جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ميسان
كلية التربية – قسم اللغة العربية

البنية الإيقاعية في شعر حطّاب الجنوب

رسالة تقدمت بها الطالبة

فاطمة عبد علي عويد

إلى مجلس كلية التربية ـ جامعة ميسان

وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية

بإشراف

الأستاذ الدكتور

علي عبد الحسين حداد

١٤٤٤هـ ٢٠٢٢ م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

﴿لَا الشَّمْسُ يَنبَغِي لَهَا أَن تُدْرِكَ الْقَمَرَ وَلَا اللَّيْلُ سَابِقُ النَّهَارِ ۚ وَكُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ﴾

صَدَقَ اللَّهُ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ

سورة يس, الآية (٤٠)

الإهداء

إلى من ....

يعجز اللسان عن شكره (أبي) رحمه الله

إلى من ....

فاقت كل صور الحب والحنان التي أحيا بدعائها أمي

إلى ....

سندي وعوني في هذه الحياة .... زوجي

إلى من ....

رزقني الله بهم .... أخوتي وأخواتي

إلى ....

سر سعادتي ... ابنتي

أهدي لكم جهدي ...

فاطمة

الشكر لله سبحانه وتعالى أولاً وأخيراً ، فهو الذي منَّ عليَّ بإتمام هذه الرسالة .

ومن دواعي الاعتراف بالفضل أن أتقدم بخالص الشكر الجزيل والاحترام والتقدير الى أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور (علي عبد الحسين حداد) لقبوله الإشراف على رسالتي وتقديم الإرشادات والنصائح التي أسداها لي، أبقاه الله ذخراً لطلبة العلم وجعل ذلك في ميزان حسناته .

إقرار المشرف

أشهدُ أن إعداد الرسالة الموسومة **(البنية الإيقاعية في شعر حطّاب الجنوب)** التي قدمتها الطالبة **(فاطمة عبد علي عويد)** جرت تحت إشرافي في قسم اللغة العربية، كلية التربية، جامعة ميسان، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية .

التوقيع:
المشرف: أ.د علي عبد الحسين حداد
كلية التربية – جامعة ميسان
التاريخ: / / ٢٠٢٢

بناء على التوصيات المتوافرة أُرشحُ هذه الرسالة للمناقشة.

التوقيع:
الاسم:
رئيس قسم اللغة العربية
كلية التربية – جامعة ميسان
التاريخ : / / ٢٠٢٢

إقرار الخبير العلمي الأول

أشهدُ أن هذه الرسالة الموسومة **(البنية الإيقاعية في شعر حطّاب الجنوب))** المقدمة من قبل الطالبة **(فاطمة عبد علي عويد)** قد تمت مراجعتها من الناحية العلمية حتى أصبحت مكتوبة بأسلوب علمي سليم وبذلك تكون مؤهلة للمناقشة.

التوقيع :

الاسم :

اللقب العلمي :

مكان العمل :

التاريخ: / /٢٠٢٢

إقرار الخبير العلمي الثاني

أشهدُ أن هذه الرسالة الموسومة **(البنية الإيقاعية في شعر حطّاب الجنوب))** المقدمة من قبل الطالبة **(فاطمة عبد علي عويد)** قد تمت مراجعتها من الناحية العلمية حتى أصبحت مكتوبة بأسلوب علمي سليم وبذلك تكون مؤهلة للمناقشة.

التوقيع :

الاسم :

اللقب العلمي :

مكان العمل :

التاريخ: / /٢٠٢٢

المـــقـــدمـة

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمدُ لله ربَّ العالمين , والصلاةُ والسلام على رسول الله محمد وعلى اهل بيته الطيبين الطاهرين .

علاقة الإيقاع بالشعر علاقة عضوية غير قابلة للفصل. وهذا ما حدا بالنقاد المتقدمين إلى تعريفه بأنّه كلام موزون مقفى، أي ملتزم بنظام مقنن محكم منضبط، ولكنّ هذه النظرة تغيرت في العصر الحديث بعد التجديد الذي طرأ على المجتمع وحضارته وثقافته ما أثر في النظام الخليليّ للقصيدة التقليدية ، وشكلها المتفق عليه ذي الشطرين والالتزام بالنظام العروضي. فلم تعد أوزان الخليل شرطاً يلتزمه الشاعر. فأصبح ينظر الى الإيقاع بمعناه الواسع الشامل لكل العناصر والجزئيات المكونة للنص الشعري .

وبذلك أصبح الإيقاع مفهوماً شاملاً واسعاً لكل ما يتصل بشكل النص الشعري من مكونات وخصائص وصفات، وما العروض الا جزء منها يمكن الاستغناء عنه كما في الشعر الحداثي ابتداء من شعر التفعيلة الذي تخلى عن نظام الشطرين _الصدر والعجز_ والتزم نظام السطر الشعري الذي يتفاوت طوله وقصره حسب الدفق الشعوري لدى الشاعر لذا أصبح لكل قصيدة نظامها الإيقاعي الخاص بها حسب التجربة الشعرية والدفق الشعوري لدى الشاعر.

ورغبةً مني في سبر أغوار هذا الموضوع وبيان خباياه اخترته موضوعاً لدراستي هذه، أما اختيار الشاعر فقد كان باقتراح من المشرف ، لتسليط الضوء على هذا الشاعر وشعره والتعريف بنتاجه الشعري الذي تميز بغنى أشكاله سواء أكان ذلك فيما يخص نظمه في قصيدة العمود أم في قصيدة التفعيلة أم في قصيدة النثر، نظراً إلى مقدرته الفنية ورؤيته الشعرية التي تميل الى التجريب الفني في الأنماط المتنوعة للشعر وتتبع خطى الحداثة وما بعدها في تجريب تأثيرات الشكل في ذائقة المتلقي، وللكشف عن مدى قوة شاعريته في جميع الأشكال التي نظم فيها.

وقد تنوعت مصادر الدراسة بين قديم وحديث وعربي ومترجم، وبين وأطروحة ورسالة بحسب ما أتيح للباحثة وما تحتاجه خطة الدراسة وفصولها.

وعلى الرغم من كثرة ما كتب في ميدان دراسة موسيقى الشعر، إلا أنَّ الشاعر على شهرته وطنياً لم يدرس شعره من هذا الجانب، وإنما تناولته رسالة واحدة في جامعة فردوس مشهد المقدسة تناولت ظاهرة التناص في شعره.

وقد قسمت الدراسة على ثلاثة فصول، تتقدمها مقدمة وتمهيد، وتعقبها خاتمة تضمنت النتائج التي توصل اليها البحث، وانتهت بقائمة المصادر والمراجع وقد رتبت فصولها حسب مراحل تطور القصيدة ايقاعياً لدى الشاعر، ابتدأ بقصيدة العمود، ثم قصيدة التفعيلة، ثم قصيدة النثر، فقد اختص التمهيد بعنوان الإيقاع رؤية مفاهيمية ، وحمل الفصل الأول عنوان البنية الإيقاعية للقصيدة العمودية في شعر حطّاب الجنوب , إذ تضمن ثلاثة مباحث، المبحث الأول: اختص بدراسة بنية إيقاع البحور الشعرية التي نظم فيها الشاعر وتحليلها وظاهرتي التدوير والتصريع ، أما المبحث الثاني فقد تناول القافية وأنواعها، وعيوبها. وتناول المبحث الثالث الموسيقى الداخلية كالتكرار والتوازي بنوعيه النحوي والصرفي والترصيع والجناس.

أما الفصل الثاني : فقد تناول البنية الإيقاعية للشعر الحر في شعر حطّاب الجنوب، وقسم أيضا على ثلاثة مباحث، المبحث الأول منها اهتم بدراسة بنية إيقاع الاوزان الشعرية في شعره وإحصائها، بينما تناول المبحث الثاني بنية إيقاع القافية البسيطة الموحدة منها والمركبة، في حين تناول المبحث الثالث بنية الموسيقى الداخلية من تكرار وجناس وتوازٍ وتنغيم.

وأما الفصل الثالث فقد اشتمل على ثلاثة مباحث أيضا، اختص المبحث الأول منها دراسة إيقاع التوافق الصوتي كتكرار الحرف والمفردة والكلمة، وأثر ذلك في دلالة النص وإيقاعه، والتوازي بنوعيه الصرفي والنحوي، وتناول المبحث الثاني إيقاع التناسب كتناسب الاسطر الشعرية، والتفاوت الموجي، والتفاوت الدرامي، والاطوال السطرية المتساوية. بينما اختص المبحث الثالث بعنوان إيقاع البياض والسواد كإيقاع البياض، وعلامات الترقيم، والكتابة العمودية .

وقد اعتمدت الباحثة في دراستها على المنهج البنيوي بوجهته التحليلية الوصفية لا سيما ما يختص بمنطلقات دراسته للمستوى الصوتي والتركيبي التي تتماشى مع دراسة إيقاع الشعر وتنوعه أشكاله المتعددة .

أما الصعوبات التي واجهت البحث فلا تخلو دراسة علمية من صعوبات ومشاق يتعرض لها الباحث، وهذه الدراسة، كغيرها من الدراسات، لم يكُن إتمامها امراً يسيراً؛ وذلك لطبيعة الدراسة من جهة، ولعدم وجود دراسات سابقة تتناول الشاعر ومنجزه الشعري، فضلاً عن الظروف الاجتماعية الضاغطة التي لم تتح للباحثة التفرغ التام لإنجاز هذا العمل، وقد بذلت الباحثة ما أمكنها من الجهد والمثابرة في سبيل إخراجه بالصورة التي هو عليها .

وأتقدم بجزيل الشكر والامتنان لكل من قدم لي يد العون والمساعدة لإنجاز هذا العمل، وفي مقدمتهم الدكتور علي عبد الحسين حداد من خلال ملاحظاته السديدة التي كانت مفاتيح لكل ما استغلق، كما أتقدم بالشكر والعرفان لأعضاء لجنة المناقشة الأكارم على تفضلهم بالقبول لمناقشة هذا المنجز العلمي المتواضع وتحملهم عناء قراءته، وأسال الله أن ينال القبول . ولا يفوتني أن أتقدم بوافر الشكر والامتنان لرئيس قسم اللغة العربية الدكتور محمد مهدي الذي لم يتوانى في تقديم المساعدة لكافة الزملاء . والشكر موصول لكل أساتيذ قسم اللغة العربية ولكل من علمني حرفاً حتى وصلت إلى هذه المرحلة . ولا تدعي الباحثة السبق في هذا الموضوع أو أنها بلغت مستوى الكمال فيه، وحسبها أنها قد اهتمت بنتاج شعراء وطنها ومدينتها فإن وفقت فلله الحمد والمنة أولاً وآخراً، وأن لم توفق فسبحان الذي لا يزل ولا يخطىء وهو العليم الخبير، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خاتم النبيين وأهل بيته الطاهرين.

التمهيد

الإيقاع الشعري رؤية مفاهيمية

التمهيد

الإيقاع الشعري رؤية مفاهيمية

أولاً: في الإيقاع الشعري

الإيقاع في اللغة هو " إيقاعُ أَلْحانِ الغناءِ، وهو أن يُوقِعَ الأَلْحانَ ويَبْنِيَها"[١]، ولعل هذا المعنى مأخوذ من الإيقاع الموسيقي الذي يمكن تعريفه بأنه " النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير"[٢]، وهو معنى يرتكز على أساس ترتيب الأصوات على وفق نظام زمني معين. والإيقاع الشعري، في مفهومه العام، لا يبتعد كثيراً عن هذا المعنى، فالدكتور محمد مندور، مثلاً، يعرفه بأنه " عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات ثم نقرت رابعة أقوى من الثلاث السابقة، وكررت عملك هذا تولد الإيقاع من رجوع النقرة القوية بعد كل ثلاث نقرات..." [٣]

والإيقاع بمعناه العام مزية جوهرية في الحياة بمظاهرها المختلفة من حيث تعدد مظاهره ووجوده في كل شيء تتوافر فيه معالم التكرار والتعاقب المنتظم المستمر، والأمثلة على ذلك كثيرة ومتنوعة في مشاهد الكون المدرك كتعاقب الليل والنهار، وفصول السنة، وغيرها من المظاهر التي تعتمد على التكرار، والاستمرارية، والانتظام[٤]. بل تكاد مظاهره تتغلغل حتى في تركيبة الكائنات الحية عينها، وفي أفعالها وممارساتها لا سيما الفنية منها[٥]. وهذا الاتساع في المعنى جعل معظم الباحثين والنقاد المحدثين لا يتفقون على مفهوم محدد وقار يمكن الوقوف عليه، حتى عده بعضهم من أكثر المفاهيم غموضاً قديماً وحديثاً [٦].

---

(١) القاموس المحيط، الفيروز آبادي، دار الحديث القاهرة، ٢٠٠٨، -وقع- . لسان العرب، محمد بن مكرم بن علي ,أبو الفضل,جمال الدين ابن منظورالانصاري الافريقي ،المتوفى ٧١١هـ , ط٣, دار صادر-بيروت , ١٤١٤هـ . - وقع-

(٢) مفاتيح العلوم، محمد ابن أحمد الخوارزمي، تحقيق إبراهيم الأيباري، دار الكتاب العربي بيروت، ط ٢ ١٩٨٩ م، ص: ٢٦٦.

(٣) في الميزان الجديد، محمد مندور، ط١ ، مؤسسات ع. بن عبدالله تونس، ١٩٨٨م، ص: ٢٥٧.

(٤) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر أبي نؤاس، علي عبد الحسين حداد، رسالة ماجستير، جامعة البصرة، كلية الآداب، العراق، ٢٠٠١م، (رسالة غير منشورة)، ص: ٢٧.

(٥) ينظر: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، الدكتورة ابتسام أحمد حمدان، مراجعة وتحقيق أحمد عبدالله فرهود، ط١، دار القلم العربي بحلب، ١٤١٨ هـ - ١٩٩٧ م، ص: ١٧.

(٦) ينظر : مفهوم الأدبية في التراث النقدي الى نهاية القرن الرابع ، توفيق الزيدي ، ط٢ ، المطبعة النجاح الجديدة – الدار البيضاء ، عيون المقالات ، سيدي عثمان – البيضاء ، ١٩٨٧ ، ص١٣٧ .

وقد اهتم النقاد والباحثون قديماً بالإيقاع إلا أن اهتمامهم كان مرتكزاً على الوزن بوصفه مكوناً أساسياً من مكونات النص الشعري لا يستقيم إلا به[١]. أما المحدثون منهم فقد قسموه إلى إيقاع خارجي يتمثل بالوزن والقافية[٢]، وآخر داخلي يتمثل بالتكرار بأنواعه، والجناس، والتوازي، والتوازن، والتنغيم،...[٣]. ومن هذين المستويين وتكاملهما وتجانسهما تنشأ بنية إيقاعية متكاملة متكونة من مجموعة من البنى الصغرى تمثل العناصر والقيم التي تتشكل من انسجام علاقاتها الداخلية[٤]، ولا يمكن بحال من الأحوال تجاهل أي جزء أو مكون من مكوناتها.

وبهذا لم يعد ينظر إلى الإيقاع بوصفه بنيةً أو قالباً جاهزاً، وإنما هو مجموعة من العلاقات المتداخلة المنسجمة المتقاطعة[٥]. وهذا ما يتجلى في نظرة (الشكلانيين الروس) * الذين كان لهم أثر بارز في تحديد مفهوم الإيقاع وطبيعته، فالإيقاع عندهم مفهوم مرن يستوعب كل مستويات النص الإبداعي: الصرفي، اللساني، الوزن، القافية، النبر، التنغيم، الجناس ، فالنص عندهم وحدة متماسكة الأجزاء، وقد يكون لأحدها الغلبة في شد انتباه الدارس أو المتلقي لرصد العلاقة الجدلية بينها، فالإيقاع عندهم يحدد الإمكانات التعبيرية الجمالية التي توجد بشكل اعتباطي في اللغة الأدبية[٦]، فهو أساس بنائي للشعر يحدد مجمل عناصره السمعية وغير السمعية[٧]، وبذلك فرقوا بين اللغة اليومية

---

(١) ينظر: عيار الشعر، محمد أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢– ٢٠٠٥، ص٩_٢١ . نقد الشعر العالم العلامة أبي الفرج قدامة بن جعفر، ط١، مطبعة الجوانب، ص: ٣. الموسيقى الكبير، الفيلسوف أبي نصر محمد بن محمد طرفان الفارابي تحقيق غطاس عبد الملك خشبة ، مراجعة وتصدير دكتور محمود أحمد الخفي ، دار الكتاب العربي، القاهرة ، ص١٠٨٥ . البنيات المتوازنة في شعر مصطفى محمد الغماري ,التوازي والتكرار, أ. وهاب داودي , مجلة المخبر , العدد ١٠ , ٢٠١٤، ص٣٠١.

(٢) ينظر: موسيقا الشعر وعلم العروض، يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع، ط١– ١٩٩٩، ص: ١٧.

(٣) ينظر: الإيقاع الداخلي في شعر أبي العلاء المعري – الجناس والطباق نموذجاً، الباحث مصطفى اليوسف الضايع) ، مجلة جامعة البعث، المجلد ٣٧، العدد ١٠، السنة ٢٠١٥ م، ص ١٢٩ – ١٣٠.

(٤) ينظر : أثر الدراسات البنيوية في النقد الأدبي الحديث، آمال بناصر، أطروحة دكتوراه ، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، كلية الآداب واللغات، ٢٠١٣– ٢٠١٤، الجزائر، ص٣٩.

(٥) ينظر: شعرية الإيقاع ، د. خيرية حمر العين , مجلة آفاق المعرفة، العدد رقم ٤٣٩، سوريا،٢٠٠٠ ص٢١٠.

* الشكلانيين الروس: مجموعة من الطلاب مارسوا نشاطهم ما بين عامي ١٩١٥– ١٩٣٠ . شكلوا فريق عمل اختباري للبحث في القوانين الداخلية المشتركة بين النصوص الأدبية. ينظر: في معرفة النص د. حكمت صباغ الخطيب (يمنى العيد) , ط١ , منشورات دار الافاق الجديدة , بيروت , شباط ١٩٨٥م ، ص٢٩٤.

(٦) ينظر : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، د . صلاح فضل , ط١ , دار الشروق , ١٩٩٨م , ص٤٩_٥٠.

(٧) ينظر : نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة ابراهيم الخطيب ، ط١ ، الشركة المغربية لناشرين المتحدين ، مؤسسة الابحاث العربية ، ١٩٨٢ م ، ص٥ وما بعدها .

واللغة الشعرية وعدّوا الشعر عنفاً منظماً يرتكب بحق اللغة العادية[١]، وهذا يدل على أن مفهوم الخطاب الشعري لا يتحقق إيقاعه بالوزن فقط بل تتضافر عناصر أخرى في تكوينه لم يكن يعطى لها أثر كبير في الحقب السابقة[٢]. وعلى الرغم من أن الإيقاع قد التبس بالوزن عند بعضهم حتى جعل اللفظتين مترادفتين فقد جاء (استوفر) ليؤكد أن الإيقاع مختلف عن الوزن، فالإيقاع عنده هو حركة الأصوات الداخلية التي لا تقتصر على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية... إذن الإيقاع لديه لا يقتصر على العروض فقط بل هو التلوين الصوتي الناتج من تراكيب النص الشعري[٣]. ومهما يكن من أمر، فإن الإيقاع ظاهرة متفشية في الحياة بكل تفاصيلها، فهناك إيقاعات للطبيعة والعمل، وإيقاعات للإشارات الضوئية، وإيقاعات للموسيقى، فأساس الإيقاع الحركة[٤]، والحركة هي جوهر الحياة، ولذلك، كما يقول أوستن وارين ورينيه ويليك (لا حاجة بنا إلى مناقشة المائة نظرية ونظرية)[٥]، ولكن لمعرفة طبيعة الإيقاع في الفن لا بد من الإشارة إلى أن هناك صنفين من الإيقاع[٦]:

ثانياً: الإيقاع ولغة الشعر

اللغة كائن حي تنمو وتتطور، ولها سبلها في الإثراء والخلق والإبداع، فهي نظام متسق من العلاقات يرتبط بعضها ببعض[٧]، وقد تميزت بمزايا أهلتها أن تكون شاعرية. وقد أولى الباحثون أهمية كبيرة للغة ومكانتها في العمل الأدبي عامةً، وفي الشعر خاصة، ويجمع المتخصصون على

---

(١) ينظر: نظرية الأدب ، رنيه وليك آوستن وآرن ، تعريب دكتور عادل سلامة ، دار المريخ ، المملكة العربية السعودية ، ١٤١٢ / ١٩٩٢م ، ص٢٣١.

(٢) ينظر: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس , ص٥٩.

(٣) الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، د. عز الدين إسماعيل ط٣ , دار الفكر العربي , ١٩٧٤م ص٢٧٦.

(٤) ينظر: الرباط المقدس بين الموسيقى والشعر، عبد الغفور النعمة , مجلة الأقلام، العدد الخامس – دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة والاعلام – بغداد، أيار ١٩٨٨م ص٩٢.

(٥) ينظر: نظرية الأدب ، ص٢٢٠ .

(٦) ينظر: شعر الحداثة دراسة في الإيقاع، محمد علي علوان، www kotobarabia com ، ص١٤ –١٥

(٧) ينظر : التركيب اللغوي لشعر السياب، دكتور خليل إبراهيم العطية، ط٢، دار المعارف، سوسة ، تونس، ١٩٩٩م، ص١٤. اللغة والخطاب الأدبي، اختيار وترجمة سعيد الغانمي، ط١، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٣م، ص١٢ . الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دكتور يوسف أبو العدوس ، ص٤١ . المناسبة بين الصوت والمعنى في القرآن الكريم، د. عبد الجواد عبد الحسين علي البيضاني، مجلة دراسات تربوية، العدد ٢٥، ا كانون الثاني، ٢٠١٤م، ص٦٥.

اشتمال اللغة على الظاهرة الموسيقية[١]، وقد ناقش الدكتور سعيد الورقي آراء الدكتور إبراهيم أنيس في وصفه لخصائص اللغة البدائية الأولى بعد دراسة أنثربولوجية، وخلص إلى أنها كانت أشبه بالغناء منها بالكلام، وهذا يدل على أنها لغة إيقاع تعتمد كثيراً على الدلالة الصوتية من جهة، وعلى تركيبات ذات طابع منغم من جهة أخرى[٢]، فهي ذات إيقاعات موسيقية قادرة على أن تقوم بذاتها بإحداث جماليات بدءاً من أصواتها وانتهاءً بتراكيبها، وهي تتوافق مع الفطرة الإنسانية بمظاهر عدة كالنبر، والتنغيم، وانسجام مخارج الأصوات، وتناسقها من حيث الهمس والجهر أو الشدة والرخاوة، فضلاً عن الجناس بأنواعه، والموازنة، والترصيع، وغيرها، كل هذه الصفات والظواهر تنتظم في نسيج معين يتشكل منه الإيقاع[٣] الذي يتجاوز تلك المظاهر إلى التأثير في النفس والكلمة [٤]، وبدون هذه العلاقة مع اللغة ينعدم الإيقاع ولا يكون له وجود[٥].

وقد ادرك النقاد العرب أن للشعر لغة غير لغة النثر[٦]، إذ يستخدم الشاعر نمطاً لفظياً معيناً ليؤدي ما يريد ان يعرب عنه بطريقة تختلف عن اللغة العادية[٧]، فهو يعمل على برمجة طرائقه في الكتابة مع متطلبات العروض فيلجأ إلى كثير من البدائل الصوتية والصرفية والمعجمية والتركيبية وغيرها مما يوفرها النظام اللغوي استجابة لمتطلبات النظام العروضي ، لذا تميزت اللغة الشعرية بكسر القواعد النحوية أو اللغوية أو خرقها بدرجات متفاوتة ومختلفة ، وتكوين قواعد خاصة لها ، وغالباً ما تتعارض قواعد تلك اللغة

---

(١) ينظر: اللغة الشاعرة، عباس محمود العقاد , نهضة مصر , يونيو , ١٩٩٥م ص٧. بنية اللغة العربية في دراسات التيار المعادي للعقل العربي، دكتور حامد ناصر الظالمي، ط١، دار الشؤون العامة (آفاق عربية) بغداد، ٢٠٠٢، ص٧٧. أساليب التعبير القرآني في القرآن الملكي دراسة تحليلية أدبية، بن شيخ عباس، رسالة ماجستير، جامعة وهران، كلية العلوم الإنسانية والحضارة الإسلامي، ٢٠٠٧/٢٠٠٨م، ص٦٩-٧٠ . البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر مرحلة التحولات (١٩٨٨م-٢٠٠٠م)، كمال فنينش، رسالة ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، كلية الآداب واللغات، ٢٠٠٩، ٢٠١٠م ، ص١٠-١١.

(٢) ينظر: دلالة الألفاظ ، دكتور إبراهيم أنيس ، ط٣ ، مكتبة الأنجلو المصرية ؛ ١٩٧٦م ، ص٣٤ . لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ، د. سعيد الورقي ، ط٢ ، دار المعارف ، ١٩٨٣م .

(٣) ينظر: الإيقاعية مقاربة إجرائية على قصيدة النثر، د. عزت محمد جاد، دار الفكر العربي، ص٧-٨ . لغة الشعر عند المعري دراسة لغوية فنية في مسقط الزند، د. زهير غازي زاهد، دار الشؤون الثقافية العامة، ص٦١-٦٢.

(٤) ينظر: علم الإبداع عند جبران خليل جبران ، خليل حاوي ، ناديا تويني ، صلاح ستيته د. مروان فارس ، ط١ ، شركة المطبوعات ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٠م ، ص٦٧.

(٥) ينظر: لغة الشعر العراقي المعاصر، عمرآن خضير حميد الكبيسي، ط١، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٢م ، ص٢٧.

(٦) ينظر: الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها وإتجاهاتها، مسلم حسب حسين، ط١، منشورات ضفاف دار الفكر، ٢٠١٣، ص١٩٥. محاولات التجديد في شعر أحمد الصافي النجفي، د. سمير الخليل، ط١، دار بغداد، ٢٠١٤م، ص٦٥.

(٧) ينظر : أثر علوم اللغة في نقد المغاربة القدامى ، داود أمحمد ، أطروحة دكتوراه ، جامعة وهران ، كلية الآداب واللغات والفنون ، الجزائر ، ٢٠١٠ – ٢٠١١ ، ص٢٠.

مع قواعد المواضعة التي تحدد اللغة المعيارية[١]، وهكذا نجد أن لغة الشعر قادرة على أن تجعل العناصر والكلمات غير المتجانسة في اللغة الطبيعية عناصر وكلمات مترادفة أو متعاكسة في لغة النص الشعري[٢].

وهذا ما يظهر في إشارات النقاد المتقدمين إلى العلاقة البنائية بين مبنى اللغة ومتطلبات الوزن من متحركات وسواكن[٣]، فقد قال بشر بن المعتمر (ت٢١٠ هـ) في صحيفته: (وتجد اللفظة لم تقع موقعها ولم تصر إلى قرارها...)[٤]. وهو التصور نفسه لدى المحدثين أيضاً فقد وصف الدكتور أحمد كشك هذه العلاقة بقوله: (ورغم أنها بدهية فإن بداهتها تجعلها سكّاً وصكاً وقانوناً ، فإيقاع الشعر من إيقاع اللغة ، وإيقاع اللغة جذر لإيقاع الشعر ، فالعلاقة بينهما علاقة انتماء ونماء)[٥].

كذلك أشار العقاد إلى تلك الحركة ما بين اللغة والإيقاع ، فالشعر يناسب تلك اللغة الشاعرة التي انتظمت مفرداتها وتراكيبها مع الأوزان[٦]. ويذكر سببين لتلك الصلة والعلاقة بين العربية والوزن: الأول الغناء المفرد، والثاني بناء اللغة ذاتها على الأوزان[٧]. وبيّن الدكتور أحمد كشك فكرة العقاد في أن اللغة الشاعرة – العربية – أفصحت عن ألق الأوزان[٨]. فالوزن أصيل في تركيبها ومفرداتها. فالمصادر والمشتقات وأبواب الفعل أوزان وهكذا. أما الغناء المنفرد فهو سبيل آخر في بيان حركة الإيقاع. ويظهر بصورة جلية عند الإنشاد[٩]. إضافة إلى السمع السليم لدى المتلقي المتذوق لموسيقى اللغة[١٠].

---

(١) ينظر: مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة (ديوان جفرا انموذجا)، يوسف رزقة مجلة الجامعة الإسلامية، مج العاشر، ع ٢، ، ص٣٣٤.

(٢) ينظر : نظرية اللغة الشعرية في الخطاب النقدي ، د. سمير السعيد حسون ، جامعة المنصورة ، كلية الآداب ، ع ٤٤ ، المجلد الثاني ، يناير ، ٢٠٠٩ ، ص٤٠.

(٣) ينظر : الازدواج الايقاعي في ضروب الشعر العربي دراسة إيقاعية – دلالية ، أ.م.د علي عبد الحسين حداد، مجلة أبحاث ميسان ، المجلد الثالث عشر ، العدد السادس ، ٢٠٠٧، ص٢٨.

(٤) البيان والتبين ، ابي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، ١٥٠–٢٥٥، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ،ط٧، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١/١٣٨

(٥) ينظر : اللغة والإيقاع , د. أحمد كشك , دار غريب , القاهرة , ٢٠١٤, ص ٩

(٦) ينظر: اللغة والإيقاع: ص١٢.

(٧) ينظر: اللغة الشاعرة ، ص٢٧.

(٨) ينظر: المصدر السابق ، ص٢٣ وما بعدها.

(٩) ينظر: اللغة والإيقاع، ص١٣.

(١٠) ينظر: بين الأدب والموسيقى صور التنوع والأداء، أسعد محمد علي، ط١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠٥، ص١٩.

إذن مقولة: إيقاع الشعر من إيقاع اللغة تؤكدها الظواهر اللغوية التي تثبت أن المهيع واحد بين اللغة والإيقاع، فهناك ثوابت في اللغة لا تتعداها منها كراهة التوالي، وعدم قبول التقاء الساكنين، وعدم البدء بالساكن، أو الوقوف على المتحرك، ومراعاة التناسب، كلها ثوابت حرصت لغة الشعر على اتباعها(١). وسنوضح ذلك بإيجاز.

١- **كراهية التوالي:** لم تتجمد تفعيلةٌ على وضعها الأصلي في نظم النسيج الشعري، بل غالباً ما يعتريها زحاف أو علة أو كلاهما، الغاية منه كسر الرتابة التي يؤديها تكرار نفس التفعيلة، فالذائقة اللغوية العربية تأبى أن يكون إيقاع بحر على نفس التفعيلة دفعاً للملل والسأم لدى المتلقي من تكرارها.

٢- **كراهية التقاء الساكنين:** تكره العربية التقاء الساكنين، ليس لصعوبة نطقها وإنما لمسألة ذوقية عرفية، ومن ثم تتخلص العربية من الساكنين وإنْ جارت على بعض قوانينها الجزئية التي هي أقل شأوا من كراهة الالتقاء، الا في حالات خاصة ونادرة جداً منها ان يأتي بعد الالف حرف مشدد كما في كلمة (الضالّون)، مع استثناء واحد عندما يكون الحرف قبل الاخير في الجملة ساكناً ويسكنون الحرف الاخير منها عند الوقوف عليه تجنباً للوقوف على متحرك. وهذا ما يسمى بالوقف*، وهذا ينطبق على العروض ايضاً؛ ففي الشعر العربي لا يلتقي ساكنان الا اذا كانا في نهاية البيت الشعري (القافية الساكنة) في إطار محدود كما في التذييل في مجزوء الكامل (متفاعلانْ) والرجز (مستفعلانْ) مثلاً.

٣- **الكم والزمان وتضام اللغة مع الايقاع إدراك الميزان:** حساب العروض واللغة كمّيٌّ، وحساب الإيقاع والنغم والإنشاد زمني(٢) فالإيقاع " نغم وزمان يجعل كميات الخليل الاعتبارية بمنطق الزمان لها أبعاد وأبعاد، فالمتلقي وهو يستقبل (فاعلاتن) يستقبلها بإرادة منشدها الذي لديه فاعلاتن أولى وفاعلاتن ثانية وثالثة وفق ما يحيط بها من أداء، فلو أراد المنشد أن يبث جملة يا حبيبي ومد زمان

---

(١) ينظر: اللغة والإيقاع، ص١٤.

* الوقف بوصفه عاملا إيقاعيا في اللغة العربية سواء كان في نهاية الأبيات (القوافي) او نهايات الكلام (السجع) أو نهايات القرآن الكريم (الفاصلة) له علاقة بتنظيم الكلام وتأثيره في السامع وبه يكتمل الكلام وكأنه تم المعنى. فالوقف يعلن سلطته الإيقاعية، ويؤسس إيقاع الجملة بوصفها متوالية صوتية للتنظيم الإيقاعي. ينظر: في التنظيم الإيقاعي للغة العربية نموذج الوقف، مبارك حنون، ط١, دار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف , ٢٠١٠م، ص٢٤٦وما بعدها .

(٢) ينظر: اللغة والإيقاع ، ص٢٠.

(يا) كان على المتلقي الوزان أن يطيل معها مد (فا) وإذا مد المنشد وأطال زمان (بي) كان على المتلقي أن يطيل مد (تن) بمسافة زمانية مساوية لما قدمه المنشد. فالزمان من خلال طرح الإنشاد يتحرك بهما الإيقاع وتتعدد بهما القراءات والإمكانيات ليخرج المعيار من منطق الجبر إلى منطقة الاختيار ومناطق الاختيار تدل على ثراء الإيقاع وتعدده" (١)

أما الترابط الوظيفي بين الازدواج الإيقاعي وصلتة بلغة الشعر، فقد كانت لغة الشعر وما يرتبط بها من أداء دلالي لتصوير التجربة الأدبية أوثق أتصالاً بالمكون العروضي لكون المكون المذكور يعتمد على المتن الصوتي لمباني الألفاظ الموظفة لتصوير المعنى تماشياً مع تأسيس نمط الإيقاع الوزني المعتمد في اطار القصيدة(٢)، والذي يعد جزءاً من العلاقات التركيبة للغة الشعر ، وبدونة تفقد اللغة شاعريتها ، وتخسر الدلالة الشعرية أهم قيمها ، فالجمع مع باقي العناصر ، والتكامل فيما بينها هو ما يعد العنصر الحاسم في تشكيل وحدة اللغة الشعرية والإيقاع ركن هام من الوحدة العامة للغة(٣).

ثالثاً : البحور الشعرية وعلاقتها بالدلالة

تعد قضية الصلة بين بحور الشعر العربي وأغراضه ومعانيها لدى النقاد متقدمين ومحدثين من المسائل المعقدة إذ افترقوا فيها إلى ثلاث فرق*، من حيث الجدل حول الوزن والدلالة لا سيما بسبب صلة

---

(١) ينظر : اللغة والايقاع ، ص٢٣.

(٢) الازدواج الإيقاعي في ضروب الشعر العربي دراسة إيقاعية دلالية ، ص٢٧.

(٣) ينظر : البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر شعر الأسرى انموذجاً, معاذ محمد عبد الهادي الحنفي , رسالة ماجستير ,الجامعة الإسلامية _ غزة , كلية الاداب , فلسطين ,٢٠٠٦م ، ص٣٧.

* الفريق الأول: انتصر للمعنى والفريق الثاني انتصر للمبنى والفريق الثالث توسطهما شاملاً الأثنين مشيراً إلى أثرهما في تكوين القصيدة، ينظر: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري , عبد نور داود عمران , أطروحة دكتوراه , جامعة الكوفة , كلية الاداب , العراق , ٢٠٠٨م ، ص٣٤. أما نقاد العرب قديماً وحديثاً فيرى الدكتور مصطفى ناصف أنهم أهملوا مسألة اقتضاء المعنى المعين أو التجربة المعينة وزنا معينا وتراكيب خاصة، أو عكس ذلك. فقد نظروا إلى موسيقى الشعر على أنها ضرب من التنظيم الخالي من الدلالة ينظر: نظرية المعنى في النقد العربي ، د. مصطفى ناصف ، دار الأندلس، بيروت، ص٢٣٢.

المكون العروضي بقضية اللفظ والمعنى التي شغلت النقاد قديماً . وقد تأثر النقاد العرب، كما يرى د. جابر عصفور، في تلك المسألة، بالفلسفة اليونانية؛ كون اليونانيين خصوا كل غرضٍ بوزن معين في أشعارهم، فقد قال أرسطو: (ان التجربة تدلل على أن الوزن البطولي "السداسي" هو أنسب الأوزان للملاحم ... وهو أهدأ الأوزان كلها، بل وأعظمها شأنا؛ مما يجعله أقدرها على استيعاب الكلمات النادرة والمجازات... أما الوزنان: الايامي، والرباعي "العروضي"، فيتميزان بالحركة. ومن هنا كان أولهما أصلح للتعبير عن الحياة، وعن الفعل، وآخرهما أنسب للرقص)[١].

وقد تحدث ابن طباطبا وأبو هلال العسكري عن تلك المسألة، يقول ابن طباطبا: (فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه...)[٢]. وبالرؤية نفسها للعمل الأدبي يوصي ابو هلال الشعراء بقوله : (وإذا أردت أن تعمل شعرا فاحضر المعاني التي تريد نظمها في فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتى فيه ايرادها)[٣].

وقد تأثر الفلاسفة المسلمون بالدراسات اليونانية، لا سيما بكتاب (فن الشعر) لارسطو، ومنهم حازم القرطاجني [٤]. إلا أنَّ دراسته كانت أعمق وأشمل وأكثر تفصيلاً من الذين سبقوه من النقاد والفلاسفة ، وهذا ما يوضحه قوله: (ولما كانت أغراض الشعر شتّى، وكان منها ما يقصد الجدّ والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويجلبها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزلياً أو استخفافيا، وقصد تحقير شيء أو العبث

---

(١) فن الشعر ، ارسطو طاليس , ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي , مكتبة النهضة المصرية , ١٩٥٣م , ص٢٠٣ ومابعدها .

(٢) عيار الشعر ، ص١١.

(٣) كتاب الصناعتين ، الكتابة والشعر ، ابي هلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري ، تحقيق علي محمد البخاري ، محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط٢ ، دار الفكر العربي ، ص١٤٥ .

(٤) ينظر : بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث) ، د. يوسف حسين بكار , ط٢ , دار الاندلس – بيروت , لبنان , ص ١٦٥وما بعدها.

به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كلّ مقصد، وكان شعراء اليونانيين تلتزم لكلّ غرض وزناً يليق به، ولا تتعدّاه فيه إلى غيره)[١].

وقد أخذت هذه القضية – مناسبة الوزن للغرض – ابعادها لدى النقاد المحدثين، فمنهم من ذهب مذهب القرطاجني، مثل سليمان البستاني[٢]، وأحمد الشايب الذي يرى أن اختلاف البحور راجع إلى اختلاف المباني والأغراض، وأن خير الأوزان هو ما تلاءم مع الموضوع[٣]، ويرى الدكتور عبدالله الطيب المجذوب أنَّ (اختلاف أوزان البحور نفسه معناه أن أغراضاً مختلفة دعت إلى ذلك، وإلا فقد أغنى بحْر واحد، ووزن واحد)[٤]،

ومنهم من رفض ذلك، كالدكتور ابراهيم انيس الذي وصف رأي القرطاجني والمجذوب بالذاتية والانطباع الشخصي غير المستند إلى أساس موضوعي[٥]، كذلك الدكتور عز الدين إسماعيل الذي يرى: (إنَّ الأوزان جميعاً وغيرها مما لم أذكر تشترك في خاصة واحدة وهي أنها ليست لها خصائص، ولا تتحدد لها إلا بعد أن يخرج فيها الشعر. وهذه الخصائص ليست ثابته، وإنما هي تتغير مع كل شعر جديد يوضع فيها)[٦]. فالوزن قبل النظم فيه (موسيقى فارغة من المعنى)[٧]، وبعد النظم فيه تتحدد دلالته. وهذا ما تبناه أيضاً الدكتور شوقي ضيف[٨] والدكتور جابر عصفور[٩] ويوسف حسين بكار[١٠].

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ابي الحسن حازم القرطاجني ، تقديم وتحقيق محمد حبيب بن الحوجة ، دار العرب الإسلامية ص ٢٦٦.

(٢) ينظر : الياذة هوميروس معربة نظماً ، سليمان البستاني ، مطبعة الهلال ، مصر ، ١٩٠٤م ، ص٩١.

(٣) ينظر : أصول النقد الأدبي ، أحمد الشايب ، ط١ ، مكتبة النهضة المصرية ، مصر ، ١٩٩٤م ، ص٣٢٤.

(٤) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، عبد الله الطيب , ص٣ , مطبعة حكومة الكويت , الكويت , ١٩٨٩م , ٧٢/١.

(٥) ينظر : موسيقى الشعر ، د. إبراهيم انيس , ط٢ , مكتبة الانجلو المصرية , ١٩٥٢م , ص١٨.

(٦) الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص٣٧٦-٣٧٧.

(٧) المصدر السابق، ص٣٧٨.

(٨) ينظر : في النقد الأدبي ، د. شوقي ضيف ، ط ٩ ، دار المعارف ، القاهرة – مصر ، ص١٥٢.

(٩) ينظر : مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي , جابر عصفور , ط٥ ,١٩٩٥ ، ص٣٣٣-٣٣٤.

(١٠) ينظر : بناء القصيدة في النقد العربي لقديم (في ضوء النقد الحديث) ، ص١٦٦ .

ومن الجدير بالذكر أن الدكتور إبراهيم أنيس، له أكثر من رأي حول هذه القضية، فمرة يكون رافضاً للعلاقة بين البحر والغرض، مستدلاً على ذلك بالمعلقات التي قيلت في موضوع واحد تقريباً، وقد نظمت في بحور متنوعة(١). ومرة يقر بتلك العلاقة، ويحددها بأمور منها طبيعة الغرض، ففي الهلع والجزع يختار بحراً يتلاءم وسرعة التنفس، وازدياد نبضات القلب، وفي الفخر والحماسة ينظم في البحور القصيرة أو المتوسطة، أما المدح والوصف، فيناسبهما البحور الطويلة(٢). ولا غرابه في رأييه فـ (يبدو أن من كتبوا عن خصائص البحور والأغراض التي تناسبها قد اختلفوا كثيراً حتى بلغ الخلاف أحياناً حد التناقض بين كاتب وآخر، بل كان الكاتب الواحد يناقض نفسه أحياناً)(٣) .

وقد ربط الدكتور محمد النويهي بين البحر والعاطفة(٤)، بينما ربط (استوفر) الإيقاع بالتجربة حسب ما ينقل ذلك عنه الدكتور عز الدين اسماعيل(٥).

ولعل الرأي الأصوب، فيما تعتقد الباحثة، هو عدم وجود علاقة ما بين الوزن والغرض، وإنما هناك علاقة بين الوزن والانفعال الذاتي للشاعر من دون تحديد مسبق للوزن، وإنما الذي يحدد ذلك هو انفعال الشاعر بما ينظمه .

---

(١) ينظر : موسيقى الشعر ، ص١٦٤.

(٢) ينظر : المصدر السابق ، ص١٧٣-١٧٩.

(٣) نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، د. علي يونس , الهيئة المصرية العامة , ١٩٩٣م , ص١١٤.

(٤) ينظر: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، د. محمد النويهي ، الدار القومي، القاهرة، ٦٠/١.

(٥) ينظر : الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص٣٧٧.

حياة الشاعر في سطور

حياة الشاعر في سطور

ولد الشاعر حطّاب إدهيم الفيصلي عام ١٩٤٠ في محافظة ميسان بقضاء المجر الكبير، وتخرج من دار المعلمين عام ١٩٦٢م ، وقد احيل على التقاعد عام ١٩٨٨م[١] بعد خدمة تربوية وعلمية طويلة في إعداد الأجيال .

لقب بالفيصلي نسبة إلى جده شيخ العشيرة فيصل، ولقب بحطّاب الجنوب لأنه لم يغادر الجنوب في حين غادر الشعراء المدينة بسبب النظام الدكتاتوري , فالجنوب أضحى في روحه وقلبه وهذا المكان في نظره يمثل شخصيته وكيانه.

بدأ اهتمامه بالشعر منذ صباه فكان يميل إلى قراءته والنظم فيه وأول نظم له فيه عام ١٩٥٦م عندما كان في الصف الأول متوسط وحين ما طلب مدرس اللغة العربية منهم كتابة انشاء عن شيء أثر في نفسك فوجده في نفسه ميلاً لكتابة الانشاء على شكل شعر فمنذ ذلك الحين نمت لديه تلك الرغبة[٢].

وأخذ بكتابته مع زميليه حسب الشيخ جعفر وعيسى حسن الياسري ، حتى أصبح من الشعراء اللامعين في مهرجان المربد الذي يقيمه العراق سنوياً ، وكان عضواً لاتحاد الأدباء والكتاب العراقيين وعضو جمعية الأدباء والكتاب العرب ، وقد حصل على الجائزة الأولى في مسابقة إذاعة صوت الجماهير في بغداد عام ١٩٧٩م[٣].

تأثر بعدد من الشعراء المتقدمين والمحدثين فكان شديد الأعجاب بالمتنبي والجواهري، ويرى أن على الشاعر أن تكون له ملكة لغوية تتأتى إليه من قراءة الأدب العربي بكل عصوره لأنه يُعد تراثاً وكنزاً لغوياً ثقافياً .

---

(١) ينظر : مجموعة قصائد الموت ، ص٢.

(٢) ينظر : مجموعة قصائد الموت .

(٣) ينظر: مجموعة قصائد الموت ، ص٢.

لم يحظ شعره بدراسات مستقلة باستثناء بعض الأشارات المتفرقة منها أطروحة الدكتوراه للباحث علي حسين الشرع بجامعة اليرموك الأردنية وأشار إليه الدكتور إحسان عباس بعد أن قرأ قصيدة منشورة له[١] .

نُشرتْ له عدة قصائد في الصحافة العربية والعراقية منها قصيدة (ايتها الوردة ايتها الحبيبة) في جريدة الصدى الإمارتية وقصيدة (البحر ... يا حبيبتي) في المرفأ والتي فازت بمسابقة إذاعة صوت الجماهير الأدبية بالجائزة الثانية سنة ١٩٧٧م ، وقصيدة (الساتر)التي نشرت في الطليعة الأدبية وغيرها من القصائد التي نشرت في مجلة فنون وجريدة الثورة والعرب العالمية البناء والقادسية والمرأة . لغة شعره كانت بسيطة لا تعقد ولا تكلف فيها ذات معانٍ واضحة [٢].

له مجموعاته شعرية عدة انقسمت إلى قسمين , قسم مطبوع ,

والآخر مخطوط ، فالمطبوع منها :

١- **قصائد الموت** : طبعت سنة ٢٠٠٤ م

٢- **اغراءت عيون ليلى** : طبعت سنة ٢٠١١م ، ميسان /مطبعة الأخوين .

٣- **حطام الأنبياء** : طبعت سنة ٢٠١٦م

٤- **دموع القصائد في رثاء الأحبة** : طبعت سنة ٢٠١٦م

٥- **جنوب القلب** : طبعة سنة ٢٠١٨م

٦- **أدري ولكن** : طبعت سنة ٢٠١٨م

٧- **في حب أهل البيت** : طبعة سنة ٢٠١٩م.

٨- **مؤلفات أخرى كتاب اهوار في جنوب العراق** : بحث علمي طبع سنة ٢٠١٨م.

اما مخطوطاته الشعرية التي لم تطبع إلى الآن :

١- زنبقة الماء (خط في ١٩٦٤)

٢- ملاك الحزن الأول (خط في ١٩٦٧)

٣- شجر الكبرياء (خط في ١٩٦٩)

---

(١) ينظر : حوار مع الشاعر ، بتاريخ ٢٠٢١/٢/١٠.

(٢) ينظر :المصدر السابق .

٤- مطر الصمت (خط في ١٩٨٠)

٥- قصائد نثرية (خط في ١٩٨١)

٦- الساتر (خط في ١٩٨٥)

٧- الشكر لله شعر للأطفال (خط في ١٩٩٠)

٨- لن اصالح حزني (خط في ٢٠٠٣)

الفصل الاول

البنية الإيقاعية للقصيدة العمودية

الفصل الأول

البنية الإيقاعية للقصيدة العمودية

المبحث الأول

بنية إيقاع البحور الشعرية

يشكل المبنى الخارجي (الأوزان والقوافي) الدعامة الأساسية في بنية إيقاع القصيدة العمودية لدى علماء العروض المتقدمين(١)، بل وحتى المحدثين(٢)، فمن دون ذلك المبنى لا يعد الشعر العمودي شعراً فجعلوه الحد الفاصل بين الشعر والنثر . فالوزن يحافظ على الالتزام بعدد محدد من التفعيلات قد تكون أحادية أي تكرار نفس التفعيلة كما في البحر الكامل والهزج والرجز، أو مزدوجة كالبسيط والطويل، أما القافية فهي العنصر الآخر الذي يحافظ على تماسك بنية إيقاع القصيدة من خلال التزام الشاعر بالتقفية وحرف الروي الذي يتوقع السامع تردد عند نهاية كل بيت. فبتواتر هذين العنصرين داخل بنية القصيدة تتحقق شعرية الإيقاع للقصيدة. ويمكن استعراض البحور التي توافرت في شعر حطّاب الجنوب حسب كثرة ما نظم فيها بالآتي :

١ - البحر الكامل :

* التشكيل الإيقاعي للبحر الكامل في الشعر العربي

تعددت آراء علماء العروض حول تسمية البحر الكامل، فقيل سمي كاملاً ؛ لما فيه من زيادة ليست في الوافر، وذلك أنه توفرت حركاته ولم يجيء على أصله والكامل توفرت حركاته وجاء على أصله فهو أكملُ من الوافر فسمي لذلك كاملاً(٣). وسمي أيضاً بالكامل لاشتماله على ثلاثين حركة، لم تجتمع في

---

(١) ينظر : طبقات فحول الشعراء ، محمد بن سلام الجمحي ت (٢٣٢ هـ) المحقق ، محمود محمد شاكر ، دار المدني ، جدة ، القاهرة ، ٥٦/١ . نقد الشعر ، ص٦٤ . العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده ، ابي علي الحسن بن رشيق القيرواني , الأردني , ٣٩٠-٤٥٦ه , حققه وفصله وعلق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد , ط٥ , دار الجيل , بيروت , ١٩٨١م , ص١٣٤ . منهاج البلغاء وسراج الادباء ، ص٧٧ . مفتاح العلوم ، ابي يعقوب يوسف بن ابي بكر بن محمد بن علي السكاكي المتوفى ٦٢٦هـ , ط١ , دار الرسالة , بغداد , العراق , ١٩٨١م , ص٧٧.

(٢) ينظر : بناء القصيدة في النقد العربيّ القديم (في ضوء النقد الحديث) ، ص١٧٠-١٧١.

(٣) ينظر : كتاب العروض ، صنعة ابي الفتح عثمان بن جني النحوي ، تحقيق وتقديم د. احمد فوزي الهيب ، ط٢ (منقحة) ، دار القلم ، الكويت ، ١٤٠٩ هـ ، ١٩٨٩ م ، ص٩٠ .. كتاب الكافي في العروض والقوافي ، للخطيب التبريزي ، تحقيق الحساني حسن عبدالله ، ط٣ ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٤١٥هـ ، ١٩٩٤م ، ص ٥٨ . كتاب العروض , للزجاج ، تحقيق سليمان أبوستة , مجلة الدراسات اللغوية , مجلد السادس , العدد الثالث , فصلية تصدر عن مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية , رجب /رمضان ١٤٢٥ه , سبتمبر _ نوفمبر , ٢٠٠٤, ص١٥١.

غيره من الشعر، وقيل : لأن أضربه زادت على أضرب غيره من البحور[١]، وقيل سمي كاملاً لمطابقة تفعيلاته كما هي في الأصل مع استعمال الشعراء[٢].

وقد ذكر الدارسون أن للكامل عروضين وخمسة أضرب[٣]. العروض الأولى: عروض صحيحة وضربها صحيح (مَتَفَاْعلن) أو مقطوع (فَعَلَاتن) .

والعروض الثانية : عروض حذّاء ، ولها ضرب مثلها (فعلن) أو مضمر أحذّ (فَعْلَن) .

ويأتي هذا البحر تاماً ومجزوءاً . والمجزوء له عروض واحدة وأربعة أضرب العروض صحيحة (مَتَفَاعلن) أضربها (مَتَفَاعلن ، فَعَلاتن ، متفاعلانْ ، متفاعلاتن)[٤].

وقد عُدّ من البحور الصافية الموحدة التفعيلة التي تتكرر فيها تفعيلة (مَتَفَاعَلَن) ثلاثاً في الصدر وثلاثاً في العجز[٥]. على النحو الآتي :

مُتَفَاْعَلَنْ مُتَفَاْعلَنْ مُتَفَاْعَلَنْ مُتَفَاْعَلَنْ مُتَفَاْعلْنْ مُتَفَاْعَلَنْ

ويؤلف مع الوافر دائرة المؤتلف ، فهو أتم البحور السباعية[٦].

---

(١) ينظر : العمدة ، ١٣٦/١ . العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، بدر الدين أبو عبد الله محمد بن ابي بكر الدماميني , تحقيق الحساني حسن عبد الله , ط٢ , الخانجي , القاهرة , ١٩٩٤م , ص١٧٠ . الكافي في العروض والقوافي ، ص٨٣ . المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، دكتور اميل بديع يعقوب ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ١٤١١هـ - ١٩٩١م ، ص١٠٦ .

(٢) المختار من علوم البلاغة والعروض، الأستاذ الدكتور محمد علي سلطاني، ط١، دار العصماء، سوريا ، دمشق ، ١٤٢٧هـ ، ٢٠٠٨م ، ص٢٢٧.

(٣) ينظر : الكافي في العروض والقوافي ، ص٥٨ . فن التقطيع الشعري والقافية ، د. صفاء خلوصي , ط٣ منقحة ومزيدة , بيروت , ١٩٦٦م , ص٩٩ وما بعدها.

(٤) ينظر : العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص١٧٠-١٧١ . علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية , ١٩٨٧م ، ص٨٦ . الشافي في العروض والقوافي ، د.هاشم صالح مناع , ط٤ (مزيدة ومنقحة), دار الفكر العربيث , بيروت لبنان , ٢٠٠٣ م , ص١١٥.

(٥) ينظر : العروض بين التنظير والتطبيق ، د. مجد عامر , ط١ , مكتبة الخانجي , القاهرة , ١٤٠٦هـ , ١٩٨٦م , ص٩٣ .

(٦) ينظر : مفتاح العلوم ، ص٧٨٤ . الكافي في العروض والقوافي ، ص٧٢ . الشافي في العروض والقوافي ، ص١١٣ . العروض بين التنظير والتطبيق ، ص٩٠-٩٣.

ومثلما تعددت آراؤهم حول تسميته، فكذلك تباينت وجهات نظرهم حول الأغراض التي يصلح أن ينظم فيها البحر الكامل [١]. فقد تميز تشكيله البنائي بالأبهة وتفعيلاته تتميز بنوع من الجهير الواضح الذي يجعل السامع منسجماً مع موسيقى النص ودلالته فهو من أكثر البحور تمتعاً بحسٍ موسيقى ملائمٍ لانفعالات الشاعر الوجدانية في حالتي الجد والهزل والشدة واللين[٢].

ويعد البحر الكامل من البحور الشعرية التي فرضت وجودها على الشعراء المحدثين والمعاصرين فأصبح مطيةً لأشعارهم ومقدساً لديهم[٣].

ولعلَّ انجذاب الشعراء إلى هذا البحر قديماً وحديثاً يدل على أنه بحرٌ يتسع لفيضٍ من المعاني والأفكار والانفعالات العاطفية والوجدانية المختلفة السعيدة المفرحة منها والحزينة الشجية المؤلمة.

- بنية التشكيل الإيقاعي للبحر الكامل في شعر حطّاب الجنوب

يتصدر البحر الكامل المرتبة الأولى في قائمة إحصاء المجموع الكلي للبحور الشعرية التي نظم الشاعر فيها قصائده بمختلف الأغراض والموضوعات الشعرية، إذ يشغل ٣٢,٥٣٪ من مجموع البحور التي استعملها في مجموعاته الشعرية ما بين قصيدة ومقطوعة، وقد بلغ عددهن خمس وعشرين قصيدة ومقطوعتين ، والذي يلحظ أن نظم الكامل لدى الشاعر قد جاء في عدة صور للبحر الكامل وهي :

أ - الكامل التام :

اولاً : الكامل التام الصحيح

وهو ما كانت عروضه صحيحةً وضربه صحيحاً وعدد القصائد التي نظمت على هذا الشكل ثلاث عشر قصيدة ومقطوعتان، جاء بعروض صحيحة وضرب صحيح. مثال ذلك ما جاء في قصيدته (يا سيد الشهداء)[٤]

---

(١) ينظر : المرشد الوافي في العروض والقوافي ، د. محمد بن حسن بن عثمان , ط١ , دار الكتب العلمية , بيروت_ لبنان , ٢٠٠٤م ص٧١ . المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، ص١١٤ .

(٢) ينظر : المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها ، ص٣٠٢-٣٠٣.

(٣) ينظر : موسيقى الشعر ، ص٢٠٦.

(٤) مجموعة قصائد الموت ، شعر حطّاب إدهيم الفيصلي (١٩٩٢ – ٢٠٠٠م) ، ص٤٩.

يكفيكَ فخراً أنَّ جُرحَك مرزمُ ... بـــاقٍ، وجُرحُ الآخرينَ تـورمُ

يكفيك فخراً أنْ نزيفُكَ ثـــورةٌ ... لا تنطفئ، والثائرون تـــوهمُ

أنى نظرنا فالسماءُ غريبـــةٌ ... حمراءُ، يسفحُ من مراياها الدمُ

يا سيَّد الثّوارِ يا أُلقَ الضُحى ... يـــــا مَجْدُ مـــدّ الَدهرِ لا يتلثَّمُ

التقطيع:

يِكْفِيَكَ فَخَـْ	رَنْ أَنْنَ جُرْ	حَكَ مُرْزُمو	بَأْقَنْ وَجُرْ	ح لأَخْرِيْ	نَ تَوَرْرُمُوْ
0//0/0/	0//0/0/	0//0///	0//0/0/	0//0/0/	0//0///
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	مُتْفَأْعِلُنْ	متفاعلن	مُتَفَأْعِلُنْ
مضمرة	مضمرة		مضمرة	مضمرة	

يكيفك فخـــ	رن أن نزيـ	فك ثورتن	لا تنطفئ	وثثائريـــ	ن توههمو
0//0/0/	0//0/0/	0//0///	0//0/0/	0//0/0/	0//0///
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن
مضمرة	مضمرة		مضمرة	مضمرة	

أننى نظر	نا فسما	ء غريبتن	حمراء يس	فح من مرا	ياها دمو
0//0/0/	0//0/0/	0//0///	0//0/0/	0//0///	0//0/0/
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن
مضمرة	مضمرة		مضمرة		مضمرة

يا سيد ثـــ	ثـووار يـا	ألق ضْضحَىْ	يامجدمد	ددهرلا	يتلثمو
0//0/0/	0//0/0/	0//0///	0//0/0/	0//0/0/	0//0///
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن
مضمرة	مضمرة		مضمرة	مضمرة	

يلحظ في هذه القصيدة استخدام الشاعر لبحر الكامل التام بتفعيلاته الصحيحة والمضمرة فلم يخلُ بيت بل شطرٌ واحدٌ من الإضمار [١]. وهذا التنوع بين التفعيلة الصحيحة السالمة والتفعيلة المضمرة يتناسب وجو القصيدة الذي تحدث فيه الشاعر عن شخصية مقدسة خلدها التاريخ فعلى الرغم من الانكسار والموت الذي حدث في معركة الطف الشهيرة إلّا أن نتائجها الإيجابية الجالبة للعز والفخر انعكست على فكر الشاعر ووجدانه فنجد الفخر الممتزج بالحزن الناتج عن انفعال الشاعر على ما جرى على امامه انعكس على إيقاع القصيدة فنلحظ كثرة زحاف الإضمار على امتداد القصيدة وهو منسجم مع عواطفه وشعوره ومن ثم كسر من رتابة تكرار نفس التفعيلة في العروض والضرب والحشو باستخدام التناوب للتفعيلة بين الشكل الصحيح والشكل المضمر منها في صعود وهبوط النغم الموسيقي ، ويبدو أن هذا التناوب بين التفعيلة الصحيحة (مَتَفَاْعلن) وبديلتها المضمرة (مَتْفَاَعلن) = مستفعلن بين مفاصل البيت الواحد دفع الملل الذي يحدثه تكرار نفس التفعيلة مما خلق انسياباً موسيقياً جذب انتباه السامعين وشد أذهانهم.

ثانياً : الكامل التام المقطوع

وقد جاء في شعر حطّاب الجنوب معتمداً على عروضٍ صحيحة (متفاعلن) وضرب مقطوع* (متفاعلْ) مثلما يلحظ ذلك في قصيدته (عرس الدم) [٢]. وقد بلغ عدد القصائد المنظومة في هذا النمط (٦) .

فَتّق سَمَاكَ فما سقيت عطاشا ما خابَ سهمُك إذَ رميتَ وطَاشَا

وانحرْ ربيعَ العمرِ فوقَ صدورِهم واستبقِ مـــن كَفَنِ الزّمانِ قِماشا

والبسْهُ مُـــرتعِشاً نـــرَاك مكللاً بـــالموتِ ، مـزهواً بـــه جَيّاشا

(١) الإضمار: هو أحد الزحافات المفردة مهامه تسكين الثاني المتحرك من مَتَفَاْعَلَنْ – مَتْفَاْعَلَنْ . ينظر : العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص٨١ . الشافي في العروض والقوافي ، ص١١٤.

* علة القطع : وهي أحدى علل النقص ، وتعني حذف آخر الوتد المجموع واسكان ثانيه ، ينظر : العقد الفريد ، الفقيه أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي المتوفى ٣٢٨ هـ ، تحقيق ، د. عبد المجيد الترجيني ، ط١ ، دار الكتب ، بيروت ، لبنان ، ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٣ م ، ٦ / ٢٧٣ . العروض الواضح وعلم القافية ، د. محمد علي الهاشمي ، ط١ ، دار القلم ، دمشق ، ١٤١٢ هـ / ١٩٩١ م ، ص١٢٩ .

(٢) مجموعة قصائد الموت ، ص١١٨.

التقطيع :

فَتْقُنْ سَمَـا	كَ فَمَأْ سَقَيْـ	تَ عُطَأْشَا	مَأْ خَأْبَ سَهْـ	مُكَ إِذْ رَمَيْـ	تَ وَطَأْشا
0//0/0/	0//0///	0/0///	0//0/0/	0//0///	0/0///
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلْ	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلْ
مضمرة		مقطوعة	مضمرة		مقطوع

ونحر ربيـ	ع لعمر فو	ق صدورهم	وستبق من	كفن ززما	ن قماشا
0//0/0/	0//0/0/	0//0///	0//0/0/	0//0///	0/0///
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلْ
مضمرة	مضمرة		مضمرة		مقطوع

ولبسه مر	تعش نرا	ك مكللن	بلموت مز	هوون بهي	جيياشا
0//0/0/	0//0///	0//0///	0//0/0/	0//0/0/	0/0/0/
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	مضمر
مضمرة			مضمرة	مضمرة	مقطوع

نظم الشاعر هذه القصيدة بمناسبة استشهاد السيد محمد محمد صادق الصدر (رضوان الله عليه) في البحر الكامل التام الصحيح العروض المقطوع الضرب باستثناء البيت المصرع الذي جاءت فيه العروض مقطوعة كضربه ، اما تفعيلة الضرب فلم يكتف الشاعر فيها بالقطع بل استحضر الإضمار مع القطع في بعض الضروب , مع بقاء عروضه صحيحة من دون قطع وإضمار ، وقد تظن الباحثة ان حطّاب الجنوب قد اختار هذا الوزن ليعبر به عن حزنه وآلامه لما جرى على الشهيد الصدر , فقد لحظ ابتداء كل بيت بتفعيلة – مضمرة – علماً بأن هذا الزحاف يزيد من سرعة إيقاع القصيدة ، وهذه السرعة تتلاءم مع مشاعره المؤججة اتجاه الشهيد ، ولم يكتف بذلك فانفعاله جعله يلتزم بالقطع في الضرب المسبوق بالإضمار ، وبذلك كسر من رتابة تكرار نفس التفعيلة ، واتسم إيقاع القصيدة بالسرعة التي تتلاءم مع روح الشاعر الثائرة .

والنموذج الثاني الذي ورد في نفس النمط الإيقاعي قصيدته (هي ومضةٌ لا تختفي أنفاسها)[1]. المتكونة من عشرين بيتاً شعرياً منها قوله :

فُــكّيْ الأسار فما يفُيد إساري وَتَلَذّذي بتوجُعي وَدَمَاري
مـَا كُنتُ أَحْلُمُ بـانطِلاقي إنما حُلُمِي أَمُوتُ بحبكِ الجَبّار
كَيْفَ اصْطِبَأْرِيْ عَنْكِ يَأْ مَحْبُوْبَتِيْ فْيكِ النَّعِيمُ وفِيكِ وَهْجُ النَارِ

التقطيع :

فكك لاسا	ر فما يفيـ	د اساري		وتلذذي	بتوجعي	ودماري	
/0//0/	0//0///	0/0///		0//0///	0//0///	0/0///	
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلْ		متفاعلن	متفاعلن	متفاعلْ	
مضمرة		مقطوعة				مقطوع	

ما كنت احـ	لم بنطلا	قي إننما		حلمي امو	ت بحبك لـ	جبباري	
0//0/0/	0//0///	0//0/0/		0//0/0/	0//0///	/0/0/0	
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن		متفاعلن	متفاعلن	متفاعلْ	
مضمرة		مضمرة		مضمرة		مضمر ومقطوع	

كيف صطبا	ري عنك يا	محبوبتي		فيكننعيـ	م وفيك وهـ	ج ننارى	
0//0/0/	0//0/0/	0//0/0/		0//0/0/	0//0///	/0/0/0	
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن		متفاعلن	متفاعلن	متفاعل	
مضمرة	مضمرة	مضمرة		مضمرة		مضمر ومقطوع	

يلحظ من خلال التقطيع بناء القصيدة على البحر الكامل التام الصحيح العروض المقطوع الضرب باستثناء البيت المصرع الذي جاءت فيه العروض مقطوعة الضرب، مع ملاحظة ارتفاع نسبة التفعيلة المضمرة على الصحيحة السالمة، فلم يخلُ بيت ولا شطر من الإضمار بل نجد في البيت الثالث أنَّ خمس تفعيلاته مضمرة وواحدة فقط سالمة، وهذا منسجم مع سرعة ما يريد أن يظهره الشاعر من مشاعر الحب اتجاه محبوبته .

(١) مجموعة اغراءات عيون ليلى ، حطّاب ادهيم الفيصلي ، ط١ ، إصدارات اتحاد الادباء والكتاب العراقيين في ميسان ، مطبعة الاخوين ، ٢٠١١ ، ص٩٩.

ثالثاً : الكامل التام الأَحَذّ

ورد هذا الشكل من البحر الكامل لدى حطّاب بعروض حذاء وضرب أحذ، أي محذوذ* العروض والضرب في علة لازمة . وقد بلغ عدد القصائد خمساً من مجموع ما نظمه في هذا البحر. ومن ذلك قصيدته (تجري بسم الله أوردتي) [1]

إن بعتُ للجلاّد قــافيتِيْ وسخرتُ من روحي ومن رئِتِيْ
وحرقتُ غاباتي لهُ طرقاً وقتلتُ صَيْحَـاتي عــلى شفتي
وهدمتُ أحلامي ليدخُلَها ذئبٌ ، أليــفٌ آكـــــلٌ سعتي

القطيع :

أن بعت للـــ	جلاد قا	فيتي		وسخرت من	روحي ومن	رئتي		
0//0/0/	0//0/0/	0///		0//0///	0//0/0/	0///		
متفاعلن	متفاعلن	متفا		متفاعلن	متفاعلن	متفا		
مضمرة	مضمرة	محذوذة			مضمرة	أحذ		
وحرقت غا	باتي لهو	طرقن		وقتلتُ صيـ	حاتي على	شفتي		
0//0///	0//0/0/	0///		0//0///	0//0/0/	0///		
متفاعلن	متفاعلن	متفا		متفاعلن	متفاعلن	متفا		
	مضمرة	محذوذة			مضمرة	أحذ		
وهدمت احـ	لامي ليد	خلها		ذئبن أليــ	فن الاكلن	سعتي		
0//0///	0//0/0/	0///		0//0////	0//0/0/	0///		
متفاعلن	متفاعلن	متفا		متفاعلن	متفاعلن	متفا		
	مضمرة	محذوذة			مضمرة	أحذ		

نلمس في هذا التقطيع التزام الشاعر بعلة الحذذ في تفعيلتي العروض والضرب، وهذا الالتزام أثار انتباه المتلقي، إلى هذا النمط الإيقاعي الذي لاءَم انفعال الشاعر الذاتي . ويبدو أنّ شدة الحزن والالم الذي يعاني منه الشاعر قد انعكس في إيقاع القصيدة فتناسب بطء الإيقاع مع سرد ما يعاني من آلام وأحزان فيلحظ أنَّ علة الحذذ لازمت تفعيلتي العروض والضرب.

* علة الحذذ : وهي أحدى علل النقص تنقل متفاعلن في البحر الكامل إلى مَتَفَأ أي اسقاط الوتد المجموع من آخرها ويجوز الجمع بين الأضمار والحذذ فتصبح مَتْفَأ . ينظر : معجم ومصطلحات العروض والقافية ، د. عمر عتيق ، ط١ ، دار أسامة ، الأردن ٠- عمان ، نبلاء الأردن – عمان ، ٢٠١٤ ، ص١٢٤ .

(١) ينظر : قصائد الموت ، ص١٠٥.

أما النمط الإيقاعي الآخر فهو مجيء العروض حذّاء والضرب أحذ مضمر (دائماً) و على هذا النمط جاءت قصيدة واحدة بعنوان (اللوحة سين)[1] . مكونة من اثنين وعشرين بيتاً شعرياً منها قوله :

سهلاً أردْتُ وإنه صعبُ ونـما بـــزاويةِ الحشا حــبُّ
بُـعـدٌ يُهَـدَّدُ حُبها وأَنَـا مـا زال يُغريني بهـا قُـــرْبُ
هي أُغنياتُ الليلِ هادئةً وأنـــا الشراعُ لِبحَرِهـــا أحبوُ
هل حبُّها المألوفُ ينقذني لِأَعَيشَ ، أم يُقْضَى بِها نَحْبُ

القطيع :

سهلن أرد	ت وإننهو	صعبو	ونمابزا	ويتلحشا	حببو
0//0/0/	0//0///	0/0/	0//0///	0//0///	0/0/
متفاعلن	متفاعلن	متفا	متفاعلن	متفاعلن	متفا
مضمرة		مضمرة محذوذة			مضمر محذذ

بعدن يهد	دد حببها	وأنا	ما زال يغـ	ريني بها	قربو
0//0/0/	0//0///	0///	0//0/0/	0//0/0/	0/0/
متفاعلن	متفاعلن	مُتْفا	متفاعلن	متفاعلن	مثْفا
مضمرة		محذوذة	مضمرة	مضمرة	مضمرة محذذ

هي أغنيا	تلليل ها	د ئتن	وأنشْشرا	ع لبحرها	أحبو
0//0///	0//0/0/	0///	0//0///	0//0///	0/0/
متفاعلن	متفاعلن	متفا	متفاعلن	متفاعلن	مثْفا
	مضمرة	محذوذة			مضمرة محذذ

هَلحببهلـــ	مألوف ينـــ	قذني	لأعيش أم	يُقْضَىْ بها	نحبو
متفاعلن	0//0/0/	0///	0//0///	0//0/0/	0/0/
0//0/0/	متفاعلن	متفا	متفاعلن	متفاعلن	متفا
مضمرة	مضمرة	محذوذة		مضمرة	محذذ

(١) مجموعة اغراءات عيون ليلى ، ص١٠٣.

يلحظ في التقطيع التزام الشاعر بعروض محذذة باستثناء البيت الأول المصرع اذ جاءت عروضه كضربه محذذة مضمرة ، أما الضرب فقد اعتمد الازدواج الإيقاعي ما بين التفعيلة المحذذة والمحذذة المضمرة .

ب- مجزوء الكامل :

لمجزوء الكامل عروض واحدة صحيحة وأربعة أضرب*، ولم يستعمل حطّاب الجنوب من مجزوء الكامل في مجموعاته الشعرية الأربعة إلّا النوع المرفل ، وقد نظم قصيدة واحدة في ذلك النوع بعنوان (فغداً سيلتهب العراق)[1]:

إبْنَ النَّعَال كَفَاكَ حُكْما ... وَكَفَاْك تَنْكِيْلاً ...وظُلْمـــا
وكَـفَاكَ مَسْخَرَةً بَـــأَنْ ... أَوْرَثْتنا ... سَقَمَاً وعُد ما
وكَفَاْك أَنَّ النار مـــن ... كَـبـدِ العراقيين تحمى ...
وكفاك أَعْطَيْنَاْ وَمـــنْ ... دَمِـنَاَ... كأنّ الكُلَّ أعْمَى
يَـامَـنْ نَزَعْتُمْ جِلْدَ هذا ... الشـعـبِ للغازيــنَ لحْما

التقطيع :

إبن نَنعا	لِ كَفَاْكَ حُكْما	وَكَفَاْك تَنْـــ	كِيلَنْ وَظْلْما
0//0/0/	0/0//0///	0//0///	0/0//0/0/
متفاعلن	متفاعلاتن	متفاعلن	متفاعلاتن
مضمرة	مرفلة		مضمر مرفل
وكفاك مســ	خرتن بان	أورثتنا	سقمن وعدما
0//0///	0//0///	/0//0/	///0//0///
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلاتن
		مضمر	مرفل

* أضرب مجزوء الكامل أربعة هي : الضرب المجزوء المرفل متفاعلن متفاعلاتن ، فالترفيل هو زيادة سبب خفيف على الوتد المجموع في آخر التفعيلة وضرب مذال أو مذيل متفاعلن – متفاعلان والتذيل هو زيادة حرف ساكن على الوتد المجموع في آخر التفعيلة وضرب مجزوء وضرب مقطوع متفاعلن – متفاعلْ = فعلاتن ، ينظر الشافي في العروض والقوافي ، ص١١٤–١١٥.

(١) مجموعة قصائد الموت ، ص٩٧.

وكفاك أن	ن ننار من		كبد لعرا	قَيْيِيْنَ تُحمى
///0//	/0//0/		///0//	/0/0//0/0
متفاعلن	متفاعلن		متفاعلن	متفاعلاتن
	مضمرة			مضمر مرفل

وكفاك أعـ	طينا ومن		دمنا كأن	ن لكلل اعمى
///0//	/0//0/		///0//	/0/0//0/0
متفاعلن	متفاعلن		متفاعلن	متفاعلاتن
	مضمرة			مضمر مرفل

يا من نزعـ	تم جلدها	ذَا	شْشَعْبِ لِلْـِ	غازين لحما
/0//0/	/0//0/		/0//	/0/0//0/0
متفاعلن	متفاعلن	متـ	متفاعلن	متفاعلاتن
مضمرة	مضمرة		مضمرة	مضمر مرفل

استهل الشاعر قصيدته بلفظة بعيدة عن الذوق الاجتماعي – ابن النعال – إلّا أن هذه العبارة تدل على شدة انفعال الشاعر من نظام الطاغية وظلمه للشعب المضطهد الذي أورثه السقم لذا نجد في هذا النص تشكيلاً إيقاعياً متنوعاً متأتياً من إنتقال الشاعر بين التفعيلة السالمة الصحيحة (مُتَفَاْعلن) والتفعيلة المضمرة (مُتْفَاْعلن) والمرفلة (متفاعلاتن) ، ما عدا البيت الأول المصرع الذي جاء مرفل العروض كضربه وهذا ما منح إيقاع النص مرونة تتماشى مع لغة الشاعر وأساليبه .

وتجدر الإشارة إلى ورود البحر الكامل التام في المرتبة الأولى مما نظمه الشاعر في هذا البحر ، وذلك راجع إلى طبيعة التشكيل البنائي لهذا النمط الإيقاعي الذي يتسع لفيض من المشاعر والعواطف حيث يستوعب أفكار الشاعر وما يطمح إلى إيصاله للمتلقي كونه مشاركاً له في مشاعره وتجربته الشعرية فتلك التفعيلة في ذلك النمط تقتضي الإبطاء في انسيابها وتكرارها إيقاعياً بما يوفر لها عمقاً إيقاعياً ووفرة نغمية تنسجم بإيقاعها مع خبايا ذات الشاعر وانفعالاته[1].

(١) ينظر : الأزدواج الإيقاعي في ضروب الشعر العربي ، ص٤٢.

اما النمط الإيقاعي الثاني التام العروض المقطوع الضرب فيأتي في المرتبة الثانية ؛ لأنه يأتي من حيث الرشاقة الإيقاعية من بعد الشكل الأول .

ويلمس أيضاً أن النمط المحذذ هو أقل الأشكال ، اذ يكون فيه المدى الزمني قصيراً بسبب حذف الوتد المجموع من تفعيلة العروض والضرب والاكتفاء بـ (متفا) ما يولد قصراً في الإيقاع؛ وذلك مالا يتلاءم مع روح الشاعر الثائرة(١).

اما المجزوء فلم يستخدم إلّا المرفل منه ؛ كونه يكتنز مزايا إيقاعية تتسم بالطول والامتداد الفني الموسيقي أكثر من أنماط : الضروب الثلاثة لمجزوء الكامل (٢) , على الرغم من كونه لا يصل لدى الشاعر إلى مستوى الجمال الإيقاعي للصيغة التامة ولذلك لم يكثر منه .

٢- البحر البسيط :

* التشكيل الإيقاعي للبحر البسيط في الشعر العربي

تنوعت آراء العلماء حول سبب تسميته بسيطاً فقيل ؛ لانبساط أسبابه أي تواليها في مقدمة تفعيلاته السباعية أي تفعيلة (مَسْتَفْعَلَنْ) التي تتكون من تتابع سببين(٣)، وقيل بل لانبساط الحركات في عروضه وضربه في حالة تعرضهما لزحاف الخبن*، اذ تتوالى فيها ثلاث حركات ، فتصبح التفعيلة (فاعلن) (فَعَلَنْ)، وقيل لأنه انبسط عن مدى الطويل والمديد فجاء وسطه فعلن وآخره فعلن أيضاً(٤).

---

(١) ينظر : الازدواج الايقاعي في ضروب الشعر العربي ، ص٤٢.

(٢) ينظر : المصدر السابق ، ص٤٤.

(٣) ينظر : المرشد الوافي في العروض والقوافي ، ص٥٧ . فن التقطيع الشعري والقافية ، ص٦٧.

* زحاف الخبن : وهو أحد الزحافات المفردة يعني حذف الثاني الساكن كحذف الالف من (فاعلن) – (فعلن) . وينظر العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص٨١ . الأدب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه ، معروف الرصافي ، قدم له وعلق عليه الاستاذان كمال إبراهيم ومصطفى جواد ، وقف على طبعة المحامي عبد الحميد الرشودي ، مطبعة المعارف – بغداد ، ١٣٧٥ هـ/ ١٩٥٦م ، ص٢٩.

(٤) ينظر : كتاب الكافي في العروض والقوافي ، ص٥٠ . العروض الجديدة وأوزان الشعر الحر وقوافيه ، د. محمود علي السمان , دار المعارف , مصر , ١٩٨٣م ، ص٨٦ . الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ، د. مصطفى جمال الدين , ط٣ , شركة دار السلام , بيروت لبنان , ٢٠١١م , ص١٣٥ . بحور العروض ، محمد صادق محمد (الكرباسي) تقديم وتعليق د. عبد العزيز سشبين ، ط١ ، بيت العلم للنابهين ، بيروت – لبنان ، مكتبة دار علوم القرآن كربلاء – العراق ، ١٤٣٢هـ/٢٠١١م ، ص٣٣.

وهو من البحور المركبة المزدوجة في تفعيلاتها بين السباعية (مستفعلن) والخماسية (فاعلن)، وهو يشكل مع الطويل والمديد دائرة المختلف[١] اذ يتألف من تردد تفعيلتي (مستفعلن – فاعلن) في الصدر والعجز كالآتي[٢].

مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُن فَاْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُن فَاْعِلُنْ

وقد لاحظ الدارسون أن هذه الصورة المثالية لبحر البسيط التام لم تأتِ في واقع نظم الشعر وإنما تجيء مخبونة عروضاً ، إذ تصير (فاعلن) التي في العروض (فعِلن) دائماً باستثناء البيت المصرع من الضرب المقطوع أما الضرب فتكون إما (فِعِلُنْ أو فَاْعِلْ) فالتغيرات التي تصيب العروض والضرب يلتزم به على امتداد القصيدة ، أما الحشو فلا يلتزم بذلك[٣] ويرى الدكتور علي عبد الحسين حداد ان الخليل كان يعي أن البنية التشكيلية لإيقاع هذا البحر (فعلن) هي صورة ثانوية في تشكيل إيقاع هذا البحر وفي غيره من البحور ، فالخليل أراد بوصفه لهذه الصيغة الإيقاعية أن يؤسس بناء هذا البحر تأسيساً صحيحاً برد النواتج الثانوية إلى أصولها الإيقاعية الأولية[٤].

وقد ذكر العروضيون له أشكالاً غير التام منها المجزوء والمشطور[٥]. وقيل له ثلاث أعاريض وستة أضرب[٦]. ويرى الدراسون أن هذا البحر يصلح لأغراض عدة ؛ كونه يتصف بالطول بسبب كمه الثماني ، ولأنه من أعظمها أبهة وجلالة إلّا أنه لا يصل إلى ما يصل إليه الطويل ولوانه يفضل عليه من حيث الرقة[٧]، وله (سباطة وطلاوة) [٨]. فهو بحر راقص لما يتمتع به من نغمات متموجة

---

(١) ينظر :كتاب الكافي في العروض والقوافي , ص٤٩ .

(٢) ينظر : المصدر السابق , ص٤٨ .

(٣) ينظر : موسيقى الشعر ، ٦٩.

(٤) ينظر : البنية الإيقاعية في شعر أبي نؤاس ، ص٥٣-٥٤.

(٥) ينظر : موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر ، د. عبد الرضا عليّ ، ط١ ، دار الشروق ، عمان – الأردن ، ١٩٩٧م، ص٢٢١ . العروض الواضح وعلم القافية ، ص٤٢.

(٦) ينظر : الجامع في العروض والقوافي ، صنفه أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي المتوفى ٣٤٢هـ، حققه وقدم له د. زهير غازي زاهر والأستاذ هلال ناجي , ط١ , دار الجيل , بيروت لبنان , ١٩٩٦م ,ص١٠٨ . المفصل في علم العروض والقوافي وفنون الشعر ، ص٦٩.

(٧) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ج/٤٤٣ . فن التقطيع الشعري والقافية ، ص٦٨.

(٨) منهاج البلغاء وسراج الادباء ، ص٢٦٩.

ارتفاعاً ، وانخفاضاً ، بل أن إيقاعه يتعلمه بيسر كلّ من لم يتقن العروض لسهولة موسيقاه وإن تجنبه شعراء الشعر الحر ، باستثناء بدر شاكر السياب الذي نظم فيه قصائد عدة على حد قول الدكتور عبد الرضا علي[١].

- بنية التشكيل الإيقاعي للبحر البسيط في شعر حطّاب الجنوب

يحتل البحر البسيط المرتبة الثانية من المجموع الكلي للبحور الشعرية التي اقتفاها الشاعر في نظمه الشعري ، إذ بلغ ما نظم فيه خمس عشر قصيدة ومقطوعة واحدة بنسبة ١٩,٢٧٪ من مجموع ما نظمه الشاعر, وقد استعمل الشاعر البسيط التام المخبون منه ، والمقطوع الضرب , فقد بلغ ما نظم في التام المخبون اثنتي عشرة قصيدة ومقطوعة واحدة ، أما التام المخبون العروض المقطوع الضرب فقد بلغ النظم فيه ثلاث قصائد ، وكالآتي :

أولاً : الضرب المخبون ذو العروض المخبونة فمنه قصيدته (النبأ العظيم)[٢] المتكونة من سته وثلاثين بيتاً شعرياً :

أَنَاْ الْعِلَيْلُ ، وَلَاْ أُشْفى مــن العِلَلِ إلا بحبَّ أَمِيْرِ الـمُــؤْمنِيِنْ عَـلِـي
فحبهُ جنةٌ ، وهــو القسيم لــها وبغضهُ النار ، هذا واضحٌ وجلي
شتان بين مُحبٍّ ، ريـحـهُ عـبقٌ وآخـرٌ مبغضٌ ، مستكبرٌ وخلي
هـــذا سراط عليَ لا يـمـر بـه الا المحبون ، ما خافوا من الزلل

التقطيع :

أَنَلعليــ	ل ولا	أشفى من لــ	عللي	إللا بحبْ	بِ أَمِيْــ	ر لَمْؤمِنِيْــ	ن علي
0//0//	0///	0//0/0/	0///	0//0/0/	0///	0//0/0/	0///
متفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن
مخبونة	مخبونة		مخبونة		مخبونة		مخبون

فحببهو	جننتن	وهو لقسيــ	م لها	وبُغْضُهُذْ	نارها	ذا واضحن	وجلي
0//0//	0//0/	0//0/0/	0///	0//0/	0//0/	0//0/0/	0///
متفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن	متفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن
مخبونة			مخبونة	مخبونة			مخبون

(١) ينظر : موسيقى الشعر العربي قديمه وحديث دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر ، ص١٢١.
(٢) في حب أهل البيت ، شعر حطّاب ادهيم الفيصلي ، ط ١ ، ٢٠١٩ م ، ص٥٢.

شتتنان بيـ	ن محب	بن ريحهو	عبقن	وأ اخرن	مبغضن	مستكبرن	وخلي
0//0/0/	0///	/0/0/0/	0///	0//0//	0//0/	0//0/0/	0///
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	متفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن
	مخبونة		مخبونة	مخبونة			مخبون

هاذا سرا	ط علي	ين لا يمر	ربهي	اللامحب	بونما	خافو من ز	زللي
0//0/0/	0///	0//0/0/	0///	0//0/0/	0//0/	0//0/0/	0///
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن
	مخبونة		مخبونة				مخبون

نجد الشاعر في هذه القصيدة وغيرها من القصائد التي نظمها في البحر البسيط المخبون العروض والضرب يسعى إلى خلق التموج النغمي الموسيقي قاصداً إلى خلخلة الرتابة التي يصطنعها تكرار نفس التفعيلات مستخدماً زحاف الخبن الذي استحسنه العروضيون في بنية إيقاع البسيط سواء أكان ذلك في تفعيلته السباعية أم الخماسية ، وهذا ما ذهب إليه ابن عبد ربه الاندلسي ، إذ قال :(الخبن فيه حسن)[١]

* اما النوع الثاني من البحر البسيط الذي استخدمه الشاعر في شعره فهو المخبون العروض المقطوع الضرب والخبن هو زحاف يجري مجرى العلة وهو لازم في العروض والضرب اما في الحشو فهو غير لازم ، والقطع هي علة وهو حذف ساكن الوتد المجموع واسكان ما قبله ، ومثاله قصيدته في الإمام الرضا (عليه السلام) وهي (سيدي غريب الطوس) [٢]:

أتيتُ أنْــزِفُ شَوْقَــاً فِيْكَ أَغْرَاني غَرِيْبَ طُوسٍ، وحِمْلِيْ ثُقْلُ أَحْزَانِيْ

أَتَيْتُ مُسْتَنْفِرَاً وَجْـدي أَلَــوْذُ بِــهِ كَــأَنّ فِيْهِ جَـوَى رُوْحِيْ وَإِيْمَانِي

وَقُلْتُ يَاْ سَيِّدِي ائذن لي أَشُمُّ شَذَىً قَلّبْتُ طَرْفِيْ، وَفِــيْ كَفَّيَّ ووِجْدَانِي

إِلِــيْـكَ تَهْفُو طُقُوْسِي وَهْيَ تَحْمِلُنِي حَــمْلَ الرَّضِيْعِ، لِحُلْمٍ فِيكَ أَبْكَانِي

(١) العقد الفريد ، ١٩٨/٦.

(٢) مجموعة في حب أهل البيت (عليهم السلام) ، ص١٠٧.

التقطيع :

أتيت أن	زف شو	قن فيك أغْـ	راني
0//0//	0///	0//0/0/	0/0/
متفعلن	فعلن	مستفعلن	فاعل
مخبونة	مخبونة		مقطوعة

غريب طو	سن وحمـ	لي ثقل أحـ	زاني
0//0//	0//0/	0//0/0/	0/0/
متفعلن	فاعل	مستفعلن	فاعلْ
مخبونة			مقطوع

أتيت مسـ	تنفرن	وجدي ألو	ذبهي
0//0//	0//0/	0//0/0/	0///
متفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن
مخبونة			مخبونة

كأنن فيـ	هي جوى	روحي وأيـ	ماني
0//0//	0//0/	0//0/0/	0/0/
متفعلن	فاعلن	مستفعلن	فاعلْ
مخبونة			مقطوع

وقَلّت يـا	سييدأ	ذن لي أشمْ	مُشَذَن
0//0//	0//0/	0//0/0/	0///
متفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن
مخبونة			مخبونة

قَلّبت طر	في وفي	كففي ووجـ	داني
0//0/0/	0//0/	0//0/0/	0/0/
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فاعلْ
			مقطوع

اليك تهـــ	فو طقو	سي وهيتحـــ	ملني
0//0//	0//0/	0//0/0/	0///
متفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن
مخبونة			مخبونة

حمل ررضيـ	ع لحل	من فيك ابـ	كاني
0//0/0/	0///	0//0/0/	0/0/
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فاعلْ
	مخبونة		مقطوع

في هذه القصيدة نزفت مشاعر الشاعر، وشدة عشقه وتوجهه إلى المعشوق – الإمام الرضا عليه السلام– فوظف إيقاع العروض المخبونة والضرب المقطوع ماعدا البيت الأول المصرع والمصرع هو البيت الذي غيرت عروضه لتلحق بضربه وزناً وقافية ويكون التغيير اما زيادة او نقصان ، فقد جاء ذلك ملائماً مع تلك العواطف والمشاعر التي يحملها الشاعر اتجاه محبوبه , فهو يريد أن يوصل للإمام حبه وشوقه , ما انعكس ذلك في إيقاع القصيدة فنجده إيقاعاً متسارعاً متلائماً مع دلالة المعنى .

لم ينظم في مجزوء البحر البسيط ولا في صيغة المحدث منه , لانه لم يستطب إيقاعهما لقصرهما وأنهما لا يتماشيان مع السيل التعبيري الذي يلحظ في تصويره لتجاربه الشعرية .

٣ - البحر الطويل :

*** التشكيل الإيقاعي للبحر الطويل في الشعر العربي**

سُمِّي هذا البحر بالطويل؛ لأنه طال بتمام أجزائه ، فلا يمكن أن يستعمل مجزوءاً ، ولا مشطوراً ، ولا منهوكاً ، بل يأتي تاماً دائماً[١]. وقيل لأن حروفه فاقت حروف البحور الأخرى إذ بلغت حروفه ثمانية وأربعين حرفاً[٢]، وقيل سُمِّي بالركوب ؛ لكثرة ما ينظم فيه الشعراء كمعلقة امرئ القيس وطرفة ابن العبد وزهير بن أبي سلمى ولامية العرب للشنفرى ولامية أبي العلاء المعري[٣].

وهو أول البحور المزدوجة التفاعيل ويتصدر دائرة المختلف مع البسيط والمديد[٤]. ويتكون من تكرار تفعيلتي (فعولن – مفاعيلن) على النحو الآتي :

فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاْعِيْلُنْ

الّا أن هذه الصيغة الإيقاعية التي وضعها العروضيون لإيقاع هذا البحر ، لم يلتزم بها الشعراء في نظم أشعارهم ، وانما تأتي تفعيلة (مفاعيلن) في العروض مقبوضة (مفاعلن) دائماً[٥] ما يعني أنه له عروض واحدة فقط (مفاعلن) المقبوضة ، وثلاثة ضروب أولها (مفاعيلن) الصحيحة السالمة ، والثاني (مفاعلن) المقبوضة ، أما الضرب الثالث فهو المحذوف (مفاعي)[٦].

---

(١) ينظر : العمدة ، ١٣٦/١ . نور القبس المختصر من المقتبس في أخبار النحاة والأدباء والشعراء والعلماء ، أبي عبيدالله محمد بن عمران المرزباني اختصار المحاسن يوسف بن أحمد بن محمود الحافظ اليغموري ، عني بتحقيقه رودلف زهايم ,فرانتس شتاينر يقيسبادن ، ١٩٦٤ م – ١٣٨٤ هـ ، ص٧١. المرشد الوافي في العروض والقوافي ، ص٤٣ . العاون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص١٣٧.

(٢) ينظر : العيون الغامزة على الخبايا الرامزة ، ص١٣٧ . علم العروض والقافية ، ص٢٨ . العروض بين التنظير والتطبيق ، ص٦١ ، وينظر : فن التقطيع الشعري والقافية ، ص٤٣.

(٣) ينظر : المرشد الوافي في العروض والقوافي ، ص٤٣ . الشافي في العروض والقوافي ، ص٥٩.

(٤) ينظر : الإيقاع في الشعر العربي ، ص١٣٠ . العروض والقافية دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر ، ص١١٤.

(٥) ينظر : العروض بين التنظير والتطبيق ، ص٦٦.

(٦) ينظر : المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي ، موسى بن محمد بن المليانى الاحمدي , ط٤ , (منقحة ومزيدة) , دار الحكمة , ١٩٤٩م ,ص٦٩ . العروض بين التنظير والتطبيق ، ص٦٦ . العروض التعليمي ، عبد العزيز نبوي ود. سالم عباس حداد , ط٣ , مزيدة ومنقحة ,مكتبة المنارة الاسلامية , ٢٠٠٠م ص٤٤ . ضروب البحور بين النظرية والتطبيق ، عباس عودة شنيور ، رسالة ماجستير ، جامعة البصرة ، ١٩٩٤ ، ص٢٨.

وقد منحت بنية إيقاع هذا البحر التي تكونت من تنوع تفعيلتي (فعولن – مفاعيلن) وما يعتريهما من زحاف (القبض) * الحيوية الإيقاعية والموسيقى العذبة التي لها الأثر الفاعل في ادراك الشعراء ومتلقي الشعر .

فهو يعد من أكثر البحور شيوعاً واستعمالاً في الشعر العربي ويشغل ثلث الشعر العربي قديماً وحديثاً [١]. لما يكتنز من الرصانة والجلالة في إيقاعه الموسيقي ، فهو يستعمل في موضوعات الحماسة والفخر والمدح والقصص والاعتذار وغيرها من الأغراض المتعددة فكثرة استعماله وصلاحيته لها تدل على تكامله[٢] فهو أكمل الأوزان[٣].

– بنية التشكيل الإيقاعي للبحر الطويل في شعر حطّاب الجنوب

يأتي البحر الطويل في المرتبة الثالثة بعد الكامل والبسيط من المجموع الكلي للبحور الشعرية التي استعملها الشاعر في نظمه الشعري، إذ بلغ ما نظم فيه اثنتي عشرة قصيدة ، وبنسبة ١٤,٤٥٪ من مجموع ما نظمه من شعره وقد جاءت قصائد الشاعر في هذا البحر في نوعين:

الأول : الطويل التام المقبوض العروض والضرب إذ نظم فيه عشر قصائد ما بين الرثاء والمدح والغزل والوصف ، فهذا النمط من الإيقاع تألفه أذن الشاعر ويستسيغه حسه الموسيقي , فربما مال الشاعر إلى هذا النمط لما فيه من تشابه موسيقي وإيقاعي ما بين تفعيلة العروض وتفعيلة الضرب ، إذ تجذب الشاعر أولاً للنظم فيه واستئناس المتلقي عند سماعه ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدته بعنوان (الغريب)[٤] وهي متكونةً من اثنين وعشرين بيتاً شعرياً :

---

* **القبض** : هو أحد الزحافات المفردة التي تحذف الخامس الساكن من (مفاعيلن) فتصبح (مفاعلن) ومن (فعولن) فتصبح (فعول) ينظر : العروض لأبن جني ، ص٦٣ ، العمدة ، ١٣٨/١ . مفتاح العلوم ، ص٧٨٧ . المرشد الوافي في العروض والقوافي ، ص٣٦ . الدليل في العروض ، سعيد محمود عقيل , ط٢, عالم الكتب , بيروت – لبنان , ١٣١٩هـ، ١٩٩٩م ص٤٠.

(١) ينظر : موسيقى الشعر ، ص١٨٩ . فن التقطيع الشعري والقافية ، ص٤٣ .

(٢) ينظر : المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، ص١٠٣-١٠٤ . فن التقطيع الشعري والقافية ، ص٤٤.

(٣) ينظر : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص٢٦٧.

(٤) مجموعة قصائد الموت ، ص٨٨.

كَفَانْنِيْ اضْطِهَادْاً أننّي عَنْكُم غُنَي وأَنيّ غَرِيْبٌ بَيْنَ أَهْلِيْ وَمَوْطِنِي
بَلَوْتُ بَنِي عَمَّيْ ، وأبناء جِلْدَتي فَنَامُوا على دَاءٍ عُضَالٍ ومُزْمِنِ
وَحَسْبِيَ هَذَا الدَّهْرُ يَجْرِيْ مُخَالِفَاً وَيَعْصِفُ بِيْ، والدّائِرَاتُ تُحُيْطُنِي
وأنـــي أَرَى.. مالا يــرونَ فأكتَوِي وأَسْمَعُ مـــالا يسمعون فـأنْثَنِي

التقطيع :

كفانظ	طهادن أن	ننني عنـ	كمو غني	وأنني	غريبن بيـ	ن أهلي	وموطني
0/0//	0/0/0//	0/0//	0//0//	0/0//	0/0/0//	0/0//	0//0//
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن	فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن
			مقبوضة				مقبوض

بلوت	بني عممي	وأبنا	ء جلدتي	فنامو	على داءن	عضالن	ومزمني
/0//	0/0/0//	0/0//	0//0//	0/0//	0/0/0//	0/0//	0//0//
فعول	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن	فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن
مقبوضة			مقبوضة				مقبوض

وحسب	ي هاذ ددهـ	ر يجري	مخالفن	ويعصـ	ف بي وددا	ئراتُ	تحيطني
/0//	0/0/0//	0/0//	0//0//	/0//	0/0/0//	0/0//	0//0//
فعول	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن	فعول	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن
مقبوضة			مقبوضة	مقبوضة			مقبوض

وأنني	أرى ما لا	يرون	فاكتوي	وأسمـ	ع ما لا يس	معون	فانثني
0/0//	0/0/0//	/0//	0//0//	/0//	0/0/0//	/0//	0//0//
فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعلن	فعول	مفاعيلن	فعول	مفاعلن
		مقبوضة	مقبوضة	مقبوضة		مقبوضة	مقبوض

يلحظ نظم الشاعر قصيدته في إيقاع البحر الطويل المقبوض العروض والضرب، ولعلَّ طول المساحة الإيقاعية لهذا البحر وتنوع تفعيلاته وما يلحقها من زحاف القبض قد منح موسيقاه صدى

إيقاعياً مميزاً وانسياباً رائقاً لائم انفعال الشاعر الذي يبدو واضحاً في مطلع القصيدة التي انسجم مع الشعور بالغربة على الرغم من وجوده بين أهله وموطنه بسبب الظلم والاضطهاد الذي لحق به من نظام الحكم أشعره بالغربة.

اما النص الثاني الذي نظمه في هذا النوع من الطويل فهو قصيدته الموسومة بـ (أبا الفضل)[1] التي اشتملت على أربعة وعشرين بيتاً.

أنـــأْجِيْـكَ مَهْمُومَاً.. أنـــادِيْكَ حَـــائِـــراً أبا الفضل فاعذرني.. وأنت لك الفضلُ

وأَنْـــــتَ أَبِـــيُّ النفسِ.. تَعْلُو مَهَابَةً مَعَ الدَّهرِ.. إذ يسمو بك الحلُ والفصلُ

ونـــفسي فـــدى كفيك حـــين تقطعت وأنـــت كـــريـمُ النفس غـــايتك البذلُ

التقطيع :

أناجيـ	ك مهمومن	أناديـ	ك حائرن	ابلفضـ	ل فعذرني	وأنت	لك لفضلو
0/0//	0/0/0//	0/0//	0//0//	0/0//	0/0/0//	/0//	0/0/0//
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن	فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعيلن
			مقبوضة			**مقبوضة**	

وأنت	أبيي ننفـ	س تعلو	مهابتن	مع ددهـ	ر إذ يسمو	بك لحلـ	ل والفصلو
/0//	0/0/0//	0/0//	0//0//	0/0//	0/0/0//	0/0//	0/0/0//
فعول	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن	فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن
مقبوضة			مقبوضة				

ونفسي	فدى كففيـ	ك حين	تقططعت	وأنت	كريم ننفـ	س غايـ	تك لبذلو
0/0//	0/0/0//	/0//	0//0//	/0//	0/0/0//	/0//	0/0/0//
فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعلن	فعول	مفاعيلن	فعول	مفاعيلن
		مقبوضة	مقبوضة	مقبوضة		مقبوضة	

(١) مجموعة في حب اهل البيت ، ص٩١.

فقد أفاد الشاعر من سعة المساحة والرزانة والهدوء الذي انماز به البحر الطويل لاحتواء أفكاره ومشاعره التي يريد الإفصاح عنها لإمامه ومحبوبه ، إذ نجد مشاعر الحب والشوق والصبر اتجاه المحبوب قد غمرت نفس الشاعر ما أطلق العنان لخياله ليعبر عما في داخله ، وقد كان التنوع الإيقاعي لتفعيلتي (فعولن – مفاعيلن) في هذا البحر وما اعتراهما من زحاف حسن ويقصد به ما شاع وورود في الشعر وما قل وروده فهو غير حسن وما ندر وروده فهو قبيح او ممنوع .وهذا الزحاف الحسن قد منح إيقاع القصيدة الحيوية , وهذا متأتٍ من تجربة الشاعر وطواعية اللغة واستخدام الألفاظ المؤثرة في ذات السامع .

فلم ينظم في الصيغة المحذوفة من البحر الطويل , نظراً لعدم ميله لإيقاعها .

٤- البحر الوافر :

* التشكيل الإيقاعي للبحر الوافر في الشعر العربي

سُمِّيَ البحر الوافر وافراً ؛ لوفرة أوتاده ، وتدا بوتد[١]، وقيل لوفور حركاته وكثرتها ؛ فليس في أجزاء البحور الأخرى حركات أكثر مما في أجزائه ، وتمام عدد أجزائه في الدائرة العروضية[٢] ،وهو يتصدر الدائرة الثانية وهي دائرة (المؤتلف) ، التي تضم إلى جنبه الكامل [٣]

ويتشكل إيقاعه من تردد تفعيلة (مفاعلتن) ست مرات ثلاثاً في الصدر وثلاثاً في العجز على النحو الآتي[٤] :

مَفَاْعَلَتُنْ مَفَاْعَلَتُنْ مَفَاْعَلَتُنْ مَفَاْعَلَتُنْ مَفَاْعَلَتُنْ مَفَاْعَلَتُنْ

إلّا أن هذا الشكل المثالي لإيقاع الوافر لم ينظم فيه الشعراء قديماً ولا حديثاً ، ما دفع العروضين إلى أن يضعوا تسويغاً لهذا الشكل الإيقاعي الذي نظم عليه الشعراء[٥]، وهو :

---

(١) ينظر : العمدة ، ١٣٦/١ . نور القبس ، ص٧١ . فن التقطيع الشعري القافية ، ص٨٤.

(٢) ينظر : كتاب الكافي في العروض والقوافي ، ص٥١ . المرشد الوافي في العروض والقوافي ، ص٦٥.

(٣) ينظر : مفتاح العلوم ، ص٧٨٤ .كتاب الكافي في العروض والقوافي ، ص٧١.

(٤) ينظر : المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي ، ص١١٢. العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لانتاج معرفة علمية ، د. سيد بحراوي ، الهياه المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣ ، ص٤٣ . المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ٢٠٣/١.

(٥) ينظر : العروض التعليمي ، ص٢٧. موسيقى الشعر ، ص٧٤-٧٦ . المرشد إلى فهم أشعار العرب ، ٤٠٤/١ .

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلْ مفاعلتن مفاعلتن مفاعلْ

فجاء بعلة (القطف) *، وهي حذف آخر سبب خفيف ، وتسكين ما قبله الا أن النقاد المحدثين أشكلوا على العروضين صيغتهم الأحادية للبحر الوافر ، ومنهم الدكتور إبراهيم أنيس والدكتور عبدالله المجذوب والدكتور علي عبدالحسين حداد[١].ويأتي تاماً ومجزوءاً[٢] . وله عروضان وثلاثة ضروب :

العروض الأولى : مقطوفة (مفاعلْ) ولها ضرب مثلها (مفاعلْ)

العروض الثانية : مجزوءة صحيحة (مفاعلتن) ولها ضربان :

أ – ضرب مجزوء صحيح مثلها (مَفَاْعَلَتُنْ)

ب – ضرب مجزوء معصوب * (مَفَاْعَلْتُنْ)[٣]

ويرى حازم القرطاجني (أن الشاعر القوي المتين الكلام إذا صنع شعراً على الوافر اعتدل كلامه وزال عنه ما يوجد فيه مع غيره من الأعاريض القوية من قوة العارضة وصلابة النبع)[٤]، لذا وصفه الدكتور عبد الله الطيب بأنه (سريع متلاحق النغمات ولكنه يوقفه الانقطاع المفاجئ في عروضه وضربه ، وهذا يتطلب من الشاعر أن يأتي بأفكاره دُفعاً دُفعاً)[٥] ويعد من أكثر البحور مرونة من حيث الشدة والرقة[٦]. ويرى الدراسون أنه يصلح لأغراض عدة منها الفخر والرثاء والاستعطاف

---

* **القطف** : وهي أحدى علل النقص المختصة بدخولها على تفعيلتي العروض والضرب من البحر الوافر التام فتحذف السبب الخفيف من (مفاعلتن) – (مفاعلْ) ثم تسكين اللام ولسهولة النطق تحول إلى فعولن ، ينظر: العمدة ٣٠٥/٢ . كتاب الكافي في العروض والقوافي ، ص٥١ . العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص١٠٧.

(١) ينظر : البنية الإيقاعية في شعر أبي نؤاس ، ص٨٨–٨٩.

(٢) ينظر : المرشد الوافي في العروض والقوافي ، ص٦٦. الأساس الميسر في العروض والقافية ، د. عباس توفيق ، دار ناشري ، نشر إلكترونياً في ربيع الأول ، ١٤٣٥/ يناير ، ٢٠١٤م ، ص٢٤.

* **العصب** : وهو أحد الزحافات التي تدخل على البحر الوافر يقوم بتسكين الحرف الخامس من مفاعلتن – مفاعلْتن ينظر : الجامع في العروض والقوافي صنفهُ أبو الحسن أحمد بن محمد العروض المتوفي ٣٤٢هـ ، حققه وقدم له ، د. زهير غازي زاهر ، الأستاذ هلال ناجي ، ط١ ، دار الجيل ، بيروت – لبنان ، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٩م ، ص١١٥.

(٣) ينظر : القواعد العروضية وأحكام القافية العربية ، تقديم د. سعد بن عبد العزيز مصلوح ، د. عبدالله اللطيف بن محمد الخطيب ، تأليف محمد بن فلاح المهدي ، ط١ ، ١٤٢٥ هـ ، ٢٠٠٤م ، ص٥١ . المرشد الوافي في العروض والقوافي ، ص٦٦.

(٤) منهاج البلغاء وسراج الادباء ، ص٢٦٩.

(٥) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ٤٠٧/١.

(٦) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية ، ص٨٤.

والبكائيات والنكت وغيرها ، فهو كثير الطواعيّة يمكن للشاعر أن يستخدمه في المواقف الجادة والحماسية ويمكن أن يستعمله في المواقف الهادئة(١).

ولابد من الإشارة إلى أن تقنية التدوير لا تستساغ في البحر الوافر نظراً لإيقاعه المتميز الذي يجبر الشاعر أن يأتي بشطرين منفصلين باستثناء الحالات النادرة(٢).

- بنية التشكيل الإيقاعي للبحر الوافر في شعر حطّاب الجنوب

يحتل البحر الوافر المرتبة الرابعة بعد الطويل من المجموع الكلي للبحور الشعرية التي اقتفاها الشاعر في نظمه ، وللشاعر فيه إحدى عشر قصيدة ، أي بنسبة ١٣,٢٥٪ من مجموع ما نظمه من شعره إجمالاً وجاءت قصائد الشاعر المنظومة في إيقاع البحر الوافر التام متعددة الأغراض في المدح والفخر والغزل والهجاء والرثاء ، مثال ذلك قصيدته في رثاء أحد أصدقائه التي وسمها بعنوان (أبا المهدي) ، وهي قصيدة مطولة ضمّت اثنين وثلاثين بيتاً شعرياً(٣).

أَبَأْ مَهْدِيّ جِئْتُكَ غَيْرَ سَأْلِي ..... وَقَـدْ لَعِبَتْ بَـآمَأْلِي اللّيالِي

كأنَّ الصُبْحَ عندي صَارَ ليلاً ... وإن العمرَ أطـرافُ الـدوالي

رَكْبِتَ النائباتِ وأنـتَ غصنُ.....وكنت لغيها عـُـلْـو الجبالِ

التقطيع :

أبامهدي	يجئتك غيـ	ر سالي		وقد لعبت	بأ امالـ	ليالي	
0/0/0//	0///0//	0 /0//		///0//	0/0/0//	0/0//	
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلْ		مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعل	
معصوبة		مقطوفة			معصوبة	مقطوف	

كأن صصبـ	**ح عندي صا**	ر ليلن		وأنن لعمـــــ	**ر أطراف د**	دوالي	
0/0/0//	0/0/0//	0/0//		0/0/0//	0/0/0//	0/0//	
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعل		مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعل	
معصوبة	معصوبة	مقطوفة		معصوبة	معصوبة	مقطوف معصوب	
		معصوبة					

(١) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ٤٠/١ . المعجم المفصل في العروض والقوافي ، ص١٦٢ ، وينظر : فن التقطيع الشعري والقافية ، ص٨٤.
(٢) ينظر : موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع ، د. شعبان صلاح ، ط٤، دار غريب ، القاهرة ، ٢٠٠٥ ، ص٢١.
(٣) مجموع دموع القصائد في رثاء الأحبة , ص٢٧.

ركبت ننا	ئبات وأنـ	ت عُصنن		وكنت لغيـ	بها علولـ	جبالي	
0/0/0//	0///0//	0/0//		0///0//	0/0/0//	0/0//	
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعل		مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلْ	
معصوبة		مقطوفة			معصوبة	مقطوف	

ويلحظ من تقطيع الأبيات السابقة اعتماد زحاف (العصب) في تفعيلات القصيدة، (الحشو) اذ تصبح مفاعلتن بعد دخول زحاف العصب عليها مَفَاعَلْتُن ، فلم يخلُ شطر من أشطر القصيدة إلّا وذلك الزحاف موجود , وهو حسن يعطي انسياباً موسيقياً لإيقاع القصيدة ويشد من تساوق إيقاعها .

وقد نظم الشاعر في هذا البحر في مختلف الأغراض، وكانت قصائده فيه ذات إيقاع جذاب مؤثر في نفس المتلقي إذ ابتعد عن كل ما يكسر سلاسة الإيقاع بدخول بعض زحافات غير حسنة قبيحة ، وهذا يعود إلى قدرة الشاعر وتجربته الشعرية وأذنه الموسيقية في التحكم بإيقاع الأوزان وفق ما هو مستساغ وجذاب . ولم ينظم في مجزوئه مقتصراً على التام ويبدو سبب ذلك عدم ميله له لقصره لذا لم يرغب النظم فيه .

٥ – البحر الخفيف :

* التشكيل الإيقاعي للبحر الخفيف في الشعر العربي

سُمَّيَ هذا البحر بالخفيف؛ لأنه (أخف السباعيات)[١]، وقيل سمي خفيفاً لأن ؛ (الوتد المفروق اتصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب فخفت)[٢]، وقيل سُمي خفيفاً (لخفته في الذوق والتقطيع ، لأنه يتولى فيه لفظ ثلاثة أسباب ، الأسباب أخف من الأوتاد)[٣]. وهو من ضمن دائرة المجتلب التي تشتمل عليه مع البحر السريع والمنسرح والمضارع والمقتضب [٤]. وتتشكل صورته الإيقاعية على النحو الآتي:

---

(١) ينظر : العمدة ، ١٣٦/١ . نور القبس ، ص٧١ . فن التقطيع الشعري والقافية ، ص١٥٩

(٢) كتاب الكافي في العروض والقوافي ، ص١٠٩ . العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص٢٠٤ . فن التقطيع الشعري والقافية ، ص١٥٩.

(٣) كتاب الكافي في العروض والقوافي ، ص١٠٩. المرشد الوافي في العروض والقوافي ، ص٩٨ . المعجم المفصل في العروض والقوافي وفنون الشعر ، ص٧٧.

(٤) ينظر : مفتاح العلوم ، ص٧٨٤-٧٨٥.

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

وهو من البحور المركبة ، يتميز بقبوله العديد من الزحافات الداخلة على تفعيلاته سواء أكان ذلك في الحشو أم العروض أم الضرب , منها ما هو حسن وما هو قبيح ، والحسن منها كالخبن ، والصالح فيها كالكف* أما المستقبح فيها كالشكل *. ويأتي تاماً ومجزوءاً[١] وله ثلاث أعاريض وخمسة أضرب[٢].

ووصف استحسانه عند الشعراء كثيراً إذا ما قيس بالسريع والمنسرح ، اما اذا قيس بالطويل والبسيط فهو دونهما ، وأما سر فخامته فمردُّهُ إلى وضوح نغماته وتفعيلاته[٣]

- بنية التشكيل الإيقاعي للبحر الخفيف في شعر حطّاب الجنوب

يأتي البحر الخفيف مساوياً للوافر في قائمة الإحصاء الإجمالي للبحور الشعرية التي اقتفاها الشاعر في نظمه، فقد بلغ مجموع ما نظم فيه إحدى عشرة قصيدة بنسبة ١٣,٢٥٪ وقد نظم الشاعر قصائده في شكله التام ، ويلحظ فيما نظمه أن بنية إيقاع البحر الخفيف في الضرب لم تستقر على نفس المسيرة الإيقاعية في نظم القصيدة الواحدة ، بل أخذت تتقبل الازدواج الإيقاعي الثلاثي ، فالضرب الأول الصحيح السالم (فاعلاتن) ، أما الصورة الثانية فهي الضرب المخبون ، والضرب الثالث هو المشعث *. ومما نظمه في الشكل التام من الخفيف قصيدته الموسومة بـ (نعم الرجاء) التي اشتملت على خمسة وعشرين بيتاً شعرياً [٤].

---

* **الكف** : وهو أحد الزحافات المفردة يدخل على سبعة أبحر يقوم بحذف السابع الساكن من (مستفعلن – مستفعل) ومن (فاعلاتن – فاعلات) ينظر : العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص٢٠٥ . أهدى سبيل إلى علم الخليل العروض والقافية ، محمود مصطفى ، ط١ ، دار الفكر العربي ، ١٩٩٧م ، ص١٥–١٨. ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، ص١–١٢ . المعجم المفصل ، ص٧٩.

* **الشكل** : هو أحد الزحافات المركبة المزدوجة من الكف والخبن ، ينظر : العيون الغامزة ، ص٢٠٥ . ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، ص١٠–١٢.

(١) ينظر : المرشد الوافي في العروض والقوافي ، ص٩٨ . العروض بين التنظير والتطبيق ، ص١٦٢.

(٢) ينظر : مفتاح العلوم ، ص٧٨٤–٧٨٥ . كتاب الكافي في العروض والقوافي ، ص١٠٩ . الجامع في العروض والقوافي ، ص١٥١.

(٣) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ٢٣٨/١.

* **التشعيث** : وهي أحدى علل النقص تقوم بحذف احد متحركي الوتد المجموع نحو فاعلن – فالن وفاعلاتن – فالاتن ، وهو خاص في الخفيف والمجتث ، ينظر : الكافي في العروض والقوافي ، ص١١٣ . ميزان الذهب ، ص١٤ .

(٤) مجموعة في حب أهل البيت ، ص١٠٠.

نَـحْـنُ جِـئْـنَا..ثَلَاْثَـةٌ أَسوِيَــاءُ أنَــاْ وَالْـهَـمُّ، والأَسَىْ وَالْـبَـلَاْءُ
وَظَفَرْنَاْ مِــنَ السِنْين حِـبــالاً وَتَشظَّتْ بِـرُوْحِــنَاْ الــصَّـحْرَاءُ
ونَهَضْنَاْ حِـيْنَاُ، وَحِيْنَاً كَـبَـوْنَا حـيـن شَدّتْ رِكَــابَـنَا الأَهْوَاء
كَانَ فِيْهَا الحُسَيْنُ بَنْهَضُ سراً واللّـيَـالِــيْ بِـغَدْرِهَا.. كربلاءُ

التقطيع :

نحن جئنا	ثلاثتن	أسوياءو
0/0//0/	0//0//	0/0//0/
فاعلاتن	متفعلن	فاعلاتن
	مخبونة	

أنولهم	م ولأسى	والبلاءو
0/0///	0//0//	/0//0/
فعلاتن	متفعلن	فاعلاتن
مخبونة	مخبونة	

وظفرنا	من سسنيـ	ن حبالن
0/0///	0//0//	0/0///
فعلاتن	متفعلن	فعلاتن
مخبونة	مخبونة	مخبونة

وتشظت	بروحنصـ	صحراءو
0/0///	0//0//	/0/0/
فعلاتن	متفعلن	فالاتن
مخبونة	مخبونة	مشعث

ونهضنا	حينن وحيـ	نن كبونا
0/0///	/0//0/	0/0//0/
فعلاتن	مستفعلن	فاعلاتن
مخبونة		

حين شددت	ركابنلـ	أهواءو
0/0//0/	0//0//	/0/0/
فاعلاتن	متفعلن	فالاتن
	مخبونة	مشعث

كان فينلـ	حسين ينـ	هض سررن
0/0//0/	0//0//	0/0///
فاعلاتن	متفعلن	فعلاتن
	مخبونة	مخبونة

والليالي	بغدرها	كربلاءو
0/0//0/	0//0//	/0//0/
فاعلاتن	متفعلن	فاعلاتن
	مخبونة	

من تقطيع الأبيات السابقة يلحظ أنَّ البيت الأول من القصيدة جاء مصرعاً صحيح العروض والضرب ، أما البيت الثاني والثالث منها فقد جاء ضربهما مشعثاً الضرب بينما البيت الرابع منها قد جاء صحيح الضرب ، وذلك ليس بغريب او مستكره في إيقاع البحر الخفيف , اذ يستقبل هذا البحر ثلاث هيئات إيقاعية في ضربه ، من دون أن تكون فيه ركاكة أو نشاز في إيقاعه بل يمنحه هذا التنوع المرونة الايقاعية ، والابتعاد عن الرتابة ، فضلاً عما يوفر للشاعر من مساحة إيقاعية واسعة في نطاق القافية لكي يختار من الألفاظ ما يتناسب مع دلالة المعنى في البيت[١].

وقد يتخلى عن ظاهرة الأزدواج الثلاثي في الضرب ويلتزم صورة واحدة وهي الصحيحة السالمة (فاعلاتن) ، على الرغم من اعتماده على الازدواج الثنائي في العروض ما بين تفعيلة صحيحة سالمة على وزن (فاعلاتن) وأخرى مخبونة على وزن (فعلاتن) , وهذا ما يلحظ في قصيدته (يا كريماً تلاقفته السماء)، التي ضمنت تسعة عشر بيتاً شعرياً وهي في رثاء صديق له سقط من الطائرة ، منها قوله[٢]

أَزِفَ اللّيلُ واسْتَعَزّ الضَّيَاءُ أَفِلَ المَجْدُ، والنُّهَى، وَالإِبَــاءُ
وَخَلَتْ دَوْحَةُ المَكارِمِ حَتّى أَقْفَرَ الرَّوْضُ واسْتُبِيْحَ الرّواءُ
يَــا عَلِيّاً أبو عليٍّ مُعافى نَــرْتَجِيه إِذ يَــحُــمُ الـقَـضَاءُ

التقطيع :

أزف لليـ	ل وستعز	ز ظظياءو
0/0///	0//0//	0/0//0/
فعلاتن	متفعلن	فاعلاتن
مخبونة	مخبونة	

افل لمجـ	دو نتهى	ولاباءو
0/0///	0//0//	0/0//0/
فعلاتن	متفعلن	فاعلاتن
مخبونة	مخبونة	

وخلت دو	حة لمكا	رم حتتى
0/0///	0//0//	0/0///
فعلاتن	متفعلن	فعلاتن
مخبونة	مخبونة	مخبونة

اقفرر رو	ض وستبيـ	ح رروا‌ءو
0/0//0/	0//0//	0/0//0/
فاعلاتن	متفعلن	فاعلاتن
	مخبونة	

(١) ينظر : الأزدواج الإيقاعي في ضورب الشعر العربي دراسة إيقاعية ، ص٧٥-٢٦

(٢) مجموعة دموع القصائد في رثاء الاحبة ، ص٤٣.

يا عليين	أبو علي	ين معافى		نرتجيهي	اذا يحمـ	م لقضاءو	
0/0//0/	0//0//	0//0/0/		0/0//0/	0//0//	0/0//0/	
فاعلاتن	متفعلن	فاعلاتن		فاعلاتن	متفعلن	فاعلاتن	
	مخبونة				مخبونة		

من تقطيع الأبيات السابقة يلحظ أن البيت الأول من القصيدة جاء مصرعاً صحيح العروض والضرب ، اما تفعيلة العروض فجاءت متنوعة ما بين الصحيحة المخبونة ، بينما التزمت تفعيلة الضرب بنمط إيقاعي واحد هو التفعيلة الصحيحة فاعلاتن ، وهذا الأزدواج الثنائي الإيقاعي في تفعيلة العروض أكسب إيقاع القصيدة المرونة الإيقاعية الملائمة لانفعالات الشاعر الوجدانية الحزينة ؛ لأنه يوفر حرية أكثر في اختيار التشكيل اللفظي الذي تناسب مع المعنى ومتطلبات القافية .

٦ - البحر المتقارب :

* التشكيل الإيقاعي للبحر المتقارب في الشعر العربي

جاءت تسمية هذا البحر بالمتقارب وذلك لتقارب أجزائه ؛ فالتشكيل البنائي لتفعيلاته واحد لأنها خماسية كلها فبعضها يشبه بعض[١]، وقيل سُمِّيَ متقارباً ؛ لتقارب اوتاده بعضها من بعض والفاصل بينهما سبب واحد[٢]، وفي الوقت نفسه تقارب أسبابه من أوتاده[٣].

ويشكل مع البحر المتدارك دائرة المتفق[٤]، ويعد ضمن البحور الأحادية التشكيل[٥]. ووزنه ثماني الكم على النحو الآتي[٦] :

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

ويأتي تاماً ومجزوءاً[٧]، وله عروضان وستة أضرب[٨].

---

(١) ينظر : العروض لأبن جني ، هامش رقم (١) ، ص١٥١ . العمدة ، ١٣٦/١ . نور القبس ، ص٧١.
(٢) ينظر : العروض لأبن جني ، ص١٥١. الكافي في العروض والقوافي ، ص١٢٩.
(٣) ينظر : العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص٢١٥ . فن التقطيع الشعري والقافية ، ص١٨٥.
(٤) ينظر : العروض لأبن جني ، ص١٥٨. الكافي في العروض والقوافي ، ص١٣٧.
(٥) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية ، ص١٨٣.
(٦) ينظر : أهدى السبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية ، ص٦٥ . علم العروض والقافية ، ص١٦٢. ميزان الذهب ، ص٩٠.
(٧) ينظر : علم العروض والقافية ، ص١٦٢ .العروض الواضح وعلم القافية ، ص٣٤ . فن التقطيع الشعري والقافية ، ص١٨٣-١٨٥ . أهدى السبيل إلى علمي الخليل ، ص٦٥.
(٨) العروض الأولى سالمة ولها أربعة أضرب : الضرب الأول مثلها والثاني مقصور والثالث محذوف اما الأخير فهو أبتر ، والعروض الثانية مجزوء محذوفة ولها ضربان الأول مثلها والثاني أبتر ، ينظر : العروض لأبن جني ، ص١٥١ . الكافي في العروض والقوافي ، ص١٢٩ . العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص٢١٥ ، . الشافي في العروض والقوافي ، ص٢٠٩ . الجامع في العروض والقوافي ، ص١٦٦.

- بنية التشكيل الإيقاعي للبحر المتقارب في شعر حطّاب الجنوب

يحتل البحر المتقارب المرتبة السادسة من المجموع الكلي للبحور الشعرية التي نظم فيها الشاعر ، إذ بلغ ما نظم فيه أربع قصائد ، بنسبة ٤,٨١٪ من مجموع شعره ، وقد نظم الشاعر في التام منه ، ويمكن ذكر الأشكال التي نظمها في هذا البحر :

١- المتقارب التام الصحيح الضرب ، والعروض المتنوعة بين المقبوضة والمحذوفة والصحيحة ، وأبرز مثال على ذلك قصيدته (باب الحوائج موسى بن جعفر) التي اشتملت على ثلاثة عشر بيتاً شعرياً[١] :

وقـفتُ عـلَـى قِـبْلَةِ الأَنْـبِـيَـاءِ عَلَى بَابِ حِطّةَ ، بابِ الرَّجَاء
وَقَـفْـتُ وَقَـلْـبِـيْ عَـلَـىْ رَاحَتِي مَهْيِضَ الـجَنَاحِ ، كَثِيْرَ العَنَاءِ
وَقَـفْـتُ وآيـةُ رَبَّ الـسَمَـاءِ بِـبَـاب الـحَـوَائِـجِ، والكِبْرِيَاءِ

التقطيع :

وقفت	على قبـ	لة لأنـ	بيائي	على با	ب حططـ	ـة باب ر	رجائي
/0//	0/0//	0/0//	0/0//	0/0//	/0//	0/0//	0/0//
فعول	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعول	فعولن	فعولن
مقبوضة					مقبوضة		

وقفت	وقلبي	على را	حتي	مهيض لـ	جناح	كثير لـ	عنائي
/0//	0/0//	0/0//	0//	0/0//	/0//	0/0//	0/0//
فعول	فعولن	فعولن	فعو	فعولن	فعول	فعولن	فعولن
مقبوضة			محذوفة		مقبوضة		

وقفت	واا يـ	ـة ربسـ	سمائي	بابلـ	حوائـ	ج ولكبـ	ريائي
/0//	/0//	0/0//	0/0//	0/0//	/0//	0/0//	0/0//
فعول	فعول	فعولن	فعولن	فعولن	فعول	فعولن	فعولن
مقبوض	**مقبوضة**				مقبوضة		

(١) مجموعة في حب أهل البيت ، ص٩٨.

من تقطيع هذه القصيدة يلحظ أن الشاعر قد نوّع في تفعيلة عروض القصيدة ما بين التفعيلة السالمة والمحذوفة , أي ساد فيها الازدواج الإيقاعي في نطاق العروض ، اما تفعيلة الضرب فملتزمة بالصحة (فعولن)، وهذا ما أجازه الخليل في عروض المتقارب وخالفه فيه جمهور أهل العروض[١] , وهذا التنوع الإيقاعي في تفعيلات العروض , والتزام تفعيلة الضرب قد جاء منسجماً مع مشاعر الحب والتضرع لمحبوبه الإمام موسى بن جعفر (عليه السلام) إذ أراد أن يسترسل بمشاعره وحبه اتجاه إمامه ومثل هذا الدفق الموضوعي يحتاج الى مرونة في القالب الإيقاعي لا تقف عائقاً امام لغته ، وهذا ما أسهمت به ظاهرة الازدواج في نطاق العروض في هذه القصيدة خاصة ، وفي اعاريض الشعر العربي وضروبه عامة [٢]

٢- المتقارب التام المحذوف الضرب والعروض ومما نظمه من هذا الشكل قصيدته (وان المحبين قد هاجروا) ، وقد ضمنت تسعة عشر بيتاً شعرياً منها قوله[٣]:

لِـكُــلَّ مُـرَفّـهَـةٍ سَاهِرُ وَكُلُّ خضَمَّ لَـــهُ عـَابرُ

وَدُنْيَا عَلَى وسْعِهَا مُرَّةٌ وَضَيَّقَةٌ ، والأَسىَ كَاسِرُ

وَتَبْقَى بِوَجْهِكَ أَسْفَارُهَا كَـــأَنَّـــكَ مُسْتَنْفَرٌ داعرُ

التقطيع :

لكلل	مرفف	هتن سا	هرو	وكلل	خَضْممِنْ	لهو عا	برو
/0//	/0//	0/0//	0//	/0//	0/0/	0/0//	0//
فعول	فعول	فعولن	فعو	فعولُ	فعولن	فعولن	فعو
مقبوضة	مقبوضة		محذوفة	مقبوضة	سالمة		محذوف

ودنيا	على وسـ	عها مر	رتن	وضييـ	قتن ولـ	أسى كا	سرو
0/0//	0/0//	0/0//	0//	/0//	0/0//	0/0//	0//
فعولن	فعولن	فعولن	فعو	فعول	**فعولن**	فعولن	فعو
			محذوفة	مقبوضة			محذوف

(١) ينظر : مفتاح العلوم ، ص٨٥٨ . البنية الإيقاعية في شعر ابي نؤاس ، ص١٦٢.

(٢) ينظر : الازدواج الايقاعي في ضروب الشعر العربي ، دراسة ايقاعية ودلالية ، ص١٠ .

(٣) مجموعة اغراءات عيون ليلى ، ص٦٠.

وتبقى	بوجهـــ	ك أسفا	رها	كأنْنَ	ك مستنـْ	فرن دا	عرو
0/0//	/0//	0/0//	0//	/0//	0/0//	0/0//	0//
فعولن	فعول	فعولن	فعو	فعول	**فعولن**	فعولن	فعو
	مقبوضة		محذوفة	مقبوضة			محذوف

أنّ تفعيلتي العروض والضرب في هذا النص قد التزمتا الحذف (فعو) ، مع أنتشار زحاف (القبض)، فقد أخذت مشاعر الشاعر وعواطفه اتجاه ما حصل له من محبوبته ذلك الإيقاع المنسجم مع تلك المشاعر .

ولابد من الإشارة إلى أن الشاعر أكثر من النظم في المتقارب التام المتنوع في تفعيلة العروض من دون الضرب أنَّ مرجع ذلك يعود إلى طبيعة التشكيل البنائي الإيقاعي لذلك النمط الذي ينسجم مع استرسال مشاعر الشاعر وسردها .

٣- المتقارب التام المحذوف الضرب ذي العروض المتنوعة صحةً وقبضاً وحذفاً ، ومن ذلك قصيدته المعنونة بـ (الأرملة) [١]

فـِـدَاءٌ لعَيْنَيْكِ مِــنْ أَرْمَلَهْ مُــدَلّهٍ، حُــلْــوةٍ ، مُــهْـمَلة
أرقُّ مِـنَ الأقْحُوَان المُنَدَّى تَطُوفُ بِهَا الأَيْنُ والأَسْئِلَةْ
تُـــرَشُّ البَرَاْءَةُ فِي وَجْهِهَا شَفْيِفْاً مِنَ الحُزْنِ مَا أَجْمَلَهْ

القطيع :

فداءن	لعينيـ	ك من أر	مله	مد للـ	لتن حلـ	وتن مهـ	مله
0/0//	0/0//	0/0//	0//	/0//	0/0//	0/0//	0//
فعولن	فعولن	فعولن	فعو	فعول	فعولن	فعولن	فعو
			محذوفة	مقبوضة			محذوفة

أرقق	من لاقـ	حوان لـ	منددى	تطوف	بهلايـ	نـ ولأس	ئلهْ
/0//	0/0//	0/0//	0//	/0//	0/0//	0/0//	0//
فعول	فعولن	فعولن	فعولن	فعول	فعولن	فعولن	فعو
مقبوضة				مقبوضة			محذوفة

(١) مجموعة إغراءات عيون ليلى ، ص٩٥.

ترششل	براء	ة في وجـــ	ها	شفيفن	من لحز	ن ما أجـ	ملـه
0/0//	/0//	0/0//	0//	0/0//	0/0//	0/0//	0//
فعولن	فعول	فعولن	فعو	فعولن	فعولن	فعولن	فعو
	مقبوضة		محذوفة				محذوفة

المزية الإيقاعية التي تلحظ في هذه القصيدة هي العروض المتنوعة في ثلاثة أنواع من التفعيلات (الصحيحة فعولن – والمقبوضة فعول ، والمحذوفة فعو). أما تفعيلة الضرب فهي ملتزمة بـ (الحذف) فقد استثمر الشاعر ما في هذا البحر من إيقاع رشيق يتصف بالعمق والبطء الذي يتناسب مع هذه المنظومة الغزلية ذات طابع شفاف بين المحب ومحبوبته ، على الرغم من أن التغيير الذي حصل بين تفعيلة وأخرى هو الذي منح إيقاع القصيدة الانسياب الرائق المتدفق المؤثر في ذات المتلقي[١]. وقد يعود عدم رغبة الشاعر في النظم في مجزوئه الى طبيعته تشكيله التي لا تلبي تصوير انفعالاته ورغباته .

٧ - البحر السريع :

* التشكيل الإيقاعي للبحر السريع في الشعر العربي

ذكر الزجاج أن ابن دريد أخبره عن أبي حاتم عن الأخفش قال : سألت الخليل بعد أن تم عمله من كتاب العروض : لمَ سميت السريع بالسريع قال : (لأنه يسرع على اللسان)[٢]، وقيل سمي سريعاً (لسرعته في الذوق والتقطيع ، لأنه يحصل في كل ثلاثة أجزاء منه ماهو على لفظ سبعة أسباب لأن الوتد المفروق أول لفظه سببُ والسببٌ أسرع في اللفظ من الوتد ، فلهذا المعنى سُمى سريعاً)[٣] .

يؤلف مع البحر المنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب ، والمجتث دائرة المشتبه[٤] .

وصيغته الإيقاعية التي وصفها العروضيون هي[٥]:

مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات

---

(١) ينظر : الأزدواج الإيقاعي في ضروب الشعر العربي ، ص٢٧.

(٢) العمدة :١٣٦/١ . نور القبس ، ص٧١.

(٣) ينظر : الكافي في العروض والقوافي ، ص٩٥ . العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص١٩٤ . فن التقطيع الشعري والقافية ، ص١٤٤ . بحور العروض ، ص٥٨.

(٤) ينظر : مفتاح العلوم ، ص٧٨٤-٧٨٥ . المختار من علوم البلاغة والعروض ، ص٢٤٥ . العروض القديم أوزان الشعر العربي وقوافيه ،د. محمود علي السمان , ط٢ , دار المعارف ,مصر , ١٩٨٦م, ص٢٨٧ . فن التقطيع الشعري والقافية ، ص١٧٨ .

(٥) ينظر : مفتاح العلوم ، ص٨٣٧ . القسطاس في علم العروض ، جار الله الزمخشري , تحقيق د. فخر الدين قباوة , ط٢ , مجددة , المعارف , بيروت / لبنان , ١٤١٠هـ /١٩٨٩م , ص١٠٧ . الكافي في علم العروض والقوافي ، ص٩٥ . القواعد العروضية وأحكام القافية ، ص٦٧ .

ولكن هذه الصيغة التي ذكرها العروضيون لا تستخدم بصورتها المثالية وإنما تأتي مطوية مكسوفة[١] الضرب والعروض على شكل :

مستفعلن مستفعلن مَفْعَلَاْ مستفعلن مستفعلن مَفْعَلَاْ

إذ علل العروضيون سبب تحولها إلى هذا الشكل بأنه قد طرأ عليها تغييران هما : الطي وهو حذف الرابع الساكن فتتحول (مَفْعُوْلاتُ) ، الى (مَفْعُلَاتُ) ثم يدخل عليها الكسف وهو حذف السابع المتحرك فتتحول الى (مَفْعَلَاْ) التي ينقلها بعضهم الى (فاعلن) ، المساوية لها في الحركات والسكنات تخفيفاً

وبعض الدارسين يعد الصورة المطوية المكسوفة من هذا البحر هي التي تمثل حقيقة هذا البحر ، وان الصورة المثالية المذكورة في دائرة المجتلب إنما هي فرض نظري[٢] . ويستعمل تاماً ومشطوراً[٣]. وله أربع أعاريض وستة أضرب[٤].

وعلى الرغم من قدمه إلّا أن استخدامه من قبل الشعراء قليل قديماً وحديثاً فالشعراء كثيراً ما يتجنبون موسيقاه ولم تألف نغماته الأذن ، وما نظمه بعض الشعراء المحدثين على نسيجه الإيقاعي ما هو إلّا تقليد لقصائد قديمة قد أعجبوا بها[٥]. وأكثر ما يستخدمونه منه في الوصف وتصوير الانفعالات[٦].

* بنية التشكيل الإيقاعي للبحر السريع في شعر حطّاب الجنوب

يحتل البحر السريع المرتبة السابعة في شعر حطّاب الجنوب من المجموع الكلي للبحور التي اقتفاها الشاعر في نظمه الشعري ، فقد نظم فيه بنسبة ١,٢٠٪ علماً بأنه قد نظم في التام منه فقط قصيدة واحدة بعنوان (لكي تلبس الشمس شالاً) ومنها قوله :[٧]

وَثَـغْـرُهَـا كَـأَنَّـهُ جَمْـرَةٌ وَخَـدُّهَـاْ مَـاْءٌ نَقِيَّ زلالْ

---

(١) الطي : هو أحد أنواع الزحافات المفردة مهامه اسقاط الرابع الساكن فتصبح مفعولات – مفعلات . ينظر : أهدى السبيل إلى علم الخليل العروض والقافية ، ص١٥-١٦ : اما الكشف أو الكسف : فهي أحدى علل النقص تدخل على التفعيلة مفعولات فتسقط السابع المتحرك فتصبح مفعولات – مفعولن . ينظر أهدى سبيل إلى علم الخليل العروض والقافية ، ص٢٢ . علم العروض والقافية ، ص٨٦ . الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات ولإيقاع ، د. أحمد كشك ، مكتبة النهضة المصرية ، ص٤٦.

(٢) ينظر : المرشد إلى أشعار العرب وصناعتها ، ١٧٩/١ – ١٨٠ . موسيقى الشعر ،ص٨٨ . البنية الإيقاعية في شعر ابي نؤاس ، ص٧٧.

(٣) ينظر : موسيقا الشعرية ، د. صلاح عبد الحافظ ، ط٢ ، دار المعارف ، القاهرة – مصر ، ١٩٩٥م ، ٣٢/١ ، .أهدى السبيل إلى علم الخليل العروض والقافية ، ص٥٣. علم العروض والقافية ، ص١١٩.

(٤) العروض الأولى مطوية مكسوفة ولها ثلاثة أضرب ، الأول مطوي موقوف والثاني كالعروض الأولى مطوي مكسوف والثالث أحلم أما العروض الثانية مخبونة مكشوفة ولها ضرب واحد مثلها ، والعروض الثالثة موقوفة والضرب مثلها وبالنسبة للعروض الرابعة مكشوفة ولها ضرب واحد مثلها . ينظر : العروض لابن جني ، ص١١٩ . الكافي في العروض والقوافي ، ص٩٥-٩٩ . القواعد العروضية وعلم القافية ، ص٦٧ .فن التقطيع الشعري والقافية ، ص١٤٩.

(٥) ينظر : موسيقى الشعر ، ص٨٨ . فن التقطيع الشعري والقافية ، ص١٤٤.

(٦) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية ، ص١٤٤.

(٧) مجموعة اغراءات عيون ليلى ، ص١٠١.

قَلْتُ لَهَاْ هَيَّا اعطني قَدْحَةً مِنْ نَاْرِهِ قَاْلَتْ تَفَضَّلْ تَعَالْ
فَجْئِتُهَا ضَـمْـآنَ مُسْتَبْشِرَاً رَشَفْتُهُ فَـكَـانَ كَالبُرْتُقَالْ

التقطيع :

وثغرها	كأننهو	جمرتن	وخددها	ماءن نقي	ين زلال
0//0//	0//0//	0//0/	0//0//	0//0/0/	00//0/
متفعلن	متفعلن	مفعلا	متفعلن	مستفعلن	مفعلات
مخبونة	مخبونة	مطوية مكسوفة	مخبونة		مطوي موقوف

قلت لها	هييعطني	قدحتن	منارهي	قالت تفضـ	ضل تعال
0//0//	0//0/0/	0//0/	0//0//	0//0/0/	00//0/
متفعلن	مستفعلن	مفعلا	متفعلن	مستفعلن	مفعلات
مخبونة		مطوية مكسوفة	مخبونة		مطوي موقوف

فجئتها	ضُمْأْنَ مُسْـ	تبشرن	رَشفتهو	فكان كل	برتقال
0//0//	0//0/0/	0//0/	0//0//	0//0//	00//0/
متفعلن	مستفعلن	مفعلا	متفعلن	متفعلن	مفعلات
مخبونة		مطوية مكسوفة	مخبونة	مخبونة	مطوي موقوف

إذ يلحظ مجيء العروض مطوية مكسوفة بينما جاء الضرب مطوياً موقوفاً ، مع كثرة اعتماد زحاف الخبن في جميع أشطر القصيدة ما منح ذلك تصوير عواطف الشاعر اتجاه محبوبته بإيقاع هادئ .

وما تجدر الإشارة إليه أن الشاعر قد ترك الزحافات المستكرهة وغير الجائزة واستخدم المستحسن منها ، ولم ينظم في مشطوره ولا في أنواع الأضرب الأخرى باستثناء الضرب الآنف الذكر ، وذلك كله يعود إلى طبيعة ما استحسنه الشاعر لذوقه من التشكيل البنائي الإيقاعي لهذا البحر بما يتوافق مع انفعاله واحساسه ، لذلك قلّ في شعره بصورة خاصة [1].

(١) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية ، ص١١٤.

٨ - البحر المجتث :

*** التشكيل الإيقاعي للبحر المجتث في الشعر العربي**

يعد البحر المجتث واحداً من بحور الشعر العربي الشهيرة والتي استهوت قرائح الشعراء المحدثين والمعاصرين ومنهم شاعرنا حطّاب الجنوب.

وقد تعددت الأسباب الذي ذكرها الباحثون في سبب تسميته _ كغيره من البحور _ فقيل ، (لأنه اجتث أي قطع من طول دائرته)[١]، وقيل (لا قتطاعه من البحر الخفيف ، بتقديم (مستفع لن) على (فاعلاتن) . ولذا فإنهما يتوافقان في التغييرات التي تلحق أجزاءها [٢]، وقيل (أخذ من الاجتثاث الذي هو الاقتطاع ، فلما كان مقتطعاً من دائرة المشتبه من بحر الخفيف كان مجتثا منه ، والمخالفة بينه وبين الخفيف من حيث التقديم والتأخير[٣]، وهو من دائرة المشتبه[٤].

وقد وضع العروضيون صورته الإيقاعية التالية :

مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن

لكن نظم الشعر في المجتث لا يأتي على هذا الشكل وإنما يجئ مجزوءاً وجوباً على وزن[٥].

مستفع لن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

ويذهب بعض الدارسين إلى أن هذا الشكل المجزوء للمجتث هو الصورة الحقيقية لأصل إيقاع هذا الوزن[٦] وأن ما ذكره العرضيون المتقدمون عن شكله في الدائرة إنما هو صيغة نظرية لربط هذا البحر بدائرته[٧]. ولم يستعمل إلّا مجزوءاً[٨]. له عروض واحدة صحيحة وزنها (فاعلاتن) ولها ضرب واحد مثلها[٩]، وهو من البحور القليلة الاستعمال[١٠].

---

(١) العمدة ، ١٣٦/١ . نور القبس ، ص٧١.
(٢) موسوعة العروض والقافية ، سعد بن عبدالله الواصل ، ط١ ، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية ، ٢٠٢٠م ، . سفينة الشعراء علم العروض – علم القوافي – الأوزان المحدثة شعر التفعيلة ، محمود فاخوري ، ط٤ ، مكتبة دار الفلاح ، ١٩٩٠م ، ص٩٥ . بحور العروض ، ص٥٧ .
(٣) ينظر : الكافي في العروض والقوافي ، ص١٢٢ . العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص٢١٢ .
(٤) ينظر : جامع الدروس العروضية ، الدكتور الدوكالي محمد نصر ، ط١ ، جامعة ناصر ، الخمس ، ط١ ، ١٩٩٧م ، ص١٢٧ . بحور العروض ، ص٥٧.
(٥) ينظر : علم العروض والقافية ، ص١٥٧ . فن التقطيع الشعري والقافية ، ص١٧٥.
(٦) ينظر : البنية الإيقاعية في شعر أبي نؤاس ، ص١٤٩.
(٧) ينظر : الكافي في العروض والقوافي ، ص١٢٢ . علم العروض والقافية ، ص١٥٧.
(٨) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية ، ص١٧٥.
(٩) ينظر : الكافي في العروض والقوافي ، ص١٢٢ . موسوعة العروض والقافية ، ص١٥٨. علم العروض والقافية ، ص١٥٧ . ميزان الذهب ، ص٨٩ . جامع الدروس العروضية ، ص١٠٥.
(١٠) ينظر : سفينة الشعراء ، ص٩٦-٩٧.

- بنية التشكيل الإيقاعي للبحر المجتث في شعر حطّاب الجنوب

يأتي البحر المجتث في المرتبة الأخيرة من المجموع الكلي للبحور الشعرية التي اقتفاها الشاعر في نظمه، فقد نظم فيه بنسبة ١,٢٠٪ أي انه نظم فيه قصيدة واحدة وهي (المسافر) المتكونة من أربعين بيتاً منها قوله[١]:

مُسَافِرٌ لَـــكَ وَجْـــدُ لَـــمْ يَبْلُغِ الْـــحُـلْمَ بَعْدُ
وَمُـــــدنِفٌ كُنْتَ تَبْدُو وَبَـــعْـــضُ عِشْقِكَ وَعْدُ
فَـــمَـــاْ أَرَدْتُ التَّنائِيْ كَـــنَّـــا لِـقُـرْبِـــــكَ شدُّ
قَـصّرْ خُطَاْكَ فَمَهْلاً رُحْمَاكَ .... لا تستبدّ
فَـكَيْفَ تَغْرُبُ شمسٌ أَفِـــــيْ غُـرُوبِـكَ قصدُ

التقطيع :

مسافرن	لك وجدو	لم يبلغ لـ	حلم بعدو
0//0//	0/0///	0//0/0/	0/0//0/
متفعلن	فعلاتن	مستفعلن	فاعلاتن
مخبونة	مخبونة		

ومدنفن	كنت تبدو	وبعض عشـ	قك وعدو
0//0//	0/0//0/	0//0//	0/0///
متفعلن	فاعلاتن	متفعلن	فعلاتن
مخبونة		مخبونة	مخبون

فما أرد	ت تتنائي	كننا لقر	بك شددو
0//0//	0/0//0/	0//0/0/	0/0///
متفعلن	فاعلاتن	مستفعلن	فعلاتن
مخبونة		سالمة	مخبون

(١) مجموعة دموع القصائد في رثاء الاحبة ، ص١٥.

قصر خطا	ك فمهلن		رحماك لا	تستبددو	
0//0/0/	0/0///		0//0/0/	/0//0/	
مستفعلن	فعلاتن		مستفعلن	فاعلاتن	
	مخبونة				

فكيف تغـ	رب شمسن		أفي غرو	بك قصدو	
0//0//	0/0///		0//0//	/0/0///	
متفعلن	فعلاتن		متفعلن	فعلاتن	
مخبونة	مخبونة		مخبونة	مخبون	

فإذا أُمعنَا النظر في تقطيع هذه القصيدة يتبين أن تفعيلتي العروض والضرب تعتمدان نسق الازدواج الإيقاعي الثنائي المتناوب ما بين التفعيلة الصحيحة السالمة (فاعلاتن) ، وأخرى مخبونة (فعلاتن) ، وهذا التنوع في التفعيلات سواءً أكان في الضرب أم في العروض قد اعطى للشاعر الحرية بعدم التقيد بنمط محدد . وما تجدر الإشارة إليه أن كلمة (شدُّ) في نهاية البيت الثالث يفترض فيها ان تكون منصوبة كونها خبراً للفعل الناقص كان، كذلك كلمة (تستبدُ) التي من المفترض ان تكون مجزومة كونها مسبوقة بـ لا النافية، إلّا أن الشاعر لم يلتزم بالقواعد النحوية حفاظاً على انسياب إيقاع القصيدة .

ويمكن للباحثة بعد استقصائها الإيقاع الخارجي للقصيدة العمودية أنّ تعطي التصورات الرئيسة عن طبيعته بالآتي :

١- انتظم شعر حطّاب ضمن قوالب عروضية تحددت بثمانية بحور هي : (البحر الكامل ، والبسيط ، والطويل ، والوافر ، والخفيف ، والمتقارب ، والسريع ، والمجتث) موزعة على أغراض متنوعة منها (المدح – الغزل – الرثاء – الوصف – الهجاء) .

٢- تباينت نسب البحور المستعملة، كما تباين نصيب كل غرض عن غيره من الأغراض ، فقد كانت الهيمنة لبحور معينة هي (الكامل ، والبسيط ، والطويل) ، فقد أخذ البحر الكامل الحصة الأكبر بين البحور المستعملة ، فربما وجد الشاعر في إيقاع هذا البحر التناغم الموسيقي الذي ينسجم مع عواطفه

وأفكاره ومشاعره المتنوعة للتعبير عنها ، لذا أكثر من النظم فيه ، ثم يتلوه البسيط الذي حظي باهتمام الشعراء ، ثم بعد ذلك البحر الطويل .

٣- سبب ترك الشاعر للأوزان الأخرى كـ المضارع والمقتضب والمتدارك وغير ذلك فيؤيده واقع الشعر العربي الذي أشار اليه عدد من النقاد[١] ، ومن ناحية أخرى تظن الباحثة أن تلك الاوزان لا تستهوي حسه الموسيقي ولا تلبي انفعالاته الوجدانية الثائرة علماً أن أكثر البحور التي هجرها الشاعر تتسم بالقصر والرشاقة التي تميل إلى الغناء.

٤- جمع حطّاب بين البحور الصافية والبحور المركبة المزدوجة التفعيلات وكانت نسبة البحور المركبة أعلى من البحور الصافية، لوضوح نغماتها وتنوع تفعيلاتها واستجابتها لعدد من الزحافات والعلل ما يتيح للشاعر حرية تنويع أساليبه في تركيب لغة الشعر وكسر رتابة الإيقاع الواحد. اذ نظم في البحر الكامل أكثر من عشرين قصيدة، وفي المتقارب أكثر من خمسين قصيدة ما يعطي تصوراً عن كون هذا النمط من البحور هو الأقرب إيقاعاً وتوليداً للغة الشعر لدى الشاعر، وأكثر تفسيراً عن تجاربه وأحاسيسه .

٥- يعد حطّاب الجنوب من الشعراء المطبوعين المحافظين على أسس القواعد الخليلية وأصولها فهو شاعر تقليدي لم يخرج على بحور الخليل في نظمه للقصيدة العمودية الشائعة لما تميزت به من نغم موسيقي .

٦- يمكن عد الشاعر من الشعراء ذوي النفس الشعري المتوسط أي لم يطوّل كثيراً باستثناء البحر الكامل ، إذ بلغت بعض قصائده أكثر من سبعة وتسعين بيتاً شعرياً فكان مجموع أبيات ما نظمه في ذلك البحر (٧٧٨) بيتاً شعرياً ، أما البسيط فكان مجموع أبياته لديه (٤٩٨) بيتاً شعرياً وكانت أطول قصيدة جاوزت الأربعين بيتاً ، أما الطويل فيبلغ عدد ابياته (٢٧٤) بيتاً شعرياً وكانت أطول قصيدة له فيه بلغت (٤١) بيتاً شعرياً ، أما الوافر فكان نفسه الشعري فيه أطول رغم أن عدد قصائده أقل من البحر الطويل فبلغت أطول قصيدة له في الوافر (٦٤) بيتاً وبالنسبة للخفيف والمتقارب فقد بلغ نفسه الشعري فوق الثلاثين بيتاً . وسيوضح الجدول الآتي ذلك:

---

(١) ينظر : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص٢٤٣ . العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص٢٠٩ . اللغة والإيقاع، ص١٦. موسيقى الشعر ، ص٥٢-٥٣.

النفس الطويل	النفس المتوسط	النفس القصير
رماد الاوجاع ٤٥ بيتاً ، الصليب ٦٤ بيتاً ، يا سيدي المهدي ٧١ بيتاً ، يا سيد الشهداء ٩٥ بيتاً ، يا سيدي يا رسول الله ٥٩ بيتاً ، في رحاب امير المؤمنين ٦٥ بيتاً ، فقداً سيلتهب العراق ٥١ بيتاً ، تجري باسم الله أوردني ٤١ ، تتفاهم الأشجار ٤٩ بيتاً ، بنت أيوب مرة أخرى ٧٢ ، صوني إذن ماء وجهي ٤٧ بيتاً ، المسافر ٤٤ بيتاً ، قفا نبك ٤١ بيتاً ، مدار الروح ٤٠ بيتاً.	أغنية ساخرة ٣٧ بيتاً ، سليل في الخيانة والنفاق ٣٥ بيتاً ، الغريب ٢٢ بيتاً ، أباة الضيم ٢٩ بيتاً ، عرس الدم ٢٠ بيتاً ، أريك جرحاً ٢١ بيتاً ، ينفجة القلب ٢٠ بيتاً ، النهارات في مداك خصوم ١٦ بيتاً ، أنتِ التي كانت وراء قصائدي ٢١ بيتاً ، إمراة في بيت زجاجي ١٧ بيتاً ، لا إنها قدري ٢٠ بيتاً ، أيتها الحبيبة ايتها الوردة ٢٩ بيتاً ، عيون ليلى ٢٢ بيتاً الظبية ١٥ بيتاً ، البشر ٢١ بيتاً ، باب العون ٢٧ بيتاً ، يعذبني في الليل طيف حبيبي ٣١ بيتاً ، سامحني سراء ٣١ بيتاً ، قراءة في كف الحبيبة ليلى ٢٢ بيتاً ، وإن المحبين قد هاجروا ١٩ بيتاً ، المملكة المهجورة ٢٦ بيتاً ، لعينيك أكتب ٣٥ بيتاً ، اليك تبحر القوافي ٢٠ بيتاً ، الأرملة ٢٤ بيتاً ، هي ومضة ٢٠ بيتاً ، لكي تلبس الشمس شالاً ١٩ بيتاً ، اللوحة مسين ٢٢ بيتاً ، طواسين العيون ٢٢ بيتاً ، يا	من خد من ٥ أبيات ، لا ٧ ابيات ، إجازة بيت ١٠ ابيات ، البركة ٤ أبيات ، كل الخناجر غيرت اخلاقها بيتان ، البدعة ٦ أبيات ، قائمقام مدينتنا ٦ أبيات ، الدنانير ٩ أبيات ، من ٥ أبيات .

	أكرم الشهداء ١٧ بيتاً ، عرس الدم ٢٠ بيتاً ، دمك البشارة ٢٩ بيتاً ، أخي صالح ٢٢ بيتاً ، يصلي خلف جدكم ٢٩ بيتاً ، الى أبي ٢١ بيتاً ، أبا المهدي ٣٢ بيتاً ، قدست يومك ٢٦ بيتاً ، يامن سمانيا ٣١ بيتاً ، يا كريماً تلاقفته السماء ١٩ بيتاً ، نهر الوجع ١٥ بيتاً ، سلة الفكر ٢٧ بيتاً أرسم نزيفك ٢٢ بيتاً ، أرفق بقلبك ٣٦ بيتاً ، لا تنتخي له ١٧ بيتاً ، ولدي قيس ٢٥ بيتاً مرثية حطّاب ٣١بيتاً .	

* التدوير :

هو مظهر من المظاهر الإيقاعية التي كثر استخدامها لدى الشعراء المحدثين سواء أكان ذلك في القصيدة التقليدية العمودية أم الحرة التي اكتسب بها أهمية خاصة، اذ تمنح الشاعر الحرية لإكمال مقاصده الدلالية وإثراء نصه إيقاعياً ودلاليا بالصور والمعاني وقد (نشأ بوصفه مصطلحاً فنياً وبشكله الأوّلي بنشوء القصيدة العربية التقليدية ، وتطورها إذ كان دالاً على اشتراك الشطر الأول مع الشطر الثاني بكلمة) [١] . أي مزج آخر الصدر مع أول العجز بحيث تنقسم الكلمة إلى قسمين في آخر الشطر الأول والقسم الآخر في بداية الشطر الثاني ، وهي ظاهرة قديمة موجودة في الشعر ، تخلق توازناً عروضياً بين الصور العروضية[٢]. بقصدية الترابط (ما كان قسيمه متصلاً بالأخر ، غير منفصلٍ منه ، قد جمعتهما كلمة واحدة)[٣].

(١) الإيقاع بين الثبات والتحول في شعر يوسف وغليسي تغريبة جعفر الطيار انموذجا، فازية اوقاش، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري تيزي وزو، كلية الآداب واللغات، الجزائر، ص٩٢ .

(٢) ينظر : المصدر السابق ، ص١٠٨.

(٣) العمدة ، ١٧٧/١.

وقد وردت له تسميات منها المداخل والمدمج والمدور والمدرج [١] وله قيمة إيقاعية في البيت ، يقول الدكتور حسني عبد الجليل (فالشاعر لا يتعامل مع الإيقاع تعاملا لفظيا بحيث تنتهي التفعيلة مع نهاية الكلمة ، وإنما تتراكب البنية الإيقاعية تراكبا قويّاً مع البنية اللفظية ، والصوتية بحيث لا نستطيع أن نفصل بينها)[٢]، وذكرت نازك الملائكة أثره في النص، وأنه يسبغ على البيت مسحة من الغنائية ، والليونة من خلال مدّ نغماته ، وذلك بقولها : (للتدوير – في نظرنا – فائدة شعرية ، وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر ، ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية ، وليونة لأنه يمده ، ويطيل نغماته)[٣].

وذهب الدكتور أحمد كشك إلى ذكر وظيفة أخرى للتدوير تتمثل في الحدّ من الرتابة ، لإثراء الإيقاع الداخلي في البيت الشعري ومنح الحرية للذات المبدعة وذلك إذ يقول : (في التدوير إحساسٌ بكسر التكرار الشطري ، كي يبتعد الإيقاع عن الرتابة ، والتكرار ، وفي هذا الكسر إثراءٌ للإيقاع الداخلي كي يكون سبيلا لحرية الإبداع)[٤] ويكثر في البحور القصار والمجزوءات [٥]. وقد وردت قصيدة لشاعرنا منظومة في مجزوء البحر الكامل ، إذ جاءت أغلب أبياته مدورة وهو ما يستحسن في نظر نازك الملائكة اذ تقول : (يسوغ في مجزوء الكامل ، لا بل انه يضيف إليه موسيقية ونبرة لينة عذبة)[٦] فمن الجدير بالذكر، أن الشاعر قد أورد التدوير في أجزاء التفعيلة وليس في حروف الكلمة ، وهذا ما يبين في قصيدته (فغداً سيلتهب العراق) [٧]

يامــن نزعتم جلد هــذا .... الـشعب للــغـازين لحما
يــا ابــنَ الفضيحةِ هل ..... سنغفلُ لو تدسُ الزادَ سما
وكــأنّ فــرعونَ استقرَّ ..... بـــرأسِكم شكلاً وجِسما
في كل دربٍ قد ترى صنماً ..... وتــمــثــالاً ، ورسـمــا
ونـــــرى الاذلاءَ الصغارِ ..... تــكـبـروا.. حقداً وجرما

---

(١) العمدة ، ١٧٨/١. موسيقى الشعر العربي ، ٢٣٧/٢.
(٢) موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، د. شكري محمد عياد، دار المعرفة، نوفمبر ,١٩٨٧م ,٢٣٧.
(٣) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت –لبنان، ط٥ , ١٩٧٨م، ص١١٢.
(٤) التدوير في الشعر دراسة في النحو والمعنى والإيقاع ، دكتور أحمد كشك ، ط١ ، دار غريب ، القاهرة ، ١٤١٠ هـ - ١٩٨٩م ، ص١٢٣.
(٥) ينظر : المصدر السابق ، ص١٢٢.
(٦) قضايا الشعر المعاصر، ص٩٤.
(٧) مجموعة قصائد الموت، ص٩٨-٩٩.

التقطيع :

يا من نزع	ثم جلدها	ذ	ششعب للـ	غازين لحمـا
0//0/0/	0//0///	/	0//0/0	0/0//0/0/
متفاعلن	متفاعلن	مـــ	مستفعلن	متفاعلاتن
مضمرة				مضمر مرفل

يين لفضيـ	حةَ هل	سنغـ	فل لوتدس	س زراد سمما
0//0///	0///	0//	0//0///	0/0//0/0/
متفاعلن	متفا	على	متفاعلن	متفاعلن
				مضمر مرفل

وكأنن فر	عون ستقـ	ر	برأسكم	شكلن وجسما
0//0///	0//0/0/	/	0//0///	0/0//0/0/
متفاعلن	متفاعلن	م	متفاعلن	متفاعلن مضمر
	مضمر			مرفل

في كلل در	بن قد ترى	صنمن	وتمـ	ثالن ورسما
0//0/0/	0//0/0/	0///	0//	0/0//0/0
متفاعلن	متفاعلن	متفا	على	متفاعلن
مضمرة	مضمرة			مضمر مرفل

ونرلا ذل	لاء صصغا	ر	تكببرو	حقدن وجرما
0//0///	0//0/0/	/	0//0///	0/0//0/0/
متفاعلن	متفاعلن	مـ	تفاعلن	متفاعلن
	مضمرة			مضمر مرفل

والتدوير هنا جاء ليس كما هو متعارف في القصيدة العمودية بأنشطار الكلمة قسم في نهاية الشطر الأول وقسم في بداية الشطر الثاني ، بل انشطار التفعيلة .

*** الاحتذاء** :

كانت علاقة حطّاب الجنوب بالموروث العروضي ، وثقافة أمته علاقة قوية ، فقد بقي محافظاً وملتزماً بضوابط الخليل ولم يخرج عنها ، وهو في ذلك يقتدي بفحول الشعراء الذين تمسكوا بعروض الخليل[١]، وقد وجدناه لم يلتزم بذلك النظام فقط بل نراه في بعض قصائده متأثراً ببعض الشعراء محتذيا الوزن العروضي والإيقاع الموسيقي ، ويمكن تفسير ذلك بدافع الرغبة في محاكاتها نتيجة لما حققته تلك القصيدة من إعجابه وتأثره بها (فقيمة الشاعر تكمن في وعيه بتراثه ، .....) [٢] .

ومن القصائد التي أحتذى الشاعر فيها قصائد شعراء آخرين قصيدته (رماد الأوجاع) [٣] التي حاكى بها قصيدة كعب بن زهير (قصيدة البردة) من حيث المطلع والوزن والقافية وحرف الروي وحركته , فالقصيدتان نظمتا في البحر البسيط التام المخبون الضرب والعروض ومطلع قصيدة كعب بن زهير[٤]

بانَتْ سعادُ فَقَلْبي اليومَ متبولُ مُتيّمٌ إثرها لم يجز مكبولُ
وما سعادُ غداة البين إذ رحلوا إلاّ أغنُّ غضيضُ الطرف مكحولُ
هيفاءُ مقبلةً كجزاءُ مدبرةً لا يشتكى قصرٌ منها ولا طولُ
تجلو عوارضَ ذي ظلمٍ إذا ابتسمت كأنّهُ منُهلٌ بالرّاح معلولُ

اما مطلع قصيدة حطّاب الجنوب[٥]

الجرحُ ملتهبٌ ، والقلب مشغولُ وكلُّ ما يتمنى المرءُ مقتولُ
والجفنُ مارفَ إلا خوف نازلة نسى التألقَ بالأحزانِ مكحولُ
والروحُ يطحنها غيضٌ ويتلفها بثقْل كلكله في عُمقها غولُ
مسؤولةٌ هي عن ماذا واجرها إنْ صحَّ ما ينبغي للضيمِ مسؤولُ

---

(١) ينظر : بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، ص٦٨-١٦٩.
(٢) إشكالية الاحتذاء في المعنى الشعري عند عبد القاهر الجرجاني ، الدكتور صالح بن سعيد الزهراني ، مجلة جامعة أم القرى ، السنة العاشرة ، العدد الخامس عشر ١٤١٧ه (١٩٩٧م) ، ص٢٨٢.
(٣) مجموعة قصائد الموت ، ص٦.
(٤) ديوان كعب بن زهير ، حققه وشرحه وقدم له الأستاذ **علي فاعور** ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ١٤١٧هـ – ١٩٩٧م ، ص٦٠ –٦١ .
(٥) مجموعة قصائد الموت ، ص٦.

اما قصيدته الأخرى فهي مرثية حطّاب الجنوب التي رثى بها نفسه محتذياً بها قصيدة مالك بن الريب في رثاء نفسه من حيث الموضوع والوزن والقافية وحرف الروي وحركته، فقد جاء مطلع قصيدة حطّاب خالياً من التصريع محتذياً في ذلك مطلع مرثية مالك بن الريب[١].

ألا ليت شعري هل أبيتن ليلةً بجنب الغضا، أزجي القلاص النّواجيا
تذكرتُ من يبكي عليّ فلم اجد سوى السيف والرمح الرُّدينا باكيا
وأشقَرَ محبوكاً يجُرُّ عنانَة إلى الماء لم يترك الموتُ ساقيا
صريعٌ على أيدي الرجال بقفرة يُسووُّن لحدى حيث حُمَّ قضائيا

اما مطلع قصيدة حطّاب الجنوب[٢]

تذكرتُ من يبكي عليَّ فلم اجد سوى الشعر يبكي ، والحروف نواعيا
فواحدةٌ ناحت على غصن ايكة وواحدةٌ في الصمت .. وانتفظن عواليا
تدافعنَّ خلف النعش يندبنَّ تارةً ولوحنَّ لي ... لم يبق للشعر راعيا
تذكرتُ لكن لم اجد غير غربتي وحمل عذاباتي ... وثقل المآسيا

(١) ديوان مالك بن الريب ، تحقيق الدكتور نوري حمودي القيسي ، مستل من مجلة معهد المخطوطات العربية ، مج ١٥ ، ٨٨/١
(٢) مجموعة قصائد الموت ، ص٦٥.

المبحث الثاني
إيقاع القافية في الشعر العمودي

توطئة :

بعد بيان طبيعة التشكيل البنائي الإيقاعي للبحور الشعرية في شعر حطّاب وإجمال مزايا شعره، سيختص هذا المبحث بالحديث عن القافية ؛ لأنها لازمة مهمة من لوازم الإيقاع الخارجي في بناء القصيدة العمودية ، فقد شغل النغم الموسيقي المنبعث من تردد أصوات القافية الشعراء والنقاد من العرب قديماً وحديثاً.

فقد وضع العلماء المتقدمون والدارسون المحدثون ضوابط وقواعد توضح قيمتها وسننها ودلالتها وقدرتها على الإيحاء والتأثير في النفس، اذ تعد أحدى الأعمدة التي يقوم بناء الشعر عليها من جهة وعدم اتفاق الدراسين والعروضين في آرائهم حول حدّها وعيوبها والمستحسن والمستقبح منها من جهة أخرى(١).

ويعد لفظ القافية من الأسماء المنقولة من دلالة عامة إلى مدلول مخصص(٢).يقول الخليل : (قفا ، يقفو ، وهو ان يتبع شيئاً ... وسّميت قافية الشعر قافية لأنها ، تقفو البيت ، وهي خلف البيت كله)(٣). وإلى المعنى نفسه ذهب ابن فارس بقوله : (يُقال قفوت أثره ، وقفيت فلانا بفلان إذ أتبعته إيّاه ، وسميت قافية البيت لأنها تقفو سائر الكلام أي تتلوه وتتبعه)(٤)، وقد تشير إلى مؤخرة العنق في الإنسان وغيره (القفا مقصور مؤخر العنق)(٥).

---

(١) ينظر : كتاب القوافي ، للامام ابي الحسن سعيد بن مسعد الاخفش (رحمة الله) ، تحقيق احمد راتب السفاح ، ط١ ، دار الأمان ودار القلم ، بيروت – لبنان ، ١٣٩٤ هـ ، ١٩٧٤م ، ص ٢٧ وما بعدها . كتاب القوافي ، تصنيف القاضي ابي يعلي عبد الله ابن المحسن التنوخي , تحقيق د. عوني عبد الرؤف ط٢, مكتبة الخانجي , القاهرة ,١٩٧٨م ، ص ٣ وما بعدها . مختصر القوافي لأبن جني. الكافي في علم القوافي للشنتريني قديماً. القافية في العروض والأدب للدكتور حسين نصار. القافية تاج الإيقاع الشعري، لأحمد كشك. القافية في الدراسات اللغوية الحديثة لمحمود فراج أحمد عبد. في علم القافية لأمين علي السيد. نظرية القافية لمصطفى حركات ، والقافية دراسة صوتية جديدة ، الدكتور حازم ، والقافية دراسة في الدلالة لمحمد عبد المجيد حديثاً .

(٢) ينظر : القافية والأصوات اللغوية ، دراسة ، د. محمد عوني عبد الرؤف ، مكتبة الخانجي ، مصر ، القاهرة ، ص١.

(٣)كتاب العين، تصنيف الخليل بن أحمد الفراهيدي المتوفى ١٧٠هـ ,ترتيب وتحقيق د. عبد الحميد هنداوي ,ط١, دار الكتب العلمية .بيروت لبنان , ٢٠٠٣م-١٤٢٤هـ , قفا .

(٤) مقايس اللغة ، قفا . الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، قفا .

(٥) لسان العرب ، قفا .

لذا يفهم من هذه الآراء أن القافية تحمل معنى التتابع والاتفاق وهو معنى أقرب إلى الدلالة الاصطلاحية لها، إذ لا يكاد يبتعد معناها الاصطلاحي عن معناها في الجذر اللغوي الذي يدل على التتابع والاستمرارية والانتظام إلّا أن حدّها في الاصطلاح كان موضع خلاف بين بعض علماء القافية ، اذ يرى الخليل أنّ (القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله ، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن)[١]. وهذا الحد هو الأصوب لدى جمهور العروضين؛ لأنه يبين حروفها وحركاتها من دون الوقوع في الزلل الذي وقع فيه العروضيون وإلى هذا الرأي ذهب ابن رشيق في قوله : (ورأي الخليل عندي أصوب وميزانه أرجح)[٢] وكذلك السكاكي في قوله (والميل من هذه الأقوال إلى قول الخليل)[٣] ، أما الأخفش فعنده القافية (آخر كلمة من البيت)[٤] والتبريزي يرجح قول الخليل والأخفش ويراهما جيدين (والجيد المعروف من هذه الوجوه قول الخليل والأخفش)[٥]، وعند الفراء والكثير من الكوفيين كابن كيسان باستثناء أبي موسى الحامض عندهم القافية حرف الروي[٦].

ومنهم من يرى أنَّ القافية هي الشطر الثاني ومنهم من يراها البيت كله ، ومنهم من يراها القصيدة كلها ، ومنهم من يرى أنها حرف الروي[٧].

اذن تنبه العلماء المتقدمون إلى أهميتها ، وذكروها في مؤلفاتهم فقد عدّوها العمود الأساسي في بناء نسيج القصيدة وهي التي تجذب انتباه السامع لما لها من أنغام موسيقية ، فهي أحدى مكونات النظام الصوتي للشعر ، ولأهميتها الدلالية والصوتية والموسيقية فقد أولاها الدارسون العناية وأشاروا إلى حدودها وأنواعها وحروفها وحركاتها ، وذكروا المستحسن منها والمعيب ، ووضعوا لها ضوابط وشروطاً , لذا فإن الإخلال بأحد شروطها سيحدث خللاً فيها وتصبح ناشزة في موضعها يمجّها الذوق الأدبي والفني لا سيما أنّ السامع يتوقع ترددها في نهاية كل بيت فهي مركز ثقل في الشعر وهي لازمة في اكتمال بنية البيت الشعري[٨].

---

(١) العمدة ، ١٥١/١.
(٢) المصدر السابق ، ١٥٢/١
(٣) مفتاح العلوم ، ص٨٦٩.
(٤) العمدة ، ١٥٢/١.
(٥) الكافي في العروض والقوافي ، ص١٤٩.
(٦) العمدة ، ١٥٣/١.
(٧) ينظر : القوافي للأخفش ، ص٢٩-٣٣ . العمدة ، ١٥٣،١٥٤/١ . معجم مصطلحات العروض والقافية ، ص٢٢٦.
(٨) ينظر : أهدى السبيل في علم العروض والقافية ، ص٨٤ . الإيقاع في الشعر العربي ، عبد الرحمن آلوجي ،ط١ ، دار الحصاد ، ١٩٨٩م ، ص٧١.

* أنواع القوافي في شعر حطّاب الجنوب :

أولاً : أنواع القافية من حيث الاطلاق والتقييد

أ / القوافي المطلقة

وهي التي يكون حرف رويها متحركاً سواءً كانت مجردة أم مردوفة – بالواو أو الياء – أم مؤسسة وسمي هذا النوع من القوافي بالمطلقة لتحرر حرف رويها من السكون فيأتي مضموماً أو مكسوراً أو مفتوحاً[١]، وتتمتع بسلطة واسعة في الشعر العربي قديماً وحديثاً إذ تشكل نسبة ٩٠٪ من الشعر[٢]، ويبدو أنّ ميل الشعراء عامة وحطّاب الجنوب خاصة إلى القوافي المطلقة ؛ لأنها خفيفة النطق تنسجم مع النغم الداخلي لدى الشاعر الذي ينسج عليه نظم قصيدته ، فمرة تكون مضمومة ومرة مكسورة وأخرى مفتوحة حسب انفعالاته ، تبعاً لاختيار الروي المتحرك بحركة معينة تنسجم مع ما يرومه لإيصاله إلى المتلقي ، فهي أوضح في السمع وأكثر تأثيراً في النفس ، فالأذن اعتادت على سماع حركة بعد الروي[٣]، ما يجعل القافية ذات جمال موسيقي وإيقاعي مؤثر . فالحركات (تشخص المعنى ، حيث تبرزه في وضع معين ، فهي التي تستقل بتوجيه المعنى إلى حيث يريد المتكلم)[٤] .

وقد تميزت قوافيه بإطلاق رويها فقد وردت منها (٨٠ قصيدة من مجموع ٨٣ قصيدة) مطلقة الروي * موزعة ما بين القافية التي تخلو من الردف * ، والمردوفة بالواو أو الياء ، والقافية المؤسسة وكانت الأغلبية للقافية غير المردوفة لسهولتها . نحو قول الشاعر[٥] :

---

(١) ينظر : علم العروض والقافية ، ص١٦٥ . ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، ص١١٩ . أهدي سبيل إلى علم الخليل ، ص٩١.

(٢) ينظر : موسيقى الشعر ، ص٢٥٥.

(٣) ينظر : المصدر السابق ، ص٢٦٩.

(٤) المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي ، دكتور عبد الصبور شاهين ، مؤسسة الرسالة ، لبنان – بيروت ، ١٤٠٠ هـ / ١٩٨٠م ، ص٤٥.

* الروي وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة و اليه تنسب ويلزم وجوده في كل بيت منها في موضع واحد . ينظر : العيون الغامزه على خبايا الرامزه ، ص ٢٤١ .

* الردف وهو حرف لين ساكن واوٌ ام ياءٌ بعد حركه لم تجانسها او حرف مد سواء اكان الف ام ياء ام واو بعد حركة مجانسة تكون قبل الروي يتصلان به نحو (عين) اذا كانت لين او (سبيل) اذا كانت مد . ينظر : القافية في العروض والادب ، ص٦٦ . علم العروض والقافية ، ص ١٥٥ .

(٥) مجموعة قصائد الموت ، ص٦٣.

الجرحُ يطلبُ من بهائك بلسما ما طابَّ ، لكن كفنوه فدمدما

إذ جاء الروي في هذا البيت ميماً موصولاً بألف الإطلاق وبذلك يلحظ في التشكيلة الإيقاعية الصوتية للقافية الميمية جمالها الموسيقي الإيقاعي المتأتي من تكرار حرف الميم – الروي – فقد عدّ الدكتور عبدالله الطيب المجذوب هذا الحرف من أحلى القوافي وذلك لسهولة مخرجه وكثرة أصوله في الكلام(١).

وقد يقرن قوافيه المطلقة بحرف الردف كقوله(٢):

لا تقتلي في مقلتيك طموحي وذري هواكِ مشرداً بجروحي

فالروي في قافية البيت هو (الحاء) المردوف بالواو والموصول بالياء . ويلحظ على تلك القافية أنها قد حققت انسجاماً ايقاعياً وموسيقياً مع تجربة الشاعر العاطفية، لا سيما عندما أوصلها بالياء المنسجمة مع دلالة مشاعره ودلالة حرف (الحاء).

ومثال القافية المطلقة المردوفة بالألف وهي أكثر من الردف بالواو والياء كقوله(٣)

سليلُ فـي الخيانةِ والنفاقِ غسلتُ يدي من الشعب العراقي

تَرَبَّى فيهما من عهدِ نوحٍ وأَسْرَفَ فـــي الخديعةِ والشِقّاقِ

فالروي في قافية البيتين وهو حرف القاف المردوف بالألف والموصول (بالياء) ويلحظ في البيتين أن صوت القاف منح إيقاع البيتين الكثافة الإيقاعية والدلالية .

وأما الإطلاق في القافية المؤسسة * كقوله في قصيدته التي وسمها بعنوان (يا سيدي المهدي)(٤).

العين تدركُ ما عناهُ الحاجبُ والـحـرُّ يسأمُ لـو نساهُ الواجبُ

والليلُ معركةٌ فـإنْ جـاوزتـهُ حلّتْ عليك من الصباحِ متاعبُ

---

(١) ينظر : المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها ، ٦٠/١.

(٢) مجموعة اغراءات عيون ليلى ، ص١٧.

(٣) مجموعة قصائد الموت ، ١٦.

* التأسيس هو الف هاوية لا يفصلها عن الروي إلّا حرف مواحد متحرك يسمى الدخيل نحو كاتب ، ينظر : القافية في العروض والادب ، ص٧١ .

(٤) مجموعة قصائد الموت ، ص٤٠.

فالروي في قافية البيتين هو حرف (الباء) وحرف (الجيم) وهو الحرف الدخيل * و (الالف) حرف تأسيس و (الواو) حرف وصل *.

فحرف الروي منح إيقاع البيتين الكثافة الدلالية والوضوح السمعي علماً بأن حرف القاف من الحروف الجهرية التي تتميز بوضوح الصوت عند النطق بها فضلاً عن التزام الشاعر بحرفي الدخيل والتأسيس مع الوصل .

وبعد تفحص قوافي شعره في القصيدة العمودية يظهر ارتفاع نسبة القوافي المطلقة غير المردوفة , كونها أنمازت بالبساطة فقد كان لأطلاق حرف الروي (الباء ، الميم ، الراء ، اللام) الغلبة في قوافيه في مختلف الأغراض كالمدح والرثاء والغزل ، وهذا ليس بغريب في واقع الشعر العربي القديم منه والحديث ؛ لما امتلكت تلك الحروف من خصوصية الجهر عند النطق بها ، فهي متوسطة بين الشدة والرخاوة ومرققة , باستثناء (الباء) فهو شديد انفجاري وتظن الباحثة بان هذه الحروف قد انسجمت وتلاءمت مع موضوعات الشاعر – المدح ، الرثاء ، الغزل – في شعر حطّاب وأضفت عليها إيقاعاً مميزاً برّز ما يختلج في نفس الشاعر من مشاعر وعواطف سواء أكانت معاناة أم آلاماً أم حباً ودقتها في التصوير ، لذلك نجد نفسه الشعري يطول في تلك القصائد فضلاً عن وجود بعض القصائد قد بلغت سبعين بيتاً وبعضها تسعين , أي أن نفسه الشعري ميالٌ لتلك القوافي .

ب/ القوافي المقيدة :

وهي التي يكون حرف رويها ملتزماً بحركة واحدة وهي السكون فيتحرر الشاعر من حركات الإعراب ضماً أو كسراً أو فتحاً ، سواء أكانت مردوفة أم خالية من الردف[1]، وقد قل هذا النوع في الشعر العربي عامة إذ لم يتجاوز ١٠٪[2] , وفي شعر حطّاب خاصةً ، إذ وردت في شعره العمودي ثلاث قصائد مقيدة من مجموع (٨٣) قصيدة ، وقد أرجع الدكتور تمام حسّان عزوف الشعراء عن

* الدخيل وهو الحرف الذي يقع بين حرف الروي والف التأسيس ، ينظر : معجم مصطلحات العروض والقافية ، ص١٤٥ .
* الوصل وهو حرف مد ياتي بعد حرف الروي يتولد عن اشباع الحركة في اخر الروي المطلق كان تكون (ضمة ام كسرة ام فتحة) ام حرف مد (الف او واو ام ياء) ينظر : العمدة ، ١٥٥/١ . العروض الواضح وعلم القافية ، ص١٣٦ .

(١) ينظر : علم العروض والقافية ، ص١٦٤ . ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، ص١٢٠ . أهدى السبيل في علم الخليل ، ص٩١-٩٢.

(٢) ينظر : موسيقى الشعر ، ص٢٥٨.

استعمال القوافي المقيدة إلى سببين أولهما : أن الشعر موسيقي ، والموسيقى تكون بالحركة والمد ولا تكون بالسكون ، لذلك كان الشعراء يفضلون القوافي المطلقة من دون المقيدة , وثانيهما يتمثل في أن الطابع الإنشادي للشعر العربي يجعل الشاعر يترنم بالشعر ما يشبع فيه آخر القافية[١].

ومن الشواهد الشعرية لدى حطّاب الجنوب على هذا النوع من القوافي قصيدته التي وسمها بعنوان (لكي تلبس الشمس شالاً) ومنها قوله في وصف محبوبته[٢] :

وَثَغْرُها كأنَّهُ جَمْرةٌ وَخَدّهَا ماءٌ نقيٌّ زلالْ

فالروي هنا حرف (اللام) المقيد بالسكون المردوف بالألف ، الذي يوحي للمتلقي بان الوقفة الصوتية المتحصلة من وجود ساكنين في القافية قد تمثل بعداً نفسياً يرتبط بشدة إحساسه اتجاه وصف خد محبوبته بالنقاء والبياض .

أما بقية شواهد القوافي المقيدة التي لم يعتمد فيها الردف فمنها قوله[٣]:

يا لعينيكِ مِنْ جَمَالِك أَكْثرْ يا قواماً يفَيضُ ضَوءاً وسكرْ

فالروي هنا حرف (الراء) الساكن المنسجم مع ما يريد أن يعبر عنه الشاعر عن عواطفه اتجاه محبوبته فالشاعر عند وصف محبوبته في حالة هادئة متزنة ، وكأن كل بيت مستقل بمعناه ، فقد أدت تلك القافية المقيدة دورها في سكونية البيت .

ثانياً : أنواع القافية من حيث الكم العددي للمتحركات والسواكن

وقد ينعت علماء القافية هذا التقسيم بمصطلح (ألقاب القافية) أو (أسماء القافية) ، وهي إشارة إلى تقسيم ثانٍ لأنواعها[٤].

---

(١) ينظر : اللغة العربية معناها ومبناها ، دكتور تمام حسّان ، دار الثقافة ، ١٩٩٤ م ، ص٢٧١ .

(٢) مجموعة اغراءات عيون ليلى ، ص١٠١.

(٣) المصدر السابق ، ص٩٣.

(٤) ينظر : القوافي للأخفش ، ص١١ . مفتاح العلوم ، ص٢٧٠ . العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، ص٢٦٧ ، . الكافي في العروض والقوافي ، ص١٤٧ . القوافي لأبي علي التنوخي ، ص٦٨ . نظرة جديدة في موسيقي الشعر ، د. علي يونس ، الهياه المصرية العامة ، ١٩٩٣ م ، ص١٢٩ . القافية في الدراسات اللغوية الحديثة ، محمود عوني عبد الرؤف , مكتبة الخانجي ,مصر ,القاهرة , ص٢٦٨.

١- القافية المتواترة :

وهي إحدى أنواع القافية يكون بين ساكنيها حرف متحرك واحد[١]. وهذا النوع من القوافي قد شكل أعلى نسبة في مجاميع الشاعر الأربع ، فقد وردت ستة وثلاثون قصيدة متواترة نحو قوله[٢] :

فَتَّحتُ في يومِ الغديرِ كِتابي وسألتُ نَفْسي ، آملاً بجوابِ
ورسمتُ خَارطةً ، لبيعة حيدرٍ علّقتُها بدمي ... كسرَّ رغابي

إذ فصل بين ساكني القافية التي تمتد في لفظة (جوابي) من ياء الوصل حتى ألف الردف بمتحرك واحد وهو حرف الروي (الباء) .

ويبدو أنّ كثرة ورود قافية المتواتر (أبي) في شعر حطّاب يدل على مدى التوتر والقلق والاضطراب النفسي والانفعالات الشعورية العاطفية التي يعاني منها الشاعر سواء في قصائده في ذم النظام السابق أم في الرثاء أم في الغزل , وبعض مدائحه ويلحظ نفسه فيها طول نفسه الشعري كونها تنسجم مع طبيعة الموقف النفسي للشاعر وتجربته الشعرية ودليل ذلك كثرتها لديه وميله إلى إيقاعها .

٢- القافية المتدارك :

وهي النوع الثاني من أنواع القوافي التي يفصل بين ساكنيها حرفان متحركان[٣]، وتأتي من حيث الكم في المرتبة الثانية بعد القافية المتواترة فقد وردت تسع وعشرون قصيدة ومثالها قوله في قصيدته التي نعتها بعنوان (إلى أبي) [٤] :

فراقك صعبٌ ... وابتعادك أصعبُ وإنك في روحي ... قريبٌ مُقرّبُ
أبـــي إن آمـــالي لـــديكَ حفظتُها فكيفَ تخونُ العهدَ عـنّي وتذهبُ

ففي قافية البيت الأول فصل بحرفين الباء وهو الروي والراء الثانية المتولدة عن فك التشديد في حرف الراء، بينما كان ساكناهما هو واو الوصل والراء الأولى الساكنة التي ذكرت آنفاً ، وفي البيت اعتمد حرف الباء (روي الثانية) والهاء التي قبله للفصل بين ساكني القافية وهما واو الوصل والذال .

---

(١) ينظر : العمدة ، ١٧٢/١ . موسيقى الشعر العربي دراسة فنية وعروضية ، د. حسني عبد الجليل يوسف ، الهيئة المصرية ، ١٩٨٩م ، ص١٥٠ . العروض والقافية دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر ، ص١٦٦.

(٢) مجموعة في حب أهل البيت ، ص٦٨.

(٣) ينظر : العمدة ، ١٧٢/١ . موسيقى الشعر العربي دراسة فنية عروضية ، ص١٤٩ . العروض والقافية دراسة وتطبيق في الشعر الشطرين والشعر الحر ، ص١٦٦ . العروض الواضح وعلم القافية ، ص١٤٤ . القواعد العروضية واحكام القافية العربية ، ص١١٠.

(٤) مجموعة دموع القصائد في رثاء الأحبة ، ص٢٤.

٣- قافية المتراكب :

وهي القوافي التي يفصل بين ساكنيها بثلاثة حروف متحركة[١]، وتأتي في المرتبة الثالثة في شعر الشاعر , إذ وردت سبعة عشر قصيدة , مثالها قوله في قصيدته الموسومة بـ (سيدي الحسن المجتبى "عليه السلام ")[٢]

عـلى طـريــقِ عـليَّ ، أينما ذهبا باقٍ، على العهدِ، والإيمانُ فيّ حَبَا
مذ كنتُ ، مذ أطبقتْ أهوالَها غضباً لــم أعترفْ بحقيرٍ ، يسرقُ الذهبا

في قافية البيت الأول فصل بثلاثة أحرف الباء وهو الروي والحاء والياء المتولدة من فك التشديد في (فيّ) والفصل بينهما بـ ألف الوصل. اما في البيت الثاني فقد اعتمد حرف الباء روي القافية والهاء والذال المتولدة من فك التشديد والفصل بينهما بألف الوصل والذال الأول الساكنة .

ويبدو أن قلة هذا النوع قياساً بالأول والثاني راجع أيضاً إلى عدم ميل الشاعر إلى تركيبها الصوتي الذي نخمن معه ضعف تناسبه مع انفعالاته وتصويره للأحداث .

٤- قافية المترادف :

وهي نوع من القوافي يجتمع فيها ساكنان في القافية من غير متحرك , نحو لفظة جوادْ وهو خاص بالقوافي المسبوقة بأحد أحرف الردف الألف أو الياء أو الواو[٣] وهذا النوع من القوافي قليل جداً في شعر حطّاب فقد وردت قصيدة واحدة من هذا النوع بعنوان (لكي تلبس الشمس شالاً) ومنها قوله[٤] :

وثغرهَا كأنه جمرةٌ وخدُّها ماءٌ نقيٌّ زلالْ

فالروي هنا حرف (اللام) الساكن المسبوق بحرف الردف الساكن أيضاً (الألف).

---

(١) ينظر : العمدة ، ١٧٢/١ . موسيقى الشعر العربي دراسة فنية عروضية ، ص١٤٩. القواعد العروضية وأحكام القافية العربية ، ص١١٠ . العروض الواضح وعلم القافية ، ص١٤٤ . العروض القافية دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر ، ص١٦٥.

(٢) مجموعة في حب أهل البيت ، ص٧٧.

(٣) ينظر : العمدة ، ١٧٢/١. موسيقى الشعر العربي دراسة فنية عروضية ، ص١٥١ . العروض الواضح وعلم القافية ، ص١٤٥ . القواعد العروضية . أحكام القافية ، ص١١٠.

(٤) اغراءات عيون ليلى ، ص١٠١.

ويبدو أنَّ سبب قلة استعمال هذا النوع من القوافي في شعر الشاعر راجع إلى طبيعة التشكيل الصوتي والإيقاعي الذي يحتوي على ساكنين متواليين، ولم يكن يستجيب هذا التشكيل إلّا مع نمط مخصوص لديه من الانفصال لانَّ إيقاعها يحقق وقفة صوتية لا تستجيب إلّا مع مواقف التأمل .

٥- قافية المتكاوس :

وهو أن تتوالى أربع حركات في القافية قبلهن وبعدهن ساكن[١]، وهذا النوع نادر في الشعر العربي وقد خلا شعر حطّاب منه . اما سبب انعدام هذا النوع لديه فعائد أيضاً إلى طبيعة تركيبتها التي تؤثر في إيقاع القافية وقد ذكر الدكتور علي يونس أن القدماء استقبحوا هذا النوع من القوافي[٢]، فضلاً عن أن كثرة ورودها في بحر الرجز في الأغلب [٣] ولم ترد له قصيدة في ذلك البحر ، لذا انعدم وجودها في شعره.

* عيوب القافية :

عند البحث في المضان الأدبية المختصة بدراسة العروض والقافية نجد العروضين والدراسين لم تخلْ أوصافهم النقدية والعروضية من التطرق إلى عيوب القافية ؛ ذلك لما لهذه المصطلحات من أهمية في بنية إيقاع القصيدة من جهة والكشف عن مهارة الشاعر وإتقانه لفن الشعر وتحكيم ذوقه في التماثل الصوتي وضبطه من دون الوقوع في الخطأ الذي يقع فيه بعض الشعراء من جهة أخرى[٤]. ولهذا سنتطرق لعيوب القافية لبيان مدى التزام الشاعر بقواعد الخليل وضوابطه , والإبانة عن براعته ومقدرته في بيان تجربته وبيان ذوقه الفطري . ولعيوب القافية قسمان هما :

١- عيوب الروي

وهي مجموعة عيوب تلحق بالروي إذا جاء الشاعر بأحدها اختل نظام قافيته[٥]. وهي الإقواء ، والإكفاء والإجازة ، والإطراف . وأكثر هذه العيوب تأثيراً في نسق الإيقاع الصوتي في

(١) ينظر : العمدة ، ١٧٢/١ . القواعد العروضية وأحكام القافية ، ص١١٠ . فن التقطيع الشعري والقافية ، ص٢٧٠.

(٢) ينظر : نظرة جديدة في موسيقى الشعر ، ص١٣٠.

(٣) ينظر : القافية في دراسات اللغوية الحديثة ، ص٢٢٠ . موسيقى الشعر العربي دراسة فنية عروضية ، ص١٤٩ .

(٤) ينظر : القافية في العروض والأدب ، ص٧٧.

(٥) ينظر : العروض التعليمية ، ص٢٤٢.

القافية هو عيب الإقواء* فالإكفاء* ثم الإجازة* والإطراف*. وقد خلا شعر حطّاب من هذه العيوب لما لهذه العيوب من أثر في تغيير نسق الإيقاع السمعي لديه مما يجعل تلك القافية المعيبة وكأنها شاذة عن أخواتها(١).

٢- عيوب السناد

وهي قسمان اثنان تلحق بحروف القافية مثل سناد الردف* ، وسناد التأسيس* وقد خلا شعر حطّاب من سناد الردف ولم يرد في قوافيه . أما التأسيس فلم يرد في قوافي شعره باستثناء قصيدته الموسومة (سيد الشهداء) فقد ورد في بعض أبياتها التأسيس , إذ جاء فيها تسع وستون بيتاً شعرياً غير مؤسس باستثناء بيتين مؤسسين هما قوله(٢) :

وتَخَالفَ الفُقَهَاءُ حتى استضعفوا وتـحـالف المُستكبرُونَ فعظّموا

فكأنّ نقصاً فـــي شريعة أحمدٍ والنقصُ فينا ، والعبادُ تخاصموا

بينما بقية الابيات غير مؤسسة منذ مطلعها وهو قوله :

يكفيك فخراً أن جرحك مرزمٌ باقٍ، و جرح الأخرين تورمُ

---

* **الأقواء** : وهو من أشهر عيوب القافية ينشأ من اختلاف حركة الروي كأن تبنى القصيدة على الضم ويأتي روي بيت على الكسر . ينظر : الكافي في العروض والقوافي ، ص١٦١ .

* **الاكفاء** : وهو اختلاف حرف الروي بحروف متقاربة المخارج أي لا يلتزم الشاعر بحرف روي واحد بل يأتي مثلاً روي دال وآخر طاء . العمدة ، ١٦٦/١ . الكافي في العروض والقوافي ، ص١٦٧.

* **الإجازة** : وهو ايضاً اختلاف حرف الروي لكن بحروف متباعدة لمخارج كأن يأتي الروي لاماً في البيت والآخر ميماً . العمدة ، ١/ ١٦٧ . الكافي في العروض والقوافي ، ص١٦٧ . العروض الواضح وعلم القافية ، ص١٤٧.

* **الاصراف** : وهو اختلاف حركة الروي بفتح أو ضم أو بالعكس . العمدة ، ١/ ١٦٧ . العروض وعلم القافية ، ص١٤٦.

(١) ينظر : النقد العروضي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري ، ص٥٥٠ . البنية الايقاعية في شعر ابي نؤاس ، ص١٨٣-١٨٤.

* **سناد الردف** : ويحدث هذا النوع من العيوب عندما تأتي أحدى القوافي مردوفة ، وأخرى غير مردوفة نحو (عيد) و(برد) أي بيت مردوف وآخر غير مردوف صحيح . موسيقى الشعر العربي دراسة فنية عروضية ، ص١٤٨ . القواعد العروضية وأحكام القافية ، ص١١٥.

* **سناد التأسيس** : وهو أحد عيوب القافية يحدث عندما يأتي الشاعر بإحدى القوافي مؤسسة والأخرى غير مؤسسة بألف التاسيس . ينظر : العمدة ١٦٩/١ . معجم مصطلحات العروض والقافية ، ص٩١ . المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، ص١٨٥.

(٢) مجموعة قصائد الموت ، ص٥٥.

٣- سناد الاشباع

وهو اختلاف حركة الدخيل الذي يتوسط ما بين روي القافية وألف التأسيس بحركتين متقاربتين في الثقل كالضم والكسر نحو : (غائر) و (التفاوُر) فالهمزة في الكلمة الأولى مكسورة والواو في الثانية مضمومة أو قد يكون بحركتين متباعدتين في الثقل كالفتح والضم أو الكسر والحالة الأولى مستساغة أو أقل نشازاً من الثانية[١].

وعند تفحصنا لشعر حطّاب لم نجد لهذا العيب سوى بيت من قصيدة بلغت واحداً وسبعين بيتاً شعرياً وهي بعنوان (يا سيدي المهدي) لا سيما في قوله [٢]:

وتـقـدّم اللوطي سوءُ فعالهِ ويظلُّ يكبرُ، والنجيبُ مراقِبُ
السوقُ مفسدةٌ ولعبةُ تاجرٍ والاجـنـبيُّ تـبـطراً يتضارَبُ

فقد بنى الشاعر الحرف الدخيل في البيت الأول على الكسرة بينما نجد لفظ القافية (يتضارب) في البيت الثاني قد جاء مفتوحاً وهذا خلق نشازاً في إيقاع القافية .

٤- سناد الحذو

ويقصد به اختلاف حركة الحذو ، وهي حركة الحرف الذي يسبق حرف الردف في القوافي المردوفة , بحركتين متباعدتين في الثقل , إما بين (الفتح والكسر) أو (الفتح والضم)[٣] كقول الشاعر[٤]

جاءَ مِنْ عَتمةِ الزمانِ حزيناً بسِلالٍ مـحصولـُهـا تـفـكيرُ
مَزَجَ الليل بالصّباحِ احتشاماً فَتَحَ البابَ ، فاستبانَ الحضورُ

يلحظ في البيتين السابقين اختلاف حركة (الكاف) في القافية الأولى و(الضاد) في القافية الثانية ففي الأولى جاءت مكسورة والثانية (مضمومة) والسبب الرئيس الذي يكمن وراء ذلك هو اختلاف حرف الردف وهو يقتضي أنْ يكون مسبوقاً بحركة مجانسة له.

---

(١) ينظر : موسيقى الشعر العربي دراسة فنية عروضية ، ص١٤٨ . القواعد العروضية وأحكام القافية ، ص١١٥.
(٢) مجموعة قصائد الموت ، ص٤٢.
(٣) ينظر : موسيقى الشعر العربي دراسة فنية عروضية ، ص١٤٨ . القواعد العروضية وأحكام القافية ، ص١١٥.
(٤) مجموعة دموع القصائد في رثاء الأحبة ، ص٤٨-٤٩.

٥- سناد التوجيه

ويحدث هذا العيب عند اختلاف حركة التوجيه وهي حركة الحرف الذي يسبق الروي في القوافي المقيدة[١]. وقد خلا شعر حطّاب منه . ما يدل على التزام الشاعر وحرصه على تحقيق التناسب في بناء قوافيه غالباً .

لزوم ما لا يلزم :

وهو من الظواهر الإيقاعية البارزة في البنية الإيقاعية لنسق القافية، إذ يأتي الشاعر في قوافيه بإيقاع صوتي يلزم نفسه به من أجل الانسجام والتوافق الإيقاعي في قوافيه من جهة، وإثارة انتباه المتلقي وشد إحساسه واشتراكه مع حس الشاعر ومشاعره من جهة أخرى , وهذا الفن يتطلب من الشاعر الجهد ورهافة الحس الإيقاعي ، والقدرة اللغوية والمعجمية التي تمكنه من أداء ذلك والالتزام به من دون الوقوع في الصنعة والتكلف[٢].

وقد أشار النقاد إلى أهمية تلك الظاهرة ومهارة الشاعر في إتقانها كالدكتور عبدالله الطيب (ولزوم ما لا يلزم قيد ثقيل للغاية ، وقلّ أن تتيسر معه الإجادة)[٣]، ويشير الدكتور على عبد الحسين حداد إلى اتقان هذا الفن عندما يمتلك الشاعر المقدرة اللغوية والحس المرهف بامتلاك الشاعر هذين العنصرين : فإن قوافيه تكاد تضج بالرونق الموسيقي المتميز ، لحسن توظيف الشاعر لأدائه الإيقاعي فيها فتأخذ حينئذ دورها ، هي وبقية عناصر الدورة الإيقاعية في النص الشعري في إيصاله جزئيات التجربة الشعرية التي فاض بها النص الى الذات المستمعة وبعثها على تقبلها وهضمها[٤].

وعند دراستنا لشعر حطّاب وجدناه قد وظف هذا الفن في بعض قصائده وألزم نفسه بما لم يلزم خالقاً جمالاً موسيقياً لنسق قوافيه الملتزمة وهذا ما يظهر في قوله[٥] :

---

(١) ينظر : موسيقى الشعر العربي دراسة فنية عروضية ، ص١٤٩ . القواعد العروضية وأحكام القافية ، ص١١٥.

(٢) ينظر : البنية الإيقاعية في شعر ابي نؤاس ، ص١٨٨.

(٣) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ٥٣/١.

(٤) ينظر : البنية الإيقاعية في شعر ابي نؤاس ، ص١٨٨.

(٥) مجموعة في حب أهل البيت ، ص٣.

ما درتُ وجهي ... اذ سبقتُكَ ماشياً
لكنْ لأنـــيّ .. خَـلْـفَ نـورِكِ سِائِرُ
تتسابقُ الرغباتُ ، خَـلفَ خسائري
وأعــافُــهــا .. والباقياتُ دوائِــرُ
أطلقْ فضاءاتـــــي إلـــيكَ لعلّني
أجدُ الضحى .. فالموبقاتُ خسائرُ

نجد في القطعة الشعرية أعلاه التزام الشاعر بحرف الدخيل (الهمزة) مع إشباعها بالكسرة فضلاً عن التزامها بألف التأسيس و(تلك هي القافية التامة الموسيقى والممكنة عملياً دون إخلال بالمعنى)[١]

التصريع :

يعد التصريع من أبرز الظواهر الفنية الإيقاعية المهمة في بنية إيقاع القصيدة العمودية قديماً وحديثاً، اذ يكسب شطري البيت تناغماً موسيقياً مناسباً يلفت انتباه السامع الى روي القصيدة وقافيتها اذ يجعله على علم بالقافية عند نهاية الشطر الأول ويعد بمثابة التمهيد لها. لذا تناوله النقاد والباحثون بالدراسة والتحليل قديماً وحديثاً فتحدثوا عن حده وأهميته في إيقاع القصيدة، فقد حده ابن رشيق القيرواني بقوله (ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه ، تنقص بنقصه ، وتزيد بزيادته)[٢]، وقد أشار القرطاجني إلى أثره الجمالي في إيقاع القصيدة وفي نفس المتلقي لا سيما في مطلع القصيدة فيجد فيه طلاوة وموقعا من النفس[٣]. وقد جرت عادة الشعراء المتقدمين على التصريع في مطلع القصيدة , في الشطرين كليهما , إلّا أن ذلك لا يعد شرطاً لازماً فهناك عدد من القصائد لشعراء فحول تخلو منه مثل قصيدة الفرزدق وتأبط شرا[٤]. و(سبب التصريع مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور ، ولذلك وقع في أول الشعر)[٥].

---

(١) ينظر : موسيقى الشعر ، ص٢٧٣.
(٢) العمدة ، ١٧٣/١.
(٣) ينظر : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص٢٨٣.
(٤) ينظر : التوجه الأدبي ، طه حسين ، أحمد أمين ، عبد الوهاب عزام ، محمد عوض محمد ، ط١ ، عالم الأدب ، بيروت – لبنان ، ٢٠١٦م ، ص١٥٥.
(٥) العمدة ، ١٧٣/١.

فتلك الظاهرة لفتت انتباه النقاد عند دراستهم لمطالع قصائد الشعراء حتى عُدّ الشعراء الفحول قديماً وحديثاً هم من يصرعوا مطالع قصائدهم، وقد يصرعون أبياتاً أخرى من القصيدة ذاتها وهنا تبرز قدرة الشاعر وتجربته الشعرية وسعة ملكته اللغوية والمعجمية وحسه الإيقاعي المرهف(١).

ولأهمية هذا الفن الإيقاعي نجد شاعرنا لم يستغنِ عنه في مجموعاته الشعرية، فقد وردت معظم قصائده مصرعة المطلع فقد بلغ عدد قصائده المصرعة (٦٤) قصيدة من مجموع (٨٣) قصيدة . كقوله في قصيدته المملكة المهجورة(٢):

يا بنتَ أيوبَ رديْ قلبَ مَنْ هجرا وعّلليه بِما مّنى وما صبرا

فآخر لفظة في المصراع الأول مشابهة للفظة الأخيرة في المصراع الثاني ما أحدث تناغما موسيقيا في إيقاع البيت إذ وقع في أذن السامع ونفسه .

ونجد الشاعر قد يصرع أكثر من مرة في نفس القصيدة ومرة تأتي بالتصريع مباشرة بعد البيت الأول – المطلع – ومرة بأبيات متفرقة من القصيدة والسبب في ذلك ما للتصريع من رباط إيقاعيّ يضمن للنص الشعري تسلسله الصوتي وتوازنه النغمي لأنه يكرر صوتاً تألفه الاذن وتلتذ لسماعه(٣) وهذا يدل على إمكانية الشاعر اللغوية والأدبية والبلاغية وسعة تجربته لأفانين القول كقوله(٤):

أبا المهدي جئتك غير سالي ...

وقـد لـعبت بـآمالي الليالي ..

كأن الصبح عندي صار ليلا ..

وإن الـعـمر أطرافُ الـدوالـي

إذ أردف الشاعر المطلع المصرع ببيت آخر مصرع مثله وكذلك الحال في قوله : (٥)

افتح طقوس السائرين لنا مدى ولضوءِ جـرحك قـد نسيرُ به غدا

يـا أكرم الشهداء يعشقه الفدا يـــا أجـود الكرماء يعرفه الندا

وفرشت روحـك للصلاة تهجدا هي ملتقى .. والقلب فيها منتدى

(١) ينظر : نقد الشعر ، ص١٤.
(٢) مجموعة إغراءات عيون ليلى ، ص٦٢.
(٣) ينظر : مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع ، ص١٤٢.
(٤) مجموعة دموع القصائد في رثاء الأحبة ، ص٢٧.
(٥) المصدر السابق ، ص٢.

نجد الشاعر قد صرع المطلع وعدداً من أبيات القصيدة ما جعلها ذات جرس موسيقي ذا حلاوة وموقع في النفس كونها تلتذ بسماع كل ما هو متناسب ومتجانس إيقاعيا وصوتيا. وقاصداً بذلك شد انتباه المتلقي لتمام ما يروم إيصاله إليه، ومما زاد من جمال إيقاعها تكراره لبعض الحروف كحرف السين والصيغ والأساليب مانحاً قصيدته شكلاً هندسياً أدى إلى بروز الإيقاع وتأكيد دلالة المعنى بشكل منسجم ومتناسب , يأسر القلوب لسماعها , فتعاضد الإيقاع الخارجي مع الداخلي شكل بنية إيقاعية مؤثرة ولاسيما ما للجناس من أثر فعّال في تكثيف الإيقاع الصوتي وجعله أكثر تناسقاً وانسجاما في البيت الأول (مدى – غدا) والبيت الثاني (الغِدا – الندا).

ويمكن للباحثة بعد استقصاء قوافِي الشاعر ، وتأثيرها في الإيقاع الصوتي والدلالي للقصيدة ، أن تخلص إلى بعض المظاهر التي سادت في بناء شعره فقد جاءت قوافيه من حيث الإطلاق والتقييد مطلقة ومقيدة وكانت الأغلبية للمطلقة وقد عللنا ذلك ، وجاءت المطلقة ايضاً متنوعة ما بين المجردة والمردوفة بالألف أو بالواو أو بالياء أو الممزوجة بالواو والياء والمؤسسة فجاءت المجردة في المرتبة الأولى تليها المردوفة بالألف فالمزدوجة بالواو والياء ثم المردوفة بالياء تليها بالواو . ثم المؤسسة . اما المقيدة فقد جاءت مرة مجردة ومرة مردوفة بالألف . كذلك بلغ عدد الحروف التي استخدمها روياً ثمانية عشر حرفاً (الباء ، والراء ، واللام ، والميم ، والعين ، والقاف ، والنون ، والهمزة ، والفاء ، والياء ، والتاء ، والدال ، والشين ، والحاء ، والسين ، والجيم) تاركاً بقية الحروف ، ونجد هيمنة بعض الحروف في الروي من دون الحروف الأخرى التي ذكرناها وهي : (الباء ، واللام ، والميم ، والراء)؛ كونها حروفاً تميزت بالجهر ومتوسطة بين الشدة والرخاوة فضلاً عن كونها مرققة باستثناء (الباء) فهو شديد انفجاري[1]ومن ناحية أخرى كونها أسهل الحروف نطقا فضلاً عن أنّ جرسها لذيذ النغم ، ويعلل الدكتور إبراهيم أنيس كثرة شيوعها في الشعر العربي عامةً إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة ، وانسجامها مع الذائقة العربية[2]. فضلاً عن استعمال حطّاب الروي المكسور في المرتبة الأولى يتلوه في ذلك المضموم فالمفتوح ، ويبدو أنَّ ذلك يعود إلى نفسية الشاعر وانفعالاته المؤلمة الحزينة .

(١) ينظر : علم الأصوات اللغوية ، د. مناف مهدي الموسوي , ط٣,طبعة جديدة ومنقحة , دار الكتب العلمية , ٢٠٠٧م , ص٥٢ وما بعدها .

(٢) ينظر : موسيقى الشعر ، ص٢٤٦.

المبحث الثالث

إيقاع الموسيقى الداخلية في القصيدة العمودية

بعد استعراض أهمية المبنى الخارجي ومظاهره وطبيعة أدائه في شعر حطّاب الجنوب وأثره في بيان الطابع الأسلوبي في شعره لا سيما ما يخص الشكل الشعري للقصيدة الأم التراثية . سيختص هذا المبحث بدراسة طبيعة شكل آخر من الإيقاع ، وهو ما اصطلح عليه بالموسيقى الداخلية أو الإيقاع الداخلي(١).

وقد تنبه النقاد المتقدمون إلى هذا النوع من الإيقاع إذ أشار الجاحظ (ت ٢٢٥هـ) إلى ذلك بقوله : (... وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخيُّر اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء)(٢).

ويعلق الدكتور علي عبد الحسين حداد على تلك المقولة ويرى أنه على الرغم من ارتباطها بقضية اللفظ والمعنى إلّا أنها توحي بإشارة إلى العلاقة الرابطة للمبنى الداخلي مع المبنى الخارجي وما ينتج عنهما من علاقات ذات انسجام وترابط ؛ لأجل تجسيد المحتوى الدلالي للتجربة الشعرية(٣)، ويرى أن ما يؤكد ذلك هو تصور الجاحظ لمقولة الخليل بن أحمد الفراهيدي وهو أن التأثير الايحائي لفن الشعر لا يقتصر على المبنى الخارجي , فضلاً عن أنَّ تحقيق القيم الجمالية لا يقتصر على إتقان المبنى الخارجي فحسب , و إنما مع إتقان بقية المستويات(٤) (وقد قيل للخليل بن أحمد : مالك لا تقول الشعر ؟ قال : " الذي يجيئني لا أرضاه ، والذي أرضاه لا يجيئني)(٥)

---

(١) ينظر : في معرفة النص ، ص١٠٥ . الإيقاع الداخلي إشكالية المفهوم والرؤية، د. هشام فاضل محمود , مجلة البحوث والدراسات الإسلامية , العدد ٣٤ , ديوان الوقف السني مركز البحوث والدراسات الإسلامية ,٣١ ديسمبر , كانون الثاني , ٢٠١٣م .

(٢) الحيوان، لابي عثمان عمرو بن الجاحظ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون ,ط٢ , ١٣٨٤هـ/١٩٦٥م , ٣/١٣١-١٣٢.

(٣) ينظر : النقد العروضي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري ، ص٢٥٠-٢٥١.

(٤) المصدر السابق ، ص٢٥١.

(٥) الحيوان ، ٣/١٣٢.

فدعائم الشكل بأشكالها المتنوعة كالبلاغية والعروضية والنحوية هي مستويات متماسكة ترفد المبنى الخارجي (الوزن – القافية) بلغة شعرية تتماز بسهولة مخرجها وحسن جرسها ووقعها في النفس وبذلك تكون، (القدرة الإيحائية للمعنى المستثمرة للدعامة الإيقاعية الخارجية والداخلية أكثر ماء في إحداث تأثيرها في التلقي)[١].

اما ابن قتيبة (ت٢٧٦هـ) فقد تحدث عن هذا المبنى في حديثه عن معايير الجودة الفنية لا سيما في حديثه عن ضروب الشعر وخاصة الضرب الثاني وذلك إذ يقول : (ضربٌ منه حسن لفظه وحلا ، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى)[٢]، إذ يرى الدكتور علي عبد الحسين حداد أنَّ ابن قتيبة قد أشار إلى أن بعض من الشعراء يلجؤون إلى إيجاد نوع من الأسلوب يجعلهم يتفنون في صياغة النص فيستغرق جهدهم في تطريزه بالتفنن البديعي بما يغني إيقاع الشعر ولغته ودلالالتها [٣] . أما ابن طباطبا (ت٣٢٢هـ) فقد أشار إلى المبنى الداخلي في حديثه عن الشعر بقوله : (وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال اجزائه . فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحةُ المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله له واشتماله عليه ، وإن نقص جزءٌ من أجزائه التي يعمل بها وهي : اعتدال الوزن ، وصواب المعنى ، وحسن الألفاظ ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه)[٤].

ففي مقولة ابن طباطبا إشارة واضحة إلى العلاقة القائمة في النص الشعري بين المبنى الخارجي والداخلي وما يتولد عن ذلك من إيقاع منسجم دلالياً وصوتياً وموسيقياً.

ولا يختلف أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) في التفاته إلى هذه العلاقة وأهميتها في نظم الشعر وذلك في قوله : (وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك وأخطرها على قلبك ، وأطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها)[٥].

---

(١) الحيوان ، ص٢٥١-٢٥٢.

(٢) الشعر والشعراء ، ص٦٦.

(٣) ينظر : النقد العروضي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري ، ص٢٧٦.

(٤) عيار الشعر ، ص٢١.

(٥) كتاب الصناعتين ، ص١٤٥.

فإشارته واضحة إلى أنَّ بناء القصيدة لا يكون إلّا بتحقيق التناسب بين المبنى الداخلي والخارجي ، ولذلك لم يفضل أحدهما على الآخر بل من الاثنين تتكون الصورة الجمالية المثالية في الشعر.

أما الدارسون المحدثون فلهم وقفات حول المبنى الداخلي وقيمته داخل النص الشعري ، يقول الدكتور شوقي ضيف (إن موسيقى الشعر لم يضبط منها إلا ظاهرها وهو ما تضبطه قواعد علمي العروض والقوافي . ووراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته ، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات)[١]، فقد أكد الناقد على أن الموسيقى الخارجية يمكن ضبطها من خلال اتباع الضوابط والاسس التي وضعها الخليل والعروضيين ، أما الموسيقى الداخلية فهي خفية ولا يمكن ضبطها لأنها تعتمد على مهارة الشاعر وحذقه في اختيار الأصوات والألفاظ وتوظيفها في شعره بعيداً عن السذاجة والرتابة .

وأشارت الدكتورة يمنى العيد إلى أثر الإيقاع الداخلي في القصيدة الحديثة بقولها : (كونه جزءاً متميزاً في العنصر الموسيقي)[٢].

ويرى الدكتور عز الدين إسماعيل أنَّ الموسيقى الداخلية تمثل حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية[٣]، وإنما تعتمد على الانسجام والتناسق الصوتي لمجموعة الحروف التي تكوّن النص انسجاما بنائياً بشكل تبدو فيه حروف النص متآلفة ، لا سيما ما تولده مظاهر الإيقاع الداخلي من تكرار وجناس وطباق ومقابلة وتضمين وغيرها[٤]. وتلك المظاهر تمنح إيقاع القصيدة الإشراقة الدائمة، وتفصح عن مشاعر الشاعر وعن أدق الخلجات وأخفاها[٥]

ويعد المبنى الداخلي لدى الدكتور علي عبد الحسين حداد مؤثراً أسلوبياً ينماز به بعض الشعراء عن بعضهم وينتج عن مهارة الشاعر في استثمار جملة عناصر، كالتكرار والجناس وتوافق الأصوات والتوازي الصرفي والنحوي، وغير ذلك مما يولد الانسجام في حيز النص الشعري ويضفي عليه قيمة موسيقية ، وطاقة إضافية تتآزر مع المبنى الخارجي في إنتاج الإيقاع الموسيقي للنص وفي تأثير ذلك الإيقاع في النص والمتلقي .

---

(١) في النقد الادبي ، ص٩٧.

(٢) في معرفة النص ، ص١٠٥.

(٣) ينظر : الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص٢٧٦.

(٤) ينظر : الإيقاع الداخلي إشكالية المفهوم والرؤية ، ص٢٨٤.

(٥) ينظر : البنية الايقاعية في شعر أبي نؤاس ، ص١٩٣.

أولاً : التكرار في شعر حطّاب الجنوب:

التكرار في اللغة أصله من الكرّ بمعنى الرجوع ويأتي بمعنى الإعادة والترجيع مثلما ذكر ذلك ابن منظور في لسان العرب (وكرر الشيء وكركرهُ أعاده مرة بعد أخرى ، ... ويقال كررت عليه الحديث وكركرته إذا ردّدته عليه)[١]. وفي الصحاح (كررت الشيء تكريراً وتكراراً)[٢].

أما في المفهوم الاصطلاحي فقد تطرق النقاد متقدمين ومحدثين إلى حد التكرار وقيمته داخل النص الشعري بدءاً من الجاحظ وابن قتيبة وصولاً إلى ابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ) الذي تناوله من وجهة نظر نقدية قائلاً : (وللتكرار مواضع يحسن فيها ، ومواضع يقبح ، فاكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني ، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل ، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلانُ بعينه ، ولا يجب للشاعر أن يكرر اسماً إلّا على جهة التشوق والاستعذاب ، إذا كان في تغزل أو نسيب ... الوعيد والتهديد إن كان عتاب موجوع أو على سبيل التفخيم ...)[٣].

إذ إنَّ فكرة الناقد في هذا النص واضحة في لجوء الشاعر إلى التكرار لوجود حاجة ملحة لديه تدفعه لتكرار اسم ما يريد الإفصاح عنه نتيجة لما يحمله بداخله من شعور اتجاه ذلك الشيء المكرر فلا يجد وسيلة يعبر بها عن حالته التي يعيشها إلّا بالتكرار لذا نجد الأغراض التي أشار اليهن ابن رشيق متعلقة بالانفعالات النفسية والعاطفية والإيحائية والإيقاعية التي تكمن خلف غاية الشاعر من التكرار.

أما التكرار في الدراسات النقدية الحديثة ، فقد مثّل لديهم المرتكز الرئيس والمهم في بنية إيقاع النص الشعري ، والحامل الأساس لما يحتويه من إمكانيات تعبيرية ، وأسلوبية ودلالية وجمالية وإيقاعية تكشف عن مكنونات ذات الشاعر وعواطفه وأفكاره ، ومن دونه لا يمكن للنص الشعري أن يستقيم سواء أكان ذلك في مبناه الخارجي القائم على تكرار التفعيلات والقافية وحرف الروي أم مبناه الداخلي , فله أثر مهم في تكوينه ونضجه ورفده بالنغم الموسيقي المؤثر في بنية إيقاعه من خلال

---

(١) لسان العرب ، مادة كرر

(٢) ينظر : الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية ، مادة كرر

(٣) العمدة ، ٧٣/٢.

تكرار الأصوات والمفردات والتراكيب . يقول الدكتور ماهر مهدي هلال في حديثه عن الأثر النغمي للتكرار : التكرار يشكل نغما موسيقيا يتقصده الشاعر لتقوية النغم في النص[١].

والتكرار الذي يلجأ اليه الشعراء في رأي الدكتور عبدالله الطيب له غايات أجملها في ثلاث نقاط[٢]:

١- التكرار المراد به تقوية النغم .

٢- التكرار المراد به تقوية المعاني الصورية .

٣- التكرار المراد به تقوية المعاني التفصيلية .

وقد أقرّ علماء النفس أن عقل الأنسان يقسم إلى ثلاث مناطق هي منطقة الشعور ، ومنطقة شبه الشعور أو ما وراء الشعور ومنطقة اللاشعور أو العقل الباطن ، فيعبر الشاعر عن مشاعره وعواطفه وأفكاره انطلاقا من عقله الباطن وما بداخله من تجارب وأفكار مختزنة في لاوعيه[٣]، لذا يرى النقاد أنَّ هناك دوافع تقف وراء ظاهرة التكرار لعل أهمها الدافع النفسي اللاشعوري ، فهو مرتبط بذات الشاعر وما يلج بداخله من انفعالات وعواطف وأفكار يريد اظهارها للوجود فيلجأ للتكرار لبيان أهمية ما يريد الإفصاح عنه من حب وبغض وهجاء ومدح وفخر وغناء موسيقي فيجعلها أكثر تأثيراً ودلالة وجمالية لدى المتلقي من خلال تكرار الأصوات والمفردات[٤].

وقد أدرك حطّاب الجنوب أهمية التكرار وتأثيره في أذن السامع أو المتلقي ووقعه في النفس فجاءت مجاميعه الشعرية حافلة بأنواعه المتعددة، موظفاً إياها في خدمة إيقاع نصه وأثراء موسيقاه وتقوية نغمه لشد انتباه السامع إلى ما يريد إيصاله .

---

(١) ينظر : جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب , د. ماهر مهدي هلال , دار الرشيد , ١٩٨٠م، ص٢٣٩.

(٢) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ٥٩/٢.

(٣) ينظر : دراسات في علم النفس الأدبي ، حامد عبد القادر ، الطبعة النموذجية ، القاهرة ، ١٩٤٩م ، ص١٩.

(٤) ينظر : التكرار في الشعر الاندلسي شعراء قرطبة في القرن الخامس الهجري انموذجاً محمد أحمد مفضي الرقيبات ، أطروحة دكتوراه ، جامعة اليرموك ، كلية الآداب ، ٢٠١١م ، ص٢٦.

ويمكن للباحثة أنْ تحدد أشكال هذا المظهر الإيقاعي لدى الشاعر بالمحاور الآتي ذكرها:

أ- **تكرار الحرف** : يمثل الحرف الأساس واللبنة الأولى لبناء نسيج القصيدة ، وله أثر فعال في دلالة النص وجماليته وتأثيره في المتلقي عن طريق ترديده في الكلمة والكلمتين في المصراع والمصراعين(١)، محدثاً نغمة ورنة موسيقية تنقل السامع إلى جو النص وطبيعة الموقف الذي عبر عنه الشاعر ، وجاعلاً المتلقي متهيئاً للدخول إلى عمق النص الشعري(٢). فالصوت له أثر مهم في إبداع المعنى الشعري(٣)، ولتكراره أيضاً أثر مخصوص في إحداث التأثيرات النفسية لدى المتلقي ، ويكشف عن مدلولات إيحائية ونفسية تكمن وراء النص ، لذا نجد الشعراء يركزون على بعض الحروف من دون غيرها(٤).

وقد أورد الدكتور عز الدين علي السيد مزيتين للحرف المكرر، الأولى سمعية ترجع إلى موسيقى الكلمة , والثانية معنوية فكرية مرتبطة بمعنى الكلمة(٥). فتكرار الحرف في شعر حطّاب الجنوب له أشكال ودلالات متنوعة لا سيما في قوله(٦):

وأشربُ من وشالةِ ما تبقى وَيَشَربُ مِنْ شراييني مداما

يلحظ تكرار حرف الميم في شطري هذا البيت خمس مرات ، وحرف الشين أربع مرات وهو يفيد التفشي له قيمة تصويتية(٧). فعلى الرغم من كثرة تكرار الميم إلّا أنه لم يصل إلى ما وصل إليه تكرار حرف الشين في الألفاظ (اشرب ، وشالة ، يشرب ، شراييني) من تأثير في نفس المتلقي ، وهذا التأثير الذي قرع أذن السامع هو متأت بالتأكيد من خصوصية هذا الحرف وانسجامه مع دلالة انفعال الشاعر وعزة نفسه وكبريائها , فقد أراد أن يبين تفشي الظلم الذي وصل حد الشراب فهو الشريف الذي

---

(١) ينظر : إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي اسلوبي ، د. محمد العبد , ط١ ,دار المعارف , مصر , القاهرة, ص٥١ وما بعدها .

(٢) ينظر : التكرار في الدراسات النقدية بين الاصالة والمعاصرة ، فيصل حسان الحولي ، رسالة ماجستير ، جامعة مؤته ، عمادة الدراسات العليا ، ٢٠١١م ، ص١٦٧ .

(٣) ينظر : التكرير بين المثير والتأثير ، الدكتور عز الدين علي السيد ، ط٢ ، عالم الكتب ، ١٩٨٦م ، ص١٢.

(٤) ينظر : التكرار في الدراسات النقدية بين الاصالة والمعاصرة ، ص ٩٦ .

(٥) ينظر : التكرير بين المثير والتأثير ، ص١٢ .

(٦) مجموعة قصائد الموت ، ص٢٣.

(٧) ينظر : إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي ، ص١٨.

يشرب من دمه المدام الزائد الفضلة بينما يشرب هو من وشالتها فتكرار هذا الحرف مع حروف المد أطال من موسيقى البيت وجعلها أكثر انسجاماً وتأثيراً في المتلقي .

وقوله[١] :

فـــي بـيـت بيتهمُ النبوة والامـامـةُ
والفـصاحةُ ، منتهى الاعجـــــابِ..
هذا عليٌ .. مجمع البحرين والثقلين
وغـــــايةُ الانــصــارِ والأحـبــابِ

يلحظ تكرار حرف الباء في كل شطر من الأشطر الآنفة الذكر أضافة إلى بناء روي القصيدة على حرف الباء ، ومعلوم أن حرف الباء يفيد الإلصاق والاطباق وهذه الدلالة تنسجم مع ما يريد أن يصله الشاعر للمتلقي من فكرة ملاحقة وملازمة النبوة والإمامة والفصاحة بشخص الأمام وهي صفات مرتبطة مباشرة بالرسالة التي هي غاية الأمام ، وابتداء البيت بحرف الجر (في) في البيت الثاني هذا عليٌ مجمع البحرين والثقلين .

ومما زاد من إيقاع ذلك تكراره حروف المد (الألف – الواو – الياء) الذي منح النص إيقاعاً دلالياً مبهجاً .

٢– **تكرار المفردة :** يسهم تكرار المفردة في تقوية الجانب النغمي والموسيقي سواءً أكان ذلك في إطار البيت أم القصيدة وهو لا يختلف عن النوع السابق من حيث كونه مجموعة أصوات يكررها الشاعر نتيجة لانفعالاته وأحاسيسه فيكررها وفق تجربته الشعرية وحسه الذوقي محدثاً إيقاعاً نغمياً له علاقة مع المستوى الدلالي ، وهذا ما نلمسه في شعر حطاب الجنوب عند تكراره الألفاظ بعينها حاملة دلالات عدة ومختلفة ، مثال ذلك قوله[٢] :

أفيقي ما أظنك لـن تفيقي فقد مـلَّ الحمارُ مـن النهيقِ
أفيقي إنّ هـذا النوم غثٌّ يسُر بـهِ العدوُ مـع الصديقِ
أفيقي فالنفاق لـديك طبعٌ وكذبٌ في الزفير وفي الشهيقِ
أفيقي فالصراخ يبحُّ صوتي وأيـمُ الله قـد نشفتِ ريـقـي

(١) مجموعة في حب أهل البيت ، ص٦٩.
(٢) مجموعة قصائد الموت ، ص٣٤.

يلحظ في هذا النص انفعال الشاعر وشدة توتره اتجاه المخاطب فأخذ بتكرار لفظة (أفيقي) في بداية كل بيت متخذاً منها شكلاً هندسياً عمودياً في تكرارها وقد جاء ليمنح نفسه المساحة الكافية للتعبير عما يريد إيصاله من صور مختلفة ودلالات عدة ، ونقل تجربته وإحساسه للمتلقي وهو يريد به تحفيز السامع وإثارة انتباهه من أجل ترقب المزيد من الدلالات والكشف عنها ، لذا نجده قد اعتمد حرف رويه في القافية بالقاف المكسور وهو ما تقابل مع النمط الصوتي في اللفظة المكررة ، وكل ذلك أكسب شعره إيقاعاً ساخراً في تصوير المهجو وإغراقه بأنواع القبح .

ويلحظ أيضاً أنَّ تكرار هذه اللفظة قد أسس لبداية جزء من تفعيلة (مفاعلتن) المعصوبة لا سيما بداية الوتد المجموع والسبب الخفيف الذي يعقبه وهذا ما جعل علاقة المبنى الخارجي في هذا النص شديد الصلة بشكل مقصود مع موارد الإيقاع الداخلي فيه .

ومن الشواهد الأخرى قوله[1] :

أبي ...واستحال الصبح بعدك مظلما فكيف بشمسٍ .. مثل شمسك تغربُ
أبـــي أن آمـــالـــي لـــديـــك حفظتها فـكـيـف تـخـون العهد عني وتذهبُ
أبـــي .. والليالي السود دوماً تخيفني فـــأيـــن ملاذي فيك ... أين التحجبُ
أبـــي أنـــت سري وابتداءُ رجـولتي وأنـــــك إذ مـــا يظلم الكون كـوكبُ
أبـــي ... يا حبيبي كلما طال غيهبٌ عليّ ... استطالت كـالأفاعي غياهبُ

نلحظ ورود لفظة (أبي) في بداية كل بيت بشكل عمودي ؛ وذلك لكي يعطي لخياله المجال ليعبر عن حزنه وهمومه اتجاه رحيل ابيه ، فجعل اللفظة في البداية . وكذلك يلمس أن تكرار لفظة (أبي) قد جعل في هذا النص نواة لتأسيس ابتداء الأبيات بتفعيلة (فعولن) لأنها شكلت الوتد المجموع من بدايتها ،ما وظفها في ضبط وحدة إيقاع الوزن الطويل ، وأعطى لإيقاع القصيدة الانسياب الموسيقي والنغمي المؤثر في ذات المتلقي بما يشعره إيقاع هذه المفردة ونغمها من لوعة الحزن وقيمة التفجع التي يحدثها لفظ (أبي) في خلد الشاعر.

(١) مجموعة دموع القصائد في رثاء الأحبة ، ص٢٤.

٣- تكرار الأساليب : ويراد به تكرار الشاعر لنوع أو أكثر من الأساليب النحوية في نظم القصيدة وهو ما يتجاوز فيه التكرار البيت أو البيتين أو أكثر ، بشكل يعتمد على نمط الأسلوب النحوي الذي يتبعه في تأسيس الجملة الشعرية(١).

وقد برز هذا اللون من التكرار في شعر حطّاب بإشكاله المتنوعة كاعتماده لتكرار أسلوب الاستفهام وأدواته , ما أثار فيه إيقاعاً نغمياً متماسكاً وموحياً ومن ذلك قوله(٢):

وهــل أمكن المحزون ردَّ مصيبةٍ؟ وهل أمهل المجروح ان يتطيب؟
وهل كان للإنسان في الموت قدرة؟ عـلـى ردّه أو لاعتراضٍ ليكتبا؟
وهــل منع المحذور أيقاف واقع؟ وهــل امكن المقدور أن يتجنبا؟

لو أمعنّا النظر في هذه الأبيات لوجدنا الشاعر قد كرر الأداة (هل) خمس مرات مسبوقة بحرف العطف " الواو " والملاحظ في هذا التكرار عقد صلة ما بين الإطار الخارجي والداخلي للقصيدة من حيث تكوّن عبارة (وهل) المتكونة من حرفين متحركين بعدهما حرف ساكن ، وتداً مجموعاً على زنة (فعو) ما شكلت ايقاعاً متناوباً منتظماً في تشكيل أو تمام أجزاء تفعيلة (فعولن) التي يبتدأ بها حشو البحر الطويل الذي نظمت فيه قصيدته . ومن جهة أخرى نجد أنَّ تكرار هذه الصيغة (وهل) قد شكّل إيقاعاً صوتياً نغمياً مؤثراً في ذات السامع ، بدلالات متنوعة لا سيما عند تأمل القارئ أو السامع للغاية من وراء تكرارها وهي الصورة التي يكون فيها الإنسان عاجزاً عن دفع أو رد أي مكروه عنه . ومن النصوص الأخرى التي تظهر هذا النوع من التكرار تكراره لأسلوب النداء لا سيما في رثاء ابنه قيس(٣):

يا قيس هبْ أمك الثكلى نضارتها لا تمحو يا قيس ما سطرت في الحجبِ
يا قيس يا صاحبي يا نور قافلتي ضيعتها ... بـيـن تـابوتٍ من الخشبِ
يا قيس يـا قمرا ... أرنو لهيبتهِ هبني وضوحك ... لا تسأل عن السببِ
يا قيس يـا شجرا أشكو تـمرده عـلـيَّ وهـو أمـيـر الـحب والأدبِ

(١) ينظر : التكرار في الشعر الأندلسي قرطبة في القرن الخامس الهجري انموذجاً ، ص٤١.
(٢) مجموعة دموع القصائد في رثاء الأحبة ، ص٣٨.
(٣) المصدر السابق ، ص٦٤.

يلحظ تكرار الشاعر لحرف النداء (يا) ثمان مرات في أربع أبيات وكان لتكرار ذلك أثر في إضفاء النغم الموسيقي الحزين لإيقاع القصيدة ، كذلك استخدام الشاعر لحروف الجر (في) في عجز البيت الأول و(من) في عجز البيت الثاني و(عن) في عجز البيت الثالث قد أثرى الموسيقى الداخلية للقصيدة . لا سيما ان هذا التكرار قد تساوق مع تكرار لفظة (قيس) التي تمثل غاية حزنه والمناسبة التي انطلقت منها قصيدته . ولو أمعن النظر في بقية نصوصه ، يلمس بوضوح حضور المكون النغمي الذي يؤشر حرص الشاعر على أنْ يكون شعره مشتملاً على كل ما من شأنه أنْ يجعله مؤثراً في إحساس متلقيه وتذوقه .

٤- **تكرار الجمل** : ويراد من هذا النوع ترديد الشاعر لجمل شعرية أو جزء منها ، في الشطر والشطرين أو البيت والبيتين أو أكثر . ومثال ذلك قوله[١]:

كــرهتك عندما أنجبت نغلاً ونخّاساً يبيعُ بــألفِ سوقِ
كـرهتكِ عندما تبدين وجهاً يُلمّعُ للتسافـلِ والـفسوقِ
كرهتكِ عندما تعطين صوتاً بهِ ليلُ الهزيمة كالشروقِ

فتكرار جملة (كرهتك عندما) في بداية كل بيت من هذه الأبيات الثلاثة يكشف عن رفض الشاعر، مستعملاً إيقاعها النغمي وسيلة دلالية تلفت المتلقي إلى هذه الغاية ، وهذا ما يلحظ أيضاً في تكراره للجملة الفعلية (يكفيك فخراً) في بداية المصراع الأول والثاني من نص شعري آخر وهو قوله[٢]:

يكفيك فخراً أن جرحك مرزمُ باقٍ ، وجرح الأخرين تورمُ
يكفيك فخراً أن نزيفك ثورةٌ لا تنطفئ ، والثائرين توهمُ

إذ إنَّ هذه الجملة توحي بإحساس الشاعر اتجاه ممدوحه وهو الإمام الحسين (عليه السلام) فالتكرار هنا جاء تأكيدا لما يريد أن يصف الشاعر به ممدوحه ويظهر مدى حبه له بلازمة تعبيرية وإيقاعية بائنة القصد.

(١) مجموعة قصائد الموت ، ص٣٨.

(٢) المصدر السابق ، ص٥٠.

- **التكرار في أطار البيت الشعري** :

بعد ان استعرضنا الأثر الإيقاعي البين الذي نتج عن استخدم الشاعر لأشكال التكرار في نطاق القصيدة ، ومدى التأثير الذي منح إيقاع القصيدة في عقد الصلة ما بين الإيقاع الخارجي والداخلي وتأثير ذلك في موسيقاها. سنرصد الآثار الإيقاعية لأشكال التكرار في أطار البيت الشعري الواحد , والذي يقصد به التكرار الذي يمنح البيت في القصيدة أهمية كبيرة قياساً ببناء القصيدة عامة ما يجعل المتلقي متنبهاً إلى ما له من جمال موسيقي في البيت أولاً وترويض طبع المتلقي ثانياً[١]

- **التصدير** :

وهو نوع من أنواع التكرار ، وعنصر من عناصر الإيقاع الداخلي في القصيدة ، يكون ضمن إطار البيت الشعري ، يلجأ إليه الشاعر لتوكيد المعنى ، وتوسيع دلالاته ، وتحقيق التناغم والتجانس الصوتي وهذا يتطلب من الشاعر أن يكون ذا قدرة على نظم الشعر وتجربة شعرية فذة تمكنه من أتقان هذا الفن بصورة منسجمة ومؤثرة [٢].

والتصدير في دلالته اللغوية يعني (أعلى مقدم كل شيء وأوله أنهم ليقولون ، صدر النهار والليل ، وصدر الشتاء والصيف)[٣].

أما دلالته الاصطلاحية فهو : أن يورد الشاعر ترديد لفظة في أجزاء البيت تكون القافية من جنس اللفظ المكرر ، وسر جماله في اكتساب البيت الذي يكون فيه أبهة ، ويكسوه رونقاً وديباجة تزيده طلاوة ، وقد اصطلح عليه لدى المتقدمين أيضاً برد العجز أو رد أعجاز الكلام على صدوره[٤].

---

(١) ينظر : البنية الإيقاعية في شعر ابي نؤاس ، ص٢٠٤.

(٢) ينظر : البنية الايقاعية في شعر الجواهري ، ص٢٠٦.

(٣) لسان العرب ، مادة صدر

(٤) ينظر : العمدة ، ٣/٢. مفتاح العلوم ، ص٦٧١ . المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ٧٣/٢ . جرس الألفاظ ودلالاتها ، ٢٥٥ – ٢٥٦ .

وقد عرفه القزويني بأنه (أن يكون أحدهما في آخر البيت ، والآخر في صدر المصراع الأول ، أو حشوه ، أو آخره ، أو صدر الثاني)[١].

اما قيمته الإيقاعية فهو يمنح البيت إيقاعاً نغمياً يزيد من مستوى القيم الموسيقية في البيت الشعري الذي احتواها ، ليؤدي وظائفه الدلالية في تمكين المعنى الشعري في ذات المتلقي ، ومن ثم تميز البيت الشعري نفسه ، عن بقية أبيات القصيدة ، لما يشتمل عليه من صياغة أسلوبية ميزته عن الأبيات الأخرى[٢].

وفي شعر حطّاب أنواع عدّة من هذا المظهر كقوله[٣]:

أيلول يخزرنا شزراً بفعلته أخا الهزائم لو ينبيك أيلول

وقوله[٤] :

مسؤولةٌ هي عن ماذا وازجرها إنْ صحَّ ما ينبغي للضيم مسؤولُ

وقوله[٥] :

يساق إلى المعامع مستيغاً مذلتهُ ويرضى بالمساقِ

نلحظ جلياً كيف كرر الشاعر لفظة (أيلول ، مسؤولة ، يساق) في بداية المصراع الأول وبين لفظ القافية ما أحدث تناسباً صوتياً منسجماً بين أجزاء البيت الشعري ولوّح بالمقصد الدلالي الذي يكمن من تكرارها .

ومن الشواهد الأخرى كذلك قول الشاعر[٦] :

---

(١) الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان البديع ، الخطيب القزويني ت ٧٣٩ هـ ، وضح حواشيه إبراهيم شمس الدين ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ٢٠٠٣م – ١٤٢٤هـ ، ص٢٩٤.

(٢) ينظر : البنية الإيقاعية في شعر أبي نؤاس ، ص١٠٣-١٠٥

(٣) مجموعة قصائد الموت ، ص٩.

(٤) المصدر السابق ، ص٦.

(٥) المصدر السابق ، ص١٧.

(٦) المصدر السابق ، ص٢٦.

فلا نحن استقمنا في سراطٍ ولا من كان يحكمنا استقاما

لقد كرر الشاعر لفظة (استقمنا) في حشو المصرع الأول ولفظ القافية فبغض النظر عن الانسجام الذي أحدثه هذا التكرار، فقد أثار الشاعر مفارقة دلالية تكمن في أنّ الحاكم لابّد أنْ يكون مصدر النظام والاستقامة إلّا أنه كرعيته في الغي والبعد عن الاستقامة .

وقوله[١]:

إذا دخل السباق بدا سريعاً ويفشل في نهايات السباقِ

نلاحظ تكرار الشاعر للفظة السباق في حشو الشطر الأول والقافية ما أحدث تناغماً صوتياً في البيت وأفاض به بلمحة دلالية أفادت من التضاد في تصوير الشرع وعدم الحنكة في معرفة الأمور والنتائج التي تتحصل جراء ذلك بالخيبة , وهذا يشبه حال المتسابق أول دخوله إلى السباق متحفزاً وخروجه خاسراً منكسراً لعدم خبرته باسباب النجاح .

- **الجناس**:

يعد الجناس عنصراً مهماً من عناصر الإيقاع الداخلي في الشعر العربي لما فيه من توافر عناصر تكرار الحروف وتجانسها , **والجناس لغة** : مأخوذ من الجنس (والجنس أعم من النوع ، ومنه المجانسة والتجنيس ، ويقال هذا يجانس أي يشاكله ...)[٢].

اما الجناس اصطلاحاً : فقد تعددت حدود البلاغيين النقاد اتجاه الجناس وتنوعت تسمياته لكن المتفق عليه عند أغلبهم (أن تتفق اللفظتان في وجهٍ من الوجوه ويختلف معناهما)[٣]، وقد حدّه أبو هلال العسكري بأنه : (أن يورد المتكلم في الكلام القصير نحو البيت من الشعر والجزء من الرسالة أو الخطبة كلمتين تجانس كل واحدة منها صاحبتها في تأليف حروفها على حسب ما ألف الأصمعي

(١) مجموعة قصائد الموت ، ص١٦.

(٢) لسان العرب ، جنس .

(٣) الطراز المتضمن الاسرار والبلاغة وعلوم حقائق الاعجاز ، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني ، دار الكتب الخديوية ، ٣٥٦/٢.

كتاب الأجناس) [١]. اذ نستشف من كلام العسكري انه يفضل أن تكون اللفظتان المتجانستان متقاربتين في النص الذي تردان فيه حتى يكون تأثيرهما واضحاً في المتلقي . ويرى الجرجاني في التجنيس : (التجنيس فأنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلّا إذا كان موقع معنييها من العقل موقعا حميدا ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيداً)[٢]. فهو يرى ان المراد ليس التجانس اللفظي فقط ، بل يكون وقعهما في النفس والعقل موقعا حسناً . ويقول أيضاً : (إن ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم الا بنصرة المعنى)[٣].

إذنْ الجناس لدى النقاد والبلاغيين المتقدمين يقوم على التكرار والتشابه بين حروف المفردات المتجانسة، وأثر ذلك في السمع والمعنى وجمال النغم فهو بوصف الدكتور ماهر مهدي هلال (ضرب من ضروب التكرار، نسلكه فيما يراد من تقوية نغمية لجرس الألفاظ)[٤].

وقد تميز الجناس في شعر حطّاب بتنوعه، وتعدده وحسن استخدامه محدثا إيقاعاً موسيقياً جذاباً ، اذ لم يعده زخرفة لفظية فحسب بل ضمنه الدلالة التي تكمن وراء ذلك اللفظ المتجانس ، وهذا ناتج عن ذوقه الرفيع وإحساسه المرهف ، ومن الشواهد على ذلك قوله[٥]:

الف الجهاد وما استمال لجائر أعطى دماهُ مع الزمان الجائر

وقوله[٦]:

سمتك أمك حمداً وكلُ ما فيك حمدُ

وقوله أيضاً[٧]:

فأنت في العقد غالٍ قصرت فانبتّ عقدُ

---

(١) كتاب الصناعتين ، ص٣٣٠.

(٢) أسرار البلاغة في علم البيان ، الأمام عبد القاهر الجرداني ، صححها الإمام الشيخ محمد عبده ، ط٢ ، دار المعرفة ، بيروت – لبنان ،١٤٠٤هـ , ص٤ .

(٣) المصدر السابق ، ص٥.

(٤) جرس الالفاظ ودلالاتها ، ص٢٧.

(٥) مجموعة دموع القصائد في رثاء الأحبة ، ص٩.

(٦) المصدر السابق ، ص١٦.

(٧) المصدر السابق ، ص١٨ .

يلحظ التجانس الصوتي بين لفظتي كل من (لجائرِ والجائر) ، (حمداً وحمدُ) ، (العقدِ وعقدُ) . إذ حقق هذا التجانس بين الألفاظ المذكورة تناسباً صوتياً موسيقياً مؤثراً في دلالة تلك الالفاظ، لا سيما أن الالفاظ (الجائر وحمداً والعقد) تشير إلى مدلولات مادية، أما (الجائر ، حمدُ ، عقدُ) فهي معنوية فعلى الرغم من أنها ذات طابع صوتي موحد إلّا انها مختلفة الدلالة ما منحها ذلك الجمال الموسيقي والدلالي المتولد من النسيج التركيبي الذي انتظمت فيه .

وقد يستعمل الجناس الناقص مثل قوله[١] :

يا بنت أيوب السنين لها صدى والذاهبات اللاهباتُ تأسفي

وفي قوله أيضاً [٢] :

ولأنا نخبو كنار اليتامى ولأنا نحبو يعزُّ اللقاءُ

يلحظ أنَّ التجانس الصوتي النغمي بين الألفاظ (الذاهبات واللاهبات) و (نخبو ونحبو) قد ولّد طاقة تعبيرية إيحائية إيقاعية تلوينية أفاضت على النص بمسحة جمالية وحسية .

ومن نافلة القول الإشارة إلى أنَّ للجناس حضورا بارزا في شعر حطّاب الجنوب لم يقتصر على أبعاده النغمية وإنما تفنن في استخدامه، مستثمراً إياه في أظهار مدلولاته ، فقد يأتي (منبهاً على ذات المدلول أو على صفاته) ، وقد يأتي لجذب المتلقي وشد ذهنه اتجاه ما يريد إيصاله من دلالة .

* التوازي الصرفي :

التوازي لغة : ورد في لسان العرب (ووازنت بين الشيئين موازنة ووازنا ، وهذا يوازن هذا ، اذا كان على زنته او كان محاذيه) [٣].

اما في اصطلاح النقاد والدارسين : فقد التفت إليه النقد العربي القديم إلّا أنه لم يسمه بالتوازي بل تبنى مصطلحات مقاربة منه كـ (الموازنة ، والتكرار ، والمقابلة ، والمشاكلة ، والنظم) [٤].

---

(١) مجموعة اغراءات عيون ليلى , ص ٧٤ .

(٢) دموع القصائد في رثاء الاحبة ، ص٤٤ ..

(٣) لسان العرب ، مادة – وزن –

(٤) الكافي العروض والقوافي ، ص١٧٥-٢٠٠.

ومن الإشارات التي نوهت بماهيته ما جاء في العمدة (ومن المقابلة ، ما ليس مخالفاً ولا موافقا كما شرطوا إلّا في الوزن والازدواج ... ومن أملح ما رويناه في الموازنة وتعديل الأقسام ما يجب أن نختم به هذا الباب ، قول ذي الرمة :

استحدث الرّكبُ عن أشياعهم خبرا ام راجعَ القلب من طرابهِ طربُ

لان قوله استحدث الركب موازن لقوله ام راجع القلب وقوله عن أشياعهم خبرا موازن لقوله من أطرابه طرب وكذلك الركب موازن للقلب وعن موازن لمن وأشياعهم موازن أطراب خيرا موازن لطرب) [١]، اما التبريزي فعنده (الموازنة أن تكون الألفاظ متعادلة الاوزان متوالية الأجزاء)[٢].

اما المحدثون ، فقد تناولوه بوصفه تقنية يلجأ إليها الشعراء لإثراء نصوصهم الشعرية نغمياً ودلالياً ، بما يجذب انتباه المتلقي ويشده إلى ما يحققه للنص من إيقاع ذي بعد جمالي ، لذا نجد من الدراسات الغربية من يرجع كل زخرف في الشعر إلى مبدأ التوازي[٣].

ويرى الدكتور عبد الواحد حسن الشيخ أنَّ التوازي (تماثل أو تعادل المباني او المعاني ، في سطور متطابقة الكلمات ، أو العبارات ، قائمة على الازدواج الفني وترتبط ببعضها ، وتسمى عندئذ بالمتطابقة او المتعادلة ، أو المتوازية أو المتقابلة) [٤].

ومن نافلة القول الإشارة إلى أنَّ التوازي يعد من التقنيات الأسلوبية والإيقاعية القائمة على تماثل الصيغ الصرفية وترددها بشكل منتظم كاسم الفاعل والمفعول وصيغ المبالغة ... ما يجعل القصيدة مشحونة بالطاقة الإيقاعية والمدلولات النفسية وهذا ما سنبينه في شعر شاعرنا ، كقوله في وصف محبوبته : [٥]

---

(١) العمدة ، ٢ /١٩-٢٠.
(٢) الكافي العروض والقوافي ، ص١٧٦. .
(٣) ينظر : تحليل الخطّاب الشعري (استراتيجية التناص) د . محمد مفتاح ، ط ٣ ، المركز الثقافي العربي ، يوليو ١٩٩٢ ، ص١٢٩. قضايا الشعرية ، رومان ياكبسون ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز ، ط١ ، سلسلة المعرفة الأدبية ، ١٩٨٨ ، ص١٠٥-١٠٦. الشعرية ، ص٦٤ .
(٤)البديع والتوازي ، دكتور عبد الواحد حسن الشيخ ، ط١ ، ١٤١٩ه – ١٩٩٩م ، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية ، سلسلة اللغة العربية ، ص٧-٨-٢٤.
(٥) مجموعة اغراءات عيون ليلى ، ص٧٤.

فتأملي ، وتحملي ، وتجملي وتواعدي غضباً عليّ وسوفي
وتثائبي وتمددي وتغربي وتشرقي ، وتباعدي ، وتجغرفي

اذ يلحظ جلياً كيف أدى تكرار الصيغ الصرفية (فتأملي ، وتحملي ، وتجملي ، وتمددي ، وتغربي ، وتشرقي) على زنة (تفعلي) وتكرار (تثاءَبي ، وتباعدي) على زنة (تفاعلي) بأثر كبير في الإيقاع الصوتي المنبعث من هذا التناغم المنسجم ، ما منح إيقاع النص انسياباً موسيقياً جميلاً ، فالإيقاع الذي شكله تكرار هذه الصيغ ساعد في تساوق الإيقاع لأنه يولد في كل شكل من هذه الالفاظ المتوازية تفعيلة (متفاعلن) ، ومن ثم توافق هذا التوليد مع الإيقاع النفسي ووقع دلالات الالفاظ المذكورة في تصوير موقفه النفسي من الحبيبة .

وفي قوله ايضاً[١] :

فذقتك خمراً وذقتك شهداً وهمتُ بلذة خمر اللمى
أسميك طيراً أسميك نهراً أسميك حلماً به يحتمى

يلحظ في هذين البيتين تكرار الشاعر لصيغة (فَعل) ست مرات (خمراً ، شهداً ، طيراً ، نهراً ، حلماً) ، إلاَ حلم بضم الفاء فُعل وتكرار صيغة (أفعلت) (أسميك) وصيغة فعلت (فذقتك ، همتُ) وبهذا شكّل نسيجاً متوازياً سواء أكان ذلك في الأذن أم في العين ، وليس هذا فقط ، بل نجد أنّ تلك الصيغ المكررة قد اشتملت أيضاً على تكرار حروف متشابهة وهي (الميم ، والهاء ، والراء) . ما زاد ذلك في انسجامها ، ومنح إيقاع البيتين قوة في التناسق والتناسب ، ونجد الشاعر يكرر الصيغ الصرفية ذاتها ومرة أخرى يدمج معها صيغاً أخرى كقوله[٢] :

همْ يخدعونا بأحلام ملونةٍ لكنها دجلٌ ، سحتٌ ، وتهويلُ
همْ غيّروا طبعنا زيفاً ومسكنةً فالعيش ذُلٌ ، وإصغارٌ، وتنكيلُ

(١) مجموعة اغراءات عيون ليلى ، ص٩١.

(٢) مجموعة قصائد الموت ، ص٦.

نلاحظ تنويع الشاعر للصيغ الصرفية ما بين صيغتي (فعل ، وتفعيل) ، فقد جاءت الصيغ في الالفاظ (سحتٌ ، وزيفاً ، وذلُ) ، و (تهويل ، وتنكيل) مشحونة بإيحاءات نفسية تفصح عن مشاعر الشاعر ، ومما زاد من ثراء إيقاع البيتين ورود صيغة (تفعيل).

ولم يكتفِ الشاعر بذلك ، بل نجد عدداً كبيراً من قوافيه قد احتوت تكرار صيغ صرفية ، ما شكلت صورة هندسية لإيقاع القصيدة ، متخذا تكرار الصيغ شكلاً عمودياً ، ومثال ذلك قوله[١]:

شلّت عواطفنا وطـــــال وقوفنا أسفاً ، وهذا الموجُ أحمرُ صاخبُ
جمعوا الأسى فرحاً وصاغوا مسرحاً لـلـــتـــافـهات ، وذاك لاهٍ لاعبُ
يا نفس لا تهني ولا تستبعدي فـــرجاً ، فبالإيمان يقوى الجانبُ
يا نفس والحقُ الـــذي تهوينهُ يـــأتي كما يأتي الشهابُ اللاهبُ
يا سيدي المهدي هبها صيحة في هولها ، سقرٌ ، شواظ صاحبُ
المسلمون استضعفوا فكأنهم يستصرخـــون ، ولا يغاثُ الطالبُ
يا سيدي الـمـهدي إنَّ قلوبهم صدأتْ ، كما فقد العقابُ الضاربُ

وظف الشاعر تكرار صيغة اسم الفاعل في نهاية كل بيت من الأبيات السبع الآنفة الذكر ماعدا جانب في البيت الثالث ، وكان لتكرار تلك الصيغة أثر في تكثيف النغم الإيقاعي والصوتي والدلالي الذي يروم الشاعر إيصاله للقارئ .

* الترصيع :

الترصيع في المفهوم اللغوي : يعني التركيب والتزويق والتزيين والتحسين ، فقد جاء في لسان العرب (الترصيع : التركيب ... ، ورصع العقد بالجواهر ، نظمه فيه وضم بعضه إلى بعض ..)[٢].

(١) قصائد الموت ، ص٤٣.
(٢) لسان العرب ، مادة (وزن) .

أما مفهومه اصطلاحياً : فمن استقراء الدرس البلاغي والنقدي والعروضي نجد أن الشاعر العربي القديم اهتم بهذا الفن وأثره في البنية الإيقاعية للنص الشعر ، وما يمنحه من الرونق والجرس الصوتي المنبعث من تكراره الملفت للسمع المؤثر في النفس . لذا نجد قدامة بن جعفر قد عدّه من نعوت الوزن وهو (أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع او شبيه به او من جنس واحد في التصريف)[١] .

ويرى التبريزي (ت ٥٠٢هـ) أنَّ الترصيع هو (توخي تسجيع مقاطع الأجزاء ، وتصييرها متقاسمة النظم ، متعادلة الوزن ، حتى يشبه ذلك الحلي في ترصيع جوهره)[٢] وعده السكاكي (ان تكون الالفاظ مستوية الاوزان متفقة الاعجاز او متقاربتها)[٣].

اما المحدثون فقد تناولوا هذا الفن وبينوا مزاياه وأثره الإيقاعي في النص الشعري ، وأوردوا أمثلة متنوعة من الشعر لا سيما في النص القرآني، تبين أثره وتوضح ما يراد به ، فقد حده أحمد الهاشمي بقوله: (هو توازن الالفاظ مع توافق الاعجاز او تقاربها مثال التوافق نحو : أن الابرار لفي نعيم ، وأن الفجار لفي جحيم)[٤].

ويرى الدكتور علي عبد الحسين حداد أنَّ الروح الإيقاعية المتجلية في الترصيع تكمن في المزايا الأساسية التي امتاز بها قالبه الصياغي في نسيج النص الشعري ، وأنَّ المولد الحركي الأساس لتلك الروح الإيقاعية المتجسدة في الترصيع ، يمكن حصره في مبدأ التوازن الإيقاعي الذي استندت دعائمه إلى جملة من التوازنات الفرعية الكامنة فيه ، أولها : قضية التوازن الصرفي وثانيها : قضية التوازن او التوافق الصوتي وثالثهما مبدأ التوازن الكمي . وبإتلاف هذه

---

(١) نقد الشعر ، ص١١.

(٢) الكافي في العروض والقوافي ، ص١٨٣.

(٣) مفتاح العلوم ، ص٦٧٢ .

(٤) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيد أحمد الهاشمي ضبط وتدقيق وتوثيق د. يوسف الصميلي المكتبة العصرية، صيدا، بيروت ، ص٢٣٢.

المكونات الثلاثة ، فأن الإيقاع الموسيقي النغمي المنبعث سيكون غاية في التنظيم والتنسيق بشكل يجذب انتباه المتلقين إلى الأجواء التصويرية التي حفلت بها تجربة النص الشعري[١].

*** الترصيع في شعر حطّاب الجنوب** :

برز الترصيع بشكل واضح في العديد من قصائد حطّاب ، وبرع في توظيفه ، ما أضفى على شعره إيقاعا صوتيا رائعاً ، يلفت انتباه المتلقي نحو النص ، كقوله[٢]:

أخفي عذاباتي وراء عباءتي فكأنما الدنيا تدورُ بماجدِ

يلحظ جليا الأثر الإيقاعي الناتج عن هذه الظاهرة في بنية هذا البيت، فانقسم صدر البيت إلى شطرين (أخفي عذاباتي) ، (وراء عباءتي) ما منح البيت نغماً موسيقياً يجذب انتباه المتلقي.

وقوله[٣] :

الخبز أمنيةٌ ، والماء مكرمةٌ والعيش مهزلةٌ ، والرعبُ إكليلُ

يلحظ أنَّ توازي الترصيع بين الألفاظ (الخبز أمنيةٌ) ، (والماء مكرمةٌ) ، (والعيش مهزلةٌ) قد منح إيقاع البيت نغماً موسيقياً جذب السامع إلى المعنى الذي تضمنه ذلك التوازي ، مع انتظام كم المتحركات والسواكن في الألفاظ المرصعة (مستفعلن ، فعلن) ، فقد أبرز هذا التفنن الأسلوبي دعامتي المبنى الخارجي والداخلي للبيت الشعري المرصع .

كذلك في قوله[٤] :

غنيٌ عن الدنيا غني عن المنى فلا أنت مطلوبٌ ولا أنت تطلبُ

قسم الشاعر البيت الشعري إلى أربعة أجزاء أثنين في المصراع الأول (غنيٌ عن الدنيا) ، (غني عن المنى) ، واثنين في المصراع الثاني (فلا أنت مطلوبٌ) ، (ولا انت تطلبُ) ما أشاع في البيت جواً من الموسيقى ، فضلاً عن انتظام البيت بكم المتحركات والسواكن لا سيما في انتظام كل

---

(١) ينظر : البنية الإيقاعية في شعر ابي نؤاس , ص٢١٥.

(٢) مجموعة قصائد الموت ، ص١٤.

(٣) المصدر السابق ، ص٧.

(٤) مجموعة دموع القصائد في رثاء الأحبة ، ص٢٦.

قسم على زنة (فعولن مفاعيلن) في بداية حشو الصدر والعجز وعلى زنة (فعولن مفاعلن) في نهاية الصدر وفي نهاية العجز فأحدث ذلك إيقاعاً صوتياً نغمياً عقد صلة المبنى الخارجي بالداخل ، واقترن بدلالات وصفية رائعة تخص ممدوحه الذي وصفه بالغنى وعزة النفس والاستغناء عن السؤال .

ويتضح من ذلك انتظام شعر حطّاب ضمن قوالب عروضية تحددت بثمانية بحور هي : (البحر الكامل ، والبسيط ، والطويل ، والوافر ، والخفيف ، والمتقارب ، والسريع ، والمجتث) موزعة على أغراض متنوعة منها (المدح – الغزل – الرثاء – الوصف – الهجاء) , وقد تباينت نسب البحور المستعملة ، كما تباين نصيب كل غرض عن غيره من الأغراض ، فقد كانت الهيمنة لبحور معينة هي (الكامل ، والبسيط ، والطويل) ، فقد أخذ البحر الكامل الحصة الأكبر بين البحور المستعملة وقد يعود ذلك للتناغم الموسيقي وطبيعة ذلك البحر الذي ينسجم مع عواطفه وأفكاره ومشاعره المتنوعة للتعبير عنها ، لذا أكثر من النظم فيه ، ثم يتلوه البسيط ، ثم بعد ذلك البحر الطويل . أما سبب ترك الشاعر للأوزان الأخرى كـ المضارع والمقتضب والمتدارك وغير ذلك فيؤيده واقع الشعر العربي الذي أشار إليه عدد من النقاد ، ومن ناحية أخرى تظن الباحثة أن تلك الاوزان لا تستهوي حسه الموسيقي ولا تلبي انفعالاته الوجدانية الثائرة علماً أن أكثر البحور التي هجرها الشاعر تتسم بالقصر والرشاقة التي تميل إلى الغناء. وقد جمع حطّاب الجنوب بين البحور الصافية والبحور المركبة المزدوجة التفعيلات وكانت نسبة البحور المركبة أعلى من البحور الصافية، لوضوح نغماتها وتنوع تفعيلاتها واستجابتها لعدد من الزحافات والعلل ما يتيح للشاعر حرية تنويع أساليبه في تركيب لغة الشعر وكسر رتابة الإيقاع الواحد. مستخدماً التدوير في مجزوء الكامل فقط . والجدير بالذكر أن حطّاب احتذا كل من الشاعر كعب بن زهير في قصيدته بانت سعاد، والشاعر مالك بن الريب في قصيدته في رثاء نفسه .

أما القافية فقد جاءت قوافيه من حيث الإطلاق والتقيد مطلقة ومقيدة وكانت الغلبة للمطلقة ، وجاءت المطلقة أيضاً متنوعة ما بين المجردة والمردوفة بالألف أو بالواو أو بالياء أو الممزوجة بالواو والياء والمؤسسة فجاءت المجردة في المرتبة الأولى تليها المردوفة بالألف فالمزدوجة بالواو والياء ثم المردوفة بالياء تليها بالواو . ثم المؤسسة . اما المقيدة فقد جاءت مرة مجردة ومرة مردوفة بالألف . وقد بلغ عدد الحروف التي استخدمها روياً ثمانية عشر حرفاً (الباء ، والراء ، واللام ، والميم ،

والعين ، والقاف ، والنون ، والهمزة ، والفاء ، والياء ، والتاء ، والدال ، والشين ، والحاء ، والسين ، والجيم) تاركاً بقية الحروف ، وكانت الهيمنة لحرف: (الباء ، واللام ، والميم ، والراء)؛ كونها حروفاً تميزت بالجهر ومتوسطة بين الشدة والرخاوة فضلاً عن كونها مرققة باستثناء (الباء) فهو شديد انفجاري ومن ناحية أخرى كونها أسهل الحروف نطقا فضلاً عن أنّ جرسها لذيذ النغم .

وبالنسبة للموسيقى الداخلية فنجده موظفاً التكرار بأنواعه كتكرار الحرف، وتكرار المفردة، وتكرار العبارة منتجاً من ذلك التكرار إيقاعاً موسيقياً مؤثراً في دلالة النص والسامع، كذلك وظف الجناس وقد كان له حضورٌ بارزٌ في نصوصه سواء أكان جناساً تاماً أم ناقصاً، وأما التوازي بنوعيه النحوي والصرفي والترصيع فلا يقلان أهمية عن التكرار والجناس فقد انماز وجودهما في شعره.

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية لقصيدة التفعيلة

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية لقصيدة التفعيلة

المبحث الأول

بنية إيقاع الأوزان الشعرية

بعد أن استعرض البناء الإيقاعي للقصيدة العمودية في شعر حطّاب الجنوب وبينت طبيعة بنائه الداخلي والخارجي، ومدى التزام الشاعر بأصول النظام الخليلي من وزن وقافية وضوابطهما، لذا سيختص هذا الفصل بالحديث عن طبيعة بنية إيقاع صنف آخر من أصناف الشعر الذي نظم فيه الشاعر ألا وهو شعر التفعيلة أو ما يسمى بالشعر الحر، للكشف عن مدى ارتباط الشاعر بهذا الصنف، وما طبيعة البنية الإيقاعية المتبعة لديه في هذا النوع.

وعلى الرغم من سيطرة القصيدة العمودية لسنوات طوال على ذائقة الشعراء، وسيطرتها على ملكاتهم الحسية وتجاربهم الشعرية، منذ ولادتها إلى وقتنا المعاصر، إلّا أن ذلك لا يمنع من ظهور أشكال أو حركات شعرية مستحدثة ولدت مع تقدم الزمن وتطور الفكر الحضاري والأدبي، ومن أهم تلك الحركات التجديدية المستحدثة هي حركة الشعر الحر أو التفعيلة التي ظهرت في العراق والوطن العربي في أواخر الأربعينيات عام ١٩٤٧م من القرن العشرين على يد نازك الملائكة و بدر شاكر السياب[١]، فقد أحدثت هذه الحركة التجديدية تغييراً واضحاً في نظام القصيدة التي اعتادت عليها ذائقة الشعراء أولاً، وأذن المتلقي أو السامع

---

(١) ينظر: اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، د. إحسان عباس ، عالم المعرفة ، سلسلة كتب ثقافية شعرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٧٨م ، ص٢٩، تحديث الشعر العربي تأصيل وتطبيق ، د . حامد أبو أحمد ، الهيئة العامة لقصور الثقافة كتابات نقدية – شهرية (١٥٠) ، سبتمبر ٢٠٠٤م ، ص٩٥-١٠٠ . حركة الشعر الحر في العراق ، نازك الملائكة ، مجلة الأديب العدد رقم ١٥١ يناير ١٩٥٤م ، لبنان ، ص٢١ . الإيقاع في الشعر العربي قراء ثقافية ، ص٢٥ . تحولات الشجرة دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحولاتها د. محسن أطيمش ، ط١ ، ٢٠٠٦ . دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق –بغداد ، ص١١٢ . بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر ، عبد الجبار داود البصري ، ط٢ ، ١٤٠٦ هـ – ١٩٨٦م ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق – بغداد ، اعظمها ، ط٤٩ .

ثانياً، فقد أتخذ أصحاب هذه الحركة نمط التفعيلة بوصفه وحدة موسيقية تتردد في القصيدة، من دون الالتزام بالعدد المتواتر في القصيدة العمودية متخلياً عن نظام الشطرين، والالتزام بحرف الروي والقافية في بعض سطورها الشعرية، وكل هذه التغييرات لا تعد خروجاً عن الأصول العروضية التي وضعها الخليل ،وإنما تعد ضمن حرية التصرف في كم التفعيلات في الأوزان الشعرية وما ينتج عن ذلك من التوزيع والتلوين الإيقاعي والموسيقى لكل شطر من أشطر القصيدة بما يتلاءم وإشباع حاجة الشاعر ورغبته ودفقته الشعورية، لذا نجده قد تحرر من نظام الشطرين وقيود الروي والقافية[١]، فلم يعد التصريع مثلاً بنية أساسية يتعامل معها الشاعر الحر، ولذا نجد بعض الشعراء في بعض قصائدهم قد مزجوا بين الشكلين – التقليدي والحديث – في جعل الشطر الأول والثاني على الروي نفسه بوصفهما يمثلان البيت في القصيدة التقليدية. [٢]

وقد اعتمد اتباع هذه الحركة الأوزان الصافية الموحدة التفعيلة أساسا لبناء شعرهم[٣]، وقد علل بعض النقاد توجهم صوب هذا النوع من الأوزان ، انطلاقا من كون الشعر العربي شعرا كميا أي الذي يعتمد (الإيقاع فيه على وحدةٍ هي الشطر المؤلف من عددٍ من المقاطع الصوتية المترتبة، فإننا أذا ألفينا هذه الوحدة الإيقاعية، فلا بد من الاستعاضة عنها بوحدة إيقاعية أخرى، وليست هي غير وحدة التفعيلة[٤]، ومن جهة أخرى استثمروا انسيابها متخذين

(١) ينظر: إيقاع العشر العربي في الشعر البيتي والشعر الحر وقصيدة النثر ، د. نعمان عبد السميع متولي , دار العلم والايمان , ٢٠١٣م, ص١٥٧. الإيقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة ، ص١٩١ . البناء الشعري عند كمال ناصر (دراسة وصفية تحليله) ، وليد محمد محمود أبو شمالة ، رسالة ماجستير ، جامعة الأقصى ، كلية الآداب ، ٢٠١٦ ، ص١٦٥ . البناء الفني في شعر أحمد القدومي أحمد فهمي عواجة ، رسالة ماجستير ، جامعة الأقصى – غزة – كلية الآداب ، ٢٠١٨م ، ص٢١٥ . تشريح النص ، عبدالله الغذامي ، ط٢ ، ٢٠٠٦ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – لبنان ، ص١٥٢ .

(٢) ينظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي ، د. محمد عبد المطلب ، ط٢ ، ١٩٩٥ م ، دار المعارف ، ص٣٧١ .

(٣) ينظر: التجديد في الشعر الحديث بواعثه النفسية وجذوره الفكرية ، الدكتور يوسف عز الدين ، ط١ ، ١٩٨٦ م ، النادي الأدبي الثقافي ، ط١١٧ . حركة التجديد في الشعر العراقي الحديث ، ط١ ، ١٤٣٦ هـ – ٢٠١٥ م ، دار الكاتب العربي ، بيروت ، ص٣٠٢ – ٣٠٣ .

(٤) الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ، ص٢٠٩ .

منها أشكالاً إيقاعية متنوعة ومتعددة من خلال الرخص العروضية التي تتمتع بها تلك الأوزان زحافاً وعلةً فضلاً عن أستحداثهم لأجزاء جديدة. [١]

وعلى هذا الأساس فإنّ محاولاتهم التجديدية قد تمثلت في تحررهم من النظام الثابت في طول الأسطر والقوافي[٢]، والمزج بين الأوزان[٣]، والحرية في خلق الأشكال الشعرية[٤] لذا فإنّ الشعر الحر أو ما يعرف بشعر التفعيلة هو لون جديد قائم على نظام الشطر الواحد غير الملتزم بعدد محدد من التفعيلات التي تتوافر حسب تجربة الشاعر وذوقه الإيقاعي، ويتجلى هذا الشكل الشعري لدى حطّاب الجنوب لا سيما في مجموعتيه (جنوب القلب ، وحطام الأنبياء) وهاتان المجموعتان ستكونان أساسا للكشف والإبانة عن البنية الإيقاعية للأوزان الشعرية المستخدمة في شعره .

١- وزن تفعيلة (فاعلن) في شعر حطّاب الجنوب

تتصدر تفعيلة فاعلن المرتبة الأولى في قائمة إحصاء الكم الإجمالي لشعر التفعيلة التي نظم الشاعر فيه نسيج شعره، فقد بلغت عدد قصائده ١٨ قصيده من مجموع ٤٤ قصيدة , أي بنسبة ٤٠,٩٠ % وهذه الصدارة والمكانة التي حازها إيقاع وزن التفعيلة المذكورة لم يقتصر على الشعر الحر لدى حطاب فحسب ,وإنما احتل الصدارة لدى عدد كبير من الشعراء

(١) ينظر: الإيقاع وأثره في تحقيق جمالية النص الشعري ، –قراءة في نماذج مختارة من الشعر الجزائري المعاصر , بن حليس هدى , أطروحة دكتوراه , جامعة محمد بوضياف بالميلة , كلية الاداب واللغات , الجزائر , ٢٠١٨/٢٠١٩م , ص١٢٨ . الإيقاع في شعر الحداثة ، ص٦٦.

(٢) ينظر: ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي ، ص٧٧–٨٧ . الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية , د. عز الدين إسماعيل , ط٣(مزيدة ومنقحة) , دار الفكر العربي ، ص٦٩ . الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ، ص٢٠٨ . موسيقى الشعر العربي ، ص١١٩ .

(٣) ينظر: البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر مرحلة التحولات (١٩٨٨ – ٢٠٠٠ م) ، ص١٥٥ .

(٤) ينظر: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي ، ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤ ، ط١ ، بيروت ، ط٢ منقحة بيروت ، ٢٠٠٧ ، مركز دراسة الوحدة العربية ، ص٦٨٢ . ظواهر التجديد في الشعر العربي الحديث ، م/ نجاة علوان الكناني ، مجلة أبحاث البصرة للعلوم الإنسانية ، العدد ٥ ، المجلد ٤٢ لسنة ٢٠١٧ م ، ١٤٣٩ هـ ، ص٦٠٥ . ١

المحدثين الذين نظموا في هذا الشكل الشعري[١]، وقد فسر الدكتور محسن اطيمش هيمنة هذا الوزن على إيقاع الشعراء المحدثين إلى أمور عدة , منها محاولة الشعراء توسيع الخارطة الموسيقية للشعر الجديد، والابتعاد عن الأوزان الفخمة التي اعتاد على سماعها القارئ التقليدي، وهذا الابتعاد متأت من اقترابه من الإيقاع النثري الذي ينتشر في لغة الحياة اليومية المعاصرة التي هي باتت لغة الشاعر[٢]،فضلاً عن تمكين الشاعر من الاسترسال وتتابع المعاني , وإيصال ما يريد إيصاله إلى المتلقي بسهولة، وتطوير الحدث الدرامي وتسريعه ، ورسم الشخصيات الدرامية من جهة أخرى، فضلاً عن صغر الوحدة الإيقاعية التي تتألف منها، وهي السبب الخفيف والوتد المجموع[٣]، أو ربما يعود إلى مستوى الشاعر ونضجه الفكري وتجربته الشعرية[٤]، وقد استخدم حطّاب الجنوب في هذه التفعيلة مختلف الزحافات والعلل الجائزة والحسنة , منتجاً بذلك إيقاعات مختلفة. ومن شواهد النصوص التي نظمها في وزن (فاعلن) قصيدته الموسومة بـ (عشر بطاقات للسيدة) وهي قصيدة مطولة اشتملت على ١١٦ سطرا، كل سطر فيها متفاوت في عدد تفعيلاته :

البطاقة الأولى :

في لحظات الحزن ...

يُساورني الطيفُ ...

يدورُ عليّ الزمن الصعبُ

---

(١) ينظر: تحولات الشجرة ، ص١٠٠ – ١٠٥ . البنيات الدالة في شعر أمل دنقل ، عبد السلام المسّاوي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٤م ، ص٥٤–٥٥ . تجليات الرماد دراسة في البنية الفنية لشعر عبد الكريم راضي جعفر ، تغريد مجيد حميد محمود ، ط١ ، ٢٠١٦م ، دار مكتبة عدنان , ص٢٠٨ . أشكال القصيدة الجزائرية المعاصرة في ضوء نظرية الاجناس الأدبية ، نوارة ولد احمد , أطروحة دكتوراه , جامعة مولود معمري – تيزي وزو , كلية الاداب واللغات , الجزائر , ص٢٦٠ .

(٢) ينظر: تحولات الشجرة ، ص١٠٠ – ١٠١

(٣) ينظر: المصدر السابق ، ص١٠٢

(٤) ينظر: في حداثة النص الشعري دراسات نقدية ، د. علي جعفر العلاق , ط١, دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , الاعظمية , العراق , ص٩٢ .

أمحو فجوات في ذاكرتي وأَشقُ ثيابي

أسمع صيحاتي تخترقُ الليل ..

أفتح أبواب القصر الملكي ..

تُغادرهُ آخر ملكاتي ..

في صوتٍ محّشمٍ تندهُني

يا سيدةَ القصر .. الجمرُ قبالةَ وجهي ..

تتصاعدُ أزمنةُ الوجع المصلوب على حافر راحلتي ..

أسطيعُ إذن تقليص الفرصة لأُساومَ روحي

هل تختارُ الوحدة .. وتلمُ عليّ الناس .

تتوافدُ في اعماقي كلُ نبوءاتي ..

فأراني اصنعُ طبقاً من وجع ..

أشرب اَخر كاس في حاضرتي.. [1]

التقطيع :

في لحـ	ظاتَلـ	حزن	
0/0/	/0/0/	/0/	تدوير
فالن	فالن	فاعـ	
مخببة	مخببة	مقبوضة	

(١) مجموعة جنوب القلب ، ص١

يـ	ساور	نططيـ	فيدو	رعليـ
ل	//0/	0/0/	0///	0///
	فاعل	فالن	فعلن	وفعلن
		مخببة	مخبونة	مخبونة

يزز مـ	نصصعب
//0/	00/0/
فاعل	فالان
مقبوضة	مخبب مذال

أمحو	فجوا	تن في	ذاكر	تي وو	اشق ثـ	يابي
0/0/	0/0/	0/0/	//0/	//0/	0///	0///
فالن	فالن	فالن	فاعل	فاعل	فاعل	فالن
مخببة	مخببة		مقبوضة	مقبوضة	مقبوضة	مخبب

اسمع	صيحا	تي تخـ	ترق لـ	ليلي
//0/	0/0/	0/0/	0///	0/0/
فاعل	فالن	فالن	فعلن	فالن
مقبوضة	مخبب	مخببة	مخبونة	مخبب

افتح	أبوا	ب لقصـ	ر لملـ	كييـ
///0/	0/0/	0/0/	0//0/	/0/
فاعل	فالن	فالن	فاعل	فاعـ
مقبوضة	مخبب	مخببة	مقبوضة	مقبوض

تـ	غادر	هوأ ا	خرملـ	كاتي
ل	//0/	0/0/	//0/	0/0/
	فاعل	فالن	فاعل	فالن
	مقبوضة	مخببة	مقبوضة	مخبب

في صو	تن محـ	تشمن	تندهـ	ني
0/0/	0/0/	0///	//0/	0/
فالن	فالن	فعلن	فاعل	فا
مخببة	مخببة	مخبونة	مقبوضة	

يا	سييد	ة لقصـ	ر لجمـ	ر قبا	له وجـ	هي
0/	//0/	0/0/	0/0/	0///	0///	
لن	فاعل	فالن	فالن	فعلن	فعلن	
	مقبوضة	مخببة	مخببة	مخبونة	مخبونة	

هي تتـ	صاعد	أزمنـ	تو وجـ	ع لمصـ	لوب عـ	لى حا	فر را	حلتي
//0/	0/0/	//0/	//0/	0/0/	//0/	0/0/	0///	0///
فاعل	فالن	فاعل	فاعل	فاعل	فاعل	فالن	فعلن	فعلن
مقبوضة	مخببة	مقبوضة	مقبوضة	مخببة	مقبوضة	مخببة	مخبونة	مخبونة

أسطيـ	ع أذن	تقليـ	صلفر	صة لأ	ساوم	روحي
0/0/	0///	0///	//0/	//0/	/0/	0/0/
فالن	فعلن	فعلن	فاعل	فاعل	فاعل	فعلن
مخببة	مخبونة	مخبونة	مقبوضة	مقبوضة	مقبوضة	مخببة

يتضح من التقطيع السابق أنَّ الشاعر قد اعتمد في قصيدته وزن هذه التفعيلة مستثمراً الرخص العروضية المتاحة قديماً وحديثاً في إيقاعه فظهرت هذه التفعيلة بإشكال عدة وهي (فالن ، فَعَلَن ، فاعلُ ، فاعلن) ، فقد استخدم صيغتين اساسيتين تكررت بشكل لافت (فالن فعلن) بأسلوب توزيعي بحيث أوشكت (فالن) أن تسيطر على بقية التفعيلات بشكل تكررت فيه (٣٧) مرة وفَعَلَن (٢٦) مرة بينما (فاعلُ) ١٥ مرة وفاعلن مرة واحدة وهذا ما جاء متساوقاً مع دلالة النص لاسيما مفرداته التي تدل على السرعة (كالطيف والمحو والمغادرة) وما تجدر الإشارة اليه تسكين الشاعر حرف الراء في لفظة اخر من السطر السابع .

٢- وزن تفعيلة (متفاعلن)

تمثل تفعيلة (متفاعلن) الوحدة الإيقاعية الرئيسة الأساسية في وزن الكامل، فقد نظم الشاعر في هذا الوزن سبع قصائد، لذا فهو يأتي في المرتبة الثانية بعد وزن (فاعلن) إذ يلحظ غلبة الشكل المضمر منها (مَتفَاعَلَن)، ويمكن تعليل ذلك بتأثير الحالة النفسية التي تنتاب الشاعر وتساوق انفعاله مع إيقاعها ، كقصيدته الموسومة (بالخدود) [١]:

الناكثون .. توافدوا في بابك المخلوع

تخدعهمْ مسراتٌ مرقعةٌ قصارْ ..

تزاوجت فيهم تفاهتهم فمدوا في الشوارعِ

عهرهم كالقش ..

تجلدهُ الرياحْ ..

التقطيع :

الناكثو	ن توافدو	في بابك لـ	مخلوع	
0//0/0/	0//0///	0//0/0/	/0/0/	تدوير
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	مستفعـ	
مضمرة		مضمرة		

(١) مجموعة حطام الانبياء ، ص٥٣ .

تخـ	دعهم مسر	راتن مرقـ	قعتن قصار
/0	///0//0	/0/0//0	///0//00
لن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلان
		مضمرة	مذالة

تزاوجت	فيهم تفا	هتهم فمد	دو في شوا	رع
0//0//	/0//0/0	///0//0	/0//0/0	//
مفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	مستفعلن	متـ
	مضمرة		مضمرة	

تدوير

عهرهم	كلقشش
0//0/	/0/0/
فاعلن	متفاء

تجـ	لده رریاح
لن	///0//00
	متفاعلان
	مذالة

نلحظ في تقطيع هذا النص نمو القصيدة بتشكيلات عروضية متنوعة – اباحها النظام الخليلي – حسب ما يقتضيه السياق والمعنى العام للقصيدة وهذا التنوع جعل موسيقى القصيدة متنوعاً أيضاً لذا نجده بدأ بتفعيلة مضمرة وكأنه انحاز إلى إيقاع وزن الرجز، فقد غلبت متفاعلن المضمرة التي يتقارب إيقاعها مع مستفعلن وكأنه مزج بين إيقاع وزنين هما الكامل والرجز، مستفيداً من مرونة تلك التفعيلة وتقبلها لعدد من الجوازات، فضلاً عن تقنية التدوير التي وظفها الشاعر منذ السطر الأول، واستمر بذلك التدوير في معظم أسطر

القصيدة ويمكن أن يُعزى ذلك إلى موضوع القصيدة الذي يحمل صفة السردية في حديثه عن الناكثين، لكن نجد في بعض المقاطع الأخيرة أنها قد احتوت حروف ساكنة مسبوقة بحركات من جنسها وتتلوها حروف ساكنة نحو (قصار ، وبعيد) وهذا التفنن الإيقاعي يمنح النص الذي نظم في وزن هذه التفعيلة دفقاً بعيداً عن الرتابة والملل .

٣- وزن تفعيلة (فعولن)

يعد وزن (فعولن) من الأوزان التي اعتمدها الشاعر فهو يأتي في المرتبة الثالثة من مجموع ما نظمة الشاعر في شعر التفعيلة إذ وردت أربع قصائد فيه ، وكانت أول قصيدة له في هذا الوزن في عام ١٩٧٧م بعنوان (طبق العائلة)، وقد أختار الشاعر تفعيلة (فعولن) لما تتميز به من الرنين والعذوبة، مثلما يلحظ في قوله [١]:

لنا وطن في الجفون حفظناه

وقام ليسقط في يقظة المهزلة

تسول فيه ابي وارسلت وجهي

توغل في ليليةٍ ارملة

وقد صنعته السيوف

وفارقها لحظة المشكلة

التقطيع :

لنا و	طنن في	جفون	حفظنا
/0//	0/0///	//0/	00/0///
فعول	فعولن	فعول	فعولان
مقبوضة		مقبوضة	مقصورة

(١) مجموعة جنوب القلب، ص٧٠

وقام	ليسقـ	ط في يقـ	ظة لمهـ	زله
/0//	0/0//	0/0//	0/0//	0//
فعول	فعول	فعولن	فعولن	فعو
مقبوضة	مقبوضة			محذوفة

تسوو	ل فيه	ابيين	وَأَرْسَلْـ	ت وجهي
/0//	/0//	0/0//	0/0//	0/0//
فعول	فعول	فعولن	فعولن	فعولن
مقبوضة		محذوفة		

توغغـ	ل في ليـ	يلتن أر	ملة
/0//	0/0//	0/0//	0//
فعول	فعولن	فعولن	فعو
مقبوضة			محذوفة

وقد صـ	نعته سـ	سيوف
/0//	0/0//	/0//
فعول	فعولن	فعول
مقبوضة		مقبوضة

وفار	قها لحـ	ظة لمشـ	كلة
/0//	0/0//	0/0//	0//
فعول	فعولن	فعولن	فعو
مقبوضة			محذوفة

نجد أنَّ الشاعر قد وظف هذا الوزن الذي ينماز بالرشاقة الإيقاعية ، لينسجم مع بنية التعبير التي تقتضي إبراز دلالة حب الوطن وإظهار المأساة التي يمر بها شعبه العراقي ، فعلى الرغم من بساطة تركيب هذه التفعيلة (فعولن) مع بساطة التعبير المستخدم وقلة الجوازات المتاحة فيها, ما يؤدي ذلك إلى خلق جو يوحي بالرتابة[١]، لكنَّ الشاعر قد كسر هذه الرتابة وجعل إيقاع نصه أكثر تموجاً وتلوناً من حيث توظيفه لزحاف القبض وعلة الحذف فضلاً عن استخدامه التقفية المقيدة والمردوفة والمطلقة ، والإيقاع والانخفاض في استخدامه لبعض الأصوات التي تتميز بالشدة واللين .

وما تجدر الإشارة إليه أيضاً أنَّ القصائد التقليدية – العمودية – التي نظمها حطّاب في وزن المتقارب قد ارتبطت بالجانب الروحي الوجداني وحب الوطن ، كذلك قصائده في وزن فعولن في شعر التفعيلة إذ هي الأخرى قد ارتبطت بالحب والشعور الوجداني والعاطفي كـ قصيدته (وحشه وستشرق الشمس والليلة) [٢]

٤- وزن تفعيلة (مستفعلن)

يأتي وزن (مستفعلن) في المرتبة الرابعة بعد (فعولن) من حيث مجموع ما نظمه حطّاب الجنوب في شعر التفعيلة، فقد وردت قصيدة واحدة فيه من مجموع ٤٤ قصيدة بعنوان (أطفاني اللظى) , تكونت من ثمانية مقاطع شعرية , المقاطع الثلاثة الأولى منها تتكون من سطرين متحدين في رويهما، وظف فيها أسلوب الحوار الداخلي (المونولوج) في إظهار حواره الذاتي [٣] ، فالصوت الداخلي هو صوت ذلك الشاعر الذي يبرز أفكاره وخواطره وعواطفه وكل ما يختلج بداخله ، أما المقطع الرابع والسابع والثامن فقد تكون كل واحد منها من سبعة أسطر مع اختلاف حرف الروي داخل كل مقطع ، أما المقطعان الخامس والسادس في هذه

(١) ينظر: الإيقاع في الشعر العربي الحديث ، د. ثائر العذاري , ط١, دار الشؤون الثقافية العامة , بغداد , العراق , ٢٠١٣م , ص٣٧٣ .

(٢) ينظر: مجموعة جنوب القلب ، ص٣٩ و ص٤٢ و ص٣٣ .

(٣) ينظر: الشعر العربي المعاصر ، ص٢٩٣ .

القصيدة فهما يختلفان في عدد الأسطر مع اختلاف حرف الروي أيضاً, كل مقطع منهما جاء حسب تجربة الشاعر الذوقية والفنية في إيصال ما يروم الشاعر إليه مستفيداً من تشكلات التفعيلة وعدم الثبات على صورة إيقاعية واحدة[١] . ومن هذه القصيدة قوله[٢] :

١- حين سألتُ الجمر عن قصاصةٍ من الورق

قال تعال لي غداً فالأخضرُ احترق ..

٢- حين سألتُ الليلُ عن ربابه ..

اجانبي تقتلك الرتابه ..

٣- حين سألت التيه عن علامة ..

اجابني غادر مع السلامة ..

التقطيع :

حين سألـ	ت لجمر عن	قصاصتن	منلورق
0///0/	0//0/0/	0//0//	0//0//
مستعلن	مستفعلن	متفعلن	متفعلن
مطوية		مخبونة	مخبون

قال تعا	ل لي غدن	فلا خضر ح	ترق
0///0/	0//0//	0//0/0/	0//
مستعلن	متفعلن	مستفعلن	متفـ
مطوية	مخبونة		مخبونة محذذة

(١) ينظر: تحولات الشجرة ، ص١١٥ . بحر الرجز في الشعر الحر ، د . أحمد مستجير ، مجلة أبداع ، العدد رقم ٤ ، أبريل ، ١٩٨٦ ، مصر ، ص ١٧ . لغة شعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ، ص٢٣٥ .

(٢) مجموعة جنوب القلب ، ص٣٧ .

حين سألــ	ت لليل عن	رابه
0///0/	0//0/0/	0/0//
مستعلن	مستفعلن	متفعل
مطوية		مخبونة مقطوعة

اجابني	تقتلك ر	رتابه
0//0//	0///0/	//0//
متفعلن	مستعلن	متفعلْ
مخبونة	مطوية	مخبونة مقطوعة

حين سألــ	ت ت تيه عن	علامه
0//0//	0//0/0/	0/0//
مستعلن	مستفعلن	متفعلْ
مطوية		مخبونة مقطوعة

اجابني	غادر مع سـ	سلامه
0///0/	0//0/0/	0/0//
متفعلن	مستفعلن	متفعلْ
مخبونة		مخبونة مقطوعة

يتضح في التقطيع السابق أنَّ المقطع الأول قد تكون من شطرين , كل شطر فيه أربع تفعيلات ، لم تسلم فيه إلّا تفعيلتان من التغيير ، إذ شاع في تفعيلاتها لاسيما في الحشو زحافا الخبن والطي ما منح إيقاع الأسطر سرعةً ورشاقةً انسجمت مع خطابه الوجداني الرقيق ، أما تفعيلات الضرب فقد سار أغلبها على ما شاع في ضروب الرجز في القصيدة العمودية لا سيما الضرب المخبون المقطوع بما يوحي مسايرته للنظام التقليدي لضروب هذا الوزن ، ما

عدا ضرب السطر الثاني الذي جمع بين الخبن والحذذ , وهذا استحداث لم تشهده ضروب الرجز في القصيدة العمودية . وهذا التغيير عائد للحالة الشعورية التي يمر بها الشاعر، والحركة النفسية المرتبطة بانفعالات الموقف الأدبي[١] .

لذا نجد حطّاباً قد أستفاد فعلاً من الاتاحات الممنوحة في تشكيل إيقاع هذا الوزن .

٥- وزن تفعيلة (مفاعلتن)

من المظاهر البارزة في شعر التفعيلة لدى حطّاب الجنوب لهذا الشكل الشعري قلة استعمال هذا الوزن حاله في ذلك مثلما رصد أيضاً لدى بقية الشعراء المحدثين ، فقد وردت قصيدة واحدة لديه نظمت في هذا الوزن ، ويذكر (الدكتور محسن اطيمش) ان مجموع القصائد التي كتبت في هذا الوزن عامة إبان عشر سنوات , وفي نتاج اثني عشر شاعراً هو سبع قصائد فقط ، ولم يجد الدارس مسوغاً لهذه الظاهرة سوى أن المشكلة تكمن في التفعيلة نفسها ,إذ يراها ضيقة الحركة وقليلة التنوع الموسيقي[٢]، وبذلك أدرك الشاعر الحديث ومنهم شاعرنا أن هذا الوزن لا تتوافر فيه الإجازات العروضية كباقي الأوزان التي تتقبل عدداً من الرخص العروضية غير زحاف العصب ، وبذلك يفقد الشاعر جزءاً من حريته الموسيقية ، وهذا ما يوقع الشاعر بالرتابة والنمطية، ولكن الشاعر المتمكن ذا التجربة الشعرية والخبرة الذوقية يمكن له أن يتغلب على طبيعة التشكيل الإيقاعي لتلك النواة بإيجاد تشكيل موسيقي يعتمد على الجملة الشعرية. [٣]، وهذا ما يلمس في قصيدة حطّاب التي جاءت بعنوان (رائعةٌ أنتِ) :

١- لماذا طرفُكِ القتالُ مندحرُ ..
ويأخذني .. ويسرحُ بي فأئتُمرُ
لماذا يصرخُ الحذرُ ... ؟

---

(١) ينظر: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ، ص٢٣٤ .
(٢) ينظر: تحولات الشجرة ، ص١٠٢ – ١٠٣ .
(٣) ينظر: الشعر العربي المعاصر ، ص١٠٨-١٠٩ .

وطيبُ المسكِ يأسرني ويأمرني فأئتمرُ

عدوت اليكِ ... !!

غاباتُ من الليمون تنفجرُ

هفوتُ لحسنكِ الشرقيّ

كالظمآن يحزنني بان الغيمَ لا يأتي ولا المطرُ

وأفرحُ ... جاءنا المطرُ ...

كما وعدوا .. ويصدقُ ذلكَ الخبرُ

وبرعمّ ذلك الشجرُ

وزيح البرقعُ المشدودُ عن عينيكِ

راح الخوف والحذرُ ..

سننتصرُ .. !!

سننتصُر.. (١)

التقطيع :

لماذا طر	فك لقتتا	لمندحرو
0/0/0//	0/0/0//	0///0//
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن
معصوبة	معصوبة	

ويا خذني	ويسرح بي	فأئتمرو
0///0//	0///0//	0///0//
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن

(١) مجموعة جنوب القلب ، ص٢٩.

لماذا يصـ	رخ لحذرو
//0/0/0	//0///0
مفاعلتن	مفاعلتن
معصوبة	

وطيب لمسـ	ك ياسرني	ويامرني
//0///0	//0///0	//0///0
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن

عدوت اليـ	ك
//0///0	ر تدوير
مفاعلتن	مـــ

غاباتن	من لليمو	ن تنفجرو
/0/0/0	//0/0/0	//0///0
فاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن
معصوبة	معصوبة	

هفوت لحسـ	نك ششرقيـ	ي
//0///0	//0/0/0	مـ
مفاعلتن	مفاعلتن	ر
	معصوبة	

كضضماا	ن يحزنني	بان نلغيـ	م لا يأتي	وللمطرو
/0/0/0	//0///0	//0/0/0	//0/0/0	//0///0
فاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن
معصوبة		معصوبة	معصوبة	

وأفرحا جا	ء نلمطرو
//0///0	//0///0
مفاعلتن	مفاعلتن

كما وعدو	ويصدق ذا	لك لخبرو
//0///0	//0///0	//0///0
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن

وبرعم ذا	لك ششجرو
//0///0	//0///0
مفاعلتن	مفاعلتن

وزيح لبر	قع لمشدو	دعن عينيـ	ك
0/0/0//	0/0/0//	0/0/0//	ر
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مـ
معصوبة	معصوبة	معصوبة	

راح لخو	ف ولحذرو
0/0/0/	//0///0
فاعلتن	مفاعلتن
معصوبة	

سننتصرو

//0///0

مفاعلتن

سننتصرو

//0///0

مفاعلتن

يلحظ بجلاء أن الشاعر لا يخرج عن الموروث العروضي فقد اعتمد فقط زحاف العصب في حشو هذه القصيدة وضروبها، من دون أنْ يحدث تغييراً فيما أجيز بها من زحاف، ولم يعتمد ما استقبح من أشكال الزحاف في إيقاع البحر الوافر كالعقل أو النقص*

وعلى الرغم من سير الشاعر على النظام التقليدي لإيقاع (مفاعلتن) إلّا أنه وظفه بشكل جاء متساوقاً مع دلالة الفكر والشعور الذي يحمله بداخله من دون دراية بالنظام الإيقاعي، فتجربته الشعرية غنية تأتي القصيدة مطاوعة له من غير تكلف .

ثانياً - البحور الممزوجة :

١- المزج بين تفعيلة (فاعلن) و (فعولن)

تجسدت في القصيدة المعاصرة أشكالٌ كثيرة من التلوين والتنويع الإيقاعي ، وكان المزج بين نواتين من أوزان مختلفة وسيلة من هذه الوسائل التي اعتمدها الشاعر لكسر وتيرة الإيقاع ورتابته ، وهذا المزج عرفته القصيدة التقليديةِ ، لكنه له خصوصية في شعر التفعيلة ؛ لأن الانتقال في القصيدة التقليدية – القديمة – من بحر إلى اَخر كانت تفرضه بنية القصيدة نفسها. بينما الانتقال في القصيدة المعاصرة مصحوب بانتقال في المعنى والشعور.(١)

فوجد الشعراء في التكوين الإيقاعي مساحة لتمثيل عواطفهم والتعبير عن تجاربهم وإثرائها بالمعنى والشعور(٢)، لذا استمروا في البحث عن وسائل موسيقية إيقاعية تثري النص الشعري لديهم لا سيما بعد تخليهم عن بعض النواحي الموسيقية ، كالقافية(٣)

لذا نجد في نصوص شاعرنا التجديد في نظام القصيدة فهو (الذي يغذيها بعناصر جديدة تجدد إخصابها ، وتواصل شبابها ، وتزيدها غنى واتساعاً ، فسمح لها بالإحاطة بما يطرأ

* العقل وهو احد زحافات المفردة الذي يدخل على تفعيلة (مفاعلتن) فيحذف لامها . اما النقص فهو حذف الحرف السابع (من مفاعلتن) بعد اسكان خامسه . ينظر : معجم مصطلحات العروض والقافية ، ص ص٢٢٥ و٣٠٥ .

(١) ينظر: الشعر العربي المعاصر ،ص١٠٠-١٠٣ . جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي (دراسة في الجذور الجمالية للايقاع), مسعود وقاص ,أطروحة دكتوراه , جامعة الحاج لخضر باتنة , كلية الاداب والعلوم الإنسانية , الجزائر , ٢٠١٠/٢٠١١م , ص١٠١ .

(٢) ينظر: البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري إيليا أبي ماضي ، قرفي السعيد ، رسالة ماجستير ، جامعة قاصدي مرباح ورقلة ، كلية الآداب واللغات ،٢٠٠٩-٢٠١٠م ، ص٥٤ .

(٣) ينظر: مجموعة جنوب القلب ، ص٣٩ و ص٤٢ و ص٣٣ .

على الحياة الدائمة التغيير من جديد التجارب والمواقف والإفكار والقيم ، وبذلك يضمن لها إطراد النمو) [١]

وعند تفحص نصوصه التي نظمها في شعر التفعيلة نجد أنَّ قصائده تميزت بالتجديد والمزاوجة بين التفعيلات في القصيدة الواحدة ، فقد زاوج بين فاعلن وفعولن انسجاماً مع ما اصطلح عليه (بالمواشجة الوزنية) * وبين (الشكل الحر والنثر) [٢] وسنبين أولاً شكل الموشجة الوزنية المتمثلة في سبع قصائد من مجموع أربع وأربعين قصيدة ، ومثال ذلك قصيدته التي وسمها بعنوان (النائية) :

١- انتِ تأتين مذهولةً

تبحثين عن الدفء

عن حفنةٍ من رماد ...

فماذا أضيف ...

سوى انني كاهن اكلته العبادة ...

وانك طيرٌ تغرب

طار سدى فوق غيم وغابْ

فلم ير في مدن الضوء غير السراب. [٣]

التقطيع:

أنت تا	تين مـذ	هولتن
0//0/	0//0/	0//0/
فاعلن	فاعلن	فاعلن
تبحثيــ	ن عن د	دف

(١) ينظر: التوليد العروضي (بحث في قدرة العربية وكفاءة الأوزان) ، الدكتور ممدوح عبد الحمن ، ص٥٢١ . com.blogspot.palstine books//https:

* الموشجة الوزنية : هو التداخل الذي يحدث بين البحور في القصيدة الواحدة . ينظر : الاسلوبية في (أشنودة المطر)، ص٨٦.

(٢) ينظر: الأسلوبية دراسة في (أشنودة المطر) للسياب، حسن ناظم، ط١, المركز الثقافي العربي، بيروت / لبنان ٢٠٠٢م , ص٨٦.

(٣) مجموعة جنوب القلب ، ص٨٦.

0//0/	0///	0/
فاعلن	فَعِلنْ	فا
	مخبونة	

ءعن	حفنتن	من رماد
0//	0//0/	00//0/
فاعلن	فاعلن	فاعلان
		مذالة

فماذا	أضيف
0/0//	//0/
فعولن	فعول
	مقبوضة

سوى أن	ننى كا	هنن ا	كلته لـ	عبادة
0/0//	0/0//	/0//	0/0//	0/0//
فعولن	فعولن	فعول	فعولن	فعولن
		مقبوضة		

وأ ننلـ	ك طيرن	تغرر	ب	
//0/	0/0//	//0/	ر	تدوير
فعول	فعولن	فعول	ف	
مقبوضة		مقبوضة		

طار	سدى فو	ق غيمن	وغاب	
عول	0/0//	0/0//	00//	مقصورة
/0/	فعولن	فعولن	فعول	
مقبوضة				

فلم يـــ	رفي مـــ	دن ضضو	ء غير ســـ	سراب
/0//	/0//	0/0//	0/0//	00//
فعول	فعول	فعولن	فعولن	فعولن
مقبوضة	مقبوضة			

مقصورة

يلحظ بناء هذه القصيدة على تفعيلتين هما (فاعلن) و(فعولن) وهما تفعيلتان خماسيتان ، مستثمرا تنوع التشكيل العروضي لكلا التفعيلتين عند مزجهما ، فاستغل حطّاب هذا التقارب بين التفعيلتين، ما جعل بنية قصيدته أكثر انسجاما وموسيقية، وأكثر ابتعاداً عن النمطية والرتابة فوظف وزن فاعلن في السطر الأول والثاني والثالث انسجاماً مع ما يردده الشاعر عن حالة تلك المرأة الملقبة بـ (النائية) , فهو يريد أن يوضح ماهيتها , لذا نجده وظف هذا الوزن الذي تميز ببطئ إيقاعه مع وصف حالتها , وفي السطر الثاني عندما أفصح عن نوع من ذهولها الذي تبحث عنه وهو الدفء لذا نخمن أنَّ ما لحق بهذه التفعيلة من الخبن قد انسجم بسرعته مع هذا الانفعال الذي اقترن بالعاطفة الشديدة وعلى الرغم من هذه المزية التعبيرية , فالشاعر لم يخرج مما أجيز في التفعيلتين المذكورتين من تغييرات عروضية كزحاف القبض الذي لازم بشكل بارز تفعيلة (فعولن) من دون التفعيلة الأخرى , بينما اعتمد علتي الإذالة مع (فاعلن) , والقصر مع (فعولن) مستثمراً ما توفره هاتان العلتان من امتداد صوتي بسبب تقابل ساكنين في نهاية ضروب بعض الأسطر للترويح نفسياً عن عمق التجربة في داخله .

٢- المزج بين تفعيلة (فاعلن) و (مفاعلتن)

وهذا الشكل الإيقاعي من ضمن المظاهر التي برزت في شعر حطّاب الجنوب لا سيما في قصيدته (قبلة الآتين) [١] إذ مزج الشاعر بين وزني (فاعلن) و(مفاعلتن)، مثلما يلحظ ذلك في قوله :

١- هلْ رأيت اخي في ضبابِ الدخان ..؟

انني قد رأيتُ اخي في الدخان ..!

٤- سمعناها

حكايات التي غابت ولم تأتِ

وردناها

شربنا ماءها القدسي

هذا الماء يقربُ ثم يبتعدُ

التقطيع :

هل رأيـ	ـت اخي	في ضبا	ب ددخان
0//0/	0///	0//0/	00//0/
فاعلن	فعلن	فاعلن	فاعلان
	مخبونة		مذالة

أنني	قـد رأيـ	ت أخي	فددخان
0//0/	0//0/	0///	00//0/
فاعلن	فاعلن	فعلن	فاعلان
		مخبونة	مذالة

(١) مجموعة جنوب القلب ، ص٦٥.

٤- سمعناها

0/0/0//

مفاعلتن

معصوبة

حكايات لـ	لتي غابت	ولم تأتي
0/0/0//	0/0/0//	0/0/0//
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن
معصوبة	معصوبة	معصوبة

وردناها

0/0/0//

مفاعلتن

معصوبة

شربنا ما	ء هلقدسي	ي
0/0/0//	0/0/0//	مـ
مفاعلتن	مفاعلتن	
معصوبة	معصوبة	

تدوير

هاذ لما	ء يقرب ثم	م يبتعدو
0/0/0/	0///0//	0///0//
فاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن
معصوبة	معصوبة	معصوبة

جمع الشاعر في هذه القصيدة بين تفعيلتين هما تفعيلة المتدارك او الخبب (فاعلن) ، وتفعيلة الوافر (مفاعلتن) ، ومن الواضح ان المقطع الأول الذي اعتمد تفعيلة (فاعلن) هي اسطر قصيرة قد اعتمدت التركيز والتكثيف بحيث يكاد يشبه ما يسمى اليوم بقصيدة الومضة . وغلبت التفعيلة السالمة على الزاحفة ما اعطى ذلك امتدادا صوتياً يساعد على التأمل الذي يتطلبها التكثيف، مبتعداً عن السرعة والحركية التي يخفيها زحاف الخبن على هذه التفعيلة . بينما يقترب الأسلوب في المقطع الرابع الطويل من السرد والوصف الذي تتناسب معه تفعيلة الوافر لاسيما مع زحاف العصب السائد في المقطع ، والذي يميل بهذه التفعيلة إلى الهدوء ويبتعد بها عن الحركة العنيفة المتولدة من تعاقب ثلاث حركات متتابعة .

٣- المزج بين الشكل الحر والشعر الشعبي الفصيح

سعى حطّاب كباقي الشعراء المعاصرين إلى ابتكار أشكال شعرية وأنماط إيقاعية تتيح له الحرية في تواصله الإبداعي وبث تجاربه , فقد مزج بين الشعر الحر والشعر الشعبي الفصيح، فنظم قصيدته على شكل شعر التفعيلة مقسماً إياها إلى ثمانية مقاطع , كل مقطع يحتوي أربعة أشطر، وعند اعادة ترتيب الأشطر إلى شطرين يلمس أنَّ القصيدة قد نظمت على وتيرة وزن فن الدارمي , والدارمي فن شعري شعبي يقترب وزنه من بحر المجتث , وهذا الفن يعد من أكثر أوزان الشعر الشعبي شيوعاً واستخداما لدى الشعراء الشعبيين، (لرقته ودقة وزنه الموسيقي ويصح عليه ما يصح على الرجز في الشعر العربي من انه مطية الشعراء الشعبيين، وهو ينحدر من مجزوء المجتث) [١].

وقد اختلف الباحثون في سبب تسميته بالدرامي واختلفوا أيضاً في تحديد أول من نظم به [٢]، وسمي بذلك نسبة إلى امرأة تنتمي الى عشيرة دارم، وهي بطن من قبيلة تميم العربية، إلا أن تسميته هذه غير موحدة تختلف من محافظة لأخرى في بداية انتشاره فقد كان أهل واسط يطلقون عليه اسم (النثر)، وأهل بابل وتوابعها يسمونه (بالموشحات الفراتية) ، وأهالي ميسان

(١) أوزان الشعر الشعبي في ميزان الفراهيدي دراسة تحليله شاملة ومبسطة ، الشاعر شاكر التميمي ، ص٦٢ ، دراسة في العروض والتقطيع الشعري أشهر أوزان الشعر الشعبي ، شاكر التميمي . جريدة الحقيقة ، جريدة يومية سياسية عامة / ٢٠١٣ .

(٢) ينظر : المصدر السابق ، ص٦٢ .

أطلقوا عليه قديما ب(غزل البنات) , أما قراء المقام فيسمونه ب(البستة) وأهل النجف ب(الركباني)، أما المناطق الغربية من العراق فيطلقون عليه تسمية (السويحلي) [١] . وقيل أنَّ أول من نظم فيه شعراء واسط ، وقيل أهل النجف في بداية القرن التاسع عشر وانه قيل على لسان امرأة من أهالي النجف[٢]، وهو ينظم بصيغتين هما[٣]:

الأولى (مستفعلن/ فعلان/ مستفعلاتن)

الثانية(مستفعلن / فعلان / مستفعلاتان) بالتذييل

وحطّاب قد نظم فيه على الصيغة الثانية (مستفعلن / فعلان / مستفعلاتان) لا سيما في قصيدته[٤] منها قول:

١- السجنُ .. سجنُ الروح

طيرٌ.. بلا غابْ

كم مؤمنٍ قد ضاع

كم كافر ... تاب

٢- هل يرقصُ المذبوح

ام يطلبْ الماءْ...

ما قيمة السكين

والنفسُ أشلاء...

٣- نفسي أنا أقسمتْ ..

أن التجئ لك ..

لكنما العريان..

من بردكِ اصطك

---

(١) ينظر: أوزان الشعر الشعبي في ميزان الفراهيدي، ص٦٢ .
(٢) ينظر: المصدر السابق ، ص٦٢
(٣) ينظر: المصدر السابق، ص٦٢
(٤) مجموعة جنوب القلب ، ص٤٨.

التقطيع :

السجن سجـ	ن رروح
0//0/0/	00/0/
مستفعلن	فعْلان

طيرن بلاغابْ

00/0//0/0/

مستفعلاتان

كم مؤمنن	قد ضاع
0//0/0/	00/0/
مستفعلان	فعْلان

كم كافرن تاب

00/0//0/0/

مستفعلاتان

فمن هذا التقطيع نجد الشاعر قد أستعار تشكيل عروض الشعر الشعبي لشعر التفعيلة، وهو يعتمد تسكين نهايات الأسطر سواءً بالتقفية أم بغيرها، كذلك يعتمد تحريك المفردات الفصيحة التي قبل نهاية السطر وهذا ما أقام به الوزن . ويعد هذا النوع من أنواع التجديد لدى الشاعر .

اما قصيدته الأخرى التي تحمل عنوان (دارميات) والمكونة من خمسة مقاطع منظومة على وزن (النايل) وهو أحد أوزان الشعر الشعبي المشتقة من البحر البسيط، ويعد من الأوزان المنتشرة، في أرجاء مدن العراق وهو مما أكثر الشعراء الشعبيون النظم فيه؛ لسلاسة إيقاعه وانسيابيته العالية ومثلما اختلف الباحثون في سبب تسمية الدارمي، كذلك اختلفوا في تسمية هذا الوزن بالنايل، ولكن من أشهر الأقوال ان فتاة قروية كانت تهوى شاباً في قريتها اسمه (نايل) فقالت فيه:[1]

(١) ينظر : أوزان الشعر الشعبي في ميزان الفراهيدي ، ص٥٣.

نايل جتلني .. ونايل غير لوني .. ونايل بحبه سجيم الروح خلاني

وله عدة تراكيب منها الرباعي والنص المفتوح ، والمهداد . ولابد من الأشارة إلى أن هذا الوزن يأتي بعدة تفعيلات منها ..

أولاً : مستفعلن / فعلن / مستفعلن / فعلن

ثانياً : مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فاعلن

ثالثاً : مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن

رابعاً : مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلان[١]

وقد نظم حطّاب الجنوب على النايل الحديث (النص المفتوح)؛ لأنه لا يلتزم بطول الشطر وعدد تفعيلاته , إذ تتفاوت أطوال أشطر القصيدة ، الوحدة بين الاطالة والقصر[٢]

وقد نظم حطّاب قصيدته على مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / إما الضرب فهو يجمع كل ضروب التفعيلات الأربعة السابقة الذكر ومثال ذلك قوله:

١- ما دارهمُ قد خلت في قربهم ما دارْ

القلبُ أغفى على صوت الهوى ما دار

إني حلبتُ الأسى لكنه ما در

التقطيع :

ما داررهم	قد خلت	في قربهم	ما دار
0//0/0/	0//0/	0//0/0/	00/0/
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلان مقطوع مذال

القلب أغـ	فى على	صوت لهوى	ما دار
0//0/0/	0//0/	0//0/0/	00/0/
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلان مقطوع مذال

(١) ينظر : أوزان الشعر الشعبي في ميزان الفراهيدي ، ص٥٣.

(٢) ينظر : المصدر السابق ، ص٥٥.

أنني حلبـ	ت لاسى	لا لكننهو	ما در
0//0/0/	0//0/	0//0/0/	0/0/
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن مقطوع

يتضح أن الشاعر قد نظم في الوزن (الزهيري السباعي)، أتحدت الأسطر الثلاثة الأولى باللفظ واختلفت بالمعنى [١].

ولابد من الإشارة إلى أن بنية القصيدة الشعبية لم تكن معقدة، بل كانت بسيطة، وأنها كثيرا ما تحاكي القصيدة العمودية ، وإن خالفتها أحيانا فهي على أوزانها لا تختلف كثيرا[٢]

٤- المزج بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر

يعد هذا النوع من أنواع التجديد والتنويع الإيقاعي لدى الشاعر، إذ خلط فيه بين شعر التفعيلة وقصيدة النثر ، فقد وجدت له ثلاث قصائد في مجموعته الشعرية (حطام الأنبياء) ، إذ نجد ذلك في قصيدته الموسومة بـ (قصائد) خلط فيها الشاعر بين هذين الشكلين الشعريين , فقد تكونت من ١٥٩ سطراً موزعاً على (١١) مقطعاً كل مقطع يحمل عنواناً خاصاً به، جاء المقطع الأول والثاني على تفعيلة (فعولن) ,أما باقي المقاطع فقد جاءت غير منظمة عروضيا، وهذا يدل على أن الشاعر الحداثوي (بتبنيه فكرة ان الشعر ليس فعلاً موسيقياً طاغياً فخماً فقط، انما هو كلام مشحون بالمعنى، وان النثر يمكن له ان يكون طرازاً ادبياً سامياً كالشعر)[٣]، لذا نجد حطّاباً قد خلط بين الشعر والنثر في بنية القصيدة الواحدة .

وهذا يدل على محاولة التجريب عند حطّاب الجنوب في القصيدة الجديدة، فالشعر لديه يمثل المادة الخام والجوهر الفكري الذي يمكن تراكيب اللغة من استيعاب التجارب والتأثير في المتلقي[٤] . ومثال ذلك قوله :

---

(١) ينظر: أوزان الشعر الشعبي في ميزان الفراهيدي ، ص٤٩.

(٢) ينظر: التجربة الشعرية عند الشاعر الشعبي محمد الفازع، بلقاسم عطا الله، رسالة ماجستير، جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي، كلية الآداب واللغات، الجزائر , ٢٠١٥/٢٠١٦م , ص٣٥ .

(٣)التجربة الشعرية عند الشاعر الشعبي محمد الفازع ، ص٣٥ وما بعدها .

(٤) ينظر: تحولات الشجرة ، ص١٤٧ .

١- آدميات

أنا آدميٌ ..

ولي وطنٌ لا يفارقني ساعةً

كالسكائر أشربهُ ..

ويلفظني مثل أعقابها ..

أنا آدميٌ ..

ولي وطنٌ واسعٌ .. ضيقٌ كعنق الزجاجه ..

لماذا أضلُّ الطريق اليهِ

واوثانهِ تحت جلدي تنامْ[١] !!

التقطيع :

أنا أ ا	دمييين
0/0//	0/0//
فعولن	فعولن

ولي و	طنن لا	يفار	قنني سا	عتن
0/0//	0/0//	/0//	0/0//	
فعول	فعولن	فعول	فعولن	فعو
مقبوضة		مقبوضة		

كســ	سكائـــ	ر أشر	بهو
لن	/0//	/0//	0//
	فعولن	فعول	فعو
	مقبوضة	مقبوضة	محذوفة

(١) مجموعة حطام الأنبياء ، ص٦٠.

ويلففـ	ظني مثــ	ل أعقا	بها
0/0//	0/0//	0/0//	0//
فعولن	فعولن	فعولن	فعو
			محذوفة

أنا أا دميين
0/0// 0/0//
فعولن فعولن

ولي و	طنن وا	سعن ضيـ	يقن	كعنق ز	زجاحه
0/0//	0/0//	0/0//	0//	0/0//	0/0//
فعولن	فعولن	فعولن	فعو	فعولن	فعولن
مقبوضة			محذوفة		

لماذا	أضلل طـ	طريق	اليهي
0/0//	0/0//	/0//	0/0//
فعولن	فعولن	فعول	فعولن
		مقبوضة	محذوفة

واوثا	نهي تحــ	ت جلدي	تنامْ
0/0//	0/0//	0/0//	فعول
فعولن	فعولن	فعولن	مقصورة
		مقبوضة	

من خلال تقطيع المقطع الأول من القصيدة نجد الشاعر قد بنى مقطعه على وزن (فعولن)، والذي يلحظ على إيقاع هذا المقطع جاء متساوقا مع دلالته ، فعندما يصف الشاعر ، وحينما يصف وطنه بالضيق ، ثم يعود الشاعر في السطر الأخير مستخدما التفعيلة فعولن صحيحة سالمة باستثناء آخر تفعيلة منه حيث جاءت مقصورة وهي متلائمة مع دلالة اللفظ (النوم) فالإنسان عند النوم يكون في حالة توقف وسكون .

اما المقاطع الباقية فقد انعدم فيها هذا الوزن وجاءت سطورهن نثرية فهو خلط بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر مثلما يلحظ ذلك في قوله :

نبؤه

هباءٌ تحركاتي

هراءٌ كلَّ ما اكتب

لاني اتعلقُ كثمرةٍ يابسة

في شجرة المستحيل ..

ويمكن أن نعد ذلك لوناً من ألوان التجديد لدى الشاعر، أو بداية التحول من قصيدة التفعيلة إلى قصيدة النثر ، كون هذه القصيدة قد جاءت خليطاً من الشعر الحر وقصيدة النثر. وهكذا يمكن القول بأن حطّاب الجنوب قد تمكّن من التجديد في قصائده، فإلى جانب نظمه في الشكل العمودي ثم الانتقال إلى التفعيلة ثم المزج فالانتقال إلى قصيدة النثر، كل ذلك يدل على أن النثر قد يسمو إلى مرتبة الشعر وتبقى مسألة الموسيقى هي الحد الفاصل بين الشعر والنثر[١]

* التدوير في شعر حطّاب الجنوب :

سبق الحديث في الفصل الأول عن ماهية التدوير في القصيدة العمودية في شعر حطّاب الجنوب . وهو في إطار شعر التفعيلة يختص بمزايا وفاعلية تتجاوز اقتصاره على الاهتمام

(١) ينظر: الشعر المنثور والتحديث الشعري ، حورية الخمليشي ، قدم لها الدكتور محمد مفتاح ، ط١ ، ١٤٣١هـ – ٢٠١٠م ، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، ص١٦٤.

بالجانب العروضي فحسب، وإن كان في الشعر العمودي قد يحقق وصلة دلالية في بعض الأبيات التي يراد فيها، ولكن حدوثه لا يعد تقانة بنائية وموسيقية ودلالية مثلما يعد ذلك في شعر التفعيلة .

برز التدوير بمفهومه الحديث بوصفه تقنيةً أسهمت إلى حد كبير في خلق مرونة إيقاعية تبين خصوصيات التجربة في النص، ويسهم في تنامي الدلالة وانفعالات الشاعر، لأنه يتيح في شعر التفعيلة حرية إيقاعية واسعة، تتمثل في تخليصه من الوقوف في نهاية السطر الشعري، فقد جعل أسطر القصيدة مشتركة تتماشى مع الدفقة الشعورية لدى الشاعر بشكل تتماسك فيه الفكرة والمعنى على نحو تلقائي يتكامل فيه البعدان الدلالي والإيقاعي ، ويتماشى مع تفتح رؤياه في نصه الشعري وترابطها وتناميها[١] . فهو ظاهرة موسيقية انطلقت من ضرورات موضوعية فنية[٢] ، فكان لأسلوب السرد القصصي الذي يتصف بالتتابع والاسترسال أثر في استخدام تلك التقنية التي تُمكّن الشاعر من الاسترسال في سرد ما يريد ايصاله للمتلقي ، بشكل إيقاعي منسجم[٣]، وهذا ما لمسناه أيضاً في شعر حطّاب الجنوب ، فالتدوير لديه يكثر في القصائد التي تحمل الطابع القصصي والسردي كـ(قميص يوسف[٤]، أخي أيوب حزنك حزني[٥]، يونس في بطن الحوت[٦]، الأخدود[٧]، أعراس القيامة)[٨]

(١) ينظر: الإيقاع بين الثبات والتحول في شعر يوسف وغليسي – تغريبة – جعفر الطيار – أنموذجا ، ص١٠٨-١٠٩. التجديد الإيقاعي في الشعر العربي الحديث جمالية التدوير في شعر عبد الوهاب البياتي , د . رضوان =جنيدي , مجلة إشكالات ، ع ٤ ، فبراير ، ٢٠١٤ ، ص٢٠٢ . في حداثة النص الشعري ، ص١٠١ ، . بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر فترة التسعينات وما بعدها ، صبيرة قاسي , أطروحة دكتوراه , جامعة فرحان عباس سطيف , كلية الاداب واللغات , الجزائر , ٢٠١٠/٢٠١١م , ص١٤٤ .

(٢) اختلفت آراء النقاد حول تقبلهم لظاهرة التدوير في الشعر الحر؛ لأنها وليدة تركيب القصيدة الحديثة، والاستفتاء عن الالتزام بوحدات الوزن والقافية والروي وبرزت بشكل واضح في شعر التفعيلة . النقد الأدبي وقضايا الشكل والموسيقى في الشعر الجديد ، د. علي يونس , الهيئة المصرية للكتاب , مصر , ١٩٨٥م , ص٧٤. والعروض والقافية دراسة وتطبيق في شعر الشطرين، ص١٧٨ ، . القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، ص١٧٢ . عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد , ط٤ , مكتبة ابن سينا , القاهرة , ٢٠٠٢م, ص١٨٣. دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطيمش، دار الرشيد , العراق , ١٩٨٢م , ص٣٣.

(٣) ينظر: دير الملاك ، ص٣٣٠ ، ص٣٣١ .

(٤) مجموعة حطام الانبياء، ص٢٣ .

(٥) المصدر السابق، ص٣١.

(٦) المصدر السابق، ص٤٠.

(٧) المصدر السابق، ص٥٢.

(٨) المصدر السابق، ص٨٤.

وتتصف هذه التقانة في شعره بكثرتها في وزن (متفاعلن) وفي (فاعلن) و(فعولن) ، بينما تقل في وزن (مفاعلتن) و(مستفعلن) ، ويمكن إثبات المزايا التي اتصف بها التدوير في شعر حطّاب بالآتي :

أولاً : استخدامه للتدوير الجزئي وهو الغالب في قصائده . لكن استعماله له بشكل متفاوت مرة وبصورة مكثفة مرةً أخرى لا سيما في وزن (متفاعلن)، ومن ذلك قوله[1]:

العمرُ مزبلةٌ

وكـنـا عـادة نـأتـي المزابل ..

قد نفتش عن لُقىً .. او لقطةٍ

او مـا يفيض عـن الحـوائج

ربما .. نـجـدُ الصباحُ مخبَأً

بـعـباءةِ اللـيـل المخيفْ..

او ربما.. نجدُ الربيع يقضُ

مضجعةُ الخريف..

التقطيع :

العمر مز	بلتن	
0//0/0/	0///	تدوير
متفاعلن	متفا	
مضمرة		

(١) مجموعة حطام الأنبياء، ص٨٤ .

وكنا	عادتن	نأتلمزا	بل	
0//	/0/0//0	/0/0/0	//	تدوير
علن	متفاعلن	متفاعلن	متـ	
	مضمرة	مضمرة		

قد نفتـ	تش عن لقن	أو لقطتن
0//0/	0//0///	/0/0/0
فاعلن	متفاعلن	متفاعلن مضمرة

أو ما يفيـ	ض عن لحوا	ئج	
0//0/0/	0//0///	//	تدوير
متفاعلن	متفاعلن	متـ	
مضمرة			

ربما	نجد صصبا	ح مخببئن
0//0/	0//0///	0//0///
فاعلن	متفاعلن	متفاعلن

بعباءتلـ	ليل لمخيف
0//0///	00//0///
متفاعلن	متفاعلان
	مضمرة مذالة

أو ربما	نجدر ربيـ	ع يقضـ	
0//0/0/	///0//0	///0/	تدوير
متفاعلن	متفاعلن	متفاء	
مضمرة			

مضـ	جعه لخريف
لن	00//0///
	متفاعلان
	مذالة

نلحظ لجوء الشاعر إلى تقنية التدوير، وهو يعبر عن مكنونات نفسه اتجاه واقعة من حياته بأفكار مترابطة متسلسلة أدت إلى ترابط التفعيلات ما بين الاسطر الشعرية، لأنه كان في حالة شعورية متراسلة متواصلة على مدار القصيدة، من دون أن تتوقف المعاني في نهاية الأسطر، فامتداد حركة الدلالة قد كان نتيجة الأثر الإيقاعي لهذه الظاهرة .

ولابد من الإشارة إلى أن الشاعر قد استعمل علامات التنقيط في ثنايا الأسطر وكأنه يوحي للمتلقي ببعض الوقفات الدلالية فهو يعوض استغراقه بالتدوير بتلك التقنيات .

ومرّة ، بصورة جزئية، لم تستغرق جل الأسطر، بل حسب الدفق الشعوري أثناء نظم القصيدة، وهذا النوع قد كثر في شعره كقصيدة عشر بطاقات للسيدة وقصيدة الاخدود التي مر ذكرهما سابقاً .

ثانياً : استخدامه للتدوير المقطعي ويأتي من حيث الكثرة بعد التدوير الجزئي ومن الشواهد على ذلك قوله : [1]

(١) مجموعة جنوب القلب، ص٢٢ .

_ من يعطيني حرية روحي...
كي انزل في ساح المطلق ...؟
_من يمنحني سر الماء
كي اتدفق

التقطيع :

من يعـ	طيني	حرريـ	يةرو	حي	
0/0/	0/0/	0/0/	0///	0/	تدوير
فالن	فالن	فالن	فعلن	فا	
مخببة	مخببة	مخببة	مخبونه		

كـي	انزل	في سا	ح المطلق
0/	0/0/	0/0/	0/0/0/
لاتن	فالن	فالن	فالاتن
	مخببة	مخببة	محببة مرفلة

من يمـ	نحني	سررل	ماء	
0/0/	0///	0/0/	/0/	تدوير
فالن	فعلن	فالن	فاع	
مخببة	مخبونة	مخببة		

كَيْ	اتدفق
0/0/	0/0///
الن	فعلاتن
	مخبونة مرفل

المبحث الثاني
بنية إيقاع القافية

على الرغم من الأهمية والمكانة المرموقة التي حظيت بها القافية في الشعر العربي القديم ولدى النقاد المتقدمين، حتى عدّت عنصراً مهماً من عناصر القصيدة , وركناً أساسياً لا يمكن الاستغناء عنه، فهي (العلامة المميزة للقصيدة)[١]، ومن أخل بنظامها الخليلي وقع في زلل عروضي إذ يعد نقصاً في مقدرة الشاعر . اما في العصر الحديث لا سيما في قصيدة التفعيلة نجد الأمر قد اختلف من حيث أهميتها ومكانتها لدى النقاد فاختلفت آراؤهم وتباينت بين مؤيد ومعارض لها[٢]، لكنهم متفقون على أمرين حسب رأي الباحث (مسعود وقاد) :

اولهما : أن القافية الموحدة في شعر التفعيلة تخلق نوعا من الرتابة والملل لدى المتلقي .

ثانيهما: أن شعر التفعيلة قد حقق نجاحا كبيرا حين نوّع القافية[٣]، إذن الحديث عن القافية في شعر التفعيلة لا يطول كما في الشعر العمودي؛ كون الشاعر قد تحرر من قيودها[٤]، فقد حدها (الدكتور محمد علي السّمان) بإنها :(الحرف الأخير الذي تقوم عليه القصيدة كما في الشعر العمودي ، أو تقوم عليه بعض أبياتها فقط كما هو الغالب في الشعر الحر) [٥], ويمكن استعراض مباني القافية في شعر التفعيلة عند حطّاب الجنوب بالآتي :

---

(١) القافية في شعر بلقاسم خمار ، ص١٥١.

(٢) ينظر: مقدمة للشعر العربي ، أ د ونيس ، ط٣ ، ١٩٧٩م ، دار العود ، بيروت لبنان ،ص١١٥ . الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهر الفنية والمعنوية ، ص١١٤ . قضايا الشعر العربي المعاصر ، ص١٩٠ ، . ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكونية) ، محمد بنيس ، ط٢ ، ١٩٨٥م ، دار التنوير ، بيروت ، ص٦٧و٦٨ . القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية ، ص٩٢و٩٣ . سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى ، نازك الملائكة ، يناير ٢٠٠٠ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ص١٠١ وما بعدها ، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، ص١٤٣ . في نقد الشعر العربي المعاصر – دارسة جمالية ، ص١٨٠ ، وما بعدها . التجديد في شعر محي الدين فارس ، عواطف أحمد محمد الإمام ، رسالة ماجستير ، جامعة أم درمان الإسلامية ، كلية الدراسات العليا ، ١٤٣٢ هـ / ٢٠١١م ، ص٥٦،٥٦ ، السودان .

(٣) ينظر: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، ص١٢٩ .

(٤) ينظر: العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه، ص١٠٦.

(٥) المصدر السابق ، ص١٠٦ .

أولاً : القافية الموحدة (البسيطة)

تعد القافية الموحدة من القوافي البدائية في شعر التفعيلة، فهي امتداد للموروث التقليدي للقافية[١]، اذ يلتزم الشاعر بتكرارها عند نهاية السطر، فهي واحدة لا تتغير , تقوم على قاعدة خالية من التعقيد والتركيب[٢]، وتؤثر في المتلقي شعوريا ولا شعوريا، نتيجة لتكرارها[٣]

وقد وردت قصيدتان للشاعر من هذا النوع، الأولى هي (رائعة أنتِ)، والثانية (مشكلة) , ومن شواهد هذا النوع ما ورد في قصيدته الأولى (رائعة انتِ) ,ومنها قوله[٤] :

٢- لوجهك كنتُ أنتظرُ...

لوجهكِ طالَ عصرُ الصدّ والخفرُ...

أحبك لو تقطع في هواكِ القلبُ يختصرُ

يطولُ ويرقصُ الشجرُ ...

ويشربُ من مياهكِ ذلك الحجرُ..!!

يعمقُ حذرهُ الشجرُ .

لاكما سكروا...!

إذ يلحظ في قافية هذا النص أنَّ الروي قد توحد مع حركته، وهذا التوحد يوحي للمتلقي بتنسيق الفكر لدى الشاعر ووضوح الرؤية وقوة التجربة كما تشعرنا بأنه مسيطر على قصيدته، ومتحكم بكل ما يقوله [٥].

وعند تفحص الباحثة لشعر التفعيلة عند حطّاب الجنوب، لمست تخليه عن الالتزام بالقافية الموحدة في القصائد الطويلة، وربما يعود ذلك إلى فطنة الشاعر لتلك الرتابة المتولدة من ذلك التكرار، وإجهاده في تخير الألفاظ المنسجمة مع دلالة النص ما يضطره إلى تكرار

---

(١) ينظر: القصيدة العربي الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، ص١٠٢. حداثة القصيدة في شعر عبد الوهاب البياتي ، د. الياس مستاري , ط١ , عالم الكتب , القاهرة , ٢٠١٨م , ص٢٧٩.

(٢) ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، ص١٠٢.

(٣) ينظر: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، ص١٥١.

(٤) مجموعة جنوب القلب، ص٢٩-٣٠.

(٥) ينظر: سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى ، ص١٠٤.

نفس اللفظة . فاختيار التقفية من غير تخطيط يجعلها أقل عرضة للرتابة والملل لدى المتلقي بفعل سيولة التقفية وأنسيابها[١]

ثانياً : القافية المتنوعة (المركبة)

تعد القافية المتنوعة أكثر تعقيداً من القافية الموحدة، بفعل التطور الذي حصل في بناء الإيقاع في شعر التفعيلة وانعكاس ذلك التطور في تجدد الشعر من جميع نواحيه، فأصبحت القافية البسيطة لا تتلاءم مع روح التجربة وتعقيدها[٢]، لذا اتجه الشعراء المحدثون والمعاصرون إلى القافية المركبة المتنوعة التي تلبي وتتناسب مع تجاربهم[٣]، فالمتنوعة منها تعتمد على تعدد القافية وتنوعها في القصيدة الموحدة[٤]، حسب ما تمليه عليهم عواطفهم وانفعالاتهم اتجاه الموقف المحدد فتأتي القوافي منسابة منسجمة مع دلالة ما يريدون . وهنا تبرز مهارة الشاعر الفنية ومقدرته الشعرية وتمكنه من أدواته الفنية[٥]. غير أن هذا التنوع ليس على مستوى واحد من التعقيد والصعوبة، فقد يلجأ الشاعر له لأجل كسر الرتابة المتولدة من تكرار القافية نفسها ، ويمكن بيان أشكال القوافي المتنوعة في شعر حطّاب الجنوب وهي كثيرة بالآتي :

١- القافية المتنوعة المقطعية:

أصبح شاعر الحداثة أكثر ميلاً وولعاً بتقسيم قصيدته إلى مقاطع، فهو ينظم قصيدته على شكل مقاطع، بحثاً عن التغيير والتنويع[٦]. فيستقل كل مقطع بقوافيه، وحطّاب الجنوب أكثر ولعاً بذلك فقد كانت الحصة الأكبر من شعره المنظوم في هذا الشكل الشعري على شكل مقاطع، مستخدماً فيه مرة الأرقام، ومرة علامة النجمة. وسنأخذ مثال على التقفية المقطعية لا

---

(١) ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، ص١١٧.

(٢) ينظر: المصدر السابق ، ص١٢٢-١٢٣.

(٣) ينظر: النقد الادبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، ص١٥٨.

(٤) ينظر: التشكيل الجمالي في شعر صدام فهد الأسدي ، الدكتور صادق داغر الحلاف ، ط١، ٢٠٠٢م، دار أمل الجديدة ،ص١٥٦.

(٥) ينظر: جماليات التشكيل الايقاعي في شعر البياتي ، ص١٣١.

(٦) ينظر: المصدر السابق ، ص٢٣٠.

سيما في قصيدته الموسومة بـ (قبلة الآتين) التي تكونت من ثمانية مقاطع جاء المقطع الأول والثاني متحداً في القافية وحرف الروي ، أما باقي المقاطع جاءت متنوعة القوافي

١- هلْ رأيتِ اخي في ضباب الدخان..؟

انني قد رأيت اخي في الدخان ..!

٢- مُذّ حزني فما علمتني السنينُ

بأن يحتويني الهوان[١]

إذ نلحظ أنَّ المقطعين كليهما متحدان في قافيتهما. اما باقي المقاطع فقد تحررت من ذلك لا سيما أنَّ بعض مقاطعها قد تجاوز(٢٠)سطراً.

وكذلك قصيدته (المئذنة) فنجد فيها أنَّ كل مقطع منها قد استقل بقافية تختلف عن الأخرى [٢]:

أوقفوا سلة المهملاتْ..

لأنا حُفاة ..!!

كان قلبي حجر..

مذْ تخليت عني انفجر..

X X X

طالعتنا الصحافة انكمْ تنزفون دماً..

فتبلعه الأسئلة ..

X X X

كذبٌ فائضٌ عن حريقي

رُبَ نزفٍ يصدقهُ غادرُ

وينكرهُ إخوتي وصديقي

X X X

(١) مجموعة جنوب القلب، ص٦٥.

(٢) المصدر السابق ، ص١٠.

سئمت التجولَ

في شارع عضهُ الاقربون

اكلوا نصف اسفلتهِ

والبقايا تقاسمهُ الغرباء

وبعض قصائده المقطعية تأتي متنوعة ما بين المتتالية والمختلفة وهي التي تشكل النسبة الأكبر. وهذا الامر نجده في قصائده غير المقطعية كـ قصيدته الموسومة بـ (قميص يوسف)[١] :

أسالُ في البارات عن الخبز

أسالُ عن طينٍ كي اصنع آدم

أسالُ عن نور

يطفئ ظلمة نفسي

يا بابل .. يا عزرائيل

تنصلْ عن ملكوت الروحِ ..

عن آلهةٍ

تعبث بالمخلوقين تقسمهم حسب الرغبةِ

او وفق مطالب قداس المعبد..

عن نذرٍ لم يرسلها أحدٌ

بابلُ أسوارك ما عادت تحمي الموتى الاحياء الغرباء

الأطفال احتملوا الجوعَ ، العري الموت

أمي تحلب في خفتها ابقار المرعى

أمي المرعى

أمي وطنٌ للفقراء..

---

(١)مجموعة حطام الانبياء، ص٢٤.

إذ يلحظ تعدد القوافي في هذه القصيدة فمرة تجد القافية أختها ما تجعلها أكثر تجانسا وتأثيراً وظهورا، ومرة لا تجد لها مشابهاً ما يؤدي ذلك إلى خفوتها صوتياً، لكن الشاعر بفطنته الذوقية تكَمن من التغلب على ذلك ، مستخدماً التقفية الداخلية ، فتكراره لبعض الالفاظ والحروف والأصوات جعل الأسطر الخالية من القافية أكثر تجانساً، بينما نجد السطر (٧) و(٨) قد جاءت فيهما القافية متتالية، كذلك في السطر(٩) و(١٠) و (١٣) و (١٤) وهكذا إلى ختام القصيدة , فهو يجعل الأسطر غير المقفاة فواصل بين القوافي المتنوعة .

وما تجدر الإشارة إليه عدم استغناء حطّاب الجنوب عن القافية استغناءً تاماً على الرغم من انها غير ضرورية في شعر التفعيلة[١]، وعند ما يتركها في بعض الأسطر يلجأ إلى وسائل موسيقية تعوض غيابها , كتكرار بعض الألفاظ والأصوات واستخدام تقنية التدوير[٢] في بعض الأسطر، كما بينا ذلك آنفاً . فهو في ذلك مشابه (لنزار قباني) و (بلقاسم خمار)[٣]، فحطّاب لم يحرر القصيدة من القافية ، بل حرر القافية من التكرار والرتابة التي تجعل الملتقي يتوقع ترددها في كل سطر ، لذا تعددت في القصيدة الواحدة حسب ما تمليه عليه انفعالاته وعواطفه[٤]. ومعنى ذلك أن حطّاباً لم يتقيد بقيود القافية، وإنما جاءت قوافيه (منسابة وعفوية ، وكأنها انبثقت من الجملة نفسها ، أو أن التعبير الشعري خلق مثل هذه القوافي)[٥] .

فهي تتخذ شكلها بحرية، لم يتقيد بنظام محدد بل حسب الموقف وانفعالاته اتجاه الجملة الشعرية ومتطلباتها[٦]

---

(١) ينظر: دير الملاك ، ص٣٣٩ . في بناء القصيدة العربية الحديثة، ص١٧٠ .

(٢) ينظر: النقد الادبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، ص١٤٨.

(٣) ينظر: شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي دراسة أجنائية لأدب نزار قباني ، د. فيروز رشام ،ط١، ٢٠١٧م ، دار فضاءات ، ص٢٨٤ . القافية في شعر بلقاسم خمار، ص١٥٧.

(٤)ينظر: أصول قديمة في شعر جديد ، نبيلة الرزاز اللجمي ، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية ، دمشق ١٩٩٥م ،ص١٢٧.

(٥) دير الملاك، ص٣٣٨.

(٦) ينظر: المصدر السابق، ص٣٣٩ . وما قالته غزة للبحر دراسة نقدية في تجربة معين بسيسو الشعرية د. ناديه ساري الديك، ط١ ، رام الله ١٩٩٨م ، إصدار وزارة ، الثقافة الفلسطينية ،ص١٣٥.

المبحث الثالث

بنية الموسيقى الداخلية

بعد استعراض طبيعة تشكيل المبنى الخارجي – الوزن والقافية – في شعر حطّاب الجنوب وتأثيره في دلالة القصيدة وموسيقاها، وما يؤديه من أثر كبير في تقوية النغم فهذا المبنى لا يتقيد بقيد الأسس والقواعد وإنما يعتمد على مهارة الشاعر وحذقه وذوقه المرهف الحساس، وتمكنه من لغته وأدواته الفنية و البديعية، لذا اختلفت نظرات النقاد حول أهميته ووجوده داخل القصيدة المعاصرة خاصة وفي الشعر العربي عامةً[١]، فعدّ الركيزة الأساسي من ركائز الإيحاء في الشعر الحديث، ومنبهاً ومثيراً للانفعالات إذ عن طريقه يتمكن الشاعر من خلق الموسيقى التي تنسجم مع المعاني التي يريد التعبير عنها، وقد تزايد الاهتمام بهذا المبنى في الدراسات الحديثة [٢]؛ لأنه يمثل (اتساع التجربة الشعرية وتنوعها وتشابكها)[٣]، فهو الوسيلة التي بها ينقل الشاعر عواطفه ومشاعره ,ما يجعل التجربة الشعرية أكثر عمقاً وأكثر غموضاً أحيانا[٤]

لذا يرى الباحث (صادق الحلاف) أن المبنى الداخلي أو الموسيقى الداخلية من العناصر المهمة في تشكيل النص الشعري وتكوينه ؛ لأنه ينقل حركة النفس العميقة، وما تضمره من عواطف، وجرسها الخفي إلى المتلقي، الذي يتفاعل معها بمعزل عن المبنى الخارجي، وهذا ما يكشف عنه بوضوح تام الاهتمام الواسع بهذا المبنى الموسيقي في النص الحديث من حيث ما يطرأ على شكل شعر التفعيلة أو في التخلص من الوزن في قصيدة النثر والاهتمام بإيقاع الجملة وجرس الأصوات. [٥]

---

(١) ينظر: البنية الإيقاعية في اللهب المقدس زكريا ، رحماني ليلي , أطروحة دكتوراه , جامعة ابي بكر بلقايد , كلية اللغة العربية وآدابها , الجزائر , ٢٠١٤/ ٢٠١٥م , ص١٧٩.

(٢) ينظر: البنيات المتوازية في شعر مصطفى محمد الغماري ، ص٣٠٣ . جماليات الإيقاع الداخلي في الخطاب الشعري المعاصر (مقارنة هندسية للمعنى واحصاء المبنى في شعر محمود درويش) , بن سعيد ايمان وأ.د. صبا نور الدين , مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المجلد٨ ، العدد٥ ، ٢٠١٩ ،ص٥٦٣.

(٣) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، ص٢١.

(٤) ينظر: البنيات المتوازية في شعر مصطفى محمد الغماري ، ص٣٠٣.

(٥) ينظر: التشكيل الجمالي في شعر صدام فهد الأسدي ، ص١٦٢.

ويمكن استعراض أبرز مظاهر الإيقاع الداخلي التي سادت في بناء قصيدة شعر التفعيلة عند حطّاب الجنوب بالمحاور الآتي ذكرها :

أولاً : التكرار

تعددت الدراسات النقدية الحديثة حول كيفية استثمار الشعراء لتقنية التكرار، وأهميتها وتأثيرها في إيقاع وموسيقى النص الشعري، حتى عُدّ العنصر الأساس الذي يقوم عليه الإيقاع الموسيقي في النص، بل من أكثر العناصر المؤثرة في الإيقاع الداخلي فيه. إذ ألمح الدكتور (ماهر مهدي هلال) إلى أهمية هذا العنصر وأثره الفني في توليد الإيقاع النغمي في النص الأدبي سواءً أكان نصاً شعرياً قديماً ام حديثاً وتقوية دلالة اللفظ، فالتكرار لم يكن صنعة يتقصدها الشعراء، وإنَّما كان ضرباً من ضروب النغم يترنم به الشاعر ليقوي به جرس الألفاظ. (١)

اما (نازك الملائكة) فترى أن التكرار في الشعر الحديث، موضوع لم تتناوله كتب البلاغة القديمة فما ورد لديهم هو حديث عابر لا يقفون عنده إلّا الماماً ، وأنَّ التكرار أحد هذه الأساليب التي لا يقتصر أثرها في الجانب الإيقاعي فحسب وإنما له أثر في الكشف عن أبعاد نفسية تقترن بالإيقاع , لذا فهو ذو دلالة نفسية قيّمة(٢)

ومن جهة الدلالة ترى أن الشعر الحديث يقدم ثلاثة أصناف من التكرار (التكرار البياني ، والتكرار التقسيم ، والتكرار اللاشعور) (٣).

ويرى الباحث (فهد عاشور) أن رؤية المحدثين للتكرار لم تكن نفسها رؤية القدماء، بل اختلفت او ابتعدت في كثير من الأحيان، ويعود السبب في ذلك إلى ظروف العصر وما ولد

---

(١) ينظر: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ص٢٣٩ وما بعدها . التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة، ص١٤٧.

(٢) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، ص٢٤١-٢٤٢.

(٣) ينظر: المصدر السابق، ص٢٤٦.

من تيارات أدبية لم تكن موجودة قديماً، فضلاً عن تغير شكل القصيدة العربية، والتخلي أو ترك وحدة البحر إلى وحدة التفعيلة، ثم الانتقال من وحدة البيت المفرد إلى وحدة القصيدة[١]

وقد عوض شعراء التفعيلة قصائدهم الشعرية الحرة التي تحررت من قيود النظام الخليلي بإخضاع تقنية التكرار لتجاربهم الشعرية المعقدة، فتعددت بذلك أشكاله وأنماطه كتكرار الحروف والألفاظ والعبارات في بداية القصيدة. ومرة في نهايتها. ومرة أخرى في شكل اللازمة التي تظهر في كل مقطع. وقد يتجلّى بأشكال أخرى أكثر تعقيداً[٢]. وبذلك لابد من الإشارة إلى ابعاده الدلالية التي تقترن بأثره النغمي للتوكيد على فكرة أو معنى ما، أو لتوسيعها، أو تضيقها، أو أضاءتها ، أو لزيادة تنغيم النص ، أو لتعظيم الاسم المكرر والتنبيه أو المدح والتشويق والتلذذ به أو للعكس من ذلك. [٣]

بل اتخذه الشعراء الحداثويين أداة لتصوير حالات نفسية دقيقة أو مجرى للشعور من إنسان مأزوم ، فهو يصور ذات الأنسان وواقعه المؤلم[٤] .

١- تكرار الحروف المفردة :

وهو أبسط أنواع التكرار وأقلها أهمية في الدلالة[٥]، فالحرف منفرداً لا يُعبر عن شيء في نفسه، وإنما يكتسب خاصيته الإيقاعية بارتباطه بالكلمة داخل البنية الشعرية، وبذلك تتغير قيمته الصوتية بتغير موقعه من كلمة إلى أخرى[٦]. وقد يلجأ إليه الشاعر بدوافع شعورية

---

(١) ينظر: التكرار في شعر محمود درويش، فهد ناصر عاشور، ط٤ , المؤسسة العربية، بيروت، دار الفارس - الأردن , ٢٠٠٤م , ص٣٥.

(٢) ينظر: جماليات التشكيل الإيقاعي في الشعر البياتي، ص٢٦٨.

(٣) ينظر: جرس الألفاظ ودلالاتها، ص٢٦٢ . التشكيل التكراري في الشعر الجاهلي ، أحمد عبد الرحمن محمد الذنبيات ، أطروحة دكتوراه ، جامعة مؤته ، عمادة الدراسات العليا ، ٢٠٠٥ ، ص٤٦ وما بعدها . التكرار في القرآن الكريم (وأسراره البلاغية) في ضوء كتابات علماء العرب وكتابات علماء شبة القارة الهندية (دراسة تطبيقية مقارنة) ، أطروحة دكتوراه ، يارزمان جنت كل " منكل " ، الجامعة الإسلامية العالمية إسلام آباد ، كلية اللغة العربية ،ص٦٣-٦٣ . أثر التكرار في تلقي النص القرآني سورة الرحمن انموذجاً ، رسالة ماجستير تويمي خوله ، جامعة الدكتور الطاهر مولاي – سعيد ، ص١٥و٢٢ . التكرار اللفظي في شعر النقائض جرير والفرزدق انموذجاً دراسة أسلوبية ، مختار سويلم ، رسالة ماجستير ، جامعة قاصدي مرباح ورقله ، كلية الاداب واللغات ، ٢٠٠٩ / ٢٠١٠م ،ص٢٣ . التكرار في الحديث النبوي الشريف ، الدكتورة أميمة بدر الدين , مجلة جامعة دمشق – مجلد ٢٦ – العدد الأول + الثاني ، ٢٠١٠، ،ص١٠٣ وما بعدها .

(٤) ينظر: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ص٢٣٠.

(٥) ينظر: لغة الشعر العراقي المعاصر، ص١٤٤.

(٦) ينظر: البنيات المتوازية في شعر مصطفى محمد الغماري ، ص٣٠٥ .

لتعزيز الإيقاع[١]، والتأثير في نفس المتلقي[٢]، فيستثمر الصفات الصوتية لبعض الأحرف، ويركز عليها، ويضيف بعض الأحرف التي تشابهت في صفاتها الصوتية فتجري في نسق يطغى على النص بإيقاعه الخاص[٣]، ومرة يأتي تكرار الأحرف من غير قصد من الشاعر عفوا، أو من دون وعي منه[٤]. إذ يرى (رنيه وليك ، وآوستن وآرن) أن كل عمل أدبي فني – هو أولاً قبل كل شيء – سلسلة من الأصوات ينبعث منها اللحن[٥] , لذا على الشاعر أن يكون أكثر حذراً في اختيار الحروف وتآلفها وما يتولد عنها من إيحاءات مؤثرة في النص والمتلقي، فعلى الرغم من بساطته إلّا أنه يضلل الشاعر ويوقعه في مزالق إن لم يكن ذا موهبة وحس لغوي[٦].

وسنقف على أمثلة لشاعرنا لبيان الأثر الجمالي لهذا المكون لا سيما في قصيدته التي بعنوان (وحشة) [٧]

١- ترفُ فراشهُ حزن ..

تمرُ وتغفو على زهرة ..

فترشفُ ملعقةً من رحاب ..

وأرشفُ ملعقة من تراب ..

تسافر بين الغصونِ

أسافرُ بين الممراتِ في المدن النائية

عند الإمعان في هذا النص يستشف أنَّ جو القصيدة مشحون بالحزن والاضطراب والصراع الداخلي الذي يعيشه الشاعر ما انعكس ذلك في اختيار مخارج الحروف , محققا في

(١) ينظر: لغة الشعر العراقي المعاصر، ص١٤٤.

(٢) ينظر: البنيات المتوازية في شعر مصطفى محمد الغماري ، ص٣٠٦.

(٣) ينظر: مفهوم النسق في الفلسفة (النسق : الأشكالات والخصائص) , د. سليمان أحمد الضاهر , مجلة جامعة دمشق، مجلد ٣٠ ، العدد٣+٤، ٢٠١٤ ،ص١٠٨.

(٤) ينظر: لغة الشعر العراقي المعاصر، ص١٤٤.

(٥) ينظر: نظرية الأدب، ص٢١٣.

(٦) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، ص٢١٣-٢٦٣.

(٧) مجموعة جنوب القلب، ص٣٩.

ذلك جذبا بين الحروف المستعملة والدلالة النفسية التي تزخر بها الفاظ القصيدة بدءاً من عنوانها، لذا نجد المزاوجة بين الحروف المهموسة والمجهورة، إذ ركز الشاعر على ثلاثة حروف هي (التاء ، الراء ، الفاء) فضلاً عن حروف الجر واللين والمد وحرف الشين بنسب متفاوتة، وعند مواجهة صفات الحروف التي تم التركيز عليها نجدها تتلاءم مع أحاسيس الشاعر وجو القصيدة، فتكرار حرف (الراء) وهو حرف جهوري[١] تكراري، وهذا التكرار جاء منسجماً مع مشاعر الحزن والوحشة، ما أحدث تناغماً وانسجاما مع دلالة النص . اما حرفا (التاء والفاء) فهما من الأصوات المهموسة اذا استعملت بوفرة في السياق الشعري فهي تمنح النص الشعري طاقة دلالية خاصة[٢].

- **تكرار حرف الجر** : تعد حروف الجر من العوامل المساعدة على تماسك النص وترابطه[٣]، لذا نجد حطّاباً لم يستغنِ عنها، بل وظفها بكثرة في شعره، متخذا من تكرار تلك الحروف نمطين أحدهما أفقي وآخر عمودي، مثلما يلحظ ذلك في تكراره الحرف الجر (عن) في قصيدته الموسومة بـ(للحب جسور)[٤]

أبحث عن طير حط ..

على شجر الدفلى

عن حلم أغفى

عن جسر

تعبره الفرحة لا الغربة

عن ماء لا يظمأ

---

(١) ينظر: الأصوات اللغوية، د. إبراهيم انيس، ط١ , مكتبة النهضة، مصر، ص٢٢.

(٢) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، الجامعة التونسية، مجلد العدد عشرين ص٥٥.

(٣) ينظر: التكرار في شعر إبي تمام١٧٢-٢٣١هـ، أحمد محمد طالب المسيعدين، أطروحة دكتوراه، جامعة مؤتة، كلية الدراسات العليا , ٢٠١٧م ، ص٥٠.

(٤)مجموعة جنوب القلب، ص٧٣.

أذ يلحظ في النص أعلاه تكرار حرف الجر (عن) أربع مرات والاسم المجرور في كل مرة قد جاء على نفس الصيغة، وهي صيغة (فعْل) بسكون العين، وتكرار حرف الجر مع تكرار صيغة (فعل) منح إيقاع النص جرساً صوتياً أثار أنتباه المتلقي، لإدراك مكنونات ما يريد أن يعبر عنه الشاعر من دلالات حول الحب، وكأنه أعطى للحب معنى التجاوز وهو يناسب هذا المعنى مع دلالة الحرف التي تأتي للمجاوزة، ما وسع ذلك من دلالة النص .[١]

ويلمس الأمر نفسه في نص آخر وظف فيه تكرار حرف الجر (في) لأجل إبراز موقفه من محبوبته وتشبثه بها وذلك إذ يقول :[٢]

في الليلِ كتبتُ لمولاتي ..

مولاتي .. دليني فانا في خصلةِ شعركِ عطرٌ

في وجهكِ نورٌ ..

يلمس إلحاح الشاعر على تكرار هذا الحرف ثلاث مرات في هذه المساحة الشعرية الموجزة، فضلاً عن الوقع النغمي الذي خلفه هذا التكرار إلا أنَّ هذا الوقع قد ترابط مع الحقيقة حينما اقترن بقوله (في الليلِ) ، هذا التوقيت الذي تهيج فيه أشواق المحبين ولوعتاهم ,ومرةً بالظرفية المكانية المجازية في قوله (في خصلة شعركِ ، في وجهك نور) دلالةً على تأثره بجمال حبيبته وبعده عنها ، ما جعل هذه الايحاءات الدلالية أكثر جمالية حينما اقترنت بهذا الشكل من التكرار .

٢- تكرار أدوات الأستفهام

نوّع حطّاب الجنوب في استخدامه أدوات الاستفهام فاستثمرها في نظم قصائده، وما يريد ايصاله للمتلقي من معانٍ مختلفة، ومن تلك الأدوات التي أكثر من استخدامها (من ، كيف ، متى ، كي ، هل) ويبدو أنَّ ميل الشاعر إلى هذا النوع من أدوات الأستفهام لكونه ينسجم مع

(١) ينظر: لغة الشعر العراقي المعاصر، ص١٤٨-١٥١.

(٢) مجموعة حطام الانبياء ، ص٧ .

مدلولات نفسية في ذاته، فهو ذو نفس مرهف، فالمبدع يلجأ إلى أقرب الأساليب إلى ذاته، ليعبر بها عما في داخله، فالأسلوب هو (فلسفة الذات)[١]

ومن أبرز أشكال التكرار لهذا النوع من تكرار الحروف هو تكرار أداة الأستفهام (كيف) في قصيدته الموسومة بـ(فصول من رحلة قيس بن الملوح)[٢]:

كيفَ سيتركُ هذا الماء..؟

كيفَ يمرُ الصيفُ عليك..؟

كيفَ يمرُ شتاء...؟

كيفَ يسافرُ وجهُكِ دونَ...؟

شراعٍ...لا يحملُ اسمي

كيفَ ألملمُ أمتعتي..؟

كي أرحلَ عن هذا العالم دونك...

نلحظ تكرار الشاعر لأداة الأستفهام (كيف) في بداية الاشطر مع اقترانه بتكرار صيغة المضارع (يترك ، يمر ، يسافر)، ما ولّدَ إيقاعاً صوتياً وشكلاً هندسياً أعطى للمتلقي دلالات عدة، فهو كباقي الشعراء الذين يوظفون هذا الشكل من التكرار (يكشف عن فاعلية قادرة على منح النص الشعري . بناء متلاحماً، إذ أن كل تكرار من هذا النوع قادر على إبراز التسلسل والتتابع، وان هذا التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقع لدى السامع، وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفيزاً لسماع الشعر والانتباه إليه)[٣]، فحطّاب الجنوب لا يطلب إجابة عن اسئلته , بل يترك الإجابة للمتلقي، وهذا ما تجلى في هذا النص ، فالشاعر يسأل محبوبته عن أشياء حالية لا تقترن بذاته وإنما مجال الكون الذي يحيط به كله , لذا فهو يترك

---

(١) ينظر: الأسلوبية والأسلوب، د. عبد السلام المسدي، ط٣ , طبعة منقحة ومشفوعة ببليوغرافيا الدراسات الاسلوبية والبنيوية، الدار العربية للكتاب، ص٦٦.

(٢) مجموعة جنوب القلب، ص٨٣

(٣) التكرار في الشعر الجاهلي : دراسة أسلوبية ،موسى ربابعة ، مجلة مؤته للبحوث والدراسات – العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد ٥ ، العدد١ ، محكمة ، ١٩٩٠، ص١٧٩، بحث منشور.

المتلقي ليتأمل الإجابة في كل معنى يقترن بإيقاع الصوت لهذه الحروف ، ومن الشواهد الأخرى على تكرار أدوات الاستفهام ما ورد في قصيدته (سؤال)[١]

١- من يعطيني بعضا

يفنى كلي فيه ...؟

٢- من يعطيني حرية روحي ..

كي انزل في ساح المطلق..؟

٣- من يمنحني سر الماء

كي اتدفق ..

٤- من يحملني بسرير..

كي اقطف رطبا

٥- من يتركني

وحدي كي اعرف سري

إذ إنَّ تكرار الشاعر لـ(من) الاستفهامية في بداية المقطع الأول والثاني والثالث والرابع والخامس، واقتران ذلك مع تكرار الأداة (كي) التعليلية قد منح النص شكلاً هندسياً موحياً ، وخالقاً جواً صوتياً مموسقاً متجانساً من حيث المبنى والمعنى.

٤ - تكرار اللفظة

ويقصد به تكرار الكلمة لأكثر من مرة، سواء أكان ذلك في المقطع الواحد، أم في امتداد القصيدة، وهذا التكرار لا يكون عفوياً في غالب الأحيان أو عجزاً في المقدرة الشعرية، وإنما الغاية منه تكون دلالية ؛ لأن الشاعر بتكراره بعض الكلمات يعيد صياغة بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكشف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى، فكل مفردة داخل النص لها دلالتها ووظيفتها، فإذا تكررت كانت إشارة مقصودة تؤدي ما جاءت من أجله[٢].

---

(١) مجموعة جنوب القلب، ص٦٩.

(٢) ينظر: أساليب التكرار في ديوان " سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا " لمحمود درويش مقاربة اسلوبية ، عبد القادر علي رزوقي , رسالة ماجستير , جامعة الحاج لخضر باتنة , كلية الآداب واللغات , الجزائر , ٢٠١١/ ٢٠١٢م , ص٩٢.

وتكرار اللفظة في شعر حطّاب قد جاء مقصوداً وهذا ما ترك أثره واضحاً في تشكيل الإيقاع الصوتي والموسيقى للنص الشعري ومن شواهده ما ورد في قصيدته (أخي أيوب حزنك حزني) [1]. جمع الشاعر فيها بين الأثر النغمي للتكرار وبين المحمول الدلالي للرمز الذي وظفه في النص، مثلما يلحظ ذلك في تكراره لاسم العلم :

أيوب

انزلْ من سكينتك المهشمةِ

استرحْ فوق الرصيفْ...

يتأكلُ الجسدُ الذي اضناكَ تلقفُهُ القوارضُ

والهوامْ..

أيوب..

لا تصمت بكاؤك أيقظ الجدران..

فانبجست صلاتك ايها القديس

حيث تفاخر المرضى الجياع بأن سيدهم

تواضع حين أطعم لحمهُ الدود المكدس والجرادْ

أيوب

تطردك المدينةُ حيثُ لا أحدٌ يعودكَ

والجميعُ يسدُ أبواب البيوت ..

غداً يموتْ..

أيوب إنزلْ من سكينتك الجريحة...

فقد كرر الشاعر هذا اللفظ (أيوب) إحدى عشرة مرة , وفي كل مرة فيها يحمل دلالة مخصوصة ، على الرغم من أن المعنى العام للقصيدة يجسد معاناة الشاعر ومجتمعه بصور مختلفة، فلفظة (أيوب) رمز مثقل بمعنى الصبر وبإقصى درجاته، فكأن الشاعر في

(١) مجموعة حطام الأنبياء، ص٣١.

استحضار هذه الرمزية المقدسة يختصر شدة بلائه وقسوة معاناته، وبنفس الرمزية المرتبطة بالوعي الجمعي، فاتخذ هذه الشخصية أداة أراد بها أن يعكس للمتلقي معاناته وابتلاءه , اي انه سخر رمزية أيوب لنقل مشاعره وأحاسيسه من منطقة التجريد إلى منطقه التجسيد فقد كان لتكرار لفظة أيوب في بداية الأسطر الشعرية أثرها الإيقاعي في تشكيل هندسة القصيدة , وجعل إيقاعها النغمي منسجماً مع دلالتها فقد كان تكرار هذه اللفظة من حيث المبنى مساوياً لكم بداية تفعيلة (متفاعلن) المضمرة من خلق تناسباً بين توليد الإيقاع وإنتاج المعنى.

٤ – تكرار الجملة

أصبح تكرار الجملة أو العبارة في شعر التفعيلة مظهرا اساسيا في بناء هيكل القصيدة، ومرآة تعكس تصاعد الشعور المتعالي في نفس الشاعر، وخلجات صدره وإضاءة معينة للقارئ لتتبع المعاني والأفكار المسيطرة على شعوره[١] ، فبذلك التكرار تستمتع الأسماع، وتأنس بالإيقاع وبالزخرفة الصوتية الناتجة عنه[٢]، وأكثر ما يظهر تكرار العبارة في شعر حطّاب التكرار الشعوري، فالعبارة فيه لا تخضع لنظام معين , كأن تأتي في بداية كل مقطع من القصيدة، أو في نهايته ، بل تأتي في سياق النص وفق ما تقتضيه الحاجة أو اللحظة الشعورية التي يمر بها الشاعر عند نظم القصيدة. ولعل اهم ما يفيد منه هو توجيه القارئ وتنبيهه على الفكرة المسيطرة على مشاعره[٣]. ومن شواهد ذلك في شعر حطّاب الجنوب قوله: [٤]

سبحانكَ اللهمَّ لا أحدٌ سواكْ..

الحوتُ اكبرُ ما يكون...وبطنهُ فرنٌ

وسقفٌ واطئٌ .. وجدارهُ الاسفلتْ

ظلمتهُ المروعة التي اكلت قواكْ..

---

(١) ينظر: التكرار في شعر محمود درويش، ص١٠١.

(٢) ينظر: أساليب التكرار في ديوان " سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا " لمحمود درويش (مقاربة أسلوبية)، ص٦٤.

(٣) ينظر: التكرار في شعر محمود درويش، ص١١٧.

(٤)مجموعة حطام الأنبياء، ص٤٥ وما بعدها.

سبحانكَ اللهمَّ لا أحدٌ سواكْ..

عددْ سنين الهمِّ والغرفِ المضيئةِ والنساءْ

قل لي تخمر جسمك القروي بالموت المريح

وكبرياءِ الوقت .. والعنب المخمر في البطون ...

المنمق .. والحرائق والحروب

سبحانكَ اللهمَّ لا احدٌ سواكْ..

سبحانكَ اللهمَّ ..

يلحظ في هذا النص تكرار الشاعر لعبارة سبحانك اللهم.. التي جاءت تأكيدا على طلب الاستعانة والعون من الله سبحانه وتعالى وبه , لما يمر به الشاعر من حزن عميق وقتامة، وهو يحاول أن يلملم جراحاته، فالبنية اللغوية للقصيدة تحمل حساً مأساوياً مكثفاً بالمرارة والحزن، فجاءت عبارة (سبحانك اللهم) مكتنزة بالمرارة والحزن واللجوء إلى الله تعالى .

لذا قرن حزنه بحزن نبي الله (يونس)، فتقمص شخصية النبي، فأصبحت شخصيته معادلاً موضوعياً لشخصية النبي يونس، وهو يمزج بين الزمن القديم بإستداعه شخصية النبي وبين الزمن الخاص المتمثل بشخصيته .

ومن الجدير بالذكر ان الشاعر قد وظف هذه التقنية أيضاً في نصوص أخرى مثل أعراس القيامة[١] , وملك العشق[٢] .

ثانياً : التوازي

هو أحد الركائز الفنية البارزة المكونة لبنية القصيدة الحداثية بوصفه قيمة جمالية إيقاعية تحقق للقصيدة توازنها وتكاملها الفني، فكلما هيمنت أشكاله على القصيدة تحقق التعادل والتوازي والتناسب في المواضع، ومن ثم يتحقق جمال إيقاعه نتيجة لتماثل قراءَتهِ في الصيغ الصرفية والعروضية في الحركات والسكنات[٣].

(١)مجموعة حطام الأنبياء ، ص٨٤.
(٢)مجموعة جنوب القلب، ص٧٨.
(٣) ينظر: أساليب التكرار في ديوان " سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا " لمحمود درويش (مقاربة أسلوبية)، ص٤٣. التوازي في القصيدة المعاصرة ، عصام شرتح . مجلة كلمة مجلة أدبيه فكرية شهرية ، العدد١١٩ ، مارس مجلة المخبر ، أبحاث في اللغة والادب الجزائري ، العدد١٠ ، ٢٠١٧ ، ص٣١٢ .

لذا فإنَّ التوازي من الأشكال التي يلجأ إليها الشاعر لرسم صورة إيقاعية تحتفي بالدينامية لتكون معبرة عما يضمره من مشاعر وعواطف وأفكار، بشكل يؤدي الى تماسك النص وسبكه ,فهو يتمظهر في كل مستويات النص الشعري الصوتية والنحوية والصرفية[١]، وهو عنصر (تأسيسي وتنظيمي في آن واحد)[٢]، اي أنه يمنح النص الأنسجام والترابط الإيقاعي والدلالي.

وما يجدر ذكره أن التماثل الصوتي الذي يحققه التوازي ليس هو التكرار الذي يقوم على المطابقة التامة بين وحداته الصوتية[٣]، فالتوازي (تماثل وليس تطابقا)[٤]، وبذلك يكون (التكرار أحد مظاهر التوازي)[٥].

ويمكن تشخيص مظاهر التوازي في شعر حطّاب الجنوب ضمن شكلين هما :

١-**التوازي الصرفي** : ويقصد به تكرار نفس الصيغ الصرفية التي يبرز أثرها في إيقاع القصيدة ودلالتها . نحو قوله:[٦]

أتمسين طيفاً بذاكرة الأقحوان...

أتمسين صبحاً ولا شمسَ فيه ..

أتمسين ليلاً أضاع القمر..

يلحظ تكرار الشاعر لنفس الصيغة الصرفية – فعل – في الكلمات (طيفاً وصبحاً وليلاً) كذلك صيغة (تفعل) المسندة إلى نون النسوة التي برز أثر توازيها في تكرار لفظة (تمسين) في الأسطر المذكورة كلها . ما أثار ذلك التكرار إيقاعاً داخلياً متناغماً ومؤثراً في تشكيل النص، وتلقيه .

---

(١) ينظر: مستويات التوازي في شعر وضاح اليمن ، د/ نور الدين زين العابدين متولي أحمد ، مجلة بحوث كلية الآداب، المجلد١، العدد١٢ ، جامعة المنوفية ، مصر , ٢٠٢٠ , ص ١٣٥١ . التوازي في قصيدة محمود درويش " عاشق من فلسطين " ، م . د. غانم صالح سلطان ، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية ، المجلد ١١ ، العدد ٢ ، ص٣٦١.

(٢) التلقي والتأويل مقاربة نسقية ، د. محمد مفتاح ، ط١ ، ١٩٩٤م ، المركز الثقافي ،ص١٤٢.

(٣) ينظر: البنيات المتوازية في شعر مصطفى محمد الغماري ، ص٣١٢.

(٤) قضايا الشعرية، ص١٠٣.

(٥) ينظر: البنيات المتوازية في شعر مصطفى محمد الغماري، ص٣١٢.

(٦) مجموعة جنوب القلب، ص٣٥.

٢-**التوازي النحوي** : ويقصد به تكرار أو تردد نفس الجمل النحوية؛ لإحداث الإيقاع النغمي المؤثر في النص ودلالته . وشعر حطّاب يزخر بهذه التقانة، ومثال ذلك قوله:[١]

القرويُ أتسخت كلُ مزاياهُ

الملكُ استنجدَ بالحراسِ وقاتلتي

المرأةُ عضت أصبعها الخامس

الطفل بكى ..

لجأ الشاعر في المقطع الشعري السابق إلى تقنية التوازي النحوي لإبراز الكثير من الحقائق المؤثرة في ذاته , فالتماثل في التركيب – النحوي– المتوالي يكمن في تكرار الجملة الاسمية المتكونة من المبتدأ (القروي ، الملك ، المرأة ، الطفل) وخبره الجملة الفعلية المتكونة من الفعل الماضي (أتسخت ، استنجد ، عضت ، بكى)، وفاعله ضمير مستتر، فالتزام الشاعر بتكرار الجملة الفعلية خبراً للمبتدأ قد أحدث إيقاع جميلاً أدى إلى إثاره فضول القارئ لرصد ما يكمن خلف هذا التوظيف . ولابد من الإشارة إلى أن توظيف الشاعر لتوازي الجمل بشكلها العمودي، لا سيما في بداية الاسطر قد زاد من شعرية النص ودلالته.[٢]

ومن الشواهد الأخرى لمظهر التوازي النحوي في شعر حطّاب الجنوب قوله:[٣]

متى اطفأ الدمعُ ناراً ...؟

متى حفظ الليلُ سراً ..؟

فمن ظلمة القهر ..

انسجُ خيلاً .. وصيفاً .. وشِعراً

ربيعاً كجنة عدنٍ

وحبات عمر تقطعن...

أنسجُ شالاً وعرساً ..

أُخبئُ نفسي ...

---

(١)مجموعة حطام الانبياء ،ص٩.

(٢)ينظر: أنواع التوازي في شعر محمود درويش ، ايثار شكر شاكر النعيمي ، ا.م.د.عارف عبد حايل الريشاوي ، مجلة كلية التربية للبنات ، المجلد ٩ ، العدد ٢ ، ٢٠١٨ ، ص٢١٨٩

(٣)مجموعة جنوب القلب ،ص٢٨.

وانهض أيقونةً

من ضياء.

فالتوازي النحوي في هذا النص قد تولد من تكرار الجمل الفعلية في قوله (اطفأ الدمع ناراً = حفظ الليل سره) وفي (أنسج خيلاً وصيفاً وشعراً = أنسج شالً وعرساً = يخبأ نفسه = أنهض ايقونة ، مع ما رافقه من توازٍ صرفي لصيغة (فعل) نحو (خيل ، صيف ، شعر ، شال ، عرس ، نفس)، فولّد ذلك إيقاعاً صوتياً موسيقياً متناغماً، ذا أثر في جذب انتباه المتلقي . وما يجدر ذكره أن التوازي في شعر حطّاب بنوعيه النحوي والصرفي قد أسهما بأثر مهم في تشكيل النص الشعري، لما يحدثانه من انسجام وتوافق إيقاعي معين في السياق الشعري، ويكشفان عن إمكانيات متجدّده، وغير متوقعة في الترنيمات التجاوبية للموسيقى، ما شكل ظاهرة إيقاعية حديثة .

فقد جاء شعره غني بتلك التوازنات(١).

نستشف مما تقدم انتظام شعر حطّاب في شعر التفعيلة على الأوزان الصافية كوزن (فاعلن)، و(متفاعلن)، و(فعولن)، و(مستفعلن)، و(مفاعلتن) موزعة على أشكال متنوعة مابين القصيدة الحرة والمواشجة الشكلية والمواشجة الوزنية، وكانت الغلبة لوزن (فاعلن) يتلوه وزن (متفاعلن) ثم (فعولن). أما وزنا (مستفعلن) و(مفاعلتن) فقد حظيا بنفس المرتبة وقد مزج بين شعر التفعيلة والشعر الشعبي الفصيح وقصيدة النثر .

أما التدوير فقد أصبح ظاهرة بارزة في شعر التفعيلة مستخدماً التدوير الجزئي والتدوير المقطعي كي يعطي لنفسه الحرية في استرسال انفعالاته وافكاره .

وبالنسبة للقافية فقد استخدم القافية الموحدة البسيطة والمركبة منها وكانت الغلبة للبسيطة قصداً منه إلى التنويع وكسر الرتابة مستخدماً وسائل موسيقية تعوضها كتكرار بعض الألفاظ والأصوات وتقنية التدوير من دون أن تكون قيداً عليه بل عفوية وقد اهتم الشاعر بالإيقاع الداخلي (التكرار، بأنواعه، والتوازي بنوعيه) كاهتمامه بالإيقاع الخارجي، خالقاً بذلك جواً صوتياً وموسيقاً وإيقاعياً مؤثراً في دلالة النص أولاً وذات المتلقي ثانياً، بعيداً عن الرتابة والنمطية، معبراً عن همومه وآلاّمه وهموم مجتمعه.

---

(١)مجموعة جنوب القلب، ص٣ ، ٤ ، ١٣ ، ٢٣ ، وحطام الأنبياء ، ص٥٤ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧

الفصل الثالث

البنية الإيقاعية لقصيدة النثر

الفصل الثالث

البنية الإيقاعية لقصيدة النثر

المبحث الاول

إيقاع التوافق والتوازي

بعد أن تناولنا في الفصول السابقة طبيعة البنية الإيقاعية في القصيدة العمودية وشعر التفعيلة ، وتحرره من نظام الشطرين والاقتصار على الشطر الواحد واختلاف عدد التفعيلات في الأسطر باتخاذ التفعيلة – اساساً في بناء إيقاع القصيدة . لذا فإنَّ هذا الفصل سيختص بالحديث عن طبيعة البنية الإيقاعية في قصيدة النثر عند حطّاب الجنوب .

اختلف النقاد والباحثون حول إيقاع قصيدة النثر* التي هجرت الوزن والقافية بعد أنْ كانا أهم عنصر في تشكيل النص الشعري , واعتمدت على إيقاع جديد مكوّن من مجموعة بُنى ذات علاقات داخلية تؤسس بنية النص الشعري ، عن طريق تكثيف الموسيقى المتأتية من تآلف الحروف وعلاقتها مع بعضها البعض , وعلاقة الكلمات ودلالاتها في تكوين النص ، والإيجاز والابتعاد عن اللغة المشحونة والانفعالية إلى اعتماد اللغة التصويرية فهي تعمل على إثارة الدهشة ، وبذلك يكون الإيقاع فيها حركة تسير مع النص وتنهض بجميع أجزائه لتوليد الدلالة ، فهي بذلك ابتكرت لنفسها إيقاعا آخر

---

* قصيدة النثر : اختلفت آراء واجتهادات النقاد والباحثين حول إعطاء مفهوم قار جامع مانع لهذا الجنس الأدبي – قصيدة النثر – فقد تعددت التسميات والحدود اذ ذكر عز الدين المناصرة عدة منها الشعر المنثور ، النثر الفني ، الخاطرة الشعرية ، النثر المركز ، الكتابة الحرّة ، القصيدة الحرّة ، الكتابة خارج الوزن ، القصيدة خارج التفعيلة ، كتابة خنثى ، الجنس الثالث ، غير العمودي والحرّ ، الشعر الأجد ، الشعر بالنثر ، النص المفتوح ، قصيدة النثر ، فهي تجربة فكرية جديدة واعية في التجديد جاءت نتيجة المثاقفة والتطورات الحاصلة في بنية المجتمع ، انتشرت بعد عام ١٩٦٠م وأكثر المسميات شيوعاً هو قصيدة النثر . ينظر : إشكاليات قصيدة النثر نص مفتوح عابر للأنواع , عز الدين المناصرة , المؤسسة العربية , عمان , ٢٠٠٢م ، ص٦ . قضايا الشعر المعاصر ، ص١٨٢. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية . (رهانات التجديد في الشعر العربي الحديث المعاصر ، د. سارة كماش) مجلة حوليات الآداب واللغات ، علمية دولية أكاديمية محكمة ، مج ٥ ، ع ١١ ، كلية الآداب واللغات ، جامعة محمد بوضياف المسيلة ، الجزائر٢٠١٨ ، ص٣٣١ . قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة من اشتراطات القصد إلى قراءة الأثر ، حاتم الصكر) مجلة فصول ، ع٣ ، مصر ١ يوليو ١٩٩٦م ، ص٧٨.

يكون ذا تأثير في ذات المتلقي يشغله عن فقدان النظام العروضي[١] , ولذلك نجد أنَّ القصيدة تقرأ وتحلل بطرق مختلفة تختلف باختلاف استراتيجيات قراءة المتلقي , كل حسب ثقافته وتفاعله معها . وقد تضمن إيقاعها في نظر الباحثين مبدأين هما : الهدم أي الخروج عن القوانين العروضية ، والبناء وهو إعادة تشكيل النص بطريقة تختلف عن الشكل البنائي الموزون وبذلك يكون شكل القصيدة لدى الشعراء غير ثابت أو محدد , وإنما يكون حسب تجارب الشعراء ودفقهم الشعوري[٢] ما ينتج إيقاعاً جديداً ينبض بالحركة ويتنوع بتنوع التقانات التي يعتمدها الشعراء [٣]. يقول الدكتور كمال ابو ديب : أن قصيدة النثر ليس لها وزن معين ، فكل قصيدة لها ايقاعها الخاص بها ، فلا أصول لها في الإيقاع التقليدي المعروف لدينا. والذي يقوم على التكرار المنتظم ، وإن وجد فيها انتظام فهو عرضي وعفوي خاطر لايستمر على ذلك النظام[٤].

وقد أجرى دراسة على نماذج من شعر انسي الحاج وشوقي وابي شقرا وأدونيس وغيرهم وتوصل إلى أن تلك النماذج كشفت عن وجود إيقاعين هما : إيقاع ناتج من الفصل ، والتقفير ، والتوازن بين الجمل القصيرة ، وإيقاع الوصل والترابط والتعانق[٥].

---

(١) ينظر : محاكمة الخنثى قصيدة النثر في الخطاب النقدي العربي العراقي دراسة ما وراء نقدية ، د. علي فرج ، ط١ ، دار الفراهيدي ، ٢٠١١ ، ص١٢ وما بعدها . في مهب الشعر مقالات ودراسات , نزار بريك هنيدي , اتحاد الكتاب العرب , دمشق , ٢٠٠٣م ، ص١٧٥ . قصيدة النثر ، سوزان برنار ، ترجمة : د. زهير مجيد مغامس ، مراجعة : د. علي جواد الطاهر ، ط٢ ، إذن من دار المأمون – بغداد ، ص١٤٠ وما بعدها . قضايا الإبداع في قصيدة النثر ، يوسف حامد جابر ،دار الحصاد ,دمشق , ص٢٤٤ . موقف النقد المغاربي من قصيدة النثر ، رياض نويصر ، رسالة ماجستير ، جامعة مولود معمري تيزي وزو ، كلية الآداب واللغات ، الجزائر ، ٢٠١٣م ، ص٦٩ . قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر – الأسس والجماليات – ، آمال دهنون ، رسالة ماجستير ، جامعة محمد خيضر بسكرة ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الجزائر ، ٢٠٠٣ – ٢٠٠٤م ، ص١٥٩ . سيمياء الحداثة في قصيدة النثر دراسة في وجود الظاهر وتطورهما في الآداب العربي الحديث والنقد ، دكتور فرحان بدري الحربي , مجلة القادسية في الآدب والعلوم التربوية ، العددان (٣-٤) المجلد (٧) ، (، ٢٠٠٨ ، ص٤٩ . قصيدة النثر العراقية الحديثة : الولادة والمآلات ، م . د . فوزي ثعبان منسي الموسوي , مجلة دواة ، مج٧ ، ع٢٦ ، السنة السابعة ، ، ٢تشرين الثاني ، ٢٠٢٠ ، ص١٨٢ .

(٢) ينظر : مقدمة للشعر العربي ، ص١١٦-١١٧.

(٣) ينظر : موقف النقد المغاربي من قصيدة النثر ، ص٧٠.

(٤) ينظر : قصيدة النثر وجماليات الخروج والانقطاع ، كمال أبو ديب , مجلة نزوى ، العدد ١٧ ، عمان ، ، ١ يناير ، ١٩٩٩ ، ص٢٢.

(٥) ينظر المصدر السابق ، ص٣١ .

اما عبد الملك مرتاض فيرى أن من الصعب تحديد إيقاع لقصيدة النثر، فهو ضعيف جداً في تلك القصيدة[١].

وتجد لناسان إسبر أنَّ إيقاع قصيدة النثر مختفٍ لكونه نظاماً صوتياً تدخل في جزء منه علامات الترقيم والنقط ، وإيقاع البياض ، واستخدام فضاء الورقة من حواشي وهوامش ومتون ، وانزياحات لغوية وتقنيات أخرى يستخدمها المنشئ تعويضاً عن غياب الإيقاع [٢]

ويحدد عز الدين المناصرة أنواع الإيقاع في قصيدة النثر العربية وهو يستعرض ركائزه لدى (دزيرة سقال)[٣] بالآتي :

١- إيقاع التماثل ويقصد به الإيقاع المتولد من مجموعة أسماء أو أفعال تمنح النص حركية خاصة .

٢- إيقاع التراجع التدريجي وهو الإيقاع الناتج من تكرار بنية معينة بشكل تصاعدي او العكس ، اذ يكون فيه الحدث الصوتي مختزلاً شيئاً فشيئاً .

٣- إيقاع الحرف وينتج من تكرار حرف معين أو مجموعة أحرف في النص .

٤- إيقاع الجملة وينتج من تكرار جمل معينة في النص .

٥- إيقاع التكرار المعتمد مع تفسير داخلي ويكون بتكرار أركان رئيسة في النص .

٦- إيقاع التكرار بلا تغيير ويكون بتكرار نفس التراكيب .

٧- الإيقاع المتكرر كاللازمة .

٨- إيقاع التكرار الموزّع .

---

(١) ينظر إشكاليات قصيدة النثر ، ص٢٥٠.

(٢) ينظر المصدر السابق ، ص٤٥١.

(٣) ينظر المصدر السابق ، ص٢١٨-٢١٩.

ويرى عز الدين المناصرة أن ما ذكره لدى دزيرة سقال من أنواع الإيقاع إنما هي ظواهر أسلوبية بلاغية نثرية لا تلتزم شكلاً محدداً يحقق ثباتاً في تحديد الركائز التي يعتمدها إيقاع هذا الشكل الشعري . لا سيما أنَّ المكون الإيقاعي في القصيدة يقتضي تحديد ركائز ثابتة تحقق خصوصية كل نوع شعري واختلافه عن الآخر[١] . واستقراءً لشعر حطّاب الجنوب من الممكن تحديد المعالم البنائية التي توافرت في بنية إيقاع قصيدة النثر فيه وهي كالآتي :

١- إيقاع التوافق والتوازي .

٢- إيقاع التناسب .

٣- إيقاع الكتابة .

أولاً : إيقاع التوافق

يعد التوافق الصوتي في بنية- قصيدة النثر – الركيزة الأساسية في خلق الجمال الإيقاعي وشد انتباه السامع ، فتوافق الأصوات في المفردة الواحدة وائتلافها وانسجامها في تكوين النص يولد دفقا إيقاعياً نغمياً[٢] . فترتيب الأصوات في السلسلة الكلامية نابع من العلاقات المنسجمة بين الوحدات الصوتية المكونة للألفاظ ، وهذه الوحدات غالباً ما تتنوع وتتأثر فيما بينها ، فالاختلاف في تركيب اللفظ يؤدي الى اختلاف في بنيتها الصوتية , ودلالاتها ، وكل ذلك راجع إلى ما تفرزه الأصوات من إيقاع حين تضم لبعضها وفق نسق تركيبي معين [٣].

---

(١) ينظر : إشكاليات قصيدة النثر ، ص٢١٩

(٢) ينظر : الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة بنية التكرار عند البياتي انموذجا ، د. هدى الصنجاوي , مجلة جامعة دمشق , مجلد ٣٠ , عدد ١+٢ , ٢٠١٤م ,ص٩١.

(٣) ينظر : الإيقاع الصوتي في شعر أحمد شوقي ذكرى المولد أنموذجاً ، خولة لونيسة , رسالة ماجستير , جامعة 8 ماي , كلية الاداب واللغات , الجزائر , ص٤٩ . الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة " بنية التكرار عند البياتي انموذجاً ، ص . الإيقاع الداخلي في التشكيل الشعري لقصيدة النثر ، مها عباس محمد العبودي مجلة كلية التربية ، جامعة واسط ، العدد الحادي والأربعون ، الجزء الثالث , ٢٠٢٠م ، ص٧٤ .

ا- التكرار :

ذكرنا في الفصول السابقة ماهية التكرار وأهميته لدى النقاد[١] وأثره الفعال في تعزيز دلالة النص ، وشد انتباه المتلقي وترسيخ المعنى المطلوب , لا سيما وهو يشارك الإيقاع الخارجي في التاثير حسياً وجمالياً في تكوين النص واستقباله .

أما في قصيدة النثر فقد أصبح البحث واكتشاف أشكال التكرار فيه يحتاج إلى غربلة كل مستويات اللغة بدءاً من الصوت مروراً باللفظة، والعبارة حتى نسيج النص عامةً ، وأثره الأسلوبي والبنائي في نتاج الشاعر كله [٢]. ويعد التكرار من أهم ركائز قصيدة النثر في شعر حطّاب الجنوب، ويمكن إجمال مظاهره بالآتي :

١- **تكرار الحرف المفرد :** يعد تكرار الحرف في الدراسات النقدية الحديثة[٣] ذا مكانة مهمة في تعضيد دلالة النص ، فتكرار الحرف يسهم في تكوين البناء الإيقاعي للنص مولداً النغم الموسيقي الذي تتأثر الأسماع بتوافقه لما له من أثر فعال في تحقيق التناسب والانسجام في النص، فضلاً عن تأثيره النفسي لدى الشاعر والمتلقي فقد يقصد في تكراره للحروف التنفيس عن مقاصد معينة ذات بعد عاطفي أو فكري . ومن شواهد هذا النوع في شعر حطّاب قوله في قصيدته (خشوع)[٤] .

---

(١) ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ٥٩/٢ . جرس الألفاظ ودلالاتها ، ص٢٦٢ . قضايا الشعر المعاصر ، ص٢٤١-٢٤٢ . في نقد الشعر العربي المعاصر ، دراسة جمالية ، ص٢٣٠ , دراسات في علم النفس الأدبي ، ص١٩ . التكرار في الشعر الأندلسي شعراء قرطبة في القرن الخامس الهجري أنموذجا ، ص٢٦.

(٢) ينظر : شعرية الإيقاع في شعر عياش يحياوي ، عبد المؤمن منصور ، رسالة ماجستير ، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة ، كلية الآداب واللغات ، الجزائر ، ٢٠١٤ / ٢٠١٥م ، ص٩٩.

(٣) ينظر : التكرير بين المثير والتأثير ، ص١٤ . والتكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة ، ص٩٧ . التكرار في الشعر العباسي الأول ، ص١٠. شعرية التكرار في ديوان أبي القاسم الشابي ، د. مصطفى نمر ، ومحمد عامر حسين مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية – سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (٤١) ، العدد (٣) ، ٢٠١٩ ، ص٢٤٢.

(٤) مجموعة أدري ولكن ، ص١٢.

الـــــغــرباءُ اقصـد نـحــنُ
نــستــبــدلُ اسـمــاءنـــــا
ونـــــغـــيـــر عــنــاوينـنا
الغرباء... هم هكذا محبطون

يلحظ تكرار الشاعر لحرف (النون) اثنتي عشرة مرة , وكذلك تكرار حروف المد واللين مستخدماً ذلك التكرار مرة في بداية الكلمة , ومرة في وسطها , وأخرى في ختامها ما أدى إلى تكثيف الإيقاع الصوتي وجلب انتباه القارئ لرصده وربطه بدلالة النص التي تدل على الحركة وعدم الاستقرار بما ينسجم مع كونهم غرباء تستبدل عناوينهم وتتغير بسبب الغربة فتكرار (النون) الذي يرتبط بدلالة الأنين وبعمق الغنة في اللفظ والنفس أسهم في أظهار حجم الأسى والحزن الذي هيمن في وعي الشاعر بمعاناة الشعب وهمومه , لذا استثمر اقتران هذا الحرف بضمائر الجمع فمنح إيقاع النص نغماً موسيقياً شجياً جاعلاً المتلقي مشاركاً لعواطف الشاعر المأزومة .

وقد يكون تكرار الحروف في شعر حطّاب الجنوب بما يحقق التوافق والإلفة الصوتية غير مقتصر على تكرار الصوت في حشو الألفاظ، وإنما أيضاً باعتماد صيغ من الحروف التي ترتبط بتكوين الأساليب النحوية، لا سيما في تأسيس الجمل الإنشائية فيكون التوافق الصوتي متحصلاً من نغم تكرارها من جهة، ومن جهة أخرى يكون إيقاعها مرتكزاً بنائياً في توليد الجمل الشعرية، مثلما يلحظ ذلك في قصيدة (تعالي)[1]:

لا تخافي من سطوة المفاجأة وغرائب الكلمات
ورعـــــونـــــة الـــقـــصـــائـــد ....
لا تقولي للجمر وداعاً حتى ينضج الرغيف
لا تـــشـــمـــتي بـــــي
فـــــأنـــا ســومـــــري
يـــنـــوح نـــواح البراهين ...
لا تنتظري مـكـــائد الابهة

(١) مجموعة أدري ولكن ، ص٥٧.

يلحظ جلياً تكرار حرف النهي (لا) أربع مرات متصدراً بداية السطر دالاً على ارتدادات نفسية وشعورية يعكس من خلالها الشاعر التوتر الانفعالي الذي يمر به ، ويدل بنفس الوقت على عدم اليأس والتمسك بالأمل , ما جعل إيقاع القصيدة أكثر انسيابية وانسجاماً لا سيما في اختياره للأفعال المضارعة (تخافي ، تقولي ، تشمتي ، تنتظري).

٢- **تكرار المفردة :** يعد تكرار المفردة أحد الاسس التي يبنى عليها النص الشعري ، فإذا كان تكرار الحرف في المفردة الواحدة يمنحها نغماً وجرساً خالقاً بذلك الحركة الإيقاعية للنص الشعري , فإن تكرار اللفظة في النسيج اللغوي لا يمنحها النغم فحسب ، وإنما الاستمرارية والتدفق والتنامي مع التأثير الوجداني والانفعالي المتصاعد جراء تكرار تلك المفردة . وبهذه النظرة أصبحت المفردة المكررة داخل النص الشعري أساساً ينظر أولاً إلى ارتباط غيرها بمعناها ، فضلاً عن ارتباطها بدلالة لغة الشعر[١].

وقد نظر المحدثون إلى أن تكرار اللفظة أكثر شمولية من تكرار الحرف، فهي النواة الاولى التي يبنى عليها النص ، فالنص عبارة عن تراكيب متكونة حسب الموقف الوجداني و الانفعالي الذي يعيشه الشاعر ويمر به[٢]، لذا نجد أكثرهم أكد على أهميتها ومكانتها ، فقد تكتسب ذلك من خلال طبيعتها بوصفها مفردة داخل سياق النص ؛ وذلك لما يتحقق فيها من مرونة كبيرة في السياق الذي تجيء فيه. وبذا تستمد القصيدة حيويتها الإيقاعية عن طريق التفاعل الصوتي للمفردة ، فعند تكرارها يشعر المتلقي بجمالها ، واذا شعر المتلقي فإن ذلك متحصل من التوافق النغمي الحاصل من تكرارها [٣]. ومثال ذلك ما يلمس في قصيدته (أعرف ولكن)[٤] :

---

(١) قضايا الأبداع في قصيدة النثر ، يوسف حامد جابر ،اللاذقية ، تشرين الأول ١٩٨٨م ، ص٢٤٦. أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا لمحمود درويش (مقاربة أسلوبية) ، ص٩٢ .

(٢) ينظر : التكرار في الدراسات النقدية بين الاصالة والمعاصرة ، ص١٠٤ وما بعدها . الإيقاع الداخلي وجمالياته في قصيدة وجبة حب باردة لأحلام مستغانمي ، سكورة آيت حمو , مجلة جسور المعرفة ، المجلد ٧ ، العدد٥ ، ، ديسمبر ، ٢٠١١ ، الجزائر ، ص٢٣٢.

(٣) ينظر : قضايا الابداع في قصيدة النثر ، ص٢٤٥.

(٤) مجموعة أدري ولكن ، ص٧٣.

اعرف

أنـــك مسكونةٌ بالوجع

معطلةٌ ... كلغةٍ مهجورة

اعرف

أنك غريبةٌ كالحلم ...

مـتـماسكة كـــالغربة

لا إثر للنجوم في عينيك

لا ومضٌ في غمام نأيك ...

انت التي بنت عشا للمخاوف

في اقاصي الشجر

وقاربا للمحيطات لم تحمله الرياح فأختفى

اعـــــــــرف

ان الطريق اليك

صـعــب وقاسٍ

لن أصف لك معاناتي ووجعي

اعرف ....

أنك تضيئين عند غياب الشمس

فلتكرار الفعل المضارع (أعرف) في هذه القصيدة أثر في تفعيل دلالة النص وحركته الإيقاعية، فقد منح إيقاع القصيدة المرونة والانسيابية، فهو يعبر عن ديمومة معرفته لتلك المرأة بتكراره للفعل فكان منسجماً مع دلالة قصدية الشاعر في إيصال تلك الدلالة للمتلقي، و أسهم في تشكيل وحدة دلالية وهي دلالة المعرفة بأحوال حبيبته وعلاقتها بالطبيعة ، وهذا التكرار يوحي للمتلقي بما يكتنز فؤاد الشاعر على امتداد القصيدة فكان إيقاع تكراره مشعراً بالقصد

المذكور. وفي شواهد أخرى يكون تكرار الأسماء مرتبط بدلالات شعورية مختزلة في ذات الشاعر سواء أكانت تاريخية أم تراثية أم رمزية، مثلما يلحظ ذلك في قصيدة (الشعراء)[١]:

الشعراء ... غالبا ما يريحون عناءهم بالقصائد

الشعراءُ ... يألفون المناديل التي تكفكف دموعهم

والانين الذي يلازمُ وحشتهم

الشعراءُ ... وحدهم يعرفون الحب

يهيمون على وجوهم بأقدامٍ حافيةٍ

مغروسة بالطين

فقد كرر الشاعر لفظة (الشعراء) ثلاث مرات وذلك لما لهذه اللفظة من خصوصية ذاتية وبعد نفسي مشحون بالآلم والمعاناة التي يعاني منها عامة الشعراء ، وقد عكس تكرار هذه اللفظة تضافراً ما بين الإيقاع والدلالة لا سيما وأن تلك اللفظة قد تصدرت بدايات الأسطر الشعرية لتكون إشارات تحيل إلى دلالة الالم المتحقق من الإغتراب الذاتي لدى هذه الشريحة.

٣- **تكرار الجملة** : وهو التكرار الأكثر أهمية والاعظم أثراً في النص الشعري لأن النص الشعري بحد ذاته هو عبارة عن تراكيب جملية[٢] وبالتأكيد ستزداد قيمة الإيقاع في ذلك التكرار ، ما يدفع المتلقي إلى الانتباه إلى أثر التكرار أكثر من متابعة النص إجمالاً وهذا ما يجعل النص أكثر دلالة وإيقاعاً[٣]، ولذا وجب الانتباه إلى ما يمكن أن تثيره الجملة من تناغم وانسجام ، سواء أكان ذلك في وصفها وحدة بنائية مستقلة ، أم في حركتها وتحولاتها بين الوحدات البنائية الأخرى ، وما يحدث ، نتيجة لذلك ، من تقاطعات مختلفة تخص طبيعة الجمل وتشكلاتها . فتظهر في كل مرة ، قدرة الإيقاع على تحديد أهمية هذه التراكيب المتناغمة . علماً بأن إيقاع

---

(١) مجموعة ادري ولكن، ص٢٦.

(٢) ينظر : قضايا الابداع في قصيدة النثر ، ص٢٦٥.

(٣) ينظر : شعرية إيقاع قصيدة النثر عاشور بوكلوة انموذجاً ، دكار خديجة ، رسالة ماجستير جامعة العربي بن مهيدي – أم البواقي – كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعيات , الجزائر، ٢٠١٠-٢٠١١م ، ص٧٠.

الجملة يقوم أولاً على علاقة الانسجام القائمة بين مفرداتها بوصفها جملة، ومن ثم يقوم ثانياً على علاقة الجملة بالجمل الأخرى ، ودلالتها داخل النص[١] .

ويعد تكرار الجمل من الركائز الإيقاعية التي اعتمدها حطّاب الجنوب في تأسيس إيقاع قصيدة النثر مثلما يلحظ ذٰلك في تكراره لجملة (لم تكن لديك) أكثر من مرة في ثنايا نصه الشعري كي تستوعب الدفقة الشعورية المسيطرة عليه وذلك في قصيدته (لن اصاحبك)[٢]

أنك لم تستطع معي صبرا
ولم تكن لديك تذكر ...
لأقصى المرفئ
لم تكن لديك ...
الزهرة التي قتلت حطاب
ولا المرأة التي غادرت ...
بلا دموع ... او وداع ... او قبل
لم تكن لديك
الفجائع التي خلفتها المنافي

يلحظ تكرار جملة (لم تكن لديك) في هذا النص التي لم تأت اعتباطا وإنما جاءت مشحونة بدلالات شعورية متنوعة يستشفها القارئ كلما أوغل في النظر إليها ، وهذا يدل على كثافة الشعور الذي يكتنزه الشاعر في هذا النص جراء ظروف صعبة متنوعة ، لذا عمد إلى تكرار تلك الجملة ما ولد ذلك إيقاعاً منسجماً ومتماسكاً.

ولابد من الإشارة إلى أن حطّاب الجنوب قد أكثر من تكرار الصيغ الابتدائية في النص ، وذلك لما لهذا التكرار من مكانة إيقاعية ينطلق منها الشاعر كي يعبر عن انفعالاته عبر إيقاع متوالٍ يثير التوقع لدى المتلقي ، وهذا التوقع يجعل المتلقي أكثر تحفزا واستقبالا في التفاعل معه[٣].

---

(١) ينظر : قضايا الابداع في قصيدة النثر ، ص٢٦٦.
(٢) مجموعة أدري ولكن ، ص٤٧.
(٣) ينظر : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية ، ص ١٩٦ .

فتكرار البداية يستهدف بالدرجة الأولى التركيز على مظهر تركيبي معين بتكرار مرات عدةٍ متخذاً إياه نمطاً شعرياً مقصوداً قائماً على مستويين رئيسيين احدهما إيقاعي والأخر دلالي.

ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدته (حطام) [1]

انهض من حطامي باحثاً عن ارق متدهور

ووحشةٍ دجنتها منذَ الم

وغروبٍ عجنتهُ

للقاء اعزل ...

لاحول له ولا قوة

ابحثُ عن رجلٍ ...

انهكتهُ الأزمنة

وغربهُ الهجرُ

سجنتهُ امرأةٌ ...

ابحثُ عن حطام

تهشم كالزجاج ...

لا يمكن اعادته

ابحثُ عن ركام ...

لحرائق في أشجار العمر

---

(١) مجموعة ادري ولكن ، ص٩ .

قد شكل تكرار مفردة (ابحثُ) على وزن (افعل) في بداية أسطر القصيدة أثر في تناسب وانسجام إيقاع القصيدة فالشاعر اهتم في تلك المفردة التي تدل على المطاوعة علماً أن القصيدة قد بدأت بنفس الوزن للمفردة (انهض) فالشاعر ينهض باحثاً (عن رجل) ، (عن حطام) ، (عن ركام) فالتراكم والانسجام والتناسب ولدته الاحداث عبر حقب زمنية فقد منح التكرار النص دلالة موحية في تصوير الشاعر لتلك المشاعر .

وقد كرر حطّاب في أكثر من قصيدة ابتداء النص بنفس الجملة التي يبتدىء بها النص ثم يختمه بها ، ويمكن أن نعد ذلك ضمن التكرار الدائري الذي يقصد به تكرار جملة شعرية واحدة أو أكثر في مقدمة القصيدة وتكرارها في الخاتمة ، وقد يأتي ذلك التكرار في الخاتمة في بعض الأحيان غير مطابقٍ لجمل المقدمة ، وإنما يتطابق في جزء كبير مع الحفاظ على روح التكرار وإيقاعه النغمي ، وقد يحصل نتيجة لقصده في إيجاد رابط بنائي بين الإيقاع النغمي الذي يتولد من هذا النمط من التكرار وبين تطور سرد تجربته في القصيدة [١].

ومثال ذلك قول حطّاب في قصيدته المعنونة بـ (لن اصاحبك)[٢]

أنك لم تستطع معي صبرا

ولـــم تكن لديك تذكرة ...

لأقـصى المرافئ

لـــم تكن لديك ..

الـــزهرة الـتي قـتـلت حـطـاب

ولا الـمـرأة الـتـــي غـــادرت ...

بلا دموع ... او وداع ... او قبل

لم تكن لديك

(١) ينظر : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية ، ص٢٠٩.

(٢) مجموعة أدري ولكن ، ص٤٧.

الفجائعُ التي خلفتها المنافي

ولا الادعية التي رتلها الماء ...

ولا الاضاليل التي تأبطها السادة

انت ذاهب لانتحار البحار وموت الشواطئ

وانعدام الضوء ...

انت ملقى بلا اغطية

ولا شراشف ... ولا مكبرات صوت

لم تحتمل رقة الندى

فافترقت خطيئة الصحراء

وفارقت طراوة الحقول

وعبق السنابل ...

انت انكرت علي

هديل الحمام ... وغناء العصافير

لتغيب في ضوضاء المدن

وصخب الأرصفة

وبنايات الاسمنت الشاهقة

اغرب عني ...

أنك لم تستطع معي صبرا ...

نجد الشاعر يبتدىء قصيدته بجملة (انك لم تستطع معي صبرا) ويختمها بنفس الجملة وتكراره للجملة المنفية المجزومة (لم تكن لديك) في مواطن عدة من القصيدة ما زاد ذلك التكرار من عمق دلالة القصيدة وجعلتها ذات دلالات تعبر عن عدم التحمل والصبر .

ثانياً : ايقاع التوازي

مر في مواضع سابقة الحديث عن أثر التوازي وماهيته ونظرة الدارسين حول أهميته داخل النص الشعري لكونه يشكل جزءاً من أجزاء المبنى الداخلي . أما في هذا المبحث فسنتناول الحديث عنه بوصفه تقنية أسلوبية مهمة او بارزة في بنية القصيدة النثرية , يلجأ اليها الشعراء لرسم صورة إيقاعية ونغمية ودلالية تشد بنية النص جمالياً وإيقاعياً , وتحقق لها توازنها وتكاملها الفني , فكلما هيمنت أشكاله على القصيدة كلما تحقق التعادل والتوازي ، ومن ثم تجذب انتباه المتلقي وتشده إلى ما يحققه للنص من إيقاع ذي بعد جمالي وإيقاعي صوتي ، فهو تقنية أساسية وفعالة في إنتاج إيقاع قصيدة النثر , إذ يمنح النص وظيفة جمالية وإيقاعية بفعل اتصال أشكاله بالتركيب النحوي والصرفي [١]، فهو على حد وصف الدارس (رياض نويصر) ذو طبيعة مورفوتركيبية يتشكل من تكرار الصيغ والمسافة الزمنية في طبيعتها التنظيمية[٢] .

وتبرز ظاهرة التوازي في قصيدة النثر لدى حطّاب الجنوب بنوعين أحدهما صرفي وآخر نحوي :

١- **التوازي الصرفي :** هو أحد التقنيات الإيقاعية التي يستخدمها الشاعر في بنية النص الشعري خالقاً بذلك مكوناً إيقاعياً صوتياً ذا قيمة موسيقية بإثارته لأجواء التناسب والانسجام في فضائه التعبيري ، ما يؤدي إلى إنتاج جسور عدة تربط بين بناء النص ودلالاته وأثر ذلك في استقبال المتلقي له [٣].

---

(١) ينظر : مستويات التوازي في شعر وضاح اليمن ، ص١٣٥٣ . التوازي في قصيدة محمود درويش عاشق من فلسطين ، ص٣٧٥ . البنيات المتوازنة في شعر مصطفى محمد الغماري ، التوازي والتكرار ، ص٣١١. الإيقاع الداخلي في التشكيل الشعري لقصيدة النثر ، ص٧٥.

(٢) ينظر : موقف النقد المغاربي من قصيدة النثر ، ص١٣١.

(٣) ينظر : البنية الايقاعية في شعر ابي نؤاس ، ص٢١١.

وقد أكثر الشعراء المحدثون والمعاصرون من هذه التقنية في نسيج شعرهم الحديث لما لها من إثارة زخرفة إيقاعية ثانوية تومض ببريقها الإيقاعي لتساهم مع بقية المكونات الإيقاعية الاخرى في إبراز الرسم الإيقاعي في النص الشعري في أجمل صورة[١]

وقد استخدم حطّاب هذه التقنية في عدد من قصائده، ومن ذلك قصيدة (شمس جامحة) [٢] في قوله:

بـــأطـــار أفـضـــل ...

ســـــأزيـــح انـكسـاراتي

وأرتـــب شـقـوق ذاكـرتي

ســـأمجد وجـــدي اليك ...

واصنعه مزهريات باذخةِ الرقة

بكلام أجمل ...

تومئ عثراتي في ظلمة غيابك

لتسيل شبقا ازرق

أكثر لذة واثارة ..

وظف الشاعر التوازي الصرفي في هذا النص الشعري أكثر من مرة، لا سيما في قوله (أفضل ، أجمل ، أزرق ، أكثر) ، فقد كان لتكرار تلك الصيغة أثر في انسجام موسيقى النص وجعلها ذات إيقاع صوتي منساب منسجم مع دلالة ما يضمره الشاعر بفؤاده من مشاعر الحب والود لمحبوبته وللمستقبل بأنه مستقبل زاهر . فالنغم الإيقاعي المتولد عن تكرار صيغة (أفعل) جاء متساوقاً مع معالم إعجابه بحبيبته فهو يسبغ عليها التفضيل بكل أوصافها ، لا سيما أنَّ إيقاع التوازي بين الألفاظ المتولدة عن هذه الصيغة قد انسجم مع مظهر آخر من مظاهره التي

(١) ينظر : البنية الايقاعية في شعر ابي نؤاس ، ص٢٩.

(٢) مجموعة أدري ولكن ، ص٦١ .

تمثلت بالأثر النغمي الذي تحصل من توازٍ آخر لصيغة الفعل المضارع (أفَعْلَ) في الألفاظ (أزيح , أصنع) , وصيغته المضعفه (أفعّل) في (أرتب ,أمجد) , فكان تركيزه على هذه الصيغ الثلاث قد أوجد نظاماً إيقاعياً يشعر بقوة الانسجام والتناسب في لغة النص , وتماسك خطابه إلى الحبيبة بين ما يوحيه قيامه بالفعل للأخلاص لحبيبته وبين ما تحصل من هذا الفعل من إيلاء التفضيل لحبيبته .

٢- **التوازي النحوي** : ويقصد به تكرار نفس الجملة سواء كانت أسمية أم فعلية أم ظرفية محدثاً بذلك التكرار إيقاعاً نغمياً مؤثراً في النص ودلالته ، وقد استخدم حطّاب ذلك التوازي في أكثر من قصيدة لا سيما قوله في قصيدته (اليكِ)[١].

إليك .... أنـــــــتِ

المسكونة بالـــــوجع

المتوحدةُ بـــالـــبـــكاء

المشحونـــة بـــالمطر

المغلوبة على سحرها بالأحلام

الـــنـــــديـــة كـــغـــصن برتقال

المتهاوية كغيمة مشتعلة

يلحظ تكرر الشاعر للجملة الأسمية في بداية كل سطر شعري واختياره أغلب ألفاظ الخبر أو النعوت المقترنة به (المسكونة ، المتوحدة ، المشحونة ، المغلوبة ، المتهاوية) ، إذ يسهم ذلك في تشكيل إيقاع نغمي قد حقق التماسك في النص , وانسجم مع سرد الشاعر لأوصاف محبوبته , بلغة منزاحة جمعت بين توازي الجمل الأسمية والصور الاستعارية والكنائية في هذا النص .

---

(١) مجموعة أدري ولكن ، ص٤٩ .

وفي شاهد آخر كرر فيه الشاعر الجملة الأسمية لكنه كرر المبتدأ باللفظ نفسه في قصديته المعنونة بـ (القصائد) [1]:

القصائد ....

تـلـتحـف بـالشجر

لتعد العصافير للغناء

القصائد ...

تـبـرعم فـي الغصون

لتـنـدلـف الـمـواسـم

القصائد تبحث عن مأوى

لـبـلابـل لم تجد وطن

وحمائم ... ظلت الطريق

يلحظ أن لتكرار المبتدأ في لفظة (القصائد) ومن ثم مجيء الخبر مقدراً في الجملة الفعلية التي ابتدأت بالفعل المضارع أثرٌ في تحقيق الموسيقى الداخلية فيها , إذ اسهم توازي هذا البناء النحوي في جلب انتباه المتلقي للمقصد من هذا التكرار وما يريد أن يؤكده الشاعر من دلالة مخصوصة لتعويض الاغتراب الداخلي الذي يعانيه بالتفاؤل والأمل ما جعل إيقاع القصيدة أكثر تماسكاً لكونه لا يقتصر على الجانب الصوتي فحسب وإنّما كان مكوناً عضوياً في لغة النص ودلالاته .

(١) مجموعة أدري ولكن ، ص٦٨

الجناس :

وهو أحد أنواع التكرار يزين الكلام ويسهم في تقوية الجرس الموسيقي للألفاظ ويجعل ذهن المتلقي في حالة انجذاب واستمتاع بدلالات النص المختلفة وألفاظه المتشابهة المتجانسة(١).

ويعود سر جماله وتأثيره في دلالة النص والمتلقي إلى سجية المنشئ وطبعه، فاذا جاءت المجانسات عفوية غير متكلفة كان جميلاً ، أما اذا كان متكلفاً عدّ من ساقط القول(٢). فاذا خدم الجناس المعنى عُدّ كذلك مقبولاً وإلّا عُدَّ مرذولاً(٣) وقد استخدم حطّاب الجناس في قصيدته الموسومة بـ (الانتظار)(٤) منها قوله :

وفق ما كان

الـتـهبـت أصـابـعُ الـكـفِ نـارا

واحتجت غصون العذاب بالاحتراق

تـلبـية لأكاذيب مستعرة بالذرائع

وتفاهات غريبةٍ لم تفقه ستر الجمر

ولا عذوبة الاقتراب من وجس الخراب

يلحظ في هذا النص التجانس بين لفظتي (الاحتراق والاقتراب) (الاقتراب والخراب) فنجد التجانس المتولد من تلك الألفاظ قد أضفى على إيقاع النص التناغم الصوتي المؤثر في دلالة النص والمتلقي معاً . لا سيما أن هذا التوازي في الأصوات قد اقترن أيضاً بشكلاً آخر من أشكال التوازي، وهو التوازي الصرفي لا سيما أن لفظتي (الاحتراق ، الاقتراب) قد جاءت على وزن (افتعال) فضلاً عن

---

(١) ينظر : جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، ص٢٧٠ . البلاغة والتحليل الادبي ، د. أحمد أبو حاقة ، ط٣ ، دار العلم للملايين ، بيروت – لبنان ، كانون الثاني ، يناير ، ١٩٩٦م ، ص١٩٧.

(٢) ينظر : المصدر السابق ، ص٢٠٠.

(٣) ينظر : المصدر السابق ، ص٢٠١.

(٤) مجموعة أدري ولكن ، ص٦٥.

وجود أشكال أخرى للتوازي الصرفي بين الفاظ أخرى مثلما يلحظ بين لفظتي (عذاب , غراب) وهما على زنة (فَعَال) , أو بين (كف , نار , جمر) التي توازت من حيث كونها على زنة (فَعْل)

ومن الشواهد الاخرى لحضور الجناس في شعر الشاعر قوله في قصيدة (الانطفاء)[1]:

تحتفي بمحاجر الاحتضار

وما تسير من وجع الانتظار

يلحظ في السطرين الشعريين وجود انسجام صوتي ذي إيقاع ملفت للانتباه متأتٍ من تجانس لفظتي (الاختصار والانتظار) ، فضلاً عن تقابلهما في نفس الصيغة الصرفية (افتعال) التي زادت من انسجام وتناغم إيقاعهما .

(١) مجموعة أدري ولكن ، ص٧٧ .

المبحث الثاني
إيقاع التناسب

تعد ظاهرة التشكيل البصري للنص الشعري الحديث من الظواهر البارزة في شكله الشعري ، فالشعر كأي نوع أدبي يتأثر بمراحل تطور الفكر الحضاري والانساني[١].

فالتحول الذي حدث في المجتمع قد انعكس تأثيره على تحول النص الشعري الحديث من القالب التقليدي المحدد بشطرين – صدر وعجز – ذي عدد ثابت من التفعيلات إلى التجديد الذي طرأ على شكل القصيدة ابتداء من الموشحات والمسمطات[٢] وغيرها وصولاً إلى العصر الحديث حتى احتل مكانة بارزة في شعر التفعيلة.

اما في قصيدة النثر فقد أصبحت المظاهر البصرية ظاهرة لافتة للانتباه ، وقد تفنن الشعراء في شكل قصائدهم مستخدمين أشكال عدّة حسب ما تمليه عليهم تجاربهم الشعرية والدفق الشعوري[٣] , ويمكن معاينة هذا الأثر من طريق استعراض مظاهر تشكيل السطر الشعري ويقصد به كمية القول الشعري المكتوب في السطر الشعري الواحد سواء أكان القول في ذلك السطر تاما من الناحية التركيبية و الدلالية أم غير تامٍ[٤].

---

(١) ينظر : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤م) بحث في سمات الأداء الشفهي علم تجويد الشعر ، د. محمد الصفراني ، ط١ ، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ٢٠٠٨ ، ص١٧١ .

(٢) ينظر : المصدر السابق ، ص١٧٢ . البنية الإيقاعية في فن الموشحات ابن زهر وابن سهل وابن الخطيب أنموذجا ، سعيدة جربوع ، أطروحة دكتوراه ، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة ، كلية الآداب واللغات ، الجزائر ، ٢٠١٨ – ٢٠١٩م ، ص١٣٨.

(٣) ينظر التشكيل البصري في القصيدة الجزائرية المعاصرة : الابعاد والدلالات ، ص ٢٢٥ .

(٤) ينظر : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤م) ، ص١٧١ .

ويلحظ ذلك في فضاء الصفحة ضمن جهتين، الأولى تعمل على انتاج المعنى والإيقاع ، والثانية تخضع لمقتضيات الدلالة[١]. وسنستعرض هذه المستويات بما توافر في شعر حطاب الجنوب على النحو الاتي :

أولا - الاطوال السطرية المتفاوتة :

اذ يتجلى طول الأسطر الشعرية في الشعر العربي الحديث في اطارين : هما التفاوت الموجي والتفاوت الدرامي[٢].

١ – التفاوت الموجي :

ويقصد به تفاوت طول الأسطر الشعرية تبعاً لتفاوت الموجة الشعورية المتدفقة لدى الشاعر عبر كل سطر[٣]. ومن النصوص التي بنيت أسطرها الشعرية بتقنية التفاوت الموجي قصيدة (سورة الخراب)[٤] ومنها قوله :

ذات بين ....

كنت المُ بأطول مما تلم يداي

رأيتك تتسلقين غرورك

بسرعة البرق

تشمين رائحة المدن... ... ...

وتواصلين إغراءاتك

تمطرين الأنوثة البيضاء

برداً ازرق ... ...

وانا يذبحني عطش الجسد

---

(١) ينظر : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤م) ، ص١٧١ .

(٢) ينظر : المصدر السابق ، ص١٧٢ .

(٣) ينظر : المصدر السابق ، ص١٧٢.

(٤) مجموعة أدري ولكن ، ص٣٨.

لم يعلن عن مقاصدهِ

تحت شجرٍ ارعن

اتفيأك ... ..

السؤال ينحني ... ...

ليجمع ما تساقط من الندى

ما نز من الفصول

انت تعيبني علي

رقتي ..... ووضوح قصائدي

وسمو قصدي

لانهارٍ ما زالت تحبو امام براءتك

إن المتأمل في أسطر القصيدة يلحظ تفاوت عدد مفردات أسطرها الشعرية فبعضها جاوز الثلاث وبعضها اقتصر على مفردة واحدة وعند تفحص ذلك نجد أنَّ سبب ذلك يعود إلى الحالة الشعورية التي يمر بها الشاعر فسيستمر الدفق لديه، وبذلك يزداد عدد أسطر القصيدة أو ينقص مستخدماً تقنية النقاط في بعض الأسطر لتزداد طولاً فتكون كتابة النص موحيةً بوجود دلالة مقصودة في تفاوت الأسطر وعلاقتها بالدفق الشعوري. ومثل هذا المظهر الكتابي _بصرف النظر عن الموسيقى الداخلية_ يمنح الإيقاع بعداً نفسياً يتماوج مع ذات الشاعر فيبرز إيقاع الانفعال والتوتر لديه .

٢- التفاوت الدرامي :

ويقصد به تفاوت طول الأسطر الشعرية الموظفة للدلالة على صوت معين وتسجيله بصريا[١]، نحو قول الشاعر في قصيدته الموسومة بـ (القصائد)[٢] لا سيما في قوله :

(١) ينظر : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤م) ، ص١٧٥ .

(٢) مجموعة أدري ولكن ، ص٦٨.

القصائد تبكي

وانا اكفكف دموعها بالمناديل

القصائد تذوب ...

وانا أكحل عريها بالمعاني

القصائد تنور

وانا أرتب حروفها بالقبل

لا تنفع القصائد

بتغير عنبر الوقوف

ولا قتل الوقت ....

لا تعالج القصائد ....

جراحات الورد

ولا صراخ السنابل

ولا ندوب الخيانة

القصائد تنأي بنفسها

عن الخيبة والشكوك

أن بنية الحوار وتنظيمها كتابياً في هذه القصيدة هي التي شكّلت إيقاع أسطرها الشعرية فجاءت متفاوتة في الطول، ما كسر حاجز الرتابة ومنح إيقاع النص الثراء بصريا وأوصل فكرة الشاعر للمتلقي بإيقاع بصري غني بالتنظيم الذي يتماشى والإيقاع الفني في الإنتاج الأسطر الشعرية لا سيما أنه يشارك المستويات الإيقاعية الاخرى في زيادة تأثيره الحسي والدلالي لدى المتلقي . ولذلك نجد أنَّ تنظيم هذا النص بصرياً قد منحه البطء والتسلسل لينسجم مع نزعته الدرامية .

- **الاطوال السطرية المتساوية** :

ويقصد به تساوي طول السطرين الشعريين المتواليين أو أكثر تساوياً تركيبياً وإيقاعياً. وقد يخرج شكل التركيب والإيقاع متساوياً في الأسطر الشعرية وهذا ينتج عن نمط الحروف كي تتساوى معه الأسطر الشعرية في الطول ، وقد يكون التركيب والإيقاع متساوياً بسبب تقارب الرسم المتولد عن تقارب عدد الحروف[١] ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدته (شكرا)[٢]:

شكرا للــغياب

عــلـمني الصبر

شــكـرا للذبول ...

أكرمني اليقين ....

شـكرا للازدحام

علمني أن اعرف طريقي ...

يلحظ بجلاء التناسب بين أسطر النص ، وكان لتكرار لفظة(شكرا) الأثر في تحقيق تناسبها وانتظامها، لما تحمله من دلالة الاطلاق، ما اسبغت على أسطر القصيدة تناسبا لفظيا ومعنويا اثرى إيقاع النص بصريا ومن ثم اكسبه نظاماً تعبيرياً منسجما يسهم في شد متلقيه لما يحمله تكرار المفردة المذكورة من دلالات تنوعت بتنوع اسلوب المفارقة الدلالية في كل مرة تكررت فيها ، فالغياب يعلم الصبر , والذبول يبذخ باليقين , والازدحام يدل على الطريق ، لاسيما ان تكرار هذه المفردة قد اتبع بتكرار لفظة (علمني) ما جعل هذا الإيقاع الصوتي منسجما مع الإيقاع

(١) ينظر : ينظر : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤م) ، ص١٧٦ .

(٢) مجموعة أدري ولكن ، ص٢١.

البصري الذي حققه التناسب بين الأسطر , ومثل هذا الشكل الكتابي الذي تحكم بتحسس المتلقي للإيقاع البصري في نصوص حطاب الجنوب ، نلحظه أيضاً في قوله [1]:

عاشقٌ حدَ التهمة

متهورٌ حد الانحراف

بسيط حد الانحراف ....

فالتناسب بين الأسطر الشعرية تركيباً وإيقاعاً اسهم في إثراء النص بصرياً لاسيما أنه يتآزر مع تكرار لفظة (حد) ثلاث مرات ، ولفظة (الانحراف) مرتين ما يعكس العلاقة القائمة ما بين إنتاج النص كتابياً ودلالياً ، وفقي ثبات أقواله الشعرية ، في نظام تركيبي يعوض عن غياب الوزن والقافية ، ويفيد من التكثيف والاختزال في تحقيق شعريته

(١) مجموعة ادري ولكن ، ص٨

المبحث الثالث

إيقاع البياض والسواد

بعد استعراض مظاهر الإيقاع الإنشادي وأثرها في دلالة النص وإيقاعه الصوتي لأنَّ المظاهر التي استعرضت سابقاً في الحديث عن التقانات التي تنتج بها الموسيقى الداخلية في النص، تفترض نصاً انشادياً مسموعاً يستثمر فيه الشاعر مهاراته الأسلوبية في التأثير حسياً بالمتلقي عن طريق التقانات التي تضمنها في لغة النص . لذا سيختص هذا المبحث في الحديث عن الإيقاع البصري ودلالته في النص الشعري.

وما لا شك فيه أن الإيقاع بوصفه ظاهرة صوتية ذات مدى واسع لا يمكن تحديده بالأصوات بشكلها المجرد، بل تشمل كل ما يحيط بالنص من عناصر ورموز مكملة لإيقاعه فالصوت لا تعرف صفاته وخصائصه ولا شكله إلّا من خلال الصمت المحيط به، فالمكان النصي الذي يظهر في النص المكتوب يسهم في تشكيل بنية الإيقاع الذي يخلقه الشاعر[١].

ومن الراسخ في الذهن أن النص الشعري فيما بعد الحداثة قد تحول في ظل التطورات المستمرة من شعرية القول وانفعالية الصورة إلى تشكلات متنوعة ومتعددة ، فلم يعد مجرد الفاظ وأفكار بل يشمل عناصر متنوعة أخرى لا يمكن الوصول إليها إلّا بالنظر لها[٢]، فيدخل في ذلك ما يسمى بالتشكيل البصري الكتابي[٣] الذي أصبح جزءاً أساسياً في قصيدة النثر بإضفائه لمسة جمالية ودلالية جديدة للقصيدة وهي اللمسة التي تجلت في تفنن الشاعر بممارسة هذا

(١) ينظر : القصيدة العربي الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، ص٥١.

(٢) ينظر : دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الشعري الحديث ، علاء الدين علي ناصر ، مجلة الأثر ، العدد ٢٩ ، ديسمبر/٢٠١٧، ص١١٣.

(٣) ينظر : المصدر السابق ، ص١١٣ وما بعدها.

الشكل البصري على فضاء الصفحة مكوناً بذلك الشكل الهندسي[١] ما انعكس في أبعاد دلالة النص وتأطير مساره وإيقاعه الجمالي في جسد القصيدة[٢].

وقد استخدم الشعراء أشكالاً مختلفة لتشكيل نصوصهم الشعرية منها السواد والبياض وعلامات الترقيم وأشكال هندسية أخرى.

اولاً : إيقاع البياض

يتميز التشكيل البنائي لقصيدة النثر بظاهرة إيقاعية بارزة وهي ظاهرة البياض التي تقوم بشكل أساس على العنصر التشكيلي للمكان[٣] فهي كل مسافة أو فراغ في الصفحة الشعرية[٤] لا يمكن تجاوزه , فالبياض رمز للصمت مثلما السواد رمز للصوت[٥]. له أهميته الفاعلة، فالنظم يقتضيه بكونه صمتاً يحيط بالقصيدة ودلالتها[٦]، فمعمارية النص الشعري الحديث وطريقة توزيعه في فضاء الورقة يمنحه هندسة معينة جاذبة [٧] يمكن التوصل إلى إيقاعها عن طريق القراءة البصرية[٨].

---

(١) ينظر : التشكيل البصري في القصيدة الجزائرية المعاصرة : الأبعاد والدلالات ، أحلام شمري ، رابح طبجون مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية ، مج٤ ، العدد٣ ، ، سبتمبر ، ٢٠٢١م ، ص٥٣٣.

(٢) ينظر : دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الشعري الحديث ، ص١١٣.

(٣) ينظر : موقف النقد المغاربي من قصيدة النثر ، ص١٣٨.

(٤) التمثلات الإيقاعية للقصيدة الخليجية المعاصرة مقاربة أسلوبية / وصفية / تحليلية ، د. البشير ضيف الله ، ط١ ، المركز الديمقراطي العربي ، المانيا – برلين ، أيار / مايو / ٢٠٢١م ، ص١٢٣.

(٥) ينظر : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية ، ص١٠١.

(٦) ينظر : بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن , ترجمة محمد الولي ومحمد العمري , ط١ , سلسلة المعرفة الأدبية , دار توبقال للنشر , ١٩٨٦م , ص٩٨.

(٧) ينظر : شعرية إيقاع قصيدة النثر عاشور بوكلوةٍ انموذجا ، ص٨٨.

(٨) ينظر : أنسي الحاج وقصيدة النثر ، رانة مصطفى نزال , رسالة ماجستير , الجامعة الأردنية , كلية الدراسات العليا , الأردن , ١٩٩٦م , ص٧٣.

فللبياض في فضاء الصفحة علائق يقتضي تتبعها ، وعلى القارئ اكمال ذلك البياض– الفراغ – والربط بين أجزاء النص بعضها ببعض والوصول إلى دلالته[١].

وهذا ما ذهب إليه محمد بنيس في أنَّ إيقاع البياض في التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة من وسائل توفير الإيحاء لتوصيل الدلالة للقارئ[٢].

فالبياض زمن تجري فيه أحداث وانفعالات مسكوت عنها ، لم يبحُ الشاعر بذكرها ، بل يترك مسافة في الصفحة ليكمل القارئ تصور تلك الأحداث وهي أحداث تطول أو تقصر حسب مساحة البياض المتروكة[٣].

فالمساحة الموجودة في فضاء الورقة غير محددة مثلما هو الحال في القصيدة التقليدية العمودية فالشاعر له الحرية في اختيار مساحة السواد والبياض حسب طبيعة التجربة وتدفقها الشعوري[٤]. ولذلك أخذ الشعراء المعاصرون يجهدون أنفسهم في معرفة كيفية إفراغ صفحاتهم أي إنتاج النص ودلالاته حسب تقانة السواد والبياض[٥]. وبذلك يكون لكل قصيدة شكلها الخاص اعتماداً للتقانة المذكورة [٦].

وقد استخدم حطّاب الجنوب تلك التقنية في شعره في قصيدته الموسومة بـ (أشياء خاصة بي)[٧] منها قوله :

(١) ينظر : أنسي الحاج وقصيدة النثر ، ص٧٣.

(٢) ينظر : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية ، ص١٠١.

(٣) ينظر : أنسي الحاج وقصيدة النثر ، ص٧٤.

(٤) ينظر : القصيدة العربي الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، ص٥٢.

(٥) ينظر : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية ، ص١٠١.

(٦) ينظر : القصيدة العربي الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، ص٥٢.

(٧) مجموعة حطام الأنبياء ، ص٨٠.

١- مدلهمةٌ ليلةُ الاربعاءْ ..

من سرق النعاس من عيون الطائر..؟

من سممَّ الريح الجنوبية

بفكرٍ وثني..

من غيَّر اخلاق البيدر

فعادَ كومةً من (بوه)

* * *

٢- النساءُ مررنَ بحقلي

لم يقطفن زِهرة شيخوختي

كما كنَّ يفعلن بشبابي

* * *

٣- لم أعد اصدق ..

أنتِ التي أحبها

تغيرت

مساحات الطفولة

وتغربت ملامح حزنك

تحت المساحيق والدهون

* * *

٤- انا احد انبياء هذا العصر

رسالتي رصاصة ..

وزهرة زنبق ..

وقبلة

* * *

تقوم القصيدة الآنفة الذكر على ثنائيات ضدية (الصوت والصمت) أي السواد والبياض فالصمت والصوت يقابلان الإيقاع والبياض والسواد يقابلان الدلالة[١].

وما يلحظ في السطر الأول من المقطع الأول أنه احتوى في نهايته على نقطتي التوتر التي جاءت متساوقة مع توتر الشاعر من تلك الليلة المظلمة المدلهمة . اما في السطر الثاني فنجده قد استخدم إلى جانب نقطتي التوتر الاستفهام الانكاري الذي يؤكد به توتره وعدم الإفصاح عن المستفهم عنه ، وفي السطر الرابع يعمد إلى اعتماد الفراغ إيقاعاً ويختمه بنقطتي التوتر , فقد بلغ ذلك السطر ذروة انفعال الشاعر وتوتره وجاء البياض متلائماً ومنسجماً مع الدفق الشعوري لديه ، وترك المتلقي يستنبط دلالته المتنوعة نتيجة الظروف المحيطة به التي منعته من الإفصاح عنها فالبياض أحداث مسكوت عنه لم يصرح بها الشاعر.

ثانياً : علامات الترقيم

وهي (دوال بصرية تتفاعل مع الدوال اللغوية في إتمام المعنى وإنتاج الدلالة وتنظيم المفاصل المهمة في الخطاب الشعري)[٢].

وهي تمنح النص صوتاً غير مسموع يمكن الشاعر من الاحتماء خلفها ليتفق الصوت مع الكتابة[٣].

لذلك لجأ الكثير من الشعراء المعاصرين إلى هذا التفنن الكتابي وجعلوها جزءاً مكملاً لبناء نسيج شعرهم شكلاً ومضموماً ؛ لأنهم وجدوا لغة الحديث في بعض الأحيان لم تستطع نقل أفكارهم إلى المتلقي على النحو المناسب من الوضوح والتعجب والتأكيد ، علماً بأن الشعراء كانوا قد استخدموا تلك العلامات دلالات صامته تنظم الجمل وتحدد معانيها , أما المعاصرون

---

(١) ينظر : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية , ص ٥١ .

(٢) ينظر : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤م) ، ص٢٠٠.

(٣) ينظر : شعرية النصوص الموازية في دواوين عبدالله حمادي ، روفية بوغنوط ، رسالة ماجستير ، جامعة منتوري – قسنطينة ، كلية الآداب واللغات ، الجزائر ، ٢٠٠٦/٢٠٠٧م ، ص٢١٨ .

فقد استخدموها لخدمة منحاهم الإبداعي وعاملوها معاملة الدوال اللغوية , إذ شحنوها بدلالات ووظائف جديدة تحيد عن المألوف مكونة دلالة مساعدة في تشكيل إيقاع النص[١].

وفي الشعر العربي استخدمت ضمن دلالاتها الوظيفية مع اكتساب بعضها دلالات ومواضع جديدة وبعضها الآخر تطور في اتجاه تكوين علامات ترقيمية جديدة تنسجم مع روح التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث[٢].

ولم تخلُ قصيدة النثر في شعر حطّاب من هذه التقانة الكتابية، فقد اعتمدها في تعويض خلوها من الإيقاع الخارجي , إلى جنب وسائله الصوتية التي انتجت ركائز الموسيقى الداخلية في شعره , ولعل قصيدة (دعوة عامة للتسول)[٣] من أبرز الشواهد على ذلك:

المتسولون يرفعون اسلحتهم .. واثوابهم المهملة

يرقصون .. يبكون .. يغضبون .. يجوعون

لا يلومهم أحدٌ..

ولا يهتم بهم ذلك السيدُ الانيق...

او حتى الكناسُ الوحيدُ في أزقةِ عريهم..

من سِحق الطوفان ..؟

واحرق ظفائر المطرْ..؟

فانتحلت الصحراء صفة الغربان..

---

(١) ينظر : الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي ، شربل داغر ، ط١، سلسلة المعرفة الأدبية ، ١٩٨٨،ص٢٥-٢٦ . التشكيل البصري في ديوان الرقص مع البوم لغادة السمان ، مفيدة غيموز ، رسالة ماجستير ، معهد الآداب واللغات ، الجزائر ، ٢٠١٩-٢٠٢٠م ، ص٣١-٣٢.

(٢) ينظر : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤م) ، ص٢٠٠-٢٠١.

(٣) مجموعة حطام الأنبياء ، ص٩٣.

واقتحمَ الاسفلت جمال الرملِ

الى قوله :

اكتبْ على الحيطان...

طلاسمك .. وطواسين نؤتك

اكتبْ .. الدعوة عامة للجميع .

يلحظ التنوع في استعمال علامات الترقيم، فقد استعملت نقطتا التوتر [١].

وكانت هي الغالبة في هذا النص ، لعل هذه الغلبة قد جاءت منسجمة مع دلالة القصيدة وشدة انفعال الشاعر وتوتره ، كذلك الحال مع استعمال نقط الحذف [٢] . والنقطة الواحدة وعلامات الاستفهام [٣] ، وهذا التنوع في استخدام هذه العلامات راجع إلى دلالة القصيدة بدءاً من عنوانها (دعوة عامة للتسول) وحتى خاتمتها (الدعوة عامة للجميع) .

فالشاعر يعيش حالة من التوتر والانفعال من نظام السلطة مستخدماً تلك العلامات المعبرة عن الأزمنة النفسية للشاعر. لذلك وظف إيقاع هذه العلامات وفي كل سطر ومقطع من أجل اشراك المتلقي في ملء البياض بما يشبعه من تصورات وتأملات للموقف العام ولمقصد الشاعر خاصة

فالقصيدة مبنية على فكرة الثورة الشعبية بوجه السلطة طلبا للعدالة.. وهي فكرة قدمها حطّاب الجنوب عن طريق لوحات صراع موحية ومجازية عن طريق توظيف بعض المفردات

---

(١) **نقطتا التوتر** : ويقصد بها وضع نقطتين أفقتين بين عبارات النص الشعري بدلا من الروابط النحوية . ينظر: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤م) ، ص٢٠٤.

(٢) **نقط الحذف** : وتسمى بنقط الاختصار ، وهي ثلاث نقط لا أكثر ولا أقل توضع على المتتالية أفقيا ليعلم المتلقي أن هناك حذفاً أو اختصاراً في الكلام . ينظر: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤م) ، ص٢٠٥.

(٣)**علامة الاستفهام** : وتوضع بعد الجملة الاستفهامية سواء أكانت أداة الاستفهام مذكورة أم محذوفة[٣]. وقد شاع استخدامها في الشعر العربي الحديث للدلالة على الاستفهام . ينظر: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤م) ، ص١١٢.

رمزيا كرمزية (الاسفلت) للقسوة والسلطة أو فقدان الاختيار في مقابل (الرمل) ورمزيته التي تدل على الحركة أو العودة إلى الطبيعة والفطرة .

ثالثاً : الكتابة العمودية

وهي أن يخضع الشاعر نصوصه الشعرية باتجاه معين يكون في بداية الصفحة أي من أقصى يمينها أو في وسطها أي وسط الصفحة أو أقصى يسار الصفحة، فقد تقتصر تلك النصوص على جهة معينة أو يزاوج بينها، ولكن حطّاب الجنوب اقتصر في كتابة نصوصه على أقصى يمين الصفحة، وقد يعود سبب ذلك للحالة الشعورية الملازمة للشاعر في نظم قصائده.

ومن الجدير بالذكر أن حطّاباً في نظمه لقصيدة النثر قد تأثر ثقافياً بالنص الموروث وادبيته ما أثر في لأوعيه من حيث هيمنة كتابة الجملة العروضية الموزونة وشكلها الذي يقتضي أنْ يكون صدر القصيدة وابتداؤها من اليمين بما يظهر السمة المحافظة على تقاليد الكتابة الشعرية وهذا ما يرجحه الدكتور علي عبد الحسين حداد لسببين , الأول يكون بفعل الظاهرة الموسيقية المتولدة من تركيب لغتنا التي تجبر السياق التركيبي للغة الأدبية على التموسق بجمل تنسجم مع إيقاعات الشعر، والسبب الثاني متحصل من تأثر اللاوعي الأدبي للشاعر بالحوار ثقافياً مع الشكل التراثي ، وهذا ما ينتج في قصائده جملاً إيقاعية[١]، مثلما نلحظ ذلك في قصيدة (جراح التعب) ، (الحلم)[٢].

قبل أن احلمَ

كان علي اختصار مراسيمِ التكتم

واستدراج العواطف

---

(١) ينظر : إيقاع الشعر العربي قراءة سوسيو ثقافية ، د. علي عبد الحسين الخالدي ، مجلة أبحاث ميسان ، العدد٣٠ ، المجلد الخامس عشر ، ٢٠١٩ ، ص٥٣.

(٢) مجموعة قصائد أدري ولكن ، ص٢٠.

لتختصر المسافة ....

بين الحلم واليقظة

كان علي ان اغني

لأعلم لهذيان .... سر البكاء

والحبُ ... ستر المرأة

لأقطف ثمرة النشوة

بعيدا عن المغريات

*** * * * ***

كان علي ان اتسلق الحلمَ وافتح البراعمَ

لتسيل ثمراً لا ينضب

وايادي ترفع التكهن برفيف الاجنحة

وبسالة السطوع ....

بعيون مفتوحة ....

يلحظ في التشكيل البنائي للقصيدة أنَّ جملها قد جاءت مكتوبة على طريقة الشعر العمودي من اليمين وبمسار عمودي على شاكلة الشعر العمودي وشعر التفعيلة. وهذا إنْ دل على شيء فهو يدل على تأثر حطّاب بالموروث العروضي الذي انعكس تأثره به حتى على قصيدة النثر التي تقاطع نسقية الشعر القديم . لا سيما أنَّ جملاً شعرية في هذه القصيدة قد جاءت موزونة في إيقاع (فاعلن) لا سيما قوله (قبل أن أحلم) وعلى وزن (فعولن) في قوله (بعيدا عن المغريات) .

ونستشف من ذلك ان التكرار في بنية إيقاع قصيدة النثر لدى حطاب الجنوب قد شكل حضوراَ ، سواء اكان تكرار الحرف أم المفردة أم العباره ولم يكن ذلك التكرار مجرد زخرفة جمالية بل كان له أثر في انسجام وتناسب اجزاء النص ودلالته وانعكاس ذلك في ذات المتلقي جاعله منجذباً إليه مستخدماً الشكل الهندسي العمودي في بعضها الذي زاد من جمالية تلك النصوص . وقد وظف أيضاً التوازي بنوعيه الصرفي والنحوي والجناس الذي كان اثرهما بيّناً في نصوصه . اما الشكل الكتابي فقد وظف فيه الشاعر التقانات البصرية الطباعية المتنوعة التي لم تكُ لملء فراغ فحسب بل اسهمت بشكل فاعل في إنتاج الدلالة وجعل القارئ مشاركا له في إنتاجها سواء أكان ذلك في استخدامه لتقنية البياض ، وعلامات الترقيم ، ام في مجال تناسب الأسطر وتفاوتها فقد كان له أثر في تعضيد دلالة النص إيقاعياً وبصرياً .

ولابد من الاشارة إليه أن حطّاب الجنوب على الرغم من خلو قصيدة النثر من الإيقاع الخارجي إلّا انه نجد في بعض قصائده النثرية لم تتخلَّ عن الوزن فقد جاءت اغلب أسطر قصائده موزونة وهذا يدل على أن الموروث العروضي مسيطر على فكر الشاعر .

الـخـاتمة

الخاتمة

بعد ان من الله تعالى علينا بإتمام هذه الدراسة ، فقد خرجت الباحثة بجملة من النتائج ممكن ايجازها بالاتي :

- إن الإيقاع كان ولا يزال يعد من أكثر المفاهيم غموضاً وإشكالاً وأكثرها إثارة للاختلاف والجدل بين النقاد والباحثين قديماً وحديثاً فلا يزال من المصطلحات النقدية الملتبسة وغير الدقيقة ، لذا نجد بعضهم جعله مساوياً للوزن وبعضهم جعل الوزن جزءاً منه وهذه النظرة أكثر قبولاً، فالإيقاع في ضوئها مفهوم شامل واسع لكل ما يعتري النص الشعري بدءاً من أصغر جزء فيه ، وصولاً إلى التراكيب وحتى خاتمته فكل ما في النص يؤثر في إنتاج الإيقاع، علما ان طبيعة اللغة العربية هي ذات نظام ايقاعي.

- نظم حطاب الجنوب في الأشكال الشعرية الثلاثة (الشعر التقليدي، والشعر الحر، وقصيدة النثر) فضلا عن نظمه في الشعر الشعبي ـ الدارمي ـ وكان أكثر ميلاً للشعر التقليدي، فقد نظم فيه اربع مجموعات شعرية (قصائد الموت، وإغراءات عيون ليلى، وفي حب اهل البيت عليه السلام، ودموع القصائد في رثاء الاحبة)، اما الشعر الحر فمجموعتين (جنوب القلب، وحطام الأنبياء) وبالنسبة لقصيدة النثر مجموعة واحدة بعنوان (ادري ولكن).

- انتظم شعره في مجموعاته الشعرية ـ الشعر التقليدي ـ ضمن قوالب عروضية تحددت بثمانية بحور هي (الكامل، والبسيط، والطويل، والوافر، والخفيف، والمتقارب، والسريع، والمجتث) موزعة على أغراض شعرية متنوعة (المدح، والغزل، والرثاء، والوصف، والهجاء).

- تباينت نسب البحور المستعملة كما تباين نصيب كل غرض عن غيره من الأغراض فقد كانت الهيمنة لبحور معينة هي (الكامل، والبسيط، والطويل) فكانت الحصة الأكبر للبحر الكامل ، أما (المتقارب، والسريع، والمجتث) فكان حضورها قليلاً نسبياً بينما أهمل بقية البحور وذلك راجع الى الموروث العروضي مسيطر على فكر الشاعر ، شعره مليء بالرغبات والانفعالات الوجدانية الثائرة ، وان بحوراً كالمتقارب والسريع والمجتث لم تحضر إلاّ قليلاً في شعره .

_ جمع الشاعر بين البحور الصافية والمركبة، وكانت النسبة الأكبر للبحور المركبة؛ لوضوح نغماتها، وتنوع تفعيلاتها، وتقبلها لعدد أكبر من الزحافات والعلل؛ ما يجعلها أقدر على استيعاب مشاعره التي كان يطغى عليها التشاؤم والشعور بالغربة، علماً بأن مجموعة قصائد الموت كانت ضد نظام الحكم وجاءت اغلب قصائدها منظومة في البحر البسيط والطويل والكامل.

_ نظم الشاعر في البحر نفسه بأكثر من غرض شعري، وهذا يدل على عدم وجود رابط محدد وقارّ بين الوزن والغرض ، وإنما ذلك يرتبط بطبيعة انفعال الشاعر وتناسبه مع البحر الذي ينظم فيه.

_ استخدم الشاعر الزحافات والعلل المستحسنة تاركاً بذلك المستقبحة وغير الصالحة منها ما يدل على تقيده بضوابط علم العروض وقواعده .

_ اعتمد الشاعر مظهر التدوير في القصيدة العمودية لاسيما في بحر مجزوء الكامل ، بينما انعدم المظهر المذكور في بقية البحور نظراً لميله ألى إيقاع هذا البحر ، وتقبل طبيعته الايقاعية للتدوير .

_ توافرت القافية بنوعيها المطلقة والمقيدة في شعر حطاب الجنوب فكانت الغلبة للمطلقة، وجاءت المطلقة متنوعة ما بين المجردة والمردوفة والمؤسسة وكانت الحصة الأكبر للقوافي المجردة تتلوها المردوفة فالمؤسسة أما المقيدة فقد جاءت مرة مجردة ومرة مردوفة.

_ يمكن عد الشاعر من الشعراء المطبوعين المحافظين على قواعد الخليل واصوله؛ فهو شاعر تقليدي لم يخرج على بحور الخليل، وقد ظهر تأثره بعدد من الشعراء كالمتنبي والجواهري. وقد جاءت أغلب مطالع قصائده مصرعة، فقد صرع اربعاً وستين قصيدة من مجموع اربع وثمانين قصيدة؛ لكون التصريع تقنية بارزة في بنية إيقاع القصيدة العمودية .

_ بلغ عدد القصائد في شعر التفعيلة اربعاً وأربعين قصيدة موزعة على أشكال متنوعة ما بين الحرة والمواشجة الشكلية أي الاختلاط ما بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر والمواشجة الوزنية أي التنوع بين الاوزان.

_ اقتصاره في شعر التفعيلة على الأوزان الصافية كوزن (فاعلن) ، و (فعولن) ، و (متفاعلن) في المرتبة إذ جاء وزن (فاعلن) في المرتبة الأولى يتلوه بعد ذلك وزن (متفاعلن) ومن ثم (فعولن)

، أما وزنا (مستفعلن) و (مفاعلتن) فحظيا بنفس المرتبة ويبدو أنّ تفوق تفعيلة (فاعلن) و (متفاعلن) على بقية التفعيلات يعود إلى رغبة الشاعر في النظم فيها لما لهذه التفعيلات من تناغم وانسجام مع طبيعة موضوعاته وانفعالاته او قد تكون الطبيعة التي عاشها الشاعر تتقبل هذا النمط من الموسيقى.

_ مزج الشاعر لغير بحر في قصيدة واحدة كالمزج بين (فاعلن وفعولن) لايجاد قوالب إيقاعية تنسجم مع غزارة تعبيره.

–مازج بين الشعر تفعيلة والشعر الشعبي الفصيح، أذ استخدم الشعر الدرامي والشعر الزهيري .

–مازج بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر وهذا يعد من الوان التجديد لدى الشاعر .

_ أصبح التدوير ظاهرة بارزة في شعر التفعيلة فقد استخدم التدوير الجزئي والمقطعي وكانت الغلبة للتدوير الجزئي كي يسترسل في أفكاره وانفعالاته الوجدانية لتمام الدفق الشعوري والدلالي.

_ استخدم الشاعر القافية الموحدة البسيطة والمركبة منها وكانت الغلبة للبسيطة قصداً منه إلى التنويع والتغيير وكسر الرتابة ورصد ان الشاعر في تركه لها ، يلجأ الى وسائل موسيقية أخرى تعوضها كتكرار بعض الألفاظ والأصوات، واستخدام تقنية التدوير من دون أن تكون قيداً عليه لأنها تأتي عفوية منسابة.

_ أغلب القصائد التي وردت في مجموعة (أدري ولكن) كانت غزلية ذات إيقاع شخصي متنوع، استخدم فيها عدة تقنيات كتقنية البياض، وعلامات التنقيط كنقط الحذف والمد النقطي ونقطتي التوتر، وعلامتي الاستفهام والتعجب والقوسين، وكان لكل من هذه التقنيات دلالتها التي أثرت النص ايقاعياً وبصرياً ودلالياً فقد منحا النص صوتاً غير مسموع.

_ كان لتناسب الاسطر من ناحية وتفاوتها من ناحية أخرى أثر في تعضيد دلالة النص ايقاعياً ونظرياً.

_ على الرغم من خلو قصيدة النثر من الإيقاع الخارجي إلا أننا نجد الشاعر في بعض قصائده النثرية لم يتخلَّ عن الوزن فقد جاءت بعض قصائده موزونة في اغلب أسطرها الشعرية وهذا يدل على انه لم يتخلَّ عن الموروث فهو مسيطر على فكره.

_ حرص الشاعر على تمتين شعره للموسيقى الداخلية في الأنواع الشعرية الثلاثة ، قصيدة العمود وقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر فقد كان لها أثر واضح وجلي في تشكيل إيقاع نصه الشعري.

_ شكل التكرار ظهوراً بارزاً ومؤثراً في كل مجاميعه الشعرية بأنواعه المتعددة من تكرار الحرف او المفردة او العبارة البارزة متخذاً في أغلبها الشكل العمودي سواء أكان ذلك في تكرار الحرف ام الكلمة ام العبارة، وذلك لم يكن فقط زخرفة جمالية، بل هو مرتبط بدلالات متعددة ، منها تأكيد فكرة ما ، او لجذب انتباه المتلقي ، أو للتوسع في دلالة ما يريد إيصاله.

_ استخدم التوازي بنوعيه النحوي والصرفي وكان له أثر واضح في تشكيل إيقاع شعره وتعميق دلالته.

_ استخدم الجناس والترصيع وكان حضورهما مؤثراً في دلالة إيقاع النص وذات المتلقي.

فهرست المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	أ – ج
التمهيد **الإيقاع الشعري رؤية مفاهيمية**	١–١١
الفصل الأول **البنية الإيقاعية للقصيدة العمودية**	١٢–٩٣
المبحث الأول : **بنية إيقاع البحور الشعرية**	١٣–٥٦
١ – البحر الكامل	١٣–٢٤
* التشكيل الإيقاعي للبحر الكامل في الشعر العربي	١٣–١٥
– بنية التشكيل الإيقاعي للبحر الكامل في شعر حطّاب الجنوب	١٥
أ – الكامل التام	١٥–٢٢
أولاً : الكامل التام الصحيح	١٥–١٧
ثانياً : الكامل التام المقطوع	١٧–١٩
ثالثاً : الكامل التام الأحذ	٢٠–٢٢
ب– مجزوء الكامل	٢٢–٢٤
٢ – البحر البسيط	٢٤–٢٨
– التشكيل الإيقاعي للبحر البسيط في الشعر العربي	٢٤–٢٦
– بنية التشكيل الإيقاعي للبحر البسيط في شعر حطّاب الجنوب	٢٦–٢٨
٣ – البحر الطويل	٢٩–٣٣
– التشكيل الإيقاعي للبحر الطويل في الشعر العربي	٢٩–٣٠
– بنية التشكيل الإيقاعي للبحر البسيط في شعر حطّاب الجنوب	٣٠–٣٣
٤ – البحر الوافر	٣٣–٣٦

* التشكيل الإيقاعي للبحر الوافر في الشعر العربي	٣٣-٣٥
- بنية التشكيل الإيقاعي للبحر الوافر في شعر حطّاب الجنوب	٣٥-٣٦
٥- البحر الخفيف	٣٦-٤٠
* التشكيل الإيقاعي للبحر الخفيف في الشعر العربي	٣٦-٣٧
- بنية التشكيل الإيقاعي للبحر الخفيف في شعر حطّاب الجنوب	٣٧-٤٠
٦- البحر المتقارب	٤٠-٤٤
* التشكيل الإيقاعي للبحر المتقارب في الشعر العربي	٤٠-٤١
- بنية التشكيل الإيقاعي للبحر المتقارب في شعر حطّاب الجنوب	٤١-٤٤
٧- البحر السريع	٤٤-٤٧
* التشكيل الإيقاعي للبحر السريع في الشعر العربي	٤٤-٤٦
- بنية التشكيل الإيقاعي للبحر السريع في شعر حطّاب الجنوب	٤٦-٤٧
٨- البحر المجتث	٤٧-٥٢
* التشكيل الإيقاعي للبحر المجتث في الشعر العربي	٤٧-٤٨
- بنية التشكيل الإيقاعي للبحر المجتث في شعر حطّاب الجنوب	٤٨-٥٢
- التدوير	٥٢-٥٤
- الاحتذاء	٥٥-٥٦
المبحث الثاني : إيقاع القافية	٥٧-٧١
توطئة	٥٧-٥٨
أنواع القوافي في شعر حطّاب الجنوب	٥٩-٦٥
أولاً : أنواع القافية من حيث الاطلاق والتقييد	٥٩-٦٢
أ - القوافي المطلقة	٥٩-٦١
ب - القوافي المقيدة	٦١-٦٢
ثانيا : أنواع القافية من حيث الكم العددي للمتحركات والسواكن	٦٢-٦٥
١- القافية المتواترة	٦٢-٦٣

٢- القافية المتدارك	٦٣
٣- القافية المتراكب	٦٣-٦٤
٤- القافية المترادف	٦٤-٦٥
٥- القافية المتكاوس	٦٥
عيوب القافية	٦٥-٦٨
١- عيوب الروي	٦٥-٦٦
٢- عيوب السناد	٦٦
٣- سناد الاشباع	٦٧
٤- سناد الحذو	٦٧
٥- سناد التوجية	٦٨
لزوم ما لا يلزم	٦٨-٦٩
التصريع	٦٩-٧١
المبحث الثالث : **إيقاع الموسيقى الداخلية في القصيدة العمودية**	٧٢- ٩٣
١-التكرار في شعر حطاب الجنوب	٧٥-٨١
٢-التكرار في أطار البيت الشعري	٨٢
- التصدير	٨٢-٨٤
- الجناس	٨٤-٨٦
- التوازي الصرفي	٨٦-٨٩
- الترصيع	٨٩-٩١
- الترصيع في شعر حطّاب الجنوب	٩١-٩٣
الفصل الثاني **البنية الإيقاعية لقصيدة التفعيلة**	٩٤-١٥١
المبحث الأول : **بنية إيقاع الاوزان الشعرية**	٩٥-١٣١
١- وزن تفعيلة (فاعلن) في شعر حطاب	٩٧-١٠٢

٢- وزن تفعيلة (متفاعلن)	١٠٢-١٠٤
٣- وزن تفعيلة (مفاعلن)	١٠٤-١٠٦
٤- وزن تفعيلة (مستفعلن)	١٠٦-١٠٨
٥- وزن تفعيلة (مفاعلتن)	١٠٨-١١٢
ثانياً : البحور المزدوجة	١١٣-١٢٦
١- المزج بين تفعيلة (فاعلن) و(فعولن)	١١٣-١١٦
٢- المزج بين تفعيلة (فاعلن) و(مفاعلتن)	١١٦-١١٨
٣- المزج بين الشكل الحر والشعر الشعبي والفصيح	١١٨-١٢٣
٤- المزج بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر	١٢٣-١٢٦
* التدوير في شعر حطّاب الجنوب	١٢٦-١٣١
المبحث الثاني : بنية إيقاع القافية	١٣٢-١٣٧
أولاً : القافية الموحدة (البسيطة)	١٣٣-١٣٤
ثانياً : القافية المتنوعة (المركبة)	١٣٤-١٣٧
المبحث الثالث : بنية الموسيقى الداخلية	١٣٨-١٥١
اولاً – التكرار	١٣٩-١٤٨
ثانياً – التوازي	١٤٨-١٥١
١- التوازي الصرفي	١٤٨-١٤٩
٢- التوازي النحوي	١٤٩-١٥١
الفصل الثالث **البنية الإيقاعية لقصيدة النثر**	١٥٢-١٨٧
المبحث الأول : إيقاع التوافق والتوازي	١٥٣-١٧١
اولاً : إيقاع التوافق	١٥٦-١٦٦
ثانياً : إيقاع التوازي	١٦٦-١٦٩

الجناس	١٧٠-١٧١
المبحث الثاني : إيقاع التناسب	١٧٢-١٧٧
اولاً : الاطوال السطرية المتفاوتة	١٧٣-١٧٥
١- التفاوت الموجي	١٧٣-١٧٤
٢- التفاوت الدرامي	١٧٤-١٧٥
ثانياً : الاطوال السطرية المتساوية	١٧٦-١٧٧
المبحث الثالث : إيقاع البياض والسواد	١٧٨-١٨٧
اولاً : إيقاع البياض	١٧٩-١٨٢
ثانياً : علامات الترقيم	١٨٢-١٨٤
ثالثاً : الكتابة العمودية	١٨٤-١٨٧
الخاتمة	١٨٨-١٩٢
المصادر والمراجع	١٩٣-٢١٤
الملاحق	٢١٥-٢١٨
الملخص باللغة الإنكليزي	i-ii

المصادر والمراجع

(قائمة المصادر والمراجع)

* **القرأن الكريم**

١. ابداع الدلالة في الشعر الجاهلي مدخل لغوي واسلوبي د. محمد العبد ، ط١ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٨ .

٢. اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. احسان عباس ، عالم المعرفة ، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ١٩٧٨م.

٣. الادب الرفيع في ميزان الشعر وقوافيه ، معروف الرصافي ، قدم له وعلق عليه الاستاذان كمال إبراهيم ومصطفى جواد ، وقف على طبعه المحامي عبد الحميد الرشودي ، مطبعه المعارف ، بغداد ، ١٣٧٥ هـ ، ١٩٥٦م .

٤. الأساس الميسر في العروض والقافية ، د. عباس توفيق ، دار ناشري ، نشر الكترونيا في ربيع الأول ، ١٤٣٥ هـ ، يناير ، ٢٠١٤م .

٥. اسرار البلاغة في علم البيان ، الامام عبد القاهر الجرجاني ، صححها الامام الشيخ محمد عبده ، ط٢ ، دار المعرفة ، بيروت – لبنان ، ١٤٠٤هـ .

٦. الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، د. عز الدين إسماعيل، ط٣، دار الفكر العربي ، ١٩٧٤ م .

٧. الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، د. ابتسام احمد حمدان، مراجعة وتحقيق احمد عبدالله فرهود، ط١، دار القلم العربي بحلب، سوريا، حلب , ١٤١٨ هـ – ١٩٩٧ م .

٨. الاسلوبية دراسة في انشودة المطر للسياب ، حسن ناظم ، ط١ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / لبنان ، ٢٠٠٢ م .

٩. الاسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب ، فرحان بدري الحربي ، ط١ ، مجد المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ١٤٢٤ هـ ، ٢٠٠٣ .

١٠. الاسلوبية والأسلوب ، د. عبد السلام المسدي ، ط٣ ، طبعة منقحة ومشفوعة ببليوغرافيا الدراسات الاسلوبية والبنيوية ، الدار العربية للكتاب .

١١. الاسلوبية الروية والتطبيق، د. يوسف أبو العدوس ، ط١ ، دار المسيرة ، عمان ، ٢٠٠٧م.

١٢. إشكاليات قصيدة النثر نص مفتوح عابر للأنواع ، عز الدين المناصرة ، المؤسسة العربية ، عمان ، ٢٠٠٢م.
١٣. الأصوات اللغوية ، د . إبراهيم انيس ، ط١ ، مكتبة النهضة , مصر .
١٤. الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي ، د. محمد عبد المنعم خفاجي ، د. عبد العزيز اشرق ، ط١ ، دار الجيل ، بيروت – لبنان ، ١٩٩٢ م .
١٥. أصول النقد الادبي ، احمد الشايب ، ط١ ، مكتبة النهضة المصرية ، مصر ، ١٩٩٤ م .
١٦. أصول قديمة في شعر جديد ، نبيله الرزاز اللجمي ، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية ، دمشق ، ١٩٩٥م .
١٧. اهدى سبيل الى علم الخليل العروض والقافية ، محمود مصطفى ،ط١، دار الفكر العربي ، ١٩٩٧.
١٨. اوزان الشعر الشعبي في ميزان الفراهيدي دراسة تحليلية شاملة ومبسطة ، الشاعر شاكر التميمي
١٩. الايضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع ، الخطيب القزويني ت ٧٣٩ هـ ، وضع حواشيه إبراهيم شمس الدين ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ١٤٢٤هـ ، ٢٠٠٣م.
٢٠. الإيقاع في الشعر العربي ، عبد الرحمن آلوجي ، ط١ ، دار الحصاد ، حزيران ، ١٩٨٩م .
٢١. إيقاع الشعر العربي في الشعر البيتي والشعر الحر وقصيدة النثر، د. نعمان عبد السميع متولي ، دار العلم والايمان ، ٢٠١٣م.
٢٢. الإيقاع في الشعر العربي الحديث ، د. ثائر العذاري ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق / بغداد ، ٢٠١٣ م .
٢٣. الإيقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة ، د . مصطفى جمال الدين، ط٣ ، شركة دار السلام ، بيروت – لبنان ، ١٤٣٢ هـ ، ٢٠١١ م .
٢٤. الايقاعية مقاربة إجرائية على قصيدة النثر ، د. عزت محمد جاد ، دار الفكر العربي .
٢٥. بحور العروض ، محمد صادق محمد (الكرباسي) تقديم وتعليق د. عبد العزيز شبين ، ط١، بيت العلم للكتابة ، بيروت – لبنان ، مكتبة دار علوم القران ، كربلاء – العراق ، ١٤٣٢هـ ، ٢٠١١م .

٢٦. بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر ، عبد الجبار داود البصري ، ط٢ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق – بغداد ، الاعظمية ، ١٤٠٦هـ ، ١٩٨٦ م .

٢٧. البديع والتوازي ، د. عبد الواحد حسن الشيخ ، ط١ ، مكتبة ومطبعة الاشعاع الفنية ، سلسله اللغة العربية ، ١٤١٩ هـ / ١٩٩٩م .

٢٨. البلاغة والتحليل الادبي، د. احمد أبو حاقة ، ط٣ ، دار العلم الملايين ،بيروت – لبنان ، كانون الثاني / يناير / ١٩٩٦م .

٢٩. بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي ، د. محمد عبد المطلب ، ط٢ ، دار المعارف ، ١٩٩٥ م .

٣٠. بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث) د. يوسف حسين بكار ، ط٢ ،دار الاندلس ، بيروت– لبنان ١٩٨١م.

٣١. البنيات الدالة في شعر امل دنقل ، عبد السلام المتاوي ، منشورات اتحاد الكتاب العربي ، ١٩٩٤ م .

٣٢. بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، ط١ ، دار توبقال ، ١٩٨٦ .

٣٣. بنية اللغة العربية في دراسات التيار المعادي للعقل العربي ، د. حامد ناصر الظالمي ، ط١، دار الشؤون العامة (أفاق عربية)، بغداد ، ٢٠٠٢.

٣٤. البيان والتبين ابي عثمان بن عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون ، ط٧، مكتبة الخانجي ، القاهرة .

٣٥. بين الادب والموسيقى (صور التنوع والأداء) ، اسعد محمد علي ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٥ .

٣٦. تاج اللغة وصحاح العربية ، إسماعيل بن جراد الجواهري تحقيق احمد عبد الغفار عطا ، ط٢ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٩٧ م .

٣٧. التجديد في الشعر الحديث بواعثه النفسية وجذوره الفكرية ، د. يوسف عز الدين ، ط١ ، النادي الادبي الثقافي ، ١٩٨٦ م .

٣٨. تجليات الرماد دراسة في البنية الفنية لشعر عبد الكريم راضي جعفر ، تغريد مجيد حميد محمود ، ط١ ، دار ومكتبة عدنان ، ٢٠١٦ م .
٣٩. تحديث الشعر العربي تأصيل وتطبيق ، د. حامد أبو احمد ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سبتمبر ، ٢٠٠٤م.
٤٠. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) , د. محمد مفتاح , ط٣ , المركز الثقافي العربي , ١٩٩٢م .
٤١. تحولات الشجرة ، دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحولاتها ، د. محسن اطيمش ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، ٢٠٠٦م .
٤٢. التدوير في الشعر دراسة في النحو والمعنى والايقاع، د. احمد كشك ، ط١ ، ١٤١٠هـ ، ١٩٨٩م
٤٣. التركيب اللغوي لشعر السياب د. خليل إبراهيم العطية، ط٢ ، دار المعارف، سوسة، تونس ، ١٩٩٩م .
٤٤. تشريح النص ، عبد الله الغذامي ، ط٢ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – لبنان ، ٢٠٠٦ م .
٤٥. التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠_ ٢٠٠٤م) ، د. محمد الصفراني ، ط١ ، النادي الادبي والرياض والمركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ٢٠٠٨ م .
٤٦. التشكيل الجمالي في شعر صدام فهد الاسدي ، د. صادق داغر الحلاف ، ط١ ، دار امل الجديد ، ٢٠٢١م .
٤٧. التفسير النفسي للأدب ، د. عز الدين إسماعيل ، ط٤ ، مكتبة غريب .
٤٨. التكرار في شعر محمود درويش ، فهد ناصر عاشور ، ط٤ ، المؤسسة العربية ، بيروت ، دار الفارس – الأردن ، ٢٠٠٤ م .
٤٩. التكرير بين المثير والتأثير ، د. عز الدين علي السيد ، ط٢ ، عالم الكتب ، ١٩٨٦م .
٥٠. التلقي والتأويل مقاربة تنسيقية ، د. محمد مفتاح ، ط١ ، المركز الثقافي،١٩٩٤م.
٥١. التمثلات الإيقاعية للقصيدة الخليجية المعاصرة مقاربة اسلوبية –وصفية –تحليلة , د. البشير ضيف الله , ط١ , المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية , المانيا برلين , أيار /مايو ,٢٠٢١م .

٥٢. التوجيه الأدبي , طه حسين ومحمد أمين وعبد الوهاب عزام ومحمد عوض محمد , ط١ , عالم الادب للبرمجيات والنشر والتوزيع , بيروت لبنان , ٢٠١٦م ,
٥٣. جامع الدروس العروضية ، الدكتور الدوكالي محمد ناصر ، ط١ ، جامعة ناصر الخمس ، ١٩٩٧ م .
٥٤. الجامع في العروض والقوافي ، صنفه أبو الحسن احمد بن محمد العروضي المتوفي ٣٤٢هـ / حققه وقدم له د. زهير غازي زاهر ، الأستاذ هلال ناجي ، ط١ ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ١٤١٦ هـ ، ١٩٩٦ م .
٥٥. جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب ، د. ماهر مهدي هلال ، دار الرشيد ، ١٩٨٠م .
٥٦. جمهرة اشعار العرب للمصنف العلامة ابي زيد القرشي شرحها وضبط نصوصها وقدمها الدكتور عمر فاروق الطباح ، دار القلم ، بيروت – لبنان ، شركة دار الارقم ابي الارقم ، بيروت – لبنان
٥٧. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع , السيد أحمد الهاشمي , ضبط وتدقيق وتوثيق يوسف الصميلي , المكتبة العصرية , صيدا بيروت .
٥٨. حداثة القصيدة في شعر عبد الوهاب البياتي ، د. الياس مستاري ، ط١ ، عالم الكتب ، القاهرة ، ٢٠١٨م .
٥٩. حركة التجديد في الشعر العراقي الحديث ، بدر شاكر السياب عبد الوهاب البياتي ، نازك الملائكة ، د. حمزة حسين المقداد ، ط١ ، دار الكاتب العربي ، بيروت ، ١٤٣٦ هـ ، ٢٠١٥ .
٦٠. حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، كمال خير بك ، ط٢ ، دار الفكر ، بيروت – لبنان ، ١٤٠٦ هـ .
٦١. الحيوان ابي عثمان عمرو بن الجاحظ تحقيق وشرح عبد السلام هارون ، ط٢ ، ١٣٨٤ هـ ، ١٩٦٥ م.
٦٢. خصائص الأسلوب في الشوقيات ، محمد الهادي الطرابلسي ، الجامعة التونسية ، مجلد عدد ٢٠

٦٣. خطاب النقد الشعري بين الأطر النظرية والإجراءات التطبيقية (صحيفة الاديب انموذجا) الدكتور رحيم كوكز خليل ، تقديم د. حاتم الصكر ، ط١ ، مكتبة دجلة ، جمهورية العراق ، بغداد ، دار الوضاح المملكة الأردنية الهاشمية – عمان ، ٢٠١٦ م.

٦٤. دراسات في علم النفس الادبي ، حامد عبد القادر ، المطبعة النموذجية ، القاهرة ، ١٩٤٩م .

٦٥. دلالة الالفاظ ، د. إبراهيم انيس ، ط٣ ،مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٧٦.

٦٦. الدليل في العروض ، سمير محمد عقيل ، ط١ ، عالم الكتب ، بيروت – لبنان ، ١٤١٩ هـ ، ١٩٩ م .

٦٧. دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، د. محسن اطيمش ، دار الرشيد ، العراق ، ١٩٨٢م .

٦٨. ديوان كعب بن زهير ، حققه وشرحه وقدم له الأستاذ علي فاعور ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ١٤١٧هـ ، ١٩٩٧م .

٦٩. سفينة الشعراء علم العروض – علم القوافي الاوزان المستحدثة شعر التفعيلة ، محمود فاضوري ، ط٤ , مكتبة دار الفلاح ، ١٩٩٠ م .

٧٠. سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى ، نازك الملائكة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، يناير ، ٢٠٠٠م .

٧١. الشافي في العروض والقوافي ، د هاشم صالح مناع ، ط٤ (مزيدة ومنقحة) ، دار الفكر العربي ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٣ م .

٧٢. الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ، د . محمد النويهي ، الدار القومية ، القاهرة – مصر

٧٣. الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، د. عز الدين إسماعيل ، ط٣ ، مزيدة ومنقحة ، دار الفكر العربي ،

٧٤. الشعرية، تزفيطان طودوروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، ط٢ ، سلسلة المعرفة الأدبية ، ١٩٩٠م .

٧٥. شعرية الاجناس الأدبية في الادب العربي دراسة اجناسية لأدب نزار قباني ، د. فيروز رشام ، ط١ ، دار فضاءات ، ٢٠١٧ م .

٧٦. الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، مسلم حسب حسين، ط١ ، منشورات ضفاف ، دار الفكر ، ٢٠١٣ .

٧٧. الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي ، شربل داغر ، ط١ ، سلسلة المعرفة الأدبية ، ١٩٨٨م .

٧٨. الشعر المنثور والتحديث الشعري ، حورية الخمليشي ، قدم لها الدكتور محمد مفتاح ، ط١ ، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، ١٤٣١هـ – ٢٠١٠م .

٧٩. الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي المتوفى ٣٩٣هـ، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، ط٤ , دار العلم للملايين، بيروت , ١٣٠٧ هـ – ١٩٨٧م .

٨٠. طبقات فحول الشعراء ، محمد بن سلام الجمحي ، ٢٣٢هـ ، المحقق محمود محمد شاكر ، دار المدني ، جدة، القاهرة .

٨١. الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز ، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي اليمني ، دار الكتب الخديوية .

٨٢. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية) ، محمد بنيس ، ط٢ ، دار التنوير ، بيروت ، ١٩٨٥م .

٨٣. العروض التعليمي، عبد العزيز نبوي ، د . سالم عباس حداد ، ط٣ , مزيدة ومنقحة ، مكتبة المنارة الإسلامية , ١٤٢١ هـ ، ٢٠٠٠ م .

٨٤. العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه ، د. محمود علي السمان ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٨٣م .

٨٥. العروض القديم واوزان الشعر العربي وقوافيه ، د . محمود علي السمان ، ط٢ ، دار المعارف ، ١٩٨٦ م .

٨٦. العروض الواضح وعلم القافية ، د. محمد علي الهاشمي ، دار القلم ، دمشق ، ١٤١٢ هـ ، ١٩٩١م .

٨٧. العروض بين التنظير والتطبيق ، د. مجد عامر ، ط١ ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٤٠٦ هـ ، ١٩٨٥ م.

٨٨. العروض والقافية دراسة في التأسيس والاستدراك ، محمد العلمي ، ط١ , دار الثقافة ، ١٤٠٤ هـ ، ١٩٩٣ م.

٨٩. العروض وايقاع الشعر العربي محاولة لانتاج معرفة علمية د. سيد بحراوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣ م.

٩٠. العقد الفريد ، الفقيه احمد بن محمد بن عبد ربه الاندلسي المتوفي ٣٢٨ هـ ، تحقيق د . عبد المجيد الترحيني ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ١٤٠٤ هـ ، ١٩٨٣م

٩١. علم الابداع عند جبران خليل ، خليل حاوي ، ناديا توبيني ، صلاح ستيتة ، مروان فارس ، ط١ ، شركة المطبوعات ، بيروت ، لبنان ، ١٩٩٠.

٩٢. علم الأصوات اللغوية، د . مناف مهدي الموسوي ، ط٣ ، طبعة جديدة ومنقحة , دار الكتب العلمية ، ٢٠٠٧ م.

٩٣. علم العروض والقافية ، د. عبد العزيز عتيق ، دار النهضة العربية ، ١٤٠٧ هـ ، ١٩٨٧ م .

٩٤. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابي علي الحسن بن رشيق القيرواني ، الأردني ، ٣٩٠-٤٥٦هـ ، حققه وفصله وعلق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد ، ط٥ , دار الجيل ، بيروت ،١٤٠١هـ ١٩٨١م.

٩٥. عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، د. علي عشري زايد ، ط٤ ، مكتبة ابن سينا ، القاهرة ، ٢٠٠٢ م .

٩٦. عيار الشعر ، محمد احمد بن طباطبا العلوي ، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر ، مراجعة نعيم زرزور ، ط٢ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ١٤٢٦ هـ ، ٢٠٠٥ .

٩٧. العيون الغامزة علي خبايا الرامزة ، بدر الدين أبو عبد الله محمد بن ابي بكر الدماميني ، تحقيق الحساني حسن عبدالله ، ط١ ، ١٣٨٣ هـ ، ١٩٧٣ م ، ط٢ ١٤١٥ هـ ، ١٩٩٤ م ، الخانجي ، القاهرة

٩٨. فن التقطيع الشعري والقافية ، د. صفاء خلوصي ، ط٣ ، منقحة ومزيدة ، بيروت ، ١٩٦٦ م.

٩٩.فن الشعر، ارسطو طاليس، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا، ترجمة اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ١٠٥٣ م .

١٠٠.في التنظيم الإيقاعي للغة العربية نموذج الوقف، مبارك حنون، ط١ , الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف ، ٢٠١٠م .

١٠١.في الميزان الجديد . محمد مندور ، ط١ ، مؤسسات ع . بن عبدالله تونس ، ١٩٨٨ م .

١٠٢.في النقد الادبي ، دكتور شوقي ضيف ، ط٩ ، دار المعارف , القاهرة مصر .
١٠٣.في حداثة النص الشعري دراسات نقدية ، د. علي جعفر العلاق ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، بغداد ، الاعظمية ، ١٩٩٠م .
١٠٤.في معرفة النص، د. حكمت صباغ الخطيب (يمنى العيد)، ط١ , منشورات دار الافاق الجديدة، بيروت , شباط ,١٩٨٥م .
١٠٥.في مهب الشعر ، مقالات ودراسات ، د . نزار بريك هنيدي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٣ م
١٠٦.في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية ، أبو رمضان الصباغ ، ط١، دار الوفاء ، مصر ، ٢٠٠٢.
١٠٧.القافية في الدراسات اللغوية الحديثة ، محمود فراح احمد عبد الموجود ، دار غريب ، القاهرة – مصر ، ٢٠١٣ م .
١٠٨.القافية والاصوات اللغوية ، دراسة ، د . محمد عوني عبد الرؤف ، مكتبة الخانجي ، مصر – القاهرة .
١٠٩.القاموس المحيط , الفيروز آبادي , دار الحديث , القاهرة , ٢٠٠٨م .
١١٠.القسطاس في علم العروض ، جار الله الزمخشري تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة ، ط٢ ، المجددة ، المعارف ، بيروت – لبنان ، ١٤١٠ هت ، ١٩٨٩ م .
١١١.القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية ، د. محمد صابر عبيد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،٢٠٠١ .
١١٢. قصيدة النثر ، سوزان برنار ، ترجمة زهير مجيد مغامس ، مراجعة د . علي جواد الطاهر، ط٢، دار المأمون، بغداد.
١١٣.قضايا الابداع في قصيدة النثر ، يوسف حامد جابر ، دار الحصاد ، دمشق .
١١٤.قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط٥ ، دار العلم للملايين، بيروت , ١٩٧٨م .
١١٥. قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، سلسلة المعرفة الأدبية، ط١ , ١٩٨٨م .
١١٦.قضية الشعر الجديد ، د. محمد النويهي ، ط٢ ، القاهرة ، ١٩٧١ م .
١١٧.القواعد العروضية واحكام القافية العربية ، تقديم د. سعد بن عبد العزيز مملوح ، د. عبد اللطيف بن محمد الخطيب ، تأليف محمد بن فلاح المطيري ، ط١ ، ١٤٢٥هـ ، ٢٠٠٤م.

١١٨.كتاب الصناعتين الكتابة والشعر ، ابي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري ، تحقيق علي محمد البخاري ، محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط٢ ، دار الفكر العربي.

١١٩.كتاب العروض ، صنعه ابي الفتح عثمان بن جني النحوي تحقيق وتقديم د. احمد فوزي الهيب ، ط٢ (منقحه)، دار القلم ، الكويت ، ١٤٠٩ هـ ، ١٩٨٩ م .

١٢٠.كتاب العين , تصنيف الخليل بن أحمد الفراهيدي المتوفى ١٧٠هـ , ترتيب وتحقيق د. عبد الحميد هنداوي , ط١ , دار الكتب العلمية , بيروت لبنان , ٢٠٠٣م .

١٢١.كتاب القوافي , تصنيف القاضي أبا يعلى عبد الباقي عبد الله ابن المحسن التنوخي , تحقيق د. عاني عبد الرؤوف , ط٢ , مكتبة الخانجي , مصر , ١٩٧٨م .

١٢٢.كتاب القوافي ، للامام ابي الحسن سعيد بن مسعد ، الاخفش رحمه الله ، تحقيق احمد راتب السفاح ، ط١ ، دار الأمان ودار القلم ، بيروت – لبنان ، ١٣٩٤ هـ ، ١٩٧٤ م.

١٢٣.كتاب الكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي ، تحقيق الحساني حسن عبد الله ، ط٣ ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٤١٥ هـ ، ١٩٩٤ م .

١٢٤.لسان العرب ، محمد بن مكرم بن علي ، أبو الفضل ، جمال الدين ابن منظور الانصاري الافريقي ، المتوفى ٧١١هـ , ط٣ ، دار صادر ، بيروت , ١٤١٤هـ .

١٢٥.اللغة الشاعرة ، عباس محمود العقاد ، نهضة مصر ، يونيو ، ١٩٩٥.

١٢٦.لغة الشعر العراقي المعاصرة عمرآن خضير حميد الكبيسي ، ط١ ، وكاله المطبوعات الكويت ، ١٩٨٢.

١٢٧.لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية ، د. سعيد الورقي ، ط٢ ، دار المعارف ، ١٩٨٣م.

١٢٨.اللغة العربية معناها ومبناها ، د . تمام حسان ، دار الثقافة ، ١٩٩٤ م .

١٢٩.اللغة والايقاع ، د. احمد كشك ، دار غريب ، القاهرة ، ٢٠١٤ .

١٣٠. اللغة والخطاب الادبي ، اختيار وترجمة سعد الغانمي ، ط١ ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٣ م .

١٣١.لغه الشعر عند المعري دراسة لغوية فنية في سقط الزند ، د. زهير غازي زاهد ، دار الشؤون الثقافية العامة .

١٣٢.ما قالته غزة للبحر دراسة نقدية في تجربة معين بسيسو الشعرية ، د. نادي ساري الديك ، ط١ ، إصدار وزارة الثقافة ، الفلسطينية ، رام الله ، ١٩٩٨م .

١٣٣.المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي ، موسى بن محمد بن الملياني الاحمدي ، ط٤ ، منقحة ومزيدة ، دار الحكمة ، ١٩٤٩ م .

١٣٤. مجموعة ادري ولكن , حطاب ادهيم الفيصلي , ٢٠١٨م .

١٣٥. مجموعة اغراءات عيون ليلى ,حطّاب ادهيم الفيصلي , ط١,اتحاد الادباء والكتاب العراقيين في ميسان , مطبعة الاخوين , ٢٠١١م .

١٣٦. مجموعة اغراءات عيون ليلى ، حطاب ادهيم الفيصلي ، ط١ ، إصدارات اتحاد الادباء والكتاب العراقيين في ميسان ، مطبعة الاخوين ، ٢٠١١ .

١٣٧. مجموعة جنوب القلب , حطّاب ادهيم الفيصلي , ط١, ٢٠١٨م .

١٣٨. مجموعة حطام الأنبياء , حطّاب ادهيم الفيصلي , مطبعة سفينة النجاة .

١٣٩. مجموعة دموع القصائد في رثاء الأحبة , حطّاب ادهيم الفيصلي , مطبعة سفينة النجاة .

١٤٠.مجموعة في حب اهل البيت (عليهم السلام) ، شعر حطاب ادهيم الفيصلي ، ط١ ، ٢٠١٩م.

١٤١. مجموعة في حب أهل البيت عليهم السلام , حطّاب ادهيم الفيصلي , ط١ , ٢٠١٩م.

١٤٢. مجموعة قصائد الموت , حطّاب ادهيم الفيصلي , ط١ , منتدى الزهراء الثقافي ميسان المجر الكبير , محرم الحرام , ١٤٢٥هـ \٢٠٠٤م .

١٤٣.محاكمة الخنثى قصيده النثر في الخطاب النقدي العراقي دراسة ما وراء نقدية ، د. علي فرج ، ط١ ، دار الفراهيدي ، ٢٠١١.

١٤٤.محاولات التجديد في شعر احمد الصافي النجفي ، د. سمير الخليل ، ط١ ، دار بغداد ، ٢٠١٤ .

١٤٥.المختار من علوم البلاغة والعروض ، الأستاذ الدكتور محمد علي سلطاني ، ط١ ، دار العصماء ، سوريا ، دمشق ، ١٤٢٧ هـ .

١٤٦.المرشد الوافي في العروض والقوافي ، ، د. محمد بن حسن بن عثمان ، ط١ ، دار الكتب العمية ، بيروت – لبنان ، ٢٠٠٤ م.

١٤٧.المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها د. عبد ، ط٢ ، دار جامعة الخرطوم ، الخرطوم – السودان ، ١٩٩٢ م.

١٤٨.المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، د. اميل بديع يعقوب ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت , لبنان ، ١٤١١ هـ ، ١٩٩١ م .

١٤٩.معجم مصطلحات العروض والقافية ، د. عمر عتيق ، ط١ ، دار أسامة ، الأردن – عمان ، نبلاء ، الأردن – عمان ، ٢٠١٤ .

١٥٠.معجم مقاييس اللغة , أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي , أبو الحسين المتوفى ٣٩٥هـ , المحقق عبد السلام محمد هارون , دار الفكر , ١٣٩٩هـ -١٩٧٩م .

١٥١.مفاتيح العلوم , محمد بن احمد بن يوسف الخوارزمي ٣٨٧هـ , حققه إبراهيم الايباري , ط٢ , دار الكتاب العربي , بيروت , ١٩٨٩م .

١٥٢.مفتاح العلوم ، ابي يعقوب يوسف بن ابي بكر بن محمد بن علي السكاكي المتوفي ٦٢٦هـ ، ط١، دار الرسالة، بغداد ، العراق، ١٤٠٠هـ، ١٩٨١م.

١٥٣.مفهوم الأدبية في التراث النقدي الى نهاية القرن الرابع ، توفيق الزيدي ، ط٢ ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، عيون المقالات ، سيدي عثمان – البيضاء ، ١٩٨٧.

١٥٤.مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي , جابر عصفور , ط٥ , ١٩٩٥م .

١٥٥.مقدمة للشعر العربي ، أدونيس ، ط٣ ، دار العودة ، بيروت – لبنان ، ١٩٧٩م .

١٥٦.ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي ، د . عبد الهادي عبد الله عطية ، تبيان المعرفة ، ٢٠٠٢ م

١٥٧.منهاج البلغاء وسراج الادباء ، ابي الحسن حازم القرطاجني ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الحوجة ، ط٣ ، دار العرب الإسلامي ، بيروت ،٩٨٦.

١٥٨.المنهج الصوتي البنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي، د . عبد الصبور شاهين ، مؤسسة الرسالة ، لبنان – بيروت ، ١٤٠٠ هـ ، ١٩٨٠ م .

١٥٩.موسوعة العروض والقافية ، سعد عبد الله الواصل ، ط١ ، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية ، ٢٠٢٠ م

١٦٠.موسيقى الحب في الشعر الحديث ، عمر أبو ريشة وبدر شاكر السياب دراسة موازنة ، رحيم كوكز كريم , ط١ ، دار بغداد / دار امل الجديدة ، ٢٠١٥م .

١٦١.موسيقى الشعر , د. ابراهيم انيس , ط٢ , مكتبة الانجلو المصرية , ١٩٥٢م .

١٦٢.موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية) ، د . شكري محمد ، ط٢ ، دار المعرفة ، نوفمبر ، ١٩٨٧ م .

١٦٣.موسيقى الشعر العربي حديثه وقديمه دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر , د. عبد الرضا علي , ط١ , دار الشروق , ١٩٩٧م .

١٦٤.موسيقى الشعر العربي دراسة فنية وعروضية، د . حسني عبد الجليل يوسف ، الهيئة المصرية ، ١٩٨٩ م .

١٦٥.موسيقى الشعر بين الاتباع والابداع ، د. شعبان صلاح ، ط٤ ، دار غريب ، القاهرة ، ٢٠٠٥ .

١٦٦.موسيقى الشعر وعلم العروض ، يوسف أبو العدوس ، ط١ ، الناشر الاهلية ، ١٩٩٩ م .

١٦٧.موسيقى الشعرية ، د. صلاح عبد الحافظ ، ط٢ ، دار المعارف ، القاهرة – مصر ، ١٩٩٥ م .

١٦٨.الموسيقي الكبير ، الفيلسوف ابي نصر محمد بن محمد بن طرفان الفارابي ، تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة ، مراجعة وتصدير دكتور محمود احمد الخفي ، دار الكتاب العربي ، القاهرة .

١٦٩.ميزان الذهب في صناعة الشعر العربي ، احمد الهاشمي ، ط٢ ، دار الكتب العلمية ، لبنان – بيروت ، ٢٠٠٨ م .

١٧٠.نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، د . علي يونس ، الهيئة المصرية العامة , ١٩٩٣م .

١٧١. نظرية الادب ، رنيه وليك اوستن وآرون ، تعريب دكتور عادل سلامة ، دار المريخ ، المملكة العربية السعودية ، ١٤١٢ هـ ، ١٩٩٢ م .

١٧٢.نظرية البنائية في النقد الادبي ، دكتور صلاح فضل ، ط١ ، دار الشروق ، القاهرة ، ١٤١٩ هـ – ١٩٩٨ م .

١٧٣.نظرية اللغة الشعرية في الخطاب النقدي ، سمير السيد حسون ، جامعة المنصور ، كلية الاداب ، مج ٢، يناير ، ٢٠٠٩ .

١٧٤.نظرية المعنى في النقد العربي , د. مصطفى ناصف , دار الاندلس , بيروت .

١٧٥. نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروسي ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، ط١ ، الشركة المغربية لناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث التربوية ، ١٩٨٢ م .

١٧٦.النقد الادبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، د. علي يونس ، الهيئة المصرية للكتاب ، مصر ، ١٩٨٥ م .

١٧٧.نقد الشعر ، العالم العلامة ابي الفرج قدامة بن جعفر ، ط١ ، مطبعة الجوائب .

١٧٨.النقد العروضي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري د. علي عبد الحسين حداد ، ط١ ، ضفاف

١٧٩.نور القبس المختصر من المقتبس في اخبار النحاة والادباء والشعراء والعلماء ، ابي عبد الله محمد بن عمران المرزباني ، اختصار المحاسن يوسف بن احمد بن محمود الحافظ اليقموري ، عني بتحقيقه رودلف زهايم ، فرانشس شتاينر بفيسادن ، ١٩٦٤ م ، ١٣٨٤هـ .

١٨٠.الياذة هوميروس معربة نظماً ، سليمان البستاني ، مطبعة الهلال ، مصر ، ١٩٠٤ م.

ثانياً: الرسائل والأطاريح الجامعية

١. اثر التكرار في تلقي النص القرآني سورة الرحمن انموذجا . تويمي خولة، رسالة ماجستير، جامعة الدكتور الطاهر مولاي سعيد، ٢٠١٦ – ٢٠١٧ م ، (منشورة).

٢. اثر الدراسات البنيوية في النقد الادبي الحديث ، امال بناصر ، رسالة دكتوراه ، جامعة ابي بكر بلقايد تلسمان ، كليات الآداب واللغات ، الجزائر ، ٢٠١٣ ، ٢٠١٤ م ،(منشورة).

٣. اثر علوم اللغة في نقد المغاربة القدامى، داوود احمد ، أطروحة دكتوراه ، جامعة وهران ، كلية الآداب واللغات والفنون ، الجزائر ، ٢٠١٠ ، ٢٠١١ م ،(منشورة).

٤. أساليب التعبير القراني في القران المكي دراسة تحليلية أدبية ، بن الشيخ عباس ، رسالة ماجستير ، جامعة وهران ، كلية العلوم الإنسانية والحضارة الإسلامية ، ٢٠٠٧ ، ٢٠٠٨ م ،(منشورة).

٥. أساليب التكرار في ديوان سرحان يثرب القهوة في الكافتيريا لمحمود درويش مقاربة اسلوبية، عبد القادر علي رزوقي، رسالة ماجستير ن جامعة الحاج لخضر باتنة، كلية الآداب واللغات، الجزائر، ٢٠١١ – ٢٠١٢ م ،(منشورة).

٦. اشكال القصيدة الجزائرية المعاصرة في ضوء نظرية الاجناس الأدبية، نوارة ولد احمد، أطروحة دكتوراه، جامعة مولود معمري– تيزي وزو، كلية الآداب واللغات، الجزائر، ٢٠١٧ م، (منشورة).

٧. أنسي الحاج وقصيدة النثر، رانه مصطفى نزال، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، كلية الدراسات العليا، الأردن، ١٩٩٦م ، (منشورة).

٨. الإيقاع الصوتي في شعر احمد شوقي ذكرى المولد انموذجا ، خولة لونيسة ، رسالة ماجستير ، جامعة ٨ ماي ١٩٤٥ ، كلية الآداب واللغات ، الجزائر ، ٢٠١٧ م ،(منشورة).

٩. الإيقاع بين الثبات والتحول في شعر يوسف وغليس تغريبة جعفر الطيار انموذجا) ، فازية اوقاش ، رسالة ماجستير ، جامعة مولود معمري تيزي وزو ، كلية الآداب واللغات ، الجزائر ،(منشورة) .

١٠. الإيقاع واثرة في تحقيق جمالية النص الشعري – قراءة في نماذج مختارة من الشعر الجزائري المعاصر، بن حليس هدى، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد بوضياف بالميلة، كلية الآداب واللغات ، الجزائر ، ٢٠١٨ – ٢٠١٩ م ،(منشورة).

١١. البناء الشعري عند كمال ناصر (دراسة وصفية تحليلية) ، وليد محمد محمود أبو شمالة ، رسالة ماجستير ، جامعة الأقصى ، كلية الآداب، ٢٠١٦ م ،(منشورة).

١٢. البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر مرحلة التحولات (١٩٨٨ – ٢٠٠٠ م) ، كمال فنيشي ، رسالة ماجستير / جامعة منتوري ، قسنطينة ، كلية الآداب واللغات ٢٠٠٩ ، ٢٠١٠ م ،(منشورة) .

١٣. البناء الفني في شعر احمد القدومي، احمد فهمي عواجة، رسالة ماجستير، جامعة الأقصى – غزه ، كلية الآداب ، ٢٠١٨ م ،(منشورة).

١٤. البنيات الاسلوبية في الخطاب الشعري عند إيليا ابي ماضي، قرفي السعيد، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، كلية الآداب واللغات، الجزائر ،(منشورة).

١٥. بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر فترة التسعينات وما بعدها، صبيرة قاسي، اطروحة دكتوراه، جامعة فرحان عباس سطيف ، كلية الآداب واللغات ، الجزائر، ٢٠١٠ ، ٢٠١١ م،(منشورة) .

١٦. البنية الايقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر شعر الاسرى أنموذجا ، معاذ محمد عبد الهادي الحنفي ، رسالة ماجستير ، الجامعة الإسلامية غزة ، كلية الآداب ، فلسطين ، ٢٠٠٦م ،(منشورة).

١٧. البنية الايقاعية في اللهب المقدسي زكريا ن رحماني ليلي ، أطروحة دكتوراه ، جامعة ابي بكر بلقايد ، كلية اللغة العربية وآدابها، الجزائر ، ٢٠١٤ – ٢٠١٥ م ،(منشورة).

١٨. البنية الايقاعية في شعر ابي نؤاس ، علي عبد الحسين حداد ، رسالة ماجستير ، جامعة البصرة ، كلية الآداب ، العراق, ٢٠١١ م ، (غير منشورة).

١٩. البنية الايقاعية في شعر الجواهري، عبد نور داوود عمران، أطروحة دكتوراه، جامعة الكوفة، كلية الآداب، العراق ، ٢٠٠٨ م ،(منشورة).

٢٠. البنية الايقاعية في فن الموشحات ابن زهير وابن سهل وابن الخطيب انموذجا ، سعيدة جربوع ، أطروحة دكتوراه ن جامعة محمد بوضياف بالميلة ، كلية الآداب واللغات ، الجزائر،(منشورة) ، ٢٠١٨ – ٢٠١٩ م ،(منشورة).

٢١. بنية الخطاب الشعري عند يوسف وغليسي ، حليمة واقوش ، رسالة ماجستير ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، كلية الآداب واللغات ، الجزائر، ٢٠١٢ ، ٢٠١٣ م ،(منشورة).

٢٢. البنية الفنية في شعر كمال احمد غنيم , خضر محمد أبو جحجوح , رسالة ماجستير , االجامعة الإسلامية –غزة– , كلية الاداب ,٢٠١٠ م , (منشورة) .

٢٣. التجديد في شعر محي الدين فارس ، عواطف احمد محمد الامام ، رسالة ماجستير ، جامعة ام درمان الإسلامية ، كلية الدراسات العليا ، السودان، ٢٠١١ م ،(منشورة).

٢٤. التجربة الشعرية عند الشاعر الشعبي محمد الفازع ، بلقاسم عطالله ، رسالة ماجستير ، جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي ، كلية الآداب واللغات ، ٢٠١٥–٢٠١٦م.

٢٥. التشكيل البصري في ديوان الرقص مع البوم لغادة السمان ، مفيدة غيموز ، معهد الآداب واللغات ، الجزائر، ٢٠١٩ / ٢٠٢٠م ،(منشورة).

٢٦. التشكيل التكراري في الشعر الجاهلي ، احمد عبد الرحمن محمد الذنبيات ، أطروحة دكتوراه ، جامعة مؤتة ، عماد ، الدراسات العليا ، ٢٠٠٥ م ،(منشورة).

٢٧. التكرار اللفظي في شعر النقائض جرير والفرزدق نموذجا دراسة اسلوبية ، مختار سويلم ، رسالة ماجستير ، جامعة قاصدي مرباح ورقلة ، كلية الآداب واللغات ، ٢٠٠٩ – ٢٠١٠ م ،(منشورة).

٢٨. التكرار في الدراسات النقدية بين الاصالة والمعاصرة، فيصل حسان الحولي ، رسالة ماجستير ، جامعة مؤتة ، عماد ، الدراسات العليا ، ٢٠١١ م ،(منشورة).

٢٩. التكرار في الشعر الاندلسي شعراء قرطبة في القرن الخامس الهجري انموذجا ، محمد احمد مؤضي الرقبات ، أطروحة دكتوراه ، جامعة اليرموك ، كلية الآداب، ٢٠١١ م ،(منشورة).

٣٠. التكرار في الشعر العباسي الأول ، خالد فرحان البدانية ، أطروحة دكتوراه ، جامعة مؤتة ، عماد ، الدراسات العليا ، ٢٠٠٦ ،(منشورة).

٣١. التكرار في القران الكريم (اسرار البلاغية في ضوء كتابات علماء العرب وكتابات علماء شبه القاره الهندية دراسة تطبيقية مقارنة ، يار زمان جنت كل امنكل ، أطروحة دكتوراه ، الجامعة الإسلامية العالمية اسلام اباد ، كلية اللغة العربية ،(منشورة).

٣٢. التكرار في شعر ابي تمام ١٧٢ – ٢٣١ هـ ، احمد محمد طالب المسيعدين ، أطروحة دكتوراه ، جامعة مؤتة ، كلية الدراسات العليا ، ٢٠١٧ م ،(منشورة).

٣٣. جماليات التشكيل الايقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي (دراسة في الجذور الجمالية للايقاع) ، مسعود وقاد ، أطروحة دكتوراه ، جامعة الحاج لخضر باتنة ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الجزائر ٢٠١٠ – ٢٠١١ م ،(منشورة) .

٣٤. شعر الإيقاع في شعر عياش يحياوي ، عبد المؤمن منصور ، رسالة ماجستير ، جامعة محمد بوضياف بالميلة ، كلية الآداب واللغات ، الجزائر، ٢٠١٤ – ٢٠١٥ م ،(منشورة).

٣٥. شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي ، روفية بوغنوط ، رسالة ماجستير ، جامعة منتوري _ قسنطينة ، كلية الآداب واللغات ، الجزائر ، ٢٠٠٦ / ٢٠٠٧ م ،(منشورة).

٣٦. شعرية إيقاع قصيدة النثر عاشور بوكلوة انموذجا ، دكار خديجة , رسالة ماجستير ، جامعة العربي بن مهيدي – ام البواقي ، كلية الآداب واللغات والعلوم والاجتماعيات ، الجزائر ، ٢٠١٠ – ٢٠١١ م .

٣٧. ضروب البحور بين النظرية والتطبيق ، عباس عودة شنيور ، رسالة ماجستير ، جامعة البصرة ، ١٩٩٤ م ،(غير منشورة).

٣٨. قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر الأسس والجماليات، امال دهنون ، رسالة ماجستير ، جامعة محمد خيضر سبكرة ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الجزائر، ٢٠٠٣ م ،(منشورة).

٣٩. موقف النقد المغاربي من قصيدة النثر ، رياض نويص ، رسالة ماجستير ، جامعة مولود معمري تيزي وزو ، كلية الآداب واللغات ، الجزائر، ٢٠١٣ م ،(منشورة).

ثالثاً : (المجلات والدوريات)

١. إشكالية الاحتذاء في المعنى الشعري عند عبد القاهر الجرجاني ، د . صالح بن سعيد الزهراني .مجلة جامعة ام القرى ،السنة العاشرة ، ع ١٥ ، ،

٢. أنواع التوازي في شعر محمود درويش ، ايثار شكري شاكر النعيمي ، أ . م . د . عارف عبد حايل الريشاوي مجلة كلية التربية للبنات ، مج ٢٩ ، ع ، ٢ ، ، ٢٠١٨ م .

٣. الإيقاع الداخلي إشكالية المفهوم والرؤية، د . هشام فاضل محمود مجلة البحوث والدراسات الإسلامية ، ع ٣٤ ، ديوان الوقف السني مركز البحوث والدراسات الإسلامية ، ٣١ ديسمبر ، كانون الثاني ، ٢٠١٣ م .

٤. الإيقاع الداخلي في التشكيل الشعري لقصيدة النثر ، مها عباس محمد العبودي ، مجلة كلية التربية ، جامعة واسط ، العدد الحادي والاربعون ، الجزء الثالث ، ٢٠٢٠ .

٥. الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة ، : بنية التكرار عند البياتي انموذجا ، د. هدى الصنجاوي ، مجلة جامعة دمشق ، ج ٣٠ ، ع ١+٢ ، ٢٠١٤م .

٦. الإيقاع الداخلي في شعر ابي العلاء المعري – اجناس والطباق انموذجاً ، الباحث مصطفى اليوسف الضالع مجلة جامعة البعث ، مج ٣٧ ، ع ١٠ ، السنة ٢٠١٥ .

٧. الإيقاع الداخلي وجمالياته في قصيدة وجبة حب باردة ، لاحلام مستغانمي ، سكورة ايت حمو ، مجلة جسور المعرفة ، مج ٧ ، العدد ٥ ، الجزائر ، ديسمبر ، ٢٠١١ .

٨. إيقاع الشعر العربي قراءة سوسيو ثقافية ، د. علي عبد الحسين حداد الخالدي ، مجلة أبحاث ميسان ، العدد ٣٠ ، المجلد الخامس عشر ، ٢٠١٩.

٩. بحر الرجز في الشعر ، د . احمد مستجير, مجلة ابداع ، العدد رقم ٤ ، ابريل / ١٩٨٦ ، مصر

١٠. البنيات المتوازية في شعر مصطفى محمد الغماري – التوازي والتكرار، أ . وهاب داودي .مجلة المخبر أبحاث في اللغة والاداب الجزائري ، جامعة بسكر ، الجزائر ، ع١٠ ، ٢٠١٤ م .

١١. التجديد الايقاعي في الشعر الحديث جمالية التدوير في شعر عبد الوهاب البياتي , د. رضوان جنيدي , مجلة إشكالات , دورية نصف سنوية محكمة , العدد الرابع , المركز الجامعي لتامنغست , الجزائر , ٢٠١٤م .

١٢. تحولات في الكتابة الشعرية الحديثة ، أ . عمارة بو جمعة مجلة تاريخ العلوم ، العدد السادس ، جامعة سيدي بلعباس .

١٣. التشكيل البصري في القصيدة الجزائرية المعاصرة : الأبعاد والدلالات , أحلام شمري , رابح طبجون , مجلة القارىء للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية , مج الرابع , العدد الثالث , سبتمبر , ٢٠٢١م .

١٤. التكرار في الحديث النبوي الشريف ، د . اميمة بدر مجلة جامعة دمشق ، مج ٢٦ ،١+٢ ، الدين ، ٢٠١٠ .

١٥. التكرار في الشعر الجاهلي : دراسة اسلوبية , ربابعه موسى , جامعة مؤتة , مج ٥ , العدد ١ , ١٩٩٠م (بحث) .

١٦. التوازي في القصيدة المعاصرة ، عصام شرتج , كلمة مجلة أدبية فكرية شهرية ، ع ١١٩ ، ، ماي / ٢٠١٧ م .

١٧. التوازي في قصيدة محمود درويش عاشق من فلسطين ، م . د . غانم صالح سلطان مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية / مج ١١ ، ع ٢ ،.

١٨. جماليات الإيقاع الداخلي في الخطاب الشعري المعاصر (مقارنة هندسية للمعنى واحصاء المبنى في شعر محمود درويش ، بن سعيد ايمان ، أ . د . صبا نور الدين مجلة إشكالات في اللغة والادب ، مجلد ٨ ، ع ٥ ، ، ٢٠١٩ .

١٩. خصائص الأسلوب في الشوقيات ، محمد العادي الطرابلسي ، منشورات الجامعة التونسية ، مج ٢ ، ١٩٨١ .

٢٠. دراسة في العروض والتقطيع الشعري اشهر اوزان الشعر الشعبي ، شاكر التميمي ، جريدة الحقيقة ، جريدة يومية سياسية عامة ، ٢٠١٣ .

٢١. دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الشعري الحديث , علاء الدين علي ناصر , مجلة الأثر , العدد ٢٩ , ديسمبر /٢٠١٧م .

٢٢. ديوان مالك بن الريب ، تح د. نوري محمود القيسي مستل من مجله معهد المخطوطات العربية ، مج ١٥ .

٢٣. الرباط المقدس بين الموسيقى والشعر , عبد الغفور النعمة , مجلة الأقلام العدد الخامس _ دار الشؤون الثقافية , وزارة الثقافة والاعلام _ بغداد , أيار ١٩٨٨م .

٢٤. رهانات التجديد في الشعر العربي الحديث المعاصر ، د . سارة عماش مجلة حوليات الاداب واللغات ، علمية دولية اكاديمية محكمة ، مج ٥ ، ع ١١ ، كلية الاداب واللغات جامعة محمد بوضياف المسيلة ، الجزائر ، ، ٢٠١٨ م .

٢٥. زحاف الخبب استدراك على المتدارك ، د. علي عبد الحسين حداد ، مجلة ميسان للدراسات الاكاديمية ، ع ٣٨ ، ٢٠٢٠ .

٢٦. الزحاف والعله رؤية في التجريد والاصوات والايقاع ، د. احمد كشك ، مكتبة النهضة المصرية

٢٧. سيمياء الحداثة في قصيدة النثر دراسة في وجود الظاهرة وتطورها في الادب العربي الحديث والنقد ، د. فرحان بدري الحربي ، مجلة القادسية في الاداب والعلوم التربوية ، العددان ٣_ ٤ ، المجلد (٧) ، ٢٠٠٨ .

٢٨. شعرية الإيقاع , د. خيرية حمر العين , مجلة آفاق المعرفة العدد رقم ٤٣٩ , سوريا ١ ابريل ٢٠٠٠م .

٢٩. شعرية التكرار في ديوان ابي القاسم الشابي ، د. مصطفى نمر ، محمد عامر حسين ، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية ـ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية ، مج ٤١ ، ع ٣ ، ٢٠١٩

٣٠. ظواهر التجديد في الشعر العربي الحديث , م/ نجاة علوان الكناني , مجلة أبحاث البصرة للعلوم الإنسانية , مج ٤٢, العدد الخامس , لسنة ٢٠١٧م .

٣١. في مفهوم الإيقاع ، محمد الهادي الطرابلسي , مجلة حوليات الجامعة التونسية ، ع ٣٢ ، جامعة منوبة ، كلية الاداب والفنون والانسانيات ، تونس , ١ / يناير / ١٩٩١ م .

٣٢. القافية في شعر بلقاسم خمارة ، أ . عبد المجيد قياني مجلة العلوم الإنسانية ، جامعة محمد خيضر بسكرة ، العدد الحادي عشر ، كلية الاداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ، ، الجزائر ، ماي / ٢٠٠٧ م .

٣٣. قراءة تحليلية في دوائر الخليل العروضية ، د. عامر عبد محسن السعد ، مجلة اداب البصرة ، ع ٨٠ ، جامعة البصرة ، ٢٠١٧م .

٣٤. القصيدة العربية المعاصرة شعرية الإيقاع إيقاعية المغايرة / إيقاعية البدائل، لطفي سيد محمد، مجلة كتابات معاصرة العدد ٦٥١ , أكتوبر، لبنان , ٢٠٠٣.

٣٥. قصيدة النثر العراقية الحديثة : الولادة والمألات ، م . د. فوزي ثعبان منسي الموسوي مجلة دواة ، مج ٧ ، ع ٢٦ ، السنة السابعة ، / تشرين الثاني ، ٢٠٢٠ م .
٣٦. قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة من اشتراطات القصد الى قراءة الأثر ، حاتم الصكر مجلة فصول ، ع٣ ، مصر ، ١ / يوليو ١٩٩٦ م .
٣٧. قصيدة النثر وجماليات الخروج والانقطاع ، كمال أبو ديب ، مجلة نزوة ، العدد ١٧ ، عمان ، يناير ، ١٩٩٩م .
٣٨. كتاب العروض للزجاج ، تحقيق سليمان أبو سته ، مجلة الدراسات اللغوية ، مج ٦ ، ع ٣ ، فصلية تصدر عن مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية ، رجب / رمضان ١٤٢٥ هـ ، سبتمبر – نوفمبر ، ٢٠٠٤ .
٣٩. مستويات التوازي في شعر وضاح اليمن ، د . نور الدين زين العابدين متولي احمد , مجلة بحوث كلية الاداب ، مج ١ ، العدد ١٢ ، الناشر : جامعة المنوفية ، مصر ، ٢٠٢٠ م .
٤٠. مفهوم النسق في الفلسفة النسق : الإشكالات والخصائص ، د . سليمان احمد الظاهر، مجلة جامعة دمشق ، مج ٣٠ ، ع ٣ +٤ ، ، ٢٠١٤ م .
٤١. مقاربة اسلوبية لشعر عز الدين المناصرة (ديوان جعفر انموذجا) , يوسف رزقة , مجلة الجامعة الإسلامية , مج العاشر , العدد الثاني , ٢٠٠٢م .
٤٢. المناسبة بين الصوت والمعنى في القران الكريم ، د. عبد الجواد عبد الحسين علي البيضاني ، مجلة دراسات تربوية ، العدد ٢٥ ، كانون الثاني ، ٢٠١٤ .

رابعاً : (شبكة الانترنيت)

١. التوالد العروضي (بحث في قدرة العربية وكفاءة الاوزان ، د . ممدوح عبد الرحمن https:\\ palstine books . blogsbot.com.
٢. شعر الحداثة دراسه في الإيقاع ، محمد علي علوان ، www.kotobavabia.com
٣. كتاب العروض للأخفاش , تحقيق ودراسة سيد البحراوي ,.www.koto barabia.com

إقرار لجنة المناقشة

نحن أعضاء لجنة المناقشة نشهد أنّنا اطّلعنا على هذه الرسالة الموسومة بـ **(البنية الإيقاعية لشعر حطّاب الجنوب)** التي تقدّمت بها الطالبة **(فاطمة عبد علي عويد)**، وقد ناقشناها في محتوياتها، وفيما لها علاقة بها، ووجدنا أنَّها جديرة بالقبول لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها/ اللغة، وبتقدير ( ).

الإمضاء:

الاسم: أ . د. خالد محمد صالح

(رئيساً)

التاريخ: / /٢٠٢٢م

الإمضاء:

الاسم: أ . د. ثائر عبد الزهرة لازم

(عضواً)

التاريخ: / /٢٠٢٢م

الإمضاء:

الاسم: أ . د.كاظم فاخر حاجم

(عضواً)

التاريخ: / / ٢٠٢٢م

الإمضاء:

الاسم: أ . د. علي عبد الحسين حداد

(عضواً ومشرفاً)

التاريخ: / /٢٠٢٢م

صدّقها مجلس كليّة التربية/ جامعة ميسان

التوقيع:

أ . د. هاشم داخل حسين

عميد كليـــــة التربيـــــة

التاريخ: / / ٢٠٢٢م