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

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 عاش الشعب	الكامل الكامل	مجزوء مجزوء	١٨ ١٦	متنوعة متنوعة	متعدد متعدد	ثلاثة مقاطع (مدورة) 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