**فصلية اللسان المبين(بحوث في الأدب العربي)**
**(علمية محكّمة)**
**السنة التاسع، المسلسل الجديد، العدد واحد، الثلاثون، ربيع١٣٩٧ ،ص ١٢٩-١٠٩**

# ظاهرة التدوير وتبيين دورها الدلالي والإيقاعي في ديوان "نقوش على جذع نخلة" ليحيى السماوي*

يحيى معروف، أستاذ قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة رازي، كرمانشاه
بهنام باقري، طالب الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة رازي، كرمانشاه

## الملخّص

من الإمكانيات الإيقاعية التي يستثمرها الشعراء قديماً وحديثاً هي تقنية التدوير، وهي في معناها التقليدي انقسام الكلمة بين الشطرين؛ حيث يتوزع بعضها في الشطر الأول والباقي في الشطر الثاني. أمّا التدوير في القصيدة الحديثة يختلف عنه في الشعر العمودي. فهو في الشعر التفعيلي تقسيم التفعيلة بين سطر وسطر آخر يليه، أو بين عدة سطور في القصيدة، وله دور واضح في إثراء البنية الإيقاعية والبنية الدلالية للقصيدة العربية الحديثة. من هذا المنطلق يهدف هذا البحث واعتماداً على المنهج الوصفي التّحليلي الإحصائي إلى تبيين الدور الدلالي والإيقاعي لظاهرة التدوير في ديوان "نقوش على جذع نخلة" للشاعر يحيى السماوي - كنموذج للشعر العربي الحديث- وتشير النتائج إلى أن التدوير بما يحقق من غاية الترابط الإيقاعي بين السطور الشعرية في بنية القصائد يسهم في تماسكها وانسجامها. وقد جاء التداخل الموسيقي عبر التدوير في التفعيلة، كروابط إيقاعية تجعل من النسيج الشعري أكثر تماسكا، وتعزز تماسك الإيقاع الموسيقي وتجعل من بناء المقطع يموج بالحركة الإيقاعية بعيداً عن الرتابة. ولا تقف تقنية التدوير عند المستوى العروضي فقط، بل للعامل الدلالي دوره الواضح في إجبار بعض المواضع على التدوير. والتدوير يسهم في تكثيف درجة الإيقاع الشعري من جهة، ويؤدي دوراً أساسياً في تعزيز إيقاع العاطفي الشعوري الجمالي من جهة ثانية. وبذلك نرى أنّ التدوير الذي حدث في الديوان كان لأغراض جمالية منها ما ارتكز على العامل العروضي الإيقاعي، ومنها ما كان للعامل الدلالي للتعبير عن تجربة الشاعر الشعورية.

**الكلمات الدليلية**: يحيى السماوي، ديوان نقوش على جذع نخلة، التدوير، الدلالة، الإيقاع.

---

* - **تاريخ الوصول: ١٣٩٦/٠٥/٠٢ تاريخ القبول:١٣٩٦/١٢/٠٣**
**عنوان بريد الكاتب الالكترونى:** *y.marof@yahoo.com*

**١. المقدمة**

يعتبر الإيقاع من أبرز العناصر التي تميّز الشعر من سائر الفنون الأدبية، ويتميز الشعراء بعضهم من بعض بمدى تأثير العنصر الإيقاعي في خلق الجو العام للقصيدة لتماسك بنية النص، وعلاقته مع البنية الدلالية للتعبير عن تجربة الشاعر الشعورية. إنّ العنصر الإيقاعي تكمن فيه الطاقة التعبيرية والدلالية وله أهمية بارزة في خلق الجو العام للقصيدة وتماسك بنيتها. في العصر الحديث على رغم الكثير من المحاولات التي حاولت الخروج عن العروض لكن ظلّ الشعر ملتصقا بالإيقاع وعناصره التي تثري وتؤثر في البنية الدلالية وتزيد من الفاعلية الإيقاعية للنص الشعري الحديث. ولا تنحصر دراسة الإيقاع في الشعر الحديث على الوزن والقافية فحسب؛ بل يتعدى ذلك إلى جوانب إيقاعية أخرى لأن الأوزان الخليلية ليست العنصر الوحيد الذي يعطي الشعر الموسيقى لذا يُعد الوزن والقافية جزءاً من الإيقاع. والتجربة الشعرية المعاصرة ألزمت مفهوماً آخر للإيقاع في الشعر وأصبحت البنية الإيقاعية موظفة لخدمة الدلالة وبيان الحالة الشعورية للشاعر. تهتم الدراسات الإيقاعية بالمستوى الصوتي في شتى مناحي العمل الأدبي ومكوناته من أصوات وإيقاعات خارجية وداخلية وظواهر إيقاعية لما تحدثهُ من أثر على المتلقي للنص الأدبي. والتحليل الإيقاعي للنصوص بما فيها من أصوات وإيقاعات يساعد كثيراً في فهم طبيعتها، والكشف عن الجوانب الجمالية فيها. من التقنيات الإيقاعية التي تسهم في كسر رتابة البنية الإيقاعية، ولها دور بارز في إثراء البنية الإيقاعيّة والدلالية للقصيدة هي ظاهرة التدوير. ومن هذا المنطلق قررنا أن نتناول دراسة موضوع "ظاهرة التدوير ودورها الدلالي والإيقاعي في ديوان "نقوش على جذع نخلة" ليحيى السماوي". وتبدو ظاهرة التدوير واضحة في ديوان نقوش على جذع نخلة و تشكل سمة أسلوبية في الديوان؛ ثم إن إمكانيات التدوير الإيقاعية والدلالية تتبدّى بصورة واضحة في قصائده. وقد أدرك السماوي هذه الظاهرة الإيقاعية فوظَّفها في شعره توظيفاً جمالياً، ومن خلال تفاعل هذه الظاهرة مع العناصر الإيقاعية الأخرى تجعل القصيدة أكثر ثراء وحيوية.

تهدف الدراسة إلى تسليط الضوء على هذه التقنية لتبيين دورها الدلالي والإيقاعي في الشعر العربي الحديث من خلال ديوان "نقوش على جذع نخلة" ليحيى السماوي، وتبيين مدى تأثير هذا العنصر الإيقاعي في تماسك القصائد وإثراء تجربة الشاعر الشعورية. إنّ شعر السماوي مشحون بطاقات إيقاعية فذة، ومن خلال قراءتنا دواوينه الشعرية، وجدنا نفساً شعرياً متميزاً ذات إيقاع قوي خاضعة لحركته النفسية والشعورية التي تؤدي دوراً دلالياً وجمالياً لإثارة المتلقي وإثراء تجربته الشعرية. ومن هذا المنطلق أصبح من الضروري الاهتمام بدراسة ظاهرة التدوير في الديوان وتبيين دورها الدلالي والإيقاعي في تماسك بنية القصائد وكسر رتابتها واكتساب القصائد درجة موسيقية ملموسة. ومن هنا تكمن أهمية الدراسة وضرورتها وجدوى تسليط الضوء على هذه التقنية؛ لتبيين دورها الدلالي والإيقاعي في الشعر العربي الحديث. لقد اعتمدت الدراسة في هذا البحث على **المنهج الوصفي التحليلي الإحصائي** للوقوف على الأبعاد الدلالية والإيقاعية لهذه الظاهرة وتجلياتها في الخطاب الشعري للشاعر في تحقيق أهدافه. وقد تناولت الدراسة تحليل ظاهرة التدوير ودورها الدلالي والإيقاعي وقدرتها على إثارة المتلقي، ولم تتوقف الدراسة عند حدود الدّراسة العروضية فقط، لكنها تسعى إلى دراسة كافة جوانب هذه الظاهرة ودورها في تعزيز البنية الإيقاعية والدلالية وعلاقتها ببعض الظواهر الإيقاعية الأخرى كالزحافات والعلل ـ التفعيلات غير سالمة- والعنصر القافوي، من خلال إحصاء شامل لكل القصائد الشعرية في الديوان.

**أسئلة البحث**

الأسئلة التي تطرح في هذه المقالة، هي:

١. لماذا يلجأ الشاعر إلى التدوير في ظل وجود حرية ممنوحة لعدد التفعيلات في السطر الشعري الحديث؟

٢. كيف أسهمت هذه التقنية في إثراء البعد الإيقاعي والدلالي للقصائد؟

٣. ما هي علاقة التدوير بالظواهر الإيقاعية الأخرى في بنية النص الشعري؟

**سابقة البحث**

لقد كثرت الدراسات التي تناولت شعر السماوي، هناك كتابان لـ"عصام شرتح" وهما: «آفاق الشعرية دراسة في شعر يحيى السماوي» (٢٠١١م) و«موحيات الخطاب الشعري في شعر يحيى السماوي» (٢٠١١م) الصادر عن دار الينابيع في دمشق. وقام الباحث فيهما بدراسة التقنيات الجمالية المهمة في قصائد السماوي كتقنية التفاعل والتماسك وخصوصية التجديد الشعري عنده على مستوى التشكيل التصويري والتشكيل النصي. كما تناول الباحث من خلال دراسته بعض العناصر الموسيقية كالتكرار، والقوافي، وبعض الخصائص الصوتية كالجهر والهمس في شعره دون أن يتطرق إلى دراسة ظاهرة التدوير في شعره. و "دراسة أسلوبية في شعر يحيى السماوي؛ ديوان نقوش على جذع نخلة نموذجاً" (٢٠١٤م)، ليحيى معروف وبهنام باقري، حيث اعتمد الباحثان فيه على المنهج الأسلوبي لبيان جماليات النص ودلالاته لتبيين رؤية السماوي الشعرية والأساليب التي ألحّ عليها الشاعر في ديوانه، وعلاقتها بشخصية الشاعر وأفكاره ومشاعره في ديوانه "نقوش على جذع نخلة"، دون أن يتطرقا إلى دراسة ظاهرة التدوير في الديوان. أما المقالات التي تناولت تجربة الشاعر فكثيرة، ولعل أبرزها بالنسبة لدراستنا هي: مقال بعنوان: "عناصر الموسيقى في ديوان نقوش على جذع نخلة ليحيى السماوي"، (١٣٩١ش) تناول الموسيقى بنوعيها الداخلية والخارجية في الديوان، ودراسة إحصائية لنسبة تواتر البحور، ونسبة حروف الروي وحركاته، وأنماط القافية في كلا النمطين، وعلى صعيد الموسيقى الداخلية فتناول ظاهرة التكرار ودورها الإيقاعي والدلالي في تماسك القصائد، وبعض ظواهر إيقاعية أخرى كالطباق والجناس، وما يتطرق الكاتبان إلى دراسة ظاهرة التدوير التي لها دور مميز في الديوان. ومقال آخر لهما، بعنوان: "المعجم الشعري عند يحيى السماوي ديوان نقوش على جذع نخلة نموذجاً" (٢٠١٥م)، تناولا أهم الحقول الدلالية التي دارت حولهما البنيان الشعري للشاعر، وهي: حقل الأرض والوطن، حقل الألم والحزن وحقل الجهاد والصمود، ومن أهم نتائج هذه الدراسة هو أن حقل الأرض والوطن هو القضية الجوهرية التي شكلت البؤرة الدلالية للخطاب الشعري لدى الشاعر، ولم تطرقا إلى دراسة ظاهرة التدوير أو العناصر الإيقاعية الأخرى، بل تناولا هذه الحقول ومفرداتها.

أما موضوع التدوير قد حظي بدراسات في مؤلفات الشعراء، دون شاعرنا، فمنها: بحث بعنوان "التدوير والتضمين في شعر ابن نقيب الحسيني الدمشقي" (٢٠١٢م) لفيصل أصلان، المنشور في مجلة جامعة دمشق، حيث درس ظاهرة التدوير والتضمين وأسباب شيوعهما في شعره وأهمها؛ النزوع السردي وتصوير المشهد وتدوال الكتابي للشعر. وبحث آخر بعنوان "التدوير في شعر الأعشى، قصيدة ما بكاء الكبير في الأطلال أنموذجاً" (٢٠٠٩م) لبتول حمدي البستاني، المنشور في مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل. ودرس البحث العلاقات المتواشجة بين التدوير والوزن والقافية والتكرار والظواهر اللغوية والصور الشعرية التي تضافرت جميعاً من أجل

التعبير عن التجربة الشعورية للشاعر. لكن أصحاب هذه الدراسات كلّها لم يتطّرقوا إلى دراسة "ظاهرة التدوير وتبيين دورها الدلالي والإيقاعي" في شعر السماوي. وعلى الرغم من كثرة الأبحاث والدراسات في شعره، إلا إنها تؤدي غايات منفصلة ولكل منها منهجه الخاص، ولم تتطرق إلى هذا النوع من البحث. فجاءت هذه الدراسة لتسلط الضوء على جانب لم يعن به الدارسون، إذن يمكننا القول بأن هذه الدراسة هي الأولى التي تختص بدراسة "ظاهرة **التدوير** وتبيين دورها الدلالي والإيقاعي" في شعر السماوي.

**٢. مفهوم التدوير**

التدوير هو ظاهرة إيقاعية متميزة في الشعر العربي المعاصر، وله معنيان، الأول متعلق بالقصيدة التقليدية، والثاني مرتبط بالشعر الحر. وهو في القصيدة التقليدية «اشتراك شطري البيت في كلمة واحدة ويسمى البيت: المدور أو المدخل» (يوسف، ١٩٨٩م: ٢٣٥). إذن، يعتبر التدوير ظاهرة مألوفة في الشعر العربي القديم. وتقول نازك الملائكة: «للتدوير فائدة شعرية وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر، ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمدّه ويطيل نغماته» (الملائكة، ١٩٦٧م: ٩١). ويختلف التدوير في القصيدة الحديثة عن التدوير في الشعر العمودي المقفى، «يعد التدوير أحد التقنيات القديمة، والتي كانت مستخدمة في الشعر العربي، ولكن مع القصيدة الجديدة، انفتح المجال واسعاً أمام استخدامات جديدة له، وأصبح أداة فعالة في جماليات القصيدة» (الصباغ، ٢٠٠٢م: ٢٣٢). فالبيت المدور في القصيدة القديمة هو ذلك البيت الذي ينقسم الكلمة بين شطريها، لكن ظاهرة التدوير في الشعر التفعيلي فلها دلالة مختلفة عن التدوير في إطار الشعر العمودي. فالتدوير في الشعر الحديث يكون «بتدوير التفعيلة في سطرين متتاليين أو تدوير مقطع أو بعض المقاطع، أو تدوير كل مقاطع القصيدة، أي النص الشعري كاملاً بوصفه جملة طويلة واحدة» (الرماني، د.ت: ٢٢٧). إذن؛ لا يتعلّق التدوير في الشعر العربي الحديث، بانقسام كلمة بين شطرين وإنّما هو انقسام التفعيلة بين سطر وسطر آخر يليه، أو بين عدة أسطر في القصيدة. لا يقف التدوير عند حدود التوليد الإيقاعي فحسب، بل يحمل بعداً دلالياً، «إنّ تقنية التدوير 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 لـنمط 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 المهيمن التذوقي عند المتلقي من جهة، وعلى تباين جماليات المنجز الشعري المستثمر لهذه التقنية من جهة أخرى. ولا شك في أن هذا التباين لا يمكن إلا أن نعده أمراً طبيعياً يحكم التباين الحاصل في قدرات الشعراء وطاقاتهم على تمثل قضية التدوير وحسن استخدامها في القصيدة.» (عبيد،٢٠٠١م:١٧١). إذن؛ للتدوير أهمية كبيرة في الشعر العربي المعاصر وهذا يساعد على تشكيل البنية الموسيقية والدلالية وإثراء القصيدة. ونحن في هذه الدراسة نعالج ظاهرة التدوير في الديوان الذي لها دور مميز في الإيقاع والدلالة بحيث لا تكاد تخلو قصيدة منها.

### ٣. مكانة التدوير في الديوان

إنّ ديوان "نقوش على جذع نخلة" الذي نحن بصدد دراسته، من حيث الشكل والقالب الفني يضمّ خمساً وعشرين قصيدة، و هذه القصائد تتراوح بين الشكلين؛ التقليديّ الأصيل ذي الشطرين والتفعيليّ، بحيث «عشر قصائد بنسبة٤٠% من مجموع قصائد الديوان، نظمت على نمط الشعر العمودي؛ وبناؤه العروضي: ثمان قصائد بنسبة ٨٠%، على البحر الكامل، وقصيدة على البحر الوافر بنسبة ١٠%، وقصيدة أخرى بنسبة ١٠%، على البحر السريع. أمّا خمس عشرة قصيدة بنسبة ٦٠%، من مجموع قصائد الديوان بنيت على نمط الشعر الحر. تسع قصائد على البحر الرجز، بنسبة ٦٠٬٤٤%، ثم يليه البحر الكامل وبنيت عليه أربعة قصائد بنسبة ٢٦٬٦٦%، ويمثل قصيدتين على الرمل والمتقارب بتساوٍ بنسبة ٦٬٦٦%،» (معروف وباقري، ١٣٩١ش: ١٥٦- ١٥٧). إذن من خلال هذا الإحصاء يتبين لنا أن الغلبة لنمط الشعر الحر الذي شكل ٦٠% من قصائد الديوان. بما أنّ السماوي لم يستعمل التدوير في قصائده العمودية، إذن اقتصرنا مجال الدراسة على الشكل التفعيلي الذي يحتل المرتبة الأولى في الديوان. وقد قامت الدراسة بإحصاء القصائد - الحرة - التي دخلها التدوير، وهذا ما سوف نناقشه في الصفحات التالية. ومن خلال استقراء هذا الإحصاء نستطيع أن نتوصل إلى النتائج التالية كما يبينها الجدول التالي:

**جدول (١) يبين عدد السطور المدورة ونسبتها في الديوان.**

| الرقم | عنوان القصيدة | البحر | عدد السطور | السطور المدورة | النسبة المئوية للتدوير |
|---|---|---|---|---|---|
| ١ | أخرجوا من وطني | الرمل | ٤٩ | ٢٢ | %٤٤،٨٩ |
| ٢ | أصل الداء | الرجز | ٥٥ | ٢٠ | %٣٦،٣٦ |
| ٣ | ذعر | الكامل | ٢٢ | ١٠ | %٤٥،٤٥ |
| ٤ | أفول | الرجز | ٣٥ | ١٠ | %٢٨،٥٧ |
| ٥ | في وطن النخيل | الرجز | ٢٥ | ٦ | %٢٤ |
| ٦ | جلالة الدولار | الرجز | ٤٣ | ١٢ | %٢٧،٩٠ |
| ٧ | إباء | الكامل | ٢٩ | ١٩ | %٦٥،٥١ |
| ٨ | رسالة | الرجز | ٢٣ | ٣ | %١٣،٤٣ |
| ٩ | نقوش على جذع نخلة | الرجز | ٣١٦ | ٩٣ | %٢٩،٤٣ |
| ١٠ | انكسار | الكامل | ٢٦ | ١٦ | %٦١،٥٣ |
| ١١ | اكتفاء | الكامل | ٢٩ | ١٥ | %٥١،٧٢ |
| ١٢ | تعاويذ | الرجز | ٢٩ | ٧ | %٢٤،١٣ |
| ١٣ | ملكتني جميعا | الرجز | ٤٩ | ١٠ | %٢٠،٠٤ |
| ١٤ | صوتك مزماري | الرجز | ٣٩ | ٩ | %٢٣،٠٧ |
| ١٥ | اغنميني | المتقارب | ٦٠ | ٩ | %١٥ |
| | **المجموع** | | **٨٢٩** | **٢٦١** | **%٣١،٤٨** |

يتبين لنا من خلال هذا الجدول عدد مرّات حدوث التدوير في قصائد الديوان، إذ بلغ عدد سطور الديوان - القصائد الحرة- (٨٢٩) سطراً، وبرز تقنية التدوير سمة بارزة في هذه القصائد. إذ بلغ عدد السطور المدورة (٢٦١) سطراً، مما يشكل ٣١،٤٨% من عدد سطور الديوان. وتحتل قصيدة "إباء" بنسبة ٦٥،٥١%، المكانة الأولى في القصائد. و تأتي قصيدة "انكسار" في المرتبة الثانية، إذ تبلغ عدد السطور المدورة (١٦) سطراً بنسبة ٦١،٥٣%.

وتنكسر نسبة التدوير في قصيدة "رسالة" بنسبة ١٣،٤٣%، وهي أقل نسبة في قصائد الديوان. إنّ التدوير في هذه القصائد أدى دوراً مهماً في ربط السطور الشعرية، وساعد على ربط المضامين وانفعالات الشاعر وتعزيز بنية القصائد. وتسعى الدراسة، الوقوف على مقوماته وتجلياته، واستنباط أبعاده الإيقاعية والدلالية، مع معرفة فاعليته لإثراء تجربة الشاعر الشعرية.

## ٤. علاقة التدوير والإيقاع

يحاول الشاعر في قصائده الإفادة القصوى من تقنية التدوير في إضفاء قيمة موسيقية جديدة إليها، لأن «التدوير بمفهومه الحديث تقنية أسهمت إلى حد كبير في تحطيم بنية البيت الشعري التقليدية أولا، فلم يعد البيت هو ذلك الإطار المحدد سلفا الذي يلزم الشاعر بالوقوف في نقطة ما، بل امتد إلى ما لا نهاية من التفعيلات، ثم هو تحطيم لبنية القصيدة التقليدية ثانيا، أو حتى بنية الشعر ذاته. وأصبحت القصيدة تكتب بطريقة النثر، فهي أشبه بقصة أو مسرحية خاضعة للتفعيلة. وأسهم التدوير من جهة أخرى في إثراء القصيدة الحديثة ومد الشعراء بحرية أكبر في نشر مشاعرهم على بنية الصفحة دونما كوابح للوقفات العروضية الملزمة» (وقاد، ٢٠١١م: ١٢٣). وهذا يعمل في تماسك النسيج الشعري، ويحافظ على انسجام النغمة الموسيقية. ولما كانت القصيدة الحديثة مؤسسة على رؤية مغايرة ماهية وبناء ووظيفة كان ضرورياً تغيّر دلالات هذه التقنية في شعر الحديث. فينهض التدوير في النص بوظائف شتى، منها:

### ٤-١ التدوير رابطاً إيقاعياً في السطور الشعرية

التدوير في شعر التفعيلة يعطي إمكانيات وقدرات تعبيرية، وإيقاعية متنوعة؛ ويعمل تدوير التفعيلة بين السطور رابطا إيقاعيا، ليؤكد الانسجام الموسيقي بين الأسطر الشعرية مما يؤدي إلى خلق نوع من التوازي النصي لإحكام وتوازن بين الشطرين. وقد أفضى التأمل للديوان، إلى الوقوف على سطور شعرية حافلة بهذه التقنية التي يستثمرها الشاعر لإثراء البعد الإيقاعي والجمالي لقصائده. من ذلك قوله:

**جَلالةُ الدولارْ /حاكمُنا الجديدُ.. ظِلُّ اللهِ فوقَ الأرضِ../مبعوثُ إلهِ الحربِ والتحريرِ والبناءِ والإعمارْ /لهُ يُقامُ الذِكْرُ.../ تُنْحَرُ القرابينُ.../وَتُقْرَعُ الطبولُ.../تُرْفَعُ الأستارْ.** (السماوي، ٢٠٠٥م: ٦٢).

تنتج لنا القراءة العروضية لهذا المقطع مايلي: مُتَفْعِلُنْ- فَعْلانْ- /مُسْتَعِلُنْ- مُتَفْعِلُنْ - مُسْتَفْعِلُنْ - مسُتَفْعِ / لُنْ- مُسْتَعِلُنْ- مسُتَفْعِلُنْ - مُتَفْعِلُنْ - فَعْلانْ /مُتَفْعِلُنْ - مسُتَفْعِ / لُنْ - مُتَفْعِلُنْ - مسُتَ / عِلُنْ - مُتَفْعِلُنْ - مُ / تَفْعِلُنْ - فَعْلانْ. يسير هذا المقطع على بحر الرجز، إنّ الشاعر يستخدم تفعيلة (مسُتَفْعِلُنْ) ومشتقاتها (مُتَفْعِلُنْ، فَعْلانْ، مُسْتَعِلُنْ) عبر التدوير العروضي في نهاية السطور "الثاني والرابع والخامس والسادس"، حيث لا تتم تفعيلة "مسُتَفْعِلُن" في نهاية السطر الثاني بل يتم جزءها الآخر في بداية السطر الثالث، كما نرى يمتد التدوير إلى السطر الرابع، والخامس والسادس وكلّ هذه السطور مدورة إلا في مواضع التقفية **(دولارْ - إعمارْ- أستارْ)** حيث تتم التفعيلة في بداية السطر التالي. وهذا يؤدي دوراً حاسماً في ربط السطور الشعرية ويساعد الشاعر على إفراغ انفعالاته الشعورية، فلا يتوقف إلا بانتهائه منها. كما في إيقاع تفعيلة الرجز يقول:

**خَطيئَةٌ أَنْ يَستمرَّ الجرحُ/ في شكواهُ للسِكّينْ/خطيئةٌ أَنْ يألَفَ القيدَ/فلا يبذلُ ما في وسعِهِ لكسرِهِ/مُضْطَهَدٌ سجينْ/خطيئةٌ أَنْ يَقْنَعَ العاشقُ بالمنديلِ/والشريدُ بالرصيفِ/ والقتيلُ بالفِدْيَةِ/ والشعوبُ بالوعدِ الذي/ يَقْطَعُهُ الغُزاةُ في**

**الرحيلِ بَعْدَ حينْ./خطيئةٌ أَنْ تشتري النهرَ/اذا ما كان عِطْرُ الروحِ سِعْراً /وندى الجبينْ!.** (السماوي، ٢٠٠٥م: ١٠١-١٠٢).

هذا المقطع من قصيدة "نقوش على جذع نخلة" التي تعتبر قصيدة الأم في الديوان، يقع في ثلاثة عشر سطرا وبلغ عدد السطور المدورة سبعة أسطر بما يشكل ٥٣،٤٨ % من عدد سطور المقطع، والسطور المدورة هي: (١،٣، ٦، ٧، ٨، ١١، ١٢)، وقد جاء التداخل الموسيقي عبر التدوير في التفعيلة، كروابط إيقاعية تجعل من النسيج الشعري أكثر تماسكا، وتعزز تماسك الإيقاع الموسيقي وتجعل من بناء المقطع يموج بالحركة الإيقاعية بعيد عن الرتابة. والتداخل الموسيقي في السطر الأول والثاني جاء رابطاً موسيقيا يجمع السطرين في سطر موسيقي واحد نتيجة اشتراك السطرين في تفعيلة واحدة؛ ففي نهاية السطر الأول جاء جزء من التفعيلة "مُسْتَفْعِ" ويكملها في بداية السطر الثاني بجزء "لُنْ"، ثم ينتهي السطر الثاني بقافية "سكّين"، وكذلك جاء التداخل في نهاية السطر الثالث حيث جاء جزء من التفعيلة "مُسْتَ" وباقي التفعيلة "عِلُنْ" في بداية السطر الرابع. وجاء كل من السطر السادس، والسابع، والثامن، عبر التدوير متعلقا بالسطر الذي بعده، وبالتالي تكون الحاجة إلى قراءته دفعة واحدة ضرورياً من الناحية الموسيقية مما يجعل النص وحدة إيقاعية متماسكة، وليست مفككة كما هو الحال في الشعر العمودي الذي يكون كل بيتٍ منه مستقلاً عن غيره موسيقياً.

### ٢-٤ التدوير وتوازي الصوتي

هنا وسيلة أخرى شاركت مع التدوير في إشاعة شيء من الإيقاع الداخلي، مما يضفي على الأسطر الشعرية حركة إيقاعية منتظمة جميلة لخلق التناغم التشكيلي والإيقاعي؛ وهو التوازي التركيبى بين السطور الشعرية. والتوازي «عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات القائمة على الازدواج الفني وترتبط ببعضها وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازنة سواء في الشعر أو النثر» (الشيخ، ١٩٩٩م: ٧). وهذا يؤدي إلى انسجام لعناصر الإيقاع ويخلق جرساً موسيقياً متناوباً ويقرع الأسماع. كما نرى في المقطع السابق حيث يقول:

**خطيئةٌ أَنْ يَقْنَعَ العاشقُ بالمنديلِ** (التدوير)

**والشريدُ بالرصيفِ** (التدوير)

**والقتيلُ بالفِدْيَةِ** (التدوير)

**والشعوبُ بالوعدِ الذي** (تفعيلة كاملة)

**يَقْطَعُهُ الغُزاةُ في الرحيلِ بَعْدَ حينْ.** (القافيه)

إننا نلحظ من خلال هذا الشكل، يظهر التدوير مع التوازي واضحاً على مستوى الإيقاع، وبالنظر إلى بناء هذه السطور الثلاثة المدورة المخططة نرى توافق في التوازى التركيبي: حرف+ اسم +جار ومجرور، فكل سطر يماثل مع الآخر؛ حيث ينتهي في السطر الأخير بقافية "حين" موضع للوقفة والاستراحة، لزيادة فاعلية البنية الإيقاعية حتى لا يشعر القارئ بالإرهاق. وهكذا التدوير مع التوازي يحقق توازناً نغمياً جميلاً، ويؤدي دوراً أساسياً في تعزيز الترابط الموسيقي والإنسجام والتكامل بين سطور متوالية. كما نرى في المقطع المستشهد به علاوة على ظاهرة التدوير والتوازي، يكرر الشاعر كلمة "خطيئة" ثلاث مرات في النص الشعري، وتكرارها خلقت إيقاعاً منتظماً، والحركة الإيقاعية الناشئة عن تكرار هذه الكلمة إضافة إلى تأثيره على الجانب الإيقاعي، تحمل دلالات مركزية في النص؛ فهو

يعلن رفضه للوعود والشعارات الزائفة التي يدعيه المحتلون وعملاؤهم. ويؤكد بتكرار هذه الكلمة (خطيئة) ثلاث مرات أنّ هذه الشعارات أكذوبة وخرافة، وأنّ المتفكّر لايقيم وزناً لها. فلهذه الظاهرة أثر في إثراء النص إذ أفادته في توكيد المعنى الذي ألّح الشاعر على إظهاره فضلاً عن تأثيره على الجانب الإيقاعي.

بناء على هذا؛ نصوص السماوي، «منسجمة إلى أعلى درجات التآلف والتضافر، والانسجام، نظراً إلى اكتنازها المعرفي وغناها بالمثيرات التشكيلية التي وإن تنوعت وسائل التعبير فيها تبقى لهاخصوصيتها المميزة؛ وإيقاعها الشاعري الذي يتقطر من خلال الكلمات وأواصرها المترابطة؛ بأنساق متفاعلة ومتلاحمة أشد التلاحم والتفاعل والتضافر النصي» (شرتح، ٢٠١١م: ٧٤- ٧٥). وكلّ هذه الظواهر تساعد على تشكيل البنية الموسيقية للّنص الشعري، ويحدث تآلفا وانسجاما بينه. إنّ قصيدة التفعيلة فقد غدا التدوير من أبرز ملامحها الإيقاعية، والتدوير كرابط إيقاعي «يحدث نوعا من التلاحم والاستمرارية الإيقاعية واللغوية» (يوسف، ١٩٨٩م: ٢٣١). ومن خلال ما تقدم، تبين لنا أن ظاهرة التدوير تبث روحاً تنظيمية رفيعة المستوى في إيقاع القصيدة، وذلك تتضامن مع التوازي الإيقاعي ليغدو تقنيةً ايقاعيةً فاعلةً في تشكيل بنية النص الشعري. ومن ذلك أيضاً قول الشاعر في تفعيلة الرمل:

**نحن مهزومونَ من قَبْلِ ابتداءِ الحربِ: /نَخْلٌ يشحذُ التَمْرَ.../حقولٌ تَشْحَذُ القمحَ.../وطينْ /سال منه الدمُ /من بوّابَةِ القَصْرِ/ إلى محرابِ ربِ العالمينْ.** (السماوي، ٢٠٠٥م: ١٠- ١١).

يتبدى لنا من خلال هذا المقطع المستشهد به، غلبة التدوير على السطور الشعرية؛ حيث يتشكل هذا المقطع من سبعة أسطر وبلغ عدد السطور المدورة خمسة أسطر وهي (١، ٢، ٣، ٥، ٦)، وهذا يعني كلها مدورة ما عدا مواضع التقفية - طينْ، عالمينْ - التي لا تدور أبدا، كما يبين من التقطيع التالي: فاعِلاتُنْ - فاعِلاتُنْ - فاعِلاتُنْ - فاعِلاتُنْ - فاعِلاتُنْ- فَ/عَلاتُنْ- فاعِلاتُنْ- فَ/ عِلانْ /فاعِلاتُنْ- فَعَ/لاتُنْ – فاعِلاتُنْ- فَ/عَلاتُنْ - فاعِلاتُنْ - فاعِلانْ. والتدوير زاد قوة الاّتصال المباشر بين السطر والسطر الذي يليه، وحقق إيقاعا متتابعا يكمل بعضه بعضا.كما نرى في المقطع ذاته يتجلى التجاوب الإيقاعي بين التدوير والتوازي كما يتبدى لنا من خلال المخطط التالي:

**نحن مهزومونَ من قَبْلِ ابتداءِ الحربِ:** (التدوير)

**نَخْلٌ يشحذُ التَمْرَ...**(التدوير)

**حقولٌ تَشْحَذُ القمحَ...**(التدوير)

**وطينْ** (القافيه)

**سال منه الدمُ** (التدوير)

**من بوّابَةِ القَصْرِ** (التدوير)

**الى محرابِ ربِّ العالمينْ** (القافيه)

لقد اهتم السماوي بتقسيمات إيقاعية داخل هذه الفقرة الشعرية؛ ولذلك نلاحظ أنه يحرص على جانب التعويض الموسيقي في بنية المقطع المدور، فيقف عند قافية في موضعين - السطر الرابع، والسابع- فيأتي بعد ثلاثة أسطر مدورة بقافية ثم يأتي بسطرين مدورتين ثم قافية أخرى في السطر الأخير، ليمنح هدوئاً واطمئناناً في نفسية المتلقي ويجعله يستمتع بقراءة الخطاب الشعري. وكذلك نراه يخلق نوعاً من التوازي التركيبى الإيقاعي بين السطر الثاني والثالث، لإثارة الصورة الشعرية وتحقيق التعادل الفني بين السطرين، وهذا يسهم في تكثيف درجة الإيقاع الشعري من جهة، ويؤدي دوراً فنياً مثيراً في إحكام وتوازن بين السطرين من جهة ثانية، لأن التوازي يقوم «بأدوار

مختلفة في بنية النص إذ إنه يقوم بربط أجزاء النص، أي ربط السابق باللاحق، كما إنه يعمل في إثارة انتباه القارئ، ومن ثم يقوم بتنشيط ذاكرة المستمع أو القارئ، فضلاً عن إنتاجه دلالة موسيقية صوتية تتعانق مع القضية التي تسعى إليها الرسالة الشعرية» (علي، ٢٠١٠م: ٦٨٢). وهذا يمنح القصيدة حركتها المنتظمة ويعطي نغمة متتالية متناسقة متوازية في هذه الأسطر.

### ٣-٤ علاقة التدوير مع الزحافات والعلل

برزت ظاهرة التدوير عند السماوي بحيث لا تكاد تخلو قصيدة منه. وهو يستخدم كل الإمكانات الفنية المتاحة في قصائده ليتبدى جمالها وإيقاعها، ومن خلال استخدام التدوير مع الزحافات والعلل المتنوعة، يسهم في اثراء البعد الإيقاعي وزيادة التنويعات الصوتية تبعا للحالة الشعورية والنفس الشاعري.كما يرى واحدٌ من الدارسين «رُبَّما كان الزحاف في الذّوق أحياناً أو غالباً، أطيب من التفعيلة الأصلية. لأنّ في تعدد الزحافات تنوعا في الموجات الصوتية التي يتلقاها المستمع، وعلى هذا فإنّ التفعيلة الأصلية مع الأخرى المزاحفة مع حُسن انتقاء الحروف والكلمات تُحدث في نفس المستمع شعوراً جمالياً بروعة الشعر دون أن يشعر بالاختلاف البين بين الزحاف والتفعيلة الأصلية» (المطيري، ٢٠٠٤م: ٣٠). نظراً لفاعلية العملية الإحصائية، وقدرتها على تمييز الأساليب فقد أصبح لزاماً إجراء عملية إحصاء **التفعيلات المدورة** سالمة وغير سالمة، في الديوان كما يبينه الجدول التالي:

**جدول (٢) يبين توزيع التفعيلات المدورة؛ سالمة وغير سالمة في الديوان.**

| الرقم | عنوان القصيدة | البحر | التفعيلة المدورة | التفعيلة السالمة المدورة | النسبة | التفعيلة غير السالمة المدورة | النسبة |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ١ | أخرجوا من وطني | الرمل | ٢٢ | ٦ | %٢٧،٢٧ | ١٦ | %٧٢،٧٢ |
| ٢ | أصل الداء | الرجز | ٢٠ | ١١ | %٥٥ | ٩ | %٤٥ |
| ٣ | ذعر | الكامل | ١٠ | ٥ | %٥٠ | ٥ | %٥٠ |
| ٤ | أفول | الرجز | ١٠ | ٥ | %٥٠ | ٥ | %٥٠ |
| ٥ | في وطن النخيل | الرجز | ٦ | ٢ | %٣٣،٣٣ | ٤ | %٦٦،٦٦ |
| ٦ | جلالة الدولار | الرجز | ١٢ | ٥ | %٤١،٦٦ | ٧ | %٥٨،٣٣ |
| ٧ | إباء | الكامل | ١٩ | ١١ | %٥٧،٨٩ | ٨ | ٤٢،١٠ |
| ٨ | رسالة | الرجز | ٣ | ١ | %٣٣،٣٣ | ٢ | %٦٦،٦٦ |
| ٩ | نقوش على جذع نخلة | الرجز | ٩٣ | ٤٣ | %٤٦،٢٣ | ٥٠ | %٥٣،٧٦ |
| ١٠ | انكسار | الكامل | ١٦ | ٨ | %٥٠ | ٨ | %٥٠ |
| ١١ | اكتفاء | الكامل | ١٥ | ٧ | %٤٦،٦٦ | ٨ | %٥٣،٣٣ |
| ١٢ | تعاويذ | الرجز | ٧ | ٢ | %٢٨،٥٧ | ٥ | %٧١،٤٢ |
| ١٣ | ملكتني جميعا | الرجز | ١٠ | ٥ | %٥٠ | ٥ | %٥٠ |
| ١٤ | صوتك مزماري | الرجز | ٩ | ٨ | %٨٨،٨٨ | ١ | %١١،١١ |
| ١٥ | اغنميني | المتقارب | ٩ | ٥ | %٥٥،٥٥ | ٤ | %٤٤،٤٤ |
| | **المجموع** | | **٢٦١** | **١٢٤** | **%٤٧،٥٠** | **١٣٧** | **%٥٢،٤٩** |

من خلال هذه النتائج نستطيع أن نسجّل الملاحظات الآتية: يتبين لنا أن نسب التفعيلات المدورة السالمة في القصائد الحرة تبدو متباينة؛ فأعلاها ٨٨، ٨٨%، وأقلها ٢٧، ٢٧%، ونسب التفعيلات المدورة غير السالمة فأعلاها

٧٢،٧٢%، وأقلها١١،١١%، ومن اللافت للنظر أن التقطيع العروضي الذي مارسنا إجراءه على الديوان ثبت أن السماوي استغل كلا النمطين -التفعيلات المدورة؛ سالمة وغير سالمة- لخلق تناغمٍ موسيقيٍ جميلٍ مما زاد جمالية ورنة في تركيب النص. وهذا يتيحه من إمكانيات إيقاعية متعددة تسمح للشاعر بتنويع إيقاعه، وتلوين نغمه، فالإيقاع الشعري يصبح ثريا باستخدام تقنية التدوير مع هذه التفعيلات وتعددها وتنوعها. وهذا التدوير مع هذه التغييرات في التفعيلات، دورها القضاء على الرتابة والملل المتكرر، وهذا يضفي موسيقى جميلة على القصائد. ومن ذلك قوله:

**آخرُ ما تَضَمَّنَتْهُ نشرةُ الأَخبارْ/أنَّ إمامَ القصرِ أَفْتى/بوجوبِ السيرِ في معركةِ الحِوارْ/إذنْ؟/أَعِدُّوا لعدوِّكم عدوَّ اللهِ ما يُرْهِبُهُ /من قُوَّةِ اللسانْ/وما اسْتَطَعْتُم من خيول الخُطَبِ العصماءِ/والبَيانْ/ذودوا عن التُّرابِ والمالِ/وعن عِرْضِ المُحَصَّناتِ بالأَشعارْ/حتى يَفِرَّ القاتلُ المحتلُّ من بستاننا/وتُسْتعادَ الدارْ.** (السماوي، ٢٠٠٥م: ١٠٣ ١٠٤).

إنّ من يتأمل في هذه السطور يتبدى له جمالها وإيقاعها من خلال العلاقات الموسيقية والإيقاعية التي تحمل القارئ على أن يبحث عن العلاقات الخفية التي تعمل في كسر رتابة البنية الإيقاعية حتى يستطيع أن يصل إلى القراءة الفاعلة لها. يتكون هذا المقطع من (٣٤) تفعيلة من تفعيلات البحر الرجز (مُسْتَفْعِلُنْ)، وانقسمت بين (١٣) تفعيلة سالمة و (٢١) تفعيلة غير السالمة، وتوزع التدوير في المقطع على السطور الآتية: السطر الثاني والرابع والسابع والتاسع، حيث انتهى السطر الشعري الثاني بأصغر جزء من تفعيلة المطوي-حذف الرابع الساكن- "مُسْتَعِلُنْ"، وهو "مُسْ" أما باقي التفعيلة "تَعِلُنْ" فقد انتقلت إلى بداية السطر الثالث. وفي السطر الرابع المكون من كلمة واحدة جاء بجزء من تفعيلة المخبون -حذف الثاني الساكن- وهو "مُتَفْ" وباقي التفعيلة "عِلُنْ" في السطر الخامس، ثم انتهى السطر السادس بقافية "لسانْ"، ثم مرة أخرى يلجأ إلى التدوير في نهاية السطر السابع حيث انتهى بجزء أكبر من تفعيلة سالمة "مُسْتَفْعِلُنْ" وهو "مُسْتَفْعِ"، وجاء بجزء آخر "لُنْ" في بداية السطر الثامن المكون من كلمة واحدة "والبَيانْ" التي موضع للتقفية لتكون محطة الاستراحة والهدوء. كما حصل التدوير في السطر التاسع، في تفعيلة المطوي "مُسْتَعِلُنْ" فجزء "مُسْتَ" في نهاية السطر وباقي تفعيلة "عِلُنْ" في السطر العاشر الذي ينتهي بقافية "أشعارْ".

فاقتران التدوير بمجموع هذه الزحافات له أثر إيجابي في تلوين الإيقاع، لأن الإيقاع هو «بمثابة الروح التي تسري في القصيدة، وتعتمد على النشاط النفسي للشاعر. وترتبط بالتجربة الشعرية بكل ما فيها من ثراء وخصوبة» (الصباغ، ٢٠٠٢م: ١٧٨). وكذلك يعمل في كسر رتابة البنية الايقاعية في مستواها الداخلي. كما نرى في المقطع ذاته، إنّ السماوي إضافة إلى الإستفادة من التدوير مع الزحافات؛ استطاع أيضاً أن يثري الإيقاع ويكثف الجو الموسيقي من خلال تنوع في توزيع القافية في السطر السادس والثامن - لسانْ، والبيانْ - وهذا يشير إلى مدى احتفاء الشاعر بالجانب الموسيقي، وتحقيق إيقاعية عالية في قصيدته. ويسمح التدوير بتعدد النغمات وتنوعها بين الأسطر الشعرية، لأنه «خصوصية للشعراء المتمكنين، لأنه يحتاج إلى نفس طويل، ولغة متماسكة، ومعجم ثري، وإيقاعية منسجمة» (حامد، ٢٠٠٣م: ٢٤٩). ونرى أيضاً العلاقة المتواشجة بين التدوير وتوزيع التفعيلات السالمة وغير السالمة - الزحافات والعلل- في قصائد الشاعر للتعبير عن تجربته الشعورية وإثراء إيقاعية النص الشعري، ومن ذلك أيضاً قوله:

**خَجِلَ الجوابُ من السؤالْ:/خَلَتِ الحقولُ من الذئابِ/فما لصوتِكَ لا يُشارِكُ باحتفالْ؟/أَجَلِ.. الحقولُ خَلَتْ من الذئبانِ/ لكنَّ الخنازيرَ اسْتَحَلَّتْ نخلَها/ وَتمَرَّغَتْ بالوردِ/فانْتَحَرَ القُرُنْفُلُ /واستجارَ من الوحولِ البرتقالْ/فعلامَ هذا الاحتفالْ/وبأيِّ ميلادٍ جديدٍ تحتفي بغدادُ؟/في النجفِ المآذنُ تشتكي خَرَساً/وفي الفلوجةِ الموتُ المُبَرْمَجُ/والوبالْ/يمتدُّ من نخلِ الجنوبِ/إلى البَنَفْسَجِ في الشمالْ؟!** (السماوي، ٢٠٠٥م: ١١٩- ١٢٠).

يتكون هذا المقطع من خمسة عشر سطراً من إيقاع البحر الكامل (مُتَفاعِلُنْ)، وبلغ عدد السطور المدورة ثمانية أسطر مما تشكل ٥٣،٣٣%، من عدد سطور المقطع. والسطور المدورة هي: (٢، ٤، ٦، ٧، ١٠، ١١، ١٢، ١٤)؛ حيث انتهى السطر الثاني موسيقياً بجزء "مُ" من تفعيلة سالمة "مُتَفاعِلُنْ" ويكملها في السطر التالي بجزء "تَفاعِلُنْ"، ثم في نهاية السطر الرابع جاء جزء "مُتْفاعِ" من تفعيلة غير سالمة "مُتْفاعِلُنْ" وباقي التفعيلة "لُنْ" في بداية السطر الخامس، كذلك يلجأ إلى التدوير في السطرين المتواليين (٦و٧)، حيث جاء في السطر السادس، بجزء "مُتْفاعِ" من تفعيلة غير سالمة "مُتْفاعِلُنْ" وجزء آخر "لُنْ" في بداية السطر السابع، كما في نهاية هذا السطر حصل التدوير في تفعيلة "مُتَفاعِلُنْ" حيث جاءت جزء منها "مُتَ" في نهاية السطر وباقي التفعيلة "فاعِلُنْ" في بداية السطر الثامن. ثم نرى الشاعر بعد قافيتين في سطري (٨و٩) يلجأ مرة أخرى إلى التدوير في ثلاثة سطور متوالية (١٠و١١و١٢)، انتهى السطر العاشر بجزء "مُتْفاعِ" من تفعيلة غير سالمة "مُتْفاعِلُنْ" وجاءت جزءها الآخر "لُنْ" في السطر الحادي عشر ، وكذلك في نهاية هذا السطر جاء جزء "مُتَفا" وباقي التفعيلة "عِلُنْ" جاءت في نهاية السطر الثاني عشر، وانتهى هذا السطر بالتفعيلة المذيَّلة - زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد المجموع- "مُتَفاعِلانْ"؛ حيث جاءت قسم منها "مُتَ" في نهاية السطر وقسم آخر "فاعِلانْ" في سطر ثلاثة عشر الذي ينتهي بالقافية. وقد حصل التدوير الأخير، في سطر (١٤) حيث جاء أصغر الجزء "مُ" في هذا السطر وباقي التفعيلة "تَفاعِلُنْ" في السطر الأخير.

بالعودة إلى النص لابد أن نسجل أولا كثافة التدوير فيه؛ ثم كثرة التفعيلات غير السالمة - الزحاف والعلة- حيث يتكون هذا النص من (٣٥) تفعيلة من البحر الكامل، وانقسمت بين (١٧) تفعيلة سالمة و(١٨) تفعيلة غير سالمة بنسبة ٥١،٤٢%، إذ تتنوع فيه التفعيلات ويحقق بذلك تواصلاً إيقاعياً، ليستقيم إيقاع هذه السطور «فإنّ في هذه التغييرات فُرَصاً خصبة، وطاقة إيقاعية هائلة، تفتق عن الثروة الموسيقية في الشعر قيماً أخرى كثيرة... فالزحافات والعلل تضيف رصيداً خصباً لموسيقى الشعر» (الوجي، ١٩٨٩م: ٦٨). فنلمس تدفق الإيقاع وحركته الحزينة مما يدل على عمق الانفعالات الصادقة للشاعر. ومن هنا نرى أن التفعيلات المدورة مع التفعيلات السالمة وغير السالمة وفرت للشاعر إمكانيات أوسع في التعبير عن أفكاره ومشاعره، وأعطت للمقطع إيقاعاً موسيقياً بعيداً عن الرتابة. لأن توزيع التفعيلات السالمة وغيرالسالمة مع التواصلات الإيقاعية التي يحدثها التدوير بين نهاية السطر وبداية سطر شعري لاحق تحقق انسجاماً غير متكّلف ولا مبتذل ونتج عنها إيقاع صوتي محبب للنفس.

### ٤-٤ علاقة التدوير والقافية

إنّ القافية تلعب دوراً أساسياً في تركيبة الإيقاع، وقد أفاض النقاد والدارسون، قديماً وحديثاً، في الإعلاء من شأنها، والثناء على قيمتها الإيقاعية. أما عمل التدوير فـمضاد للقافية و «من خصائص التدوير أنه يقضي على القافية لأنه يتعارض معها تمام التعارض» (الملائكة، ١٩٦٧م: ٩٧). إذن نرى علاقة عكسية بين التدوير والقافية؛ فكلما كان عدد القافية يتكثف في النص الشعري، تقللت عدد السطور المدورة. ولكن من جهة أخرى يخلق توزيع القوافي بين السطور المدورة إيقاعاً متجاوباً في النص الشعري، وتكتسب القصيدة درجة موسيقية ملموسة لأن كثرة شيوع التدوير يمكن أن يؤدي إلى شعور القارئ بالإرهاق الكبير. وهنا ندرس هذه العلاقات المتباينة بين ظاهرة التدوير والقافية في ديوان «نقوش على جذع نخلة». وهذا ما يبينه الجدول الإحصائي التالي:

جدول (٣) يبين علاقة التدوير وتوزيع القافية ونسبتهما في قصائد الديوان.

| الرقم | عنوان القصيدة | عدد السطور | عدد السطور المقفاة | النسبة المئوية للتقفية | عدد السطور المدورة | النسبة المئوية للتدوير |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ١ | أخرجوا من وطني | ٤٩ | 20 | %٤٠،٨١ | ٢٢ | %٤٤،٨٩ |
| ٢ | أصل الداء | ٥٥ | 17 | %٣٠،٩٠ | ٢٠ | %٣٦،٣٦ |
| ٣ | ذعر | ٢٢ | 11 | %٥٠ | ١٠ | %٤٥،٤٥ |
| ٤ | أفول | ٣٥ | 18 | %٥١،٤٢ | ١٠ | %٢٨،٥٧ |
| ٥ | في وطن النخيل | ٢٥ | 16 | %٦٤ | ٦ | %٢٤ |
| ٦ | جلالة الدولار | ٤٣ | 22 | %٥١،١٦ | ١٢ | %٩٠،٢٧ |
| ٧ | إباء | ٢٩ | 10 | %٣٤،٤٨ | ١٩ | %٦٥،٥١ |
| ٨ | رسالة | ٢٣ | 16 | %٦٩،٥٦ | ٣ | %١٣،٤٣ |
| ٩ | نقوش على جذع نخلة | ٣١٦ | 174 | %٥٥،٠٦ | ٩٣ | %٢٩،٤٣ |
| ١٠ | انكسار | ٢٦ | 9 | %٣٤،٦١ | ١٦ | %٦١،٥٣ |
| ١١ | اكتفاء | ٢٩ | 13 | %٤٤،٨٢ | ١٥ | %٥١،٧٢ |
| ١٢ | تعاويذ | ٢٩ | 18 | %٦٢،٠٦ | ٧ | %٢٤،١٣ |
| ١٣ | ملكتني جميعا | ٤٩ | 26 | %٥٣،٠٦ | ١٠ | %٢٠،٠٤ |
| ١٤ | صوتك مزماري | ٣٩ | 20 | %٥١،٢٨ | ٩ | %٢٣،٠٧ |
| ١٥ | **اغنميني** | **٦٠** | **38** | **%٦٣،٣٣** | **٩** | **%١٥** |

من خلال هذا الإحصاء نستطيع أن نتوصل إلى النتائج الآتية:

تنكسر نسبة التدوير في القصائد التي تتضمن نسبة كبيرة من التقفية؛ كلما ازدادت نسبة التقفية، تقلصت نسبة التدوير. ومن خلال هذا الجدول يتبين لنا أن قصيدة "رسالة" لها النصيب الأوفر من التقفية بنسبة ٦٩،٩٦% من عدد سطور القصيدة، وهي أعلى معدل تحقق في هذا الديوان وتحتل المرتبة الأولى، وبالمقابل أخذت نسبة التدوير فيها في التقلص بنسبة ١٣،٤٣%، من عدد سطور القصيدة، وهي نسبة ضئيلة إذا قورنت بالقصائد الأخرى، وهذه العلاقة العكسية نراها في قصائد أخرى. وهذا الحرص في الحفاظ على القافية إنما يعتبر متكئاً إيقاعياً هاماً ويبين أن الشعر ما زال حتى يومنا هذا يحافظ على الموسيقى والقافية رغم تنوعها في شعر التفعيلة الحديث. ومن النماذج التي يغيب فيها التدوير غياباً مطلقاً مفسحاً المجال للقافية لتبسط هيمنتها، قوله:

**أَتَسْتَحِقُّ هذه الحياةُ أَنْ يعيشَها الإنسانْ/مِسْخاً... ذليلاً... خائفاً...مُهانْ؟/في حُفْرَةٍ ضَيِّقَةٍ يَأْنَفُها الحيوانْ/مُخْتَبِئاً كانَ... وكان الموتُ والنيرانْ/ يَحْتَطِبانِ الناسَ والبستانْ/ليس شجاعاً لَيْقَرَّ أَنَّهُ جَبانْ!** (السماوي، ٢٠٠٥م: ٩٧).

هنا نلاحظ أن هذا المقطع الذي يتشكل من ستة أسطر شعرية، يغيب فيه التدوير مطلقاً بسبب شمول القافية للسطور الشعرية جميعاً، وهذا يجيء موازياً لحركة النفسية للشاعر؛ وقد تدرج معانيه بين التعبير عن الألم والمرارة التي يعانيها الشاعر، وقد نجح الشاعر في إعطاء صورة مؤلمة لواقع العراق. وهنا يختار القافية، وتسكين القافية أقرب إلى الأنين والتأوه، وعندما نتأمل كلمات قافيته لا نجدها إلا صورة من صورة الألم والحزن. ويدخل حرف المد (الف) إلى القافية في هذا المقطع، مما يخلق إيقاعاً متجاوباً في القافية بمد الصوت واكتساب القصيدة درجة موسيقية ملموسة حزينة. إذن هنا، استخدم الشاعر القافية للتعبير عن تلك الحالات من القلق والحزن والآه، ليضفي عليها طاقة موسيقية متناسبة مع حالته الشعورية. تحتل القافية بوصفها بعداً إيقاعياً، مكانة رفيعة في البنية الإيقاعية للفن الشعري. ونرى الشاعر يظهر التوازن بين القافية والتدوير في المقطع التالي لإشاعة الإيقاع الموسيقي وتعزيز نغمه وانسجامه. كما يقول الشاعر:

**أَطْبِقْ على ليلي بِصُبْحِكَ يا حبيبي**...(القافية)
**أَزِفَ الوداعُ** (التدوير)
**وآذَنَتْ شمسُ "ابن دجلةَ" بالغروبِ** (القافية)
**كلُّ الزهورِ إلى ذبولٍ** (التدوير)
**والنَّضيرِ إلى شحوبِ** (القافية)
**إلاَّ عناقيدُ المحبَّةِ** (التدوير)
**في بساتينِ القلوبِ**. (القافية) (نفس المصدر: ١٣٤).

من خلال هذا المخطط، يبين لنا التوازن بين التدوير والقافية، وتحقق هذا التوازن بسبب تناوب القافية والتدوير؛ إذا تحضرت القافية غاب التدوير، وإذا حضر التدوير غابت القافية. إذن تتوزع القافية والتدوير على مساحة المقطع توزعاً منتظم، وهذا الأمر يؤدي إلى تنويع الموسيقى في المقطع وتجنب الملل والرتابة فيه. كما تنتج من هذه العلاقات المتواشجة، علاقات دلالية تخدم الفكرة المركزية وتثري السياق لتنسجم هذا الإيقاع مع حالة الشاعر الشعورية. وهكذا نجد الشاعر يدخل حرف المد إلى القافية في هذه الأسطر ويتجاوب معها إشباع حرف الروي ليحفظ للمقطع بنيته الإيقاعية الحزينة؛ لأن «مجيء الروي مكسوراً يوحي بحالة نفسية مكسورة» (علوان، ١٩٧٥م: ٥٠٩). وهكذا أسهمت هذه الأداة في إشاعة الإيقاع الموسيقي في القصائد التي توافرت فيها، وتعزيز النغم في تضاعيفها؛ لينسجم هذا الإيقاع مع حالة الشاعر الشعورية، كما يتواشج مع البنية الدلالية التعبيرية في الديوان، للتعبير عن تجربة الشاعر الشعرية. إذن يمكننا القول إنّ الشاعر أفاد من استخدام التدوير مع تفاعله مع الظواهر الإيقاعية الأخرى لإثراء البعد الإيقاعي لقصائده.

### ٥. التدوير ودوره الدلالي في ديوان "نقوش على جذع نخلة"

لقد أصبح التدوير في القصيدة الحديثة لا يقف عند حدود التوليد الإيقاعي فحسب، بل للمسوغ الدلالي دوره الواضح في إجبار بعض المواضع على التدوير، فإن قضية التدوير «أصبحت جزءاً مهماً من بنية القصيدة الحديثة، وقد أسهمت بأنماطها المختلفة في إحداث تطور كبير في بنية القصيدة، ولم يقتصر على الجانب الإيقاعي الصرف، بل تعدى ذلك إلى الجانب الدلالي بكل موحياته وظلاله» (عبيد، ٢٠٠١م: ١٦٨). إنّنا في هذا المبحث نريد أن نتوقف عند الدور الدلالي الذي تقوم به ظاهرة التدوير في الديوان، لأنها تمنح الشاعر إمكانات في إثراء تجربته الشعرية.

### ٥-١ التدوير وربط الإيقاع بالبنية الدلالية

حقق الشعر المعاصر بالمفهوم الحديث للتدوير الذي ربط الإيقاع عضوياً بالبنية الدلالية والمحتوى العاطفي غايات إيقاعية ومكاسب كبيرة. لأنّ توزيع الـمكونات الإيقاعية في فضاء القصيدة ليس عملية عشوائية، لذا يكون للتدوير دور في إنتاج الدلالة، وله أيضاً، قيمة جمالية من حيث فاعليته التأثيرية في القارئ. تبدو ظاهرة التدوير واضحة في شعر يحيى السماوي، حيث يستخدمها في كثير من قصائده، وهذا يؤدي دوراً حاسماً في ربط السطور الشعرية ويساعد الشاعر للتعبير عن انفعالاته. ومن ذلك قوله:

**يُصَدِّرُ العراقُ تَمْراً/ وَمُشَرَّدينَ ناجينَ من الإبادة/والحزنَ/والنفطَ الذي أَشْبَعَنا جوعاً../ويستوردُ كلَّ سِلْعَةٍ/بِدْءاً من الأحذيةِ المطَاطِ/حتى "حَرَسِ القيادة"**. (السماوي، ٢٠٠٥م: ١٠٨).

لقد استخدم السماوي تفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) ومشتقاتها (فَعولُنْ، مُتَفْعِلُنْ، ومُسْتَعِلُنْ) ويلجأ إلى التدوير في نهاية السطور (الأول والثالث والرابع والسادس)، كما يتبين من التقطيع التالي: مُتَفْعِلُنْ - مُتَفْعِلُنْ- مُس/ تَعِلُنْ - مُتَفْعِلُنْ- مُسْتَعِلُنْ - فَعولُنْ /مُسْتَفْعِ /لُنْ - مُسْتَفْعِلُنْ - مُسْتَعِلُنْ - مُسْتَفْ /عِلُنْ -مُسْتَعِلُنْ - مُتَفْعِلُنْ /مُسْتَفْعِلُنْ -مُسْتَعِلُنْ - مُسْتَفْعِ/ لُنْ -مُسْتَعِلُنْ - فَعولُنْ. وهذا يدعو إلى ضرورة الاستمرار في القراءة بدون توقف في هذه السطور، فالقارئ يمكنه أن يواصل القراءة لهذا العدد دون أن يشعر بالإرهاق. والتدوير هنا، كذلك يدعو إلى ارتباط هذه الأسطر وتواصلها عروضياً ودلالياً؛ إذ كان بإمكانه في السطر الثالث والرابع أن يقول: "والحزنَ والنفطَ الذي أَشْبَعَنا جوعاً"، دون لجوء إلى التدوير، لكنه يلجأ إلى التدوير في السطر الثالث المكون من كلمة واحدة، وهي (الحزن) وقد أوردها لأهميتها ولزيادة لفت النظر إليها في سطر منفرد، ليؤكد الواقع المؤلم الذي يعيشه وطنه العراق من حزن، ومآسٍ. وعلى هذا النحو؛ يسهم التدوير في تفعيل دور القارئ والنص معاً؛ للاندماج مع رؤية الشاعر وتعزيز تجربته الشعرية.

### ٢-٥ التدوير ودوره الدلالي في إثراء تجربة الشاعر الشعرية

لقد أسهمت تقنية التدوير في إثراء القصيدة العربية المعاصرة بأشكال إيقاعية ودلالية متنوعة، بحيث يسعى الشاعر إلى استثمار طاقته الفنية الكامنة، ويستفيد منها لتجسيد إبداعاته الشعرية. ومن ذلك قول السماوي:

**يا زَمَنَ الخوذةِ والدفنِ الجماعيِّ/وقانونِ وحوشِ الغابْ/متى... /متى يخترعون طلقةً/تَميِّزُ الطفلَ من الجنديِّ/أو قذيفةً /تُميِّزُ الحانةَ والمبغى من المحرابْ؟/وشنطةَ التلميذِ من حقيبةِ الإرهابْ؟/متى... /متى يُغادِرُ الأغرابْ/بستانَنا /فَيَسْتَعيدُ النخلُ كبرياءَهُ/ ويستعيدُ طُهْرَهُ الترابْ؟**. (نفس المصدر: ١٢٦- ١٢٧).

إنّ التدوير كظاهرة إيقاعية حديثة، إنجاز بالغ الأهمية في قصيدة التفعيلة، «لأنه سمح للشعرية العربية الحديثة والمعاصرة من أن تدفع بالتجربة إلى مديات بعيدة، وبالوعي الجمالي المصاحب للتجربة ببلوغ مستويات - من خلال نماذج فذة تعتبر علامات رئيسية في الشعر العربي المعاصر - حفرت عمقا في اللغة وفي البناء التصويري والإيقاعي، والدلالي، فاتحة أمام الشعر لآلي النثر، وبوابة السرد وتوتير جو القصيدة» (بودويك، ٢٠٠٦م: ٢٣٩). وهذه الخصيصة لا يملكها إلا الشعراء الأفذاذ الذين يملكون التجربة الشعرية، والمهارة التشكيلية، والإحساس المرهف في اختيار الكلمات والأسطر الشعرية والتفعيلات وتحفيز دورهم. والسماوي يحرص دائماً على خلق أجواء مثيرة تثير القارئ بعلائق لفظية يربطها بعلائق دلالية لإثراء تجربته الشعرية.

هنا تمثل هذه السطور، جملة شعرية على إيقاع تفعيلة الرجز، فقد جاءت التفعيلة في السطور الشعرية، متنوعة ويلجأ الشاعر إلى التدوير لتكون هذه الأسطر ذات ملامح شعرية ويظهر التدوير في هذه الأسطر كما يتبينه التقطيع التالي: مُسْتَعِلُنْ - مُسْتَعِلُنْ- مُسْتَفْعِلُنْ - مُسْتَ /عِلُنْ - مُسْتَعِلُنْ - فَعْلانْ /مُتَفْ /عِلُنْ - مُسْتَعِلُنْ - مُتَفْعِلُنْ /مُتَفْعِلُنْ - مُسْتَعِلُنْ - مُسْتَفْعِ /لُنْ - مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ - مُسْتَعِلُنْ - مُسْتَفْعِلُنْ - فَعْلانْ /مُتَفْعِلُنْ - مُسْتَفْعِلُنْ - مُتَفْعِلُنْ - فَعْلانْ /مُتَفْ / عِلُنْ - مُتَفْعِلُنْ - فَعْلانْ /مُسْتَفْعِلُنْ /مُتَفْعِلُنْ - مُسْتَفْعِلُنْ - مُتَفْعِلُنْ /مُتَفْعِلُنْ - مُتَفْعِلُنْ - فَعولْ. إنّ التدوير بما يحقق من غاية الترابط الإيقاعي والدلالي يعطي للشاعر أداة شعرية أخرى يستخدمها بذكاء كصفة تثري روح قصيدته، فهو يعمد إلى التدوير عن قصد، إذ كان بإمكانه أن يجمع السطر الثالث والرابع في سطر واحد ويقول "**متى... متى يخترعون**

**طلقةٌ" (مُتَفْعِلُنْ- مُسْتَفْعِلُنْ - مُتَفْعِلُنْ)** دون اللجوء إلى التدوير، لكنه يلجأ إلى التدوير في السطر الثالث المكون من كلمة واحدة - **متى**- حيث يأتي بجزء من التفعيلة " مُتَفْ" ويكمل جزءها الآخر "عِلُنْ" في السطر الرابع، ويضع نقطا متتابعة، ويفاجئنا بالمتابعة بعدها، ثم يكرر الشيء نفسه في السطر التاسع والعاشر "**متى.../متى يُغادِرُ الأغرابْ**" لكي ترتقي إلى الإدهاش والمفاجأة الشعرية رغم معناها البسيط. لأن الاحتلال يمارس العديد من الأساليب اللاإنسانية، في تحقيق أهدافه، فهو يقتل ويطرد وينتهك حقوق الإنسان ولا يقيم وزناً للشعب العراقي.

فحالة الشاعر النفسية، مليئة بالحزن والفزع والتشاؤم في رحيل الاحتلال عن وطنه في ظل هذا الواقع المأساوي في العراق. ويرى "عصام شرتح"؛ «هنا؛ تشكل علامات الترقيم فواصل شطرية تعزِّز البعد النفسي والتوتر الثوري؛ محوّراً درجتها التصويرية البصرية؛ على صيغة الاستفهام وعلامات التعجب؛ إذ يضع الشاعر نقطاً متتابعة بعد أداة الاستفهام "متى" واضعاً بعده ثلاث نقط متتابعة؛ ليؤكد أنّ فعل التحقيق بعيد جداً في قوله: "متى يخترعون طلقة تميزُ الطفلَ من الجندي أو قذيفةً تميزُ الحانةَ والمبغى من المحرابْ؟" إنّ هذه النقط تؤكد أنّ تحقيق هذه الأمنية بعيد جداً؛ ثم جاء الاستفهام بـــ "متى" متتابعاً بالنقط في قوله: "متى...متى يغادرُ الأغرابُ بستاننا فيستعيدُ النخلُ كبرياءهُ /ويستعيدُ طهرهُ الترابْ؟"، ليؤكد كذلك أنّ أمنيته في رحيل الأغراب وجلائهم عن بلده العراق أمنية صعبة التحقيق في ظل الواقع الفوضوي المأساوي في العراق؛ فيتساءل متى يغادر الأغراب ويستعيد المواطن العراقي كرامته وعزته؛ والوطن حصانته واستقلاله» (شرتح، ٢٠١١م: ٢١٨). ففي هذا الكلام دليل على قدرة الشاعر في فن صياغته للألفاظ والتراكيب ذات الإيحاء لينقل تعبيره عن رؤية الجراح والدمار، لأن توظيف علامات الترقيم مع ظاهرة التدوير أثر في إثراء النص وتكثيف الإيقاع؛ إذ أفادته في توكيد المعنى الذي ألّح الشاعر على إظهاره فضلاً عن تأثيره على الجانب الإيقاعي. إنّ توزيع الظاهرتين معاً يشكّل بنية إيقاعية ودلالية متكاملة في المقطع؛ «إنّ علامات الترقيم تمثل عنصراً هاماً في النظام الطباعي، حيث تتحول من مجرد محدد لعلاقات المفردات في الجملة إلى محدد للعلاقات بين أجزاء النص ككلّ» (حوم، ٢٠٠٠م: ١٠٦). وذلك أنّ توزيع مكونات الجملة في فضاء النص ليس عملية عشوائية، بل يكون لهاتين الظاهرتين دور في إثراء النص وإلا فقد يأتي التوزيع الكتابي عملية عشوائية لا يرتفع فيها إلى عنصر فني فاعل في القصيدة، فكلّ ذلك أدى إلى تحريك أكثر من حاسة لدى القارئ: بصرية وسمعية؛ وتجعله في الحيرة والمفاجأة ويزيد الصورة وتجعلها أكثر تأثيراً ووقعاً في النفس.

فمن خلال تتبعنا البعد النفسي والدلالي من خلال استخدام تقنية التدوير في هذا المقطع؛ يتضح لنا، أن اقتران الحالة النفسية التي يمر بها الشاعر، نتج عنها العديد من الاضطرابات والدلالات والأبعاد النفسية، أهمها التشاؤم والحزن والخراب في ظل سيطرة أغراب الاحتلال على بساتين العراق. إنّ المتأمل في قصائد السماوي لا يخفى عليه تنظيم الكلمة والسطور الشعرية وتنسيقهما في موضعها المناسب لها، لكي تلعب دوراً بارزاً في تعزيز رؤية الشاعر. إنّ الأسطر جميعها تنسجم فيما بينها في الدلالة على إحساس الشاعر بمأساة بلاده العراق التي تعاني أنواع الأسى والدمار، والخراب، والجراح، والآلام من جراء الاحتلال الأمريكي لها. كما يرى "عصام شرتح"؛ «شعرية السماوي ليست عبثية أو صوتية غوغائية بلا هدف أو معنى، إنها ترسيمة جمالية وإحساس شعوري عميق ورقة شعورية تأملية صوب تجسيد قصيدة متكاملة متفاعلة الأنساق والرؤية الشعرية» (شرتح، ٢٠١١م: ٢٠). وقد أدت ظاهرة التدوير دوراً فنياً ملحوظاً في تعزيز رؤى الشعرية في قصائد يحيى السماوي، لأنّ التدوير يشكل «إمكانية موسيقية تعمل على الربط بين الإيقاع والمحتوى الفكري والعاطفي في انسجام تام، ولاختزاله لابدّ من مراعاة الشحنة العاطفية للشاعر»

(الغرفي، ٢٠٠١م: ١٣٤). ولابد من ملاحظة ظاهرة التدوير ليس على المستوى العروضي فحسب، بل كان للمسوّغ الدلالي دوره الواضح في إجبار بعض المواضع على التدوير. وذلك قوله:

**فمتى تعطون للجائعِ خبزاً /وأماناً للعصافيرِ التي غادَرَتِ الحقلَ؟/متى يَرْكُنُ للحكمةِ "ربُّ القُنْبُلَة"/فَيُجيبُ القَتْلَة:/صَبْرَكم.. ./لم يُكْمِلِ التحريرُ عامينِ/علامَ العَجَلَة؟!.** (السماوي، ٢٠٠٥م: ١١٧– ١١٨).

إنّ تقنية التدوير لا تقف عند المستوى العروضي فقط، بل لابدّ من التدقيق في المسوّغات الدلالية التي تقف وراء هذه الظاهرة التي تشكل عاملا فنياً حمّل الشاعر على تدوير السطور، لأن الشاعر المعاصر ليس ملزما بعدد معين من الّتفعيلات في السطر الواحد. لكن اختيار عدد التفعيلات تابع للحالة الشعورية وللتجربة التي يقدمها الشاعر. إنّ التداخل في التفعيلة بين سطرين، يعمل في انسجام النغمة الموسيقية ضمن إيقاع القصيدة وينتج سطراً موسيقياً واحداً ؛ كما نرى التدوير في السطر الثاني والثالث جاء رابطاً إيقاعياً يجمع السطرين في سطرٍ موسيقي واحد، نتيجة اشتراك السطرين في تفعيلة واحدة، ففي نهاية السطر الثاني جاءت جزء من تفعيلة "فَ" وفي السطر الثالث باقي التفعيلة "عَلاتُنْ"، وينتهي السطر الثالث والرابع بالقافية التي لا تدور واختتما بتفعيلة كاملة. وإذا تأملنا السطر الرابع – **فَيُجيبُ القَتْلَة:** – الذي ينتهي بقافية "**قَتْلَة**" نجد أن بناءه غير مكتمل، وأكد الشاعر ذلك من خلال علامة الترقيم (:)، الدالة على القول أو استمرارية الكلام، وبما أنّ نهاية السطر الرابع موضع للتقفية، فيكمله في السطر الخامس المكون من كلمة واحدة "**صبركم**"، حيث جاءت في هذا السطر، بجزء من التفعيلة "فاعِلا" ويكملها في بداية السطر السادس بباقي التفعيلة "تُنْ".

وبمحاولة استبصار سبب لجوء الشاعر إلى التدوير في السطر السادس، علاوة على النسق العروضي نجد أن غضب الشاعر في هذا المقطع قد انعكس على الإيقاع متجليا في ظاهرة التدوير، لأنها «ليست ظاهرة اعتباطية بل هي أداة تعبيرية ذات قدرة على تحقيق مرمى نفسي ودلالي يقصده الشاعر» (البستاني، ١٩٩٨م: ١٥٦). وهذا المقطع مستسلم لواقع الاحتلال، وجرائمه المقترفة بحق الشعب العراقي، فظهر مكانا وقع عليه الفعل وليس لديه القدرة على رد الفعل، مما أحزن السماوي وآلمه. هنا استغل الشاعر يحيى السماوي علامات الترقيم وتقنية التدوير في تكثيف دلالتها لكشف الواقع المرير، والوضع الراهن الذي يعيشه الوطن (الشعب العراقي)، ليصور من خلالها الحاضر التي تعاني من الجوع والفقر والجور والدمار والانكسار. فنرى أنه جاءت في نهاية السطر الرابع المنتهي بالقافية علامة الترقيم":"، الدالة على القول أو استمرارية الحديث ويكمله في السطر الخامس بتفعيلة مدورة (صبركم...) لتشير إلى الواقع المؤلم في العراق تصويراً توصيفياً دقيقاً؛ فجاء هذا انعكاساً باطنياً لجراح الذات وآلامها من الواقع المؤلم الذي تعيشه وطنه العراق. إنه اعتمد على النقاط الكتابية في السطر الخامس ليعزز دلالته ورؤيته الشعرية وإيقاعي النفسي الانفعالي الحزين إزاء ما يمر بالعراق الجريح من الظلم والمآسي. لأن للعلامات الترقيم دورها البارز في الكشف عن البعد النفسي للقصيدة العربية الحديثة «تعد النقاط الكتابية خطا دلاليا في فضاء النص الشعري الحديث، على معنى أن كل الإسقاطات التي يعتمد عليها الشاعر الحداثي تمثل إضافة أساسية في تكوين فضاء النص من تتابعها يتشكل في إطاره النهائى» (عبد المطلب، ١٩٨٩م: ٧٣).إذن، وضع النقاط بهذا الشكل الكتابي مع التدوير ينتج دلالة لا تقل أهمية عن دلالة التركيب الشعري؛ وإلى جانب التدوير العروضي تتحقق في هذا النص الشعري جميع الظواهر الفنية والإيقاعية، فنجد التكامل الذي يميز النص الجيد حيث تتكامل فيه كافة العناصر الإيقاعية مع العناصر الفنية والجمالية الأخرى.

### ٣-٥ التدوير ودوره الدلالي في إنتاج العاطفة الشعورية

إنّ التدوير يسهم في تكثيف درجة الإيقاع الشعري من جهة ويؤدي دوراً أساسياً في تعزيز إيقاع العاطفي الشعوري الجمالي من جهة ثانية؛ لأن ظاهرة التدوير «أحد المنافذ الحية التي تنفتح على ثراء وتنوع كبيرين، يمكنهما أن يوسعا من المدى الإيقاعي للقصيدة الحديثة، ويسهما كذلك في تعميق الصلة بين حداثتها الإيقاعية وحداثتها الرؤيوية» (العلاق،١٩٩٠م: ١٢١- ١٢٢). ولقد أسهمت ظاهرة التدوير في إغناء القصيدة العربية الحديثة بأشكال متباينة، ويستثمر الشاعر هذه التقنية للتعبير عن تجربته الشعرية وحجم الأسى الشعوري والتوتر النفسي، وإلى جانب كون التدوير ظاهرة إيقاعية تقترن في أغلب الأحيان بحالات وجدانية معينة. ويؤكّد بعض الباحثين ارتباطه بالأداء القصصي وأسلوب السرد، وذلك ما نجده بوضوح في قصيدة "أصل الداء" ذات الطابع السردي القصصي والتي كثر التدوير فيها ولتبيين ذلك نستشهد بمقطع منها فقوله:

**أربعةً كُنّا مُصابينَ بِداءٍ/أَعْجَزَ الطبيبَ والعطّارَ في مدينةٍ/جميعُ أَهليها يُعانونَ من التعاسَهْ/وَمَرَّتِ الأيامُ/حتى حَلَّ في البلدةِ شيخٌ طاعنٌ/مِهْنَتُهُ الفِراسَهْ /زُرْناهُ نَسْتَفْهِمُ عن أمراضِنا/بادَرَني بقوله: من أيِّ شيءٍ تشتكي؟/قلتُ: من الضَبابِ في بَصيرتي/ ومن شعورٍ غامضٍ/أَفْقَدَني الوقارَ والكِياسَهْ /فتارةً أشعرُ أَنَّ بلدتي منذنةٌ /تَرشُّنا بالنورِ والأَريجِ/حتى تستحيلَ جَنَّةً أرضيةً/وتارةً أَخالُها إذاعةً/تنهى عن المعروفِ...!/أو تأمرُ بالمنكرِ/حتى تستحيلَ حانةً ومخدعاً لساسَهْ/فلم أَعُدْ أُمَيِّزُ العُهرَ من القداسَهْ. /...../وقالتِ الرابعةُ العانسُ:/أشكو هاجسَ الأَزْمَلَةِ الثكلى/فَهَلْ من بلسمٍ يُوقِفُ زَحْفَ العمرِ/ ريثما يَمُرُّ عابراً شواطىءَ البلدةِ /حُوْتُ الحربِ/او توقِفُ دَوَّرانَها طاحونة السياسَهْ؟...** (السماوي، ٢٠٠٥م: ١٩- ٢٤).

قد كثر التدوير في القصائد الحكائية التي تحمل شكلاً درامياً قصصياً، إذ يكسبها التدوير انسيابية تتلاءم مع طبيعة السرد التي تحتاج إلى التتابع دون توقف لكي لايطفئ حرارة الشحنة الانفعالية؛ لأن «العلاقة بين ظاهرة التدوير والأداء القصصي حقيقة لا يمكن التغافل عنها أبداً... كما أن لأسلوب السرد الذي يتصف بالتتابع والاسترسال دوراً آخر يسهم في خلق أداء موسيقي له صفة التتابع المستمر، وواضح أن التدوير هو الظاهـرة الموسيقيـة التي تتصف بمثل هذه الصفات وتحمل- بتكوينها المتكرر - متطلبات التلاحق الإيقاعي الذي ينسجم مع الأحداث المتلاحقة» (إطميش، ١٩٨٦م: ٣٣١). لقد استدعى الأداء في هذه القصيدة القائم على السرد من جهة، واستيعاب المعاني المتدفقة التي تمر بها مشاعر السماوي من جهة ثانية؛ ظاهرة التدوير للنهوض بمهمة التعبير عن مثل هذه العواطف المتشابكة.

إنّ البنية الأساس لهذه القصيدة، هي بنية حكائية قصصية قائمة على حدث متسلسل حكائياً، وإنه ليس حدثاً مجرداً، بل رسم الشاعر بالأسلوب السردي التهكمي صورة معبرة عن مأساة الشعب العراقي وتبعاتها، لما حل بهم من القتل، والجراح، والذل، والآلام في ظل سيطرة النظام الديكتاتوري وبعده الاحتلال الأمريكي على العراق. هذه القصيدة تقع في خمسة وخمسين سطراً وبلغ عدد السطور المدورة عشرين سطراً بما يشكل ٣٦،٣٦% من عدد سطور القصيدة، ويلجأ الشاعر إلى التدوير ليعبّر عن شعوره بتأمل عاطفي وانفتاح شعوري عميق، لأن الحركة التي يثيرها الإيقاع متصلاً بالحالة النفسية للشاعر. بدأ التدوير في هذا النص، من السطر الأول حيث جاء بجزء من التفعيلة "مُسْ" ثم يكملها في بداية السطر الثاني بجزء "تَفْعِلُنْ"، كما يلجأ إلى التدوير في السطور اللاحقة (٤، ١٣، ١٦، ١٧، ٢١، ٢٥، ٢٦، ٢٨، ٣٤، ٣٥، ٣٧، ٤٣، ٤٤، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥٢)، وربط التّدوير بين هذه الأسطر التي تحمل فكرة واحدة؛ مما أشاع حركة موسيقية متّصلة؛ ويتدفق في انثيالاته وعباراته الشعرية دون توقف، الأمر الذي

يصبح فيه التدوير خادماً للحالة الشعورية، لأن «الإيقاع في القصيدة المدورة - سواء كان التدوير جزئيا أو كليا - إنما يجب أن يكون ملائما للمعنى والموضوع، ومعبراً عن الانفعال والمشاعر التي يبثها الشاعر في القصيدة. مع العلم بأن التدوير يخفف من غنائية القصيدة، ويرفع مستوى بنيتها الدرامية» (الصباغ، ٢٠٠٢م: ٢٣٩). فقد ربط التدوير بين المستوى العروضي والمستوى الدلالي، وتتسم موسيقى القصيدة كما هو واضح بإيقاع سريع متدفق بسبب التدوير وتناوب أسلوب السردي. كما يلجأ إلى التدوير في خمسة أسطر متوالية من السطر ٤٦إلى ٥٠، ويقول: " **وقالتِ الرابعةُ العانسُ:/أشكو هاجسَ الأَرْمَلَةِ الثكلى/فَهَلْ من بلسمٍ يُوقِفُ زَحْفَ العمرِ/ريثما يَمُرُّ عابراً شواطىءَ البلدةِ/ حُوْتُ الحربِ/او توقِفُ دَوَّرانَها طاحونة السياسَة؟**" حيث ينتهي بقافية "السياسَه" التي لا تدور أبداً في الشعر. ويعمد الشاعر في هذه الأسطر المتوالية إلى التدوير ليستمر في إفراغ شحنته الانفعالية التي تتسابق وتتسارع إلى التدفق؛ لينساب الإيقاع الدلالي متضامنا مع الإيقاع التشكيلي والصوتي في تعزيز تجربته الشعورية.

لكن حينما نعود إلى هذه القصيدة الذي انتسجت فيه هذه السطور المدورة سنجد أنّ الشاعر وضعها في مواضع وتعبيرات تستجيب للغة التي أراد لها أن تتناسب مع تجربته الشعورية، حيث يقول:"**تنهى عن المعروفِ... / أو تأمرُ بالمنكرِ / حتى تستحيلَ حانةً ومخدعاً لِساسَهْ**"، هنا؛ التداخل الموسيقي في السطر الأول والثاني والثالث جاء رابطاً إيقاعياً يجمع هذه السطور في سطرٍ موسيقي واحد نتيجة اشتراك السطور في التفعيلات المدورة ،كما يتبين من تقطيعها وهو: مُسْتَفْعِلُنْ - مُسْتَفْعِ /لُنْ - مُسْتَعِلُنْ- مُسْتَعِ/ لُنْ – مُسْتَفْعِلُنْ - مُتَفْعِلُنْ - مُتَفْعِلُنْ - فَعولُنْ، حيث جاء بجزء من التفعيلة "**مُسْتَفْعِ**" ثم يعتمد على النقاط الكتابية ليتماشى مع الإيقاع النفسي الانفعالي الذي يتماشى مع مدلول اللفظة وإيحاءاتها؛ ولإدهاش ومفاجأة القارئ؛ فيأتي ويكملها بجزء "**أو: لُنْ**"، في بداية السطر الثاني ليعزز الصدى الساخر للمواقف العربية. ويوظف الشاعر في هذا النص تقنية التضاد:"**تنهى عن المعروفِ**.../ **أو تأمرُ بالمنكرِ**" ويعكس المعنى للدلالة على ما آلت إليه الأمة العربية. وبهذا فإن تقنية التدوير تسهم إسهاماً مباشراً وفاعلاً في هذه السطور التي تقوم في تشكيل بنيتها الموسيقية والدلالية على هذه التقنية وتضفي عليها رونقا خاصاً وتُعطيها أبعاداً جديدة، وآفاقاً رحبة؛ لأن بإمكان السماوي أن يجمع "**أو: لُنْ**" مع السطر الأول دون اللجوء إلى التدوير والنقاط الكتابية؛ لكن هذا النمط من التعبير يؤدي دوراً فنياً مثيراً في إحكام التعامل والتوازن بين الشطرين وتعزيز بنيته الدلالية. لأن قصائد السماوي «ليست عشوائية الرؤية ولا عبثية الهدف ولا وحيدة المنظور ولا سينمترية التشكيل إنها تحلق دائماً في فضاء تأملي متكامل؛ يصب قصيدته صباً في قوالب ليست جافة ولا جامدة إنما نابضة بالحيوية والتجدد لتعطيها ثوبها اللائق الجميل الذي يشكل إطارها الجمالي العام» (شرتح، ٢٠١١م: ٦٤). وباعتقادنا أن هذا النمط من التشكيل من شأنه أن يخلق الكثافة الإيقاعية والدلالية الضرورية للقصيدة السماوية من جهة، ويعبر عن حرارته وتجربته الشعورية من جهة أخرى للإثارة والتأثير في المتلقي. وبذلك نرى إنّ التدوير الذي حدث في هذا الديوان كان لأغراض جمالية منها ما ارتكز على العامل العروضي الإيقاعي، ومنها ما كان للعامل الدلالي للتعبير عن تجربة الشاعر الشعورية.

## نتائج البحث

من خلال التقطيع والاحصاء الذي مارسنا إجراءه على قصائد الديوان تبين لنا أن عدد سطور الديوان - القصائد الحرة- بلغ (٨٢٩) سطراً، وبرزت تقنية التدوير كسمة بارزة في هذه القصائد؛ إذ بلغ عدد السطور المدورة (٢٦١) سطراً،

مما يشكل ٣١،٤٨% من عدد سطور الديوان. وتحتل قصيدة "إباء" بنسبة ٦٥،٥١%، المكانة الأولى في القصائد. وتنكسر نسبة التدوير في قصيدة "رسالة" بنسبة ١٣،٤٣%، وهي أقل نسبة في قصائد الديوان. لقد أسهمت تقنية التدوير في إثراء القصيدة بأشكال إيقاعية ودلالية متنوعة، بحيث يسعى الشاعر إلى استثمار طاقته الفنية الكامنة، ويسهم في تكثيف درجة الإيقاع الشعري من جهة ويؤدي دوراً أساسياً في تعزيز إيقاع العاطفي الشعوري الجمالي من جهة أخرى. إنّ التداخل في التفعيلة بين سطرين، يعمل في انسجام النغمة الموسيقية ضمن إيقاع القصيدة وينتج سطراً موسيقياً واحداً، لأن الشاعر ليس ملزماً بعدد معين من التّفعيلات في السطر الواحد، لكن اختيار عدد التفعيلات تابع للحالة الشعورية وللتجربة التي يقدمها الشاعر. جاء التداخل الموسيقي عبر التدوير في التفعيلة، كروابط إيقاعية تجعل من النسيج الشعري أكثر تماسكا، وتعزز تماسك الإيقاع الموسيقي وتجعل من بناء المقطع يموج بالحركة الإيقاعية بعيداً عن الرتابة. وذلك تتضامن مع التوازي الإيقاعي ليغدو تقنيةً إيقاعيةً فاعلةً في تشكيل بنية القصائد.

وتبين لنا أن التدوير في شعر التفعيلة يعطي إمكانيات وقدرات تعبيرية، وإيقاعية متنوعة؛ حيث من خلال استخدام التدوير مع الزحافات والعلل المتنوعة، يسهم في إثراء البعد الإيقاعي وزيادة التنويعات الصوتية تبعا للحالة الشعورية والنفس الشاعري. كما تبين لنا أنّ نسب التفعيلات المدورة السالمة في القصائد العمودية تبدو متباينة؛ فأعلاها ٨٨، ٨٨%، وأقلها ٢٧، ٢٧%، ونسب التفعيلات المدورة غير السالمة فأعلاها ٧٢،٧٢%، وأقلها١١،١١%، والسماوي استغل كلا النمطين – التفعيلات المدورة؛ سالمة وغير سالمة– لخلق تناغمٍ موسيقيٍ جميلٍ مما زاد جمالية ورنة في تركيب النص. وكشفت الدراسة أنّ هناك علاقة عكسية بين التدوير والقافية؛ فكلما كان عدد القافية يتكثف في النص الشعري، تقلل عدد السطور المدورة. ومن خلال الاحصاء تبين لنا أن قصيدة "رسالة" لها النصيب الأوفر من التقفية بنسبة ٦٩،٩٦% من عدد سطور القصيدة، وهي أعلى معدل تحقق في الديوان وتحتل المرتبة الأولى، وبالمقابل أخذت نسبة التدوير فيها في التقلص بنسبة ١٣،٤٣%، من عدد سطور القصيدة، وهي أقل نسبة في قصائد الديوان. ولكن من جهة الأخرى يخلق توزيع القوافي بين السطور المدورة إيقاعاً متجاوباً في النص الشعري، ودورها القضاء على الرتابة والملل المتكرر، وهذا يضفي موسيقى جميلة على القصائد.

## المصادر والمراجع


– إطميش، محسن، (١٩٨٦م)، ***دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر***، ط: ٢، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

– البستاني، بشرى، (١٩٩٨م)، «*لا مية المتنبي ما لنا كُلّنا جَوٍ يا رسول؛ قراءة إيقاعية*»، **مجلة آداب الرافدين**، العدد٣١.

– بودويك، محمد، (٢٠٠٦م)، ***شعر عزالدين المناصرة؛ بنياته، إبدالاته وبعده الرعويّ***، ط:١، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.

– حامد، عبد المجيد عبد العزيز أحمد، (٢٠٠٣م)، ***التجربة الشعرية عند المتوكل طه***، رسالة الماجستير، فلسطين: جامعة النجاح الوطنية.

– حمدان، ابتسام أحمد، (١٩٩٧م)، ***الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي***، ط:١، حلب: دار القلم العربي.

- حوم، علي، (٢٠٠٠م)، ***أدوات جديدة في التعبير الشعري المعاصر***، ط: ١، الإمارات العربية: إصدارات دائرة الثقافة والإعلام.
- رماني، إبراهيم، (د.ت)، ***الغموض في الشعر العربي الحديث***، د.ط، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- السماوي، يحيى، (٢٠٠٥م)، ***نقوش على جذع نخلة***، ط: ١، أستراليا: منشورات مجلة كلمات.
- شرتح، عصام، (٢٠١١م)، ***آفاق الشعرية دراسة في شعر يحيى السماوي***، ط:١، دمشق: دار الينابيع.
- الشيخ، عبد الواحد حسن، (١٩٩٩م)، ***البديع والتوازي***، ط: ١، مصر: مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية.
- الصباغ، الرمضان، (٢٠٠٢م)، ***في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية***، ط:١، الإسكندرية: دارالوفاء لدنيا الطباعة والنشر.
- عبد المطلب، محمد، (١٩٨٩م)، «*ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة*»، **مجلة فصول**، مجلد:٨، العدد: ٣و٤.
- عبيد، محمد صابر، (٢٠٠١م)، ***القصيدة العربية بين بنية الدلالية والبنية الإيقاعية***، د.ط، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- العلاق، على جعفر، (١٩٩٠م)، ***في حداثة النص الشعري***، د.ط، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- علوان، علي عباس، (١٩٧٥م)، ***تطور الشعر العربي الحديث في العراق***، د.ط، بغداد: دار الحرية للطباعة.
- علي، إبراهيم جابر، (٢٠١٠م)، ***المستويات الأسلوبيّة في شعر بلند الحيدري***، ط:١، العلم والإيمان للنشر والتوزيع.
- الغرفي، حسن، (٢٠٠١م)، ***حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر***، ط:١، أفريقيا الشرق: الدار البيضاء.
- المطيري، محمد بن فلاح، (٢٠٠٤م)، ***القواعد العروضية وأحكام القافية العربية***، ط: ١، مكتبة أهل الأثر.
- معروف، يحيى، وبهنام باقري، (١٣٩١ش)، «*عناصر الموسيقى في ديوان نقوش على جذع نخلة ليحيى السماوي*»، **مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها**، جامعة سمنان، العدد التاسع.
- الملائكة، نازك، (١٩٦٧م)، ***قضايا الشعر المعاصر***، ط: ٢، منشورات مكتبة النهضة.
- الوجي، عبد الرحمن، (١٩٨٩م)، ***الإيقاع في الشعر العربي***، ط: ١، دمشق: دار الحصاد.
- وقاد، مسعود، (٢٠١١م)، ***جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي***، رسالة الدكتوراه، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، جامعة الحاج لخظر، باتنة.
- يوسف، حسني عبد الجليل، (١٩٨٩م)، ***موسيقى الشعر العربي***، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

فصلنامه لسان مبين(پژوهش ادب عربي)
(علمي - پژوهشي)
سال نهم، دوره جديد، شماره سی و یکم، بهار ۱۳۹۷

# تدوير و كاركرد معنايي وموسيقايي آن در ديوان "نقوش على جذع نخله" يحيى سماوى•

يحيى معروف، استاد گروه زبان و ادبيات عربی دانشگاه رازی كرمانشاه
بهنام باقری، دانشجوی دكتری زبان و ادبيات عربی دانشگاه رازی كرمانشاه

## چكيده

تكنيک تدوير يكی از ابزارهای موسيقی است كه شاعران قديم و جديد، در ساختار ريتميک قصايدشان از آن بهره برده اند، كه در مفهوم كلاسيک، به معنای تقسيم كلمه در دو مصراع بيت شعری است. اما در شعر نو معنای آن با شكل قديمی اش كاملا متفاوت است. آن در شعر نو به معناي تقسيم تفعيله در بين دو يا چندين سطر شعری است كه نقش بسزايی در اغنای ساختار موسيقايی و دلالی قصيده معاصر عربی دارد. از اين جهت، اين پژوهش بر آن است تا با شيوه توصيفي، تحليلی وآماری، به بررسی پديده "تدوير" و نقش موسيقايی و دلالی آن در ديوان "نقوش على جذع نخلة" يحيى سماوی - بعنوان نمونه ای از شعر معاصر عربی- بپردازد. يافته‌های اين پژوهش نشان می‌دهد؛ تدوير با ارتباط موسيقايی كه بين سطرهای شعری بوجود می‌آورد باعث انسجام و پيوستگی ساختار قصيده‌ها می‌شود. وتداخل موسيقايی در بين تفعيله بوسيله تدوير، همانند يک رابط موسيقايی، موجب يكپارچگی شعر و تقويت ايقاع قصيده و دوری از يكنواختی قصايد می‌گردد. تكنيک تدوير تنها منحصر به عامل عروضی نيست، بلكه عامل دلالی نقش بسزايی در تدوير برخی از مقاطع قصيده دارد. تدوير از يک سو باعث تشديد درجه ايقاع شعری و از طرف ديگر نقشی كليدی در تقويت ايقاع عاطفی و زيبايی آن دارد. بدين ترتيب؛ تدويری كه در اين ديوان روی داده است، برخی آن به دليل برخورداری قصايد از ساختار زيبا و عامل عروضی بوده است و برخی ديگر هم به دليل عامل دلالی و بيان تجربه عاطفی شاعر بوده است.

**كلمات كليدی:** يحيى سماوي، ديوان نقوش على جذع نخلة، تدوير، دلالت، موسيقی.

---

• **تاريخ دريافت:۱۳۹٦/۰۵/۰۲** **تاريخ پذيرش نهائی: ۱۳۹٦/۱۲/۰۳**
**نشانی پست الكترونيكی نويسنده:** *y.marof@yahoo.com*