الإيقاع والدلالة
فى شعر فوزى عيسى

د/ محمود عسران محمد

الإنسانيات
آداب دمنهور
العدد الثاني والثلاثون
سبتمبر ٢٠٠٩ م

الإيقاع والوزن:

الكلمة في لغتنا العربية لا تكتسب قيمتها إلا من خلال إيقاعها، ولا يتأتى لها ذلك إلا من خلال تفاعلها مع ما يحيط بها من بنى وتراكيب، وما الإيقاع سوى صدى للأصوات التي تلاقت محملة بظلال التجربة، وتحركت بفعل العاطفة متفاعلة مع خيال فاعل، ليكون الناتج تعبيرًا مفعمًا بتوقيعات نفس أمضها الانفعال، وأرهقتها حركية الإبداع، فتوافق انفعالها الداخلي مع وجيب نبض الذات المبدعة؛ ليسري روحًا رابطة للمعنى المجمل عبر بنى صوتية ظاهرة وأخرى خفية يتحكم فيها دافع غامض يوقع به الشاعر لحن خلوده ويكتب به صك وجوده.

أما الوزن فهو مجرد وعاء للإيقاع، أو محيط إيقاعي يهيئ مناخًا ملائمًا للفعاليات الإيقاعية للخامة المبتدعة، ولن تتحقق للقصيدة بنيتها التامة إلا من خلال تفاعل الوزن بحدته مع الإيقاع بانسيابيته وتدفقه المفعم بالحياة، فإذا كان الوزن بمثابة الجسد للقصيدة فإن الإيقاع هو نافث الروح في ذلك الجسد، وهو محقق الجدلية القائمة بين حركة الوزن وحركة المعنى المراد، والدلالة المبتغاة من عملية الإبداع الشعري.

ونحن أمام شاعر اختفت لديه حدة الوزن فاندمجت في ترنمية الأداء الإيقاعي، وذلك لأن إحساسه بمعطيات اللغة يختلف بالكلية عن أحاسيس غيره من الشعراء، ومرجع ذلك الأداء إلى طول عكوفه على شعرنا العربي قديمه وحديثه. ولعل هذا ما مكنه من توجيه قصيده على بنى رمزية قائمة على تنظيم لفظي حي يُخضع به الكلمات إخضاعًا يولد به قيماً موسيقية دلالية يتغياها ولا تفرض عليه، كل ذلك يتم عبر إيقاع هادئ رزين، وتناغم صوتي متوازن، يتجلى حين يكون التجلي واجبًا، ويختفي حين يكون الخفاء في حد ذاته متطلبًا إيقاعيًا، وفي الحالين فإن الإيقاع الدال متحقق لا شك،

وذلك لأن شاعرنا قد سخر الوزن في خدمة الإيقاع فنجح من خلال ذلك في توزيع الأنظمة الإيقاعية على البنى الوزنية التي أخفى تمكنه حدتها مما أفعم أعماله بحركية نابضة تشعرها ولا تكاد تمسك بها، وهذا ديدن عظماء الصياغة الشعرية.

ولشاعرنا أربعة دواوين هي مخاض تجارب مرة عاناها الشاعر وعايشها منتقلاً من الرومانسية الممضة في ديوانيه الأولين إلى الواقعية المؤلمة في ديوانيه الأخيرين اللذين انسحب بهما من واقعه المأزوم إلى واقعنا الردئ، في حركية أدائية رائعة المستوى، فخرج بنا من عالم ذاته إلى عوالم أخرى أكثر منه رحابة، ولكن بعاطفته تلك القديمة التي جللت أعماله كلها، ألا وهي عاطفة الحزن التي تُعد أسمى وأصدق العواطف البشرية، ومجمل الكائن أن إيقاع شعر (فوزي عيسى) جاء متعدد الأنواع والتشاكلات والأبعاد في تتبعية واضحة لذلك الزخم النفسي والفكري للشاعر، إذ لنفسه المبدعة إيقاع حسي متجسد في الأصوات المتراسلة والتنغيمات المتوازنة التي أضفت على السياق تماسكًا فنيًا بديعًا، وحاكت بدون قصد الإيقاع النفسي المحصل في لحظة التوقيع، ومن هنا بدت ملامح التواشج الثرَّ بين إبداع إلهامه، وإيقاع كلامه. ووصولاً لاستبانة أبعاد كلمه ومرامي إبداعه لننظر إلى الجدول التالي:

جدول

☜**وبالنظر في معطيات الجدول السابق يتبين لنا ما يلي:**

لقد دار شعر **(فوزي عيسى)** على نمطين موحد وغير موحد:

- **أما نمطه الموحد:** فقد اختار فيه قصيده هيئة تناسبه فدار في نمطية سار فيها كبار شعراء هذا الجيل فغطوا هذه المرحلة بإنتاج وافر قام على أساس السير في الطريق المرسومة بدءًا من عدم الخروج عن البحر الشعري المختار، وربما لعبت موهبة الشاعر هنا دورها في صياغة تجربته المتميزة فلم تغلب عليها شخصيته المكتنزة برصيد نظري عال في معرفة العَروض العربي القديم، لذا بدت تجاربه المنتظمة تجارب شاعر مقياسه حسه الأصيل، وموهبته الفذة.
- **أما نمطه غير الموحد:** فقد دار على نمطين، نمط المتداخل أي القائم على مزج الأبحر والانتقال من وزن إلى آخر، وقد أيد بهذه الطريقة التنويع في سياق الوزن والإيقاع حتى تصير القصيدة قادرة على التكيف مع المفهوم الحضاري السائد، ومع مفهوم الانبعاث الموسيقي القائم على ضرورة تعدد الأصوات وتنوع الإيقاع الداخلي، أما النمط الآخر فهو نمط المنثور وهذا قد وقع في قصيدة واحدة.(١)

صب شاعرنا تجارب أعماله في إحدى وستين قصيدة، وقعت تسع وأربعون قصيدة منها على النمط الموحد التفعيلة، أي ما يمثل نسبة أربعة أخماس شعره تقريباً أي حوالي (٨٠ %) من شعره مما يؤكد احترامه لنمطية المسار المرسوم بدءًا لمدرسة شعر التفعيلة، أما بقية قصائده فقد

جاءت إحدى عشرة قصيدة منها متداخلة بما يمثل نسبة (١٨ %) تقريبًا، وقصيدة واحدة جاءت منثورة إلا أنها مفعمة بشاعرية دلالية متدفقة.

أولاً: النمط الموحد:

استخدم شاعرنا سبعة أبحر هي: (الكامل – الرجز – المتقارب – المتدارك – الوافر – الرمل – الخفيف) ومجملها – فيما عدا الخفيف – أبحر صافية بعيدة عن التداخل الموسيقي، ولعل هذا ما أضفى على شعره نوعاً من الانسيابية الإيقاعية الظاهرة.

- **الكامل**

استخدمه الشاعر في إحدى عشرة قصيدة [٢] وهو بحر موحد التفعيلة ورد في شعرنا العربي القديم بشكلين (تام ومجزوء) امتدحه القرطاجني بحلاوته وجزالته وحسن اطراده [٣] وقال عنه الدكتور (عبده بدوي): إن فيه طواعية للعديد من الأغراض الواضحة والصريحة، وهو مترع بالموسيقى، يتدفق مع الجوانب العاطفية المحترمة، ويجمع بين الفخامة والرقة، والحركات فيه تغلب على السكنات، وهذا يؤكد جانب الجزالة، فإذا كثرت السكنات وساعدتها حروف المد كان جانب الرقة والعاطفة هو الغالب[٤].

وإذا أردنا ربط أوزان البحر في انسيابيتها بتماوجات إحساس شاعرنا فلنطالع قصيدة (الصقيع) [٥] إذ يقول فيها:

ويمـــــــــــــر عـــــــــــام
بعـــــــــــد عـــــــــــام
وتعربـــــد الأشـــــواق فـــــي صـــــدري
ويشـــــــــــتعل الهيـــــــــــام
وأســـــــــير أبحـــــــث عنـــــــك
فـــــــــي أحيـــــــاء بلـــــــدتنا

وفـــــــي وســـــــط الزحـــــــام
وأعـــــــود تخنقنـــــــي الـــــــدموع
ويـــــــدق أحشـــــــائي الصـــــــقيع
وأتـــــوه فـــــي بحـــــر مـــــن الأحـــــزان
فـــــــي الـــــــدنيا أضـــــــيع
ويظـــــل فـــــي عينـــــي ســـــؤال
هـــــــذا الـــــــذي عشـــــــناه
حبـــاً كـــان ..... أم طيـــف خيـــال؟؟
هـــــذي رســـــائلنا ..... معاهـــــدنا
مغانينـــــا ..... أماســـــينا ..... تجيـــــب
لكنهـــــــــــا الأيـــــــــــام
شـــــــــاءت أن تفرقنـــــــــا
فضـــــاع الحـــــب ..... ودعنـــــاه
فـــــــي ليـــــــل كئيـــــــب
ويظـــــل فـــــي عينـــــي ســـــؤال
هـــــــذا الـــــــذي عشـــــــناه
حبـا كان ..... أم طيف خيـال؟؟

القصيدة هنا امتلكت لذاتها نغمًا خاصًا، نغمًا يتماهى وانكسار نفس الشاعر، وهو قد حافظ على جزء أصيل من الأساس التقني للشعر العربي، ولم يرد أن يخالفه مخالفة عميقة مبتعدًا عن أصول التواصل الإيقاعي الموروثة، فالشاعر هنا على الرغم من تجديده في الرؤيا وفي المضمون ولجوئه للقيم الفنية المستحدثة إلا أنه ظل دائرًا في فلك القديم لينخرط بتجربته في عالمي القِدم والحداثة، محدثًا تفاعلاً فنيًا ثرًا خدم عمله لا شك،

ونجح من خلال تلقائيته الشعرية في تحقيق الخصوبة الإبداعية المبتغاة فعلى المستوى العروضي دارت تجربته كالتالي:

ويمر عا	⟵	متفاعلن	ب ب – ب –
من بعدعام	⟵	متفاعلان	ب ب – ب – –
وتعربد لـ	⟵	متفاعلن	ب ب – ب –
أشواق في	⟵	مستفعلن	– – ب –
صدري ويش	⟵	مستفعلن	– – ب –
تعللهيام	⟵	متفاعلان	ب ب – ب – –
وأسير أبـ	⟵	متفاعلن	ب ب – ب –
حث عنك في	⟵	متفاعلن	ب ب – ب –
أحياء بلـ	⟵	مستفعلن	– – ب –
دتنا وفي	⟵	متفاعلن	ب ب – ب –
وسطززحام	⟵	مستفعلان	– – ب – –

لقد أدار الشاعر مستهل تجربته على وزنين سباعيين هما (متفاعلن) تفعيلة الكامل الرئيسية بامتدادها وانسيابيتها وطواعيتها الإيقاعية، و (مستفعلن) بعد وقوع زخاف الخبن على المتحرك الثاني من متفاعلن، ناهيك عن التذييل الرائع الذي وقع في خواتيم البنى فمط إيقاعها مطًا جميلاً ووفر لها تنغيمه الممتد شجنًا خاصًا وألَقًا مميزًا، ودلل على أن موسيقى الشعر لا تنفك عن معناه، إذ إن كل وزن رهين بالمعنى المتضمن، وكل زيادة بحسبان، وكل نقص لبغية، وكل تنويع بقدر، فالشاعر هنا يبحث عن سراب، عن حب ضائع، فهو واقع بين أمرين أحلاهما مُرّ، بين زمن انسرب من بين يديه،والتياع على أمل مفقود، فالعام يمر تلو العام، ومرور الزمن مع الآخرين يُنسي ويؤسي لكنه لدى شاعرنا مرهف الحس يجعل الأشواق تعربد في صدره ويشتعل الهيام، ليسير باحثًا عن ذلك الأمل الضائع

المرتجى، ولكن بلا جدوى، لقد صنع التذييل بصوت الروي الساكن والمسبوق بألف مد صنيع السحر إذ أشعرنا بتلاشي أحلام الشاعر الذي ينتقل بنا نقلة أخرى سريعة قائلاً:

وأعود تخ نقنيددموع

متفاعلن متفاعلان

ب ب – ب – ب ب – ب – –

ويدقفأحـ شائصصقيع

متفاعلن متفاعلان

ب ب – ب – ب ب – ب – –

وأتوهفيبحرنمنلأحزانفد دنيا أضيع

متفاعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلان

ب ب – ب – – – ب – – – ب –

– – ب – –

إذا كان المقطع الأول في الأساس مقطعًا تفصيليًا سرديًا قائمًا على تقرير واقع، فإن المقطع الثاني جاء كاشفًا عن واقع مُرٍّ يحياه الشاعر الذي أمسك من وراء بحثه الدائب بقبض ريح، فعاد تخنقه الدموع، دموع يقين الفقد، ويدق أحشاءه الصقيع، صقيع الليل الموحش، ليتوه في بحر من الأحزان ويضيع في دنيا قاسية صنعها واقعه الأليم، ودرجة الانفعال جاءت في هذا المقطع عالية النبرة، مؤلمة الوقع لأن الشاعر قد استل لها ما استطاع من أسلحة الإمتاع فاستغل امتداد ورحابة صدر الكامل ومعطيات التذييل، ووفرة إيقاع الردف الذي انتقل عن طريقه بين صوتي الواو والياء، ناهيك عما يحمله الخبن من تنقل واع بين المقاطع الطويلة والقصيرة، وما ينجم عنه من تلاعب بالمقادير وخروج عن النسق في لون من التماهي

العجيب مع أناته الجارحة التي وفر لها تاجًا إيقاعيًا رائعًا وهو صوت العين ذلك الصوت الحلقي الاحتكاكي المجهور بما يحمله من شيت لوعة وآي توجع، ويعود الشاعر ليستكنه أمر ذاته ويعود لواقعه المعيش قائلاً:

ويظل في عيني سؤال

متفاعلن – متفاعلان

هذا الذي عشناه حبًا كان أم طيف خيال

مستفعلن – مستفعلن – مستفعلن – مستفعلان

– – ب – – – ب – – – ب – –

– – ب – –

نلاحظ أنه يلجأ للخبن عندما تعلو نبرته وتضطرم في نفسه المشاعر وتتشاجر الأحاسيس، وكأنه بهذا التنويع يوفر لنفسه مجالاً للضغط الممهِد للبكاء على ما كان.

هذي رسا / ئلنا معًا / هدنا مغا / نينا أما / سينا تجيب

مستفعلن / متفاعلن / متفاعلن / مستفعلن / مستفعلان

– – ب – / ب ب – ب – / ب ب – ب – / – – ب – / – – ب – –

إنه نوع جديد من البكاء على طلل الذكريات طلل الأيام الخوالي، إن الشاعر هنا استطاع خلق فضاء جمالي عبر إيقاع ممتد وفي سياق محاورة نفسية خلقت لنفسها إثارة نغمية رائعة تنامت مع تنامي المدود فأسقطتنا في بؤرة التوتر الإيقاعية وصولاً لالتذاذ منشود، ثم لا يفتأ يعود بنا مرة أخرى إلى زفرة أسى ممضة عبر أدائه الاستدراكي التقريري الموجع:

لا كننهلْ / أييامشا / ءت أن تفر / رقنا فضا /

مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن / متفاعلن/

على حب وذْ / د عناه في / ليلن كئيب

مستفعلن / مستفعلن / مستفعلان

إن الشاعر هنا قد صنع نوعًا من الترغيب النغمي تغيا من ورائه الولوج إلى ذوات متلقيه، إنه صهر النغم بالدلالة تمهيدًا لإثارة حاسة الحزن في النفوس ألماً على ما كان من ضياع الحب وتوديعه الوداع الأخير، فقد جسَّم الشاعر حالة نفسية أعطاها عناية خاصة، وجمع لها ما استطاع من الظلال العاطفية المؤثرة والإيحاءات التعبيرية الرائعة، إن هذه العبارة الأخيرة بتفاعلاتها الإيقاعية وانسحاب تنغيمها المحزن هي الأجدر أن تكون نهاية القصيدة، ولكن الشاعر أعطى الأولوية لشعوره الحاضر ليبدي حيرته الماورائية عبر سؤاله المحزن:

ويظل في عيني سؤال

هذا الذي عشناه

حبا كان ..... أم طيف خيال؟؟

الشاعر هنا يبكي موءوَدًا نفسيًا، هو حبه الذاهب، وبكاؤه هذا خلق مجالاً لأن يلهب خياله، ويشحذ إيقاعه، ذلك الإيقاع الذي استوجبته تجربته إبان لحظة انثياله في حميا إبداعه. واستطاع من خلاله أن يترك الأثر المبتغى لأنه آخر ما يبقى في الأسماع، لذا آثر أن يكرر ما سلف أن ذكره في منتصف القصيدة وكأنه يقرع آذاننا بما ظل له مؤرقًا.

- **الرجـــز**

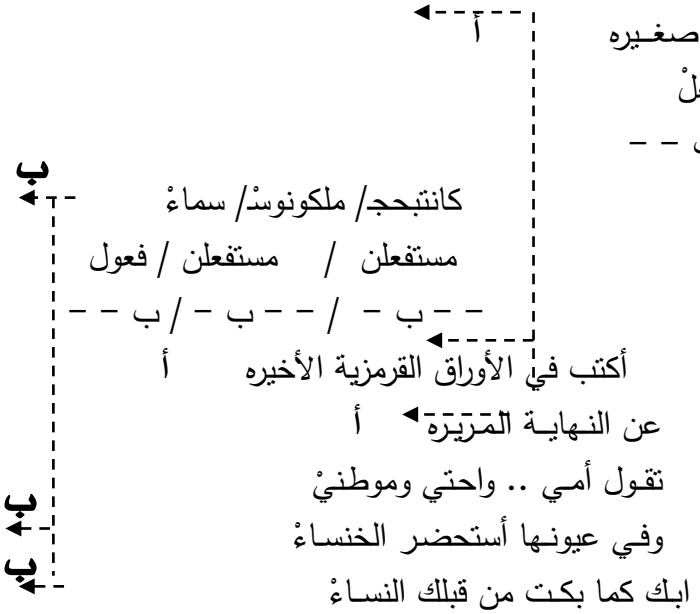
استعمله شاعرنا في تسع قصائد [٦]، وخلا منه ديوانه الثالث في قصيدة تامة، ولقد أثبت الشعر الجديد براعة في الخروج بهذا الوزن من حيز الصلاحية للشعر التعليمي أو التاريخي فقط، فقد كثر استعمال لشعراء المحدثين له في معظم أشعارهم وصبوا فيه أحاسيسهم، وصاغوا عليه تجاربهم المتعددة التي نأت في معظمها عن ذينك اللونين اللذين وسم بهما

ذلك الوزن الذي يُعد في الأساس أصل الشعر العربي، ولعل من أروع ما صاغ **(فوزي عيسى)** على هذا الوزن رائعته (زفرة العربي الأخيرة) التي قسمها إلى خمس مقطوعات، كل مقطوعة تمثل مشهدًا مفعمًا بالحركة مكتنزًا بالخيال، حافلاً بالدراما السامية، وفي مقطعه الأول يقول:

من خيمة صغيرة
كانت بحجم الكون والسماء
أكتب في الأوراق القرمزية الأخيرة
عن النهاية المريرة
تقول أمي ..... واحتي ومـوطني
وفي عيونها أستحضر الخنساء
ابك كما بكت من قبلك النساء
(أعطيت للغازي مفاتيح المدينة العريقة
في عتمة المساء
ورحت في إغماءة عميقة
ونوبة طويلة من البكاء
فلم يكن هناك من خيار
بعد اندحار الجند وانتفاضة الإماء)[٧]

ترجع القيمة الأساسية للإنجاز الشعري لشاعرنا الكبير إلى قدرته الفذة على إقامة جدلية إبداعية حية مع الموروث الحضاري والشعري في محاولة منه لاستهواء الأفئدة والانفتاح على آفاق التجاوز، وذلك بعد أن دانت له الأداة، وتجاوز المعجم الرومانسي الحالم، واكتملت له عناصر النضج والخبرة الطويلة، وتفجر إحساسه الجديد بأهمية علاقة الشعر بالحياة، وشاعرنا سلف أن أكد أن مأساة عمره أنه يحيا هموم الآخرين، وهو هنا يواجه خواء الراهن باستحضار صورة مثلى لسلبية الماضي المهين حال تسليم "عبد الله

بن الأحمر" مفاتيح "غرناطة" وتبكيت أمه له، وفي هذه القصيدة اتكأ **(فوزي عيسى)** على الموروث الشعري اتكاءً واعيًا مما أعطاه خصوصية عصمتها من الهشاشة والركاكة، ومحافظة لها على صبغة عربية صافية، كسبت أديمها فأبقتها نسيج وحدها، وقد وفر لها شاعرنا مجموعة من الركائز التراثية الأصيلة من استخدام واع للرجز وهو أصل شعرنا العربي مجملاً، وكذا لإقامة جدلية تقفوية رائعة بين مجموعة من أصوات الختام، ناهيك عن الضفيرة الفنية المصنوعة بحذق وفي لون من التناص الإيقاعي الرائع مع عيون التراث الأندلسي شعره ونثره:



إن للراء رويًا حضورًا صوتيًا ملموحًا نبع من كون الراء حرفًا صامتًا أسنانًا لثويًا مجهورًا، به صلابة تتحمل حدة الحركة، كما أن لهاء التأنيث وصلاً جلاءً إيقاعيًا نبع من احتكاكها وهمسها المرقق، واجتماع ذينك الصوتين معًا في خواتيم الجمل التقريرية الممهدة للعمل يصنع مستهلاً توقيعيًا واعيًا يقابله

على الجانب الآخر حضور ترنيمة الأسى النابعة من الهمزة الساكنة المسبوقة بألف ردف ذات صدى توقيعي موجع، والنفس لا تنجذب إلا بالإيقاع، وهنا تستدعي درامية الموقف الخنساء لإكساب العمل شرعية الاستثارة الحسية، والاستنفار النافذ، ومع الخنساء دائمًا تتذاكر بلايا الزمان، وتتكت كوامن الأسى الموجع، ثم تأتي جملة التبكيت المؤلمة الصادرة من الأم التي خاب ظنها في ابنها، "ابك كما بكت من قبلك النساء" وإذا بالشاعر يحملنا إلى نوع من المونولوج الداخلي بين بطل المشهد وذاته في لون من نقل أحاسيس الاشتجار الحسي وتصوير تلاطم الآلام في النفس:

أعطيت للغازي مفاتيح المدينة العريقهْ أ

في عتمة المساء ب

ورحت في إغماءة عميقهْ أ

ونوبة طويلة من البكاءْ ب

فلم يكن هناك من خيارْ جـ

بعد اندحار الجند وانتفاضة الإماءْ ب

إن تقاطعًا صوتيًا من لون آخر قد تدخل هنا، أساسه اشتجار البِنى الصوتية بين صوتي القاف، رويًا جديدًا متبوعًا بهاء الوصل أيضًا، والهمزة، روي الأصل مسبوقًا بألف الردف ذاتها، وبين الحالين يرتفع أنين الوجع مستفلاً طواعية الرجز للتنويع ما بين مستفعلن ومتفعلن ومستعل ومهتبلاً من الزحافات المحمودة ما شاء من شيت تلوين مترددًا ما بين الخبن[٨] والطي[٩] والكف[١٠] والشكل [١١]، وهي في مجملها رخص محمودة استغل

الشاعر عطاءها الإيقاعي استغلال البصير تحقيقًا للإمتاع، وإثراءً للدلالة المبتغاة، ووصولاً للترصيف القائم على الانسجام والتوافق، أضف إلى ذلك كله وقع المدود المسيطر على هذه المقطوعة محاكاة لحالة الألم النفسي التي تعتري نفس ذاتي الشاعر والأمير فضلاً عما تضيفه القافية المقيدة على النفس من أثر ممض، وفي نوع من التمهيد لموارد شخصية الأمير بطل المشهد السابق ليطل علينا شاعرنا من جديد عبر أداء تقريري جارح في مقطعه الثاني الذي يقول فيه:

غرناطـــــــــــةٌ هـــــــــــوتْ
كمـــــا هـــــوت بـــــالأمس قرطبـــــه
وغيرهـــا الكثيـــر مـــن حواضـــر الـــبلاد
ســـــــحابة عظيمـــــــة تمـــــددت
وأرعـــــــــدت ..... وأبرقـــــــــت
وجـــــادت الســـــماء بالبكـــــاء
فقـــد مضـــى زمـــان وصـــلنا الرطيـــب
وضـــاع فـــي الزحـــام صـــوتها الطـــروب
تـلك الفتـاة القـرطبية المنعمة[١٢]

إن **(عيسى)** هنا شاعر عصره، وما غرناطة أو قرطبة أو غيرهما سوى رمز للقيم المفقودة، والكرامة المهدورة، والتخلي المفزع، وعقد الأوطان الذي تسقط فرائده الواحدة تلو الأخرى، واستنفر له **(عيسى)** إيحاءً مؤلمًا ولغة صادقة توجهًا باستعمال كلمة "هوت" بما تحمله من دلالات سقوط وتلاش، فالهاء صوت مهموس له احتكاك رقيق يستنفذ معه النفس فيظهر الألم النفسي منظومًا، وقد كرره شاعرنا في أسطره الثلاثة الأولى أربع مرات: "هوت – هوت – قرطبه – غيرها)، والواو صوت لين سريع الخروج موجز الحضور،

والتاء صوت انفجاري مهموس، للأسنان دور في تلوينه عظيم، وذلك لأنه صوت سني تحتي ولعل ذلك ما أبرز فاعلية همسه، وأجلى خواصه لتبدو هيمنة دلالة الفقد الأبدي.

ولقد احتل صوت التاء لنفسه مراكز أداء مميزة وتكرر في المقطوعة بأكملها ففرض حضورًا قارًا متمثلاً في تاء التأنيث المربوطة خمس مرات: "غرناطتن – سحابتن – عظيمتن – الفتاةُ – القرطبيةُ" وتاء التأنيث المفتوحة ست مرات: "هوت – هوت – تمددت – أرعدت – أبرقت – جادت" وجاء في ملمح إشاري مرة: "تلك" وفي وسط الكلام مرتين: "صوتها – الفتاة"، ولقد أقام **(عيسى)** جدلية الخواء هنا على ذلك الصوت فأشعرنا من خلاله أننا قبالة تكوينات مذهلة وعلاقات غريبة تقوم على التماهي والتجاذب بين عطاء التاء بهمسها وفاعليتها وآلية الفقد والتخلي المتمثلة في ضياع بلادنا، وضياع زمان وصلنا الرطيب سواء أكان الوصل مع الأندلس فردوسنا المفقود أو مع غيرها من البلاد، ومع قرع الضياع وإحساس الفقد تحدث للشاعر استفاقة يسترجع معها ماضياً كان وعهداً سلف فيقول:

هذي خيول طارق تعاود الصهيل
وصوته يزلزل البطاح والسهول
البحر من ورائكم
وأسهم العدو في صدوركم
وليس ثَم غير النصر من بديل (١٣)

لعل الارتجافة التي أحدثتها بنى الشاعر في منتصف المقطوعة السابقة متمثلة في دلالة الفعل "تمددت" ثم عطاء الفعل "أرعدت" بما تحمله راؤه الساكنة بتكراريتها المجلجلة من تأثير صوتي، وأخيرًا القيمة الدلالية الخاتمة للفعل "أبرقت" الذي يُعد إشارة لأن تجود السماء بالبكاء، لعل كل ذلك هو باعث هذه الاستفاقة التي استنفر لها الشاعر مؤثرات صوتية حية متمثلة في

صهيل الخيل، وزلزلة صوت طارق بن زياد مرددًا مقولته المشهورة "البحر من ورائكم والعدو من أمامكم" تلك المقولة التي برع الشاعر في تلوينها وتحويرها تحويرًا إيقاعيًا نافذًا:

البحر من / ورائكم ⟵ ب

مستفعلن / متفعلن

– – ب – / ب – ب –

وأسهمل / عدو و في / صدوركم ⟵ ب

متفعلن / متفعلن / متفعلن

ب – ب – / ب – ب – / ب – ب –

الشاعر هنا يصنع من خلال التماهي بين الموروث القولي والقالب التفعيلي نوعًا من النبرة المتمادية التي يرتفع معها الصوت ليحدث التعبئة المعنوية المطلوبة، وينجح في أن يزلزل البطاح والسهول بالفعل، لقد نجح الشاعر هنا في أن يتوج إيقاع كلمه بقافية مُثلى إذ صنع تلاحمًا غريبًا بين المعنى المراد والترصيف الدلالي الممهد وقافية الختام التي جاءت متمكنة تماماً، فالخيول تستدعي الصهيل، والبطاح تستدعي ما يطابقها وهو السهول، وحصر الجيش بين البحر والعدو ينفي وجود البديل، فاللغة هنا نجحت في أن تكون أداة اتصال مزدوجة بين الترصيف الدلالي والختام، وبين الشاعر والمتلقي "ومن غير شك فإن القافية المتمكنة في موضعها، غير النابية عنه تزيد من المتعة الموسيقية الخالصة لأنها إذا كانت قلقة في موضعها شغلت الذهن بهذا القلق المعنوي، ومن هنا تتأتى نفرة الأذن، ونبو السمع نتيجة مباشرة لرفض وجود الكلمة في هذا المكان" (١٤)

والتلاحم المبتغى هو الذي قاد الشاعر أن يحور حتى في المأثور القولي؛ليصنع تقفية داخلية أخرى قوامها ضمير الجمع (كم) في قوله:

والبحـــر من ورائكـــم
وأسهـم العدو فـي صـــدوركم

وهنا بدت القافية عنصرًا صوتيًا يستدعيه المعنى ويقود إليه التركيب، فأتت متواشجة مع سائر بنى الصدور، ومن هنا حكم بنجاح الشاعر في ربط المعنوي بالإيقاعي على السواء إذ إن:

(للقافية قيمة موسيقية في مقطع البيت، وتكرارها يزيد في وحدة النغم ولدراستها في دلالتها أهمية عُظمى، فكلماتها في الشعر الجيد، ذات معان متصلة بموضوع القصيدة، بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية، بل تكون هي المجلوبة من أجله، ولا ينبغي أن يؤتى بها لتتمة البيت، بل يكون معنى البيت مبنيًا عليها، ولا يمكن الاستغناء عنها فيه، وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت، بحيث لا يسد غيرها مسدها في كلمات البيت قبلها، وإذا درست القافية من هذه النواحي وأمثالها يظهر ثباتها قوة وضعفًا حتى لدى عباقرة الصياغة الشعرية).[١٥]

ثم يلج بنا الشاعر إلى بؤرة أخرى من بؤر الاكتناز الإيقاعي القائم على التناص الكلي عائدًا بنا إلى نصوص علمين من أعلام الشعر الأندلسي وهي "ولادة بنت المستكفي" [١٦] شاعرة عصر ملوك الطوائف ملهمة "ابن زيدون" – ولعل ذلك سر شهرتها – "والأعمى التطيلي" [١٧] ذلك الوشاح الأشهر في عصر المرابطين فنراه يقول:

ولادة في قصرها تغازل العشـاقْ ←---- أ
تخط فوق ثوبها المزركش الطـويلْ ←---- ب
"خُلقـتُ للجـمال والعـلا
والفـن والدلال والهوى النبيـلْ" ←---- ب
وقينـة ..... تشنـف الآذانْ ←---- جـ
بصـوتـها الجميـلْ ←-- بَ

(يضحكن عن جمـــان ---جـ-←
يُسفـرن عن بـــدور ---د-←
إن ضقـن بالـزمـــان ---جـ-←
يحفظـن فـي الصـــدور) ---د-←

إن إيقـاع المـوروث الشـعري هنـا تواشـج مـع إيقـاع الأصـيل تواشـج الفضـة المنصـهرة في ثنايا سطح منحور، ولكن الناجر هنا ناجر شديد البراعة إذ استطاع أن يفرغ السطح تفريغاً قوامه الزركشة الدقيقة التي تحاكي نمطية "الأرابيسك" العتيق، المصنوع بحذق، فالشاعر هنا حور الموروث كيفما شاء ليخضعه أولاً: لفرضية الرجز التوقيعية، ثانياً: لإلزامية التقفية المهيمنة، فضلاً عن استحضار صورة التراث الجميل في قصور الأندلس العتيقة، الشاعر هنا ضفر التراث بالواقع تدليلاً على أن ما حدث قبلاً هو ما يحدث الآن، وما سيحدث مستقبلاً بفعل استكانتنا، فولادة مجرد استحضار ترميزي للإغواء الرخيص فهي التي كانت تفوف ثوبها سلفًا بقولها:

أنـا والله أصلـح للمـعالـي وأمشـي مشيتـي وأتيه فيـها
وأمكن عاشقي من صحن خـدي وأعطـي قبلتـي من يشتـهيها

وهي التي يستحضر شاعرنا قولها:

"خُلقـتُ للجمال والعــلا
والفـن والدلال والـهوى النبيـلْ"

ويضـفره مـع وزنـه وقافيتـه ويحكم صـنعته تحقيقًا للانسـجام المبتغـى، وهنـا حظى التعبير بميزة التشاكل مع النظام العام في العمل، وشاعرنا قد أدرك أبعاد هذا التضفير، أو ذلك التشاكل، الإيقاعية، وذلك لأن ملكته الإبداعية قرنت ببواعث انفعالية فبدا تلقائيًا في أداء إحساسه، ومن هنا جاء تعدد قراراته القافوية بين القاف الساكنة واللام الساكنة والنون والراء المقيدتين،

وكلـه تنويـع قـائم علـى التصـادي المتـوازن داخـل الفضـاء العروضـي، وهـو تصـادٍ مُسَيَّج بقوافي غنية ترد الأصداء بجلاء ظاهر فضلاً عن الحضور العفوي لأصداء التراث الذي سخره وزن الرجز لصالحه ففتته من أصله عند الأعمى التطيلي:

ضاحك عن جمان	**سافر عن بدر**
فاعلن – فاعلان	فاعلن – فاعلان
– ب – / – ب – –	– ب – / – ب – –

ضاق عنه الزمان	**وحواه صدري**
فاعلن – فاعلان	فعلن – فعْلاتن
– ب – / – ب – –	– – / ب – –

وهذه في الأصل صورة مستحدثة من صور المتدارك التقليدية سارت على مـا أومأنـا مـن أوزان إلا أن (**عيســى**) اسـتطاع أن يكسـر تلـك العوائـق الإيقاعية، بل ويصهرها باقتدار فني عجيب في نسقية الرجز،المائزة بإعادة المشتق إلى أصله (ضاحك ------:- يضحك) (سافر ----:- يسفر) ومحوِّراً التقرير (ضاق) إلى الشرط (إن ضقن) و (حواه) إلى المعنى (يحفظن) فبدت رائعته على هذه الشاكلة.

يضحكن عن جمان ----◄ أ

مستفعلن / متفع (فعولُ)

– – ب – / ب – ب

يسفرن عن بدور ----◄ **ب**

مستفعلن / متفع (فعولُ)

– – ب – / ب – ب

إن ضقن بالزمان ----◄ أ

مستفعلن / متفع (فعولُ)

– – ب – / ب – ب

يحفظن في الصدور ----← ب

مستفعلن / متفع (فعولُ)

– – ب – / ب – ب

الجميل هنا أن (**عيسى**) وإن غَلَّبَ النسق في الانتظام التفعيلي، إلا أنه حافظ على قوامين هامين جدًا لذلك الموشح وهما: "قوامه الدلالي وقوامه التقفوي" ومن هنا جعل اتساق التقفية لا تقل بأي حال من الأحوال عن اتساق الوزن، وذلك في حد ذاته (يخلق شعورًا بوحدة الإيقاع الموائمة لوحدة المعنى)[١٨].

وذلك لأن القافية (لا تكسب قوة وجود وبقاء من دون النهوض بمهمة دلالية تؤكد وظيفتها في تشكيل النسيج الداخلي المكون للقصيدة) [١٩] ونجاح الشاعر في الإبقاء على قافية الأصل قطع منه بأصالة تجربته، ولقد بدت تلك الأصالة في رصانة الرنين، وهذا عين ما يتغياه قاصد النظام التواصلي المتجدد المبتدع، فتلاحم إيقاع الذات المبدعة مع إيقاع الموروث لون من الاقتدار الفني، وقفز من الشاعر عجيب نحو هدف تواصلي نبيل سعيًا لحملنا نحو المقطع الأخير ذي الدرامية الموجعة والحركية الإيقاعية المثيرة:

في زحمة الحصار ----------← أ

بعثت – من مدينتي – أستصرخ الملوك

مشرقاً ومغرباً

وصفت ما أصابنا من الدمار ----← أ

غرناطة تضيع ----------← ب

فلم يجب أحدْ ----------← جـ
كانوا يغازلون قيصر الجديد ----← د
ويرفلون في الدمقس والحرير
ويشجبون ما جرى من اليهود ----← د
غرناطة تضيع ----------← ب
ولم يجب أحدْ ----------← جـ
غرناطة هوت إلى الأبدْ ---------← هـ
غرناطة هوت إلى الأبدْ ---------← هـ[٢٠]

إن شاعرنا هنا قد استخدم خمس قوافي متباينة الأبعاد إذ ظهر تحرره في اختيار قوافيه، وفي حيل تداخلاتها حسب مراميه الإيقاعية وسياقاته الانفعالية رغبة منه في الخروج عن مألوف الموسيقى الشعرية.

فلقد أخضع اختياراته لاستدعاء السياق اللغوي والموسيقي والنفسي، ولعل أهم ملمح في إيقاع المقطع الأخير هو ملمح التكرار الذي بدا وكأنه صدى صراخه الممتد في الفضاء، أو كأنه رجع أناته الموجعة ندمًا على واقع مرير نحياه، يشبه في جانب كبير منه واقع بني الأحمر حال سقوط غرناطة، آخر فرائد الفردوس المفقود، ولك أن تتأمل صراخه المؤلم:

غـرناطة تضيـــع
فلــم يجب أحـــدْ

ثم يأتي بإسقاط دلالي على الواقع المعيش في إشارة ترميزية إلى واقع قادتنا المهين أمام قيصر العصر واكتفائهم ببيانات الشجب والإدانة لما يحدث من اليهود، ثم يعود فيكرر صراخه:

غـرناطة تضيـــع
ولــم يجب أحـــدْ

كل ما حدث أن الشاعر استبدل الواو بالفاء " فلم " أصبحت " ولم " تأكيدًا لخيبة الأمل حتى لكأنك تشعر أن الجملة الرمزية الواقعة بين قوسين ليست موجودة إذ بدت وكأنها لوحة جانبية يستحضرها الشاعر في الوقت الواقع سابحة في فضاء جنائزي موحش محاكية أنة النزع الأخيرة:

غرناطة هوت إلى الأبدْ

غرناطة هوت إلى الأبدْ

والتكرار هنا محاكاة مثلى للحمل النفسي الثقيل الذي يعانيه الشاعر إذ به إبانة حقيقية عن إيقاع نفسه المنكرة، وهذا ما أعدته تنغيماته المتوازية القائمة على التكرار المتطابق والذي تعد التلقائية مصدره الرئيسي.

ولقد نجح الشاعر من خلال هذا الزخم الصوتي، وهذا التكثيف الإيقاعي في إنتاج دلالات إضافية خدم بها عمله خدمة عُظمى، فجاء على هذه الوتيرة من الإبداع الفني.

- **المتقارب**

قال عنه القرطاجني: (إن الكلام فيه حسن الاطراد إلا أنه من الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء، وإنما تستحلي الأعاريض بوقوع التركيب المتلائم فيها)[٢١].

ولقد استعمله شاعرنا في تسع قصائد دارت في دواوينه الأربعة [٢٢] وجاءت قصيدته العمودية الوحيدة على هذا الوزن وهي رائعته "الإسكندرية دائماً" والتي يقول فيها:

على عهده بالهوى لم يزل يهيم بها البحر منذ الأزل

فعولن – فعولن – فعولن – فعلْ فعول – فعولن – فعولن – فعلْ

ب – – /ب – –/ب – –/ب – ب – ب /ب – – /ب – – /ب –

فيطوي المسافات شوقًا إليها ويسمعها وشوشات الغزل

فعولن – فعولن – فعولن – فعولن فعول – فعولن – فعولن – فعلْ

ب – –/ ب – –/ب – –/ب – – ب – ب/ب – –/ ب – –/ب –

ويرسل أمواجه الهائمات يدغدغنها بشهي القُبل

فعول – فعولن – فعولن – فعول فعولن – فعول – فعولن – فعل

ب – ب/ب – –/ ب – –/ ب – ب ب – –/ ب – ب/ ب – –/ ب –

ويرتاح دهرًا على ساعديها ويغزل من ثوبها عقد فل

فعولن – فعولن – فعولن – فعولن فعولن – فعولن – فعولن – فعلْ

ب – –/ ب – –/ ب – –/ ب – – ب – –/ ب – –/ ب – –/ ب –

فيأتلق السحر في مقلتيها وتختال فاتنة ذات دل

فعول – فعولن – فعولن – فعولنفعولن – فعول – فعولن – فعل

ب – ب / ب – – / ب – – / ب – – ب – –/ ب – ب/ ب – –/ب–

لقد صنع الشاعر عن طريق حركية تفعيلة المتقارب الموحدة محاكاة صوتية لحركية الموجات المتتابعة في بحر الإسكندرية، ولقد عضد حركية التماوج هذه بعدة مؤثرات صوتية ذات عطاء إيقاعي بيَّن.

☜ **ناهيك عن إيقاعية الدلالة، ولقد تمثلت هذه المؤثرات فيما يلي:**

- **أولاً:** استخدامه التصريع، والتصريع (يؤدي وظيفة جمالية تواصلية تعين على تحقيق التواصل المنشود بين الشاعر والمتلقي، كما يؤدي وظيفة إشارية تحدد الأصوات المتكررة في قافية القصيدة، فهو عنصر من عناصر بناء النص الشعري وأحد دوال الإيقاع فيه)[٢٣].

و **(عيسى)** باستخدامه التصريع في مستهل قصيدته إنما أراد بذلك أن يستأثر بوعي المتلقي استلاباً لإحساسه وذلك لأن النفس دائمًا (تستجيب عن طريق ذلك الإيقاع الصوتي لما يريد أن يطرحه الشاعر من قضايا وأفكار، والمستوى الدلالي مع المستوى الإيقاعي

يجسدهما البناء اللغوي، وهو ما يُسمى عند القدماء بالتنسيق المخصوص)[٢٤].

- **ثانياً**: استخدامه القافية الموحدة وقد تمثلت في اللام الساكنة، واللام صوت غاري مجهور يخرج من أدنى الحنك، وله جلاء دائم في خواتيم الجذور، وهو من الأصوات ذات الحضور التقفوي الطاغي في شعرنا العربي قديمه وحديثه، ولقد زاد الحذف جلاءه إذ حذف الشاعر السبب الخفيف من تفعيلة الضرب والعروض والتزم ذلك الحذف التزامًا رأسيًا بتحويل (فعولن) التامة إلى (فَعلْ)، ولعل ذلك سر رشاقة الكلمات الحاملة لصوت الروي: (يزل – أزل – غزل – قبل – فل – دل) والتي مثلت بدورها مرسى مهماً لتماوجات الدلالة الداخلية.
- **ثالثًا**: خروجه على النسق مقاومة للخدر الناشئ عن التكرار المنتظم وفي ذلك الخروج تلاؤم مع حركية أمواج البحر غير المتساوقة، وكذا به تدعيم للجانب الفكري في مواجهة الجانب الحسي. [٢٥]

لقد قبض (**عيسى**) سبع تفعيلات في الحشو وفي ذلك القبض تنويع واعٍ وتصرف حسن يطابق أحواله النفسية، وموسيقى الشعر في الأصل إنما هي تعبيرية إيحائية، ولأن المعنى يتغير من بيت إلى بيت آخر فلابد إذن من التنويع الموسيقي حتى تتماهى موسيقى البيت مع العاطفة والفكرة والصورة والدلالة التي يرمي إليها الشاعر، وحتى يتسنى للشاعر أن يحدث هذا التنويع إذن لابد من التخفيف من رتابة النغم المتساوي والمتكرر تكرارًا آليًا، وهذا ما أحدثه الشاعر هنا.

- **رابعاً**: استخدامه المدود، ولا مراء أن لتفعيلة المتقارب تدخلا في ذلك إذ بها مقطعان طويلان يدعان المجال للجوء إلى المدود، ناهيك عن

المحاكاة الخفية للتماوجات التي سلف أن أومأنا إليها، والملاحظ أن معظم الممدود وقعت في المقطع الطويل الأول، وجاء معظمها مدَّاً بالألف، وهذا يرجح القطع بنسقية التماوج الصوتي المماهية لحركية موج البحر، فضلاً عن تواصل النغم المساير لتشاكلات المعنى والذي يُعد استيفاء خاصًا لمحصلات النفس وحركيتها .

ولقد استخدم الشاعر هنا ثلاثة وعشرين مدَّاً، تمثلت فيما يلي: (على عهـ – د هي بل – هوى لم – يهيم – بها لبحـ – فيطوي – المسافا إليها – عها وش – وشاتل – لأموا – جهلها – ئمات – نها بـ – ويرتا – على سا– عديها – بها عق – فيمق – لتيها – وتختا – لفات – نتنذا) وهذا الكم من المدود يضفي على اللوحة لونًا من ألوان الامتداد النغمي المتصاعد وأصوات المد على ما قيل (أصوات موسيقية منتظمة قابلة للقياس، خالية من الضوضاء، لها قدرة على الاستمرار)[٢٦].

- **خامسًا**: استخدامه الضمائر، وقد برز ضمير الغياب أكثر من غيره وصوت الهاء هو التصادي الحاضر دائمًا للمعنى الغائب، ولقد حضر صوت الهاء معبرًا عن ضمير الغائب في كلمات (عهده – بها – إليها يسمعها – أمواجه – يدغدغنها – ساعديها – ثوبها – مقلتيها) والملاحظ أن المد أو الإشباع الصوتي كليهما قد وفرا للضمير انفساحًا صوتيًا رحبًا زاد الإيقاع الداخلي حضورًا وبخاصة أن صوت الهاء خال من الطنطنة العالية لذا فإنه جاء استجابة صادقة لدافع التنغيم النفسي، وانعكاسًا للتواثب الانفعالي، فكان بحق بمثابة آلية حاملة للمضمون المبتغى، ولقد تقمص الشاعر بحسه المرهف دور البحر العاشق، الهائم حبًا في المدينة العتيقة، ولعل للموقف ذاته هنا دورًا، فلغة المقطوعة هنا تقول شيئًا، ولكن تخيل

الموقف يقول أشياء أخرى مفادها أن شاعرنا هو (قيس) المشهد والإسكندرية هي (ليلاه).

- **سادسًا**: إيقاعية الصورة الفنية، فللشاعر هنا استعارات انفعالية رائعة تصنع إيقاعًا جماليًا لا يخلو من شجن وبث، فالبحر يهيم بالإسكندرية منذ الأزل، ويطوي المسافات شوقًا إليها، ويسمعها وشوشات الغزل ويرسل أمواجه الهائمات إليها، ويرتاح دهرًا على ساعديها، ويغزل من ثوبها عُقد قُل، وهي على أثر ذلك تختال فاتنة ذات دل.

الشاعر هنا اقترب من نفوس المتلقين بإحداثات إيقاعه وتلوينات آثاره، ولما تمكن منها ونجح في مرامه حملها محلقًا بها في عالم من صنع خياله هذا العالم موغل في الغموض لأنه نابع من إحساس فطري بعطاء إيقاع المعنىٍ لا المعنى. وهذا ما يمكن أن يُسمى بالإحساس المعجز، وهذا (الحس المعجز بحركة الإيقاع وتغيراته كان – دون شك – خصيصة فطرية جذرية في الإنسان – الشاعر – ومؤسسًا حيويًا قد يكون أثره أعمق بكثير مما نقدر له الآن في تطور الخلق الشعري، واتخاذه الصور التي اتخذها)[٢٧] وفي لحظة استباقية سريعة نرى الشاعر يقصي ذلك العاشق الغائب (البحر) ليظهر هو على السطح معبرًا عن نجاوي نفسه، وناقلاً لجوانيات ذاته قائلاً:

أحبك، والحب لو تعلمين **ربيع القلوب، ونور المقل**

فعول – فعولن – فعولن – فعول فعولن – فعول – فعولن – فعل

ب – ب /ب – – /ب – –/ ب – ب ب – – /ب – ب/ب – – / ب –

وألقاك فجرًا شهيَّ الضياء **يبدد ليل الأسى والملل**

فعولن – فعولن – فعولن – فعولفعول – فعولن – فعولن – فعل

ب – – /ب – –/ب – –/ب – ب ب – ب/ب – –/ ب – –/ب –

وحين يحاصرني الاغتراب أعانق في مقلتيك الأمل

فعول – فعول – فعولن – فعول فعول – فعولن – فعولن – فعل

ب– ب/ب – ب/ب – –/ب – ب ب – ب/ب – –/ ب– –/ب –

فأنت التي تسكنين الفؤاد وكل البلاد سواك طلل

فعولن – فعولن– فعولن– فعول فعولن – فعول – فعول – فعل

ب– – /ب – –/ب – – /ب – ب ب – –/ ب– ب/ب – ب/ب –

الرائع أن الشاعر ابتعد بهذا الوزن عن النثرية التي هي قرينة هذا الوزن من الجاهلية إلى عصرنا الحديث، ومنشأ نثرية هذا الوزن توازي تفعيلته الأساسية مع بنية معظم كلمنا العربي، وكذا قيام قالبه على تكرار هذه التفعيلة ثماني مرات في كل بيت مما يدع المجال رحبًا للتراص اللغوي أكثر من التعبير المفعم بالشاعرية، وسر ابتعاد الشاعر عن هذه النثرية هي تلك الاستجابة الفطرية للإيقاع الداخلي الذي واءم بين المعنى المراد، والتعبير المستعمل، وبذا نشأ تقاطع ظاهر بين التفاعيل والكتل الوزنية، فضلاً عن تلاعب الشاعر بالكم المقطعي للتفاعيل التي اكتمل نصفها فقط في المقطع السابق، بينما خرج نصفها الآخر عن النسق العام لذلك الوزن تمشياً مع إيقاع الذات الشاعرة، والشاعر هنا يُبِين عن علاقته بالمدينة، وهو هنا يخالف جُل شعراء الحداثة في نظرتهم للمدينة (فالغالب على شعراء المدنية ولا سيما الريفيين منهم، عدم الارتياح لها، لذا نراها في الأعم الأغلب موسومة بسمات التضايق، فهي حزينة شاحبة مؤلمة، وهي صفات نابعة من داخل الشعراء)[٢٨].

وقد قل أن نجد شاعرًا ريفيًا يأتلف مع المدينة فدائمًا يحتدم في أنفس الشعراء النازحين إلى المدينة صراع رهيب، باعثه الرفض، وعدم التكيف مع صخب

وجلبة المدينة، وتلاحق الزمن والأحداث كليهما في عالم المدينة، ولكن شاعرنا خالف سابقيه ومجايليه ورأي في المدينة عكس ما رأوا في لون من ألوان الوعي بحركة النفس في صراعها مع ليل الأسى والملل، وفجر الإسكندرية شهيّ الضياء على وصف شاعرنا، فالمدينة هي المعادل الموضوعي للأمل، وكل البلاد سواها طلل، إذ الإسكندرية هي عالم الشاعر الخاص، ويميز هذه القصيدة أن قافيتها جاءت مستدعاة من قبل اللحظة الشعرية التي يحياها الشاعر، ومن هنا جاء خضوعها لإيقاع النفس، وتحقق بالفعل صدق تعبيرها عن وجدان صادق فبدت منصهرة في إيقاع العمل العام بشكل ناجح، كما جاء صوت الروي بإيقاعه الترجيعي ختامًا ناجحًا لإيقاع مضمر رُصِّفَ ترصيفًا مقويًا عبر أصوات دالة احتضنتها كلمات الحشو، وذلك كله ساعد الأبيات في عملية التماسك الدلالي القائم على التنغيم المطلق.

- **المتـدارك**

يتميز هذا الوزن على ما قالته نازك الملائكة عنه: (بخفته وسرعة تلاحق أنغامه، وهذه الخفة وتلك السرعة تجعلانه لا يصلح إلا للأغراض الخفيفة الظريفة، وإلا للأجواء التصويرية التي يصح فيها أن يكون النغم عاليًا، وإنما يثبت فيه هذه الصفة ما نراه من تقطيع أنغامه، فكان النغم يقفز من وحدة إلى وحدة، وسبب ذلك أن " فعلن " تتألف من ثلاث حركات متتالية يليها ساكن وهو ما يُسمى بالفاصلة الصغرى، وهذا التوالي الذي يعقبه سكون في كل تفعيلة يسبغ على الوزن صفته الملحوظة فكأنه يقفز، وذلك هو الذي جعلهم يسمونه " ركض الخيل " أحيانًا)[٢٩] هذا رأيها المبدئي عن هذا الوزن، ولعل لها عذرها، ذلك لأنها سجلت انطباعها عن ذلك الوزن قبل أن يشيع في معظم قصائد شعراء هذا الاتجاه والتي يجنح معظمها إلى التمادي

في الرمز، بل والنأي عن الأغراض الخفيفة الظريفة التي تحدثت عنها، وشاعرنا قد استعمل هذا الوزن في سبع قصائد[٣٠] تنأي كلها عن الخفة، وتغوص في عوالم الحقيقة نافرة من التقريرية والمباشرة الفجة، بل إن شاعرنا قد استغل إيقاع هذا البحر الواثب في عكس شدة انفعاله، وصب فيه عاطفته صبًا واعيًا، وأضفى على إيقاعيته تلك لوناً من الانسيابية الدرامية المنداحة في شكل ترميزي متميز، ولنطالع رائعته (تحولات الطائر الغريب)[٣١].

باحتواء الفضاء مولع
ها هو الآن يكمل طقس التعاويذ
يرقص رقصته في الفضاء
وينقض - صقرًا - على الماء
يقتنص الموجة الفاتنة

* * * *

مثله كان قبل الرحيل عن البحر
يسكر أمواجه
ويفض بكارته
حين تفضي إليه بأسرارها

* * * *

لم يعد في ثياب الكهولة
يبصر غير انكسار السؤال
يحاصره الوقت
لا شيء .....
غير التقاط الحصى
وافتيال الرمال

وســـــــــــــرب الغرابيـــــــــــــــب

حـــول المدى وقَّـــعُ

لقد واءم الشاعر هنا بين إيقاع ذاته المبدعة ومحتوى عمله مواءمة تقوم على فلسفة واعية تعي الحالة وتلبسها ما يلائمها من موسيقية التعبير، ولقد تجلت هذه المواءمة في استعمال بنية التدوير التي (يجب أن تنبثق عضويًا أو عفويًا من صميم النص ومن باطن التجربة، وتنطوي على تنوع في الأصوات، وعلى قدرات درامية وتعقيد في الزمن الشعري وفي التجربة).[٣٢] وبنية التدوير تلك قد تطورت تطورًا ملحوظًا مع حركة الشاعر الحديث فلقد أصبح التدوير (امتداد البيت وطوله بشكل لم يكن معروفًا في الشعر العمودي، ولم يكن مألوفًا في الشعر الجديد في مراحله الأولى، فقد يمتد التدوير حتى يشمل القصيدة كلها، أو يشمل أجزاء كبيرة منها، بحيث تصبح القصيدة أو يصبح المقطع المدور فيها بيتًا واحدًا)[٣٣]

وقد قسم شاعرنا قصيدته ثلاثة مقاطع جاءت كالتالي:

باحتوا / ئلفضا / مولعو

فاعلن – فاعلن – فاعلن

– ب – / – ب – / – ب –

هاهول / ءانيك / ملطق / ستتعا / ويذ ير / قصرق / صتهو / فلفضا

فاعلن – فاعلن – فعلن – فاعلن – فاعلن – فعلن – فعلن – فاعلن

– ب–/ – ب –/ ب ب –/ – ب –/ – ب –/ ب ب –/ ب ب/ – ب –

ئوين / قضضصقـ/ رنعلَلْ / مائيق / تنصل / موجتل / فاتنه

فعلن – فاعلن – فاعلن – فاعلن – فعلن – فاعلن – فاعلن

ب ب – / – ب – / – ب – / – ب – / ب ب – / – ب – / – ب –

لقد ضمن الشاعر ببنية التدوير وحدة نغمية مائزة وصل من خلالها لتقديم وحدة موضوعية مصبوبة في قالب شكلي جديد، وفرَّ فرارًا واعيًا من الرتابة التي قد تنتج عن التدوير بإغناء قصيدته بحزمة من الأصوات المتجانسة، فضلاً عن استخدام تقفية داخلية متمثلة في الهمزة المكسورة (الفضاءِ ..... الماءِ) ولقد تمثلت أصواته المتجانسة في استخدام صوتي الفاء والقاف عشر مرات في خمسة الأسطر المكونة للمقطع متلاقحين بشكل أو بآخر مع صوتي الصاد والضاد اللذين تكررا سبع مرات في لون من التناغم (الخط/ صوتي)، إذ يتسم كل صوتين بالمشابهة الخطية إلى جوار التلاقح الصوتي، أضف إلى ذلك كله التلاحم الدلالي الناجم عن الرمزية، وأول دلائل الرمزية ذلك العنوان المبهم الذي ينطمر على غموض واضح (تحولات الطائر الغريب) أي طائر يعني الشاعر؟ وهل هو طائر حقيقي أم طائر مجازي؟ ولعل الشاعر في مقطعه ذاك يعني السامين من البشر، ذوي الطموح الذين أولعوا باحتواء الفضاء كاملاً، والذين يعشقون الحرية وعدم التقيد بماديات الحياة، التي تفسد عليهم حريتهم، لذا لم نجد لهم علاقة باليابسة فهم يرقصون في الفضاء رقصة الحر السعيد، وعندما يتسفلون فإنهم ينقضون صقورًا على الماء لا على الأرض، لا لشيء إلا لاقتناص الموجة الفاتنة.

الشاعر هنا لم يشعرنا بأي معاناة يعانيها ذلك الطائر الغريب الذي لا نعرف كنهه، حتى وإن شبهه شاعرنا بالصقر، والشاعر برع في عرض هذا المشهد الذي اكتسب حيوية خاصة من خلال حزمة من أفعال الحضور التي هيمنت على الصورة الكلية هيمنة جلية، ولعل تقاطعًا دلاليًا هنا حدث بين ذلك الطائر المجهول وبين من يماهيه من جنس البشر، فكلاهما حُرٌّ، والحرية لا ترتضي إلا بالسمو في كل شيء، حتى في اقتناص الهدف

المتغيا عنوة، ثم ينتقل بنا الشاعر إلى مشهد آخر يكتنز بالغموض، وينطوي على انكسار موجع ممهد لمأساة صارخة:

مثلهو / كانقب / لررحيـ / لعنلـ / بحر يسـ / كر أم / واجهو

فاعلن – فاعلن – فاعلن – فعلن – فاعلن – فعلن – فاعلن

– ب – / – ب – / – ب – / ب ب – / – ب – / ب ب – / – ب –

ويفضـ / ضبكا / رتها / حينتف / ضيإ ليـ / هبأسْ / رارها

فعلن – فعلن – فعلن – فاعلن – فاعلن – فعلن – فاعلن

ب ب – / ب ب – / ب ب – / – ب – / – ب – / ب ب – / – ب –

المقطع يحوي أربع عشرة تفعيلة دخل التزحيف ستًا منها فتحولت (فاعلن) التامة بفعله إلى (فعلن) المخبونة، وحضر التدوير في موضع واحد ربط بين السطرين الأولين، الطائر هنا في مرحلة تحول ظاهرة، ولقد جاء الفعل (كان) قارًا في موضعه معبراً عن دلالة التحول المناقضة لحالته الأولى، فطائرنا قد رحل عن البحر الذي كان يسكر أمواجه ويفض بكارتها، فهو صاحب السبق في كل شيء، فهو كان يفض لها، وأمواج البحر كانت تفضي له، وللفاء والضاد كليهما زخم إيقاعي جلي يجسد عمليتي الفض والإفضاء خير تجسيد وبما هيان في الوقت ذاته صوت الذات الشاعرة أي صوت النفس المبدعة، وصوت النفس (هو الصوت الموسيقي الذي يكون من تأليف النغم بالحروف ومخارجها، وحركاتها بحيث تكون الكلمة كأنها خطوة للمعنى في سبيله إلى النفس إن وقف عندها هذا المعنى قطع به)[٣٤] ثم يحملنا الشاعر معه إلى مقطع الانكسار الموجع حين يقول:

لم يعد / في ثيا / بللكهو / لتيب / صر غي / رنكسا / ر سسوا / ليحا

فاعلن – فاعلن – فاعلن – فعلن – فعلن – فاعلن – فاعلن – فعلن

– ب –/ – ب –/ – ب –/ ب ب –/ ب ب – / – ب – / – ب – / ب ب –

صر هل / وقتلا / شيأغيـ / رلتقا / طللحصى / وافتيا / لررما / لو سر

فعلن – فاعلن – فاعلن – فاعلن – فاعلن – فاعلن – فاعلن – فعلن

ب ب –/ – ب –/ – ب –/ – ب –/ – ب – / – ب – / – ب – / ب ب –

بلغرا / بيبحو / للمدى / وققعو

فاعلن – فاعلن – فاعلن – فاعلن

– ب – / – ب – / – ب – / – ب –

لقد غلب كمال التفعيلة نقصها في هذا المقطع، وذلك لتماهي حركية (فاعلن) التامة مع حركية الندب والحسرة المعلنة، والانكسار الموجع، والتحول المؤلم من التحليق السامي النبيل إلى مذلة انكسار السؤال، لقد فرض الإحباط هنا هيمنته على المشهد فأحاله مشهدًا دراميًا موجعًا، وجسده شاعرنا بحزمة مدود صوتية تحز في النفس حزًا ممضًا.

ناهيك عن تلك الغنائية الناجمة عن التدوير والتي أكسبت المقطع ليونة عبر إطالة نغماته، وتلك الليونة أصبحت بدورها تقنية حاكمة لدرامية المقطع القائم على سرد أحداث ومشاهد قائمة على التتابع والاسترسال، وبذا أصبح الإيقاع معبرًا عن جو مشوب بالوهن، وطائرنا الغريب هنا قد مس الأرض بحصاها ورمالها بعد أن كانت أمواج البحر مبتغاه الأسمى، وَجَمْعُ الشاعر بين ما تبقى من أطلال طائره الغريب في ثوب كهولته وسرب الغرابيب الوُقَّعُ، به إشعار بالإيحاش والحنين، إذ كلاهما من الصور التراثية المرتبطة في أذهاننا بالحسرة والشعور بالضياع، ونحن هنا أمام طلل زمني لا مكاني، وضح في شيخوخة الطائر وتحوله وظهور سرب الغرابيب الوقع وكأنها تنعي ذلك التحول.

إن **(عيسى)** يختزل لحظة شعرية مفعمة بالإستسلام مكتنزة بحسرة المعاناة، وغرابيب **(عيسى)** تشبه إلى حد كبر غربان ذي الرمة حين قال:

أخط وأمحو الخط ثم أعيده بكفي والغربان في الدار وُقَّعُ

والتقاط طائره الحصى يشبه لقط ذي الرمة

مية مالي حيلة غير أنني بلقط الحصى والخط في الترب مولع

وافتيال طائره الرمال يشبه افتيال طائر طرفة بن العبد حين قال:

كما قسَّم التّرت المفايلُ باليد

وكلها دلائل خيبة عاناها الطائر الغريب، وقد جادل بها **(عيسى)** موروثه الشعرى جدال مستبصر واع فتصادى معه تصاديًا فنيًا محكمًا غير أنه ألبسه ثوب المعاصرة وشكله تشكيلاً ترميزيا عميقًا، وهذا يضطرك إلى معاودة قراءة القصيدة حتى تفهم مغزاها وحتى تستحلي نغمها، فالشاعر قد استغل نغم المتدارك ونوَّع في إيقاعه تنويعًا خاصًا يتسم بالعمق إذ يمتح من نبع قديم ليصب في أرض بِكر، بل ويعضد تناغمات الوزن بتقفية رائعة تميل كلها إلى الحركة الممتدة التي حاكت الانطلاق في المقطع الأول والتأرجح في المقطع الثاني، وأوحت بالتألم والتأوه في المقطع الأخير، وإطلاق القوافي يحمل محاكاة واعية لحركية انكسار الذات الناجمة عن التحول، وعلى كل فنهاية الطائر الغريب نهاية مؤلمة وغير متوقعة على الإطلاق إذ تناقض البداية تناقضًا بينًا، وعلى مساري التناقض يبقى الإيقاع الحاكم الأقوى، والجامع الأوفق لتماوجات التحول.

*** الوافر**

كان للوافر شأن في الجاهلية إذا احتل في إحصاءات براونليخ المرتبة الثانية، وفى إحصاءات فادای المرتبة الثالثة بينما ظل يتراجع ويتراجع إلى أن وصل للمرتبة الخامسة مع شعراء القرن الثالث، ولعل سر ذلك بدء سيطرة كل من الكامل والخفيف على أوزان بعض الشعراء، وإن كان حافظ إبراهيم قد نزل بهذا الوزن إلى المرتبة السادسة، وإن لم يستعمله الشابى مطلقا، إلا أن شوقى انطلق به لأعلى ليحتل عنده المرتبة الثالثة تمهيدًا

لانطلاقة أقوى من شعراء أبوللو إذ يحتل عندهم المرتبة الأولى بدون منازع.(٣٥)

ولقد تراجع هذا الوزن تراجعًا شديدًا مع المدرسة الجديدة وذلك لتلاؤمه مع حدة العاطفة (٣٦) وكذلك لكونه وزنًا خطابيًا فهو ينساب متدفقا، وحينا آخر يمتد، به مرونة تلائم الغزل والحنين، وبه شدة تتواءم والفخر والحماسة(٣٧) .

وفى الحالين نجد ما يتنافى ومنهجية المحدثين فى التناول، وقد استعمله فوزى عيسى فى ست قصائد مستغلا انسيابيته النغمية المتوائمة والمرحلة الرومانسية الظاهرة فى ديوانيه الأولين– إذ وقعت:

أربع تجربة حب فاشلة.
فيا أملى الذى أضحى
سرابا حينما خنت
ويا من كنت فى يوم
من الأيام عاشقتى
سأحيا العمر أهواك
بلا أمل ..... وفى صمت

من هذه القصائد فى ديوانه الثانى (حكايتى الكبرى – مضى عامان – مناجاة – أحبك رغم أحزانى) وثنتان فى ديوانه الثانى (وقبلك عشت). منفيا، أسئلة) وقد جمع بين هذه القصائد حميمية العاطفة أولا، وجلاء الإيقاع ثانيا، وهيمنة بنية التكرار بصورة لافتة ثالثا ولك أن تتأمل حدة عاطفته حين يقول فى قصيدته (مضى عامان)(٣٨). راسمًا خيوط ولكى يعمق الشاعر من الإحساس بالحزن، اختار تجربة من أكثر التجارب إيحاءً بالامتلاء، لكى تكون تجربة الفشل من خلالها أكثر قسوة ومرارة. اختار الشاعر أن يعبر عن تجربته فى الإحساس بالحزن من خلال الحس بالمرأة. (٣٩)

فالشاعر هنا يئن أنة الموجوع الذى عمقت مواجعه كلمه لدرجة أوقعته بين أمرين أحلاهما مر، فعلى الرغم من إقراره بأنها كانت ، وخانت، إلا أنه يعلن تمسكه بحبه إياها طيلة عمره، حتى وإن كان ذلك الحب حبا صامتا، وبلا أمل، ولقد ساعده توازن مجزوء الوافر، وسعة صدر تفعيلته على أن يبث نجاواه الحزينه بثا هادئا هامسًا، فضلا عن اتخاذه التاء المكسورة بهمسها المؤثر تاجًا لأعجاز أبياته كى يترك ذات المستقبل على غير ما وجدها عليه.

هذا وقد تتجلى تلك العاطفة الكئيبة القاتمة فى شكل ميتافيزيقى يعتمد الحيرة الماورائية منطلقا لبث مشاعره فنطالعه يقول فى رائعته (أسئلة).[٤٠]

سألت الليل
والأحلام تكتئب
لماذا يأفل القمر
سألت الروض
والأشجار تنتحب
لماذا تسقط الأوراق
والزهر؟
سألت البحر
والأمواج تصطخب
لماذا يرحل الأحباب

* * * * *

لهم أثر
سوى الأحزان فى الأحشاء تستعر
ودمع العين ينهمر

فأومـــأ: إنه لقـــدر!!

القصيدة على الرغم من صغرها تقول شيئا ما، فلكل مسئول سؤال يتواءم وطبيعته فلليل بأحلامه المكتئبه (لماذا يأفل القمر؟) وللروض بأشجاره المنتحبة (لماذا تسقط الأوراق والزهر؟) وللبحر بأمواجه المصطخبة (لماذا يرحل الأحباب لا يبقى لهم أثر؟) والإجابة على هذه الأسئلة كلها واحدة وحادة (إنه القدر) ذلك الشئ الذى لا نملك منه فكاكا، والذى يتحول بفعله كل جميل فى حياة الشاعر إلى نقيضه مما يقوده إلى تلك المحاولة التى يتغيا من ورائها فهم ما يحدث فيفاجأ بتلك الإجابة الصادمة التى تقوده إلى وجوب الاستسلام للأمر الواقع هذا وقد أحدث الشاعر نوعًا من أنواع التنامى بزيادة تفعيلة مع كل مقدار استفسار وكأنه يحاول أن يستجلى مجهولاً ما، فوجدنا تواتر مقاطعه على هذه الشاكلة،

سألتلليـ/ لولأحلا / متكتئبو – (لماذا يأ / فللقمرو؟)

مفاعلتن – مفاعلتن – مفاعلتن – (مفاعلتن – مفاعلتن) ← تفعيلتان

ب – ب ب – / ب – ب ب – / ب – ب ب –/(ب – ب ب –/ ب – ب ب –)

سألترو /ضولأشجا / رتنتحبو/(لماذا تس / قطلأورا / قوززهرو؟)

مفاعلتن – مفاعلتن – مفاعلتن – (مفاعلتن – مفاعلتن – مفاعلتن) ←

ثلاث تفعيلات

ب – ب ب – / ب – ب ب – / ب – ب ب –/(ب – ب ب –/ ب – ب ب –/ ب – ب ب –)

سألتلبح / رولأموا / جتصطخبو (لماذا ير/ حللأحبا/ بلايبقى/ لهم أثرو؟)

مفاعلتن – مفاعلتن – مفاعلتن – (مفاعلتن – مفاعلتن – مفاعلتن – مفاعلتن) ← أربع تفعيلات

ب – ب ب –/ ب – ب ب – / ب – ب ب –/(ب – ب ب –/ ب – ب ب – / ب – ب ب –/ ب – ب ب)

ولقد أكد الشاعر هنا صدق عاطفته بإيغالين بلا غيين يؤكد بهما استعار الأحزان فى الأحشاء وانهمار الدموع فى العيون ليحملنا إلى الخاتمة الصادمة فى نهاية قصدته أما عن ظاهرة التكرار التى لازمت هذا الوزن فى معظم قصائده فلعلها كانت من مذكيات إيقاع شاعرنا على ذلك الوزن فتأملها مثلا فى قصيدته (حكايتى الكبرى) يستعمله على مسارين – تكرار الضمير.(٤١)

فأنت الحب والآمال
أنت النبع والمجرى
وأنت البدء والترحال
أنت حكايتى الكبرى أو
حرف الشرط والجواب وإن
سهما رماه الدهر
كنت الدرع والصدرا
وإن عبست لى الأيام
كنت اللحن --- والوترا
وإن لج الظلام وطال
كنت البدر والفجرا

فلقد انشأ شاعرنا تعامدا رأسيا أذكى به إيقاع عمله كاملاً ، منشئا بذلك جدلية رائعة بين مستهلات الصدر وخواتيم الأعجاز، ومخاض هذه العمودية المتلاقحة إنما هو إيقاع فاعل يقوم على التماثل الصوتى الذى يفضى بتشاكله إلى نغم متجدد منبعه آلية التموضع التى تسفر بدورها عن تلاحق صوتى متكرر يجعل لتعبير الشاعر قرعًا متكررا يتجدد مع آليته الصوتية ، عطاؤه الدلالى الذى يعتمد البوح مرتكزا تعبيريا يولد من خلاله معانى لها

أثرها. وعلى الدرجة ذاتها يدير تلاقحا رائعا قائما فى الأساس على تكرار الضمائر المتصلة فى رائعته (مضى عامان)[٤٢]

مضـــــى عامـــــان مـــــذ غبـــــتِ
فكيـــــــــف الآن أصـــــــــبحتِ
مضـــى ما كان يجمعـــناَ

تغيـــــــــرتُ – تغيـــــــــرتِ
وذاك الحـــــــــب ضـــــــــيعناهَ
ودعنـــــــاه فـــــــى صـــــــمت
وماعـــــــدنا كمـــــــا كنـــــــا
ومـــــات اللحـــــن فـــــى شـــــفتى
فكـــــــم غنيـــــــتُ للآمـــــــال
فـــــــى شـــــــوق ....وغنيـــــــتِ
وكـــــــم عشـــــــنا ليالينـــــــا
مـــــع الأحـــــلام فـــــى دعـــــةِ
وكـــــم قصـــــر مـــــن الأوهـــــام
شـــــيدناه كـــــم بيـــــت
وكـــــم سُـــــرَّ الرفـــــاق بنـــــا
وكـــــم قـــــالوا وكـــــم قلـــــتِ
وصـــــنتُ الحـــــب فـــــى قلبـــــى
تـــرانيما فهل صـــنتِ؟؟

"وقد يتبادر إلى الذهن أن الإيقاع فى الشعر لا يتوافر إلا فى الوزن والقافية بينما هو يتعداهما إلى المستويات التركيبية والصرفية والدلالية،فهو نسيج تبرزه العلاقات بين مختلف تلك المستويات" [٤٣] والملاحظ أن شاعرنا يعضد

قرعه الصوتى هنا بقرع نفسى قائم على تقابلات الخطاب التى تعتمد الضدية موجها خطابيا (تغيرتُ – تغيرتِ) (غنيتُ – غنيتِ) (صنتُ – صنتِ) . نلاحظ أنه على الرغم من توافق الفعلين صوتيا، إلا أن التوقيع النغمى مختلف تماما، لأن مقتضيات الوضع التجاورى هى حاصل النغم.

ولكن تباين الضمائر ما بين الإسناد للنفس أو للمخاطب يحملنا إلى مرمى آخر يحمل إرسالية أخرى، مؤداها الترميز إلى جانب التنغيم، وفى ذلك خلق بين لإثارة فاعلة تتوج بالمعطى النغمى، وحتى مسار التوحد نفسه الذى يحمله ضمير الجمع (نا) يحمل بين طياته دلالات نغمية.

ترميزية رائعة (يجمعنا – ضيعناه – ودعناه – ما عدنا – كما كنا – عشنا لياليا – شيدناه – بنا) فهما معا يتحملان مسئولية ما كان من بين، فما اشتجار الضمائر هنا إلا محاكاة نغمية لواقع عاشاه سويا واشتركا فى صنعه معا "إن تكرير الأفعال المسندة إلى ضمائر هو مناظرة داخلية لما هو خارجى (متجسدة على المستوى الخطى البصرى)، لأن جميع الحركات الانفعالية الناشئة فى الذات لحظة الإبداع تتجسد على المستوى الصوتى، فتختص الأصوات بالنقل الكيفى والكمى لهذه المعطيات النفسية الداخلية التى تتولد بفعل النشوء الحركى (الانفعال) وبمنشئهما تتموقع تكريرات الأفعال كمناظرة خارجية لفاعلية الحركة الداخلية"(٤٤) فضلا عما صنعه تكرار كم الخبرية من تناغم حامل لآلية التعديد تأكيدًا لحسرة الشاعر على ما آل إليه أمر حبه الضائع.

- **<u>الرمـل</u>**

استغل شاعرنا لين وطواعية هذا الوزن في ست قصائد، واستغل بحذق تنوعات إيقاع هذا الوزن إذ وجدنا لديه استغلالاً لموسيقاه المعتمدة على الإيقاع الوزني العروضي القديم الذي يتماهى ورومانسية الأداء في قصيدتي

ديوانه الأول (لا تلمني)[٤٥] و (هل تعود) [٤٦] إذ استغل فيهما مدود هذا الوزن ورحابة صدر تفاعيله مشكلا منهما تجربتين رائعتي الأثر، شجيتي الوقع، كما عرج على بعض ما يمكن أن يتسم به هذا الوزن من حدة وعلو نبرة فاستغلهما في عملين يتسمان بالثورية وبروز الرفض في ديوانه الثاني وهما (إلى طفل شهيد من أطفال الحجارة) [٤٧] و (الحصار)[٤٨].

وكلتاهما تعتمد على الجموح الإيقاعي المساير للضيق والمماهي لحركية الرفض، ثم انداح بهذا الوزن أخيرًا إلى الثنائية الحميمة القائمة على التواشج بين الوزن العروضي والتقليدي، وموسيقى النص النابعة من اللغة المستعملة التي تعتمد الرمز أساسًا للتعبير، وقد تجلى ذلك في عملي ديوانيه الأخيرين (بوح)[٤٩] و(صوت من كربلاء) [٥٠]، ولعل رائعته (لا تلمني) قد اكتنزت بكل ما يمكن أن يحترم من موسيقى هذا الوزن الهامسة إذ يقول فيها:

يـــــــــا رفيقـــــــــي
طـــــــــائر الأشـــــــــواق
مـــــــا عـــــــاد يغـــــــرد
كـــــل مـــــا غنـــــاه بـــــالأمس
تلاشـــــــــــى .... وتبـــــــــــدد
أصـــــــــبح الآن وحيـــــــــدا
شـــــارد الخطـــــوة ....مُكْمَـــــنْ
تائهـــــا .... يبحـــــث عـــــن إلـــــف
نَسَـــى ما كان أوعـــدْ

نَسَى: تنطق بفتح النون والسين وإطلاق الألف اللينة حفاظا على الوزن والأصل أن تنطق (نَسِيَ) بفتح النون وكسر السين وفتح الياء إذ إن الفعل في الأصل ناقص يائي الجذر.

إن الشاعر الجيد هو الذي يستطيع أن ينسل إلى نفسك ثم ينسرب داخلها عبر إيقاع هادئ مفعم بالروح فيحتل كل زاوية من إحساسك، وهذا ما نلمحه في هذا المقطع الذي يمثل حالة متكاملة الأبعاد فتعابيره هنا أدنى إلى الهمس المحمل بزفرة أنين موجعة يستغل فيها الشاعر انسيابية الرمل بتفعيلته الممتدة.

يا رفيقي – طائر الأشـ – واقما عا – د يغرد.

فاعلاتن – فاعلاتن – فاعلاتن – فعلاتن

– ب – – / – ب – – / – ب – – / ب ب – –

كللما عن / نا هبلأمـ / ستلاشى / وتبددد

فاعلاتن – فاعلاتن – فعلاتن – فعلاتن

– ب – – / – ب – – / ب ب – – / ب ب – –

أصبحلآ / نوحيدن / شارد لخط / وتمكمد

فاعلاتن – فعلاتن – فاعلاتن – فعلاتن

– ب – – / ب ب – – / – ب – – / ب ب – –

تائهيب / حثعنإل / فننساما / كان أوعد

فاعلاتن – فعلاتن – فاعلاتن – فاعلاتن

– ب – – / ب ب – – / – ب – – / – ب – –

لقد وفى شاعرنا عشر تفعيلات من أصل ست عشرة تفعيلة حقها الكامل فجاءت في صورتها المثالية (فاعلاتن) في مقابل ست تفعيلات جاءت مخبوتة (فعلاتن) فارتفع بنغمه وانخفض تمشيا مع حركة نفسه الحزينة، ولقد ساعد نغم الرمل هذا الحزن على البروز فارتقى بدرجة العاطفة وحلق بها في سماء اللوعة التي تعتصر نفس الشاعر الذي يمتلك في هذه التجربة حسا رومانسيا رفيعا يحلق عبره في سماء الإنسانية فما رفيقه في هذه

التجربة سوى ذاته الموجوعة، وما كثرة مدوده سوى صدى لأناته الموجعة، وما امتداد تفاعيله سوى محاكاة حية لتلاطم أحزانه، وما تقييد رويه سوى صوت ارتطام الذات بالواقع المؤلم، فالمقطوعة هنا تفتح الباب على مرثية حب من الطراز الرفيع، مرثية زادها البين قتامة مهدت للوقوف على طلل ما كان الذي يعبر عنه الشاعر في مستهل مقطعه الثاني قائـلا:

يـــــــــــــا رفيقـــــــــــــي
ذات يـــوم كانـــت
الـــــــــــــــــــــــــــــدنيا
بعينـــــــــــــي جميلـــــــــــــة
كنـــــــــــــت ألهـــــــــــــو
وأغـــني مثـــل
طيـــــــــر فـــــــــي خميلـــــــــة
كانـــــــــت الأيـــــــام عنـــــــدي
ضـــــــــــحكات وطفولـــــــــــة
فجـــأة ... أرخـــى الـــدجى الجـــاني
علـــــــى الـــــــدرب ســـــــدوله
وتوارت أمنيـاتي خـــلف
أشباح الكهـولة

الشاعر هنا يبكي على أطلال ذكرياته ويلتاع على عمر كان جميلا، ويستغل طواعية الرمل في إدارة مقارنة بين مشهدي زمنين مختلفي التأثير عليه، وشاعرنا يلجأ لبنية القص ليشعرنا بالأسى حتى وإن كان يرسم لوحة لجمال هوى.

يا رفيقي – ذات يوم – كانت الدنـ – يا بعيني – يـ جميلة

فاعلاتن – فاعلاتن – فاعلاتن – فاعلاتن – فعلاتن

– ب – – / – ب – – / – ب – – / – ب – – / ب ب – –

ثم يسترسل في بكائه على ما كان إلى أن يصل لنقطة التحول التي تحمل بين طياتها المشهد المناقض لما كان:

فجأتن .. أر – خددجلجا – نيعلددر – بسدوله

فاعلاتن – فاعلاتن – فاعلاتن – فعلاتن

– ب – – / – ب – – / – ب – – / ب ب – –

وتوارت – أمنياتي – خلفأشبا – حلكهوله

فعلاتن – فاعلاتن – فاعلاتن – فاعلاتن

ب ب – – / – ب – – / – ب – – / – ب – –

لقد مثلت كلمة (فجأة) مفصل التحول، ولقد أجاد الشاعر استعمال هذا المفصل عبر عطاءين دلاليين ثري الوقع، رائعي الأداء، وهما دلالة كلمة التمفصل ذاتها:

أولاً: وهي كلمة (فجأة) التي تشي بطبيعتها بالتحول، ثم دلالة السكتة.

ثانياً: التي استخدم لها فضاء بصريا خطيا ظاهرا وهو نقطتي السكتة الدلالية التي تحمل زفرة أسى ممض يتبعها بدلالة تقرير (أرخى – وتوارت) بما تحملانه من شارات مُضيّ ناهيك عن عطاء التنافر المعنوي القائم بين ما كان (طفولة) وما أصبح (كهولة) اللتين زادهما حملهما صوت الروي اكتنازا صوتيا فاعلا، فضلا عن عطاء التحول الدلالي الذي أكسب اللوحة صدى نفسيا حزينا،

وعلى ذات الدرجة من التنغيم يدير الجدلية الثالثة في مشهد آخر يأسي فيه على ما كان مستلا من سخيمة ذكرياته لحنا رثائيا جديدا على صريع جديد، وموءود نفسي كان ثم أضحى:

يـــــــــــــا رفيقـــــــــــــي
كـــــــــان لـــــــــي حـــــــــب
أحـــــــــال العمـــــــــر عيـــــــــدا
وربيعـــــــــــــــــــــــــا
كـــــــــم تحـــــــــدى النـــــــــاس
والأيـــام والدنيا
جميعا كان
لا يعـــــــــــــــــــــــــرف ذلا
وهوانـــــــــــا ... وخضـــــــــــوعا
فجـــــأة ... أبصـــــرت هـــــذا الحـــــب
مقتـولا ... صريـعا وأحـال
الـــــــــــــزمن الغـــــــــــــادر
دفء أيـــامي صقيـــعا

إن حبا على هذه الدرجة من القوة كان كفيلا بأن يصنع المعجزات إذ له أثر السحر، فقد أحال حياة شاعرنا عيدا متصلا وربيعا دائما، وبه تحدى شاعرنا الناس والأيام والدنيا بأكملها، لأن درجة قوته بلغت المدى إذ لم يك يعرف الذل ولا الهوان ولا الخضوع ولكنه وفجأة أخذ غيلة فكان التحول الذي انخفضت معه نبرة الأداء وخفتت حدة التحدي، وانكسرت جلجلة الحداء لتبرز على السطح ترنيمة البكاء على ذلك الصريع الراحل.

والملاحظ أن الشاعر يطيل في عرض ما كان ثم يقصر بعد نقطة التحول وكأنه لا يريد أن يتمادى في جلد ذاته، ولعل مقطعه التالي خير مثال على ذلك:

يـــــــــــــا رفيقـــــــــــــي
كـــــــان حبـــــــي إن تســـــــل عنـــــــه

عظيمـــــــــــا ... وقويـــــــــــا
كـــــــان لا يعـــــــرف قيـــــــدا
كـــــــان حـــــــرا ... وأبيـــــــا
كـــــــان مثـــــل اللحـــــن والأنغـــــام
عـــــــــــذبا ... وشـــــــــــجيا
فجـــــأة ... فتحـــــــت عينـــــيَّ
فمـــا أبصرت شـــيًّا

الشاعر هنا يقص حلما كان جميلا ويبكي حبا كان عظيما، ويتمادى هائما في تتبع مفردات حلمه الذي (كان .... وكان .... وكان ..... وكان.....) ثم يأتي التحول المحزن (فجأة) التي تحمل دلالة الاستفاقة على واقع مر، وأمر كأنه لم يوجد في الأصل، ولا عجب في ذلك لأن حلم هذا المقطع سيتحول إلى سراب في المقطع الذي يليه الذي لا يستهله الشاعر ببنية الصراخ الملازمة لمستهلات المقاطع السابقة (يا رفيقي) إنما يستهله ببنية أخرى تشي بأن الفارس قد استسلم، وبأن جواده قد كبا.

لا تســـــــــــــــــــــــــلني
كيـــــــف هـــــــذا الحـــــــب
قـــــــد صـــــــار ســـــــرابا
كيـــــف أضـــــحى قصـــــر آمـــــالي
خرابـــــــــــا ... ويبابـــــــــــا
لا تســـــــــلني ... وتمهـــــــــل
ســـــــوف أعطيـــــك الجوابـــــا
كـــــل شـــــيء ســـــوف يغـــــدو

آخـــر العمر ... تـــرابا

إن الشعور الباطن باليأس هو ما فرض هذا اللون من الانكسار النفسي الموجع فلقد استسلم الشاعر لطبيعة الأشياء، وحسم مأساة حبه الضائع، ولقد انتهى استسلامه ذاك إلى تصور فلسفي حكمي يختم به مقطعه.

ومن المعلوم أن شعر الحداثة – في الغالب – يمتح من العالم الباطني للشاعر، ويرسم صورة برموز العقل الباطن أو الإحساس المستكن، والتجربة الناجحة لا يتحقق لها تألقها إلا في ظل الارتواء العاطفي، وفعل الموقف لا افتعاله، وشاعرنا هنا يقلبنا على جمرات المواجع الإنسانية، فلقد حول تجربته إلى رؤية فنية في بناء شعري عامر بالثراء والخصوبة في كافة تعابيره حاملا إيانا إلى لحن الختام الذي عصف بصاحبه إلى الضياع الأبدي أو قل إلى الموت.

يـــــــــــا رفيقـــــــــــي
أضـــــــــحت الأشـــــــــياء
فـــــــي عينـــــــي ســـــــواء
قـــــد تســـــاوى الصـــــبح عنـــــدي
والمســـــــــــــــــــــاء
وغـــــــدت كـــــــل أمـــــــانيَّ
خـــــــــــــــــــــــواء
كـــــــل مـــــــا قـــــــد فـــــــات
أو يـــأتي ... هبـــاء

* * * * *

لا تلمنـــــــــــــــــــــــي
إن رأيـــــت الفجـــــر فـــــي عينـــــي
خيوطـــــــــــا حالكـــــــــــات

أو رأيـــت الـــروض فـــي شـــعري
ورودا (*) ذابـــلات

* * * * *

فأنـــا بعض ســـراب
وبقـــايا ذكريـــات
وأنـــا ... العالم في قلبي ... مـات

إن الشاعر بهذا الختام إنما يوغل في إحكام سيطرته على قارئه فهو يوقع لحنا جريحا نازفا ضاغطا على أوتار النفوس مستغلا التراتب القافوي المماهي لتراتب معنوي دلالي رائع، إذن فليرتل القلب حزنه على أي هيئة اراد، وليستجب المعنى لمعطيات النغم الشعري، ولتأتي قوافي الخواتيم مساوقة انفعال الذات الشاعرة، ومشتركة معها في الصور الإيقاعية الحادثة التي اتخذت من الحركات والسكنات نظاما لتموقعها النغمي المضمر، فدفعت مشاعرنا إلى التداعي لأنها تلونت بلون نفوسنا، وجعلتنا نجزم بأن شاعرنا يعي ما يقول.

- **الخفيف**

وهو بحر مزدوج التفعيلة، ويتكون حسب وروده في دائرة المشيبه من: (فاعلاتن مس تفع لن – فاعلاتن مرتين)، وهو في الاستعمال مسدس على الأصل ومربع مجزوء(٥١) وهذا البحر يعد "أخف البحور وأطلاها، يشبه الوافر لينا، ولكنه أكثر منه سهولة، وأقرب انسجاما، وإذا جاء نظمه رايته سهلا ممتنعا لقرب الكلام المنظوم فيه من القول المنثور، وليس في جميع بحور الشعر بحر نظيره يصلح للتصرف بجميع المعاني"(٥٢) ولقد استعمله شاعرنا منفردا في قصيدة واحدة جاءت في ديوانه الأخير(٥٣) تحت عنوان (شذى الروح) يقول فيها:

شاطريني الأحلام ... وحدنا الليل ... وأرخت
سدولها الظلماء أنت
مثلـــــي غريبـــــة فـــــي زمـــــان
عـــز فيـــه الخـــلان والأوفيـــاء
وأنـا كالأسير ضيعني القـوم

* * * *

وعـاثوا، وأذنبـوا، وأسـاءوا فرسـي
متعب ... وسيفي كهام وشراعي تلهو
بـه الأنـواء قبلك ... العمر
ظلمـــــــــة وهبـــــــــاء
وصـــــحاري مخيفـــــة جـــــرداء
ووجـــــوه تحيـــا بـــألف قنـــاع
تـــدعي العشـــق وهـــو منهـــا بـــراء
وأفـــاع إلـــيَّ بالســـم تســـعى
وكـــلاب تنوشـــني وضـــراء
وصـــقيع تـــذوب منـــه صـــخورٌ
ورياح كئيبة هوجـاء

* * * *

أنـــت لـــي مـــوطن أفـــر إليـــه
ورياض وواحة خضراء أنت
للنفس عطرها وشذاها أنت
للـــروح طهرهـــا والنقـــاء
فـــامنحيني مـــن ســـحر عينيـــك نـــورا
وصليني فأنت – أنت الرجـاء

إن أول ما يلفتك إلى هذه الرائعة إنما هو إيقاع الضمائر، واشتجار الذوات الخفية، فالشاعر يجرد من ذاته الحاضرة غائبا يعاني معاناتها ممارسا معه نوعا من أنواع البوح المضمر القائم على التهامس والتشكي مستغلا طاقات الخفيف الإبداعية وموقعا على أوتاره متباينة التنغيم، ومتخذا من قدرته على تضفير الدلالة في الأوزان منطلقا لإطلال إبداعي متجدد مع كل معنى، آسر مع كل دفقة شعورية – ولك أن تتأمل العطاء على المسارين في بيته الأول:

شاطرينل – أحلاموحـ – حدناليـ – لوأرخت – سدولهظ – ظلماء

فاعلاتن – مستفعلن – فعلاتن – فعلاتن – متفعلن – مستفعل

يظهر التقطيع مدى التواشج بين الدلالة والوزن لدرجة انديا ح البيت كاملا في تلاحم شديد يؤكده عن طريق التدوير الذي يعد سمة مميزة لبحر الخفيف، أما إذا اتجهنا إلى القراءة الدلالية التي تراعي سكتة المعنى ذات الدلالة نجد ترسيمة البيت هكذا:

شاطـريني الأحلام .... وحدنـا الليل ...

سنجد سكتة خفيفة تعد محطة استرواح يحدثها الشاعر عبر قراءته الدلالية التي ينصهر فيها الإيقاع الوزني مع الإيقاع الدلالي لتقوم الجملة الثانية مبررا للاستهلال الإنشائي، ولعل مبعث ذلك التوحد الحادث بين الذاتين هو ذلك التماثل في الهم، إذ يقيم الشاعر جدلية رائعة بين (أنتِ) المخاطب و(أنا) المتكلم في توحدهما في العناء مقابلين للظلماء التي أرخت سدولها والزمان الذي عز فيه الخلان والأوفياء والقوم الذين عاثوا وأذنبوا وأساءوا، فحركية الأفعال أثرت النغم لا شك. ولقد كثفت هذه الأفعال بإسنادها إلى الضمائر النغم لما لها من فاعلية في توجيه دلالات الخطاب وتحديد مراميه الفنية.

وكأن شاعرنا قد وجد في الذات المشاكلة له ملتجأ ركينا في مقطعه الثاني فأبرزه في (كاف الخطاب) الملحق بظرف يحمل دلالة استرجاع ما كان (قبلك) والذي يعد منطلقا يبث من خلاله نجاواه الشخصية المفعمة بالأسى، وهذا يفصل بين شطري كل بين فصلا بينا أملته عليه بنية التعديد التي يتخذها منطلقا لإبراز صورة أعدائه وافتضاح أمرهم.

ثم يصل بنا أخيرًا إلى المرسى المورف بظلال البوح الواجب إذ تبرز الذات المخاطبة على السطح بروزا قارًا لتنقل لنا حالة من حالات دفء المشاعر، ولقد جسدها شاعرنا في تكرار ضمير المخاطب (أنتِ) خمس مرات، وإنما حدث منه ذلك لإثراء المعنى، وإحكام البناء الفني، بل وإحكام العلاقة بين مستهل القصيدة وخاتمتها لتكتمل دلالة العمل، حتى لكأنه وجد فيهما ضالته المنشودة فأذاب لها أحاسيسه شعرا رائقا عذبا.

ثانيًا النمط غير الموحد:

أ) المتداخل

وهذا النمط قد وقع في إحدى عشرة قصيدة، وقعت أربع منها في ديوانه الثاني **(لدي أقوال أخرى)**[٥٤] وأربع في ديوانه الثالث **(ثقوب في ذاكرة النهر)**[٥٥] وثلاث في ديوانه الأخير **(لغة بلون الماء)**[٥٦].

وهنا يؤمن الشاعر بالفرضية القائلة إن لقصيدة تختار لنفسها الهيئة المناسبة، ولعل أبرز مثال على قدرة الشاعر على الانتقال بين أصداء الانتظام العروضي وأصداء الخروج على النسق التقليدي رائعته (اشتباك) التي انتقيل فيها بين ثلاثة أبحر (الطويل) بشكله العمودي التقليدي، و (الرجز) القائم على التفعيلة و (المتدارك) القائم على النمط الأخير ذاته وكأنه يحاكي بعنوانه الحادث في قصيدته.

- الطويل:

١- ولما دخلت الخدر يوما بمفردي فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

٢- تكشف لي ما كان من قبل خافيا فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
٣- رأيت الذي ما لم تكن أعين رأت ولا فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
٤- فاح من عطر أهاج خياليا فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
٥- ألا ليت شعري هل يرى الناس ما أرى فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
٦- من الأمر أو يبدو لهم ما بدا ليا فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
٧- تأبطت سري واختزنت معارفي فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
٨- وسرت شريد الفكر أرثي لحاليا فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

- الرجز:

أية أسرارك تلك المضنيه
هلا وصلت حبلها بحبليه
حتى أرى ما قد رأيت قبليه
لأستعير لحظتي المواليه؟

- المتدارك:

آه لو بحت بما أعلمْ.
لتداعى الحائط وتهدمْ.
فتدثر بالصمت لتسلمْ[٥٧].

الشاعر هنا أجرى اشتباكه على عدة مستويات أولها المستوى العروضي الذي تناوح فيه ما بين الطويل ذي الرصانة والجزالة والقوة والاتساع ورحابة الصدر ناهيك عن قدرته على استيعاب اللغة التراثية باكتنازاتها المتنوعة وهي المرة الأولى التي نلمح فيها للطويل وجودا في أعمال شاعرنا وكأنه أراد أن يرمز من وراء استعماله إلى دلالة بعينها يتغياها شاعرنا، ثم ينتقل بنا فجأة وعن قصد منه إلى وزن آخر وهو الرجز بتفعيلته السابعية، وفي

شكله الجديد القائم على استعمال نظام الشطر الشعري، والذي يلجأ فيه إلى التنويع القار في مقادير مقاطع تفاعيله.

أييأسر – راركتل – كلمضنية. هللا وصل – تحبلها – بحبليه.

مفتعلن – مفتعلن – مستفعلن مستفعلن – متفعلن – متفعلن

– ب ب –/– ب ب –/– – ب – – – ب – / ب – ب – / ب – ب –

حتتى أرى – ما قد رأي – تقبليه لأستعيـ – د لحظتل – موللیه

مستفعلن – مستفعلن – متفعلن متفعلن – متفعلن – متفعلن

– – ب –/– – ب –/ب – ب – ب – ب –/ ب – ب –/ب – ب –

فلقد نوع الشاعر باستعمال الطي وهو حذف الرابع الساكن من (مستفعلن) لتتحول إلى (مفتعلن) في التفعيلتين الأوليين، ثم استعمل الحنين في ست تفعيلات حذف منها الثاني الساكن لتصبح التفعيلة (متفعلن) إبرازا لآلية سيطرة المقاطع القصيرة المحاكية للتقافز الدلالي، بينما نجده قد أتم بقية تفاعيله.

وينتقل بنا أخيرا وفي خطوة استباقية جديدة إلى تفعيلة المتدارك الحادة.

آه لـــو بحـــت بمـــا أعلـــمُ فعلن– فعلن– فعلن – فعلن

لتـــداعى الحـــائط وتهـــدمُ فعلن– فعلن– فعلن– فعلن

فتدثر بالصمت لتسلمُ فعلن– فعلن– فعلن– فعلن

وكأنه هنا يختم قصيدته بتلك التفعيلة القارعة للأذن إبرازا لنبرة التهديد التي تؤكدها دلالات مقطعه الأخير.

أما مستواه التقفوي فلقد ارتضى للطويل (الياء) رويا مجاراة لبائيات جاهليينا المشهورة، والياء صوت يخرج من أقصى الحنك ولقد زاده جلاءً استعمال ألف المد وصلا، وإذا به يلجأ في مقطعه الثاني إلى وسيلة إيقاعية جديدة وهي استعمال الهاء الساكنة وصلا بديلا عن ألف المقطع الأول، "والرمل ناتج من نواتج الإشباع الذي يعتري حرف الروي بفعل الحركة الإعرابية التي

ينشأ عن وجودها حركة طويلة بالألف أو الواو أو الياء يضاف إلى كل ذلك الهاء التي لا تصلح أن تكون رويا"[٥٨]

والباعث من وراء اللجوء للوصل هو الغناء والترنم وهما عمادا الشعر، وقد تحقق للشاعر منهما معا ما أراد في هذا المقطع، ثم يختم بقافية مقيدة تعتري الميم ذلك الصوت الشفوي المجهور الأغن الذي تنجم غنته عن حبس الهواء حبسا تاما في موضع من الفم ثم خروجه من الأنف إثر انخفاض الحنك اللين[٥٩] ولتلك الغنة ترنيمة صوتية جلية يحاكي الشاعر بها دافعا داخليا يغريه بضرورة كتمان أمره.

أما مستوى الاشتباك الثاني فهو الاشتباك اللغوي الذي أحكم الشاعر عليه قبضة إبداعه إذا استعمل في مقطعه الأول لغة تراثية رمزية فاستعار خدر امرئ القيس:

ولما دخلت الخدر- خدر عنيزة فقالت لك الويلات إنك رجلي[٦٠]

وهذا نوع من الاستدعاء التراثي الذي يزكيه بلون من التناص مع ظلين ديني (رأيت الذي ما لم تكن أعين رأت) [٦١] وأدبي آخر (ألا ليت شعري هل يرى الناس ما أرى) [٦٢] فضلا عن اللغة المعجمية الرصينة التي تعكس فخامتها ما يتغياه الشاعر من وراء الاستعمال، ثم نجده ينحى هذه اللغة المعجمية العتيقة جانبا ويستعمل لغة حية في مقطعيه الأخيرين تمشيا مع نمطية الاستعمال.

أما المستوى الدلالي: فالشاعر يتأرجح بين ثلاثة مستويات يعرضها في شكل حواري ذي درجات متنوعة، والحوار وسيلة إضافية لتقديم حدث درامي متكامل " وللحوار الدرامي وظائف أهمها أنه يدل على طبائع الشخوص ودخائل النفوس، ويسهم في تطوير الشخصية، ويوضح المواقف ويساعد

على معرفة الفعل الدرامي، ويحلل أسبابه، ويدفعه باتجاه الذروة، فالنهاية، ويساعد على تلوين المواقف باللون العام وعلى نمو الفعل واكتماله"(٦٣).

والشاعر في مستواه الأول إنما يتحدث عن مرحلة التجريب أو استكشاف المجهول الكائن في الخدر الذي يرمز به إلى أمر كان عنه بعيدا، ثم كتب عليه أن يستجلي أبعاده فتكشف له ما لم يكن يحتسب فرأى ما لم يكن يرى قبلا، واشتم ما لم يكن قد اشتم، مما دفعه إلى أن يتأبط سره، وينعزل مستاءً مما بدا له من أمر ذلك المجهول أو ذلك الخدر، وقد لجأ في ذلك المستوى إلى ما يماهيه لغة ووزنا ودلالة تمشيا مع روح المرحلة التي يتحدث عنها من حياته هو، والتجربة الحقيقية التي عاشها هو.

ثم يلج بنا في مستوى ثان يقوم على التجريد إذ يجرد من ذاته شخصا آخر ويتراشقان حواريا، وكأنها برهة استفاقة أو محاولة استكناه يصمت فيها الصوت الأول صوت الشاعر في مرحلته الأولى ويبرز جليا صوت الشاعر الجديد أو بطل المشهد الثاني الذي يستبين الأمور أو يحاول ذلك على الأقل، وهنا تصاعد الإيقاع مع تصاعد الفعل والانتقال بالزمن ليبرز في المستوى الثالث الصوت الأصلي رافعا راية الاستسلام للواقع المهيمن الذي يرفضه هو ولكنه لا يملك من أسره فكاكا، رافضا بذلك محاولة إفاقته أو إعادته لذاته مكتفيا بالصمت، مؤثرا السلامة على الرغم من أنه غير مقتنع داخليا، ولعل حدة قرع المقطع الأخير تبرز ذلك الاشتجار الحادث في نفس الشاعر، وإن كان قد اختفى وراء شخصية جديدة ظهرت في مقطعه الثاني محاولة استكناه المجهول إلا أنه برز في مقطعه الأخير بروز من يرى الخطأ ويعايشه بل ويأتيه بصمته عنه ولكن لا يستطيع منه فكاكا فيستسلم له استسلام اليائس.

ولقد عمق الشاعر البعد الدرامي داخل هذه القصيدة بذلك البعد الإيقاعي الهادف القائم على الاشتجار الصوتي المجسد للمأساة المرة التي تعكس

واقعا حقيقيا يحياه ولا يستطيع منه فكاكا، حتى وإن أبدى له رفضا إلا أنه رفض سلبي لا أثر له.

أ) النثر الشعري

كان ظهور الاتجاه الواقعي في شعرنا المعاصر بداية حقيقية للثورة على التقاليد الموروثة في البناء العام للقصيد العربي، ويعد ذلك التخلي عن الموروث بمثابة الرؤية الجديدة لأبناء عصر كامل له رؤاه الخاصة في مختلف المعارف الإنسانية، وبعيدا عما أثاره المصطلح الطارئ على أدبنا – أعني قصيدة النثر – من جدل حاد حدث ومازال يحدث فإننا نحكم بآلية الاستعمال التي يلجأ إليها بعض الشعراء سواء أكانت عن قصد أو عن غير قصدٍ منهم، ولا شك في أن بقصيدة النثر عامة نصوصا متميزة، وهي قليلة جدا، بينما هناك الكثير منها لا يصلح في الأساس للقراءة لفقده مقومات الفن كلها.

ولشاعرنا قصيدة يتيمة اتخذت هذا الشكل إطارا فقط إلا أنها استبدلت بالشكل مضمونا ينطق بالشاعرية النادرة، وهي قصيدته: **(الجواد الذي كبا)** من ديوانه الثاني **(لدي أقوال أخرى)**[٦٤] ويقول فيها:

الجـــواد الـــذي كـــان يثيـــر النقـــع
ينهب الأرض يفتـح
المدائن المنيعة شرقا وغربا

* * * *

أصـابه الإعـياء قيل:
إن المماليك قـد أهملـوه ثـم
ألقـــــوا بـــــه إلـــــى الجـــــب
فعضته حيـة رقطاء قيل:

أدركتـه الشيخوخة فلتطلـق
عليه رصاصات فليس ثَـم
دواء إنــه مقعـد
فـــي فراشـــه الآن تشـــكو
عروقـــــــــــــه المحاليـــــــــــــل
يلتـــف حـــوله الحكمـــاء

* * * *

قالـــــــت الفحـــــــوص: ذاك عضـــــــال
لـــــيس يرجـــــى منـــــه - بعـــد - شـــفاء
خرج الأمر من يد الأساة ولـم
يبق غير انتظار معجزةٍ فهـــل
تمن الســـماء؟؟

نقول: إن الشكل الذي ارتضته هذه القصيدة لذاتها لا يمثل ظاهرة لدى الشاعر، إنما هو إنساق إليها بدافع غامض من طبيعة الوقت الذي قيلت فيه، والذي لم تكن مفاهيم الشعر الجديد فيه قد استقرت تماما، إلا أن بالنص اكتنازا مغريا بالقراءة، فالعنوان يومئ إلى دلالتين لا فتتين:

- **أولهما**: الجواد، والجواد في لغتنا رمز للفروسية، ومعادل موضوعي للقوة والاندفاع.
- **ثانيهما**: دلالة الحدث، فالجواد ذاك قد كبا، والكبوة في الغالب عارض، ولكنها في قصيدتنا أصبحت واقعا ملازما، فالعنوان يمثل مؤشرا منطويا على درامية عميقة، فما الجواد الذي كبا إلا رمز لذلك العربي الذي صال وجال إلى أن كبا كبوة لا يستطيع منها نهوضا.

إن أول ما يلفتك لهذا النص إنما هو آلية استخدام الضمير، فالشاعر يتحدث عن غائب لا ترتجى عودته، لذا برز ضمير الغائب في اللوحة الأولى بروزا بينا سواء جاء مستترا أو بارزا فذلك الجواد:

(كان هو – يثير هو – ينهب هو – يفتح هو – أصابه – أهملوه – به – عضته – أدركته – عليه – إنه – فراشه – عروقه – حوله) وإذا كانت الضمائر على قول جاكسون هي عصب العمل الشعري، فإن بروز ضمير الغائب هنا يعقد البطولة التامة لذلك الغائب، فإن ذلك الجواد كان – ثم أصابه الإعياء، وبين تينك الدلالتين الماضويتين تنسحب مجموعة من أفعال الحضور القائمة على استحضار الممارسات الحادثة قبل أن يصاب الجواد بالإعياء، فذلك الجواد كان (يثير النقع – ينهب الأرض – يفتح المدائن) فلتتابع الأفعال إيقاع حركي ذو حيوية خاصة ترسم لوحة حية لما كان عليه ذلك الجواد الذي كثرت في أمره الأقاويل والأقاويل – على اختلافيها – إنما جاءت مبهمة القائل إبرازا للتعميمية المقصودة التي جلاها البناء لغير الفاعل وزادها بروزا، ثم اقترنت بصيغ ماضوية مؤكدة بعدة مؤكدات أبرزها الصيغ (أهملوه – ألقوا – عضته – أدركته – فليس) ثم استخدام إن – قد – القصر في (عضته حية – أدركته الشيخوخة) ومهما اختلفت الأقاويل حول حال ذلك الجواد فإن واقعه الآن جد مرير (إنه مقعد في فراشه الآن) ومع الآن تنسحب الأفعال مرة أخرى لصيغة الاستحضار (تشكو عروقه المحاليل) (يلتف حوله الحكماء).

ولقد أسهم خيال الشاعر هنا إسهاما بينا في تعميق معنى الومن وفي إدارة نظر القارئ بين حالي ذلك الجواد منذ أن كان – إلى أن أصبح، وكأنه ينعي بذلك قيمة عظمى، وهو في رسمه مشهد الاحتضار إنما يحاول استنفار كوامن النفس العربية أو قل: يحاول أن يوجعها ألما على ذلك الجواد

– رمز الفروسية البائد – ثم يدير واعيتنا تجاه واقع صعب يقرره مقطعه الأخير بتأكيد عجز فنون الطب عن إبراء ذلك المريض الذي لا يرتجى شفاؤه، فقد خانت العقاقير مهارة الأساة فتركوا الأمر للشاعر أخيرا ليختم مقطوعته باستفهام ممض ينطوي على تمن بعيد، ينتظره من السماء.

وأخيرا نقول إن هذه القصيدة قد تحقق لها ما كان يشترطه رواد هذا الاتجاه في قصيدة النثر من حيث الإيجاز والتوهج والعفوية[٦٥] وعلى الرغم من إيجازها الشديد إلا أنها نكأت جرحا مؤلما، وقرعت أحاسيسنا قرعا منبها إلى ما يجب أن يكون، ومالت في توهجها إلى ما تميل إليه قصائد شاعرنا العادية فبدت رسالة شعرية ذات مضمون مفعم بالخيال الفاعل والانفعال الفريد.

الهوامش

١ ـ انظر قصيدة (الجواد الذي كبا) ديوان (لدي أقوال أخرى) صـ٢٩.

٢ ـ انظر قصائده د١ (ثورة قلب ـ لا تتملقيني ـ خذني معك ـ الصقيع) د٢ (أقوال أخرى للحلاج) د٣ (طلليلة خروج) د٤ (مفتتح ـ ظمأ ـ الغناء في غابات العوسج ـ وهج الأسنة).

٣ ـ انظر المنهاج ـ تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ـ دار الكتب الشرقية ص ٢٠٥ ـ ٢٦٩.

٤ـ دراسات في النص الشعري ـ د: عبده بدوي ـ دار الرفاعي ـ الرياض ١٩٨٤م ص ٥٦.

٥ ـ أحبك رغم أحزاني ص ٩٧.

٦ ـ انظر قصائد د١ (الحب والرماد ـ طفلتي المهاجرة ـ أحبابنا ـ السأم) د٢ (الطريق إلى طليطلة ـ عيناك ـ مكاشفة) د٤ (باقة ـ زفرة العربي الأخيرة).

٧ ـ (لغة بلون الماء) صـ٧١، ٧٢ ـ.

٨ ـ الخبن: حذف الثاني الساكن.

٩ ـ الطي: حذف الرابع الساكن.

١٠ـ الكف: حذف السابع الساكن

١١ـ الشكل: اجتماع الخبن والكف معًا.

١٢ـ لغة بلون الماء صـ ٧٢ ـ ٧٣ ـ

١٣ـ لغة بلون الماء صـ ٧٣ ـ

١٤ـ (أصول النقد الأدبي) د/ مصطفى أبو كريشة صـ ٣٩٤ـ ـ لونجمان ـ ط١ ١٩٩٦م.

١٥ـ (النقد الأدبي الحديث) د/ محمد غنيمي هلال ص ٤٤٢ ـ ٤٤٣ ـ دار العودة بيروت ١٩٨٧.

١٦- (ولادة بنت المستكفي).
١٧- (الأعمى التطيلي) أحمد بن عبد الله الحريري العتبى، (وفي ابن بسام القيسي) الأعمى، ولد في دولة تطيلة ولكنه نشأ في أشبيلية وتوفي سنة ٥٢٥هـ على ما جاء في الوافي للصفدي والذي يُعد المصدر الأوحد لموشحاته.
١٨- (فن التقطيع الشعري والقافية) د/ صفاء خلوصي – منشورات مكتبة المثنى – ط٥ ١٩٧٧م – بغداد.
١٩- (القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية) أ د/ محمد صابر عبيد – اتحاد الكتاب العرب – دمشق ٢٠٠١م – صـ ٨٧ ـ
٢٠ ـ لغة بلون الماء صـ ٧٥ ـ
٢١ ـ (المنهاج القرطاجني) صـ ٢٦٨ـ
٢٢ ـ انظر قصائد د١ (تعالى) د٢ (احتواء – الإسكندرية دائمًا – يقولون) د٣ (ارتحال – تحولات) د٤ (رؤيا – الوقوف على طلل العمر – صهيل).
٢٣ ـ (الشعر العربي الحديث بنيته وإبدالاتها) محمد بنيس صـ ١٣٣ دار توبقال ط١ ١٩٩٠م.
٢٤ ـ (موسيقى الشعر بين الثبات والتطور) د/ صابر عبد الدايم صـ ٥ الخانجي – ط٣، ١٩٩٣م.
٢٥ ـ انظر (نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي) د/ علي يونس صـ ١٥٢.
٢٦- (في الأصوات اللغوية) د/ غالب فاضل المطلبي ص ٢٤ ـ ٢٥ العراق ـ وزارة الثقافة والإعلام ـ سلسلة دراسات رقم ٣٦٤ ـ ط ١٩٨٤م.
٢٧- (في البنية الإيقاعية للشعر العربي) د/ كمال أبو ديب ـ صـ ٤٣ طبعة أولى ـ بيروت ـ دار العودة ١٩٧٤م.
٢٨- (المدنية في الشعر العربي المعاصر) د/ مختار علي أبو غالي ـ صـ ١٩ ـ سلسلة عالم المعرفة ـ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت ـ العدد ١٩٦ ـ ١٩٩٥.
٢٩- (قضايا الشعر المعاصر) نازك الملائكة ـ صـ ١٣٢ ـ ١٣٣ـ دار العلم للملايين بيروت ط٥ ـ ١٩٧٨.

٣٠- انظر د١(الليل والصمت – ذات مساء) د٢ (اغتراب) د٣ (رقصة البجع الأخيرة) د٤ (محاكمة ابن رشد – تحولات الطائر الغريب – من ليالي الإمتاع والمؤانسة) .

٣١- انظر لغة بلون الماء صـ ٤٩ ـ

٣٢- جدل القراءة (ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر) د/ نجيب العوفي – دار النشر المغربية ١٩٨٣ – الدار البيضاء صـ ٤٠ ـ

٣٣- (النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الحديث) د/ علي يونس هـ ع ك صـ ٦٥ ـ.

٣٤- (تاريخ آداب العرب) مصطفى صادق الرافعي ج ٢ صـ ٢٢١ ـ

٣٥- البنية الإيقاعية فى شعر أحمد شوقى – د/ محمود عسران – ص ٨٥.

٣٦- الشعر الجاهلى منهج فى دراسته وتقويمه – الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة – دت ج١ ص ٦١.

٣٧- البنية الإيقاعية فى شعر أحمد شوقى - د/ محمود عسران – ص ٥٨٥.

٣٨- د١ ص ٤٠ أول (حكايتى الكبرى – مضى عامان – مناجاة – أحبك رغم أحزانى.

٣٩- مقدمة الدكتور / سعيد الورقى للديوان نفسه ص ٧.

٤٠- د ٢ ص ٤٩- ٥٠.

٤١- د ١ ص ٢٩.

٤٢- د١ ص ٣٥.

٤٣ - أثر اللسانيات فى النقد العربى الحديث- توفيق الزيدى – ص ٦٦ طبعة أولى – الدار العربية للكتاب ص ١٩٨٤م .

٤٤ - من جماليات إيقاع الشعر العربى – د عبد الرحيم كنوان – ص ٢٧٢ .

٤٥ - د ١ صـ ٤٣ ـ

٤٦ - د ١ صـ ١٠١ ـ

٤٧ - د ٢ صـ ٥٧ ـ

٤٨ - د ٢ صـ ٦٧ ـ

٤٩ - د ٣ صـ ٥٣ ـ

٥٠ - د ٤ صـ ٣٥ ـ

(*) كلمة ورودا جمع غير صحيح لغويا وهو يستعمل على الشيوع والأصح فيه (ورد) وليس (ورود).

٥١ ـ السكاكي ـ مفتاح العلوم ـ ضبط وشروح ـ نعيم زرزور ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت ط أولى ١٩٨٣ صـ ٥٥٤ ـ

٥٢ ـ إلياذة هوميروس ـ البستاني ـ صـ ٩٣ ـ دار إحياء التراث العربي ودار المعرفة بيروت.

٥٣ـ لغة بلون الماء صـ ٥٧ ـ

٥٤ـ قصائد: تداعيات ديك الجن ـ دع الآن ذكر الدمى ـ عيناك ـ الوحدة القبيحة.

٥٥ـ قصائد: هوامش على لامية العرب ـ انطباعات عن مدن الملح ـ ثقوب في ذاكرة النهر ـ تجليات النورس الأزرق.

٥٦ ـ قصائد: مراودة ـ من نصائح بتاح حتب ـ اشتباك.

٥٧ـ د ٤ صـ ٨٥ ـ ٨٦ ـ

٥٨ـ انظر في ذلك كتاب قوافي الأخفش صـ ١٢ ـ ـ تحقيق د/ عزة حسن مديرية إحياء التراث ـ دمشق ١٩٧٠م وكذلك ـ موسيقى الشعر بين الثبات والتطور ـ د/ صابر عبد الدايمصـ١٦٨ ـ ـ وكذلك القافية دراسة صوتية جديدة د/ حازم علي كمال الدين صـ٧٥ ـ

٥٩ ـ انظر مدخل إلى علم اللغة ـ د/ حلمي خليل صـ ٦٢ ـ

٦٠ ـ ديوان امرؤ القيس ص ـ تحقيق.

٦١ ـ قول الرسول ﷺ في وصف الجنة (فيها ما لا أعين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر).

٦٢ـ ألا ليت شعري: تركيب تراثي قديم بمعنى ليتني أعلم وهو ما قال به مالك بن الريب في يائيته المشهورة: (ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة بجنب الغضا أزجي القلاص النواجيا).

٦٣ ـ بسفلت روجر ـ فن الكاتب المسرحي ـ ترجمة دريني خشبة ـ مكتبة نهضة مصر مع مؤسسة فرانكلين مصر ١٩٦٤م صـ ٢٣٠ ـ ٢٣١ ـ

٦٤ـ الجواد الذي كبا ـ د٢ صـ ٣١ ـ ٣٢ ـ

٦٥ـ يترجم بعض النقاد مصطلح (العفوية ـ بالمجانية) وهذا فهم خاطئ لمعنى المصطلح انظر في ذلك مقال الدكتور عبد القادر القط ـ (قصيدة النثر بين النقد

والإبداع) صـ ٢٩ ـ كتاب التجديد في القصيدة العربية المعاصرة المجلد الثاني - مؤسسة يماني الثقافية ١٩٩٧م.

المصادر والمراجع

المصادر العربية :

١- مفتاح العلوم : السكاكى – دار الكتب العلمية – بيروت – طبعة ثانية ١٩٧٢ م ضبط نعيم زرزور

٢- منهاج البلغاء وسراج الأدباء : حازم القرطاجنى – تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة – دار الكتب الشرقية – تونس ١٩٦٦ م

ثانيا المراجع العربية :

١- أثر اللسانيات فى النقد العربى الحديث : د/ توفيق الزيدى ط١ – دار العربية للكتاب ١٩٨٤م

٢- أصول النقد الأدبى : د/ طه مصطفى أبو كريشة – الشركة الكصرية العالمية للنشر – لونجمان ١٩٩٦ م ط ١

٣- البنية الإيقاعية فى شعر أحمد شوقى : د/ محمود عسران – بستان المعرفة ط١ ٢٠٠٦م

٤- التجديد فى القصيدة العربية المعاصرة : مؤسسة يمانى الثقافية ط١ ١٩٩٧م

٥- الشعر الجاهلى منهج فى دراسته وتقويمه : د/ محمد النويهى – الدرا القومية للنشر – القاهرة دت

٦- الشعر العربى الحديث بنياته وإبدالاتها : محمد بنيس – الدار البيضاء – دار توبقال ط١ ١٩٩٠ م

٧- العروض بين التنظير والتطبيق : محمد عامر وآخرون : الخانجى القاهرة ط ٢ ١٩٨٥ م

٨- العروض تهذيبه وإعادة تدوينه : د/ جلال الحنفى – مطبعة العانى – بغداد ١٩٧٠م
٩- العروض العربى ومحاولات التطور والتجديد فيه : د/ فوزى سعد عيسى – دار المعرفة الجامعية ١٩٩٠م
١٠- العروض والقافية دراسة فى التأسيس والاستدراك: د/ محمد العلمى – دار الثقافة – ط ١ ١٩٨٣م
١١- القافية دراسة صوتية جديدة : د/ حازم على كمال الدين – مكتبة الآداب ١٩٩٨م
١٢- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية : د/ محمد صابر عبيد – اتحاد الكتاب العرب – دمشق ٢٠٠١م
١٣- المدينة فى الشعر العربى المعاصر : د/ مختار على أبو غالى – سلسلة عالم المعرفة – المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب – الكويت العدد ١٩٦ – ١٩٩٥م
١٤- النقد الأدبى الحديث: د/ محمد غنيمى هلال – دار العودة بيروت ١٩٨٧م
١٥- النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد : د/ على يونس – هـ ع ك ١٩٨٥ م
١٦- إلياذة هوميروس : د/ سليمان البستانى – دار إحياء التراث العربى ودار المعرفة – بيروت د ت
١٧- تاريخ أداب العرب : مصطفى صادق الرافعى – دت الدار المصرية للنشر
١٨- جدل القراءة (ملاحظات فى الإبداع المغربى المعاصر) :د/ نجيب العوفى – دار النشر المغربية ١٩٨٣م الدار البيضاء
١٩- دراسات فى النص الشعرى : د/ عبده بدوى – دار الرفاعى الرياض ١٩٨٤م

٢٠- فى البنية الإيقاعية للشعر العربى : د/ كمال أبو ديب – بيروت – دار العلم للملايين ط١ ١٩٧٤م
٢١- فى الأصوات اللغوية : د/ غالب فاضل المطلبى – العراق – وزاروة الثقافة والإعلام ، سلسلة دراسات رقم ٣٦٤ ط ١ ١٩٨٤م
٢٢- قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة – دار العلم للملايين – بيروت ط ٥ – ١٩٧٨م
٢٣- مدخل إلى علم اللغة : د/ حلمى خليل – دار المعرفة الجامعية – ١٩٩٢م ط ١
٢٤- من جماليات إيقاع الشعر العربى : د/ عبد الرحيم كنوان – دار أبى رقراق للطباعة والمشر ط١ ٢٠٠٢م
٢٥- موسيقى الشعر العربى بين الثبات والتطور: د/ صابر عبد دايم – مكتبة الخانجى ط٣ ١٩٩٣م
٢٦- نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى : د/ على يونس هـ ع ك – دت

ثالثا : المراجع المترجمة

١- فن الكاتب المسرحى – بسفلت روجر – ترجمة درينى خشبة – مكتية نهضة مصر مع مؤسسة فرانكلين – مصر ١٩٦٤م

رابعاً الدواوين :

١- أحبك رغم أحزانى : د/ فوزى عيسى – نادى جدة الأدبى – ١٩٨٥م
٢- ثقوب فى ذاكرة النهر : د/ فوزى عيسى – مركز الدلتا للطباعة – الإسكندرية ١٩٩٦م
٣- ديوان امرئ القيس : تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – القاهرة ١٩٦٩ م
٤- لدى راجل أخرى : د/ فوزى عيسى – مركز الدلتا للطباعة والنشر – الإسكندرية ١٩٩٠م

٥- لغة بلون الماء: د/ فوزى عيسى – الدار المصرية ١٩٩٩م