميصها البحر البعيد**

وأصبح العشاق ينتشرون في أرقي عليها

لم أر امرأة سواكِ

ولم أرَ امرأةً سواها

٨٦- مرتاض، عبد الملك "بنية القصيدة عند حميد سعيد": ٤٠

يقوم الشعر في جوهره على الإيحاء والتلميح، ويندّ عن التصريح والتوضيح، ويأبى التسلسل والترتيب أو الإقناع واليقين. لذلك لم يختلّ المعنى، بل يختلّ الوزن وينقطع التدوير إذا حذفت هذه الأدوات الألسنية أو الربط اللغوي. فالسطر الأول (استباح...) متصل عروضياً مع السطر الثاني(وأصبح...) بالتفعيلة (مُتَفاعلن ب ب-ب-)، حيث يتوزّع السبب الثقيل(ب ب) في بداية التفعيلة على السطرين، ويشكل حرف الواو في بداية السطر الثاني أحد متحركي السبب الثقيل، وحذفه سيحدث فجوة عروضية لا يستقيم الوزن أو التدوير إلاّ بها. فهذه الأداة الألسنية، إذاً، (الواو) تشكّل عماداً عروضياً مهماً يردم فجوة عروضية بيّنة. أما على مستوى المعنى فهي ليست أكثر من رابط أسلوبي، يمكن حذفه في الشعر. فالشعر يقوم على اللّمحة الدالّة والمفاجأة والإيحاء والتوتر، وتظل دلالاته دلالات عائمة في أفق النص، عالمها الأوسع الظّن والتخمين لا التصريح والتوضيح. لنتأمل في المثال الآتي: **وقبل تفرُّق السمّار من أهلي وأصحابي**

وأعرفُ أنّ خلفَ الظهرِ رومٌ..

ثم رومٌ..

ثم رومٌ..

علمتنا الحربُ..

أنّ بني العمومةِ بائعوكِ

يظهر أن هذه الأدوات الألسنية (الواو، ثم، إنّ) تؤدي وظائف عمادية إيقاعية أو توكيدية، يمكن الاستغناء عنها دون كبير تغيير في المعنى، غير أنها تمثل وسيلة فنية أسلوبية سهلة لتنامي الأسطر وربط بعضها ببعض، وردم الفجوات العروضية

بين الأسطر وانتظام التدوير واستمراره بأقل جهد ممكن. وبالتالي تساعد كثيراً على انثيال شعوري متدفق يمتدّ إلى قصيدة كاملة التدوير. المتأمل في حقيقة هذه الأدوات الألسنية المتصدرة مطالع الوحدات النصية في هذا المقطع يلحظ دورها العمادي العروضي أو التأكيدي، في حين يتضاءل دورها الجمالي والدلالي. فالسطر الأول(وقبل..) متصل عروضياً مع السطر الثاني(وأعرفُ..) بحرف العطف الواو، ويشكّل هذا الحرف المتحرك الأول من الوتد المجموع (ب-) الواقع في آخر التفعيلة المدورة (مُتْفاعلن- -ب-) بين السطرين. وحذفه يُحدث فجوة عروضية في بنية التفعيلة مُتْفاعلن، لذا لا تستقيم التفعيلة إلا بهذا المتحرك. أما على مستوى الدلالة، فالمعنى يستقيم أكثر بحذفه؛ فالشاعر يريد أن يقول: إنه يعرف أن خلف الظهر روماً. فهذه الوحدة الشعرية غير معطوفة على الوحدة الشعرية السابقة؛ لأن هذه الوحدة تشكل جملة ظرفية زمانية تحدد زمن الفعل (أجيء..) في السطر السابق (أحاول أن أجيء..)، وبالتالي لا يتأثر المعنى في حال حذف هذا الرابط الألسني (الواو). وكذا الحال نفسه في قول الشاعر (ثم رومٌ)، فحرف العطف (ثمّ) يفيد العطف مع الترتيب والتسلسل، والمعنى الشعري هنا يأنف ذلك كله، ولا يقصده أصلاً، لأن المعنى الشعري يتحقق بمعرفة الشاعر أن روماً خلف الظهر، وتأكيد هذا المعنى، وليس عطف الروم على الروم على الروم بترتيب وتسلسل. فالمعنى هنا مغاير تماماً، والمقصود أصلاً التأكيد لا العطف. بذلك تصبح هذه الأداة الألسنية (ثم) المكررة في سطرين ضرباً مع الأعشاب اللغوية التي تأنفها التشكيلات الكلامية الشعرية، غير أنها تظل في موضعها عماداً عروضياً وإيقاعياً، لا يمكن حذفه دون كسر وتيرة الإنشاد وتهشيم بنية التدوير. في السطر الأخير يلحظ أن أداة ربط ألسنية أخرى(أنّ) تضطلع بوظيفة عمادية إيقاعية وتأكيدية، يمكن إسقاطها دون إفساد المعنى الشعري؛ فغاية المعنى بيان كيف أنّ بني العمومة يتخلّون عن المدينة ويبيعونها بثمن بخس، غير

أن أداة الربط الألسنية (أنّ) اضطلعت بوظيفة تأكيدية لهذا المعنى، لكن وظيفتها الأساس تتجلّى بوصفها عماداً إيقاعياً يردم فجوة إيقاعية بين سطرين، ويربط بينهما في الوقت نفسه، وبذلك تكتمل حلقة التدوير.

إذا كانت حقيقة الشعر تأنف من التصريح والتسلسل والترتيب الذي تؤديه كثير من أدوات الربط الأسلوبي، فليس معنى ذلك أنها كلّها عديمة الفائدة، أو يمكن إسقاطها، أو أنها أعشاب لغوية يجب التخلص منها. فنحن لا ننزلق إلى هذه الإشكالية، ونطلق حكماً بذلك، وليس هذه غاية الدراسة، بل الغاية الجوهرية للدراسة تتمثل في بيان علاقة التدوير بأدوات الربط الأسلوبي، ومدى اتكاء الشاعر على هذه الأدوات الألسنية وتوظيفها إيقاعياً في ردم الفجوات الإيقاعية بين الأسطر، واعتماده عليها في تدوير الأسطر وربط بعضها ببعض حتى يصل إلى غايته ومنتهاه في إنجاز القصيدة المدورة. لذلك فالمتأمل في القصيدة لا يعدم أن يجد بعض هذه الأدوات الألسنية تسهم في لملمة أجزاء المعنى التي تتوزع على سطرين متتاليين، وعطف بعضها على بعض بغية تحقيق تكامل الرؤية، فضلاً عن دورها الإيقاعي والبنائي في بنية القصيدة وتناميها. كما في قوله:

أُحاول أن أجيءَ إليكِ قبل رحيل أحبابي

وقبل تفرُّق السمّار من أهلي و أصحابي

فالرابط الأسلوبي (حرف العطف الواو) وحّد أجزاء الجملة الظرفية الموزّعة بين السطرين الأول والثاني، وكشف عن محاولة الشخصية الشعرية في المجيء قبل رحيل الأحباب وقبل تفرّع السمّار. فالشخصية الشعرية حريصة على الطرفين، وتضعهم في كفة واحدة، وتشكيلة كلامية واحدة أيضاً. بذلك يحقق حرف العطف (الواو) وظيفة نحوية وجيهة بعطف ظرف زمان على آخر (قبل.. وقبل..).

ويمكن أن نرى بعض أدوات الربط تؤدي دوراً في استكناه المعنى وبيان صفته من ناحية نحوية، كما يلحظ في قوله : **وفي قميصي من غُبار البصرةِ.. احتَضَنَتْكِ**

وَهْيَ تقاتلُ الأعداءَ

حرف (الواو) يشكل رابطاً أسلوبياً بين هذين السطرين، وعماداً عروضياً أيضاً، وفي الوقت نفسه يسهم في كشف حقيقة المعنى وبيان الحال؛ فالواو، هنا، واو الحال تبين حال المدينة البصرة التي احتضنت بيروت وهي تقاتل الأعداء، وهي تُمنى بحربٍ ضروس في الوقت نفسه؛ فالبصرة رغم ما بها من جراح ودم ودمار إلاّ أنها لم تتخلَ عن بيروت، بل احتضنتها. بذلك فإن هذا الرابط الأسلوبي يؤدي هنا وظيفة نحوية تتمثل في بيان الحال، إضافة إلى وظائفه البنائية الأخرى. ويرى أحد الدارسين «أن العلّة في تكالب هذه الحروف وما في حكمها من القيود الثانوية وأدوات الربط الأسلوبي على مطالع هذه الوحدات تكمن في أنّها مجرد أدوات ألسنية تظاهر الفعل أو الاسم على النهوض بوظيفته الدلالية عبر التشكيلة الكلامية»[٨٧].

٨٧- مرتاض، عبد الملك "بنية القصيدة عند حميد سعيد": ٤٠.

الخلاصة والنتائج

يعدّ حميد سعيد من أكثر الشعراء العرب استخداماً لتقنية التدوير، وقدرةً على هندسة النص على الورق، وتحكماً في كيفية توزيعه وأحجام الحيزات المكانية التي يتبوؤها على القرطاس، ما يهب القصيدة شكلاً هندسياً أخّاذاً يلامس آفاق الحداثة، ويشكّل في القصيدة سمةً تضليلية لا يكاد القارئ يلحظ، أول وهلة، أثراً للتدوير فيها.

اتخذ حميد سعيد من تقنية التدوير وسيلة تعبيرية وموسيقية للإيحاء بأبعاد تجربته. وكان شكل التجربة عنده ينبعث انبعاثاً تلقائياً من طبيعة هذه التجربة، لذا نراه يحرص كثيراً على قصائده، سواء على مستوى الهندسة الكتابية، أم على مستوى التشكيل الإيقاعي والدلالي، بحيث تتراءى القصيدة محمّلةً بالأسرار والخفايا والكينونات الدلالية الغيابية التي تظلّ مرجأةً أو عائمة في أفق النص بانتظار القارئ المتحدي القادر على الانتصار على عصيانها؛ لذا كان حميد سعيد حريصاً على أسرار قصيدته، ولا يغامر بالكشف عن هذه الأسرار؛ لأن هذا سيحيلها إلى نصٍّ نثري جديد، من هنا ظلّ مشغوفاً بوعي المغايرة، وباحثاً عن أشكال جديدة لقصيدته، وظلت محاولات البحث والتجريب والحداثة هاجسه الموّار الذي يدفعه لاجتراح آفاق حداثية جديدة لقصيدته.

من هنا يلحظ أن ثمّة عوامل عدّة، ارتقت بقصيدته إلى مراقي الحداثة، وكانت الحداثة الموسيقية واحدةً من أهم السمات الدالة على غنى هذه القصيدة، وتعدد متكآتها الموسيقية. وتعدّ تقنية التدوير إحدى هذه المتكآت الموسيقية التي احتملت تعدداً قرائياً وإنشادياً، وأعطت القارئ فرصة خصبة لتجريب صيغ إنشادية وسماعية عدّة؛ منها ما يسمّى بظاهرة (الخشم)، وظاهرة (تداخل البحور)، وغيرهما.

المصادر والمراجع

- أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، الأنجلو المصرية، ط٢، القاهرة، ١٩٦٥.
- بارت، رولان، نظرية النص، ترجمة محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، عدد ٣، صيف ١٩٨٨.
- البحراوي، سيد في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ١٩٩٦.
- بكّار، يوسف حسين: في العروض والقافية، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٤.
- حاوي، إيليا، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، دار الثقافة، بيروت، ط ١، ١٩٨٤.
- حسين، يسرى خلف، التناص في شعر حميد سعيد، دار فجلة، ط ١، عمان - بغداد، ٢٠١١.
- حمودة، عبد العزيز، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، (٢٢٢) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨.
- خلوصي، صفاء، فن التقطيع الشعري والقافية، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٦، بغداد، ١٩٨٧.
- زايد، علي عشري: ×عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى، ط١، القاهرة، ١٩٧٨. ×قضايا الشعر المعاصر، دار الفصحى، القاهرة، ١٩٧٨.
- سعيد، حميد: ×طفولة الماء، مطبعة الأديب، بغداد، ١٩٨٥.

- الكشف عن أسرار القصيدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٩٤.

- السمّان، محمود علي:العروض الجديد (أوزان الشعر الحر وقوافيه)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣.

- سويف، مصطفى، الأسس النفسية للإبداع الفني، في الشعر خاصة، ط٤، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١.

- صالح، فخري (تحرير وتقديم) دراسات نقدية في أعمال السياب، حاوي، دنقل، جبرا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٦.

- العلاّق، علي جعفر، في حداثة النص الشعري:دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٩٠.

- عمر، أحمد مختار، دراسة الصوت اللغوي، القاهرة، ١٩٧٦.

- الغانمي، سعيد، أقنعة النص، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٩١.

- قطّوس، بسام: البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش، حصار لمدائح البحر، مجلة أبحاث اليرموك، م ٩، ع ١: ١٩٩١.

- كرستيفا، جوليا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبوقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١.

- الكبيسي، طراد ×(التدوير في القصيدة الحديثة)، مجلة الأقلام، عدد ٥، سنة ١٣، ١٩٨٧.

- الغابة والفصول : كتابات نقدية، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٩.

- كشك، أحمد، التدوير في الشعر، دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٤.
- مرتاض عبد الملك «بنية القصيدة عند حميد سعيد: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة يا جارة الدم والدمار» مجلة الأقلام، عدد ٥، أيار، ١٩٩٠.
- الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط١٣، ٢٠٠٤.
- منظور، ابن منظور جمال الدين بن مكرم: معجم لسان العرب، المجلد الثامن، دار صادر، بيروت.
- نصّار، حسين، القافية في العروض والأدب، دار المعارف، القاهرة. (د-ت).

Abstract

Al-Tadweer* in the Poetry of Hameed Saeed
Poem: Ya Jaarat Al-Dam Wa Al-Damar
Musical Study

Dr. Fathi Abu Murad

This study tries to investigate the dimensions of Al-Tadweer (circling) and the circled poem in the poetry of Hamid Said. The circling he employs fits expressive and musical qualities which lift his poem to lofty levels of modernity as well as larger and richer musical horizons. This is ascertained when circling is involved in new reading and musical capabilities in light of some other metric phenomena such as alkhashm (dropping the first vowel in the meter)، meter merging، fragmented circling، length of lines، role of linking linguistic methods، and some other inner techniques.

Key words: circling، circled poem، meter merging، fragmenting، rhythmic constructions.

Al-Tadweer*: breaking the last word in the first verse between the two verses to keep the meter and meaning.

UNITED ARAB EMIRATES - DUBAI
COLLEGE OF ISLAMIC & ARABIC STUDIES

ACADEMIC REFEREED JOURNAL OF

COLLEGE OF ISLAMIC & ARABIC STUDIES

GENERAL SUPERVISION
Dr. Mohammed Ahmed Abdul Rahman
Vice Chancellor of the College

EDITOR'S IN-CHIEF
Prof. Ahmed Othman Rahmani

EDITOR'S SECRETARY
Dr. Mohammed Ahmed Al-Khooli

EDITORIAL BOARD

Prof. Abdullah Mohammed Aljuburi **Prof. Abdul Rahman Binani**
Dr. Ghazi Yousef Al-Yousef **Dr. Mujahed Mansour**
Dr. Mazin Hussein Hariri

ISSUE NO. 49
Ramadan 1436H - June 2015CE

ISSN 1607- 209X

This Journal is listed in the ***"Ulrich's International Periodicals Directory"***
under record No. 157016

e-mail: iascm@emirates.net.ae

UNITED ARAB EMIRATES-DUBAI

COLLEGE OF ISLAMIC & ARABIC STUDIES

College of Islamic & Arabic Studies Magazine

An Academic Refereed Journal

49

Issue No. 49

E Mail iascm@emirates.net.ae

Website www.islamic-college.ae

Read In This Issue

The Speech of the Vice-chancellor: Scientific in the Service of the Society

Al-Alusi's Approach in Interpreting Ruh al-Maani (Exegesis of the Quran) in Directing Similar Qur'anic Verses

The Efforts of Imam Al Shafi'ee in Criticizing the Narrators and Correcting them

How to Invest the Exams Result in Developing Abilities and Directing the Educational Process Piling University Exams Result (An Example)

The Generalization of Almoqtodha and its Impact in the Scholars' Disagreement

The Judgment of Penance in Premeditated Murder - A Study on Comparative Jurisprudence

Forms of Investment in Fund Endowment - A Study on Investing Financial Standards for Endowment Property

"Sensuous Discourse in Children: Poetry Poet Ahmad Sweilem as a Model"

Al-Tadweer" in the Poetry of Hameed Saeed - Poem: Ya Jaarat Al-Dam Wa Al-Damar Musical Study

The Tawarruq in Banking - An Islamic Empirical Critical Study

Relocating the Case Mark in the Forming of the Arabic Word (Morphological and Phonetical Study)

The Role of the Al Moravids (Al-Murabteen) in Establishing the (Maliki School) in Morocco and Al-Andalus

U. S. Trade Policy between Theory and Practice - The Case of U. S. Subsidies and the West African Cotton Crisis (2001-2004)

م 2015/ هـ1436