وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ديالى
كلية التربية للعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

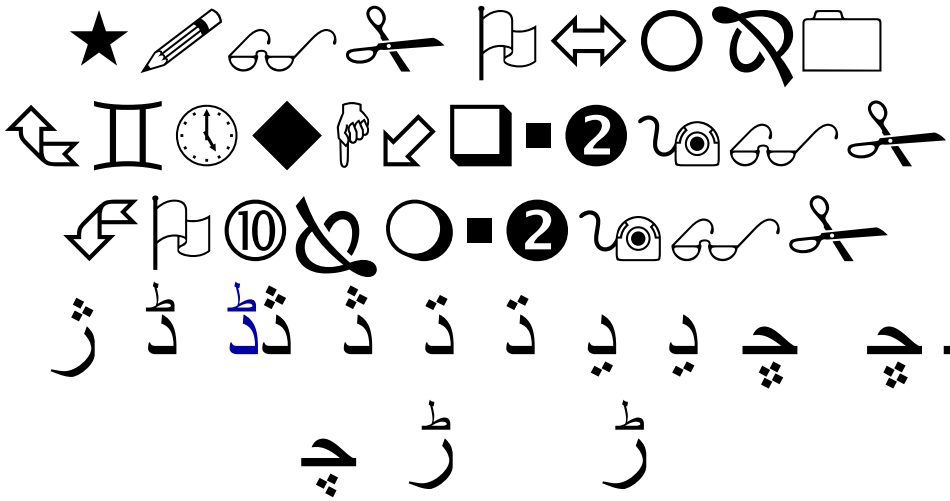
# البِنْيَةُ الإيقاعِيَّة وَأثرُها الدَّلالي في شِعِر ( عبد العزيز المقالح )

**رسالة تقدم بها الطالب**
**نصرالله عبّاس حميد حسين**

إلى مجلس كلّية التربية للعلوم الإنسانيَّة ـ جامعة دَيَالى وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللّغةِ العربيةِ وآدابها

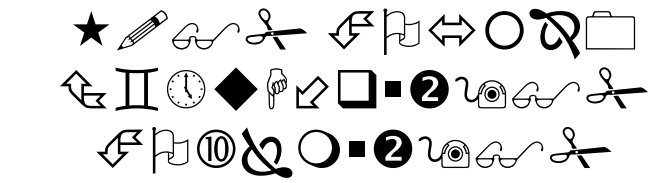
**بإشراف**
**الأُستاذ الدكتور**
**صلاح مهدي الزبيدي**

١٤٣٥ هـ ٢٠١٤م



# صدق الله العظيم

**سورة البقرة: الاية ٣٢**



## إقرار المشرف

أُقر أن إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ " **البنية الايقاعية وأثرها الدلالي في شعر ( عبد العزيز المقالح )** " التي تقـــدم بها الطالب **(نصرالله عباس حميد )** جرت تحت إشرافي في جامعة ديالى – كلية التربية للعلوم الإنسانية ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها.

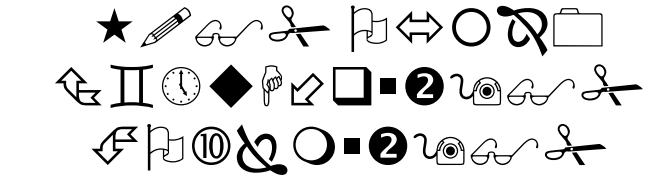
المشرف
الأستاذ الدكتور
**صلاح مهدي الزبيدي**
التاريخ: / / ٢٠١٤

التوقيع

استنادا الى التوصيات المتوافرة ، أُرشح هذه الرسالة للمناقشة .

التوقيع
الاستاذ المساعد الدكتور

رئيس قسم اللغة العربية
التاريخ: / / ٢٠١٤



## إقرار الخبير العلمي

أقر بأنني قد قرأت هذه الرسالة الموسومة بـ " **البنية الايقاعية وأثرها الدلالي في شعر ( عبد العزيز المقالح )** " التي تقـــدم بها الطالب **(نصرالله عباس حميد )** الى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية – جامعة ديالى – قسم اللغة العربية، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، وقد وجدتها صالحة من الناحية العلمية .

الاسم :

التاريخ: / / ٢٠١٤

التوقيع:

## إقرار لجنة المناقشة

نحن أعضاء لجنة المناقشة نُقر بأننا قد اطلعنا على الرسالة الموسومة بـ " **البنية الايقاعية وأثرها الدلالي في شعر ( عبد العزيز المقالح)** " التي تقـــدم بها الطالب **(نصرالله عباس حميد )** وقد ناقشناه في محتوياتها وفيما له علاقة بها ونعتقد أنها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، بتقدير (  ) .

التوقيع:
التاريخ: / / ٢٠١٤
الاسم : أ . د.
رئيس اللجنة

التوقيع:
التاريخ: / / ٢٠١٤
الاسم : أ. م. د.
عضواً

التوقيع:
التاريخ: / / ٢٠١٤
الاسم : أ. م. د.
عضواً

التوقيع:
التاريخ: / / ٢٠١٤

**أ.د . صلاح مهدي الزبيدي**
عضوا و مشرفا

صدقت من مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية / جامعة ديالى
عميد كلية التربية للعلوم الإنسانية / جامعة ديالى

التوقيع:
الاستاذ المساعد **الدكتور**
**نصيف جاسم محمد**
التاريخ: / / ٢٠١٤

# إهداء

- إلى وطني... الذي ألحّتْ عليه سهام المصائب، وتكسّرت عليه معاول الأشرار ، فعالجها شموخاً وإباءً ، تحية إجلالٍ وإكبار .

- إلى والدي العزيز ... الذي ظلَّلني بالرعاية والمحبة ، وصبر وكافح ، فأوصلني إلى هذه المرحلة من الدراسة .

- إلى أُمي ... واحة الحنان الفيَّاض ،التي شاء القدر أنْ ترحل إلى بارئها ، قبل إتمام هذا البحث ، تغمدها الله برحمته الواسعة ، وجعلها من أهل الجنة .

- إلى رفيقة دربي ، التي عاشت معي رحلة البحث والسهر ، زوجتي ٠

- إلى رياحين قلبي والنجوم الزاهرة في حياتي ، غاده ، وأحمد ، ومحمد ، الَّذين لطالما شغلتني عنهم سني البحث والدراسة ٠

- إلى الأهل والأصدقاء جميعاً ، أهدي ثمرة جهدي المتواضع هذا ، وفاءً وإحساناً ٠

نصر الله

# المُحتَوَيَاتْ


| الموضوع | الصفحة |
|---|---|
| المقدمة | ١-٦ |
| **التمهيد :** | ٧-٢١ |
| أولاً : البنية الإيقاعية في اللغة والإصطلاح | ٨-١١ |
| ثانيا : الإيقاع والدلالة | ١١-١٤ |
| ثالثاً : عبدالعزيز المقالح - حياته ومنجزاته : | ١٤-٢١ |
| **الفصل الأول**<br>**الأوزان في شعر عبد العزيز المقالح** | ٢٢-٧٩ |
| المبحـث الأول : الأوزان في الشعر العمودي (التقليدي ) | ٢٣-٤١ |
| توطئة | ٢٣-٢٦ |
| ١- البحر الكامل | ٢٦-٣١ |
| ٢- البحر البسيط | ٣٢-٣٦ |
| ٣- البحر الخفيف | ٣٦-٣٧ |
| ٤- البحر الرمل | ٣٧-٣٩ |
| ٥- البحر السريع | ٣٩-٤١ |
| المبحـث الثاني : الأوزان في القصيدة المقطعيّة | ٤٢-٥٠ |
| ١- البحر الكامل | ٤٣-٤٥ |
| ٢- البحر الوافر | ٤٥-٤٧ |
| ٣- البحر السريع | ٤٨-٥٠ |
| المبحث الثالث : الأوزان في الشّعر الحـُر | ٥١-٧٩ |
| ١- تفعيلة ( فاعِلن ) | ٥٢-٥٧ |
| ٢- تفعيلة (مستفعِلن ) | ٥٧-٦٠ |
| ٣- تفعلية ( فعولن ) | ٦٠-٦٣ |
| ٤- تفعلية ( فعِلن ، فعْلن ) | ٦٣-٦٥ |
| ٥- تفعيلة ( متفاعلن ) | ٦٥-٧٠ |
| ٦- تفعيلة (فاعلاتن ) | ٧٠-٧٤ |
| ٧- تفعيلة (مفاعَلَتن ) | ٧٤-٧٩ |

| | |
|---|---|
| **الفصل الثاني**<br>**بنية القافية وأنماطها** | ٨٠-١٣٤ |
| القافية ، معنى ودلالة | ٨٢-٨٤ |
| المبحث الأول : القافية في الشعر العمودي والقصيدة المقطعية | ٨٥-٩٨ |
| القافية من حيث الحركة والسكون | ٩٨-١٠٢ |
| عيوب القافية | ١٠٢-١٠٧ |
| المبحث الثاني: القافية في الشعر الحُر | ١٠٧-١٣٤ |
| – القافية المتكررة | ١١٠-١١٢ |
| – القافية المتعانقة | ١١٣-١١٥ |
| – القافية المتراسلة | ١١٥-١١٨ |
| – القافية المتوالية أو المسطحة | ١١٨-١٢٢ |
| – القافية المتقاطعة | ١٢٣-١٢٥ |
| – القافية المرسلة ( الداخلية ) | ١٢٥-١٢٩ |
| – القافية الحرة ( المتغيرة ) | ١٣٠-١٣٥ |
| **الفصل الثالث**<br>**ألإيقاع الداخلي** | ١٣٥-١٨٢ |
| توطئة | ١٣٦-١٣٧ |
| المبحث الأول : التكرار وأنماطه | ١٣٨-١٥٦ |
| المبحث الثاني : ظاهرة التدوير | ١٥٧-١٦٦ |
| المبحث الثالث : التجنيس | ١٦٧-١٧٢ |
| المبحث الرابع : ظاهرة التوازي | ١٧٣-١٧٨ |
| المبحث الخامس : التقسيم الصوتي | ١٧٩-١٨٢ |
| الخاتمة | ١٨٣-١٨٦ |
| المصادر والمراجع | ١٨٨-٢٠١ |

# المُقَدِمَة

بسم الله الرحمن الرحيم

## المقــدمة :

الحمدُ لله ، الذي بنعمتهِ تتمُّ الصَّالِحات، والصَّلاة والسَّلام على خاتمِ الأنبياءِ والمرسلين، محمد صلى الله عليه وعلى آله وصحبه ، ومن سار على نهجهِ الى يوم الدين ، وبعد :

فهذه محاولة لرصد أهم عناصر البنية الإيقاعية وتحليل تشكُّلاتها اللّغوية وآثارها المعنوية، التي تمثل جانباً مهمّاً في بنية النص الشعري ، والكشف عن ذلك التعالق بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية ، التي تتبادل التأثير والتأثر لتصنع واقع النص ومستواه الفني ، وإثراء موضوع البنية الإيقاعية والدراسات المتخصِّصَة في مجال الإيقاع الشعري بصورةٍ عامة ؛ لأنَّ البحث في هذا المجال يُعدُّ قليلاً نسبياً، فكثير من الدارسين يتحاشون البحث في الدراسات الإيقاعية في شعر شاعر ما، لما يتطلبه البحث من رهافة الحس والتذوق الموسيقي والولوج في أعماق النصوص الشعرية وبيان قيمها الجمالية والفنية ، وكشف مواطن الإبداع والقوة في عناصرها، واستنطاق دلالاتها .

كما يحاول هذا البحث تسليط الضوء على الحركة الشعرية في اليمن ، بوصفها رافداً من روافد الإبداع العربي، وبيان مدى مواكبتها للحركة الشعرية العربية الحديثة، وإعطاء صورة واضحة عن تلك البيئة العربية التي تُحاصر فيها شرائح التقليد الإنسان والشعر معاً ، فهي أكثر حاجة للدراسة والبحث .

وانطلاقاً من هذه المسوغات، تولّدت رغبةٌ لدى الباحث في دراسة شعر الدكتور (عبد العزيز المقالح) ؛ بوصفه عَلَماً من أعلام القصيدة العربية المعاصرة في اليمن

وأحد أبرز وجوه الثقافة العربية، له بصماته الواضحة في الساحة الأدبية ، فقد أثرى المكتبة العربية بعشرات المؤلّفات الشعرية والنقدية والفكرية،فضلاً عن مئات المقالات الأدبية، عبر مسيرة إمتدت إلى أكثر من نصف قرن من العطاء والإبداع ، وهي لمَّا تزل مستمرةً ، فلم ينضب نبع كلماتها.

كما أنَّ تنوع وغنى منابعه ، وخصوبة شاعريته ، وإتساع ثقافته ، وقدرتها على إستيعاب شتى المضامين ، وتجديده الفني في الشعر العربي ، وريادته لهذا التجديد ، جعلتهُ صاحب تجربة طويلة ، وشاهداً على بناء القصيدة اليمنية ، ومراحل تطورها ، فهو شاعر منح الشعر الجانب الأكبر من حياته ، فحملت قصائده هموم أبناء شعبه وامته ومعاناتهم ، فكان من دعاة التحرر والثورة على كل أشكال التسلط والتخلف ؛ ليؤكد لنا أهمية الإنسان والوطن ومكانته في فكره ووجدانه ، فهو من الشعراء الذين يؤمنون بالوظيفة الإجتماعية والإنسانية للشعر؛ لذلك حظي منجزه الإبداعي بدراسات عديدة أفاد منها الباحث بعض الشيء ،والتي مهّدت السُّبل في تذليل الكثير من المصاعب، إلّا إنّها لم تتناول الجانب الإيقاعي في شعره ، فأقتصرت على دراسة بعض الجوانب الفنية والموضوعية . ومن هذه الدراسات: (بناء القصيدة الحديثة في أعمال عبد العزيز المقالح) للدكتور طاهر مسعد الجلوب، و(إضاءات نقدية) للدكتور عز الدين إسماعيل والدكتور أحمد عبد المعطي حجازي ، وكتاب (النص المفتوح ، قراءة في شعر عبد العزيز المقالح) للدكتور كمال أبو ديب وآخرين ، ودراسة (الشعر الحديث في اليمن ، ظواهره الفنية وخصائصه المعنوية) ، للباحث (عبد الرحمن عمر عرفان)، و(قضايا الشعر الجديد في تجربة عبد العزيز المقالح النقدية) لـ(محمد يحيى أحمد الحصماني) و(النزوع الصوفي في شعر عبد العزيز المقالح) للباحث (عبد الفتاح سلطان قائد)، فضلاً عن دراسات عدة وبحوث أخرى تناولت بعض أعماله الشعرية والأدبية،لايسع المجال لذكرها .

وقد إقتضت ضرورة الدراسة أنْ يُقسَّم البحث على ثلاثة فصول يتقدمها تمهيد وتتلوها خاتمة، وقد جاء التمهيد على ثلاثة محاور، ففي المحور الأول تطرق فيه الباحث الى مفهوم البنية الإيقاعية لغةً واصطلاحاً، وفي المحور الثاني تناول فيه العلاقة بين الإيقاع والدلالة ، أمَّا المحور الثالث فتم فيه إعطاء نبذة عن مسيرة حياة الشاعر الأدبية، والتعريف بمنجزاته الشعرية،وبيان دوره في الحركة الشعرية العربية.

أما الفصل الأول والمعنون (الأوزان في شعر عبد العزيز المقالح)، فقد تضمن إستقراء الأوزان التي تمثل جانباً أساساً من البنية الايقاعية الخارجية ، والكشف عن البحور التي إستعملها الشاعر ، وبيان نسب إستعمالها . ونظراً لتنوع أساليب النظم في شعر (المقالح) فقد تشكل هذا الفصل من ثلاثة مباحث ، إذ تناول الباحث في المبحث الأول الأوزان في الشعر العمودي عند المقالح ، وأُفرِدَ المبحث الثاني لدراسة الأوزان في القصيدة المقطعية، في حين تناول المبحث الثالث دراسة الأوزان في شعره الحر.

في حين خُصِّصَ الفصل الثاني لدراسة القافية وأنماطها،وقد حمل عنوان (بنية القافية وأنماطها)، ويقع في مبحثين، تطرق الباحث في المبحث الأول الى دراسة القافية في الشعر العمودي والقصيدة المقطعية، وبيان انماطها والتوقف عند بعض عيوبها، وتناول في المبحث الثاني القافية في الشعر الحر (التفعيلة)، وما يحتويه هذا النمط –من الشعر– من أنواع القوافي التي وجدناها في شعر المقالح الحر.

أمَّا الفصل الثالث الذي يحمل عنوان (الإيقاع الداخلي)، فقد تناول فيه الباحث، أبرز الظواهر والأساليب الموسيقية التي أسهمت في رفد البنية الايقاعية الداخلية في شعر (المقالح) وقد تضمن خمسة مباحث ، وهي :

– المبحث الأول (التكرار وأنماطه)

- المبحث الثاني (ظاهرة التدوير)
- المبحث الثالث (التجنيس)
- المبحث الرابع (ظاهرة التوازي)
- المبحث الخامس (التقسيم الصوتي)

وقد فصلنا القول في هذه الظواهر وهي معززة بالأمثلة، في محاولة لرصد قيمها الجمالية والدلالية وبيان أثرها الفاعل في إثراء النصوص الشعرية.

أمَّا المنهج المتبع في هذه الدراسة فهو المنهج الإستقرائي الإحصائي الذي يقوم على إستقراء النصوص ثم تحليلها وبيان قيمها الإيقاعية والجمالية. كما أفدت من المنهج التحليلي في تفسير بعض النصوص ورصد أهم المؤثرات التي شكلت أبعادها.

ولم تخلُ هذه الدراسة من بعض العوائق حالها حال أية دراسة مماثلة ، وكان في مقدمة هذه الصعوبات وأبرزها ، هي عدم توافر معظم دواوين الشاعر ومؤلفاته الأخرى في المكتبات العراقية العامة أو الخاصّة ، ولكنْ وبعد جهدٍ تمكن الباحث من الحصول على كل دواوين الشاعر ومعظم كتبه الأدبية الأخرى عن طريق الإتصال ببعض الأصدقاء من الأساتذة في الجامعات العراقية ، فضلاً عن الإتصال ببعض المواقع والمنتديات الأدبية على شبكة الانترنت.

وختاماً أتقدم بالشكر والإمتنان الوافرين الى أستاذي المشرف ، الأستاذ الدكتور (صلاح مهدي الزبيدي) على ما بذله من جهد متميز في رعايتي لإنجاز هذا البحث ، منذ خطواته الأولى مشرفاً وموجِّهاً ومقوِّماً ، فلم يتوانَ لحظةً واحدة في تقديم النصح والإرشاد ، فكان نعم الأستاذ ونعم المرشد، فبارك الله فيه ، وأطال في عمره.

كما لا يفوتني أنْ أتوجه بواجب الشكر والتقدير لأساتذتي جميعاً في قسم اللغة العربية ، وأخصُّ منهم بالذكر الأستاذ الدكتور (إياد عبد الودود الحمداني) الذي كان صاحب فضلٍ في توجيهي وتشجيعي على إختيار هذا الموضوع ، والأستاذ المساعد الدكتور (علي متعب جاسم) الذي أفادني في تحليل بعض النصوص الشعرية ، والدكتور (علاء حسين البدراني) الذي أمدَّني بالكثير من المصادر والمراجع من مكتبته الخاصّة ، والشكر موصول الى جميع الزملاء والأصدقاء في هذه المرحلة من دراستي ، ومنهم الزميل (عدنان خضير عباس) والى كل من قدَّمَ لي فكرةً أو نصيحةً أسهمت في إخراج هذا البحث المتواضع الى النّور.

وأخيراً ، لا يدَّعي الباحث أنَّهُ أحاط بعنوان دراسته وبموضوعاتها إحاطةً تامّة، لم تبق للآخرين شيئاً، فتلك غاية لا تُدرك ، لكنَّني أقول إجتهدت قدر المستطاع، وهذا ما جادت به قريحتي ، وعذراً إنْ أهملت شيئاً مهمَّاً لم يسعفني الوقت في تأمله، فإنْ أصبت فللَّه الحمد من قبل ومن بعد، وأنْ أخطأت فقد جُبِلَ المخلوق على النقص والكمال لله (تعالى) وحده .

الباحث

# التَّمهيد

## التمهيد

### أولا: البنية الإيقاعية في اللّغة والإصطلاح :

البِنيَة والبُنْيَة[١]، مصدر الفعل الثلاثي (بَنَى أو بُني)[٢]، والبنى نقيض الهدم، وأبنيتُ الرَّجلَ: أعطيتهُ ما يبتني به داره[٣]، و((البِنية من التأليف ... وأهل اللغة يجرونها على البناء يقولون بنِية أو بُنية))[٤]، للدلالة على التأليف الشعري، ويُعد قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ) أوّل من ذكر البِنية بمعنى البِناء والصياغة[٥].

أمَّا إصطلاحاً، فلا يكاد الدرس النقدي الحديث يخلو من تحديد مصطلح البنية أو البناء، فهو عبارة عن علاقات متحولة بين عناصر تنتمي لذات المجموعة تحتوي على قوانين كمجموعة ، تتمتع باستقلالية تامة في نظامها ، وهي وحدة رئيسة في تشكيل أي نص[٦]. كما عبر عنه الدكتور صلاح فضل بقوله:((هو كلٌّ مكوّن من ظواهر متماسكة يتوقف كلّ منها على ماعداه ولا يمكنه أنْ يكون ما هو عليه إلّا بفضل علاقته بما عداه)) [٧]. كما أنَّ مصطلح ((البنية قد ورد عرَضَاً في دراسة الشكليين الرّوس خاصّة عند تحليلهم للنظم الايقاعية في الشعر))[٨]، فهي إذن

---

(١) ينظر: الفروق في اللغة،أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ)،دار الافاق الجديدة،بيروت،ط١، ١٩٧٣،ص:١٣٨

(٢) ينظر: لسان العرب، للإمام العلامة ابن منظور (٦٣٠-٧١١هـ)،دار إحياء التراث العربي ، بيروت، لبنان ،ج١، ط١٩٩٩، مادة (بنى).

(٣) ينظر: المصدر نفسه: مادة ( بنى ).

(٤) الفروق في اللغة، أبو هلال العسكري، ص: ١٣٨.

(٥) ينظر: المصطلح النقدي في كتاب العمدة ، لٱبن رشيق القيرواني(٤٥٦هـ)،إبراهيم محمد محمود الحمداني، رسالة ماجستير، كلية التربية جامعة الموصل،١٩٩٦م ، ص: ٤٩.

(٦) ينظر: البنيوية ، جان بياجيه ، ترجمة: عارف منيمنة وبشير أوبيري ، منشورات عويدات، بيروت ، لبنان ، ط٤، ١٩٨٥، ص:٨

(٧) نظرية البنائية في النقد الادبي، د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط٣ ، ١٩٨٧م، ص: ١٧٥.

(٨) في النقد الادبي، د. صلاح فضل، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق ،٢٠٠٧م، ص:٤٨.

تضافر مجموعة من العناصر مرتبطة فيما بينها بعلاقات متماسكة ، تتعالق وتتبادل التأثير لتصنع واقع النص ومستواه الشعري .

أمَّا الإيقاع الذي يعد ركناً مهماً من أركان الخطاب الشعري، فقد ورد في معاجم اللغة بأنَّه الميقع والميقعة: المطرقة ، والايقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أنْ يوقع الألحان ويبينها(١)، ووقع الشيء على الأرض وقوعاً وأوقعته (إيقاعاً) ،وأوقعت به ما يسوء أنزلته به(٢)، والمقصود بها التواتر المتتابع بين حالتي الصمت والصوت ، أو الحركة والسكون ، أو الإسراع والإبطاء ، أو التوتر والإسترخاء(٣)، أي أنَّ الإيقاع يقوم على الحركة والزمن وفقاً لنسقٍ مطرد ، ويعتمد على التكرار والإنتظام ؛ لإحداث الموسيقى الايقاعية التي تمثل روح الشعر وعنصراً مهماً من عناصره الأساسية ، والظاهرة الملازمة له ، ذلك أنَّ أصل الإيقاع في جوهره يشكل صوراً متعددة ، تشمل معظم جوانب الحياة ، فهو ((ظاهرة مألوفة في طبيعة الانسان نفسه، فبين ضربات القلب إنتظام، وبين وحدات النَفَس إنتظام، وبين النوم واليقظة إنتظام))(٤) .

ولم يتوقف مفهوم الإيقاع عند حدود الشعر وأوزانه وقوافيه بل هناك من دعا الى إيقاع الأفكار وايقاع البياض وايقاع النقط(٥). ويبدو أنَّ هذا المصطلح أشمل من

(١) ينظر:معجم النقد العربي القديم،د. احمد مطلوب،دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد،ط١، ١٩٨٩، ٢٥٧/١

(٢) ينظر: أساس البلاغة، جار الله محمد بن عمر الزمخشري (ت٥٣٨هـ) دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت – – لبنان ، ٢٠٠٠م: مادة (وقع).

(٣) ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان – بيروت ، ١٩٧٩م، ص:٤٢.

(٤) فلسفة وفن، زكي نجيب محمود، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ، ١٩٦٣م، ص:٢١٠.

(٥) ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، محمد صابر عبيد، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ٢٠٠١، ص:٤٢ – ٤٣.

من ذلك بكثير؛ لأنَّهُ يشمل إيقاع الطبيعة من إيقاع الأمواج، وايقاعي الليل والنهار فهو لا يقتصر على الأدب بشكل نوعي أو حتى على اللغة[١].

لكننا لا نريد أنْ نعرض آراء النقاد وأهل العروض أو نعمم مفهوم الإيقاع على مظاهر الحياة المتنوعة، فنحن بإزاء دراسة الإيقاع الشعري الذي يتمثل في انتظام التفعيلات التي تتشكل من الحركات والسكنات وتناسبها مع تمايزها بالوقفات. وإذ يؤكد الإيقاع بهذا الإمتداد والتنوع أنَّهُ ظاهرة من ظواهر الحياة، فمن الواجب أنْ نشير الى أنَّ ظاهرة الإيقاع الشعري تنتمي الى نمط يختلف عن ذلك الذي تنتمي اليه ظاهرة الإيقاع في الطبيعة، فالأول نمط مركب بالغ التعقيد،والثاني نمط بسيط يتميز بالرتابة والتكرار، كما أنَّ العلاقة بين العناصر في النمط الأول أكثر خفاءً وتركيباً منها في النوع الثاني الذي يكوّن ظاهرة بسيطة يسهل قياسها[٢]. فالإيقاع الشعري يتولد ((من خلال توالي الأصوات الساكنة والمتحركة على نحوٍ خاص، بحيث ينشأ عن هذا التوالي نواة نغمية هي التفعيلة التي تتردد في البيت الشعري، ومن ترددها يتولد الإيقاع))[٣]،وهو بذلك يعني ((انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي، أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاماً محسوساً أو مدركاً ، ظاهراً أو خفياً ، يتصل بغيرِه من بنى النص الأساسية والجزئية ويعبر عنها كما يتجلى فيها))[٤].

(١) ينظر: نظرية الادب، اوستن وارين ورينيه ويليك، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، مطبعة خالد الطرابيشي، ١٣٩٢هـ -١٩٧٢ م، ص:٢١٢.

(٢) ينظر: التشكيلان الايقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة، د. كريم الوائلي، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة، (الموسوعة الثقافية ٢٥)، بغداد، ط١، ٢٠٠٦، ص:١٠ – ١١.

(٣) بحث: ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، د.محمد فتوح أحمد، وزارة الثقافة والإعلام، مهرجان المربد الشعري العاشر،٢٤-١٢-١٩٨٩

(٤) مقال: جدلية السكون المتحرك – مدخل الى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي، د. علوي الهاشمي، مجلة البيان – الكويت، العدد (٢٩٠) ، ١٩٩٠.

وبذلك فإنَّ مفهوم (البنية الايقاعية) يتحدد بأنَّه مفهوم خاص يكشف عن واحدة من البنى المكونة للنص الشعري من خلال ضم مجموعة من العناصر الموسيقية في مكونٍ واحد يدعى (البنية الايقاعية)، الناتجة من تمازج الإيقاع الخارجي المتمثل بالوزن والقافية، والداخلي الذي تشكله جملة روافد أبرزها، الأساليب البلاغية والبديعية وبعض الظواهر الموسيقية ، كالتكرار، والجناس ، والتدوير ، والتقسيم الصوتي، وجرس الالفاظ والحروف وغيرها ، التي تشكل الكلمات في نظام متزن ومتناسق، ينسجم فيه السامع والقارئ معاً[١]. فالبنية الايقاعية في الشعر هي جزء لا يتجزأ من البنية اللغوية، وهي مجموعة من التشكيلات المنتظمة تجمع كل مستويات اللغة: الموسيقية والصوتية، والصرفية والنحوية والدلالية والنفسية، وهي تنتج من تكاتف وتمازج جميع هذه المستويات في نظامٍ خاص .

## ثانيا: الإيقاع والدلالة:

لا يمكن أنْ نُعدّ الإيقاع بمعزلٍ أو بعيداً عن الدلالة، وإلّا تحوّل الكلام إلى مجرد الفاظٍ مبهمةٍ خاليةٍ من أي معنى ، وتحديد معالم الإيقاع لا يتمُّ إلّا من خلال فهم القارئ لمعاني القصيدة فهماً كاملاً ، ذلك أنّ الإيقاع يتصل بجانب الإحساس والعاطفة ، فهو شعور داخلي يفرض نفسه في كل قصيدة ، فلكل نص شعري إيقاعٌ خاصٌّ به، يعبّر عن الحالة الشعورية التي تكتنف الشاعر،ويقوم بتسهيل عملية إنتقال المعنى الى وجدان المتلقي عبر مجموعة من الأصوات التي تترجم الإحساس والإنفعال لدى الشاعر، وإظهار العواطف المعبرة، ذلك ؛لأنَّ الإيقاع ((يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن ، وعلى الإحساس أكثر من التفعيلات))[٢].

(١) ينظر: البنية الايقاعية في شعر شعراء الطبقة الأولى الجاهلية، د. اياد إبراهيم فليح الباوي، عالم المعرفة للكتاب، بغداد ، ٢٠١١، ص: ١٦ و٢٥.

(٢) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه،الزبيث دور،ترجمه:محمد ابراهيم الشوش،مكتبة منيمنة،بيروت، ١٩٦١،ص:٤٩.

وفي النقد الغربي تطرق صاحِبَا كتاب (نظرية الأدب) إلى علاقة المستوى الإيقاعي بالمستوى الدلالي، فقد أكدا ضرورة تحليل الصوت في علاقته بالمعنى داخل العمل الأدبي؛ لأنَّ الفصل بين الجانبين يعني إلغاء مفهوم التكامل في العمل الفني، إضافةً إلى أنَّ الصوت المجرد ليس له تأثير جمالي في حد ذاته، أو أنَّ هذا التأثير يكون ضعيفاً، فليس له تأثيرٌ واضحٌ في المتلقي(١).

كما يبين (ت.س.إليوت) أنَّ موسيقى الشعر ليست مستقلة عن المعنى، والدليل على ذلك أنَّهُ يتعذر علينا الحصول على شعرٍ عظيمٍ خالٍ من المعنى،فالقصيدة الموسيقية هي التي لها نمط موسيقي من الأصوات، ونمط موسيقي من المعاني الثانوية للكلمات التي تؤلفها، وأنَّ هذين النمطين هما شيء واحد ولا ينفصلان(٢).

ويبدو أنَّ هذا الكلام يتفق مع قول (جان كوهن) الذي يرى بأنَّ النظم هو بنية صوتية دلالية(٣) ، أي أنَّ هناك علاقة بين الصوت والمعنى ومن خلال هذه العلاقة ينشأ إيقاع محسوس ومفهوم .

ولم يَغِب هذا الموضوع عن أذهان النقاد والبلاغيين العرب، الذين كشفوا عن الإيقاع في الأصوات وراحوا يتّبعونه على صعيد الدلالات، فبذلوا قصارى جهدهم في أنْ يوفروا هذا التوزان الايقاعي في الدلالات كما وفَّروه في الأصوات(٤).

(١) ينظر: نظرية الادب، أوستن وارين ورينيه ويليك ، ص: ١٦٥.

(٢) ينظر: في الشعر والشعراء، ت.س.اليوت، ترجمة: محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط١ ، ١٩٩١، ص: ٣٤ – ٣٥.

(٣) ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب – ط١ ، ١٩٨٦، ص:٥٢.

(٤) ينظر: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي – مصر، ط١، ١٩٩٢، ص:٢٣٥.

كما يشير الدكتور(محمد بنيس)، الى أنَّ الإيقاع هو ((الدال الأكبر في الخطاب الشعري،به وبتفاعله مع الدوال الأخرى اللانهائية للنص يبنى الخطاب الشعري، ومسار التفاعل بينهما هو ما يحقق للخطاب دلالته))[١]؛ ليؤكد أنَّ للإيقاع وظيفة دلالية واضحة في الخطاب الشعري لا تقل أهمية عن وظائفه الأخرى،التي تتفاعل فيما بينها لتحقيق إيقاع يجذب الإنتباه،وينسجم مع أفكار الشاعر وانفعالاته الداخلية.

كما رصد الدكتور (شكري محمد عيّاد) هذه العلاقة بين الإيقاع ودلالته، فقد أفرد لها فصّلاً خاصّاً- في كتابه موسيقى الشعر العربي- تحت عنوان (موسيقى الشعر ومعناه)،إذ تعرَّض الناقد الى قضية إغفال العروضيين العرب لتلك العلاقة، الذين إكتفوا -بحسب زعمه- بإشارات مبهمة فيما يخص العلاقة بين الأوزان والدلالة، ومنهم،حازم القرطاجنِّي،الذي وصَف طبائع الأوزان وخصائصها. مع أنَّه قلل من شأن هذه الدراسة، واصفاً إياها بانَّها لم تتجاوز القشرة السطحية للتفاعيل[٢].إلا أنّ الباحث يرى أنه لايمكن التقليل من دراسة حازم القرطاجني ففيها الكثير من القضايا التي تخص الأوزان والتفعيلات وفيها آراء مهمة عن معاني البحور ودلالاتها، لايزال يعتمد عليها الكثير من الباحثين والدارسين في دراساتهم.

ويلخص الدكتور (شكري) رؤيته لهذه العلاقة بقوله:((قد يكون للإيقاع بمفرده تأثير، ولكنّ هذا التأثير لا يسمى فنيًّا أو غير فني حتى يلتقي الإيقاع بعناصره الكثيرة ... مع المعنى ، لقاء يقوم على التوافق والطباق معاً ))[٣]: أي أنَّه لا تأثير للإيقاع -غالباً-إذا ما إنفصل عن معناه وابتعد عن عناصره الأخرى إلا إنه أحياناً

(١) الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب ط٢، ٢٠٠١م، ج٢، ص:١٧٨.

(٢) ينظر: موسيقى الشعر العربي – مشروع دراسة علمية – د. شكري محمد عياد، دار المعرفة، ط١ ، ١٩٦٨، ص:١٣٣ وما بعدها.

(٣) موسيقى الشعر العربي،د. شكري محمد عياد، ص: ١٤٥ – ١٤٦.

نتاثر بالموسيقى من دون أن تكون هناك معاني معينة أو لغة واضحة أو مفهومة، إذ أنَّ ((هذه النظرة تطمس الفروق بين بيت رائع وبيت ليس فيه إلا أنَّه مستقيم الوزن))[١]. ذلك ؛لأنَّ ((المهَّمة الفنية للإيقاع يتولاها الشاعر، فيما يستكملها القارئ جمالياً ))[٢].

كما يؤكد الدكتور (محمد النويهي) ، ((أنَّ موسيقى الشعر ليست شيئاً يوجد منفصلاً عن المعنى، والمعنى في الشعر يتطلب موسيقى حتى نفهمه الفهم الكامل وحتى نتأثر به التأثر الواجب له ... إنَّ الشعر يحاول أنْ يحمل معاني أكثر مما يستطيع النثر أنْ يؤدي، وأنَّ موسيقى الشعر هي التي تمكنه من الوصول الى تلك المعاني))[٣] ؛ لأنَّ لها فائدة في تفجير الطاقة الدلالية والايحائية للغة، فتكشف لنا عن طبيعة المشاعر والأحاسيس التي تدور في ذهن الشاعر ووجدانه وتسهم في شد المتلقي وإستقطابه ، واحساسه بمعانيها.

## ثالثا: عبد العزيز المقالح – حياته ومنجزاته:

ولد الشاعر (عبد العزيز المقالح) عام (١٩٣٧) في قرية (المقالح) في محافظة (إب) – إحدى محافظات اليمن – من أسرة فلاحية، ثم إنتقل الى صنعاء في سن السادسة ملتحقاً بمدرسة الإرشاد في (الزُّمر) – حي من أحياء صنعاء القديمة – وتعلم فيها، وحفظ الكثير من سور (القرآن الكريم) والحديث الشريف[٤].

(١) المصدر نفسه، ص:١٣٦.

(٢) عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبد الفتاح صالح نافع، مكتبه المنار، الأردن، ط١، ١٩٨٥، ص:٥٠.

(٣) قضية الشعر الجديد، د. محمد النويهي، دار الفكر العربي – بيروت، ط٢، ١٩٧١، ص: ١٩ – ٢٠.

(٤) نقلاً عن موقع (www.almaqaleh.net)

ترك (المقالح) صنعاء الى محافظة (حجّة)، وهو في الثانية عشر من عمره؛ ليكون بالقرب من والده الذي كان في السجن بتهمة التعاون مع الثوار، الذين زجَّ بهم الإمام (أحمد يحيى حميد الدين) في غياهب السجون، بعد فشل ثورتهم عام (١٩٤٨م) على والده الإمام (يحيى حميد الدين)[١].

نشر الشاعر أوّل قصيدة، بعنوان (من أجل فلسطين)، التي أُذيعت في راديو (صنعاء) عام (١٩٥٦م)، ثم نشر عدة قصائد في صحف وجرائد محلية، ليغادر بعد ذلك بعيداً عن الوطن الى مصر عام (١٩٥٨م) للدراسة في جامعة القاهرة ، لكنّ ظروفاً حالت دون ذلك فعاد الى اليمن. فتكررت المحاولات حتى تمكن من الحصول على الإجازة في اللغة العربية وآدابها من جامعة القاهرة عام (١٩٧١)، ثم حاز على درجة (الماجستير) في الأدب العربي عن رسالته الموسومة بـ(الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن) من جامعة عين شمس عام (١٩٧٣م)، وطبعت على شكل كتاب مرات عدة ، الذي يُعد مرجعاً مهماً في الأدب اليمني، فلا يكاد يستغني عنه أيُّ دارسٍ أو باحثٍ يتعرض للشعر المعاصر في اليمن. ثم نال درجة الدكتوراه بدرجة ممتاز جداً عن موضوع اطروحته الموسومة (شعر العامية في اليمن ،دراسة تاريخية ونقدية) من الجامعة نفسها عام (١٩٧٧م)، بإشراف الأستاذ الدكتور (عز الدين إسماعيل)[٢].

ويبدو أنّ دراسة (المقالح) في مصر،والفترة الزمنية الطويلة التي قظاها فيها – عشرون عاماً– كانت كفيلة بتغذية تجربتيه الشعرية والأدبية ، وفرصةً مهمةً في الإطلاع والإنفتاح على الثقافة المصرية والعربية بشكل عام ، إذ شكّل علاقات وثيقة مع عدد من رموز الثقافة العربية أبرزهم (صلاح عبد الصبور) و(أحمد عبد المعطي

(١) نقلاً عن موقع ( www.almaqaleh.net ) .

(٢) ينظر: رحلة في الشعر اليمني قديمة وحديثه،عبد الله البردوني، دار العودة،بيروت،ط١ ، ١٩٧٨،ص:٢٠٤

حجازي) و(أمل دنقل) و(نازك الملائكة) و(نزار قباني) وغيرهم ، اذ كانوا يحضرون كل أسبوع في شقته الصغيرة لقراءة الشعر ، وتبادل الآراء والأفكار ، وما يستجد على الساحة الثقافية العربية من تطورات[١]، فكانت هذه مرحلة مهمة صقلت موهبة الشاعر وأسهمت في تكوين رؤيته ، ونضوج شاعريته من خلال تفاعله وإحتكاكه المباشر برواد الحركة الشعرية والأدبية المصرية والعربية ، فنظم فيها- مصر- دواوينه (الست الأولى)*،التي إرتبطت قصائدها بالرؤية الواقعية ، حاملةً هموم ومعاناة أبناء الشعب العربي بوجه عام والشعب اليمني بشكلٍ خاص ، فكان الشعر القومي والوطني هو الموضوع الأبرز في شعره ؛ لذلك تميزت قصائدها بظاهرة الغربة والحنين الى الوطن والهجاء السياسي ، كما تضمنت الكثير من الرموز الدينية والتراثية والوطنية ، ليجعل من هذه الرموز طاقة متجددة تلهم الأجيال وتشد من عزيمتهم نحو التحرر والثورة على الواقع .

وقد تميزت أعماله الشعرية الأولى ((بنوعٍ من التأريخ والتأمل، وإعادة بناء الرؤية الى الوقائع الشعرية متفاعلة مع الوقائع العامة، الإجتماعية والثقافية ، وهو ما جعل الخطابات الشعرية، لهذه المرحلة ذات صلة واضحة وقوية بما هو وطني وقومي ، متأثراً في ثورتها على البناء التقليدي للقصيدة بتمرد وثورات المجتمع ، فتأتي القصائد مشبعة بالواقع والتأريخ والإسطورة اليمنية بشكلٍ خاص والعربية والإنسانية بشكلٍ عام))[٢] ، فكان منحازاً للحلم العربي في الثورة والتغيير ، محاولاً خلق روح التمرد في نفوس أبناء شعبه على الواقع السياسي والإجتماعي المضطرب

(١) نقلاً عن موقع (www.almaqaleh.net)

(*) أي ديوان: لابد من صنعاء ،وديوان: مأرب يتكلم ،وديوان :هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادي، وديوان :رسالة الى سيف بن ذي يزن،وديوان :عودة وضاح اليمن،وديوان :الكتابة بسيف الثائرعلي بن الفضل.

(٢) بناء القصيدة الحديثة في أعمال عبد العزيز المقالح ، د. طاهر مسعد الجلوب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٧ ، ص: ٩١ .

، من خلال توظيف القصائد الوطنية الثورية ،التي تحفز المواطن وترسم واقعه المأساوي الذي يعيش فيه، فكان شعره في خدمة قضايا التحرر والثورة والإنسان .

فالشاعر(المقالح) كغيره من الشعراء العرب إنتقل ((من الشكل التقليدي للقصيدة العربية بمعجمه وتراكيبه وهيكله البنائي الى الشكل الجديد بكل مشخصاته الفنية والمعنوية ... وقد نتج هذا الإنتقال عن شعوره بضيق ذلك القالب القديم عن إستيعاب التجربة الجديدة ... وحدث هذا الإنتقال في أوائل عام (١٩٦١) وهو نفسه عام المخاض بالنسبة للثورة اليمنية))[١]. وهذا يعني أنّ الشاعر توجه منذ البداية نحو الحداثة في الشكل والإسلوب تبعاً لتطور رؤيته الفنية وتجدد تجربته الإبداعية ، وسعى إلى التحرر من المؤثرات والقيود التي وضعها أعلام الشعر ونقاده ، فـ((المقالح رجلٌ مسكونٌ بهاجس التجديد والتحديث ، ليس في البنى الشعرية والإبداعية فحسب ، بل في الحياة الواقعية بتجلياتها المختلفة، كون القيود التقليدية قي عالم الشعر لم تكن تتمثل في نفسه بمعزل عن القيود السياسية والإجتماعية والفكرية التي كانت مفروضة على أمته وشعبه))[٢]،طيلة عقود طويلة .

وفي عام (١٩٨١) نظم الشاعر ديوانه السابع (الخروج من دوائر الساعة السليمانية) ، وهو أول ديوان ينظمه بعد عودته إلى اليمن[٣] ، إذ يواجهنا الشاعر بمجموعة من القصائد بشّرت بولادة رؤية جديدة في وعي الشاعر النظري تعود بالقصيدة إلى ماضي الثقافة العربية ، لتتفاعل مع التراث الصوفي في مناجاة الخالق

(١) إضاءات نقدية عن عبد العزيز المقالح ، د. عز الدين إسماعيل وآخرون ، دار العودة ، بيروت–لبنان ، ط١، ١٩٧٨، ص:٦٨

(٢) قضايا الشعر الجديد في تجربة عبد العزيز المقالح النقدية،محمد يحيى أحمد الحصماني،رسالة ماجستير،كلية الآداب ،جامعة ذمار،اليمن،٢٠٠٨ ،ص: ٢٢٣

(٣) ينظر: النص المفتوح ، قراءة في شعر عبد المقالح ، كمال أبو ديب وآخرون، دار الآداب، بيروت–لبنان،ط١، ١٩٩١، ص: ١٦

والتضرع إليه وذم الحياة الدنيا وملذاتها[١] ، وتتواصل هذه الرؤية مع تجاربه اللاحقة في ديوانيه (أوراق الجسد العائد من الموت) و(أبجدية الروح) الذي ينجز فيهما الشاعر تجربة صوفية متكاملة الجوانب والأبعاد[٢]، لاسيما في ديوانه –التاسع– (أبجدية الروح) ، الذي تلقاه جمهور القراء والمثقفين بحفاوة بالغة قل نظيرها ، حيث كثر الحديث عنها،ودار الجدل حولها[٣]،وكانت ((محاولة لإستيعاب التجربة الوجودية الكونية بإستخدام التقنيات الصوفية))[٤]، فشكلت ظاهرة بارزة في شعره .

بعد ذلك أصدر المقالح ستَ مجاميع شعرية تصدرت بمسمى كتاب –خلافا لما يُعرف بالديوان–، وهذا كسر لما إعتاد عليه الشعراء . و(كتاب صنعاء) هو أول هذه المجموعات الشعرية –الصادر عام ١٩٩٩–،إذ يقدم فيه الشاعر قراءة شعرية – (٥٦) قصيدة– لأبرز تفاصيل مدينة صنعاء العريقة ، واصفاً بناياتها وشوارعها وأسواقها وحاراتها وطبيعتها وأهم معالمها الأثرية . و((يمكن أن يوصف بأنه قصيدة تاريخية طويلة لصنعاء ؛ لأنّ صنعاء عنوان لكل قصيدة فيه ، إذ أنّ القصائد لا عناوين لها، بل منحها الشاعر تسلسلاً رقمياً))[٥]،أي: القصيدة الأولى،القصيدة الثانية وهكذا، وهو السياق نفسه الذي سار عليه في مجموعته الشعرية التالية (كتاب القرية) –المؤلف من (٧٧) قصيدة– فالقصائد تحمل أيضاً تسلسلاً رقمياً وصفه

(١) ينظر : بناء القصيدة الحديثة في أعمال عبد العزيز المقالح ، د. طاهر مسعد الجلوب ، ص:١١٠

(٢) ينظر: النزوع الصوفي في شعر عبد العزيز المقالح ، عبد الفتاح سلطان قائد الصبري ، رسالة ماجستير ،كلية التربية ، جامعة بابل ، ٢٠٠٤ ، ص: ٨٢

(٣) ينظر: أبجدية الروح ، أبجدية الشعر ، د. حاتم الصكر، مجلة الثقافة العربية – صنعاء ،السنة الخامسة ، العدد (٣٦) ، نوفمبر،١٩٩٧، العدد خاص بالشاعر(٧٤) .

(٤) أساليب الشعرية المعاصرة ، د. صلاح فضل،دار الآداب ،بيروت–لبنان،ط١ ،١٩٥٥ ، ص: ٣٦

(٥) تجليات الظواهر السردية والإسلوبية والدرامية في شعر عبد العزيز المقالح،ليلى أحمد الرادمي،أطروحة دكتوراه ،كلية الآداب والعلوم الإنسانية،جامعة سيدي محمد بن عبدالله، فاس،المغرب،٢٠١٢،ص: ٣٣

باللوحات ، فكانت القرية التي إحتضنت طفولته وخطواته الأولى ، بؤرة مركزية تدور حولها مخيّلة الشاعر وذكرياته.

أما في ديوانه –الثاني عشر–(كتاب الأصدقاء)، فقد إختفت فيه عنوانات القصائد أيضاً، ليجعل من أسماء الأصدقاء عنواناً لكل قصيدة فيه ،وهذه تجربة فريدة – بحسب علمنا– فقد تألف من (٧٩) قصيدة ، حَمَلت ٱسم (٧٩) صديقاً من شعراء ومفكرين ونقاد من مختلف البلاد العربية ، وهذا يعني أنّ للصداقة معنًى كبيراً في حياته، كما ضمنها نماذج من إبداعاتهم الشعرية أو النثرية ،ووضعها داخل أقواس محددة ، منهم : أدونيس ، وسليمان العيسى ، وأحمد شوقي ،والسياب ، والملائكة ،والبياتي ،والجواهري ، وجابر عصفور، وحاتم الصكر، والبردوني،والزبيري، وصلاح فضل... وتطول اللائحة.

ويستمر الشاعر في إبداعه ليقدم لنا مجموعته الشعرية التالية – عام ٢٠٠٤ – كتاب (بلقيس...وقصائد لمياه الأحزان) ليعود بنا إلى ماضي الزمان وأغواره ، ويصف لنا بلوحات شعرية تفوح منها رائحة التأريخ والتراث، ليبوح فيه عما يدور في وجدانه ونوازعه ، وفيه أيضاً قراءة داكنة للواقع الذي يعيشه الإنسان العربي .

وبعد عام أصدر الشاعر ديوانه التالي (كتاب المدن) ، ليحمل مجموعة من القصائد – ٢٣ قصيدة – وكل قصيدة عنوانها إسم المدينة التي زارها الشاعر، شملت مدناً عربية وأجنبية ، واصفاً أبرز معالمها وآثارها وطبيعة الحياة فيها، منها، دمشق ، وبغداد ، ومكة المكرمة ، والإسكندرية ، وروما ، وأثينا ، وفينا، وبرلين... وغيرها.

ويختم الشاعر إبداعاته الشعرية بديوانه الأخير (كتاب الأم) عام ٢٠٠٨– وهو آخر ديوان نشر لحد الآن– ، الذي يمثل سيرة ذاتية ، وقصيدة رثاء طويلة لوالدته، بلغة شعرية حديثة[١]، تكشف لنا عن حزن الشاعر الثقيل ، والمعاناة الكبيرة التي

(١) ينظر: عبدالعزيز المقالح ، يذرف الشعر في (كتاب الأم ) ، سلمان زين الدين ، نشر في الحياة ، ٢٠٠٩/٣/٢٥، شبكة الانترنت.

يعانيها في هذا العالم بعد وفاة والدته التي خلدها في (٥٤) قصيدة ، منحها الشاعر تسلسلاً رقمياً، تبدأ بالفاتحة التي تسبق القصيدة الأولى وتنتهي بالخاتمة ، التي كتبها الشاعر السوري الشهير (سليمان العيسى)،مشاركاً في رثاء والدة صديقه (المقالح)، التي تلي القصيدة الأخيرة وهي القصيدة الرابعة والخمسون .

أما فيما يخص قصيدة النثر، فالمقالح لم يكتب قصائد نثرية مستقلة ، بل دمجها في عدد من قصائده الشعرية، وقد وضعها داخل أقواس لتمييزها عن المقاطع الشعرية[١]، في محاولة منه للمزاوجة بين الشعر والنثر، وكي يتحرر من قيود الثبات وينطلق إلى آفاق أوسع في الإبداع الأدبي؛ فالشاعر كما يبدو لم يكتب قصائد كثيرة من هذا النوع . فهو يرى أنّ كتابة القصيدة النثرية يتطلب جهداً وبراعةً من الشاعر كونها خرجت كثيراً عن قيود الشعر وتقاليده الموروثة، فليس كل من كتب بهذا الشكل أو كلٌّ من تلاعب بالتفعيلات أو أهملها شاعراً جديداً[٢] ، فلا بدّ على الشاعر ((أنْ يضيف بموهبته ما يعوّض عن فقدان الإيقاع والقافية)) [٣] ؛ لذلك ٱتسم موقفه بالرفض ثم التحفظ ثم القبول المشروط[٤] ، فهو يؤمن بأنّ ((كل الأشكال الشعرية الناضجة جديرة بالبقاء والتعايش ، وأنّ من حق كل الزهور أنْ تتفتح في حديقة الإبداع الشعري، شعرية كانت الزهرة أم نثرية ، المهم أنْ تكون زهرة وأنْ تحمل قدراً من ضوء الشعر ورائحة الإبداع))[٥]. وأن تمتلك إيقاعا بارزاً وتأثيراً صوتياً واضحاً بالإعتماد على بعض الأساليب والعناصر الموسيقية الداخلية ، للتعويض عن فقدان الوزن والقافية ، كي تحظى بشيئ من القبول لدى المتلقي .

---

(١) ينظر: المدينة والأصدقاء في كتابين شعريين، د. حاتم الصكر ،مجلة الحكمة، صنعاء،العدد(٢٣١) ، نوفمبر، ٢٠٠٤، ص: ٢٠٦ .

(٢) ثرثرات في شتاء الأدب العربي ،د. عبد العزيز المقالح ،دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨٣، ص: ١٢٠.

(٣) من البيت الى القصيدة ، د. عبد العزيز المقالح، ص: ٣٢.

(٤) ينظر: قضايا الشعر الجديد في تجربة المقالح النقدية، محمد أحمد يحيى الحصماني، ص: ٤٢ .

(٥) ثرثرات في شتاء الادب العربي ، د. عبد العزيز المقالح ، ص: ١٣٣ .

هذا وقد عمل المقالح أستاذاً للأدب والنقد الحديث في جامعة (صنعاء) ثم عُين رئيساً للجامعة نفسها بين الأعوام (١٩٨٢-٢٠٠١م)، كما أصبح مستشاراً ثقافياً لرئيس الجمهورية السابق (على عبد الله صالح)، وعضو المجمع اللغوي في القاهرة، ويشغل حالياً رئيساً لمركز الدراسات والبحوث اليمني، وحصل على كثير من الجوائز العربية والعالمية المهمة، كما ترجم شعره الى عدة لغات عالمية منها: الفرنسية والإنجليزية والروسية[١] .

(١ ) ينظر: رحلة في الشعر اليمني قديمة وحديثة، عبد الله البردوني، ص:٢٠٦

# الفصل الأول

# الأوزان في شعر عبد العزيز المقالح

المبحث الأول :الأوزان في الشعر العمودي (التقليدي)

المبحث الثاني : الأوزان في القصيدة المقطعيّة

المبحث الثالث : الأوزان في الشّعر الحـُر

# المبحث الأول
# الأوزان في الشعر العمودي (التقليدي)

**توطئة :**

لا شك أنّ للوزن الشّعري قيمَتهُ الصوتيةُ الخاصّة، ووظيفته الإيقاعية التي ميّزتهُ عن الخطاب النثْري ، فالإيقاع الخارجي المتمثل بالوزن والقافية كان طاغياً لعصورٍ طويلةٍ على بِنيةِ القصيدة العربيةِ القديمةِ –ولا يزال–، إذ أنَّ الشعرَ كانَ ((لا يسمى شِعراً حتى يكون لَهُ وزنٌ وقافية))[١]. والمتذوق العربي كان يشعر بأنَّ الشّعْرَ الموزون يحدثُ أكبر درجة من التوقع ، والقدرةِ على التأثيرِ في المُتلقي[٢]،(( وللشعر الموزون إيقاع يطربُ الفهمَ لصوابهِ ، ويرد عليهِ من حُسن تركيبه ، وإعتِدال أجزائه))[٣]، إذ أنَّ طبيعة الوزن الشعري تقومُ على أساسيّ الإعتدال والإنتظام بين تفعيلاتهِ ، بحيث يكون هذا الإنتظام سبباً في تحقيق الإيقاع الذي يُطرِب المتلقي ويؤثر في نَفسيتهِ .

فالشعر العربي القديم كان قائماً على أسسٍ وقوالبَ رصينة إستمرتَ زمناً طويلاً، وأُعتمُدتْ أساساً وتقليداً في الكتابةِ الشعريةِ فيما بعد،حتى ظهور المزدوجات والمسمّطات التي مهّدَتْ كثيراً لظهور فن الموشّحات في الشعر العربي ، إذ التزم الشعراء بوحدة القصيدة العربية ولم يتم تجاوزها إلاّ في حدودٍ ضيّقةٍ لاتكاد تخدُشُ قالب النظم الرصين[٤].

---

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، أبن رشيق القيرواني – أبو علي الحسن،(٤٥٦هـ) ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد – مطبعة السعادة – مصر،١٩٦٣ م . ج ١ ، ١٥١ .

(٢) ينظر : موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية) ، د. شكري محمد عياد ، ص : ١٤٠ .

(٣) عيار الشعر ، آبن طبا طبا ، محمد بن أحمد ، تحقيق : عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية – بيروت ، ١٩٦٨ م ، ص: ٥٣ .

(٤) ينظر : تحولات الإيقاع في الشعر العربي القديم والحديث ،دراسة صوتية دلالية ، احمد ناهم جهاد الموسوي ،اطروحة دكتوراه ، كلية آلاداب ، الجامعة المستنصرية ، ٢٠٠٥م، ص : ١٨ .

وأهمية الوزن تبرز، في كونه يُثبِّتُ الشعرَ في الخاطرِ، ويحفظهُ من التشتُت والتَّبعثُر[١]، فموسيقاه (( تزيدُ من إنتِباهنِا ، وتضفي على الكلماتِ حياةً فوق حياتها ، وتجعلنا نحسُ بمعانيهِ كأنّما تُمثل أمام أعينُنا تمثيلاً عملياً واقعياً ، هذا إلى أنّها تَهِبُ الكلامَ مظهراً من مظاهرِ العظمةِ والجلالِ ، وتجعلهُ مصقولاً مُهذّباً تَصلُ معانيهِ إلى القلبِ بمجرد سماعه))[٢]؛ بوصفه وسيلةً من وسائل التعبير والإيحاء ، التي ترتبطُ بالحالة النفسية والشعورية للشاعر ، إلى جانب التلذُذ الصوتي[٣].

والمتأمل في أعمال الشاعر (عبد العزيز المقالح)– الشعرية– يجدُ أنَّ الشاعر نظم (١٤) قصيدة على الشكل العمودي (التقليدي) – بحسب ما جاء في دواوينهِ المنشورة – عبر فيها عن الواقعين السياسي والإجتماعي ، وحالة القمع والاضطهاد والتخلُف التي كان يعيشها المجتمع العربي بشكلٍ عام واليمني على وجه الخصوص ؛ ذلك أنّ الظرفين السياسي والإجتماعي كانا يتطلبان بالضرورة ((أنْ يتجه الشاعر نحو الجماهير ، نحو ملايين العرب الذين يعانون من نقص الوعي ومن قهر الطغيان والإستعمار))[٤].فكان((الشعراء والكتّاب في طليعة الأحرار الذين خاضوا حرباً شعواء في وجه الإمامة ونظامها المتخلف ...لأنهم أول من أدرك ووعى أبعاد القهر والظلم التي تعاني منها البلاد ))[٥].

وكما يبدو أنَّ القصائد العمودية قليلة جداً في شعر (المقالح) قياساً بشعرهِ الحر الذي يزيد على أكثر من (٤٨٠) قصيدة، وهي موزعة بين (١٥) ديواناً شعرياً–

---

(١) ينظر:تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري،محمد زغلول سلام،دار المعارف،مصر،(د.ت)،ص:٣٧

(٢) موسيقى الشعر ، إبراهيم أنيس ، دار القلم ، بيروت – لبنان .ط/٤ ، ١٩٧٢ ،ص:٢١ .

(٣) ينظر: دراسات في النقد العربي، عثمان موافي ، دار المعرفة الجامعية ، ط/٣ ، ٢٠٠٠ ، ص: ١٣٦ .

(٤) من البيت الى القصيدة ، د عبد العزيز المقالح ، دار الآداب ، بيروت ، ط١، ١٩٨٣، ص: ٦٣

(٥) الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن ، د. عبد العزيز المقالح ، دار العودة، بيروت،١٩٨٤ ، ط٣ ، ص: ٦١–٦٢

بحسب علمنا- ونجد أنَّ كل قصائده العمودية وردت في دواوينهِ الخمس الأولى التي جمعها عام (١٩٧٧م) بديوانٍ واحدٍ هو: (ديوان عبد العزيز المقالح) ، أي: إنها نُظمت في بداية تجربتهِ الشعرية في النصف الأول من عقد الستينيات، وفي فترةٍ كان الشاعر العربي يراوح بين كتابة الشعر العمودي والشعر الحر (التفعيلة) .

ويبدو أنَّ النمط التقليدي كان عاجزاً عن استيعابِ أفكارهِ وطاقتهِ الشعرية التي أرادَ لها الانطلاق بسطورٍ غير مُحدَّدة، لا تُقيدّهُ أوزان الخليل وقوافيهِ ، كما يُعبِّر عن ذلك في هذه الأبيات التي يتململ فيها من تلك القيود: (الخفيف)

سَجَنَتْنا الأوزانُ في قُمْقُم الشَّكـ ـلِ فَعَافت عن الخَيال البحُورُ
كَمْ نَبَشنا عن القوافي كِتابـــاً فشَكَتْ جَهلنا المُبين السّطُورُ
وخَرَجنا نَسيلُ شِعراً مُقـــفّى رَقَصَتْ روعةً عليهِ الحمــيرُ[١]

ففي هذه الأبيات ((تحسُّ به وكأنَّهُ لا يتحدث عن أزمة الشعر والطريق المسدود الذي إنتهى إليه الشعراء، بل عن أزمة وطنه الذي يعيش في سجن كبير... إذ يعلن في هذه الأبيات تمرُّده على تلك القيود التي شلّت روح الشعر))[٢] ؛ فهو يرى أنّ القصيدة العمودية ((تحاول حفظ الذوق العربي والإبداع العربي، في غرفةٍ مغلقةٍ من غرف المومياء))[٣]. فكما يبدو أنّ المقالح لا يحبذ أي نظام ثابت للشعر؛ لأنّه يشعر أنّ ذلك يسجن الإبداع الشعري في قالبٍ جامدٍ ومكرر، ويحوّلهُ إلى مهارةٍ عقليةٍ يتناقلها الشعراء عن بعضهم خلفاً عن سلف[٤] ؛ إذ يرى أنّ ((القيود لا تكبح حركة الإنسان...وحسب ، وإنما تكبح كذلك رغبته في الإبداع والإبتكار))[٥]

---

(١) ديوان عبد العزيز المقالح ، د. عبد العزيز المقالح ،دار العودة ، بيروت ، ط/٢ -١٩٨٦م،ص:٤١٦.

(٢) إضاءات نقدية عن عبد العزيز المقالح ، عز الدين إسماعيل وآخرون ، ص: ٦٨-٦٩ .

(٣) أزمة القصيدة الجديدة،دراسة ومناقشات، د. عبد العزيز المقالح، دار الآداب،بيروت، ط١، ١٩٨٥،ص:٢٨

(٤) ينظر : المصدر نفسه ، ص : ٨-٩.

(٥) المصدر نفسه ، ص : ١١.

،فعلى الشاعر أن يكون ابن عصره وأن يؤمن بأنّ تراثه سلسلة متتابعة من الولادات والتجارب ، وعلى القصيدة العربية أنْ تتقدم نحو المستقبل أو تدفن نفسها في ضريح التأريخ وتتحول الى ذكرى[١].

وعند دراستنا للبنية العمودية (التقليدية) لشعر (المقالح) ، نرى أنهُ إعتمدَ في نظم قصائدهِ العمودية على الأوزان الآتية :

**١-البحر الكامل:**

يحتل وزن الكامل المرتبة الأولى في شعر (عبد العزيز المقالح) – العمودي- إذ بلغت نسبة إستعمالهِ من بين البحور الأخرى ( ٣٩، ٤٦ %) بواقع (١٣٥) بيتاً شعرياً ، توزّعت بين (٦) قصائد شعرية . وقد إستعملهُ (المقالح) بأنواعهِ المختلفة .

ومن أنواع البحر الكامل التي حضرت في دواوين الشاعر هي:

**أ-الكامل التام الصحيح:**

هذا النوع من وزن الكامل يتّميّز بعروضٍ تامةٍ (مُتَفَاعِلُن) وضربٌ تامٌ مثلها . وعند الرجوع إلى دواوين الشاعر لم نَجِد سِوى نصٌّ شعريٌّ واحدٌ بعنوان (لا بدَّ من صنعاء) – متشوقاً فيها إلى مدينتهِ صنعاء – يقول فيها:

يوماً تغنَّى في مَنَافينا القـــدَرْ لا بُدَّ من صَنْعَا وإنْ طالَ السّفَرْ

مُتْفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعلــن مُتْفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعلن

لا بدَّ منها ... حُبّنا .. أشواقها تـدوي حوالينا إلى أينَ المَــفَرْ

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلـن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

إنَّا حملْنَا حُزنها وجِراحَـــــها تحت الجفُون فأورَقتْ وَزَكَى الثّمرْ[٢]

(١) ينظر : المصدر نفسه ، ص :١٢

(٢) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٢٣ .

مثْفاعلن مثْفاعلن متفَاعلن مثْفاعلن متَفَاعلن متَفَاعلن

ففي هذه الأبيات وبعد تقطيعها –عروضياً– تبيّن أنّ زحاف (الإضمار)[١]. قد أصابَ معظم التفعيلات ، لاسيمّا في البيتين الأول والثاني ، وكأنهما منظومان على بحر (الرجز) . لكنَّ وجود تفعيلة الكامل (مُتَفاعِلنْ) في البيت الثالث ، يجعل المُتلقي يدرك أنَّ هذه الأبيات تعود إلى وزن الكامل . وهذا الزحاف – الإضمار– هو الأكثر حضوراً في هذا البحر. إذ ((يَندرُ أنْ نرى البيت الواحد من هذا البحر مشتملاً على المقياس " مُتَفَاعِلنْ " وحده))[٢].

وهناك من ربط بين كثرة الزحافات في الأبيات الشعرية وبين الحالة النفسية للشاعر، ومنهم د. محسن أطيمش ، الذي يرى أنَّ شيوع الزّحاف بشكل عام في المواقف المنفعلة أو المميزة في الحالة النفسية يمكن تفسيرهُ بأنّ شِدّة الانفعال يرافقها في الأداء الموسيقي أو اللغوي نوع من السرعة والرغبة في توصيل المعنى والتنفيس عن الحالة بشكل أسرع ؛ لأنَّ الزحاف يقوم بتسكين المتحرك أو حذفهِ أو حذف الساكن ، مما يؤدي إلى إختصار في عدد الأحرف أي تقليص عدد المتحركات والذي يعمل على اختصار الزمن ، ولهذا فهو يتفق وحالة الإنفعال التي تتطلب السرعة في الأداء[٣] .

ويبدو أنَّ هذا الكلام ينطبق على هذه القصيدة التي تمتاز بطابعي الحُزن والحسرة ، وقد اعتراها زحاف الإضمار بشكلٍ لافتٍ للنظر – إحتوت القصيدة على (٦٠) تفعيلة مُضمرة مقابل ( ٣٦ ) تفعيلة صحيحة – مما زاد من سرعة الإيقاع ،

(١) ألإضمار : هو إسكان الثاني المتحرك في ( مُتَفَاعلُن ) ، فتصير ( مُتْفَاعِلن = مستفعلن ) ، ينظر : ألإيقاع في الشعر العربي ، من البيت إلى التفعيلة ، د.مصطفى جمال الدين – ص: ٨٦ .

(٢) موسيقى الشعر : د . إبراهيم أنيس ، ص : ٧٤ .

(٣) ينظر : دير الملاك – دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر د.محسن أطيمش ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام – ١٩٨٢م – ص : ٣٠٦ .

وترك أثرٌ في خلخلةِ رتابة هذه التفعيلة ، التي تتكرر ست مرات في البيت الواحد ، ذلك أنَّ إعتماد التفعيلة الواحدة في البيت الشعري يخلقُ نوعاً من الرتابة والتوقع ، وتكراراً في الإيقاع . فيَعْمد الشاعر إلى تلوين إيقاعهِ من خلال إستعمالهِ للزحافات والعلل ، ليقتل جزءاً من الموسيقى الشعرية العالية[١].

وبذلك يمكن القول أنَّ بناء الشاعر قصيدته على البحر الكامل كان ملا ئماً لانفعالاتهِ وآلامه التي يحتاج فيها إلى إختصار عباراته للتعبير عن همومهِ ، وما يموجُ في خاطـرهِ من ألم وحسرةٍ ، بسبب بُعدهِ عن أهله ووطنهِ ، ذلك أنّ وجود عبارة (لابدّ من صنعا) – الواردة في البيت الأول – تعكس مدى المشقة والعناء الذي يواجههُ الشاعر بعد أنْ طالَ به السفر ، فعَمدَ الى إسقاط همزة (صنعاء) لتغدو (صنعا) كأنَّهُ يقُربها الى قلبه ، فلا أظنَّ أنَّ إسقاطها جاء للضرورة الشعرية . كما أنَّ تكرار لفظة (لابدَّ) جاءت لتعزيز أمل الوصول الى(صنعاء) ، واظهرت مدى تصميم الشاعر على بلوغ الهدف المنشود .

**ب–الكامل التام ( الأحذّ) :**

أحد أنواع البحر الكامل التام . (( وعروضهُ حَذّاء وضربهُ أحذّ مثلها – والحَذذ : علة : هي حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة فتصبح (مُتَفَا ن ن–) وتحول إلى( فعِلن ن ن _) المساوية لها ))[٢].وبذلك تصبح تفعيلاته وهو محذوذ العروض والضرب هكذا :

مُتَفَاعِلن مُتَفَاعلن مُتَفَا مُتَفاعِلن متَفَاعلن مُتَفَا

(١) ينظر : مقال :الشعر العربي المعاصر، تطوره ومستقبله ، د . سلمى الخضراء الجيوسي ، مجلة عالم الفكر – المجلد الرابع – العدد (٢) ، ١٩٧٣ ، الكويت ، ص : ٤٢ .

(٢) ألإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة – د.مصطفى جمال الدين ، المكتبة الأدبية المختصة – النجف الأ شرف ، ط/٣ – ٢٠١١ – ص : ٨١ .

وقد نظم ( المقالح ) على هذا الوزن ثلاث قصائد شعرية هي :( مواجيد مغترب ، البكاء بين يدي صنعاء ، رسالة إلى عين شمس ) .

ففي القصيدة الأولى ( مواجيد مغترب ) – التي يَحنُ فيها إلى وطنهِ وهو بعيد عنه في ديار الغربة – مصر– يقول في مطلعها :

| | |
|---|---|
| وطنُ النَّهارِ ومعبدُ الزَّمـــــنِ | أنا عائدٌ لأراكَ يا وطنـــــــي |
| مُتَفاعلن متَفاعلن متَفَا | متَفاعلن متَفاعلن متَفَـــا |
| صنعاءُ تدعوني مواسِمـــــها | وعواصفُ الأشواقِ تعْصـــرُني |
| متْفَاعلن متْفَاعلـن متَـفَا | متَفَاعلن متْفاعلـــن متَـــفَا |
| أنا أنتَ في حُزني وفي فَرَحي | أنا أنتَ في صَحْوي وفي وَسَني[1] |
| متَفاعلن متْفاعلـــن متَـفَا | متَفَاعلـن متْفَاعلـن متَـــفَا |

نجد في هذه الأبيات ثلاث تشكيلات إيقاعية وهي التفعيلة الصحيحة (مُتَفَاعِلن )– تكررت ( ٤٧ ) مرة –التي التزمت في حشو الأبيات ، والتفعيلة الثانية ( المُضمرة ) (مُتْفَاعِلنْ ) – تكررت ( ٦٩ ) مرة – التي شكّلت انزياحاًعن تفعيلة البحر الأصلية ، وأضفت على الأبيات نوعاً من البُطء في الإيقاع ، ومخلِّفة مساراً إيقاعياً مُغايراً عن مسار التفعيلة الأصلية ، ومانحةً نوعاً من الحرية للشاعر في تلوين إيقاعهِ للتعبير عن إنفعالاتهِ وأحلامه وأشواقهِ لبلده (اليمن) . فالشاعر لا يجدُ تنويعاً إيقاعياً إلّا في زحاف ( الإضمار ) للإفلات من نمطية الإيقاع ذلك ؛لأنَّ (( الزحافات و العلل ... أبرز المؤثرات في الإيقاع الشعري وتنوعه ))[2].

أما التفعيلة الثالثة ( مُتَفَا ) التي أصابتها علة ( الحذذ ) ، وقد شكلت تفعيلتي العروض والضرب ، وأحدثت نوعاً من التوازي الإيقاعي بينهما ، وأضفتْ على

(١) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٤٥٤ .

(٢) دير الملاك : دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، د.محسن أطيمش ، ص : ٣٢٧ .

الابيات مرونة إيقاعية ، مانحةً إيَّاها بعض التلوين الموسيقي إنسجاماً مع مضمونها الذي يُثير الانفعال ، إذ أنّ أغلب القصائد التي تتغنّى بِحُبّ الوطن لا بدّ أنْ تثير الحماس والانفعال في نفس الشاعر ، لاسيمّا إذا نظمها الشاعر وهو بعيد عن وطنه في بلاد الغربة، بما يتناسب وروحه المتشوقة البعيدة عن الأهل والوطن ، مما إقتضى بروز موسيقى جهيرة تسهم في إثارة حماس المتلقي وتجذب إنتباهه .

**جـ – الكامل التام ( المقطوع ) :**

يتَميّزَ هذا الوزن بعروضٍ صحيحة ( مُتَفاعُلن) ، وضربِ مقطوعٍ (مُتَفَاعِلْ) ،والقطع حذف ساكن الوتد المجموع (عِلُن) وإسكان ما قبله فتصبح مُتَفاعِلْ[١] .

ومَثّلت قصيدة ( العِيدْ ) هذا النوع من الكامل، إذ جاء في أبياتها الأولى:

وكَكلِّ يومٍ مَرَّ يوم العـــــــيدِ  متُعثِّرَ الخَطَواتِ غيرَ جَدَيْدِ
متَفَاعلن مُتْفَاعِلُن مُتْفَاعِـلْ  مُتَفَاعلن متَفَاعلِن مَتَفاعـلْ
مُتَوَرِّمِ القسَمَاتِ يَنْعَى نفســـهُ  في طبلهِ المتأوِّهِ المكـدُودِ
متَفَاعلن مُتَفَاعلن مُتْفَاعِلـنُ  مُتْفَاعلن مُتَفَاعلِن متْفَاعِلْ
ويمرُّ من حول المــدائنِ والقُرى  مَرَّ الغريبِ الآثمِ المطـرودِ
متَفَاعلن مُتْفَاعِلُن مُتْفَاعِلـنُ  مُتْفاعلن مُتْفَاعلُن مُتْفَاعِـلْ
وطني أسِفتُ عليك في عيد المَلا  وبَكيتُ من همٍّ ومن تسهيدِ[٢]
متَفَاعلن متَفَاعِلُن مُتْفَاعِلُــن  متَفَاعلِن مُتْفَاعلُن مُتْفَاعِـلْ

كما هو بادٍ في هذا المقطع من القصيدة – المؤلفة من تسعة أبيات– أنّ تفعيلات الحشو والعروض تنوعت بين تفعيلة سالمة (متَفَاعلِن) –التي تكررت (١٧) مرة – وتفعيلة أصابها الإضمار (مُتْفَاعلِنْ) – تكررت ( ١٩ ) مرة – إذ نلحظ توازناً

(١) ينظر : ألإيقاع في الشعر العربي – من البيت إلى التفعيلة ، د.مصطفى جمال الدين – ص : ٨٠ .

(٢) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ١٨٠ .

إيقاعياً- نسبياً- تقريباً بين عدد التفعيلتين السالمة والزاحفة، كما يظهر لنا أنّ تفعيلات الأبيات قد تباينت ما بين وحدة إيقاعية أصلية تشكل إيقاع البحر الكامل ، وبين وحدةٍ منزاحةٍ عن الوحدة الأصلية ؛ بفعل دخول زحاف الإضمار الذي لحِقَ بأبيات القصيدة كلها بلا إستثناء .

أمَّا أضرب الأبيات ، فنلاحظ أنّ هناك إشتراكاً بين الزحاف والعلة ، فقد تناوبت الأضرب بين ضربٍ معلولٍ (مُتَفَاعِلْ) وضربٍ أصابه الزحاف والعلة (مُتْفَاعِلْ) .

ويبدو أنّ الضرب المقطوع قد قلّلَ من رتابة التفعيلة الواحدة وأعطاها نوعاً من التوقف السريع والمفاجئ الذي يؤثر في انسيابية الأبيات في أذن السامع ، لاسيمّا إذا سَبَقَهُ ما يُناقضهُ كما في هذهِ الأبيات التي جعل فيها الشاعر من الحرفين (الياء ، والواو) الممدودتين كحرفي ردف . وهذا ما يتلاءم مع مزاج الشاعر وإنفعالاتهِ النفسية التي عبّرَ عنها في هذه القصيدة ، محاولة منه لتنويع إيقاعاته تبعاً لتنوع إنفعالاته ، وكأنَّ الشاعر يتعثر في لسانه كما يتعثر العيد في خطواته ، فهو لا يرى في العيد يوماً جديداً ، فيمرُّ من خلْفِ المدن والقرى كما يمرُّ الغريب، فلا أحد يُلقي له بالاً أو يشعر بوجوده .

كما أنَّ وجود صوت (الدال) المكسور – كحرف روي – قد أسهم في إضفاء موسيقى عالية الرنين تتناسب والحالة النفسية المكسورة والحزينة للشاعر.

ولابدَّ من الإشارة إلى أنَّ وجود (التصريع) في البيت الأول أضفى على القصيدة إيقاعاً مؤثراً يشد من إنتباه السامع؛بسبب التناغم الحاصل بين قافية الشطر الأول والشطر الثاني، لتأكيد المعنى في ذهن المتلقي . كما أسهمت حركة الكسرة في إتاحة فرصة للشاعر بالتنفيس عن إنفعالاتهِ المكبوتة بإيقاع جهيرٍ وواضح.

**٢-البحر البسيط:**

إستعمل الشاعر-عبد العزيز المقالح- نوعين من أنواعهِ (الثلاثة الشائعة)[١] وهي:

أ- البسيط التام المخبون :

نظم ( المقالح ) على هذا النوع قصيدتين هما: ( العبور ، و دميمة ) ، يقول الشاعر في قصيدة ( العبور ) :

لا اللّيلُ في الضّفّة الأخْرَى ولا النُّذرُ ولا الدِّماءُ – كما الأنهارُ – تَنْهمِرُ

مُسْتَفْعِلُن فاعِلُن مُسْتَفْعِلُن فعِلـن مُتَفْعِلُن فعِلن مستفعِلن فعِلـــن

ولا الذِّئابُ وقد أقْعَتْ على حَـــذَرٍ وحولها تزأرُ النّيرانُ والحُـــفَرُ

مُتفْعِلن فعِلن مستفعِلن فعِلـــن مُتَفْعِلن فاعلن مستفعِلن فعِلن

لا هذهِ سوفَ تُثنينا ولا خطـــرٌ يَصدُّ جيشاً دَعَاهُ الثأر والضَّـفَرُ

مستفعِلن فاعلن مستفعلن فعِـلن متفعلن فاعِلن مستفعِلن فعِلن

جَيشاً تمرَّدَ- صَبراً – في مـواقِعهِ وكَادَ في الإنتِظارِ المُرِّ ينفـجِرُ

مستفعِلن فعِلن مستفعِلن فعِلن متفعلن فاعلن مستفعِلن فعِلن

مَضى ليثأرَ من أعدائهِ ، ومَضَتْ في ركبِهِ الشّمسُ والتاريخُ والقدرُ[٢]

مُتَفْعِلن فعِلن مستفعِلن فعِلـــن مستفعِلن فاعلن مستفعِلن فعِلـن

يظهر لنا في هذهِ الأبيات التي يصفُ فيها الشاعر معركة تحرير سيناء – حرب ٦ أكتوبر عام ١٩٧٣م – وقد نظمها في ( ١٢ أكتوبر ١٩٧٣)، أنّ الشاعر في حالةٍ من التوتر والإنفعال ، إذ دَخَلَ في صُلْبِ الموضوع مباشرةً من البيت الأول من دون مقدمات ، وهذا ما يتطلبهُ وصفُ المعارك والحروب . فحالةُ الاضطراب والاندفاع تبدو مسيطرة على نفسية الشاعر من خلال إستعمالهِ لألفاظٍ

(١) أي: البسيط التام المخبون، والبسيط التام المقطوع،ومخلع البسيط،ينظر:الإيقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة ، د. مصطفى جمال الدين، ص: ١٣٦.

(٢) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٤٦٣ .

تدلُ على حالتهِ المنفعلة – ( الدماءُ ،والذئابُ، والنيرانُ ، والثأرُ ، وينفجرُ )، فكما هو واضح أنّ الشاعر يطلق عباراتهِ دفعةً واحدةً وبإنسيابيةٍ تامةٍ ، لتفريغ شحناتهِ المضطربة بالسرعة الممكنة ، وكأنَّهُ في قلب المعركة . فوجدَ في هذا البحر غايتهُ في سرد ما يدورُ في مُخيلّتهِ ، لا عن قصدٍ في إختيار هذا الوزن ، بل الموهبة هي ترسمُ خطواتها أحياناً . فجاءت إيقاعات الأبيات تشيرُ إلى معانيها ، وتدلُ على مضمونها ، فانسَجَمت دلالة الصوت مع دلالة المضمون .

كما نلحظ أنَّ تفعيلة ( مُتَفعِلُنْ ) المخبونة قد تركزّتْ في بدايات الأشطر ووقوعها في (( أول الشطر حسنٌ جميلٌ تميلُ إليهِ الأسماعُ ولا تنفرُ منهُ))[١].

أما تفعيلة ( فَاعِلُن ) فتركّزت في الأعاريض والأضرب ، كما جاءت في حشو الأبيات ، وقد أصاب زحاف ( الخبن )[٢]. معظم تفعيلاتها – ( ٦٣ ) تفعيلة – وهو (( أبرز تغيير ساعد الشاعر على أنْ يقلِّص من إنبساط التفعيلات فضلاً عن إنهُ يُضيف تنويعاً وتلويناً إلى تفعيلات البحر الرتيبة من خلال تغيير الشاعر لمواقع دخول هذا الزحاف وصور حضوره المختلفة في الأبيات الشعرية))[٣]، إذ أنَّ دخول زحاف الخبن على ( فاعِلُن ) في هذا الوزن مقبول ومستساغ ،ذلك لأن حضور هاتين الصورتين– أي فاعِلُن وفعلن– في الحشو هو ما تستريحُ إليه الأذْن وتطمئنُ إليه[٤].

ب– **البسيط التام ( المقطوع ):**

---

(١) موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس ، ص:٨٣.

(٢) الخبن : هو حذف الثاني الساكن كما في ( مستفعلن ) فتصير ( مُتَفْعِلُن ) ويدخل على : فاعلن مفعولات ، فاعلاتن ، ينظر : ميزان الذهب ، السيد أحمد الهاشمي ، ص: ١٢–١٣ .

(٣) البنية الإيقاعية في شعر شعراء الطبقة الأولى الجاهلية ، د . إياد إبراهيم فليح الباوي ، دار الكتب والوثائق – بغداد ، ٢٠١١ ، ص : ١٠٠–١٠١ .

(٤) ينظر : موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس ، ص : ٨٣ .

يظهر وزن البسيط بهيأة العروض المخبونة (فعِلن) والضرب المقطوع (فاعِلْ=فَعْلُن) في قصيدتين هما: ( رسالة إلى الله ، و رسالة إلى الزبيري ) . ففي قصيدة (رسالة إلى الله) التي نظمها الشاعر عام ( ١٩٦١)- مُناجياً فيها ربّهُ، شاكياً أحزانه وهمومه- يقولُ فيها :

إليكَ ما من (خِطَابٍ) غْيرُ أحْزَانـي ودمعةٍ تَتهَادَى خَلْفَ أجْفَانـي

مُتَفْعِلُن فاعِلُن مُسْتَفْعلُن فَعْلُـن مُتَفْعِلُن فَعِلُن مُسْتَفْعِلُن فَعْلُـن

شددت للنُّوحِ أعصابي وفي غضبٍ أَلَقيْتَ بي يا إلهي بين نيرانـي

مُتَفْعِلُن فاعِلن مُسْتَفْعلُن فَعِلـن مستفعِلن فاعلن مستفعِلن فَعْلُن

فأثمرَ الألم المجنون عاصَفـةً وخففّتَ كَلمَاتي وَزْنَ إيمانـي

مُتَفْعِلُن فعِلن مُسْتَفْعلُن فَعِلـن مُتَفْعِلُن فَعِلُن مُسْتَفْعِلُن فَعْلُـن

جحْيمُ خْلقكَ يتلو مْوتَـهُم وأنا مُعجّلٌ فجَحيْمي حاضِرٌ آنـي[١]

مُتَفْعِلُن فعِلن مُسْتَفْعلُن فَعِلـن مُتَفْعِلُن فَعِلُن مُسْتَفْعِلُن فَعْلُن

نجدُ في هذه الأبيات أنَّ الشاعر إستعمل حرف ( الألف ) ردفاً في الأضُرب المنتهية بتفعيلة ( فعْلن ) المقطوعة ، وذلك لتلافي الصدمة التي تحدثها علة القطع في الاضرب ، فهو لا يتناسب والكَمْ الكبير من المتحركات التي تسبقهُ- في هذا البحر – كما يظهر لنا أنّ الشاعر إستثمر زحاف ( الخبن ) للتلاعب بتفعيلات أبياتهِ ، ليمنحها تنوعاً إيقاعياً يقلل من رتابة تكرار تفعيلاته ويضفي عليها بعض التلوين الموسيقي ، كما إنهُ يقضي على الفتور والتوقع ويعطي حرية أكثر للشاعر في التعبير عن انفعلاتهِ واحاسيسهُ[٢] .

(١) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٤١٢ .

(٢) ينظر : موسيقى الشعر العربي ، د. شكري محمد عياد ، ص : ١٤٣ .

ويبدو أنّ إيقاع الأبيات جاء ملائماً إلى حدٍ ما لطبيعة القصيدة ، التي يُعبرُ فيها الشاعر عن حالة شعورية ممتلئة بالحُزن والشكوى وكأنَّ الشاعر يعيش في جحيمٍ حاضرٍ – بحسب قوله –على عكس بقية الخلق فالجحيم ( يتلو موتهم ) ، كما يتضحُ ذلك في البيت الرابع . كما أنّ هناك من يرى أنّ ((البحر البسيط يحمل في موسيقاهُ الحُزنَ))[١]،غير أنَّ الدراسات الحديثة تؤكد ((أنَّ الشاعر هو الذي يعطي الوزن المعين نغمتهُ الحزينة أو الراقصة ، وهو الذي يخلع مشاعره الخاصة على الوزن))[٢] ،ويرى الباحث أنّ الرأي الثاني هو الأكثر قبولاً،لأنّ الشاعر عندما يحاول نظم قصيدته لا يفكر بوزنٍ أو بحرٍ معين، فالدفقة الشعورية هي التي تفرض هذا الوزن أو ذاك.

كذلك لم نلحظ ظهوراً لزحاف (الطي) الذي يدخل على (مُستفْعِلُن) – الذي يحولّها إلى (مُستعِلنْ) – وهو زحاف نادر في هذا البحر عند الشعراء ؛ لأنّ دخوله في هذا البحر في الصدر أو العجز أو في كليهما يحدثُ شرَخاً موسيقياً ، لذلك يتحاشاهُ الشُّعراء ، ولهذا نَدُر وقوعه في دواوين الشعراء ، بحسب رأي الدكتور خالد علي مصطفى[٣].

كما نلحظ في هذه الأبيات شيوع حروف المدّ ( الألف والياء والواو ) إذ أنّ لها ((وظيفة فنّيةَ صوتية أو وظيفة موسيقية ، فهي تفسح المجال لتنوع النغمة الموسيقية

---

(١) البنية ألإيقاعية في شعر الجواهري ، عبد نور داود عمران، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب – جامعة الكوفة ، ٢٠٠٨ ، ص :٣١٠ .

(٢) الشعر بين الرؤيا والتشكيل ، د. عبد العزيز المقالح ،دار العودة،بيروت،ط١٩٨٦،١، ص : ١١٥ .

(٣) ينظر : من أطلال الحبيبة إلى أطلال القبيلة ، دراسة نقدية في شعر لبيد بن ربيعة العامري ، د. خالد علي مصطفى ، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب ، الجامعة المستنصرية ، ٢٠٠٤م ، ص: ٢٤٢

للكلمة الواحدة أو الجملة الواحدة لسعة أمكاناتها الصوتية ومرونتها))[1]،بما يتناسب مع جو القصيدة العام ،واستيعاب أكبر قدر ممكن من الإنفعالات النفسية للشاعر .

**٣- البحر الخفيف :**

شَغل وزن الخفيف نسبة ( ٣٠، ١٠ % ) من مجموع القصائد التقليدية بواقع قصيدتين هما: ( نحنُ والشعر، وعتاب) . ففي قصيدة ( نحنُ والشعر) المنشورة عام ١٩٦١ ، يقول فيها :

كلُّ نجمٍ لم يحترق لا يُنـــيرُ فاحترقْ ينجَلي الظَّلام الضَّـريرُ
فاعِلاتن مُسْتَفْعِ لُن فاعِــلاتن فاعلاتِن مُتَفْعِ لُن فاعِــلاتن
إحترقْ ! فالنجومُ تُحرقُ في الليـ ـلِ وتُفنى ليُهلَك الديـــــجورُ
فاعِـلاتن مُتَفْعِ لُن فَعِـــلاتُنْ فَعِلاَتُنْ مُتَفْعِ لُنْ فـــالاتن
مالنا ؟ مالنا ؟ نُغَمْغمُ كالبـــو مِ وكلٌّ بصوتهِ مغـــــرورُ
فاعلاتن مُتَفْعِ لُن فعِـــلاتن فعِلاتن مستفعِ لن فـــالاتن
ما لأشعارنا بَدَت كَطلـــولٍ تركتْها على الدروبِ الـــدهُورُ[2]
فاعلاتن مُتَفْعِ لُن فعِـــلاتن فعِلاتن مُتَفْعِ لُن فاعــلاتِن

تُظهر لنا هذه الأبيات الشعرية –المتقدمة–عن وجود بعض التنويع الإيقاعي المتُمّيز ، إذ لم تبقَ هذه التفعيلات على حالها ، فقد تناوبت التفعيلات بين تفعيلاتٍ سالمةٍ وأخرى أصابها زحاف الخبن ، ودخول هذا الزحاف على تفعيلات هذا البحر حَسنة كثيرة الشيوع ، فكُلها حَسَنُ الوقعِ في الآذان وتستريح إليها الأسماعُ[3].

(١) عضوية الموسيقى في النص الشعري ، د. عبد الفتاح صالح نافع ، ص : ٥٨ .

(٢) ديوان عبد العزيز المقالح ،ص : ٤١٥ .

(٣) ينظر : موسيقى الشعر ، د.إبراهيم أنيس ، ص: ٨٨-٨٩ .

أمّا الأضرب فقد دخلت على بعض تفعيلاتها علة ( التشْعِيث ) [١] وهي علة غير لازمة يُكثر دخولها على هذا الوزن ، وقد أزاحت إيقاع هذه الأبيات عن مسارها ، وأضافت إليها نوعاً من التمَيّز ؛ بوصفه (( تغييراً مُحبباً ومستساغاً في هذا البحر ))[٢].

كما أتاحَ التدوير في البيتين الثاني والثالث للشاعر إطلاق عباراته بنفسٍ واحدٍ (( فلا يجد الشاعر مركزاً صوتياً بارزاً ليقف عنده في إستراحةٍ قصيرة))[٣]. حيث إنَّ للتدوير فائدة شعرية فليس هو مجرد إضطرارٍ يلجأ إليهِ الشاعر ؛ ذلك أنهُ يسبَغ على البيت غنائية وليونة ، يمدّهُ ويطيل نغماتهِ وهو يسوغ في كل شطرٍ تنتهي عروضهُ بسببٍ خفيفٍ مثل: (فاعِلاتُنْ) في البحر الخفيف[٤] .

ويمكننا القول بأنّ النص المتقدم جاء معبراً عن أحاسيس الشاعر وإنفعالاتهِ النفسية ، التي يهاجم فيها الشاعر بعض الشعراء ، منتقِصاً بها من قيمة أشعارهم ، مانحاً أبياتهِ تماسكاً إيقاعياً متجدداً ، وموظفاً المساحة الإيقاعية لهذا البحر، بما ينسجم مع وقعهِ وموسيقاهُ .

### ٤- البحر الرّملْ :

نظم المقالح قصيدةً واحدةً – يتيمة – على هذا الوزن ، و(عودة الوجه الغائب) هو عنوان هذه القصيدة ، التي جاءت بعروضٍ محذوفةٍ وضربٍ محذوفٍ مثلها، جاء فيها :

---

(١) التشعيث : وهي ((حذف أول أو ثاني الوتد المجموع، واسكان ما قبله في نحو (فاعلن) فيصير فالن))،ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ،السيد أحمد الهاشمي،ص: ١٦

(٢)البنية الإيقاعية في شعر شعراء الطبقة الأولى الجاهلية ، د.أياد أبراهيم فليح ، ص:١١٧ .

(٣) تطور الشعر العربي الحديث في العراق، د.علي عباس علوان، سلسة الكتب الحديثة، د.ت،بغداد،ص : ٢٣٦ .

(٤) ينظر : قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، دار العلم للملايين ، بيروت – لبنان ، ط/٨ ، ١٩٩٢ ، ، ص : ١١٢- ١١٤ .

أينَ وجْهِي ؟ هَل أنا لا وَجْهَ لي صَخْرةٌ تائِهَةٌ فـــــي الأزلِ ؟
فاعِلاتن فاعِلاتن فاعِلـــــن فاعلاتن فعِلاتن فعِلُـــــن
كانَ لي وجهٌ وقد مزَّقْتَـــــهُ منذ عام الجدْبِ (عام الحْنظلِ)
فاعِلاتن فاعِلاتن فاعِلـــن فاعلاتن فاعلاتن فاعلـــن
ظلَّ يسَّاقطُ في مأســـــاتهِ ويُعاني ، في انتظار البَطَـــلِ
فاعلاتن فعِلاتن فاعِلـــن فعِلاتن فاعلاتن فعِلـــن
عَبَثتْ دودُ (حُزيرانٍ) بـــــهِ وامتَطَّتْهُ قاطرات الخَـــــجَلِ
فعِلاتن فعِلاتن فاعلـــن فاعلاتن فاعلاتن فعِلـــن
وأخيراً عاد (تشرينٌ) بـــــهِ شامخُ الرأسِ، نديُّ القُبـــلِ[1]
فعِلاتن فاعلاتن فاعِلـــن فاعلاتن فعِلاتن فعلـــن

يكشف النص المتقدم بعد تحليل الابيات عروضياً عن دخول زحاف (الخبن) على العروض والضرب المصابين بعلة ( الحذف ) أصلاً– (٢٣) تفعيلة من أصل (٤٠) تفعيلة – فضلاً عن دخولهِ في حشو الأبيات . وهذا يزيد من سرعة إيقاع وزن الرمل وتدفقهِ ؛ لأن الخبن يُسهِم في اختصار الحروف الساكنة ، ويزيد من نسبة الحروف المتحركة ، إذ أنّ (( العروض بضربها المحذوف المماثل ، مهيأة أكثر من غيرها في جعل إلايقاع أكثر سرعة وخفةً ، ولاسيمّا عند دخول الخبن على ( فاعِلنُ) في العروض والضرب المحذوفين ليصيرا " فَعِلُن "))[2].

وكما يبدو أنّ هذه التغييرات هي تغييرات شائعة ومقبولة في الشعر العربي كما أكّدتها كتب العروض المختلفة . لكنَّ تنوع الإيقاع وتموجه قد يكون مرتبطاً

(1) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٤٧٣ .

(2) البنية الإيقاعية في شعر شعراء الطبقة الأولى الجاهلية ، د. أياد إبراهيم فليح الباوي ، ص : ١٢٣ .

بالحالة النفسية للشاعر، ومضمون التجربة الشعرية المعبر عنها ، فهي التي تفرضُ هذه التغييرات والتنويعات في هذه القصيدة أو تلك .

كما يمكن الإشارة إلى أنّ هذا التنويع في تفعيلات النص المتقدم ، جاء ملائماً لمضمون القصيدة ، التي يفتخرُ فيها الشاعر بالجيش المصري بعد تحرير سيناء عام ١٩٧٣م . وحالة الانفعال والحماس التي تتطلب من الشاعر نوعاً من السرعة ورفع نبرة صوته للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه .

**٥- البحر السريع:**

لم نجد سوى قصيدة واحدة نظّمها الشاعر على هذا الوزن ، وهي قصيدة (أُغنية قديمة للحب والحرية ) ، التي كتبها في ( ظل قصيدة قديمة للشاعرة فدوى طوقان) - بحسب قوله في مقدمة القصيدة - وهي مؤلفة من (١٢) بيتاً شعرياً، واعداً بها أبناء شعبهِ بالمستقبل المشرق والحياة السعيدة ، وقد جاءت بعروضٍ تامةٍ صحيحةٍ (فاعِلن) وضربٍ مثلها . يقول فيها :

مَهْمَا يطلْ ليلُكَ يا موطنِي ... فيشتكي السَّفْحُ ، وتبكي القِمَمْ

مُسْتَفْعلُن مُسْتَعلُن فاعلــن ... مُتَفْعلُن مُسْتَعِلُن فاعِلـــن

ويزرعُ الموتُ علـــى أفْقِنا ... موتاً، وتطوينا رياحُ العـــدمْ

مُتَفعِلُن مُسْتَعِلُن فاعِلــن ... مستفعِلن مستفعِلن فاعِلــن

وتنهشُ الأحزانُ أجفانـــنا ... وينكفي في الحـــدَقَاتِ الألمْ

مُتَفْعلُن مستفعِلن فاعلــن ... مُتِفْعِلُن مستعِلن فاعِلـــن

فإنَّ للّيلِ - غداً- آخـــرٌ ... مهما ترامى حولنا وادْلَـــهمْ

متفعِلن مُسْتعلُن فاعِلــن ... مستفعلُن مستفعِلن فاعِلــن

((ستنجلي الغُمرةُ يا موطني ... ويمسحُ الفجر غواشي الظّلمْ))[1]

---

([1]) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٤٣١ .

مُتَفْعِلُن مُسْتَعِلُن فاعِلــن مُتَفْعلُن مُسْتَعلُن فاعِلـــن

عند قراءة هذه الأبيات في النص المتقدم نحسُّ أنّ الشاعر في حالةٍ من التوتر النفسي ، وكأنَّهُ أمام جمعٍ من الناس ثائراً على الواقع المرير الذي يعيشه أبناء بلدهِ ، لكنَّ هنالك بعضاً من الأمل ، الذي يطمئن بهِ الشاعر أبناء شعبهِ ،ويعدهم بإنجلاء هذه الهموم والمآسي ٠

ويتضح هذا التوتر النفسي في أبياتهِ الشعرية من خلال كثرة دخول الزحافات على تفعيلات الحشو ، لإختصار المسافة الزمنية في أبياتهِ ، وتوصيل الفكرة وإثارة الحماس في المتلقّي . وهذا ما يتوافق وأغلب القصائد الوطنية التي يحرص فيها الشاعر على إثارة المتلقي، وزيادة إنفعالهِ وحماسهِ وتوجيه أنظارهِ .

ونلحظ أيضاً أنّ تفعيلتي العروض والضرب لم تُصابا بأي زحافٍ أو علةٍ ، ذلك ؛ لأن (فاعِلُن) اذا وردت في (العروض والضرب) فإنّه يجب الالتزام بها في كل أبيات القصيدة[١]، وهذا يعني التزام الشاعر بقواعد الشعر العربي المتعارف عليها فلا يتجاوزها.

أما تفعيلة الحشو (مستفعِلن) فقد أُصيبت بزحاف (الخبن) (١٤) مرة ، و(الطي) ( ١٣) مرة ، وأصاب ( الخبل)[٢] تفعيلة واحدة . إذ أنّ لجوء الشاعر إلى إستعمال الزحافات بشكلٍ لافت للنظر((يمكن أنْ تعد تنويعاً في موسيقى القصيدة ، تخفف من سطوة النغمات نفسها التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها))[٣]، فضلاً عن تقليل حدة الرتابة والتوقع لدى المتلقي .

---

(١) ينظر : موسيقى الشعر ، د.إبراهيم أنيس ، ص : ١٠٢ – ١٠٣ .

(٢) الخبل : هو اجتماع الخبن مع الطي في تفعيلة واحدة ، كما في ( مستفعلن) فتحول إلى ( مُتَعِلُن ) ينظر ، ميزان الذهب ، السيد أحمد الهاشمي ، ص : ١٤ .

(٣) بناء القصيدة العربية الحديثة في النقد القديم (في ضوء النقد الحديث) ، د . يوسف حسين بكار، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت – لبنان ، ط/٢ ، ١٩٨٢ ، ص: ١٧٢ .

ولزيادة التوضيح يُلاحظ الجدول الآتي الذي يبين نسب شيوع البحور في شعر (عبد العزيز المقالح) العمودي .

| البحر | نوعه | المرتبة | القصيدة | عدد الابيات | مجموع الابيات | النسبةالمئوية |
|---|---|---|---|---|---|---|
| الكامل | تام | ١- | البكاء بين يدي صنعاء | ٤١ | | |
| | تام | ٢- | مواجيد مغترب | ٢٩ | | |
| | تام | ٣- | رسالة الى عين شمس | ٢٠ | | |
| | مجزوء | ٤- | بطاقة إليها | ٢٠ | | |
| | تام | ٥- | لابد من صنعاء | ١٦ | | |
| | تام | ٦- | العيد | ٩ | ١٣٥ | ٤٦،٣٩ |
| البسيط | تام | ١- | رسالة الى الزبيري | ٤٩ | | |
| | تام | ٢- | العبور | ٢٢ | | |
| | تام | ٣- | رسالة الى الله | ١٤ | | |
| | تام | ٤- | دميمة | ٩ | ٩٤ | ٣٢,٣٠ |
| الخفيف | تام | ١- | نحن والشعر | ١٣ | | |
| | تام | ٢- | عتاب | ١٧ | ٣٠ | ١٠،٣٠٩ |
| الرمل | تام | ١ - | عودة الوجه الغائب | ٢٠ | ٢٠ | ٦،٨٧ |
| السريع | تام | ١- | أغنية قديمة للحب | ١٢ | ١٢ | ٤,١٣ |

جدول رقم (١) يبين نسب شيوع البحور الشعرية في شعر (عبد العزيز المقالح) العمودي (التقليدي)

## المبحث الثاني
## الأوزان في القصيدة المقطعيّة

يمكن أنْ نُحدد مصطلح (القصيدة المقطعيّة)، بأنَّه: القصيدة التي تتألف من عددٍ من المقاطع الشعرية التي تختلف عن بعضها البعض ، إما في الوزن أو في القافية[١]. ومن الواضح أنّ تنوع القافية يمثلُ خروجاً عن قواعد الشعر العربي القديم ، الذي يُلزِم الشاعر بوحدة الوزن والقافية في القصيدة الواحدة . وجاء هذا الخروج – المحدود – عن النظام القديم (التقليدي) مع حركة الشعر الرومانسي كما يؤكد ذلك الدكتور (شكري محمد عياد) ، الذي يرى: بأنَّ القافية ((المُتغيرة مفردة أو مزدوجة في عدد من المقطعات ، عنصر يوشك أنْ يكون لازماً للشعر الرومانسي الذي عرفناه في العصر الحديث))[٢].

والمقالح الذي بدأ الكتابة في بداية الستينيات ،لابدَّ أنَّه تأثر بتلك المحاولات التجديدية في الشعر العربي شأنهُ شأن أقرانه من شعراء بلده ومحيطهِ العربي ، فهو لم يكن الوحيد الذي خرج عن وحدة القافية ، (( إذ لا نكادُ نعثرُ على شاعرٍ مشهورٍ لم يستعمل التنوع في القوافي في قصيدة أو أكثر معتمداً نظام المقاطع الموحدة القافية ... إذ ما يكادُ الشاعر منهم يبتدئ القصيدة بقافيةٍ معينةٍ حتى يهجرها بعد بيتين أو أربعة أبيات إلى قافيةٍ أخرى مخالفة لها))[٣]، ذلك؛لأن القافية ((عنصر ظاهر في شكل القصيدة ، والتطور فيها يساعد حتماً على تخليصها من الرتابة والتكرار))[٤].

---

(١)ينظر: الإيقاع في شعر السياب، د. سيد بحرواي،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط/٢، ٢٠١١،ص: ١٢٥

(٢) موسيقى الشعر العربي ، د. شكري محمد عياد ، ص : ١١٥ .

(٣) الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة: الشعر المعاصر في اليمن ، د. عبد العزيز المقالح ، ص : ١٢٩ .

(٤) المصدر نفسه ، ص : ١٢٨ .

ويبدو أنّ الشاعر لم يكن في حالة من الإستقرار، أو إنَّهُ وجد هذا الشكل غير ملائمٍ لطبيعتهِ الشعرية ، لذلك لم نجد في دواوينهِ سوى (٤) قصائد مقطعية هي كل ما نظمه على هذا النوع من الشعر ، وقد توزعت على ثلاثة بحور شعرية . ونلاحظ أنّ إختيار الأوزان كان إختياراً قريباً من إختيار الشعراء الرومانسيين ، أي أنهُ مال إلى مجزوءات الأوزان[١]، فكتب قصيدتين مقطعيتين على مجزوء الكامل المذال ، وجاءت القصيدة الثالثة على مجزوء الوافر ، أما القصيدة الرابعة فكانت مبنيّةً على البحر السريع ،وسنحاول في هذا المبحث دراسة هذا النوع من القصائد وبيان خصائصها ونظامها المقطعي ، وكما يأتي:

**١- البحر الكامل:**

نظم الشاعر (عبد العزيز المقالح) قصيدتين مقطعيتين متعددتي الروي والقافية ، مستثمراً إمكانيات هذا الوزن – الكامل – في صبّ مشاعرهِ وإنفعالاتهِ ، لما يحتويه من مساحاتٍ إيقاعيةٍ ، قد تتناسب وأفكارهِ ومعانيهِ التي أراد بها الخروج من نمط القافية الموحدة .

ففي قصيدة ( يا ليْل ) المكونة من ثلاثة مقاطع سداسية الأبيات، متعددة الروي والقافية ، يقول فيها :

يا لَيْلُ أحرقنا الجماجمَ في الطريقِ إلى الصّباحْ
مُتْفَاعِلُن مُتْفَاعِلُن مُتْفَاعِلُن مُتَفَاعِـــلان
ما لحـــظةٌ إلّا وأشـــعلنا ملايينَ الجـــراحْ
مُتْفَاعِلُن مُتْفَاعِلُن مُتْفَاعِلُن مُتْفَاعِـــلان
لم يبقَ في أجفاننا نجمٌ يُضيئ ولا ســـــلاحْ[٢]

(١) ينظر: الإيقاع في شعر السياب ، د. سيد بحراوي، ص: ٣٣.

(٢) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٨٧ .

مُتْفَاعِلُن مُتْفَاعِلُن مُتْفَاعِلُن مُتَفَاعِـــلان

في هذه الابيات المبنيّة على مجزوء الكامل المذيل ( مُتَفَاعِلانْ ) ، نلحظ أنّ زحاف الإضمار قد أصاب معظم التفعيلات ، مما زاد من عدد السواكن في التفعيلات التي ورد فيها ، وبذلك أدى إلى تقليص سرعة هذه الأبيات . وهذا يبدو منسجماً مع طبيعة هذه القصيدة التي يعكسُ فيها الشاعر آلام أبناء وطنه وهمومهِ. فلا يخلو بيتٌ– تقريباً– من مفردات الحُزن والأسى – ( يا ليل ، الجراح ، موثّقون ، الجحيم ، الدميم ، همومنا ، الدمع ، الدّمار ، مواجعنا )– كما زادت علة التذييل التي أصابت أضرب الأبيات من تقليص سرعة الإيقاع ، وأضافت إليها نوعاً من التميّز .

كما نلحظ أيضاً أنّ هذه الأبيات لحق بها التدوير ، وهذا ربما يرجِع بدافع الإنفعال النفسي، والرغبة في إتمام المعنى بلا إنقطاع أو فاصل يريح الشاعر، فالقصيدة المدوّرة هي (( قصيدة تحاول أنْ تكون دائرية ، فإنَّ الزمن يتسارع فيها ويتداخل ويصبح هو الآخر دائرياً ))[1]. إلّا أنَّ هذا التدوير لم يترك تأثيراً واضحاً في زيادة سرعة الأبيات؛ بفعل طغيان زحاف الإضمار الذي أصاب (٤٣) تفعيلة مقابل (٢٩) تفعيلة صحيحة ، فضلاً عن وجود حروف المد وعلة التذييل في التفعيلات الأخيرة ، التي أسهمت بشكلٍ أو بآخر في التقليل من سرعة الإيقاع ، ومنحت الشاعر بعض المرونة في التعبير عن أحاسيسه وهمومه بشكلٍ يتناسب ومشاعره الداخلية .

وجاء في المقطع الثاني من القصيدة نفسها :

ياليلُ هل في أرضنا ، في شعبِنا ، أبداً مقيمْ ؟

مُتْفَاعِلُن مُتْفَاعِلُن مُتْفَاعِلُن مُتَفَاعِـــلان

(1) الشعر بين الرؤيا والتشكيل ، د.عبد العزيز المقالح ، ص : ١٠٦ .

هل أنتَ أقوى من شموسِ العصرِ موصول السّديمْ[1]

مُتَفَاعِلُــن مُتْفَاعِلُــن مُتْفَاعِلُـــن مُتْفَاعِـــــلان

لعلّ أهم ما يلفت النظر في هذين البيتين هو إبتداء الشاعر باللفظة نفسها– ياليل– التي تكررت في بداية الشطر الأول من المقطع الأول ، وتكررت أيضاً في بداية المقطع الثالث :

يا ليلُ خَلْفَ جراحِنا وهمومنَا يصّحُو النّهارْ

مُتْفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُــن مُتْفَاعِـلان

تتمرَّدُ الشّمسُ الحزينة تصنَعُ الصُّبحَ الشّـرارْ[2]

مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُن مُتَفَاعِلُــن مُتْفَاعِـلان

إنّ تكرار هذه اللفظة – يا ليل – لازمة في بداية كل مقطع يجذب إنتباه السامع ويشدُّ من تواصله مع مضمون القصيدة في كل مقاطِعها ، وتترك أثريها الإيقاعي والدلالي في نفس السامع ، ذلك أنّ لفظة (ياليل ) أراد الشاعر من خلالها أن يربط بين سواد الليل والتخلف الذي يسيطر بكافة أشكالهِ على بلده (اليمن) .

فهذا التنوع في القوافي وتعدد حروف الروي أمدَّ الشاعر بحريةٍ كافيةٍ ليتلاعب بتفعيلاتهِ كيفما تقتضي تجربتهُ الشعرية وحالتهِ النفسية، فزاد القصيدة تنغيماً وتلويناً ، وأضاف للمتلقي إحساساً بالتدفق الموسيقي.

**٢ –البحر الوافر:**

عند البحث في دواوين الشاعر لم نجد سوى قصيدة واحدة مبنيّة على مجزوء الوافر–المعصوب الضرب– مؤلفة من (٧) مقاطع ، رباعية الأبيات ، متنوعة الروي والقافية ومدوّرة الشطرين ، وهي قصيدة ( نَشيدُ الذِئاب الحُمر) ٠

(1) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٨٨ .

(2) المصدر نفسه ، والصفحة نفسها .

ففي المقطع الاول والثاني ، يقول الشاعر:

ذئابٌ نحنُ فوقَ جبالنا المشدودة القامـــــهْ
مُفَاعَلْتُن مُفَاعَلَتُن مُفَاعَلْتُن مُفَاعَلْتـــــن
نصيدُ الفجرَ، ننسجُ للضُّحى، لنهارنا هامهْ
مُفَاعَلْتُن مُفَاعَلَتُن مُفَاعَلَتُـــن مُفَاعَلْتـن
وننقُشُ في جبينِ الشّمسِ موْكبِهُ وأعلامـهْ
مُفَاعَلَتُن مُفَاعَلْتُن مُفَاعَلَتُـن مُفَاعَلْتـــن
ونحفرُ للدخيل القبرَ، نَسْحَقُهُ وأغنامـــــهْ
مفاعَلَتن مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلْتـــــن

• • •

ذئابٌ نحنُ، لا زرقٌ ضمائرنا ولا حُمـــــرُ
مفاعَلْتن مفاعَلْتن مفاعَلَتن مفاعَلْتـــــن
نموتُ لكي تعيش بلادنا ، أطفالنا السّمــرُ
مفاعَلَتن مفاعَلَتن مفاعَلَتن مفاعَلْتـــــن
وتأبى أنْ تهون ، جبالنا وترابنا الـــــــحرُّ
مفاعَلْتن مفاعَلَتن مفاعَلَتن مفاعَلْتـــــن
فإمّا النصرُ نزهو في مواكبِهِ ، أو القبـــــرُ[1]
مفاعَلْتن مفاعلْتن مفاعلَتن مفاعلْتـــــن

بعد التأمل في هذه الأبيات ، نلحظ وجود زحاف العصْب– وهو الزحاف الأشهر في هذا البحر،الذي أصاب تفعيلة (مُفاعَلَتُنْ) فحّولَها إلى (مُفاعَلْتُنْ= مفاعيلن) ، مما غيّرَ مسارها الإيقاعي الطبيعي ، وكسَرَ رتابة التفعيلة الواحدة ،

(1) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٤٢٤ .

ولوَّن موسيقاها . كما نجد أنّ التدوير الذي أصاب هذه الأبيات قد سمحَ للشاعر بتوزيع بعض كلماتهِ بين العروض وحشو العجْز ، بما يتناسب وانفعالاته النفسية التي يحاول فيها الشاعر إطلاق معانيهِ بسرعةٍ تنسجمُ مع غرض الفخر، وإثارة الحماس مع هذا الوزن الممتلئ بالحركات ، (( فليس في الأجزاء أكثر حركات من مُفَاْعَلَتُنْ))[1]- وفي مُتَفَاعِلُن كذلك-؛لأنَّ توالي ثلاثة متحركات يمنحُ الوزنَ لدونةً وتدفقاً وإسترسالاً[2].

كما أنّ تنوع القافية وتعدد حروف الروي – ( الميم ، والراء ، والضاد ، والنون ، والألف ، واللام )-، قد منح الشاعر مساحةً لإظهار طاقتيهِ الشعرية والتعبيرية ، فتمكن من أخذ حرية كافية في التعبير عن معانيه ، ذلك أنّ تنويع القافية ((تساعد الشاعر على تلوين مشاعرهِ وعواطفهِ بدلاً من صبِّها في قالب صوتي أو عاطفي واحدٍ أو متقارب))[3].

هذا وقد تبين لنا أنّ عدد التفاعيل الصحيحة بلغ (٤١) تفعيلة ، في حين وصل عدد التفاعيل المعصوبة (٧١) تفعيلة ، وهذا يؤكد هيمنة التفعيلة الزاحفة (مُفاعلْتُنْ)على مساحةٍ كبيرةٍ من القصيدة ، وهذا ربما يتناسب ودلالة التجربة المُعبّر عنها ، التي يحاول الشاعر من خلالها التغنّي بأمجاد المناضلين وبطولاتهم في جنوب بلاده ( اليمن ) ، بحسب ما جاء ذلك في هامش القصيدة[4].

---

([1]) ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، السيد أحمد الهاشمي ، شركة القدس للنشر والتوزيع القاهرة – ط/١ ، ٢٠٠٧ م ، ص: ٤٩ .

([2]) ينظر : مفهوم الشعر ، دراسة في التراث النقدي ، د.جابر أحمد عصفور، ص : ٣٩٢ .

([3]) البنى الأسلوبية في النص الشعري ، د.راشد بن حمد بن هاشل الحسيني ،دار الحكمة ، لندن ، ط/ ١ ، ٢٠٠٤ ، ص : ٦٥ .

([4]) ينظر : ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٤٢٤ .

**٣-البحر السريع:**

يضم البحر السريع قصيدةً مقطعيةً واحدة بعنوان (صراخٌ في ليلٍ بلا نجوم) وتتألف من مقطعين ، جاء المقطع الأول ، المكون من (١١) بيتاً ، على الضرب (فاعلن) ، بينما ورد المقطع الثاني المكون من (١٠) أبيات على الضرب (فاعلان) ، وكل مقطع يتألف من رويَّ وقافيةٍ ، يختلفان عن المقطع الآخر .

يقول الشاعر في المقطع الأول :

سَمعتُها عند الدُّجى صائِحهْ: ما أشبه الليلَة بالبارِحـــــهْ

مُستفعِلُن مُستفعِلُن مفعِـــلا مُستفعِلُن مستعِلن مفعِـــلا

سُمْرُ الجماهير اللواتي بمـا كانت تُغنّي أصبحت نائِحهْ

مُستفعِلُن مُستفعِلُن مفعِـــلا مُستفعِلُن مُستفعِلن مفعِـــلا

تَعثّرت أقدامُها، أجْهضــتْ أحلامُها في لحظةٍ جامحهْ[1]

مُتَفْعِلُن مُستفعِلن مفعِـــلا مُستفعِلُن مُستفعِلُن مفعِـــلا

فكما يبدو في هذه الأبيات توافر أربع تشكيلات وزنية أدى فيها الزحاف دوراً مُهمًّا، فنجد ( الخبن ) في ( مُتَفعِلُنْ ) والطي في ( مُستعِلن ) ، والطي مع الكفّ في (مُفعلا=فاعلن) ، إذ توزّع الزحاف بشكلٍ متساوٍ تقريباً في حشو جميع الأبيات من القصيدة – باستثناء البيت الثاني الذي جاء خالياً من أي زحاف – في حين نرى أنّ هناك توحّداً إيقاعياً بين العروض والضرب ؛ بسبب التزام الشاعر بوحدة العروض والضرب ، وبذلك أسهم الزحاف في زيادة سرعة هذه الأبيات ، وقلل بعض الشيء من رتابة التفعيلة الواحدة .

أما في المقطع الثاني ... يقول الشاعر :

أقسمتُ ، أقسمتُ بوجهِ الدّيار بالحُزنِ منقوشاً على كلِّ دارْ

---

([1]) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٤٢٨ .

مُستفعِلُن مُسْتعِلُن مُفعِـــلاتْ مُستفعِلُن مُستفعِلن مُفعِـلات

بكُلِّ قبرٍ خَلْفَ أحـــــــجارِهِ يَنَامُ – منسيّاً– شهيدُ النّهارْ

مُتفعِلن مُستفعِلُن مُفعِـــلا مُتفعِلن مُستفعِلن مُفعِــلات

إنَّ الجماهيرَ التي اسقِطــتْ أحلامُها في لَحَظاتِ إنكسارْ

مُستفعِلُن مُستفعِلُن مُفعِـــلاْ مُستفعِلُن مُسْتعِلُن مُفعِــلات

لنْ تمضَغَ القَيْدَ، وفي حُزنها تمرُّدٌ طالَ بهِ الإنتظـــــارْ[1]

مُستفعِلُن مُسْتعِلُن مُفعِـلاْ مُتَفْعِلُن مُسْتعِلُن مُفعِـــلات

يبدو أنّ هذا المقطع يختلف إختلافاً واضِحاً عن المقطع السابق ، إذ إنتقلَ الشاعر من حالةٍ إلى حالةٍ أكثرُ إنفعالاً ، فكأنَّ هذا المقطع قصيدة جديدة مستقلة لا علاقة لها بالمقطع السابق ، ويؤكد هذا التغيُّر في الحالة النفسية لدى الشاعر هو إبتداء هذا المقطع ببيتٍ مصرّع الذي أضفى على البيت إيقاعاً مثيراً يجذب الانتباه؛ بسبب تردد ((المقاطع الصوتية المتناسبة والمتطابقة في المصراعين))[2].

كما أنّ تغيُّر تفعيلة الضرب إلى ( مُفعِلاتْ ) في هذا المقطع ، يظهر لنا أنّ الشاعر في حالةٍ من الاضطراب الداخلي المتصاعد ، فالسرعة تطغى على أبيات هذا المقطع ؛ بسب التوتر الداخلي الواضح لدى الشاعر، الذي أسهم في زيادة نسبة الزحاف ، فالشاعر كما يبدو يحاول التعبير عن إنفِعالاتهِ بأسرع حركة ممكنة ، فضلاً عن ذلك نلحظُ في البيت الثالث أنّ الشاعر لم يتمكن من إتمام معناه ، فإضطرَّ إلى إكماله في البيت الرابع ، أو ربما هو ((عدم رغبة الشاعر، قبل قدرتهِ ، في أنْ يصبّ معناه في قالبٍ موسيقي محدد ، ما عاد يتناسب مع مساحة المعنى

(1) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٤٢٩ .

(2) البنية إلايقاعية في شعر أبي تمام ، د. رشيد شعلال ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، الأردن،ط١ ،٢٠١١ ، ص: ١٤٧ .

الذي يريد التعبير عنه))[١]. فالشاعر يرى أنّ((أجمل القصائد هي تلك التي تمتلك طاقة كبيرة من القدرة على التحريض مهما كان نصيبها من الفن الشعري))[٢].

وبذلك يكون الشاعر قد أحسَنَ في إختيار هذا الوزن في وصف إنفِعالاتهِ وأحاسيسهِ التي تتلاءم مع دلالة المضمون ؛ لأن البحر السريع يجود في الوصف وتصوير الانفعالات ؛ بسبب تعدد أسبابهِ وسرعة النطُق بهِ[٣].

وفيما يأتي جدول يبين أوزان ونسب القصائد المقطعية في شعر(عبد العزيز المقالح).

| القصيدة المقطعية | البحر | نوعه | عدد الابيات | القافية | الروي | عدد المقاطع | النسبة المئوية |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| يا ليل<br>عاش الشعب | الكامل<br>الكامل | مجزوء<br>مجزوء | ١٨<br>١٦ | متنوعة<br>متنوعة | متعدد<br>متعدد | ثلاثة مقاطع (مدورة)<br>ثلاثة مقاطع (مدورة) | ٤٠,٩٦% |
| نشيد الذئاب الحمر | الوافر | مجزوء | ٢٨ | متنوعة | متعدد | أربعة مقاطع (مدورة) | ٣٣,٧٤% |
| صراخ في ليل بلا نجوم | السريع | تام | ٢١ | متنوعة | متعدد | مقطعان | ٢٥,٣٠% |

جدول رقم(٢) يبين أوزان القصائد المقطعية ونسب شيوعها في شعر عبد العزيز المقالح

(١) السكون المتحرك – تجربة الشعر المعاصر في البحرين ، د.علوي الهاشمي ، ج/١ – ألإيقاع ، اتحاد الكتاب العرب ،ألإمارات ، ط/١، ١٩٩٢ ، ص: ٦٦ .

(٢) من البيت الى القصيدة ، د.عبد العزيز المقالح، ص:٦٣

(٣) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية ، د. صفاء خلوصي ، ص : ١٤٤ .

## المبحث الثالث
## الأوزان في الشّعر الحـُر

الشعر الحر هو الشعر الذي يتكون من سطورٍ شعريةٍ،ليس لها طول ثابت، وإنما يصحُّ أنْ يتغيَّر عدد تفعيلاتها من سطرٍ إلى سطرٍ . بحسب ما تقتضيهِ التجربة والدفق الشعوري ، وهو لا يلتزم بقافية محددة –إلّا نادراً– فلِكلِ سطر قافيته الخاصّة به أحياناً[١]. إذ يكتفي الشاعر بإختيار تفعيلةٍ واحدةٍ –غالباً– لينظم عليها سطوره الشعرية .

بهذا يكون الشاعر الحديث لمْ يلغِ الوزن والقافية ولكنّهُ حاولَ بما أدخلهُ من تعديلٍ عليهما أنْ يُلبي مشاعر نفسهِ وذبذباتها بطريقة وجد أنّ الشعرَ القديم لا يمكِّنهُ منها[٢]،وبذلك استطاعت القصيدة الحديثة إستثمار ((الطاقات الإيقاعية الكامنة في البحور الشعرية عن طريق منح حُرية إنتشار التفعيلة على مساحة القصيدة بلا حدود وبدون تقييد نمطي يخلُق إطاراً تقليدياً ، كما هي الحال في القصيدة العمودية))[٣].

ويصِفُ الشاعر (عبد العزيز المقالح ) حركة الشعر الحر في الوطن العربي بأنها ((حركة إنقاذ للشعر العربي من دوامة الإجترار االتأريخي،ومحاولة لإلحاق الشعر والشاعر العربيينِ بِركابِ العصر الحديث))[٤].فالشعر كما هو معروف((أقدر الظواهر الفنية والثقافية على التطور والتغير،وهو في معظم المجتمعات صوت الحداثة والتقدم))[٥]. فالشكل الجديد للقصيدة العربية ما هو إلا إضافة تأريخية ، وليس تجاوزاً لها أو إنهاءً لأثرها،فجاءت القصيدة الجديدة للتعبير عن روح العصر

---

(١) ينظر : قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ص : ٧٧–٧٨ .

(٢) ينظر عضوية الموسيقى في النص الشعري ، عبد الفتاح صالح نافع ، ص : ١٠٠ .

(٣)القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، د.محمد صابر عبيد ، ص : ٣٢ .

(٤) الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن ، د. عبد العزيز المقالح ، ص : ٣٧٤ .

(٥) أزمة القصيدة الجديدة ، د. عبد العزيز المقالح ، ص: ٨

وإيقاعهِ المتُغيّر[١] ،أي: أنّ المؤثرات الثقافية والاجتماعية في الوطن العربي كانت أحدى العوامل في بروز الشكل الجديد للقصيدة العربية.

ويؤكد ( المقالح ) أنّ أول خروج عن عروض الشعر العربي القديم ، هو نظام الموشحات والمسمطات وغيرها ، ثم خطا المهجريون خطوة أبعد فتوسعُوا في الأوزان ولكنْ في حدودٍ ضيقةٍ ، فضلاً عن تنوع القوافي[٢].

أما عن تطور المفردات في الشعر الحر فيرى أنّ ((اللغة – أي لغة – محكومٌ عليها بالنمو والتطور في مفرداتها ، وفي تركيب هذه المفردات، وفي نغمتها الموسيقية))[٣]. وهذا الرأي لا يختلف عن الرأي الذي يقول أنّ المفردات اللغوية في الشعر لا تختلف من عصرٍ إلى عصرٍ فحسب، بل هي تكادُ تختلف من شاعرٍ إلى شاعرٍ من أبناء الجيل الواحد[٤].

وقد كشفنا في هذا المبحث عن التفعيلات التي نظمَ عليها الشاعر ( المقالح ) شعرهُ الحُر وما تتركه من أثرٍ إيقاعيٍ ودلاليٍ في القصائد التي ترد فيها. وقد انطلقنا من تلك التفعيلات التي تحمل أعلى نسبة في الاستعمال عند الشاعر، وهي كما يأتي:-

### ١- تفعيلة ( فاعلن ) :

إستأثرتْ تفعيلة ( فاعلن ) بإهتمام الشعراء المحدثين عامةً ، ومنهم الشاعر (عبد العزيز المقالح) خاصّةً ، لما تحملهُ هذه التفعيلة من قدرة نغمية ونبرة متسعة تريحُ الشاعر الحديث ، الذي جاء بالقصيدة الحديثة ؛ ليُعبِّر عن واقع العصر وإيقاعهِ

---

( ١) ينظر : الشعر بين الرؤيا والتشكيل ،د.عبد العزيز المقالح ، ص : ١٠٥ .

( ٢) الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن ، د. عبد العزيز المقالح ، ص : ١٢٦ – ١٢٧ .

( ٣ ) المصدر نفسه ،ص : ١٤٠ .

( ٤) الشعر المعاصر في اليمن ، الرؤية والفن ، د. عز الدين إسماعيل ، معهد البحوث والدراسات العربية – ١٩٧٢ ، ص: ٢٤١ .

المتسارع المتجدد ، وليواكِب حركات التجديد في العالم والوطن العربي ، فأصبحت ((التفعيلة الواحدة بياناً عروضياً متكاملاً يسكبُ فيهِ الشاعر إنفعالهُ الشعري))[1].

ويبدو أنّ (المقالح) إستعذبَ النظم على هذه التفعيلة مستثمراً طاقتها الإيقاعية والدلالية في بناء قصائدهِ ، بما ينسجم من أغراض ومضامين ، فهي تبدو أكثر انسجاماً وملائمةً مع أغراضه التي تميل إلى الحركة والخفة والانيسابية في تدفقها ؛ لذلك إحتلتْ هذه التفعيلة المرتبة الأولى ، فقد نظم عليها (٢٩١) قصيدة شعرية ، وهو ما يشّكل ( ٢٤ ، ٦٠ % ) من شعرهِ الحر .

ومن الأمثلة التي نستشهد بها قول ( المقالح ) في مطلع قصيدتهِ ( اليمن.. الحضور والغياب )، يقول فيها :

في لساني : يَمَنْ

فاعِلُن فاعِلُن

في ضميري : يَمنْ

فاعِلُن فاعِلُن

تحتَ جلدي تعيشُ اليَمَنْ

فاعِلن فاعِلن فاعِلن

خَلفَ جِفني تنامُ وتصحو اليَمنْ

فاعِلن فاعِلن فعِلُن فاعِلن

صِرتُ لا أعرِفُ الفَرقَ ما بينَنا

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

أيُّنا يا بلادي يكُونُ اليَمَنْ؟![2]

---

([1]) عضوية الموسيقى في النص الشعري ، د. عبد الفتاح صالح نافع ، ص : ٨٨ .

([2]) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٦٠٥ .

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

يتضحُ لنا في هذا المقطع أنّ أغلب التفعيلات ، جاءت صحيحة ( فاعِلن ) ، فلا شيء يكسرُ رتابة هذه التفعيلات ، فيبدو أنَّ الشاعر في حالتهِ من الهدوء والإسترخاء النفسي ، فلا يحتاج إلى سرعة أو خُفّةٍ في إطلاقِ عباراتهِ ، فـ((كلما هدأت فورة الشاعر وقلّت حِدة إنفعالهِ كلما لجأ إلى التفعيلة التامةِ ))[1] .

كما أن تكرار لفظة ( يَمَنْ ) أضافت نوعاً من الرتابة؛ بسبب تكرار هذه اللفظة خمس مرات في هذا المقطع وبصورة متتالية.

ثم ينتقلُ الشاعر من الموقف التصويري هذا إلى موقفٍ أكثر تنوعاً وحركة ، فحالتهُ النفسية يبدو عليها نوع من التغيير ، فيتغّير معها الإيقاع ، فيزدادُ حِدةً وخِفةً ، كما في المقطع الآتي من القصيدة نفسها :

فأعودُ إليكِ على زورقٍ مِنْ شجنْ

فعِلن فعِلن فعِلن فاعِلن فاعِلن

حينَ ترتحلين يصيرُ دَمي لُغةَ الشّوقِ،

فاعِلن فعِلن فعِلن فعِلن فعِلن فاعـ

يَكْتُبُني الرَّاحِلوُن المُقيمون..

لن فعِلن فاعِلن فاعِلن فاعـ

أدخُلُ فيكِ ، وتَنْحَشِريْنَ– هُنا – في تضاريسِ وجْهي

لن فعِلن فعِلن فعِلن فعِلن فاعلن فاعلن فا

تصِيرينَ – أنتِ أنَا – لُغُة الرَّفْضِ والمنْحِ... والدَّمعِ والضَّحكَات،

علن فاعلن فعِلن فعِلن فاعلن فاعلن فاعلن فعِلن فـ

(1) دير الملاك : دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، د.محسن أطيمش ، ص : ٣١٢ .

تصِيرينَ نافِذةً للنجُوم التي تتَغرّبُ باحِثةً عن وطَنْ[1]

عِلن فاعلن فعِلن فاعِلن فاعلن فعِلن فعِلن فاعلن

نلحظُ في هذا المقطع تنوعاً إيقاعياً واضحاً ؛ بسبب دخول زحاف(الخبن )على أغلب التفعيلات مضيفاً إليها ، بُعداً إيقاعياً ممُيزاً ، قد يتلائم مع الطبيعة الوصفيَّة المُكثَّفة التي يصفُ بها الشاعر بلدهُ اليمَنْ ،فقد أفادَ الشاعر من التغييرات التي تطرأ على التفعيلة التامة ( فاعِلن ) ، مما أثرى إيقاع القصيدة بشكلٍ عام بحسب ما تتطلبهُ الدفقة الشعورية للشاعر ، ليُشكِّل من هذا التنوع توتراً إيقاعياً ناتِجاً عن حالة عدم الإستقرار في بلاد الغُربة ، لذلك نجِد أنّ الشاعر يلجأ إلى بعض الوقفات لإلتقاط أنفاسهِ ، إذ يستعمِل بعض علامات الترقيم ، كما هو واضح في السطرين الرابع والخامس .

أما في قصيدة ( ما تيّسَر من سورة النصّر ) ، وهي مهداة بحسب قوله في مُقدمة القصيدة ( إلى الحبيبة الغالية سيناء ) ، يقول في أسطرها الأولى :

وأخيراً رَجَعتِ لَنَا

فعِلن فاعِلن فعِلن

والخرائِطُ ما استُكمِلتْ – بَعد – تزييفها

فاعلن فعِلن فاعلن فاعلن فاعلن

والمشاريعُ تُدرسُ في مكتبِ الهَمجيُ الدّخِيلْ

فاعلن فاعلن فعِلن فاعلن فعِلن فاعلان

يُقطِّعونكَ من هٰهُنا...

فاعلن فعِلن فاعلن

يُذبِّحونكَ من هٰهُنا ...

---

([1]) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٦٠٦ .

فاعلن فعِلن فاعلن

يفقأونَ على الوجهِ عَيْناً

فاعلن فعِلن فاعلن فا

يَشدُّون خاصرةً وذِراَعاً

علن فاعلن فعِلن فعِلن فا

ويَحَلمُ سيَدهُم أَنْ يُقيمَ موَاخِيرهُ فوقَ صدرِ التُرابِ الجميلْ[1]

علن فعِلن فعِلن فاعلن فعِلن فاعلن فاعلن فاعلان

في هذه القصيدة نجِدُ عدد التفعيلات الصحيحة (١٣٥) تفعيلة ، والمخبُونة (٨٣) تفعيلة ، في حين وصل عدد التفعيلات المُذيلّة ( فعِلان ) إلى (١٩) تفعيلة ، وقد تركّزتْ في نهاياتِ الاسطُر ، مُشكَّلةً قوافي تنوعت بين قافية منتهية بصوت اللام الساكن المسبوق بحرف المّدْ ( الياء ) – الدّخيل ، الجميل ، المُستحيل ، الطويل ،جيْل ، العَويْل ، الصهيّل ، الرَّحيل ، وقافية منتهية بصوت الدال الساكن المسبوق – أيضاً – بحرف المدّ ( الياء ) – الجديد ، الوريد ، العنيد ، الطرّيد ، العبيد – وإنتِهاءً بالقافية الثالثة المُنتهية بصوتِ الهمزةِ الساكنة المسبوق بحرف المدّ الألف– ( الإنحِاء ، كبرياء ، الدِّماء ، الدّخُلاء ، الجّلاء )– مُشكلّةً بتناسقها الصوتي ملامحَ الشكل إلايقاعي العام للقصيدة . ومُضيفةً إمتِداداً صوتياً ، باثاً دلالتهُ في المُتلقي ، متلائماً مع طبيعة الأداء اللغوي للشاعر ، ومانحِاً قدراً من التنوع والتميّز لهذه السطور.

ونعتقدُ أنَّ إختيار الشاعر لتفعيلة المتدارِك ( فاعِلن) كان إختياراً موفقاً ، لإنسِجامه مع مضمون القصيدة ودلالتها التي يصور فيها الشاعر معركة ( تحرير سيناء) ، تلك المعركة الخاطفة التي لم تدُمْ سوى بضعة أيام . لذلك تطلب من

---

([1]) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٤٦٧ .

الشاعر تفعيلة تتسَّمُ بالسرعة والحركة الخفيفة التي تتماشى مع وقع أصوات الرصاص ووصف أفراح التحرير، وتصوير المعارك وما تُثير من حالات إنفعالية تُثير الحماس في نفس المُتلقي .

## ٢- تفعيلة ( مُسْتفعِلُنْ )

شكلّتْ تفعيلة الرجز ( مُسْتفعِلُنْ ) حضوراً مميّزاً في شعر ( المقالح ) الحُر ، إذ نظمَ على هذهِ التفعيلة ( ٦٧ ) قصيدة ، أي ما يُشكِّل ( ٨٧، ١٣%) وبذلك فهي تسلّقتْ إلى المرتبة الثانية في شعرهِ الحُر ، لِما تتمتع بهِ هذهِ التفعيلة من إمتدادٍ وتقلّص موسيقيّ، بما يتناسب مع المعاني والافكار التي تُمكِّنْ الشاعر من التعبير عن إنفعالاتهِ وأحاسيسهِ بحُريةٍ تامةٍ ، وذلك بفضل كُثرة الزحافات والعِلل التي تدخُل على هذه التفعيلة ، وما تتحمل من تغييرات وتنويعات تكون أكثر مُلائمةً مع المضامين والأفكار المُعبّر عنها[١].

ففي قصيدة ( فوق ضريح عبد الناصر ) يقول الشاعر :

هُنا ينامُ مُتعَباً ..
مُتَفْعِلُن مُتَفْعِلُن
منْ أتعَبَ الأيامَ والفُصولْ
مُسْتَفْعلُن مُسْتَفْعلُن مُتَفْع = (فعول)
من عَبَرتْ خُيولهُ فوق جبينِ الشَّمسِ والزَّمنْ
مستعِلن مُتَفْعِلُن مستعلن مُسْتَفْعَلُن مُتَفْ = (فعِلْ)
فما وَنَى ولا وهَنْ
مُتَفْعِلُن مُتَفْعِلُن
حتّى وَنَتْ من تحتهِ الخُيولْ

---

( ١) ينظُر : فن التقطيع الشعري والقافية ، د. صفاء خلوصي ، ص: ١٢٣ .

مُسْتَفْعلُن مُسْتَفْعلُن مْتَفْع = (فعول)

واستسلَمتْ لِراحة الكَفَنْ

مُسْتَفْعلُن مُتَفْعِلُن مُتَفْ = (فَعِلْ)

فآثرَ القُفُولْ

متفعلن مُتَفْع = (فعول)

ونَامَ مُوهن البَدَنْ[1]

متفْعِلن متفْعلن

يبدو أنَّ هذا المقطع يتميز بنوعٍ من السرعة ، بسبب إرتفاع نسبة الزحاف فيهِ بالإضافة إلى العللِ ، فزحاف (الخبن) في (مُتَفعِلُن) ( ٩ ) مرات ، والطي في (مُسْتَعلُن) (٢) مرة ، وجاء الخبن و(القطف)[2] في ( مُتفعْ = فَعُولْ )(٣) مرات ، والحَذَذ مع الخبن في ( مُتَفْ = فَعِلْ ) (٢) مرة . وقد تركّزتْ هذهِ التفاعيل الزاحفة في نهايات الاسطُر ، فالشاعر إستعملْ تفعيلة (مُستَفعِلُنْ) بأغلب زحافاتها وعللِها ، وهذا ربما يرجِعُ إلى مضمون القصيدة التي يمدحُ فيها الشاعر الزعيم المصري الراحل (جمال عبد الناصر) ، ويظهر ذلك من خلال مستوى الأداء الذي تميّز بهِ هذا المقطع ، الذي يتحدثُ فيهِ الشاعر بأفعالٍ ماضيةٍ (أتعبَ، وعَبَرت ، ووَنَى ، ووهَن ، ووَنَتْ ، واستسلمت ، وفآثر، ونام)، وهذا ما جعل الشاعر يَبتعِدُعن اللُغة المجازية ، وإستعمال لُغة وصفيّة تقريرية إستفهامية (من أتعَبَ الأيام والفُصول ، من عَبَرتْ خُيولهُ ، من أيقظَ العُيونْ) وقد تناوب صوتا (اللام ، والنون) – كحرفي روي – في رسم نهاياتٍ ساكنةٍ للسطُور الشعرية .

---

( ١) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٥٧ .

( ٢) القطف : هو اسقاط السبب الخفيف واسكان ما قبله في نحو(مفاعلتن) فيصير (مفاعلْ)، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص: ١٦.

فالتقطيع العروضي للقصيدة ينطوي على (٥) تشكيلات تفعيلية ، فضلاً عن التفعيلة التامة (مُستفعِلُنْ) التي لم يتجاوز عددها (٢٥) تفعيلة ، وتوزّعت التفعيلات الزاحفة بين المخبونة (٢٧) تفعيلة ، والمطويّة (٩) تفعيلات ، وتكررت تفعيلة (مُتَفْع = فَعُولْ ) (٨) مرات ، وتفعيلة (مُتَفْ =فَعِلْ ) (٨) مرات ، والتفعيلة الوحيدة هي تفعيلة ( متفعِلان) وقد إعتراها زحاف الخبن وعلة التذييل .

وفي قصيدة ( اللُّغة الجديدة ) – المقطع الرابع – يقول الشاعر :

وأنتَ أيُّها المُحاور العَظيم

مُتَفْعِلُن مُتَفْعِلُن مُتَفْعِلان

يا فارس الزَّمان والمكان

مُسْتفْعلُن مُتَفْعِلُن مُتَفْع = (فَعُوْلْ)

أطْلق حِذاءكَ القَديمْ

مُسْتفْعلُنْ مُتَفْعِلان

مزّقْ بهِ وجوهنا

مُسْتَفْعلُن مُتْفعلن

حطّم بهِ إنوَفنَا[1]

مُسْتَفعِلن مُتفْعِلن

في هذا المقطع نجد الشاعر يبدأ أغلب سطوره الشعرية بتفعيلة تامة (مستفعِلن) مع تنوع الأضرب ، الأمر الذي ينتج عنهُ ثراءً في الإيقاع ، لاسّيما عندما تكون الأضرب مقفاة كما في السطور (٥,٤,٣,١) . كما أنَّ تنوع القافية بين قافية مقيدة وقافية مطلقة أضاف اليها نغمة متنوعة تجذب المتلقي ، وتقلل من رتابة القافية الواحدة والروي الواحد ، واظهار دلالة الواقع المقلوب والمضطرب الذي أوجده

(١) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص :٨٩ .

الإستعمار ،معبرة عن أحاسيس الشاعر ومشاعره الغاضبة تجاه الواقع الذي يعيشه الإنسان العربي بشكلٍ عام والإنسان اليمني بشكلٍ خاص .

ويبدو أنَّ إستعمال الشاعر لهذه التفعيلة (مستفعِلن) تتناسب مع أحاسيسه ومشاعره الثائرة ، لما تحمله من زحافات وعلل، تسهم في تنويع الإيقاع ، مما تشكل منفذاً ، أو متنفساً لهُ في التعبير عما يدور في نوازعه الداخلية ، فيزداد الإيقاع خفةً ووقعاً في النفس بما ينسجم مع مضمون القصيدة في بث روح التحدي، والجرأة في مواجهة السلطة الحاكمة آنذاك .

### ٣- تفعيلة( فَعُولنْ )

شكّلت تفعيلة (فَعُولنْ) ( ٠٠، ١٢ % ) من شعر ( المقالح ) الحُر ، إذ نظمَ على هذهِ التفعيلة ( ٥٨ ) قصيدة شعرية . يقول الشاعر في إحدى قصائدهِ المنظُومة على هذه التفعيلة ، التي تحملُ عنوان ( وجدتُها ) :

نَفَاني ووحّدَني – في الجُموعِ – الألَمْ

فعولن فعولُ فعولن فعولن فعو

سَئِمتُ السّأمْ

فعولن فعو

حَملتُ الصّليبَ على كاهِلٍ مُثْقَلٍ بالنَّدمْ

فعولن فعولُ فعولن فعولن فعولن فعو

رَحَلْتُ عن الناسِ، أصواتُهم تزَرعُ الرُّعْبَ

فعولُ فعولن فعولن فعولن فعولن فـ

ألفاظهم تتَقيّأُ .. تَجترُّ دَمْ

ـعولن فعولُ فعولُ فعولن فعو

وفي عَالمٍ مُفْرَغٍ كالعَدَمْ [١]

فعولن فعولن فعولن فعو

من الواضح أنّ هذا المقطع يتضمن ثلاثة أنماط للتفعيلة، فضلاً عن التفعيلة التامة (فعولن) ، هناك تفعيلة ( فَعُوْلُ ) الناتجة – عروضياً– عن زحاف القبض[٢]، الذي يعتمدُ عليهِ الشُّعراء ، كترخُصٍ عروضي ، لهُ أثرهُ الواضح في تلوين الإيقاع من خلال كسر رتابة تفعيلاتهِ الصحيحة[٣] .

أما التشكيلة الثالثة ( فَعُوْ ) التي أُصيبتْ بعلة النقص (الحذف)[٤]، فقد حرِصَ الشاعرُ على تمركُزِها في نهاية الاسطُر وهذا ما يتوافق والقواعد العروضية التي تؤكد إستعمال العِلل في الأعاريض والأضرُب ، إذ أنَّ الموقع الملائم للوتد المجموع هو نهايات الأسطر[٥].

كما نلحظ في هذا المقطع – في السطر الرابع – ظهور خاصية ( التدوير) ، التي سمحت للشاعر بالتجاوز على استقلالية السطر الخامس ، مؤكِداً على إطلاق معانيهِ بنفسٍ واحدٍ وبدون توقف ، مُخترِقاً الاستقلالية الذاتية لهذين السطرين ، بوصفهِ ظاهرةً يلجأُ إليها الشاعر عند الضرورة ، لإكمال العبارة ورسم الصورة التي تتطابق والحالة الإنفعالية المُعبّر عنها .

---

( ١) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ١١٥ .

( ٢) هو حذف الخامس الساكن في فعولن فتصير ( فعولُ ) ويدخل أربعة أبحر هي : الرمل ، الهزج ، المضارع ، الخفيف ، ينظر : ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، السيد احمد الهاشمي ، ص:١٢.

( ٣) البُنية الايقاعية في شعر شعراء الطبقة الأولى الجاهلية ، د . أياد فليح الباوي ، ص : ١١١ .

( ٤) الحذف : هو إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة ، كما في فعولن لتصير ( فعو ) ، ينظر : ميزان الذهب ، السيد أحمد الهاشمي ، ص : ١٦ .

( ٥) اللغة الشعرية : دراسة في شعر حميد سعيد ،محمد كنوني،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد ،ط١ ، ١٩٩٧،ص : ٥٥

هذا وقد شكّل صوت ( الميم الساكن) في نهايات الأسطر قافيةً ساكنةً لهذهِ السطور ، ( الألمْ ، والسّأم ، وبالنّدم ، ودمْ ، وكالعدَمْ )، فارِضاً نوعاً من التوقف السريع والساكن في نهاياتها ، وكأنَّ الشاعر لم يتخلّص بعدُ من نظام القافية الموحدّة، أو ربما أراد لهذهِ السطور أنْ تكون أكثر تأثيراً ووقعاً في نفس المُتلقّي.

وفي المقطع الثاني من القصيدة نفسها، يقول الشاعر :

وَقفْتُ أُعانِقُ حتفِي

فعولُ فعولُ فعولن

أُواصِلُ رِحْلةَ عُمري بِلا هَدَفٍ أو قَرَارْ

فعولُ فعولُ فعولن فعولُ فعولن فعولْ

كأنِّي سَجِينٌ يُريدُ الفِرارْ

فعولن فعولن فعولن فعولْ

ويقْرعُ من ليلِهِ المُوحِشِ الجَهْمِ

فعولُ فعولن فعولن فعولن فـ

يَخشى سقُوط النّهارْ[1]

عولن فعولن فعولْ

حيثُ نلحظُ إنتهاء الأسطر بـ( فَعُوْلْ ) ، الناتجة عن علة – النقص– (القصر). ومع وجود هذه التفعيلة يبدو أنّ تأثيرها محدوداً في زيادة سرعة الأيقاع في هذه السطور ؛ بسبب وجود حروف المد في ( قرار ، الفرار ، النهار ) التي تساعد على الإمتداد البطيء وتلوين الإيقاع[2] ، ذلك أنَّ حروف المد – مع الزحافات و العِلل –

( [1]) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ١١٦ .

( [2]) ينظر : البنية الأيقاعية في شعر حميد سعيد ، حسن الغرفي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط/ ١ – ١٩٨٩ ، ص : ٣١ .

هي جزء من عوامل الإيقاع الداخلي ، وهي أبرز المؤثرات في الإيقاع الشعري وتنوعهُ[١] .

وقد أظهر لنا التقطيع العروضي لهذهِ القصيدة هيمنة التفعيلة التامة على نسبة التفعيلات الزاحفة والمعلولة ، إذ بلغ عددها ( ٧٧) تفعيلة ، والمقبوضة (٣٣) تفعيلة ، أما التفاعيل التي أُصيبت بعلة القصر فقد وصل عددها إلى( ١٨) تفعيلة ، في حين إقتصرت علة ( الحذف ) على ( ٦ ) تفاعيل من مجموع التفاعيل الكلي البالغ ( ١٣٤) تفعيلة .

## ٤- تفعيلة ( فَعِلُنْ وفَعْلُنْ )

نَظَمَ ( المقالح ) ( ٤٧ ) قصيدة على تفعيلة الخَبَبْ –( فَعِلُنْ ) ، وهو ما يمُثل نسبة (٧٣ ، ٩ %) وبذلك فهي تستقر في المرتبة الرابعة من شعرهِ الحُر . ومن هذهِ القصائد قصيدة ( تحت قنديل أمّ هاشم ).. يقولُ فيها :

يا أُمَّ النُّورِ ( مَدَدْ )

فَعْلُن فَعْلُن فَعِلُن

يا مِئذنة السَّارينَ ( مَدَدْ )

فَعْلُن فَعِلُن فعِلن

لمْ يبقَ أحَدْ ...

فَعْلُن فعِلن

ما عادَ على دَربِ الفادِينَ أحَدْ [٢]

فعْلن فعِلن فعْلن فعْلن فعِلُن

---

( ١) ينظر : دير الملاك ، د . محسن أطيمش ، ص : ٣٢٧ .

( ٢) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٩٣ .

في هذه الأسطر الشعرية المختلفة الأطوال ، نلحظُ توازناً – تقريباً – بين التفعيلة (فَعِلُنْ) ، والتفعيلة المقطُوعة – أو المشعّثة–( فَعْلُنْ ) ، فالشاعر يتلاعب بالتفعيلة (فعلن) بكسر أو سكون العين ، ليُضفي على سطورهِ بعضاً من التلوين والتنغيم ، ويُقلِّل من رتابة التفعيلة الواحدة ، حيثُ إنَّ النظم على هذهِ التفعيلة يُولِّدُ الرتابة والتوقُّع ، فيَعمدُ الشاعرُ إلى التخفيف منهُ وذلك بإسكان العين في ( فَعْلن ) بين الحينِ والحين ، وبذلك يتحول السبب الثقيل إلى سبب خفيف[١].

ويقول الشاعر في المقطع الثاني من القصيدة نفسها :

يا أُختَ الشُّهداءِ الثُّوار

فعْلن فاعِلُ فعْلن فعْلان

يا أُمَّ مَلاييْنَ الأحْرَار

فعْلن فعِلن فعْلن فعْلان

بعضاً من زيْتِ القنديْل الاخْضَر

فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن فعْلن

يحمِلُهُ النّيلُ ، يَطِيرُ بهِ فوقَ البحْر الاحْمَر[٢]

فعْلن فعْلن فعِلن فعِلن فعْلن فعْلن فعْلن

نلحظُ في هذا المقطع أنّ الشاعر وزّعَ تفعيلاتهِ بحسب ما تقتضيهِ حركة إنفِعالاتهِ مع ما تحملهُ مفرداتها من صورٍ موحيةٍ تُثيرُ المُتلقّي ، وتُحرِّك مشاعرهُ تجاه مدينة القاهرة التي يقصِدُها الشاعر في هذه القصيدة بحسب ما جاء في مقدمة القصيدة .

---

( ١) ينظر : قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ص : ١٣٢ – ١٣٣ .

( ٢) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٩٣ –٩٤ .

ونلحظُ في السطر الاول ظهور تفعيلة ( فاعلُ ) (المقبوضة)[١] ، التي جاءت بها نازك الملائكة في بعض قصائدها ، وإستعمال هذه التفعيلة لم يَعد تجاوِزاً أو خُروجاً على عروض الشعر كما تقول ؛ لأنَّ الأذْن (( تقبل هذا الخروج ولا ترى فيهِ شذوذاً))[٢].

ونلمحُ في السطر الرابع أنّ عدد التفعيلات وصل إلى (٧) تفاعيل وبذلك فإنَّ الشاعر لم يتجاوز إحساس (( الأذْن العربية التي أَلِفتْ ثمانية تفاعيل في البيت الواحد من الخَبَبْ))[٣].

كما نجدُ تفعيلة ( فعْلان) التي أُصيبتْ بعلة القطع بالإضافةِ إلى علة التذييل ، وقد تركّزت في نهايات الاسطُر ، مما أسهمَ في التقليل من سرعة هذه السطور وتنوعُّها ، كما كان لصوت الروّي الموحد في نهاية هذه السطور أثراً إيقاعياً واضحاً يُمكِّن القارئ من التوقف عند نهاية كل سطر ، ويشدُّهُ إلى مواصلة قِراءة السطر التالي ، لكنِّ توالي صوت (الراء) بصورةٍ متتاليةٍ في أسطرٍ عدة يترك أثراً من الرتابةِ لدى السامع ، ويزيدُ من ظاهرة التَوَقُّعْ لديهِ .

## ٥- تفعيلة ( مُتَفَاْعِلُنْ )

تحتل تفعيلة (مُتَفَاْعِلُن) المرتبة الخامسة ، إذ نظَمَ عليها الشاعرُ (١٢) قصيدة ، وبذلك فهي تُشكّل نسبة ( ٤٨ ، ٢ % ) من شعرهِ الحُر ، ولاشكَ أنّ هذهِ النسبة قليلة قياساً لهذه التفعيلة التي كان لها حُضورٌ مُتميّزٌ عند شعراء التفعيلة كالسّياب

---

( ١) القبض: هو حذف الخامس الساكن من تفعيلة (فعولن) فتتحول إلى (فعولُ )، ينظر: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص: ١٦.

( ٢) قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ص : ١٣٥ .

( ٣) تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، د.علي عباس علوان ، ص : ٢٢٥ .

ونازك الملائكة وغيرهم ، أو قياساً بشعرهِ العمودي الذي جاء فيه البحر الكامل في المرتبة الأولى .

ولِتسليط الضوء على تفعيلة (مُتَفَاْعِلُن) في شعر (المقالح) نقتطِفُ هذا المِثال من قصيدة ( الشاعر) ، جاء فيها :

وبكُلِّ أحزاني،

مُتَفَاعلن مُتْفَا

بِما في العينِ من دمْعٍ

عِلن مُتْفاعلن متْفا

بِمَا في القلبِ من شَوْقٍ جَرِيحْ

عِلُن مُتْفاعلن مُتْفَاعِلان

صَارعْتُ أَشباحَ الظّلامِ

متْفاعلن متْفاعلن مـ

وقفتُ مقتُولاً أصِيحْ

تَفَاعِلن متْفاعلان

كان الرِّجالُ هُنَاكَ في المنفى

متْفاعلن متَفاعلن متْفا

وكانت قريتي مَذبُوحةَ الأحلامِ تَنْتَظِرُ المَسِيحْ[1]

عِلُن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلان

في هذا المثال من القصيدة التي ألقاها الشاعر في ( الذكرى السادسة عشرة لغياب الشاعر الشهيد زيد الموشكي )[1] –كما جاء ذلك في مقدمة القصيدة – وهو يتحدث فيها بلِسان (زيد الموشكي)، وقد أفاد الشاعر من قصة السيد المسيح (عليه

( [1]) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٣٩٥ –٣٩٦.

السلام) بوصفه رمزاً للتضحية والنضال، للتعبير عن معاناة (زيد الموشكي)، فصُلب الموشكي كما صُلب السيد المسيح من أجل السلام وتحقيق الأحلام ، وإنقاذ البلاد والعباد من الظلم والإضطهاد .

وقد تألفَ هذا المقطع من ثلاث جمل شعرية تتخللها بعض القوافي الداخلية (دمعٍ ، وشوقٍ ، وصارعتُ ، وأصيحُ ، والمسيحْ )، التي رفدت هذه السطور بإيقاعٍ مُتمَّيزٍ يترُك أثره عند السامع ، لِما بينها من تشابه صوتيّ يقومُ على علاقة دلالية بين هذه القوافي ، فالقافية في السطر الثاني ( دَمْعٍ ) تربطها علاقة دلالية بكلمة (العَيْن ) ، وكلمة ( جَريْح ) في السطر الثالث ، لها علاقة بكلمة ( القلب) ، وقافية ( الظلام) في السطر الرابع تتناسب مع كلمة (الأشباح) التي لا تظهر إلا في الظلام ، وكذا هي الحال مع قافية ( المنفى ) ، التي تربطها علاقة دلالية بقافية (المسيح) الذي كان منفياً بعيداً عن الأنظار، فهذهِ القوافي نابعة من معنى كل سطر ، فلا أعتقد إنه يمكن إستبدالها أو الإستغناء عنها .

هذا وقد أصاب زحاف ( الإضمار) معظم التفعيلات مما أضفى على القصيدة ((إيقاعاً رَجَزِيَّاً))[٢] ، مما قَلَّلَ من سرعة الإيقاع في السطور ، كما أنَّ إنتهاء بعض السطور (٣ ،٥ ،٧) بتفعيلة (مُتَفاعِلان) المُذيّلة زاد من بُطء الإيقاع، إذ أنَّ وجود التفعيلة المُذيلة في نهاية السطور، هي (( تقنية يلجأ إليها الكثير من الشُعراء

---

( [١]) زيد الموشكي : شاعر يمني ، شارك في الإعداد للإنقلاب ضد( الإمام أحمد بن يحيى ) ، وقد أُعدِم بطريقة وحشية بعد فشل الانقلاب ، ينظر : الأبعاد الموضوعية الفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن ، د. عبد العزيز المقالح ، ص : ١٥٣ .

( [٢]) اللغة الشعرية ، دراسة في شعر حميد سعيد ، محمد كنوني ، ص : ٥٠ .

المُجيدين لتحقيق ضربٍ من الإنتِشاء في قصائدهم المدورة))[١] . وهي تأتي غالباً نتيجةلإشباع حاصل في الأداء اللغوي[٢].كما في(جريح،والظلام،وأصيح، والمسيح).

كما نلمسُ في هذا المقطع ظهور تفعيلة نادرة هي (مَفَاْعِلُن)التي أُصيبت بزحاف ( الوقص) وهو حذف الثاني المتحرك من تفعيلة ( مُتَفَاعِلُن ) وهو زحاف نادر في تُراثنا الشعري العربي كما يؤكَّد ذلك الدكتور مصطفى جمال الدين[٣] .

وعند إعادة النظر إلى نهايات الأسطر في القصيدة ، نلحظ إنتهائها بأصواتٍ تتكرر على نحوٍ متقاربٍ ، كصوت ( الياء) الذي تكرر (٩) مرات ( والراء ، والحاء ، واللام ، والميم ، والدال ) وقد تكرر بعضها ( ٤ ، ٦ ، ٨) مرات مُشكِّلةً حروف روي متكررة ، ولها تأثير واضح ؛ بسبب تقارب بعضها من البعض الآخر.

أما في المثال الآخر من قصيدة( إحتجاج العائد من رحلة الخوف)، يقول الشاعر:

يا صَدْرَ أُمِّي

متْفاعلن متْ

لَيتَني حَجَرٌ على أبوابِ قريتِنا

فاعلن متَفاعلن متْفاعلن متَفا

ولَيتَ الشّعْرَ في الوديانِ مَاءٌ

عِلُن متْفاعلن متْفاعلن متْ

أو شَجَرْ

فاعلن

لَيْتَ السّنِينَ الغادياتِ حَكايةٌ مَرْسُومةٌ

متْفاعلن متْفاعلن متَفاعلن متْفاعلن

---

( ١) اللغة الشعرية (دراسة في شعر حميد سعيد)، محمد كنوني ، ص : ٥٢ .

( ٢) المصدر نفسه ، ص : ٥٠

( ٣) ينظر : الإيقاع في الشعر العربي ، من البيت إلى التفعيلة ، د . مصطفى جمال الدين، هامش ص : ٨٦

في نَهرِ راعيةٍ عَجوزْ [1]

متْفاعلن متَفاعِلان

في هذا المثال يبدو أنّ الشاعر قد وزّعَ تفعيلاتهِ بحسب ما يتطلبهُ إحساسهُ وإنفعالهُ النفسي – وهذا ما يتميّز بهِ شاعرُ التفعيلة – فهذا الإنموذج ، بل القصيدة بأكملها تمتاز بظاهرة التدوير العروضي ، لذلك فإنّ سرعة الإيقاع في مُعظم السطور تبدو واضحةً ، بالرغم من وجود زحاف الإضمار ، ووجود علة (التذييل) ، في بعض نهايات الأسطر .

كما نلحظُ إبتداء الشاعر بأداة النداء (الياء) وهي أداة تُستعمل للمُنادى البعيد ويتطلب إطلاقُها رفع قوة الصوت،فالشاعر– كما يبدو– في حالة إنفعاليةٍ لا يُحْسَدْ عليها،فهو بعيدٌ وغريبٌ عن أهلهِ ووطنهِ،فلا شيء أمامه غير التمنّي والتحسُر،فهو يطلق صرخة الإستغاثة،الباحثة عن الأمان والحياة والحنان،وكل ذلك يجتمع في مكانٍ واحد وهو:(صدر الأم)،فالشاعر لايزال ملتصقاً به،متمنياً العودة إلى زمن الطفولة،للهروب من الواقع المرير الموحش الذي أدى به الى أنْ يتمنى التحجر على أبواب قريته ،ليكون قريبا من وطنه وأهله؛كي يتخلص من معانات الغربة وأوجاعها، يتبيّن لنا ذلك أكثر من خلال تكرار الفعل ( ليتَ ) – ثلاث مرات – في هذا المقطع فضلاً عن تكراره مرتين في الأسطر التالية ( ليتَ السماء قصيدة ، ليتَ القلوب ترى)، فالفعل (ليت) يدل –دائماً– على إستحالة حصول المرء على مايحلم به أو ما يتمناه .

هذا وقد بلغ عدد التفعيلات التامة (١٩) تفعيلة، مقابل ( ٣٤ ) تفعيلة مُضمرة ، و(٥) تفعيلات مُذيّلة . أما الأصوات التي تكررت وشكلّت قوافي لبعض السطور

---

( [1]) ديوان : الخروج من دوائر الساعة السُليمانية ، د. عبد العزيز المقالح ، دار العودة ، بيروت – ١٩٨١ ، ص : ٢٥ .

الشعرية ، فهناك بعض الأصوات كصوت ( الياء ) – الناتجة عن إشباع حركة الكسر – في ( أمي ، وإيماني ، وتقرأي ، ودمي ، وفمي ، وأهدابي ، ومعي ) الذي تكرر ( ٧ ) مرات في نهايات الاسطر بالإضافة إلى صوت (الألف) وقد تكرر ( ٧ ) مرات راسِماً رويّاً مُطلقاً في بعض الاسطر. لكنَّ تباعُد هذه الحروف بعضها عن بعض، قد يقلل من تأثيرها على نغم القصيدة بشكلٍ عام .

### ٦-تفعيلة ( فاعلاتن )

نظم ( المقالح ) (٦) قصائد شعرية على تفعيلة ( فاعلاتن ) وهو ما يُشكِّل (٢٤ ، ١ %) وبهذا فهي تحتل المرتبة ( السادسة ) في شعره الحُر .

ففي قصيدة ( صُورةٌ لطاغية ) ، يقول الشاعر :

لا أُسمِّيهِ فأنتُم تَعرِفُونهْ
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
كلُّ يومٍ فوقَ أجفانِ الضحايا تَقرأوْنَهْ
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
في المقاهي تَبْصِقُونَهْ
فاعلاتن فاعلاتن
في الزوايا ...
فاعلاتن
عند أكواخِ اليتامى تَلعَنُونَهْ
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
إنّهُ أشهرُ من تاجَرَ في سُوقِ العبيدْ
فاعلاتن فعِلاتن فعِلاتن فاعِلاتْ
في بلادي حيثُ يُبدِي وَيعِيدْ

فاعلاتن فاعلاتن فعِلاتْ

حيثُ لا شيئ جَديدْ

فاعلاتن فعِلات

حيثُ لا شيئ يُفِيدْ [١]

فاعلاتن فاعلات

يبدو أنّ الشاعر حاول في هذا الإنموذج كسر رتابة التفعيلة الواحدة بزحافاتِها وعللها العروضية ، دون أي إخلال بجمالية إيقاع هذهِ التفعيلات ، مُستثمِراً طاقتها المخبونة ( فَعِلاتُن) ، للتعبير عن إنفِعالهِ ، وتلوين إيقاعهِ الشعري ، لكنّ ورود هذه التفعيلة المخبونة ( فَعِلاتُنْ ) بعددٍ محدودٍ نسبياً –(١٤) مرة – قد يُقللِّ من تأثيرها الإيقاعي العام على القصيدة ، في ظل الهيمنة الواضحة للتفعيلة التامة ( فاعِلاتُنْ ) ، التي تكررت (٦٥) مرة في القصيدة .

فهذه السطور الشعرية والقصيدة بشكل عام ، التي يَنتقِدُ فيها الشاعر السلطة الحاكمة آنذاك ، ترسمُ صورةً إنفعاليةً حادةً تعتري نفسية الشاعر في التعبير عن شعوره وأحاسيسهِ بُمفرداتٍ بسيطةٍ قريبة من عامة الناس–وإن كانت تنتمي للغة الفصحى– ، فجاء بلغةٍ ذات دلالاتٍ مباشرةٍ خاليةٍ من المجاز أو الإستعارة في مواضع كثيرة من القصيدة، التي ربما أراد الشاعر عن طريقها مخاطبة الجميع – لاسيّما الطبقة الفقيرة – للتعبير عن الواقع السياسي وتلمس معاناة الجماهير وهمومهم ؛لإثارة حماسهم لمواجهة السُلطة الطاغية كما يُسميها الشاعر ، لِما تمتازُ بهِ هذهِ التفعيلة من تدفق وجريان وإنسيابيةٍ في الحركة والتعبير ، فهي تنسجم أكثر في سياق القصائد التي تتميّز بنوعٍ من الإسترسال الحكائي ، الذي يُفضي بها إلى حالٍ من التداخل العروضي ، وهذا ربما يرجِعُ إلى طبيعة هذه التفعيلة التي يقع

---

( ١) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ١٦٩ .

فيها الوتد المجموع بين سببين خفيفين ، مما يسُوغ هذا اللون من التدفق في القصائد التي تتميّز بطابِعٍ دراميٍّ أو قَصصيٍّ[١].

ومن العوامل المؤثرة التي أسهمت في ارتفاع نسبة التفاعيل التامة ، التي قلّصتْ بإمتدادها من سرعة الإيقاع هي: شيوع حروف المدّ ، التي وظّفها الشاعر بشكلٍ إيجابي لخدمة المضمون[٢] ،لاسيمّا حرف ( الواو) الذي تكرر في السطور الست الأولى ، فضلاً عن حرفيّ ( الياء والألف ) ذلك ؛لأن لحروف (( المد وظيفة فنية صوتية أو وظيفة موسيقّية ))[٣]، تُسهِم في زيادة الامتداد الموسيقي وتلوينه، وتظهر نوعاً من التنغيم على مفردات القصيدة .

ويشترك حرفا الروي ( الهاء ، والدال ) في نهايات سطور هذا المقطع ، ليُشكَّلا قوافي ساكنةً ، وبصورة متوالية ، مما يزيدُ من تأثير هذين الحرفين على النغمة الإيقاعية الواضحة لنهايات تلك السطور ، إذ يتكرر صوت (الهاء)– كحرف روي – (٢١) مرة في القصيدة ، كما يتكرر صوتُ ( الدال) (٩) مرات.

ويعود ذلك ربما نتيجة لسيطرة البنية التقليدية في هذهِ المرحلة من تجربة (المقالح) ، أو نتيجة الارتباط والتعلُّق بالتراث الشعري العربي القديم في إستعمال قوافٍ موحّدةٍ ؛ ليضيف نوعاً من المُزاوجة بين الشعر القديم والشعر الحديث، وليترُك أثراً أكبر في نفس المُتلقّي ، لاسيمّا إذا علِمنا أنّ كتابة هذهِ القصيدة كان في عام(١٩٦١ م) ، أي في مرحلةٍ كان للقافية الموحدة جمهورٌ وحضورٌ واسعٌ في المشهد الثقافي العربي ٠

وليست هذهِ هي القصيدة الوحيدة التي تنتهي سطورها بقوافٍ موحدّةٍ في مقاطع من القصيدة ، بل هناك العديد من هذهِ النماذج في شعر ( المقالح ) ، إذ أنّ

---

( ١) ينظر : اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد ، محمد كنوني ، ص : ٤١ .

( ٢) ينظر : دير الملاك ، د . محسن أطيمش ، ص : ٣١٣ .

( ٣) عضوية الموسيقى في النص الشعري ، د . عبد الفتاح صالح نافع ، ص : ٥٨ .

شعر ( التفعيلة ) في تلك المرحلة ( مرحلة الستينيات ) ، كان ما يزال مُتمسّكاً ببعض قيود الشعر ( العمودي ) لاسيمّا عنصر القافية الموحدة ، كالسّياب مثلاً في قصيدة ( أنشُودة المطر ) الذي ينتهي كل مقطع من مقاطعها بقافية موحدة ، وكذلك شعراء المهجر الذين كان أول خروج لهم عن عمود الشعر هو تنوع القوافي فضلاً عن تنوع الأوزان ٠

ويقول الشاعر في قصيدة ( شَكوى إلى أبي نواس ):

يا أبا النَوّاسِ

فاعِلاتن فاعـ

مَاتَ الشعِرُ والكأسُ انكسَرْ

لاتن فاعلاتن فاعِلا

لَمْ يَعُدْ في العَصرِ للضّمآن ماءْ

فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

لَمْ يَعُدْ في ليلِنا الوحَشِ سَمَرْ

فاعلاتن فاعلاتن فعِلا

والسّمَاءْ ..

فاعِلاتْ

ما عادَ شيءٌ في السّماءِ

فا ، فاعلاتن فاعلاتْ

يُلهِمُ الشّعر قُلُوبَ الشّعراءْ

فاعلاتن فعِلاتن فعِلاتْ

أجدَبَ الغّيْمُ

على آفاقِنا جَفَّ المطَرْ[١]

فاعلاتن فعِلاتن فاعلاتن فاعلا

نلمسُ في هذا الأنموذج وجود تفعيلة (فاعِلا = فاعلن) المحذوفة والتي تركزّت في نهايات الأسطر، مما أضفى على هذهِ السطور نوعاً من الخفةِ والتدفق ، وهذا ما يتلاءم ومضمون القصيدة الذي يقومُ على المحاورة – بين الشاعر و( أبو نواس) ، واصِفاً فيها حال الشِّعرَ والشعراء وحال بلدهِ الغارق بالفُقر والتسلّط . كما أنّ تردد حرف (السين) ، أضاف لهذه السطور لوناً من الموسيقى تستريح إليهِا الأذْن وتُقبِلُ عليهِ ، وقد حَسَّنَ من موسيقى السطر، وزادَ من موسيقى السطر حُسْنَاً وجودةً ؛ لأنه ورد في مواضع موفقة[٢] .

ويظهر لنا التقطيع العروضي أنّ هناك زيادة سبب خفيف (ما) – في السطر العاشر– ولو حذف لإستقام الوزن،لكنّ حذفه يؤدي الى اللّبس فلا يستقيم المعنى،وهو مايعرف بالمفصل الإيقاعي الذي يؤدي خاصية الربط بين التفاعيل. ويبدو أن هذه الزيادة مقصودة إذ أنّ الشاعر وضع نقاطاً بعد لفظة السماء مما يعني وجود مفردة أو أكثر حذفت بالقصد لا يريد الإفصاح عنها وليعطي دليلا على كبر حجم السماء . والمهم أنه ((حقق لنا وقعاً نغمياً لا نحسّ وجوده إلّا بالحساب العروضي الكمي))[٣]، لأنه جاء في موضع ربط بين جملتين ، وبموسيقى خفية منسابة وغير نابية .

## ٧- تفعيلة ( مُفَاعَلَتُنْ)

( ١) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٢٦٨ –٢٦٩.

( ٢) ينظر : موسيقى الشعر ، د . أبراهيم أنيس ، ص : ٤٩ .

( ٣) شعر نازك الملائكة ، دراسة إيقاعية آلاء عبد الرضا عبد الصاحب الغرباوي ، رسالة ماجستير ،كلية التربية للبنات ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٥ ، ص : ٢٧٧.

تُشكِّل تفعيلة ( مُفَاعَلَتنْ ) نسبة ( ٤١ ، ٠ ٪ ) من مجموع قصائد التفعيلة للمقالح بواقع (٢) قصيدة، وهي نسبة ضئيلة جداً إذا ما قورِنت ببقية التفعيلات ؛ ولذلك فهي حلّت بالمرتبة الأخيرة في شعره الحر ٠

ولمعرفة طبيعة هذه التفعيلة وخصائصها في شعر(المقالح) نسوق المثال الآتي من قصيدة (الفاتحة)،التي يفتتحُ بها الشاعر ديوانهُ (أبجدية الروح) يقول فيها:

لأرضِ الرّوحِ أكتبُ ماءَ أشعاري

مفاعَلْتن مفاعَلَتن مفاعَلْتن

ولله الذي بسمائهِ وجَلاَلهِ يَحَتلُّ وجْدَاني

مفاعَلْتن مفاعَلَتن مفاعَلَتن مفاعَلْتن مفاعَلْتن

وأفكاري

مفاعَلْتن

وللأطفال للمرضى

مفاعَلْتن مفاعَلْتن

لِكلِّ مُسافِرٍ في شارعِ الإيمانِ مُتّهمٍ بإنكارِ السّماءِ

مفاعَلَتن مفاعَلْتن مفاعَلْتن مفاعَلَتن مفاعَلْتن مفاعَ

وفي رِحابِ اللهِ تحتَفِلُ السُّماءُ بهِ

لَتن مفاعَلْتن مفاعَلَتن مفاعَلَتن

لِكلِّ مُسافِرٍ في شارعِ الإيمانِ تَشْرقُ في مرايا قَلبِهِ

مفاعَلَتن مفاعَلْتن مفاعَلْتن مفاعَلَتن مفاعَلْتن مفا

أَسرَارُ من سَوّاهُ مِنْ ماءٍ وفخّارِ[1]

عَلْتن مفاعَلْتن مفاعَلْتن مفاعَلْتن

( [1]) ديوان: أبجدية الروح،د. عبد العزيز المقالح ، المركز المصري العربي،القاهرة، ط/١، ١٩٩٦، ص: ٢٨

يتضمن هذا الإنموذج تشكيلتين، إحداهما تفعيلة الوافر الأصلية – (مُفَاعَلَتُنْ)، والثانية (مُفَاعَلْتُنْ = مَفَاعِيلُنْ) التي أصابها زحاف (العَصْب)[1]، فالشاعر كما يبدو لم تُسعِفهُ تفعيلة (مُفَاعَلَتُنْ)، للتعبير عن آرائه وأفكاره ، فإستثمر زحاف (العَصْب) في كسر رتابة التفعيلة الواحدة مُستعيناً بتفعيلة (مُفَاعَلْتُن) ، لِما فيها من إمتداد صوتي وموسيقي ، يؤثر في السامع ٠

وهذا التداخل بين التفعيلتين لا تكاد تخلو منه قصيدة مبنيّة على البحر الوافر ، إلا وتحولت بعض تفعيلاتُها إلى (مُفَاْعلْتُنْ) بفعل هذا الزحاف ، الذي (( لعِبَ دوراً مهماً في تفجير إيقاع الهزج ، مما يؤكد على أنّ الزحاف طاقة توليدية توفر علاقة بين البحور المختلِفة، بأنْ تفضي إمكانات وزن معين على وزن آخر))[2]. لكنّ بعض النُقّاد المُعاصرين وأهل العروض يرون هذا التداخل بين تفعيلتي الوافر والهزج من عيوب تداخل الأوزان ، في حين يرى البعض الآخر ذلك مُستساغاً[3].

كما نستنتج من هذا المقطع أنَّ أغلب تفعيلاتهِ جاءت معصوبة (مُفَاْعَلْتُنْ) ، وكما هو معروف بأنَّ زحاف العصب ، يزيد من حركة المدّ الصوتي للتفعيلة ، لِما يحدِثهُ هذا الزحاف من زيادة في عدد السواكن ، وهذا ربما يتناسب ومضمون القصيدة التي يتحدث فيها الشاعر عن طبيعة علاقته بالخالق وعن مدى عمقها، كما أنّ وجود حروف المدّ في بعض السطور ، قد قلّصت من سرعة هذه التفاعيل ، لاسيمّا في نهايات الأسطر – أشعاري ، وجداني ، وأفكاري ، وللمرضى – التي شكَّلَ فيها حرف (الياء) روياً ساكِناً لنهايات أغلب السطور التي وردت فيها .

---

( [1]) العصب : هو إسكان الخامس المتحرك كما في (مُفَاعَلَتُنْ ) فتنتقل إلى ( مفاعلْتن = مفاعيلن ) ، ينظر : ألإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ، د . مصطفى جمال الدين ،ص : ١٧٤ .

( [2]) اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد ،محمد كنوني ، ص : ٤٥ .

( [3]) ينظر: ألإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ، د. مصطفى جمال الدين ، ص : ٣٢ .

كما نلحظ في هذه القصيدة –في السطر الأول– ورود عبارة (ماء اشعاري) ، فكثيراً ما يكرر الشاعر مثل هذه المفردات ( ماء الحياة، ماء العتمة، ماء الشحوب ،ماء يديها، ماء الحكايات، ...)،لاسيما في ديوانه الأخير–ديوان الأم– ،إذ أنّ هذه الإستعارات تعكس مدى عطش الشاعر وحنينه الى والدته والى وطنه،وتذكرنا بإستعارة أبي تمام (ماء الملام)،التي أثارت جدلاً واسعاً بين النقاد في حينها.

ومن قصيدة (رسالة إلى سيف بن ذي يزن)،نأخذُ هذا المقطع الذي يقولُ فيه الشاعر:

حَديثُ الحُبِّ

مَوَّالاً من الأشواقْ

مفاعَلْتن مفاعَلْتن مفاعَلْتان

صَنَعنا مِنكَ يا إنسانَنَا المصْلوب في الآفاقْ

مفاعَلْتن مفاعَلْتن مفاعَلْتن مفاعَلْتان

وفي الأعماقْ

مُفَاعَلْتانْ

حَفرنا رسْمَكَ المشنُوقِ

مفاعلْتن مفاعلْتن مـ

في الأحْداقْ

فاعَلْتان

وفي أفْواهِنا ما زِلْتَ إسْطُورَه

مفاعَلْتن مفاعَلْتن مفاعَلْتن

وفي تارِيخِنَا

مفاعَلْتن مفا

في جِيْلِنا تتَوهَّجُ الصُّورهْ

عَلْتن مفاعَلَتن مفاعَلْتن

ونَنْتَظِرُ[1]

مفاعَلَتن

ما يُلفِتُ النظرَ في هذا المقطع هو طُغيان التفعيلة المعصوبة (مفاعَلْتُن)، قياساً بالتفعيلة الأصلية (مفاعَلَتن)،التي لم ترد إلا في السطرين الأخيرين؛ بسبب تفشي زحاف (العصب) في أغلب تفعيلات هذا المقطع ؛وبفعل شيوع حروف المدّ في (مَوَّالا، والأشواقْ، وإنساناً، ومَصْلوب، وآفاق، والأعماق، ...) التي تزيدُ من إيقاع التفعيلة إرتفاعاً وهبوطاً، إنسجاماً مع ذات الشاعر، التي يتحدث فيها بضمير الجماعة ( نحن) – كما في (أفواهنا ، تاريخنا ، جيلنا)– وطبيعة مشاعرِهِ التي يستنجد فيها بالشخصية التراثية (سيف بن ذي يزن)، بوصفه رمزاً لإنقاذ اليمن.

كما يمكن إلاشارة إلى إنّ إنتهاء بعض الأسطر بتفاعيل إعترتها علة التسبيغ (مَفَاعِيْلان) – فضلاً عن زحاف العصب – زاد من تقليص سرعة هذهِ السطور وأضاف إليها بعضاً من التلوين التفعيلي ، ونلحظُ أيضاً في هذا المقطع توحّداً في نهايات الأسطر( القوافي) ،لاسيمّا في الأسطر الأربعة الأولى –المختلفة الأطوال– إذ شَكّلَ صوت (القاف) روّياً ساكناً لهذهِ القوافي.

ولمعرفة شيوع التفعيلات ونسبها في شعر (المقالح) الحر يلاحظ الجدول الآتي، الذي يبين نسبة إستعمال كل تفعيلة من خلال عدد النصوص المنظومة عليها.

(1) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص :٢٨٤.

| التفعيلة | عدد النصوص | النسبة المئوية |
|---|---|---|
| فاعلن | ٢٩١ | %٦٠,٢٤٨ |
| مستفعلن | ٦٧ | %١٣,٨٧ |
| فعولن | ٥٨ | %١٢,٠٠٨ |
| فَعِلن – فَعْلُنْ | ٤٧ | %٩,٧٣ |
| مُتَفَاعِلُن | ١٢ | %٢,٤٨ |
| فاعلاتن | ٦ | %١,٢٤ |
| مُفَاعَلَتُنْ | ٢ | %٠,٤٢ |

جدول رقم (٣) يبين شيوع التفعيلات ونسبها في شعر(عبد العزيز المقالح) الحر

# الفَصْلُ الثَّانِي

# بِنْيَةُ القَافِيَة وَأنماطها

**المبحث الأول : القافية في الشعر العمودي والقصيدة المقطعية**

**المبحث الثاني: القافية في الشعر الحُر**

## الفصل الثاني: بنية القافية وأنماطها

### القافية ، معنى ودلالة :

إكتسبت القافية مكانةً مهمةً في البنية الإيقاعية للشعر العربي القديم ؛ نظراً لقيمتها الصوتية والدلالية ، فهي جزءٌ مهمٌ من أجزاء البيت الشعري ، فربما هي ((أول ما يشغل الشاعر عند شروعه بالنظم ، لما يمكن أنْ تحمله القافية من معاني تهيء لإتمام البيت))[١]، فالشاعر العربي القديم لم ينظم قصائده الشعرية إلا موزنةً ومقفاة فلا (( يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس بمقفى))[٢] . فهي شريكة الوزن لإحداث التوازن والانسجام الإيقاعي ، وهي عنصر موحد يشدُّ البيت بكلمات القصيدة شدّاً وثيقاً[٣] ؛ كونها ((مجموعة أصوات في آخر الشطر أو البيت ، وهي كالفاصلة الموسيقية يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة))[٤]، ذلك لأنَّ الشعر العربي (التقليدي) القديم كان شعراً سماعياً ، أي أنه يعتمد على الصوت ، والذوق العربي كان يشعر في حالة خروج القافية عن مسارها في أي بيت شعري على التناسب النغمي والصوتي للوزن والإيقاع ، وعدَّ ذلك عيباً خطيراً[٥] .

ويذكر لنا ٱبن رشيق في ( العمدة ) تباين آراء العلماء في حد القافية مرجحاً قول الخليل بأنَّ القافية هي (( من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله ، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن))[٦] ، بينما هي عند الأخفش آخر كلمة في البيت ،

---

(١) الإبداع الشعري في النقد العربي إلى نهاية القرن السابع الهجري ، ثائر حسن جاسم ، رسالة ماجستير بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب – جامعة بغداد ، ١٩٨٣، ص:١٤٩ .

(٢) جوامع علم الموسيقى ، أبن سينا ، ص :١٢٣ .

(٣) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية ، د. صفاء خلوصي ، ص :٢٢١ .

(٤) المصدر نفسه ، ص : ٢١٥ .

(٥) ينظر: مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، دار الحقائق بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر، ط٢ ، ١٩٨٠ م ، ص :٧٩ .

(٦) العمدة ، ابن رشيق القيرواني :١٥١/١ .

وعند البعض تمثل آخر جزء من البيت ، ومنهم من جعلها البيت كله[١]، لذلك ((فإنها ليست جزءاً منفصلاً مكملاً يدخل في صميم العملية الشعرية من الخارج، كما إنها ليست أداة قابلة للحذف والاستبدال والتعديل ؛ لأنّ دورها في تحقيق اللغة الشعرية لا يسمح بذلك))[٢]. وهي ليست نمطاً موسيقياً مستقراً في أدائه التعبيري إنما تخضع لمقتضيات التعبير وضروراته، لذا كان من الضرورة أنْ تتحّد أدوات الشاعر مع بعضها البعض بعيداً عن التكلف أو الصنعة كي تتوثق العلاقة بين الفكرة والقافية ؛ لأنّ البحث عن الأفكار من أجل القوافي ينشئ شعراً أجوف ، والعكس كذلك أي البحث عن القوافي من الأفكار ينشئ شعراً متكلّفاً مغتصباً لا تطرب له الآذان ، إذ لا بدَّ أنْ تتابع الأفكار في تسلسلٍ طبيعي مسترسلِ على إيقاع الكلمات وتناغم القوافي ، وهذا من شأنه أنْ يعطي القصيدة قدرةً فائقةً على التأثير في المتلقي ، فضلاً عن وظيفتها الوزنية ؛ لأنها تشير إلى ختام البيت الشعري والوقفة التي تعلن نهايته[٣].

ولا ينحصر أثر القافية في قيمتها الصوتية أو وظيفتها الإيقاعية بل أنَّ لها وظيفة أخرى لا تقل أهميةً عن أهميتها الأساس (الإيقاعية) ألا وهي: الوظيفة الدلالية ، فقد أدرك النقّاد والمنظِّرون العرب القُدامى قيمة هذه الوظيفة وعلاقتها بالبنية التركيبية والدلالية للبيت الشعري ، فأشار إلى ذلك قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ)، إلى أنّ القافية لا تضطلع بالوظيفة الصوتية الإيقاعية حسب ، بل تضطلع بوظيفة دلالية ، إذ ((تدلُّ على معنى لذلك المعنى الذي تدلُّ عليه إئتلاف مع معنى سائر البيت ...لأن القافية إنما هي لفظة مثل سائر البيت من الشعر ، ولها دلالة على معنى ، كما لذلك اللفظ أيضاً))[٤]، فلا (( يمكن لها أن تكتفي بدور

(١) ينظر : العمدة ، ابن رشيق القيرواني : ١/١٥٢-١٥٤ .

(٢) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، محمد صابر عبيد ، ص : ٨٥.

(٣) ينظر : نظرية الأدب ، أوستن وارين ورينيه ويليك ، ص :١٦٧ .

(٤) نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، ص :٢٥ .

الضابط الموسيقي المجرد، وإلاّ فإنَّ القصيدة تفقد جزءاً مهّماً من حيويتها وقوة أدائها ، إذ لا بدّ لها أنْ تشترك اشتراكاً فاعلاً في التشكيل الدلالي كي تحتفظ بموقعها وتكتسب رصانةً خارج أطار أمكانية استبدالها))[١]، فهي كما يبدو (( ليست أداةً ، أو وسيلة تابعة لشيء آخر بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها . وهي ، كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلّا في علاقتها بالمعنى))[٢] ، أي ((بمعنى أنها لا تكتسب قوةَ وجودٍ وبقاءٍ من دون النهوض بمهمّة دلالية تؤكد وظيفتها في تشكيل النسيج الداخلي المكون للقصيدة))[٣] . وأنْ لا تاتِ متكلفّة أو مستقلّة عمَّا قبلها ، أي: أنْ تكون ((مُعلقّةً بما تقدّم من معنى البيت تعلق نظام لَهُ ، وملائمة لما مرَّ فيه))[٤]،وأنَّ إختيار الشاعر للقافية ينبغي أنْ يكون نابعاً من حاجة نفسية وضرورة معنوية يقوم بإستدعائها من دون تكلفٌ[٥]،لتمنح القصيدة (( بعداً من التناسق والتماثل يضفي عليها طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني))[٦]؛لذلك أثنى ((النقُّاد والدارسون قديماً وحديثاً في الإعلاء من شأنها والثناء على قيمتها الإيقاعية بوجهٍ خاصٍ إلى جانب قيمَها الأخرى من دلالية ونفسية وبنائية)) [٧]،وتأكيد [٧]،وتأكيد أثرها في الخطاب الشعري .

(١) القصيدة العربية الحديثة ، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، محمد صابر عبيد ، ص :٨٦ –٨٧ .

(٢) بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ص : ٧٤ .

(٣) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، د. محمد صابر عبيد ، ص : ٨٧ .

(٤) نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، ص :٦٧ .

(٥) ينظر: موسيقى الشعر ، د . إبراهيم أنيس ، ص :٥٣ .

(٦) في الشعرية ، كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ،١٩٨٧ م ، ط/١، ص :١٣ .

(٧) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري،مقداد محمد شكر قاسم،دار دجلة للطباعة والنشر،عمان،الاردن ، ، ط١ ، ٢٠٠٨ م ، ص :١٢٨ .

## المبحث ألاول
## القافية في الشعر العمودي والقصيدة المقطعية

التزم الشاعر(عبد العزيز المقالح) في دواوينه الأولى بالبناء العروضي (التقليدي) للقافية الموحدة ، إنسجاماً مع الذوق العربي السائد آنذاك أو تأثراً بالموروث الشعري، حاله حال الكثير من أقرانه الشعراء المعاصرين له في بلده اليمن أو في محيطه العربي ، كالبردوني، والزبيري ،والسياب ،ونازك الملائكة ،وصلاح عبد الصبور ،ونزار قباني، وغيرهم من الشعراء الذين عاصرهم في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، ذلك ((أنَّ الطبقات التقليدية السائدة في المجتمع العربي تميل إلى الإستقرار والتمسك بالأشكال التقليدية مهما كان نوعها واعتبار هذه الأشكال إرثاً ينبغي المحافظة عليه حتى ينتقل من جيلٍ إلى آخر))[١].

ويرى المقالح أيضاً أنه ليس بغريب أنْ يكتب الشاعر قصائد عمودية في باكورة أعماله لاسيّما إذا نشأ في بيئة عمودية– إذا جاز التعبير–تلك البيئة التي لا ترى في الشعر إلّا كياناً قائماً على شطرين ينتهي كلُّ بيتٍ منه بقافية عالية الرنين[٢].

بينما يعلل الدكتور محسن أطيمش تمسّك بعض الشعراء بالقافية الموحدة ، لاسيمّا الشعراء الذين عاصروا بداية حركة الشعر الحر التي أباحت لهم تنويع القافية ، وإرجاعها إلى كون هذه الظاهرة قد ظهرت في المراحل القريبة من سنوات نشأة حركة الشعر الحر ، أي أنها نتاج حقبة لم تكن بعيدة في الزمان عن الأيام التي كان فيها الشاعر الجديد كثير الممارسة لكتابة الشعر العمودي ، واعتياده القافية الواحدة ، وهذا التمسك بالقافية الموحدة ربما هو محاولة دفاعية يلجأ إليها الشاعر الجديد

(١) الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن ، د . عبد العزيز المقالح ، ص :١٢٦ .

(٢) ينظر : مقال : بوصلة الشاعر السعودي علي عبد الأمير يحركها الحنين، د. عبد العزيز المقالح ، منتديات المنجارة– الشعر والأدب، منتدى الأدب وإبداع الأعضاء، شبكة الانترنت، ٢٠١١/١٢/٢٥م.

ويتحصن بها ضد خصومه المدافعين عن الشعر العمودي التقليدي[١] ؛ لذلك نجد أنَّ الشاعر ( المقالح) لم يستمر في نظم القصائد العمودية فهي لم تشكّل سوى (٤,٢٨%) في دواوينه الشعرية الأولى كما ذكرنا ذلك في الفصل الأول .

ولدراسة القافية في قصائد (المقالح) العمودية والمقطعية نأخذ بعض الأمثلة التطبيقية منها ، للوقوف على بعض وظائفها وأنماطها ومن هذه الأمثلة قول الشاعر من قصيدة ( دميمة) : ( البسيط )

لا تَغْرقُوها بألـــــوانٍ مُزَيّفـــةٍ لا تَثْقلوهاَ بأشْكالٍ من الـــــــدُرَرِ
قد تجعلون من الأصدافِ جوهَرةً وتَنْحَتون أعاجِيباً مِنَ الحَـــــــجَرِ
لكنَّكم لم تَعْيدوا عـــــالم إمرأةٍ مشوَّهَ الظلِّ مَمْسوخاً من الصّـــــورِ
دميمةِ الشّكلِ والمضمونِ عاجزةً عَجَزَ الصخورِ عن الإخصابِ والثَّمـر[٢]

تضمُ هذه القصيدة تسعة أبياتٍ تقيّد فيها الشاعر بنظام القافية الموحدة، واتخذ من حرف ( الراء) روياً لازماً لقافية مطلقة* ، والكسرة هي حركة حرف الروي .

وحدود القافية بحسب تعريف الخليل تمتد من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن ، وعلى وفق هذا التحديد فإنَّ القافية في هذه الأبيات تتمثل بـ( نـدْدّرِ ، نلحجرِ ، نصُّورِ، والثَّمَرِ) ، إذ أنّ حدود القافية لم تكتمل في كلمة واحدة وإنما تقدمت إلى الحرف الأخير من الكلمة التي سبقتها .

وقد تتجلى القافية في جزءٍ من الكلمة الأخيرة كما في الأبيات التالية من قصيدة (عتاب) ، يقول في أبياتها الأولى: (الخفيف)

يائِسٌ مِنْكِ فايأسِي من لِقائي وَدَعيني لِغُربَتي وَعَنائـــــي

(١) ينظر : دير الملاك ، د. محسن أطيمش ، ص: ٣٣٣.

(٢) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٤١٨ .

* القافية المطلقة:هي القافية التي يكون رويها متحركاً ، ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية ، ص: ٢١٧

فيكِ أخلَصْتُ واحتَرقتُ وعانيـ ... ـتُ وجاهدتُ في سبيلِ اللقـــاءِ
يابلادي وأنتِ لم تمنـــحيني ... غيرَ أُذْنٍ مثقوبـةٍ وتنائـــــي
كلما شّيعَ الزّمـانُ نَهـــــاراً ... من حياتي في الغُربةِ السّـوداءِ
ودَّعَتْهُ بِلا صَلاةٍ دمـــوعي ... وبَكَتْهُ بِلا أسىً كِبريائـــــي[1]

ففي هذه الأبيات نجد القافية تمثل الجزء الأخير من الكلمات ( نائي ، وقائي ، ونائي ، ودائي ، ويائي) فهذه القوافي امتدت من آخر حرف في البيت وهو حرف الوصل ( الياء) الناتج عن إشباع حركة الكسر ، إلى أول ساكن يليه ما قبلهُ وهو حرف الألف ، الذي يمثل ( الردف )* وهو حرف مدّ لهُ أثر موسيقي ؛ لكونهُ يسهم كباقي حروف المدّ في امتداد النبر؛ لأنها بطبيعتها أطول من الأصوات الساكنة[2]. مما يتيحُ للشاعر مساحةً أوسع لالتقاط أنفاسهِ والتعبير عن نفسيته المنكسِرة اليائسة وهو يشكو آلام الغربة وهمومها ، لذلك يمكننا القول أنَّ مجيء القافية مكسورة كان وراءه ضرورات نفسية تركت آثاراها على قافية هذه الأبيات .

وقد تأتي قوافيه مطلقة مردوفة يتناوب ردفها بين ، ( الياء والواو ) ، كما في قصيدة ( العيد) : ( الكامل)

وَكَكلِّ يومٍ مَرَّ يومِ العيـــدِ ... مُتعثِّرُ الخطواتِ غيرَ جديدِ
مُتورِّمُ القسماتِ ينعى نفْسَهُ ... في طبلِهِ المتأوّهِ المكـــدودِ[3]

(١) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٤٢١ .

* الردف : وهو حرف لين يسبق حرف الروي مباشرة سواء كان الروي مطلقاً أم مقيداً ، وهو أما : (إلف أو واو أو ياء ) ، ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية ، د. صفاء خلوصي ، ص : ٢٥٠ .

(٢) ينظر: الأصوات اللغوية ،د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبة محمد عبدالكريم حسان ،٢٠٠٧ ، ص: ١٥٤ .

(٣) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ١٨٠ .

إنَّ هذا التناوب بين حرفي الردف جائز ومقبول عند الذائقة الشعرية العربية ؛ لوجود تشابه في الطبيعة الصوتية وفي درجة الوضوح السمعي بينهما[١] .

ولعل من أكثر الأصوات وضوحاً سمعياً وتوظيفاً في إطار القافية هي (الراء واللام ، والميم ، والنون ) يليها ( الباء ، الدال ، السين ، العين ) ، فإختيار هذه الأصوات في الروي جاء لما تمتاز به من وضوح وقوة في السمع ، مما يزيد من روعة موسيقى الشعر ونغمات الإنشاد[٢].

وفي قصيدة ( مواجيد مغترب ) : يقول الشاعر : ( الكامل الأحذ )

وطنُ النّهارِ ومعبدَ الزّمـــــنِ أنا عائدٌ لأراك يا وطَـــــــــني

((صنعاءُ)) تدعُوني مواسمـــها وعواصَفُ الأشواقِ تعصِـــــرني

أنا أنتَ في حُزني، وفي فرحي، أنا أنتَ في صَحْوي، وفي وَسَـنِي

حاولتُ أنْ أنساكَ فانطفـــأتْ طرق الهوى في سائرِ المُـــــدنِ

وعلى ثراكَ الرّوح هائمـــــــةً لا تخشَ: ليس هنا ســـوى البَدَنِ[٣]

فالملاحظ في قوافي هذه الأبيات ، أنّ صوت ( الياء ) جاء على صورتين ، الأولى: ياء كاملة (أصلية) لحقت الكلمات (وطني ، تعصرني ، وسني)، والثانية: ياء ناتجة عن إشباع حركة الكسرة، وقد لحقت الأسماء (المدنِ ، البدنِ) ، وقد مثّل صوت ( النون) روياً مطلقاً لهذه القوافي ، واستعمال الشاعر لهذا الحرف –روياً– يضفي على موسيقى القافية نوعاً من الانسياب والخفة والسهولة[٤].

(١) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية ، د . صفاء خلوصي ، ص : ٢١٨ .

(٢) ينظر: علم الأصوات، د. كمال بشير، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة، ٢٠٠٠م، ص: ٣٥٩

(٣) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص: ٤٥٤ .

(٤) ينظر: رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، د. عبد الكريم راضي جعفر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٨ ،ص: ٣٦٥ .

ويذهب البعض إلى أنّ ألفاظ القافية كلما إبتعدت عن الإضطرار والتكلُّف كانت متمكنّة في موضعها ومستحسنة في موقعها[١]،كما نجد ذلك في قصيدة (العيد): (الكامل)

أيكونُ عيْدٌ والمشانقُ هاهُنا والنّاسُ بينَ مُكَبَّلٍ وشَـــــريْدِ
في كلِّ عامٍ يشهدونَ مَجاعةً وبكلِّ يومٍ مصرعٌ لشـــــــهيدِ
وطني وجرحُكَ نازِفٌ مُتقيّـحٌ وبَنوكَ في شُغلٍ عن التَضْميدِ
ذَهَبَ الكِرامُ الجامعونَ لأمرِهم وبَقِيْتَ بين سَوائمٍ وعبـــــيدِ[٢]

إنَّ القافية في هذه الأبيات – كما يبدو لي – بعيدةٌ عن التكلُّف والتصنُّع ، ومرتبطة دلالياً مع أجزاء البيت الأخرى ، بحيث لا يمكن حذفها ، فهي ليست مجرد لفظة صوتية جاء بها الشاعر لتحقيق التناغم الصوتي[٣] ، وإنما هي مُعلقّة بما تقدّم من معنى البيت تعلُّقاً تاماً، بحيث لو طرحت من البيت أختل معناهُ واضطرب مفهومه[٤] ، وهذا من شأنه أنْ يُعطي قدرةً فائقةً على التأثير في المُتلقّي[٥] ، فجاء كل بيت يمثل وحدة مستقلة معنوياً عن البيت الآخر، وهذه من إحدى أسس القصيدة العربية القديمة التي تؤكد قوانينها على إستقلالية البيت الشعري ، وأنْ لا يتعلق معناه بما قبله أوبما بعده ، أي أنَّ القافية ليست عنصراً شكلياً غريباً يُقحم في القصيدة أو حلية صوتية تُضاف إليها من الخارج لتحقيق قيمة صوتية وأداء وظيفة إيقاعية ، بل

(١) ينظر : مقالات في الشعر الجاهلي ، يوسف اليوسف ، ص : ٢٦٣ .
(٢) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص: ١٨١ .
(٣) ينظر : نقد الشعر ، قدامه بن جعفر ، ص : ٢٢٣ .
(٤) ينظر : تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن ، ابن أبي الاصبع المصري ، (ت٦٥٤هـ) ، تقديم وتحقيق حفني شرف ، مطابع شركة الإعلانات الشرقية ، القاهرة ، ١٣٨٣هـ _ ١٩٦٣م ، ص : ٢٢٤ .
(٥) ينظر : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، د . محمد صابر عبيد ، ص :٨٥ .

هي عنصر أساس في بنية البيت الشعري ، يدخل في علاقات تلاحم وتفاعل مع غيره من العناصر المكونة للبيت ، فتُسهِم في رفد المعنى وتعميقه(١).

وقد تأتي قوافيه مطلقة مردوفة بالألف ، فقد التزم الشاعر (الألف) ردفاً في جميع أبيات قصيدته ( رسالة إلى الله )، جاء فيها: ( البسيط )

إليكَ ما من (خِطابٍ) غير أحزانــي ودمعةٍ تَتهادى خَلْفَ أجفانــي

شَددَتُ للنوحِ أعصابي وفي غَضَبٍ ألقيتَ بي يا إلهي بين نيرانــي(٢)

فالنون يمثل صوت الروي وهو موصول بالياء الناتجة عن إشباع حركة الكسر، والألف الذي جاء قبل حرف الروي مباشرةً هو حرف الردف، ويجب أنْ يُلتزم في كافة أبيات القصيدة. كما أنّ لصوت الألف أثراً موسيقياً ، يحقق انجازاً صوتياً تحسه الأذْن المدرَّبة ؛ كونه من الأصوات التي تسمح بإمتداد الصوت، مما يسهم في التنفيس عن تأوهات الشاعر وآلامه .

كما يتميز البيت الأول بوجود ظاهرة (التصريع) من خلال التجاوب الموسيقي بين آخر كلمة في المصراع الأول والمصراع الثاني ، مما يمنح هذا البيت بروزاً واضحاً في الإيقاع، ويضفي على الأبيات موسيقى واضحة ؛ كونه من الأصوات التي تحتفظ بموقعها ، وتحمل قدراً من الأداء الموسيقي المؤثر في السامع .

وجاءت قوافيه (مقيدة)(٣)، كما في قصيدة (أُغنية قديمة للحب والحرية):(السريع)

مهما يَطُلْ ليلُكَ يا موطني فيَشتكي السَّفْحُ، وتبكي القِمَمْ

(١) ينظر: الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم (حتى القرن الثامن الهجري) ، زيد قاسم ثابت الشطيري ، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب ، الجامعة المستنصرية، ٢٠٠٢م ، ص : ١٣٥ .

(٢) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص: ٤١٢ .

(٣) القافية المقيدة: هي القافية التي يكون رويها ساكناً ، فيتحرر الشاعر بذلك من حركات الإعراب في آخر القافية ، ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية ، د. صفاء خلوصي ، ص : ٢١٦ .

ويَزرعُ الموتُ علـــى أفْقِنا  موتاً ، وتطوينا رياحُ العَـدَمْ[١]

نلحظ إنتهاء هذه الأبيات بقافية مقيدة، وهي أخف وطأةً على أحاسيس المُتلقّي، فكلُ بيت يقوم بنَفَسٍ موسيقيٍ مفرد، يستريح منه المُتلقّي حال انتهاء البيت ثم يعود إلى إيقاع البيت الثاني، وهكذا[٢].

وتجدر الإشارة أنَّ القوافي المقيدة هي أقلُ موسيقيةً في سُلّم القوافي[٣] ، وعليه فإنَّ هذا النوع من القوافي قليل الشيوع في تراثنا الشعري، فلا يكاد يتجاوز (١٠%)[٤] ؛ بسبب عسرها في البحور الطِوال ، إلَّا في بحر الرمل لأنه يمثّل بحر الغناء ، وتقل نسبة هذه القافية في بحور: الطويل ، الرجز ، المتقارب ، السريع ، وتكاد تنعدم في البحور الأخرى[٥] ؛ لذلك وجد الباحث أنَّ هذا النوع من القوافي – المقيدة – ضئيلاً في شعر المقالح العمودي ، فهي تشكل نسبة ( ١٢,٨%) أي بواقع ثلاث قصائد وهي قصيدة (لا بدّ من صنعاء) و(أغنية قديمة للحب والحرية) و(بطاقة إليها) . قياساً إلى القوافي المطلقة التي يكون رويُها متحركاً بإحدى الحركات الإعرابية الثلاث(الضمة، والفتحة ، والكسرة)؛لأنها تتيح للشاعر مرونة أكثر في التحرك أو التعبير عن فكرته.

ولتوضيح نسبة القافيتين المطلقة والمقيدة في شعر (المقالح) العمودي ، ينظر الجدول الآتي :

(١) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٤٣١ .

(٢) ينظر : البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، مقداد محمد شكر، ص : ١٨٣.

(٣) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية ، د . صفاء خلوصي ، ص : ٢٦٦ .

(٤) ينظر : موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس ، ص :٢٨٩ .

(٥) ينظر : المصدر نفسه ، والصفحة نفسها .

| حركة القافية | عدد القصائد | عدد الأبيات | النسبة المئوية |
|---|---|---|---|
| الضمة | ٥ | ١٤٥ | ٣٨,٦٧ |
| الكسرة | ٧ | ١١٢ | ٢٩,٨٧ |
| الفتحة | ٢ | ٧٠ | ١٨,٦٧ |
| السكون | ٣ | ٤٨ | ١٢,٨ |
| المطلقة | ١٤ | ٣٢٧ | ٨٧،٢ |
| المقيدة | ٣ | ٤٨ | ١٢,٨ |

جدول رقم (٤) يبين نسب شيوع حركات القافية في شعر المقالح العمودي

أما فيما يخص القافية في القصيدة المقطعية فيقول(المقالح) من قصيدة ( يا ليل) :

( مجزوء الكامل المذيّل)

يا ليلُ هلْ في أرضِنا في شَعبْنا أبداً مُقيمْ

هل أنتَ أقوى مِن شموسِ العصرِ موصول السَّديمْ

ومن أبيات المقطع الثاني :

يا ليلُ خَلْفَ جِراحِنا وهمُومِنا يَصْحُو النَّهارْ

تتَمرَّدُ الشّمسُ الحزينةَ تَصْنَعُ الصُّبحَ الشَّرارْ[١]

تشكلّت هذه القصيدة من ثلاثة مقاطع كل مقطع بُنيَ على صوت روي يختلف عن الآخر، ففي المقطع الأول جاء الشاعر بحرف (الميم) الساكن ، وهو من الأصوت المجهورة[٢]، يزيده جلاءً ووضوحاً صوت الردف (الياء) الممدودة ، ثم جاء بالمقطع الثاني ليتوقف على صوت (الراء) الساكن المردوف بحرف (الألف) الصامت الطويل ، الذي يخرج من الجوف ليمتد مع قوة النفس ، ثم ما يلبث أنْ يتوقف فجأةً عند صوت (الراء) الساكن ، لتوضيح المعنى، وللتعبير عن دلالة الحزن والألم التي تفيضُ بها نفسهُ .

وفي قصيدة (عاش الشعب) ،التي تتشكل من ثلاثة مقاطع ، يقول في المقطع الأول : ( مجزوء الكامل المذال)

وثأرتِ يا صنعا رَفَعَتِ رؤوسنا بعد إنكِسارْ

أخرجتِ من ظُلُماتِكِ الحُبلَى أعاصيرَ النّهَارْ[٣]

في هذين البيتين يمثّلُ صوت (الراء) الروي الساكن المردوف بصوت المد (الألف) ، الذي يسمح بإمتداد النفَسْ قبل التوقف على صوت الروي ، مما يتيح للشاعر مزيداً من التأمّل والإستغراق في هذه القوافي وإظهار دلالة الإنتصار والثورة على الظلم والإستبداد .

ثم ينتقل الشاعر إلى المقطع الثاني : ( مجزوء الكامل المرفل )

سَلِمتْ أياديهم بُناة الفجرِ عُشّاقَ الكرامَهْ

الباذلين نفُوسهم للهِ في ليلِ القيـــــامَهْ [٤]

(١) ديوان عبد العزيز المقالح، ص : ٨٨ .

(٢) ينظر: جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ،د. ماهر مهدي هلال،ص:١٣٦

(٣) ديوان عبد العزيز المقالح، ص: ١١٢.

(٤) المصدر نفسه ، ص :١١٣ .

إذ جاء بصوت ( الميم ) روياً مطلقاً موصولاً بالهاء ومردوفاً بالألف مما يتيحُ للشاعر إطلاق مشاعره وآهاته بعد حزنٍ طويل بإيقاع متميز .

ويقول في المقطع الثالث : ( مجزوء الكامل المذال )

أينَ القُصور ؟ تَناثَرتْ رُعْبَاَ وألْوَانُ الرّياشْ

أينَ الذينَ تآلهَوا سقطوا كما سَقَطَ الخفاشْ[١]

يبدو أنَّ إنتقال الشاعر من صوت روي إلى آخر ، قد فرضتهُ حالة التقلُبات النفسية ، لتؤدي كل قافية غرضها ووظيفتها ، فقافية المقطع الأول مقيدة بحرف الروي (الراء) المردوف بصوت الألف اللين ؛ ليزيد من المساحة الصوتية وإظهار المعنى وتأكيده، وذلك لأنَّ الوقوف على ساكن يفيد في إثبات المعنى[٢] ، ثم إنتقل إلى المقطع الثاني بقافية مطلقة قائمة على التشابه الصوتي مردوفة بالألف السابق لحرف الروي ( الميم ) المشبع بالهاء ، المندفع من الأعماق ، وهذا قد يتناسب وحجم حالة الألم والتذمر التي صاحبت الحالة الشعورية الداخلية للشاعر ، إذ ينتهي كل بيت بتفعيلة مرفلة (متفاعلاتن) ، مما يزيد (( من إبطاء حركة التفعيلة التامة مَتَفَاعلِنْ))[٣] ؛ للإقتراب أكثر من فرصة التعبير عن إحاسيسه الداخلية، وكي تنسجم هذه القوافي مع دلالة الأبيات ووقعها الموسيقي المنتهي بهاء التأنيث الساكنة.

وفي المقطع الثالث المكّون من أربعة أبيات كل بيت منتهٍ بقافية مقيدة بحرف الروي (الشين) وهو من الحروف النادرة في مجيئها روياً[٤] ، والمسبوق بحرف المد (الألف) ، الذي نشعر بموسيقاه ، كونه جزءً من بنية القافية ، فهو هنا أقوى من صوت الروي – الشين– ، وأوضح منه في السمع فموسيقاه التي تتكرر في نهاية كل

(١) ديوان عبد العزيز المقالح ، ١١٣ .

(٢) ينظر : قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ص : ١٦٦ .

(٣) البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد ، حسن الغرفي ، ص : ٣٣ .

(٤) ينظر : موسيقى الشعر ، د . إبراهيم أنيس ، ص: ٢٧٥ .

بيت ، لها أثرٌ واضحٌ في موسيقى القافية كما أضفى عليها بعداً نفسياً إيحائياً ؛ يسهم في ترسيخ المعنى في ذهن المتُلقّي وإظهار الدلالة التي تعكس حالة الحزن واليأس في تحقيق أمنياته في العودة الى بلاده بين أهله وأحبابه، وكأنَّ وقوف الشاعر على حرف مقيد يوحي بانقطاع النَفَس[1] ، بما يتلاءم وحالته النفسية الممتلئة بالحزن والأسى.

وبذلك يمكننا أنْ نشير إلى أنَّ الشاعر تمكن من تلوين قافيتهِ تلويناً يسيراً ،ليُمثّل كل مقطع وحدةً موسيقية مستقلةً عن المقطع الآخر.

وقد أحصى الباحث أصوات الروي التي إستعملها الشاعر في شعره العمودي والمقطعي ، وهي موضّحة كما في الجدول الآتي :

(١) ينظر : موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس ، ص : ٢٨٤ .

| صوت الروي | عدد القصائد العمودية | عدد الأبيات | عدد المقاطع في القصائد المقطعية | عدد الأبيات | عدد الأبيات الكلـــي | النسبة المئوية |
|---|---|---|---|---|---|---|
| الراء | ٥ | ١٠٩ | ٤ | ٢٤ | ١٣٣ | ٣١,٣٦٧ |
| النون | ٣ | ٦٣ | ٢ | ٨ | ٧١ | ١٦,٧٤٥ |
| العين | ١ | ٣٩ | – | – | ٣٩ | ٩,١٩٨ |
| الميم | ١ | ٣٢ | ٤ | ٢٠ | ٥٢ | ١٢,٢٦ |
| الياء | ١ | ٣٠ | -- | -- | ٣٠ | ٧,٠٧٥ |
| اللام | ١ | ٢٤ | ١ | ٤ | ٢٨ | ٦,٦٠ |
| الباء | ١ | ٢٠ | -- | -- | ٢٠ | ٤،٧١٦ |
| الهمزة | ١ | ١٧ | -- | -- | ١٧ | ٤,٠٠٩ |
| الحاء | -- | -- | ٢ | ١٧ | ١٧ | ٤,٠٠٩ |
| الدال | ١ | ٩ | -- | -- | ٩ | ٢,١٢ |
| ش | -- | -- | ١ | ٤ | ٤ | ٠,٩٤ |
| ض | -- | -- | ١ | ٤ | ٤ | ٠,٩٤ |
| المجموع | ١٥ | ٣٤٣ | ١٥ | ٨١ | ٤٢٤ | %٩٩,٩٣ |

جدول رقم (٥) يبين شيوع حروف الروي ونسبتها في شعر (المقالح) العمودي وفي قصائده المقطعية

يتبين لنا من خلال هذا الجدول الإحصائي أن صوت ( الراء) أحتل الصدارة من بين الأصوات الأخرى، وهو من الأصوات التي يشيع استعمالها عند الشعراء[١] والمسماة بـ ( الذلل)[٢].

ويرى د.صفاء خلوصي أنَّ ( الراء والنون والباء والدال والميم ) هي من أكثر حروف الروي شيوعاً[٣] ، واختيار الشاعر لهذه الأصوات في قوافي قصائده دليل على وعيه بخصائصها وبقيمها الصوتية والموسيقية ونغمتها الواضحة ، التي تتلاءم ونبرته الخطابية الثورية ، أو ربما أنها تمتاز عن غيرها بكثرة ورودها في أواخر الكلمات[٤] .

كما أنّ للقافية أحرفاً غير ( الروي ) تعد من لوازمها وهي (الوصل ، والردف ، والتأسيس ، والخروج ، والدخيل)[٥] ، وبمقدار توفر هذه الحروف في القافية يكون إيقاعها أغنى وأوفر[٦] ، كما أنَّ لها حركات ( كالمجرى والإشباع والنفاذ والحذو والرّس ، والتوجيه)[٧]. لكنّ الشاعر غير ملزم بذكر هذه الحروف والحركات في القافية الواحدة[٨]، غيرَ أنّهُ استعمل بعضاً منها ، كما في هذه الأبيات: (السريع)

تعثّرتْ أقدامُها ، أجهَضتْ أحلامها في لحظةٍ جامحَه

(١) ينظر : الأصوات اللغوية ، د .إبراهيم أنيس ، ص : ٢٩-٣٠ .

(٢) الذلل : وهي ( اللام ، الميم ،الباء ، الراء ، الدال ، الهمزة ،الإلف ،العين ، الياء ، الجيم ، التاء ، الفاء السين ، الحاء ، القاف ، الكاف ، النون ) : ينظر المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ٤٦/١.

(٣) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية ، ص : ٢١٥ .

(٤) ينظر : موسيقى الشعر ، د .إبراهيم أنيس ، ص : ٢٤٨ .

(٥) ينظر : العمدة ، أبن رشيق القيرواني ، ١٦٤/١ .

(٦) ينظر : البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، مقداد محمد شكر ، ص: ١٦٧ .

(٧) ينظر : العمدة ، ١٦٤/١ .

(٨) ينظر: في علمي العروض والقافية، د. علي أمين السيد، دار المعارف بمصر، ط٥، ١٩٩٩،ص: ١٨٩

تَفَلّتتَ من زمنٍ كالـحٍ واستقبلت أزمانها الكالحَه[١]

فالقافيـة فـي البيـت الأول تتمثـل فـي كلمـة ( جامِحَـه ) ، وفـي البيـت الثـاني تتَحصِرُ فـي ( كالحـة) ، فـالألف يمثـل حـرف التأسـيس وهـو ألـف يفصـل بينـه وبـين الـروي حـرف لا يُلتـزم ولكـن تُلتـزم حركتـه ، ويُعـرف بالـدخيل ، وهـو صـوت ( المـيم) المكسور في لفظـة ( جامِحـه) ، وصـوت الـلام المكسـور فـي لفظـة ( كالِحَـه ) . بينمـا يمثل صوت (الحاء ) حرف الروي الذي يجب أنْ يُلتزم في كل أبيات القصيدة ، وفي الموضـع نفسـه وهـو موصـولٌ بـ( الهـاء ) السـاكنة الناتجـة مـن إشـباع حركـة الـروي المتحرك[٢] .

- **القافية من حيث الحركة والسكون :**

كثيرة هـي الدراسات التـي تناولت القافيـة من حيث ألقابها فـلا تكاد تخلو دراسـة إيقاعية من الإشارة إليها أو توضيح حدودها ، طبقاً لِكَم المتحركات التـي تتحصِرُ مـا بين آخر ساكنين في البيت أو انعدامها[٣] . ولهذا التنوع القافوي ((أهمية بالغة من حيث بيان العمق الإيقاعي الوزني الذي يستثمرهُ الإيقاع الصوتي للنسق التقفوي المُلتزِمْ في بُنية القصيدة))[٤] . وقد تنوعت القوافي في شعر (المقالح) التقليدي ، وهي وهي كما يأتي :

**١) – القافية المتواترة:**

(١) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٤٢٨ .

(٢) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية ، د . صفاء خلوصي ، ص: ٢٥٠ .

(٣) ينظر: العروض الواضح، د.ممدوح حقي،منشورات دار مكتبة الحياة،بيروت،ط ١٦،١٩٨٤، ص: ١٣٨

(٤) البنية الإيقاعية في شعر أبي نواس، علي عبد الحسين حداد ، رسالة ماجستير،كلية الآداب ، جامعة البصرة، ٢٠٠١ م،ص: ١٧٩،نقلاً عن: الإيقاع–أنماطه ودلالاته–في ديوان (الجداول)لإيليا أبي ماضي،عفراء سامي عبود الداودي، رسالة ماجستير،كلية التربية ،جامعة ديالى،٢٠٠٨ ،ص: ١٠٢

هي كل قافية فَصَلَ بين ساكنيها حرف متحرك واحد[١]، وإيقاع هذه القوافي يتوافق مع إيقاع التفاعيل التالية: ( مفاعيلن ،فاعلاتن ، فعلاتن ، مفعولن )[٢]، وهي من أكثر قوافي الشعر شيوعاً[٣] .

وقد وردت هذه القافية في ست قصائد في شعر المقالح ، كما في قوله من قصيدة ( رسالة إلى الزبيري ) : ( البسيط )

دمعي على البلدِ المهدورِ مهدورُ وصَوْتُهُ كالصّدى المهجورِ مهجورُ

أبكي أعضُّ جِدار اللّيلِ مُنطَفِئاً في غُربَتي تتخطّاني الأعاصـــيرُ[٤]

فالراء هو صوت الروي المُتحرِّك الذي يأتي بعد صوت الواو الساكن في البيت الأول والياء الساكن في البيت الثاني . ويبدو أنّ القافية جاءت مناسبة لموضعها ، وكأنّ المعنى يقتضيها ، فجاءت مكملة لمعنى البيت – لاسيّما البيت الأول المصرّع– فكان المعنى في حاجةٍ إليها ، دالاً على ما قبلها .

وقد أعطى بعض النُقّاد للحركات الإعرابية ( الكسرة ،والضمة ، والفتحة ) دلالات عامة في الشعر فذهبوا إلى أنّ الكسرة تكثُر في اللينِ والرِقة ، وهي توحي بالإنكسار ، تليها الفتحة والسكون من حيث الأبّهة والقوة والفخامة[٥] ، ويرى الباحث أنّ هذه الاجتهادات قد لا تشكل ظاهرةً عامةً وإنما مجرد قضية نسبية بين عصرٍ وعصرْ ، وبين ناقدٍ وآخر.

(١) ينظر : العمدة : ١٥٥/١ .

(٢) ينظر : البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد ، حسن الغرفي ، ص : ٥٨ .

(٣) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص ٤٩٥ .

(٤) المصدر نفسه ، ص: ٤٩٥ .

(٥) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، د. عبد الله الطيب المجذوب ، دار الفكر العربي ، ط٢ ، ١٩٧٠ ، ٧١/١ .

**٢)- القافية المُتداركة :**

هي كل قافية فَصل بين ساكنيها حرفان متحركان[١] ، وإيقاع هذا النوع من القوافي يتلاءم مع التفعيلات الآتية :( مفاعلن ، متفاعلن ، مستفعلن ، فاعلن )[٢] . ويبدو أنَّ حظّها أقل من حظّ قافية المتواتر ، فقد وردت في قصيدتين فقط ، منها قول الشاعر من قصيدة ( بطاقة إليها ) : ( مجزوء الكامل )

أنا من بلاد (القاتِ) مأساتي تضجُ بها الحِقَبْ

أنا من هُناكَ قصيدةٌ تبكي وحَرْفٌ مُغتَـــرِبْ[٣]

تركّزت القافية في اللفظتين ( الحِقَبْ، مُغتَرِبْ )، وهما تتضمنان متحركين بين الساكنين الأخيرين، وهي قافية مقيدة.

وفي قصيدة ( أُغنية قديمة للحب والحرية ) ، يقول الشاعر : ( السريع )

مهما يَطُلْ ليلُكَ يا موطـــني فيَشتكي السَّفْحُ، وتبكي القِمَمْ

ويَزرعُ الموتُ علـــــى أفْقِنا موتاً ، وتطوينا رياحُ العَــدَمْ [٤]

فالميم صوت الروي الساكن في البيتين الأول والثاني ، وقد فصلَ بينه وبين حرف اللام في البيت الاول حرفان متحركان هما ( القاف و الميم ) ، و(العين والدال) في البيت الثاني .

**٣)- القافية المُتراكبة:**

وهذه القافية تتكون من ثلاثة أحرف متحركة بين الساكنين الأخيرين[٥]، وقد حازت على (٧) قصائد ، وجاءت بالمرتبة الأولى في عدد القصائد ، وهي من

---

(١) ينظر : العمدة ، ١٥٥/١ ، فن التقطيع الشعري والقافية ، ص : ٢٦٩ .

(٢) ينظر : البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد ، حسن الغرفي ، ص :٥٨.

(٣) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص: ٢٤٥ .

(٤) المصدر نفسه ، ص: ٤٣١.

(٥) ينظر : العمدة :١٥٥/١ .

القوافي الشائعة في شعرنا العربي ، وهي تتحقق في الأضرُب الآتية : ( فعِلن، متفاعلن ، فاعلن )[١]،ومنها قول ( المقالح ) : ( البسيط )

لا الليلُ في الضِفةُ الأخرى ولا النُذُرُ ولا الدِّماءُ – كما الأنهارُ – تنهَمِرُ

ولا الذِّئابُ وقد أقْعَتْ علـــــى حَذَرٍ وحـــــولها تزأرُ النّيران والحُفَرُ[٢]

جاءت القافية في هذين البيتين وقد فَصَلَ بين ساكنيها ثلاثة متحركات ، فصوت (الراء) ، هو صوت الروي المتحرك الذي فصل بينه وبين صوت (التاء) في البيت الاول حرفان متحركان، وبينه وبين وصوت (اللام) في البيت الثاني حرفان متحركان أيضاً.

**٤) – القافية المُترادفة :**

ويقصد بها القافية التي يجتمع في آخرها ساكنان ، وهي مناسبة مع إيقاع (فاعلان ، متفاعلان ، مستفعلان )[٣] ، أي في الأضرب التي تصاب بعلة القصْر أو التذييل ( كالرمل ، والمتدارك ، والمتقارب ، ومجزوء الكامل ، والرجز ،والبسيط ) ، التي تنتهي بقافية مقيدة، وقد حضرت هذه القافية في قصيدتين مقطعيتين،هما (ياليل ، وعاش الشعب)،ففي قصيدة ( ياليل)، يقول الشاعر: (مجزوء الكامل المذيل)

ياليل أحرَقنا الجَماجِم في الطريقِ الى الصّباحْ

ما لـــــحظةً إلّا وأشعَلنا ملايينَ الـــــــــجِرَاحْ[٤]

إنَّ صوت ( الحاء ) يمثل صوت الروي الساكن المردوف بالألف، فلا نرى حرفاً يفصل بين الساكنين .وللروي الساكن أثرٌ بالغٌ في خلق القيمة الصوتية للقافية[٥]؛لأنّهُ

(١) ينظر : البينة الإيقاعية في شعر حميد سعيد ، حسن الغرفي ، ص :٦٠ .

(٢) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٤٦٣ .

(٣) ينظر : البينة الإيقاعية في شعر حميد سعيد ، ص : ٥٨ .

(٤) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٨٧ .

للقافية[١]؛لأنّهُ يسهم في إطالة المساحة الزمنية لموسيقية القافية ، بما يتناسب وحالة الانفعال، وعدم التقيد بزمن محدود .

وفي قصيدة (عاش الشعب)–المقطع الاول–يقول الشاعر: (مجزوء الكامل المذال)

وثأرتِ يا صنعاءُ رَفَعَتِ رؤوسنا بعد إنكِسارْ

أخرجتِ من ظُلُماتِكِ الحُبلَى أعاصيرَ النّهارْ[٢]

فنلحظ في هذين البيتين أنّ الشاعر لم يُفصل بين الساكنين الأخيرين أي حرف متحرك ، فانتهت القافية بصوت ( الراء) الساكن المردوف بالألف الساكن أيضاً.

ولتوضيح الرؤية أكثر، يُلاحظ المخطط الآتي ، الذي يبين أعداد ونسب ألقاب القوافي في شعر ( المقالح) العمودي وفي قصائده المقطعية :

| القاب القافية | عدد القصائد | عدد الأبيات | النسبة المئوية |
|---|---|---|---|
| المتراكبة | ٧ | ١٩٢ | ٤١/٣٧٩٣١ |
| المتواترة | ٦ | ١٣٥ | ٢٩/٠٩٤٨٢٧ |
| المتداركة | ٥ | ٩٩ | ٢١/٣٣٦٢٠٦ |
| المترادفة | ٢ | ٣٨ | ٠٨/١٨٩٦٥٥ |

جدول رقم (٦) يبين أعداد ونسب ألقاب القوافي في شعر(المقالح) العمودي، وفي قصائده المقطعية .

**عيوب القافية :**

وضع علماء العروض ونقّاده بعض العيوب التي يمكن أنْ تصيب حروف القافية، فتقلل من تناغمها وتخلُّ بموسيقاها المنتظمة، وبيّنوا أنَّ على الشاعر الإلتزام

(١) ينظر : البينة الإيقاعية في شعر حميد سعيد ، ص : ٥٨ .

(٢) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ١١٢.

بها وتجنّبها كي لا يقع فيها . وهي على صنفين أولهما:ما تخصُّ حروف الروي ، وثانيهما : ما تخصُّ حروف السِناد ، وما تطرأ عليهما من عيوب .

ومن خلال إستقرائنا لشعر (المقالح) العمودي والمقطعي تبين لنا ندرة أغلب العيوب أو عدم وجودها أحياناً ، وهذا يؤكد لنا مقدرة الشاعر اللغوية ومهارته الفنية وإمكانيته الشعرية المتميزة ، وعنايته الفائقة في إقامة قوافيه بحسب القواعد والأسس المرسومة لها سلفاً .

وقد خلت قصائد المقالح ( التقليدية ) من بعض عيوب القافية التي أجمع عليها النقاد مثل : الإقواء[١]، والإصراف[٢]، والإكفاء[٣]، ومع هذا فإنَّ الشاعر لم يسلم من الوقوع في بعض العيوب مثل: الإيطاء[٤]،والتضمين[٥] .

ومن عيوب الإيطاء في شعر ( المقالح) التقليدي ، قوله في المقطع الرابع من قصيدة ( نشيد الذئاب الحمر) ، إذ جاء فيها : ( مجزوء الوافر )

ذئابٌ نحنُ حين تضُجُّ تحت الغاصِبِ الأرضُ

ملائكةٌ إذا عادت إلى أبناءِها الأرضُ[٦]

(١) الإقواء : ((هو تحريك المجرى بحركتين مختلفتين متباعدتين كالفتحة والضمة))، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، السيد احمد الهاشمي ، ص :١٠٤ .

(٢) الإصراف : هو الجمع بين حركتين مختلفتين متباعدتين كالفتحة والضمة ، والفتحة والكسرة : ينظر ، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، السيد احمد الهاشمي ، ص :١٠٤ .

(٣) الإكفاء : (( هو أن يأتي في البيتين من القصيدة بروي متجانس في المخرج لا في اللفظ )) ، ، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، السيد احمد الهاشمي ، ص :١٠٤ .

(٤) الإيطاء : هو (( إعادة كلمة الروي بلفظها ومعناها بعد بيتين أو ثلاثة إلى سبعة أبيات )) ، علم العروض والقافية ، د . عبد العزيز عتيق ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٧ ، ص : ١٦٧.

(٥) التضمين: هو((إلا يستقل البيت بمعناه ، بل يكون البيت مجزءاً بين بيتين))،المصدر السابق،ص:١٦٦ .

(٦) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص: ٤٢٤ .

- نجد الشاعر جاء بكلمة القافية ( الأرض) نفسها في البيت التالي مباشرةً ، وهذا يعدُّ من أفحش عيوب الإيطاء وهو ما كان بين بيتين متواليين[١] ، ذلك أنَّ الذوق العربي (( يملُّ التكرار والإعادة ، فإنْ كان المعاد مما ترتاح النفسُ إليه ويستهويها تكراره ، أو كان مما يهم الشاعر تكراره لتوكيده وتقريره مثلاً ، لم يكن في إعادته بأسٌ وكان سائغاً مقبولاً))[٢] ؛ لذلك فإنَّ العروضيين لم يضعوا القوافي المتشابهة لفظاً ، والمختلفة معنىً في باب الإيطاء إلا عند الخليل[٣] . ولهذا يلجأ الشعراء إلى أنْ يباعدوا بين اللفظتين المكررتين في القافية ، بعد أنْ يكونوا قد تجاوزوا سبعة أبيات على أقل تقدير[٤].

ويرى الباحث أنَّ قيام الشاعر بتكرار هذه اللفظة في القافية إنما قد يرجع إلى إنتهائها بحرف الروي (الضاد) وهو من حروف الروي القليلة الشيوع في الشعر العربي[٥]. أي: قلة إنتهاء الألفاظ العربية بهذا الحرف ، وعليه فإنّ تكرار الشاعر للفظة (الأرض) في القافية وبصورة متتالية يعدُ أيطاءً ، وهذه مخالفة لقواعد الشعر العربي من قبل الشاعر كان ينبغي عليه الإبتعاد عنها وتجنبها .

وفي موضع آخر من قصيدة (عاش الشعب) ، يقول الشاعر في البيت الثالث والرابع من المقطع الاول : ( مجزوء الكامل)

ووَلدتِ هذا اليوم بعد ترقُّبٍ وانتِظارْ

فأتى كما شاءتْ إرادات المنى وَهْجُ انتظارْ[٦]

---

(١) ينظر : في علمي العروض والقافية ، د . علي أمين السيد ، ص: ٢٢٤ .

(٢) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية،عبد الحميد الراضي،مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٨، ص: ٣٤٧

(٣) ينظر : العمدة ، ١٧٠/١ .

(٤) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية ، د . صفاء خلوصي ، ص :٢٧٨ .

(٥) ينظر : موسيقى الشعر ، د. إبراهيم أنيس ، ص : ٢٧٥ .

(٦) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص: ١١٢ .

نلحظ أنَّ الشاعر في هذين البيتين قام بتكرار لفظة القافية ( انتظار) لفظاً ومعنىً ، وهذا غير مقبول ومخالفة واضحة في لشروط القصيدة العربية القديمة . ولو جاء الشاعر بلفظة (إنتصار) ، لمَا ظهر هذا العيب في قصيدته .

أمّا التضمين وهو من العيوب التي يعدها البعض خرقاً لفكرة استقلال معنى البيت ووحدته[١]،إذ أكدت القوانين الشعرية القديمة على استقلالية البيت الشعري بحيث يكون البيت وحدة مستقلة مكتفية بذاتها دلالياً وايقاعياً فلا ((يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده))[٢] ؛ لأنه كما يرى البعض (( خير الشعر ما لم يحتج بيت منه إلى بيت آخر))[٣]. كي تتحقق الوقفة الموسيقية للقافية ووقعها الواضح ، فـ((خير الشعر ما قام بنفسه، وكان معناه في بيته، وقامت أجزاء قسمته بأنفسها، واستغنى ببعضها لو سكتَ عن بعض))[٤]. ولكنَّ أبن الأثير لم يعدَّهُ عيباً من عيوب الروي إذا ما جاء تفسيراً وإيضاحاً للبيت السابق له[٥] .

ومما ورد في شعر (المقالح) التقليدي من تضمين قوله من قصيدة (عودة الوجه الغائب):(الرمل)

أيَها الجُنديُّ يا وَجْهَ الضُّـــحى  يا نـهارَ الأمسِ والمُستَقبـــــلِ
مـن يُثيرُ النّارَ في غابـــاتِنا  من يشبُّ النّارَ للمـــــــــعتَقَلِ

(١) ينظر : العمدة ، أبن رشيق القيرواني : ١/١٧١ .

(٢) المصدر نفسه : ١ / ٢٦١ .

(٣) الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ، أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني (ت٣٨٤هـ) ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ص : ٣٦ .

(٤) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها،د. احمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ، لبنان ،٢٠٠٧ ،ج/٢، ص:٢٦١

(٥) ينظر : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،ضياء الدين نصرالله بن الأثير الجزري (ت٦٣٧هـ) ،تحقيق: ،تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، منشورات مكتبة البابي الحلبي، القاهرة ، ١٩٣٩ ، ج٢ ، ص: ٣٤٢ .

من يهزَّ الخِصب في أخشابنا ويُعيدُ المُنتدى للبـــــــــطلِ

أنتَ يا ملحمةً شامِخـــــــةً أنتَ أشعلتَ الضُحى في المُقلِ[١]

فالشاعر تغافل في ثلاثة أبيات متوالية وقفز على حدود القافية ، بحيث اتصلت الأبيات الأربعة دلالياً ، مما يزيد من تشوق المتلقي ويجعلَهُ أكثر تواصلاً مع النص ، فإهتم بالمعنى كي يستوعب تدفقه الشعري على حساب القافية ،((وتجاوز لما تُغنيِهِ من عُقدةٍ موسيقيةٍ نفسيةٍ لغويةٍ فكريةٍ، ، يتوحّد في رِباطها مجمل البيت))[٢] ، لينهي بذلك الإجابة عن تساؤلاتهِ في البيت الرابع.

ومن نماذج التضمين ، قولـه من قصيدة :(رسـالة إلى عين شمس): (الكامل الأحذ)

ويَشُوقُني أهلي فـأحضُنهمْ في أهلها، وتقولُ لـي السُّفنُ:

إنْ أَبْعدتنا الريحُ عن يَمَنٍ فَلَنَا علـــــى أجفانِها يَمنُ[٣]

فقولهُ :(وتقولُ لي السُّفن) إحتاج إلى البيت التالي للإجابة عليه ، فالبيت الأول مُكتمِل وزنياً ، لكنّ معناهُ ظلّ مُحتاجاً لِما بعدهُ ؛لإكتمال المعنى، مما أفقد البيت وحدته المعنوية التي أكدت عليها كُتُبْ العروضيين القدامى .

أما فيما يخصُّ عيوب ( السناد ) ، التي تُصيب حروف القافية وحركاتها مثل: سناد التأسيس[٤] ، وسناد الردف[٥] ، وما يتّصِلُ بالحركات مثل : سناد الإشباع[٦] ،

(١) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص: ٤٧٣ .

(٢) السكون المتحرك ، د. علوي الهاشمي ، ج/١ ، ص: ٧١ .

(٣) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص: ٥١٧ .

(٤) سناد التأسيس:((هو أن يكون بيتاً مؤسساً،وآخر غير مؤسس))،ميزان الذهب في صناعة شعر العرب،السيد أحمد الهاشمي، ص: ١٠٥ .

(٥) سناد الردف : هو أن يكون بيتاً مردوفاً ، وآخر غير مردوف ، ينظر : المصدر نفسه ، ص: ١٠٥ .

(٦) سناد الإشباع : هو اختلاف حركة الدخيل بحركتين متقاربتين ، مثل : الكسرة والفتحة ، لكنهم أجازوا الجمع بين الكسرة والضمة ، ينظر : ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، ص : ١٠٥ .

وسناد الحذو[١] إضافة إلى سناد التوجيه[٢] ، فلم نجد من هذه العيوب في قصائدهِ العمودية والمقطعية ، فهي خالية تماماً وكأنّ الشاعر كان يُنقِّح ويُهذِّب قصائدهُ قبل تدوينها أو نشرها ، وهذا يؤكِّد لنا عُمق تجرِبتهُ الشعرية ، وتمكنهُ من أدواتهِ الفنية ، ذلك أنّ الشاعر صاحب الأذن الموسيقية والحريص على موسيقى القافية ، لا يُعْقَلْ أنْ يرتكِب ( الإقواء) مثلاً، ويَزلُّ إلى هذا الخطأ الواضح الذي يُدركهُ حتى المُبتدِئون في الشِّعرِ[٣]، كما يرى الدكتور. إبراهيم أنيس.

(١) سناد الحذو : هو اختلاف حركة الحرف الذي قبل الروي المطلق ، مثل : الكسرة والفتحة ، وقد أجازوا الجمع بين الكسرة والضمة ، ينظر : المصدر نفسه ، ص: ١٠٥ .

(٢) سناد التوجيه : هو: (( اختلاف حركة الحرف الذي قبل الروي المقيد ، كفتحة اللام وضمتها في قولك : ( كلَمْ ، حُلُمْ ) ، وقد أجازوه لكثرة وقوعه في أشعار العرب ،المصدر نفسه، ص: ١٠٥ .

(٣) ينظر : موسيقى الشعر ، د . إبراهيم أنيس ، ص: ٣٢٠ .

## المبحث الثاني
## القافية في الشِّعر الحُــر

لعلَّ من أهم الأهداف التي نادى بها الشاعر الحديث هو التحرر من قيد القافية الموحدة–أو تحريرها– التي قيدت الشعر العربي قروناً طويلةً ، فكانت لازمةً من لوازم الشِّعر ، وأبرز أركانه ، فأراد أن يحطِّم هذه الوحدة أو يقلِّص من دورها فسعى إلى تنويعها ، لإحداث التنوع في النغم ومواكبة التجارب الشعرية الجديدة ، وإكساب القصيدة إيقاعاتٍ مختلفةٍ تتماشى وقضايا عصره وإستيعاب المستجدات والتطورات الحضارية والثقافية ؛ لأنها (( لمْ تعُد تُهيئ له أداة هامةً في تشكيل عملهِ))[١] .

لكنّ هذا لا يعني أنّ الشاعر الحديث قد أهمل نظام القافية تماماً بل إستثمرها بطريقةٍ أخرى أكثر ملائمة للبناء الموسيقي الجديد، فهي لم تعد مفروضة على الشاعر، وإذا وردت في قصيدتهِ فهو غير ملزم بتكرارها ؛ كونها ليست (( ضرورة من ضرورات الشِّعر الحُر ، لأنها لم تعُد لازمةً لضبط الوزن ، ومن ثم فقد تحوّلت إلى أداة إيقاعية ولحنيّة يستطيع الشاعر إستخدامها أو تركها))[٢] ، إذ يمكن تكرارها بشكلٍ متباعدٍ لإعطاء مرونة للشاعر في بناء قصيدتهِ المعاصرة .

يمكننا أنْ نقول أنَّهُ إذا كانت القافية في القصيدة التقليدية نمطاً واحداً ، فإنها في الشِّعر الجديد غدت أنماطاً ، كما يرى ذلك الدكتور محسن أطيمش[٣] . فالشاعر الحر يستعمل (( القافية أحياناً لقيمتها الإيقاعية ، وأحياناً أخرى لقيمتها اللحنية))[٤]،لما لها من أثرٍ فاعلٍ في السامع أو القارئ ،فهي ((لمْ تعُد مرتبطة بالوزن وانفكاكها عن الوزن قد أبرزَ قيمتها اللحنية))[٥] ، فأصبح الشاعر الحديث لا يقف

---

(١) موسيقى الشعر العربي ، د . شكري محمد عياد ، ص : ١١٧ ؟

(٢) المصدر نفسه ، ص :٩٦ .

(٣) ينظر : دير الملاك ، د . محسن أطيمش ، ص : ٣٣١ .

(٤) موسيقى الشعر العربي ، د . شكري محمد عياد ، ص: ١١٦ .

(٥) المصدر نفسه ، ص: ١١٧ .

إلا حينما يكتمل المعنى الذي يريد التعبير عنه ، والدفقة الشعورية والوجدانية التي تحكم تجربته ، أي أنها ترتبط بالإحساس والشعور، فتحقق بذلك وحدة بين الأسطر في القصيدة ،وتعبير عن تحكم الشاعر بما يَنْظُمْ[١]. فكثيراً ما كان المعنى ينتهي قبل وصول الشاعر إلى موضوع القافية فيضطر إلى أنْ يتم الوزن بكلمةٍ قد تكون غير مناسبة ، أو يضطر إلى استبدالها بكلمةٍ أخرى أطول أو أقصر منها لإتمام الوزن بخلاف الشاعر الحديث الذي يتمتع بحرية ومرونة أوسع ، وهذا التنوع في القوافي بالتأكيد يؤدي إلى التنوع في النغم ، فالإيقاع يتصاعد ويتنوع ويتلون دون عائقٍ يحدُّ من تدفق المعنى إلى أنْ يصل إلى قراره الأخير في نهاية القصيدة ، ((مما يجعل الرتابة الزمنية تتلاشى ، ويصبح الشاعر متحكّماً في زمن القصيدة وليس زمن القصيدة هو الذي يتحكّم في الشاعر كما كان الأمر مع القصيدة الكلاسيكية))[٢] .

غير إنَ هذا الغياب لا يعني أنّ هناك فوضى أو نزوحاً مجانياً في إستعمال القافية بقدر ما يعني أنها لم تعد خاضعة لنظامٍ معينٍ وثابت ، لذلك إنبثقت عدة أنماط قافوية تنحو منحى التنوع تبعاً لهيئاتها ، وهذه الأنماط ما دُرِجَ في تسميتها بالقوافي المكررة ،والمتراسلة ،والمتعانقة ،والمرسلة ، والمتوالية ، والحُرة المتغيرة . وهذه الأنماط مستمدة أغلبها من العروض الغربي[٣]. وهي متوافرة جميعها في شعر المقالح ، وسنحاول تسليط الضوء على هذه الأنماط وبيان خصائصها ومدى تأثيرها الإيقاعي والدلالي في بعض قصائده .وهي كما يأتي :

(١) ينظر : سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى ، نازك الملائكة ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ١٩٩٣ ، ص: ٦٥ .

(٢) الشعر بين الرؤيا والتشكيل ، د . عبد العزيز المقالح ، ص : ١٠٦ .

(٣) ينظر : اللغة الشعرية ، محمد كنوني ، ص : ٨٥ .

**أ- القافية المتكرِّرة:**

ويقصد بها تكرار بعض المفردات القافوية في نهاية السطور الشعرية ، أو ما يصطلح عليه بتكرار النهاية ، إذ تتكرر لفظة معينة تكراراً لفظياً يحاول الشاعر من خلالها لفت الانتباه وتأكيد الدلالة[١] ، كما هو الشأن في لفظة ( اليمن ) من قصيدة : ( اليمن .. الحضور والغياب ) :( فاعلن)

في لساني : يَمَنْ

في ضَميري : يَمَنْ

تحتَ جلدي تعيشُ اليَمَنْ

خلفَ جفني تنامُ وتَصْحو اليَمَنْ

صْرتُ لا أعرِفُ الفَرقَ ما بينَنا

أيُّنا يا بلادي يكونُ اليَمَنْ ؟![٢]

- لا شكَّ أنّ تكرار قافية ( اليَمَنْ ) ، خمس مراتٍ يترك أثراً موسيقياً ودلالياً في تأكيد غرض القصيدة في جعل لفظة ( اليمن ) ، المحور الأساس في النص ، ويؤكِّد رغبة الشاعر في عودة القافية الأولى لتبقى عالقةً في ذهن السامع ، لكن تكرار هذه القافية يسهم في إثارة نمطٍ من الرتابة إلى القصيدة التي تنتهي بقافية موحدة ومقيدة .

لكنّ الباحث لا يعتقدُ أنّ هنالك كلمة بديلة أكثر ملائمةً لها في أهميتها الدلالية من لفظة هذه القافية ، فلا مكان بديل عن اليمن في قلب الشاعر ، فهي كل شيء في حياته ، وقد (( كان هذا الصنف من التكرار غير مقبول من طرف الدرس النقدي القديم ؛ لأن تكرار الكلمة في نهاية البيت يُعد عيباً من عيوب القافية يسمى الإيطاء ،

(١) ينظر : اللغة الشعرية ، محمد كنوني ، ص : ٨٨ .

(٢) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٦٠٥ .

ولا تسلم القافية ، من هذا العيب ، إلاّ بوجود شروط مُقنّنَة ، أما بالنسبة للقصيدة المعاصرة ، فإنَّهُ أصبح يقوم بوظيفةٍ جماليةٍ بالغة الدلالة))[١] .

ويقول الشاعر من قصيدة ( رسالة إلى عمر بن مزيقيا )* :(فعولن)

وأين ذهبْتَ ، وحيثُ أرتَحَلتَ

تموتُ الغَريْب

وَتحيَا الغَريْب

وتُدْعى الغَريْب[٢]

إنَّ لفظة القافية نفسها تتكرر في نهاية السطور ، ليُعبِّر من خلالها الشاعر عن دلالة السطر المقفّى ، وهو يستجوِب–الرمز– (عمر بن مزيقيا) ، الذي يبدو وكأنه واقفاً أمامَهُ شاعِراً بالخجل، لأنه ترك أهله وأبناء شعبه وفرّ بأموالهِ بعد أنْ عرف بأنَّ سدَّ مأرب سينهار. فأراد أنْ يقول له ، بأنّ الخزي والعار سيطاردانه أينما ذهب وحيثما حلّ، فلا قبر يُعرف له إنْ مات في بلاد الغربة ولا أهل يذكرونه ؛ لأنّه خان التراب وخان أهله فلا مكان للمرء غير وطنه ، ولا عزة له إلا بين أهله ،وأنّ لعنتي التاريخ والناس ستطارد كل العملاء والحكام المتخاذلين مهما طال بهم الزمن[٣] .

وفي مثالٍ آخر من قصيدة (أغنيات صغيرة للحُزنِ) ، يقول الشاعر :

في غُربَتي هَتَفْتُ بالمجَّانْ

بَكيتُ بالمجَّانْ

---

(١) اللغة الشعرية ، محمد كنوني ، ص : ١٠٧ .

* – عمر بن مزيقيا : حاكم يميني باع أمواله وفر من اليمن قبل انهيار سد مأرب المشهور ، بعد أن عرف ذلك من قبل إحدى الكاهنات ، ويسمى (مزيقيا) لأنه كان يلبس كل يوم حِلّةً جديدة ويمزقُّها . ينظر : ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ١٠٥– ١٠٦ .

(٢) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص: ١١٠ .

(٣) ينظر:مقال: شهرزاد في أشعار عبد العزيز المقالح، قراءة في قصيدة(رسالة الى عمر بن مزيقيا)، سامية عليوي ، مجلة نزوى ، العدد(٦٥)، ١ / ٥ / ٢٠١١م .

ضَحَكتُ بالمجَّانْ[١]

لا أعتقد أنَّ تكرار لفظة القافية في نهاية هذه السطور لا تحمل دلالة معينة ، فضلاً عما تقوم به من إيقاع صوتي متميز داخل النص ، أدى إلى (( تكثيفٍ دلاليٍّ وإيقاعيٍّ يتمركز في خاتمة القصيدة))[٢]، الذي يستقر عند مفردة (المجان) ، من أجل توصيل دلالة أنَّ الإنسان مهما يجتهد ويبدع في بلاد الغربة ، فإنَّ عمله وإبداعه يكون مجّاناً بلا ثمن ، مما يترك إنطباعاً خاصاً لدى المُتلقّي ، ويسهم في تعزيز المعنى الذي يحاول الشاعر إيصاله للمتلقي .

وفي الانموذج الآتي ، يقول الشاعر من قصيدة : (تنهيدة يمانية على جسر النهّر الجاّف) : (فعِلن ، فعْلن)

لَمْ يَغْتَسِلُ جِفْنٌ بالنّومِ

النّومِ بِلا نومٍ ..

الشَجَرْ، الإنسان، الصَخرْ، البَحرْ، بلا نوم[٣]

فهذا التكرار للفظة القافية يضيف قيمة موسيقية تعزّز الإنسياب الموسيقي في القصيدة ، لتؤدي وظيفتها بصورةٍ فاعلةٍ ومؤثرة في سياق النّص ، إضافة لما تحمله من دلالةٍ حاول الشاعر تأكيدها ،وهي تصوير معاناة الإنسان العربي وإثبات أنّ حالة القلق النفسي تسيطر عليه؛ نتيجة الاضطرابات والمشاكل الداخلية والخارجية . لذلك لجأ إلى هذه التجمعات الصوتية لما لها من تأثيرين صوتي وبصري يسهمان في تصعيد الحدث وتأكيد المعنى .

(١) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٢٣٥ .

(٢) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، د . محمد صابر عبيد ، ص: ١٩٠ .

(٣) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٥٧٠ .

**ب- القافية المتعانقـة:**

ويُقصد بها القافية ((التي تتخذ داخل النظام الفونيمي شكلاً متلاحقاً مع قافيةٍ أو مجموعـةٍ مـن القـوافي))[١]. أي: القـوافي التـي تتـوالى علـى الشـكل ( أ ب ب أ ) ، وأمثلتهـا كثيـرة فـي شـعر المقـالح ، كمـا فـي هـذا المقطـع مـن قصـيدة (أحـلام): (مُستَفْعِلُن)

على جَنَاحِها الصَمْوتْ

نَعبُر جِسرَ الواقِع الحَزِينْ

نَهْدِمُ وَجْهَ العالمِ المَهينْ

نَبْني على أنقاضهِ الأشعار والبيوتْ[٢]

لا شك أنَّ التشابه الصوتي الحاصل بين (الصموت والبيوت، الحزين والمهين) حقـقَّ مُتعـةً صـوتيةً معينـةً ، لاسـيّما أنَّ الشـاعر وازن بـين هـذه القـوافي مـن حيـث الحركات والسكنات[٣] ، إذ خُتِمت بقافيةٍ مترادفةٍ لا يفصل بين ساكنيها صوتٌ متحركٌ ، وهذا التماثل الصوتي ، قد يُصِّعد من النغمة الغنائية لهذا المقطع.

وغالباً ما يلجأ الشاعر إلى هذه القوافي القائمة على التشابه الصوتي لزيادة تماسك القصيدة وإضفاء نوعٍ من الموسيقى الممتعة ؛ للتأثير في المُتلقّي وجذب إنتباهه .

وفي مثال آخر على هذا النوع من القوافي ، يقول الشاعر في المقطع الأول من قصيدة ( قبلة إلى بكين ) : ( مستفعلن )

متى أمرُّ تَحتَ قوْس النّصرِ في ساحَتكِ الحمراءْ

أرسِمُ قُبلةً على الجَبيْن

جَبيْنُكِ الأخضر يابَكيْن

(١) البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد ، حسن الغرفي ، ص: ٦٧.

(٢) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ١٠٠ .

(٣) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد ، حسن الغرفي ، ص: ٦٨.

أطلقُ باسمِ اليَمَنِ الخَضْراء
حَمامةً بيضاءْ [١]

التشابه الصوتي واضح بين ( الحمراء والخضراء وبيضاء ) ، وبين (الجبين وبكين ) ، الذي حققّ موسيقى ترتاح لها الأسماع وتلفتُ الأنظار ، كما أنَّ هذا النوع من القوافي يقللِّ من رتابة القافية الواحدة ، ويسهم في انسيابية الأصوات وتنوعها التنغيمي .

- وبالتأمل في هذه القصيدة يبدو للباحث أنَّ (المقالح) كان يميل للحزب الشيوعي في الصين – وما أكثر الشعراء العرب الذين انتموا لذلك الحزب في تلك الفترة –لاسيّما إذا عرفنا أنَّ الشاعر ولد في الجزء الجنوبي من اليمن ، التي كانت حكومته موالية لحكومات بكين وروسيا لفترة طويلة . لكنْ لا تظهر مؤشرات أكثر في هذه القصيدة على زعمنا هذا في شعر ( المقالح ) .

وجاء في المقطع الثالث من القصيدة نفسها :

مُنذُ قَرَأتُ أولَ الحروفْ
وَبيْ إليكِ يا أمَّاهْ
حَنيْنُ طفلٍ تاهْ
أضَاعَ أمَّهُ على طريقِ الوَحشةِ المخوفْ
وبعدها أباهْ
ولمْ يَعُدْ ما زالَ تائِهاً تَسْحَقَهُ الظروفْ
حتى تراكِ مَّرةً عيناهْ [٢]

(١) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ١٣٩ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ١٤٠ .

بُنيت القافية في سطور القصيدة السابقة على قافيتين تتكرران في نهاية سطورها ، فحقق ذلك أثراً موسيقياً يَنمُّ عن تجربةٍ شعوريةٍ تحملُ أحزاناً ومآسي الغُربة وهمومها الأليمة ، إذ يتكرر هذا النوع من القوافي بشكلٍ لافتٍ في دواوين الشاعر ، لما لها من وقعٍ موسيقيٍ يؤثِّر في السامع ويجلب إنتباههُ .

**ت- القافية المتراسلة:**

وهي القافية التي يتوالى فيها حرف الروي في سطرين أو ثلاثة أو أكثر بحسب الدفقة الشعورية المُعبّر عنها، ثم ينتقل فيها الشاعر إلى روي آخر. ويتم هذا النمط من القوافي على وفق النسق الآتي : ( أأأأ )[1]. وأمثلتها كثيرة في شعر المقالح ، منها قول الشاعر من قصيدة ( أغنيات صغيرة للحُزن ) : (فاعلاتن)

يَكبُر الحُزنُ وَنَكْبُرْ

كُلَّ عامٍ نتشظَّى نتَكَسّرْ

جُرحَنا النّغار ينمو ، يَتَخَثّرْ

أمْسُنا مات، غَدٌ لَنْ يَتَأخرْ

أيُّ شيءٍ حولنا لا يمُطِرُ الموتَ، وفي أعماقِنا لا يَتَبخّرْ

طِفلنا جفَّ تحجّرْ

أنكرت لَثْغَتَهُ الشمّس ، ووجه الأرضِ أنكرْ

وَفَتانا .. إحترقتْ أقدامُ عَينيهِ تَعَثّرْ

كان أصغرْ ، كانت الصّخرةُ أكبرْ

أيُّ شيءٍ سوف يبقى بَعْدُ أخضرْ ؟

فلماذا تزرعُ الحُزْنَ خُطانا

تتكسرْ ...

(١) ينظر : اللغة الشعرية ، محمد كنوني ، ص: ٨٨ .

تتفجّرْ [1]

نرى هذا المقطع قائماً على تكرار وحدات نغمية قائمة على التشابه الصوتي ناتجة عن وحدة التفعيلات العروضية، مما ولّدَ نغمات إيقاعية ينساب منها نغمٌ موسيقيٌ متباين زمنياً، بسبب تفاوت طول أسطر القصيدة ، فيتوالى فيها صوت الروي الذي يضفي عليها وقعاً موسيقياً خاصّاً ، فالقافية هنا صرخات إيقاعية قوية (فعِلاتُن) عالية الرنين، مغلقة بصوت الراء الساكن بما يتناسب وحالة التوتر والانفعال والأصوات المضعفة التي تُشكِّل القافية مع قوة الانفعال الوجداني وشدته، واستخدام ألفاظ إنفعالية حادة يعبر بها الشاعر عن حالةٍ من التحدي والثورة وشدة المعاناة .

هذا وقد فَصَلَ الشاعر بين هذه القوافي الموحدة بقافيةٍ مستقلةٍ تحقق ما يصطلح عليه بالإشباع السمعي، بخروجه عن النظام الصوتي العام للمقطع[2]، وجلب انتباه السامع إلى تساؤلهِ ( فلماذا تزرع الحُزن خُطانا ) وإعطائها نوعاً من التميّز، وقلل من الرتابة الناتجة عن القافية الموحدة والروي الواحد .

وفي أنموذج آخر يقول الشاعر في المقطع الأول من قصيدة ( الموت ) التي نظمها عام ( ١٩٦٥ ): (مستفعِلن)

نحنُ هنا في قسوةٍ نموتْ

وكلُّ ما في عصرِنا من فَرَحٍ من أمَلٍ يموتْ

الحبُّ مات

واختَفَت بقية الأسماءِ والنُعوتْ

حتى الظِّلالُ فوقَ عُتمة الأحياءِ والبيوتْ

ماتَتْ

(١) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٢٣٢ – ٢٣٣ .

(٢) ينظر : اللغة الشعرية ، محمد كنوني ، ص: ٩٠ .

وجفَّ سائلُ الألوان والزيوت

الضَجَة التي كانت هُنا بالأمسِ

لفّها صقيعُ الموْتِ والسكوتْ[١]

ففي هذا المقطع المكون من سبعة سطور – وذلك لتداخل الأسطر الخامس والسادس والسابع والثامن دلالياً – إنتهت سطوره بقافيةٍ موحدةٍ وروييٍّ واحدٍ بإستثناء السطر الخامس الذي خُتِمَ بقافية مغايرة – متواترة – فالمتلقي يشعر بوجود هذه القوافي ؛لأنها تعزز الانسياب الموسيقي وتترك إنطباعاً خاصّاً في نفس القارئ كما تسهم في تعزيز دلالة الواقع الأليم والقاسي ، الذي يحاول الشاعر تصويره .

وفي المقطع الثاني من قصيدة ( مرثاة صديق حيّ ) ، يقول الشاعر : (فعِلن ، فعْلن)

كلُّ الأصْحابْ

كُنا نقرأُ بالأمسِ كتابْ

نذّكر جيل الأحبابْ

نتوغّل في الأحقابْ

وسألنا عنهُ أطَلَ جوابْ

ما زالَ يعيشُ في الأعتابْ[٢]

لا فرق بين هذه القوافي الموحدة وبين القافية في الشعر التقليدي القديم ، سوى أنها هنا في شعر التفعيلة تتكرر في نهاية السطور المتباينة الأطوال ، والمنتهية بحرف ( الباء) المكسور والمردوف بالألف ، ليتوقف الشاعر عند نهاية كل سطر ليأخذ نفساً جديداً ، يدفعهً لمواصلة حديثه عن ماضي أيامهُ ، فيبدو أنَّ الشاعر غير

(١) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ١٢٥ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ٨٣ .

مهتم للنغمة الرتيبة الناتجة عن القافية الواحدة والروي الواحد ، ذلك ؛ لأنّ (( الشعر الحر حين يلزم التقفية يتعرض لخطر الرتابة ، على الرغم من تفاوت طول الأسطر ... لأن هذا كله قد يعطي إحساساً بالارتجال))[١]، أو ربما لأنها تقوم (( بوظيفة بنائية لا تقل خطراً عن الوظيفة التي تقوم بها في القصيدة التقليدية ))[٢] ؛ كونها تمثل (( الضربة الأخيرة التي نشبت عندها كل لحظة موسيقية))[٣]؛ ولأنّ لها وظيفة جمالية لايمكن الإستغناء عنها .

**ث- القافية المتوالية أو المسطّحة :**

ويتم هذا النمط من القوافي بالإنتقال من زوج قافوي إلى آخر ، فتتوالى في النص على الشكل الآتي : ( أأ ب ب ) وقد تزيد على ثلاثة ( أأأ ب ب ب )[٤] ،كما يكثر هذا النمط من التقفية أيضاً في الشعر الحر لعبد الوهاب البياتي وكذلك في شعر نزار قباني[٥] . والأمثلة كثيرة في شعر ( المقالح ) ، ومنها قول الشاعر من قصيدة (تحت قنديل أم هاشم) : (فعِلن ، فعْلن)

يا أمَّ النّور ( مَددْ )

يا مِئذنةَ السّارين ( مَددْ )

لم يبقَ أحَدْ ...

ما عادَ على دربِ الغادينْ أحَدْ

***

يا أخُتَ الشَهُداءِ الثّوارْ

---

(١) موسيقى الشعر العربي ، د . شكري محمد عياد ، ص : ١٢٤ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ١١٥ .

(٣) عضوية الموسيقى في النص الشعري ، عبد الفتاح صالح نافع ، ص ٦٨ .

(٤) ينظر : اللغة الشعرية ، محمد كنوني ، ص : ٩١ .

(٥) ينظر : سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى ، نازك الملائكة ، ص: ٤٧ .

يا أمَّ ملايين الأحرارْ

بعضاً من زيت القنديل الأخضرْ

يَحملهُ النيّل يطيرُ بهِ فوقَ البحر الأحمرْ

يزرعَهُ في الأجفَانْ

يغسلُ منهُ الآذانْ

يمسحُ باب السّجنِ وقَلبَ السّجانْ

يَسألُ بين جمُوعِ السّلطانْ

عَن إنسانٍ إنسانْ

فَلَعَلَّ الفجرَ يعودْ

وأغاني الخصب تعود

ولعلّ رعود

تدوي في الأفق ، يَهلُّ مَطرْ

ومن الصّحراءِ يَطلُّ ثَمَرْ

ويرفُّ زَهَرْ

ويَهزُّ جدار الليّل قدَرْ

* * *

يا ناسجةً للفجرِ وللآمال ثيابْ

يا فاتحةَ الأبوابْ

نحنُ الأغرابْ

تحت القنديلِ على الأعتابْ

نقرأُ سوره

نرسِمُ صوره

نَتَملَّى في عينيكِ الطاهرتين ضُحى الثورةْ

نسألُ بعض البركاتْ

بعض النَفَحاتْ

قَبَساً من نور العصرِ ، وبعض حَيَاة [١]

- عندما نتأمل هذه السطور من القصيدة نجدُ أنّ كل أربعة أسطر أو أكثر توالت بقافيةٍ واحدةٍ وروي واحدٍ ، فإنتهت الأسطر الأربعة الأولى بصوت ( الدال) الساكن ، بينما إنتهت الأسطر الأربعة التالية من المقطع الثاني بصوت ( الراء ) الساكن ، ثم جاء صوت ( النون ) روياً للأسطر الخمسة التالية . بعدها عاد الشاعر ليكرر صوتي ( الدال والراء ) على التوالي ، ثم جاء صوت ( الباء) ليقف به الشاعر بأربعة أسطر متواليةٍ ، ثم أنتقل إلى صوتي (الهاء والتاء ) ليختم بكل واحد منها بأربعة أسطر وهذا ما يمُيّز الشاعر الحديث الذي يتمتع بنوعٍ من الحرية ، فهو ليس معنياً بحدود القافية . فيتحرك في نصه كيفما يشاء ، وحين يشعر أنَّ الموقف المعنوي يحتاج إلى روي معين يقف عليه ، لإشباع الدفقة الشعورية والوجدانية التي تحكم تجربته . فتأتي القافية خادمة لنسق النص ، ونداءاتهِ الداخلية ، فنجد أنَّ الشاعر قام بتنويع نغمة القافية في سطوره وهو ما يؤدي الى كسر رتابة القافية الواحدة، التي تقوم على عنصري التكرار والتوقع ، وهذا النوع من القوافي – كما يبدو – هو أقرب إلى القصيدة العمودية المقطعية التي تقوم على مقاطع كل مقطع ينتهي بقافية معينة فهي تمثل إمتداداً أو تطوراً لذلك النوع من القصائد ؛ كي يركز الشاعر على معانٍ ودلالاتٍ معينةٍ في سطورٍ قليلةٍ أو مساحات معينة يحاول التعبير عنها؛ لإستقطاب أُفق المُتلقّي وجذب أنتباههِ .

(١) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٩٣– ٩٥ .

ومثل هذا البناء للقافية نراه في كثير من قصائده ، كما هي الحال في قصيدة (شكوى إلى أبي نواس )، إذ يقول الشاعر في المقطع الثاني من القصيدة المنظومة على تفعيلة( فاعِلاتُنْ) :

في فيتْنَام جُثثْ

في بلادي جُثث تَمشي على هام جُثثْ

في عُيون النَّاسِ في الشّرقِ وفي الغربِ جُثثْ

حَدثٌ يأكلُ أنباءَ حَدَثْ

سَقَطَ الحرفُ غَريْقاً في الدِّماءْ

أصبَحَ الشِّعرُ بُكاءْ (١)

ويقول في المقطع الثالث من القصيدة نفسها :

وظنَونُ أمسَكَتْ رأسَ ظنُونُ

حَاننا بيت الجنُونْ

يا أبا النوّاسِ غُلمانِ المدينه

كل غُلمانِ المدينه

رَحَلُوا عنها إلى إحدى المواقع

ثم ماتوا قبل أنْ تهمسَ بالسِّر المدافِعْ (٢)

- نلحظ أنَّ القافية الأولى توالت أربع مرات كما توالت القافية الأخرى مرتين مما يصعد من النغمة الغنائية للنص . كما يمكن أنْ نلمس أنّ هناك علاقة دلالية تجمع بين القافيتين الأولى ( جُثث ، وحدث ) والثانية ( الدماء ، وبكاء ) ، فوجود الجثث يعني وجود دماء وبكاء ؛ بسبب حصول حدثٍ ما ، ويبدو أنّ هذه القوافي المتماثلة

(١) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٢٦٨ .

(٢) المصدر نفسه ، ص : ٢٧٠ .

صوتياً نابعة من صميم المعنى ، أي غير مفروضة على الشاعر ومناسبة للمضون المعبّر عنه .

أمَّا في المقطع الآخر حيث تتوالى فيه ثلاث قوافٍ ، قائمة على التشابه الصوتي الذي يُحيْل الى تماثل دلالي بين قافيتي كل زوج على حدة [١]-( ظنون – وجنون ) و( المدينه – والمدينه ) و( المواقع – والمدافع )- فالظنون اذا ما استمرت قد تؤدي للجنون ، بينما جاءت القافية الثانية متشابهة صوتياً ودلالياً ، وفي القافية الثالثة نجد التماثل الدلالي بين ( المواقع والمدافع ) ، فالمدافع لا بد لها من مواقع تتحرك فيها للقتال ، فجاءت هذه القوافي لتعبر عن حالةٍ من التشاؤم واليأس والإحباط التي تعتري نفسية الشاعر ؛ ليرسم من خلالها صورة مبهمة وحزينة عن الواقع الذي يعيشه الإنسان اليمني خاصةً والإنسان العربي بشكل عام.

وعليه يمكن أنْ نقول بأنَّ عناية الشاعر بهذا النمط من القوافي،يؤكد لنا شدة اهتمامه بركن مهم من أركان الشعر العربي (التقليدي) وهو ركن (القافية) الذي لطالما يرجع إليه الشاعر الحديث ليجعل منه أداة معنوية لامعة يضيف إلى سطوره الكثير من الإحساس بالموسيقى العذبة ويعبر عن حالته النفسية بإيقاعات متنوعة تحقق الانسجام في القصيدة ، وتؤثر في القارئ وتشد من مواصلته واستمراريته في القراءة .

**ج- القافية المتقاطعة:**

وهي القافية التي تقوم على التقاطع الصوتي مع قافيةٍ أخرى ، وغالباً ما تخلقُ هذه القافية ما يسمى بظاهرة الإشباع السمعي، الناتج عن تواتر القوافي المتعانقة [٢].

(١) ينظر : اللغة الشعرية ، محمد كنوني ، ص:٩٢ .

(٢) ينظر : البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد ، حسن الغرفي ، ص: ٦٧ .

وهي تأتي وفق النسق التالي : ( أ ب أ ب )[١]. ويكثر هذا النمط – أيضاً – من القوافي في شعر نازك الملائكة وكذلك في شعر السياب الأول[٢] .

ولدراسة هذا النمط من القافية نسوق بعض الأمثلة ، منها قول الشاعر من – المقطع الثالث – قصيدة ( شجن ) :

فَكَيفَ صَارت الأشياءُ في عيونَنَا قبيحةً دكناءْ

ولمْ تعْد تَضْحكُ في وجوهِنا المدينهْ

ولا حوائطُ المنازلَ البيضاءْ

شُّباكُ دارِنا الحَزينَهْ

أصبَحَ دائمَ البُكاءْ

لأننا خسِرنا في كلِّ فُرصةٍ ثمينهْ

حينَ خسِرنا الحبّ واللِقاءْ[٣]

– بالنظر إلى قوافي هذا المقطع من القصيدة نجد التشابه الصوتي واضحاً بينها، فنلحظ أن القوافي ( دكناء ، بيضاء ، بكاء ، لقاء ) تتقاطع مع القوافي (مدينه ، حزينه ، ثمينه) ، وربما هذا النمط من القوافي فيه حرية أوسع للشاعر في اختيار قوافيه ، فهي تسمح له بتنويع قوافيه وانتقاله بشكل متناوب من قافية إلى قافية أخرى ، بما يسهم في تنويع الإيقاع ، إضافة إلى أنّ (( من أهم الوظائف التي تؤديها القوافي المتقاطعة دورها في شد عُري النص وربطها برباط وثيق فضلاً عن دورها

(١) ينظر : اللغة الشعرية ، محمد كنوني ، ص: ٩٤ .

(٢) ينظر : سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى ، نازك الملائكة ، ص: ٤٧ – ٤٨ .

(٣) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ١٣٢ ..

الترجيعي لأصواتٍ متشابهة))[١]. كما أنّ هذا الشكل من التقاطع (( بديع يخلق الصورة الصوتية التي تشبه نوعياً الموازاة الصوتية))[٢] .

ويقول الشاعر من قصيدة ( الرسالة الرابعة ) التي جاءت على تفعيلة ( فعولن ) :

يقولون : عند« ثلوج الشمالِ»

في ليلةٍ من ليالي الشتاءِ الحزينِ

وفي منجم الفحم مات يصارعُ وحشَ السُّعالِ

وماتتْ بعينيهِ أشواقَهُ والحنين

وأطفالهُ عند أقصى الجنوبِ عرَايا

يطلّونَ من خلف كوخِ الرَّمالِ

وينتظِرونْ الهدايا

يقولون : في بلد « العمِّ سَاْم »

وفي منزلٍ ضائعٍ خلف حي الزّنوجِ

قضى نحبه ، لم يكن شاهد الموتِ غير الظلامِ

وأطياف قريتهِ لحظات الخروج [٣]

- لا شك أنَّ هذا التقاطع الواضح بين القوافي، يخلق (( نوعاً من التلاعب الصوتي المزدوج))[٤]، مما يقلل بعض الشيء من رتابة القافية الواحدة ؛ بفعل تباعد هذه التقفيات ، ويعطي فرصة اكبر للقافية في توظيف إمكاناتها خارج الوظيفة الإيقاعية المجردة ، ويجعلها أكثر قبولاً من التتالي المستمر بلا فواصل . كما أن هذا

(١) شعرالسياب (دراسة إيقاعية)،محمد جواد حبيب البدران،أطروحة دكتوراه،جامعة البصرة، ١٩٩٩،ص:٨٦ ، نقلاً عن : شعر نازك الملائكة (دراسة إيقاعية)،آلاء عبد الرضا عبد الصاحب، ص: ٢٠٨ .

(٢) البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد ، حسن الغرفي ، ص : ٧٥ .

(٣) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٣٠٦ ..

(٤) البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد ، حسن الغرفي ، ص : ٧٤ .

التنظيم الهندسي في رسم خطوط التقفية في القصيدة لا يمكن أن يأتي عفو الخاطر بل يجيءُ عن وعي وتخطيط وحرفةٍ لتدخل في صميم تجربة القصيدة ، وتكتسب وظيفة دلالية تؤكِّد مشروعية النظام وتعزز حيويته وضرورته [١].

وهذا النوع من التقفية كان سائداً في عقدي الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي لاسيّما عند رواد المدرسة الحديثة كالسياب والبياتي ونازك الملائكة ، وتعد نازك الملائكة بالذات أكثر الشُّعراء الثلاثة تجريباً لهذا النوع من أنواع التقفية[٢] .

وهذا يعني أنَّ هذا النوع – من أنواع التقفية – كان شائعاً عند الشعراء المعاصرين للمقالح ، فلم يكن المقالح هو الوحيد الذي تناول هذا النظام التقفوي في نصوصه الشعرية .

**ح- القافية المرسلة :**

تتمثل هذه القافية في تحرر القصيدة تحرراً كاملاً من الالتزام بأي حرف روي مكرر، إلاّ ما جاء منها عرَضَاً ، إذ تعتمد القصيدة على بعض القوافي الداخلية التي تتفاوت أهميتها بتفاوت إمكانيات الشعُّراء وعُمق تجاربهم ، وتُعَدُّ من أكثر مراحل القافية تطوراً ؛ لِما تُتيحهُ للشاعر من حرية في إبداعِ قصيدةٍ حديثةٍ من دون قيود أو شروط ، مما تجعل منها أكثرُ غنىً وفعالّيةً وفائدةً للنص الشّعري[٣] .

. وهذا النمط من التقفية –بحسب إعتقادي– هو إمتداد للشِّعر المرُسل ، أي الشِّعر الموزُن غير المقفّى ، الذي شاعَ بعد النصف الثاني من القرن الماضي .

ونرى حضوراً مكثَّفاً لهذا النمط من التقفية في شعر ( المقالح ) لاسيما في دواوينه الأخيرة ، ومن هذه القصائد التي تتميز بهذه التقفية ، قوله من قصيدة : (القصيدة الثانية عشر ) : ( فاعلن )

---

(١) ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،محمد صابر، ص: ١٠٦– ١٠٧

(٢) ينظر : المصدر نفسه ، ص : ١٢٧– ١٣٠ .

(٣) ينظر : المصدر نفسه ، ص : ١٤٢ .

حينَ كُنتُ صغيرَ الخُطى

يتملّكني الرُّعبُ من ظُلمة الليلْ

كانت تغنّي لِتَطردَ أشباحَهُ

من زوايا المَكانِ

وتُطعِمُني لَبنَ الشَّمسِ

تملأُ بيتَ فَمي

بمزيدٍ من الكلماتِ التي

كنت أمَضُغها

مرّتينِ ،

ثلاثاً ،

وتخرُجُ مَكسُورةً

تتلقفها في حنانٍ

وتصرُخُ في فرحْ:

ولدي يتكلّم

عبد العزيز تكلّمْ

يشرُقُ في داخلي صوتُها

تأمنُ الكلِماتُ إلى شَفتيَّ

أضاعتْ جَذْوة فرحَتَها

وإذا ما اشْتكى جَسَدي ألَماً

ودنا مَلَكُ الموتِ من غُرفَتي

أطلقتْ للدموعِ عَنَانَ الدُّعاءِ

وَغَابتْ مَشَاعِرُها في صَلاَةٍ إلى اللهِ

ما زالَ رجْعُ أنينِ استغاثاتها

يملأُ الرُّوح

يُورِقُ في صَلواتِ الضَّمِيرْ[1]

في هذا المثال لا نلحظ أثراً لتكرار رويٍّ معين ، فالشاعر يبدو أنه غير مهتم لتكرار قافيةٍ معينةٍ تجذبُ إنتباه القارئ ، لكنه أعتمد على تكرار بعض القوافي الداخلية لإثراء قصيدتهِ موسيقياً ، منها ( تغني ، وتطعمني ، وفمي ، ويتكلّم ، وتكلّم ، وصوتها ، وفرحتها، واستغاثاتها) التي عوضّت بعض الشيء عن القوافي الخارجية ، وزادت من تماسك القصيدة دلالياً ؛ ذلك أنّ غياب القافية الخارجية ربما جاء إستجابةً لنداءاتهِ النفسيّة الداخلية ، لاسيّما أنّ الشاعر يستذكر أيام طفولته مع والدته ، فكأنَّهُ يقوم بسرد قصةٍ أو حكايةٍ أمام جمعٍ من الناس ، فلا وقت للشاعر للبحث عن القوافي ، كي يتوقف عندها ؛ لذلك هيمن التدوير على أغلب سطور القصيدة وكأنّ القصيدة أصبحت جملة واحدة ، لا يمكن للقارئ التوقف عند مكانِ معينٍ ، وهذا ما ينسجمُ مع تفعيلة ( فاعلن ) التي تتميز بخفتها وسرعة إيقاعها .

ومن هذا النمط من القوافي ، قول الشاعر من قصيدة ( بغداد ) : (فاعلن)

لمْ تَكُنْ حُلُماً

لا ولا صوتَ أُسطورةٍ

كان معنى الحقيقةِ

من بعضِ أسماءِها

دخلتْ ماءَ كلّ القواميسِ

واخترقتْ حدَقاتِ العصورِ

وكانت إذا عَبَرتْ غيمةٌ

في الفضاء تقولُ لها :

(١) كتاب الأم ، د. عبد العزيز المقالح،الهيئة السورية العامة للكتاب،دمشق، ط١، ٢٠٠٨، ص: ٥١ –٥٣ .

(( إمطري حيثُ شِئتِ

فإنّ ثِمارِكِ تأتي إليَّ ))

هنا مرَّ صوتُ ( الرشيدِ ) ،

وسارتْ مواكِبهُ نحو مكّةَ عاماً

ونحو الفتُوحاتِ عاماً

ولكنّ بغدادَ في الشِّعرِ

ظلّتْ عروسَ الزّمانِ

ولؤلؤةً تتوهجُ ،

حتى وقد سَقَطتْ

في أكُفِّ المغولِ القُدامى

وفوقَ أكُفِّ المغولِ

الذينَ أغاروا عليها من البرِّ والبحرِ ،

لكنَّها كالأعاصيرِ

تمسحُ عْدوانهم

وتُقاتل[1]

يستطيع القارئ أنْ يستشفَّ من هذه السطور عواطف الشاعر تجاه قوميته العربية ، وهو يرسم لنا لوحةً فنيةً معبِّرة عن أحاسيسهِ العميقة وحبهِ واعتزازه بمدينة (بغداد) التي زارها الشاعر في عام ( ١٩٦٢م ) – بحسب ما جاء في مقدمة القصيدة – وقد إعتمد فيها على بعض الألفاظ المتماثلة صوتياً التي تقوم على وتيرة نغمية

(١) كتاب المدن ، جداريات غنائية من زمن العشق والسفر، د. عبد العزيز المقالح، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة ، صنعاء ، ٢٠٠٥ ، ص: ٦٩ – ٧٠

واحدة دون مراعاة المسافات فيما بينها ، التي عوّضت بعض الشيء عن القافية الخارجية الغائبة عن القصيدة حتى نهايتها .

لكنَّ هذه القوافي الداخلية لم تكن بمستوى من الكثافة فهي تتمثل في الكلمات : (أسماءها ، ولها – وأخترقت ، وعبرت – وشئتِ، وتأتي – وعاماً، وعاما، والقدامى) وقد إمتدت على مساحة القصيدة التي يهيمن عليها التدوير ليزيد من حركة إيقاعها القائمة على تفعيلة ( فاعِلن) ، وقد توزعت على أكثر من عشرين سطراً ، إذ لم تتكرر في نهاية هذه السطور سوى كلمة ( عاماً) التي ربما جاءت عَرَضَاً ، الأمر الذي يجعلنا نلاحظ تلك الإستقلالية الواضحة التي تُميِّز أغلب السطور بقافية معينة . وكأنَّ الشاعر أراد أن يُعْبُر سريعاً بين الكلمات ؛ كي يمنحه تدفقه الشعري مزيداً من الإستمرار والمواصلة في التغنّي بمدينة (بغداد) وإغناء القصيدة بموسيقى إيحائية تعُبِّر عن عواطف الشاعر وتخدم الدلالة وتعزّز من قيمة النص الشعري .

**خ- القافية الحُرة المتغيرة:**

في هذا النوع من القوافي يقوم الشاعر بإستعمال العديد من القوافي في القصيدة الواحدة دون أي إنتظام في استعمالها، (( وتعد هذه التقفية الأكثر حرية بين أنواع القافية))[1] ، إذ يقوم الشاعر بتوزيع قوافيه بشكلٍ عفوي وغير محدد بنظام معين ، مما يقلل من موسيقية القافية ونغمتها العالية ويحدُّ من رتابتها ، كما (( أنّ هذا التغيير الحر الذي تتميز به هذه التقفية يمنح الشاعر قدرةً أكبر على إستثمار الوظيفة الدلالية للقافية بنحوٍ أفضل مما تمنحهُ الأنواع الأخرى))[2] ؛ لأنها تتشكل تبعاً لحاجة النص وضروراته الشعرية والحاجة النفسية للشاعر ، أي إنها لا تُفْرَض عليه ، ولا

(١) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، محمد صابر عبيد ، ص : ١٣٦ .

(٢) المصدر نفسه ، ص: ١٣٦ .

يبذل جهداً في إيجادها ، فهي بذلك ربما تكون أكثر أنواع القوافي تطوراً وابتعاداً عن القافية الموحدة في البناء الشعري التقليدي القديم .

ولكنّ هذه الحرية في التقفية هي بالتأكيد لا تعني الفوضى في توزيعها ، على مساحة القصيدة ، ذلك أنَّ الشاعر ملزم بتحقيق (( التوافق والإنسجام والإنتظام الموسيقي داخل كيان القصيدة ، وهذه مهمة ليست سهلة مع غياب ضابط موسيقي خارجي كان يسمح للشاعر دائماً بالإلتجاءِ إليه لتحقيق ذلك الإنسجام المطلوب))[١].

غير أنّ هذه المهمة الصعبة تتلاشى أمام الشاعر الذي يمتلك مهاراتٍ شعريةٍ وخبرةٍ عاليةٍ ، في إنتاج نصوص شعرية تتحقق فيها كلُّ مُستلزماتِ العمل الجيد ، الذي يؤثر في نفسية أكبر عدد ممكن من المُتلقِّين .

والشاعر (المقالح ) هو أحد الشُّعراء الذين تفيضُ نصوصهم الشعرية بهذا النوع من القافية ، وهي الأكثر حضوراً وكثافةً في دواوين الشاعر، من الأنماط الأخرى ؛ لأنها تمثل خليطاً لكل أنماط القافية في القصيدة الحرة تقريباً .

إنّ ما يمثل القافية ( الحرة المتغيرة ) في شعر المقالح، قوله من قصيدة (هابيل الأخير) : (فعِلن ، فعْلن)

هابيلْ ...
كمْ عامٍ مرَّ وأنتَ قَتيلْ
مطروحٌ في الطُّرُقاتْ
تَبْحَثُ عن حفَّارِ قبورٍ بين الأمواتْ
قابيلُ الآثمُ حينَ رآكَ
مَقْتولاً فرَّ إلى البحرِ
إبتلعتهُ الأسماك

(١) المصدر السابق، الصفحة نفسها .

وبَقْيتَ بِلا قبرٍ – وحدكَ – يبكي الجسدُ العريانِ

خجلاً

وتمرُّ حواليهِ الغِربانْ

علَّ بقايا إنسان

يشهدُ رِحلتها اليوميةْ

كيفَ توارى في حُزنِ موتاها

في رعبٍ قتْلاها

لكنّ العامَ يَمُرْ

تتعاقبُ حول الجُثةِ أعوامْ

والجسدُ العاري الحُرّ

مطروحٌ في الطُّرُقاتْ

تسطو الديدانُ على عينيه

تثني سورتهُ الرّيح

تَنْزو حشرات اللّيلِ عليه

وتسيرُ على الوجهِ الظُلمات

لو كُنتَ القاتِلَ يا هابيلْ

ما كُنتَ بِلا قبرٍ

كان البحرُ أو النيّلْ

قبراً يخفي وجهَكَ من ضوءِ الشّمس

عن حُزنِ الأمس

فتحسَّسْ خنجَرَكَ المسمُومْ

أغْمِده بِلا خوفْ

أفتح قلبَ أخيكَ المحمومْ

أني أدعوكَ لكي تبقى أنتَ القاتلْ

أنتَ الضَّارب وجهَ الباطِلْ[1]

– في هذه القصيدة يسترسل الشاعر في عرض تجربته بتدفقٍ حتى نهايتها، دون الإعتماد على رويٍ معينٍ، ودون تكلُّفٍ من قبل الشاعر، بحيث لا يعتمد على نظامٍ محددٍ في توزيع قوافيهِ فهناك عدة تقفيات في ثنايا القصيدة ؛ لإعطاء بعض الإحساس بجريان الإيقاع ، بما يتلاءم وطبيعة المضمون السردي للقصيدة ، إذ حاول الشاعر توظيف التراث الديني ليتخّذ من قصة ( هابيل ) رمزاً للإنسان المظلوم وتصبح لغته نداءاً تحريضياً للثورة والتمّرد ، والوقوف بوجه الباطل تعبيراً عن الواقع بكل ما فيه من ظلمٍ ومرارة ؛ لذلك نجد أن الشاعر ينتقل من قافية إلى قافية أخرى وكأن القصيدة جملة طويلة . فقد تضمنت عدة قوافي – (هابيل ، قتيل – طرقات أموات – رآك ، اسماك – العريان ، الغربان ، إنسان – موتاها ، قتلاها – يمرّ ، حرّ – عينيه ، عليه – الشّمس ، الأمس – المسموم ، المحموم – القاتل ، الباطل ) – أسهمت في تنوع نغمات القصيدة وإضفاء جوّاً موسيقياً أسهم إلى حدٍ ما في رفد شعرية القصيدة وزيادة تماسكها ، لما تحمله من موسيقى موحيةٍ تساعد على توصيل المعنى وتأكيده .

كما أنّ هذا الانتقال من قافية إلى قافية أخرى يسهم في كسر جمود ورتابة القافية الموحدة ، إضافةٍ ما يسببه هذا النمط من متعةٍ صوتيةٍ نتيجة لخلخة تسلسل التوقعات لدى المُتلقّي وشد تواصلهُ مع النص الشعري .

ومن الأمثلة الأخرى ، قول ( المقالح) من قصيدة : ( أدونيس) ( فاعِلُنْ ):

شاعِرٌ يجمعُ الأرضَ والشّمسَ

بين أصابِعِهِ

(١) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٢٣٧ – ٢٣٩ .

يجمعُ البحرَ والنّهرَ

في مورقٍ

من فضاءِ قصائدهِ ،

صاحبي :

لِمَ لَمْ تُعْطِني من فيوضِ معانيكِ

من ضوءِ حرفِكَ

بعض الذي تستعينُ به ريشتي

كي أحُلِّق مُقترِباً من سماءِكَ ؟

منذُ ثلاثينَ عاماً أحاورُ سرِّكَ..

يستنطقُ القلبُ شعرِكَ ..

مهيارُ ..

هل مفردٌ أنتَ في صيغةُ الجمعِ

أم أنتَ جَمْعٌ على صيغةِ المفردِ المتفرَّدِ ؟!

حيّرتني –أتَذْكُرْ–

إنّكَ حيّرتَ كلَّ الذين أحبوكَ

كلَّ الذينَ على قلقٍ خاصموكَ

كأنّكَ نهرٌ يُخبِئُ أسرارهُ خْلفَ موجِ الكلام

يسيرُ ببطءٍ

ليشربَ من ماءهِ العذْبِ كلَّ الأنامْ[1]

تجمع هذه القصيدة قوافي عدة منها: ( أصابعه، وقصائده ) و ( معانيكَ ، وحرفكَ وسماءك ، وسرّكَ ، وشعركَ ) و( أحبوك ، وخاصموك ) و( الكلام ، والأنام). فنرى

(١) كتاب الأصدقاء ، د . عبد العزيز المقالح ، دار الريس للنشر ، بيروت ، ٢٠٠٢ ، ص: ١٧ .

أنَّ الشاعر يجدد القوافي والروي في القصيدة دون أنْ يستند على روي معين في إتمام معانيه ، فيقوم بإحضار القافية والروي في المكان الذي يشعر بأنَّهُ يحتاج إليهما في الوقوف على الجملة فتتغير القافية بحسب الموقف الذي يحاول الشاعر تصويره . وهذا التنوع في القوافي يكسب القصيدة نغمات إيقاعية متنوعة ، فالشاعر إستثمر كل الحرية في تنويع القافية التي منحها إياه نظام الشعر ( الحر) ، مما أتاح له التحكم في سرعة الإنتقال من قافية إلى أخرى ، وهذا التغيير أو التجديد في القافية أتاح له أيضاً اختيار القافية الملائمة من الناحيتين الدلالية والموسيقيّة في التعبير عن إعجابه بممدوحه ، وليؤكّد قدرة ( أدونيس ) الفائقة في الشعر والحداثة . ويستعين الشاعر بالإيقاع الداخلي معتمداً على تكرار بعض الألفاظ ، كما في ( يجمع، ومفرد ، والجمع ، وحيّرتني ) وتكرار جملة ( كل الذين )، إضافة إلى كثافة استعمال بعض حروف المد ، مما أسهم في رفد القصيدة بموسيقى عذبة ينساب منها إيقاع متنوع ومتجدد .

لاحضنا كيف أنّ القافية إتخذت أنماطا مختلفة في تجربة (المقالح) الشعرية ، فكل أنظمة التقفية في الشعر الحديث التي ذكرنا أغلبها ((تقوم على مبدأ واحدٍ في عملها ، وهو تكوين نسيج من التوقعات التي قد تُشبَع أو تخيب لدى المُتلقّي))[١]. كما أنّ هذا ((التنوع والتعدد وإعتماد هندسية شكلية متغيرة أو منتظمة إنما يزيد من فاعلية القافية ويؤدي وظائفها الجمالية والإبداعية))[٢] ، إذا ما تناغمت مع معنى القصيدة ، وغالباً ما يأتي هذا التنوع (( تهرباً من التصنّع والإرهاق والرتابة التي تضفيها القافية الموحدة ))[٣]، فالشاعر( المقالح) كان يبتعد عن القافية الموحدة ذات

(١) التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة ، من الريادة إلى النظم ، د. ثائر العذاري ، رند للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، ط/١ ، ٢٠١٠ م ، ص : ١٧٧ .

(٢) شعر نازك الملائكة ( دراسة إيقاعية )، آلاء عبد الرضا عبد الصاحب الغرباوي ، ص : ١٨٣.

(٣) سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى ، نازك الملائكة ، ص: ٤٥ .

الروي الواحد ويحاول أن ينوع قوافيه ويستعمل تلك القوافي التي تميل الى التشابه الصوتي والتماثل الدلالي؛ لتنسجم مع روحية أبياته وسطوره الشعرية وتزيد من نشوة الإنفعال لدى المتلقي ؛ ولتتوافق مع مضامين قصائده وتؤدي أغراضها الدلالية والوزنية والموسيقية .

# الفصل الثالث

# الإيقاع الداخلي

**المبحث الأول : التكرار وانماطه**
**المبحث الثاني : ظاهرة التدوير**
**المبحث الثالث : التجنيس**
**المبحث الرابع : ظاهرة التوازي**
**المبحث الخامس: التقسيم الصوتي**

# الفصل الثالث
# الإيقاع الداخلي

**توطئة :**

الإيقاع الداخلي أو ما يُصطلح عليهِ بالموسيقى الداخلية هو ذلك الإيقاع الذي يُحدَّد بأنَّـهُ: ((إحساس الشاعِر بالحروف والعبارة ، إحساساً خاصَّاً ، بحيث تجيءُ بالنص أو في أجزاءٍ منهُ منُسَّقةً متجاوِبةً ، أو بمعنى آخر ألإحساس بجماليات اللُّغة وقيمتها الصوّتية والتركيبية))[١]، وهذا يعني أنّ الإيقاع الداخلي يمكن الشعور بهِ ذهنياً من خلال الأصوات المتجانسة والألفاظ المنُسجِمة مع بعضها البعض من جهة ، وتناغُمِها مع تجربة الشاعر وإنسجامها مع المُتلقّي من جهة أخرى . ويتمَثّل في القصيدة من وحدات موسيقية تزيد النص إبداعاً ، وتساعد على إبراز جمالياتهِ ومعانيهِ ، فهي موسيقى خفيّة مصدرها العناصر الشِعرية كلها، وقد يكون تأثيرها أكبر وأقوى من الموسيقى الخارجية المتُمثَّلة بالوزن والقافية[٢]. أي أنّ روعة الإيقاع لا تقتصر على عنصري الوزن والقافية، بل لما تحمِلهُ الأصوات والألفاظ المنسجِمة من إيقاع صوتي موسيقي يُؤثر في المُتلقيً وينال إعجابهُ وهذا ما يتميَّز بهِ النص الإبداعي .

ويرى آخرين ، بأنَّهُ (( فعْلٌ سرَي في الأساسِ ، ونيَّةٌ باطِنةٌ ، وقرارٌ مكنون ، يُحَسُّ ولا يُقاس ، ويتّصِلُ بالعاطفةِ الخاصّةِ قبل إتصالِهِ بنظام الوزن وتفاعيله))[٣]، ذلك أنَّ ((الموسيقى الداخلية هي موسيقى لونيَّة وايحائية تتحقق بها جوهرية الشعر الحديثِ القائمةِ على التعبير عن الفكرة بالصورة والرمز والإيحاء))[٤] .

---

(١) رماد الشعر ، د عبد الكريم راضي جعفر ، ص: ٢٠٩ .

(٢) ينظر : قضايا ومواقف ، د. عبد القادر القط ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة – ١٩٧١ م ،ص: ١١١ .

(٣) السكون المتحرك ، د . علوي الهاشمي، ص : ٣٠٨ .

(٤) المصدر نفسه، ص : ٣٩١ .

فالإيقاع الداخلي يعتمد على بعض المُحسَّنِات البديعية والأساليب الشعرية كالتكرار، والجناس، والطباق، والتدوير، والتوازي ... الخ. ومن خلال هذهِ الاساليب ترقَى بعض النصوص الأدبية إلى مستوى الإبداع ، وقد إستثمرها شُعراءُ الحداثةِ في بناءِ قصائِدهم للتعويض عن العناصر الخارجية الموروثة– الوزن والقافية– وهذا يؤكِّد أنّ التجديد والإبتكار لا يمكن تحقيقهُ إلّا بالإعتماد على القديم والموروث الإبداعي الذي ظل راسخاً لقرونٍ طويلةٍ من الزمن[١]، ليواكب التطّور الحاصل في بنية القصيدة الجديدة ، فكلما (( كان الفنان ذا قدرةٍ على إبتكار إيقاعات جديدة ، إستطاع أنْ يوسَّع من قدرتنا على الإحساس ، وأنْ يجذب إنتباهنا ... وموهبة الفنان تبدو في قدرتهِ على تخّيُر وإنتِقاء وتركيب الألفاظ ... ويبرِزُها قويةً جميلة))[٢].أي أنّ براعة الفنان تكمُن في قدرتهِ على تنظيم أصوات وألفاظ معينةٍ منسجمة في النص الأدبي بحيث تترك أثراً إنفعاليا تجذُب المُتلقيّ وتشدُّ من إنتباهه .

وسنحاول في هذا الفصل تسليط الضوء على بعض العناصر الموسيقية – التي تُشكِّل الإيقاع الداخلي – الأكثر شيوعاً وبروزاً في شعر المقالح ، لدراستِها وبيان أثريها الايقاعي والدلالي ، وقد تضمن هذا الفصل مباحث عدة ، هي :

(١) ينظر : في بنية الشعر العربي المعاصر ، محمد لطفي اليوسفي ، دار سواس للنشر – تونس ، ١٩٨٥ ، ، ص : ١٤٢ .

(٢) عضوية الموسيقى في النص الشعري ، د . عبد الفتاح صالح ، ص : ٦٢ .

## المبحث الأول
## التكرار وأنماطه

يُعَدْ التِكرار عُنصراً مهماً من عناصر الإيقاع الداخلي ، الذي يعتمِدُ عليهِ الشاعِرُ في تلوين إيقاعهِ وزيادة تنغيمهِ ، بحيث يُشكِّل تأثيراً واضحاً في بنية الإيقاع الداخلي للقصيدة ، بوصفهِ ظاهرةً موجودةً في أغلبِ الفنون الأدبية ؛ لأنها ظاهرة طبيعية في حياة الإنسان(١) .

وظاهرة التكرار في الشعر العربي ليست حديثة في الدراسات الإيقاعية ، لما لهُ من تأثيرٍ واضحٍ في بنية الإيقاع الداخلي للقصيدة القديمة والحديثة ، ذلك ((أنَّ الشاعر لا يكرر لفظاً إلا إذا قصدَ من تكرارهِ معنىً أو إيحاءاً أو شُعوراً خاصّاً ))(٢) ، إذ أنّ التكرار (( يُسلِّط الضوء على نقطةٍ حسّاسةٍ في العِبارة ، ويكشُف عن إهتمام المتُكلِّمِ بها ، وهو بهذا المعنى ذو دلالةٍ نفسيةٍ قيمةٍ تُفيدُ الناقِد الأدبي الذي يدرُس الأثر ويُحللِّ نفسية كاتبهِ))(٣).

بهذا المفهوم يكتسبُ التكرار أهميةً كبيرةً في النص الشعري ، فهو عنصر أساس في الإيقاع ، لاسيّما إذا إستثمرهُ شاعرٌ موهوبُ ، ليُحققّ أكبر قدر من التأثير في نفس المُتلقِّي ، بما ينسجمُ مع وعيهِ وثقافتهِ وطبيعة تجربته ومستوى عمقها الإبداعي .

وجاء التكرار في شعر (المقالح) ، على أشكالٍ متنوعةٍ وبما ينسجمُ مع نداءاته الداخلية ، فمنهُ ما هو بسيط لا يتعّدى لفظةً مُعينّةً ، ومنه ما هو مركب كتكرار جملة أو عبارةٍ أو مقطعٍ. وسنتناول اسلوب التكرار في شِعر (المقالح) على وفق مستوياته الآَتية :

---

(١) ينظر : تمهيد في النقد الحديث ، روز غريب ، دار المكشوف – بيروت، لبنان، ط١ ١٩٧١، ص: ٢٨ .

(٢) النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع عشر، د. نعمة رحيم العزاوي، بغداد ،١٩٧٨ م ،ص: ٦٨

(٣) قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ص : ٢٧٦ .

**أ- تكرار الحرف:**

يلجأُ بعض الشُعراء إلى التنويع في الإيقاع الداخلي لنصوصهِم الشعرية ، من خلال استثمار بعض الأصوات أو الحروف ، فيعمدُ بعضهم إلى تكرارها بشكلٍ لافتٍ للنظر ، عن طريق توزيعها على مساحةٍ صغيرةٍ أو كبيرةٍ في النص الشعري، وقد يُضيف إليها بعض الأصوات التي تُماثِلهُا في صفِاتها الصوتية ، فيطغى على نصهِ إيقاع خاص قد يُثيرُ الدهشَةَ في نفس المُتلقّي ، ويُسِهم في تلوين الإيقاع . وهذا التكرار ربما يعكِسُ جانِباً من موقفٍ نفسي أو إنفعالي في نفس الشاعر ، فكل حرف أو لفظةٍ أو مقطعٍ مكرّر يحمِلُ في ثناياهُ دلالاتٍ نفسيةٍ قد يقصُدها الشاعر بهدف الإيحاء إلى حالةٍ ما ، ولفتَ الأنظار إليها.

وقصائد ( المقالح ) تتلون بإستعمال الإيقاع الداخلي سواءً في شعره التقليدي أم الحر ، بما ينسجم مع تجربته الشعرية،فتكرار الحرف يُعد (( من أبسط أنواع التكرار أو أقلّها أهميةً في الدلالة ))[1] ؛ ذلك لأنَّهُ على الرغم من (( إنَّ تكرار الحروف يُحدِثُ نغمةً موسيقية لافتةً للنظر ، إلّا أنّ وقعها في النفسِ لا يكون كوقع التكرار للكلمات وأنصاف الأبيات أو الأبيات الكاملة. وعلى الرغم من ذلك فإنّ تكرار الصوت يُسهِم في تهيئة السامع للدخولِ في أعماق الكلمة الشعرية))[2].

ولكنَّ شاعراً كالمقالح بما يمتلك من خبرةٍ شعريةٍ إبداعيةٍ مُرهفة ، ومخزون لغوي ثرّ، وذوق موسيقي عميق ، إستطاع أنْ يُغْني نصوصهُ الشعرية بهندسةٍ تكراريةٍ كان لها وقعٌ خاص ومُتميّز في بعض قصائدهِ ، تجعلُ القارئ يحِسُّ

---

(١) لغة الشعر العراقي المعاصر،عمران خضير حميد الكبيسي ، وكالة المطبوعات ، الكويت – ١٩٨٢ ، ص:١٤٤ .

( ٢) التكرار في الشعر الجاهلي ، دراسة إسلوبية ، د . موسى ربابعة ، مجلة مؤتة ، الأردن، مج٥ ، ع١ ، ١٩٩٠ ، ص : ١٦٧ .

بوقعِها وتنقُلهُ إلى أجواء الشاعر النفسية ، بما يضفيهِ على هذهِ التكرارات من دلالات خاصة ومؤثِرة تفيضُ بها نصوصهُ الشعرية، يمكن أن نُسلِط الضوء على بعضٍ من نماذجها.

ففي قصيدة ( على قبر دمشق ) يقولُ الشاعر : (فعولن)

دِمشقُ التي قاتَلَتْ

وَدِمشقُ التي احتَرقَتْ

ثُمَّ عادتْ مِنَ النّارِ ، لم تَحتَرِقْ

كيفَ تحترِقُ الآنَ في السِّلمِ ،

تَفقِدُ لَوْنَ ظَفائِرِها ؟!

كَيْفَ يهجُرُها ( بَرَدَى )،

ويَنامُ على قبرِها ( قاسِيُون)[1]؟!

فما يُلفِتُ النظر في هذا المقطع هو تكرار حرفي ( التاء ) – الذي تكرر (١١) مرة – و حرف ( القاف) الذي تكرر (٩) مرات ، مما أضفى على هذا المقطع نغمة موسيقية أتسمت بالجهر ، كون هذه الحروف من الحروف الشديدة التي لها وضوح سمعي ، مما يؤكِّد إستثمار الشاعر للعلاقة الصوتية والدلالية بين هذين الحرفين ، ليمنحَ النص إيقاعاً يتسّمُ بنغَمةٍ موسيقية متداخلةٍ ، فضلاً عما أفادهُ التكرار من إيقاع موسيقي داخل القصيدة ، وأسهمَ في التعبير عن الفكرة المراد تصويرها .

ويقولُ الشاعر في قصيدة أخرى: ( الكامل )

وكَكلِّ يومٍ مَرَّ يومُ العِيـــــــدِ مُتعثِّرَ الخطَواتِ غيرَ جَديدِ

(١) ديوان الخروج من دوائر الساعة السليمانية ،د. عبد العزيز المقالح ،دار العودة ، بيروت ، ط/١ ، ١٩٨١، ص: ٦١

مُتورِّمَ القَسَماتِ يَنْعَى نَفْسَـــهُ  في طبْلِهِ المتأوّهِ المكــدُوْدِ
ويَمُرُّ من حَوْلِ المدائنِ والقُرى  مَرَّ الغَرِيبِ الآثمِ المطْرودِ[1]

الملاحظ في هذهِ الأبيات حضور صوتي ( الراء والميم) بشكلٍ لافتِ للنظر ، فضلاً عن وجود صوت الروي ( الدال ) الذي كان لهُ وقعٌ متميّز ، فقد تكرر صوت الراء ( ١٣) مرة ، وتكرر صوت ( الميم ) ( ١٢) مرة ، وهما من الحروف المجهورة ، التي تتميز بوقع صوتي واضح ، فأسهما في خلقِ إيقاعٍ داخلي أغنى الصورة الشعرية بالإيحاءات في تداخلات صوتية ودلالية ، أسهمت في تعزيز موسيقية الأبيات ، وزادت من تماسكها .

كذلك نلمح في هذهِ الأبيات حضُوراً لبعض الأصوات المضعفة وما تحدثه من إدغام وانقباض في عددٍ من المُفردات ( وككلّ ، مَرَّ ، مُتَعثِّر ، مُتَورِّم ، المتأوّهِ ، ويَمُرُّ ، مَرَّ ) ، كتعبير عن حالةِ مرورِ العيدِ ، وكأن الشاعر يتعثر في إطلاق ألفاظه كما يتعثر العيد في خطواته ، مما زاد من طاقة الألفاظ التعبيرية ، وأضفى عليها صدىً موسيقياً مؤثِراً مُتولِّداً من التناغم الصوتي والالتحام الدلالي بين الفاظه ، فقد شكّلتْ هذهِ الأبيات صورة من التداخل والتشابك ، والتآلف بين تكرارات متعددة .

وفي قصيدة ( قراءة لِكفّ الوطن العربي ) ، يقول الشاعر : (فعِلن – فعْلن)

بقعُ للظِلِّ
وأخُرى للدمِّ ،
نَهرٌ للقاتِ
ونَهْرٌ للأفيونِ ![2]

(١) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ١٨٠.

(٢) ديوان : الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل ، د . عبد العزيز المقالح ، دار العودة – بيروت ، ط/١ ، ١٩٧٨ م ، ص : ٤٢ .

في هذا المقطع كررَّ الشاعر حرف الجر ( اللام )، في سطورهِ الأربعة بصورة مُتتالية، لتأكيد المعنى الذي يحاول الشاعر تصويره ، وهو جذب إنتباه المتلقي عن حالة التمزق السياسي والإجتماعي الذي يعيشه بلده اليمن، فأسهم هذا التكرار في تلاحم بناء القصيدة، وزاد من تماسُكِها ٠

وقد يَعْمد الشاعر إلى تكرار عدة حروف في مساحة قصيرة من القصيدة، كما في السطور الآتية:

يَكتِبُنُي دَمي

يَرسِمُ صُورَتي

واسمي

وصُورةُ الأرضِ التي أحبَبْتُ

والمبادئ التي إعْتَنقتُ

والحَرفُ الّذي عَشِقتُ

والكواكِبُ التي أُقيمتْ في عُيونِ الماءِ

في دمِ الأشجارِ

في مَسَاحاتِ الزَّمانِ

في شرايينِ المكانِ

في جِدَارِ السّجنِ

في ظَهِيْرَةَ المْيدانِ[1]

ففي هذا المقطع من القصيدة ، نلحظُ تكرار حرفي العطف ( الواو ) والجر (في) ، بصورة متتالية لكلٍ منهما . ولا يخفى ما أشاعهُ تكرار هذان الحرفان في

(١) ديوان : أوراق الجسد العائد من الموت ، د.عبد العزيز المقالح، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٦، ص:٤٤ .

سطور المقطع من موسيقى داخلية قد ترتبطُ بالتأثيرات النفسية للشاعر ، وتكشِفُ عن أحاسيسهُ وإنفِعالاتهِ ، إذ أنّ تكرارهما كما يبدو جاء ضرورة ، لأنَّ المعنى لا يكتمل في الشطرين الثاني والثالث إلا بتكرارهما . كما نجد تكراراً لصوتي ( التاء والنون ) ، في نهاية السطور ( كحرفي روي ) . مما شكَّل هذا المقطع تجمعات صوتية أسهمت في تلوين القصيدة موسيقياً .

ونرى أيضاً في قصيدة ( ضريح من الكلمات لـ( مريم) ) ، تكرار لحرف الجر (في)، ست مرات بشكلٍ متتالٍ ، يقول الشاعر : ( فاعلن)

سَوْفَ تَبْقَى مَعي

في ضَريحٍ تَلاشَتْ مَعَالِمُهُ

في القصائدِ ،

في شارعٍ مُقفرٍ لا أنيسَ بهِ

في اشتعال التَذكّرِ ،

في دفءِ حلمٍ قَديمْ

في كلِّ وجهٍ جميلٍ قرأتُ ملامِحَهُ[1]

إنّ تكرار حرف الجر ( في ) في هذا المقطع قد يوُلِّدْ نوعاً من التوقع لدى المُتلقِّي ، ويبدو أنهُ يحمِلُ أبعاداً إيحائية ودلالية تنسجِمُ مع المواقف التي يحاولُ الشاعر التعبير عنها في إظهار حبه لوطنه ، كما منح تكرار هذا الحرف نوعاً من الترابط بين سطورهِ ٠ فقد تعدد المجرور تبعاً لتعدد أماكن ضم الوطن ، فجاءَ كل تكرار بمكانٍ مُعين ( في القصائد ، في شارع مُقفرٍ ، في دفء حلمِ قديمٍ ، في كل وجهٍ جميل ) ، فهذا التكرار جاء مُعبَّراَ عن المعنى الذي أراد الشاعر التعبير عنه أو

(١) كتاب بلقيس ...وقصائد لمياه الأحزان ، د . عبد العزيز المقالح ، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة صنعاء ، ط١ ، ٢٠٠٢ ، ص : ٢٨ .

التأكيد عليهِ فهو لم يأتِ لمجرد إفتعال مُتكلِّف من قبل الشاعر ، بل هناك ضرورة نفسية تستوجب هذا التكرار . إذ أنَّ للتكرار في العمل الشعري المُبدِع وظيفة دلالية، وليس من أهدافه سَدّ نقصٍ في الكميةِ الصوتيةِ للبيتِ أو الشطرِ ، وإنما يوُلدُ من خلال المماحكة أو المزاوجة بين اللغة والنفس ليكون منتمياً إليها ، وقادراً على تلّمُسّ الإسلوب الأمثل المُفضي إلى ترجمة الصدق الفني للتجرُبة[١] .

**ب- تكرار اللفظة:**

يُمكن أنْ نُعِدَّ تكرار اللفظة الواحدة ، وهو التكرار الغالب على الأنماط الأخرى من أنماط التكرار في شعر ( المقالح ) ، إذ يتّخِذ الشاعر لفظة معينة بشكل متواتر أو متباعد ، تكون محوراً تدورُ حولها الصور ، لما تُحدِثهُ هذه الكلمة المُكررة من أثرٍ موسيقي مؤثر ، قد تحمل في طياتها دلالةً معينة لتضع في (( أيدينا مفتاحاً للفكرة المُتسلَّطة على الشاعر ))[٢].

والأمثلة كثيرة : منها تكرار لفظة ( كيف) في قصيدة ( إلى أين يا شاعر الأرض المُحتلة ) – إلى الشاعر الفلسطيني محمود درويش – يقولُ فيها :

كَيفَ هَجرتَها ... وّجئْتَ نَحوَنا ؟

كَيف قَبِلتَ أنْ تَمْوتَ مِثلَنَا ؟

كَيفَ إرتَضيتَ أَنْ تَغْمِدَ في عِيوْن القَلَمْ ؟[٣]

إذ تكررت ( كيف ) في بداية الأسطر الثلاثة بصورةٍ مُتتاليةٍ ، وهي مُرتبِطة بأفعالٍ ماضيةٍ ( هجرتها ، قبلتَ ، إرتضيتَ )، بشكلٍ مباشر، وهي تحمِلُ دلالة إستفهامية تَساوقتْ مع عنوان القصيدة ، الذي يقوم على الإستفهام ، فقد حاول

(١) ينظر : مقال : تكرار التراكم والتلاشي . ظاهرة أسلوبية ، تطبيق على الشعر العربي الحديث ، د . عبد الكريم راضي جعفر ، مجلة آفاق عربية ، بغداد ، العدد ( ٩ ) لسنة ١٩٩٢ ، ص : ( ٩ – ١٠ ) .

(٢) قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ص : ٢٤٢ .

(٣) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ١٧٣ .

الشاعر عن طريقها طرح بعض الأسئلة ، وكأنهُ في حوارٍ مع الشاعر – محمود درويش – فجاءت ( كيف ) بتكراراتها الثلاثة المُتعاقِبة في قلب القصيدة ، مما زاد من إنسيابيتها وتدفق حركتها الإيقاعية .

وفي مثالٍ آخر ، يقولُ الشاعر :

كَرِهْتكَ نَفْسي

كَرِهَتْ الحروف التي غَرِقَتْ في الدِّماءِ

كَرِهْتُ الجِبَالَ ،

كَرِهَتُ السّهُولَ ووجُّهَ السَّماءِ

كَرِهَتُ الحَناجِرَ تَهْتِفُ ظامِئةً للظمأ

كَرِهَتُ البَصِيرة مفتُوحَةً

وكَرِهَتُ العَمى[١]

إنّ تكرار لفظة ( كَرَهَتُ ) سبع مراتٍ متتاليةٍ يُصّوِرُ لنا مدى الإحباط الذي ينتابُ نفسية الشاعر ، الذي كان حريصاً على تكرار هذا الفعل ؛ ليُعبِّر عن همومهِ وآلامه ولإثارة إحساس المُتلقّي ولفْت إنتباههِ ، مؤكداً دلالة كرُه الحياة الدنيا ، فوجد في هذا التكرار غايتهُ ، ليُعبِّر عن طريقها عن إنفِعالاتهِ ، وكأنهُ يجدُ مُتعتهُ في هذا التكرار، الذي خلَقَ تناغُماً موسيقياً زاد من تماسك هذهِ السطور فضلاً عن تعميق الدلالة بفعل كثافة هذا التكرار الذي جاء ليؤَّكد المعنى إذْ ، أنّ تكرار كلمة في أول البيت أو السطر الشعري هو أبسط ألوان التكرار ، وهو لون شائع في شعرنا المعاصر، لاسيّما إذا إستثمره شاعرُ موهوبُ يُدرِك أن المُعّول في مثلهِ ، لا على التكرار نفسه ، وإنما على ما بعد الكلمة المكررة[٢].

(١) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٢٠٩ .

(٢) ينظر : قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ص : ٦٤ .

أما في قصيدة ( العودة ثانيةً إلى أطراف الأصابع ) ، يقولُ الشاعر فيها: (فاعلن)

أيُّها الماءُ مُشتاقةُ كلماتي إليكَ ،

ومُشتاقةُ صَلَواتي ...

كتِابُ العصافيرُ يَشتاقُ عينيكَ

يَشتاقُ صوتَكِ

يَشتاقُ لوْنَكَ

تَشتاقُ عينيكَ –عبرَ المدى – شَجَرَ الذَّاكِرة[1]

في هذا المقطع جاء الشاعر مُكرراً لفظة ( مُشتاقةُ ) ، لتاكِّيد المعنى الذي يحاول الشاعر بَثُّه في المُتلقّي ، أي : تأكيد دلالة العطش والحنين إلى وطنهِ ، واستمرارية هذا الإشتياق ٠

ويبدو أنَّ هذا التكرار جاء للضرورة ؛ لأنَّ هذا التعبير ( أيُّها الماءُ مُشتاقةُ كلماتي إليكَ، ومُشتاقةُ صلواتي)، كان تعبيراً أكثر دلالةً وإيحاءً، زاد من تناغم السطور الشعرية، أكثر مما لو قال الشاعر ( أيُّها الماءُ مُشتاقةُ كلماتي وصلواتي) . كما أنّ تعاقب صوت ( الكاف) في نهاية السطور (كحرف روي)، أدى إلى تدفقٍ صوتي أكبر لتردد التكرار ٠

ومن الأمثلة الأخرى :

ويَظَلُّ وجَهَكِ في المكانْ

ويَظَلُّ صوتُكِ في المكانْ

ويَظَلُّ عِطرُكِ في المكانْ

وتَظلُّ موسيقاكِ أحلى

ما تُغنيِّهِ النَّوافِذْ

(١) ديوان: أوراق الجسد العائد من الموت ، د . عبد العزيز المقالح ، ص : ٣٨ .

ما يُغنِّيهِ المكانْ

يا أنتِ يا أبهى حضوراً في المكانْ

وفي الزّمانْ[١]

في هذا المقطع يُعبّر الشاعر عن حُبِّهِ لوالدتهِ فهو يرى فيها الحياة كلّها، فهو يرى وجهها ويسمع صوتها ويشُم عطِرها في نفس المكان ، وهذا المكان قد يكون البيت الذي عاشت فيهِ حياتها بحلاوتها ومرارتها.

فتكرار الفعل ( يظلُّ) جاء ليعمَّقُ دلالة الإستمرار والحضور في المكان . ولا يخفى أنّ لهذا التكرار علاقة بظروف الشاعر النفسية التي أحاطت بهِ بعد وفاة والدته ، فتكرار لفظة ( المكان) خمس مراتٍ في هذا المقطع يحملُ أحاسيس الشاعر المُثقلة بهموم الحُزن والشوق الى ذلك المكان ، وكأنَّ لا شيء في ذهن الشاعر غير ذلك المكان ، مما يزيد من تماسك السطور الشعّرية ويشّدُ من تواصل المُتلقّي .

وفي قصيدة ( الوصية ) يقولُ الشاعر :

أُؤمِنُ باللهِ العادلِ ،

وبأنّ النَّاسَ سَواسيةٌ في الحُبِّ

سَواسيَّةٌ في الخُبزِ

سَواسيَّةٌ في الموتِ

سَواسيَّةٌ في الجنّةِ أو في النّارْ[٢]

تتميّز هذه السطور الشعرية بتكرار لفظة ( سَواسيةٌ )، إذ إستعمل الشاعر التنوع في المجرور ( الحب ، الخبز ، الموت ، الجنة ، النار ) ؛ لإظهار دلالة المساواة بين الناس ، وبعدالة الخالق وتأكّيدها، فلا فرق بين إنسان وإنسان أمام الله

(١) كتاب الأم ، د . عبد العزيز المقالح ، ص : ٢٢ .

(٢) ديوان أوراق الجسد العائد من الموت ، د . عبد العزيز المقالح ، ص : ٤٦ .

سبحانهُ وتعالى ،إلّا بالعمل. فضلاً عن هذا فإنَّ تكرار لفظة ( سَواسيةٌ ) يزيدُ من حركية الإيقاع، وإثارة التوقع لدى المُتلقّي فأصبحت قافيةً داخليةً تزيدُ من نغمة الجرس الموسيقي داخل النص الشعري ، وتشد من تماسكه ٠

**جـ- تكرار العبارة :**

كثيراً ما يلجأ الشاعر إلى هذا النمط من التكرار عندما يفقد ((القدرة على الاستقرار أو الإبانة عن مشاعرهِ الغامضة))[١]، ومن شروط ((هذا النوع من التكرار أنْ يوحّد القصيدة في إتجاه يقصده الشاعر، وإلَّا كان زيادة لا غرض لها)) [٢].

ولم تخلُ دواوين الشاعر ( المقالح ) من هذا النوع من التكرار ، بل هو حاضرٌ في قصائدهِ ، كما في قصيدة (مرثاة صديقٍ حيَ)[٣]، يقول الشاعر :

يرحمهُ الله
مات أخيراً .. من غير وفاه
لم يدفن بعدُ
وفي الأكفان تضيع خطاه
كان شجاعاً في وجه الأمسِ
كان شعاعاً في قرص الشمس
لكن ..
أدركهُ ذات مساء
ضعف الإنسان
وأخيراً كان
يرحمهُ الله

(١) التكرار في الشعر الجاهلي ، دراسة اسلوبية ، د. موسى ربابعة ، ص : ١٦٩ .

(٢) قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ص: ٢٦٩

(٣) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص: ٨٣ .

ففي هذا المقطع ، نلاحظ تكرار عبارة (يرحمه الله) ، التي تُسيطر على أجواء القصيدة المُكونة من ثلاثة مقاطع ، فقد وردت في مطلع القصيدة وخاتمتها ، فضلاً عن ورودها في نهاية المقطعين الأول والثاني ، وهذا التكرار يُثير إنتباه القارئ ، لأن المرثي حي ، كما تظهر دلالة ذلك من عنوان القصيدة ، فأصبحت هذه العبارة عامل ربط بين مقاطع القصيدة لاسيمّا أنها ترِدُ بسطرِ شعرّيٍ مُنفرِد ، يزيد من موسيقية القصيدة ، ذلك (( إنّ كل تكرار مهما يكن نوعهُ تستفاد منه زيادة النغم ، وتقوية الجرس))[1]، وتأكيد المعنى وإظهاره .

ومن تكرار العبارة قولهُ :

وَدَدْتُ لَوْ كُنْتُ الطَريق يَعْبرُون فَوقَهُ إلى الجَبلِ

لَوْ كُنْتُ صَخرةً تَحْمي صُدروهم مِنَ الأعداءِ

لَوْ كُنْتُ لُقْمةً أو شُربَةً من ماءٍ

لَوْ كُنْتُ غَيْمَةً تَمُرُّ فَوْقَهُم أو قَطْرةً من طلٍّ

لَوْ كُنْتُ واحِداً منهم أموتُ أو أُقْتَل[2]

هكذا وردت عبارة ( لَوْ كُنْتُ)، في هذا المقطع من القصيدة ، ولا يخفى أنّ تكرار هذه العبارة قد أغنى المعنى وعمّقَ دلالة التمنّي التي يحاول الشاعر التأكيد عليها عن طريق تكرار هذهِ العبارة التي تتعدد فيها أمنيات الشاعر في الدفاع عن بلده الثاني (مصر) ، فجاءت هذهِ العبارة لتقوية الصورة التي يحاول الشاعر التعبير عنها وهي إظهار مدى حبه واعتزازه بقوميته العربية ووقوفه الى جانب أبناء وطنه العربي، تعبيراً عن مواقفه الوطنية وإنفعالاتهِ النفسية الثائرة .

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، د . عبد الله الطيب المجذوب ، ص : ١٦٢/٢ .

(٢) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٢٨ .

ومما لا شكَّ فيه أنّ (( طبيعة التجربة الفنية ، لاسيمّا الشعرية : هي التي تفرض وجوداً مُعيّناً ومُحدداً للتكرار ، وهي التي تُسهِم في توجيه تأثيره وأدائهِ بالقدر الذي يجعلُ من القصيدة كياناً خاضِعاً لنظام تكرار معين))[1].

أما في القصيدة ( الثانية والثلاثين) ، فيقول الشاعر : ( متفاعلن )

من أيْنَ يأتي المَوْت

من شيخُوخَةِ الجَسَدِ الَّذي

جَفّتْ بهِ الأحْلاَم

أمْ من شيخُوخَةِ الرُّوح الّذي

عَشِقَ المَنام ؟!

من أيْنَ يأتي المُوْت

للأشْجارِ

والأطفالِ

للفُلِّ الرِّقيقِ

وللحَمَامْ ؟!

من أيْنَ يأتي المُوْت

للصُبحِّ الجَمْيلِ

وللمياهِ

وللغَمامْ ؟!

من أيْنَ يأتي المُوْت

للحُبِّ القَدِيمْ

(١) موسيقى القصيدة العربية الحرة ، محمد صابر عبيد، اطروحة دكتوراه ،كلية الآداب ، جامعة الموصل، ١٩٩١ ، ص : ٢١٣ .

وللجَديدْ

وللرَوَابي الحالِماتْ

وللكَلامْ؟!(١)

هذا النمط من التكرار يُسمّى بتكرار التقسيم،ويقصَد بهِ تكرار كلمةٍ أو عبارةٍ في نهاية كل مقطع من القصيدة ، والغرض منهُ أن يقوم بعمل النقطة في ختام المقاطع، فيعمل على توحيد القصيدة في إتجاهٍ معين(٢).

ففي هذهِ القصيدة ، إفتَتَحَ الشاعرُ قصيدتهُ بعبارةٍ إستفهاميةٍ – من أيْنَ يأتي المُوْت– تكررت في نهاية كل مقطع من مقاطع القصيدة ، وتكرارها يُضفي على النصّ ، أجواء الحُزن والأسى ، لما تحمِلهُ لفظة ( الموت) من إحساس بالرهبة والخشوع ، لتؤدّي غرضها الدلالي والإيقاعي ، فقد شكلّت إيقاعات موسيقيةٍ مؤثرةٍ وأظهرت المشاعر الخاصة للشاعر، فوجد في هذا التكرار فرصةً للتعبير عن همومه ليُثير بها إحساس المُتلقّي، ويجعلهُ أكثر تواصلاً مع النص، مما خلَقَ إيقاعاً داخلياً مُتناغماً مع الحالة الشعورية المتوترة للشاعر.

أما في قصيدة (القصيدة)(٣) ، فيقول الشاعر في هذا الإنموذج من المقطع الأول: ( متفاعلن)

هطلت على دمي القصيدةُ

ذات صبحٍ هادئٍ،

كانت هي الغيم الوحيد

على جدار اليوم

وفي أنموذج من المقطع الثاني ، يقول الشاعر:

(١) كتاب الأم ، د . عبد العزيز المقالح ، ص : ١١٣ .

(٢) ينظر : قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ص: ٢٦٩.

(٣) كتاب بلقيس... وقصائد لمياه الأحزان ، د . عبد العزيز المقالح ، ص : ٣٥

هطلت على القلب القصيدةُ

كان مسكوناً بحزنٍ

في اتساع الأرض،

مشحوناً بضوضاء البلاد وخوفها..

فتتكرر عبارة ( هَطَلتْ على دمي القصيدة ) كعبارةٍ إفتتاحيةٍ في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة الخمس ، لكنّ هذهِ العبارة يُصيبُها شيء من التغيير في كل مرة ، حيث جاءت في المقطع الثاني (هَطَلتْ على القلب القصيدة ) ، وفي المقطع الثالث (هَطَلتْ على جَفْني القصيدة ) ، وفي المقطع الرابع (هَطَلتْ على الورقِ القصيدة ).أما في المقطع الخامس، فقد وردت (هَطَلتْ على الناس القصيدة ) ، إذ حاولَ الشاعرُ التنويع في المجرور ليُضفي على قصيدتهِ بعضاً من التّنوع ، ويُقلّل من رتابة تكرار العبارة الواحدة ، فمن(( الوسائل التي تساعد على تكرار التقسيم وتُنقِذهُ من الرتابة أنْ يُدخِل الشاعرُ تغييراً طفيفاً على العبارة المُكرّرة في كلِ مرة يستعملُ فيها. وبذلك يعطي القارئ هزةً ومُفاجأةً ))[1]، ذلك (( أنّ التكرار يجنحُ بطبيعتهِ إلى أنْ يفقِد الألفاظ أصالتها وحِدَّتها ويُبهِتُ لونها ويُضفي عليها رتابة ممُلّة، ومن ثم فإنّ العبارة المُكررّة ينبغي أنْ تكون من قوة التعبير وجمالهِ ومن الرسوخ والإرتباط بما حولها بحيث تصمِد أمامَ هذهِ الرتابة))[2]. فالشاعر كما يبدو كان موفقاً في تنويع هذه العبارة المكررة ، وتَجنبَ الإنزلاق نحو التكرار الممل .

**د- تكرار المقطع:**

هذا النوع من التكرار يخضع لشروط تكرار البيت ، أي : إيقاف المعنى لبدء معنىً جديد . وهو يحتاجُ إلى وعي كبير من الشاعر؛ كونهُ تكراراً طويلاً يمتدُّ إلى

(١) قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ص : ٢٨٥ .

(٢) المصدر نفسه، ص : ٢٨٥- ٢٨٦ .

مقطـعٍ كاملٍ[١]. وهذا النمط من التكرار قليلٌ في شعر ( المقالح ) ، ومن نماذجهِ تكرار هذا المقطع من قصيدة ( في إنتظار قمر العِشق والثّورة ) :

عِشْقَاً إنسانياً صَارَ الحُبُّ العَرَبي

عِشْقَاً عرَبياً صَارَ الحُبُّ الإنساني

عرَبياً

إنسانياً

صَارَ الحُبُّ النّابِتُ في أرْضِي

الطّالِعُ من لَيْلِ الصّحراء

في يدهِ وردُ الشّرقِ

وفي عينيهِ هِدْوءُ النّهرِ

وعُمقَ البحّرِ

ولَوْن سَماءِ الصّيْفِ القَمَريّة[٢]

فهذا المقطع الذي إفتتح به الشاعر قصيدته ، تكرر في نهايتها، مع قيام الشاعر ببعض التغييرات الطفيفة التي لم تكن بمستوى ذلك التغيير أو التحوير الذي يُفاجئُ القارئ أو السامع:

عِشْقَاً إنسانياً صَارَ الحُبُّ العَرَبي

عِشْقَاً عرَبياً صَارَ الحُبُّ الإنساني

عرَبياً

إنسانياً

صَارَ الحُبُّ النّابِتُ في أرْضِي

(١) ينظر : المصدر نفسه، ص : ٢٦٩ – ٢٧٠ .

(٢) ديوان : الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل ، د. عبد العزيز المقالح ، دار العودة ، بيروت، ط١، ١٩٧٨، ص: ٢٧

الطّالِعُ من لَيْلِ الجوعِ
في يدهِ وردُ الشّرقِ ،
وفي عينيهِ هِدْوءُ النّهرِ
وعُمقَ البحّرِ ،
ولَوْن سَماءِ الصّيْفِ القَمَريّة[١]

لا أعتقدُ أنّ تكرار هذا المقطع في نهاية القصيدة كان تكراراً موفقّاً ؛ كون المقطع المكرّر مقطعاً طويلاً ، كما أنهُ ((لا يُدخِلْ على هيكل القصيدة المعنوي تغييراً ، وإنما يؤكِّدهُ لا أكثر))[٢]، ويبدو لي أنّ حذفهُ من نهاية القصيدة أفضل من بقاءه ، ذلك أنَّ القصيدة تمتازُ بأنَّها تقومُ على فكرةٍ واحدةٍ عامةٍ مُتسلسلة المعاني لا يُمكِن فصل مقاطعها الخمسة واحداً عن الآخر . فضلاً عن أَنهُ لا يوجد ما يُشير في هذا المقطع المكرر إلى حالةٍ شعوريِّةٍ إنفعاليةٍ أو نفسيةٍ . تعكِسُ حالةً خاصةً لدى الشاعر، أو تحملُ إشارةً مهمّةً نحو أمرٍ مهمٍ مُعّين .

ومن الأمثلة الأخرى لهذا النوع من التكرار ، تكرار مقطع من قصيدة (ذو نواس ... البحر والإغتيال ) خمسُ مراتٍ في القصيدة:

أَحْمِلُ ( صَنْعاءَ ) على كَتِفي وأَصِيحْ
أَحْمِلُ ( عَيْبان ) على كَتِفي وأَصِيحْ
مَنْ يَحجِبُ فاتِحةَ الشّمس عن الأشجارْ
ويُلطِّخَ وَجْهَ النّهرِ بِرَوثِ العَار ؟![٣]

فبهذا المقطع إفتَتَحَ الشاعرُ قصيدتهُ ، التي تمتازُ بإنَّها تقومُ على مقاطِعَّ

(١) ديوان : الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل ، د . عبد العزيز المقالح ، ص : ٣٢ .
(٢) قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ص : ٢٧٠ .
(٣) ديوان : الخروج من الساعة السليمانية ، د . عبد العزيز المقالح ، ص : ٣٩ .

مُتعدِّدة المعاني والأفكار، فهو كما يبدو يتعلّق (( تعلُّقاً قويّاً ببناءِ القصيدةِ العام))[١]، بحيث لا يُمكن حذفهُ عن باقي مقاطعها، فهو المحور أو البؤرة التي تتمركز حولها بقية الأفكار والصور، وتكرار هذا المقطع الطويل – نسبياً – يبدو إنّه يحمل شعوراً خاصاً لدى الشاعر، ذلك أنّ تكرار لفظتي ( صنعاء ) و–جبل– ( عيبان) ، يتكرَّران كثيراً في شعر ( المقالح ) ؛ لما لهما من مكانة مهمة في قلب الشاعر ٠

ويمكن الإشارة إلى أنَّ الشاعر لم يأتِ بأي تغييرٍ أو تحويرٍ على هذا المقطع المكرر ، وهذا قد يولِّدُ نوعاً من الرتابةِ أو الملَلِ في نفس القارئ[٢] ، لاسيمّا أنَّ المقطع المكرر يمتازُ بالطول الذي يحتاجُ إلى ((عنايةٍ بالغةٍ ، ودقةٍ في تقدير طول المقطع الذي يُكرَّرْ ونوعيتهِ ومدى إرتباطهِ بالقصيدة بشكلٍ عام ، وإحتياج المعنى إلى هذا التكرار ، حيثُ إنَّ تكرار المقاطع تكرارٌ طويلٌ في النغمات والإيقاع والمعنى. وكثيراً ما يُفضي إلى الملَلِ فتكون نتائجهُ عكسية))[٣].لذلك على الشاعر أن يكون حريصاً عند إقدامه على هذا النوع من التكرار ، وأن لا يغريه إسلوب إختتام القصائد بتكرار مطالعها ، تخلصاً من المتاعب التي يواجهها أثناء البحث عن نهايات مؤثرة للقصيدة ، فكثيرا ما يرد مثل هذا التكرار مبتذلاً[٤] .

(١) قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ص : ٢٧١ .

(٢) ينظر : قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ص : ٢٨٥ .

(٣) لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران خضير الكبيسي، وكالة المطبوعات – الكويت، ١٩٨٢، ص : ١٦٧.

(٤) ينظر : المصدر نفسه، ص:١٧١.

## المبحث الثاني
## ظاهرة (التّدوير)

ظـاهرة التـدوير هـي إحـدى الظـواهر الموسـيقية البـارزة فـي تراثنـا الشـعري ، يستعملها الشُّعراء ((لحاجـة تعبيريّـةٍ وموسيقةٍ لتحقيـق التجرُّبـة))[١]. وهـي وسيلة من وسـائل الشـعر الجديـد للـتخلص مـن حـدة الإيقـاع القـديم[٢] ، إذ لا تكـاد تخلـو أي مجموعة شعرية من هذه الظاهرة ، وقد يمتدُّ التدوير حتى يشمل القصيدة كلُّها أو يشمل أجزاء كبيرة منها ، بحيث تصبح القصيدة أو يُصبِح المقطع المدوّر فيها بيتاً واحداً[٣]،(( ويعمـل التدوير فـي إحدى أبـرز مهماتـهِ الشكلية فـي القصـيدة الحُـرة – فضلاً عن مسّهِ لفضائها الزمني – على تكريس السطر الشعري بوصفهِ بديلاً مُهيمناً للبيت الشعري التقليدي ، ومن ثم إقتراح جملة شعرية كبرى تنُظِّم النص بدل الجُملة المُتفرِّقة بداخلهِ))[٤]. إذ أنّ تقنية التدوير التي عرفها الشعر القديم والحديث تُظهر لنا براعة الشاعر ومقدرته في خلق تواصل البيت ، وامتدادهُ عن طريق إزالة الحاجز الجزئي الذي يقوم بين الشطرين ، وجعل البيت قالباً واحداً موصول الشطرين ، مما يجعل هذهِ التقنية وسيلة فنيّة موسيقيّة تأتي لتلاءم البناء النفسي للقصيدة ، وتستدعي لتحقيق هذا التواصل طاقة شعرية كبيرة[٥].

---

(١) التدوير في القصيدة الحديثة ، طرّاد الكبيسي، مجلة الأقلام، العدد /٥٤ – بغداد، شباط ،١٩٧٨،ص: ١١

(٢) ينظر : قضية الشعر الجديد ، محمد النويهي ، مكتبة الخانجي ، دار الفكر – القاهرة ، ط/٢ ، ١٩٧١ م ، ص : ٢٧٥ .

(٣) ينظر : النقد الادبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، علي يونس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٥ . ص: ٦٥ .

(٤) ما لا تؤديه الصفة ، بحث في الايقاع والايقاع الداخلي ، حاتم صكر ، مجلة الاقلام ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، العدد (٥) ، أيار ، ١٩٩٠ ، ص : ١٩ –٢٠ .

(٥) ينظر : البنية الموسيقية لشعر المتنبي ، محمد حسين محمد كاظم الطريحي ، رسالة ماجستير بالآلة الكاتبة كلية الآداب– جامعة بغداد ، ١٩٩٠ ، ص : ١٤٨ .

ويرى( المقالح ) أنّ التدوير في القصيدة الحديثة يمثلُ مظهراً من مظاهر الثورة على الرّتابة والجمُود ، فيقول :(( أما في القصيدة المدورة ، وهي قصيدة تحاول أن تكون دائرية ، فإنَّ الزمن يتسارع فيها ويتداخل ويصبح هو الآخر دائرياً ولا يدُرك القارئ أثراً للرتابة أو التكرار أو التماثل الزمني في هذا النوع من القصائد))[1].

وظاهرة التدوير في شعر ( المقالح ) ليست بالقليلة ، ففي ضوء تتبُّعنا لأعمالهِ الشعرية ، وجدنا أنّ هذهِ الظاهرة شائعة لاسيّما في شعرهِ الحُر ، والامثلة كثيرة تفيضُ بها نصوصهُ الشعرية ، وقد إخترنا بعضاً من نماذجها ، للوقوف على أسبابها ودوافعها وطبيعة وظائفها وآثارها ، ومن نماذج التدوير في شعرهِ ، قولهُ : (فاعلن)

أنتِ ما أُبصِرُ الآنْ

ما كُنتُ أُبصِرُ بالأمسِ

عيناكِ ضوئي

ووجهُكِ نافِذتي ...ودليلي

إذا سألوني عن ٱسمي.. أُشيرُ إليكِ

وإن سألوني عن الجَوَازِ .. نَشرتُ على جَسَدي وجهكِ العَرَبي

المُرقَّعِ بالجُوعِ

أنتِ أنا

يتكلُّمُ في شَفَتَي صوتُكِ الواهِن الحرف

لا صَوتَ لي ،

صِرتِ وجهي وصَوتي

وعَينَ غَدي

(١) الشعر بين الرؤيا والتشكيل ، د. عبد العزيز المقالح ، ص : ١٠٦ .

يا أميرة حبِّي وحبُّ الزّمانْ[١]

يفتتحُ الشاعرُ بهذهِ السطور قصيدته ( إلى عيون إلزا اليمانية ) ، إذ يستغرق التدوير كل سطور المقطع تقريباً ، ليُحققِّ بذلك إيقاعاً متواصلاً ، وكأنَ هذا المقطع عبارة عن جملة شعريةِ واحدةٍ ، يكاد يطلقها الشاعر بنَفَسٍ واحدٍ ؛ ليُعبِّر عن أحاسيسهِ وانفعالاته بتدفقٍ شعريٍ متواصلٍ فلا عائق يستوجب التوقف .

ويرى أحد الباحثين أنَّ تكثيف صفات الممدوح دائماً تترافق مع وجود التدوير ، وهذا التكثيف يتطلب تزاحم النُطق بصفاتٍ عديدةٍ متواصلةٍ[٢]. فالشاعر – كما يبدو– إستغرق في المعنى في وصف الممدوح ليُضفي على قصيدتهِ قيمةً موسيقيةً مستمرةً ومتواصلة دون انقطاعٍ ، تفرض على القارئ الإستمرارية في قراءة السطور وهذهِ الإستمرارية تتناسب مع طبيعة القصيدة التي يستغرق فيها في وصف حبيبته – صنعاء – مؤكداً عمق مشاعره تجاه وطنه عن طريق محاكاة شخصية(إلزا ) – الرمز–حبيبة الشاعر الشيوعي المعرف(راغون) .

وفي قصيدة ( قصيدة حبُّ السماء) ، التي تقول سطورها الأولى: (فعولن)

لَهُ المَجْدُ

والشِّعرُ

لا أحدَ غَيْرَهُ يَستحَّقُ القَصِيدةَ

ساَعةَ يَحمِلُها الضّوء مُنتَشياً

تَكتسِي الكلماتُ عَبيْرَ الصَّلاة

وتَخرُجُ من مَلَكْوتِ الكلمات

لِتصْعدَ حافيةً نَحْوهَ ..

(١) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٦٣٦ .

(٢) ينظر : البنى الأسلوبية في النص الشعري ، د . راشد بن حمد بن هاشل الحسيني ، ص : ٩٣ .

نَحَوَ عَرْشِ الإله[1]

في هذا المقطع نلحظ أنّ التدوير دخل على خمسة أسطرٍ شعرية ، فلا يكاد القارئ يتمكن من الوقوف في نهاية هذه السطور ؛ لأن ذلك يُحْدِثُ تَوَقُّفاً إيقاعياً ومعنوياً ، فعندما نتأمل الوزن في هذهِ السطور يتبيّنُ لنا أنّ هذهِ التفعيلة الأخيرة في هذه السطور لا تكتمل إلا في السطر اللاحق ، مما يضطرُ القارئ إلى الاستمرارية في مواصلة القراءة بدون إنقطاع أو إستراحةٍ قصيرةٍ ، مما يترك أثراً موسيقيّاً متواصلاً يتناسبُ مع إيقاع تفعيلة المُتقارِب (فعولن) ، التي يوصف إيقاعها بالسرعة والتدفق .

غير أننا نرى أنّ ( نازك الملائكة) لا تستسيغ أنْ (( تتراكم تفعيلات متواصلة لا وقفة عروضية بينها٠ ذلك فضلاً عن أنّ تواتر التفعيلات الكثيرة مستحيل لأنّه يتعارض مع التنفُّس عند الإلقاء. لا بل أنهُ يُتعِبْ حتى من يقرأه قراءة صامتة بما يحدث من رتابة٠وسُرعان ما نمجُّهُ ونرفض أنْ نقرأهُ))[2].

لكنَّ أغلب الشُّعراء لم يلتزموا بهذهِ القواعد أو القوانين التي حدّدتها نازك الملائكة في كتابها– قضايا الشعر المعاصر– ومنهم ( المقالح ) الذي لا يُحبِّذ وضع قيود أو حدود للشِّعر ، كما يؤكِّد ذلك عندما يقول : (( لم يكن يمضي سوى عقدٌ من السنين على ظهور التجربة الشعرية في شكلها الجديد ، حتى ظهر الخليل مرةً أخرى وكان هذهِ المرة مرتدياً ثوب إمرأة بل هي حقاً إمرأة أسهمت في حركة التجديد بنصيبٍ ما ، وكانت تلك هي نازك الملائكة التي أخرجت كتاباً عن الشعر المعاصر وقضاياه وأعلنت فيه ما يجوز وما لا يجوز))[3]؛ فهو يؤمن بأنّ الحرية هي حلم

(١) ديوان : أبجدية الروح ، عبد العزيز المقالح ، ص : ٦٢ .

(٢) قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ص : ١٢٠ – ١٢١ .

(٣) أزمة القصيدة الجديدة – دراسة ومناقشات ، د. عبد العزيز المقالح ، ص : ١٥ .

العصر كما هي حلم الإنسان وحلم الشاعر، من خلال تمرده على كل نظام مسبق يقيد الإبداع ويخضعه لقواعده وشروطه[١].

ومـن أمثلـة التـدوير الأخـرى فـي شـعر ( المقـالح ) ، قولـهُ مـن قصـيدة (رومانتيكيات)، المقطع الثاني المنظوم على تفعيلة الكامل : (متفاعلن)

أشتَاقُ مِثلَ الغيمِ

مِثلَ النّهرِ ،

للدفءِ الذي يأتي كموسيقى..

مِنَ اللائي يُراوِدهُنَّ

صَيْفٌ دائِمٌ كالعَصْرِ

كانَ العِشْقُ مْنذُ المهْدِ–

يَصْحَبُني ،

يُهَدْهِدُ نارَ أشْواقِي

ويرسُم لي طَرِيْقَ الحُبِّ بالألوَانِ

بالكلماتِ

لكنّ الجَمالَ أعادَني طفْلاً

وأغلَقَ دونيَ الأبْوابُ

والأبْوابُ خانتني ...

وقالتْ للبعيدِ وَقْد جَفاني:

(( هَيْتَ لَكْ ))[٢]

(١) أزمة القصيدة الجديدة ، د . عبد العزيز المقالح ، ص : ١١ .

(٢) كتاب بلقيس ...وقصائد لمياه الاحزان ، د . عبد العزيز المقالح ، ص : ١٠

يبدو أنّ هذا المقطع المُكوّن من ثلاث جمل شعرية ، كأنَّهُ جملةٍ واحدةٍ ، فالقارئ لا يستطيع الوقوف عند نهاية السطر أو حتى نهاية الجملة ، لأنَّ التفعيلة لا تكتمل أجزاؤها بفعل التدوير الذي يؤدي إلى زيادة سرعة الإيقاع ، وهذا ربما يتناسب مع إيقاع تفعيلة الكامل ( مُتَفاْعِلُنْ ) التي يكثر فيها عدد الحركات قياساً بعدد السواكن ، فنجد إتصال السطر الشعري بالسطر التالي لهُ أو بمجموعة من السطور التالية لهُ إتصالاً عروضياً ومعنوياً من دون وقفة عروضية في نهاياتها ، وهذا يؤكِّد التدفق الشعري للشاعر وإنثيال معانيهِ . فأراد توصيل فكرتهِ بنَفَسٍ واحدٍ ، فتعمّق في تداول المعنى وتوسّعَ بتفاصيلهِ .

وفي قصيدة (نحنُ.. والشِّعر)[1]. التي جاء بها على البحر الخفيف يقول فيها:

كُلُّ نَجْمٍ لَمْ يَحترِقْ لا يُنيـــــرُ فاحْتَرق يَنْجَلي الظّلامُ الضَريرُ

إحتَرق: فالنّجُومُ تُحْرَقُ في الليـ ـل وتُفْنى ليَهلَك الدَيـــــــجوُرُ

مالَنا ؟ مالَنا ؟ نُغَمْغِمُ كالبُّـــو م وَكلٌّ بِصوتهِ مَغْـــــــــرورُ

يبدو أنّ التدفق الشعري أخذ الشاعر بعيداً عن قانون الإيقاع الخارجي للبيت فعبر الحاجز – الصدر – بلا توقفٍ كما يظهر لنا ذلك في البيتين الثاني والثالث، فلفظة (الليل) بدأها في الشطر الأول ووصلها بالشطر الثاني مما ساعد على إتصال المعنى وامتداده بشكلٍ أفُقي ، وكذا هي الحال للفظة ( البوم ) في البيت الثالث ، مما أضفى على هذه الأبيات نغمة موسيقية متواصلة ،لأن ((الشاعر الذي يُدّور أبياتهُ يضطر حتماً إلى إطالة العبارة بحيث يكون فيها إمتداد وموسيقى وليونة))[2].

(١) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٤١٥ .

(٢) سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى ، نازك الملائكة ، ص: ٢١٨ .

وهناك قصائد مُدّورة بالكامل –سبق الإشارة إليها في الفصل الثاني– كقصيدة (بطاقة إليها) و (نشيدُ الذِئاب الحُمر) و (يا ليل) و (عاش الشعب) ، ففي قصيدة (بطاقة إليها) يقول الشاعر : (مجزوء الكامل)

أنا من بلادِ (القاتِ) مأساتي تَضجُ بها الحِقــبْ
أنا من هناك قصيدة تبكي وحــرفٌ مُغتَـــــرِبْ
غادرتُ سِجنَ الأمْسِ مُلتَحِفاً براكينَ الغَضَـــــبْ
لا (عطِر) لا ( بِترول ) أحملهُ وليسَ معي ذَهبْ
ما زِلتُ أغْسِلُ في مياهِ البحرِ أشربُ في القِرَبْ
قدمايَ حافيتانِ ،عاريَ الرأسِ، موصول السَغَبْ
وسفينةُ الصّحراءِ طائرتي ، وقصّري من خَشَبْ[1]

يفتَتِحُ الشاعر بهذه الأبيات قصيدته المُدّورة التي يُصّوِر فيها واقع الإنسان اليمني ومعاناتهِ ، فنلاحِظ أنّ التدوير أسهم في إلتحام الأبيات الشعرية إلتحاماً إيقاعياً ومعنوياً. وكأنَّ البيت أصبح شطراً واحداً ، يُقرأُ بنفَسٍ واحدٍ لا مجال فيه للشاعر للوقوف ، مما أضفى على الأبيات إنسيابية في تدفق المعاني ، إذ ((تتمّيز قصيدة التدّوير الكلي بإنسيابية واستمرارية وتواصلية لا يمكن أنْ تُحقق في أي نمط آخر من أنماط التدوير الأخرى))[2] .

وترى نازك الملائكة إلى أنَّ التدوير يسوغُ في مجزوء الكامل ، لأنّ التدوير لا يعسر فيه[3]، ولا أعتقد أنّ أحداً من النُّقاد قد وضع حدوداً أو شروطاً لتقنية التدوير في الشعر الحر غير نازك الملائكة، فهو يسوغ في أغلب البحور والتفعيلات بحسب

(١) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٢٤٤ .

(٢) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، د . محمد صابر عبيد ، ص : ١٧٦ – ١٧٧

(٣) ينظر : قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ص : ١١٥ –١١٦ .

إعتقادي ، إنْ إمتلك الشاعر موهبةً شعريةً ، واستطاع أنْ يوضفهُ بمكانـهِ المناسب من دون تكلُّف أو تعمُّد .

كما أنّ هناك قصائد مدورة عروضياً بالكامل، وهي مكتوبة بطريقة نثرية ،مثل قصيدة (الرحيل قبل مجيئ الفجر)[١] وقصيدة (عودة وضاح اليمن)[٢] وقصيدة (من حوليات الحزن الكبير)[٣].

ففي قصيدة (عودة وضّاح اليمن)، التي يتخذ المقالح من (وضاح) قناعاً، يعبّر بوساطته عن حبه لليمن ورؤيته للواقع . فحين ((عاد وضّاح من غربته لكي يرى حبيبته(( روضه )) فإذا هو يُفاجأُ بها مجذومة))[٤] ، جاء فيها: ( فاعلن)

- أوهِ وضّاحُ لا تقترب ، صرتُ مجذومةٌ ، يتســـاقطُ لحمي على الأرضِ،تأكلهُ الدودُ في كلِّ ناحيةٍ،تتقيّـــحُ أنفي صديداً ، فَمِي يتشقَّق ، كفّاي مثقلتان ، لمـــاذا تأخرت؟ هل شغلتك عن الأهـــلِ والأرضِ أمَّ (البنين) الجميلة،أم إنها احتجزتك مع السندباد،بحارٌ من العشق في ردهات قصور الحريم ؟
- لا وعينيكِ ، ياروضة الحبِّ ، ما خنـــتُ عينـــيكِ ، بل كنتُ مغترباً رهن صندوقٍ يحملَهُ الفقر والـــجوع والخوف ، عبر شوارع بغداد ، في ((تُرب)) النـــيل بين قرى الشام،أبحثُ عن هدهدٍ يتعرّفُ حـــزني يدلُّ

(١) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٥٢٥ .

(٢) المصدر نفسه، ص : ٥٣٣.

(٣) المصدر نفسه، ص : ٦١٦.

(٤) المصدر نفسه، ص : ٥٣٣.

على محنتي وانكساري[١]...

فكما هو واضح في هذه القصيدة التي كتبت بشكلٍ نثري ، بسطور متوالية، أنّ الشاعر –كما يبدو– لم يحاول تقفية سطوره ، فلا وجود للقوافي الخارجية أو الداخلية فيها، فكان حريصاً على إتمام عباراته بنفسٍ واحدٍ دون التوقف في مكان معين ،وتكرار نغمة معينة تشد القارئ وتشعره بإنتهاء السطر الشعري ،وكأنّ هذه القصيدة سطرٌ واحدٌ طويلٌ . كما أنّ هذا التدوير ((قتل تعدد الأشطر قتلاً كاملاً))[٢]، وأسهم في ترتيب الإيقاع وتنسيقه ،وهذا مايتناسب ومضمون القصيدة التي يفرد فيها الشاعر لكل صوت مقاطع مستقلة من القصيدة بين روضة ووضاح ، وكلٌّ مقطع منها يتخذ طابعاً سردياً ذات دلالاتٍ إنفعالية[٣]، تكشف عن معاناة الشاعر وحلمه بالعودة إلى موطنه .

كما أنّ إستعمال تفعيلة المتدارك –فاعلن– والإستفادة من زحاف (الخبن) –حذف الساكن الثاني–سهّل من جريان السطر وراء السطر بصورة متتابعة ، وكأنّ شيئاً يطارد الشاعر؛ لتبرير موقفه وبيان سبب إبتعاده عن وطنه ، وعن حبيبته (صنعاء) – وهي المقصودة في هذه القصيدة– التي وجدها في حالة مأساوية لاتسرُّ أحداً ،فتغيرت ملامحها وذهب جمالها ورونقها ، إلا أنّ هناك أملاً بأن تعود إلى حالتها الطبيعية وتشفى من دائها :

– قيل لي: ((إنّ عرّاف وادي الجماجم)) أدركـــها
مرَّةً فتنَبأ سوف تشفى ، وتنـــهض من دائـــها[٤]

(١) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٥٣٦.

(٢) سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة ، ص: ٨٦.

(٣) ينظر: الشعر الحديث في اليمن ، ظواهره الفنية وخصائصه المعنوية، عبد الرحمن عمر عرفان ، أطروحة دكتوراه ،كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٩٩٦ ، ص: ٩٧.

(٤) ديوان عبد العزيز المقالح، ص: ٥٣٩.

فشفاء روضة يعني شفاء صنعاء من آلامها وأوجاعها ، لتنهض من جديد بأمجادها وعظمتها وتأخذ مكانتها بين الأمم ، وهذا مايحاول الشاعر أن يوصله للمتلقي؛ليشدَّ من عزمه في تحمل المصاعب وتجاوز المحن والأزمات .

## المبحث الثالث
## التجنيس

يُعد التجنيس من المحسنات البديعية المهمة التي تُثري البنية الموسيقية للنص الشعري القائمة على التنغيم الصوتي . ويرجِعُ سِّرَ جمال التجنيس وأهميتهِ إلى تناسب الألفاظ في الصورة كلها أو بعضها وهو ما يطمئنُ إليه الذوق ويرتاح إليه ،إضافة إلى التجاوب الموسيقي الصادر من تماثل الكلمات تماثلاً كاملاً أو ناقصاً ، فيطرب الأذْن ، ويَهِزُّ أوتار القلب فضلاً عن التلاعب الأخّاد الذي يلجأُ إليهِ المُجنّس ؛ لإختلاف الأذهان وخداع الأفكار[١] ، فهو بنية تراثية لها حضور دائم في الخطاب الشعري ، وأنّ الأبيات المجانس فيها تتضافر إيقاعياً ودلالياً ، مما يؤدي إلى تأسيس الدلالة وتقريرها ، وهو يوفر طاقة إيقاعية وموسيقى عالية تُسهِم في إنتاج المعنى الشعري ، وتقوية الجرس في الفاظهِ[٢] .

وقد أستثمر الشاعر ( المقالح ) فن الجناس ، بأنواعهِ المختلفة ، والشواهد كثيرة في شعرهِ مُعتمِداً على ثراء لغتهِ وتوّسُع مفرداتها ودلالاتها ، ومن النماذج قوله من قصيدة (الشاعر الشهيد) :

بَعْدَكَ كُلُّ شيءٍ مُرُّ

النّاسُ والأشعارُ والحَيَاةُ

وكُلُّ نَغْمَةٍ على سَمائِنا تَمرُّ[٣]

فقد جانس الشاعر بين لفظة ( مُرُّ) ولفظة ( تَمرُّ) جناساً غير تامٍ، وهذا الجناس يعرف بالجناس الناقص الذي تختلف فيه اللفظتان في أحد الأمور الأربعة

(١) ينظر : فن الجناس ، علي الجندي ، مطبعة ألاعتماد ، مصر ، ط/٢ ، ١٩٥٤ ، ص : ٣٠ .

(٢) البنى الأسلوبية في النص الشعري ، د . راشد بن حمد بن هاشل الحسيني ، ص : ٨٢- ٨٣ .

(٣) ديوان المقالح ، ص ٦٤ .

(نوع الحروف، وعددها، وهيأتها، وترتيبها)[١]. فكل لفظة جاءت بمعنىً مُغايرٍ عن اللفظة الأخرى ، وهذهِ المُغايرة بين اللفظتين المتقاربتين من الناحية الصوتية ، خلقت موسيقى داخلية أسهمت في إثراء المعنى، الذي يحاول الشاعر التعبير عنه وهو تصوير المكانة الأدبية للشاعر ( محمود الزبيري)– شهيد الثورة كما يسميه المقالح– والفجوة التي تركها على الحركة الشعرية اليمنية .

وفي موضعٍ سابقٍ من القصيدة نفسها :

يَضْرِبُ وَجْهَ اللَيْلِ والإمامَه

وَيَسْحَقُ الأقزَامَ ( والسّيُوف)

وخَلْفَهُ، أَمَامَهَ[٢]

الجناس الناقص واضح في لفظة ( ألإمامه)[٣] . التي يقصد بها نظام السلطة الحاكمة آنذاك ، ولفظة ( أمامَه) في السطر الثالث التي هي نقيض كلمة (خلْف)، فهذا التجانس أحدث إيقاعاً موسيقياً بين هاتين اللفظتين القائمتين على التماثل الصوتي التام والتباعد الدلالي ، لجذب إنتباه المُتلقّي وإحداث التناغُم الصوتي .

ومما زاد من القيمة الإيقاعية لهذا الجناس هو وقوعه في القافية ، فإتَخَذَ شكلاً عمودياً أسهم في إبراز جرس القافية وقيمتها الصوتية والدلالية .

وفي مثال آخر على هذا النوع من الجناس ، جاء في قصيدة ( رحلة شمس) ، يقول المقالح :

---

(١) ينظر : البلاغة والتطبيق ، د. أحمد مطلوب . و د. كامل حسن البصير ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، العراق ، ط١ ، ١٩٨٢ ، ص : ٤١٥ .

(٢) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٦٠ .

(٣) أي : نظام الحكم الذي ساد عقوداً طويلة في ظل الاحتلال التركي والبريطاني حتى قيام أنتفاضة أبريل (١٩٥٥) ضد (ألإمام أحمد) ، وقيام النظام الجمهوري .

لم تَنْبِتْ في عَالمِهِ الأجدَبُ زَهْرة

العَالَمُ يَصْرَخُ للمرِّيْخ

يَتَجوّل في الزُّهْرَة

يَكْتُبُ فَوْقَ القَمر التَاريْخ

وَهوّ هُنَا في كَهْفِ الأوْهَام

يَتَردّى في الأوْهَام(١)

حقّق الشاعر في هذه السطور الشعرية تناغُماً موسيقياً قائماً على التماثل الصوتي التام بين لفظة ( زهرة ) في السطر الأول التي تعني نوعاً من أنواع النَبات ولفظة ( الزّهرة) الثانية في السطر الثالث التي يقصد بها كوكب الزهرة فإتفقت اللفظتان لفظاً ووزناً واختلفتا معنىً ، فهذا التجانس يُدهِش المُتلقّي ويَبعِدهُ إلى معنى جديد ، ويخلق تباعداً دلالياً وتناغُماً صوتياً بين اللفظتين .

كما نجد أيضاً في السطر الرابع تجانساً تاماً بين لفظة (الأوهام) التي جاءت بمعنى المكان الواسع الذي يعيشُ فيه الإنسان اليمني وَمثَّلَهُ بـ ( كهف الأوهام) أي المكان البعيد عن الحضارة والتطّور ، ولفظة ( الأوهام) الثانية في السطر الأخير وهي من الوهم أي: الظّن أو الشك فالشاعر يقارن بين العالم المتُحِّضِر الذي وصل إلى كوكب الزهرة، والعالم المتُخلف الذي لم تنبُت في أرضهِ زهرة وهو يعيش في عالمٍ من الجهلِ والظّلام ؛ بسب الصراعات والنزاعات السياسية والقَبَلية.

فهذا التجانس الحاصل بين هذه الألفاظ لهُ أثرٌ في إضفاء أنسيابية على الإيقاع الداخلي لأنهُ من (( أهم الأنواع التي تُعد من أركان الجرس الموسيقي ؛ لأن القيمة فيه حادثةٌ فيه بترجيع جرس الحروف المتماثلة ، فقيمة الجرس لها أهمية

(١) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص: ١٢١ .

كبرى في إستيحاء المعنى ، ذلك الجرس الموسيقي الذي يتكون من خلال ما تُحدِثهُ الألفاظ المُتجانسة في التعبير من إثارةٍ وخيالٍ لإستجلاء المعنى))[١].

وثمة أنواع أخرى نجدها في شعر ( المقالح ) ، منها ما يعرف بجناس الإشتقاق ، وقد أشار إليه ( أبن المُعتز ) فقال : (( ومنه ما تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها يُشتقُ منها))[٢].

ومن أمثلتهِ ، قول الشاعر من قصيدة ( تحت قنديل أم هاشم ) :

( يَمْسَحُ بَأْبَ السِّجْنِ وقَلْبَ السّجَّانْ )[٣]

فقد أشتقَّ الشاعر من لفظة (السِّجْنِ ) لفظة أخرى قريبة منها لفظاً ، ومغايرة لها في المعنى ، وهذا يؤكِّد ثراء لغة الشاعر وقدرتهُ على التلاعُب بالمعاني ، ليخلُقْ نغمةً إيقاعيةً تُثري النص وتضفي عليهِ حيوية وموسيقية مؤثِّرة في النفسِ . وفي هذا السياق نأخذ مثالاً آخر من قول الشاعر:

( وَجَدْتُّهُ أجْمَلَ مَوْجُودٍ على الوُجوْدِ)[٤]

فالجناس واضح بين لفظة ( موجود) التي أشتقَّ منها الشاعر معنىً آخر يتمثّلْ في لفظة ( وجود ) أي ( الكون ) ، فالتجانس موجود برغم التقارُب اللفظي والدلالي بين اللفظتين ، وهذا ما أكّدَهُ (أبن جني) إلى أنَّ ((التجنيس هو أن يتفق اللفظان ويختلف أو يتقارب المعنيان))[٥].

ونجد في المثال الآتي جناساً من نوع آخر. إذ يقول الشاعر :

---

(١) البنى الأسلوبية في النص الشعري ، د . راشد بن هاشل بن حمد الحسيني ، ص : ٨٣ .

(٢) كتاب البديع ، أبن المعتز ، ابو العباس عبد الله (ت ٢٩٦هـ) ، إعتنى بنشره والتعليق عليه وإعداد فهارسه : المستشرق أغناطيوس كراتشكوفسكي ، منشورات دار الحكمة ، دمشق ، د.ت ، ص : ٢٥.

(٣) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٩٣ .

(٤) المصدر نفسه ، ص : ٩٨ .

(٥) الخصائص ، أبو الفتح عثمان أبن جني (ت٣٩٢هـ) ، حققهُ محمد علي النجار ، ، دار الهدى للطباعة والنشر ، بيروت – لبنان ، ط٢، د.ت ، ٢ / ٤٨ .

نقرأُ سوره

نرسمُ صوره[١]

فهذا النوع من الجناس يسمى بالجناس المضارع ، وهو أن يجمع بين كلمتين متجانستين لا تفاوت بينهما إلا بحرفٍ واحدٍ من الحروف المُتّحِدة في المخرج أو المتقاربة فيه من غير زيادةٍ في العدد[٢].

فالتجانس واضح بين لفظة (سورة) التي تتجاوب مع الفعل (نقرأ) ولفظة( صورة) التي تجاوبت أيضاً مع الفعل ( نرسم) ، فهاتان اللفظتان أتفقتا لفظاً ووزناً وأختلفتا معنىً . إذ أنّ تقارب مخرجي حرفي ( السين ، والصاد ) تُوحي للسامع بأنّ كلمة (سوره ) قد تكررت أي: كأنهما كلمة واحدة مكررة ، ولكنْ بعد التأمُل يتّضح أنّ لكل لفظة دلالة تختلف عن الأخرى .

وفي مثال ثانٍ على هذا النوع ، يقول الشاعر من قصيدة ( الرسالة الثالثة) :

أينَ تَكُون ؟ أينَ سَيْفَكَ البَتَّارْ

ياقَاهِرَ التَتَارْ[٣]

نلحظ أنَّ هاتين اللفظتين (البَتَّارْ، التَتَارْ) تَتَشابهان لفظاً وتختلفان دلالة ، فاللفظة الأولى (البَتَّارْ) هي صفة من صفات السيف – أي سيف بن ذي يزن وهو ممدوح الشاعر – أمَّا اللفظة الثانية (التَتَارْ) فيقصد بها الغزاة (الأحباش) عند إحتلالهم بلاد اليمن ٠ فجمع الشاعر بين هاتين اللفظتين ليخلق موسيقى موحية فضلاً عن تأكيد الدلالة ، فلا تفاوت بين اللفظتين إلا بين ( الباء والتاء) ، اللّذان يتقاربان في المخرج .

(١) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٩٥ .

(٢) ينظر : جنان الجناس في علم البديع ، وفي آخره مناهج التوسل في مناهج الترسل ، صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي ، دار المدينة للطباعة والنشر ، بيروت ،ط١ ، د.ت ، ٢ : ١٣٢ .

(٣) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٣٠٠ .

ونرى أيضاً من أنواع الجناس في شعر (المقالح) ما يسمى بجناس التصحيف وهو ما تماثل ركناه خطّاً وإختَلَفَا نُطقاً[١]. ومثالهُ قول الشاعر من قصيدة (اليومية الناقصة) : فعِلن،فعْلن

في العَيْنِ حَنِينْ
في الأُفقِ جَنِينْ[٢]

فالتشابه اللفظي بين اللفظتين (حنين و جنين) واضح بينهما مع اختلافهما دلالةً ونُطقاً ، وهذا التوازن والتناسق الموسيقي والتغاير الدلالي بينهما ، زاد من التناغم الصوتي ، فضلاً عن تأكيد المعنى ، وأضفى على هذه السطور موسيقيةً مؤثِّرةً تُثيرُ التأمُّل وتفتح الأذهان ، وتُدهِشُ السامع .

وبهذا يمكن القول بأنّ أسلوب الجناس يُمثِّل مقوماً مهماً من مقومات البنية الإيقاعية ، ووسيلة تعبيرية يوظِّفهُ الشاعر في شعرهِ ؛ لغرض رفد إيقاعهُ الداخلي وتلوينهُ بموسيقى مؤثِّرة ، لاسيمّا إذا إستثمره بصورةٍ عفويةٍ من دون قصدٍ أوتكلُّف ، فـ ((أحلى تجنيس تسمعهُ وأعلاه ، وأحقّهُ بالحُسنِ وأولاهُ ، ما وقع من غير قصدٍ من المتُكلِّم إلى أجتلابهِ ، وتأهبَّ لطلبهِ ))[٣]، ولاقى قبولاً واستحساناً لدى المتلقي .

(١) ينظر:الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم وحقائق الاعجاز،للأمام يحيى بن حمزة بن علي ابن ابراهيم العلوي اليمني،(ت٧٤٩هـ)،تحقيق:عبد الحميد هنداوي،المكتبة العصرية،بيروت،ط٢، ٢٠٠٢ ،ج٣ / ٣٥٢

(٢) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٣٤٦ .

(٣) أسرار البلاغة في علم البيان، الامام عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) ، تحقيق : د. محمد الاسكندراني ، ود. مسعود ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ٢٠٠٥ ، ص: ١١ .

## المبحث الرابع
## ظاهرة (التّوازي)

التوازي هو أحد مقومات البنية الإيقاعية الداخلية ، وهو تقنية حديثة ((إذا ما قورنَ بالمفاهيم المتواضع عليها من قبل البلاغة التقليدية))[١] ، ووسيلة تعبيريّة تدعم النص الشعري وتجعله أكثر عمقاً وتأثيراً وتعبيراً ، لما يمتلك من قوة تعبيرية وإيقاعية تزيد من قيمة النص إذا ما جاء في مكانهِ المناسب . ويُعرِّفهُ الدكتور (محمد مفتاح) بقولهُ : (( التوازي هو التشابه ، الذي هو عبارة عن تكرار بُنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية))[٢].

وقد إرتبط مفهوم التوازي في الأدب الغربي بإسم (رومان ياكبسون) الذي يرى بأنّ بنية الشعر هي بُنية التوازي المستمر[٣]، وهو لا يرتبط بالشعر فقط ؛ لأنّ ثمة أنماطاً من النثر الأدبي تُشكّل على وفق المبدأ المنسجم للتوازي ، ولكن هناك فرقاً بين التوازي في الشعر وآخر في النثر ، حيث إنَّ الوزن هو الذي يتحكّم في بُنية التوازي في الشعر ، بينما يظهر في النثر أنّ الوحدات الدلالية ذات الطاقة المختلفة هي التي تنُظم بالأساس البُنيات المتوازية[٤] . في حين عدّهُ آخرون ((خاصية لصيقة لكل الآداب العالمية قديمها وحديثها))[٥] ؛ لأن ظاهرة ((التوازي تتعدى كونها تقنية

(١) اللّغة الشعرية ، محمد كنوني ، ص : ١١٧ .

(٢) التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية ، د . محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ١٩٩٦، ص: ٩٧.

(٣) ينظر: قضايا الشعرية ، رومان ياكبسون ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط/١ ، ١٩٨٨ ، ص :١٠٥- ١٠٦ .

(٤) ينظر : المصدر نفسه، ص : ١٠٨ .

(٥) التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب ، ط/١، ١٩٩٤، ص: ١٤٩.

تُحِّرك البُنية التركيبية للألفاظ إلى كونها ظاهرة مُتجذِّرة في التكّوين النصي على كل مستوياتهِ))[١].

أما العلاقة بين التوازي والتكرار فيرجع إلى ((ما بينهما من علاقةٌ لإفراز التماثل داخل النصوص الشعرية ... كما أنّ التكرار قد يكون أساساً في قيام الكثير من الصور التي نصنِّفُها في أنماط التوازي))[٢] ، فهو أي :(( التكرار في أصنافه المختلفة ، يعتبر خصيصة أساسية في المتن الشعري))[٣]، إذ أنّ التكرار يكاد يتلازم مع وجود التوازي وقد ((يُنظر إليه باعتباره ضرباً من التكرار لكنهُ تكرار غير كامل))[٤].

وبالعودة ((إلى معاجم الآداب الأجنبية تبيّن أنّ للتوازي معنيين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي، أما المعنى اللغوي فيقصد به المحاذاة والمجاورة ، وأما المعنى الاصطلاحي للتوازي فهو عبارة عن عنصر بنائي في الشعر يقوم على تكرار أجزاءٍ متساويةٍ))[٥]، تزيد من شحنة الإيقاع الداخلي بما يجلبهُ من قوة صوتية وايحائية تغني القصيدة ، وتضعها في خانة الابداع .

(١) مدارات نقدية ، في إشكالية النقد والحداثة والإبداع ، فاضل ثامر ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،ط/١ ،١٩٨٧ ، ص : ٢٢٩-٢٣٠ .

(٢) اللغة الشعرية ، دراسة في شعر حميد سعيد ، محمد كنوني ، ص: ١١٦ .

(٣) المصدر نفسه ، ص: ١١٦ .

(٤) معالم أسلوبية عند أبن الأثير من كتاب المثل السائر، أحمد قاسم الزمر، مجلة المورد ، العدد (٢) ، ٢٠٠٢، ص:٣٦

(٥) ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء ، موسى ربابعة ، مجلة : دراسات العلوم الإنسانية ، الاردن ، مج ( ٢٢ ) ، العدد /٥ ، ١٩٩٥ ،ص :٢٠٣ .

وفي هذا البحث نحاول استجلاء أنماط ، التوازي في شعر (المقالح) ، للوقوف على تأثيرها، بوصفها ((سمة إيقاعية قَّلما يخلُ أي شعر منها))[١]، وخصيصة جمالية تُميّز النص الشعري من غيره من الأعمال الأدبية .

ولتسليط الضوء على تقنية التوازي في شعر(المقالح) نسوق بعض الأمثلة لدراستها وفهم خصائصها وبيان وظائفها . وهو يأتي في الغالب بشكلٍ متقابلٍ ومتماثلٍ وأحياناً بشكل متضادٍ ومترادفٍ ، ويقع بين جملتين أو أكثر (( لما بينهما من علاقة متينة أما على أساس المُشابهة أو على أساس التضّاد))[٢].

ومن أمثلة التوازي في شعر (المقالح) ، قول الشاعر :

لا تَحزَنْ أنّ الله مَعَكْ

لا تَحزَنْ أنّ الشِّعرَ مَعَكْ

لا تَحزَنْ أنّ الفُقْرَ مَعَكْ[٣]

فالتوازي واضح بين الأسطر الشعرية ، لما بينها من تماثل وتطابق من الناحيتين العروضية والصرفية ، فالتقطيع العروضي يكشف لنا أنّ هذه المتواليات المتوازية تسير في نسقٍ إيقاعي موحّد ، فضلاً عن تطابقها من الناحية النحوية ، فكل متوالية تتكون من (لا النافية ، فعل مضارع ،حرف توكيد ، أسم إنّ ، خبر إنّ) مع تماثل هذه الجمل في نفس الدلالة ، فكل سطر شعري جاء ليُعزِّز السطر السابق بالإيمان والصبر في قلب المؤمن.

وكما يبدو أنّ هذا النص الشعري–لا تحزن إنّ الله معك– مقتبس من قوله تعالى: ﭽ ﮦ ﮧ ﮨ ﮩ ﮪ ﮫ ﮬ ﮭ ﮮ ﮯ ﮰ ﮱ ﯓ ﯔ ﯕ ﯖ ﯗ ﯘ ﯙ ﯚ ﯛ

(١) التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة سامح الرواشدة ، مجلة أبحاث اليرموك ، مج ، الغار إذ يقول ١٦ ، العدد (٢ ) ، ١٩٩٨ ، ص : ٩ .

(٢) التوازي ولغة الشعر ، محمد كنوني ، مجلة فكر ونقد ، السنة الثانية ، العدد ( ١٨ )، ١٩٩٩، ص :٧٩.

(٣) ديوان: أبجدية الروح ، د . عبد العزيز المقالح ، ص : ٢٢ .

ﻭ ﯗﯘ ﭽ [1]، مما أكسب النص طاقة شعرية إيحائية مؤثِّرة ، وهي معززّة بالتكرار ، الذي يُعدُّ (( سمةً تكاد تكون مهيمنة))[2]، في أسلوب التوازي .

وفي قصيدة ( مرثية عصرية لمالك بن الريب) يقول الشاعر :

القَصائِدُ تَأْخُذُ شَكْلَ الجَنازَةِ

تَأْخُذُ شَكْلَ الرَّصاصَةِ

شَكْلَ المَصابيْح

شَكْلَ الحَرائِقْ[3]

في هذا المثال يتشكّل التوازي بالإعتماد على تكرار عبارة (القَصائِدُ تَأْخُذُ شَكْلَ)، التي جاءت صريحة في السطر الأول وغابت في السطور التالية – بإستثناء السطر الثاني الذي تكرر فيهِ الفعل المضارع (تَأْخُذُ)– فأصبحت لفظة (القصائد) مركزاً توالت بعدها الجمل الفعلية من أجل تأكيّد الدلالة وخلق تأثير واضح في أُذنْ المُتلقّي)[4] ، فقد شَبَّهَ الشاعرُ القصائد بالجنازة والرصاصة والمصابيح ثم بالحرائق ، فتعددت التشبيهات ، فهناك علاقة دلالية تُبنى على أساس ألاشتراك في مجموعة من السِّمات أو الخصائص وهذا ما يُسمّى بالتناسُبْ ، أي: ألإتيان بالأشياء المُتناسِبة في الوضع[5]، فلفظة ( الجنازة ) تُناسِب لفظة (الرصاصة)، وكذا هي الحال بين لفظة (المصابيح ) ولفظة ( الحرائق ).

وهناك نماذج أخرى من التوازي ، كما في قول الشاعر : (مُسْتَفْعِلُن)

---

(١) سورة التوبة ، الآية (٤٠)

(٢) التوازي ولغة الشعر ، محمد كنوني ، ص : ٨٠ .

(٣) ديوان :أوراق الجسد العائد من الموت ، عبد العزيز المقالح ، ص : ٦٢ .

(٤) ينظر : الأسلوبية الرؤيا والتطبيق ، يوسف أبو العدوس ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمانّ ، ط/١ ، ٢٠٠٧ ، ص : ٢٢٢ .

(٥) ينظر : التوازي ولغة الشعر ، محمد كنوني ، ص : ٨١ .

لكي تَظلُّ في أجْسَادِهِمْ رُؤوسْ

لكي تَظلُّ في رؤوسهِمْ وجوهْ

لكي تَظلُّ في وُجُوهِهِمْ إنْوُفْ[١]

ففي هذا المثال تكررت عبارة (لكي تَظلَ في) في السطرين التاليين ، وقد أدى تكرار هذه العبارة على المستوى النحوي وظيفةً مهمةً لخدمة التماسُك النصّي وجلب أنتباه السامع . إذ لم يأتِ التوازي ليُحقق هدفاً إيقاعياً حسب ، ولكنّهُ جاء خادِماً للدلالة ، ومحققّاً تفاعليّة تواصُليّة[٢]. وقد جاءت هذه الوحدات المتوازية متساويةً نحوياً ودلالياً وتسيرُ في نَسَقٍ إيقاعيٍ واحدٍ –بإستثناء الوحدة الأولى – وهي مُعزّزة بالتكرار في بداياتها ، وربما لعب (( التكرار دوراً رئيساً في خلق التوازي ، لأنه أتاح للشاعر الفرصة بكسب مادته الشعرية ضمن أداء هذا النسق الأدائي))[٣].

ونجد مثالاً آخر في قول الشاعر : من قصيدة (برقيات شوق لصنعاء)[٤]

إقْتَرَبْنَا إبْتَعَدْنَا فاعلاتن فاعلاتن

إبْتَعَدْنَا إقْتَرَبْنَا فاعلاتن فاعلاتن

في هذا المثال قام الشاعر بتوظيف إسلوب ( التّضاد) ، أي الجمع بين الأضداد ، لإثارة المُتلقّي وجذب أنتباهِه ، وتحقيق نوعاً من التناغُم الصوتي . فخلق هذا التوازي إيقاعاً مُنتظماً بفضل التوازي النحوي، (( فبهذا التضّاد اللغوي نستطيع

(١) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٩١ .

(٢) ينظر : التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثرهُ في ألإيقاع والدلالة ، سامح الرواشدة ، ص: ٢٠ .

(٣) التوازي في لغة القصيدة العراقية الحديثة ، شعر سامي مهدي : مقاربة تطبيقية ، فهد محسن فرحان ، مهرجان المربد الشعري الرابع عشر ، ١٩٩٨ ، ص :٣ .

(٤) ديوان : الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل ، د. عبد العزيز المقالح ، ص : ١٠ .

أن تُثيـر تحرُّكـاً فـي الخيـال ذا إتجـاهين مُتَنابِـذَيْنِ ، ولكنهمـا مُنْـدَغِمان فـي الحركـة الواحدة))[1]، فهذا التوازي يُجسِّد الحالة النفّسية المضطربة للشاعر .

وفي قصيدة (الخروج من دوائر الساعة السليمانية) يقول الشاعر :

في يَمِيْني وَرْدَةُ المْيلاَدْ

في يَسارِي نَخْلَةُ المِيْعادْ [2]

ففي هذين السطرين نجد جماليـةً شعريةً قائمـةً على التناسب والتوازن النحوي والإيقاعي، بوصفهما طرفين متُعادلين إيقاعياً ومُتماثلين تركيبياً. فالسطر الثاني يُمثِّل أعادة للسطر الأول ولكن بتعابير أخرى وبإتّجاهين مُتضادّين عن طريق التكرار أو المغايرة من أجلِ خلق تأثيرٍ مباشرٍ على الأذْن ، وتحقيق الإقناع[3] ، لما يمتلكُ من قوةٍ تعبيريةٍ وإيقاعيةٍ تزيدُ من قيمة النص .

فهذه الثنائية الضِّدية كانت البداية للتركيز على فكرةٍ معينـةٍ أرادَ الشاعر بثَّها للمُتلقّي وتعمّيق دلالة الفخر بأمجاد أُمِّتِهِ، فهذا التوازي مبنـيٌّ على الانسجام الصوتي على مستوى الوزن وحرف الروي.

وبهذا يمكننا القول بأنّ التوازي يُمِّثل سمةً من سمات الشِّعر وأداةً فعّالـةً في توصيل الفكرة. ووجود هذه الفكرة في شعر ( المقالح ) وبَثَّها بين سطورهِ الشعرية دليلاً على وعي الشاعر بهذهِ التقنية الإبداعية لإيصال تجرُبتهِ الشعرية بلغةٍ فنيّةٍ تُثير إهتمام المُتلقّي وتشد من تواصله .

(١) مقالات في الشعر الجاهلي ، يوسف اليوسف ، ص : ٣٣٨ .

(٢) ديوان : الخروج من دوائر الساعة السليمانية ، عبد العزيز المقالح ، ص :١٣ .

(٣) ينظر : مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع ، فاضل ثامر ، ص: ٢٣١ .

## المبحث الخامس
## التّقسيم الصوتي

يُعد التقسيم فناً صوتياً ووسيلة تعبيرية له أثره في الجانب الصوتي ، بوصفه فناً بديعياً يتصل بالمعنى[١]، وهو يقوم على (( تجزئة الوزن إلى مواقف أو مواضع يسكت فيها اللسان ويستريح أثناء الأداء الإلقائي)) [٢] ، إذ أنّ بعض الأبيات أو السطور الشعرية تدعونا الى التوقف والسكت في مواضع مختلفة من البيت أو السطر الشعري ، لا يمكن تجاوزها أو تجاهلها ؛ لأنّ الشاعر أرادها هكذا[٣] ، فهي تقنية يلجأ إليها بعض الشعراء ، لتحقيق ألواناً مختلفة من التنغيم والتنويع في البنية الإيقاعية للقصيدة من خلال المقابلة بين دقات الوزن وفقرات المواقف[٤] .

وأهمية التقسيم الصوتي تكمُن في تعزيز تكرار النغمة الموسيقية والوقفة، مما يُشكِّل تجاوباً موسيقياً ينسجِمُ مع الوضع الشعوري للشاعر ، كما أنّ لَه قُدرة واضحة على جذب إنتباه المُتلقّي[٥].

ولتوضيح أسلوب التقسيم في شعر (المقالح)، وبيان قيمته الصوتية والدلالية نسوقُ بعض ما وجدناهُ في نصوصِّهِ الشعّرية . منها ما جاء في قصيدة (رسالة إلى الله) ، يقولُ فيها : (البسيط)

---

(١) ينظر : البلاغة والتطبيق ، د. أحمد مطلوب ود. كامل حسن البصير ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، العراق ، ط١، ١٩٨٢ ، ص: ٤٢٠

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، د. عبدالله الطيب المجذوب ،الناشر شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابلي الحلبي ، مصر ، ط١ ، ١٩٥٥ ، ٢ / ٢٧٢ .

(٣) ينظر : البنية الإيقاعية في شعر شعراء الطبقة الأولى الجاهلية، د. أياد إبراهيم فليح الباوي ، ص: ٢٣٠.

(٤) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ٢ / ٢٧٢ – ٢٧٣ .

(٥) ينظر : الشعر الجاهلي – مقاربات نصية ، موسى سامح ربابعة ، دار الكندي للنشر والتوزيع – ألأردن ، ٢٠٠٣ م ، ص : ١٤٠ .

صَرَخْتُ حِيْنَ اشتَوَتْ رُوحِي ، وعَذّبَنَي صَوْتي ، وأشْعَلَنِي خَوْفِي وأدمَاني[١]

نلحظ أنّ الشاعر في هذا البيت ، جاء بثلاث عباراتٍ مُتفِّفةٍ في الوزنِ تقريباً – باستثناء العبارة الأولى – وهي :

إشتَوَتْ رُوحِي ...عَذّبَنَي صَوْتي ...أشْعَلَنِي خَوْفِي

فالشاعر يبدو أنهُ أراد التفصيل في القول والتّوقُف قليلاً بين عبارة وأخرى للتعبير عن آلامهِ وأحزانهِ فجعل كل وحدةٍ موسيقيةٍ مُستقِّلةٍ بذاتها ليستريح عندها ويمنحُ نفسهُ القدرة على الاستمرار في التعبير ، لأنّ النَفَسْ ((المُتردِّد بين الشهيق والزَّفير لهُ قُدرةٌ محدودةٌ على الإمتِداد ، فإذا كانت الحركة الموسيقية بحيث لا تُرهِق هذا النَفَسْ ، وإنما تتماوج مع حركات الشهيق والزَّفير في يُسرٍ وسهولةٍ ، كان ذلك مدعاة للإحساس بالارتياح إزاء هذهِ الموسيقى))[٢] .

ومنه، قول الشاعر : (الخفيف)

فيكِ أخْلَصْتُ ، واحْتَرَقْتُ ،وعَانيْ تُ ، وَجَاْهَدتُ ، في سَبيْل اللِقاءِ[٣]

يبدو أنّ أسلوب التقسيم عند ( المقالح ) لم يقتصر على الأسماء ، وإنما جاء بجُملٍ فعليةٍ ليُعبِّر من خلالها عن معاناتهِ التي وصلت حد الجهاد في سبيل اللقاء ، أي لقاء بلادهُ ( اليمن ) ، فالقارئ لا بد له من التوقف عند نهاية كل وحدة موسيقية ، وهذا ما أرادهُ الشاعر كي يجعل المُتلقّي يشعُرُ بمُعاناتهِ ويتأملَّها واحدةً تِلْوَ الأخرى ، فأسهم التقسيم في تكرار نَفْس النغمة عدة مرات مما أكسب البيت لوناً موسيقياً يُضافُ إلى ألوانها الأخرى. ويرسمُ جوّاً موسيقياً مشحوناً بالإيحاءات والانفعالات ، ويُسِهم في (( تغذية الاحساس بالموسيقى اللفظية للعبارة الشعرية))[٤].

---

(١) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص: ٤١٢ .

(٢) التفسير النفسي للأدب ، د . عز الدين إسماعيل ، دار العودة – بيروت ، ط/٤ ، ١٩٨١ ، ص : ٦٣ .

(٣) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٤٢١ .

(٤) شعر المتنبي قراءة أخرى ، د. محمد فتوح احمد ، دار المعارف – القاهرة ، ١٩٨٣ ، ص : ٤٨ .

وفي موضعٍ أخر يقول الشاعر:

**أصيْحُ بلا صَوْتٍ ، وأشْكُوْ بلا فَمٍ وأبْكي بلا عَيْنٍ ، وأحْسَو بُكائِيا**[1]

نجد أنّ هذا البيت مكوّن من أربع وحدات موسيقية أي أنّ كل شطرٍ مكون من وحدتين ، ولابد للشاعر أو القارئ من التوقف قليلاً عند نهاية كل عبارة توقفّاً إجباريا لا إختيارياً ؛ لأنهُ لا يكادُ يستطيعُ قراءة هذهِ العبارات بنفَسٍ واحدٍ دون التوقف بين عبارة وأخرى . ليُعبِّر عن همومهِ وآلامهِ ، لا بلسانهِ وإنما بلسان (مالك بن الريب) ، فجاءت كل وحدة صوتية لها وقعٌ خاص بها ومنُسجم مع الوحدات الأخرى في البيت .

ويقول الشاعر من قصيدة ( من يدلني ):

**لَعَلَّ شَمسَها .. سَحَابها تُرابَهَا ، من الأسى تغْسِلُني**[2]

ففي هذا البيت نجد أنّ الشاعر جاء بثلاث وحدات موسيقية متوازنة مع بعضها البعض – تقريباً – وهي ( شمسها .. سحابها.. ترابها ) ، فمن خلال هذهِ الوحدات قسَّمَ الشاعر البيت إلى عدة وحدات صوتية ، لا يكاد القارئ أنْ يستمر في القراءة دون وقفةٍ قصيرةٍ بين لفظةٍ وأخرى . إذ أنّ هذا الأسلوب مَكّنَ الشاعر من أن يُعبِّر عن حُبِّهِ وإعجابه ببلادهِ فأعطى لكل وحدة صوتية – شمسها .. سحابها.. ترابها – وحدة موسيقية متكرِّرة يتوقف عندها الشاعر ليُثيرَ بها أعجاب المُستمِع في لُغةٍ شعريةٍ تُحَفِّز المشاعر وتُثيرُ الأذهان، مما أضفى على هذا البيت نوعاً من الموسيقى الداخلية تَجذُبُ الإنتباه وتُعمِّقَ الخيال.

وفي قصيدة ( مواجيد مُغترِبْ ) ، يقولُ الشاعر: ( الكامل ):

أنا أنتَ في حُزني، وفي فرحي أنا أنتَ في صحوي ، وفي وَسَني[3]

(١) ديوان عبد العزيز المقالح ، ص : ٦٣٢ .

(٢) المصدر نفسه، ص : ٥٢١ .

(٣) المصدر نفسه ، ص : ٤٥٤ .

لا يخفى أنَّ التنويع الصوتي في هذا البيت جاء ليَمثِّل سعي الشاعر إلى إنتاج دلالات عميقةً قائمةً على التناقُض الواضح بين الألفاظ (حُزني، فرحي ، صحوي ، وسَني) ، فَسِرُّ جمال هذا البيت يأتي من التغايُر الدلالي ، أفصحت عن الدلالة التي يحملها الشاعر تجاه وطنه في ظِّل التقارُب الصوتي بين الأطراف المُتضّادة ، فأحدثت تناغُماً دلالياً وتنويعاً صوتّياً في البيت الشعري.

وفي قصيدة ( الإختيار ) يقول الشاعر في المقطع الأول منها: ( فعلن)

بَيْن الحُزْن الرّاكِعْ والمَوتْ الوَاقِفْ

أختارُ المَوتْ

بَينْ الصَّمت الَهاني ، والصوت الدَّامي

أختارُ الصّوتْ[١]

فالتباين بين المتضادات ( الراكع والواقف ، والصمت والصوت ) أسهم في خلق دلالات عبرت عن الحالة الشعورية التي تتتابُ الشاعر وحيرتهِ في الاختيار– التي ارتبطت مع عنوان القصيدة – إذ قابل الشاعر بين هذهِ الألفاظ لما تحملُ من أبعاد إيقاعية حَمَلت في طيّاتِها دلالاتٍ مُتعاكسةٍ أسهمت في توجيه إنتباه المُتلقّي، وإثارة حالة التوقُّعّ في ذهنه ، فضلاً عن تثبيت المعنى في النفس ، لأنّ الضدَّ أقربُ حُضوراً بالبالِ إذا ذُكِرَ ضِدهُ [٢].

مما سبق لاحظنا كيف أنّ الشاعر إستغنى عن قوة الصوت والإيقاع الرتيب البارز المتولد من إنتظام التفعيلات والقافية الموحدة ذات الروي الواحد ، وذهب إلى توظيف بعض الأساليب والظواهر الموسيقية الداخلية التي يمكن أن تخلق أجواء إيقاعية جديدة تغني القصيدة وترفع من مكانتها وتزيد من فاعليتها وقوة تاثيرها في المتلقي ، وتتيح

(١) ديوان : الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل ، د . عبد العزيز المقالح ، ص : ٥ .

(٢) ينظر : أسس النقد الأدبي عند العرب ، د. أحمد أحمد بدوي ، مكتبة نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٩٦م ، ص : ٤٤٧ .

للشاعر التعبير بحرية عن أفكاره وتطلعاته ، بما يتلاءم مع إحساسه وتجربته الشعرية الجديدة التي تميل الى الخفة والحركة في الإيقاع ؛ ونجح إلى حدٍ ما في إستثمار طاقات اللغة ودلالاتها الصوتية وجرس الفاظها ؛ لتنسجم مع الواقع الجديد المتطلع للتحرر من القوالب القديمة ، وبما يسهم في خلق إيقاعات صوتية متناغمة ومنسجمة مع روح العصر وإيقاعه المتسارع المتغير .

# الخاتمة

# الخاتمة

لقد حاولنا من خلال فصول هذا البحث أنْ نقف على أهم عناصر الإيقاع في شعر (عبد العزيز المقالح). وأثرها الدلالي في بنية قصائده الشعرية. وقد كشفت الدراسة عن بعض النتائج والملاحظات، ويمكن تلخيصها بعدة نقاط مما يأتي:

- لا يشكل النمط التقليدي في القصيدة العمودية إلّا نسبة ضئيلة من شعر (المقالح)؛ لأنه كما يبدو لم يكن لديه الاستعداد والرغبة في بناء قصائده على بحور الخليل وقوافيه المنتظمة، فلم يحبذ الالتزام والتقيد بهذا النمط شأنه شأن الشعراء المعاصرين له، الذين لم يلتزموا بشكلٍ معين من أشكال الشعر. لتأثرهم بحركة الشعر الحر التي سادت في الوسط الثقافي العربي في بدايات النصف الثاني من القرن الماضي.
- لم يكن نظم القصائد المقطعية أوفر حظّاً من القصائد العمودية، فلم نعثر إلاَّ على أربع قصائد (مقطعية) في دواوينه الشعرية، وهذا يثبت لنا عدم وجود أي رغبة من الشاعر في التواصل مع هذا النمط من الشعر، لاسيما أنّ هذا النمط كان سائداً في فترة الستينيات عند كثير من الشعراء العرب استجابة للدعوات التي تؤكد ضرورة التحرر من نظم القافية الموحدة.
- طغيان الشعر (الحر) – أو الشعر الجديد كما يسميه المقالح – على بقية الأنماط الشعرية، اذ يشكل نسبة (٩٥%) من مجموع قصائده الشعرية، وبذلك يمكن أنْ نعد (المقالح) أحد رواد الشعر الحديث في اليمن والوطن العربي بشكل عام.
- أمَّا في ما يخص دراستنا لبنية الوزن في شعر (المقالح)، فلم تمتد تجربته الى أوزان الشعر العربي جميعها، بل إنحسرت في بعض الأوزان والتفعيلات،

فقد هيمن البحر الكامل على شعره العمودي والمقطعي ، في حين تصدرت تفعيلة المتدارك (فاعلن) على بقية التفعيلات في شعره الحر، بما يتلاءم وشيوع هذه التفعيلة في الشعر الحديث ، فقد نظم عليها(٢٩١) قصيدة ، فهناك مجموعات شعريه كاملة منظمة على هذه التفعيلة – تقريباً – مثل: (كتاب الأصدقاء، وكتاب القرية، وكتاب صنعاء) وبذلك يمكن أنْ نعد (المقالح) من الشعراء المساهمين في إحياء تفعيله المتدارك (فاعلن).

- إهتمام الشاعر (المقالح) بعنصر القافية إهتماماً واضحاً بوصفها احدى عناصر الإيقاع المهمة التي تقوم بدور مهم في اثراء موسيقى القصيدة ايقاعياً ودلالياً ، لذلك نجد أنَّ الشاعر التزم بها حتى في شعره (الحر)، ولاسيما في مجموعاته الشعرية الأولى المجموعة في (ديوان عبد العزيز المقالح).
- إعتمد (المقالح) في ايقاعه الداخلي على بعض المحسنات البديعية والأساليب الشعرية في إغناء قصائده بالموسيقى الداخلية، إذ يعد التكرار من أكثر الأساليب الشعرية كثافة وتأثيراً في شعره، لما يقوم به من دور مهم في رفد القصيدة موسيقياً – فضلاً عن ثرائه الدّلالي في أحيانٍ كثيرة – الذي غالباً ما يعوّض عن غياب القافية الخارجية، بما ينعكس على موسيقى القصيدة بشكل عام.

- إستعمل (المقالح) أسلوب القناع بوصفه أداءً تعبيرياً مؤثراً يعبر من خلاله الشاعر عن مشكلات عصره ، وما يدور في نوازعه وخواطره ، فيكثرُ من إستلهام الشخصيات التي تعبر عن المعاناة الوطنية ، كي يتقنع بها ويتحدث بلسانها ، ومن أبرز هذه الرموز شخصية (سيف بن ذي يزن) الذي حمل اسم مجموعته الشعرية الثالثة ، وقد استدعاه اكثر من مرَّةٍ في قصائد عدة ليتخذ

منه بطلا رمزياً يقتدي به أبناء شعبه للثورة على الظلم والاضطهاد ، كما تقمص (المقالح) شخصية النبي نوح (عليه السلام)، لما تحمل هذه الشخصية الدينية من ابعاد فكرية ونفسية لإدانة الذين لم يقفوا مع أصحاب الثورة ، وضيّعوا على الشعب فرصة الخلاص من قمع السلطة الحاكمة آنذاك. وهناك عشرات الرموز الأخرى لا يسعنا المكان بذكر تفاصيلها منها: شخصية النبي سليمان وشخصية النبي يوسف (عليهما السلام) وابن زريق البغدادي، وٱمرئ القيس ، وغيرها . فهي بذلك تستحق دراسة مستقلة .

- غَلبَة الموضوع الوطني في شعر (المقالح) على بقية الموضوعات والمضامين، ولاسيّما في مجموعاته الشعرية الأولى، كونهُ كان مواكبا لحركات التمرد والتحرر من ظلم الحكام والمتسلطين،فحملت قصائده أغلب تلك القضايا والهموم التي كان يعاني منها الشعب اليمني بشكل خاص والوطن العربي بشكل عام،لذلك خَلتَ دواوين الشاعر من القصائد العاطفية خلواً تاماً ، حتّى في مرحلة شبابه، فلم ينظم إلاّ للوطن وللإنسان كما يقول (المقالح) .

# المصادر
# والمراجع

# المصادر والمراجع

## أولاً : الكتب العربية والمترجمة:


- القرآن الكريم
- الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة: الشعر المعاصر في اليمن، د. عبد العزيز المقالح ، دار العودة ، بيروت–لبنان ، ط٣، ١٩٨٤م .
- أزمة القصيدة الجديدة، دراسة ومناقشات، د. عبد العزيز المقالح، دار الحداثة للطباعة والنشر ، بيروت– لبنان، ط١، ١٩٨١م .
- أساس البلاغة ، جارالله محمود بن عمر الزمخشري (ت٥٣٨هـ)، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت – لبنان ، ٢٠٠٠م.
- أساليب الشعرية المعاصرة ، د. صلاح فضل، دار الآداب ، بيروت–لبنان ، ط١ ، ١٩٩٥م .
- أسرار البلاغة في علم البيان،الامام عبد القاهر الجرجاني(ت٤٧١هـ)،تحقيق : د. محمد الاسكندراني ود. م مسعود،دار الكتاب العربي،بيروت، ٢٠٠٥م .
- الأسس الجمالية في النقد العربي ، عرض وتفسير ومقارنة ، د. عز الدين إسماعيل ، دار الفكر العربي – مصر، ط١، ١٩٩٢م.
- أسس النقد الأدبي عند العرب ، د. أحمد أحمد بدوي ، مكتبة نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٩٦م .
- الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، يوسف أبو العدوس ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمّان ، ط/١ ، ٢٠٠٧ م .
- الأصوات اللغوية، د٠ ابراهيم أنيس ، مطبعة محمد عبد الكريم حسان، بغداد ، ٢٠٠٧ م٠
- إضاءات نقدية عن عبد العزيز المقالح ، عز الدين إسماعيل وعبد التواب يوسف وآخرون ، دار العودة ، بيروت – لبنان ، ط/١ ، ١٩٧٨ م .

- الإيقاع في شعر السياب ، د. سيد بحراوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط/٢ ، ٢٠١١م .
- الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ، د. مصطفى جمال الدين ، المكتبة الأدبية المختصة – النجف الأشرف ، ط/٣ – ٢٠١١ م.
- البديع ،ٱبن المعتز، أبو العباس عبد الله (ت ٢٩٦هـ)، إعتنى بنشره والتعليق عليه وإعداد فهارسه:المستشرق أغناطيوس كراتشكوفسكي، منشورات دار الحكمة ، دمشق ، د.ت .
- البلاغة والتطبيق، د. أحمد مطلوب و د. كامل حسن البصير ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، العراق ، ط١ ، ١٩٨٢م .
- بناء القصيدة الحديثة في أعمال عبد العزيز المقالح، د. طاهر مسعد الجلوب ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١، ٢٠٠٧م .
- بناء القصيدة العربية الحديثة في النقد القديم (في ضوء النقد الحديث) ، د . يوسف حسين بكار، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط/٢ ، ١٩٨٢م .
- البنى الأسلوبية في النص الشعري ، د.راشد بن حمد بن هاشل الحسيني ،دار الحكمة ، لندن ، ط/ ١ ، ٢٠٠٤ م.
- البنية إلايقاعية في شعر أبي تمام ، د. رشيد شعلال ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ، الأردن ،٢٠١١ م.
- البنية الإيقاعية في شعر الجواهري ، مقداد محمد شكر قاسم ، دار دجلة للطباعة والنشر ، عمان ، الاردن ، ط١ ، ٢٠٠٨ م .
- البنية إلأيقاعية في شعر حميد سعيد ، حسن الغرفي ، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ، ط/ ١ ،١٩٨٩ م.
- البنية الايقاعية في شعر شعراء الطبقة الأولى الجاهلية، د. اياد إبراهيم فليح الباوي، عالم المعرفة للكتاب، بغداد ، ٢٠١١م.

- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب ، ط١– ١٩٨٦ م.
- البنيوية،جان بياجيه، ترجمة: عارف منيمنة وبشير أوبيري، منشورات عويدات ،بيروت–لبنان،ط٤، ١٩٨٥م .
- تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري ، محمد زغلول سلام ، دار المعارف ، مصر ، (د.ت) .
- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن ، ابن أبي الاصبع المصري ، (ت٦٥٤هـ) ، تقديم وتحقيق حنفي شرف ، مطابع شركة الأعلانات الشرقية ، القاهرة ، ١٣٨٣هـ _ ١٩٦٣م .
- تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية النص ، د. محمد مفتاح ، دار التنوير، بيروت ، ط١، ١٩٨٥.
- التشابه والإختلاف نحو منهاجية شمولية ، د. محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء– المغرب ، ١٩٩٦م .
- التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة ، من الريادة إلى النظم ، د. ثائر العذاري ، رند للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، ط/١ ، ٢٠١٠ م.
- التشكيلان الايقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة، د. كريم الوائلي، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة، (الموسوعة الثقافية ٢٥)، بغداد، ط١، ٢٠٠٦م.
- تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، د.علي عباس علوان ، سلسة الكتب الحديثة ، بغداد ، د.ت .
- التفسير النفسي للأدب ، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة – بيروت، ط/٤ ، ١٩٨١ م .
- التلقي والتأويل، مقاربة نسقية ، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط/١، ١٩٩٤م.

- تمهيد في النقد الحديث ، روز غريب ، دار المكشوف – بيروت – لبنان ، ط/١ ، ١٩٧١ م .
- ثرثرات في شتاء الأدب العربي، د. عبد العزيز المقالح،دار العودة ، بيروت– لبنان ، ط/١ ، ١٩٨٣م .
- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، د. ماهر مهدي هلال ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٠م .
- جنان الجناس في علم البديع ، وفي آخره مناهج التوسل في مناهج الترسل ، صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي ، دار المدينة للطباعة والنشر ، بيروت ،ط١ ، د.ت .
- جوامع علم الموسيقى ، أبن سينا ، تحقيق : زكريا يوسف ، مطبوعات الإدارة العامة للثقافة ، القاهرة – ١٩٥٦م .
- جواهر الألفاظ ، قدامة بن جعفر، (ابو الفرج البغدادي) (ت٣٣٧هـ) ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، د.ت.
- الخصائص ، أبو الفتح عثمان بن جني (ت٣٩٢هـ) ، حققهُ محمد علي النجار ، دار الهدى للطباعة والنشر ، بيروت – لبنان ، ط٢ ، د.ت .
- دراسات في النقد العربي ، عثمان موافي ، دار المعرفة الجامعية ، ط/٣ ،٢٠٠٠ م .
- دير الملاك – دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر د.محسن أطيمش ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام – ١٩٨٢م .
  - ديوان : أبجدية الروح ، د. عبد العزيز المقالح ، المركز العربي ، القاهرة ، ط/ ١ ، ١٩٩٦م .
  - ديوان : أوراق الجسد العائد من الموت ، عبد العزيز المقالح ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ،١٩٨٦م .

- ديوان: الخروج من دوائر الساعة السُليمانية ، د. عبد العزيز المقالح ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨١م .
- ديوان عبد العزيز المقالح ، د٠ عبد العزيز المقالح، دار العودة ، بيروت ، ط/٢ ، ١٩٨٦م .
- ديوان الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل ، د. عبد العزيز المقالح ، دار العودة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٨ م.
- رحلة في الشعر اليمني قديمة وحديثه، عبد الله البردوني، دار العودة، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٨ م .
- رماد الشعر ، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، د. عبد الكريم راضي جعفر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٨ م .
- سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى ، نازك الملائكة ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ١٩٩٣ م .
- السكون المتحرك – تجربة الشعر المعاصر في البحرين ، د.علوي الهاشمي ، ج/١ – ألإيقاع ، اتحاد الكتاب العرب ،ألإمارات ، ط/١، ١٩٩٢ .
- شرح تحفة الخليل في العروض والقافية ، عبد الحميد الراضي ، مطبعة العاني ، بغداد ، ١٩٦٨م .
- الشعر بين الرؤيا والتشكيل ، د.عبد العزيز المقالح ، دار العودة – بيروت ،ط١ ، ١٩٨٦ م .
- الشعر الجاهلي – مقاربات نصية ، موسى سامح ربابعة ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، الأردن ، ٢٠٠٣ م .
- الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب ط٢، ٢٠٠١م.

- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إلزابيث دور، ترجمه: محمد ابراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت ، بالإشتراك مع مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر، بيروت– نيويورك ، ١٩٦١ م.
- شعر المتنبي قراءة أخرى ، د. محمد فتوح احمد ، دار المعارف – القاهرة ، ١٩٨٣م .
- الشعر المعاصر في اليمن ، الرؤية والفن ، د. عز الدين إسماعيل ، معهد البحوث والدراسات العربية ، ١٩٧٢ م.
- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، للإمام يحيى بن حمزة بن علي ٱبن ابراهيم العلوي اليمني ، (ت٧٤٩هـ) ، تحقيق : عبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط٢ ، ٢٠٠٢ م.
- العروض والقافية ، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر د.عبد الرضا علي ، دار الكتب للطباعة والنشر ، الموصل ، ١٩٨٩م٠
- العروض الواضح ، د. ممدوح حقي ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٨٤ م .
- عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبد الفتاح صالح نافع، مكتبه المنار، الأردن، ط١، ١٩٨٥.
- علم الأصوات،د. كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ٢٠٠٠ م .
- علم العروض والقافية ، د. عبد العزيز عتيق ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٧م .
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، أبن رشيق القيرواني – أبو علي الحسن ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة السعادة ، مصر، ١٩٦٣ م .

- عيار الشعر ، أبن طبا طبا ، محمد بن أحمد ، تحقيق : عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية – بيروت ، ١٩٦٨ م .
- الفروق في اللغة، أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ)، دار الافاق الجديدة، بيروت، ط١ ، ١٩٧٣.
- فلسفة وفن، زكي نجيب محمود، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ، ١٩٦٣م.
- فن التقطيع الشعري والقافية ، د. صفاء خلوصي ، مكتبة المثنى – بغداد، ط/٥ ، ١٩٧٧ م .
- فن الجناس ، علي الجندي ، مطبعة الاعتماد ، مصر ، ط/٢ ، ١٩٥٤ .
- في بنية الشعر العربي المعاصر،محمد لطفي اليوسفي، دار سراس للنشر، تونس – ١٩٨٥م .
- في الشعرية ، كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت، ط/١ ، ١٩٧٧ م .
- في الشعر والشعراء، ت.س.اليوت، ترجمة: محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط١ ، ١٩٩١م.
- في علمي العروض والقافية ، د. علي أمين السيد ، دار المعارف بمصر ، ط٥ ، ١٩٩٩ م .
- في النقد الادبي، د. صلاح فضل، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،٢٠٠٧م.
- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، محمد صابر عبيد، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ٢٠٠١ م .
- قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، دار العلم للملايين ، بيروت – لبنان ، ط/٨ ، ١٩٩٢ م .

- قضايا الشعرية ، رومان ياكبسون ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط/١ ، ١٩٨٨ .
- قضايا ومواقف، د. عبد القادر القط،الهيئة المصرية العامة،القاهرة ، ١٩٧١.
- قضية الشعر الجديد ،د. محمد النويهي ، مكتبة الخانجي، دار الفكر العربي – القاهرة ، ط/٢ ، ١٩٧١ م .

- كتاب الأصدقاء ، د. عبد العزيز المقالح ، دار رياض الريس للنشر، بيروت ط١، ٢٠٠٢ م.
- كتاب الأم ، د. عبد العزيز المقالح ، الهيئة السورية العامة للكتاب ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٨ م.
- كتاب بلقيس .. وقصائد لمياه الاحزان،د. عبد العزيز المقالح، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، ط١،٢٠٠٢ م٠
- كتاب الصناعتين ، الكتابة والشعر ، أبو هلال الحسن بن سهل العسكري ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، محمد أبو الفضل ابراهيم ، دار الفكر العربي ،ط٢، د٠ت٠
- كتاب صنعاء ، د. عبد العزيز المقالح ، دار رياض الريس للنشر، بيروت، ط١ ، ١٩٩٩ م.
- كتاب المدن ،جداريات غنائية من زمن العشق والسفر، د. عبد العزيز المقالح ، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة ، صنعاء ، ٢٠٠٥ م.
- لسان العرب، للإمام العلامة ابن منظور (٦٣٠-٧١١هـ) ،دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان ،ط٣،ج١، ١٩٩٩ م .
- لغة الشعر العراقي المعاصر،عمران خضير حميد الكبيسي،وكالة المطبوعات العامة ، الكويت – ١٩٨٢م .

- اللغة الشعرية ، دراسة في شعر حميد سعيد ، محمد كنوني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٧ م.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين نصرالله بن الأثير الجزري (ت٦٣٧هـ) ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد،منشورات مكتبة البابي الحلبي ، القاهرة ، د.ت .
- مدارات نقدية ، في إشكالية النقد والحداثة والإبداع ، فاضل ثامر ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،ط/١ ،١٩٨٧م .
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، د. عبد الله الطيب المجذوب ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط٣، ١٩٧٠م .
- المصطلح النقدي في كتاب العمدة،لابن رشيق القيرواني(٤٥٦هـ)،إبراهيم محمد محمودالحمداني،رسالة ماجستير،كلية التربية جامعة الموصل،١٩٩٦م.
- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، د. أحمد مطلوب،مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٧م .
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان – بيروت ، ١٩٧٩م.
- معجم النقد العربي القديم، د. احمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط ١ ، ١٩٨٩م.
- مفهوم الشعر ، دراسة في التراث النقدي ،د.جابر أحمد عصفور، دار التنوير ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٣م .
- مقالات في الشعر الجاهلي ، يوسف اليوسف ، دار الحقائق بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر ، ط٢ ، ١٩٨٠ م .
- من البيت الى القصيدة ، د. عبد العزيز المقالح ، دار الآداب ، بيروت،ط١، ١٩٨٣م .

- موسيقى الشعر،د. إبراهيم أنيس، دار القلم،بيروت – لبنان،ط/٤ ، ١٩٧٢م.
- موسيقى الشعر العربي – مشروع دراسة علمية – د. شكري محمد عياد، دار المعرفة، ط١ ، ١٩٦٨م.
- الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء ، أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني (ت٣٨٤هـ) ، تحقيق: علي محمد البجاوي ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٥م .
- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، السيد أحمد الهاشمي ، شركة القدس للنشر والتوزيع القاهرة – ط/١ ، ٢٠٠٧ م .
- نظرية الأدب ، أوستن وارين ورينيه ويليك ، ترجمة : محي الدين صبحي ، مراجعة ، حسام الخطيب ، مطبعة خالد ألطرابيشي ، ط/٣ ، ١٩٧٢م .
- نظرية البنائية في النقد الادبي، د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط٣ ، ١٩٨٧م.
- النقد الادبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، ١٩٨٥م .
- نقد الشعر، أبو الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي – القاهرة ، ط/٣ ، ١٣٩٨هـ – ١٩٧٨م .
- النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع عشر ، د. نعمة رحيم العزاوي ، بغداد – ١٩٧٨ م .

## ثانياً : الرسائل والاطاريح الجامعية


- الإبداع الشعري في النقد العربي إلى نهاية القرن السابع الهجري ، ثائر حسن جاسم ، رسالة ماجستير بالآلة الكاتبة ، كلية الآداب – جامعة بغداد ، ١٩٨٣م.
- الإيقاع –أنماطه ودلالاته–في ديوان (الجداول) لإيليا أبي ماضي، عفراء سامي عبود ،رسالة ماجستير،كلية التربية،جامعة ديالى،٢٠٠٨م .
- الإيقاع الشعري في النقد العربي القديم ، زيد قاسم ثابت، أطروحة دكتوراه ،كلية الآداب ، الجامعة المستنصرية ، ، ٢٠٠٢م .

- البنية الإيقاعية في شعر الجواهري،عبد نور داود عمران، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب – جامعة الكوفة ، ٢٠٠٨م .
- البنية الموسيقية لشعر المتنبي ، محمد حسين محمد كاظم الطريحي ، رسالة ماجستير بالآلة الكاتبة كلية الآداب – جامعة بغداد ، ١٩٩٠م.
- تجليات الظواهر السردية والإسلوبية والدرامية في شعر عبد العزيز المقالح ، ليلى أحمد الرادمي ،أطروحة دكتوراه ،كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي محمد بن عبدالله ،فاس،المغرب،٢٠١٢م .
- تحولات الإيقاع في الشعر العربي القديم والحديث ، دراسة صوتية دلالية ، أحمد ناهم جهاد الموسوي ،اطروحة دكتوراه – كلية آلاداب ، الجامعة المستنصرية ، ٢٠٠٥م .
- الشعر الحديث في اليمن–ظواهره الفنية وخصائصه المعنوية–عبد الرحمن عمر عرفان،أطروحة دكتوراه،كلية الآداب،جامعة بغداد، ١٩٩٦ م.

- شعر نازك الملائكة (دراسة إيقاعية) ،آلاء عبد الرضا عبد الصاحب الغرباوي ،رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات ،جامعة بغداد،٢٠٠٥م.

- قضايا الشعر الجديد في تجربة عبد العزيز المقالح النقدية ،محمد يحيى أحمد الحصماني ،رسالة ماجستير ،كلية الآداب ،جامعة ذمار–اليمن– ٢٠٠٨م .
- من الوقوف على أطلال الحبيبة إلى أطلال القبيلة ، دراسة نقدية في شعر لبيد بن ربيعة العامري ، أطروحة دكتوراه ، د. خالد علي مصطفى ، كلية الآداب ، الجامعة المستنصرية ، ٢٠٠٤م .
- موسيقى القصيدة العربية الحرة ، محمد صابر عبيد ، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ١٩٩١م .
- النزوع الصوفي في شعر عبد العزيز المقالح،عبد الفتاح سلطان قائد ،رسالة ماجستير، كلية التربية ، جامعة بابل ، ٢٠٠٤م.


## ثالثاً : المجلات والصحف


- أبجدية الروح ، أبجدية الشعر،حاتم الصكر،مجلة الثقافة العربية –صنعاء ، العدد الخاص (٧٤) .
- تكرار التراكم وتكرار التلاشي، ظاهرة أسلوبية ، تطبيق على الشعر العربي الحديث ، د. عبد الكريم راضي جعفر، مجلة آفاق عربية ، بغداد ، العدد (٩) لسنة ١٩٩٢م .
- التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية ، د. موسى ربابعة ، مجلة مؤتة ، عمان ، مجلد (٥) ، العدد(١) ، ١٩٩٠م .
- التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، سامح الرواشدة ، مجلة أبحاث اليرموك ، مج ، ١٦ ، العدد (٢ ) ، ١٩٩٨ م.
- التوازي في لغة القصيدة العراقية الحديثة ، شعر سامي مهدي: مقاربة تطبيقية ، فهد محسن فرحان ، مهرجان المربد الشعري الرابع عشر ، ١٩٩٨م.

- التوازي ولغة الشعر ، محمد كنوني ، مجلة فكر ونقد ، السنة الثانية ، العدد (١٨)، ١٩٩٩م.
- جدلية السكون المتحرك – مدخل الى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي، د. علوي الهاشمي، مجلة البيان – الكويت، العدد (٢٩٠) ،آيار، ١٩٩٠م.
- الشعر العربي المعاصر تطوره ومستقبله،د. سلمى الخضراء الجيوسي، مجلة علم الفكر – الكويت ، المجلد الرابع ، العدد (٢) ، ١٩٧٣م.
- شهرزاد في أشعار عبد العزيز المقالح ، قراءة في قصيدة (رسالة الى عمر بن مزيقيا) ، سامية عليوي ، مجلة نزوى ، العدد(٦٥)، ٢٠١١/٥/١م .
- ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري ، د. محمد فتوح أحمد،(بحث)، منشورات وزارة الثقافة والإعلام–مهرجان المربد الشعري العاشر،دار الحرية للطباعة– بغداد ، ١٩٨٩م .
- ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء، موسى ربابعة، مجلة : دراسات في العلوم الإنسانية ،عمّان، مج ( ٢٢ ) ، العدد /٥ ، ١٩٩٥م .
- ما لاتؤديه الصفة ، بحث في الايقاع والايقاع الداخلي ، حاتم الصكر ، مجلة الاقلام ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، العدد (٥) ، آيار ، ١٩٩٠م .
- المدينة والأصدقاء في كتابين شعريين، د. حاتم الصكر،مجلة الحكمة، صنعاء،العدد(٢٣١) ، نوفمبر، ٢٠٠٤ م .

- معالم اسلوبية عند ٱبن الأثير من كتاب المثل السائر ، أحمد قاسم الزمر ، مجلة المورد ، العدد (٢) ، ٢٠٠٢ م .

**رابعاً : الإنترنت**


- بوصلة الشاعر السعودي علي عبد الأمير يحركها الحنين ، د. عبد العزيز المقالح ، منتديات المنجارة – الشعر والأدب ، منتدى الأدب وإبداع الأعضاء ، شبكة الانترنت ، ٢٠١١/١٢/٢٥م.
http://www.minjarh.com/rb/showthread.php

- عبدالعزيز المقالح ، يذرف الشعر في (كتاب الأم )، سلمان زين الدين ، نشر في الحياة ، ٢٠٠٩/٣/٢٥، شبكة الانترنت.

- موقع (www.almaqaleh.net) .