# البنية الموسيقيّة في القصيدة العمودية الجديدة

أ.د. ايمن إبراهيم تعيلب[١]  أ.م.د/ علاء الدين فتحي الجابري[٢]

أ. رضا يوسف مصطفى علي العربي[٣]

[١] أستاذ النقد الادبي الحديث كلية الآداب جامعة السويس.

[٢] أستاذ الأدب الحديث المساعد كلية الآداب جامعة السويس.

[٣] باحث الدراسات العليا، كلية الآداب جامعة السويس.

**مُلخص:**

يسعى هذا البحث إلى النظر في البنية الموسيقية لعينة من ٥٢ ديوانا لثلاثة عشر شاعرا من شعراء القصيدة العمودية الجديدة في مصر تتضمن ١,٣٦٢ قصيدة، من ١٧,٢٧٢ بيتا؛ باستخدام الإحصاء والوصف والتحليل؛ لاستكشاف آليات الاشتغال الموسيقي وما يميز شعرهم في صور الوزن وأنماط التقفية وأشكال الموسيقى الرديفة، ووظائفها الجمالية والدلالية؛ للنظر في بناء شعرهم ورؤيته للعالم. وقد كشف البحث عن ظواهر التزام أصيل، وملامح تجديد وانحراف عن معيارية التراث؛ فجاء ترتيب البحور أقرب اتصالا بواقع شعري حي موار؛ ليمثل مؤشرا جديدا ذا حِجّيةٍ خاصة؛ تتعلق بالمشهد الشعري الراهن، مؤكدا ارتباط الشعر بأسلافه ملتحما بجمالية تاريخية، ومتمتعا بملامح تمثل ارتباطه بروح عصره وواقعه الحي. كاشفا عن هيمنة أربعة أنماط من الفاعلية الموسيقية؛ هي: الوفيرة، والمبعدة، والمتراكبة، والتجريبية. وتحضر صور الموسيقى الرديفة المتصلة بالإيقاع الصوتي مباشرة؛ كالتوازي والتكرار، والتصريع، والترصيع، والجناس اللفظي والحرفي، والتقفية الداخلية، والتقطيع أو التقسيم؛ فاعلة في إنتاج النغمية والدلالة.

**كلمات مفاتيح:**

**عروض- قافية- وزن- نغمية- موسيقى رديفة- قصيدة عمودية جديدة.**

## مقدمة:

التجديد قرين الإبداع في ثقافات الأمم الحية. وقد مر الشعر العربي – في عصوره المختلفة– بمراحل شتى من التجدد والتطور؛ متصلا بسياق مجتمعه معبرا عن إنسانه. وحين انبثق الشكل الشعري التفعيلي، مع بدايات خمسينيات القرن الماضي، عُد ذلك –آنئذ– التطور الأكبر والأهم في تاريخ الإبداع الشعري العربي؛ حيث تم كسر العمود الشعري العربي المتوارث، رغم الاحتفاظ بوحدة التفعيلات الخليلية وبالقافية مع حرية في استخدامهما وتنويعهما، وترسخت قواعده واتسع منجزه واكتسب حضورا مهيمنا مع هيمنة مشروع سياسي يوصف بأنه (قومي)، وخفَتَ صوتُ شعراء القصيدة العمودية، وتوارى حضور نصوصهم في المجلات والمنتديات.

ومع انطلاق "قصيدة النثر" مع تجربة مجلة "شعر" في الخمسينيات والستينيات، وانتشارها عربيا ثم مصريا، في السبعينيات، وفي نهايات الثمانينيات وبدء التسعينيات بدا كأنها هيمنت على المشهد الشعري؛ وتعمقت معها حالة من الإقصاء الشديد بين كتابها من الشبان المتحمسين للشكل الجديد؛ إذ رأوا فيه شرطا لا يمكن التغاضي عنه للإبداع؛ بشكل توارت معه حضور قصيدة التفعيلة وشعراؤها الكبار تدريجيا. ومع هذا الإيغال في الإقصاء، وردَّ فعلٍ عليه، تزامن بدءُ صعودِ قصائدَ عموديةٍ ذات جمالية خاصة واعية بكل ما جرى في مياه نهر الشعر، وتحقق مسارا جماليا قويا، يثبت القدرة على تمثيل المنجز السابق، والامتداد الواثق في المشهد الراهن، مع الاتصال بتراثها بوصفه جذرها الراسخ. وسرعان ما تعمق واستوثق الشكل الشعري العمودي الجديد من موقعه، وآتى ثمارا مدهشة، واستشعر جدارته بالحضور في المشهد الشعري، بل وبتصدره.

وقد سبق هذا المنجز آباء جماليون كانت أشعارهم بمثابة بذرةَ تكوينٍ وأساسَ بناءٍ؛ من أبرزهم: محمود حسن إسماعيل، وعبد الله البردوني، ومحمد الجواهري، وعمر أبو ريشة، ويوسف الخطيب، ونزار قباني، ومحمود درويش، وعبد المنعم الأنصاري، والحساني عبد الله، وعبد اللطيف عبد الحليم. ومع

حضور هذا النص الشعري قويا ولافتا لم يعد يليق بالدرس النقدي التغاضي عنه؛ بعد أن اتسعت مشاركات شعرائه؛ مثل: أحمد بخيت- إيهاب البشبيشي- محمد عبد الوهاب السعيد- محمد جمال صقر- سمير فراج- أحمد شلبي – سيد يوسف – أحمد حسن أبو إلياس –حسن شهاب الدين- محمد سالم عبادة – علاء جانب – ياسر أنور- ضياء الكيلاني – عبد الرحمن مقلد- عبد الله الشوربجي- أحمد بلبولة- محمد ملوك- أحمد ننناوي- هبة الفقي- جيهان بركات- هاجر عمر- هيثم زهدي- حسن عامر- محمد منصور الكلحي- مرسي عواد- حاتم الأطير- منتصر القاضي.. والكثيرين غيرهم. وأصبح هؤلاء الشعراء يملأون ساحات القول ومهرجاناته وملتقياته ومؤتمراته الرسمية وغير الرسمية، ويستأثرون بكبريات الجوائز الأدبية.

وتأتي هذه الدراسة محاولة للنظر المنهجي في البنية الموسيقية للدواوين الشعرية لثلاثة عشر شاعرا منهم؛ لاكتشاف آليات الاشتغال الموسيقي عندهم، وما يميز شعرهم من حيث أنماط الوزن الشعري وصور البحور الأكثر فاعلية عندهم، وأنماط التقفية، وأشكال الموسيقى الرديفة لديهم، والوظائف الجمالية والدلالية لهذه كلها، لوضعها في إطار نقدي ينظر في بناء شعرهم ورؤيته للعالم.

# المبحث الأول
## الوزن: بحور الشعر: حضورا وصورا وفاعلية

للوقوف على طبيعة البناء الموسيقي للقصيدة العمودية الجديدة، وما تتضمنه من مظاهر التزام أصيل، أو ظواهر تجديد وانحراف عن المعيارية التراثية؛ كان من اللازم التوجه إلى البحور العروضية والقوافي لدراستهما بتفصيل كاف؛ من خلال رصد ظواهر الموسيقى وإحصائها، ثم تحليل هذه الظواهر وتفسيرها في ضوء الدلالات النصية. ولهذا تم رصد البحور وإحصاء حضورها الكمي والكيفي؛ لتبين فاعلية هذا الحضور، وكيف يختلف عند هؤلاء الشعراء، وما أبرز هذه البحور حضورا، وهل تتصل ظواهر هذا الحضور الكمي والكيفي ببعضها دلاليا، وهل تمثل ما يشبه "ميلا عاما" مختلفا لموسيقى بحور خاصة، وألوان خاصة منها.

وقد تم إجراء هذا الرصد الإحصائي لأعمال الشعراء: إيهاب البشبيشي وأحمد بخيت ومحمد عبد الوهاب السعيد- وأحمد أبي إلياس وسيد يوسف وحسن شهاب الدين ومحمد سالم عبادة- ومحمد ملوك ومحمد منصور الكلحي ومرسي عواد وحسن عامر وحاتم الأطير وجيهان بركات؛ فتم رصد عدد القصائد، وعدد بحور الشعر الحاضرة فيها، وأشكال حضورها، وصورها؛ للوقوف على أبرز الظواهر الموسيقية، محاولة للتوصل إلى دلالات ذلك في إطار البنية الكلية للنصوص ورؤيتها للعالم؛ حيث يكشف الرصد الكمي للبحور عما يلي:

**أولا:** بلغ عدد قصائد الشعراء في العينة المدروسة المتمثلة بدواوينهم ١,٣٦٢ قصيدة، تتضمن أبياتا بلغ عددها ١٧,٢٧٢ بيتا، وقد تم احتساب النسبة المئوية بالقياس إلى عدد الأبيات لا القصائد؛ نظرا للتفاوت الواضح في أطوال القصائد التي قد يكون بعضها بيتا أو شطر بيت. والاعتداد يتم – هنا- بالدور الدلالي للقصيدة التي يفردها الشاعر؛ قاصدا بها أن تمثل نصا مستقلا، دالا بذاته؛ مهما كان حجمها، والتغاضي عن التوصيف القديم للقصيدة. **والجدول التالي يبين ذلك:**

| الشاعر / البحر | إيهاب | بخيت | السعيد | إلياس | سيد | عبادة | شهاب | ملوك | مرسي | الكلحي | عامر | الأظير | جيهان | إجمالي |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| بسيط | ١٦ق<br>١٧٣ب | ٨<br>١٧٢ | ٤<br>٤٤ | ٧٠<br>٢٤١٧ | ٥<br>١٠٢ | ٥<br>٦٥ | ٤٠<br>٥٩١ | ٣<br>٧٤ | ٤<br>٥٨ | ١٠<br>١٥٢ | ١<br>٩ | ٤<br>٩١ | ١٣<br>١٢٣ | ١٨٣<br>٤٠٧١ |
| كامل | ١٨<br>٢٧٠ | ٩٦<br>١٠١١ | ٣<br>١٤.٥ | ٣٦<br>١٠٧٤ | ١٠<br>١٥٥ | ١٢<br>١٧٨ | ٦٦<br>٨٩٨ | ٥<br>١٠٠ | ٤<br>١٦٢ | ١<br>٢٠ | ١<br>١٨ | ١<br>٢٠ | ٥<br>٨٨ | ٢٥٨<br>٤٠٠٨.٥ |
| وافر | ٨<br>٧٩ | ٤٧٥<br>١٥٧٢ | - | ١٢<br>١٢١ | ٢<br>٣٧ | ١٠<br>١٧٧ | ١٦<br>٢٣٢ | ٣<br>٦٩ | ٥<br>٨٢ | ١<br>٢٥ | - | ١<br>٥ | ١٢<br>١١٦ | ٥٤٥<br>٢٥١٥ |
| طويل | ٣<br>٢١ | ١<br>١٤ | ٢<br>١٢ | ٣٣<br>٥٩١ | ٤<br>١٦٠ | ١٦<br>١٨٤ | ٣٧<br>٤٨١ | ٢<br>٢٩ | ٢<br>١٥ | ٤<br>٥٩ | ١<br>١٨ | ٣<br>٣٧ | ٤<br>٢٢ | ١١٢<br>١٦٤٣ |
| متقارب | ١٤<br>١٩٩ | ١٣<br>٢٤٤ | ٢<br>٢٢ | ٦<br>٣٢٦ | ١٢<br>٢٩٥.٥ | ٧<br>١٢٦ | ١٤<br>١٨٩ | ١<br>٧٢ | ١<br>١٠ | - | ١<br>١٩ | - | - | ٧١<br>١٥٠٢.٥ |
| خفيف | ٢<br>٤١ | ١<br>٢٩ | ٢<br>٤٤ | ٩<br>٢١٨ | ٢<br>١٥٨ | ١٠<br>١٧٤ | ١٨<br>٢٣٠ | ٢<br>٢٧ | - | ٢<br>٢٦ | - | ٢<br>٥٨ | ١<br>١٦ | ٥١<br>١٠٢١ |
| منسرح | - | - | ١<br>٦ | ٤<br>٢٢٦ | ٣<br>٩٣ | ٤<br>٥٨ | ٥<br>٥٧ | ٣<br>٥١ | ١<br>١٠ | ٤<br>٥١ | - | - | - | ٢٥<br>٥٥٢ |
| متدارك | ٥<br>٨١ | ١<br>٢٣ | ٢<br>٦ | - | ٧<br>١٧٣ | ١<br>٢١ | ٥<br>٦٧ | - | - | ١<br>٢٠ | - | ١<br>٢١ | - | ٢٣<br>٤١٢ |
| رمل | ١<br>٨ | ١<br>٩ | ١<br>٢ | ١<br>٢٦ | ٢<br>٢ | ٥<br>٨٩ | ١٣<br>١١٦.٥ | - | ٦<br>٩٧ | - | - | - | - | ٣٠<br>٣٤٩.٥ |
| سريع | - | ١<br>٣٣ | - | ١<br>٢٤ | ٣<br>٦٦ | ٣<br>٤٦ | ١٢<br>٩٨ | - | - | ١<br>١٠ | - | - | - | ٢١<br>٢٧٧ |
| مديد | ١<br>١٧ | - | - | ١<br>٤٤ | ١<br>٣٢ | ٤<br>٨٥ | ٣<br>٣٤ | - | - | - | - | - | - | ١٠<br>٢١٢ |
| رجز | ٣<br>٢٢ | - | - | ٢<br>٧٠ | - | ١<br>١٨ | ٦<br>٧٦ | - | - | - | - | - | - | ١٢<br>١٧٧ |
| مجتث | - | ٤<br>١٩ | - | - | - | ٤<br>٦٥ | ٢<br>٧٥ | - | - | - | - | ١<br>١١ | - | ١١<br>١٧٠ |
| مقتضب | - | - | - | - | - | ٤<br>٥٤ | - | - | - | - | - | - | - | ٤<br>٥٤ |
| مضارع | - | - | - | - | - | ٣<br>٤١ | - | - | - | - | - | - | - | ٣<br>٤١ |
| هزج | - | - | - | - | - | ١<br>١٢ | ١<br>٣ | - | - | - | - | - | - | ٢<br>١٥ |
| دوبيت | - | - | - | - | - | ١<br>١٦ | - | - | - | - | - | - | - | ١<br>١٦ |

جـــــدول الحضور الرقمي للبحور

**ثانيا:** يعكس الرصد الغنى الموسيقي الكبير لدى هؤلاء الشعراء؛ حيث تحضر البحور العروضية الستة عشر كلها بلا استثناء؛ بما فيها تلك التي وصفها العروضيون بندرة الاستخدام، قديما وحديثا، كبعض صور المديد والمقتضب والمضارع، وكذلك النسق المولد (الدوبيت).

**ثالثا:** هناك تمثيل كبير لبعض البحور عدديا؛ فالبسيط والكامل يتقدمان بحضور قوي، يليهما الوافر والطويل، ثم المتقارب والخفيف، بالترتيب.

**رابعا:** يحضر البسيط بوصفه البحر الأعلى استخداما بنسبة ٢٣.٦% في ١٨٣ قصيدة عند الشعراء جميعا، بعدد كلي ٤٠٧١ بيتا، تتوزع بين ثلاث صور للبسيط:

- فالصورة مخبونة العروض والضرب تتمثل بنسبة ٦٥.٥% تقريبا، في ١٠٦ قصائد، بعدد ٢٦٦٤بيتا وشطر بيت، أكبرها (عصا لموسى آخر، في ديوان أبي إلياس (في الثلث الأخير من البكاء، ص١٦٦) في ١٣٥بيتا وأولها:

**"رُشَّ الْمَدَى نَظْرَةً أُخْرَى؛ يَصِرْ ورَقَا**
**وَقِفْ لِنَجْمَيْنِ جِذْرًا يُنْبِتَا طُرُقَا"**

والثانية قصيدته (على خد زيتونك دمع حمامي) في ١٠٥ أبيات، التي كررها في ديوانيه: (مدينة شرق الوريد ص١٤٠) و(يموت بعد قصيدة، ٢٣٣)، وأولها:

**"قُطُوفُ نَبْضِي اسْتَوَتْ حَبَّاتُهَا سَهَرَا**
**بِطَعْمِ شَوْقِي، دَنَتْ لِلْحَرْفِ فَاعْتَصَرَا".**

- والصورة مخبونة العروض مقطوعة الضرب تتمثل بنسبة ٣٣.٩٦% في ٧٤ قصيدة بعدد ١٣٨٢ بيتا وشطر بيت، أكبرها قصيدة أبي إلياس – أيضا– (موسم الشوق الطويل) التي يعارض فيها "بانت سعاد" بعدد ٢٠١ من الأبيات، في ديوانه (ذكراك مواسم أشواقي).

- والثالثة صورة المجزوء مقطوعة العروض والضرب مخبونتهما، المعروفة باسم (مخلع البسيط) ممثلة ثلاث مرات بعدد ٢٤ بيتا في مقطّعتين وقصيدة؛ أولاهما للسعيد بعنوان (لو) في ديوانه (ثنائية الموت واليمام)، من أربعة أبيات، أولها:

**"لو يسْكُتُ الدَّقُّ فوقَ بابي ويَهْدَأُ البحرُ في عُرُوقي"**

والثانية لشهاب الدين بعنوان (وجودية) من خمسة أبيات، أولها:

**"ضجيج هذي الحياة وحشة**

**وموتنا ليس فيه دهشة"**. [واحد بأسره، ص٥٣].

لكن يبدو كأنه وزن المخلع التبس عليه فكسر البيت الثالث؛ حيث أبدل مستفعلْ بـ(فاعلن)، ليجيء الشطر: مستفعلن مستفعلْ متفعل:

"وكلُّ يومٍ مسمارُ نَعشٍ في أنفُسٍ كالزُّجاجِ هَشَّةْ"

والثالثة للكلحي من ١٥ بيتا بعنوان (حكمة ما خلف النافذة) مطلعها:

"سِتٌّ وعشرون مرَّ غَيْمٍ مرَرْنَ ما شابَهُنَّ هَطْلُ". [ص١٧٧].

- والبسيط هو البحر الأعلى استخداما عند خمسة شعراء؛ هم:

- أحمد أبو إلياس بنسبة كبيرة تمثل ٤٧% في ٧٠ قصيدة من مجموع (١٧٥ قصيدة)، بعدد ٢٤١٧ بيتا من ٥١٣٧ بيتا هي مجمل دواوينه الخمسة.
- محمد الكلحي بنسبة ٤٢% في١٠ قصائد، بعدد ١٥٢ من ٣٦٣ بيتا.
- حاتم الأطير بنسبة ٣٧,٥% في ٤ قصائد، بعدد ٩١ بيتا من ٢٤٣.
- جيهان بركات بنسبة ٣٣,٧% في ١٣ قصيدة بعدد ١٢٣ من ٣٦٥بيتا.
- محمد السعيد؛ حيث يتساوى البسيط والخفيف عنده بنسبة ٢٩,١٣% لكليهما بعدد ٤٤ بيتا: في ٤ قصائد للبسيط، واثنتان للخفيف، بعدد ١٥١ بيتا.

- كما أن البسيط يتقدم بين البحور الأعلى استخداما عند غالبية بقية الشعراء.

**خامسا:** يلي **الكاملُ** البسيطَ في وصف **الأعلى استخداما** -في العموم- بفارق ضئيل في النسبة (٢٣,٢%) في ٢٥٨ قصيدة عند كل الشعراء، بعدد ٤٠٠٨ بيت ونصف.

- **تتعدد صور استخدامه:** تامًّا، ومجزوءًا، ومشطورا؛ فتحضر **صور التام** المعروفة جميعا، في ١٩٤ قصيدة من ٣٤٨٣ بيتا، بنسبة ٨٦.٩%:

- وتتقدم الصورة **صحيحة العروض مقطوعة الضرب** بنسبة ٣٦.٨% في ٨٥ قصيدة بعدد ١٤٧٦ بيتا، يقع كثير منها عند أحمد بخيت (٥٣٥ بيتا بنسبة ٣٦%)، أطولها قصيدتاه: [لبنان،٦٠ بيتا]، و[رام الله، ٥٩ بيتا]، وكلتاهما من ديوان (قمر جنوبي ص٥١١، ص٥٤٠)، وقصائد أبي إلياس [قد قامت الصلوات للشعراء، ٥٤ بيتا] و[عش الهوى يؤويه عصفوري، ٥٣ بيتا]، و[البرد ينسج معطفا لي، ٥٢ بيتا]، كلها من ديوانه (البرد ينسج معطفا). وقصيدة مرسي [على مرمى العطش، ٥٠ بيتا]، ومطلعها:

"**بالنَّارِ**
**لا بالضَّوءِ في المشكاةِ**
**أعشو إلى المعنى**
**... عن الكَلِماتِ" [أول العرفان، ص١٣٩].**

- وتليها -بحضور قريب منها- **الصورة صحيحة العروض والضرب**؛ بنسبة ٣٥.٨٥% في ٧٢ قصيدة من ١٤٣٧ بيتا، يقع كثير منها عند أبي إلياس ( ٥٩٧ بيتا، بنسبة ٤١.٥%)، مع حضور كبير عند شهاب أيضا (٣٩٨ بيتا بنسبة ٢٧.٧%)، أطولها القصيدة الديوان (خيمة لمجنون الصحراء) لشهاب الدين، من ٧٦ بيتا في ١٠ مقاطع، وأولها:

"**كانتْ سماءَ القولِ..**
**شمس قصيدةٍ..**
**عيناكَ وَحْيٌ..**
**في يدي يترجَّلُ" [ص١٠].**

- كما تحضر صور الكامل التام صحيح العروض الأخرى؛ فصحيحة العروض مذيلة الضرب تتمثل بخمس قصائد من ٦٨ بيتا، ومرفلة الضرب في ٦ قصائد من ١٠٣بيتا. كما تحضر الصورة صحيحة العروض حذاء الضرب؛ التي يصفها د. شعبان صلاح بأن نماذجها نادرة جدا [١] في قصيدة من ٧ أبيات، عروضها صحيحة وضربها أحذ مذيل، لشهاب بعنوان (شارع قديم) في (واحد بأسره)، يقول في بدئها:

"**يا عابراً ...**

**تتذكرُ الأحجارُ مِشْـــــــــيتهُ**

**ويتَّبِعُ الرصيفُ خُطاه**".

وتحضر الصورة الأخرى ذات الضرب الأحذ المضمر؛ التي يصفها بأنها من النوادر[٢]، في مقطّعتين، الأولى للبشبيشي بعنوان (من خبر عام المنصة) في (متفق عليه)، من ٥ أبيات، أولها:

"**مَنْ مات منكم لم يُكمّلْ سجنهُ فليقضِ عنه بنوهُ ما أهملْ**"

**[ص١٥].**

والثانية للسعيد من ٤ أبيات وشطرة بعنوان (تفلت):

"**قَالَتْ:**

**وُجُوهَ الْعَابِرِينَ .. فَدَارِنِي !!**

**فَخَبَأْتُهَا فِي الرُّوحِ .. أَوْ أَدْنَى**". **[الظل الحي].**

- كما تحضر العروض الحذاء مع ضرب أحذ في ١٣ قصيدة من ٢٤١ بيتا، أو مع ضرب أحذ مضمر في ١٠ قصائد من ١٤١ بيتا وشطر بيت.

- وتحضر معظم **صور المجزوء** متمثلة في ٦٤ قصيدة من ٥٠٩ أبيات، بنسبة ١٢.٧% من أبيات البحر، أكثرها **صحيحة العروض مرفلة الضرب** في ٢٦ قصيدة من ٢٢٦ بيتا، تليها **صحيحة العروض مذيلة الضرب** في ٢٤ قصيدة من ١٠٨ أبيات، ثم **صحيحة العروض والضرب** في ١١ قصيدة من ٩٣ بيتا. وتحضر **صورة مركبة من ثلاث صور: فالعروض صحيحة دائما،**

**والضرب يتنوع** بين صحيح ومذيل ومرفل، في قصيدة (٤/١٥) لمرسي عواد؛ إذ يقسم أبياتها الستين خمسة عشر مقطعا، أربعة بكلٍّ: مقطع واحد صحيح الضرب (الرابع)، و٨ مقاطع مذيلة (١-٢-٣-٥-٧-٨-٩-١٠)، و٦ مرفلة (٦- ١١إلى١٥). وتحضر صورة نادرة في مقطعتين في قصيدة (مرثية الضوء الذليل) عند السعيد في (ثنائية الموت واليمام، ص٣٢)، عروضها حذاء مضمرة (فعْلن) وضربها بين الأحذ والأحذ المضمر، يصفها د.شعبان صلاح بأنها "من أغرب الصور التي ورد عليها الكامل المجزوء... وليست لها سابقة في الشعر القديم"(٣)، يقول في مطلعيهما:

"**أَدْعُو وَلَا كَفُّتَحْنُو عَلَى بَدَنِي**"

"**اَلْبَحْرُ يَدْعُونِي وَالْمَوْجُ .. وَالرِّيحُ**"

- **كما يحضر المشطور المرفل** في قصيدة من ١٦ بيتا عند أبي إلياس، مطلعها:

"**لا تَدَّعِي أَنَّ الْمَسَاءَ الآنَ أَسْمَرْ**" **[يموت بعد قصيدة، ص١٤٢].**

- **والكامل هو البحر الأعلى استخداما** عند **خمسة من الشعراء**؛ هم:

- البشبيشي بنسبة ٢٩,٦% في ١٨ قصيدة بعدد ٢٧٠ من ٩١١ بيتا.
- بخيت بنسبة ٣٢,٣% في ٩٦ قصيدة، بعدد ١٠١١ من٣١٢٦ بيتا.
- شهاب الدين بنسبة ٢٨,٦% في ٦٦ قصيدة، بعدد ٨٩٨ من ٣٣٧٦ بيتا.
- ملوك بنسبة ٢٣.٧% في ٥ قصائد، بعدد ١٠٠بيت من ٤٢٢ بيتا.
- مرسي بنسبة ٣٧.٢% في ٤ قصائد، بعدد ١٦٢ من ٤٣٤ بيتا.

- ويتقدم الكامل **بين البحور الأعلى استخداما** عند غالبية الباقين من شعراء العينة.

**<u>سادسا</u>:** بحر **الوافر** هو الثالث من حيث قوة الحضور بنسبة ١٤,٥٦% في ٥٤٥ قصيدة من ٢٥١٥ بيتا، عند ١١ شاعرا.

- تتمثل **صورته التامة مقطوفة العروض والضرب** بنسبة تفوق الثلث (٣٤.٦%) في ٧٠ قصيدة من ٨٧٠ بيتا. ومن أبرز ما يمثلها ديوان أحمد

بخيت (وداعا أيتها الصحراء)؛ فهو قصيدة طويلة من ١١٠أبيات، تتوزع على عشرة مقاطع؛ مطلعها:

"**سأخرُجُ منْ حريرِ العاشقاتِ ومِنْ ذَهَبٍ يَخونُ مُعَلَّقاتي**". **[المجلد الأول ص٥١١].**

- ويحضر **المجزوء** بنسبة ٦٥.٤%، في ٤٧٦ قصيدة، بعدد ١٦٤٥ بيتا، عند ٧ شعراء؛ هم البشبيشي وبخيت وسيد وعبادة وشهاب وملوك ومرسي.
- وتحضر للمجزوء صورتان **صحيحتا العروض**، ضرب إحداهما **صحيح**؛ وتتمثل بنسبة ٣٤.١% في ٢٥٧ قصيدة، من ٨٥٦ بيتا، وضرب الأخرى **مذيل**، وتتمثل بنسبة ٣١.٣٧%، في ٢١٩ قصيدة من ٧٨٩ بيتا. وتتمثل الصورتان بنسبة كبيرة جدا في شعر بخيت الذي تحتل نغمات الوافر أكثر من نصفه، وللمجزوء نصيب ضخم فيه (٨٧.٥% تقريبا) في ٤٥٧ قصيدة من ١٣٧٥ بيتا، وتتغلب الصورة صحيحة العروض والضرب عنده في٢٤٩ قصيدة من ٧٤٧ بيتا، بنسبة ٤٧.٥%، بينما مذيلة الضرب تحظى بنسبة ٤٠% تقريبا، في ٢٠٨ قصيدة من ٦٢٨ بيتا. والدواوين الأربعة الأولى من المجلد الأول: شهد العزلة- الليالي الأربع- صمت الكليم- جبل قاف؛ كل منها ١١٤ مقطعا كل منها ٣ أبيات، بإجمالي ١٣٦٨ بيتا من المجزوء بنغميته العالية؛ ٧٤٧ بيتا للصحيحة و ٦٢١ للمذيلة
- ويحضر الوافر بقوة بين البحور الخمسة الأعلى استخداما عند ٨ من الشعراء؛ هم بخيت وجيهان وعبادة ومرسي وشهاب وملوك والبشبيشي والكلحي.

**سابعا**: و**الطويل** الرابع حضورا بنسبة ٩.٥١% في ١١٢ قصيدة من١٦٤٣ بيتا، عند الجميع:

- تتفاوت صور الطويل الثلاثة المعروفة حضورا؛ فأكثرها أشهرها لصوقا بنغميته **(مقبوضة العروض والضرب)**، وتتمثل بنسبة تتجاوز الثلثين

(٦٨.٤%) في ٨١ قصيدة من١١٢٤ بيتا، أطولها (من ٤٧ بيتا) لأبي إلياس، مطلعها:

**"أجُرٌّ مجرّاتي، وقلبي مُنَجِّمُ**

**لِمَن مرّ سطري فيهمُ**

**فتفهّموا" .[يموت بعد قصيدة، مرآة مكسورة الخاطر، ص٤١].**

- تليها **(مقبوضة العروض صحيحة الضرب)** في ٢٨ قصيدة من ٤٧٢ بيتا، بنسبة (٢٨.٧% تقريبا)، أطولها قصيدة سيد (على بسط الصحراء، من٧٦ بيتا)، ومطلعها:

**"أُطِيعُ هَـوَى قَلْبِي.. يُعَنِّفُنِي الصَّحْبُ**

**أَعُودُ إِلَى الأَصْحَابِ .. يَنْفَطِرُ الْقَلْبُ". [طليثا قومي، ص١٤٥].**

- بينما تتراجع الصورة مقبوضة العروض محذوفة الضرب كثيرا متمثلة بنسبة ٢.٨٦%، في ٣ قصائد من ٤٧بيتا، واحدة للبشبيشي من ١٥ بيتا، مطلعها:

**"على بُعْدِ عطرٍ**

**مِنْ تذَكُّرِ وردةٍ**

**وفي صُبحِ إحساسٍ جميلٍ**

**مُناوِئْ". [على بعد عطر، ص٥].**

والثانية من ١٥بيتا، على ثلاثة مقاطع، كل منها ٥ أبيات ضمن قصيدة (سيرة شيخ الماء) لشهاب، تتباين مقاطعها موسيقيا على صور الطويل الثلاثة، والمقاطع ٣، ٥، ١٠ مقبوضة العروض محذوفة الضرب، وثالثتها قصيدة (المتنبي) لملوك.

- والطويل بين البحور الأعلى استخداما عند تسعة شعراء هم: عبادة والكلحي وسيد وأبو إلياس وشهاب وعامر والأطير وجيهان.

**ثامنا: والمتقارب** هو الخامس حضورا؛ بنسبة ٨.٧% في ٧١ قصيدة عند ١٠ شعراء، ويبلغ عدد أبياته ١٥٠٢ وشطر بيت.

- ويستخدمه الشعراء جميعا في صوره التامة فقط، وتحضر جميعها، إلا بتراء الضرب.
- تتقدم الصورة صحيحة العروض والضرب بنسبة ٤٣.٠٢٨% في ٢٦ قصيدة من ٦٤٦ بيتا وشطر بيت، وأطولها (١٩٢ بيتا) لأبي إلياس، ومطلعها:

**"دموعٌ بخدّيَّ من عينِ سَلمَى قتلنَ..**

**وبعضُ البُكا ليسَ سَلْما" .**

**[يموت بعد قصيدة، سيرة ذاتية لجرح عربي ص١٦٠]**

- وتليها صحيحة العروض مقصورة الضرب بنسبة ٢٦.٨٢ في ١٩ قصيدة من ٤٠٣ أبيات، أطولها (حارس الضوء، من ٩٧ بيتا) لبخيت، ومطلعها:

**"مَسَا الخَوْفِ يا أيُّها الخائفونْ**

**أأوْجَعْتُكُمْ؟ كُنَّا موجَعونْ". [الأخير أولا، ص١١٧].**

- والثالثة صحيحة العروض محذوفة الضرب تتمثل بنسبة ٢١.٢% في ٢٠ قصيدة من ٣١٩ بيتا، بنسبة ٢١.٢٣%، أطولها (المعلقة الأخيرة مع الشاعر الجاهلي) لملوك، ومطلعها:

**"لِحاضِرَةٍ بعدَ بادِيَةِ وبادِيَةٍ بعدَ حاضِرةِ**

**أعُدُّ الأهِلَّةَ عدًّا ونارُ القَبائلِ تِلقاءَ راحِلتي".[أحتاج مزمارا، ص٨٧].**

- والرابعة منوعة الضروب مع عروض صحيحة، بنسبة ٨.٣٢% في ٥ قصائد من ١٢٥ بيتا، كلها لسيد يوسف في ديوانه الأول (أنا أيضا لا أمنع فمي)؛ أكبرها (مجيء): ٤٠ بيتا؛ على ٨ مقاطع كل منها ٥ أبيات، المقاطع ١، ٤، ٧، ٨، صحيحة الضرب، بينما ٥، ٦ مقصوراه، و٢، و٣ محذوفاه.
- والصورة الخامسة محذوفة العروض والضرب، ممثلة بأقل حضور: ٩ أبيات لشهاب في٣ مقاطع من قصيدة (عين شمس- صولو الجنون)، وهي الجزء الثاني من نص كبير عنوانه (الأماكن أقنعة الغائبين)، يبنيها على ٣ مقاطع كل منها ٣ أبيات من المتقارب محذوف العروض والضرب، تليها

٣ أبيات وشطرٌ من البسيط مخبون العروض مقطوع الضرب، ومطلع الثلاثة الأولى من المتقارب:

"**دُروبٌ.. بلا جهةٍ راحلةْ**

**وناسٌ.. تماثيلُها ذاهِلةْ" [متهم بخداع العالم، ص ٢٢٥].**

- ويتقدم استخدام المتقارب ليصبح بين البحور الأعلى استخداما عند ثمانية شعراء؛ هم: سيد وعامر والبشبيشي والسعيد وبخيت وملوك وأبو إلياس وعبادة

**تاسعا:** والسادس استخداما هو بحر **الخفيف**، حيث يستخدمه أحد عشر شاعرا، ويتمثل بنسبة كلية ٥.٩% في ٥١ قصيدة بعدد ١٠٢١ بيتا. ويحضر بشكله التام والمجزوء.

- ويتغلب **الشكل التام** كليا بنسبة ٩٥.٧% في ٤٨ قصيدة من ٩٧٧ بيتا، منها واحدة من ٥ أبيات –فقط– من الصورة صحيحة العروض مقصورة الضرب، لشهاب، بعنوان (فتاة الفندق)، مطلعها:

"**بارتباكٍ..**

**تسائل البَهْوَ عنّي**

**والمَمرّاتِ..**

**والجَناحَ الشاغرْ". [واحد بأسره، ص ١١٣].**

والبقية ٤٧ قصيدة من ٩٧٢ بيتا خالصة للصورة صحيحة العروض والضرب بنسبة ٩٥.٢%، أطولها قصيدة سيد يوسف (تروبادور.. موشح في رعي الجمال، من١١٧ بيتا)، ومطلعها:

"**فَارَ تَنُّورُنَا .. وَمَارَتْ سَمَانَا**

**وَطَغَى الْبَحْرُ .. فَانْطَوَى شَاطِئَانَا". [أنا أيضا لا أمنع فمي].**

- **وللمجزوء صورتان** في ثلاث قصائد من ٤٤ بيتا، بنسبة ٤.٣١%، على الصورة **صحيحة العروض والضرب** اثنتان من ٢٧ بيتا؛ واحدة لشهاب من ٥ أبيات هي المقطع الأول من قصيدة (مشاهد من لوحة لم يرسمها دالي)

في (شرفة للغيم المتعب)، والأخرى لعبادة ٢٢ بيتا بعنوان (أوهى من الرماد- شطح جامع بطاقات الهاتف)، ختامها:

" **أُغلِقَ الدُّرجُ والقَصيـ ـدُ الّذي يَنتَهِي انتَهَى!**".

**[كذا نفخ الأنا في كير روحي، ص].**

والصورة **صحيحة العروض مذيلة الضرب** تتمثل في قصيدة من ١٧ بيتا لشهاب بعنوان (بقسوة ربما قصدوها)، آخرها:

"**فارْسُمي الآنَ طفلتي..**

**رُبَّما لستِ تعلمينْ**". **[شرفة للغيم المتعب].**

- ويرد الخفيف ضمن البحور الأعلى استخداما عند سبعة شعراء؛ هم: السعيد والأطير وعبادة وسيد والكلحي وشهاب وجيهان.

**عاشرا**: يقبع بحر **المنسرح** في مؤخرة هذه البحور بحضور يقل كثيرا عنها، وإن ظل مرتفعا نسبيا عما يليه من بحور؛ حيث يستخدمه ٨ شعراء، بنسبة تمثل ٣.٢% في ٢٥ قصيدة من ٥٥٢ بيتا، ولعل ذلك بسبب (نثريته) التي قد لا تروق بعضهم، وتركيبه الموسيقي الذي قد يبدو صعبا، وربما لا يكون سائغا لكثيرين.

- يحضر المنسرح بصورتيه: **مطوية العروض مطوية الضرب** بنسبة ٧٤.٥% في ١٥ قصيدة من ٤١١ بيتا، أطولها (في سكة الفكر، من ٧٤ بيتا) لأبي إلياس، مطلعها:

"**الشِّعْرُ شَمْسٌ؛ فَلا تَقُلْ: بَرَدَا إنْ سَالَ نِيلاً وَطَعْمُهُ بَرَدَى**".

**[يموت بعد قصيدة، ص٢٠٤].**

و**مطوية العروض مقطوعة الضرب** ١٠ قصائد من ١٤١ بيتا، أطولها قصيدة سيد (٣١ بيتا)، أولها:

"**الْعُمْرُ ..**

**مَشْدُوهَةٌ ثَوَانِيهِ**

**وَالشِّعْرُ ..**

**مُخْضَرَّةٌ أَغَانِيهِ**". **[رجل من أقصى المدينة، عن وطن في الجنوب].**

- ويرد بين الأعلى استخداما عند شاعرين: ثالثا عند الكلحي بنسبة ١٤% في ٤ قصائد من ٥١ بيتا، وخامسا عند أبي إلياس بنسبة ٤.٤% في ٤ قصائد من ٢٢٦ بيتا.

**حادي عشر**: يقبع في منطقة الاستخدام **المتوسط إلى القليل** ستة بحور:

- **أولها: المتدارك**: بنسبة ٢.٤%، عند ٨ شعراء في ٢٣ قصيدة بعدد ٤١٢ بيتا، ويستخدمونه بكل صوره؛ تاما ومجزوءا ومشطورا. وتحضر نسبة كبيرة منه عند سيد يوسف (٤٢%) في ٧ قصائد من ١٧٣ بيتا، يليه البشبيشي ٢٠% في ٥ قصائد من٨١ بيتا.

- يهيمن حضور **التام** بنسبة تمثل ٩٣% في ٢٠ قصيدة من٣٨٣ بيتا، وتتنوع صوره بين: **صحيحة العروض والضرب** في ٥ قصائد من ١٠٠ بيت، نصفها في قصيدتين لسيد، و**صحيحة العروض مذيلة الضرب** في٥ قصائد من١٢٢ بيتا، ٤ منها من ١٠٢ من الأبيات لسيد أيضا، **وصحيحة العروض مرفلة الضرب** في قصيدة من ٢١ بيتا لسيد أيضا، والأخيرة، والأوفر حضورا صورة **الخبب** المعروفة [بتفعيلتيه: المخبونة (فعِلنْ)، والمقطوعة (فاعلْ)] تحضر في ٩ قصائد من ١٤٠ بيتا.

- ويحضر المتدارك **المجزوء** في قصيدتين من٢٧ بيتا، إحداهما للبشبيشي صحيحة العروض والضرب من ٢٣ بيتا، والأخرى مقطوعة العروض والضرب من ٤ أبيات للسعيد، مطلعها:

**"يَا طَيْرًا غَنَّيْتُهْ فِي صَدْرِي آوَيْتُهْ". [الطلل الحي].**

- ويحضر **المشطور** في قطعة للسعيد، ضمن قصيدة يبدأها بخفيف عمودي ثم متدارك تفعيلي، ويختم بهذه القطعة من بيتين **صحيحي العروض مذيلي الضرب**، يقول فيها:

**"وَحْدَكَ المُنتمِي وأنا للجميعْ**
**فَانْسحِبْ من دَمي أنتَ لا تستطيعْ".**
**[ثنائية الموت واليمام، ص٥١].**

- ويرد بين البحور الأعلى استخداما عند ٣ شعراء: ثانيا عند سيد بنسبة ١٣.٦%، ورابعا عند كل من البشبيشي ٨.٩% في ٥ قصائد ٨١ بيتا، والأطير ٨.٦% في قصيدة من ٢١ بيتا.

- **والثاني: الرمل**: يحضر بشكليه التام والمجزوء؛ بنسبة تجاوز ٢% بقليل (٢.٠٢%)، عند ثمانية شعراء، في ٣٠ قصيدة بعدد ٣٤٩ بيتا وشطر بيت، منها ١١٦بيتا وشطر بيت لشهاب في١٣ قصيدة، بنسبة الثلث ٣٣.٣%، ولمرسي ٩٧ بيتا في ٦ قصائد، بنسبة ٢٧.٨%.

- يهيمن **الشكل التام** بنسبة ٩٠.٧% في ٢٦ قصيدة من ٣١٧ بيتا، في سبع صور: أكثرها حضورا **محذوفة العروض والضرب** بنسبة ٣١.١٩%، في ٨ قصائد من ١٠٩ أبيات ٥٣ منها في ٥ قصائد لشهاب، تليها **محذوفة العروض صحيحة الضرب** في ٨ قصائد من ٩٥ بيتا، أغلبها (٧٧بيتا) في ٤ قصائد لمرسي، وثالثتها **صحيحة العروض مقصورة الضرب** في ٤ قصائد من ٥٣ بيتا؛ اثنتان لعبادة ٢٨ بيتا واثنتان لشهاب ٢٥ بيتا، والرابعة **محذوفة العروض مقصورة الضرب** في قصيدة من ٢٠ بيتا لعبادة، والخامسة **صحيحة العروض منوعة الأضرب** بقصيدة من ٢٠ بيتا لعبادة، والسادسة **صحيحة العروض محذوفة الضرب** بقصيدتين لشهاب من ١٠ أبيات وشطر، والأخيرة **صحيحة العروض والضرب** بقصيدتين من ٩ أبيات وشطر لشهاب؛ أيضا.

- كما يحضر المجزوء في ٤ قصائد من ٣٢ بيتا وشطرة؛ بصورتين: **صحيحة العروض والضرب** في ٣ قصائد من ٢٢ بيتا؛ ٢ من ٢٠ بيتا لمرسي، وواحدة من بيتين للسعيد، والصورة الثانية **صحيحة العروض محذوفة الضرب** في قصيدة ١٠ أبيات ونصف لشهاب.

- ويرد الرمل بين الأعلى استخداما عند شاعر واحد هو مرسي عواد؛ إذ يرد ثانيا بنسبة ٢٢.٤% في ٦ قصائد من ٩٧ بيتا.

- **والثالث: السريع:** بنسبة ١.٦%، عند ٦ شعراء في ٢١ قصيدة من ٢٧٧ بيتا، أكثر من ثلثها (٣٥.٤%) في ١٢ قصيدة من ٩٨ بيتا لشهاب، و(٢٣.٨%) عند سيد في ٣ قصائد من ٦٦بيتا.

- تحضر للسريع صورتان: صحيحة العروض والضرب، هي الأعلى حضورا بنسبة ٦٤.٢٦% في١٤ قصيدة من ١٧٨ بيتا، لشهاب ٦٩ بيتا منها، والثانية صحيحة العروض مذيلة الضرب بنسبة ٣٥.٧٤ في قصائد من٩٩ بيتا%، لسيد ٤٨ بيتا منها.

- **والرابع: المديد:** بنسبة ١.٢٣%، عند خمسة شعراء في ١٠ قصائد بعدد ٢١٢ بيتا، يقع كثير منها (٤قصائد من٨٥ بيتا، بنسبة ٤٠%) عند عبادة، وعند أبي إلياس (قصيدة من ٤٤ بيتا، بنسبة ٢٠.٨%).

- وتحضر للمديد أربعة صور: أولاها **صحيحة العروض والضرب** بنسبة ٢٦.٤%، في قصيدتين، الأولى لأبي إلياس، والثانية من ١٢ بيتا لعبادة، وثانيتها عروضها **محذوفة مخبونة وضربها أبتر**، في قصيدتين بنسبة ٢٦% من ٥٥ بيتا عند عبادة، أولاهما بعنوان (ليلة عادية في دبرتسن)، من٢٨ بيتا في ديوانه (هلوسات صحو)، والثانية من ٢٧ بيتا بعنوان (طبّق الأفاق خط يدي.. شطح جامع الطوابع) من ٢٧ بيتا، أولها:

**فضلَةٌ لي مِن صبًا ماتِعْ**

**وادِعٍ في جِدِّهِ الوادِعْ". [كذا نفخ الأنا في كير روحي، ص٦٨].**

وثالثتها **محذوفة مخبونة عروضا وضربا**، في ٤ قصائد من ٥٢ بيتا، قصيدة ١٨ بيتا عند عبادة، وثلاث من ٣٤ بيتا عند شهاب، والرابعة **محذوفة العروض مقصورة الضرب في** قصيدتين من ٤٩ بيتا، إحداهما لسيد من ٣٢ والأخرى للبشبيشي من ١٧بيتا.

- **والخامس: الرجز:** بنسبة تجاوز قليلا ١% (١.٠٢٥%)، عند ٤ شعراء في ١٢ قصيدة من ١٧٧ بيتا، منها قصيدتان من ٧٠ بيتا لأبي إلياس، وست قصائد لشهاب من ٦٧ بيتا.

- ويحضر الرجز بثلاثة أشكال: **التام والمجزوء والمشطور**؛ فيتمثل التام في ٨ قصائد من ١٣٠ بيتا بنسبة ٧٣.٤٥%، والمجزوء في قصيدتين من٣٠ بيتا بنسبة ١٦.٩٥%، والمشطور في قصيدتين من ١٧ بيتا.
- يتمثل التام في ثلاث صور: **صحيحة العروض والضرب** في ٤ قصائد من ٩٣ بيتا، بنسبة ٥٢.٥%، **وصحيحة العروض مقطوعة الضرب** في قصيدتين من ٢١ بيتا، **ومقطوعة العروض والضرب** في قصيدتين من ١٦ بيتا.
- وتحضر للمجزوء صورة واحدة صحيحة عروضا وضربا في قصيدتين من٣٠ بيتا.
- وتحضر للمشطور صورة مقطوعة في قصيدتين من ١٧ بيتا.

• **والأخير المجتث:** بنسبة تقل عن ١% قليلا (٠.٩٨%)، عند ٤ شعراء في ١١ قصيدة من١٧٠بيتا. منها ٧٥ بيتا (بنسبة ٤٤%) عند شهاب، و٦٥ بيتا (٣٨.٢٤%) عند عبادة.

ويحضر المجتث بثلاث صور: **صحيحة العروض والضرب** بنسبة غالبة (٧٣%) في ٥ قصائد من ١٢٤ بيتا، منها –كما سبق– اثنتان عند شهاب، وثلاث عند عبادة، وواحدة من ١١بيتا عند الأطير. والثانية **صحيحة العروض مقصورة الضرب** في٤ قصائد من ١٩ بيتا كلها لبخيت. والثالثة **صحيحة العروض لها أكثر من ضرب**، في قصيدة عبادة (انهيار علم التفاضل) في (هلوسات صحو) من ٤ مقاطع: أولها صحيح العروض مقصور الضرب والثلاثة التالية صحيحة العروض والضرب.

**<u>ثانيَ عشرَ، وأخيرا</u>:** فهناك **بعض البحور والقوالب الوزنية حضورها نادر:**

- **فالهزج** حضوره إلى الغياب أقرب بنسبة ٠.٠٨٧% في قطعتين: الأولى ٣ أبيات عند شهاب مقتبسة من الحلاج في المشهد الخامس (الشيخ بين مريديه) من المقطع الرابع في قصيدته (الدوبلير عندما يموت)، وأولها:

**نديمي غير منسوب  إلى شيء من الحيفِ**

والثانية لعبادة من١٢ بيتا بعنوان (كتاتونيا، قداس أسود، ص ٣١).

- ويتمتع بحر **المضارع** بندرة واضحة؛ فيتمثل في ٤١ بيتا في ٣ قصائد لعبادة بنسبة ٠.٢٤%؛ هي قصائد: تعويذة الزئبق (هلوسات صحو، ص٨١)، ووكيل الشيطان (قداس أسود، ص٨٥)، وما أزدري وأهوى.. شطح جامع شهادات التقدير (كذا نفخ الأنا، ص٧٣)، وأولها:

**هوَ اسْمِي ولا سُمُوًّا إذا ما كُتِبْتُ دوًّى**

- **ومثله المقتضب** ٥٤ بيتا بنسبة ٠.٣١% في أربع قصائد لعبادة؛ أيضا، بصورتين: **صحيحة العروض والضرب** في ٣ قصائد من ٤٦ بيتا؛ هي: (ملامح فارس، ١٨ بيتا) في ديوانه (هلوسات..، ص٣٦)، و(أطير، ١٠ أبيات) في (سيرة ذاتية...، ص٦٧)، و (بوصلة في الفؤاد، ١٨بيتا) في (كذا نفخ الأنا في كير روحي، ص٧٧). وترد **صحيحة العروض مقطوعة الضرب** في قصيدة لعبادة من ٨ أبيات، بعنوان (قدرة قادر)، مطلعها:

**"بَردُ وجهِكَ النَّاعِظْ حَرُّ رُوحِكَ القائظْ**
**مُنبِتانِ تَجربةً ما استطاعَها الواعِظْ".**
**[قداس أسود، ص٨٣].**

- ويحضر قالب **الدوبيت** في قصيدة واحدة لعبادة من ١٦ بيتا، بعنوان (الورق الثري.. شطح جامع الفواتير)، مطلعها:

**"اِسْرِقْ مِن عينِيَ الرِّضا والحَدَقَةْ انحِتْ صَنَمًا مُكابِرًا مَن خَلَقَهْ".[كذا نفخ الأنا، ص٨١].**

وتجدر الإشارة هنا -بحكم اتصال السياق- إلى ما أنجزه د. إبراهيم أنيس من إحصاء لنسبة شيوع البحور في الشعر العربي(٤)؛ متخذا عينة ممثلة من كتابي الجمهرة والمفضليات، ويبلغ عدد أبياتها ٥٢٠٠ بيت، وعينة ثانية من الأغاني بأجزائه الاثني عشرة الأولى، ويبلغ عدد أبياتها ٤٥٠٠ بيت؛ حيث توصل إلى احتلال بحر الطويل لنسبة تفوق ثلث الشعر العربي، بلغت ٣٤% في العينة الأولى (الجمهرة والمفضليات) وبلغت ٣٦% في الثانية. تتقارب نسب

شيوع البحور بين العينتين باختلاف يسير، وربما تختلف مكانة البحر قليلا، لكنها تبقى معبرة عما خلفها من تصور لحضور البحور في الشعر:

- فالكامل يقع ثانيا في كلتيهما، في الأولى بنسبة ١٩% وفي الثانية ١٢%.
- والبسيط يقع ثالثا في الأولى (١٧%)، ويشارك الكامل الترتيب في الثانية (١٢%).
- والوافر يقع رابعا في الأولى (١٢%)، وثالثا في الثانية (١١%).
- وخامسا يقع كل من الخفيف والمتقارب والرمل بنسبة ٥% في الأولى، لكن الخفيف يحل رابعا في الثانية (٨%)، والمتقارب والرجز في الموقع الخامس (٤%).
- ويقع السريع في الأولى سادسا (٤%)، وفي الثانية يشارك المنسرح في السادس (٣%).
- بينما يحل المنسرح في الأولى سابعا (١%)، ويقابله في الثانية الرمل سابعا (٢%). ويحل ثامنا في الثانية كل من الهزج والمديد معا (١%).

فالترتيب الذي أسفر عنه الدرس الإحصائي بهذا البحث يكشف عن حقائق شبيهة بسابقه؛ لكنها أقرب اتصالا بواقع شعري حي موار؛ وبالتالي فإنه يمثل مؤشرا جديدا ذا حِجّيةٍ خاصة؛ تتعلق بالمشهد الشعري الراهن الذي يعمل البحث على عينة ممثلة منه.

- يبين هذا الرصد –أولا– توجها موسيقيا للشعر العمودي الجديد يتصل بأسلافه، ويلتحم بذائقة جمالية تاريخية تتعلق بالشعر العربي، تكشف –بوضوح– عن اتصال الحاضر بالماضي، وتمتع هذا الاتصال بثوابت جمالية تكشف أن الميل النغمي للشعر العربي فيه ملامح متصلة ممتدة، وملامح متغيرة تتحرك –غير منبتة برصيدها النغمي الجمالي الثقافي والمعرفي عموما– في إطار مرن يعبر عما يعرض لهذا الروح من تحول يمثل اغمساها بواقعها المعيش وتشبعها بروحه النغمية؛ فمن خلال النظرة الأولى يتبين كيف احتفظت بعض البحور بموقعها ونسبة حضورها، وكيف تقدمت أخرى وتراجعت ثالثة؛ بما يكشف عن

هذا الميل النغمي الثابت وتحولاته الدالة. فالمسح الإحصائي يكشف عن نتائج مهمة تتعلق باستخدام البحور الشعرية.

- فمنه يتبين حضور بحور الشعر العربي جميعا، حضورا يتفاوت من شاعر إلى آخر، ومن بحر إلى بحر، حتى البحور النادرة الاستخدام والمهجورة تمارس فاعلية حضورها الموسيقي المثري للتجربة، المؤكد لعمقها التاريخي ورسوخها الجمالي وغناها النغمي، ويتأكد بهذا الحضور الغني لموسيقى للقصيدة العمودية الجديدة، وقوة انتسابها إلى تراثها النغمي، وإثبات شعرائها جدارتهم بإبقائها في مكانة تليق بهذا التراث وبعمق وأصالة منزلته في الإنتاج الإبداعي المعاصر الأصيل، وحضوره الراسخ في القلوب والأرواح والتجارب الإبداعية الحية. وهذه التفاوتات تعكس ميولا موسيقية وتوزعات نغمية تمثل مجمل التيارات النغمية السائدة في كتابة القصيدة العمودية الجديدة.

١- فهناك صعود لما يمكن تسميته "**النغمية المتدفقة/ الوفيرة**"، التي تعتمد على تدفق الوزن؛ بتكرر سريع لوحدات موسيقية قصيرة، وتفضيل بحور ذات نغمية عالية؛ مثل الوافر والكامل والمتقارب والمتدارك والبسيط والسريع، وأعلاها كثرة الكتابة على الصور المجزوءة من الوافر والكامل بوجه خاص. ولعل هذا ما يفسر حلول البسيط في الإحصاء الحالي محل الطويل في الإحصاء القديم بزيادة تفوق النصف، ومحافظة الكامل على موقعه مع ارتفاع واضح في نسبة حضوره، وتقدم موقع المتقارب وارتفاع نسبته لما يقترب من الضعف؛ إذ يتمثل هنا بما يقترب من ٩% وفي إحصاء د. أنيس بين ٤- ٥%، ومثله يتقدم الكامل فيكاد ينازع البسيط الموقع الأول بزيادة في النسبة تتجاوز النصف، ومثله الوافر بما يقترب من الثلث، مع ارتفاع كبير لاستخدام مجزوئه الأعلى نغمية والأسرع تكرارية؛ إذ يتمثل بعدد (٤٧٦/١٦٤٥)، بنسبة ٦٥.٤% مقابل ٣٤.٦ % للتام (٦٩/٨٧٠)، وتكاد تتساوى الصورتان المستعملتان للمجزوء كلتاهما مع التامة مقطوفة العروض والضرب: التامة (٨٧٠ بيتا/٦٩ ق، بنسبة ٣٤.٦%)، والمجزوءة صحيحة

العروض والضرب (٢٥٧/٨٥٦ بنسبة ٣٤.١%)، والمجزوءة صحيحة العروض مذيلة الضرب (٢١٩/٧٨٩ بنسبة ٣١.٣٧%). وبخيت أبرز شعراء النغمية الوفيرة، ومثله مرسي وعامر وجيهان، وثلاثتهم ممن يمكن عدهم من تلاميذ بخيت فنيا، مع تفاوتاتهم.

- يحضر الوافر بنسبة تفوق نصف شعر بخيت (٥٠.٢٩%) بعدد ١٥٧٢ بيتا في ٤٧٥ قصيدة، وتقترب نسبة الوافر عنده من ثلثي حضوره في مجمل دواوين العينة (٦٢.٥%)، وتتوزع بين التام (١٨/١٩٧) بنسبة ١٢.٥% تقريبا، والمجزوء (٤٥٧/١٣٧٥) بنسبة كاشفة (٨٧.٤٧%) عن هيمنة التدفق النغمي والنغمية العالية. ولعل ذلك يبرر حضور النسق التقفوي (لزوم ما لا يلزم) في قوافي بعض مقاطعه، كما سيتم بيانه في القافية.
- يضاف إلى سطوة حضور الوافر حضور قوي لكل من: الكامل الذي يمثل الموقع الثاني في شعر بخيت (٩٦/١٠١١) بنسبة ٣٢.٣٤%، والمتقارب الثالث مكانةً (١٣/٢٤٤) بنسبة ٧.٨%، والبسيط الرابع (٨/١٧٢) بنسبة ٥.٥%، فإذا أضفنا إليها المتدارك (٢٣ب/١ق)، والسريع (٣٣ب/١ق) فإن مجموع حضورها ٣٠٥٥ بيتا بنسبة ٩٧.٧٣ من شعره، وهي نسبة تبين هيمنة شبه تامة للنغمية العالية المتدفقة (الوفيرة).
- وعند مرسي تحضر هذه البحور حضورا كبيرا في شعره؛ ٣١٢ بيتا من ٤٣٤ أبيات، بنسبة (٧١.٩%)؛ فيحضر الكامل بعدد ١٦٢ بيتا منها ٦٠ مجزوءة، والوافر المجزوء ٨٢ بيتا، والبسيط ٥٨، والمتقارب ١٠ أبيات. والأمر شبيه عند جيهان؛ فيحضر من البحور وفيرة النغمية الوافر (١١٦ بيتا)، والكامل (٨٨بيتا)، والبسيط (١٢٣ بيتا)؛ بنسبة ٨٩.٦%، وعند عامر يحضر الكامل والمتقارب والبسيط بنسبة ٧٩% من شعره.

٢- وهناك ما يمكن تسميته بـ"**النغمية المُبعَدة**"؛ وهي نسق ليس معاكسا للسابق؛ لكنه نسق يخشى الانجراف مع قوة النغمية الموسيقية للبحور

العروضية؛ فيسعى إلى مقاومة هيمنتها على الفكرة، ويدفع بالفكرة لتقود النغمة، دون ترك الميل العام للنغمية المتدفقة، مع استخدام كوابح تحول دون هذا الانجراف؛ فيكثر **التدوير** وتغليب اتصال السياق الدلالي على الاتصال الوزني إعلاء لإيقاع المعنى على إيقاع التدفق الوزني، فيكثر التدوير في المجزوءات وفي البحور وفيرة التدفق الموسيقي المشار إليها آنفا. والتدوير ليس الوسيلة الوحيدة لهذا؛ فهناك **التوزيع البصري الكتابي** للبيت الشعري على السطور، بحيث تمتد العلاقات التركيبية والدلالية متخطية النسق الشكلي المنتظم للوزن بين شطري البيت، وقد يصل هذا التركيز على المعنى وتجاوز الوزن إلى تجاوز تصريع موسيقى واضح يلزَمُ إبرازُه؛ فيصل الشاعر الشطر الأول ببعض الثاني مفضلا إكمال معناه، مخفيا موسيقى التصريع المعتادة في بدء نصه، وأحيانا في وسطه، وهو أمر لا يمكن تسطيحه بتفسيرات ساذجة عن (تأثر) بنمط كتابة التفعيلة والنثر، وقد لا تحول قوة التدفق الموسيقي شديدة التميز لبحر مثل الوافر من استخدام هذا التوزيع الكتابي الذي يعبر على الموسيقى متصلا مع المعنى، ولعل بعض القصائد المعاد نشرها معدلة يقدم دليلا قاطعا على هذا النزوع. ويحدث – أحيانا، وإن كان قليلا، إلا أنه دال–أن يتم الشاعر بيتا وسط قصيدته **بعدد تفاعيل أقل أو أكثر من المتبع، كاسرا النسق المنتظم للبحر**، مخالفا تقليدا راسخا في القصيدة العمودية، لضرورة يراها في انضباط المعنى. وربما **يقسم النص إلى مقاطع** متعددة القوافي أو متباينة الموسيقى. وقد يلجأ الشاعر إلى **البحور الأهدأ تدفقا** في موسيقاها؛ كالطويل، وكتلك التي طالما اتُّهمت بالنثرية وخفاء نغميتها، وتحامي الشعراء إياها؛ لعسرها وعدم ثباتها، وقيل إن معظم الشعراء لا ينظمون عليها ولا يستريحون إلى موسيقاها(٥) – رغم نسبية الأمر والخلاف حوله– كالمنسرح. وأبو إلياس وسيد يوسف وملوك أبرز ممثلي "النغمية المبعدة" في التوجه الموسيقي، وأقواهم مثلا أبو إلياس:

- يتضح اهتمام أبي إلياس بنسق النغمية المبعدة بدءا من ديوانه الثاني (البرد ينسج معطفا)؛ حيث ظهرت إشارات مسعاه لتفادي الانجراف مع موسيقي البحر، وبدأت تظهر بعض ملامح (إبعاد) التدفق النغمي؛ وأولها **التدوير**؛ حيث لم يستخدمه في قصائد ديوانه الأول (مدينة شرق الوريد) العمودية، وكلها من البحور متدفقة النغمية غير واحدة فقط على الطويل؛ أما الثاني ففيه قصيدتان طويلتان على الطويل، وواحدة طويلة على الخفيف، واثنتان مثلها على المنسرح، وواحدة على المديد. وفي الثاني يشرع في استخدام التدوير وإن كان ١٤ مرة فقط، ٨ منها في قصيدة من ٣٠ بيتا من الكامل صحيح العروض والضرب (يا بنت عمي، ص٤٣)، بما يزيد عن ربع أبياتها، و٥ مرات أخرى في ٤ قصائد من الكامل والبسيط والسريع، والأخيرة في قصيدة من المديد. ويستمر في استخدام التدوير في دواوينه الباقية كثيرا، وفي قصائد البحور المتدفقة خصوصا:

- ففي الثالث (ذكراك مواسم أشواقي) يبدأ في استخدام التدوير بنسبة كبيرة، ولا يستخدمه إلا في هذه البحور فقط؛ ١٤٢ مرة في الكامل، وفي البسيط ٦١ مرة وفي المتقارب ٢٥ مرة، في ٨ قصائد من ١١ قصيدة، أعلاها في (ركوع صلاة بغير ركوع، ٣٢ بيتا من المتقارب) في ٢٥ بيتا، بنسبة ٧٨%، وفي (حين يصلي الشعر عليك، ٦٠ بيتا من الكامل) في ٣١ بيتا، بما يفوق النصف، وفي (أم يقولون شاعر، ٣٨ بيتا من الكامل)، ١٨ مرة بما يقارب النصف.
- وفي الرابع (في الثلث الأخير من البكاء) يستخدم التدوير في الكامل ٣٤ مرة، والبسيط ١٠٩ مرة، بمجموع ١٤٣، وبنسبة ٨٠.١٤%، بينما يستخدمه في الخفيف ١٣، وفي الطويل ٧، وفي المنسرح ٥، والرمل ٤.
- وفي الخامس يستخدمه ١٠٧ مرة في بحور: المتقارب ٤٨ مرة، والكامل ٤٤، والبسيط ١٠، والوافر التام ٥، بنسبة ٩٤.٧%، بينما يستخدمه في الطويل ٤ مرات والخفيف ٢.

- أما عن **التوزيع الكتابي البصري المختلف** لبعض الأبيات، مخالفا شكل الامتداد البصري التقليدي للشطرين؛ أفقيا عبر السطر، ورأسيا عبر الصفحة، مقسما الجمل طبقا للمعنى؛ فوزعها على أكثر من سطرين، أو يوسطها في قلب الصفحة بدلا من تيمين وتيسير الشطرين، أو استخدام شكل كتابي توزيعي دال متصل بالمعنى..إلخ، بما يغلب الإيقاع الدلالي على الإيقاع الوزني، ويضيف –من خلال التشكيل البصري– دلالات بصرية مقروئية غير إنشادية، تثري النص، وتوظف التشكيل البصري في إثراء الدلالات، وإغناء العلاقة مع القارئ، وتوجيهه وإشراكه في صنع المعنى؛ بما يؤكد وعي الشاعر الجديد –بشدة– بطبيعة عصره، وقارئه، وواسطة التلقي= فقد بدأ هذا الاستخدام في الديوان الثاني، وفي قصيدته (يا بنت عمي، ص٤٣) –أيضا– بالتزامن مع التدوير، فيوزع بعض الأبيات بشكل يفارق الموقع التقليدي؛ فيوسط ٥، ٦، ١٢، ٢١، بما يدل عليه ذلك من معان تتصل بالوجود في قلب الدلالة وفي عمق حركة الذات في عالمها، ويقسم جمل الأبيات ٤، ١٤، ١٥، ١٦على الأسطر بشكل مختلف، مع وجود التدوير فيها جميعا، إلا ٥، ١٥. يقول في البيت ٢١:

"**قلبوا على الأوراق أقلامي..**

**وفرّغ حبرَ حُلمي غارفٌ (قالوا: اتَّقِهْ)**".(٦)

ومثل ذلك يفعل في قصائد: جفت خطا فرسي (ص٦١)، مراكب على كتف الوصول (ص١١٠)، شمي قميصي (ص٣١٧). ويصبح ذلك الأغلب استخداما في كتابة قصائده؛ بحيث يندر بعد ذلك أن توجد قصيدة في دواوينه التالية مطبوعة بالشكل التقليدي.

- و**تقدم إعادة النشر تمثيلا دالا** بشدة على تحوله في استخدامه للتوزيع الكتابي لتفادي تغلب الإيقاع الوزني على ما يمكن تسميته بإيقاع الدلالة؛ فقصيدة أبي إلياس (هل أتاك حديث الجرح) التي ينشرها في ديوانه الأول (٢٢٢)، في ٣٣ بيتا من البسيط مخبون العروض والقافية، معلقا في الهامش بأنه "من محصول

دفاتره المتشحة بالخضرة الأولى"، يعيد نشرها في الرابع (ص٥٤) في ٦٢ بيتا، مع إضافات وتعديلات في بعض أبياتها شكلا ودلالة؛ فينشر الأبيات التالية أولا؛ هكذا:

**"أَيْمَانُ عَيْنَيْكِ فِي شَرْعِ الْهَوَى وُلِدَتْ**
**فِي شَارِعَيْكِ؛ جِدِي غَيْرِي لِدَوْرِ أَبِ**
**رَغْمِي تَدَيَّنْتِ بِالدُّنْيَا، وَصُفْرَتُهَا**
**هَدَتْكِ؛ فَاعْتَنِقِي قُرْطَيْنِ مِنْ ذَهَبِ**
**يَا لَي!! عَشِقْتُكِ يَا أَقْسَى مُهَرِّجَةٍ**
**قَدْ فَرَّجَتْنِي عَلَى مَوْتِي وَمُنْقَلَبِي**
**حَتَّى بَكَيْتُ عَلَى نَفْسِي وَبِي ضَحِكٌ**
**مِنْ رِزْقِ حُزْنٍ بَصِيرٍ بِالْفَتَى التَّعِبِ". (ص٢٢٤)**

ويعيد نشرها، بعد تعديلها؛ بما يعكس حرصا واضحا على توزيع الكتابة بصريا بما يؤيد ما أشير إليه سابقا من الدلالات؛ هكذا:

**"أَيْمَانُ عَيْنَيْكِ فِي شَرْعِ الْهَوَى وُلِدَتْ فِي شَارِعَيْكِ**
**جِدِي غَيْرِي لِدَوْرِ أَبِ**
**رَغْمِي تَدَيَّنْتِ بِالدُّنْيَا، وَصُفْرَتُهَا هَدَتْكِ**
**فَاعْتَنِقِي قُرْطَيْنِ مِنْ ذَهَبِ**
**يَا لِي!!**
**عَشِقْتُكِ يَا أَقْسَى مُهَرِّجَةٍ**
**قَدْ فَرَّجَتْنِي عَلَى مَوْتِي بلا سببِ**
**حَتَّى بَكَيْتُ عَلَى نَفْسِي**
**وَبِي ضَحِكٌ مِنْ رِزْقِ حُزْنٍ بَصِيرٍ بالرؤى الْخَشَبِ". (ص٤٨، ٤٩).**

- ويعكس **تجاوز التصريع وإتمام المعنى بتخطيه** أمرا دالا، وإن كان ينفرد به أبو إلياس؛ حيث يرد مرتين في ديوانه الرابع، الأولى في البيت ٢١ في قصيدة (غراب فار من ديوان البحتري، ص ٩٩)؛ حيث يكتبه هكذا:

"**سافرتُ –في ورَقي، علَى صَحَرائي– للحُزنِ..**
**أمدَحُهُ بأجرِ شقائي**".

والثانية في البيت الأول من (الوضوء بحضرته، ص١٢٣)؛ حيث يكتبه هكذا:

"**أحبُّكِ حتى يبكِيَ الحبُّ من دمي قصائدَ**
**لا يُقرَأْنَ إلا بلا فمِ**".

ومرتين أخريين في الخامس؛ أولاهما في بدء قصيدة (عندما يولد شاعر، ص١٢):

"**يُولَدُ الآن**
**والقُرى تُتَوَفَّى مثقلاتٍ بخوفِهِمْ**
**وهْوَ خَفَّا**".

والثانية في مطلع (سيرة ذاتية لجرح عربي، ص١٦٠):

"**دُموعٌ بخدَّيَّ من عينِ سلمَى قَتَلْنَ..**
**وبعضُ البُكا ليسَ سلما**".

- ولا يختلف كثيرا عن التصريع **تجاوز النغمية المتدفقة** الواضحة المحددة **لبحر الوافر** التام مقطوف العروض والضرب، في ديوانيه الأخيرين؛ فلا تكاد قصيدة من الوافر التام تخلو من هذا؛ فالتوزيع الكتابي يكسر قوة التدفق النغمي؛ إذ يصل السياق اللغوي عابرا على الوقفة الموسيقية العالية المميزة للوافر بعد الشطر الأول، محكما إيقاع الدلالة في إيقاع الموسيقى الشعرية العالي. ويظهر هذا في قصائد (قيسية١، قيسية ٣، ص٢١٣) في الرابع، وقصائد: متى يموت المغني(ص٦٨)، مبايعة (ص٦٩)، تنشئة كون (ص٨٥)، شكر(ص٨٧)، اغتراب (ص٩٤)، آسفة (ص٩٥)، في الخامس.

- وتبقى ظاهرة كسر نسقية الوزن العروضي إتماما للمعنى كما يراه الشاعر، فتقل تفاعيل البيت أو تزيد عن معياره الموسيقي عند العروضيين، وإن حدث في مرات قليلة، إلا أنها لا تتكرر عند أبي إلياس

فقط؛ بل تحدث كثيرا عند شهاب، وأحيانا عند البشبيشي وعبادة وملوك، ونادرا عند مرسي.

- يأتي الأمر عند أبي إلياس عارضا بغير إشارة، كأنه يجيء عفوا بغير تنبه له، لكنه يشير –مرة– إليه، في الديوان الثالث، في قصيدة (ركوع صلاة بغير ركوع، ص٩٠، ٣٢ بيتا من المتقارب صحيح العروض والضرب)؛ حيث يأتي البيت الثامن تسع تفاعيل بزيادة واحدة عن مقياس البحر التام، بتنويه في الهامش:

"**وسَجّادتي بُسِطتْ من قُماشِ السّحابِ..**

**أُصَلِّي عليْهِ بِشعْري ونَثْري**".

- وفي الديوان الثاني يأتي بغير إشارة، في قصيدته (يا بنت عمي، ص٤٤، من الكامل التام صحيح العروض والضرب)، فيأتي البيت ١٥ بزيادة تفعيلة:

"**يا أيها الراعي!**

**ألم تذهب إلى بيت الطبيب!**

**فقال: ترفضني الدروب المغلقةْ**".

- وتأتي التفاعيل ناقصة أيضا؛ ففي قصيدة (فنجان، ص١٤٦، من الكامل التام الصحيح المرفل) بديوانه الخامس؛ **فيرد** البيتان ٩، ١٢ كلاهما بخمس تفاعيل لا ستة كما يتطلب الوزن:

"**لِيَفِرَّ عُصفورٌ**

**ويأخذَ –بينَ ريشِ جناحِهِ المَحروق– شَدْوَهْ**

.....

**سَبْعًا وَرَا سبعِ الثماني، كلَّ شَوْطٍ..**

**وابنها عطشان عزوةْ**".

- ويمثل استخدام البحور الأهدأ تدفقا موسيقيا ملمحا يتدرج مع أبي إلياس من بدايته صعودا في الاستعمال، فكما ذكر آنفا يخلو الأول منها إلا قصيدة واحدة (شبابيك صمتي، ٣٧ بيتا من الطويل مقبوض العروض والضرب)،

تصبح اثنتين في الثاني؛ أولاهما: الجـ(ـــد)ـــار للجار (٦٧ بيتا، مقبوض العروض صحيح الضرب)، والثانية: مراكب على كتفي الوصول(٣٠ بيتا مقبوضة العروض والضرب). ويستخدم الخفيف صحيح العروض والضرب في قصيدة (هي دنيا، ٥١ بيتا)، والمنسرح مطوي العروض والضرب في قصيدتين: في سكة الفكر (٥١بيتا)، وما زال يبحث عن وصول (٣٥ بيتا)، وواحدة من المديد الصحيح (ميراثي من الزقزقة، ٤٤ بيتا). ويستمر الأمر في الثلاثة الباقية، في الثالث: ٣ قصائد للطويل من ٨٤ بيتان وفي الرابع: قصيدة من الرمل ٢٦ بيتا، و٤ من الخفيف ١٠٣ أبيات، و١٣ من الطويل ١٨٨ بيتا، وواحدة من المنسرح ٦٦بيتا، وفي الخامس: ٤ من الخفيف ٦٤ بيتا، وواحدة من المنسرح ٧٤ بيتا، و١٣ من الطويل ٢٥١ بيتا. وهذا الحضور لا يمنع من الميل الواضح لموسيقى البحور ذات النغم المتدفق عموما، لكن هذا التدفق -كما تبين- يتم تحجيم فيضهن ليصاحب المعنى ماضيا معه إلى الغايات الأساسية للنص: تقديم المعنى، والإحاطة بالتجربة، وتحقيق المتعة الجمالية والفكرية.

٣- وهناك ما يمكن تسميته بـ"**النغمية المتعددة (المتراكبة)**"؛ التي تعتمد هارمونية متعدد النغمية في القصيدة الواحدة، يضفر الشاعر فيها أنساقا موسيقية مختلفة؛ فتتضمن مقاطع عمودية، وأخرى تفعيلية، وثالثة نثرية، تمتزج في بناء شعري واحد؛ سعيا إلى تشرب الحراك الجمالي الذي يعج به المشهد الشعري، واستيعابه، والمشاركة فيه؛ بغية إغناء القصيدة بكل التنوعات النغمية الموارة في المشهد، وإثراء التجربة، ومحاولة تمثل غناها والإحاطة بفيضانها وتفجرها. وربما لا يخلو الأمر -كذلك- من رغبة لدى بعض الشعراء في مجاراة تعارضات الواقع الشعري، بإثبات قدرة على الضرب في كل صوب بسهم مكين، وفي هذا مكمن إشكالية كبيرة؛ حيث تلتبس التجربة الجمالية بالاستعراض المعرفي، والشعري بالثقافي، ومَوَران

التجربة باعتمالات العقل وارتباكات الذات في تحديد موقع ملائم إزاء واقعها الإبداعي والإنساني عموما.

ويكتب بهذا النسق كل من البشبيشي والسعيد وشهاب، وربما حاتم بحكم صلة تجربته الواضحة بعوالم البشبيشي. ويعد شهاب أكثرهم كتابة فيه، وحرصا عليه، ومزجا للتنوعات، من بواكير أعماله. ولعل فيما سبق ذكره في العنونة وتفرعاتها، والموسيقى وتعدد المقاطع والبحور والقوافي في القصائد؛ عند شهاب، ما يشير إلى هذا النزوع إلى التنوع والتعدد والتراكب.

- منذ ديوانه الأول (شرفة للغيم المتعب) يهتم شهاب بالتنوع الموسيقي في كثير من قصائد، من خلال البناء المقطعي الذي تختلف فيه القوافي، والصور الوزنية للبحر الواحد، وربما استعمل أكثر من بحر في القصيدة الواحدة:

- ففي أولى قصائده (وشم أول) يظهر التنوع في الموسيقى؛ قافية ووزنا، فيقسمها ثلاثة مقاطع مختلفة القوافي (أ ب أ ب ج- د هـ د هـ ج- و ز و ز ج، و القافية [ج] هي تفعيلة واحدة من الرمل) على نسق وزني متشابه، لكنه مخالف للتقليد الوزني، كما يبين المقطع الأول التالي:

**"إنَّهُ الموجُ.. وردةٌ لارتجافي**
**واكتمالِكْ**
**فاخرجي الآنَ من وجوهِ القوافي**
**لظلالِكْ**
**وأعيدي إلى الزمانِ البراءَةْ".**

- ويكتب بهذه الطريقة التي يتم فيها تنويع المقاطع أو تغيير طول الشطر عن صورة البحر المفترضة في قصائد مثل: شتائية، انتظار، سفر بالغ القصد، كائنات مجازية، وربما تمثل (مشاهد من لوحة لم يرسمها دالي) تشكيلا موسيقيا طريفا في تجريبه للتنويع في مقطعين بين الخفيف المجزوء والكامل أحذ العروض والضرب والعودة إلى الخفيف الأول؛ فخمس ابيات خفيف تضم

وسطها ثلاثا من الكامل، ويجعل للمقطع الثاني تركيبا مشابها بالمزاوجة بين خبب متدارك والكامل بالصورة السابقة. لكنه في قصيدته (كوكب منكسر لبحر سريع) -كما سبق بيانه في التناص- يضفر في قصيدته بين السريع وأبيات من معلقة امرئ القيس على بحر الطويل؛ إذ يبدأ من البيت العاشر إظهار التضجر من التفاعيل:

**"ويا تفاعيلا بلا أوجهٍ**
**ويا وجوهَ الضجرِ المُجْفلةْ**
**ماذا على (مستفعلن فاعلن)**
**لو أصبحتْ مفعولةً مُفعَلةْ"**
**ويا امرأ القيسِ أذي عادةٌ**
**أنْ تقرنَ (الدخول) (بالحوملةْ)**
**"قفا نبكِ"**
**أو لا نبكِ**
**- لكنْ قفا معي**
**- نعم لتمضي الليلةُ المعضلةْ"**

ويستمر الحوار الشعري مع المعلقة بشطر طويل به تضمين بعض ألفاظها مع شطر سريع للشاعر ستة أبيات، ومعه يصعد الضجر الذي قد يفسره البيت الثامن بقوله إن "وحي الرؤى من سنة ما مد لي أنملةْ"، حتى تهبط عليه (التفعيلة المهملة) المفتقدة؛ فينتحي بشاطئ غيماتها ليغوي القافية الأرملة، ولا يبالي بعدها من أين تأتي الطعنة.

- وفي ديوانه الثاني (متوج باسمي) يكمل لعبه بالتنويعات الموسيقية؛ في عدة قصائد، مثل: (في حضرة المشكاة)، و(سماء كحرية ساطعة) التي يبنيها على ٥ قصائد فرعية فيها التفعيلي والعمودي، وتختلف بحورها، وفي الخامسة (بين وقتين) ٩ مقاطع من ١٩ بيتا وشطر بيت، ثمانية منها على الخفيف، لكن الثامن على المقتضب تختلف بنيتها المقطعية بنظام

قواف متغير من مقطع لآخر، مع نسق قواف يربطها بالنسق الأساسي في أولها يتكرر في خامسها وتاسعها، كما يحدث خلخلة في بناء البيت العاشر من القصيدة الفرعية الرابعة (حياة)؛ إذ يبنيه على ثلاثة أشطار من الطويل:

"**ومزَّقَني سَهْمُ القصيدِ**
**فها أنا ..**
**إلى حكمتي أمشي**
**كبئرٍ خبيرةٍ**
**تمشَّتْ بصوتي العَذْبِ**
**نحوكَ .. بالحُبِّ**".

ولعل (توسيع) بنية البيت موسيقيا جاءت ليمتد دلاليا فيتضمن استعادة دائرية الدلالة، تشير إلى اتصال مسار الذات بمسار الأب وتوحد مآليهما، للبيت الأول المتعلق بالأب؛ والنص كله مهدى إليه:

"**لحكمتهِ يمشي ...**
**- كبئرٍ خبيرةٍ**
**تسيرُ على وقتي**
**إلى صوتِها العَذْبِ -**"

وفي (محاولة أخيرة) يبني القصيدة على تراكب بين الوزن وغيابه؛ بالتفتيت اللغوي والموسيقي؛ فيبدأها ببيتين من الخفيف صحيح العروض والضرب:

"**مِنْ مرايا الوجوه ...من ظلِّ صوتٍ**
**حجريٍّ .. كنقشِ موتٍ مقدَّسْ**
**من تفاعيلِ جُثَّةٍ ..تَلعقُ الصمتَ**
**وفي قبر شاعرٍ .. تتنفَّسْ**"

لكنه يتبعهما بحطام لغوي وموسيقي لاثني عشر بيتا، تستنتج من خلال البنية اللغوية المتكررة، وتشير دلالتها إلى انطلاق الذات؛ من وسط هذا الركام التاريخي والصمت المهين للقصيدة (الجثة التي تبقى تتنفس في قبر شاعرها)، للوقوف أمام تهرؤ الواقع، مستلة سيف الصمت الحزين الكظيم لتفضح عري هذا الواقع وقبحه:

**"من بدائيَّةِ الحنين ..... من**
**صحراءِ الشكل .....**
**من صهيلٍ يشدُّ صوتَ امرئ**
**القيسِ .....**
**من قتالٍ ..لم يشهدِ الْمُتَنَبيِّ**
**....."**

ليختتمها ببيت متماسك أيضا:

**"أخرجُ الآن ..**
**سيفَ صمتٍ حزينٍ**
**صَدِئَ النصلِ ..**
**عُرْيَكُمْ ..**
**أتَلَمَّسْ."**

وفي (تكفي قصيدة) يمارس خلخلة أخرى في الموسيقى؛ إذ تتكون من ١١ بيتا وشطر بيت، من الكامل صحيح العروض والضرب، يتفاوت توزيعها بفواصل من النقاط إلى: ٣ أبيات- بيتان ثانيهما ناقص الوزن (٥ تفاعيل فقط)- أربعة أبيات وشطر؛ تبدا بضرب مقفى بلا عروض- بيتان ثانيهما زائد تفعيلة (٧ تفاعيل)

- وفي الثالث (أعلى بناية الخليل بن أحمد) يستمر هذا النزوع، في قصائد مثل: نشيد المسغبة، والسدنة.

- لكنه في الرابع (خيمة لمجنون الصحراء) يعزز هذا النزوع التركيبي بشكل كبير؛ فالديوان -كما ذكر آنفا- قصيدة واحدة تتكون من ٧٦ بيتا مقسمة على ١٠ مقاطع مرقمة، يتضمن كل منها ٦-١١ بيتا من أبيات القصيدة العمودية، ويبدأ بنص افتتاحي مقتبس في صفحة منفردة. وباستثناء المقطعين الأول والثالث الخاليين من إضافات فإن المقاطع جميعا تشهد تداخلات نصية عديدة، تتنوع ببين العمودي والتفعيلي والنثري، والمترجم والقديم، وأسماء وتواريخ ونصوص متنوعة، وحوارات بين المتن والهامش الذي قد يكون شعرا أو نثرا، أو مجرد تعليق أو تفسير، وفي حالات عديدة يقطع انتظام الوزن -في التفعيلي كثيرا، وفي العمودي أحيانا- بكسر يبدو تحطيما متعمدا، وربما ينص في البيت على ذلك:

"**(وربَّما..**
**أكْسرُ الوزنَ**
**عمدًا**
**كي أصبغَ الروحَ**
**بالحطامِ)**
**فهلْ تُراني**
**أفعلُ...؟" [آخر م٧ ص٥٨].**

ولعل المقطع السادس يقدم تمثيلا نموذجيا لهذه التركيبية في ذروة احتدامها، حيث يفتتحه بنص للنفري "اوقفني في التيه" ويبدأ النص "هذا مقام التيه"؛ في إشارة دالة بقوة على المضمون المعرفي والجمالي الذي يعتمل فيه وفي الديوان عموما.

- ويمتد استخدام هذه التبديلات الموسيقية بين الوزن ببحوره المختلفة والنثر، في السادس (جغرافيا الكلام)، كما في قصائد: العابرون إلى الموت- نيرون- سيد الوقت وفي السابع (واحد بأسره) كما في قصائد: قايين- مرايا جرير.

- وفي التاسع والعاشر يصعد الاستخدام النغمي التراكبي؛ ففي **(متهم بخداع العالم)** يبني قصائد كثيرة على التبديل الموسيقي؛ بين أكثر من بحر أو صورة تفعيليا وعموديا، ونثرا؛ مثل قصيدة (بابل) التي تتكون من ٦ قصائد فرعية: مفتتح (تفعيلي متدارك)- سفر التكوين (وافر تام مقطوف العروض والضرب)- نشيد التراب (تفعيلي متدارك-نثر-نثر)- مهب الجحيم (تفعيلي متدارك)- سفر الخروج (نثر)- ختام (وافر تام مقطوف العروض والضرب). وفي (رجل وحيد في صالة عرض) يتم التبادل والتراكب الإيقاعي عبر ١٠ قصائد فرعية، بعضها يتضمن مقاطع داخلية، بين: الكامل- نثر- منسرح- متدارك تفعيلي- سريع- كامل- بسيط- تفعيلي متدارك- نثر- كامل. ومثل ذلك قصيدتاه الأماكن أقنعة الغائبين، ولمن يكتب هؤلاء. لكنه في قصائد مثل: (أطفال في حصة الرسم)، و( الدوبلير عندما يموت) يستخدم – مع التبديل والتوزيع النغمي- آلية كسر النسق الموسيقي للبحر العروضي؛ فنجد في الأولى بيتا من الكامل من ١٣ تفعيلة وآخر من ٢١ تفعيلة، وفي الثانية ٥ أبيات من البسيط من ٣ أشطار، واثنان من ٤ أشطار، وواحد من ٧ أشطار . أما العاشر **(كأول شاعر في الأرض)** فالتراكبية في تقسيم فصوله؛ إذ يغلب على أولها (طفل يركل العالم) العمودية؛ باستثناء تنويعات قليلة بمقاطع تفعيلية أو نثرية، وفي الثاني (قصائد من ماء وطين) يغلب التراكب النغمي، والثالث (أقيانوس هارب) خالص للنثر، والأخير (مرورا بالجنة) تغلب عليه التجارب العرفانية، بثلاث قصائد عمودية، وواحدة نثرية وأخرى تفعيلية. في الثاني تراكبية بالتبادل والتوزيع النغمي في قصائد مثل: ملصقات على جدران القصيدة- هكذا تتأملني اللوحات- محاولة لرسم خريطة امرأة، ويستخدم مع التبادل والتوزيع النغمي كسر النسق الموسيقي في قصائد مثل: سيمفونية الغرق؛ حيث يوجد –إلى جانب انتقالاته بين: نثر- طويل- تفعيلي كامل- نثر- بسيط، كسر النسق الموسيقي في مقطع الطويل؛ فنجد

بيتا من ثلاثة أشطار، وآخر من أربعة، وثالثة من سبعة؛ وهكذا فاهتمام شهاب من البدء بالأمر واستمراره فيه وصعوده في الاستخدام كثرة وتراكبا، يؤكد ميله النغمي إلى التنوع والتعدد والتباين وكسر الأطر واختراق الثوابت، والضرب في كل صوب بسهم، ولعا بالتعدد والتركيب، ومن قبلهما بالتجريب.

- ولعل ذكر **التجريبية** يذكر بأن تجربة محمد عبادة تميل إلى اختبار نفسها في أنماط الكتابة الشعرية جميعا، ولعله الوحيد الذي كتب –كما تبين في الإحصاء الكمي– على بحور وأنساق موسيقية نادرة، وكتب صورا فنية شعرية تعليقا على أفلام سينمائية (في كل تجارب ديوانه "قداس أسود")؛ رابطا اللغة الشعرية بشعرية الصورة، وهذا أمر دال، وسيعرض له في مجاله، بالإضافة إلى معابثاته، وكتابته ما يشبه أن يكون "قصيدة رحلة" في كثير من قصائد ديوانه (هلوسات صحو)، وقصيدته (هلوسات صحو) نفسها تنطوي على نسق تجريبي في الوزن والتقفية، وقصائده التجريبية عبر (كذا نفخ الأنا في كير روحي)، وهذا أمر جدير بالدراسة، وإن كان المقام لا يتسع لإفراده بدراسة.

## المبحث الثاني: القافية

"القافية -كما يرى ابن رشيق- شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية"(٧). ويتفق ابن سينا معه؛ فيقول: "لا يكاد يسمى -عندنا- بالشعر ما ليس بمقفى"(٨). ولا ريب أن القافية مكون أساسي في الإيقاع الشعري، وتتعدد وظائفها بين: الجمالية التطريبية التي تؤثر في السمع وتشعره بجمالية الفن الشعري، والغنائية الإيقاعية التي تخلق النغمة الموسيقية التي تتضافر -بانتظامها الصوتي- مع الوزن بمعياريته الصوتية؛ لتتشكل الهوية النغمية للنص، وتبرز الإيقاع الشعري الخاص به. كما لا يغيب دورها في ربط الأبيات فيما بينها، فإنها تقوم بوظيفة دلالية؛ بحكم ما تحمله من إيحاءات تتعالق نفسيا وتعبيريا مع أجواء النص، "فالقافية هي التي تؤالف أجزاء القصيدة. إنها الحلقة التي ينتظم بها التسلسل .. تكون آخر البيت؛ أي آخر الحركة النفسية الإيقاعية.. فهي -إذن- جزء أساسي من البيت، لا فضول ولا ملء فراغ. وهي تضفي على القصيدة طابع الانتظام النفسي-الموسيقي- الزمني. إنها قرار أو وقف يتكرر، رابطا بين أجزاء القصيدة، مانحا إياها تناسقا وتماثلا خاصّيْن"(٩). إنها تلعب دورا كبيرا باعتبارها الموقع القرار للوزن والدلالة؛ "إنها نواة أو بؤرة تمتد منها خيوط تلامس كل الصناعة الصوتية والدلالية داخل البيت"(١٠)؛ فهي وسيلة لإبراز الإيقاع وتنظيم الأبيات، وتُدخل على انسجامها نظاما وتغمره بالنور فنستشف تقابل الأجزاء والارتباط المتبادل، كأنها قوة جاذبة تشد الأبيات إلى بعضها وتجعلها تدور جميعا في فلك واحد مشعرة بمتعة الإيقاع والتوافق والانسجام، هذا بالإضافة إلى مهمتها في تثبيت الوزن بضرباتها المنتظمة(١١)، وبهذا فإنها تمارس دورا أساسيا في بناء القصيدة، وتكسبها الترابط والتماسك والانسجام؛ إيقاعا ودلالة.

ويقدم الجدول التالي رصدًا للحضور الكمي لحروف الروي، في الدواوين المدروسة، يكشف عن الغنى الواضح لقوافيها؛ كما يتبين من الحقائق الإحصائية التالية:

| القافية | عدد القصائد/ عدد الأبيات | القافية | عدد القصائد/ عدد الأبيات | القافية | عدد القصائد/ عدد الأبيات |
|---|---|---|---|---|---|
| الألف المقصورة | ١<br>٤٣ | الراء | ١٦٥<br>٢٢٣٤.٥ | الفاء | ٥٤<br>٦٠٣ |
| الهمزة | ٩٦<br>١١٧٠.٥ | الزاي | ٩<br>١٠٢ | القاف | ٧٨<br>١١٩٣ |
| الباء | ١٠٦<br>١٣١٥.٥ | السين | ٢٨<br>٢٦٤.٥ | الكاف | ٤٩<br>٣٤٩.٥ |
| التاء | ١٠٨<br>١٢٦١ | الشين | ١٠<br>١٢٨ | اللام | ١٤٠<br>١٨٠٢ |
| الثاء | ٥<br>٦٢ | الصاد | ٨<br>٧٤ | الميم | ٨٨<br>١٣٥٨ |
| الجيم | ٢٠<br>٢٥٢ | الضاد | ١٧<br>٢٩٥ | النون | ٤٥<br>١٧٤٢ |
| الحاء | ٣٨<br>٣٦٩ | الطاء | ٩<br>٩٠ | الهاء | ٣٠<br>١٩١.٥ |
| الخاء | ٣<br>٣٤ | الظاء | ٣<br>١٨ | الواو | ١٢<br>١٦٤ |
| الدال | ٩٦<br>١١٧٠.٥ | العين | ٤١<br>٣٠٦.٥ | الياء | ٤١<br>٤٥٢ |
| الذال | ٣<br>١٠ | الغين | ٣<br>١٨ | | |

**أولا:** بلغ عدد قصائد الشعراء في العينة المدروسة ١٣١٠ **قصيدة**، يبلغ عدد أبياتها ١٧٠٥٩.٥ **بيتا**، والعدد يختلف –هنا– عن عددها في إحصاء البحور؛ نظرا لما يتضمنه بعض القصائد من اختلاف في البنية المقطعية التي قد يترتب عليها اختلاف في القوافي، واختلاف التنويعات الوزنية عن تنويعات القوافي، مما تطلب إحصاء كل منها على حدة.

**ثانيا:** بالرغم من التفاوت المنطقي في حظ حروف الروي المختلفة في الحضور، بحكم تفضيلات الشعراء، وبدافع وفرة بعض الحروف في القوافي، أو العكس؛ فإن حروف الأبجدية حاضرة -جميعها- رويا للقصائد، بما فيها تلك الحروف نادرة الاستخدام.

**ثالثا: تتقدم بعض الحروف بشكل واضح** في الحضور؛ مثل الراء واللام والنون والميم والباء والتاء والدال والقاف والهمزة، بالترتيب، وهو تقدم يعكس اندماج القصيدة العمودية في التاريخ الجمالي لنوعها؛ حيث تبقى القوافي الأوفر حظا والأكبر حضورا ممثلة لهذه الوفرة المعتادة لبعض القوافي بوجه خاص، في نصوص الشعر العمودي عبر عصوره الزاهية؛ منذ الجاهلية حتى العصر الحديث؛ إذ يقترب هذا كثيرا مما استنتجه د. إبراهيم أنيس حين يقسم حروف الهجاء التي تقع رويا إلى أربعة أقسام، حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي:

أ- حروف تجيء رويا بكثرة، وإن اختلفت نسبة شيوعها في الشعر؛ وهي الراء، واللام، والميم، والنون، والباء، والدال.

ب-حروف متوسطة الشيوع؛ وهي التاء، والسين، والقاف، والكاف، والهمزة، والعين، والحاء، والفاء، والياء، والجيم.

ج- حروف قليلة الشيوع؛ وهي: الضاد، والطاء، والهاء.

د- حروف نادرة المجيء رويا؛ هي: الذال، والثاء، والغين، والخاء، والشين، والصاد، والزاي، والظاء، والواو [١٢].

ولعل ما ورد في الجدول وما يتعلق به من بيان حول هذا الرصد يوضح العلاقة بين هذا وذلك.

- **يتقدم حرف الراء** في حضوره رويا بشكل فارق عن بقية الحروف؛ إذ يتمثل بعدد ٢٢٣٤.٥ بيتا في ١٦٥ قصيدة، بنسبة ١٣.٩٨%، وهذا الحضور القوي يمتد ليشمل اثني عشر شاعرا؛ فلا يغيب إلا عند ملوك. وتحضر كل أشكالها؛ ساكنة ومفتوحة ومضمومة ومكسورة؛ عند غالبيتهم، وأعلاها حضورا

المفتوحة بعدد ٨٦٤ بيتا في ٤٣ قصيدة، وهي أكثر حروف الروي حضورا، وتليها المكسورة ٥٢٩ بيتا في ٣٣ قصيدة، كما تتمتع بحضور كبير كل من المضمومة (٤٢٤.٥ب/٣١ ق) والساكنة (٥٨/٤١٧). وأكثر الشعراء استخداما للراء رويًّا هو أبو إلياس؛ حيث يستخدمها بعدد ٩١١ بيتا في ٢٤ قصيدة، وهو أعلى تمثيل لحرف روي على الإجمال، وأكثرها عنده المفتوحة (١١/٥٦٠) تليها المكسورة (٥/٢١٢)، ويليه أحمد بخيت بعدد ٣٤٥ بيتا وشطر بيت في ٦٩ قصيدة. وحضور روي الراء مرتفع عند غالبيتهم: شهاب ٢٨٣بيتا، والبشبيشي ٢١٧، وعبادة ١٨٠، وسيد ١٤٨.

- يأتي روي **اللام ثانيا** في ترتيبه بعد الراء؛ ممثلة بعدد ١٨٠٢ من الأبيات في ١٤٠ قصيدة، بنسبة ١٠.٥٦%؛ وتحضر عند الشعراء جميعا بلا استثناء، حيث يتفوق شكلها مضمومة في الحضور (٣٧/٦٤٤)، وهي حرف الروي الثالث من حيث الكثرة في القصائد كلها، وتلي ذلك المفتوحة (٤٥/٥٣٥.٥)، وهي أكثر حضورا عند أبي إلياس (١٦/٥٤٩)، والشكل الأكثر حضورا عنده المضمومة (٢/٢٢٨) تليها المفتوحة (١١/٢٢٣)، ويليه شهاب (٢٩/٣٧٤.٥)، والمضمومة الأكثر عنده (١٠/١٨٢)، ويليهما بخيت (٤٧/٢١٢)، حيث تتقدم المفتوحة عنده (١٧/١٢١).
- يأتي روي **النون ثالثا** في الترتيب بعدد ١٧٤٢ بيتا في ٤٥ قصيدة، بنسبة ١٠.٢%، وتحضر عند الجميع؛ إلا الأطير. وتتقدم المفتوحة في الحضور بعدد ٦٣٣ بيتا وشطر بيت في ٣٤ قصيدة، وهي رابع حروف الروي كثرة في الحضور في القصائد عموما، وتليها المكسورة (٤٣/٤٨٧.٥)، والساكنة (٦١/٤٦٦). وحضورها الأكبر عند بخيت (٧٢/٥٨٦)؛ حيث تتقدم عنده النون الساكنة (٤٥/٢٩٥) وتليها المكسورة (١٥/١٢٦)، ويليه شهاب (٢٩/٣٢٣.٥)، وتتقدم عنده المكسورة (١٧/١٨٩.٥)، ويأتي أبو إلياس بعدهما (١١/٢٥٧) وتتقارب عنده المفتوحة والمكسورة (٤/١٠٧، ٥/١٠٦)، وتتقدم المفتوحة عند سيد يوسف (٢/١٢٠).

- وتأتي **الميم رابعة** في قوة حضور ها رويا؛ ممثلة بعدد ١٣٥٨بيتا في ٨٨ قصيدة، بنسبة ٧.٩٦%، وتحضر عند تسعة شعراء، وتتقدم كل من المفتوحة والمكسورة حضورا وتتساويان عدديا؛ فالمفتوحة (١٦/٤٨٠)، والمكسورة (٣١/٤٧٩.٥)، وتليهما -متقاربتين في الحضور، أيضا- المضمومة (١٠/٢٠٨) والساكنة (٣١/١٩٠.٥). ويتقدم أبو إلياس بالعدد الأكبر (٢٠/٧٨٠)؛ ويكاد يتساوى عنده حضور الشكلين المفتوح (٦/٣٣٩)، والمكسور (١٠/٣٢٩)، ويليه بفارق واضح شهاب (٢٠/٢٠٨).
- تأتي **الباء خامسة** في الحضور رويا بعدد ١٣١٥ بيتا وشطر بيت في ١٠٦ قصائد، بنسبة ٧.٧%، وتحضر عند أحد عشر شاعرا، حيث يتقدم الشكل المضموم (٢٥/٤٩٢) والأوفر عددا فيه سيد يوسف (٥/١٨٥)، ويليه الشكل المكسور (٢٦/٣٦٢)، وحضوره الأكبر عند أبي إلياس (٣/١٤٤). أما من حيث الحضور الإجمالي للروي فيتقدم أبو إلياس (١١/٣٥٣)، ويليه بحظوظ متقاربة كل من: بخيت (٥١/٢٥١.٥)، وسيد (٧/٢٣٧)، وشهاب (٢٠/٢٣٥).
- وتأتي **التاء سادسة**، رغم عدها من المتوسطة الحظ شيوعا عند د. أنيس؛ بعدد ١٢٦١ في ١٠٨ قصائد، بنسبة ٧.٣٩%، حاضرة عند أحد شعر شاعرا، والمكسورة أوفرها حضورا (٤٥/٧٥٧)؛ وهي الروي الثاني ترتيبا في الكثرة في كل القصائد المدروسة بعد الراء المفتوحة، والحضور الأكبر لها عند كل من بخيت (١٨/٢٣٠)، وشهاب (١٣/٢١٨)، وتليها الساكنة في الحضور (٤٢/٢٧٩). والحضور الإجمالي للتاء يتقدم عند كل من بخيت (٥٠/٣٢٨)، وشهاب (٢٠/٢٨٥)، ومرسي (٨/١٤٧)، وإلياس (٦/١١٧).
- تقع **الدال تاسعة** في ترتيب الروي الأكثر حضورا بعدد ١١٧٠ بيتا وشطر بيت في ٩٦ قصيدة، بنسبة ٦.٨٦%، حاضرة عند اثني عشر شاعرا، وأوفرها حضورا المفتوحة (٣٥/٥١٧)، وهي خامسة حروف الروي كثرة في الحضور في القصائد عموما، وأكثرها عند أبي إلياس (٦/٢٣١)، وتليها

المكسورة (٢٧/٣٦٩)، وأكثرها عند كل من أبي إلياس (٥/١٥٦)، وشهاب (٨/١٢٦). ويتقدم أبو إلياس في الحضور الإجمالي لروي الدال (١٥/٤٥٥)، ويليه شهاب (٢٠/٢٤٥.٥).

- وتأتي **القاف** –وهي مما عده د .أنيس بين المتوسط شيوعا– **سابعة** بين حروف الروي الأكثر استعمالا، بعدد ١١٩٣ بيتا في ٧٨ قصيدة، بنسبة ٧%. وتحضر عند أحد شعر شاعرا، وتتقدم كل من المكسورة (٢٦/٤٩٧) والمفتوحة (١٨/٤٢٥)، ويتصدر أبو إلياس كليهما؛ المكسورة (٨/٣١٠) والمفتوحة (٦/٢٧٦). ويتقدم أبو إلياس في العدد الإجمالي لحضور روي القاف (١٥/٦١١)، ويليه شهاب (٢١/٢٢١).
- وتجيء **الهمزة ثامنة** بعدد ١١٧٧ بيتا في ١٠٠ قصيدة، بنسبة ٦.٩%، حاضرة عند أحد عشر شاعرا، وتتقدم المكسورة (٢٣/٣٨٠)، وأكثرها عند شهاب (١٠/١٣٧)، والساكنة (٥٥/٣٥١.٥)، وأكثرها عند بخيت (٣٧/١٧٠)، وتتقدم المضمومة عند إلياس (٤/١٤٥). ويحضر الروي بشكل كبير إجماليا عند كل من إلياس (١٠/٣٨٠)، وشهاب (٢٧/٢٩٥.٥)، وبخيت (٤٥/٢٤٣).

**رابعا:** تأتي بعض حروف الروي في **المنطقة المتوسطة في الحضور**، بتفاوت فيما بينها؛ هي: الجيم والسين والضاد والعين والحاء والكاف والياء والفاء. الثلاث الأوليات حضورها تحت ٣٠٠ بيت، والبقية تمتد حتى ٦٠٠بيت، وكلها مما يصنفه د. أنيس ضمن الروي متوسط الشيوع، إلا الضاد فتقع عنده ضمن قليل الشيوع:

- **الجيم:** تحضر رويا بعدد ٢٥٢ بيتا في ٢٠ قصيدة، عند ستة من الشعراء، وصورته الأعلى استخداما هي المكسورة(٥/١١٨)، والأكثر استخداما له كل من أبي إلياس (٣/٩٨)، والبشبيشي (٢/٥٣)، والكلحي (٤/٤٣).
- **السين:** ويحضر بعدد ٢٦٤ بيتا وشطر بيت في ٢٨ قصيدة، ويستخدمه سبعة من الشعراء، أكثرهم استخداما له كل من: أبو إلياس (٢/٦٨)، وعبادة

(٤/٦٦)، وشهاب (٥/٥٩.٥)، والشكل الأعلى استخداما هو الساكنة (١٤/٩١) وتساويها المضمومة (٣/٩٠).

- **الضاد:** ويستخدمه ستة من الشعراء، بعدد ٢٩٥ بيتا في ١٧ قصيدة، وصورته الأعلى حضورا هي المفتوحة (٩/٢٥٣)، يقع أغلبها عند أبي إلياس (٥/٢٣٣).
- **العين:** ويستخدمه تسعة شعراء، بعدد ٣٠٦ أبيات وشطر بيت في ٤١ قصيدة، وأعلى صوره استخداما المفتوحة (١٣/١٠٤)، وتليها المضمومة (٦/٩١)، والساكنة (١٨/٨٩.٥)، وأكبر حضور له عند كل من أبي إلياس (٥/٩٣ وبخيت (٢١/٦٨).
- **الحاء:** ويستخدمها عشرة من الشعراء، بعدد ٣٦٩ بيتا في ٣٨ قصيدة، وصورتها الأعلى استخداما هي المفتوحة (١١/١٧١)، والأعلى استخداما لها أبو إلياس (٤/٩٨) منها (٣/٩٦) مفتوحة، ويليه عبادة (٥/٨٨).
- **الكاف:** يستخدمها رويا تسعة شعراء، بعدد ٣٤٩ بيتا وشطر بيت في ٤٩ قصيدة، والساكنة أعلى الصور استخداما (٢٧/١٦٠)، نصفها عند بخيت (١٦/٨٣)، وتليها المكسورة (١٤/١٤٦)، أكثرها عند أبي إلياس (٦/١٠١).
- **الياء:** يستخدمها عشرة شعراء بعدد ٤٤٢ بيتا في ٤١ قصيدة، أغلبها بالشكل المفتوح (٣٦/٤٠٠)، ويليه الساكن (٥/٤٢) ويغيب المضموم والمكسور تماما. وغالبية المفتوح عند أبي إلياس (٥/١٣٥)، وشهاب (٨/٩٢)، وبخيت (١٦/٨٠).
- **الفاء:** تحضر عند عشرة شعراء، بعدد ٦٠٣ أبيات في ٥٤ قصيدة، يتقدمها الشكل المفتوح (١٧/٢٣٩)، ويليه المضموم (١٧/٢١٣)، وأكبر الاستخدام عند كل من أبي إلياس (٨/١٨٦)، منها (٤/٩٤) للمفتوح، و(٣/٦٣) للمضموم، ويليه شهاب (١٠/١٢٤) للمكسور فيها (٤/٥١).

**خامسا:** تأتي بعض **حروف ممثلة بحضور قليل** (بين ١٠٠و٢٠٠ بيت)، هي الزاي والشين والواو والهاء؛ وكلها مما يصفه د. أنيس بأنه "نادر المجيء"، إلا الهاء فهي ضمن "القليل" عنده:

- **الزاي:** ترد عند سبعة شعراء، بعدد ١٠٢ من الأبيات في ٩ قصائد، أوفرها حضورا المضمومة (٢/٥٥) وتليها الساكنة (٢/٢٢)، والأكثر استخداما للروي أبو إلياس في قصيدة مضمومة من ٣٨ بيتا، ويليه عبادة في قصيدة ساكنة الروي من ١٩ بيتا، وملوك في قصيدة مضمومة الروي من ١٧ بيتا.
- **الشين:** ترد عند سبعة شعراء بعدد ١٢٨ بيتا في ١٠ قصائد، أعلاها استخداما المفتوحة (٤/٦٤) وتليها المضمومة (٣/٣٨)، وأبو إلياس الأكثر استخداما لروي الشين (٣/٥٣) ويليه البشبيشي بقصيدة مفتوحة الروي من ٢٠بيتا، وعبادة بقصيدة مضمومة الروي من ١٨ بيتا وملوك بقصيدة مضمومة أيضا من ١٦ بيتا. وأبو إلياس الأعلى استخداما في كل من الروي المفتوح (١/٢٨) والمكسور (٢/٢٥).
- **الواو:** تحضر عند سبعة شعراء، بعدد ١٦٤ بيتا في ١٢ قصيدة، أكثرها حضورا ذات الروي المفتوح (٩/١١٠)، والأكثر استخداما له أبو إلياس (٢/٤٨)، وهو الأكثر استعمالا للروي عموما (٣/٥٤)، ويليه عبادة (٢/٤٧)، ويغيب استخدام الروي المضموم تماما.
- **الهاء:** يستخدمها سبعة شعراء، بعدد ١٩١ بيتا وشطر بيت، في ٣٠ قصيدة، أوفرها حضورا المفتوحة (١١/٧٧)، تليها المكسورة (٦/٥٤)، والساكنة (١١/٤٨.٥). ويتقدم أحمد بخيت الشعراء في استخدامها (١٤/٤٤)، ويليه سيد (٢/٣٤)، ثم شهاب (٦/٣٣.٥)، وعبادة (٢/٣١).

**سادسا:** ويستخدم الشعراء **حروف روي نادرة الاستخدام**؛ مثل الذال والظاء والغين والخاء والثاء والصاد والطاء، وكلها تحت ١٠٠ بيت، ومما يصنفه د. أنيس نادر الاستخدام، إلا الطاء فتقع عنده في القليل. ويضاف إليها الألف المقصورة لحضورها النادر؛ أيضا.

- **الذال:** وترد ١٠ أبيات عند شاعرين؛ ساكنة في مقطوعة من ٣ أبيات عند بخيت، ومفتوحة في مقطوعتين: من ٣ أبيات عند بخيت، ومن ٤ عند مرسي. وتغيب مضمومة ومكسورة.
- **الظاء:** وترد بعدد ١٨بيتا في ٣مقطوعات عند ثلاثة شعراء؛ فترد ساكنة في مقطوعتين: ٣ أبيات لبخيت و٨ لعبادة، ومضمومة في ٧ أبيات للأطير. وتغيب مفتوحة ومكسورة.
- **الغين:** تستخدم في ٣ مقاطع من ١٨ بيتا؛ ساكنة في ٧ أبيات عند عبادة، ومفتوحة في مقطعين: ٣ أبيات عند بخيت، و٨ أبيات عند شهاب. ولا ترد مضمومة ولا مكسورة.
- **الخاء:** وتستخدم بعدد ٣٤ بيتا في ٣ قصائد؛ فترد ساكنة في ٣ أبيات لبخيت، وقصيدة من ١٨ بيتا لعبادة، وتأتي مضمومة في ١٣ بيتا لعبادة، ولا ترد مفتوحة ولا مكسورة.
- **الألف المقصورة:** ويستخدمها سيد يوسف فقط في قصيدة وحيدة من٤٣ بيتا.
- **الثاء:** تستخدم مضمومة ومكسورة فقط، بعدد ٦٢ بيتا في ٥ قصائد؛ فترد مضمومة في ٣ قصائد: إحداها ٩ أبيات لبخيت، والثانية ٢٦ بيتا لعبادة والثالثة ١٣ بيتا للأطير، وترد مكسورة في قصيدة واحدة لجيهان من ١٤ بيتا.
- **الصاد:** وتستخدم بكل أشكالها في ٨ قصائد بعدد ٧٤ بيتا؛ أكثرها المفتوحة ٣٠ بيتا في قصيدتين إحداهما ٢٢ بيتا لسيد يوسف، والثانية ٨ أبيات لشهاب، وتليها المضمومة في قصيدتين لشهاب من ١٩ بيتا، والثالثة المكسورة في قصيدة ١٥ بيتا للبشبيشي، وأخيرا المفتوحة في اثنتين إحداهما لبخيت ٧ أبيات، والأخرى لسيد ٣ أبيات.
- **الطاء:** تستخدم في تسع قصائد من ٩٠ بيتا، ويغلب استخدامها مفتوحة في ٥١ بيتا بأربع قصائد: كبراها من ٣٦ بيتا لأبي إلياس، وتليها المضمومة

ممثلة بقصيدتين من ثلاثين بيتا لشهاب. ويحضر الشكل الساكن في قطعتين لبخيت وسيد كلتاهما ٣ أبيات، والمكسور في مقطع واحد من ٣ أبيات لشهاب.

**سابعا:** تحضر **القوافي المقيدة حضورا واضحا**، رغم تغلب القوافي المطلقة بشكل كبير جدا؛ وهو أمر معتاد في الشعر العربي عبر تاريخه؛ الأمر الذي جعل د. أنيس يقول إن استخدام القافية المقيدة "قليل الشيوع في الشعر العربي لا يكاد يجاوز ١٠%"[١٣]، لكن شعراء القصيدة العمودية الجديدة؛ من خلال العينة المدروسة، يوسعون هذا الاستخدام فيكاد يبلغ ضعف هذا الإحصاء، فيقترب من الخمس، ممثلا بعدد ٤٧٣ قصيدة من ٣١٣٦بيتا وشطر بيت، بنسبة تقترب من الخمس (١٨.٤%).

- وتتقدم فيها –أيضا– حروف الروي الأكثر استخداما في الروي المطلق؛ لكن باختلاف نسبي: فالنون تجيء الأول (٦١/٤٦٦)، تتبعها الراء (٨٥/٤١٧)، فالهمزة (٥٦/٣٥١.٥)، وتحل التاء رابعة (٤٢/٢٧٩)، وتليها اللام (٣٣/٢٥٢.٥)، فالميم (٣١/١٩٠.٥)، فالباء (٣١/١٧١.٥)، وتأتي الكاف ثامنة (٢٧/١٦٠)، والدال تاسعة بموقعها نفسه (٢٤/١٤٧.٥)، والقاف عاشرة (٢٠/١٠٩). ولعل ما يلفت في هذا الترتيب تقدم الكاف على حساب التراجع الواضح للقاف.
- وحضور القوافي المقيدة يرتبط ببحور تختلف عما ارتبطت به قديما؛ إذ كانت تكثر في الرمل بنسبة تفوق أي بحر آخر، وقد تجيء بنسب قليلة في بحور: الطويل، والرجز، والمتقارب والسريع، وتكاد تنعدم في البحور الأخرى[١٤]؛ فهنا تتقدم البحور وفيرة النغمية، الوافر والمتقارب والكامل والمتدارك، ويتراجع كثيرا كل من البسيط صاحب الموقع الأول في الأوزان، والطويل الرابع ترتيبا، فهذا الترتيب مختلف –كما هو واضح– عن ترتيب البحور في الإحصاء الكلي للبحور في القصيدة العمودية الجديد، ويتبين ذلك فيما يلي:

- يتقدم الوافر – بعد أن كان ثالثا بين البحور– بشكل فارق، بعدد ١٠١٨ بيتا، أغلبها من المجزوء (٩١٤)، مما يؤكد قوة ارتباط القوافي المقيدة بالنغمية الوفيرة. يليه ثانيا المتقارب (الخامس في الترتيب إجمالا) بعدد ٦٢٢ بيتا وشطر بيت. ويحل الكامل –الثاني في ترتيب البحور– ثالثا بعدد٤٣٤ بيتا وشطر بيت، ٢٣١ بيتا من المجزوء، في ارتباط واضح بالنغمية الوفيرة، ومن التام ١٨٧.٥، ومن المشطور ١٦ بيتا. ويأتي المتدارك –ثامنها في الترتيب العام– رابعا بعدد ٢٣٧ بيتا.
- ثم يليها –بالترتيب– كل من: الخفيف ( ١٧٦ بيتا)، السريع (١٣٥)، الرمل (١٣٣)، والطويل (١٣٠)، والمديد (٧٦)، والمنسرح (٤٣)، والمجتث (٢٧)، والبسيط –أول البحور ترتيبا– بعدد ٢٥ بيتا وشطر بيت، فالمضارع (١٣)، فالمقتضب (٨) أبيات. وقد يفسر التراجع الكبير لكل من الطويل والبسيط عدم استساغة الشعراء للصورة الوحيدة التي تحتمل تقييد القافية في الطويل (مقبوضة العروض مقصورة الضرب، تنتهي بـ"مفاعيلْ")، وقد كانت محل جدل بين العروضيين ولم تحظ بالقبول والانتشار مثل بقية صوره، كما أن البسيط ليست له صورة شبيهة أصلا، فليست له غير الصورتين مخبونتي العروض وضرب إحداهما مثلها وضرب الأخرى مقطوع، رغم كونه من أهم البحور وفيرة النغمية المفضلة للشعراء.

• ويربط الدكتور أنيس استخدامه في العصر العباسي أكثر منه في الجاهلي بشيوع الغناء الذي التأم وانسجم مع هذا النوع، وأن الملحن يرى هذه القافية أطوع وأيسر في التلحين[١٥]، ولعل هذا يعبر عن منظور تاريخين يقارن العصور رابطا الظواهر بما يحدث من تغيير، ولعله ليس التفسير الوحيد المحتمل؛ فربما يكون النزوعُ إلى التأمل واستبطان النفس، مع انتشار نزعات روحية وفلسفية، له صلة بهذا؛ وهو ما يميل البحث إليه هنا، وإن كان الاعتقاد أن فكرة ربط روي معين أو نمط معين بدلالات معينة أمر كان

ومازال محل خلاف، ولا يوجد له سند حقيقي يطرد في الشعر جميعه؛ إذ يبقى الأمر ذاتيا وفرديا ولا يمكن توصيفه علميا بشكل يتمتع بالوضوح والاطراد والدقة، وهذا أمر لصيق بالفنون عموما، وبالشعر بوجه خاص. ويظل الرأي هنا ترجيحا يستند إلى الذوق بالقدر نفسه الذي قد يستند فيه إلى ما يشير إليه الإحصاء، فغالبية القصائد التي تستخدم قافية مقيدة قصائد تتسم بهذا النزوع الاستبطاني التأملي، ويكثر منها شعراء ينزعون في كتابتهم ذلك النزوع؛ وهم بالترتيب:

- يتقدم بخيت عدديا بفارق كبير (١٢٠١.٥بيت/٢٨٩ قصيدة)، بنسبة ٣٨.٣% من إجمالي القوافي المقيدة، وبالنسبة نفسها تقريبا في شعره (٣٨.٤%). ويقترن بالقافية المقيدة عند بخيت الإرداف (المد السابق على الروي)؛ الأمر الذي يرتبط موسيقيا ودلاليا بحالة أشبه بأنين عاشق صوفي يصعد في آلام التجربة.
- يليه عبادة (٤١/٥٥٨)، بنسبة ١٧.٨٥ من المقيدة إجمالا، لكن قياسا إلى مجمل شعره المدروس فالنسبة ٤٠%؛ الأمر الذي يضعه في الموقع الأول من حيث كثافة استخدامها النسبي.
- وثالثا يأتي سيد (٣٤/٤٣١) بنسبة ١٣.٧٤%، ونسبة ٣٤% من مجمل شعره المدروس.
- ويليهم شهاب (٤٢/٣٢٠) بنسبة ١٠.٢%، ونسبة ٩.٤٧% من شعره المدروس هنا.
- وخامسا يجيء البشبيشي (٢٩/٢٦٢)، بنسبة ٨.٣٥%، ونسبة ٢٨.٧٦% من شعره.
- ويجيء مرسي سادسا (١٨/١٦٧)، بنسبة ٥.٣%، لكنها ٣٨.٥% من شعره المدروس.
- وبهذا فإن عبادة يتقدمهم، ويليه مرسي وبخيت معا، ويليهم سيد، ثم البشبيشي ثم شهاب، وجميعهم ممن يمثل النزوع التأملي والاستبطاني

والروحي ملمحا مهما في شعرهم. ولعل تراجع أبي إلياس الواضح في نسبة القوافي المقيدة في شعره (٦٤بيتا/٤ قصائد) بنسبة ١.٢٥% من شعره، يؤكد هذا، فرغم أنه أشدهم إغزارا وأكثرهم شعرا، إلا أن النزوع الموضوعي غالب على شعره منذ بدئه، حتى في قصائده العرفانية الخالصة يمضي مع موضوع يتتبّع فكرته تقوده الفكرة ويتشعب معها.

- يحضر نسق القافية المسمى (لزوم ما لا يلزم) بوضوح عند شعراء النغمية الوفيرة جميعا، وأبرزهم أحمد بخيت، قرينا بموسيقاها، مؤكدا إياها؛ إذ تتكرر في قصائده مقطوعات يلتزم في قافيتها حروفا وحركات فوق ما يلزم، مثل قصائده أرقام: ١٠٦-١١٢ في (شهد العزلة)، وأرقام: ١٨ ٤٣- ٦٦- ٧٩- ٨٩- ٩٦ في (الليالي الأربع)؛ يقول في أخراها:

**"أُفَضِّضُ فيكَ أَحلامي**
**وأَحياناً أُذَهِّبُهَا**
**وَتَصْدُقُ -وحدَها- الأَحزانُ**
**لكنِّي أُكَذِّبُها**
**فَصِفْ لي وصفةً أُخرى**
**سوى موتي أُجَرِّبُها!!". [المجلد الأول، ص٢٢٤].**

وكذلك مثل أرقام: ٨- ٥٤ في (صمت الكليم)، وأرقام: ٣٠- ٣٥- ٣٨ في (جبل قاف). وهكذا يبدو التضافر بين الوزن والقافية دالا على التوجهات الموسيقية المشار إليها، ولعل التزام ما يلزم في القصيدة العمودية الجديدة يحتاج دراسة خاصة لرؤيته من حيث حجم تواجده وكيفيته؛ في إطاره الموسيقي الوظيفي والموضوعي.

## المبحث الثالث: الموسيقى الرديفة

ينظر إلى الإيقاع بمستوييه المتكاملين: العروضي واللغوي، في القصيدة الحديثة، "على أنه تجسيد حي لبنية القصيدة وحركتها، ومظهرها المادي المحسوس بتعلقاته الدلالية المتعددة"(١٦). وإذا كانت الأوزان تعبر عن علاقة منتظمة ذات طابع خاص بين التنويعات الصوتية الكامنة في الكلمات حركة وسكونا، والقوافي تعبر عن علاقة شبيهة بين حروف تتكرر آخر السطور بشكل يحكمه نظام خاص؛ فإن ما درج على تسميته بـ (الموسيقى الداخلية) -وهو وصف غير دقيق- ألصق بالجمل وتوازناتها أو تكرارها، وبالكلمات وعلاقاتها، وبالأصوات فيها تشابها أو اختلافا، فإيقاعها الرديف الداعم للغنى الموسيقي يتصل بالكلمة وعلاقتها بأخرى صوتا أو بنية أو دلالة، وبالمعاني بين شطري البيت وعلاقتها. وهذه الظواهر الموسيقية تشكل إيقاعا إضافيا يرفد إيقاعها الرئيسي المتمثل في الوزن والقافية. وهي تنبع من التماثل أو التشابه اللفظي؛ تاما كان أو ناقصا، بين عنصرين أو أكثر من عناصر التعبير اللغوي، وهذا التماثل قد يكون صوتيا أو صرفيا أو تركيبيا، وقد يقع في إطار جملة واحدة، أو يتعداها إلى اثنتين فأكثر، وقد يكون العنصران المتماثلان حرفين أو كلمتين أو تركيبين ناقصين أو كاملين.

وقد قدم الدرس البلاغي قديما دراسة وافية لكل جوانب التماثل المشار إليها، بنيت على استقراء عميق لجميع ظواهر التماثل اللفظي في القرآن الكريم والحديث النبوي والنص الأدبي شعرا ونثرا، وتبلور هذا الجهد عند البلاغيين المتأخرين في صورة مباحث علمية دقيقة ضمها علم البديع. وقد عنى البلاغيون فيها بوضع حدود فارقة بين الظواهر المختلفة، وبين تنوعات الظاهرة الواحدة. وعنوا -أيضا- بوضع مصطلح لكل ظاهرة ولكل تنوع من تنوعاتها(١٧)، حتى كثرت المصطلحات كثرة ملبسة أحيانا.

وتختلف الموسيقى الداخلية عن الوزن والقافية في كثرة ظواهرها وتنوعها، وعدم حتمية وجودها في النص كالوزن والقافية، كما أنها بنية لغوية يتولد عنها أثر موسيقى وليست بنية إيقاعية عميقة مظهرها التعبير اللغوي مثلهما؛ فالشاعر يمتلك مَعينا إيقاعيا ثرًّا لكنه لا يستطيع أن يغترف منه ما شاء وقتما شاء وبأي قدر، وإنما عليه أن يحسن تخير الظواهر الموسيقية الجزئية وفقا لمقتضى المعنى، وإلا صارت هذه الظواهر عبئا ثقيلا على النص يسمه بالتكلف ومجاوزة حد الشعرية؛ ولذا كثر تأكيد البلاغيين العرب على ضرورة أن تكون هذه الظواهر تابعة للمعنى، ولعل أشهر رأيٍ في هذا رأيُ عبد القاهر[١٨] في حديثه عن الجناس والسجع[١٩].

ويستخدم شعراء القصيدة العمودية الجديدة –على تنوع ميولهم النغمية– الكثير من أنواع الموسيقى الرديفة؛ وأبرزها تلك التي تتصل بالإيقاع الصوتي مباشرة؛ مثل: التوازي التركيبي، والتكرار، والتصريع، والترصيع، والجناس اللفظي والحرفي، والتقفية الداخلية، والتقطيع أو التقسيم. وفيما يلي أضواء على التكرار والتوازي، نظرا وتطبيقا؛ بوصفهما الملمحين الرئيسيين في توظيف الموسيقى الرديفة، وما سواهما داخل ضمن اشتغالهما، لذلك سترد إلمامات بأبواب البديع الأخرى المذكورة التي غالبا ما ترد متضافرة معهما:

## أولا: التكرار

أدرج البلاغيون القدامى التكرار ضمن الإطناب في مباحث علم المعاني، لأنهم تناولوه في وظيفته الدلالية؛ فهو –عند ابن رشيق–يكثر في تكرار الألفاظ دون المعاني، ويقل في تكرار المعاني دون الألفاظ، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه. ويذكر ابن رشيق مجالات يستساغ فيها التكرار؛ كتأكيد التشوق والاستعذاب في النسيب، أو التنويه أو الاستغاثة بالممدوح في المدح، أو الذم، أو التهديد والوعيد في العتاب الموجع، أو للتوجع في الرثاء والتأبين، أو التشهير والتوضيع بالمهجو في الهجاء[٢٠]..إلخ. ويعرفه ابن القيم

في (الفوائد) بأنه: "أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفاً، أو يأتي بمعنى ثم يعيده .وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس وكذلك إذا كان المعنى متحداً وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفاً، فالفائدة في الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين". ويقسمه ثلاثة أقسام: ما يتكرر لفظه ومعناه متحد، وما يتكر لفظه ومعناه مختلف، وما يتكرر معنى لا لفظا(٢١).

ذلك شأن البلاغيين والنقاد القدامى؛ حيث أجازوه إن كان يؤدي غرضا، ولكنهم لم يعطوا التفاتا إلى وظيفته الإيقاعية. وقد اهتمت كثير من الدراسات البلاغية والنقدية الحديثة بالتكرار؛ وصارت أهميته في العمل الأدبي مسلما بها، "لما له من فعالية مؤثرة في الأداء الشعري؛ سواء على المستوى الصوتي أم على المستوى الدلالي"؛ فالشعر فن قائم على التكرار، خصوصا في الموسيقى، ويقوم كثير من الشعراء المعاصرين باستخدامه "بهدف تحقيق مهمة التركيز على المتلقي، أو تحقيق إيقاع موسيقي، أو تحقيق ترابط معنوي ونفسي بين بعض الأجزاء"(٢٢)، وبهذا ينهض بوظائف متعددة؛ دلاليا في صنع المعنى وإيصال الفكرة، وجماليا في إثراء الإيقاع ورفد نغمية القصيدة، وتركيبيا في تحقيق تلاحم وترابط في النص، وإبراز مفاصله والإيحاء بانتقالاته البنائية أو تقسيمه؛ إيماء إلى ما سبق فيه، ولا ينفي هذا بقاء الأغراض القديمة لاستخدامه؛ الدائرة حول التوكيد، والتي يعمد فيه الشاعر "إلى تقوية ناحية الإنشاء؛ أي ناحية العواطف كالتعجب، والحنين، والاستغراب، وما إلى ذلك"(٢٣). وقد توسع الشعراء كثيرا في توظيف التكرار، وتنوعت أشكاله كثيرا. ولعل من أشهر الدراسات الحديثة التي أولته اهتماما مناسبا وأسبقها دراسة عبد الله الطيب في (المرشد)، ونازك الملائكة في (قضايا الشعر المعاصر). وكذلك من بين الدراسات المهمة في تناولها دراستا محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري- البنية الصوتية في الشعر

(نشر ١٩٩٠)، والموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسات الشعرية (نشر ٢٠٠١).

ويقسم الطيب التكرار وظيفيا ثلاثة أقسام؛ يسمي أولها التكرار الترنمي أو التنغيمي، وهو "ذلك التكرار الذي يعاد فيه بيت كامل أو بيتان للفصل بين أقسام القصيدة الواحدة"(٢٤)، وهو ينصب على الوزن ويباريه ويجاريه ويعمد إلى إظهار كوامنه وغوامضه وتقوية موسيقاه وبسطها وتعقيدها وهو يشبه ما تسميه (تكرار التقسيم) نازك الملائكة في تقسيمها الثلاثي الآخر، وتعرفه بأنه: "تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة"، فيقوم بما يشبه عمل النقطة في الختام، ويشبهه عنده التكرار الافتتاحي الذي يرد في أول المقطوعة فيؤدي وظيفة افتتاحها ويدق الجرس مؤذنا بتفريع جديد للمعنى الأساسي الذي تقوم عليه القصيدة، فيساعد على إقامة وحدات صغيرة داخل الإطار الكبير(٢٥). والقسمان الآخران عند الطيب: التكرار الصوري الذي ينصب على "الألوان الإجمالية والمعاني العامة التي تصاحب جو القصيدة، وأكثر ما يكون في مقدمات القصائد" لأنها تمهيد وتهيئة، ويعمد فيها الشعراء إلى خلق أجواء عاطفية يخلصون منها إلى أغراضهم، والتكرار الخطابي و"المراد به تقوية المعاني التفصيلية". (المرشد، ج٢: ص٨٩، ص١٣٧ بالترتيب). ويعود فيؤكد على أن "كل تكرار مهما يكن نوعه تستفاد منه زيادة النغم وتقوية الجرس". (ص١٤٧).

وأما الآخران عند نازك فهما: التكرار البياني؛ ويهدف إلى "التأكيد على الكلمة أو العبارة المكررة "، وهو الأصل في كل تكرار، واللاشعوري؛ وفيه تقع الكلمة أو العبارة المكررة "في سياق شعوري كثيف يبلغ أحيانا درجة المأساة"، وتتبع القيمة الفنية للعبارة المكررة فيه من كثافة الحالة النفسية التي تقترن بها (قضايا الشعر المعاصر، صفحتا: ٢٤٦، ٢٥٣). وتحذر نازك من الطبيعة الخادعة لأسلوب التكرار؛ بسهولته وقدرته على ملء البيت وإحداث موسيقى ظاهرية فيه؛ إذ قد يضلل الشاعر ويوقعه في مزلق تعبيري، وتشير إلى أنه بات يستعمل –مؤخرا– عكازة؛ تارة لملء ثغرات الوزن، وأخرى لبدء فقرة جديدة،

وثالثة لاختتام قصيدة متحدرة تأبى الوقوف، وغيرها من أغراض لم يوجد لها في الأصل. (ص٢٥٧).

ويقسمه محمد صابر عبيد سداسيا إلى: تكرار استهلالي، وتكرار ختامي، وتكرار متدرج (هرمي)؛ وهو عنده "أحد أهم أنواع التكرار لما يحتاجه من قدرات شعرية تستلزم بناء شكليا على شيء من التعقيد، يفضي إلى نتائج شعرية مهمة.. في مقدمتها الإسهام الكبير في تطور إيقاعية القصيدة وتعميق طاقاتها الموسيقية، ويخضع إلى هندسة تنبع أساسا من طبيعة تجربة القصيدة وما تفرضه من صيغة تتلاءم مع واقعها وخصوصيتها، والرابع تكرار (دائري) ينهض على تكرار جملة واحدة أو أكثر في المقدمة والخاتمة، وربما يكون بغير التطابق التام للمقدمة، مع احتمال حصول نتيجة تبرر تطور إنجاز فعل القصيدة على الصعيد الدلالي، والخامس تكرار (اللّازِمة)؛ ويقوم على انتخاب سطر أو جملة شعرية تشكل –بمستوييها الإيقاعي والدلالي محورا أساسيا ومركزيا من محاور القصيدة.. ويتكرر على شكل فواصل تخضع لطبيعة التجربة ودرجة تأثير اللازمة فيها، وقد تكون اللازمة قبلية أو بعدية، وسادسها التكرار (التراكمي) الذي يحدد بأنه خضوع لغة القصيدة بواقعها الملفوظ إلى تكرار مجموعة من المفردات، سواء على مستوى الحروف أو الأفعال أو الأسماء، تكرارا غير منتظم، لا يخضع لقاعدة سوى لوظيفة كل تكرار وأثره في صياغة مستوى دلالي وإيقاعي محدد، ودرجة اتساقه وتفاعله مع التكرارات الأخرى المتراكمة في القصيدة بخطوط متباينة طولا وقصرا[٢٦]. ولا يخفى ما في تقسيمه من تطوير شكلي للمقترحين السابقين، وما في الأخير من تعقيد وارتباك، إلا في استنباطه للشكل الدائري. وهو نمط توصل إليه البحث قبل الاطلاع على كتابه، ويرتبط بكل من السياق الدلالي والموسيقي والنفسي للنص.

ولعل ما يتعلق بسياقنا هنا أنماط التكرار الأكثر اتصالا بالإيقاع؛ مثل **الترنمي والمقطعي (التقسيمي) والدائري**، ويضاف إليها نمط آخر هو الاوسع استخداما في القصيدة العمودية الجديدة، يجمع ملامح من معظمها؛ ويمكن تسميته

(**التكرار الامتدادي النغمي**)، وهو تكرار يتعلق باتصال نغمي ودلالي يريد الشاعر منه أن يؤكد لقارئه امتداد الحالة أو التجربة بأجوائها النغمية والدلالية، عبر قصيدة طويلة، أو عبر عدة مقاطع، وكأنه يشير دلاليا وموسيقيا إلى محور حركته الشعرية، بتكرار جزء من بداية ما، فيعاوده من آن إلى آخر وقد يعدل فيه ليكيفه مع مفصل دلالي جديد يتحرك فيه. ويشمل هذا النوع ملامح من التقسيمي ومن الترنمي ومن الهرمي وتكرار اللازمة؛ حيث يكرر الشاعر صوتا أو كلمة أو عبارة أو مجموعة قواف، من حين إلى آخر في نصه أو ديوانه، وربما مع تعديل أو تطوير يناسب انتقالات السياق، ومنه تكريره مجموعةَ قوافٍ في مقطع كما تكررت من قبل أكثر من مرة. وعلى ذلك فإن من أهم ملامح أسلوب التكرار المتصلة بالموسيقى الرديفة عند شعراء القصيدة العمودية الجديدة، ما يلي:

- **<u>التكرار الترنمي</u>**: بمصطلح الطيب لكن بتصور مختلف؛ إذ ليس شرطا ليكون كذلك أن يأتي تكرارا لبيت أو جزء منه آخر مقطع ليمثل فاصلا؛ لكن التركيز هنا على فكرة أنه "ينصب على الوزن ويباريه ويجاريه ويعمد إلى إظهار كوامنه وغوامضه وتقوية موسيقاه وبسطها وتعقيدها" بالإضافة إلى وظيفته السياقية الدلالية، ويحدث بتكرار صوت أو كلمة أو جملة أو أكثر، ويتصل بموسيقى وبدلالة السياق الشعري، وتعكس نغميته الحالة الشعورية التي تقدمها التجربة، ولذلك يتنوع ويتلون بما تكتنز به هذه الحالة، وهو في ذلك قريب إلى ما طرحه البلاغيون من دلالات، وتعززها نغمية تعكس الجو النفسي للنص الشعري؛ فيتضافر فيه النغمي والموضوعي والنفسي. ويستخدمه شعراء (النغمية الوفيرة) تعزيزا لنغمية القصيدة وصعودا بموسيقاها من صوت الحرف ومن الكلمة ومن الوزن ومن القافية؛ وأوسعهم توظيفا له وولعا به بخيت، الذي يقول مترنما باسم (ليلى) مضفِّرا نغمية التكرار بحضور صوت حرف اللام ممتزجا بالمجانسات:

**"لكلِّ الناسِ**
**في ليلاتِهم**
**ليلٌ**
**ولِي ليلَى**
**وليلى وحدَها**
**وحدي**
**ولكنْ وحدها أعلَى**
**فما حلّتْ بعاشقِها**
**ولكنّ الفتَى ولَّى". [ج١، ص٢٨٣].**

ويجيء التكرار الترنمي أسيانَ متحسرا على الفقد، بتكرار أسلوب نداء كأنه الاستغاثة اللهفى لمن ضل في ليل فقدانه، إذ رحلت شهرزاد مع الفجر وانتهت -سريعا- الحكاية:

**"قصيراتٌ ليالي القُرْبِ**
**قاسيةٌ**
**هي العتماتْ!**
**وقفتُ أَمامَ بابِ الفجرِ**
**لَمْ أَتجاوزِ**
**العَتَباتْ**
**وضيَّعتُ**
**النُّجومَ**
**العشرَ**
**يا نَجماتُ**
**يا نَجماتْ". [ج١، ص١٨٦].**

ويجيء الترنمي مقترنا بموسيقى القافية فيعزز النغمية كثيرا، خاصة مع اقترانه بلون بديعي متعلق بالقافية؛ مثل (رد الأعجاز على الصدور)، في قول بخيت:

**"وصفتُ**
**فَفُزتُ بالفلذاتِ**
**حَتَّى طاحتِ الفلذاتْ**
**فقَدْ أَفنَى**
**شهودُ الذّاتِ**
**سافرةً،**
**شهودَ الذّاتْ**
**وليستْ تُوصَفُ اللَّذّاتُ**
**عند نهايةِ**
**اللّذّاتْ". [ج١، ص ٣٥٧].**

كما يستخدمه شعراء (النغمية المبعدة) لإثراء القصيدة نغميا، عِوضًا عن تحجيم تدفق اللغة مع الوزن، إذ إن صنيعهم ليس موجها ضد الموسيقى، بل حرصا على ألا تجرف عرامةُ أمواجها لغةَ الشعر والدلالاتِ التي يضنّ بمسارها أن يجرفه فيضان النغم. وعند سيد يوسف يأتي التكرار غنيا متنوعا بأشكال عديدة، الغالب عليها الامتدادي النغمي، ومن النمط الترنمي قوله في تصديره للفصل الأول (ها أمي وأخوتي) في (طليثا قومي):

**"لَهَفٌ عُيُونُكَ.. أَيُّهَا الْفَلاَّحُ..**
**وَالْحَقْلُ اشْتِيَاقْ**
**لا تَبْتَئِسْ .. إِنْ لَوَّنُوا الأَشْجَارَ**
**مِنْ دَمِكَ الْمُرَاقْ**
**الأَرْضُ سَيِّدَةُ الْعَرَائِسِ..**
**وَالدِّمَاءُ هِيَ الصَّدَاقْ**

**الدِّمَاءُ هِيَ الصَّدَاقْ**

**الدِّمَاءُ هِيَ الصَّدَاقْ". [ص١١].**

يترك التكرار حرف العطف مكتفيا بنغمته العالية رغم نقص وزنها؛ ليحقق بالترنم النغمي ما يشبه الصرخة المنبهة التي تتجاوز حزن اللحظة، صوب الأمل المنظور والبشرى بالاقتران بالأرض الحبيبة، وبالفرح القريب الذي دفع ابنُها صداقَه من دمه الحر المراق.

ويستخدم البشبيشي النمط الترنمي بتكراره الضمير المنفصل (هو) محققا به تقوية النغمية في حركتي صوتيه القصيرين، مع تعمية الدلالة، وتصعيد كلتيهما مع نمو النص في قصيدته (دون جدوى) بديوان (منزل الروح)؛ إذ يكرره ٢٤مرة في أبياتها العشرين، بالإضافة لتكرار الضمير متصلا في حال الغيبة، وندائه حرف النداء وتوجيه الخطاب إليه والتحول إلى كاف الخطاب للدلالة عليه، ولكن إفراده منفصلا للغيبة واستخدامه بهذه الكثافة يضيف ترنما ونغمية تمتد عبر النص وتعزز الدلالة التي يحيل إليها الضمير شاملة الحب والقوة والقيمة والذات المجروحة والهوية وثباتها –أخيرا– لتشير إلى الوطن الحبيب المفتقد؛ يبدأها:

**"هو الشكل المجرد**

**والنعوت**

**هو المعنى**

**وكم يعنى السكوت**

**هو استلهامه ما كان فيه**

**هو استدراكه**

**ما لا يفوت**

**هو**

**(الأكباد فوق الأرض تمشي)**

**هو الملح المغمس**

**والفتيت**

**هو الماء**

**الذي نغشاه**

**ظمأى"...**

**ثم يكرر الضمير مبتدئا به كل الدلالات تقريبا:**

**هو الحارات...**

**هو الأكواخ تصرخ...**

**هو الأرض التي لبسته...**

**هو الشمس التي تأتي وتمضى...**

**هو الصمت الذي يرتج حتى يصم**

**هو التغير والثبوت....**

**هو الريح الذي يُفنيه ريحٌ**

**هو الزمن المحدّثُ والصموت**

**هو الضاد التي في "اضطُرّ"...**

**هو الضاد التي في "ضد" ...**

**هو التاء التي في الزيت تغلى ...**

**فيا يا هو قد**

**"لقيتك بعد يأس"...**

**ويا هو من حييت العمر فيه..**

**أيا هو هل أحبك**

**من جديد...**

**أيا هو هل أحبك**

**دون جدوى.." [ص٧٥-ص٨٦].**

ومن **المقطعي (التقسيمي)**: ما يحقق **نغمة افتتاحية** تألفها عين القارئ لتقوده في مسار النص وتنبهه لانتقالاته الدلالية في مقاطعه، بنغميتها المألوفة،

التي تشير مع علامة انتهاء المقطع إلى بدء حلقة جديدة، في (على بسط الصحراء)؛ إذ تتكرر جملة العنوان ٧مرات، ثم يكررها في الأبيات: ٢٧، ٣٢، ٤٢، ٤٨، ٥٩: أولاها بعد البيت الثالث عشر بعد علامة انتهاء المقطع.

ثم تتكرر في الخاتمة بعد البيت ٧٦ متبوعة بثلاثة أسطر من النقاط تأكيد على استمرار الرحلة الشعرية مع السيرة النبوية واتصالها؛ كما صرح في تصديره النثري: "لعل قابل أيامي يسنح بالمزيد"، والقصيدة سبق نشرها في (أنا أيضا لا أمنع فمي) في ٤٢ بيتا بتصدير شبيه في دلالته يشير إلى الاستمرار في كتابتها:

**أَمَانٌ .. فَلا خَوْفٌ.. وَأَمْنٌ فَلا أَذَى**
**وَعَدْلٌ .. فَلا جَوْرٌ.. وسِلْمٌ فَلا حَرْبُ**
**على بسط الصحراء.....**
.....
**....."[ص ١٦٠].**

- **والتكرار الدائري:** هو الأكثر استخداما بعد النمط الامتدادي النغمي؛ حيث يشير -في أكثر حالاته- إلى إغلاق دائرة الحالة واستحكام أجوائها حول الذات، أو البقاء واتصال حال الذات في دائرة تحب المكث فيها، أو تحولها والخروج منها إن تم تعديل الموقف؛ من خلال تكرار الصياغة الموحية بتغيره وتحوله، أو تعديل موقف الذات منه، مع بقاء دائرة مرارته -أو حلاوته- مغلقة داخل الذات على خبرتها به.

ولعل في بدء وختام قصيدة (تجلَّ) لجيهان بركات ما يقدم مثلا على التكرار بلا تعديل:

"**تَجَلَّ لأعينٍ تاقتْ..**
**تَجَلَّ..**
**أيا بدرًا..**
**بظَلْمَائي أطَلَّا**

**ظمئتُ..**

**وغُلَّتي بلغتْ مداها**

**بصحرائي..**

**وما آنستُ ظِلًّا".**

وتختمها بترديد البداية بما يوحي ببقاء الذات في عالم تبتلها الحبيب، ورجاء وصله:

"**وأُحيي ليلتي أملًا أنادي:**

"**تجلَّ لأعينٍ تاقتْ تَجلَّ**"

وقد يتم تعديل صوغ البيت الأول في التكرار الذي يرد بآخر بيت في القصيدة عاكسا اختلاف الحالة، فيشي ذلك الاتصال النغمي مع النص مع اختلاف الدلالة بتحول الموقف الأول، بشكل يتفاوت حسب التجربة؛ فيقين الذات التي تشرع في تأمل عالم طفولتها في لحظة شعورية يغمرها (الوضع الراهن) يكون يقينا بالفقد وبتحول العالم من حولها وجفائه:

"**كبرنا..**

**فليس الكونَ شارعُنا الطفلُ**

**ولا إن تفرّقْنا الحياةُ ستختلُّ".**

لكن بعد استغراقها في تفاصيل ماضيها وتأملها يتغير الأمر؛ فتجد نفسها وقد غمر الماضي اللحظة الحاضرة، وحلت الطفولة فيه وملأت أماكنها وذكرياتها أفق اللحظة؛ حتى يبدو كأن الكون كله صار أماكن الطفولة ورفاقها، ويظهر في النهاية ما يمكن تسميته (الترهين الشعري) الذي أعني به تحريك مشهد من ماضي الذات وجعله حيا في اللحظة الحاضرة، والذات تقدمه على أنه (كائن هنا الآن) لا على أنه (كان هناك منذ زمان)، ويؤكد ذلك هنا تحول الضمير من تحسر ماضوي باسم الجمع إلى استغراق ترهيني للذات:

"**ويرجعُ طفلًا يقرأُ الآن جانبي**

**(بنصفِ لسانٍ)**

**ما يردّدُه الفصلُ [ب ١٥، ص ٥٨]**

**.....**

**ترافقُني أسماؤهم في قصيدتي**

**فليس سِوى الأسماءِ من بعدهم خِلٌّ**

**وأشربُهم فنجانَ أمسٍ**

**كأنني**

**أجالسُهم في وحدتي حيثما حلّوا**

**ومازال هذا الكونُ**

**في الكفّ دميةً**

**وكل حدودِ الأرضِ**

**شارعنا الطفلُ". [كأول شاعر في الأرض-فنجان قهوة مع الأمس، ص٥٥-ص٥٧].**

وفي (تحت الجبة) يقوم مرسي بتكرار البيت الأول المعبر بكلماته وشكله البصري:

**"كتبوا**

**في أوَّلِ السَّطرِ**

**" حَـ ـمـ ـامـ ـا "**

**وقرأنا**

**فتطايرنا سلاما". [أول العرفان، ص٣١].**

**"كتبوا**

**في آخرِ السَّطرِ**

**" سـ ـلامـ ـا "**

**وقرأنا**

**فتطايرنا حَماما". [ص٣٩].**

تستدعي (تحت الجبة) –عبر امتدادها– النبي محمد وحنين الجذع، وجبريل عليه السلام، وموسى وغلامه والحوت والخضر، وأهل الحب والندامى والحضرة والذكر، في سياق صوفي يبدأ من عنوانها والتصدير الشعري تحته لإقبال: (ومعدنه ترابي ولكن .. جرت في لفظه لغة السماء) ويمتد، من بيتها الأول المشير بلغته وبتشكيله البصري إلى دلالات تجذر الذات في عالمها الأرضي، غير منقطعة عن عطاء السماء ونورها المرسل عبر هؤلاء؛ فالبيت الأول يتكرر مع تعديل ثلاثة ألفاظ: فتتغير أول إلى آخر، وسلاما وحماما تتبادلان الموقع مع تغيير الرسم؛ ففي البدء السلام متحصل من كلام هؤلاء، وحروف (حماما) تتفرق تعبيرا عن انعتاق الروح وتحررها، بينما في الآخر تتلاحم حروف الكلمة تعبيرا عن التماسك والوحدة الجديرة بسلام الوداع، وتمتد حروف (سلاما) –من خلال اختيار نوع خطٍّ (اسمُه طيور الجنة) تعبيرا عن حال المودع الذي يطيل وداعه رغبة في الاستزادة من الائتناس قبل الرجوع إلى صمت الذات بعد رحلتها عبر نهر النور الفضي ذلك الذي يدخل إلى النص "فنبتل قمصانا ولحما وعظاما".

وفي قصيدته (متقلب.. متقلبة!!) يستخدم أبو إلياس تكرارا معدّلا مثل مرسي، لكن بوظيفة مختلفة؛ فيبدأها بعينين أغنيتين تتشابهان في شِعره الذي شاب حبا فيها:

**"عَيْنَاكِ أُغْنِيَتَانِ**
**بَيْنَهُمَا شَبَهْ:**
**شِعْرِي الّذِي فِي الحبِّ حبُّك شَيَّبَهْ**
**غَنَّيْتُ وَاحِدَةً**
**فَحَكَّتْ غُرْبَةٌ فِي حَلْق رُوحِي الْمُرِّ**
**غَيْرَ مُسَبَّبَةْ**
**عَرَبِيَّتَانِ هُمَا**
**فَكَيْفَ رَأَى فَمِي بِهِمَا الرُّؤَى عِبْرِيَّةً**

**وَمُعَرَّبَةْ". [يموت بعد قصيدة، ص٧٥].**

وتأتي النهاية بعينين غانيتين الشبه بينهما شَعره الذي شاب يأسا بسبب غدرها، فالتحول هنا يغلق خبرة الذات في تجربتها على اليأس الممض والمرارة المقيمة، فالحب الصادق منه لن ينتهي والكره الصادق منه لا يتوقف، والغدر منها –كما يقول– لن يتوقف:

**فِي الْحَلْق صَخْرَةُ كِلْمَةٍ إِنْ أُلْقِهَا تُتْعِبْ**
**وَإِنْ بَقِيَتْ فَأَكْبَرُ مُتْعِبَةْ**
**لا تَغْفِرِيهَا، مِثْلَمَا لَمْ تَغْفِرِي حَسَنَاتِ قَلْبٍ**
**وَحْشُ قَلْبِكِ عَذَّبَهْ:**
**(عَيْنَاكِ غَانِيَتَانِ**
**بَيْنَهُمَا شَبَهْ:**
**شَعْرِي الَّذِي فِي الْيَأْسِ غَدْرُكِ شَيَّبَهْ). [يموت بعد قصيدة، ص٧٥].**

- **التكرار الامتدادي النغمي:** وهو الأكثر استخداما بين شعراء القصيدة العمودية الجديدة، كما سبقت الإشارة، لتعدد وظائفه دلاليا وجماليا. ومن أكثر الشعراء استخداما له البشبيشي وبخيت وسيد وشهاب. وقد يستخدم في صورة صوت يتم تكراره، كما يفعل سيد يوسف في (خان الخليل–الطرق على نُحاس القلب) بديوانه (طليثا قومي، ص٥٨–ص٧٠)؛ إذ يكرر الصوت (تِتِنْ تِنْ) المساوي لتفعيلة المتقارب (فعولن) لقربها من صوت دق الإزميل فوق المعدن، حيث يبنى النص على حالة شعرية سردية يتداخل فيها صوت الشاعر/السارد العليم بالصوت غير المباشر الحر للفنان صانع التماثيل والقطع الفنية النحاسية في خان الخليلي؛ إذ يأتي عبر وساطة السارد فيعكس لنا داخله لنرى موران مشاعره ونسمع منه صوت أعماقه مباشرة، بغير تدخل من صوت الراوي (الشاعر)، بغض النظر عن فكرة وساطته الشعرية في بناء لغة فنية خاصة إيقاعية لا يتم البناء الشعري بغيرها، ونزولا على منطق السارد التخييلي. تتكرر (تتن تن) ٨ مرات عبر النص، اثنتان افتتاحيتان تهيئان المتلقي للدخول

في إيقاع الحكاية من اللقطة الأولى، ومرافقة الشخصية وعالمها:

**"تِتِنْ تِنْ" ..**
**وَيَسْرِقُ مِنْ كُوبِهِ رَشْفَتَيْنِ ..**
**وَيَنْفُثُ خَيْطَ دُخَانْ**
**"تِتِنْ تِنْ" ..**
**وَيَرْنُو إِلَى الْعَابِرِينَ**
**وَيَرْمُقُهُ دَهْشَةً..**
**سَائِحَانْ**
**عَجِيناً بِكَفَّيْهِ تَبْدُو النُّحَاسَةُ..**
**وَهْوَ عَجِينٌ بِكَفِّ الزَّمَانْ". [ص٥٩].**

ثم تتوالى خيوط الحكاية؛ فتأتي النغمة مع كل خيط جديد تنطلق مع بدئه، وتمتد مع نسيجه، حتى ينتهي فتطل ثانية، وهكذا؛ حتى يأتي الختام بنغمته ساحبا خيوط مشهدها الأخير:

**"تِتِنْ تِنْ" ..**
**يَعُودُ لِدَقَّاتِهِ**
**وَيَنْفُثُ تَنْهِيدَةً مِنْ دُخَانْ**
**لِطَرْقَاتِهِ فِي النُّحَاسِ بَيَانٌ**
**وَسَكْنَاتُهُ حِينَ يَرْنُو..**
**بَيَانْ**
**"تِتِنْ تِنْ" ..**
**تُرَاهُ يَدُقُّ النُّحَاسَ**
**أَمِ الطَّرْقُ فِي قَلْبِهِ خَفَقَانْ؟!". [ص٧٠].**

ولكن بخيت أكثرهم توظيفا لهذا النسق التكراري في دواوينه، حتى أنه في بعضها ينتهي من تكرار ليبدأ الآخر؛ فهو يبدأ -على سبيل المثال- من المقطع الأول من الديوان الأول في الجزء الأول من أعماله (شهد العزلة) بالفعل

(رأيت)، ثم يكرره ١٠ مرات أخرى؛ في المقاطع: ٢٨- ٣٧- ٤٢- ٤٤- ٤٧- ٥٤- ٥٥- ٥٦- ٦١- ٦٢. وتتحول إلى (أرى) ٧ مرات؛ من ٨٩ - ٩٥، وإلى (تُرى) ٤مرات؛ من ١٠٠-١٠٣، فهذه ٢٢مرة، وبين ذلك كله تأتي تكرارات أخرى كثيرة، بيانها هكذا: وُلِدتُ ٣- هنالك وهناك ٧- خطاي ٣- سلاما يا غياب أبي ٢- أتينا ٢- أنا ٦- قرأتُ٢- ذهبتُ٧- أضيئيني٣- تقول وتهمس٤- وفيه عرفت٢- وأصحابي٤- بلاد٢- فما جدوى٢- سنمشي٥، فهذه ٥٤ تكرارا، وكلها ٧٦ من ١١٤ مقطعا، الأمر الذي يشير إلى حضور كبير لهذا النمط من التكرار في شعره بشكل عام.

ومنه نمط ينفرد بخيت به؛ يتمثل في إعادة استخدام كلمات القوافي بذاتها في أكثر من مقطع، بطريقة قد تتضمن -إلى جانب التكرار- تشابها دلاليا؛ كالمقطع ٣٤ من (شهد العزلة) كالتالي:

"**هُمُ الفقراءُ**
**مِلْحُ الأَرضِ**
**قلبُ العالَمِ الدَّافِئْ**
**خُطاهُمْ**
**في مدائنِهِ المُدانةِ**
**تَوبَةُ الخاطِئْ**
**فهَلْ تَتَنَكَّرُ الأَمواجُ**
**يا ليلايَ**
**للشَّاطِئْ؟!!**". [ص٤٢، ج١].

ويعاود استخدام القوافي ذاتها في المقطع ١٠٧ من الديوان نفسه، بتعديل في الترتيب:

"**قليلٌ**
**مِنْ جنونِ البحرِ**
**يُبدِعُ حكمةَ الشَّاطئْ**

**قليلٌ**

**مِنْ صُرَاخِ الجُرْحِ**

**يُبدِعُ موتَكَ الدَّافئْ**

**فقُلْ ما شِئتَ**

**قُلْ ما شِئتَ**

**يا قِدِّيسِيَ الخاطئْ". [ص١١٥].**

ويكرر الأمر في استخدام الكلمات (آدم- الخاتم- العالم) قوافي في المقاطع: رقم ١٠٩ في (الليالي الأربع، ص٢٣٧)، ورقمي٣ ، و١٨ في (صمت الكليم، ص٢٥١-ص٢٦٦)، ثم (٨٦) في (جبل قاف، ص٤٥٤)، وفيها جميعا عالم دلالي متشابه، وليس من المتصور أن يأتي ذلك عفوا ولا غفلة من شاعر بقدرة بخيت وثقافه؛ فالأمر يمكن تفسيره -كما مر- بأنه طريقة فنية مختلفة يحقق بها، رغم غرابتها، ربطا نغميا ودلاليا لعوالمه الفنية في ذهن قارئه المتابع.

## ثانيا: التوازي البنيوي:

"إن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر"[٢٧]، وقد تعرض البلاغيون العرب لهذا المفهوم في أبواب مختلفة؛ مثل المقابلة والمشاكلة والنظم والتكرار والموازنة. ويقصد به التشابه القائم على تماثل البنيات في بيت أو في مجموعة أبيات شعرية بين جملتين أو عبارتين بوصفهما طرفين متعادلين في الأهمية من حيث المضمون والدلالة، ومتماثلين أو متوازنين من حيث الشكل، في التسلسل والترتيب. وقد يكون هذا التوازي صوتيا أو صرفيا أو تركيبيا (نحويا) أو دلاليا. وكثيرا ما تتضافر بحضور أكثر من مستوى منها معا، وقد تستصحب معها مستوى آخر عروضيا بتماثل وزني بين التركيبين المتوازيين، أو أشكالا أخرى من البديعيات الإيقاعية. ويتوقف مدى نجاح التوازي؛ مثله مثل أي تقنية فنية،

على تحقيقه للوظيفتين الجمالية والدلالية مع حاجة السياق له؛ فيساهم بانسجامه النغمي وتماثله التركيبي في إغناء الطاقة التخييلية وتعزيز الدلالة وتحقيق متعة التلقي لمستواها الأرقى، كيلا يكون عبئا قادحا فيفسد شعرية النص بتزيده واصطناعه وعدم حاجة السياق إليه.

يحضر التوازي حضورا كبيرا في القصيدة العمودية الجديدة؛ ولكن هذا الحضور يتفاوت من شاعر إلى آخر، ويتنوع وتختلف طبيعته؛ فقد يأتي توازيا تركيبيا خالصا؛ كقول البشبيشي:

**"لا شمس**

**إلا الذنب في أفقي**

**لا ليل**

**إلا الخوف في رحلي". [على بعد عطر، روحُ البياضِ الساكنِ الفُلّ، ص٤٩].**

وينهض التوازي النحوي القائم هنا على تماثل التركيب بين الشطرين؛ بدور نغمي واضح من خلال تحقيقه للانسجام النسقي، وتعزيزه هذا الشعور بالتوافق الصوتي واللغوي، ويصل مدى جماليا يبلغ فيه الدلالات بكل سبيل.

وكثيرا ما يأتي التوازي الصرفي مقترنا بالتركيبي، فالكلحي يستخدم فيما يلي توازيا على مستوى بنية الكلمة، لكنه يندرج في إطار جمل متوازية نحويا، كما أن الأبيات تحتوي ترصيعا يتمثل في التشابه الوزني والسجع في أسماء الفاعل الأربعة: الثائرون، العاشقون، البائسون، الذائبون، وفي الفعلين المبنيين للمجهول المتساويين في الوزن: أُثِرْنا، هُجِرْنا، بالإضافة إلى تكرارا (وإنا) و(إذا)، فتنتج عن التوازي مع الترصيع نغمية عالية تعزز دلالة الزهو العالية

بالشعراء، وحضور معارضة معلقة ابن كلثوم، ويعزز ذلك كله حضور وفير لما يسمى بالجناس الحرفي، في حروف المد الكثيرة:

**"وإنَّا الثائرونَ**
**إذا أُثِرنَا**
**وإنَّا العاشقونَ**
**إذا ابتُلِينا**
**وإنَّا البائسونَ**
**إذا هُجرنا**
**وإنَّا الذائبون إذا لَقِينا". [صهيل في منفى الجياد، ص٤٩، ص٥٠].**

وأحمد بخيت وسيد يوسف من أكثرهم ولعا بالتوازيات البنيوية المتعددة النغمية **بحضور أكثر من نسق للتوازي مع تفاعل ألوانٍ بديعية**؛ فقد يجمع الشاعر مع التوازي التركيبيِّ الصرفيَّ، ومن الألوان البديعية **التصريعَ والترصيع والجناس**؛ كقول سيد جامعا في البيت الأول كل ما سبق إلا التصريع، وفي الأخير –مع التوازيين التركيبي والصيغي– التصريع والترصيع والجناس:

**"وَبِالَّذِي نَشْتَهِي .. يُعَذِّبُنَا**
**وَبِالَّذِي نَشْتَكِي ..**
**نُعَاتِبُهُ**
**يَا سَائِلَ الشِّعْرِ عَنْ مَوَاجِعِهِ**
**نَحْنُ بِأَوْجَاعِنَا نُطَبِّبُهُ**
**مَعْشَرُنَا..**
**فِي الْهَوَى مَوَاكِبُهُ**
**وَنَارُنَا .. فِي الدُّجَى كَوَاكِبُهُ". [طليثا قومي، ص٧٥].**

ولسيد يوسف غرام بالموسيقى الرديفة عموما، ولعله الوحيد الذي يستخدم ما يسميه البلاغيون (التفويف)؛ وهو "إتيان المتكلم بمعان شتى.. كل فن في جملة من الكلام، منفصلة عن أختها، مع تساوي الجملة في الوزنية. ويكون بالجملة الطويلة، أو المتوسطة، أو القصيرة. وأحسنها واصعبها مسلكا القصار"(٢٨). ويستخدمه بنمط الجمل القصار، وهو الأحسن والأصعب مسلكا، ويستخدمه مصحوبا بإيقاع بصري متحدر، منقضٍّ من الأعلى، دال بانقضاضه على معنى الهجوم والقوة بما يعزز السياق، في مرتين بديوانين:

**"كُنْ كَمَا يَدَّعِي الْمُضِلُّونَ..**

**إِرْهَاباً ..**

**تَطَرَّفْ فِي حَرْبِهِمْ وَتَشَدَّدْ**

**أَقْدِمِ ..**

**اقْصِفْ ..**

**تَوَغَّلِ..**

**اجْتَثَّ..**

**نَكِّلْ**

**نَاوِرِ..**

**اصْعَدْ..**

**حَلِّقْ..**

**تَخَطَّ ..**

**تَفَرَّدْ". [طليثا قومي، أرابيسك، ص٥٢].**

ويستخدمها ثانية في ديوانه الثالث (رجل من أقصى المدينة) مصحوبة بإيقاع بصري أيضا، في (أن يأكله الذئب):

"إذا الشعبُ يومًا..

"..شششششْ..

توافيه رعدةٌ

يواصِلُ في إثر الحروف ارتحاله

[عِشِ..

ابْقَ..

اسْمُ..

سُدْ..

قُدْ..

جُدْ..

مُرِ..

انْهَ..

رِ..

فِ..

اسْرِ..

نُلْ]

عِ..

لِ..

ارْقَ..

ارْمِ..

إن حُمَّ القضا..

قُلْ: أنا لَه". [أن يأكله الذئب، ص٨٣].

ففي الحالين يوظف الإيقاع البلاغي للتفويف في الجمل القصيرة المتوالية المتوازية بصيغة الأمر، ويضفر معه إيقاعا بصريا يتسق مع دلالة الموقفين الثوريين، للثائرين: محمدٍ الناهض من (حقول الجنوب) ليذيق الأعداء وبال أمرهم، وثائرِ مصر الصبي عفيّ الصوت، النبي "بلا وحي سوى فيض روحه، ويحاول جمع الكافرين اغتياله"، ليتناغم إيقاع التحدر الموسيقي القوي مع إيقاع بصري مصاحب، مع دلالة السياق.

وإن تم حصر التوازي البنيوي في القصيدة العمودي الجديدة فإن بخيت يستحوذ فيه على حظ وفير؛ بولعه الشديد به، وتضفيره إياه -ببراعة فنية واضحة- بألوان بديعية مختلفة تقوي نغميته وتعزز دلالته، وتضيف إلى جماله، وربما تتتابع عدة مقاطع يبني بيتين من كل منها، وأحيانا الثلاثة، على التوازي، مثل صفحات (١١٣-١١٥)، و(١٣٤-١٣٥)، و(٢٩٠-٢٩٤)، و(٢٧٤-٢٧٧)، و( ٣٦٠-٣٦١). يقول في ثلاثة مقاطع متتالية منها:

**" وليلى العُودُ حينَ يئِنُّ**
**والأَطيارُ إذ تَسْجَعْ**
**وليلى الرُّوحُ حينَ تَحِنُّ**
**والأَنوارُ إذْ تَسْطَعْ**
**أَشارتْ لِي بإِصْبَعِها**
**وقلبي خَاتَمُ الإِصْبَعْ!!**
**هِيَ العَبَراتُ حينَ تَجِفُّ**
**والبسماتُ حينَ تَجُوْلْ**
**هِيَ الأَنْسامُ حينَ تَرِفُّ**
**والأَغصانُ حينَ تَميلْ**

**هِيَ الحُسْنُ الذي يَبدو**
**لمُبْصِرِهِ بِكُلِّ جَميلْ**
**هِيَ الأَزهارُ والأَشجارُ**
**والأَعطارُ والأَنهارْ**
**هِيَ الأَشواقُ والمُشتاقُ**
**والغُيَّابُ والحُضَّارْ**
**هِيَ المُتَأَلِّقُ المَكْشُوفُ**
**والمَحفُوفُ بالأَسرارْ!"[ج١، ص٢٧٤- ص٢٧٦].**

فيضفر فيها ببراعة لا تكلف فيها التوازي النحوي والصيغي والوزني والترصيع والجناس والسجع، في تدفق موسيقي ثري يتضافر مع الحال التي تحتويها التجربة.

وباب الموسيقى الرديفة وأنماطها وفاعليتها الموسيقية والدلالية والجمالية باب يبلغ من الثراء ما يتطلب إفراده بالبحث في القصيدة العمودية الجديدة؛ ففيه اتساع وغنى. ولعل فيما مضى من صفحات ما يبين مدى غنى حضور وفاعلية هذه الموسيقى ودورها في إغناء الشعرية، وهو أمر يدحض النظر السطحي إليها في كثير من التناول النقدي الحديث بوضعها موضع الاتهام لا الاهتمام؛ بزعم أنها "محسنات بديعية" ومجرد "زخارف شكلية" بلا أثر جمالي ولا دور دلالي.

## هوامش البحث:

(١) شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دار الثقافة العربية، القاهرة، ط٣، ١٩٩٨، ص٩٠.

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

(٣) السابق، ص ١٠١.

(٤) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٢، ص١٨٩، ص١٩٠.

(٥) عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط٣، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ١٩٨٩، ج١، ص٢٣٨، وانظر كذلك: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص٩٢ وما بعدها.

(٦) لا يخفى ما في البيت من (سناد توجيه)؛ لأن ما قبل الهاء الساكنة قاف مفتوحة طول النص، وهو من عيوب القافية المعروفة، وربما يتغاضى عنه بعض الشعراء، رغم أن أبا إلياس من المجيدين والعارفين بعلوم اللغة والعروض والقافية، وهو ما سيشار إليه لاحقا في وجود عيوب للقافية، رغم ندرتها.

(٧) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ت: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٥، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٥ص ١٥١.

(٨) ابن سينا: الشفاء، الرياضيات: جوامع علم الموسيقى، ت: زكريا يوسف، نشر وارة التربية والتعليم، القاهرة، ١٩٥٦، ص ١٢٣.

(٩) أدونيس: كلام البدايات، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٩، ص٧٢-ص٧٣.

(١٠) محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في الشعر، ط١، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص١٧٢.

(١١) ج. م. جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة ت: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٨، ص ١٤٦-ص١٤٨.

(١٢) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٢، ص٢٤٦.

(١٣) السابق، ص٢٥٨.

(١٤) السابق: الصفحة نفسها.

(١٥) انظر السابق: الصفحة نفسها.

(١٦) عزة محمد جدوع: البناء الموسيقي للقصيدة الحديثة في شعر أحمد سويلم، مجلة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ع٣٢، ٢٠٠٤، ص ٣٩١.

(١٧) انظر؛ على سبيل المثال لا الحصر:

- شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان للحافظ السيوطي، وبهامشه (حلية اللب المصون على الجوهر المكنون) للدمنهوري، مطبعة الحلبي (القاهرة) ١٣٥٨هـ- ١٩٣٩م.
- العمدة، ابن رشيق.
- كتاب الطراز، المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تأليف يحيى بن حمزة العلوي اليمنى، تقديم د.إبراهيم الخولي، سلسلة الذخائر (١٨٦)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٩.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر لضياء الدين بن الأثير، قدمه وعلق عليه د. أحمد الحوفي ودكتور بدوي طبانة، دار نهضة مصر، مصر، د.ت.
- وانظر -أيضا- من الدراسات الحديثة :
- عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، سبقت بياناته.
- بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح، عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب بالقاهرة، ط١، ٢٠٠٩م.
- محمد العمري: - تحليل الخطاب الشعرى، مرجع سبق ذكره. - الموازنات الصوتية، مرجع ستلي بياناته.

(١٨) قال عبد القاهر: "وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيسا مقبولا، ولا سجعا حسنا، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغى به بدلا، ولا تجد عنه حولا، ومن ههنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه، وأحقه بالحسن وأولاه، ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه، وتأهب لطلبه". أسرار

البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ -١٩٩١م، ص١١.

(١٩) انظر: أمان أبو الفتوح: بناء النص الشعري عند محمود حسن إسماعيل، دكتوراه مخطوطة، بكلية دار العلوم جامعة القاهرة، ٢٠١١، ص ٢١١.

(٢٠) انظر: ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج٢، ص٧٣ وما بعدها.

(٢١) ابن القيم الجوزية: كتاب الفوائد (المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان)، ت: السيد محمد بدر الدين النعساني، مكتبة الخانجي بمصر والأستانة، ط١، ١٣٢٧ هـ، ص ١١٠.

(٢٢) محمد بن أحمد، مولاي حفيظ بابوي، بشرى عليطي: البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط١، ١٩٩٨، ص٧٠.

(٢٣) عبد الله الطيب: مرجع سبق ذكره، ص ٥٩.

(٢٤) السابق، مجلد ١، ص ١٣٧.

(٢٥) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العودة، بيروت، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٦٧، ص ٢٤٨.

(٢٦) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١، صفحات ٢٠٥، ٢٠٩، ٢١٤ بالترتيب.

(٢٧) رومان ياكوبسون، في الشعرية، مرجع سبق ذكره، ص ١٠٦.

(٢٨) انظر: بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية، ص ٥١٤.

# المراجـــــع


- **إبراهيم أنيس:** موسيقى الشعر، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٢
- **أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي،** العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ت: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٥، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٥
- **أبو علي الحسين بن عبد الله بن الحسن بن سينا:** الشفاء، الرياضيات: جوامع علم الموسيقى، ت: زكريا يوسف، تصدير ومراجعة: أحمد فؤاد الأهواني، ومحمود الحفني، نشر وزارة التربية والتعليم، القاهرة، ١٩٥٦.
- **أدونيس (علي أحمد سعيد):** كلام البدايات، ط١، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٩
- **أمان أبو الفتوح محمد:** بناء النص الشعري عند محمود حسن إسماعيل، دكتوراه مخطوطة، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ٢٠١١.
- **بدوي طبانة:** معجم البلاغة العربية. دار المنارة بجدة ودار الرفاعي بالرياض، ط٣، ١٩٨٨.
- **جويو(ج. م.):** مسائل فلسفة الفن المعاصرة ت: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٨.
- **رومان ياكبسون:** قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر المغرب، ط١، ١٩٨٨.
- **شعبان صلاح:** موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دار الثقافة العربية، القاهرة، ط٣، ١٩٩٨.
- **ضياء الدين بن الأثير:** المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه د. أحمد الحوفي ودكتور بدوي طبانة، دار نهضة مصر، مصر، د.ت.
- **عبد الرحمن بن كمال الدين أبي بكر؛** المشهور بجلال الدين السيوطي: شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان، وبهامشه (حلية اللب المصون على الجوهر المكنون) للدمنهوري، مطبعة الحلبي (القاهرة) ١٣٥٨هـ- ١٩٣٩م.

- **عبد القاهر الجرجاني:** أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ -١٩٩١م.
- **عبد الله الطيب:** المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط٣، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ١٩٨٩.
- **عزة محمد جدوع:** البناء الموسيقي للقصيدة الحديثة في شعر أحمد سويلم، مجلة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ع٣٢، ٢٠٠٤.
- **محمد العمري:** تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في الشعر، ط١، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ١٩٩٠.
- **محمد بن أحمد (ومولاي حفيظ بابوي، بشرى عليطي):** البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، ط١، ١٩٩٨.
- **نازك الملائكة:** قضايا الشعر المعاصر، دار العودة، بيروت، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٦٧.
- **محمد صابر عبيد:** القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١.
- **يحيى بن حمزة العلوي اليمنى:** كتاب الطراز، المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تقديم: د. إبراهيم الخولي، سلسلة الذخائر (١٨٦)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٩.

## **Abstract**:

This study seeks to examine the metrical structure in a sample of 52 books for 13 poets of the Egyptian Neo-Classical poem ((two hemistiches poem), including 1362 poems with 17272 verses. It uses a statistical, descriptive, and analytical approach to find out how the musical mechanisms work, and what distinguishes their poetry regarding meter, rhyme, and internal rhythms, then the aesthetic and semantic functions of all; to look in the structure and world vision of their poetry. The study discovered genuine commitment phenomena and renewing features out of heritage standards. Meter forms came out to represent a new indicator that has its authentic guidance to the living present poetic scene. This affirms the ties of that poetry with its predecessors, cohering its historical aesthetics and having the features of its time and living reality. There are four dominant forms of affective musical types: the abundant, distanced, Composite, and experimental. There is also a very affective presence of the external rhythms forms in reproducing tonality and signification.



***Keywords:***

Meter – Rhyme – Tonality – external rhythms – Neo – Classical Poem.