دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العنوان:	التدوير في ديوان الشاعر التجاني يوسف بشير: دراسة تحليلية نقدية
المصدر:	المجلة العلمية لكلية التربية
الناشر:	جامعة الوادي الجديد - كلية التربية
المؤلف الرئيسي:	أحمد، عباس دفع الله مضوى
المجلد/العدد:	ع7
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	2012
الشهر:	أغسطس
الصفحات:	308 - 347
رقم MD:	1157778
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
اللغة:	Arabic
قواعد المعلومات:	EduSearch
مواضيع:	الشعر العربي، نقد الشعر، بشير، التجاني يوسف، ت. 1937 هـ
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/1157778

© 2022 دار المنظومة. جميع الحقوق محفوظة.
هذه المادة متاحة بناء على الإتفاق الموقع مع أصحاب حقوق النشر، علما أن جميع حقوق النشر محفوظة. يمكنك تحميل أو طباعة هذه المادة للاستخدام الشخصي فقط، ويمنع النسخ أو التحويل أو النشر عبر أي وسيلة (مثل مواقع الانترنت أو البريد الالكتروني) دون تصريح خطي من أصحاب حقوق النشر أو دار المنظومة.

كلية التربية بالوادي الجديد
المجلة العلمية

التّدوير في ديوان الشاعر التجَاني يوسف بشير

دراسة تحليلية نقدية

إعـــداد

دكتور / عباس دفع الله مضوّي
أستاذ مساعد- قسم اللغة العربية جامعة الخرطوم- إدارة مطلوبات الجامعة

" التّدوير في ديوان الشاعر التجّاني يوسف بشير[i] "

دراسة تحليلية نقدية

د.عباس دفع الله مضوّي

أستاذ مساعد- قسم اللغة العربية

جامعة الخرطوم- إدارة مطلوبات الجامعة

نشأ التّدوير بوصفه مصطلحاً فنياً وبشكله الأولي البسيط في المراحل الأولى لنشوء القصيدة العربية "التقليدية" وتطورها، إذ كان دالاً على "اشتراك الشطر الأول مع الشطر الثاني أي (الصدر، والعجز) بكلمة يكون بعضها في آخر الشطر الأول وباقيها في أول الشطر الثاني، ويعني ذلك أن تمام وزن الشطر الأول يكون بجزء من الكلمة.

فالتّدوير هو اتصال شطري البيت الشعري، وإذا أردنا أن نقرأ البيت الشعري دلاليا فإننا ندمج الشطرين معا، دون وقفة عند نهاية الصدر، وإذا أردنا قراءة البيت إيقاعيا فإننا نضطر أن نشق الكلمة التي تصل الشطرين شقين، قسم يقع في صدر البيت والآخر في عجزه.

والتدوير موجودة بكثرة في الشعر العربي وهو يدل على تواصل موسيقى البيت وامتدادها"[ii] لا أكثر، إذ إن التأثير الشكلي لهذه التقنية الموسيقية لم يكن يتعدى بأي حال من الأحوال مهمة التواصل الموسيقي الموجود بين شطري البيت الواحد.

إذاً التّدوير يتمثل في إزالة الحاجز الجزئي الذي يقوم بين الشطرين من البيت ،وإخراج البيت في قالب واحد،يصل صدره وعجزه لفظ مشترك بينهما ا،فالتّدوير يلغي الثنائية الجزئية في البيت ويخضع البيت لوحدة متماسكة الأجزاء[iii].

وقد خضع التّدوير عبر عصور الشعر العربي لتطورات جزئية لم تسهم كثيراً في دفع بنية المصطلح إلى مراحل جديدة واضحة التطور، حتى حلت ثورة الشعر الحديث ونقلت القصيدة العربية بتقنياتها ومشكلاتها الفنية إلى مرحلة حافلة بالجدة والتطور. وأصبح التّدوير "هو امتداد البيت وطوله بشكل لم يكن معروفاً في الشعر العمودي، ولم يكن مألوفاً في الشعر الجديد في مراحله الأولى. فقد يمتد التّدوير حتى يشمل القصيدة كلها، أو يشمل أجزاء كبيرة منها، بحيث تصبح القصيدة أو يصبح المقطع المدور فيها بيتاً واحداً[iv]، مما يؤكد المحاولة الواضحة لهذه التجربة في "تلوين البناء الموسيقي للقصيدة العربية الحديثة، ولإحداث شيء من الخضخضة لنبضها الإيقاعي الذي بدأ مستقراً وقليل التنوع أيضاً"[v].

فالتّدوير يمثل سلامة المفهوم القائل:إن البيت وحدة موسيقية دنيا تقسم إلى وحدات موسيقية أدنى ذات مبنى ومعنى ،والنظرية الحديثة تدعم هذا، إذ ترى أن البيت كله هو الوحدة الأساسية في الإيقاع ،وأن التفعيلات ليس لها وجود مستقل من حيث هي تفعيلات ،وأنها توجد من حيث علاقتها بالقصيدة ككل[vi].

كما أن للتّدوير فائدة شعرية، فهو ليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر؛ذلك أن جوهر العملية يتمثل في استمرارية النفس الشعري فيما يلتمس لنفسه من تحقق لغوي وإيقاعي يبلغ من خلال مداه ،دون أن يصطدم

بضرورات في الأداء تفرض عليه التجزؤ فتحول دون تدفقه وانسيابه[vii].

والبيت المدوَّرُ عند الدكتور كشك وغيره، هو الذي تحوي مكوناته الداخلية كلمة تصبح شركة بين شطريه غير قابلة للتقسيم إنشادياً[viii].

ويرى الدكتور كشك كذلك أن التّدوير إحساس بكسر التكرار الشطري،كي يبتعد الإيقاع عن الرتابة والتكرار ،وفي هذا الكسر إثراء للإيقاع الداخلي كي يكون سبيلاً لحرية الإبداع ،وأن اتصال التّدوير بالدلالة يجعل الإيقاع جزءاً من الإبداع ،وليس حلية شكلية له،إذ يوجب النظم الإيقاعي بهذا التنويع الشطري اتصالاً وانقطاعا يرحب النظام الإيقاعي ،ناهيك عن أن ظاهرة التّدوير إحساس بأن القصيدة العربية ليست منفكة العُرى مقطوعة الأوصال[ix].

والتّدوير تعرّض لها ابن رشيق القيرواني بإيجاز عند حديثه عن التّصريع باعتبارها الحالة القصوى التي يغيب فيها ويغيب معه المصراع ككُل، فيصبح للبيت حلقة موسيقية واحدة لا تنقسم إلى قسمين، وقد أشار إلى أنها تُسَمَّى بالمدمج أو المداخل أيضاً، وهي حسب تعريفه: ما كان أحد قسميه متصلاً بالآخر غير منفصل عنه، قد جمعتهما كلمة واحدة"[x].

ويرى بعض الباحثين أن مصطلح التّدوير أصبح يطلق الآن على ظاهرة شاعت شيوعاً كبيراً في المرحلة الأخيرة، وهذه الظاهرة هي اتصال أبيات القصيدة بعضها ببعض حتى تصبح القصيدة بيتاً واحداً متصلاً لا ينتهي -عروضياً- إلا مع نهاية القصيدة، ولا يشتمل على أية وقفات عروضية يقف عندها القارئ ليلتقط أنفاسه، ولذا فالظاهرة التي يسمّيها بعض الباحثين "تدويراً" يخلط بعضهم فيسميها "تضمينا" حيناً، "وتدويراً" حيناً آخر،

وبذلك يجعل التضمين حيث لا تضمين والتّدوير حيث لا تدوير، إن التّدوير الآن هو نفسه التضمين في النقد القديم(xi).

والباحث يرى ضرورة الفصل بين ما يسمى تدويراً وما يسمى تضميناً؛ لأن التّدوير لم يتصل بالتضمين في الشعر العمودي؛ وذلك لأنه يَحْدُثُ في البيت الواحد بين شطريه على خلاف التضمين الذي يحدث بين بيتين أو أكثر مما أسهم في تحطيم وحدة البيت التي عدَّها النقاد القدامى مقياساً للحكم على جودة القصيدة أو رداءتها. هذا ويُعدُّ التّدوير فنا إيقاعية إنشادية تشكلت داخل البناء الشعري، وقد زادت نسبته زيادة ملحوظة في العصر العباسي. على الرغم من أنّ نسبته ضئيلة جداً في الشعر القديم، ولعل هذا يرجع إلى طبيعة هذا العصر وإيقاع الحياة السريع فيه، وهذا ما يتطلبه التّدوير، والذي يكثر بدوره في الأوزان القصار التي تتفق وطبيعة هذا العصر الذي كثر وشاع فيه الغناء.

وبهذا تخرج هذه التقنية تماماً من كونها مؤشراً موسيقياً صرفاً هدفه الربط الموسيقي المجرد من الدلالة "وإنما له وظيفة تعبيرية"(xii)، تستهدف في المقام الأول تحقيق علاقة عضوية بين المعنى والموسيقى، مما يجعل من هذه التقنية وسيلة فنية موسيقية توائم البناء النفسي للقصيدة وتستدعي لتحقيق هذا التواصل والتركيب طاقة شعرية كبيرة(xiii).

إن الربط العضوي بين الإيقاع والمحتوى الفكري والعاطفي داخل بنية التّدوير، يجب أن يتحقق في ظل انسجام تام(xiv) كي تتحقق الفائدة

الشكلية والمعنوية المزدوجة، "فما يحدث عادة أن شيئاً من الغموض سيضفى على المعنى. فعندما يؤجل جزء من الجملة بوقفه فإن جزءاً من المعنى سيغيب لبعض الوقت أيضاً. بينما يكون ذهن المتلقي مشغولاً بالجزء الأول"[xv]، وهذا لا يمكن أن يحدث عبثاً أو لمجرد رغبة الشاعر الشكلية في تحقيقه، إنما "يشير إلى فلسفة شعرية محددة يمكن أن نسميها فلسفة الحالة، أي رغبة الشاعر في خلق حالة متكاملة وممتدة دون توقف بفيض مشاعرها وانفعالاتها ودلالاتها"[xvi]، استجابة لطبيعة التجربة الشعرية وضروراتها الفنية وليست خارج ذلك، إذ إن آلية التّدوير يجب أن تنبثق عضوياً أو عفوياً من صميم النص ومن باطن التجربة، وتنطوي على تنوع في الأصوات، وعلى قدرات درامية وتعقيد في الزمن الشعري وفي التجربة[xvii].

وهي فضلاً عن إفضائها إلى سرعة واضحة في إيقاع القصيدة، وإلى ضمان وحدة المقاطع أو الأجزاء المشكلة لها، فإنها تحقق للقصيدة وحدة نغمية كلية، كما أنها تسمح في الوقت نفسه بتعدد النغمات وتنوعها بين السطر والآخر[xviii]، بما يشكل تناسباً حياً بين التعدد والتنوع الجزئي للنغمات وبين الوحدة الكلية التي تشكل النسيج الموسيقية لهيكل القصيدة.

ويمكننا في ضوء هذه المقاربة لتوصيف مصطلح التّدوير، أن نقول إن هذه التقنية الفنية بواقعها الراهن هي تجربة حديثة تمخضت عن التطور الهائل الذي حصل في بنية القصيدة الحديثة، على وفق ضرورات وشروط فنية خاصة بها، على الرغم من "أن نواة هذا الإنجاز كانت كامنة في صلب القصيدة العمودية، إلا أن القصيدة المعاصرة فجرت هذه النواة على نحو خلاق وعميق"[xix]، خرج بها من محدودية استخدامها وضيق أهدافها إلى استخدام أوسع وأهداف أكبر.

فتقنية التّدوير يمكن أن نعدها خرقاً شكلياً واضحاً للبنية الشعرية

التقليدية، القائمة على شيء من التكامل العروضي والدلالي ضمن سياقاته المعروفة غير الخاضعة لأية مفاجأة محتملة. لذلك فإن المتلقي لا يخضع إلا إلى نمط معين وواضح ومعروف مسبقاً لهذا السياق التكاملي بين البنية العروضية والدلالية.

وبهذا، فإن الخرق الذي أحدثته هذه التقنية أسهمت إلى حد بعيد في إحداث هذه الإشكالية في تقبل النمط الجديد والتعامل معه، أو التشكيك فيه أو رفضه، اعتماداً على طبيعة ذوق وتذوق المتلقي من جهة، وعلى تباين جماليات التّدوير المستخدم من جهة أخرى.

وأن التباين يمكن أن نعده أمراً طبيعياً وفقاً لتباين قدرات الشعراء وطاقاتهم على تمثل قضية التّدوير وحسن استخدامها في القصيدة.

وقد تباينت آراء النقاد والدارسين في فحص هذه القضية ومناقشتها، واختلف النظر النقدي فيها، وهي على النحو التالي:

– فريق يرى أن القصيدة المدوّرة كانت "عند شعراء حركة الشعر الحر على وفق ظنهم نتيجة، أو استجابة لكتابة قصيدة لا يمكن تجزئتها وصولاً لتقديم الوحدة الموضوعية بقالب شكلي جديد، لكن الذوق العام ما زال غير مقتنع بهذا الشكل ؛لأنه يتعب القارئ ويحرمه متعة التأمل لما في التّدوير من عجالة انتقالية"[xx]، وربما يكون التسرع والتعميم وانعدام الدقة واضحاً في مثل هذا الرأي النابع من تقديس النمط.

إلا أن نازك الملائكة ترى "أن التّدوير يمتنع امتناعا تاما في الشعر الحر "[xxi] ويتأتى امتناع التّدوير عندها ؛لأنها تنظر إلى السطر الشعري من منظور لا يزال يحافظ على أغلب مقومات البيت الشعري، أي أنه يمثل

وحدة مستقلة إيقاعا ودلالة ،ولذلك فهي تستدل بأن «شعر الشطر الواحد » سواء أكان قديما أم حديثا !! يستقل استقلالا تاما ولا يدوّر،كما أن شعر الشطر الواحد لا بد أن ينتهي بقافية، وأن التّدوير بهذه الصورة يلغي القافية التي لا تزال تحافظ على مفهوم لها يقترب من مفهومها القديم،، ولا يزال يحافظ بشكل صارم على جلجلة الإيقاع بشكله القديم [xxii].

– وفريق آخر يرى أنّ "القارئ في القصيدة المدوّرة يقف وهو يشعر أن الوقوف يكسر التفعيلة ويخل بالوزن، أو يستمر حتى يجد أن الاستمرار مستحيل ومجهد، ولهذا تصبح الوقفات في داخل القصيدة المدوّرة وقفات مقلقة وغير طبيعية وغير مريحة، وعلى ذلك فالتّدوير فيما أرى قد يزيد من الجهد الذي يبذله القارئ في القصيدة[xxiii]، وهذا الحكم حكم شبكي فيزيولوجي محض لا يتدخل بعمق في طبيعة النسيج الشعري الجديد، المتكون بفعل استثمار تقنية التّدوير في القصيدة.والباحث يرى في ذلك أن طول النفس في قراءة النصوص الشعرية وخاصة في الوحدات أي الأبيات شيء محمود ومحبب عند النقاد.

– غير أن رأياً آخر يحاول مناقشة الأمر في ظل قدرات التّدوير الجمالية فيعتقد "أن بعضاً من القصائد المدوّرة قد أصيبت بالإخفاق حين لم تستطع أن تظل في دائرة الوزن العام، فكان أن قاد بعض التداخل بالأوزان إلى كسور غير محببة فضلاً عن توقف الانسيابية التي يعتمد عليها التّدوير، في حين أن بعض القصائد قد مهدت الطريق للتخلص من القافية نهائياً،وذلك بالاعتماد على الإيقاع الداخلي الذي تثيره التجمعات الصوتية المتجانسة أو المتماثلة[xxiv].

– ويرى فريق آخر "أن افتقار التّدوير إلى الجماليات التقليدية للشعر كرهافة التقفية وشكل الأبيات الخارجي والوقفات المعبرة، لا يمكن تعويضه

إلا بفيض شعري يحفل بالمفاجآت والتموج،ولغة مشحونة بالدهشة وصور التضاد والمفارقة، وبدون ذلك يتحول التّدوير إلى نثر فاضح يشتمل على المساوئ الممكنة لهذه التقنية من جهة، ويفشل من جهة أخرى في الاحتفاظ بما توفره التقنية من شكل إيقاعي وجمالي للتجربة[xxv].

– ويرى فريق آخر أن ثمة وسائل كثيرة يمكنها القضاء على رتابة التّدوير ومن ثم الوصول إلى استخدامه أفضل استخدام في خدمة القصيدة الحديثة ، ومن أبرز هذه المسائل التي يقترحها هي "المزاوجة بين الطريقة الكلاسيكية والحديثة، والجمع بين أكثر من وزنين شعريين، والجمع بين الشعر والنثر، واستخدام الأبيات المقفاة والمتفاوتة الطول، وإغناء القصيدة بالقوافي الداخلية"[xxvi].

أما التّدوير بمفهومه الحديث فإنه يعني "توزع جملة واحدة على أكثر من بيت، أي على أكثر من سطر واحد إذا انطلقنا من جهة الكتابة، وعلى أكثر من منظومة إيقاعية، إذا انطلقنا من جهة الوزن"[xxvii]. أي التأكيد على الخصائص الزمنية والمكانية ،وهذا ما أكده حسب الشيخ جعفر في قوله"القبض على الزمان والمكان هو لعبة التّدوير الشعري، القبض عليهما وتهشيمهما أو المزج بينهما، أي أنك في الوقت نفسه في البؤرة الشعرية نفسها يمكنك أن تكون في العديد من الأزمنة والأمكنة المختلفة"[xxviii] .

ويميل إلى التّدوير أغلب النقاد، إذ يعده محمد النويهي "وسيلة من وسائل الشعر الجديد للتخلص من حدة الإيقاع القديم"[xxix] ويطلق عليه عز الدين إسماعيل مصطلح الجملة الشعرية، وهي "بنية موسيقية أكبر من السطر وإن ظلت محتفظة بكل خصائصه، فالجملة تشغل أكثر من سطر وقد تمتد أحيانا إلى خمسة أسطر أو أكثر"[xxx]. ويرى أن السطر الشعري على

الرغم من ارتباطه موسيقيا بباقي الجزئيات،فإنه يمثل "بنية موسيقية تشغل من حيث الحيز سطرا من القصيدة يصل امتداده الزمني في بعض الأحيان وفي أقصى الحالات إلى تسع تفعيلات"[xxxi] . فهو يكرر بعض قواعد نازك الملائكة بشكل أقل حدة وصرامة، ويرى في الوقت نفسه أن التّدوير ــ الجملة الشعرية ــ تفرضها مبررات إبداعية نفسية، ويحيل ذلك إلى التجربة الشعورية، ولذلك فالشاعر "لا يكفيه السطر الشعري وإن امتد زمنيا إلى تسع تفعيلات ... لأن يمزق هذه الدفقة الشعورية الممتدة ويقسمها موسيقيا على عدة أبيات، أي عدة وحدات موسيقية، ينفصل بعضها عن بعض ويستقل . ومعنى هذا أنّ الدفقة الشعورية الممتدة لا تظفر من الشاعر ببنية موسيقية موحدة وموازية ومساوية لهذه الدفقة"[xxxii].

إن الأساس الجمالي الذي يصدر عن عز الدين إسماعيل سواء أكان في التجديد في الإيقاع الجديد أو في التّدوير ــ الجملة الشعرية ــ يرجع إلى ضرورة المطابقة بين «الشعور وصورة التعبير» ، فإن كانت الدفقة قصيرة اقتضت سطرا شعريا قصيرا، وإن كانت طويلة امتدت لجملة شعرية تنقسم إلى عدة أسطر شعرية. غير أن عز الدين إسماعيل لا يزال يغترف من مؤثرات تراثية مرة، ويكرر بعض أفكار نازك الملائكة مرة أخرى، فهو يؤكد أن "السطر الشعري مهما امتد فإن له طولا «معقولا» لا يستطيع أ ن يتجاوزه"[xxxiii] إن هذا الطول المحدد و «معقوليته» تؤكد أنّ الضوابط القديمة التي لا تزال تتبدى من ثنايا تفكيره .

وتبقى هناك مشكلة لا بد من إيجاد حل لها تلك التي تتصل بقراءة الجملة الشعرية مرة واحدة، وذلك أمر مستعص من الناحية البيولوجية، أي أن القارئ لا بد أن يتوقف عند نهاية السطر أو داخل السطور. ويحيلنا عز الدين إسماعيل إلى مجهول، لأن هذا التوقف "ليس له قاعدة ولا يمكن أن تكون له قاعدة، وإنما هي مسألة جمالية صرفة"[xxxiv]، وكأن القضايا الجمالية

ـــ لدى الناقد ـــ لا ضوابط لها ولا قواعد .

والجدير بالذكر أن أحمد المعداوي يتلقف مصطلح الجملة الشعرية،ولكنه يقسمه إلى ثلاثة أنماط تعتمد المعيار الكمي، وهو معيار سطحي، وليس معيارا فنيا، فالجملة الشعرية القصيرة "تبدأ من ثلاث عشرة تفعيلة لتصل إلى حدود الست عشرة تفعيلة، وما زاد على ذلك يعتبر جملة شعرية طويلة، شريطة أن تتكرر هذه الأخيرة عددا من المرات في القصيدة الواحدة أو تتناوب عليها الأسطر والجمل الشعرية القصيرة" [xxxv].

فالباحث يرى بغض النظر عن دقة هذه الآراء أو عدم دقتها، فإن قضية التّدوير أصبحت جزءاً مهماً من بنية القصيدة الحديثة، وقد أسهمت بأنماطها المختلفة في إحداث تطور كبير في بنية هذه القصيدة لم يقتصر على الجانب الإيقاعي الصرف، بل تعدى ذلك إلى الجانب الدلالي بكل موحياته وظلاله.

التّدوير عند التجاني يوسف بشير:

فالتّدوير على هذا الأساس "ارتبط لدى أكثر من شاعر متمرس أو كبير باتجاه فني معين، وبأسلوب تعبيري معين أيضاً، أي أنه ظاهرة انبثقت عن ضرورات موضوعية فنية، توشك هذه العلاقة بين ظاهرة التّدوير والأداء القصصي أن تكون حقيقة لا يمكن التغافل عنها أبداً –في حدود الزمن والنتاج الشعري الحالي– كما أن لأسلوب السرد الذي يتصف بالتتابع والاسترسال دوراً آخر يسهم في خلق أداء موسيقي له صفة التتابع المستمر، وواضح أن التّدوير هو الظاهرة الموسيقية التي تتصف بمثل هذه الصفات وتحمل –بتكوينها المتكرر– متطلبات التلاحق الإيقاعي الذي ينسجم مع الأحداث المتلاحقة[xxxvi].

وبهذا انتقلت تقنية التّدوير من شكلها البسيط المحدود الشكل والهدف، إلى بنية تنطوي على قدر كبير من التعقيد والأهمية، سواء على صعيد الشكل أم الهدف، وتنوعت أنماطه وتعددت بما يناسب تعدد التجارب الشعرية المعاصرة وتنوع تعقيدها.

هذا وللتّدوير وجوده وحضوره الفاعل والمكثف في ديوان التجّاني يوسف بشير،حيث ولّد عنده طول الدفقة الشعرية؛ فنجد عنده بعض القصائد مدورة تدويراً كاملاً إلا بيتاً أو بيتين،وبعضها الآخر جمع فيه بين التّدوير وغير التّدوير ،وهذا أمر مستحسن؛لأن التنويع الشطري اتصالاً وانقطاعاً يرحب النظام الإيقاعي لتمثّل الحوار الشعري الذي يعتمد على الإمكانات الإيقاعية المختلفة طولاً وقصراً[xxxvii]. وبعض القصائد خلا منها التّدوير(خمس قصائد فقط) وهي قليلة جداً مقارنة بالقصائد التي يمثل التّدوير فيها حضوراً؛ إذ تمثل نسبته ٢١،١%من جملة القصائد في الديوان، وبقية القائد التي ورد فيها ظاهرة التّدوير تبلغ نسبتها ٧٨،٩% وعدتها:(ست وستون قصيدة).

ولعل رسم جدول لمسار التّدوير من خلال الإحصاء في ديوان التجّاني يوسف بشير يعطي تصوراً واضحاً لهذه الظاهرة ،ويفصح عن كثير من الأمور التي توضح إيقاع الأبحر المستعملة التي ورد فيها التّدوير:

البحر	عدد القصائد	جملة الأبيات	الأبيات المدوّرة	نسبة الأبيات المدوّرة إلى غيرها
الخفيف	٣٠	٧٣٩	٤٥١	%٦١،٣

المجتث	٦	١٣٩	٤٧	%٣٣،٨
الكامل	٦	١٣٩	٨	%٦،٤
مجزوء الكامل	١	٢٠	١٨	%٩٠
أحذ الكامل	١	٦	–	–
المتقارب	٤	٩٧	١١	%١١،٤
السريع	٥	٨٩	٣	%٣،٤
البسيط	٦	٧٢	–	–
مخلّع البسيط	١	١٥	–	–
المنسرح	٤	٥٥	–	–
الرمل	٢	١٠١	١	%٠،٩٩
مجزوء الرمل	٢	٧١	٥٤	%٧٦،١
الطويل	١	١٣	–	–

مجزوء الرجز	١	١٨	٩	%٥٠
الوافر	١	١٠	–	–
الجملة	٧١	١٥٩٣	٦٠٢	%٣٧،٧٩

فالجدول أعلاه يفصح عن عدة أمور منها:

– كثرة عدد الأبيات المدوّرة في بحر الخفيف مقارنة مع عدد القصائد الورادة فيه بالقياس إلى سائر البحور؛فنسبة ورود التّدوير فيه ٦١،٣% بالنسبة لما استخدم في هذا البحر من أبيات ،حيث إن مجموع الأبيات المستخدمة فيه" ٧٣٩"بيتاً والأبيات المدوّرة منه "٤٥١"بيتاً،ولعل سبب كثرة الأبيات المدوّرة في هذا البحر يدل دلالة واضحة على طبيعة إيقاعه،إذ يسبغ على البيت غنائية وليونة،ولا يوجد من التوام بحر مثّل التّدوير فيه ظاهرة مثل بحر الخفيف[xxxviii].وهذا ما قال به ابن رشيق عند حديثه عن البيت المدور (أو المدمج أو المداخل كما يسمّيه): "...وأكثر ما يقع ذلك في عروض الخفيف، وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة، إلا أنه في غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين ..."[xxxix].

فبحر الخفيف يميل إلى الفخامة بعد الطويل والبسيط؛لأنه ساطع النغم،بارز الموسيقا ،صالح للحوار بقال وقلت،ويصلح للجدل والترديد والسرد،يمتلئ بالروح الملحمي ،وهو أخف البحور على الطبع ،وأطلاها للسمع له جزالة ورشاقة[xl].

- حقق التّدوير في البحور المجزوءة نسبة كبيرة إلى حد ما وهي على الترتيب التالي:

البحر	عدد القصائد	جملة الأبيات	الأبيات المدوّرة	النسبة
مجزوء الكامل	١	٢٠	١٨	%٩٠
مجزوء الرمل	٢	٧١	٥٤	%٧٦،١
مجزوء الرجز	١	١٨	٩	%٥٠

فإذا نظرنا إلى عدد القصائد التي نظمت في المجزوءات،فهي قليلة جداً إذا قورنت مع الأبحر الأخرى ،ولكن نسبة الأبيات المدوّرة فيها أكثر من نسبة الأبيات المدوّرة في الأبحر الأخرى؛لأن نطق البيت إنشاداً مرة واحدة في البحر المجزوء لا يمثّل ثقلاً ؛فبيت من المجزوء أو من قصار الأوزان لن يزيد كمه كثيراً عن مسافة شطر من الوزن التام،وهذا ما جعل المجزوءات قرينة التّدوير[xli]،

- بعض الأبحر الشعرية التي تفصح عن نغم إيقاعي قد نضب فيها التّدوير مثل:البسيط، والوافر،والمنسرح ،والطويل،وأحذ الكامل،وندر في بعضها الآخر مثل :الكامل ،والسريع ،والرمل.

وهذه الإحصاءات تعضد ما ذهبت إليه نازك الملائكة في قولها:"إن التّدوير يصبح ثقيلاً ومنفراً في البحور التي تنتهي عروضها بوتد مثل "فاعلن" و"ومستفعلن"و"متفاعلن"، وبسبب هذا العسر نجد أن الشعراء قلما يقعون في تدوير البحر"البسيط" و"الكامل" و"الطويل" و"السريع" و"الرجز" نعم إن ورود بيت مدور في بحر من هذه البحور في قصيدة طويلة لشاعر متمكن شيء غير مستحيل ،وفي وسعنا أن نعثر عليه ..."[xlii] وتطبيقاً لهذا الأمر نلحظ أن التجّاني يوسف بشير قلما وقع في تدوير البسيط، وجملة أبياته في هذا البحر "٧٢" بيتاً ،الأبيات المدوّرة منها بيت واحد ،وكذلك السريع وجملة أبياته"٨٩"بيتاً الأبيات المدوّرة منها ثلاثة فقط.أما بحر الكامل فجملة أبياته "١٨٩" بيتاً نظم منه ثمانية أبيات مدورة،وهي نسبة قليلة مقارنة مع عدد الأبيات. أما الطويل خلا من الأبيات المدوّرة والرجز لم ينظم عليه تاماً بل نظم عليه مجزوءاً.

ولنأت إلى الدراسة التحليلية للظاهرة من واقع الأبحر الشعرية المستعملة عند الشاعر التجّاني يوسف بشير في ديوانه "إشراقة"،وسأتناول نماذج فقط من خلال قراءة نحوية ودلالية وإيقاعية:

أولاً- التّدوير في بحر الخفيف:

كما ذكرت لقد امتلك الخفيف ظاهرة التّدوير، وأصبح الاتصال الشطرى منبئاً عنه،فلم يوجد من التوام من البحور بحر مثل التّدوير فيه ظاهرة مثل بحر الخفيف[xliii]، وهذا ما قال به ابن رشيق عند حديثه عن

البيت المدور (أو المدمج أو المداخل كما يسمّيه): "...وأكثر ما يقع ذلك في عروض الخفيف، وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة، إلا أنه في غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين ..."[xliv]، وإذا ما طبقنا ذلك على شاعرنا، نلحظ أنه امتلك عدداً كبيراً من الأبيات المدوّرة مع كثرة استخدامه للخفيف إذا ما قورن بالبحور الأخرى من حيث واقع استعمال شاعرنا التجّاني الشعري لهذه الأبحر؛ إذ بلغ استخدامه له (٧٣٩) بيتاً من مجموع شعره البالغ عدده (١٥٩٣) بيتاً. وجاءت حصيلة استخدامه التّدوير (٦٠٣) بيتا مدورا، ومن ثم فإن نسبة ورود التّدوير بالنسبة لما استخدمه من أبيات الخفيف تصل إلى ٦١،٣%،وأن عدد القصائد المنظومة في هذا البحر "٣٠"قصيدة من جملة قصائده التي وردت في ديوانه البالغة"٧١" قصيدة ، فنسبة قصائده في هذا البحر من جملة قصائده التي تساوي ٢١،٣% وهذا دليل على تعدد الإمكانات الإنشادية وثرائها داخل إيقاع هذا البحر .

فمن نماذج تدوير الخفيف قول التجاني[xlv] :

نَثَرت عَقدَها أَصابع مَن نُو ر تُرسلنَ خفة وَأَناقَه

فالتّدوير في هذا البيت مطلب نحوي ودلالي مواده الارتباط القائم بين الجار والمجرور والتصاقهما واتصالهما،وما كان لتركيبهما أن ينفصم وينقطع ،مع كون جمعاهما قيمة دلالية، فعلى الإنشاد أن يراعي حقهما،والإنشاد هو إلقاء القصيدة بطريقة تبرز موسيقاها،وتظهر جودة النغم فيها،ولعل المقصود هنا الغناء بالشعر؛أي إنشاده بأناة وترسل وتمهل وتؤدة تبيّن موسيقاه ؛لأن الشعر وضع للغناء والترنم[xlvi].

وقال أيضاً[xlvii]:

وَهِيَ بَراقة الضِفاف وَمَرمو قة بيض اللآلئ البَراقَه

بالنظر إلى هذا البيت نلحظ أنه يدل على تلاحق صفات " القطرات " معطوفة ،وقد وضح أمر التقسيم من خلال اتصال مفردات معطوفة لديه إنشادياً ،فتقسيم البيت قسمة إنشادياً، قسمة تبتعد عن العروض جعلت التّدوير مطلباً ،ومن ثمّ يمكن القول إن ضياع التّدوير أمر غير مقبول؛لأن الوحدات النطقية قد توزعت إنشادياً بدرجات تكون متساوية. وإذا نظرنا إلى البيت نفسه يتبيّن لنا أن الاتصال النحوي آت بين المعطوفات المتتالية التي توجب الاتصال النطقي،وتنفي وضوح الإيقاع الشطري،وهذا ما ارتآه الدكتور كشك في تعليق له على بيت مماثل ،إذ يقول:"ما أظن ناطقاً يبقي تكثيف الأشياء وتكثيرها يروم تقسيم الأبيات إلى أشطر مفصحاً عن سكتة العروض ،فالمنشد ناطق للأبيات دون إحساس بالشطر ،فالمعطوفات قد ازدحمت واحتشدت على قريحة مبدعها،ولا بيان للازدحام إلا باللهث وراءها حتى ولو ضاق بها النفس"[xlviii].

٢- التّدوير في بحر المجتث :

بحر المجتث فاز أيضاً بالنصيب الأكبر، بالقياس إلى البحور الأخرى فأبياته المدوّرة من حيث العدد بعد الخفيف الذي فاز بالنصيب الأكبر في الديوان، فعدد الأبيات المحتوية على التّدوير، والتي على وزن المجتث (٤٧) بيتاً؛من جملة أبياته فيه (١٣٩) بيتاً أى بنسبة ٣٣،٨%.

نماذج من تدوير المجتث قول التجاني[xlix] :

يا حسن يا مُستَقيد الـــ فُؤاد مِن مُستَقره

وقوله[l]:

وَظَلَ قرنك يا شَم س آنذاك يَذر

فالتّدوير في البيتين مطلب بلاغي نحوي؛ لأن جملة النداء التي بدأت بأداة النداء (يا) واجبة الاتصال، كما أنّ حق الدلالة يقتضى اتصال الإنشاد.

يا دُرة حَفَها النُيــ ل وَاِحتَواها البر

التّدوير هنا مطلب نحوي ؛لأن العلاقة بين الفعل وفاعله تقتضي التجاور والتلازم المكاني والنطقي

وقوله[ii]:

صَحا الدُجى وَتَغشا ك في الأُسرة فَجر

وقوله[iii]:

وَصاحَ بَين الرُبى الغــرْ رُ عَبقري أَغَــر

التّدوير في البيتين مواده أن الاتصال النحوي آت بين المعطوفات المتتالية التي توجب الاتصال النطقي،

وفي قوله[iiii] :

ذياك يَعــزق في العُشب جاهِداً ما يَقــر

نجد أن التّدوير في هذا البيت مطلب نحوي ودلالي مواده الارتباط القائم بين الجار والمجرور والتصاقهما واتصالهما.

٣- التّدوير في بحر الكامل:

يقع بحر الكامل من حيث استخدام الشاعر للتّدوير فيه في المرتبة الثالثة؛ إذ بلغت جملة ما استخدم من أبياته (١٣٩) بيتاً، وهى نسبة كبيرة، إلا أن التّدوير قد ندر عنده، في وزن البحر التام، في حين قد امتلك التّدوير مرام هذا البحر مجزوءاً، رغم أنه قد نظم فيه قصيدة واحدة جاءت شبه مدورة تدويراً كاملاً قوامها (٢٠) بيتاً أبيات التّدوير فيها (١٨) بيتاً نسبة الأبيات المدوّرة فيها ٩٠%؛ من جملة أبيات هذا البحر مجزوءاً. وليس هذا الأمر بمستغرب، فقد رحبت المجزوءات بالتّدوير؛لأن "نطق البيت إنشادياً مرة واحدة لا يمثل ثقلاً، فبيت من المجزوء أو من قصار الأوزان لن يزيد كمُّه كثيراً عن مساحة شطر من الوزن التام، وهذا ما جعل المجزوءات قرينة التّدوير اللهم إلا بعض مجزوءات وبحور قصار أفصح وجودها عن حس إيقاعي يرتكز على تفعيلتي العروض والضروب وأعنى بذلك مخلّع البسيط"[liv]، وقد استخدم شاعرنا ظاهرة التّدوير في مجزوء الكامل ومجزوء الرمل ، ولم يستخدمه في مخلّع البسيط،وأحذ الكامل.

نماذج من تدوير الكامل في ظل قراءة نحوية دلالية : قول التجاني[lv]:

أفتلك نافِذَة الفَناء وَهَذِهِ الشْـــ شُرفات أَم هِيَ عالم مِن نور

في هذا البيت نلحظ أن الارتباط قائم من كون المشار إليه قرين الإشارة؛ حيث لا يمكن أن نشير إلى شيء كما يقول الدكتور كشك، مستخدمين اسم الإشارة ساكتين بعده ثم آتين بالمشار إليه؛ إذ لا يقبل الإنشاد النطقي هذا[lvi].

وقول التجاني[lvii]:

قُل للشَباب وَحيِّ فيه نَشاطه الأَدَبي وَاستَنهض قوى كتابه

فالتّدوير هنا مطلب نحوى ودلالي مؤداه: الارتباط القائم بين الموصوف والصفة.

وقول التجاني[lviii]:

فَإذا هَفت بِكَ أَنعمٌ مِن جانب الفَردوس أَسمعها تَحية شاعر

والتّدوير في هذا البيت مطلب نحوى ودلالي؛فجانب الفردوس مركبُ إضافي ولا يمكن فصل المضاف عن المضاف إليه وإلا ما اكتمل المعنى، فلابد من اكتمال جزأيه نطقاً –أي المركب الإضافي– ومن ثم فالإنشاد يسمح بالوصلة التي حققت التّدوير.

وقوله من مجزوء الكامل[lix]:

نَفس تَطاير كَالشُعا ع وَتَستَحيل إِلى حَنين

فنلحظ أن اكتمال الصورة الشعرية المؤداة من خلال أداة التشبيه (الكاف) في البيت أعلاه تلزم الناطق باكتمال رسمها؛ أي باتصال علاقات مكوناتها.

وقوله في نفس النص[lx]:

وَتَذوب وَجداً في صَبا بتها وَتَخفت كَالأَنين

هاتان الكلمتان (في صبابتها) من شأنهما التجاورُ؛إذ الصلة بين الجار والمجرور ضرورية،وهو تدوير يجعل الاسترسال النطقي مطلباً،إذاً فمنظور

إيقاع هذا البحر،كما يقول د.كشك "موجه إلى فنّ المجزوءات التي يأتيها التدوير لقصر مدى البيت"[lxi].

٤- التّدوير في بحر الوافر:

يقول الدكتور أحمد كشك: والذي يحسه الشاعر والمتلقي أن في عروض الوافر سكتة واضحة أبرز وجودها ثبات العروض على حدٍّ واحد لا يقبل المخالفة في إطار الوزن التام وهو "فعُولن" المحولة عن "مفاعل" ... فالتزام عروض توافق الضرب دائماً دليل على استقلالية نغم العروض في مقابل نغم القافية، وهذا ما جعل الإفصاح عن إيقاع عروض الوافر أساساً من أسس تشكيله، ومن ثمَّ ضلّ التّدوير طريقه في هذا العروض ..."[lxii]، ووجوده في هذا البحر يفقده كثيراً من جرسه الموسيقي [lxiii]. ولم يظهر التدوير لدى التجّاني في الوافر التام من حصيلة استخدامه له (١٠) أبيات، وهذا يؤكد ما ذهب إليه الدكتور كشك من أن مطلب الإفصاح عن سكتة العروض في الوافر كان يرومها الشاعر إنشاداً ويستعذبها المتلقي استماعاً.كما أنه لم ينظم بيتاً واحداً على مجزوء الوافر.

٥- التّدوير في بحر المتقارب:

إن الإفصاح عن التّدوير في هذا البحر يقتضى توضيح مذاقه الشطري، والدارس لهذا البحر يدرك أن عروضه لا تفصح عن كَمٍّ ثابت في إطار القصيدة الواحدة، ومن ثم كان تحديد مكان السكتة الشطرية ليس واضحاً؛ لأن عروض هذا البحر يتوارد فيها -في القصيدة الواحدة- النهايات الآتية: فعو - فعولن، وهما نهايتان جاء الساكن في ختامهما إحكاماً لمقطع العروض وختاماً له وموضحاً لسكتة العروض مع التباين النسبي في قيمة السكتة؛ لأنها مع الوتد أفصح إيقاعاً من سكتة السبب. مع النهايتين السابقتين هناك نهاية ثالثة، وهى أن عروض البحر تكون (فعُول) التي تنتهي بمتحرك

لا يرام إشباعه، وفي حركة فَعُولُ قطع لأمر الوقف وإلزام نطقي للمنشد أن يواصل نطق بيته بعيداً عن حق العروض، وهذه الإمكانية الأخيرة شاعت في عروض المتقارب؛ مما جعل الإفصاح عن حدِّ الشطرين في المتقارب، لا ورود له، وهذا قد جعل ظاهرة التدوير سمة من سمات إيقاعه، وأن الإفصاح عنٍ سكتة العروض ليس مطلباً من لوازم المتقارب[lxiv]؛ فالتّدوير يشيع في كلّ شطر تنتهي عروضه بسبب خفيف مثل فعُولن في المتقارب[lxv].

لهذا نجد أن التجّاني يوسف بشير نظم على بحر المتقارب من الأبيات جملته:(٩٧)،الأبيات المدوّرة منها:(١١) حيث تبلغ نسبتها (١١،٤%).

نماذج من استخدام التّدوير في المتقارب قوله[lxvi]:

وَمَهلك سر يُمنة إن أرَد ت بِها في المَفاوز أو في الحَضر

وقوله أيضاً في نفس النص[lxvii]:

وَبارك بِها قَلَماً ما رَميـ ت بِهِ جانب الحَق إلّا إنفَجَر

يلحظ في هذين البيتين ،ورود "فعو" ختاماً لمقطع العروض ،وتوضيحاً لسكنتها،إذ تكون السكنة مع الوتد حيث تكون النهاية "فعو" أوضح من السبب حيث تكون النهاية "فعولن" فضلاً عن أنها أفصح إيقاعاً.

كما يلاحظ أن التبادل القائم بين "فعو" و"فعولُ" في قوله قصيدة "دنيا الفقير" بقوله[lxviii]:

وَما بِهم عَوز لِلطَنا فس أو حاجة لِلأثاث الرَفيع

نلحظ ورود "فعولُ" ختاماً للمقطع العروضي ،والارتكاز على أحد عنصري الجار والمجرور فقط دون الآخر في البيت لا يحقق مراد الشاعر دلالياً ونحوياً حتى تصبح العلاقة بين الجار والمجرور علاقة حتمية إذ الأصل في إيقاع العروض "فعو" وقد اتصلت أي العروض بالشطر الثاني اتصالاً يحكم تضامنه مع الشطر الأول ،هذا إضافة إلى أن أمر النغم موكول عند ضياع سكنة العروض إلى الإحساس بمدى الحركة الطويلة التي ربما كانت بديلاً لضياع سكنة عروض المتقارب[lxix].

وكذلك قول الشاعر في نصه "ملاحن فيها الهوى والألم"يقول[lxx]:

وَتَرمي بِنَفسك بَينَ الهَوا جس في زاخر لِلأَماني خَضم

فالتّدوير هنا مطلب نحوي للارتباط بين المضاف والمضاف إليه ؛لأن الفصل بينهما لا يحقق مراد الشاعر دلالياً حتى تصبح العلاقة بين المضاف والمضاف إليه علاقة تماسك والتئام مما يعكس الإحساس بمدى النفس الطويل.

٦- التّدوير في بحر الرمل:

لقد رصدت الدراسة أن التّدوير قد ندر في بحر الرمل التام، فقد جاء في بيت واحد فقط لا غير من جملة أبيات الرمل التام البالغ عددها (١٠١) فنسبة التّدوير فيه (٠،٩٩%)، في حين كثر التّدوير في مجزوء الرمل؛ إذ بلغ عدد الأبيات المدوّرة (٥٤) بيتاً من مجموع أبيات البحر المجزوءة (٧١)؛ أي أن نسبة التّدوير ٧٦،١%، ولعل هذا راجع إلي أن منظور إيقاع الرمل المجزوء موجه إلى فن المجزوءات التي يأتيها التدوير لقصر مدى البيت .

مثال تدوير الشاعر في بحر الرمل التام قوله [lxxi]:

وَلَدى أَيتها الأُم كَما ولدت يوشع لِلأُفق القَمَر

فالتّدوير هنا مطلبه مطلب بلاغي ؛لأن اكتمال الصورة الشعرية المؤداة من خلال أداة التشبيه تلزم الناطق باكتمال رسمها؛ أي باتصال علاقات مكوناتها.

نماذج من المجزوء من بحر الرمل قوله[lxxii] :

تَرَ كُل الكَون لا يَفتـ ر تَسبيحاً وَذِكرا

وثمة نوع من التّدوير قد جاء خفياً في مجزوء الكامل، حيث الفصل بين كلمتين من شأنهما التجاور[lxxiii]؛ كالفصل بين أداة النفي، والفعل.

ومنه قوله[lxxiv]:

سَل هِزار الحَقل مِن أَنبـ تهُ وَرداً وَزَهـــرا

وَسَـل الـوَردَة مَـن أو دَعَها طيباً وَنَشـرا

التّدوير الوارد في البيتين مطلبه مطلب نحوى ؛لأن اسم الموصول يحتاج إلى صلة وعائد يعود عليه،فالصلة هي الجملة التي تذكر بعده فتتم معناه،وتسمى صلة الموصول،والعائد ضمير يعود إلى الموصول،والضمير العائد في البيتين هو "الهاء"،لذا لا يمكن فصل الموصول عن الصلة والضمير العائد عليه ،فالعلاقة بينهما تقتضي التجاور والتلازم.

٧- التّدوير في بحر السريع:

وهذا البحر من البحور التي ينضب فيها التّدوير أو يندر؛ إذ رصدت الدراسة(٣) أبيات فقط جاءت مدورة من جملة عدد أبيات هذا البحر البالغ عددها (٨٩) بيتاً، حيث بلغت نسبة الأبيات المدوّرة إلى غير المدوّرة (٣،٤%)،إذ يقول التجّاني في ذلك[lxxv]:

وقفت أَرسيت أَم أستأثر النْـ نيل بِنجواك وَأَقصاني

فالتّدوير في هذا البيت مطلب نحوي يقتضيه التجاور بين الفعل والفاعل؛لأن العلاقة بين الفعل وفاعله تقتضي التجاور المكاني والتعلّق الوظيفي والدلالي.

ومنه قوله[lxxvi]:

نَعـــيذك اللّه فَما هَذِهِ الرْ رَوعة وَاللـــوعة يا ماكر

نَشدتك القربى ومـا ذلك الـ هابط والصاعد والحـــادر

نلحظ في هذين البيتين أن الارتباط قائم من كون المشار إليه قرين الإشارة؛ حيث لا يمكن أن نشير إلى شيء مستخدمين اسم الإشارة ساكتين بعده ثم آتين بالمشار إليه ،فالارتباط هنا ارتباط نحوي ودلالي.

٨- التّدوير في بحر البسيط:

وقد كان كـــمٌ استخدام التّدوير ضئيلاً للغاية على الرغم من كثرة استخدامه لهذا البحر (٧٢) بيتاً. ولم ترصد الدراسة له فيها بيتاً واحداً مدوراً من بحر البسيط،وهذا يوافق ما ذهبت إليه نازك الملائكة أن التّدوير فيه يصبح ثقيلاً ومنفراً[lxxvii].

٩- التّدوير في مجزوء الرجز:

لم ينظم شاعرنا أي بيت من بحر الرجز التام، ولا المشطور؛ لأن الإيقاع فيهما يحتفي بالقافية باعتبارها ضرباً وعروضاً معاً، نلحظ أن ظاهرة التّدوير في المجزوء تمثل نسبة (٥٠%) من جملة عدد الأبيات حيث إنه نظم فيه قصيدة واحدة تتألف من(١٨)بيتاً منها(٩)أبيات مدورة أما المجزوء فمنظور إيقاعه كما يقول الدكتور كشك:"موجه إلى فن المجزوءات التي يأتيها التّدوير لقصر مدى البيت "[lxxviii] ومن نماذج التّدوير في مجزوء الرجز قوله[lxxix]:

سَبحانه كَم أَلهَم العَقـــ ل جُنوناً وَحمق

فالمقطع الإنشادي في هذا البيت لا مطلب له لبيان وقفة العروض؛ لأن الاتصال يوجبه أن الفعل وثيق الصلة إنشادياً بالفاعل.

وقوله[lxxx]:

رَمى بِهَذا الطفل في الأَر ض وَمِن ثُمَ رُزق

التّدوير في هذا البيت أيضاً مطلب نحوي ودلالي فهاتان الكلمتان "في الأرض"جار ومجرور فالصلة بينهما ضرورية،وهذا يجعل الاسترسال النطقي والدلالي مطلباً مهماً.

وقوله في النص نفسه[lxxxi] :

رَمى بِهِ في مَوكب الدْ دُنيا مِثالاً لِلقَلَق

والتّدوير في هذا البيت مطلب نحوى ودلالي؛ لأنه لا يمكن فصل المضاف عن المضاف إليه وإلا ما اكتمل المعنى، فلابد من اكتمال جزأيه نطقاً – أي المركب الإضافي– ومن ثم فالإنشاد يسمح بالوصلة التي حققت التّدوير.

أخيراً أثبتت الدراسة الإحصائية أن بعض الأبحر الشعرية مثل :المنسرح والطويل والوافر وأحذ الكامل ومخلّع البسيط قد ندر استخدام التّدوير فيها، وهذا أمر معهود ، وانسحبت هذه الندرة على الظاهرة التي نحن بصدد دراستها فلم نجد بيتاً واحداً مدوّراً. وبعد، فإن كثرة التّدوير في شعر التجّاني يعطى إيحاء بأن البحث عن توازن نغمى أمر واضح في عطاء شاعرنا، فضلاً عن أن التّدوير قد استطاع أن يضيف إلى البناء الموسيقي لقصائده شيئاً آخر هو التقليل من الرتابة، خاصة وأن القارئ سيجد نفسه، على حد تعبير أحد الباحثين، عند قراءته للبيت المدوّر أمام نزاع بين رغبتين؛ رغبة أن يُشعر نفسه أنه مطالب باتصال القراءة، وأن البيت المدوّر كتب ليقرأ وحدة واحدة، ورغبة أخرى في التوقف تفرضها الضرورة الفسيولوجية، أو يتطلبها المعنى، وهذا التنازع بين الرغبة في الوصل، والرغبة في الوقف يجعل موسيقا البيت المدوّر مختلفة عن موسيقا نظيره غير المدوّر[lxxxii].

فديوان التجاني يوسف بشير يموج بالنغم الموسيقي الداخلي والخارجي،سواء في حشو الأبيات أو في القافية،وهذا مجال آخر جدير بالدراسة،وسيقدم فيه الباحث بحثاً منفصلاً تحت عنوان "جمالية الإيقاع وتآلف الموسيقا – دراسة نقدية تحليلية"،فضلاً عن ظواهر أخرى في الديوان ،كظاهرتي التصريع والتكرار .

المصادر والمراجع:

١-الإطار الموسيقي للشعر،ملامحه وقضاياه:د.عبد العزيز نبوي،الناشر الصدر لخدمات الطباعة(سسكو)١٩٨٧م،د.ط.

٢-البحث عن لؤلؤة المستحيل: د.سيد البحراوي، دار الفكر الجديد، ط١، ١٩٨٨، بيروت.

٣- ، البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد: حسن الغرفـــي ، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٨٩، بغداد.

٤-التجاني شاعر الجمال:عبد المجيد عابدين ،مايو ١٩٥٥م.

٥-التّدوير في الشعر ،دراسة في النحو والمعنى والإيقاع: د. أحمد كشك،مطبعة المدينة ،ط/١ ،١٤١٠هـــ -١٩٨٩م.

٦-جدل القراءة -ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر: نجيب العوفي دار النشر المغربية، ١٩٨٣، الدار البيضاء.

٧-الجملة في الشعر العربي: د. محمد حماسة عبد اللطيف،مطبعة المدني ،مكتبة الخانجي القاهرة،ط١٤١٠،١هـــ-١٩٩٠م.

٨-الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: د.صالح أبو أصبع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٩، بيروت.

٩-خصائص الأسلوب في الشوقيات:د.محمد الهادي الطرابلسي،الناشر المجلس الأعلى للثقافة،١٩٩٦م،د.ط.

١٠-دراسات في النص الشعري -العصر العباسي:د.عبده بدوي،ص١٦٨،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع،عام ٢٠٠م.

١١-دير الملاك -دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر: د.محسن أطميشن،، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٢، بغداد.

١٢-ديوان التجاني يوسف بشير إشراقة ،ناشرون شركة البلد للطباعة والنشر والتوزيع،ط٦ عام ١٩٧٢،

١٣-شعر الطليعة في المغرب: د.عزيز الحسين ، منشورات عويدات، ط١، ١٩٨٧، بيروت -باريس.

١٤-الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية:د.عزالدين إسماعيل،دار الفكر العربي،ط٣،مزيدة ومنقحة ،د.ت.

١٥-العروض والقافية- دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر: د. عبد الرضا علي، دار الكتب للطباعة والنشر، ١٩٨٩، الموصل.

١٦-العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق(أبو الحسن ابن رشيق القيرواني الأزدي ت٤٥٦هـ)،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد،دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة،بيروت ،لبنان،ط/٤،١٩٧٢م.

١٧-قضايا الشعر:نازك الملائكة ،طبعة دار الملايين ٢٠٠٤م.

١٨-قضية الشعر الجديد: د.محمد النويهي،، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط١، ١٩٧١، القاهرة.

١٩-ماهية النص الشعري،إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي:محمد عبد العظيم،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت،لبنان، ط/١، ١٤١٥هـ-١٩٩٤م.

٢٠-معجم مصطلحات العروض والقوافي. :د.رشيد العبيدي ، ط١، ١٩٨٦، بغداد.

٢١-موسيقا الشعر العربى بين الثبات والتطور: د. صابر عبد الدائم،الناشر مكتبة الخانجي،القاهرة،ط/٣، ١٤١٣هـ-١٩٩م.

٢٢-موسيقا الشعر العربي،دراسة فنية وعروضية: د. حسنى عبد الجليل يوسف،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،١٩٨٩م،د.ط.

٢٣-النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقا في الشعر الحديث:د.علي يونس،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة ،١٩٨٥م،د.ط.

المجلات والدوريات والبحوث:

٢٤-الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب،د. عبد الرضا علي، بحث مقدم إلى

مهرجان المربد العاشر، مستل مطبوع بدار الحرية للطباعة، بغداد.

٢٥-بحث في:حركة الروي في القصيدة العربية":د.محمد حماسة عبد اللطيف،سلسلة أبحاث جامعية،دراسات عربية وإسلامية.

٢٦-مجلة الأقلام: د. علي جعفر العلاق ، العدد ١١-١٢، ١٠٣: ١٩٨٧.

٢٧-مجلة الثقافة العربية (الليبية)، د. عبد العزيز المقالح، العدد ١١، ١٩٧٦.

(i) هو أحمد التجاني بن يوسف بن بشير بن الإمام جذري الكتيابي،ولد في أم درمان عام ١٩١٠م،لُقِّب بالتجاني تيمناً بصاحب الطريقة المعروفة،والأثر الصوفي ظاهر في شعره،ثم دفع وهو صغير إلى خلوة عمه الشيخ محمد الكتيابي ،فحفظ القرآن ،ومشى في طريقه المرسوم إلى المعهد العمي،وألم في المعهد بعلوم العربية،والفقه ،وابتدأ يقرض الشعر بين أنداد له أفذاذ،وخرج من المعهد فاتصل بالصحافة ،ثمّ اعتكف في منزله وأكب على دراسات عنيفة انحصر جلها في استيعاب كتب الأدب القديم ،أو كتب الصوفية والفلسفة ،وقد شغلته هذه الدراسات عن نفسه ،ودب إليه الوهن ثمّ قضى عليه وتوفي في عام ١٩٣٧م بعد عمر ناهز الخمسة والعشرين عاماً تقريباً،ظهر فيها نبوغه ،وخلّف لنا مجموعة قيمة من الشعر. ينظر ديوان الشاعر إشراقة ،،ناشرون شركة البلد للطباعة والنشر والتوزيع،ط٦ عام ١٩٧٢،وينظر كذلك :التجاني شاعر الجمال:عبد المجيد عابدين،ص٣،مايو ١٩٥٥م.

(ii) معجم مصطلحات العروض والقوافي،ص٩١.

(iii) خصائص الأسلوب في الشوقيات:د.محمد الهادي الطرابلسي،ص:٨٥

(iv) النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقا في الشعر الحديث: ٦٥/ وانظر: مجلة الثقافة العربية (الليبية)، د. عبد العزيز المقالح، العدد ١١، ١٩٧٦.

(v) مجلة الأقلام: د. علي جعفر العلاق ، العدد ١١-١٢، ١٠٣: ١٩٨٧.

(vi) ماهية النص الشعري :محمد عبد العظيم،ص٦٦-٦٧.

(vii) الشعر العربي المعاصر:د.عز الدين إسماعيل،ص٤١٩.

(viii) التّدوير في الشعر: د. أحمد كشك ، ص ٧، ولقد أفاد الباحث بحق من دراسة الدكتور كشك القيمة لهذه الظاهرة في هذا الكتاب .

(ix) المرجع السابق،ص٢٣٣.

(x) العمدة: ابن رشيق ،١/ ١٧٧ .

(xi) انظر : الجملة في الشعر العربي: د. محمد حماسة عبد اللطيف،، ص ١٦٦، ١٦٩، وكذلك موسيقا الشعر العربي: د. حسنى عبد الجليل يوسف،، ١/٢٣٩، ٢٤٠، و الشعر العربي المعاصر: د. عز الدين إسماعيل، ص ٤١٩ وما بعدها، و موسيقا الشعر العربي بين الثبات والتطور: د. صابر عبد الدائم، ص ٢٢٠ .

(xii) شعر الطليعة في المغرب،د.عز الدين الحسين،ص٢٣٣،منشورات عويدات ط١،بيروت،١٩٨٧م.

(xiii) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة،د.صالح أبو أصبع،ص ٢٧٩، ٢٨٢، ٢٨٨، ٢٩١،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط١، ١٩٧٩م.

(xiv) البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد: حسن الغرفي، ط١ ١٩٨٩، بغداد: ٥٥.

(xv) المرجع السابق،نفس الصفحة.

(xvi) البحث عن لؤلؤة المستحيل: د. سعيد البحراوي،، دار الفكر الجديد، ط١، ١٩٨٨، بيروت: ١٦٥.

(xvii) جدل القراءة- ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر: دار النشر المغربية، ١٩٨٣، الدار البيضاء: ٤٠.

(xviii) في البحث عن لؤلؤة المستحيل،نجيب العوفي ،ص٣٧.

(xix) جدل القراءة -ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر،ص ٣٧.

(xx) العروض والقافية- دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر: د. عبد الرضا علي، دار الكتب للطباعة والنشر، ١٩٨٩، الموصل: ١٧٨.

(xxi) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة،ص ١١٦ .

(xxii) ينظر :نفسه، ص ١١٧ .

(xxiii) النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد: ٧٤.

(xxiv) الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب: د.عبد الرضا علي،ص ١٥.

(xxv) الأقلام: د.علي العلاق، العدد ١١-١٢، ١١٢: ١٩٨٧.

(xxvi) نفسه.

(xxvii) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، كمال خير بك،ص ٢٧٥ .

(xxviii)جريدة : الفينيق، حسب الشيخ جعفر، لقاء معه،العدد ٢٢ / ١٩٩٧

(xxix) قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، ص ٢٧٥ .

(xxx) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل ،ص ١٠٨ .

(xxxi) نفسه .

(xxxii) الشعر العربي المعاصر، ص ١٠٩ .

(xxxiii) نفسه نفس الصفحة.

(xxxiv) نفسه ، ص ١١٠ .

(xxxv) أحمد المعداوي ،أزمة الحداثة، ص ٥٨ .

(xxxvi) دير الملاك،دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر،د.محسن أطميشن،ص ٣٣٠-٣٣١.

(xxxvii) التّدوير في الشعر د.أحمد كشك،ص١٢٣.

(xxxviii) نفسه،ص١١٥.

(xxxix)العمدة: ابن رشيق ، ١٧٨/١، وانظر كذلك: موسيقا الشعر العربي: د. حسنى عبد الجليل يوسف، ٢٣٦/١.

(xl) دراسات في النص الشعري –العصر العباسي:د.عبده بدوي،ص١٦٨،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع،عام ٢٠٠م.

(xli) التّدوير في الشعر :كشك،ص١١٨.

(xlii) قضايا الشعر:نازك الملائكة،ص:١١٤،طبعة دار الملايين ٢٠٠٤م.

(xliii) التّدوير في الشعر: د. أحمد كشك ، ص ١١٥ .

(xliv) العمدة، : ابن رشيق ١٧٨/١، وانظر كذلك موسيقا الشعر العربي: د. حسنى عبدا لجليل يوسف، ٢٣٦/١.

(xlv) ديوان التجاني "إشراقة"ص٧،شركة دار البلد للطباعة والنشر والتوزيع،ط٦، ١٩٧٢م.

(xlvi) بحث في:حركة الروي في القصيدة العربية":د.محمد حماسة عبد اللطيف،سلسلة أبحاث جامعية،دراسات عربية وإسلامية،ص٦٧.

(xlvii) الديوان "إشراقة" ص٧

(xlviii) التّدوير في الشعر"كشك،ص٧٥.

(xlix) ديوان التجاني،ص٥٢

(l) نفسه،ص٤٢

(li) نفسه،ص٤١

(lii) نفسه نفس الصفحة.

(liii) نفسه،ص٤٣.

(liv) ينظر :ص١١،من هذا البحث.

(lv) ديوان التجاني،ص٣٤.

(lvi) التّدوير في الشعر ، ص ٦٥.

(lvii) ديوان التجاني،ص١٥٦.

(lviii) نفسه ،ص٩٢.

(lix) نفسه،ص٦٨.

(lx) نفسه ،نفس الصفحة.

(lxi)التّدوير في الشعر العربي:د.كشك،ص:٩٧.

(lxii) نفسه، ص ٥٨.

([lxiii]) د. عبد العزيز نبوي: الإطار الموسيقي للشعر، ص ١٤٣، ١٤٤ .

([lxiv]) ينظر: التّدوير في الشعر، د. أحمد كشك، ص ١٠٥ .

([lxv]) ينظر: موسيقا الشعر العربي، د. حسنى عبد الجليل يوسف، ٢٣٦/١ .

([lxvi]) ديوان التجاني،ص٣٥.

([lxvii]) المرجع السابق،نفس الصفحة

([lxviii]) ديوان التجاني،ص٤٥.

([lxix]) التّدوير في الشعر:أحمد كشك،ص١٠٧.

([lxx]) ديوان التجاني،ص٨١.

([lxxi]) نفسه،ص١٠٤.

([lxxii]) نفسه،ص١٢٤.

([lxxiii]) لقد أشار إلى هذا النوع من التّدوير؛ التّدوير الخفي، الدكتور عبد العزيز نبوي، ينظر

كتابة الإطار الموسيقي للشعر ص ١٤٤ .

([lxxiv]) ديوان التجاني،ص١٢٤.

(lxxv) نفسه،ص٣٨.

(lxxvi) نفسه،ص٣٩.

(lxxvii) ذُكِر سالفاً في هذا البحث ينظر ص٩.

(lxxviii) د. أحمد كشك : التّدوير في الشعر، ٩٧.

(lxxix) الديوان،ص١٤٧.

(lxxx) الديوان ،ص١٤٨.

(lxxxi) نفسه ،نفس الصفحة.

(lxxxii) ينظر: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد: د. على يونس، ٦٣، ٦٤ .