قصيدة الطريق إلى النور

للشاعر عامر بحيري المتزفى (١٩٨٨م)

دراسة أسلوبية صوتية

إعداد الدكتورة

إيمان حمزة عبد المقصود أحمد

مدرس الأدب والنقد

كلية الدراسات الإسلامية والعربية

للبنات – بالزقازيق – جامعة الأزهر

قصيـــــدة الطريـــــق إلى النـــــور
للشاعــر عامــر بحيــري المتوفــى عــام (١٩٨٨م)
دراســـــة أسلوبيـــــة صوتيـــــة

إيمان حمزة عبد المقصود أحمد
قسم الأدب والنقد، شعبة اللغة العربية، كلية الدراسات الإسلامية والعربية، بنات الزقازيق، جامعة الأزهر، جمهورية مصر العربية
البريد الإلكتروني: Emanhamza174@azhar.edu.eg

- **الملخص:**

يهدف البحث إلى دراسة أسلوبية صوتية لقصيدة (الطريق إلى النور) للشاعر عامر بحيري، واعتمد البحث على المنهج الأسلوبي الإحصائي القائم على الوصف والإحصاء والتحليل، حيث يأخذ بمعطيـــات علم اللغة العام، ويفيد من المعطيات الجمالية، واقتضت طبيعة البحث أن يتناول مفهوم الأسلوب والأسلوبية وبيان مستويات التحليل الأسلوبي، والارتكاز على المستوى الصوتي وتطبيقه على القصيدة محل الدراسة؛ نظرًا لقيمة المستوى الصوتي في إبراز جوانب الإيقاع الخارجي من الوزن والقافية، وما فيهما من تنوع إيقاعي يتعانق مع تجربة الشاعر في قصيدته، كما تناول الإيقاع الداخلي كاشفا أبرز مظاهر الإيقاع الداخلي من تكرار وجناس وترصيع وغير ذلك مما كان له أبرز الأثر على الجانب الإيقاعي المتدفق من هذه الظواهر وغيرها ليكون له الأثر البالغ في نفس المتلقي.

الكلمات المفتاحية: الطريق إلى النور، البنية الإيقاعية، الأسلوبية، البناء الصوتي، المعطيات الجمالية.

The Poem "The Way to Light" by the Poet Amer Bahiri, Who Died in 1988 AD, A Phonemic Stylistic Study

Iman Hamza Abdel Maqsoud Ahmed

Department of Literature and Criticism, Arabic Language Division, , Zagazig College of Islamic and Arabic Studies for Girls, Al-Azhar University, Arab Republic of Egypt
Email: Emanhamza174@azhar.edu.eg

- **Abstract:**

The research aims to present a phonetic stylistic study of the poem “The Way to Light” by the poet Amer Bahiri. The research relied on the statistical stylistic approach based on description, statistics and analysis, where it takes data from general linguistics, and benefits from the aesthetic data. The nature of the research necessitated that it deals with the concept of style and stylistics and clarifies the levels of stylistic analysis, and focuses on the phonetic level and its application to the poem under study, due to the value of the acoustic level in highlighting the aspects of external rhythm of meter and rhyme, and the rhythmic diversity in them that embraces the poet’s experience in his poem. He also dealt with the internal rhythm, revealing the most prominent manifestations of the internal rhythm, such as repetition, alliteration, inlay, and other things that have the most prominent impact on the flowing rhythmic aspect of these phenomena and others to have a profound impact on the same recipient.

Keywords: The Path to Light, Rhythmic Structure, Stylistics, Phonetic Structure, Aesthetic Data.

مقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الخلق أجمعين سيدنا محمد خاتم الأنبياء والمرسلين وعلى آله وصحبه الطاهرين.

أما بعد،،،

فإن الدراسة الأسلوبية تهتم بدراسة جميع الظواهر الفنية في الأعمال الأدبية المختلفة من الشعر والنثر، بحيث تتخذ منها ميداناً للدراسة والتحليل، والمنهج الأسلوبي يهتم بدراسة النص الأدبي، ووصف طريقة الصياغة من أجل استخراج الخصائص التي تميز النص الأدبي، وهو كمنهج أصبح لا غنى عنه في الدراسات النقدية الحديثة، حيث يفتح المجال لقراءة اللغة والشعر قراءة معمقة، وعليه كان البحث محاولة اقتراب من هذا المنهج، وقد اخترت قصيدة "الطريق إلى النور" لعامر بحيري من أجل استجلاء مضمون القصيدة وجوانب فنيتها، وتطبيق أحد مستويات الدراسة الأسلوبية على هذه القصيدة.

وكان السبب في دراستي لهذه القصيدة هو عدم دراستها من قبل دراسة أسلوبية، فضلا عن تعدد روافد الإيقاع الخارجي والداخلي بها؛ مما دفعني لدراستها دراسة أسلوبية صوتية، وكنت قد عزمت على تحليلها وفق مستويات التحليل الأسلوبي (الصوتي، والتركيبي، والدلالي)، ولكن بعد دراسة المستوى الصوتي دراسة متأنية واعية اتضح لي أن به زادًا يحتاج إلى بحث مستقل لكشف أسراره وسبر أغواره، فعزمت على الاكتفاء بالمستوى الصوتي حتى يتسنى لي الإلمام بجميع جوانبه قدر المستطاع.

وكان المنهج المتبع في هذا البحث هو المنهج الأسلوبي، إلى جانب المنهج الإحصائي الذي استعنت به في إحصاء البحور والقوافي، والزحافات والعلل، وغير ذلك، كما استعنت بالمنهج التاريخي فيما يتعلق بحياة الشاعر.

وانتظمت هذه الدراسة في مقدمة بينت فيها سبب اختيـــاري لموضـــوع البحـــث، والمنهج المتبع في هذا البحث، وخطة البحث، وتمهيد به مطلبان، المطلب الأول، تحدثت فيه عن مفهوم الأسلوبية، ومستويات الدراسة الأسلوبية، والمطلب الثاني عن حياة الشاعر، ومبحثين، قسمت المبحث الأول (الإيقاع الخارجي) إلى محورين، أما المحور الأول: دار الحديث فيه حول الوزن وفيه عرض مفصل للبحور التي استعملها الشاعر وما اعتراها من زحافات وعلل كان لها أكبر الأثر في تنوع الإيقاع، والمحور الثاني: تحدثت فيه عن القافية، وبينت الحروف التي استعملها الشاعر رويًّا، وما اتسمت به من الجهر والشدة، إلى جانب الحديث عن القوافي من حيث الإطلاق والتقييد وأثر كل منها على المعنى والإيقاع، وأما المبحث الثاني، فتحدثت فيه عن الإيقاع الداخلي وبينت فيه أبرز مظاهر الإيقاع الداخلي متمثلا في (التكرار، والجناس، ورد الأعجاز على الصدور، والترصيع)، وفي النهاية ذيلت البحث بخاتمة تضمنت أهم النتائج المستخلصة منه.

وفي الختام أسأل الله التوفيق والسداد في هذا البحث الذي كان ثمرة جهد كبير أنجز بصبر وتأن، وأسأل الله أن أكون قد وفقت في إضاءة جوانب عدة في هذه القصيدة من شعر عامر بحيري، فإن أصبت فالفضل لله تعالي، وإن أخفقت فحسبي أني حاولت، وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب.

تمهيـــــد

المطلب الأول: حياة الشاعر

نسبه ونشأته: هو عامر محمد عامر بحيري، حمل الشاعر اسم جده لأبيه، فحمل اسمًا كريما، كان شفيعًا له في كثير من ذنوب الطفولة وهفواتها[١].

ولد الشاعر عامر محمد بحيري في ٣ سبتمبر (١٩١٢م/٢٠ رمضان ١٣٣٠هـ)، بمدينة الخرطوم بالسودان من أبوين مصريين، وتلقى الدراسة الابتدائية بمدرسة أم درمان الأميرية بالسودان[٢].

نشأ عامر بحيري في بيئة مثقفة دينيًّا وأدبيًّا، إذ كان والد الشاعر[٣] محبًّا للأدب والشعر، يقتني معظم دواوين الشعراء البارزين كالمتنبي، وأبي العلاء، وابن الفارض وغيرهم، كما كان يحاول الزجل وقرض الشعر فترة قيامه بالتدريس في مدارس السودان.

عاش عامر في كنف هذا الأب الشاعر المثقف، يرعاه ويوجهه، فكان أبًا حنونًا ومعلمًا صبورًا، يتضح ذلك من خلال قول عامر: "لقد كان لأبي فضل كبير في صقل موهبتي الأدبية في هذه السنوات الباكرة..، منذ الثالثة عشرة، وإلى أواخر العقد الثاني..، ولقد وجدت من كتبه ما عاونني على ذلك..، فلقد كنت أحفظ في هذه المرحلة معجم "أقرب الموارد" للأب "لويس شيخو" بجزئيه، وكنت أحفظ كتاب "الألفاظ الكتابية" للهمذاني، وكنت أحفظ كتاب "أدب الكاتب" للدينوري، وكنت أرجع إلى شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك فى النحو، بل لقد كان هناك كتاب طالما رجعت له في شتى الفنون، يسمى "مجموع المتون" تعلمت منه الكثير بطريقة نظم

---

(١) انظر حياة نفس: صفحات من حياتي: عامر بحيري، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١ (٢٠١٣م)، ص٩.
(٢) السابق: ص٣.
(٣) والد الشاعر هو: محمد عامر بحيري، ابن عامر سليمان بحيري، ولد بحي سيدي الراعي بمدينة قليوب في ٦ مايو (١٨٨١م)، وتوفي بالقاهرة في يوم الخميس ٢٨ مارس (١٩٤٦م). (انظر شعراء ورواد، أحمد شوقي وآخرون: عامر بحيري، مكتبة الآداب، القاهرة (٢٠١٦م)، ص ٤٦٨).

العلوم القديمة السهلة، وكان أبي لا يمل البحث في القاموس أو غيره من الكتب وراء لفظة أو عبارة؛ بحثًا عن معنى أو إعراب، وما زال أبي يعلمني هذه الطريقة حتى علمني الصبر على المكاره"[١]، وبهذا كان والد عامر معلمه الأول.

وإلى جانب هذا الوالد كان له أخ شاعر هو شقيقه الأكبر (عبدالفتـــاح)، إذ كان الشاعر متأثرًا بنشاطه الأدبي الباكر، فقرأ معه كثيرًا من الدواوين الشعرية، للمتنبي، والبارودي...، وغيرهما.

كما نشأ عامر في طفولته نشأة طبيعية مستقرة، يستمع إلى الحكايات التي ترويها له جدته، وظلت هذه الحكايات عالقة بخاطره حتى شب واستوحى منها بعض قصائده، مثل الريفية والجن الأبيض، وغادة النبع، فإن فكرة هاتين القصيدتين مما علق بذهنه من الأساطير التي سمعها في طفولته.

أما نشأته الدينية، فكونتها طبيعة الوالد، وحبه لكتاب الله تعالى، فطالما أرشده ونصحه ووجهه وجهة دينية حميدة، فكثيرًا ما كان يطلب منه حفظ آيات من القرآن الكريم، حتى شب عامر وهو يحمل في قلبه حبًّا صادقًا للقرآن الكريم[٢].

في هذه البيئة المثقفة دينيًّا وأدبيًّا نشأ عامر، فشب على حب المطالعة والبحث، وحذا حذو أبيه وأخيه في قرض الشعر، بل تفوق عليهما، فزاد وأفاض.

تعليمه: مر عامر برحلة تعليمية ذات شقين، قضى الشق الأصغر منها في السودان، فالتحق بمدرسة (أم درمان الابتدائية الأميرية) في السابعة من عمره تقريبا، فلما أتم دراسته بها، رغب في الانتقال إلى نظام التعليم في مصر، فاقترح عليه والده أن يلتحق بالأزهر الشريف؛ ليحفظ القرآن، لكن الوالد عدل عن فكرة الالتحاق بالأزهر الشريف، ليلحق ولده بمدرسة الأقباط بالخرطوم، وهي المدرسة الوحيدة التي كان نظام التعليم بها على غرار نظام التعليم في مصر، ولم يطل

(١) حياة نفس: عامر بحيري، ص٢٩٠.
(٢) انظر: حياة نفس: عامر بحيرى، ص١٦٤.

التحاقه بها؛ لأنه في شهر نوفمبر ١٩٢٤م اغتيل سردار الجيش المصري وحاكم السودان، فقررت السلطات الإنجليزية طرد جميع المصريين العاملين بالسودان(١).

أما الشق الآخر، وهو الشق الأكبر فقضاه عامر في مصر، فبعد عودته من السودان حصل على الشهادة الابتدائية، ثم التحق بالمدرسة السعيدية الثانوية بالجيزة، وفى هذه المدرسة بدأ ينظم بواكير شعره، ولما أتم دراسته بها اتجه إلى كلية الآداب بالجامعة المصرية، (جامعة القاهرة) سنة ١٩٣٢م، وظل يدرس في قسم اللغة الإنجليزية ثلاث سنوات كاملة على أيدي أساتذة من إنجلترا إلى أن اضطربت الأحوال..، وفى عام ١٩٣٥م قررت الحكومة إغلاق أبواب الجامعة المصرية وإيقاف الدراسة بها، وفى صباح السبت ٧ ديسمبر ١٩٣٥م استؤنفت الدراسة مرة ثانية وتجمع الألوف من الشباب التي احتشدت بالحرم الجامعي، وألقى عامر قصيدة (النصب التذكاري)، والتي يقول فيها(٢): **(من الكامل)**

يا أيها النصـــب العزيـــز تحيـــة ... لو كنت تغنى عن هوى وسماح

حرم يضمك في الجوانحِ خـــافق ... حين الرخام .. معرَّض لريـــاح

لله جامعـــةٌ حبتـــك بعطفهـــا ... عطف الأُبـــوة آيـــة الإفصـــاحِ

حزنت لمهتصر الزهور .. وإنما ... غضبت لحق كالنهارِ صُـــراحِ!

وترك عامر قسم اللغة الإنجليزية بسبب قصيدته التي ألقاها وثارت ثائرة الإنجليز بسببها، والتحق بقسم اللغة العربية، حيث واصل دراسته في هذا القسم، وحصل على ليسانس الآداب سنة ١٩٣٩م، وبعد تخرجه التحق بمعهد التحرير والترجمة والصحافة، وواصل الدراسة بقسم اللغة الإنجليزية بهذا المعهد، حتى

(١) عامر بحيرى شاعرا، رسالة ماجستير للأستاذ الدكتور/ حسنى محمد عازل، كلية اللغة العربية بالقاهرة، (١٤٠٦هـ= ١٩٨٥م)، ص١٧.

(٢) ديوان عامر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، (١٩٨٧م)، ٥٥/١.

حصل بعد عامين على دبلوم عال في العلوم التحريرية والترجمة والصحافة (الماجستير) في عام ١٩٤٢م[١].

ألقابه والجوائز التي حصل عليها: أطلقت على عامر عدة ألقاب منها "(شاعر السعيدية): تلك المدرسة العريقة التي حصل منها على الثانوية العامة وخلدها بأشعاره، ولقب أيضًا بشاعر الجامعة؛ حيث تخرج في كلية الآداب بجامعة فؤاد (القاهرة) سنة ١٩٣٤م، ولقب بشاعر الملاحم، حيث نظم عددًا من الملاحم الشعرية التاريخية والوطنية، كما أطلق عليه الرئيس الراحل "أنور السادات" لقب "شيخ الشعراء" سنة ١٩٨٠م في حفل أقيم على مسرح الجمهورية آنذاك"[٢].

حصل الشاعر على جائزة "أمير الشعراء" من الرئيس جمال عبد الناصر في عيد العلم سنة ١٩٦٠م[٣]، "وحصل الشاعر أيضًا على عضوية جمعية أمراء الشعر العالمية بالفلبين عام ١٩٦٤م، كما حصل على الدكتوراه الفخرية من أكاديمية قادة الفكر العالمي بالفلبين سنة ١٩٦٨م، وسجل اسمه بين أهم الشخصيات الأدبية العالمية في الكتاب الصادر عن جامعة كمبردج عام ١٩٧٤م" [٤].

آثاره: خلف الشاعر آثارًا ضخمةً ما بين مؤلف ومترجم، وفيما يلى بيان بمؤلفاته:

١. ديوان عامر (الجزء الأول)، ويشتمل على خلاصة بعض الدواوين الشعرية للشاعر، وهى خلاصة منتخبة من خمسة عشر ديوانًا، تمثل مراحل حياة الشاعر المختلفة على مدى أربعة وخمسين عامًا كما ذكر ذلك في مقدمة ديوانه، وهى: (ديوان عامر/ على شاطئ الحياة/ اليخت الذهبي/ في عالم الملائكة/ عطر وبارود/ على ربى الإلهام/ ثورة الشعر/ تحت لواء العروبة/

(١) حياة نفس، ص٣.
(٢) المختار من أشعار عامر بحيرى، تقديم: ياسر قطامش، الهيئة المصرية العامة للكتاب (٢٠١٠م)، ص٩، ١٠.
(٣) انظر: المرجع السابق، ص٧٨.
(٤) حياة نفس، عامر بحيرى، ص٤.

قصائد إفريقية/ أزهار السلام/ الأزهار الجديدة/ في طريق العودة/ مع مبادرة السلام/ شاطئ النهاية/ في رياض النبوة) ، وهذه الدواوين تمثل حياة الشاعر الوطنية، والاجتماعية، والوجدانية، بما فيها من مشاركة واضحة للأحداث، كما تمثل التطور الشعري بين التجديد والمحافظة[١].

٢. ديوان عامر (الجزء الثاني)، ويشتمل على خلاصة الملاحم والمسرحيات الآتية: (أمير الأنبياء/ هداة البشرية/ إيزيس وأوزوريس/ الجلاء/ مصر المنتصرة/ خالد بن الوليد/ الأمين والمأمون/ معركة رشيد)، كما يشتمل على(قصائد مترجمة/ قصائد جديدة "النيل والشمس والتاريخ، لن يكف المطر، نسمات الشوق").

٣. ديوان عامر (الجزء الثالث)، ويشمل دواوين: المناجاة، الطريق إلى النور، في رياض النبوة، نهر الخيال، مدائح الموتى.

٤. حياة نفس: السيرة الذاتية للشاعر عامر بحيرى، وتشمل: (النشأة الأولى، في صحبة الرسول، أنا والشعر والسعيدية، فى صحبة شكسبير، نحو القبة الخضراء، حصاد السنين، ميراث الشعر "شعر").

٥. شعراء ورواد: ويشمل: بين العقاد وشوقي، وبين شوقي وحافظ، شاعر الحب والتصوف زكى مبارك، البيتي شاعر الحجاز، محمود عماد، عمرو بن قميئة، أبى (محمد عامر) .

٦. المختار من كتاب الإتقان في علوم القرآن لجلال الدين السيوطي.

٧. تحقيق ديوان إسماعيل صبري أبو أميمة (ت ١٣٧٢ه) بالاشتراك مع محمد القصاص، وأحمد زكي[٢].

---

(١) ديوان عامر (٦/١).

(٢) معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة (٢٠٠٢م)، عبدالفتاح الصعيدي، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١ (١٤٢٤هـ=٢٠٠٣م)، (٢٨٦/٣).

٨. تحقيق كتاب العيون اليواقظ في الحكم الأمثال والمواعظ للشاعر: محمد عثمان جلال.

- أما عن مترجماته فتشمل ما يلي:

١. مكبث لشكسبير (ترجمة شعرية).

٢. مسرحيات العاصفة وتاجر البندقية لشكسبير.

٣. مترجمات من الشعر الإنجليزي، وتشمل: روائع الكنز الذهبي، ورباعيات الخيام لفيشتر جرالد، ومسرحيات شكسبير) منها "حلم ليلة صيف، روميو وجولييت، يوليوس قيصر، الملك لير، عطيل، أنطوني وكليوباترا، فينوس وأدونيس ملحمة شعرية".

٤. حكايات كليلة ودمنة (شعر) [١].

وإن دلت كثرة هذه الأعمال على شيء، فهي تدل على كثرة نتاجه وغزارته، وتنوع موضوعاته، وثقافته، وذلك أمر طبعي، فالشاعر المبدع لابد أن يكون صوت الشعب، ولسان حاله الناطق بما يراه صالحًا لأمته ولوطنه، قبل أن يكون لسان نفسه المعبر عن حاله، وهذا ما فعله عامر، فعبر عن مجتمعه قبل أن يعبر عن نفسه، فجاء نتاجه غزيرًا متنوعًا.

والقصيدة محل الدراسة تقع في الجزء الثالث من ديوان الشاعر، وهي ذات نفس طويل، إذ تحتوي على ثلاثمائة بيت شعري، قسمها الشاعر إلى سبع قصائد، لكل قصيدة عنوان مستقل، مرتبة على النحو التالي (الصدق – الصبر – الصمت – الحب – الموت – الظلام – النور)، فكانت بمثابة حبات اللؤلؤ التي نظمها الشاعر في سلك واحد تحت عنوان "الطريق إلى النور".

(١) انظر: ديوان عامر، عامر بحيري، مكتبة اللآداب، ط١، (٢٠١٤م)، ٥/٣.

وفاتــه: "توفــى الشاعــر الكبيــر عامــر بحيــرى فــي رابع أيام عيد الفطــر المبارك (٤ شوال ١٤٠٨هــ) الموافق ٢٠ مايو ١٩٨٨م، بعد أدائه صلاة الفجــر مباشرة، ودفن فى بلدته بقليوب"(١).

(١) حياة نفس: عامر بحيرى، ص٥٦٩.

المطلب الثاني: مفهــوم الأسلوبيــة

تطورت الأسلوبية وتفاعلت مع مناهج البحث المعاصرة، فهي إحدى قضايا النقد الأدبي المعاصر، والأسلوب هو قطب الرحى الذي تدور حوله أغلب القضايا الأسلوبية، وهو بمثابة الطابع الذي يطبع شعرية كل مبدع، فلكل أديب أسلوبه الخاص الذي يميزه عن غيره من الأدباء، بالإضافة إلى أن هذا المفهوم يعد سابقًا في الوجود من حيث الظهور عن مقابله الآخر "الأسلوبية" بحوالي خمسة قرون من الزمن(١).

والأسلوب لغة هو: الطريق والوجه والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع على أساليب، والأسلوب: الطريق تأخذ فيه، والأسلوب بالضم: الفن يقال: أخذ فلان في أساليب القول أي في أفانينَ منه(٢).

أما من الناحية الاصطلاحية فهو: "طريقة الآداء، أو طريقة التعبير التي يسلكها الأديب لتصوير ما في نفسه، أو لنقله إلى سواه بهذه العبارات اللغوية، ولا يزال هذا هو تعريف الأسلوب إلى اليوم، فهو طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء"(٣)، وهو أيضًا: "الصورة التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار، وعرض الأفكار أو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني"(٤)، وهو أيضًا "طريقة في الكتابة، أو هو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية، ويتميز في النتيجة من القواعد التي تحدد معنى الأشكال وصوابها"(٥).

(١) دراسة أسلوبية بين المعاصرة والتراث، د/ أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، د.ت، ص١٦.
(٢) لسان العرب: جمال الدين بن منظور، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط٣ (١٤١٤هـ)، (٤٧٣/١).
(٣) الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٨ (١٩٩١م)، ص٤٤.
(٤) الأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف أبوالعدوس، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١ (٢٠٠٧م)، ص٢٦.
(٥) الأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة منذر عياشي، دار الإنماء الحضاري، حلب، ط١ (١٩٩٤م)، ص١٧.

وبالنظر في التعريف اللغوي والاصطلاحي يبدو ثمة تطابق بينهما، فكلمة أسلوب تعني: الطرق والأساليب التي يسلكها المتكلم في أثناء صوغ حديثه أو بناء خطابه، أو قل إن شئت: هو القالب النهائي للأفكار والتعبيرات المنبثقة من الصور اللفظية.

- **مفهوم الأسلوبية:**

تعددت تعريفات الأسلوبية ومناهجها، فعرفها بعضهم بأنها: "علم وصفي تحليلي هدفه دراسة وتحليل مكونات الخطاب الأدبي من جميع مستوياته، بدءًا بالبنية الصوتية، التركيبية، من بلاغية ونحوية إلى البنية الدلالية؛ لذا فهي تستثمر المعارف المتصلة بدراسة اللغة عمومًا ولغة الخطاب الأدبي على وجه الخصوص كعلم الأصوات، علم العروض، وعلم القوافي، وعلم الصرف، وعلم النحو، وعلم البلاغة، وعلم الإحصاء، وعلم المعاجم، وعلم الدلالة"(١)، وهي أيضًا "علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي، أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية، فتميزه عن غيره"(٢)، وعرفها ريفاتير بقوله: "علم يعنى بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية، وهي لذلك تعنى بالبحث عن الأسس القارة لإرساء علم الأسلوب"(٣).

بالنظر في التعريفات السالفة الذكر يتضح أن الأسلوبية: علم مادته الخطاب الأدبي شعرًا كان أو نثرًا، يهتم بدراسته وإبراز خصائصه الجمالية والفنية، وذلك عن طريق اللغة.

(١) الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد، دار هومه، الجزائر ٢/٧، ٨.
(٢) اللغة والأسلوب، عدنان بن ذريل، مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط٢ (٢٠٠٦م)، ص١٣١.
(٣) الأسلوبية في النقد العربي الحديث "دراسة في تحليل الخطاب": فرحان بدري الحربي، المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر والتوزيع، لبنان، ط١ (٢٠٠٣م)، ص١٥.

- **مستويات الدراسة الأسلوبية:**

تتناول الأسلوبية النص الأدبي من مستويات مشتركة بين علم اللغة وعلم الأسلوب، فالعلاقة وطيدة بين هذين العلمين، وأبرز هذه المستويات هي "المستوى الصوتي، والتركيبي، والدلالي"، وأشار بعض النقاد إلى البدء في عملية التحليل الأسلوبي بعلم الأسلوب الصوتي الذي يبحث عن الدلالة الوظيفية للأصوات وأنواعها(١)، ويرتكز المستوى الصوتي على الإيقاع بقسميه "الخارجي (الوزن والقافية)، والداخلي"، وثاني هذه المستويات هو المستوى التركيبي "النحوي"، وفيه يأتي دور الأسلوبية النحوية في دراسة العلاقات والترابط والانسجام الداخلي في النص، وتماسكه عن طريق الروابط التركيبية المختلفة، وقد يغلب على النص – إذا كان سرديًا– الروابط الزمانية والمكانية، وقد يغلب عليه الروابط الصوتية إذا كان شعرًا، وعلى ذلك فإن الأسلوبية تواصل تأملها لعالم النص عن طريق التركيز على الوظيفة الأسلوبية التي تكمن في "الكشف عن تلك التراكيب اللغوية التي تحمل الشحنات الشعورية والأدوات الجمالية التي تبرزها"(٢)، أما في المستوى الدلالي، فيهتم المحلل الأسلوبي بدراسة استخدام المنشئ للألفاظ وما فيها من خواص تؤثر في الأسلوب، كتصنيفها إلى حقول دلالية، ودراسة هذه التصنيفات، ومعرفة أي نوع من الألفاظ هو الغالب، فالشاعر الرومانسي مثلا دلالة ألفاظه دائمًا مستمدة من الطبيعة الجامدة والحية..، ويدرس المحلل الأسلوبي في هذا المستوى أيضًا طبيعة الألفاظ، وما تمثله من انزياحات وعدول في المعنى(٣).

(١) محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، بشير تاوريريت، دار الفجر للطباعة والنشر قسنطينية، الجزائر ط١ (٢٠٠٦م)، ص١٩١.

(٢) الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر (٢٠٠١م)، ص١١٢، ١١٣.

(٣) نظرية التحليل الأسلوبي للنص الشعري مفاتيح ومداخل أساسية، أ/ سامية راجح، مجلة الأثر، الجزائر، العدد ١٣ مارس (٢٠١٢م)، ص ٢٢٤.

وتعد هذه المستويات أبرز المستويات التي يُعمل بها في حقل التحليل الأسلوبي، ومن هذا المنطلق فإن الأسلوبية ترسم تأملها لعالم النص رسمًا تتعدد فيه القراءة ما بين بنية صوتية، وتركيبية، ودلالية دون تجاهل للسياق وما يحويه من علاقات اختيارية انحرافية.

ومن خلال قراءة قصيدة "الطريق إلى النور" لعامر بحيري تبين أنها تنطوي على الكثير من الخصائص والمستويات الأسلوبية، وسوف أتناول الأسلوبية الصوتية "المستوى الصوتي" من خلال رؤية نظرية وتطبيقية على قصيدة "الطريق إلى النور" محل الدراسة؛ وذلك نظرًا لقلة مساحة النشر وعدم استيعابها لجميع مستويات الدراسة الأسلوبية.

- **المستوى الصوتي:**

المستوى الصوتي هو أحد مستويات التحليل الأسلوبي، بل هو المحور الأول للدخول إلى النص، وبداية الولوج إلى عالمه، فالصوت هو الوحدة الأساسية التي يتشكل منها النص الأدبي؛ لأنه أصغر وحدة في اللغة، والمستوى الصوتي يهتم بمسائل صوتية عديدة منها النبر والتنغيم، ودلالة الأصوات، ومخارجها...، وهو الذي "يتناول فيه الدارس ما في النص من مظاهر إتقان الصوت ومصادر الإيقاع فيه، ومن ذلك النغمة والنبرة، والتكرار والوزن، وما يبثه المنشئ من توازٍ ينفذ إلى السمع والحس"(١)، أي هو دراسة الأصوات لمعرفة أنواعها، ومواقعها ووحداتها، ومتغيراتها الصوتية.

وتعد الدراسات الصوتية عنصرًا رئيسًا من عناصر التحليل الأسلوبي، ذلك أنها تعمل على تحديد ميزات النص المختلفة بداية بالصوت وانتهاء بالكلمة والجملة، وذلك من خلال إيقاعين (إيقاع خارجي، وإيقاع داخلي)، والإيقاع الخارجي يقصد

(١) في النقد والنقد الألسني، إبراهيم خليل، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، (٢٠٠٢م)، ص١٥٥.

به: الإيقاع الذي يحققه الوزن في سياق بحور الشعر وقوافيه، والإيقاع الداخلي يقصد به: "النظام الموسيقي الخاص الذي يبتكره الشاعر دون الارتكاز على قاعدة مشتركة ملزمة تحكمه، وإنما يبتدعه ويتخيَّره ليناسب تجربته الخاصة، فهو كل موسيقى تأتي من غير الوزن العروضي أو القافية، وإن كانت تؤازره وتعضده لخلق إيقاع شامل للقصيدة يثريها ويعزز رؤيا الشاعر"[١]، فالإيقاع الداخلي يؤدي دورًا مهمًّا في إبراز فنية القصيدة متمثلاً في حسن اختيار الألفاظ وانسجام حروفها وحركاتها، وقد اعتمدت على هذين الإيقاعين عند تقسيم المستوى الصوتي في قصيدة "الطريق إلى النور" لعامر بحيري.

(١) شعرية النوع الأدبي "في قراءات النقد العربي القديم، رشيد يحياوي، إفريقيا الشرق، بدون تاريخ، ص٩٢.

المبحث الأول
الإيقاع الخارجي

قصيدة الطريق إلى النور لعامر بحيري منظومة إيقاعية موسيقية تشترك فيها أدوات كثيرة:

المحور الأول: الوزن

هو "مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت"(١)، ويعد الوزن من أهم دعائم الشعر التي لا يمكن الاستغناء عنها، وهو "أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية.. فللشعر الموزون إيقاعٌ يطربُ الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه"(٢)، كما أن الوزن هو الفيصل الوحيد بين الشعر والنثر؛ طبقًا لتعريفات النقاد لهما، وأما عن أهمية الوزن، فتتمثل في كونه: "يزيد الصورة حدة، ويعمِّق المشاعر، ويلهب الأخيلة، بل إنه يعطي الشاعر نفسه، خلال عملية النظم نشوة تجعله يتدفق بالصور الحارة والتعابير المبتكرة الملهمة، وهو لا يعطي الشاعر الإيقاع وحسب، وإنما يجعل كل نبرة فيه أعمق وأكثر إثارة وفتنة"(٣).

والناظر في قصيدة "الطريق إلى النور" يجد أن الشاعر نظمها على عدة أوزان موسيقية تنوعت بتنوع الدفقات الشعرية التي تخضع لإيقاع موسيقي نفسي، جمع فيها الشاعر بين الأوزان الصافية والأوزان المركبة، حيث نظمها الشاعر على شكل مطولة اشتملت على سبع أفكار في سبع قصائد على سبعة أبحر، جاءت مرتبة على النحو التالي:

(١) النقد الأدبي الحديث، د/ محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، ط٦ (٢٠٠٥م)، ص٤٣٦.
(٢) عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق د/ عباس عبدالستار، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت (١٤٢٦هـ= ٢٠٠٥م)، ص٢١، والعمدة (٢١٨/١).
(٣) قضايا الشعر العربي، نازك الملائكة، دار العلم للملايين بيروت، ط٥، بدون تاريخ، ص٢٢٥.

م	البحـــــــر	عدد الأبيات	النسبة المئوية حسب الأبيات
١	المتقارب	٥٠	١٦,٦٪
٢	الطويل	٤٠	١٣,٣٪
٣	السريع	٤١	١٣,٦٪
٤	مجزوء الكامل	٣٣	١١٪
٥	المتدارك	٦٤	٢١,٣٪
٦	مجزوء الوافر	٢٤	٨٪
٧	الخفيف	٤٨	١٦٪
المجمـــــوع		٣٠٠	١٠٠٪

مما سبق يتضح اعتماد الشاعر في قصيدته اعتمادًا كبيرا على البحور الصافية التي بلغ مجموع أبياتها مائة وواحدًا وسبعين (١٧١) بيتًا من مجموع أبيات القصيدة، والتي بلغت نسبتها سبعًا وخمسين في المائة (٥٧٪) أي ما يزيد عن نصف القصيدة.

والشاعر في استخدامه للأوزان الصافية إنما يهدف إلى قدر كبير من الحرية في التشكيل الإيقاعي لقصيدته، "هذه الحرية تحققها وحدة التفعيلة في الأوزان البسيطة، حيث يسهل تكرارها وتدفقها، بعكس الحال مع الأوزان المركبة التي ترهق الشاعر وتتطلب منه جهدًا أكبر في كيفية التناوب بين التفعيلتين اللتين يتركب منهما الوزن المركب"(١).

(١) مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة (دراسة في بلاغة النص)، د/ شكري الطوانسي، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة (١٩٩٨م)، ص٢٨.

واستخدم الشاعر في قصيدته الأوزان المركبة أيضًا، ولكن بنسبة أقل من الأوزان الصافية، حيث بلغ عدد أبياتها مائة وتسعة وعشرين (١٢٩) بيتًا بنسبة بلغت ثلاثًا وأربعين في المائة (٤٣٪)٠، واستخدام الشاعر للأوزان المركبة يدل على تخبط الشاعر في طريقه أحيانًا حتي يصل إلى النور الذي ينشده، مما يقتضي تمهلاً وأناة وطول نفس، وهذا يتفق مع طبيعة التجربة في القصيدة التي تتسم بالأمل والتفاؤل الذي ينشده الشاعر من خلال بعض الصفات التي تصل به إلى النور الذي يبحث عنه، وفيما يلي وصف للبحور التي استخدمها الشاعر في القصيدة حسب ترتيبها:

١) المتقـــــارب:

استخدم الشاعر بحر المتقارب التام في مطولته "الطريق إلى النور"، ولم يستخدمه إلا تامًّا، وكان ذلك في القصيدة الأولى، وهي مكونة من خمسين بيتًا بعنوان "الصدق" صدَّر بها الشاعر مطولته، وقال فيها(١):

طريقـــي إليـــك ومهمـــا تطـــاول ... عليَّ السُّـــــرى فإليـــك المصـــيرْ

//٥/٥ _ //٥/ _ //٥/٥ _ //٥/٥ ... //٥/٥ _ //٥/ _ //٥/٥ _ ٥٥//

فعولن – فعولُ – فعولن – فعولن ... فعولن – فعولُ – فعولن – فعولْ

ومهمـــا تطـــاول عهـــد الظـــلامِ ... فأقصـــى رجـــائي شـــعاعٌ منيـــرْ

//٥/٥ _ / /٥/ _ //٥/٥ _ //٥/٥ ... //٥/٥ _ //٥/٥ _ //٥/٥ _ ٥٥//

فعولن – فعولُ – فعـولن – فعـولن ... فعولن – فعولُن – فعولن – فعولْ

يهـــلُّ الصـــباحُ بـــهِ مشـــرقًا ... كما هلَّ فـي الـنفس فجـرُ الضـميرْ

(١) ديوان عامر بحيري، عامر بحيري، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١ (١٤٣٣هـ= ٢٠١٣)، (١٠/٣، ١١).

//٥/٥ _ //٥/ _ //٥/٥ _ //٥/٥ //٥/ ٥ _ //٥/٥ _ //٥/٥_ //٥٥

فعولن – فعولُ – فعولن – فعولن فعولن – فعولُن – فعولن – فعولْ

بـــدأت بـــه مـــذ ســـمعتُ النـــداءَ وأصـــــحبهُ للنـــــداءِ الأخيـــــرْ

//٥/ _ //٥/٥ _ //٥/٥ _ /٥/ //٥/ _ //٥/٥ _ //٥٥

فعول – فعولُن – فعولن – فعولُ فعولُ – فعولُن – فعولن – فعولْ

نـــداؤك لـــيْ أوَّلا .. منـــذُ (ألســـتُ بـــربكمُ؟) .. هـــام بـــي فـــي الأثيـــرْ

//٥/ _ //٥/٥ _ //٥/٥ _ /٥/ //٥/ _ //٥/٥ _ //٥٥

فعولُ – فعولُن – فعولن – فعلن فعلن – فعولُن – فعولن – فعولْ

فكنـــت علـــى صـــغري يومـــذاكَ كـــأني بـــالعلم .. شـــيخٌ كبيـــرْ

//٥/٥ _ //٥/٥ _ //٥/٥ _ //٥/٥ //٥/٥ _ //٥/٥ _ //٥/٥ _ //٥٥

فعولُن – فعولُن – فعولن – فعولن فعولن – فعولُن – فعولن – فعولْ

أرى الـــذرَّ حـــولي كنهـــرِ الســـديمِ كحَـــبِّ اللآلـــئ، كـــريشِ الطيـــورْ

//٥/ _ //٥/٥ _ //٥/٥ _ //٥/٥ //٥/ ٥ _ //٥/٥ _ //٥/٥ _ //٥٥

فعول – فعولُن – فعولن – فعولن فعولن – فعولُن – فعولن – فعولْ

تلـــوحُ وجـــوهٌ، وتخفـــى وجـــوهُ وتـــدنو حيـــاةٌ، وتنـــأى ظهـــورْ

//٥/ _ //٥/٥ _ //٥/٥ _ //٥/٥ //٥/٥ _ //٥/٥ _ //٥/٥ _ //٥٥

فعول – فعولُن – فعولن – فعولن فعولن – فعولُن – فعولن – فعولْ

والصورة التي استعملها الشاعر في هذه القصيدة هي ما كانت عروضه صحيحة "فعولن" وضربها مقصور، وهذه الصورة جاءت على نظام العروضيين، فهي أحد التشكيلات العروضية لبحر المتقارب.

واستخدام الشاعر لذلك ناسب حالة الهدوء التي استشعرها حال مناجاته لربه، فهو لا يريد أن تنتهي هذه المناجاة، ولم لا؟ وهو في معية خالقه ورازقه، وقد استمرت هذه المناجاة في أغلب أبيات القصيدة التي أبرزها ذلك الإيقاع الرتيب المتكرر الناتج عن تَكرار "فعولن" أربع مرات في كل شطر، وعلى الرغم من دخول بعض التغييرات الناتجة عن استخدام الزحافات في الحشو والعروض والضرب أيضًا، إلا أنها لم تغير في مستوى الإيقاع بصورة واضحة، فهي تغييرات قليلة لا تضر بالإيقاع الأساسي للوزن.

فتشكيلات بحر المتقارب في صورته التامة هي كما أشار إلى ذلك العروضيون[1]:

عروض صحيحة (فعولن) ولها أربعة أضرب:

أ) الضرب الأول صحيح "فعولن".

ب) الضرب الثاني مقصور "فعولْ".

ج) الضرب الثالث محذوف "فعُو"= "فَعُل".

د) الضرب الرابع أبتر "فعْ".

أما الزحافات والعلل الواردة في أبيات القصيدة، فتتضح من خلال الجدول التالي:

(١) الكافي في علم العروض والقوافي: د/ غالب الشاويش، مكتبة الرشد، المملكة العربية السعودية، ط٣ (١٤٢٤هـ= ٢٠٠٣م)، ص٢٥٥.

التفعيلة	هيئة التغيير	مصطلحه	نوعــه	عــدد التفعيلات	النسبــة المئوية حسب التفعيلات
فعولن	حذف الحــرف الخامس الساكن (فعولن تصير فعولُ)	القبض	زحاف مفرد	٦٨	١٧ ٪
فعولن	حــذف الســبب الخفيف من آخر التفعيلة (فعولن تصير فعو)	الحذف	علة بالنقص	٢٢	٥,٥٪
فعولن	حــــذف ثـــاني السبب الخفيــف وتسكين ما قبله. (فعولن تصــير فعولْ)	القصر	علة بالنقص	٥٠	١٢,٥٪

من الجدول السابق يتضح أن الشاعر يكثر من زحاف القبض، وهو حذف الخامس الساكن، فتصبح "فعولن" إلى "فعولُ" بتحريك اللام، وهو زحاف مفرد لأن التغيير حصل في حرف واحد فقط.

وقد ورد القبض في القصيدة الأولى "الصدق" ثماني وستين(٦٨) مرة بنسبة بلغت سبع عشرة في المائة (١٧٪) من مجموع تفعيلات القصيدة التي بلغت أربعمائة (٤٠٠) تفعيلة.

وهذا الاستخدام من الشاعر شائع في الشعر العربي، ولم ينفرد به، وإنما سار على ما سار عليه أسلافه من الشعراء، إلا أنه قلل من استخدام هذا الزحاف في بعض الأبيات؛ لضرورة ما تَطَلَّبها المعنى، يتضح ذلك في قوله[1]:

وكـــان الأثيـــرُ كبحـــرٍ خِضَـــمٍ	**بهِ الخلــقُ مــن كــلِّ شــكلٍ تمــورْ**
وكان ل/ أثيرُ / كبحرن / خضضمن	**بهِ لخل/ قُ من كل / ل شكلن / تمورْ**
//٥/٥ _ //٥/ _ //٥/٥ _ //٥/٥	//٥/٥ _ //٥/٥ _ //٥/٥ _ //٥٥
فعولن – فعولُ – فعولن – فعولن	**فعولن – فعولُن – فعــولن – فعــولْ**
ففيـــه الـــوليُّ، وفيـــه العصـــيُّ	**وفيـــه التقـــيُّ، وفيـــه الكفـــورْ**
ففيهِل / وليي / وفيهل / عصيي	**وفيهت / تقيي / وفيهل / كفورْ**
//٥/٥ _ /٥/ _ //٥/٥ _ /٥/	//٥/٥ _ /٥/ _ //٥/٥ _ //٥٥
فعولن – فعولُ – فعولن – فعول	**فعولن – فعولُ – فعولن – فعولْ**

ففي البيت الأول استعمل الشاعر القبض في التفعيلة الثانية من الشطر الأول فقط، وفي البيت الثاني استعمله في التفعيلة الثانية من الشطر الأول، وكذلك التفعيلة الثانية من الشطر الثاني؛ لأن البيت الثاني فيه تفصيل لما أجمله البيت الأول لما

(١) ديوان عامر (١١/٣).

عليه حال البشر منذ بدء الخليقة، والتفصيل يحتاج إلى هدوء وسكينة وبطء حتى يصل المراد لذهن المتلقي، والهدوء الإيقاعي ناسبه قلة الزحافات الواردة في البيتين.

كما ورد "الحذف" في القصيدة نفسها اثنتين وعشرين (٢٢) مرة بنسبة بلغت خمسا وخمسة من عشرة في المائة ٥,٥٪ من مجموع تفعيلات القصيدة التي بلغت أربعمائة (٤٠٠) تفعيلة، وهو "حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة، فتصير "فعولن" بالحذف "فعو"، وتحول إلى "فَعُلْ" أو فَعَل"، وهو علة بالنقص"[١]، والأبيات التالية توضح استخدام الشاعر لـــ "فعولن" المحذوفة، وفيها يقول الشاعر[٢]:

فإنَّـــــك بالعقـــــل ميزتـــــه فأضـــحى عليمًـــا بمجـــرى الأمـــورْ

فـــإنن/ك بلعقـــــ/ لمييـــز/ تهـــو فأضـــحى/ علـــيمن/ بمجـــرل/ أمـــورْ

//٥/ _ //٥/ ٥ _ //٥/٥ _ //٥ //٥/_ //٥/٥/_ //٥٥

فعول – فعولُن – فعـــولن – فعـــو فعولن – فعـــولُن – فعـــولن – فعـــولْ

وأنَّـــــك بـــــالنطق أكرمتـــــهُ فأمســـى فصـــيحًا بخـــطِّ الزبـــورْ

وأننـــ/ كبننط/ ــ ق أكـــرم/ تهـــو فأمسى/ فصيحن/ بخطـــط ز/ زبـــور

//٥/ _ //٥/٥_ //٥/٥_//٥ //٥/٥_ //٥/٥/_ //٥٥

فعول – فعولُن – فعـــولن – فعـــو فعولن – فعـــولُن – فعـــولن– فعـــولْ

وأنّـــــك بالصّـــــدق وجهتـــــهُ لأن جـــــزاء الكـــــذوبِ الســـــعيرْ

وأنن/ ك بصصد/ ق وججه/ تهـــو لأنن/ جزاءل/ كـــذوب ســـــ/ ســـعير

(١) الكافي في علم العروض والقوافي، د/ غالب الشاويش، ص٢٥٦.
(٢) ديوان عامر (١٢/٣).

//٥/ _ //٥/٥ _ //٥/٥ _ //٥	//٥/ _ //٥/٥ _ //٥/٥ _ //٥٥
فعول – فعولُن – فعــولن – فعــو	فعول– فعــولُن – فعــولن – فعــولْ
فمـــازال فـــي غيِّـــه ســـادرًا	يشـــيد القـــلاعَ ويبنـــي القصـــورْ
فما زا / ل في غيــ/ يهــي ســا/	يشــيدل/ قــلاع/ ويبنــل / قصــورْ
//٥/٥ _ //٥/٥ _ //٥/٥ _ //٥	//٥/٥ _ //٥/ _ //٥/٥ _ //٥٥
فعولن – فعولُن – فعــولن – فعــو	فعولن – فعــولُ – فعــولن – فعــولْ
وأوَّل مـــا كـــان مـــن غيِّـــهِ	مســـيلُ الـــدِّماء ونشـــر الفجـــورْ
وأوْو/ ل ما كا/ ن من غيـْ/ يهــي	مســـيلد/ دمـــاء/ ونشـــرل/ فجـــورْ
//٥/ _ //٥/٥ _ //٥/٥ _ //٥	//٥/٥ _ //٥/ _ //٥/٥ _ //٥٥
فعول – فعولُن – فعــولن – فعــو	فعولن – فعــولُ – فعــولن – فعــولْ

يلاحظ في هذه الأبيات أن العروض جاءت محذوفة والضرب مقصور، وهذه الصورة لم ترد في التشكيلات العروضية لبحر المتقارب، ولم ترد فعولن المحذوفة هنا في غير تفعيلة العروض، وقد ناسب ذلك حالة الذهول التي انتابت الشاعر عند تعداد النعم التي أنعم الله بها على الإنسان، مع سرعة الانتقال للكشف عن عدم استخدامها الاستخدام الأمثل.

٢) بحـــر الطويـــل:

بنى الشاعر القصيدة الثانية من مطولته "الطريق إلى النور" على الطويل، وهو وزن مركب، ولم يستعمل إلا تامًّا، وهذه القصيدة بعنوان "الصبر"، يتحدث فيها الشاعر عما يكابده من آلام الشوق وتباريح الهوى في أثناء صبره على هجر

محبوبه له، والشق الثاني من القصيدة يتحدث فيه عن الصبر أيضًا، ولكن هذه المرة يتحدث عن صبر من نوع آخر، صبر على صديق متملق غادر يظهر الود ويضمر العداوة، وهذا الصنف من الأصدقاء موجود في كل زمان ومكان، وكان الشاعر يغض الطرف عن كل ما يقع به من خطوب وأحداث ويصبر على كل هذا وأكثر، ولكن جاءت هذه الأنات على هيئة خواطر يسطِّر فيها ما يشعر به، فما هي إلا نفثة مصدور وصرخة مكلوم.

وجاءت هذه القصيدة مقبوضة العروض والضرب، ويتوافق هذا مع ما اصطلح عليه العروضيون، فيقول الشاعر[١]:

وذُقتُ من الصـــبرِ الأمـــرَّين كلَّمـــا جفـــاني حبيـــبٌ أو تملَّـــق غـــادرُ

وذقت / من صصبرل / أمرري / ن جفـــاني / حبيـــبن أو / تملـــل / ق

//ه/ _ //ه/ه/ه _ //ه/ه _ //ه/ه _ //ه/ه _ //ه/ه

فعولُ/ مفاعيلن/ فعـــولن/ مفـــاعلن فعولُن/ مفـــاعيلن/ فعـــول/ مفـــاعلن

أما على مستوى الزحاف في بحر الطويل، فالجدول التالي يوضح الزحافات والعلل الواردة في هذا البحر:

التفعيلة	هيئة التغيير	مصطلحه	نوعه	عدد التفعيلات	النسبة المئوية حسب التفعيلات
فعولن	حذف الحـــرف الخامس الساكن	القبض	زحاف مفرد	٦١	١٩,٠٦ ٪

(١) ديوان عامر (١٢/٣).

التفعيلة	هيئة التغيير	مصطلحه	نوعه	عدد التفعيلات	النسبة المئوية حسب التفعيلات
	(فعولن تصير فعولُ)				
مفاعيلن	حذف الحرف الخامس الساكن (مفاعيلن تصير مفاعلن)	القبض	زحاف مفرد	٨٤	٢٦,٢ ٪

من الجدول السابق يتضح أن الشاعر استعان بزحاف القبض في كثير من تفعيلات (فعولن ومفاعيلن)، فلا يخلو بيت من القصيدة من زحاف القبض، ويشكل هذا الزحاف خصيصة أسلوبية في القصيدة بأكملها، يتضح ذلك في قوله مناجيا ربَّه ومولاه[1]:

وأنت معي لاشك ما دمتُ صابرًا فكيف وقلبي بالمحبة شاكرُ

وأنت /معي لاشك/ كما دم/تُ صابرن فكيف/ وقلبي بل / محبب / ة شاكرو

//٥/ _ //٥/٥/٥/ _ //٥/_ //٥// //٥/ _ //٥/٥/٥ _ /٥/ _ //٥//٥

فعولُ/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن فعولُ/ مفاعيلن/ فعول/ مفاعلن

فما هجر المحبوب رغم تحملي لجفوته إلا لأنك قادر

(١) ديوان عامر (١٤/٣).

فما هــ/ جر لمحبو/ ب رغم/ تحملي	لجفو/تهي إلــلا/ لأنــن/ ك قــادرو
//٥/ _ //٥/٥/٥/ _ //٥/ _ //٥//٥	//٥/ _ //٥/٥/٥/ _ //٥/ _ //٥//٥
فعولُ/ مفــاعيلن/ فعــول/ مفــاعلن	فعولُ/ مفــاعيلن/ فعــول/ مفــاعلن
ولا غــدر الــودَّ الصــديقُ جهالــةً	فداريتــــــهُ، إلا لأنَّــــــك غــــــافرُ
ولا غــ/در لودد صــ/صديق/جهالتن	فداري / تهو إللا/ لأننــ/ ك غــافرو
//٥/ _ //٥/٥/٥/ _ //٥/ _ //٥//٥	//٥/ _ //٥/٥/٥/ _ //٥/ _ //٥//٥
فعولُ/ مفــاعيلن/ فعــول/ مفــاعلن	فعولُن/ مفــاعيلن/ فعــول/ مفــاعلن

بالنظر في الأبيات السابقة يتضح أن (فعولن) أصابها القبض عشر مرات، فتحولت إلى (فعول)، فضلا عن دخول القبض على مفاعيلن في تفعيلتي العروض والضرب، فتحولت إلى مفاعلن، ويقع مثل ذلك في أكثر من موضع من القصيدة.

أكثر الشاعر من الزحافات في حشو الأبيات السابقة؛ لشدة إحساسه بقربه من ربه، وقرب ربه منه، فسبحانه معه في كل وقت وحين، خاصة وقت صــبره ورضــاه، فالقرب من الله داع للاشتياق أكثر وأكثر، والاشــتياق داع للســرعة، "والســرعة الإيقاعية ناسبها كثرة الزحافات التي أعطت هذه السرعة من خلال امتداد الصوت بعد دخول القبض في تفعيلتي فعولن ومفاعيلن، وتحولهما إلى فعــولن، ومفــاعلن، فأعطى ذلك إيقاعًا ممتد الطول"[١].

(١) مستويات التشكيل الأسلوبي في ديوان "شموخ في زمن الانكسار" للشاعر عبدالرحمن صالح العشماوي، المستوى الصوتي نموذجًا، د/ ياسر عكاشه حامد مصطفى، حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالزقازيق، العدد السادس، مجلد (١)، عام (٢٠١٦م)، ص٧٠٤.

٣) بحر السريع:

بنى الشاعر القصيدة الثالثة من مطولته "الطريق إلى النور" على السريع، وهو وزن مركب، واستعمله الشاعر تامًّا في هذه القصيدة، والتي جاءت بعنوان "الصمت"، يتحدث فيها الشاعر عن فضل الصمت وأهميته، فهو أصل للسلامة من كل أذى، وبه يفوز الإنسان ويظفر بكل خير، وينجو من آفات الدارين، لذا رغَّب الشاعر فيه وحث على لزومه، وأكد على عدم النطق إلا فيما يفيد، فاللسان إذا أطلقه صاحبه جرَّ عليه آفات كلها مهالك ومخاطر، أما إذا أمسكه سلم من كل هذه الآفات، فلا يؤذي نفسه وغيره، ومطلعها[١]:

تكلَّـــم الصـــمت فأصـــغى البيـــان وضـــاق بـــالنطق فصـــيحُ اللســـانْ

وبالتأمل في مطلع القصيدة يتضح أن الشاعر لجأ إلى التصريع رغبة منه في التكثيف النغمي لمطالعه، وجذب انتباه المتلقي للمعنى الذي يريد.

وجاءت عروض هذه القصيدة مطوية مكسوفة[٢]، فتحولت مـن "مفعـولاتُ" إلـى "مفعلا" وتنقل إلى "فاعلن"، بينما جاء ضربها مطويًّـا موقوفًـا[٣]، فتحولـت مـن "مفعولاتُ" إلى "مفعلاتْ" وتنقل إلى "فاعلانْ"، فيقول الشاعر[٤]:

النطـــق فـــي موضـــعه .. آيـــة والصـــمت فـــي موضـــعه .. آيتـــانْ

اننطق فـــي / موضـــعهي / ايـــتن وصصمت فـــي/ موضـــعهي/ ايتـــان

/٥//٥/٥ _ /٥///٥ _ /٥//٥ /٥//٥/٥ _ /٥///٥ _ /٥//٥٥

(١) ديوان عامر (١٤/٣).
(٢) الطي: حذف الرابع الساكن، والكسف: حذف آخر الوتد المفروق، الكافي في علم العروض والقوافي، د/غالب الشاويش، ص١٨٧، ١٨٨.
(٣) الوقف: هو تسكين آخر الوتد المفروق، الكافي في علم العروض والقوافي، د/ غالب الشاويش، ص١٨٨.
(٤) ديوان عامر (١٤/٣).

مســـــتفعلن/ مســـــتعلن/ فـــــاعلن مســـــتفعلن / مســـــتعلن / فـــــاعلان

ينجـــو بـــه الإنســـانُ مـــن زلـــةٍ تجـــرحُ بـــاللفظِ كحـــدِ الســـنانْ

ينجـــو بهـــل/إنســـان مـــن/زللـــتن تجـــرح بـــل/لفـــظ كحـــد/د سســـنان

٥//٥/٥/ _ /٥//٥/٥ _ /٥//٥ /٥///٥ _ /٥///٥ _ /٥//٥٥

مســـــتفعلن/ مســـــتفعلن/ فـــــاعلن مســـــتعلن/ مســـــتعلن/ فـــــاعلان

وجد الشاعر في بحر (السريع) متنفسًا له كي يعبر من خلاله عن المعنى الذي أراده، إضافة إلى تلك التغييرات التي أعطت تنويعا موسيقيًّا، إذ يرى الشاعر فيها ضرورة ملحة تساعده على إيصال المعنى في شكل فني راق.

أما على مستوى الزحاف في بحر السريع، فالجدول التالي يوضح الزحافات والعلل الواردة في هذا البحر:

التفعيلة	هيئة التغيير	مصطلحه	نوعه	عدد التفعيلات	النسبة المئوية حسب التفعيلات
مستفعلن	حذف الحرف الثاني الساكن (مســـتفعلن تصـــير متفعلن)	الخبن	زحاف مفرد	٣٥	١٤,٢ ٪
مستفعلن	حذف الحرف الرابع الساكن (مســـتفعلن تصـــير	الطي	زحاف مفرد	٤٠	١٦,٢ ٪

التفعيلة	هيئة التغيير	مصطلحه	نوعه	عدد التفعيلات	النسبة المئوية حسب التفعيلات
	مستعلن)				
مفعولاتُ	حذف آخر الوتد المفروق + حذف الرابع الساكن (مفعولاتُ تصير مفْعلا وتحول إلى فاعلن)	مطوي مكسوف	زحاف مفرد+ علة بالنقص	٤٠	١٦,٢ ٪
مفعولاتُ	تسكين آخر الوتد المفروق + حذف الرابع الساكن (مفعولاتُ تصير مفْعلاتْ وتحول إلى فاعلان)	مطوي موقوف	زحاف مفرد+ علة بالنقص	٤٢	١٧ ٪

من الجدول السابق يتضح أن الشاعر استعان بزحافي (الخبن والطي) في كثير من تفعيلات القصيدة، فلا يخلو بيت من أبيات القصيدة من هذين الزحافين مما أحدث تنويعًا موسيقيًّا غير متوقع جذب انتباه القارئ لإلقاء الضوء على المعاني التي بثها الشاعر في قصيدته، يتضح ذلك في قول الشاعر[١]:

(١) ديوان عامر (١٥/٣).

ليست صـــلاة المـــرء فـــي وقفـــةٍ تتمهـــــا الركعـــــة، والســـــجدتانْ
مســـتفعلن/ مســـتفعلن/ فـــاعلن مـــــتفعلن/ مســـــتعلن/ فـــــاعلان
ولا هـــي الـــدعوة مـــن غافـــلٍ يـــدعو ليُخـــزى غيـــرَهُ أو يُـــدان
مـــــتفعلن/ مســـــتعلن/ فـــــاعلن مســـــتفعلن/ مســـــتفعلن/ فـــــاعلان
ولا خـــــداع المـــــاكرين الـــــذي ســـــجَّلهُ فـــــي الصـــــحفِ الكاتبـــــانْ
مـــــتفعلن/ مســـــتعلن/ فـــــاعلن مســـــتعلن/ مســـــتعلن/ فـــــاعلان
النار والفـــردوس أخـــرى الـــورى وهـــــذه الـــــدنيا أشـــــدُّ امتحـــــانْ
مســـتفعلن/ مســـتفعلن/ فـــاعلن مـــــتفعلن/ مســـــتفعلن/ فـــــاعلانْ
فكيـــف لا يمعـــنُ فـــي صـــمتهِ ميْـــتٌ، يـــرى أخـــراه رأي العيـــانْ
مـــــتفعلن/ مســـــتعلن/ فـــــاعلن مســـــتفعلن/ مســـــتفعلن/ فـــــاعلانْ
وكيـــف لا يقبـــعُ فـــي بيتـــهِ ويهجـــرُ المحفـــلَ، والمهرجـــانْ
مـــــتفعلن/ مســـــتعلن/ فـــــاعلن مـــــتفعلن/ مســـــتعلن/ فـــــاعلانْ

تضمنت هذه الأبيات ستًّا وثلاثين (٣٦) تفعيلة أصاب الخبن سبعةً (٧) منها، فتحولت (مستفعلن) إلى (متفعلن)، وأصاب الطي ثمانية (٨) منها، فتحولت (مستفعلن) إلى (مستعلن)، كما أصاب (الطي والكسف) تفعيلة العروض، و(الطي والوقف) تفعيلة الضرب، وقد تناسقت هذه التفاعيل في أماكنها من النص، وقامت بعملية تسريع الزمن الصوتي للتفاعيل، مما منح النص بعدًا إيحائيًّا ودلاليًّا، فالسياق يتطلب السرعة، فاندماج الشاعر في الترغيب في الصمت، وتفاعله مع الموقف الذي يتحدث عنه أعطى المجال لانفعالاته بالظهور السريع بأقصر زمن صوتي.

٤) بحـــــر الكامـــل:

هو أحد البحور الصافية التي استخدمها الشاعر في مطولته، ويتألف من وحدة صافية منفردة تشكل نغمًا موسيقيًّا واضحًا، استخدمه العرب تامًّا ومجزوءًا، ولكن

الشاعر استخدمه مجزوءًا فقط، إذ بنى عليه القصيدة الرابعة من مطولته، والتي تحدث فيها عن بعض صور الحب، حب الخالق والمخلوق، وهو فطرة جُبل الإنسان عليها منذ خلق سيدنا آدم عليه السلام حتى يومنا هذا، ووجد الشاعر في بحر الكامل متنفسًا يتغنى من خلاله بأحاسيسه ومشاعره، فيقول(١):

مـــاذا لقيـــت مـــن الأحبـــه وســـكرتُ مـــن خمـــر المحبـــه؟

مـــاذا لقيـــ/ت مـــن لأحبـــه وســـكرت مـــن / خمـــر لمحبـــه؟

/٥/٥/٥ _ ///٥//٥/٥ ///٥//٥ _ /٥/٥//٥ /٥

متفـــــاعلن/ متفـــــاعلاتن متفـــــاعلن / متْفـــــاعلاتن

وســـعدت مـــن كـــأس الوصـــا لِ برشـــفةٍ للثغـــرِ عذبـــه

وســـعدت مـــن / كـــأس لوصـــا ل برشـــفتن/ للثغـــر عذبـــه

///٥//٥ _ /٥/٥//٥ ///٥//٥ _ /٥/٥//٥/٥

متفـــــاعلن/ مســـــتفعلن متفـــــاعلن/ متْفـــــاعلاتن

نظم الشاعر الأبيات السابقة على بحر الكامل، لأنه من البحور السلسة التي تمتاز بالمرونة الغنائية، وهو بحر مناسب لمواقف الجزالة، وجد فيه الشاعر فسحة للتعبير عما يجول بخاطره ببراعة، وما نلمسه في هذه القصيدة أن دخول الزحافات على بحر الكامل مثل الإضمار، وكذلك العلل مثل علة الترفيل قد أحدث ثقلا في الأبيات، لأن بحر الكامل "أسرع الأوزان الشعرية إذا كان سالمًا، وهو أمر نادر الحدوث، ويحد من سرعته زحافاته وعلله؛ لأنها تسكن المتحرك وتزيد من الساكن فيه"(٢).

أما على مستوى الزحاف في بحر الكامل، فالجدول التالي يوضح الزحافات والعلل الواردة في هذا البحر:

---

(١) السابق (١٥/٣).

(٢) في العروض والإيقاع الشعري دراسة تحليلية تطبيقية، د/ صلاح يوسف عبدالقادر، شركة الأيام، الجزائر، ط١ (١٩٩٦م)، ص٧٠.

التفعيلة	هيئة التغيير	مصطلحه	نوعه	عدد التفعيلات	النسبة المئوية حسب التفعيلات
متفاعلن	تسكين الثاني المتحرك (متفاعلن تصير متْفاعلن وتنقل إلى مستفعلن)	الإضمار	زحاف مفرد	٥٣	٤٠,١ ٪
متفاعلن	زيادة سبب خفيف على الوتد المجموع (متفاعلن تصير متفاعلنتن وتنقل إلى متفاعلاتن)	الترفيل	علة بالزيادة	١٦	١٢,١ ٪
متفاعلن	تسكين الثاني المتحرك مع زيادة سبب خفيف على الوتد المجموع	إضمار + ترفيل	زحاف + علة بالزيادة	١٨	١٣,٦ ٪

من الجدول السابق يتضح أن الشاعر استعان بزحاف الإضمار في كثير من تفعيلات (متفاعلن)، فلا يخلو بيت من القصيدة من زحاف الإضمار، ويشكل هذا الزحاف خصيصة أسلوبية في القصيدة بأكملها، يتضح ذلك في قول الشاعر[١]:

الحب تضحية المحب بما لديهِ لمن أحبه

(١) ديوان عامر (١٦/٣).

مستفعلن/ متفاعلن	متفاعلن/ متفاعلاتن
أفما رأيت ابن الملوح	إذ قضى في الحب نحبه؟
متفاعلن/ مستفعلن	متفاعلن/ متْفاعلاتن
في البيد يصحب ليله	فردًا، يخاصم فيه شهبه
مستفعلن/ متفاعلن	مستفعلن/ متفاعلاتن
ماذا يريد .. وقد مضت	ليلى .. وألقى الليل حجبه؟
مستفعلن/ متفاعلن	مستفعلن/ متْفاعلاتن
غلب الذهول عليه حتى	غاب عن دنياه غيبه
متفاعلن/ متفاعلن	مستفعلن/ متْفاعلاتن
قد كان سيفا مصلتا	ماذا دهاه ففل غربه
مستفعلن/ مستفعلن	مستفعلن/ متفاعلاتن

لا يخلو بيت من الأبيات السابقة من الإضمار، فبلغت التفعيلات التي دخلها الإضمار في النموذج السابق عشر تفعيلات من مجموع تفعيلات النموذج التي بلغت ثماني وعشرين تفعيلة، وهذا الأمر شائع في الشعر العربي، ولا يشكل خصيصة فنية لدى الشاعر، وقد أضفى الإضمار ثقلا على الأبيات، وبطئًا في الإيقاع أحدث نغمًا موسيقيًّا طويل المدى، وازداد الإيقاع بطئا باجتماع الإضمار مع الترفيل في ضرب الأبيات أحيانا، فقد ورد في ثلاث تفعيلات في هذا المثال فضلا عن وروده في أكثر من موضع في القصيدة، واتسمت تفعيلة الضرب في هذه الحالة بالطول وكثرة المدود فاستطاع الشاعر أن يحمِّلها مشاعره وانفعالاته؛ لأنه في مقام الحديث

عن شيء يتلذذ بذكره وتتوق إليه نفسه، فأسهمت التغييرات التي لحقت بهذه الأبيات في تأدية وظيفة أسلوبية جمالية .

واستخدم الشاعر في هذه القصيدة أسلوب التدوير، والبيت المدور هو "الذي يتصل صدره بعجزه بوجود كلمة مشتركة بينهما، جزء منها في آخر الصدر، والجزء الآخر في بداية العجز"(١)، ويتضح ذلك في قول الشاعر(٢):

حـــواء! يـــا شـــمس الجمـــا ل، وســـاحة الجنـــات رحبـــه

والمـــاء فـــي الغـــدران يجـــ ـــري سلســـلا والأرض خصـــبه

والـــوردُ فـــي أكمامـــه والعطـــر ضـــمَّخ منـــه ثوبـــه

والطيـــر فـــي الأغصـــان تصـــ ـــدح عصـــبة مـــن بعـــد عصـــبه

والســـحر مـــلء الجنـــة الـــ ـــعذراء، والنســـمات رطبـــه

مـــا بـــال آدم لـــم يـــزل فـــي لهفـــةٍ أبـــدًا ورغبـــه

مـــا بالـــه أضـــحى يضيـــ ـــق لوحشـــةٍ، ويحـــسُّ غُربـــه

إنـــي لأدرك مـــا شـــجا هُ، فـــإنني أحسســـت كربـــه

استخدم الشاعر في الأبيات السابقة أسلوب التدوير؛ تعبيرًا عن عدم الانقطاع، فالفكرة لديه متواصلة، فتضطره الدفقة الوجدانية إلى الوصل، فقد وصلت لفظة (الجمال) بين شطري البيت الأول، ووصل الفعل (يجري) بين شطري البيت الثاني، بينما وصل الفعل (تصدح) بين شطري البيت الرابع، وربطت لفظة (العذراء) شطري البيت الخامس، ووصل الفعل (يضيق) بين شطري البيت السابع، وأخيرا ربط الفعل (شجاه) بين شطري البيت الثامن، وقد منح التدوير هذه الأبيات إيقاعًا

(١) العروض والإيقاع، يوسف بكار، وعيد سيف، جامعة القدس المفتوحة، عمان، ط١ (١٩٩٧م)، ص٣٨.
(٢) ديوان عامر (١٦/٣).

موسيقيًّا طويل المدى منسجمًا مع دلالته، ولجأ الشاعر إليه لحاجة ضرورية تتناسب ونفسه الطويل، فالحالة هنا حالة وجدانية أزلية انفعل الشاعر معها، فانسابت مشاعره وألفاظه، لذا يتجنب التوقف في أثناء التعبير عنها حتى لا تتفلت منه.

٥) بحر المتدارك:

هو بحر موحد التفعيلة، ويأتي تامًّا ومجزوءًا، غير أن الشاعر في مطولة "الطريق إلى النور" لم يستخدمه إلا تامًّا، ولم يستخدم هذا الوزن إلا في قصيدة واحدة من (أربعةٍ وستين) بيتًا بعنوان "الموت"، شخَّص الشاعر فيها الموت إنسانًا يحاوره ويسأله عما يقلقه منه، فهو النهاية الحتمية لكل حي على وجه الأرض، ويرد عليه بأنه رحمة من الله للبشر حتى ينتهي به الظلم المنتشر في الدنيا، فيعاقب الظالم على ظلمه، ويُنَعَّم الصابر على صبره، وفيها يقول الشاعر(١):

وســـــألتُ المـــــوتَ، أبـــــادرهُ وأحـــــــــــــــــاورهُ، وأداوره

وسأل/ تُ لمـــو/ تَ أبـــا/ درهـــو وأحـــــا/ ورهـــــو/ وأدا/ ورهـــــو

///٥ _ /٥/٥ _ ///٥ _ ///٥ ///٥ _ ///٥ _ ///٥ _ ///٥

فعلـــن/ فعلـــن/ فعلـــن/ فعلـــن فعلـــن / فعلـــن / فعلـــن/ فعلـــن

مـــن أنـــت؟ فـــإني فـــي عجـــب وشـــــكوك العقـــــل تســـــاورهُ

من أن/ت فإن/نـــي فـــي/ عجـــبن وشـــكو/ك لعـــق/ ل تســـا/ ورهـــو

/٥/٥ _ ///٥ _/٥/٥ _ ///٥ ///٥ _ /٥/٥ _ ///٥ _ ///٥

فعلـــن/ فعلـــن/ فعلـــن / فعلـــن فعلـــن/ فعلـــن/ فعلـــن/ فعلـــن

(١) ديوان عامر (١٧/٣).

والصورة التي استعملها الشاعر في هذه القصيدة هي ما كانت عروضه مخبونة والضرب مثلها، وفيه تتحول التفعيلتان من (فاعلن) إلى (فعلن)، فساعد زحاف الخبن على خفة الوزن وسرعته وتلاحق أنغامه، وهذه الخفة وتلك السرعة تجعلانه يصلح للأجواء التصويرية التي يصح أن يكون النغم فيها عاليا.

أما على مستوى الزحاف في بحر المتدارك، فالجدول التالي يوضح الزحافات والعلل الواردة في هذا البحر:

التفعيلة	هيئة التغيير	مصطلحه	نوعه	عدد التفعيلات	النسبة المئوية حسب التفعيلات
فاعلن	حذف الحرف الثاني الساكن (فاعلن تصير فعلُن)	الخبن	زحاف مفرد	٣٠٥	٥٩,٥ ٪
فاعلن	حذف آخر الوتد المجموع وتسكين ما قبله (فاعلن تصير فاعل)	القطع	علة بالنقص	٢٠٧	٤٠,٤ ٪

من الجدول السابق يتضح أن الشاعر استعان بزحاف الخبن فيما يزيد عن نصف القصيدة، كما استعان بعلة القطع في الجزء الباقي منها، ويتضح ذلك في قول الشاعر على لسان الموت[١]:

لكنَّ الموت تلطف بي وأجاب برفق: واعجبي!

(١) ديوان عامر (١٨/٣).

فاعـــلْ/ فاعـــلْ/ فعلـــن/ فعلـــن فعلـــن/ فعلـــن/ فاعـــل/ فعلـــن

أأنـــــا أتعقـــــبُ أصـــــحابي؟ وأســـلُّ الـــروحَ بـــلا ســـببِ؟

فعلـــن/ فعلـــن/ فعلـــن/ فاعـــل فعلـــن/ فاعـــل/ فعلـــن/ فعلـــن

أنـــــا فـــــيض اللهِ، ورحمتـــــه ورســـــول الســـــرِّ المحتجـــــبِ

فعلـــن/ فاعـــل/ فعلـــن/ فعلـــن فعلـــن/ فاعـــل/ فاعـــل/ فعلـــن

أنـــــا بـــــاب العـــــدل لمحكمـــــة صـــــدق قـــــد وردت فـــــي الكتـــــبِ

فعلـــن/ فاعـــل/ فعلـــن/ فعلـــن فاعـــل/ فاعـــل/ فاعـــل/ فعلـــن

مـــــن كـــــان أثيمًـــــا مجترئًـــــا يُجـــــزى بالنـــــار وباللهـــــبِ

فاعـــل/ فعلـــن/ فاعـــل/ فعلـــن فاعـــل/ فاعـــل/ فعلـــن/ فعلـــن

أو كـــــان ضـــــعيفًا مصـــــطبرًا يمضـــــي للجنـــــة عـــــن كُثـــــبِ

فعلـــن/ فعلـــن/ فاعـــل/ فعلـــن فاعـــل/ فاعـــل/ فعلـــن/ فعلـــن

فـــــي الـــــدنيا ظلـــــمٌ منتشـــــرٌ وقتـــــالٌ يعلـــــو للســـــحبِ

فاعـــل/ فاعـــل/ فاعـــل/ فعلـــن فعلـــن/ فاعـــل/ فاعـــل/ فعلـــن

أويفلـــــت منـــــي ظالمـــــه؟ مـــــن قـــــال بـــــذلك لـــــم يصـــــبِ

فعلـــن/ فعلـــن/ فاعـــل/ فعلـــن فاعـــل/ فعلـــن/ فعلـــن/ فعلـــن

بنى الشاعر الأبيات السابقة على تفعيلات بحر المتدارك بتفعيلة "فاعلن" مع بعض الزحافات والعلل التي أضافت مسحة إنشادية بالتخلص من حركات التفعيلات

بحذف ساكنها حينا "فعلن"، وحذف ساكنها مع تسكين ما قبله حينا آخر "فاعل"، وهو ما يتلاءم مع حالة الشاعر النفسية وانفعالاته، فالشاعر في حالة حديثه على لسان الموت يحاول أن يزيل الشكوك التي تساوره، ومشاعر القلق التي انتابته من الموت، وهذا يتطلب السرعة في الحوار؛ ليطمئن قلبه، فاستخدام الزحافات والعلل في حديث الموت هذا زاد من سرعة الإيقاع الذي ناسب حالة السرعة التي ساعدت في إزالة هذه الشكوك، فاتخذ الشاعر من الزحافات وسيلة للتنفيس عما يختلج به صدره.

٦) بحـــر الوافـــر:

من أعذب البحور لحنًا وأرقها صوتًا، أحدث توالي الحركات في تفعيلاته تسارعًا ملموسًا، استعمله القدماء والمحدثون تامًّا ومجزوءًا بسبب عذوبة موسيقاه وجمال نغماته ورقتها، ولكن الشاعر استعمله مجزوءًا فقط، وهو أقل البحور نظما في مطولته، إذ نظم عليه أربعة وعشرين بيتًا من أصل ثلاثمائة بيت جاءت بعنوان "الظلام"، عدد الشاعرُ فيها صور الظلام وأشكاله المتعددة، فلم يقتصر الكلام فيها على ظلام الليل فقط بل تعداها إلى ما هو أعمق من ذلك، فظلام النفس، وظلام الحقد، وظلام الجهل، وظلام الهجر لا يقل خطرًا عن ظلام الليل ووحشته، وفيها يقول الشاعر(١):

ظـــــلام الـــــنفس كالليـــــل وهـــــذي أخـــــوف الظلمـــــة

ظـــــلام ننفـــــ / س كالليـــــلِ وهـــــاذي أخـــــ / وف ظظلمـــــه

٥/٥/٥// _ //٥/٥/٥ ٥/٥/٥// _ //٥/٥/٥

مفـــــاعيلن / مفـــــاعيلن مفـــــاعيلن / مفـــــاعيلن

(١) ديوان عامر (١٩/٣).

هـــــي الكفـــــرُ إذا يغشـــــى يصـــــير القلـــــب كالفحمـــــه
هـــــي لكفـــــر / إذا يغشـــــى يصيرلقلـــــــ / ب كلفحمـــــه
//٥/٥ _ //٥/٥/٥ //٥/٥/٥ _ //٥/٥/٥
مفاعيـــــــلُ/ مفـــــــاعيلن مفـــــــاعيلن/ مفـــــــاعيلن
هـــــي الأعمـــــى الـــــذي يخبـــــ ـــــط مـــــن دنيـــــاه فـــــي الزحمـــــه
هـــــي لأعمـــــل/ لـــــذي يخبـــــ ـــــط مـــــن دنيـــــا/ هُ فززحمـــــه
//٥/٥/٥ _ //٥/٥ //٥/٥/٥ _ //٥/٥/٥
مفـــــــاعيلن / مفاعيـــــــلُ مفـــــــاعيلن / مفـــــــاعيلن
فـــــلا بصـــــرٌ، ولا رشـــــدٌ ولا رفـــــــقٌ، ولا رحمـــــــه
فـــــلا بصـــــرن، ولا رشـــــدن ولا رفقـــــــن، ولا رحمـــــــه
//٥///٥ _ //٥/٥/٥ //٥/٥/٥ _ //٥/٥/٥
مفـــــــاعلتن ، مفـــــــاعيلن مفـــــــاعيلن، مفـــــــاعيلن

اتجه الشاعر في هذه القصيدة إلى مجزوء الوافر؛ لأن موسيقاه أكثر تلاؤمًا وخفة كما تنفعل لها الروح والنفس وتطرب لها الأذن، وجاءت العروض معصوبة[١] والضرب مثلها، وقد يلتبس الأمر على القارئ في الأبيات السابقة، فلا يدري أهي من مجزوء الوافر أم من الهزج، ولكن بتتبع الأبيات وقراءتها قراءة متأنية يتضح أنها من مجزوء الوافر، حيث وردت التفعيلة الأولى في البيت الأخير على وزن "مفاعلتن" دون أن يدخلها زحاف "العصب"، وأسهمت الزحافات والعلل الواردة في الأبيات السابقة على تدفق الانفعالات الشعورية لدى الشاعر والإفصاح

(١) العصب: هو تسكين الخامس المتحرك، "الكافي في علم العروض والقوافي"، ص٩٩.

عن حالته النفسية المضطربة لتعدد صور الظلام في العالم المحيط به والبحث عن النور الذي يبدد هذه الظلمات ويمحوها.

وقد تعددت الزحافات في قصيدة "الظلام"، والجدول التالي يوضح نسبة ورود هــذه الزحافات:

التفعيلة	هيئة التغيير	مصطلحه	نوعه	عدد التفعيلات	النسبة المئوية حسب التفعيلات
مفاعلتن	تســـكين الخـــامس المتحرك (مفـــاعلتن تصـــير مفاعلْتن وتحول إلى مفاعيلن)	العصب	زحاف مفرد	٦٥	٦٧,٧ ٪
مفاعلتن	حذف السابع الساكن + تسكين الخـــامس المتحـــرك (تصـــير مفـــاعلتن مفاعلْـــتُ، وتحـــــــــــول إلى مفاعيلُ)	النقص	زحاف مزدوج "مركب"	١٢	١٢,٥ ٪

من الجدول السابق يتضح أن الشاعر استعان بزحاف العصب فيما يزيد عن نصف القصيدة، كما استعان بزحاف النقص في بعض تفعيلات القصيدة، ويتضح ذلك في قول الشاعر(١):

ظـــــلام الليـــــل لا يرقـــــى مـــــن الظلمـــــة .. للقمـــــه

مفـــــاعيلن/ مفـــــاعيلن مفاعيـــــلُ/ مفـــــاعيلن

ظـــــلام الـــــنفس والأحقـــــا دِ والجهـــــلِ هـــــو النقمـــــه

مفـــــاعيلن/ مفـــــاعيلن مفاعيـــــلُ/ مفـــــاعيلن

فكـــــم مـــــن عابـــــدٍ حـــــق ينـــــاجي الله فـــــي الظلمـــــه

مفـــــاعيلن/ مفـــــاعيلن مفـــــاعيلن/ مفـــــاعيلن

يجيـــــب الله دعوتـــــهُ ويـــــرحمُ باســـــمه الأمـــــه

مفـــــاعيلن/مفـــــاعلتن مفـــــاعلتن/ مفـــــاعيلن

بالتأمل في الأبيات السابقة يتضح أنها اشتملت على ست عشرة "١٦" تفعيلة، أصاب العصب منها "١٢" تفعيلة فتحولت من مفاعلتن إلى مفاعيلن، بينما أصاب النقص منها تفعيلتين، فتحولت من مفاعلتن إلى مفاعيلُ، وهذا الزحاف غير مستساغ في مجزوء الوافر لدى بعض النقاد "إذ استقبحوا هذا في الوافر ولم يستسيغوه"(٢)، وساعدت هذه الزحافات على سرعة الإيقاع وسرعة الزمن الذي يتبرم منه الشاعر ويريد الفكاك منه ليخرج من الظلمات إلى النور، وزاد من هذه السرعة استخدام

(١) ديوان عامر (٢٠/٣).
(٢) موسيقى الشعر، د/ إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢ (١٩٥٦م)، ص١٠٩.

الشاعر للوافر المجزوء، فقصر البيت يؤدي إلى تكرار النغمات بشكل أسرع، مما يضفي إيقاعا عاليًا واستعدادًا للغناء، فقد "رأى الشعراء أن البحور القصيرة أطوع في الغناء والتلحين، فأكثروا من نظمها، ووجدت ارتياحا إليها من عامة الناس وخاصتهم"(١)، وبذا يكون الشاعر قد طوع البحر الذي نظم عليه والزحافات التي استخدمها لخلق جو إيقاعي يتناسب مع الحالة النفسية للتعبير عن عواطفه وانفعالاته.

٧) بحـــر الخفيـــف:

من البحور المركبة، ندر استعماله عند الجاهليين، ثم التفت إليه الشعراء في العصر العباسي، وكثر النظم على وزنه، وشاع في شعر المحدثين والمعاصرين، "فإنه قد بدأ متوسطًا ثم أخذ في الزيادة حتى وصل إلى المرتبة الثانية عند شعراء الرومانسية"(٢)، ويأتي هذا الوزن تامًّا ومجزوءًا، إلا أن عامرًا لم يستعمله إلا تاما حيث نظم عليه القصيدة الأخيرة من مطولته تحت عنوان "النور"، ومطلعها(٣):

أشـــرقي فـــي تـــألق، وجمـــال وابعثـــي النـــور مـــن وراء الظـــلالِ

أشرقي فـــي/ تـــألقن / وجمـــالي وبعث ننـــو/ رمـــن ورا/ ءظظلالـــي

/٥/٥//٥ _ //٥//٥ _ ///٥/٥ /٥/٥//٥ _ //٥//٥ _ /٥//٥/٥

فـــاعلاتن/ متفـــع لـــن/ فعلاتـــن فـــاعلاتن/ متفـــع لـــن/ فـــاعلاتن

املئـــي الـــنفس بهجـــة وصـــفاءً وارفعيهـــا إلـــى ســـماء المعـــالي

املئ ننف/ س بهجـــتن/ وصـــفاءن ورفعيهـــا/ إلـــى ســـما/ ءلمعـــالي

(١) السابق، ص١٠٤، ١٠٥.
(٢) العروض وإيقاع الشعر، د/ سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٣م)، ص٤٩.
(٣) ديوان عامر (٢٠/٣).

/٥/٥//٥ _ //٥// _ ///٥	/٥//٥/٥ _ //٥// _ /٥//٥
فـــاعلاتن/ متفـــع لـــن/ فعلاتـــن	فـــاعلاتن/ متفـــع لـــن/ فـــاعلاتن
إنمـــا أنـــتِ رحمـــة الله بالنـــا	س، وقـــد شـــقَّ ســـعيهم للكمـــالِ
إننما أن/ ت رحمـــت ل/ لاهِ بننـــا	س وقد شـــق/ ق ســـعيهم/ للكمـــالي
/٥/٥//٥ _ //٥// _ /٥//٥/٥	///٥/٥ _ //٥// _/٥//٥/٥
فـــاعلاتن/ متفـــع لـــن/ فـــاعلاتن	فـــاعلاتن/ متفـــع لـــن/ فـــاعلاتن

نظم الشاعر الأبيات السابقة على وزن الخفيف التام، وجاءت العروض صحيحة والضرب مثلها على الرغم من دخول زحاف الخبن في تفعيلة العروض إلا أنه لا يلزم، وساعدت تفعيلات هذا البحر على استيعاب الغرض الذي نظمت عليه القصيدة، ففي هذا الوزن "مساحة إيقاعية جديرة لحمل المعنى الذي يدور حول التطريب حزنا وفرحا، فهو بحر إيقاعاته توصل الفكرة إلى القلب، وعلى موسيقاه تستطيع تحميل ما تشاء من أفكار متناقضة، وأغراض متعارضة يسعها ويوصلها بعذوبة قل نظيرها"[١]، والشاعر يكثر من زحاف الخبن على مستوى القصيدة سواء في تفعيلة فاعلاتن أو مستفعِ لن، لما يحدثه من سرعة في الإيقاع ساعدت على كسر الرتابة الموسيقية.

والجدول التالي يوضح الزحافات والعلل الواردة في هذه الوقصيدة ونسبة ورودها:

(١) مستويات التشكيل الأسلوبي في ديوان شموخ في زمن الانكسار، د/ ياسر عكاشة حامد، ص٢٠.

التفعيلة	هيئة التغيير	مصطلحه	نوعه	عدد التفعيلات	النسبة المئوية حسب التفعيلات
فاعلاتن	حذف الحرف الثاني الساكن (تصير فاعلاتن فعلاتن)	الخبن	زحاف مفرد	٦٨	٪ ٢٣,٦
فاعلاتن	حذف أول أو ثاني الوتد المجموع (تصير فاعلاتن فالاتن، وتنقل إلى مفعولن)	التشعيث	علة بالنقص	١٤	٪٤,٨
مستفع لن	حذف الحرف الثاني الساكن (تصير مستفع لن متفع لن)	الخبن	زحاف مفرد	٨٥	٪٢٩,٥

من الجدول السابق يتضح أن الشاعر استعان بزحاف الخبن فيما يزيد عن نصف القصيدة إذا جمعنا بين نسبة الخبن في فاعلاتن ومستفع لن، كما استعان بعلة التشعيث في بعض تفعيلات القصيدة، ويتضح ذلك في قول الشاعر[١]:

إن قتل الأخ الأثيم أخاه كان فجر الزمان شر اغتيالِ

(١) ديوان عامر (٢١/٣).

فـــاعلاتن/ متفـــع لـــن/ فعلاتـــن فـــاعلاتن/ متفـــع لـــن/ فـــاعلاتن

هذه الأرض منـــذ مقتـــل هابيـــــ ل ســـقت بالـــدماء وجـــه الـــتلالِ

فعلاتـــن/ متفـــع لـــن/ فعلاتـــن فعلاتـــن/ متفـــع لـــن/ فـــاعلاتن

كـــان بـــدء القتـــال قصـــة حـــبٍّ قتـــلُ الحـــبِّ داعيًـــا للقتـــالِ

فـــاعلاتن/ متفـــع لـــن/ فعلاتـــن فعلاتـــن/ متفـــع لـــن/ فـــاعلاتن

ثمَّ أضحى سرُّ القتالِ صراع الـــــ حكـــم .. بـــين الملـــوكِ، والأقيـــالِ

فـــاعلاتن/ مســـتفع لـــن/ فعلاتـــن فاعلاتن/ متفع لن/ فـــالاتن(مفعـــولن)

ثم كـــان القتـــال بالســـيف والنـــا ر، وكســـرُ النصـــال فـــوق النصـــالِ

فـــاعلاتن/ متفـــع لـــن/ فعلاتـــن فعلاتـــن/ متفـــع لـــن/ فـــاعلاتن

يعترى الأبيات السابقة زحافات وعلل ساعدت على سرعة الزمن وتكثيف الإيقاع الموسيقى مما أعطى بعدًا دلاليًّا وإيحائيًا، لأن بحر الخفيف "من حيث تكوينه المقطعي أميل إلى البطء، ولكن زحافاته وعلله – في الغالب – تقلل من وجود السواكن فتسرع به"(١)، فقد تكرر زحاف الخبن وهو حذف الثاني الساكن من تفعيلة "فاعلاتن" لتصبح "فعلاتن" في تسع تفعيلات من أصل ثلاثين ٣٠ تفعيلة، كما تكرر زحاف الخبن أيضا في تفعيلة "مستفع لن" لتصبح "متفع لن" في تسع تفعيلات أيضا، كما وردت علة التشعيث في تفعيلة واحدة، فتنوعت المقاطع الصوتية لتفعيلات هذا البحر مما أدى إلى تسريع الإيقاع، كما أسهم في سرعته أيضًا وقوع التدوير في

(١) العروض وإيقاع الشعر العربي، د/ سيد البحراوي، ص٤٩.

بيتين من الأبيات السابقة فضلا عما ورد في باقي القصيدة مما أحدث انسجامًا وتماسكًا في معاني أبياتها، كما أسهم في سرعة الزمن وتلاحم أجزاء القصيدة ككل متكامل.

وبعد هذا العرض للبحور التي نظمت عليها مطولة "الطريق إلى النور" وما ورد فيها من زحافات وعلل أنتهي إلى جملة من النتائج أجملها فيما يلي:

١. وظف الشاعر في مطولته ما يقارب من نصف البحور الخليلية (الطويل، المتقارب، الكامل، السريع، الوافر، المتدارك، الخفيف)، واستخدام الشاعر لهذه البحور هو استخدام طبعي حسبما يتطلبه الموقف الشعري.

٢. مزج الشاعر في نظمه بين البحور الصافية والبحور المركبة، وهذا المزج ساعد في تنوع الموسيقى والإيقاع مما دفع بالرتابة والملل وجذب انتباه القارئ والسامع في تجدد وحيوية ونشاط، فمن شأن الأذن الالتفات إلى كل ما هو عذبٌ وجميل من الألحان خاصة إذا تعددت ضرباته، وتنوعت نغماته وإيقاعاته.

٣. كثرة الزحافات والعلل في أغلب البحور التي استعملها الشاعر إن لم يكن كلها، مما ساعد على بطء الإيقاع حينًا كما في الكامل، وسرعته أحيانا أخرى كما في بقية البحور.

٤. طغى استعمال الشاعر للبحور التامة ذات التفاعيل الطويلة على البحور المجزوءة، ولعل ذلك راجع إلى الحالة النفسية التي عليها الشاعر من حزن وقلق وهو في طريقه إلى النور، وأكثرها استخدامًا المتدارك، يليه المتقارب، يليه الخفيف، ثم السريع، ثم الطويل، واستخدام الشاعر للبحور المجزوءة أحيانا يعود إلى أن موسيقاها أكثر انسجامًا وخفة، فضلا عن أن النفس تنفعل لها والأذن تطرب بها.

المحور الثاني: القافية

تعد القافية ركيزة من ركائز البناء الشعري وتاج الإيقاع الموسيقي فضلا عن أنها شريكة الوزن في الإيقاع الخارجي، وهي "عدة أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءًا هامًّا من الموسيقى الشعرية" (١)، والقافية "تركز بشكل أساسي على حرف الروي، وهو جزء لا يتجزء منها يتكرر بحركته في أواخر أبيات القصيدة، وعليه تبنى القصيدة وإليه تنسب، فيقال همزية أو بائية تبعا لحرف رويها"(٢)، وهكذا كانت تنسب القصيدة إلى حرف الروي الذي بنيت عليه، وعلى هذا النهج سار شعراؤنا القدامى، ولكن أغلب الشعراء المحدثين حاولوا الخروج على هذا النهج، فحاولوا التجديد في قصائدهم، وتحرروا من قيود القافية، وكان عامر أحد هؤلاء الشعراء فلم يلتزم بالقافية الواحدة أو بالأحرى بروي واحد في مطولة "الطريق إلى النور"، فقد نظمها الشاعر في سبع قصائد، بنى كل قصيدة منها على روي واحد ماعدا قصيدتي "الموت، والظلام"، فقد بنى كلا منهما على مقاطع متساوية، وبنى كل مقطع على روي واحد.

والجدول التالي يوضح الحروف المستخدمة رويًّا لقوافي الشاعر ونسبة استخدامها في مطولته:

م	الـــروي	عدد الأبيات	النسبة المئوية
١	الراء	١٠٢	٣٤٪
٢	اللام	٦٠	٢٠ ٪
٣	النون	٤٩	١٦,٣٪

(١) موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، ص٢٤٤.
(٢) القافية في العروض والأدب، د/ حسين نصار، دار المعارف، القاهرة (١٩٨٠م)، ص٤٠، ٤١.

م	الـــروي	عدد الأبيات	النسبة المئوية
٤	الباء	٤١	١٣,٦٪
٥	التاء	١٦	٥,٣٪
٦	الميم	١٢	٤ ٪
٧	الحاء	٨	٢,٦٪
٨	الفاء	٨	٢,٦٪
٩	الدال	٤	١,٣ ٪
المجموع		٣٠٠	١٠٠٪

ومن هذه الإحصائية يتضح أن استعمال الشاعر لحرف الروي اقتصر على تسعة أحرف من حروف الهجاء، يأتي في مقدمة هذه الحروف "حرف الراء، واللام، والنون، والباء"، وهي من الحروف التي تأتي بكثرة في أشعار الشعراء[١]، تليها حروف "التاء، والميم، والحاء، والفاء، والدال"، وهي حروف متوسطة الشيوع عند الشعراء ما عدا حرفي الميم والدال، فهما من الحروف كثيرة الشيوع عند الشعراء، وبهذا يتضح أن الشاعر سار على نهج الشعراء في اختيار أغلب حروف روي مطولته، كما عبر عن تجربته بأسلوب بسيط مفعم بالحيوية، وبقواف منها المطلقة، وهي "التي يكون فيها الروي محركا" ومنها المقيدة وهي" التي يكون فيها الروي ساكنا"[٢]، ولعل الطاغي منها هو القوافي المطلقة التي وردت في واحد ومائتي بيت (٢٠١) بنسبة بلغت سبعًا وستين في المائة ٦٧٪، ولقد جاءت حركة روي هذه الأبيات مفتوحة أو مضمومة أو مكسورة، وهذا التغيير بين الحركات له

(١) انظر موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص٢٤٦.
(٢) السابق، ص٢٥٨.

دلالة كبيرة، فلجوء الشاعر إلى هذا التغيير ليس أمرًا عشوائيًّا بل تطلبه المعنى، وغلبت حركة الكسر على حركتي الفتح والضم، يتضح ذلك من الجدول التالي:

م	حركـــــة الــروي	عدد الأبيات	النسبة المئوية
١	الروي المكسور(الــلام، الــراء، الميم، التاء، الباء،النون،الحاء)	٨٧	٢٩٪
٢	الروي المضموم (التــاء، الــراء، اللام)	٦٦	٢٢٪
٣	الروي المفتوح (المــيم، الفــاء، الباء)	٤٨	١٦٪
٤	الروي المقيد (الدال، اللام، النون، الراء)	٩٩	٣٣٪
المجمـــــــــوع		٣٠٠	١٠٠٪

من الجدول السابق يبدو غلبة الروي المكسور، وربما يعود هذا الأمر لقوة حركة الكسرة وتأثيرها على المتلقي، بل وتساعد الشاعر في تفريغ انفعالاته وأحاسيسه، يليه الروي المضموم، وربما يعود هذا لاحتياج الشاعر لمن يحتويه ويقف بجانبه في طريقه الذي يسلكه، ثم الروي المفتوح ليعبر في النهاية عن انفتاح الطريق أمامه للوصول إلى غايته، فهذه التغييرات التي لحقت بحركات الروي تمثل بنية إيقاعية وثراءً في الموسيقى، وقد ندرت القوافي المقيدة في مطولة الطريق إلى النور، إذ وردت في تسعة وتسعين (٩٩) بيتًا بنسبة بلغت ثلاثًا وثلاثين في المائة ٣٣٪، ويبدو أن الشاعر رأى أن القوافي المقيدة تحد من حريته في التعبير فقلل منها.

وورد روي هذه المطولة على نمطين من الروي، إما مجهورًا وإما مهموسًا، والجدول التالي يوضح نسبة ورود كل منهما:

م	صفة حرف الروي	عدد الأبيات	النسبة المئوية
١	الروي المجهور (الراء، اللام، النون، الباء، الدال، الميم)	٢٦٨	٨٩,٣٪
٢	الروي المهموس(التاء، الحاء، الفاء)	٣٢	١٠,٦ ٪
٣	المجموع	٣٠٠	١٠٠٪

بالتأمل في الجدول السابق يتضح غلبة الروي المجهور على الروي المهموس؛ وذلك لما تتمتع به الحروف المجهورة من الشدة في السمع، وهو ما يحرص عليه الشاعر لكي يكون خطابه الشعري مؤثرًا ومتلائما مع موضوعاته، وسنقف عند بعض هذه الحروف، ومنها الراء في قوله(١):

إلهي! اتخذت الصبر فيك ذريعة وإني على وقع البلاء لصابرُ

وكم مزقت قلبي خطوبٌ كثيرة فما خطرت بالبال تلك الصغائرُ

وما أظهرُ الشكوى بشعرٍ أقولهُ فما هذه الأناتُ إلا خواطرُ

بالتأمل في الأبيات السابقة يتضح الحضور المكثف لصوت الروي "الراء"، "وهو صوت لثوي مكرر مجهور"(٢) الذي تكرر تسع مرات في الكلمات الآتية "الصبر، ذريعة، صابر، كثيرة، خطرت، الصغائر، أظهر، شعر، خواطر"، فهذا الصوت يصنع بتكراره إيقاعًا وانسجامًا صوتيا، وهذا التكرار ساعد على زيادة

(١) ديوان عامر (١٤/٣).
(٢) علم الأصوات، كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر (٢٠٠٠م)، ص٣٤٦.

النغم الصوتي، وزاد من النبضات الإيقاعية ضمن البيت الواحد، وقد تناسب صوت الراء التكراري مع المعطيات الدلالية التي تجسد حالة الشاعر وهو يجاهد نفسه مرارا وتكرارا صابرًا على الخطوب التي ألمت به، وجاء صوت الراء مضموما؛ لاحتياج الشاعر إلى من يعطف عليه ويشد من أزره ليهون عليه ما أصابه وما حل به، وجاءت القافية مطلقة مؤسسة[١] موصولة بالواو الناتجة عن إشباع الضمة، مما أعطى للأبيات نغمات موسيقية رائعة.

ويأتي صوت "اللام" في المرتبة الثانية، وهو "صوت أسناني لثوي جانبي مجهور"[٢]، يتصف بالوضوح في السمع، ويتضح توظيف الشاعر لصوت اللام رويًّا في قوله[٣]:

أيها المسـند الكمـال إلـى الإنـ ـسان هـلا نظـرت للصلصـالِ؟

إنـه لـم يـزل كمـا كـان قـدمًا منشـأ الطـينِ مصـدرُ الأوحـالِ

وهو يحيا في عـالمِ النـور لكـن ظلمـة الـنَّفسِ أفـدحُ الأثقـالِ

في هذه الأبيات تزداد رغبة الشاعر في انجلاء الظلمات، فهو على مقربة من النور، لتأتي القافية شديدة الانفعال والقوة إذ صيغت الأبيات بحرف اللام المجهور مع الكسرة، ووظَّف الشاعر صوت اللام في هذه الأبيات بشكلٍ منتظم، فقد فرض وجوده على النص من خلال حرف الروي الذي تعاضد مع الدوال اللغوية داخل النسيج الشعري، فتكرر عشرين "٢٠ مرة"، فأغلب كلمات النص بها صوت اللام الذي زادها ثباتا وقوة وانسجامًا وترابطًا في المعنى والمبني ليجعل الأبيات وحدة

(١) التأسيس، ألف بينها وبين الروي حرف واحد، هذا الحرف هو الدخيل. "موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع"، د/ شعبان صلاح، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط٢ (١٤٠٩هـ= ١٩٨٩م)، ص٢٩٤.
(٢) علم الأصوات، كمال بشر، ص٣٤٨.
(٣) ديوان عامر (٢١/٣).

متماسكة تسير في نظام واحد تطرب له الأذن، "فإن الصوت إذا ما تكرر ضمن المفردة، وعلى نطاق المفردات في النص ...، وعلى نحو ملحوظ، فإنه يحمل بذلك مظهرًا فنيًّا موسيقيًّا به قيمته داخل الخطاب الشعري"(١)، وجاءت القافية مطلقة مردوفة موصولة بالياء الناتجة عن إشباع الكسرة، فأعطت الشاعر مساحة أوسع في التعبير ساعدته على امتداد النفس، فأحدثت إيقاعا موسيقيًّا عمل على رفع المستوى الصوتي وفاعليته الشعرية.

ومن الأصوات المهموسة التي جعلها الشاعر رويًّا صوت "الفاء"، وهو صوت شفوي رخو مرقق احتكاكي، وكذلك صوت "التاء"، وهو "صوت شديد مهموس مرقق يتميز بعدم إعمال الأوتار الصوتية"(٢)، ويتجلى توظيف الشاعر لصوتي "الفاء، التاء" في قوله(٣):

فهتفت به: يا موت كفى ذو الجهلِ يخاصم من عَرفا

البعثُ عجيبٌ قصته أيعود الجسمُ إذا تلفا؟

****

فأجاب الموت، وحكمته تسبقها دوما بسمتُه

المرء يغير ملبسه إن بُليت عنه سترتُهُ

أوليس الخالقُ أنشأهُ؟ أتعزُّ عليه إعادتُهُ

(١) شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية، سامي شهاب الدين أحمد الجبوري، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط١، عمان، الأردن (٢٠١١م)، ص ١٦٥، ١٦٦.

(٢) المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، د/ رمضان عبدالتواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣ (١٤١٧هـ= ١٩٩٧م)، ص٤٦.

(٣) ديوان عامر (١٨/٣).

كرر الشاعر صوت الفاء في البيتين الأولين خمس مرات في الكلمات التالية: "فهتفت، كفى، عرفا، تلفا"، ويظهر التناسق اللفظي واضحًا جليًّا في هذه الألفاظ، كما كان له تأثير قوي في مسار البيتين صوتيًّا ودلاليًّا وهو ما زاد في تماسك إيقاع هذا الصوت، وهو صوت مهموس زاد من وتيرة التلاحم الصوتي بين الكلمات خاصة في كلمة "فهتفت" التى تجاورت فيها الحروف المهموسة جنبًا إلى جنب، وكأن الشاعر انقطع نفسه فجأة وبح صوته من هول الموقف، واختار الشاعر القافية المطلقة الموصولة بالألف، والتي ساعدت على امتداد النفس للتنفيس عن آهات ممدودة تتردد داخل الشاعر، وعندما نقف عند الأبيات الثلاثة الأخيرة نجد أن الصوت البارز والمتفوق على غيره هو صوت "التاء" إذ ورد تسع مرات في قوله: "الموت، حكمته، تسبقها، بسمته، بليت، سترته، أتعز، إعادته"، فصوت التاء كان حلقة مركزية في هذه الأبيات، وكان سببا مباشرًا في ترابط أجزائها، راسمًا بذلك نبرة صوتية باتحاده مع أصوات أخرى كصوت "السين، والكاف"، وأتت القافيه مضمومة موصولة بهاء خروج لتربت على كتف الشاعر، وتخرجه من حالة القلق التي انتابته في المقطع السابق.

ومن القوافي المقيدة التي استعملها الشاعر قافية "النون" في قصيدة "الصمت"، يتجلى ذلك في قوله[1]:

الصمت أصل الحلم، أصـــل النهـــى والنطق أصل الجهل، أصـــل الهـــوان

والصمت أصل السلم، فـــاجنح لهـــا والنطـــق كالهيجـــاء حـــرب عـــوان

(١) ديوان عامر (١٥/٣).

عقد الشاعر في هذين البيتين مقارنة بين النطق والصمت مفضلا الصمت على النطق في أغلب الأحوال، وآثر أن يكون السكون هو خير ما يختتم به الأبيات في هذه القصيدة ليناسب معنى الصمت، ففي السكون صمت وهدوء، وجاءت القافية مردوفة بألف، وفي هذا الأمر ثقل ناشئ من اجتماع الساكنين، وكأن الشاعر قد قصد إلى هذا الثقل قصدا؛ ليبين بذلك صعوبة ترويض النفس على الصمت.

ويبدو أن الشاعر كان مغرمًا بتشكيل القصيدة وتنويعها، ولعل طول القصيدة هو الذي دفعه إلى ذلك، فجاءت بعض قصائد المطولة على نظام موسيقي خاص، إذ قسَّم الشاعر قوافي قصيدة "الظلام" إلى مقاطع رباعية، يلتزم في كل أربعة أبيات قافية واحدة، ومن ثم ينتقل إلى أربعة أبيات أخرى بطريقة مغايرة، ونراه أيضا يقسم قصيدة "الموت" إلى ثمانية أبيات تلتزم قافية واحدة، وثمانية أبيات أخرى تليها بقافية مختلفة، أما باقي قصائد المطولة فقد بنيت على روي واحد، فشكَّل الروي بذلك التنوع تنوعًا في الإيقاع الموسيقي والانسجام العروضي، مما جعل المتلقي يتلذذ به عند نطقه، ويطرب إليه سمعه.

وبعد استعراض كل القوافي التي وردت في مطولة "الطريق إلى النور" استخلصت جملة من النتائج أجملها فيما يلي:

١. كل القوافي جاءت مطلقة "محركة" باستثناء قصيدة الصمت وبعض أبيات من قصيدة الظلام، وذلك لما للقافية المطلقة من دلالات وإيحاءات، فالقافية المطلقة تعج بالحركة والموسيقى، وهذه الحركة تلائم الحالة الشعورية المصاحبة للشاعر، وهي الرغبة الملحة في الوصول إلى النور الذي يسعى إليه، فهذا السعي يتطلب الحركة الدائبة التي عبرت عنها حركة الروي.

٢. اعتماد مطولة الطريق إلى النور بشكل كبير على الأصوات المجهورة، والتي تتسم بالشدة والقوة، ولعل تخبط الشاعر في طريقه كان سببا في هذا الاختيار الصاخب.

٣. نوع الشاعر في حروف وحركات الروي، وربما كان طول القصيدة دافعًا لهذا التنوع، وفي هذا نوع من الانفعال والاضطراب الذي يعكس مستوى الحدث في نفس الشاعر، ومن ثم كان له دور بارز وفاعل في إيصال المعنى إلى المتلقي بأيسر الطرق، كما أعطى التنوع فى الروي حرية للشاعر وفسحة للتعامل مع اللغة من حيث المعاني والدلالة والجرس، كما جنبه التكرار الممل للمفردات.

٤. اعتنى الشاعر بقوافيه، واختار لها أكثر الحروف راحة في النطق، وامتنع عن الحروف المستثقلة من الناحية الصوتية، إيمانا منه بأهمية حرف الروي، فهو "أهم حروف القافية، وهو النبرة أو النغمة التي ينتهي بها البيت"(١).

٥. بالتأمل في قوافي الشاعر يتضح أنها جاءت بطريقة طبعية دون تكلف أو افتعال، فأحدثت جرسًا موسيقيًّا ملائمًا للموقف والحالة النفسية التي كان عليها الشاعر.

(١) ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، السيد أحمد الهاشمي، مكتبة الآداب، ط١ (١٤١٨هـ= ١٩٩٧م)، ص١٠٩.

المبحث الثاني
الإيقاع الداخلي

لا يبنى الشعر على الوزن والقافية فحسب، بل يضاف إليه بعد موسيقيّ آخر متمثل في الإيقاع الداخلي أو الموسيقى الداخلية، وهي: "ذلك النظام الموسيقي الخاص الذي يبتكره الشاعر ويتخيره؛ ليتناسب وتجربته الخاصة، فهو كل موسيقى تأتي من غير الوزن العروضي أو القافية"(١)، وللموسيقى الداخلية أهمية بالغة في النص الأدبي، فهي" تكسب النص بعدا تأثيريًّا، وتشد إليه السامع والقارئ، وهي الإيقاع الباطن الذي نحسه، ولا نكاد ندركه، ولا نستطيع أن نقبض عليه"(٢)، والموسيقى الداخلية تشتمل على ظواهر صوتية تحمل قيمًا إيحائية مؤثرة، فهي تنتج عن أصوات الكلمات التي ينتقيها الشاعر بعناية لكي يحملها أفكاره ومشاعره، والناظر في مطولة الطريق إلى النور يجد أن الشاعر اعتمد على وسائل عدة ساعدت في تشكيل الإيقاع الداخلي، وإظهار النغم، أهمها:

١. التكـــــرار:

يعد التكرار ظاهرة من الظواهر الأسلوبية القديمة التي تناولها النقاد القدامى والمحدثون بالبحث والتنقيب، ويمكن تحديد مفهومه بأن "يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفًا، كما يعمل على إنتاج فوائد جديدة داخل كيان العمل الفني ليشكل نظامًا موسيقيًّا ذا ميزة غنائية"(٣)، وله أثر خاص في أذن السامع فكل حرف وكل كلمة وعبارة كررها الشاعر تحمـــل مغـــزى ومعنى أراد

(١) بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، إيمان الكيلاني، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١ (٢٠٠٨م)، ص٢٧٨.
(٢) موسيقى الشعر بين الثبات والتطور، د/ صابر عبدالدايم، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط (١٩٩٣م)، ص١٢.
(٣) الأسلوبية وتحليل الخطاب: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط١ (٢٠٠٦م)، ص٨٧.

إيضاحه وإيصاله للمتلقي، ولا ينبغي أن ينظر لهذه الظاهرة بمعزل عن السياق الذي وردت فيه؛ لأن ذلك يفقدها الترابط النفسي والدلالي، ويجعل منها تكرارا فارغا ممقوتا لا يحمل أي معطيات فنية أو وظيفية، وحرص عامر على استخدام أسلوب التكرار بصوره المتعددة رغبة منه في إعطاء قصيدته قيما صوتية عالية، ومن أهم صور التكرار التي وردت في المطولة ما يلي:

أ) التكرار الصوتي:

التكرار الصوتي أحد الظواهر الأسلوبية في قصيدة "الطريق إلى النور"، لجأ إليه الشاعر لتعزيز الإيقاع في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله، وربما ورد في القصيدة دون قصد من الشاعر بل أتى عفو الخاطر، ومن أبرز الأصوات التي كان لها نصيب من التكرار في المطولة صوت الراء يتضح ذلك في قول الشاعر(١):

وذقت من الصبر الأمرين .. كلما جفاني حبيب أو تملق غادر

وعدت لداري آخر الليل ناسيًا لما أنا في الصبحِ المعذبِ ذاكرُ

أفكرُ في هذا .. فتشتد غضبتي وينتابني في ذلك وجدٌ مخامرُ

وما الصبرُ إلا أن أموت من الهوى شهيدًا .. وأرضى ما نوتهُ المقادرُ

تكرر حرف الراء في هذا المقطع إحدى عشرة مرة، فلم يقف تكراره على حرف القافية فقط، بل تعداه ليتكرر في ثنايا الأبيات، وقد أراد الشاعر بتكرار هذا الصوت إدخال تنوع صوتي لما له من معانٍ ودلالات مختلفة؛ ليحدث إيقاعا خاصًا يؤكده تكرار هذا الصوت، فتكراره دليل على تكرار الصبر من الشاعر على الجفاء

(١) ديوان عامر (١٢/٣).

والغدر، كما كرر الشاعر صوت المد "الألف" سبع (٧) مرات، وكأن الشاعر يتنفس الصبر من خلال هذا الصوت، ليعبر بذلك عن رضاه بالقضاء والقدر .

ومن الأصوات التي كان لها نصيب من التكرار صوت "اللام"، يتجلى ذلك في قول الشاعر[١]:

شعلةُ النورِ لم تزل تملأ الكون وتهدي النفوسَ بعد ضلالِ

هي في أوجهِ النضارةِ والحسـ ـن، وفي كلِّ مظهرٍ للجمالِ

غير أن القلوبَ في ظلمةِ الحقـ ـدِ عليها مغالقُ الأقفالِ

تتغنى بالسلم وهي خداعٌ بينما الحربُ نارها في اشتعالِ

يهيمن صوت "اللام" على روي البيت وقراره، فالقيمة الصوتية للأبيات السابقة تقوم على تكرار هذا الصوت الذي تكرر خمسا وعشرين "٢٥" مرة، فقلما تخلو كلمة من صوت اللام، وهو صوت يمتاز بالشدة والرخاوة، وإن الوقوف على الجانب الدلالي لهذا الحرف ضمن النص يكشف عن حالة انفعالية خاصة عاشها الشاعر وهو يسير في طريقه حتى أصبح على مقربة من النور الذي ينشده، فما انفك يكرر هذا الحرف ليكشف عن مقدار الأسى الذي انتابه وهو في طريقه إلى النور، وكأنه ينزلق من قمة الحرف ليستقر في القاع، ففي موضع الشدة يقول: "غير أن القلوب في ظلمة الحقد ... عليها مغالق الأقفال"، وفي موضع الانكسار يقول: "تتغنى بالسلم وهي خداع"، وبالتأمل في كلمات القصيدة نستشعر أن عامرًا قد قصد إلى تكرار هذا الصوت تكرارا أحدث أثرًا موسيقيًّا، وجعل عناصر القصيدة تتفاعل

(١) السابق (٢٢/٣).

مع بعضها، فهذا التكرار خرج من نفس قلقة متأرجحة بين الواقع وما يجب أن يكون عليه.

ومن الأصوات التي تكررت أيضًا أصوات المد "الألف، والواو، الياء"، ويتجلى ذلك في قول الشاعر(١):

وأقبـــــل حـــــزب بنـــــي آدم ليصـــــلح مـــــا أفســـــدته الـــــدهور

ليبنـــــي ملكًـــــا قـــــوي الأســـــاس ويرســـــي علمًـــــا متـــــين الجـــــذور

ليرشـــد بالعقـــل حـــزب الضـــلال ويهـــدي للخيـــرِ أهـــل الشـــرور

فإنـــــك بالعقـــــلِ ميزتـــــه فأضـــحى عليمًـــا بمجـــرى الأمـــور

وأنَّـــــك بـــــالنطقِ أكرمتـــــه فأمســـــى فصـــــيحًا بخـــــط الزبـــــور

وأنَّـــــك بالصـــــدقِ وجهتـــــهِ لأن جـــــزاء الكـــــذوبِ الســـــعير

فمـــــا زال فـــــي غيِّـــــه ســـــادرًا يشـــــيد القـــــلاع ويبنـــــي القصـــــور

لا يخفى على الناظر في هذه الأبيات ما التزمه الشاعر قبل حرف الروي من الردف بالواو والياء المتعاقبتين، كما نلاحظ صوتي المد أيضًا (الواو، والياء) في الكلمات المبثوثة في ثنايا الأبيات الشعرية إضافة إلى صوت الألف، وهي "الدهور، الأساس، متين، الجذور، الشرور، الضلال، الأمور، الزبور، جزاء، الكذوب، السعير، زال، سادرًا، القلاع، القصور"، فتتآذر المدود في التعبير عن انفعالات الشاعر، فأصوات المد تحمل طاقة أنينية عالية توفرها انفساحتها النغمية؛ ليعبر بها الشاعر عن تجربة إنسانية، تتمثل فيما كان عليه الإنسان وما ميزه الله به، وقد استوعبت هذه الأصوات التجربة في صورتها الحزينة والمؤلمة، كما كرر حرف

(١) ديوان عامر (١٢/٣).

الراء في أخر الكلمات كما جاء في روي هذا المقطع، وفي وسط الكلمات كما في قوله: "يرسي، يرشد، مجرى، أكرمته، سادرًا"، وهو صوت مجهور صاخب عنيف، فالشاعر لا يقوى على كتمان بعض صخبه الذي نفس عنه من خلال هذا الصوت .

ب) التكرار اللفظي:

يعد تكرار الكلمة في مطولة "الطريق إلى النور" ملمحًا أسلوبيًّا بارزا، فتردد كلمة ما يجعلنا نتذكر الدلالة التي حملتها أول مرة في سياقها، ثم تعود لتفاجئنا بدلالة أخرى في سياق آخر، وذلك ما يجعلها تحمل من الإيحاءات والدلالات كثير من المعاني المرتبطة بالأحاسيس الكامنة في نفسية المبدع، فالتكرار "يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها"[١]، ومن الكلمات التي كررها الشاعر مهتما بها كلمة (الصمت)، وكذا كلمة (النطق) في قوله[٢]:

الصمت أصل الحلم، أصـــل النهـــى والنطق أصل الجهلِ، أصـــل الهـــوان

والصمت أصل السلم، فـــاجنح لهـــا والنطـــق كالهيجـــاء حـــربٌ عـــوان

لـــو يعلـــمُ الإنســـان مـــا قـــدرهُ لـــم يفتخـــر بـــالبرد، والطيلســـان

والصمت كالصوم .. همـــا لفظـــةٍ واحـــدة فـــي الحـــقِّ .. لا لفظتـــان

تتجلى فاعلية التكرار في الأبيات السابقة في مزج الإيقاع بالدلالة، فتتمثل دلالة تكرار كلمة الصمت هنا في أن الشاعر يعتني به ويريد أن يبرز دوره وأهميته في حياة بني البشر، فهو أصل لكل سلم وخير، ولم يكتف الشاعر ببيان أهمية الصمت، بل كرر النقيض له أيضًا وعقد مقارنة بينه وبين الصمت، وهذا النمط الإيقاعي

(١) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، ط٣ (١٩٦٧م)، ص٢٤٢.
(٢) ديوان عامر (١٥/٣).

كثف الدلالة ضمن النص من خلال الإلحاح على أكثر من لفظ، فضلا عن ذلك فإن الشاعر عمد إلى تكثيف التكرار لأكثر من مرتكز، فقد كرر كلمة "أصل" خمس مرات، ليؤكد فكرته، وقد أفادته هذه التقنية في إغناء النص بالموسيقى الداخلية، لاسيما أنها تضافرت مع سمة أسلوبية أخرى، وهي رد الأعجاز على الصدور في البيت الرابع، وهذا الأمر عزز جملة من الوظائف الشعرية التي ساعدت في إبراز الموسيقى الداخلية للنص.

ومن نماذج التكرار أيضًا نجد تكرار الفعل "تعاليْ" في الأبيات التالية[1]:

تعاليْ لنقضي اليوم في ظل دوحـــةٍ ترامى لهـــا تـــوتٌ كثغـــركِ عاصـــرُ

تعاليْ إلى روض الفواكـــه نقتطـــف ففي الـــروض تفـــاح كخـــدِك ناضـــرُ

تعاليْ لحقـــل الـــورد، نشـــتم وردةً يميـــل بهـــا غصـــنٌ كقـــدكِ ضـــامرُ

تعـــاليْ نزرهـــا ذهابًـــا وجيئـــةْ تخاصـــرنا أغصـــانها، ونخاصـــرُ

يلح الشاعر على تكرار فعل الأمر "تعاليْ" الذي يترجى به محبوبه ليجلس معه، ويستمتع معه بجمال الطبيعة الذي تفوق عليه جمال المحبوب، فالطبيعة كانت مصدر إلهام الشاعر، وتكرار فعل الأمر في هذه الأبيات دليل على رغبة قوية منه في الوصل بمحبوبه، وهذا النمط الإيقاعي أظهر الحالة الشعورية والنفسية التي تسيطر على الشاعر، فكان التكرار استجابة لوازع نفسي، وتأكيدًا لمعنى أراده.

وهناك كلمات تكررت أكثر من مرة على مستوى القصيدة كلها، وهذا الجدول يبين الكلمة وعدد مرات تكرارها:

(١) السابق (١٣/٣).

الكلمة	عدد مرات التكرار	الكلمة	عدد مرات التكرار	الكلمة	عدد مرات التكرار
الحب	١٨	أين	٩	البحر	٥
الموت	١٧	الله	٨	الجهل	٥
اليوم	١٦	السماوات	٨	هذا	٤
ظلام	١٥	النفس	٨	الود	٤
الليل	١٢	الدنيا	٨	الصديق	٤
القلب	١١	وجوه	٧	الإنسان	٤
النور	١١	الشمس	٧	الحرب	٤
الصمت	١٠	الأرض	٦	أنا	٣

- بالتأمل في الإحصائية السابقة نجد أن الكلمات الأكثر تكرارا أغلبها يدور حول عنوان القصيدة "الطريق إلى النور".
- كلمة الحب بمشتقاتها تكررت في القصيدة ثماني عشرة ١٨ مرة في القصيدة، وذلك راجع لكون الشاعر يميل إلى التفاؤل الذي ينشر الأمل في النفوس، فبالحب ينشر السلام، ويسود الوئام، وتتبدد الظلمات، ويشرق الصباح الذي يبعث النور في كل زمان ومكان.
- بعض الكلمات التي كررها الشاعر تصب في حقل الطبيعة (الأرض، السماوات، الشمس، البحر، الليل)، وذلك راجع إلى تأثر الشاعر بالطبيعة من حوله، فأضفى عليها مشاعره وآلامه وآماله.

- كرر الشاعر كلمة الموت سبع عشرة (١٧) مرة، وكلمة ظلام خمس عشرة (١٥) مرة، وكلمة الليل اثنتي عشرة (١٢) مرة، وكلمة الشمس سبع (٧) مرات، وهذا يعكس لنا ملامح الطريق الذي سلكه الشاعر ليصل من خلاله إلى النور الذي ينشده، فهو طريق تغلب عليه المخاطر والمخاوف والظلمات، ولكن لا يخلو من بصيص من الأمل والنور الذي يسعى إليه، وهذا يعكس تفاؤل الشاعر رغم المخاوف التي تصادفه، والقلق الذي ينتابه، إلا أنه قلق لا يبعث على التشاؤم الصرف، بل على التأمل والسؤال الذي كان يطرحه الشاعر في أكثر من موضع وبأكثر من صيغة، يتضح ذلك من خلال تكرار أداة الاستفهام "أين" تسع مرات، وهي أداة واحدة ضمن أدوات عدة استخدمها الشاعر في أكثر من موضع؛ ليعبر بذلك عن قلقه وتعجبه واستنكاره لبعض ما يدور حوله.

ومن هنا نجد أنه "لا يجوز أن ينظر على التكرار على أنه تكرار ألفاظ مبعثرة غير متصلة بالمعنى أو بالجو العام للنص الشعري، بل ينبغي أن ينظر إليه على أنه وثيق الصلة بالمعنى العام"[١].

ج) تكرار الجملة:

يظهر تكرار الجملة في النص الشعري إذا ترددت في أكثر من بيت شعري، وينتج ذلك إيقاعا صوتيًّا يطرب له السمع، ومن أمثلة تكرار الجملة قول الشاعر في مطلع قصيدة الصدق[٢]:

طريقي إليك .. ومهما تطل ... عليَّ السرى، فإليك المصيرْ

ومهما تطاول عهد الظلام ... فأقصى رجائي شعاعٌ منيرْ

(١) لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، رجاء عيد، منشأة المعارف، القاهرة (١٩٨٥م)، ص٨١.
(٢) ديوان عامر (١٠/٣).

يهـــلُّ الصـــباحُ بـــه مشـــرقًا كما هلَّ فـــي الـــنفسِ فجـــرُ الضـــميرْ

بـــدأتُ بـــه مـــذ ســـمعتُ النـــداء وأصـــــحبهُ للنـــــداء الأخيـــــرْ

ثم يعود الشاعر ليكرر المقطع نفسه في نهاية قصيدة "الصدق" مع تغيير طفيف في البيت الأول، فيقول فيه:

فيا رب .. هذي طريقـــي إليـــك .. ومهمـــا تطـــل ، فإليـــك المصـــيرْ

والتكرار السابق تكرار قائم على الشكل الخارجي للنص الشعري، اهتم الشاعر فيه بالجانب الموسيقي؛ ليخفف من رتابة النص، فالشاعر يقدم قصيدة مطولة، مما يحتم عليه أن يلتفت إلى جوانب موسيقية متعددة؛ لتخفف من وطأة الرتابة والملل عند المتلقي.

وكما تشابهت البنية اللغوية في المثال السابق، فإنها تشابهت في موضع آخر، ولكن بطريقة أخرى، فيقول الشاعر(١):

المـــــــوتُ أراه مقتربًـــــــا ليقـــول لـــيَ: ارقـــد واســـترح

قـــد عشـــتَ طـــويلا وعريضًـــا وأخـــــذتَ بأســـــبابِ المـــــرحِ

وفي مقطع آخر من القصيدة نفسها يقول:

قـــد عشـــتُ طـــويلا وعريضًـــا والأمـــــس طـــــواه حاضـــــره

كرر الشاعر البنية اللغوية "الشطر الأول" (قد عشت طويلا وعريضًا)، ولكن في المرة الأولى كان الشاعر مخاطَبًا، بينما كان في المرة الثانية متكلِّمًا، وهو بهذا التكرار يهدف إلى تبليغ رسالة مؤداها أنه مهما طال العمر لابد من هذه النهاية الحتمية حتى يعتبر الجميع ويتعظ، وقد أفادته هذه التقنية في إغناء النص بالموسيقى

(١) ديوان عامر (١٧/٣).

الداخلية لا سيما أنها تضافرت مع سمة أسلوبية أخرى هي الطباق بين "الأمس، وحاضره"، وهذا الأمر عزز جملة من الوظائف الشعرية ساعدت في تكثيف الإيقاع الدخلي.

من النماذج السابقة يتضح أن التكرار في هذه القصيدة كان له دور فاعل وبارز في إثارة انتباه المتلقي وتكثيف الإيقاع الموسيقي في النص الشعري، وتوكيد الجملة المكررة بأكثر من صورة مما حقق الأثر الأسلوبي.

٢) الجنـــاس:

لا يقل دور الجناس عن دور التكرار في رفد موسيقى الشعر الداخلية، ويقصد به: "تشابه اللفظتين في النطق واختلافهما في المعنى"[١]، فهو من المحسنات البديعية اللفظية التي عمد الشعراء والكتاب إلى توظيفها ضمن كلامهم؛ لما له من أثر بالغ الأهمية في الجانب الإيقاعي، حيث يضفي على الكلام ضربًا من الرونق والجمال، خاصة عند توظيفه في المكان اللائق به، وللجناس نوعان: جناس تام، وهو: "ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أشياء: في نوع الحروف، وعددها، وهيئتها، وترتيبها[٢]"، وجناس ناقص، وهو: " ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأشياء الأربعة السابقة الواجب توافقها في الجناس التام، ويجب ألا يكون هذا الاختلاف بأكثر من حرف[٣]، وهذا النوع من الجناس هو الموجود بصورة واضحة في

(١) الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، د/ على جبيل سلوم، د/ حسن محمد نور الدين، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط١ (١٤١٠هـ=١٩٩٠م)، ص ١٨٥.
(٢) بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، د/ عبدالمتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، القاهرة (١٤١٧هـ= ١٩٩٧م)، (٦٤٠/٤).
(٣) بغية الإيضاح (٦٤٣/٤).

القصيدة، أما الجناس التام فقد ظهر على استحياء في القصيدة؛ لذا سيقتصر الحديث على الجناس الناقص، ومن أمثلته قول الشاعر[١] :

وهنـــاك حرقـــى أو غرقـــى القـــاعُ أحـــالهمُ صـــدفا

أسهم الجناس الناقص في البيت السابق في تكثيف الإيقاع، فرغم اختلاف المعنى بين اللفظين (حرقى، غرقى)، إلا أن الإيقاع جاء قريبًا، إذ التقت التجمعات الصوتية تحت أصوات متقاربة، وتباعدت في دلالتها المعنوية، فأضفى ذلك على البيت رونقًا موسيقيًّا نابعًا من تشابه اللفظ الذي كان له أثر في جذب انتباه السامع إلى النغمة المتولدة عنه.

ومن صور الجناس أيضًا قول الشاعر[٢]:

رحـــل الأحبـــاب جمـــيعهمُ فلمـــاذا تبقـــى .. يـــا رجـــل؟

وقوله:

وســـألتُ المـــوتَ، أبـــادرهُ وأحـــاوره، وأداوره

وقوله:

ولقـــد شـــيعت أبًـــا وأخًـــا وصـــديقًا كنـــتُ أســـامره

وقوله:

ونســـوا مـــن كـــان يؤانســـهم فحبتـــهُ الأنـــسُ مقـــابره

في الأبيات السابقة مهيمنات صوتية أدت غرضًا وظيفيًّا من خلال آلية الجناس الناقص في قوله : (رحل، رجل)، (أحاوره، أداوره)، (أبًا، أخًا)، فرغم أن الاختلاف بين كل كلمتين في التركيب حرف واحد، إلا أن المعنى بينهما بعيد، وهنا

(١) ديوان عامر (١٨/٣).
(٢) السابق (١٧/٣).

تظهر جمالية الجناس من خلال الاختلاف بين دلالة الكلمات ، هذا إلى جانب الجناس الاشتقاقي الذي أخذ بعدا دلاليًّا آخر في قوله: (يؤانسهم، والأنس)، إذ جاءت المفردة الأولى فعلا مضارعًا، بينما جاءت الثانية مصدرًا، وهذا يعني أن الشاعر استطاع أن يرفع من قيمة الجانب الموسيقي دون أن يهمل الدلالات الإيحائية للنص، وزاد الجناس جمالا أنه كان نابعا من طبيعة المعاني التي عبر عنها الشاعر، فلم يكن متكلفًا، بل كان طبعيًّا تطلبه المعنى واستدعاه.

٣) رد الأعجاز على الصدور:

هو أحد العوامل التي ساهمت في الإيقاع الموسيقي الداخلي، ويسمى أيضًا بالترديد، أو التصدير، ويعتمد على "تحويل الشكل التعبيري إلى بنية مغلقة بدايتها تلتحم بنهايتها"(١)، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر(٢):

الحـــــبُّ تضـــــحية المحبـــــــ ـــــب بمـــا لديـــه لمـــن أحبَّـــه

وقوله:

ظـــــلام الـــــنفس كالليـــــل وهـــــذي أخـــــوف الظلمـــــة

وقوله:

ظـــــلامُ الجهـــلِ فـــي الـــدنيا أراهُ أقـــــــــبح الظلـــــــــمِ

ففي الأبيات الثلاثة جاءت كلمة القافية مشابهة لأول كلمة في النصف الأول من البيت، وقد اتفق كلٌّ من اللفظين في الصورة والمعنى، وهذا القسم هو أكثر الأقسام التي ينطبق عليها رد العجز على الصدر، إذ تبدو الأبيات كحلقة مغلقة اتصل طرفاها، ولهذه السمة أثر في الانسجام الإيقاعي والدلالي الذي يلف النص.

(١) التشكيل المكاني البنائي لظاهرة التكرار في شعر جرير، د/ إسماعيل أحمد العالم، مجلة جرش للدراسات الإنسانية، المجلد٣، العدد (١)، (١٩٩٨)، ص٨٤.
(٢) ديوان عامر (١٦/٣، ١٩، ٢٠).

ويتفنن الشاعر في التعامل مع هذه المنبهات الصوتية؛ لما تمنحه للنص من تنظيم إيقاعي داخلي يعزز الروابط الدلالية بين أجزاء النص على نحو ما يظهر في قوله[١] :

هــذه الأرضُ منــذ مقتــل هابيـــــ ـــل .. سقت بالــدماء وجــه الــتلالِ

كـــان بـــدء القتـــال قصـــةُ حـــبٍّ قتـــلُ الحـــبِّ داعيًـــا للقتـــالِ

تقوم العلاقة الصوتية في البيت الثاني على ترجيع الأصوات وزيادة التنغيم الإيقاعي، فالحشد المتولد في المفردات (قتل، قتال) أضفى على البيت انسجامًا إيقاعيًّا ودلاليًا، إذ ركز النظر حول فكرة أول جريمة وقعت في تاريخ البشرية، فاستطاع من خلال التقارب الموسيقي والصوتي أن يحاكي الحدث، وهو فضلاً عن موسيقاه مرتبط بالقدرة اللغوية واللعب بالألفاظ.

ج) الترصيـــــع:

يعد الترصيع من العوامل التي أسهمت في الإيقاع الداخلي للمطولة، وقد أعجب به الشعراء ورحَّب به النقاد؛ لأنه يزيد موسيقى الشعر جمالاً، ويقصد به: "أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف[٢]".

والترصيع يكسب الشعر إيقاعًا موسيقيًّا رائعًا، ينتج عن علاقات الألفاظ من الناحية الصوتية، واستغل الشاعر هذه المنبهات الصوتية ضمن قصيدته؛ ليضفي عليها نوعًا من الإيقاع السريع المتناغم مع الأغراض التي جاءت ضمنها هذه المنبهات، ويوظف الشاعر هذه التقنية في قوله[٣]:

(١) ديوان عامر (٢١/٣).
(٢) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، مطبعة الجوائب قسطنطينية، ط١ (١٣٠٢هـ)، (١١/١).
(٣) ديوان عامر (١١/٣).

وكـــان الأثيـــر كبحـــرٍ خِضَّـــم به الخلـــقُ مـــن كـــلِّ شـــكلٍ تمـــورْ

ففيـــهِ الـــوليُّ، وفيـــهِ العصـــيُّ وفيـــهِ التقـــيُّ، وفيـــهِ الكفـــورْ

وفيـــهِ الجميـــلُ، وفيـــهِ القبـــيحُ وفيـــهِ المحـــبُّ، وفيـــهِ النفـــورْ

وفيـــهِ الصـــديقُ، وفيـــهِ العـــدوُّ وفيـــهِ المجـــافي، وفيـــه الســـميرْ

يتجاوب الترصيع في هذا النموذج مع الشكل الذي اختاره الشاعر وفق معاودة دورية للجار والمجرور "فيه"، وتطابق المواقع الأخيرة للمفردات "الولي، العصي، التقي"، وكل هذا التوازي حقق تجاوبًا إيقاعيًّا بين الألفاظ، وسرعة في الأداء أراد الشاعر من خلالها أن يظهر العديد من الصفات التي عليها البشر منذ الأزل، ويبدو أن هذا التوازن حقق إيقاعًا متناغمًا مع حالة الشاعر النفسية التي تجنح إلى التوازن والاتزان ضمن حياة مليئة بالتناقضات التي لم يتخل الشاعر عن كشفها عندما عمد إلى تقنية أخرى هي الطباق في كلٍّ من (الولي، العصي)، (التقي، الكفور)، (الجميل، القبيح)، (المحب، النفور)، (الصديق، العدو)، (المجافي، السمير)، فهذا التوازن التركيبي منح للنص شعرية جذابة عبَّرت عن خلجات النفس تعبيرًا عميقًا.

وفي موضع آخر يقول الشاعر[1]:

كـــم كنـــت تشـــيعُ مـــن كهـــل واليـــومَ شـــبابكَ مكتهـــلُ

كـــم كنـــت تـــودعُ مـــن شـــيبٍ فـــاليومَ مشـــيبك مشـــتعلُ

نوَّع الشاعر في التعبير في البيتين السابقين؛ ليبين أن الموت لا يقف على فئة دون أخرى، فهو النهاية الحتمية لكل مخلوق على وجه الأرض صغيرًا كان أو كبيرا، ليتعظ الإنسان ويعود إلى رشده، فقدم ضمن البيتين السابقين توازنًا تناسب

(١) ديوان عامر (١٧/٣).

تماما مع ما تطلع إليه من أخذ العبرة والعظة، ويتضح ذلك من الدوال التي حشدها ضمن إطار متشابه صوتيًّا وتركيبيًّا مما أكسب الفكرة أبعادًا دلالية جاءت على النحو التالي: "كم العددية + كان + اسمها + خبرها + حرف العطف + الظرف + المبتدأ + الخبر"، وقد أحدث هذا النوع من حسن التقسيم أو التوازن انساجامًا صوتيًّا قد تحقق بفعل تراكم تلك الدوال المتشابهة التي حققت حاجة شعورية يقتضيها الموقف الشعري.

وبعد النظر في مظاهر الإيقاع الداخلي في مطولة "الطريق إلى النور" يتجلى ما كان له من فاعلية مؤثرة في الأداء الشعري صوتيًّا ودلاليًّا، إذ ساعدت وسائل الإيقاع الداخلي على تكثيف الإيقاع في القصيدة وإثراء موسيقاها.

الخاتمة

ناقش البحث في مبحثيه السابقين "قصيدة الطريق إلى النور للشاعر عامر بحيري دراسة أسلوبية صوتية، واتخذ البحث طريقه في الدراسة الأسلوبية من خلال تقسيم الدراسة إلى مبحثين، تناول أحدهما الإيقاع الخارجي، بينما تناول الآخر الإيقاع الداخلي، وقد أسفرت الدراسة الأسلوبية الصوتية لهذه القصيدة عن جملة من النتائج أبرزها فيما يلي:

- ثراء القصيدة بشتى صنوف النغم والإيقاع التي من شأنها إضفاء طابع السرعة والانسيابية والإيحائية.
- استخدام الشاعر لأغلب البحور الخليلية.
- انتقاء الشاعر للقوافي ذات الجرس الموسيقي العذب.
- كثرة التصريع في أغلب قصائد المطولة.
- كان للتكرار نصيب موفور من مطولة الشاعر، فقد استعمله الشاعر بكل صوره، وكانت له دلالات ملائمة لسياق القصيدة في أغلب الأحوال .
- تفنن الشاعر في الإيقاع الداخلي للمطولة، إذ استخدم التقنيات الأسلوبية المتعددة من جناس وترديد وتصريع، ولم يتصنعها الشاعر أو يتكلفها وإنما جاءت عفو الخاطر.

ثبت المصادر والمراجع

- الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي: عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ٢٠٠١م.
- الأسلوبية: بيير جيرو، ترجمة منذر عياشي، دار الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٤م.
- الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية: أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٨، ١٩٩١م.
- الأسلوبية الرؤية والتطبيق: يوسف أبو العدوس، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٧م.
- الأسلوبية في النقد العربي الحديث "دراسة في تحليل الخطاب": فرحان بدري الحربي، المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر والتوزيع، لبنان، ط١، ٢٠٠٣م.
- الأسلوبية وتحليل الخطاب: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط١، ٢٠٠٦م.
- الأسلوبية وتحليل الخطاب: نور الدين السد، دار هومه، الجزائر.
- بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره: إيمان الكيلاني، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٨م.
- بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة: د/ عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٧م.
- التشكيل المكاني البنائي لظاهرة التكرار في شعر جرير: د/ إسماعيل أحمد العالم، مجلة جرش للدراسات الإنسانية، المجلد٣، العدد١، ١٩٩٨.
- حياة نفس: صفحات من حياتي: عامر بحيرى، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠١٣م.

- دراسة أسلوبية بين المعاصرة والتراث: د/ أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، د.ت.
- الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل: د/ على جبيل سلوم، د/ حسن محمد نور الدين ، دار العلوم العربية – بيروت – لبنان – ،ط١، ١٤١٠هـ / ١٩٩٠م.
- ديوان عامر بحيري: عامر بحيري، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤٣٣هـ/ ٢٠١٣م.
- شعراء ورواد، أحمد شوقي وآخرون: عامر بحيرى، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠١٦م.
- شعر ابن الجوزي دراسة أسلوبية: سامي شهاب الدين أحمد الجبوري، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط١، عمان، الأردن، ٢٠١١م.
- شعرية النوع الأدبي "في قراءات النقد العربي القديم، رشيد يحياوي، إفريقيا الشرق، بدون تاريخ.
- العروض وإيقاع الشعر: د/ سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.
- العروض والإيقاع: يوسف بكار، وعيد سيف، جامعة القدس المفتوحة، عمان، ط١، ١٩٩٧م.
- علم الأصوات: كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ٢٠٠٠م.
- عيار الشعر: ابن طباطبا العلوي، تحقيق د/ عباس عبد الستار، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م.
- في العروض والإيقاع الشعري دراسة تحليلية تطبيقية: د/ صلاح يوسف عبد القادر، شركة الأيام، الجزائر، ط١، ١٩٩٦م.

- في النقد والنقد الألسني: إبراهيم خليل، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمـــان، بدون طبعة، ٢٠٠٢م.
- القافية في العروض والأدب: د/حســين نصـــار، دار المعـــارف، القـــاهرة، ١٩٨٠م.
- قضايا الشعر العربي: نازك الملائكة، دار العلم للملايين بيروت، ط٥، بـــدون تاريخ.
- الكافي في علم العروض والقوافي: د/ غالب الشاويش، مكتبة الرشد، المملكة العربية السعودية، ط٣، ١٤٢٤هـــ/ ٢٠٠٣م.
- لسان العرب: جمال الدين بن منظور، دار صادر للطباعة والنشر، بيـــروت، ط٣، ١٤١٤هـــ.
- اللغة والأسلوب: عدنان بن ذريل، مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط٢، ٢٠٠٦م.
- لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر: رجاء عيد، منشأة المعـــارف، القاهرة، ١٩٨٥م، ص٨١.
- محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر: دراسة في الأصول والملامـــح والإشكالات النظرية والتطبيقية: بشير تاوريريت، دار الفجر للطباعة والنشر قسنطينية، الجزائر ط١، ٢٠٠٦م.
- المختار من أشعار عامر بحيرى، تقديم: ياسر قطامش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠م.
- المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي: د/ رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٤١٧هـــ/ ١٩٩٧م.
- مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة (دراسة في بلاغة النص): د/ شكري الطوانسي، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٨م.

- معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢م: عبد الفتاح الصعيدي، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط١، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م.
- موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع: د/ شعبان صلاح، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م.
- موسيقى الشعر: د/ إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٥٦م.
- موسيقى الشعر بين الثبات والتطور: د/ صابر عبد الدايم، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط، ١٩٩٣م.
- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب: السيد أحمد الهاشمي، مكتبة الآداب، ط١، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م.
- النقد الأدبي الحديث: د/ محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، ط٦، ٢٠٠٥م.
- نقد الشعر: قدامة بن جعفر، مطبعة الجوائب قسطنطينية، ط١، ١٣٠٢هـ.

- فهرس الرسائل الجامعية:

- عامر بحيرى شاعرا: رسالة ماجستير للأستاذ الدكتور/ حسنى محمد عازل، كلية اللغة العربية بالقاهرة، ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٥م، ص١٧.

- فهرس الدوريات

- مجلة الأثر، الجزائر، العدد ١٣مارس ٢٠١٢م.
- مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية – بنات الزقازيق- العدد السادس، مجلد ١، عام ٢٠١٦م.