البِنْيَةُ الأُسْلُوبِيَّةُ فِي دِيوَانِ "عِفْتُ سُكُونَ النَّارِ" لِلْحَسَّانِي حَسَن عَبْد الله

الباحث/ حَسَن غَرِيب حَسَن مَسْلُوب

ملخص البحث:

يقوم هذا البحث على دراسة البنية الأسلوبية في ديوان "عفت سكون النار"؛ في محاولة للتعرف إلى كيفية استثمار الحساني طاقات اللغة العربية وأساليبها في تشكيل نصه الشعري، الذي مثل رسالة لغوية استعان بها في التعبير عن فكره ومشاعره؛ ولهذا وقف الباحث على المستويات الأسلوبية الآتية: المستوى الدلالى، والمستوى الصوتي، ومستوى الصورة الفنية، والمستوى التركيبي؛ ليكشف من خلالها عن الأساليب الفنية والقيم التعبيرية والجمالية التي شحن بها الحساني خطابه الشعري، وقد خلص البحث إلى أن الحساني قد امتلك قدرة فنية عالية في تشكيل المادة اللغوية لأشعاره، وقد بدت هذه القدرة ماثلة فيما اتسم به شعره من سمات أسلوبية أسهمت في استبطان عمق التجربة الإنسانية لديه.

Abstract

This research is based on the study of the stylistic structure in "EFTO SOCOON AL-NAR" divan. As an attempt to know how Al-Hassany invests the Arabic language strength and styles In forming the text of his poetry, which is considered as the linguistic message that he used to express his thoughts and feelings. Accordingly ; the researcher depends on the following stylistic levels: The semantic level, The acoustic level, The technical picture level, And the structural level; To reveal all the artistic styles and aesthetic characteristics in addition to the figures of speech which fill Al-Hassany's poetic speech, to conclude; AL-Hassany has possessed a valuable artistic ability in writing his poems, this

ability also has appeared through his poetic style, and has contributed to internalized the depth of his human experience.

البنية الإيقاعية:

تهتم الأسلوبية بدراسة جميع المستويات المكونة للنص الشعري، وخاصة المستوى الصوتي؛ وذلك لأن "جوهر الشعر هو الصوت، وهو العنصر القار في إيقاع موسيقاه"[١]، حيث يتم توظيف الصوت توظيفا يضفي جمالا على النص، ويشحن لغته، ويجعلها أكثر عمقا وتأثيرًا؛ فجمال النص الأدبي، وقوة لغته وعمق تأثيرها ينبع –في المقام الأول– من إيقاعها الصوتي، "فقوة الشعر وطاقته الأساسية متركزة في الإيقاع ... والقصيدة في استعانتها بالموسيقا الكلامية إنما تستعين بأقوى الطرق الإيحائية؛ لأن الموسيقا طريق السمو بالأرواح، والتعبير عما يعجز التعبير عنه"[٢]

ولا يمكن بحال من الأحوال فصل الإيقاع الموسيقي عن التجربة الشعرية، ذلك أن "الموسيقى في الشعر الجيد جزء لا ينفصل عن التجربة، وهى ليست بالقالب الخارجي الذي تصب فيه، ولا حلية خارجية تضاف إليه، وإنما هى وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس"[٣] ، وهو ما عبر الحساني عنه قائلا: "الأنغام في عالم الأصوات المجردة أو في عالم الأصوات اللغوية بعض وسائل العبارة عما في النفس"[٤].

وقد فطن القدماء من علماء ونقاد وشعراء إلى أثر هذا الامتزاج العجيب بين الشعر والموسيقى وأحسوا بما يولده الصوت الموسيقي من أثر وما يبعثه من متعة وانتباه، يقول ابن جني: "فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب واسع عظيم، ونهج متلئب[٥] عند عارفيه مأموم، وذلك أنهم كثيرًا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها"[٦]؛ فالعلاقة بين الصوت والدلالة علاقة وثيقة ونهج معلوم، لا يمكن الحيد عنه. ويقول ابن طباطبا العلوي: "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه. فإذا اجتمع للفهم مع صحة الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعة ومعقولة من الكدر تم قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه. ومثال

ذلك الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه، المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه. فأما المقتصر على طيب اللحن منه دون ما سواه فناقص الطرب"[٧]؛ فاعتدال الوزن وصواب المعني وحسن اختيار الألفاظ كل به يتكامل النص الأدبي، ولا غنى لأحدها عن الآخر. وقد أقام قدامة بن جعفر الشعر على أركان ثلاثة؛ اثنين منها للمبني وواحد للمعني، وبهما حدد مفهوم الشعر، فرأى أن الشعر "قول موزون مقفى يدل على معنى"[٨] ، فلم يكتف بأن ربط تحديد مفهوم الشعر بالوزن والقافية والمعنى، وإنما رأيناه –أولاً– قد جعل الوزن والقافية هما الدالان على المعنى، ثم رأيناه –ثانيًا– يقدم الوزن والقافية (المبني) على المعنى، وفي هذا دلالة على اهتمام القدماء بموسيقى الشعر عامة، وبالوزن والقافية خاصة.

وقد توجه المحدثون لدراسة الشعر دراسة فنية قائمة على الربط الوثيق بينه وبين الموسيقى، مؤكدين أهمية الموسيقى في الشعر، وأنها –في المقام الأول– موسيقى تعبيرية دلالية، ترتبط فيه الفكرة بالوزن، فالشعر "موسيقى، لفظه ومعناه، لا عبرة بالوزن المجرد ولا بالمعنى المجرد بل بكليهما معا. والفكرة فيه فكرة في وزن لا فكرة ووزن"[٩]. بل يرى كروتشة أن الشعر مكون من أركان ثلاثة هى الألفاظ والقوافي والأبحر، وإنك "لو جردت الشاعر من أبحره وألفاظه وقوافيه لما بقى هنالك فكرة شعرية كما يخيل إلى بعضهم، بل لما بقى شيء البتة، فإنما نشأ الشعر مع هذه الألفاظ، وهذه القوافي، وهذه الأبحر"[١٠].

وفي إطار التدليل على قيمة الوزن الشعري بالنسبة للقصيدة، نجد بعض الباحثين قد عقدوا الصلة بين شكل القصيدة (الوزن والقافية) ومضمونها، وهو ما أشار إليه شارل بالي، حيث يقول: "ثمة علاقات طبيعية بين الفكر والبني اللسانية المعبرة عنه، وهناك نوع من التعاون بين الشكل والمضمون وأن هناك استعدادًا طبيعيًا يقوم في الشكل للتعبير عن بعض فئات الفكر .... بفضل استعداد هذه البني لإنتاج حركة الانفعال"[١١] ، وبالتالي تكتسب الموسيقى –عند أصحاب هذه النظرية– أهمية خاصة بتعاضدها مع الوسائل التعبيرية الأخرى من صور وعاطفة وفكر وألفاظ؛ لتعبر عن مكنونات نفسه، وتحمل إيحاءاته إلى المتلقي؛ فالشاعر الحق هو الشاعر المطبوع لا يختار الإيقاع الموسيقي بإرادته بقدر ما يُدفع إليه من خلال تلك الإيحاءات والدلالات النفسية التي يحويها كل إيقاع (بحر)، والتي تتوافق مع أحاسيسه وانفعالاته عند كتابة عمل ما.

في الواقع لم أجد الفكرة السابقة –أقصد عقد الصلة بين الشكل والضمون– قد أعلت من قيمة الشكل بقدر ما حبست بحور الشعر العربي في عدد من الأغراض هي في الحقيقة في حل منها، وهو ما اتجه إليه محمد الهادي الطرابلسي، حيث انتهى بعد دراسته للشوقيات إلى حقيقة مؤداها أنه لا يمكن الإقرار بثمة علاقة بين الأغراض والأوزان التى قيلت عليها، يقول: "إننا لا نستطيع أن نقر بمعطيات موضوعية محكمة في ذلك، لأن دراسة الشوقيات بينت أن كل بحر قابل ليحتضن القصيدة في أى غرض من أغراضها"(١٢).

يتكون الإيقاع من مستويين ثابتين على مستوى القصيدة هما: المستوى الخارجي والمستوى الداخلي، وهو ما سوف أدرسه في الصفحات الآتية.

أولا: البنية الإيقاعية الخارجية:

ويُقصد بالإيقاع الخارجي الإطار الموسيقي الذي اتخذه الشاعر هيكلاً لقصائده، ويتمثل في الأوزان التي نظم عليها والقوافي التى قامت عليها أبياته.

١- الوزن:

وهو "الإيقاع الحاصل من التفعيلات الناتجة عن كتابة البيت الشعري كتابة عروضية، أو هو الموسيقى الداخلية المتولدة من الحركات والسكنات في البيت الشعري، والوزن هو القياس الذي يعتمده الشعراء في تأليف أبياتهم، ومقطوعاتهم، وقصائدهم. والأوزان التقليدية، ستة عشر وزنًا، وضع الخليل ابن أحمد الفراهيدي خمسة عشر منها، ووضع الأخفش وزنًا واحدًا"(١٣).

ويُعد الوزن أوضح وجوه التمايز وأبرزها بين الشعر والنثر، وهو أساس الإيقاع الموسيقى للشعر، ودعامته الأساسية، ويتكون الوزن الشعري في القصيدة من تردد وتوالي وحدة موسيقية هى التفعيلة، على مدى البيت.

يحمل الوزن من الأهمية ما يجعله ركنا ركينا في القصيدة العربية، لا يمكن بحال من الأحوال الاستغناء عنه، وقد اعتمدت القصيدة العربية على النظام العمودي القائم على الوزن والقافية ردحًا من الزمن، ثم نشأت الموشحات في الأندلس، أواخر القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي)، كنوع مغاير لهذه القصائد العمودية. إلى أن ظهر في العصر الحديث ما يسمى بالشعر

الحر القائم على التفعيلة متحررًا من الوزن والقافية الموحدين، ضاربًا عن كل قواعده القديمة صفحًا.

وفي ديوان "عفت سيكون النار" حمل الحساني على عاتقه الدعوة إلى التمسك بالنظام العمودي، ولم ير هذا التحرر أو التمرد على نظام الوزن والقافية إلا نوعًا من العجز، وصورة من قصور الطبع والفطرة؛ وشكلًا من أشكال إفلات الزمام المفضي إلى التهلكة المحققة، يقول: "إن الذي لا شك فيه عندي أننا خاسرون، وأن مزيدًا من إفلات الزمام مفضٍ إلى تهلكة محققة. وها هو ذا أول الشر، شيوع الركاكة والتخليط والتشابه والتوسط، والفن كله على النقيض، إحكام، وقصد، وتميز، وعلو، أما آخره فموت العربية —عاشت لنا– أي موت العرب"(١٤).

وبدراسة ديوان "عفت سكون النار" تبين أنه تكون من (٣٣) قصيدة ومقطوعة، بين قصيرة وطويلة، توزعت على ثلاثة عشر بحرًا، وفق ما تبينه الجدول الآتية:

جدول (١): نسبة استخدام البحور المفردة والبحور المركبة.

نوع البحر	من حيث الاستخدام	البحور المستخدمة	العدد	النسبة المئوية
البحور المفردة	بحور استخدمها	الوافر – الكامل – الرجز – الرمل – المتقارب – المتدارك	٦	%٣٧.٥
	بحور لم يستخدمها	الهزج	١	%٦.٢٥
البحور المركبة	بحور استخدمها	البسيط – السريع – المجتث – الخفيف – المنسرح – المديد – الطويل	٧	%٤٣.٧٥
	بحور لم يستخدمها	المقتضب – المضارع	٢	%١٢.٥٠
النسبة المئوية الإجمالية للبحور المستخدمة: ٨١.٢٥ %				
النسبة المئوية الإجمالية للبحور غير المستخدمة : ١٨.٧٥ %				

جدول (٢): حساب نسبة اعتماده على البحور في قصائده العمودية بالنسبة لإجمالي عدد قصائد الديوان:

م	البحر	القصائد العمودية	العدد	النسبة المئوية
١	البسيط	الربيع الراحل – بين الأمس واليوم– إصرار– لا تعودي– لا – علمتني – حببتك قلبي	٧	%٢١.٢٠
٢	السريع	عودة –كلام مرهق– عالمان —– اعتذار– فرحة	٥	%١٥.١٤
٣	الكامل	لن يرجع الماضي – العيد الأخير – ضحكتها	٣	%٩.٠٩
٤	الرمل	الجرح الغائر – وداعان – يا حبيبي	٣	%٩.٠٩
٦	الوافر	أبي – حنين – حلم يقظة	٣	%٩.٠٩
٧	الخفيف	أول الغيث – ذماء	٢	%٦.٠٧
٨	المجتث	عد بنا يا زورق – هواجس	٢	%٦.٠٧
٩	المتقارب	ليس هذا– حلم	٢	%٦.٠٧
١٠	المتدارك	الجنين	١	%٣.٠٣
١١	الطويل	على مشارف الصحراء	١	%٣.٠٣
١١	الرجز	الجمعة الآفلة	١	%٣.٠٣
١٢	المنسرح	تحية	١	%٣.٠٣
١٣	المديد	دعوة	١	%٣.٠٣

النسب الإجمالية:

١) **اثنتان وثلاثون قصيدة، بنسبة إجمالية ٩٦.٩٧% من إجمالي قصائد الديوان**

٢) **ثلاثة عشر بحرًا، بنسبة إجمالية ٨١.٢٥%**

جدول (٣): حساب عدد المقطوعات على كل بحر بالنسبة لإجمالي عدد قصائد الديوان:

	البحر	المقطوعات	العدد	النسبة المئوية بالنسبة لعدد القصائد
	الوافر	وجهان	١	%٣.٠٣

الإجمالي:

١) **مقطوعة واحدة، بنسبة إجمالية ٣.٠٣% من عدد قصائد الديوان.**

٢) **بحر واحد، بنسبة إجمالية ١٨.٧٥% من عدد الأبحر.**

جدول (٤): حساب عدد الأبيات على كل بحر بالنسبة لإجمالي عدد أبيات الديوان

م	البحر	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة المئوية
١	السريع	عودة –كلام مرهق– عالمان – اعتذار– فرحة	٩١	%١٤.٧٢
٢	البسيط	الربيع الراحل – بين الأمس واليوم– إصرار– لا تعودي– لا – علمتني – حبتك قلبي	٨٤	%١٣.٥٩
٣	الرمل	الجرح الغائر – وداعان – يا حبيبي	٧٨	%١٢.٦٢
٤	الوافر	أبي– حنين – حلم يقظة	٧٥	% ١٢.١٤
٥	المجتث	عد بنا يا زورق – هواجس	٥٦	% ٩.٠٦
٦	الكامل	لن يرجع الماضي– العيد الأخير– ضحكتها	٥١	% ٨.٢٥
٧	الرجز	الجمعة الآفلة	٤٥	%٧.٢٨
٨	المتدارك	الجنين	٣٥	% ٥.٦٧
٩	المنسرح	تحية	٣١	% ٥.٠٢

١٠	الطويل	على مشارف الصحراء	٢٥	٤.٠٥ %
١١	المتقارب	ليس هذا– حلم	١٧	٢.٧٥ %
١٢	الخفيف	أول الغيث – ذماء	١٧	%٢.٧٥
١٣	المديد	دعوة	١٣	%٢.١٠

الإجمالي:

١) عدد الأبيات ٦١٨ بيتًا، بنسبة مئوية ١٠٠%

٢) عدد الأبحر: اثنا عشر بحرا، بنسبة مئوية ٧٥%

جدول (٥): حساب عدد الأسطر على كل بحر بالنسبة لإجمالي عدد أسطر الديوان

	البحر	عدد القصائد	عدد الأسطر	النسبة المئوية
	الوافر	وجهان	٥٤	%١٠٠

الإجمالي:

١) عدد الأسطر: ٥٤ سطرا، بنسبة مئوية ١٠٠%.

٢) عدد الابحر: بحر واحد، بنسبة مئوية ٢٥%.

يتضح من الجداول السابقة ما يلي:

١– نظم الحساني على الأبحر جميعها إلا قليلًا، سواء مفردة أو مركبة؛ ما يعني تنوعًا لافتًا في بنية ديوانه العروضية، وتمكنه من علم العروض والأوزان العربية الموروثة؛ ولم يفرد بحرًا معينًا لموضوع بعينه، وهذا يؤكد عدم ارتباط الوزن الشعري مع العاطفة أو الغرض الشعري عنده.

٢- ولأن كل بيت من الشعر العربي وحدة تامة يتألف من أجزاء، وينتهي بقافية، فقد أطلق العروضيون على البيت الواحد (مفردًا) أو (يتيمًا)، والبيتان معًا يسميان (نتفه)، وما زاد على البيتين إلى الستة يسمى (قطعة)[١٥]، وما تجاوز السبعة يسمى (قصيدة)؛ فإن الديوان، محل الدراسة، قد اشتمل على خمس قطع، هي: (علمتني) و (لا) حيث تكونت كل منهما من ثلاثة أبيات، و(ذماء) و(لن يرجع الماضي)، تكونت كل منهما من خمسة أبيات، و(حلم) حيث تكونت من ستة أبيات.

٣- وبدراسة النسب المئوية للبحور المستخدمة وغير المستخدمة نجد أن النسبة المئوية الإجمالية للبحور المستخدمة ٨١.٢٥ %، والنسبة المئوية الإجمالية للبحور غير المستخدمة: ١٨.٧٥ %؛ حيث نظم الحساني شعره على ثلاثة عشر بحرًا من بحور الشعر العربي المتداولة والشائعة، هى (البسيط والسريع والمجتث والخفيف والمنسرح والمديد والطويل والوافر والكامل والرجز والرمل والمتقارب والمتدارك)، مع الاختلاف في نسبة استخدامه لهذه البحور من حيث القلة والكثرة، وكان ملتزمًا بما تفرضه من عدد تفعيلات معينة لكل شطر من البيت الشعري، ولم يخرج عنها.

لم ينظم شاعرنا على ثلاثة أبحر، هى: (المضارع، والمقتضب، والهزج)، ولعل هذا يعود إلى أن بحري (المضارع والمقتضب) من البحور المهملة التي ندر النظم عليهما في الشعر العربي القديم، فهما بحران غريبان "أنكرهما الأخفش، وأكد عدم ورودهما عن العرب"[١٦]، وربما كانت ندرتهما ليست السبب الوحيد الذي جعل الحساني ينأى عنهما، وإنما لأن البحر المضارع "أكثر ما يصلح للغناء، والرقة، بعيدًا عن موضوعات الجد كالحماسة، والفخر والاعتذار، والمدح"[١٧]، ويصلح البحر المقتضب "للغزل والزهديات والحكم"[١٨]. أما البحر الهزج، فهو لون من الأغاني، وقيل في استخدامه: "أكثر ما يصلح هذا البحر للغناء، وقيل إنه سمي بذلك من (الهزج)، وهو الغناء، ولا يصلح للأمور الجدية"[١٩]؛ وكلها أغراض لا تتناسب مع موضوعات الديوان؛ ومن ثَمَّ لم يلتفت الحساني إلى هذه البحور الثلاثة، ولم يولها أية عناية.

٤- وباستقراء نسب نوع البحور المنظوم عليها نجد أن البحور المركبة أكثر دورانًا في الديوان؛ حيث اعتمد على سبعة أبحرٍ مركبة من أصل تسعة، أى بنسبة مئوية بلغت ٧٧.٧٨% من إجمالي هذه البحور، وبنسبة ٤٣.٧٥% من إجمالي بحور الشعر العربي كافة، وهى:

(البسيط– السريع– المجتث– الخفيف– المنسرح– المديد- الطويل)، ولم يستخدم بحري (المقتضب والمضارع)، أي بنسبة مئوية بلغت ٢٢.٢٢% من إجمالي البحور المركبة، وبنسبة بلغت ٥٦.٢٥% من إجمالي بحور الشعر العربي.

واعتمد على ستة أبحر مفردة من أصل ثمانية؛ أي بنسبة بلغت ٨٥.٧١% من إجمالي البحور المفردة، وبنسبة مئوية بلغت ٣٧.٥% من إجمالي بحور الشعر العربي، هى: (الوافر- الكامل– الرجز– الرمل- المتقارب– المتدارك) ولم يستخدم بحر (الهزج).

أى أن الحساني يميل إلى الأوزان ذات الإيقاع البطيء الناتج عن كثرة مقاطع الأوزان المركبة، حيث تتركب بحور هذه الأوزان من تفعيلتين؛ فالبسيط يتكون من (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن)، ويتركب السريع من (مستفعلن مستفعلن مفعولات)، والمجتث من (مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن)، والخفيف من (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)، والمنسرح من (مستفعلن مفعولات مستفعلن)، والمديد من (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن)، والطويل من (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن).

٥- وباستقراء نسب البحور التى جاءت عليها قصائده العمودية نجد أن الحساني قد اعتمد على ثلاثة عشر بحرًا، كان البسيط متصدرًا أشعاره، حيث نظم عليه سبع قصائد بنسبة مئوية بلغت ٢١.٢٠%، من إجمالي عدد القصائد، يعقبه بحر السريع، حيث نظم عليه خمس قصائد، بنسبة مئوية بلغت ١٥.١٤%، ثم الكامل فالوافر فالرمل، على درجة سواء؛ حيث نظم على كل منها ثلاث قصائد فقط بنسبة مئوية بلغت ٩.٠٩%، ثم نظم على كل من الخفيف فالمجتث فالمتقارب قصيدتين فقط بنسبة مئوية بلغت ٦.٠٧%، وكان مقلاً في المتدارك والطويل والمنسرح والمديد؛ حيث ورد كل منها في قصيدة واحدة في ديوانه، أي بنسبة مئوية بلغت ٣.٠٣% لكل بحر منها.

٦- ولأن قصائد الحساني تتراوح ما بين طول وقصر، فكان لابد من إحصاء عدد الأبيات؛ فليس عدد القصائد بكاف لتصدر البحر، إنما مجموع أبيات قصائده وأسطرها كلها هو ما يوضح ذلك. ومن الجدول رقم (٤) يتضح تقدم بحر السريع، حيث نظم عليه ٩١ بيتا بنسبة مئوية بلغت ١٤.٧٢% من إجمالي عدد أبيات الديوان البالغ عددها ٦١٨ بيتًا، يليه بحر البسيط ٨٤ بيتا، بنسبة مئوية بلغت ١٣.٥٩%، ثم الرمل ٧٨ بيتا بنسبة

مئوية بلغت ١٢.٦٢%، ثم الوافر ٧٥ بيتًا، بنسبة مئوية بلغت ١٢.١٤ %، ثم المجتث ٥٦ بيتًا بنسبة مئوية بلغت ٩.٠٦%، ثم الكامل ٥١ بيتا، بنسبة مئوية ٨.٢٥%، ثم الرجز ٤٥ بيتا، بنسبة مئوية ٧.٢٨%، ثم المتدارك ٣٥ بيتًا بنسبة مئوية بلغت ٥.٦٧%، ثم يأتي المنسرح ٣١ بيتًا بنسبة مئوية ٥.٠٢%، ثم الطويل ٢٥ بيتا بنسبة مئوية بلغت ٤.٠٥%، ثم المتقارب والخفيف كل منهما منظوم عليه ١٧ بيتا بنسبة مئوية بلغت ٢.٧٥%، ثم المديد ١٣ بيتا بنسبة مئوية بلغت ٢.١٠ %.

٧- لم يلتزم الحساني في جميع قصائده بالشكل العمودي الموروث، متحد الوزن والقافية؛ إذ نراه يُدخل على قصائده أحد أبرز مظاهر التجديد في الموسيقى، حيث جاءت بعض قصائده، وهى (وجهان- حلم يقظة- ضحكتها- الجمعة الآفلة- يا حبيبي) على نظام المقطوعات الشعرية؛ الذي تخلى في بنائها عن نظامها التقليدي، فجاءت (حلم يقظة- ضحكتها- الجمعة الآفلة- يا حبيبي) ملتزمة بوحدة الوزن، ولكنها بنيت على نظام المقاطع الشعرية اختلف كل مقطع عن الآخر في القافية، وتخلت قصيدة (وجهان) عن نظام البيت ذي الشطرين، واعتمدت على تفعيلة واحدة (مفاعلتن //٠///٠) تتكرر بشكل هندسي، يقول في قصيدة (وجهان):

دعي لومي

فما ارتدت يداي سآمة منك

ولا طلبت سواك رفيقة فلْكي

ولكنَّ شعاعا كنْت ألقاه

إذا لاقيت عينيك

خبا، فأفقت من حُلمي[٢٠]

حيث بنى قصيدته على بحر الوافر بناءً هندسيا متوازيا، معتمدًا على تفعيلة واحدة تتكرر هى (مفاعلتن)، وجاءت القصيدة من تسعة مقاطع، تكوَّن كل مقطع من ستة أسطر، على النحو الآتي:

- جاء السطر الأول من تفعيلة واحدة (مفاعلتن //٠///٠).
- وجاء السطر الثاني والثالث والرابع مكونًا من ثلاث تفعيلات (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن).
- وجاء كل من السطر الخامس والسادس مكونًا من تفعيلتين (مفاعلتن مفاعلتن).

وهذا التنوع أعطى قدرًا من الموسيقى حين ينتقل المتلقي من شكل إلى شكل. وعلى الرغم من أن هذا النوع من التجديد لم يكن يستهوي الحساني؛ إذ لم ينظم عليه إلا تلك القصيدة، أى بنسبة ٣.٠٣% من قصائد الديوان؛ ربما يرجع ذلك إلى طبيعة الأغراض الشعرية لشعر الحساني، وكون شعره غالبا ما يميل إلى السمة الخطابية، على الرغم من ذلك إلا أنه قد أجاد فيها مثلما أجاد في الشكل العمودي الموروث ذي الشطرين.

٨-وباستقراء صور الأبحر الشعرية في شعر الحساني، نجد الآتي:

١) بحر البسيط:

والوحدة التي يتكون منها هذا البحر هي "مستفعلن فاعلن" مكررة في البيت أربع مرات في كل شطر مرتين، على النحو التالي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

٠//٠/٠/ ٠//٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/

ولهذا البحر صورتان يكون فيهما تامًا، وأربع يكون فيهما مجزوءًا، وقد استخدمه الحساني تامًا في ثلاث قصائد (لا تعودي) و (لا) و (علمتني)، حيث جاءت عروضه مخبونة والضرب مقطوعًا، والقطع حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله، وبه تتحول (فاعلن) إلى (فاعل)، وتحول بدورها إلى (فعْلن)، ومن ذلك قوله في قصيدة (لا تعودي):

أقبلت كي تحرقي عينيَّ ثانية وتشهدي فيهما عود التباريح

سومحت يا فارسًا كادت عزيمته تخور من بعد تطويح وتجريح[٢١]

تقطيع الأبيات:

أقْبلْتِكَيْ / تح رقي / عيني يثا / نيتن واتشهدي / فيهما / عودت تبا / ريحي

/٠//٠/٠ /٠//٠/ /٠//٠/٠ /٠//٠/ /٠//٠/٠ /٠//٠/ /٠//٠/٠ /٠/٠

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعل

سومحتِيا / فارسن / كادت عزي / متهو تخورمن / بعدتط / ويحن وتجْ / ريحي

/٥/٥//٥ /٥//٥ /٥/٥//٥ ///٥ //٥//٥ /٥//٥ /٥/٥//٥ /٥/٥

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فاعل

وقد دخل الحشوَ (الخبنُ)، وهو حذف الثاني الساكن؛ فصارت (مُسْتَفْعِلُنْ) إلى (مُتَفْعِلُنْ)

ومن ذلك قوله في قصيدة (لا):

يا عذبةً شربتْ منها مُخيِّلتي ردِّي النَّميرَ فبعضُ الصَّدِّ محمودُ

بيني وبينك رأي يرتئيه دمي وحكمةٌ نظرت فالغيب مشهود[٢٢]

تقطيع الأبيات:

يا عذبةً شربتْ منها مُخي يلتي رد دن نمي رَفبع ضُصصدمح مودُ

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

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعل

كما استخدمه مجزوءًا ذا عروض مقطوعة وضرب مقطوع، ولكن ينضم إلى القطع الخبن؛ فتصير التفعيلة "متفعل" وتحول إلى "فعولن"، لتكون صورة البيت هي:

مستفعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فعولن

وهو ما أطلق عليه العروضيون اسم "مخلع البسيط"، وقد استخدم الحساني هذه الصورة في أربع قصائد (الربيع الراحل- بين الأمس واليوم – إصرار – حبيتك قلبي)، يقول:

ذات ربيع فتحت قلبي وقلت فليدخل الربيع

وكنت أنت التي أهلت فالتفت المطرق الوجيع

تقطيع الأبيات:

ذات ربي عن فتح تُقلْبي وقلت فل يدخلر ربيعو

٠/٠/ ٠//٠/ ٠//٠// ٠/٠// ٠//٠/ ٠///٠/

مستعلن فاعلن فعولن متفعلن فاعلن فاعل

٢) بحر السريع:

وحدة بحر السريع التى يتألف منها مكونة من تفعيلتين (مستفعلن مفعولاتُ /٥/٥//٥ /٥/٥/٥/)

حيث تتكرر مستفعلن في كل شطر مرتين متجاورتين، وتأتي بعدهما (مفعولاتُ) مرة واحدة، على النحو الآتي:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُوْلاتُ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُوْلاتُ

/٠/٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ /٠/٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/

مع ملاحظة أن (مفعولات) في عروضه وضربه لا تأتي إلا وقد دخلها التغيير، ولا تأتي كاملة لأنه إذا وقف على الحركة القصيرة لابد من إشباعها، ويستعمل هذ البحر تامًا ومشطورًا، وهو ما نراه عند الحساني؛ حيث نظم على هذا البحر خمس قصائد، أربع قصائد منها على التام (عودة– كلام مرهق في أمسية حزينة– عالمان– اعتذار)، وقصيدة واحدة مشطورة (فرحة)، يقول:

فَقـد تكلمتم، وها أنتـم يوغـل في أبـدانكـم الارتخاء

أراحكم – لو كان ما نـابنـا جـل عليكـم- أن تطيلوا الهجاء

وهدهد السـخط على حالكم سخط على الماضى وبعض ازدراء

ثـم رأيتـم أننـا أمـــة تلهو، فقلتم: تستحق البلاء[٢٣]

تقطيع البيت الأول:

فَقد تكل لمتم وها أنتمو يوغل في أبدانكم لرتخاء

٠//٠// ٠//٠/٠/ ٠//٠/ ٠///٠/ ٠//٠/٠/ ٠٠//٠/

متفعلن مستفعلن فاعلن مستعلن مستفعلن فاعلان

نظم الحساني الأبيات السابقة على الصورة الثانية من بحر السريع؛ حيث جاءت العروض مطوية مكسوفة، والضرب مطويًا موقوفًا، والوقف تسكين السابع المتحرك، فتصير (مفعلات) (فاعلان).

٣) بحر المجتث

هذا البحر من البحور الثنائية الوحدة، وحدته هي "مستفعلن فاعلاتن" تتكرر مرتين في البيت، على النحو الآتي:

مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلاتُنْ

/٠//٠/٠ /٠//٠/٠ /٠//٠/ /٠//٠/

ليس لهذا البحر سوى صورة واحدة، ولذلك يقول عنه العروضيون إنه مجزوء وجوبًا، وقد نظم الحساني عليه قصيدتين (عد بنا يا زورق – هواجس)، يقول:

الماء في الشط يجري أراه سما تدفق

وتهرب العين لكن إلى وجوم مُطبق

يضيق عنها فضاء ما كان قبل بضيق

تقطيع أول بيت:

الماء فش شطط يجري أراه سم منتدففق

/٠//٠/٠ /٠//٠/ //٠// /٠//٠/

مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلاتُنْ مُتَفْعِلُنْ فَاْعِلاتُنْ

٤) بحر الخفيف

يتركب بحر الخفيف من ثلاث تفعيلات (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)، وهى تتكرر مرتين؛ مرة في الشطر الأول ومرة في الشطر الثاني، على النحو الآتي:

فَاْعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلاتُنْ فَاْعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلاتُنْ

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

وهذا البحر من البحور التي استخدمت بكثرة في العصر الحديث، إلا أن الحساني لم ينظم عليه إلا قصيدتين (أول الغيث – ذماء)، ويشيع فيه التدوير، أي اتصال شطري البيت بحيث ينتهي الشطر الأول بجزء من كلمة تكملتها في الشطر الثاني.

ويستعمل هذا البحر تامًا ومجزوءًا، إلا أن الحساني لم يستخدمه إلا تامًا في القصيدتين، يقول:

كُنْ صَدِيقِي يَا شِعْرُ إِنِّ تَنَاءَيْـ ـتُ غَرِيبَ الأَسَى، وَقَلَّ صَدِيقِي

لَبِّ شَوْقًا إِذَا ارْتَوى عَادَ يَصْبُو فَأَنَا وَاحِدٌ وَأَلْفُ مشوق

لم أزل عاشقا سماءك حتى دربت أجنحى على التحليق[٢٤]

تقطيع أول بيت:

كُنْ صَدِيقِي يَا شِعْرُ إِن نى تَنَاءَيْـ ـتُ غَرِيبَل أَسَى، وَقَل لصَدِيقِي

/٠/٠//٠ /٠//٠/٠ /٠/٠//٠ ٠/٠/// ٠//٠// ٠/٠///

فَاْعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلاتُنْ فَعِلاتُنْ مُتَفْعِلُنْ فَعِلاتُنْ

جاءت العروض صحيحة والضرب صحيحًا مثلها، إلا من الخبن، فصارت (فاعلاتن) (فعلاتن)، وصارت (مستفعلن) (متفعلن).

٥) بحر المنسرح:

وهو من الأبحر الثلاثية الوحدة، " مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُوْلاتُ مُسْتَفْعِلُنْ"، وهذه الوحدة تتكرر مرتين في كل شطر، على النحو التالي:

مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُوْلاتُ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُوْلاتُ مُسْتَفْعِلُنْ

٠//٠/٠ /٠/٠/٠ ٠//٠/٠ ٠//٠/٠ /٠/٠/٠ ٠//٠/٠

ويأتي هذا البحر تامًا ومنهوكًا، والمنهوك هو ما ذهب ثلثاه، أى أن الباقي منه تفعيلتان فقط، وقد نظم الحساني على هذا البحر قصيدة واحدة (تحية)، وقد نظمها على صورة التام، يقول:

أغالب الموهنات والمحنا وأنظم الشعر يدفع الحزنا

وأستزير الحروف تؤنسني إما جفاني الأنيس أو ظعنا

فليس تصمي الهمومُ أفئدة ينساب منها الكلام متزنا

ولن تموت الحياة في أمم تصغى تميز القبيح والحسنا[٢٥]

تقطيع أول بيت:

أغالبل موهنات ولمحنا وأنظمش شعر يدف علحزنا

//٠/// /٠//٠/ ٠///٠/ //٠/// /٠//٠/ ٠///٠/

مُتَفْعِلُنْ مَفْعُلاتُ مُفْتَعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ مَفْعُلاتُ مُفْتَعِلُنْ

عروضها مطوية وضربها مثلها، ودخل على الحشو الخبن، فصارت "مستفعلن/٠//٠/٠" "متفعلن //٠//٠"، ودخلها الطي، وهو حذف الرابع الساكن، فصارت "مَفْعُوْلاتُ /٠/٠/٠/" "مَفْعُلاتُ /٠//٠/".

٦) بحر المديد

الوحدة الموسيقية لهذا البحر وفقا لدائرته العروضية، هى (فَاْعِلاتُنْ /٥//٥/٥) مكررة أربع مرات، غير أن المستعمل على هذا البحر في الشعر العربي لم يرد إلا مجزوءًا، أي لم ترد هذه الوحدة إلا مكررة ثلاث مرات، على النحو التالي:

فَاْعِلاتُنْ فَاْعِلاتُنْ فَاْعِلاتُنْ فَاْعِلاتُنْ فَاْعِلاتُنْ فَاْعِلاتُنْ

٠/٠//٠/ ٠/٠//٠/ ٠/٠//٠/ ٠/٠//٠/ ٠/٠//٠/ ٠/٠//٠/

ولم ينظم الحساني على هذا البحر سوى قصيدة واحدة (دعوة)، يقول:

أطلقي حبك ثم اسألي بعد عن ماضٍ ومستقبل

أقدمي، لا تدعي خاطرًا يقطع الحاضر بالمأمل

إن عينا غربتها المنى عن هواها لهْى في مجْهل

تقطيع أول بيت:

أطلقي حب بك ثم مسألي بعدعن ما ضن ومس تقبلي

/.//.0/ .0// /.//.0/ /.//.0/ /.//.0/ /.//.0/

فَاْعِلاتُنْ فَعِلنْ فَاْعِلا فَاْعِلاتُنْ فَعِلنْ فَاْعِلا

استخدم الحساني الصورة الثالثة، عروضها محذوفة "فاعلا" والضرب محذوف، وقد دخل الخبن على حشو الشطر الأول فصارت (فعلن).

٧) بحر الطويل:

على الرغم من كثرة استخدام الشعراء القدامي والمحدثين لهذا البحر؛ لما يتميز به الطويل من "الرصانة والجلال في إيقاعه الموسيقي، وهو أصلح البحور لمعالجة موضوعات الحماسة، والفخر، والمدح، والقصص، والرثاء، والاعتذار، والعتاب وما إليها"[٢٦]؛ مما يجعله أكثر بحور الشعر شيوعًا، إلا أنه لم يرد في ديوان الحساني سوى مرة واحدة.

والوحدة التي يتكون منها هذا البحر هي "فعولن مفاعيلن" مكررة في البيت أربع مرات في كل شطر مرتين، على النحو التالي:

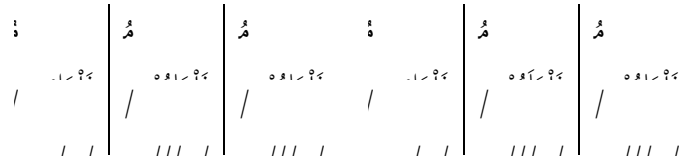
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

/.0// /.0.0// /.0// /.0.0// /.0// /.0.0// /.0// /.0.0//

يأتي بحر الطويل على ثلاث صور ناتجة من اختلاف الضرب فيها، أما العروض فليس لها ورود إلا على صورة واحدة، تكون فيها مقبوضة، والقبض هو حذف الخامس الساكن، وبه تتحول مفاعيلن إلى مفاعلن، ولا يأتي إلا تامًا، ومن هنا جاءت تسميته بالطويل، لأنه "طال بتمام أجزائه"، فهو لا يستعمل مجزوءًا، ولا مشطورًا، ولا منهوكًا. وبعد تقطيع أبيات الطويل في ديوان "عفت سكون النار"، والتي بلغت خمسة وعشرين بيتًا، يلاحظ أن الحساني قد استخدم الزحاف في تفعيلة (فعولن)، فكانت تأتي كثيرًا بصورة (فعول)، أما التفعيلة الثانية (مفاعيلن) فكان الشاعر يستخدم أحيانا "القبض" فتأتي على وزن (مفاعلن).

٨) بحر الوافر:

يتألف بحر الوافر من تكرار "مفاعلتن //٠///٠" ست مرات في البيت الواحد، على نحو:



ويرد تاما ومجزوءًا، وهكذا استخدمه الحساني، ويتحول حشو هذا البحر من (مفاعلتن //٥///٥) إلى (مفاعيلن //٠/٠/٠)، وهذا ما يسمى "العصب"، والعصب هو تسكين الخامس المتحرك، وهو زحاف حسن، وقد استخدمه الحساني بكثرة.

واستخدم الحساني صورة هذا البحر التامة في قصيدتي (أبي– حنين)، يقول:

أَبِي عَفْوًا، أَنَا لَمْ أَبْكِ عَفْوًا لأَنَّكَ كُنْتَ جَبَّارًا عَتِيّا

سَهَوْتَ، سُهَا جَبِينِكَ فِي أَسَاهُ فَمَا انْتَبَهَتْ سِنُوهُ إِلَى سِنِيَّا

مَضَيْتَ، وَلَمْ تَطُفْ يَوْمًا بِسَمْعِي عَلَى طُولِ احْتِيَاجِي: يَا بَنِيَّا[٢٧]

تقطيع أول بيت:

أَبِي عَفْوًا، أَنَا لَمْ أَبْكِ عَفْوًا لأَنَّكَ كُنْتَ جَبَّارًا عَتِيّا

أبي عفون / أنا لم أب / كِعفون لأننككن / تجبارن / عتي ين

٠/٠/٠// //٠/٠/٠ ٠// ٠///٠// //٠/٠/٠ //٠/٠

مفاعيلن مفاعيلن فعولن مفاعلتن مفاعيلن فعولن

واستخدمه الشاعر مجزوءًا في قصيدتين (وجهان – حلم يقظة)، يتكونان من اثنين وستين سطرًا، يقول: دعي لومي

فما ارتدت يداي سآمة منك

ولا طلبت سواك رفيقة فلْكي

ولكنَّ شعاعا كنْت ألقاه

إذا لاقيت عينيك

خبا، فأفقت من حُلمي[٢٨]

تقطيع أول سطرين:

دعي لومي

٠/٠/٠//

مفاعيلن

فمرتددت يداي سأا متن منكي

٠/٠/٠// ٠///٠// ٠/٠/٠//

مفاعيلن مفاعلتن مفاعيلن

٩) بحر الكامل

يتكون هذا البحر من وحدة (مُتَفَاْعِلُنْ) تتكرر ست مرات، على نحو:

مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ

٠//٠/// ٠//٠/// ٠//٠/// ٠//٠/// ٠//٠/// ٠//٠///

وهذا البحر يستخدم تاما ومجزوءًا، وله تسع صور، خمس منها في حالة التمام، وأربع في حالة الجزء، وقد استخدمه الحساني في ثلاث قصائد؛ اثنين جاءا على التمام، هما (لن يرجع الماضي – العيد الأخير)، وواحدة جاءت على الجزء (ضحكتها)، يقول:

إن كنت كنت علمت ما ألقى ولم تُعْنَىْ فجرمك أعظم الجرم

أو كنت – والأحجار قد علمت- لم تعلمي فلتقبلي حكمي

لن يرجع الماضي الذي أهدرتني فيه ولـم تَرْعَىْ به همي(٢٩)

تقطيع أول بيت:

إن كنت كن / ت علمت ما / ألقى ولم تُعْنَىْ فجر / مك أعظمل / جرم

٠//٠/٠ ٠//٠/// ٠//٠/٠ ٠//٠/٠ ٠//٠/// ٠/٠/

مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتْفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتْفَاْ

وردت التفعيلات تامة، العروض صحيحة والضرب أحذ- والأحذ هو الذي حُذف من آخره وتد مجموع – مضمر، أي مسكن الثاني؛ فتحولت متفاعلن إلى "مُتْفا" بسكون التاء.

١٠) بحر الرجز

بحر الرجز من البحور الأحادية التفعيلة، ووحدته التي يتألف منها هى "مستفعلن /٥/٥//٥"، تتكرر ثلاث مرات في كل شطر، على نحو:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

٠//٠/٠ ٠//٠/٠ ٠//٠/٠ ٠//٠/٠ ٠//٠/٠ ٠//٠/٠

ويستعمل تاما ومجزوءًا ومشطورا، والشطر هو ذهاب نصف التفعيلات فيصير الباقي ثلاثا فقط، كما يستخدم منهوكا، فتحذف ثلثا التفعيلات فتبقى من البيت تفعيلتان فقط.

وكان الحساني مقلا في اعتماده على هذا البحر، فلم ترد في ديوانه سوى قصيدة واحدة (الجمعة الآفلة)، جاءت مجزوءة، يقول:

الصقر أطبق الشفاه والجفونْ

الصقر ! آه لو تشقق السكونْ

قد خانه الصوت وخانه البصرْ

من طار في كل السموات يقرُّ[٣٠]

تقطيع أول سطرين:

اصصقرُ أط بقششفا هو ولجفونْ

٠//٠/٠/ ٠//٠// ٠٠//٠/٠/

مستفعلن متفعلن مستفعلان

اصصقرُأ هن لو تشق قَ قس سكونْ

٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠٠//٠//

مستفعلن مستفعلن متفعلان

والملاحظ أن الأبيات جاءت على صورة الرجز المشطور، حيث ذهب نصف البيت، كما أصاب ضربه التذييل، وهو زيادة حرف ساكن على وتد مجموع؛ فتحولت "مستفعلن /٠//٠/٠" إلى "مستفعلان /٠/٠//٠٠"، كما أصابه الخبن، فتحولت إلى "متفعلان //٠//٠٠".

١١) بحر الرمل

بحر الرمل من الأبحر التي تتألف نغمتها من تفعيلة واحدة " فَاْعِلاتُنْ /٥//٥/٥" تتكرر ثلاث مرات في كل شطر، على نحو:

فَاْعِلاتُنْ فَاْعِلاتُنْ فَاْعِلا فَاْعِلاتُنْ فَاْعِلاتُنْ فَاْعِلاتُنْ

/٠/٠//٠ /٠/٠//٠ /٠//٠ /٠/٠//٠ /٠/٠//٠ /٠/٠//٠

ولهذا البحر ست صور، وهو من الأبحر التي تستعمل تامة ومجزوءة، وهكذا استعمله الحساني، حيث وردت قصيدة (الجرح الغائر) تامة، وقصيدتا (ياحبيبي – وداعان) مجزوءتين، يقول:

أي جدوى الآن؟ صدر مثقل ودموع لا تـمل الجريان

أي عون بعد أن قـر الأسى بفؤاد عـاش دهرا لا يعـان

نحهـا عـنى وعـفوا أنتما تقصـدان الخير لكن عاجزان[٣١]

تقطيع أول بيت:

أي يُجدول آنصدرن مثقلن ودمـوعن لا تـملل جريانْ

/٠/٠//٠ /٠/٠//٠ /٠//٠ ٠/٠/// /٠//٠/ ٠٠///

فَاْعِلاتُنْ فَاْعِلاتُنْ فَاْعِلا فَعِلاتُنْ فَاْعِلاتُنْ فَعِلاتْ

استخدمه الحساني –كما في الأبيات السابقة– تاما، عروضه محذوفة والضرب مقصور، والقصر هو حذف ساكن السبب الخفيف وإسكان متحركه من آخر التفعيلة، فتصير "فاعلاتن /٠/٠//٠" "فاعلات /٠//٠٠" بسكون التاء، بالإضافة إلى الخبن.

١٢) بحر المتقارب:

يقوم هذا البحر على تفعيلة واحدة (فَعُوْلُنْ //٠/٠) تتكرر ثماني مرات في حالة التمام، على نحو:

فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ

//٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠

وهذا البحر يستخدم تاما ومجزوءًا، والتام له أربع صور، والمجزوء له صورتان، وقد نظم الحساني على هذا البحر قصيدتين (ليس هذا – حلم)، ولم ترد القصيدتان إلا تامين، يقول:

صديقان نحن! ولا شيء بعد الهوى مات مات، صديقان نحن!

يكذبني حلمٌ عائدٌ لي بها فجأةً، عدتَ يا قلبُ تعنو[٣٢]

تقطيع أول سطر:

صديقا نِ نحنو ولا شي ء بعدل هوى ما ت ماتا صديقا ن نحنو

//٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠ //٠/٠

فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ

فجاءت العروض صحيحة والضرب صحيح.

١٣) بحر المتدارك:

يقوم هذا البحر على تفعيلة واحدة (فَاْعِلُنْ /٠//٠) تتكرر ثماني مرات في حالة التمام، على نحو:

فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُن فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُن

٠//٠/ ٠//٠/ ٠//٠/ ٠//٠/ ٠//٠/ ٠//٠/ ٠//٠/ ٠//٠/

وهو من البحور القليلة عند الحساني؛ إذ لم ينظم عليه إلا قصيدة واحدة من خمسة وثلاثين بيتًا، وليس لهذا البحر إلا صورة واحدة، تامة، نظم عليها الشاعر، يقول:

سيدا كان كم شاقنا صوته نافذا في جوانحنا، سيدا

كان؟ كلا، فما زال، ها هوذا صوته في مسامعنا امردا

تقطيع أول بيت:

سي يدن كان كم شاقنا صوتهو نافذن في جوا نحنا سييدن

٠//٠/ ٠//٠/ ٠//٠/ ٠//٠/ ٠//٠/ ٠/// ٠//٠/

فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُن فَاْعِلُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاْعِلُن

وقد دخل حشوه زحاف "الخبن"، فصارت التفعيلة " فَعِلُنْ " وهو مستحسن في هذا البحر.

ومن هنا يمكن القول:

١- إن الحساني قد اعتمد في بناء الموسيقى في قصائده على أوزان الشعر العربي الموروثة، ولم يخرج عنها، فهو في قصائده العمودية أو المقطوعات اعتمد على البحور الشعرية بما تفرضه من عدد تفعيلات معينة لكل شطر من البيت.

٢- نظم الحساني على ثلاثة عشر بحرًا من بحور الشعر العربي، ليؤكد أنه لا يربط بين الأغراض التي تحملها قصائده وبين الأوزان الشعرية، إذ دارت غالبية القصائد حول موضوعات كلها جد ومثالية من جهة وتمرد وتقابلات، في الوقت الذي تمايز كل بحر عن الآخر في مواكبته للأغراض الشعرية دون الأخرى.

٣- إن الشاعر في نظمه على شكل القصيدة الموروث لجأ إلى البحور الشعرية المتداولة ولم يخرج عن الصور المتداولة، سواء أكانت تامة أم مجزوءة.

٤- التزم الحساني في كل قصائده بوحدة الوزن، ولم يجدد في الأوزان الموسيقية، بأن ينوع فيها داخل القصيدة الواحدة على نحو ما يفعل كثير من الشعراء المعاصرين.

٥- شكلت الزحافات الموجودة في الديوان نوعا من أنواع الحتمية المنطقية التى تفرضها طبيعة البحر من ناحية، واتباعه الموروث الموسيقي من حيث استخدام القدماء لتلك الزحافات والعلل من ناحية أخرى؛ وهو ما كان مدفوعا برغبة شديدة تختلج مشاعر شاعرنا للدفاع عن الموروث الموسيقي في مواجهة تيار الحداثة، مسلحا بكم هائل من الاستعداد الفطري والإرداة القوية.

٦- إذا كانت الزحافات والعلل تمثل نوعا من الخروج المشروع على القوانين العروضية لكل بحر، إلا أن الحساني اتبع وسائل أخرى عكست بطابعها الفردي رغبته في إثبات مقدرته في التعامل مع الموروث اللغوي، وميله نحو إثبات الذات، مثال ذلك قوله في قصيدة "على مشارف الصحراء"، على بحر الطويل:

تنَظَّرتها حتى كرهت تهافتي وإيلامة الحرمان بعد التسول

حيث لجأ الشاعر إلى تشديد حرف (الظاء) في كلمة (تنظَّرتها) ليوحي بطول المدة التي انتظر فيها الشاعر محبوبته، بما يحمله من إحساس بالثقل المنافي لعزة نفسه وأنفته، متأثرًا بقوله تعالى [يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا مَا لَكُمْ إِذَا قِيلَ لَكُمُ انفِرُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ اثَّاقَلْتُمْ إِلَى الْأَرْضِ..] (٣٨) **سورة التوبة**

٧- على الرغم من مقدرة الحساني وبراعته اللغوية، إلا أنه لم يسلم في بحوره من تلك الضرائر الشعرية، كما في قوله:

ويا جبل الأحزان سوف تريحني من الأحزان صحراءٌ بلا عذب منهل(٣٣)

فقد قام بتنوين كلمة (صحراء) وهي اسم ممدود يمتنع صرفه، وذلك لضرورة الوزن، بل ربما ألجأته هذه الضرورة إلى عدم حذف حرف، كما في قوله:

قدميها ، مرميها أمهلا المحزون يرضى

فكلمة (يرضى) وقعت جوابا للطلب (أمهلا) وكان من الصواب حذف يائها لأنها مجزومة بحذف حرف العلة، لكن الشاعر أبقاها حتى يستقيم له الوزن.

٢- القافية:

ومما يتمم الحديث عن البنية الإيقاعية في النص الوقوف عند القافية؛ ذلك أنها هي الخاتمة الصوتية للبيت الشعري، وجزء مكمل للوزن لاشتغالهما في الإطار الخارجي للنص الشعري، وهي ليست إلا "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءًا مهما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها،

ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة"[٣٤]؛ ولهذا فإنها تسهم على نحو كبير في تدعيم الموسيقى؛ ومن ثم وجب دراستها.

ومن المعلوم أن القافية قد لاقت الكثير من الاهتمام إلى درجة أننا رأينا المقعدون الأوائل والكثير من المحدثين يحددون الشعر بالوزن والقافية، فلا يسمون الشعر شعرًا إلا إذا كان له وزن وقافية، بل وجدنا نقادنا القدامى قد درجوا على تسمية القصائد بقوافيها؛ فوجدنا اللامية والميمية والرائية والبائية والسينية ... وغيرها.

من خلال تتبع حروف الروي عند الحساني وجدنا انها تتكون من ٦٧٢ حرفا، يمكن تقسيمها إلى قسمين:

١- قافية مطلقة، وفيها يكون حرف الروي متحركا، بالفتح أو الضم أو الكسر، وتنقسم إلى قسمين:

أ- ما تبع حرف رويه وصل[٣٥] فقط، والوصل أحد أربعة أحرف، الياء، والواو، والألف، والهاء. ينفرد كل واحد منها بالقصيدة.

ب- ما كان لوصله خروج[٣٦]، ولا يكون هذا الوصل إلا هاءً متحركة.

٢- قافية مقيدة، وهى ما كان حرف الروي فيها ساكنا،

وقد جاءت القافية في شعر الحساني متنوعة بين الإطلاق والتقييد، ويتضح هذا التنوع من خلال الجداول الآتية:

١) جدول (١) يبين حروف الروي الواردة في قصائده:

م	حرف الروي	القصائد	الأبيات		الأسطر	
			عدد الأبيات	النسبة المئوية	عدد الأسطر	النسبة المئوية
١	الهمزة	كلام مرهق في أمسية حزينة – يا حبيبي – وجهان – الجمعة الآفلة	٣١	%٥.٠٢	٣	%٥.٥٦
٢	ب	ذماء – يا حبيبي – وجهان – الجمعة الآفلة – حلم يقظة	٢٤	%٣.٨٨	٣	%٥.٥٦
٣	ت	إصرار	١٢	%١.٩٤	٨	%١٤.٨١
٤	ح	لا تعودي	٦	%٠.٩٧	–	–
٥	د	عودة – ليس هذا – الجنين – لا – حبيتك قلبي – وجهان – الجمعة الآفلة	٨٤	%١٣.٥٩	٥	%٩.٢٦
٦	ذ	ياحبيبي	٣	%٠.٤٩	–	–
٧	ر	حنين – فرحة – اعتذار – هواجس– يا حبيبي – وجهان – الجمعة الآفلة – ضحكتها	١٠٧	%١٧.٣١	١	%١.٨٥
٨	س	ضحكتها – حلم يقظة	٧	%١.١٣	–	–
٩	ض	وداعان	٣٥	%٥.٦٦	–	–
١٠	ع	الربيع الراحل – وجهان – ضحكتها – حلم يقظة	٢٨	%٤.٥٣	٣	%٥.٥٦
١١	ف	وجهان	–	–	٢	%٣.٧٠
١٢	ق	أول الغيث – عد بنا يا زورق – الجمعة الآفلة – حلم يقظة	٤١	%٦.٦٣	–	–
١٣	ك	يا حبيبي– وجهان– الجمعة الآفلة	٩	%١.٤٦	٤	%٧.٤١

١٤	ل	دعوة– على مشارف الصحراء– بين الأمس واليوم– ضحكتها– الجمعة الآفلة– حلم يقظة	٦٩	%١١.١٧	–	–
١٥	م	لن يرجع الماضي– ياحبيبي– وجهان– الجمعة الآفلة– حلم يقظة	١٣	%٢.١٠	١٢	%٢٢.٢٢
١٦	ن	الجرح الغائر–عالمان– تحية– حلم– علمتني– يا حبيبي– وجهان– الجمعة الآفلة– ضحكتها– حلم يقظة	٩١	%١٤.٧٣	٧	%١٢.٩٦
١٧	هـ	يا حبيبي– وجهان– حلم يقظة	٧	%١.١٣	١	%١.٨٥
١٨	و		٢٥	%٤.٠٥	١	%١.٨٥
١٩	ي	أبي– العيد الأخير– ياحبيبي– ضحكتها.	٢٦	%٤.٢١	٤	%٧.٤١
		٣٣ قصيدة	٦١٨	%١٠٠	٥٤	%١٠٠

٢) جدول (٢) يبين توظيف حروف الروي بين الإطلاق والتقييد:

م	الحرف	في القافية المطلقة		في القافية المقيدة	
		العدد	النسبة المئوية	العدد	النسبة المئوية
١	الهمزة	٨	%١.١٩	٢٦	%٣.٨٧
٢	ب	١٦	%٢.٣٨	١١	%١.٦٤
٣	ت	١٧	%٢.٥٣	٣	%٠.٤٥
٤	ح	٦	%٠.٨٩	–	–
٥	د	٨٧	%١٢.٩٥	٢	%٠.٣٠
٦	ذ	٣	%٠.٤٥	–	–
٧	ر	١٠٢	%١٥.١٨	٦	%٠.٨٩
٨	س	٧	%١.٠٤	–	–
٩	ض	٣٥	%٥.٢١	–	–
١٠	ع	٣١	%٤.٦١	–	–
١١	ف	٢	%٠.٣٠	–	–
١٢	ق	١٥	%٢.٢٣	٢٦	%٣.٨٦
١٣	ك	٧	%١.٠٤	٦	%٠.٨٩
١٤	ل	٦٦	%٩.٨٢	٣	%٠.٤٥
١٥	م	٢٣	%٣.٤٢	٢	%٠.٣٠
١٦	ن	٦٢	%٩.٢٣	٣٦	%٥.٣٦
١٧	هـ	٨	%١.١٩	–	–
١٨	و	٢٦	%٣.٨٧	–	–
١٩	ي	٣٠	%٤.٤٦	–	–
الإجمالي		٥٥١	%٨١.٩٩	١٢١	%١٨.٠١

٣) جدول (٣) يبين حركات القافية المطلقة (الكسرة الفتحة الضمة):

المجرى المكسور		المجرى المفتوح		المجرى المضموم	
العدد	النسبة المئوية	العدد	النسبة المئوية	العدد	النسبة المئوية
٢٤٨	%٤٥.٠١	١٩١	%٣٤.٦٦	١١٢	٢٠.٣٣

٤) جدول (٤) يوضح الأبيات التى اعتمدت في رويها على حروف الهمس أو الجهر[٣٧]

القافية ذات الروي المجهور		القافية ذات الروي المهموس	
العدد	النسبة المئوية	العدد	النسبة المئوية
٥٤١	%٨٠.٥١	١٣١	%١٩.٤٩

من خلال الجداول الإحصائية السابقة تبين:

١) أن الحساني استخدم ثلاثة وعشرين حرفًا رويًا لأشعاره؛ مما يدل على موهبته الشعرية وقدرته الفنية التي ساعدته على أن ينظم شعرًا على هذه الحروف جميعها.

٢) من المعروف عند شعراء العرب أن رويهم يأتي على صورتين، الأولى: مطلقة ذات روي متحرك، وحركة الروي قد تكون ضمة، وقد تكون كسرة، وقد تكون فتحة. والثانية: مقيدة ذات روي ساكن، ومن خلال الجدول رقم (٢) يتضح ميل الحساني ميلا واضحا – وهو ما يتفق مع الذوق السائد في الشعر العربي- إلى اختيار القوافي ذات الروي المطلق، حيث اعتمد على ٦٧٢ قافية، جاء منها ٥٥١ قافية مطلقة أي بنسبة ٨١.٩٩% من قوافي شعره.

٣) اختلفت نسب حروف القوافي في الإطلاق عن التقييد، ففي الوقت الذي جاء حرف الراء فيه في المرتبة الأولي من الحروف التي اعتمد عليها قافية مطلقة، إذ ورد

١٠٢ مرة مطلقا، أي بنسبة مئوية بلغت ١٥.١٨% من إجمالي الأحرف، فقد جاء حرف النون في المرتبة الأولى في القافية المقيدة، حيث جاء في ٣٦ بيتا، بنسبة ٥.٣٥% من إجمالي القوافي المقيدة. فإذا كانت نسبة الحرف ذي المرتبة في القافية المطلقة بلغت ١٥.١٨% بفارق ٦٦ مرة عن الحرف ذي المرتبة الأولي في القافية المقيدة، أي بنسبة ٩.٨٢%؛ فهذا يدل على مدى عنايته في اختيار الأحرف المطلقة التى تناسبت تماما مع مضمون ما أراد أن يعبر عنه من جهة، ومع تلك الرغبة القوية في الانطلاق والتحرر من كل ما يقيده من جهة أخري، يقول:

ويا صبايا، يا دمي يسري

جئتن بالإينـاس والبـشر

مـن حيثما أدري ولا أدري

أطلقن تحنـاني من الأسر

إني فتى يأكلني جـمري[٣٨]

٤) وعند تتبع نسب خروج القوافي المطلقة عند الحساني نجد أنه قد نجح في توظيف حركة حرف الروي في التعبير عن خلجات نفسه؛ فشكلت القافية المكسورة النسبة الأعلى، ثم تليها القافية المضمومة فالقافية المفتوحة، كما يتضح من خلال الجدول رقم (٣)؛ حيث وردت الأبيات ذات المجرى المكسور ٢٤٨ بيتا بنسبة مئوية بلغت ٤٥.٠١% من العدد الكلي للأبيات ذات القوافي المطلقة، وجاءت الأبيات ذات المجرى المفتوح ١٩١ بيتا، بنسبة مئوية بلغت ٣٤.٦٦%، ثم جاءت الأبيات ذات المجرى المضموم في المرتبة الأخيرة، حيث بلغت ١١٢ بيتا، بنسبة مئوية بلغت ٢٠.٣٣% من إجمالي عدد حروف القافية المطلقة؛ ونستطيع القول أن هيمنة القافية المكسورة ما هى إلا دليل على حالة الشاعر النفسية التي يسودها الحزن والألم الذي يعتصر قلبه خاصة عند الحديث عن حاجته الشديدة لصديق يخرجه من وحدته، يقول:

فَاطْرقْ عَلَى البَابَ يَا عَابِرًا بِالبَابِ إِنِّي هَاهُنَا وَحْدِي

قَدْ شَاهَتِ الجُدْرَانُ فِي نَاظِرِي كَشَوْهَةِ الإِيغَالِ فِي الصَدِّ

الصَّمْتُ مِنْ حَوْلِي وَفِي بَاطِنِي صَمْتٌ دَفِينٌ قَرَّ فِي لَحدِ(٣٩)

وعند التعبير عن حال الشعر العربي التقليدي المتراجع في مواجهة هؤلاء الصغار المستبدين، يقول: يا رفيقي إن الصغار استبدوا فأعني على البلاء المحيق

لبني إن في ضميري رياحا طلبت صهوة الفضاء الطليق

فك عنها الوثاق أمض همومي لا تدعني كالفارس الموثوق(٤٠)

فللقافية المكسور أثرها القوي لدى كل من الشاعر والمتلقي في التعبير عن مكنون نفس الشاعر، وناقلة أمينة لتلك الدفقات الشعورية المحَمَّلة بآلام الشاعر وآهاته، فالحساني شأن الشعراء الزهاد الرافضين لم يكن راضيًا عن بعض من مظاهر الفساد والانهزامية وقيم الرذيلة التي أخذت تستشري في مجتمعه، ولم يكن راضيًا بتذلله أمام محبوبته، يقول:

تريدين أن أبقى رهين ابتسامة ونظرة إشفاق، وقبلة معجلى

أصب الهوى في مسمعيك وأنثني ولا قطرة للظامئ المتعلل

أمد يدي طوعا لقيد مكبل وأزعم أن القيد غير مكبلي

وآنف من ذل كثير يحيط بي وأرضى بذلي فيكِ، بل بتذللي

وأضمر أمرا، ثم بعد هنيهة كأني ما أضمرت حين تهللي(٤١)

فوجد من القافية المكسورة خير معبر عن انكساره النفسي المفعم بالحزن العميق الذي رافقه على مدار الديوان.

٥) وعند تأمل الجدول (١) و (٢) نجد تفاوتا في استخدام حروف القوافي، حيث استخدم تسعة عشر حرفا، هي (ر، ن، د، ل، ق، ض، ء، ك، ع، ي، ب، و، م

، ت، هـ، س، ح، ذ، ف)، ومن هذه الحروف ثلاثة مستعملة بكثرة هى (ر، ن، د)، ومنها حروف متوسطة الاستعمال (ل، ق)، ومنها قليلة الاستخدام، هى: (ض، ء، ك، ع، ي، ب، و، م ، ت)، ومنها ما كان نادر الاستخدام، وهى: (هـ، س، ح، ذ، ف).

سجلت الحروف (ر، ن، د) حضورًا واضحًا في قوافي الحساني، حيث جاء حرف الراء ١٠٨ مرة، أي بنسبة ١٦.٠٧% من إجمالي عدد حروف الروي، وجاء حرف النون في المرتبة الثانية ٨٩ مرة بنسبة ١٤.٥٨%، وجاء حرف الدال ٨٩ مرة بنسبة ١٣.٢٤%، وهذه الحروف جميعها من أجمل حروف القوافي المسماة بالذلل، وهى الأكثر استخداما وشيوعا في الشعر العربي، ثم جاء بعدها حرفا (ل، ق)، وهما، أيضا، من القوافي الذلل، بنسبة متوسطة الاستخدام، حيث استخدم اللام ٦٩ مرة بنسبة ١٠.٢٧%، وحرف القاف ٤١ مرة بنسبة ٦.١٠%. كما نلاحظ انخفاض نسبة ورود حروف (ض، ء، ك، ع، ي، ب، و، م ، ت) مقارنة مع الحروف السابقة، في حين ندرت حروف (هـ، س، ح، ذ، ف) في شعره، وهى حروف في الواقع بعضها قليلة او نادرة الشيوع في الشعر العربي، ولكننا نلاحظ ندرة استخدامه لحرفي السين والحاء رويا، وهو على خلاف الشائع لدى الشعراء من حيث كثرة استخدامهما؛ حيث ورد حرف السين عند الحساني سبعة مرات فقط بنسبة ١.٠٤% وورد حرف الحاء ست مرات فقط بنسبة ٠.٨٩%، وهي نسب ضئيلة جدًا مقارنة بالشائع لدي الشعراء القدامى والمعاصرين على حد سواء من جهة، ومقارنة باستخدامه لحروف الروي الأخرى من جهة ثانية، ولكن ذلك لم يكن مخالفة من الحساني بقدر ما كان تطويعًا لما يدور في نفسه من مشاعر حمَّلها لقوافيه، فحرف السين من الحروف المهموسة ذات الجرس الموسيقي الرنان، الذي لا يتناسب والآهات المتتابعة في قوافيه وما تحملها من معان وأحاسيس تستدعي الجهر أكثر من الهمس. كما نلاحظ غياب حروف (ث، ج، خ، ز، ش، ص، ط، ظ، ع) ومعظم هذا الحروف تُعدُّ، أصلا، من الحروف النادرة في مجيئها رويًا في الشعر العربي؛ وهذا ما يؤكد على أن الحساني قد التزم بما يتفق مع الإطار العام للروي في الشعر العربي، وبعبارة أخرى، التزم بما هو متواتر من حيث استخدام القوافي الأكثر تأثيرًا في المتلقي.

٦) يتضح من خلال الجدول (٤) كثرة توظيف الحساني للحروف المجهورة دون المهموسة، حيث وردت الحروف المجهورة (ب، د، ذ، ر، ض، ع، ل، م، ن، و، ى) بكثافة عالية بلغت (٥٤١) مرة، أى بنسبة (٨٠.٥١%)، وذلك لما تتمتع به

الحروف المجهورة من قوة ووضوح مقارنة بالحروف المهموسة؛ مما يعكس حالة الشاعر النفسية التي أراد الجهر بها، وإيصال صداها للمستمع أو المتلقي.

٧) كان للتجديد في القافية له نصيب من اهتمام الحساني، حيث وجدنا خمس قصائد نوع فيها الشاعر في القافية، معتمدًا على نظام المقاطع الشعرية، يتحد كل مقطع بقافية واحدة تتنوع حينًا، وتتنوع القافية داخل المقطع الواحد حينا آخر؛ ففي قصيدة "ياحبيبي"، قسم قصيدته إلى ستة مقاطع، كل مقطع يتكون من خمسة أبيات مختلفة القافية على النحو التالي: أول بيتين متفقان في قافية، والثلاثة الأخرى تتفق قافية أخرى، يقول في أول مقطع:

لا تقوليها فليست هذه ما أبتغيها

ليتها تنساب يوما من شفاه لا تعيـــها

دون حبي ان تقولي يا حبيبي ألف مره

لا تقوليها امتنانا، أين في الأمواج قطره

ليتها تنساب عفوا، ليتها تنساب حره[٤٢]

فقد اتفق أول بيتين في قافية الهاء، ثم جاءت الأبيات الأخرى مختلفة عنها، ومتفقة في قافية الراء. وجاءت قصيدة "وجهان" من تسعة مقاطع، تنوعت القافية داخل كل مقطع بشكل لافت للنظر، يقول:

دعي لومي

فما ارتدت يداي سآمة منك

ولا طلبت سواك رفيقة فلْكي

ولكنَّ شعاعا كنْت ألقاه

إذا لاقيت عينيك

خبا، فأفقت من حُلمي[٤٣]

تكوَّن كل مقطع من ستة أسطر، تتفق قافية السطر الأول مع قافية السطر السادس (الأخير)، وتأتي قافية السطر الثاني متفقة مع الثالث والخامس، وتنفرد قافية السطر الرابع، وهكذا على مدار القصيدة كلها، في بناء هندسي دقيق، وقد ساعد هذا التنويع بين القوافي على خلق نوع من تنوع الإيقاع النغمي داخل القصيدة الواحدة، والناتج عن الانتقال من وحدة صوتية إلى أخرى، من ناحية، وتلك المفاجأة التي أحدثها للمتلقي من ناحية ثانية.

ثانيا: البنية الإيقاعية الداخلية:

لا تنحصر موسيقى الشعر في الوزن ونظامه العروضي أو ما يُعرف بالموسيقى الخارجية، وإنما تتمثل، أيضا، فيما يُسمى بالإيقاع الداخلي أو الموسيقى الداخلية النابعة من قدرة الشاعر على اختيار كلمات بينها تلاؤم في الحروف والحركات. ويُقصد بالإيقاع الداخلي "الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالتها حينًا، أو بين الكلمات بعضها وبعض حينًا آخر، أو قل هذا الانسجام الصوتي الذي يحققه الأسلوب الشعري من خلال النظم وجودة الرصف"[٤٤]، وهو بذلك لا يقل أهمية عن الموسيقى الخارجية؛ وقد سعى الحساني لتحقيق أكبر قدر من هذه الموسيقى في شعره من خلال عدة ظواهر صوتية، كالتكرار، ورد العجز على الصدر، والجناس، والتصريع... وغيرها؛ فجاء بعضها واضحًا، وجاءت أخرى على استحياء، على النحو التالي:

١- التكرار:

لم تتوقف وظيفة التكرار عند القيمة المعنوية، بتأكيده على بعض المعاني والإلحاح عليها، وإنما لعب دورًا بارزًا في إضفاء قيمة صوتية إيقاعية، وقد كثر التكرار في ديوان الحساني حتى أصبح من أبرز السمات الأسلوبية لديه، وأهم مولدات الموسيقى الداخلية في القصائد، ويتنوع التكرار في ديوان الحساني ما بين تكرار الحرف، وتكرار الكلمة، وتكرار الجملة، وتكرار السطر الشعري، وتكرار البيت، على النحو التالي:

١) تكرار الحروف:

وفيه تتكرر بعض الحروف على مدار البيت أو الأبيات بنسب متفاوتة، مع ما يتميز به كل حرف من خصائص؛ لإحداث تنوع موسيقي متوازيا مع الأدوات الموسيقية الأخرى، خاصة الوزن، ومن ذلك قوله:

سهوت سها جبينك في أساه فما انتبهت سنوه إلى سنيا(٤٥)

فتكرار حرف السين خمس مرات بما يحدثه من صفير أثناء النطق يزيد من علو النغمة الموسيقية الداخلية المتكررة في الكلمات (سهوت، سها، أساه، سنوه، سنيا)، ويعبر عما يدور في نفس الشاعر. ومن الحروف المكررة، حرف التاء في قوله :

سومحتِ يا فارسا كادت عزيمته تخور من بعد تطويح وتجريح(٤٦)

وفي قوله :

هـذا الـختـام، فـأنـتِ أنـتِ ثـنيـتُ نـفـسي أو مـضـيـتُ(٤٧)

فقد تكرر حرف التاء في البيت الاول ست مرات على مدار بيت واحد، وفي البيت الثاني خمس مرات، وهو حرف انفجاري مهموس، وما في ذلك من قدرة على حمل ما يختلجه من معان، معبرا عنه في قوة، فضلا عن الدور الموسيقي المؤثر. ومن التكرار تكرار حروف المد، في قوله:

وتـمتـم نسـوة يبكين طـفلٌ وهـا هـو ذا أخيرًا في يديا

أرى مـاضي فيه، وفيه يومي وأبـصـر لى غدًا فيـه دجيا

أكان جمود عيني من جحـود ترى، أم كان في الإحساس عيا(٤٨)

حيث توالت حروف المد ٢٢ مرة في ثلاثة أبيات فقط، بما يشبه دفعات من الصراخ المتتالي؛ ليعبر عن حالة التشبع من الآلام والأحزان التي أصابته، وهو تكرار –من الناحية الصوتية– حمل دفعات صوتية متتابعة كانت شديدة الوقع في نفس المتلقي والمستمع.

٢) تكرار الأسماء:

ما كان تكرار الاسم حشوا لجأ إليه الحساني، وإنما لقيمة معنوية تنشأ من التوكيد والإلحاح على معنى ما، ولقيمة أخرى صوتية، بما يضفيه من موسيقى ثابتة، ونلمس ذلك في قوله:

أهواك أهواك يا نسيما يمرح وسط الخمائل[٤٩]

وقوله:

موعدنا غدا، أقول للرفاق

موعدنا غدا، وكلنا اشتياق

إلى الهلال ليس يثنيه اعتياق

أجل، غدًا، لكنه ليس هناك

.....

غدًا إذا تنفس الصباح جاء

غدًا نراك يا أبي، غدًا نراك

أجل، غدًا، لكنه ليس هناك[٥٠]

فتكرار (غدا) على مستوى الاسم، و(موعدنا غدا) على مستوى الجملة، ثم تكرار (أجل، غدًا، لكنه ليس هناك) على مستوى البيت، لم يكن عبثيا، بل أدى من المعاني ما لا يستطيع البوح به، من حيث الحيرة والمفاجأة، والفجيعة والتخبط، رأيناها في أول الأبيات، ثم الإقرار الموجع في البيت الأخير (ليس هناك)؛ وهذا النوع من التكرار عمل على إنتاج أثر صوتي يزداد كلما اقتربت الألفاظ، وهو ما ساعد على تعزيز الدلالة المعنوية بأقوى أساليب.

٣) تكرار الجمل أو الصيغ والأساليب، كتكرار الجمل الفعلية من الفعل والفاعل في قوله:

هبت الريح ولما هبت الريح قدِمتِ

قلت لما جئتِ أهلا ثم أهلا وسلمتِ[٥١]

ومن التكرار، قوله:

لا تقوليها فليست هذه ما أبتغيها

ليتها تنساب يوما من شفاه لا تعيـــها

دون حبي أن تقولي يا حبيبي ألف مره

لا تقوليها امتنانا، أين في الأمواج قطره

ليتها تنساب عفوا، ليتها تنساب حره[٥٢]

تكرر أسلوب النهي (لا تقوليها) مرتين –على مدار خمسة أبيات من مجزوء الرمل– مرة في البيت الأول ومرة في البيت الرابع، يليها تكرار جملة التمنى (ليتها تنساب) ثلاث مرات؛ مرة في البيت الثاني ومرتين في البيت الخامس، وبجانب ما أفاده التكرار من التأكيد على طلبه، وأمنيته والإلحاح عليهما، إلا أنها على الجانب الصوتي أغنت الموسيقى الداخلية بقدر كبير من التماثل الصوتي الذي قاد إلى وحدة الرؤية من جهة وترابط أجزاء النص من جهة أخرى.

وقد يعدد الحساني أنواع التماثل الصوتي في قصيدة واحدة، فتخلق على المستوى الصوتي معزوفة موسيقية ثرية، وهو ما نلمسه في قصيدة" إصرار"، يقول:

لو كنتِ أفتنَ من سمعتُ وكنتِ أفتنَ من رأيتُ

لأبَيْتُ عينًا لم يحرِّك صخرَهَا أنى بكيتُ

وأبَيْتُ ثغرًا سره أني اشتهيت وما حويت

وأبَيْتُ جيدًا هاله من كِبره أني أبيت

وأبَيْتُ قلبًا ليس يرعى ذرة مما رعيت

وأبَيْتُ عجزًا طالما سوغته حتى استحيت[٥٣]

وفيها تحقق التماثل الصوتي من خلال:

أ- تكرار الجملة الفعلية في بداية كل مقطع شعري، وهى "أبَيْتُ"، يعقبه كلمة منونة بالفتح.

ب- توحد صوت القوافي الخارجية على روي واحد وهو صوت التاء الضمومة وهو نفس الصوت الوارد في الكلمة المكررة.

ت- التوازي التكرار بين جملها (أبيت) و (رأيتُ- بكيتُ- أبيتً- رعيتُ- استحيتُ)، بالإضافة إلى ما أحدثه التماثل الصوتي لهذه الأفعال الداخلية، في صدر البيت، والتقفية الخارجية.

ث- تكرار بعض المفردات فيها، مثل: (أبيت –كنت – أفتن).

ومن التكرار، قوله في قصيدة "عالمان":

ماذا وراء الهُدب يا دمعة رقراقة، ماذا وراء الجفون

عيناك تنسابان نحو الثرى لا تشغلي عينيك بالضاحكين

لن تبصري حولك إلا دمى صخابة إلا بقايا عيون

فابقي كما أنت ولا تنزلي لا تصبحي يا بِدْعُ كالآخرين

إنك روحٌ فر من سجنه فلا تعودي بعد روحا سجين

الشفة المرخاة ما ضر لو تشرح لي، تفضي بما تضمرين

قديستي أعرف، لا تكشفي جرحك لي، لا تدعيه يهون[٥٤]

اكتسبت الأبيات السابقة جرسًا موسيقيا نبع من خلال تكرار مجموعة من الأدوات والأساليب تعاضدت معًا في تشكيل جرس موسيقي فعّال الصدى؛ فقد تكرر في البيت الأول أسلوب الاستفهام (ماذا وراء) مرة في صدر الشطر الأول ومرة في عجز البيت، ثم تكرر فيما بعد

ذلك أسلوب النهي المكون من أداة النهى (لا) بعدها فعل مضارع متنوع (تشغلي- تنزلي- تصبحي- تعودي- تكشفي- تدعيه)؛ مما أسهم في تعميق الفكرة التي رمى إليها الحساني، متخذًا من التكرار مرتكزًا ينطلق منه للتعبير عن رأيه، في الوقت نفسه أضفى على أبياته لونًا موسيقيًا يشد السامع ويطربه.

ومن الشواهد التي استغل فيها الحساني التكرار استغلالًا مثمرًا، قوله في قصيدة "الجرح الغائر":

هذه البسمة لا تفهمنى نحها عنى فقد فات الأوان

لا تدلل فيَّ قلبا ذاويا لم يجد عندكم فضل حنان

لا تهوِّن من شقاء لم يهن لا تقل كان، فما تمحوه كان

كيف ينسى دمعة نازفة فيَّ طفل لم يمته الحدثان

خاف يوما أن يُرى منتحبا فانزوى ينشج في غير أمان

خاف أن يسأل منكم سائل فيم ذا الدمع، فيعييه البيان

هذه البسمة كانت بلسما لو تبدت قبل إيغال الطعان

أي جدوى الآن؟ صدر مثقل ودموع لا تمل الجريان

أي عون بعد أن قر الأسى بفؤاد عاش دهرا لا يعان

نحها عنى وعفوا أنتما تقصدان الخير لكن عاجزان

نحها عني فما في طاقتي أن يجيب البِشْرَ وجهٌ أو لسان[٥٥]

تمثل الأبيات السابقة لوحة فنية يسيطر التكرار على عناصرها، عبر من خلالها عما يكنه الشاعر من آلام لا يقدر على اجتثاثها أيُّ عون، على النحو الآتي:

١- تكرار حديثه عن البسمة (هذه البسمة) مرتين، جاءت الأولى في مطلع القصيدة، في صدر البيت الأول، وجاءت الثانية في صدر البيت السادس، وكأنها جملة محورية انطلق منها الشاعر منذ بداية الأبيات إلى الحديث عن معاناته، وعجزه عن دفعها.

٢- تكرار جملة (نحها عني)، ثلاث مرات، وهى امتداد للحديث عن البسمة، ولكنه دلاليا تحمل إلحاحا يبرز مدى العجز المسيطر عليهم سواء المتكلم أو المخاطبين.

٣- تكرار أسلوب النهى (لا تدلل– لا تهوّن– لا تقل) ثلاث مرات على مدار أول ثلاثة أبيات.

٤- تكرار أسلوب الاستفهام، حيث ورد ثلاث مرات (كيف ينسى..؟ – أي جدوى الآن؟– أي عون ... ؟)

فقد وضعنا التكرار في تلك القصيدة أمام لوحة فنية مترابطة، قامت على قدرة فنية عالية، قوامها اللغة والعاطفة.

ومن التكرار، تكرار أداة النداء في قصيدة "أبي":

أبي دمع تحرك في جفوني وطيفك ماثل في ناظيا[٥٦]

اعتمد الحساني في هذه القصيدة على أسلوب النداء في بداية الأبيات، وقد كرره خمس مرات على مدار خمسة وعشرين بيتًا، أي مرة كل خمسة أبيات، وكأنها جملة محورية ينطلق منها ليعبر عن مكنون نفسه، وعلي الرغم من حذف أداة النداء (يا) إلا أن تكرار المنادى (أبي) –بما يحمله من حروف مهموسة انفجارية (أ، ب)، يعقبهم حرف المد (الياء)– أغنى الموسيقى بنغمة تتناسب مع انفعالات الشاعر، الذي يكثف من استخدامه ليستحضر المنادى، ويمنحه امتدادا فيه تأكيد على وجوده في الزمن الماضي والزمن الحاضر، وهو ما يجذب المتلقي إليها ويجعله ينسجم مع النص الشعري. ومثال تكرار النداء، قوله في قصيدة "العيد الأخير":

لهب الشموع أراك منطفئًا في حضرة إيماضها حيُّ

لهب الشموع ستنقضي سنةٌ ويحلُّ مقدورٌ ومقضيُّ[٥٧]

وقوله:

يا هادى الأجيال معذرة هم في الضلال كأنهم عميُ

يا هادى الأجيال ما خفقتْ يُمناك فالحيران مهديٌ(٥٨)

٤) تكرار السطر الشعري أو البيت، كما في قوله:

وقد يستغل الحساني التكرار بين الأبيات أو الأسطر الشعرية أو الأشطر، ليحقق نوعًا من الترابط المعنوي، أو نوعا من التأكيد والتقرير على مضمونها، فيكرر بيت أو شطر شعري، وقد يكون البيتان الواقع بينهما التكرار، أحدهما في أول القصيدة، والآخر في آخرها، وكأنه بذلك يغلق البداية على النهاية لكي لا يدع مجالا لأي تفسير آخر، كما في قصيدة "كلام مرهق في أمسية حزينة"، فقد بدأ القصيدة بقوله:

كلامكم يا أيها الأصدقاء هاج دفينا من هموم المساء

كأن آهات قرون خلت ثارت مع الليل، فكاد البكاء(٥٩)

ثم كرره بنصه دون تغيير في بداية المقطع الثاني:

كلامكم يا أيها الأصدقاء هاج دفينا من هموم المساء

كأنني أبصره مطرقا من ألف عام، مصغيا للهراء(٦٠)

ثم ختم القصيدة بتكرار الشطر الأول منه، يقول:

كلامكم يا أيها الأصدقاء بعض هواء نافذ في هواء(٦١)

من خلال تتبع ظاهرة التكرار في شعر الحساني نخلص إلى أنه قد نجح في توظيف التكرار بأنماطه المختلفة توظيفا إيقاعيا، فصنع بها موسيقى ونغما تطرب له الأسماع، مما يمثل سمة بارزة من السمات الأسلوبية عنده، إلى جانب المظاهر الموسيقة الأخرى؛ فتحقق به قدر كبير من الترابط النصي والتماسك بين أجزائه، وعمل على بلورة رؤيته، وتأكيد موقفه، وكثفت من مشاعره، كما كشف عن الكثير من الدلالات والمعاني التي أظهرت انفعالات الشاعر وعواطفه

ومشاعره، وذلك من خلال الإلحاح على فكرة ما أو جملة في النص. فلم يأتِ التكرار عبثا وإنما أدى من الوظائف ما لا تستطيع الدلالة العامة القيام به وحدها؛ مما جعل له دورًا محوريًا بارزًا في إثراء المضمون الفكري وإنتاج الدلالة، متعاضدة في ذلك مع الظاهر الأسلوبية الأخرى.

٢- رد العجز على الصدر:

استطاع الحساني أن يحقق الموسيقى في أبياته من خلال توظيف ما يسمى برد العجز على الصدر أو التصدير، وهو أن يأتي أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين في آخر البيت، واللفظ الثاني يكون في صدر المصراع الأول، أو حشوه، أو آخره ، أو صدر المصراع الثاني[٦٢]، وهو ما يعطي نوعا من التنظيم الإيقاعي الداخلي للنص، ومن شواهده قول الحساني:

زَهَـدْتُ فِي النَّاسِ وَهَذَا أَنا تُزْهِدُنِي الوَحْشَةُ فِي زُهْدِي[٦٣]

وقوله :

شجيٌّ خلت ذكراه رميما أتى يلقى لأمر ما شجيا

وقفت تجلة، لا، لست أدري فخوفي منك أوقفني مليا[٦٤]

ومن شواهده قوله:

جبينك المطرق أحجيَّة في ملأ لا يفهم المطرقين[٦٥]

ومن ذلك أيضا، قوله:

ذات ربيع فتحت قلبي وقلت فليدخل الربيع[٦٦]

لقد أعطى التجاوب الصوتي الناتج عن رد العجز على الصدر تأثيرًا موسيقيًا ملموسًا، فضلاً عن دوره في توحيد أجزاء البيت، حيث وافق اللفظ الذي في آخر البيت (زُهْدِي– شجيا– أوقفني– المطرقين– الربيع– تعطين– مأملي– منـزل) لفظا آخر وقع في أول صدر البيت (زَهَـدْتُ– شـجيٌّ– وقفت) أو حشوه (المطرق– ربيع– تعطين) أو آخره (مؤملا– بمنـزلٍ).

٣- التصريع:

ولم يقتصر الأمر على التكرار ورد العجز على الصدر فحسب، بل عمد الحساني أيضًا إلى التصريع لإغناء الموسيقى الداخلية في أبياته الشعرية، والتصريع هو جعل العروض مقفاة تقفية الضرب، ومن ذلك قوله في مطلع قصيدة (كلام مرهق في أمسية حزينة):

كلامكم يا أيها الأصدقاء هاج دفينا من هموم المساء(٦٧)

وقوله في مطلع قصيدة (دعوة):

أطلقي حبك ثم اسألي بعد عن ماضٍ ومستقبل(٦٨)

وقوله في مطلع قصيدة (بين الأمس واليوم):

إليكِ أبياتَ راحلِ يرسلُها غيرَ حافلِ(٦٩)

وقوله في مطلع قصيدة (تحية):

أغالب الموهنات والمحنا وأنظم الشعر يدفع الحزنا(٧٠)

فالقيمة الجمالية والموسيقية لهذه الأبيات تظهر من خلال التواشج والتناغم الداخلي الذي أحدثته لفظتا (الأصدقاء، المساء) في البيت الاول، ولفظتا (اسألي، ومستقبل) في البيت الثاني، ولفظتا

(راحلِ، حافلِ) و (المحنا، الحزنا) في الأبيات الثالث والرابع، فكل لفظ من هذين اللفظين يماثل الآخر في الوزن والروي، ولهذا تتناسب تفعيلة العروض مع تفعيلة الضرب في تقابل نسقي إيقاعي أدى دوره الدلالي والصوتي.

٤- الجناس

يُعد الجناس من أهم الأدوات الموسيقية ذات الأثر القوي، شريطة ألا يأتي متكلفا، فالجناس لا يكون مقبولا ولا مستحسنا "حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بدلا، ولا تجد عنه حولا، ومن ههنا تجده أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه، وأحقه بالحسن وأولاه ....، فأما أن تضع في نفسك أنه لابد من ان تجنّس أو تسجع بلفظين

مخصوصين، فهو الذي أنت منه بعرض الاستكراه، وعلى خطر من الخطأ والوقوع في الذم"[٧١]، وللجناس نوعان؛ الجناس التام، ويعرفه البلاغيون بقولهم: "والتام منه أن يتفقا في أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها وترتيبها"[٧٢]، والجناس الناقص، ويعرفه البلاغيون بأنه الاختلاف في "أعداد الحروف فقط"[٧٣]، وقد حرص الحساني على تحقيق الوقع الموسيقي من خلال الجناس بنوعيه، فأكثر من استخدامه؛ وذلك رغبة منه في تحقيق أثرا إيقاعيًا قويا، إلا أن الجناس الناقص كان أوفر حظًا وأكثر وقوعًا عنده من الجناس التام، ومن شواهد الجناس قوله:

لا تهوِّن من شقاء لم يهن لا تقل كان، فما تمحوه كان[٧٤]

ف (كان) الأولى فعل ماض، و(كان) الثانية اسم بمعنى راسخ وثابت، وهو من الجناس التام، حيث تحقق الاتفاق بينهما في أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها وترتيبها، بشكل منطقي وعفوي، يستدعيه الموقف؛ وتحقق في نفس البيت الجناس الناقص بين (تهوِّن، يهن)؛ فكثفت من عناصر وأدوات الموسيقى في البيت؛ مما كان له عظيم الأثر في تحقيق المعنى المراد والأثر السمعي لدي المتلقي أو المستمع.

ومن الجناس ذلك الاتفاق بين كلمتي (يسأل، سائل)، وبين كلمتي (البسمة ، بلسما) في قوله:

خاف أن يسأل منكم سائل فيم ذا الدمع، فيعييه البيان

هذه البسمة كانت بلسما لو تبدت قبل إيغال الطعان[٧٥]

فوقع الجناس غير التام بين كلمتي (يسأل، سائل)، وبين كلمتي (البسمة ، بلسما) حيث تحقق التماثل الصوتي بينهما، غير أن الأولي تكون من فعل مضارع (يسأل) وتكونت الكلمة الثانية من اسم فاعل (سائل)، وهو وهو ما لعب دورًا إيقاعيًا أثرى الموسيقى بتماثل الأصوات وتجاورها، مما يكثف الموسيقى الداخلية في الأبيات.

نجح الحساني في استغلال الجناس استغلالا ساعد على تطوير البناء الموسيقى لديه، فلم يرد متكلفا، بل وجدناه عفويًا متوازنًا، لم يهمله، ولم يسرف فيه، مما زاد شعره جمالا إيقاعيا.

الهوامش:

١)ماهر مهدي هلال: رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، ٢٠٠٦، ص١٣٧.

٢)محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص٢٠، ٢٦.

٣)د/ عبد الحفيظ حسن: الرومانسية في الشعر العربي المعاصر– شعر أبي القاسم الشابي نموذجا، مرجع سابق، ص٢٦٧.

٤)الحساني حسن عبد الله: مصدر سابق، ص١٠.

٥)ورد في لسان العرب، مادة (تلأب): اتْلأَبَّ الشيءُ اتْلِئْباباً :اسْتَقامَ ، وقيل انْتَصَبَ . واتْلأَبَّ الشيءُ والطريقُ : امْتَدّ واسْتَوى.

٦)أبو الفتح عثمان ابن جني: الخصائص، تحقيق: محمد على النجار، دار الكتب المصرية – القسم الأدبي، ج٢، ص١٥٧.

٧)محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، دار الكتب العلمية، ط١، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، بيروت ١٩٨٢، ص٢١.

٨)قدامة بن جعفر: نقد الشعر، الطبعة الأولى، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ١٣٠٢، ص ٣.

٩)الحساني حسن عبد الله: مصدر سابق، ص٢٤.

١٠) بنديتو كروتشة: المجمل في فلسفة الفن، ترجمة: سامي الدروبي، دار الأوابد، دمشق، ط٢، ١٩٦٤م، ص٧٠.

١١) بييرجيرو: الأسلوبية، ط٢، ١٩٩٤، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للترجمة والنشر، ص٥٥.

١٢) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١، ص٣٧.

١٣) إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٩٩١

١٤) الحساني حسن عبد الله: مصدر سابق، ص٥.

١٥) راجع: إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، مرجع سابق، صفحات ١٨٢ – ٣٧٨ – ٤٤٥.

١٦) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية ، مصر، الطبعة ٢، ١٩٥٢، ص٥٢.

١٧) إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، مرجع سابق، ص١٤١.

١٨) السابق: ص١٤٥.

١٩) السابق: ص١٥٦.

٢٠) الحساني حسن عبد الله: مصدر سابق، قصيدة (وجهان)، ص٨٥.

٢١) السابق، قصيدة "لا تعودي"، ص٨٤.

٢٢) السابق: قصيدة "لا"، ص١٢٨.

٢٣) السابق: قصيدة "الربيع الراحل"، ص ٥٩.

٢٤) السابق، قصيدة "أول الغيث"، ص ٣٧.

٢٥) السابق: قصيدة "تحية"، ص١١٢.

٢٦) إيميل يعقوب: المعجم المفصل، مرجع سابق، ص١٠٣.

٢٧) السابق: قصيدة "أبي"، ص ٤٧.

٢٨) السابق، قصيدة (وجهان)، ص٨٥.

٢٩) السابق: قصيدة "لن يرجع الماضي"، ص١٢١.

٣٠) السابق: قصيدة "الجمعة الآفلة"، ص٩٧.

٣١) السابق نفسه، ص ٤٣ – ٤٤.

٣٢) السابق، قصيدة "حلم"، ص ١٢٢

٣٣) السابق: قصيدة "وداعان"، ص١٠٧.

٣٤) صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، مكتبة المثنى، بغداد، ط٥، ١٩٧٧م، ص٢١٥.

٣٥) الوصل هو الحرف الثاني من حروف القافية، وهو حرف مد ينشأ من إشباع الروي المتحرك (ألف أو واو أو ياء). أو هاء لا تصلح أن تكون رويا (والهاء لا تكون رويا إذا كانت للسكت، أو للتأنيث، أو كانت ضمير وصل متصلا؛ فلابد للهاء كيما تصلح أن تكون رويا ألا تكون على صورة مما سبق، وتكون رويا في حالة واحدة، وهي إذا سكن ما قبلها)، ومثال الهاء التي لا تصلح رويا، قول الحساني في قصيدة "ليس هذا":

"حبيبي" وفوجئ حلم الليالي بتقليدة فجة باردة

٣٦) الخروج هو حرف مد (ألف – واو – ياء) ينشأ من إشباع هاء الوصل المتحركة، ولم يرد الخروج في ديوان الحساني.

٣٧) تنتج الصوامت المجهورة أو المهموسة تبعا لحالة الوترين الصوتيين؛ فالصوت المجهور هو الصوت الذي ينتج من اقترب الوترين الصوتيين من بعضهما بدرجة تسمح للهواء الخارج من الرئتين بتحريكهما ومن ثم حدوث ذبذبات ينتج عنها هذا الصوت المجهور، والصومات المجهورة هي : (العين والغين والواو والياء والجيم والزاي والضاد والراء والدال واللام والنون والظاء والذال والباء والميم.

اما الصوامت المهموسة فهى نتاج انفراج الوترين الصوتيين ومن ثم يمر الهواء دون أن يحركهما؛ وبالتالي لا تنتج ذبذبات صوتية، والأصوات المهموسة هي الهمزة والهاء والقاف والحاء والقاف والخاء والكاف والشين والصاد والسين والتاء والطاء والثاء والفاء.

راجع: هويدي شعبان هويدي: علم اللغة العام– مدخل، الطبعة الثالثة ٢٠٠٣– ٢٠٠٤م، مكتبة النصر، القاهرة، ص١٨٤.

٣٨) الحساني حسن عبد الله: مصدر سابق، قصيدة "فرحة"، ص١٣٠.

٣٩) السابق، قصيدة "عودة"، ص ٤١.

٤٠) السابق، قصيدة "أول الغيث"، ص٣٩.

٤١) السابق: قصيدة "على مشارف الصحراء"، ص ٦٧ .

٤٢) السابق: قصيدة "ياحبيبي"، ص٧٥.

٤٣) السابق: قصيدة (وجهان)، ص٨٥.

٤٤) إبراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص٢٨٣.

٤٥) الحساني حسن عبدالله: مصدر سابق، قصيدة "أبي"، ص٤٧.

٤٦) السابق: ص٨٤.

٤٧) السابق: ص٨٢

٤٨) السابق: قصيدة "أبي"، ص ٤٦.

٤٩) السابق: قصيدة "بين الأمس واليوم"، ص٧٩

٥٠) السابق: قصيدة "الجمعة الآفلة"، ص٩٥.

٥١) السابق: قصيدة "ياحبيبي"، ص٧٦

٥٢) السابق: قصيدة "ياحبيبي"، ص٧٥.

٥٣) السابق: قصيدة "إصرار"، ص ٨٢.

٥٤) السابق: قصيدة "عالمان"، ص٥٦.

٥٥) السابق: قصيدة "الجرح الغائر"، ص ٤٣ – ٤٤

٥٦) السابق: قصيدة "أبي"، ص ٤٧.

٥٧) السابق: قصيدة "العيد الأخير، ص٩٠.

٥٨) السابق: نفسه، ص٩٤.

٥٩) السابق: قصيدة "كلام مرهق في أمسية حزينة"، ص٥٠.

٦٠) السابق: ص ٥٢.

٦١) السابق نفسه، ص٥٤.

٦٢) انظر: الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق وتنقيح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط٣، ١٩٩٣، ج٦، ص١٠٢.

٦٣) السابق: قصيدة "عودة" ص ٣٩.

٦٤) السابق: قصيدة "أبي"، ص٤٥ – ٤٦.

٦٥) السابق، قصيدة "عالمان"، ص٧٥.

٦٦) السابق: قصيدة "الربيع الراحل"، ص ٥٩.

٦٧) ١ – السابق: قصيدة "كلام مرهق في أمسية حزينة"، ص ٥٠.

٦٨) ١ – السابق: قصيدة "دعوة"، ص ٦٤.

٦٩) ١ – السابق: قصيدة "بين الأمس واليوم"، ص٧٨.

٧٠) ١ – السابق: قصيدة "تحية"، ص١١٢.

٧١) ١ – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، الطبعة الأولي ١٤١٢ – ١٩٩١م، ص١١ : ١٤.

٧٢) الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق مجدي فتحي السيد، المكتبة الوقفية، ط١، ص٢٤٢. وينظر أيضا: عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، ط ١٨، ٢٠٠٩، ج٤، ص٦٤٠.

٧٣) السابق، ص٢٣٤.

٧٤) الحساني حسن عبد الله: مصدر سابق، قصيدة "الجرح الغائر"، ص ٤٣ – ٤٤

٧٥) السابق: قصيدة "الجرح الغائر"، ص ٤٣ – ٤٤