

حداثة تنوع الإطار الإيقاعي في شعر البياتي

د. إلياس مستاري
قسم الآداب واللغة العربية
كلية الآداب واللغات
جامعة بسكرة

الملخص:

Résumé :

Cet article vise à révéler la mesure dans laquelle le poète Abdul Wahab El Bayati peut renouveler dans ses poèmes a travers la musique en étudiant les différentes formes poétiques employées dans son poème classique, contemporain, ou le poème en prose.

يسعى هذا المقال إلى الكشف عن مدى استطاعة الشاعر عبد الوهاب البياتي التجديد في قصائده، من حيث الموسيقى، وذلك من خلال دراسة مختلف الأشكال الشعرية التي وظفها وزاوج بينها في شعره، سواء الشعر العمودي أو الحر أو قصيدة النثر.

مقدمة:

لقد عمد البياتي في إنتاجه إلى بناء وزني عماده تفعيلية البحر الواحد في القصيدة الواحدة، ولكن في المقابل عمد إلى المضي في التجديد والتحديث في قصائده، فهو « الذي يغذيها بعناصر جديدة تجدد إخصابها، وتواصل شبابها، وتزيدها غنى واتساعاً، فسمح لها بالإحاطة بما يطراً على الحياة الدائمة التغيير من جديد التجارب والمواقف والأفكار والقيم، وبذلك يضمن لها اطراد النمو»⁽¹⁾.

وفي استقراء للشعر الحر لدى البياتي نجد 16 قصيدة⁽²⁾ تتميز بتنوع الإطار الإيقاعي والمزاوجة بين الأشكال الشعرية، لذلك يمكن تقسيم هذا التنوع إلى ثلاثة أقسام.

أ- المزاوجة بين البحور في قصيدة التفعيلة .

ب- التنوع بين الشكل الحر والشكل العمودي.

ج- المزج بين العمودي والحر والنثر.

فالبحور المستخدمة في الشكل العمودي هي خمسة : السريع والبسيط، الطويل والمتقارب،

المتدارك إلى جانب خمسة بحور في الشكل الحر وهي : الرجز، المتدارك، الوافر، الكامل، الرمل.

كما يلاحظ في هذه القصائد التي تنوع الإطار أن الشكل الحر يسيطر كليا ثم النثر ويأتي ثالثا

الشكل العمودي.

1-المزاوجة بين الأوزان في الشكل الحر :

البياتي واحد من الشعراء الذين يبحثون عن التجديد، حيث عمد إلى المزاوجة بين الأوزان

في قصيدة التفعيلة، وبالرجوع إلى إنتاجه نجد خمس قصائد تمثل هذا النوع نوضحها في الجدول الآتي:

الديوان	عنوان القصيدة	تنوع الإطار
كلمات لا تموت	إلى فلاديمير مايا كوفسكي	متدارك + كامل
سفر الفقر والثورة	سفر الفقر والثورة	وافر + رجز
كتاب البحر	- الأميرة والعجري - أحمل موتي	رجز + متدارك متدارك + كامل
سيرة ذاتية لسارق النار	قصائد عن الفراق والموت	كامل + رجز + متدارك

كما هو ملاحظ فقد كانت السيطرة واضحة في هذا الشكل للأوزان الرئيسة وهي: المتدارك،

الرجز، الكامل.

كما أن جميع القصائد لا تخلو من بحر من البحور الثلاثة، حيث نجد اجتماع وزنين في كل القصائد عدا قصيدة واحدة اجتمعت فيها ثلاثة أوزان، كما تجدر الإشارة إلى أن اجتماع وزنين في القصيدة الواحدة يحدث صراعا داخليا بين الطرفين، وتتمو القصيدة بنمو هذا الجدل القائم، وهذا ما نجده على سبيل المثال في قصيدة (إلى مايا كوفسكي) التي يصور فيها الشاعر كفاح الثوري الروسي (مايا كوفسكي) Vladimir Maïakovski ووقوفه ضد المهادين القتلة حيث يقول الشاعر: (3)

مايا .. كوفسكي

في وجه النقاد اللؤماء

يرفع جبهته المعصوبة

وقصيدة

بالدم مكتوبة

وعصاه الثلجية

تقرع روسية

أرض الحرية

فالشاعر في هذا المقطع الأول يبين الصراع القائم بين (مايا كوفسكي) Vladimir Maïakovski والنقاد اللؤماء، وكيف رفع شعاراته المتمثلة في رموز الإيديولوجية (جبهته المعصوبة، قصيدة بالدم مكتوبة، عصاه الثلجية) التي تعبر عن (روسية، أرض الحرية) ويجسد هذا إيقاعيا بحر المتدارك الذي يفتح به الشاعر قصيدته، فهو يناسب صوت الشاعر المعلق على هذا الموقف. ثم ينتقل الشاعر إلى المقطع الثاني الذي يقول فيه: (4)

الحقد يلمع في عيون ذوي اللحي الصفير الطوال

القاتلي « بوشكين » الجبناء

أشباه الرجال

سرقوا ابتسامته

وسموا خبزه بالبغض

لكن الليالي دارت على أقلامهم
 دارت، وكسرت النصال
 وخبث عيون ذوي اللحى الصفر الطوال
 لكن وجهك يا رفيقي
 لا يزال
 في ليل موسكو
 ساخرا منهم
 ومن عبث الظلام
 مايا كوفسكي
 يرفع جبهته المعصوبة
 في وجه النقاد اللؤماء

يصور هذا المقطع النقاد اللؤماء ويصفهم رمزيا بـ (ذوي اللحى الصفر، القتلة، الجبناء، أشباه الرجال)، وهذا يجسد التضاد في الرؤيا الشعرية بين البطل والخائن، وكذلك يجسده انتقال الشاعر في المقطع الثاني إلى بحر الكامل الذي هدأ من وتيرة الإيقاع المتصاعد، من خلال التفعيلات ذات المقاطع القصيرة، وخففت من وطأة الإيقاع الحاد من مقاطع المتدارك المتوالية في المقطع الأول، ولكن السيادة كانت للمقطع الأول، فبالنسبة للرؤية الشعرية، فـمايا كوفسكي Vladimir Maiakovski ينتصر وستكون الغلبة له، وهذا ما جسده الشاعر في آخر القصيدة بترجيع المقطع الأول في نهايتها .

2-التنوع بين الشكل الحر والشكل العمودي:(الحرف ح :حر، ع:عمودي)

سعى الشاعر الحدائي إلى نوع من التجديد، يمزج فيه بين الشكل القديم للقصيدة والشكل الجديد، وهذا ما نجده عند شاعرنا البياتي، فقد مزج بين الشكلين في تسع قصائد كما هو موضح في هذا الجدول :

الديوان	عنوان القصيدة	تنوع الإطار
أباريق محشمة	القرية الملعونة	السرّيع(ع)+الكامل(ح)

المجد للأطفال والزيتون	- الأرض الطيبة - أغنية إلى ولدي - قطار الشمال	متقارب(ع)+متقارب(ح)+ متقارب(ع) كامل(ح)+ كامل(ع) . متقارب(ع) + متقارب(ح)+ متقارب(ع)
سفر الفقر والثورة	محنة أبي العلاء	رجز(ح) + سريع(ع)
الموت في الحياة	كلمات إلى الحجر	سريع(ع) + رمل(ح)+طويل(ع)+رجز(ح)
كتاب البحر	- تحولات نيتوكريس في كتاب الموتي . - الرحيل إلى مدن العشق . - سأنصب لك خيمة في الحدائق الطاغورية	رجز(ح) + متدارك(ح)+ سريع(ع)+ متدارك(ع). سريع(ع)+ متدارك(ح)+ متدارك(ع)+ طويل (ع) متدارك(ع)+ رجز(ح)+ رجز(ع)+ سريع(ع)

والملاحظ في هذا الجدول شيوع البحور الرئيسة كذلك في الشعر الحر، أما العمودي فيلاحظ شيوع السريع، ويلاحظ كذلك تنوع الأوزان في القصيدة الواحدة، كما في الشكل السابق، إلا أننا نجد ثلاث قصائد من ديوان المجد للأطفال والزيتون وهي (الأرض الطيبة)⁽⁵⁾، التي سيطر عليها المتقارب فهي تبدأ بيتين عموديين وتنتهي بهما، وقصيدة (أغنية إلى ولدي)⁽⁶⁾ وسيطر عليها الكامل، واختتمها الشاعر بيتين عموديين من البحر نفسه، أما القصيدة الثالثة فهي (قطار الشمال)⁽⁷⁾ المهداة إلى (شارلي شابلن)، فقد سيطر عليها المتقارب، حيث ابتدأها الشاعر بيتين عموديين واختتمها بهما.

ولتوضيح هذا الشكل من التنوع بين العمودي والحر وتعدد الأوزان نأخذ قصيدة (كلمات إلى الحجر)⁽⁸⁾ من ديوان الموت في الحياة، التي تجتمع فيها عدة بحور شعرية، في صور عمودية وحرّة، وهي قصيدة مطولة، تضم خمسة مقاطع، يستهلها الشاعر ببحر السريع التام في عشرة أبيات، تنوزعها قواف غير متنوعة، ذات تمرکز تقفوي هو التاء المشبعة بالكسر.

فالمقطع الأول من القصيدة بعنوان (المستحيل) يقول الشاعر:⁽⁹⁾

يأتي مع الفجر ولا يأتي
حبي الذي أغرق في الصمت
يجوم حول السور مستجديا

تهشه مخالب الموت
حتى إذا ما اليأس أودى به صاح من الأعماق يا أنت
سفينة الأقدار لم تنتظر
وسندباد الريح لم يأت

يغلب على هذا النص الفعل السردي الذي غطى ساحته، واتسم المسار السردي بالحركية، هذه الحركة التي تولدت من خلال سيطرة التفعيلات الزاحفة في بحر السريع، والزحاف في إحدى جوانبه علامة حركة، ويشع تسارعا في إيقاع النص.

والملاحظ في قصيدة (كلمات إلى الحجر) أنها أزاخت ضمير (الأنا) من خلال التماهي مع الأفعلة الناطقة بالصوت داخل القصيدة، فالشاعر استخدم في هذه القصيدة تقنية القناع وهو « الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه، متجردا من ذاتيته، أي أنّ الشاعر يعتمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته»⁽¹⁰⁾، حيث ارتدى الشاعر قناع الخيام، وبذلك تتعدد الأصوات التي يتماهى معها، وهذا ما نجده في المقطع الثاني من هذه القصيدة بعنوان (عن الميلاد والموت):⁽¹¹⁾

عندما تسقط في الوحل صبية
عندما تنفوس السكين في لحم الضحية
عندما تسعى عصا الساحر حية
ستعودين مع الشمس خيوطا ذهبية

وهنا ينتقل الشاعر من الشكل العمودي إلى الشكل الحر ويأيقاع بحر آخر وهو الرمل وتفعيلته (فاعلان)، ليتماهى مع الخيام الذي يأمل في عودة عائشة، فبعد أن يئس من عودتها في المقطع الأول هاهو هنا يقع في الحيرة والشك في عودتها، ولكن الجواب تتلقاه في آخر المقطع (ستعودين ولكن لن تعودي)، ويبقى الشاعر في حيرته.

ثم يأتي المقطع الثالث حيث يبرز دور التناص في خلق التماهي مع الشاعر الجاهلي "طرفة بن العبد" في إيراد أبيات له من معلقته:⁽¹²⁾

وما زال تشرابي الخمر ولنتي
ويبعي وإفاقي طريفي ومتلدي

كريم يروي النفس طول حياته ستعلم إن متنا غدا أينا الصدي

وهنا ينتقل الشاعر إلى البحر الطويل ليكسر حدة الرتابة الموسيقية المهيمنة على جزء من القصيدة، أما في بيت التماهي مع صوت "طرفة" فيبين التوحد بين "الخيام" و "طرفة" في تجربة اللهو والعبث والخمر ونهايته المحتومة لديهما.

ثم ينتقل الشاعر إلى المقطع الرابع مع العودة إلى الشكل الحر وبحر الرجز، حيث يتماهى الخيام مع صوت الشاعر الجاهلي "عبد يغوث بن وقاص الحارثي"، وعبر التناسك كذلك يضمن أبياتاً له يرثي نفسه في الأسر: (13)

يا رابكا نجران

بلغ نداماي إذا ما طلع النهار

واقتمحت مدينة الموق خيول النار

وشط بي المزار

أن لا تلاقيا ولا لقاء

وكأن البياتي/ الخيام يريد أن يؤيد موقفه « بشواهد من الشعر الجاهلي ومواقف شعرائه، تؤيد ما يذهب إليه من عبث الحياة على الصعيد الفردي والجماعي»⁽¹⁴⁾، ثم ينتقل إلى المقطع الأخير (الحمل الكاذب) ويرجع إلى الشكل الحر عبر إيقاع الرجز ولذلك يلغي كل الرؤى السابقة: (15)

بابل لم تبعث ولم يظهر على أبوابها المبشر الإنسان

ولم يدمرها، ولم يغسل خطايا أهلها الطوفان

ولم يقم من قبره عبد الفرات سارق النيران

وهكذا نرى الشاعر يزاوج بين الشكل العمودي والشكل الحر، وينتقل من بحر إلى بحر مكسرا بذلك الرتابة الناتجة عن الهيمنة الموسيقية لكل جزء من أجزاء القصيدة.

3- المزج بين الشكل الحر والعمودي والنثر.

هذا النوع الأخير قد أغرم به البياتي خاصة في إنتاجه الأخير، حيث شكل هذا النوع آخر مرحلة وصلها البياتي، وهذا المزج بين الشعر الحر والشعر العمودي وقصيدة النثر يتخذ طابعا خاصا في شعر البياتي، حيث تحتل مقاطع النثر دورا مركزيا في القصيدة، فالنثر «يعمل على خلخلة البنية العروضية للقصيدة، ولكنه مع ذلك يحتل وظيفة شعرية داخل البنية الكلية».⁽¹⁶⁾

وبالنظر إلى شعر البياتي نجد قصيدتين تمثلان جيدا هذا النوع وهما قصيدة (المعبودة)⁽¹⁷⁾ من ديوان كتاب البحر، والثانية (نصوص شرقية)⁽¹⁸⁾ من ديوان يحمل اسم هذه القصيدة نصوص شرقية وهو آخر ديوان للبياتي أصدر سنة 1999م.

فالقصيدة الأولى (المعبودة) تتكون من 15 مقطعا يزواج فيها الشاعر بين النثر والشعر الحر والشعر العمودي، حيث يستهلها بقوله:⁽¹⁹⁾

انتظرتك عشرين عاما في المنفى دون جدوى

حتى وجدتك في الوطن

أيها المعبودة، أيها الحمامة المقدسة

أنت منفاي ووطني

وقصيدتي المنتظرة

نلاحظ أن القصيدة تبدأ بشيء معقول، أي أن الشاعر أدخل شيئا من الواقع المحسوس، فالشاعر مولع بالحب، والحلم، والولادة الجديدة المنتظرة، ثم يستمر هذا البحث عن هذه الوتيرة من الشعر والحلم، بين النثر والشعر الحر على بحر الرجز حتى المقطع العاشر الذي يكسر فيه الشاعر هذه الوتيرة ويتحول إلى القصيدة العمودية متخذا من البحر الطويل ملاذا له وبالتالي تنتقل القصيدة إلى شكل جديد:⁽²⁰⁾

عشقتك في المنفى وأنت صبية

وكان هوانا في الجوانح يكبر

فلما التقينا بعد نأي وغربة

رجعنا إلى أرض الطفولة نبحر

كأننا ولدنا من جديد بكوكب

هو الوطن المولود أو هو أبعد

والملاحظ أن هذه الأبيات « مفرغة من التصور الذهني والأفكار العقائدية والتحويلات السريعة التي تنصهر في القصيدة بنار الشعر والشعور»⁽²¹⁾، ثم يواصل الشاعر مقاطعه التي ينوع فيها بين النثر والشعر الحر (بحر المتدارك) إلى أن تنتهي القصيدة نهاية سعيدة:⁽²²⁾

لقد عدت إلى الوطن

لكي أحبك

أما القصيدة الثانية (نصوص شرقية) فهي قصيدة طويلة جدا، تتكون من خمسين مقطعاً، « ويعد فيها التداخل بين العمودي والحر والنثري نوعاً من تعدد الكتابة الشعرية والمتشكّل بتداخل الأجناس، بين الشعر والنثر»⁽²³⁾، وتعتبر هذه القصيدة أيضاً نصوصاً لا قصيدة واحدة، فقد استلهاها الشاعر بالمقطع الأول:⁽²⁴⁾

اليوم:

حَوَمْتُ حَوْلَ رَأْسِي

سُحِبْتُ مِنَ الْكَلِمَاتِ

لَكُنِّي طَرْدَتَهَا

وَجَلَسْتُ بِأَيْتَارِكِ

ويتوالى النثر السردي الواضح، حتى المقطع 29 حيث يكسر الشاعر طريقة الكتابة ويتحول

إلى الشعر الحر عبر إيقاع المتدارك:⁽²⁵⁾

أحببتك في دلهي

قتلتك في المرأة

أحببت نساء الهند.

فدفع القبلة

أسرى بي

صار حريقا
 في كل بيوت الحلوات
 صارت دلهي بستانا
 تتبادل فيه القبلات

ثم يواصل الشاعر مقاطعة النثرية ويعانق بينها وبين الشكل العمودي خاصة في آخر القصيدة: (26)

48

قالت أناهيد إني بعد عائشة
 حبيبة لك، قالت لي أناهيد

49

كان يجب فرسه حد الجنون
 وكان يخاف عليها من الريح والمطر والبرق
 لأنها تثير فيه ذكريات السلالة
 الوثنية المقدسة
 لأجدادها المغول
 ذات يوم

ضبط راعيا يمارس الجنس معها
 فقتله، وقتلها، وقتل نفسه

50

تحصن الحب في شعري وغالبني
 وعد كنوب وخائني المواعيد
 تحطمت في بحار الحب أشرعتي
 وأطفأت بصري تلك المواجيد.

كما رأينا فالشاعر يزاوج بين النثر والشعر العمودي، فقد انتقل من الإطار الإيقاعي ذي الجدة الموسيقية والانضباط والانتظام في قوافيه وتفعيلاته إلى نظام آخر حيث يختفي فيه الوزن الشعري وراء النثر السردى الواضح، ثم يرجع مرة أخرى إلى الانتظام في الوزن والقافية في آخر مقطع في القصيدة.

وهكذا يمكن القول إن البياتي قد استطاع التجديد في قصائده، فإلى جانب كسر هيكل القصيدة العمودية والانتقال إلى الشكل الحر ذي الشطر الواحد، انتقل كذلك إلى شكل آخر هو قصيدة النثر أو كما يسمى بالشعر المنثور، الذي يمثل دليلاً واضحاً على « أن النثر قد يبلغ فيه الفنان التأثير الشعري أو عمقية الشعر... كما أن قصيدة النثر العربية إعلان عن ولادة جديدة للبحث عن مقومات فنية لشعر حديث داخل النثر بعد التمرد على قيود العروض»⁽²⁷⁾.

وهذا استطاع البياتي أن يجدد، لأن الحدائة عنده ليست ثورة على الأوزان والقوافي فقط وإنما الحدائة ثورة في التعبير.

الهوامش والإحالات:

- (1) محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، بيروت- لبنان، ط2، 1971، ص255.
- (2) ينظر: علي محمد مصطفى حسانين، خطاب البياتي الشعري، ص 79 وما بعدها .
- (3) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص 269.
- (4) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص 269.
- (5) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص 156.
- (6) المصدر نفسه، ص 157.
- (7) المصدر نفسه، ص 160.
- (8) المصدر نفسه، مج2، ص 461.
- (9) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 461.
- (10) عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ص 39.
- (11) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 462.
- (12) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 463.
- (13) المصدر نفسه، ص 463.
- (14) محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي: دار الشؤون الثقافية، ص 246.
- (15) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 464.
- (16) حسن الغرني، حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 165.
- (17) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 545.
- (18) عبد الوهاب البياتي، نصوص شرقية، ص 49.
- (19) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 545.
- (20) المصدر نفسه، ص 548.
- (21) محي الدين صبحي، الرؤيا في شعر البياتي، ص 334.
- (22) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 550.
- (23) محمد مصطفى علي حسانين، خطاب البياتي الشعري، ص 88.

- (24) عبد الوهاب البياتي، نصوص شرقية، ص 49.
- (25) عبد الوهاب البياتي، نصوص شرقية، ص 79.
- (26) المصدر نفسه، ص 98-101.
- (27) حورية الجمليشي، الشعر المنثور والتحديث الشعري، ص 164.