جمهورية العراق

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ميسان / كلية التربية

الدراسات العليا

الإيقاع في شعر قيس حمزة الخفاجي بين الرؤية والمبنى

رسالة تقدمت بها الطالبة

نهاد عاشور غالي

إلى مجلس كلية التربية – جامعة ميسان

وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

إشراف

أ. د علي عبد الحسين حداد

١٤٤٦ هـ

٢٠٢٤م

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمنِ الرَّحِيمِ

﴿يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ﴾

صدق الله العلي العظيم

سورة المجادلة الآية (١١)

إقرار المشرف

أشهد أنَّ إعداد هذه الرسالة الموسومة ب (الإيقاع في شعر قيس حمزة الخفاجي بين الرؤية والمبنى)، قد جرى تحت إشرافي في كلية التربية – جامعة ميسان، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها.

المشرف

الاسم: أ. د علي عبد الحسين حداد

التوقيع:

التاريخ: / /١٤٤٦ هـ

/ / ٢٠٢٤م

((إقرار رئيس القسم))

بناءً على التوصيات المتوافرة، أرشح هذه الرسالة العلمية للمناقشة.

التوقيع:

رئيس قسم اللغة العربية – كلية التربية

الاسم: أ. د محمد مهدي حسين

التاريخ: / / ١٤٤٦هـ

/ / ٢٠٢٤م

إقرار المقوم العلمي

أشهد أنّي قرأتُ الرسالة الموسومة ب (الإيقاع في شعر قيس حمزة الخفاجي بين الرؤية والمبنى)، التي تقدمت بها طالبة الماجستير (نهاد عاشور غالي) إلى كلية التربية / جامعة ميسان، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في (اللغة العربية)، ووجدتها صالحة من الناحية العلمية.

التوقيع:

الأسم:

التاريخ: / / ٢٠٢٤م

إقرار لجنة المناقشة

نحن أعضاء لجنة المناقشة، نشهد أننا اطلعنا على الرسالة الموسومة بـ **(الإيقاع في شعر قيس حمزة الخفاجي بين الرؤية والمبنى)**، التي تقدمت بها طالبة الماجستير **(نهاد عاشور غالي)**، وقد ناقشناها في محتوياتها، وفيما لها علاقة بها، ووجدنا أنها جديرة بالقبول لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها/ الأدب، وبتقدير ( ).

التوقيع: التوقيع:

الاسم: الاسم:

(رئيساً) (عضواً ومشرفاً)

التاريخ: التاريخ:

التوقيع: التوقيع:

الاسم: الاسم:

(عضواً): (عضواً):

التاريخ: التاريخ:

صدقها مجلس كلية التربية/ جامعة ميسان.

أ. م. د. براق طالب شلش

عميد كلية التربية

/ /٢٠٢٤

إهداء

ـ إلى مقام سيدي ومولاي أبي الفضل العباس "عليه السلام"

ـ إلى من وصى بهما الرحمن" وبالوالدين

إحسانا "

"اميي"

"أبي"

ـ كما اهدي هذا الغرس إلى كلّ من أحب

"الباحثة"

الشكر والعرفان

الشكر لله سبحانه وتعالى أولاً وأخيراً، فهو الذي منّ عليّ بإتمام هذه الرسالة. ومن دواعي الاعتراف بالفضل أن أتقدم بخالص الشكر الجزيل والاحترام والتقدير إلى أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور (علي عبد الحسين حداد) لقبوله الإشراف على رسالتي وتقديم الإرشادات والنصائح التي أسداها لي واقتراح عنوان الرسالة وتقويمها بالشكل الأمثل، أبقاه الله ذخراً لطلبة العلم وجعل ذلك في ميزان حسناته.

فهرست المحتويات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	أ – ت
التمهيد: مظاهر التجديد في الشعر العراقي الحديث	١–٥
الفصل الأول: المبنى الخارجي للإيقاع في شعر قيس حمزة الخفاجي	٦–٧٨
المبحث الأول: إيقاع بحور الشعر العمودي	٩–٥١
المبحث الثاني: إيقاع أوزان الشعر الحر	٥٢–٦٥
المبحث الثالث: إيقاع قوافي الشعر العمودي والشعر الحر	٦٦–٧٨
الفصل الثاني: الايقاع الداخلي في شعر قيس حمزة الخفاجي	٧٩–١١٤
المبحث الأول: الايقاع الداخلي في الشعر العمودي	٨٠–٩٢
المبحث الثاني: الايقاع الداخلي في الشعر الحر	٩٣–١٠٥
المبحث الثالث: الايقاع الداخلي في قصيدة النثر	١٠٦–١١٤
الفصل الثالث: إيقاع الشعر البطائقي لدى قيس حمزة الخفاجي وقوافيه	١١٥–١٧٤
المبحث الأول: الايقاع الخارجي للشعر البطائقي	١٢١–١٥٢
المبحث الثاني: إيقاع قوافي الشعر البطائقي	١٥٣–١٦٢
المبحث الثالث: الإيقاع الداخلي للشعر البطائقي	١٦٣–١٧٤
الخاتمة:	١٧٥–١٧٨
المصادر والمراجع:	١٧٩–١٩١
الملاحق	١٩٢–٢١٣

المقدمة

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله ربَّ العالمين، والصلاةُ والسلام على رسول الله محمد وعلى اهل بيته الطيبين الطاهرين، أَما بعد.

فالموسيقى ملازمة للشعر قديمه وحديثه، وهي سرّ من أسراره ولا يمكن تصوّر وجود شعر من دون وجود موسيقى، لكونها عنصراً جوهرياً في بنائه، والشعراء أشد حرصاً على حضور الموسيقى في شعرهم، ومنهم الخفاجي الذي هو احد الشعراء الذين منحوا الشعر عطاء خاصا، فكانت الموسيقى مرتكزاً رئيساً في الأنواع الشعرية التي نظم فيها وحرص على تمتينها بالإيقاع المنضبط الذي يعد جوهر الشعر والمؤثر الحسي المسؤول عن تحقيق الجمال الفني والتأثير الموحي في متلقيه والذي لم تنقطع علاقته البنائية والوظيفية عن اخيلته وصوره ومعانيه وألفاظه لإدراكه أنّ الشعر في حقيقته صورة تعبيرية ذات طابع موسيقي.

ونظراً إلى رغبتي في دراسة المكون الموسيقي في الشعر العراقي الحديث فقد كان ذلك أساساً لاختيار ميدان البحث في الرسالة، 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 القصيدة العمودية أم في قصيدة التفعيلة أم في قصيدة النثر، نظراً إلى مقدرته الفنية ورؤيته الشعرية التي تميل إلى 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 أطروحة ورسالة بحسب ما أتيح للباحثة وما تحتاجه خطة الدراسة وفصولها.

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 إيقاعياً لدى الشاعر، ابتداءً بالقصيدة العمودية، ثم قصيدة التفعيلة، ثم قصيدة النثر، ثم تجربته الجديدة في الشعر البطائقي قد اختص التمهيد بعنوان مظاهر التجديد في الشعر العراقي الحديث، وحمل الفصل الاول عنوان المبنى الخارجي للإيقاع في شعر قيس حمزة الخفاجي، إذ تضمن ثلاثة مباحث، ففي المبحث الاول: تناولت الباحثة دراسة إيقاع بحور الشعر العمودي، وفي المبحث الثاني تناولت إيقاع أوزان الشعر الحر، بينما اختص الثالث بدراسة إيقاع قوافي الشعر العمودي والشعر الحر.

أما الفصل الثاني: فقد تناولت فيه الباحثة دراسة المبنى الداخلي للإيقاع في شعر قيس حمزة الخفاجي، وقسم أيضاً على ثلاثة مباحث، اختص المبحث الاول من هذا الفصل بدراسة الإيقاع الداخلي في الشعر العمودي، بينما تناول المبحث الثاني الإيقاع الداخلي في الشعر الحر، في حين تناول المبحث الثالث الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر.

أما الفصل الثالث فقد تخصص بدراسة تجربة الخفاجي في الشعر البطائقي، إذ اختص المبحث الاول منها بدراسة الإيقاع الخارجي لهذا الشكل الشعري ، وفي المبحث الثاني تصدت الباحثة لدراسة قوافيه ومظاهرها، بينما اختص المبحث الثالث بعنوان الإيقاع الداخلي للشعر البطائقي.

وقد اعتمدت الباحثة في دراستها على المنهج البنيوي لا سيما ما يختص بمنطلقات دراسته للمستوى الصوتي والتركيبي التي تتماشى مع دراسة إيقاع الشعر وتنوّع 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؛ بسبب صعوبة تحصيل الدراسات النقدية التي قدمها الخفاجي ضمن عمله الأكاديمي 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.

ومن واجب القول توجيه الباحثة الشكرِ والامتنان إلى عمادة كلية التربية، ورئاسة قسمِ اللغةِ العربية، وأساتذة قسم اللغة العربية الأفاضل الذين تتلمذتُ على أيديهم في السنة التحضيرية، وهم الداعمون لمسيرةِ العلمِ والعملِ ونور الفكرِ وإشراق الحضارة، جزاهم الله عني خيرَ الجزاءِ، كما أتوجه بالشكرِ الجزيل لأعضاء اللجنة الموقرة على قبولهم مناقشة هذه الرسالة وتقويمها.

وفي الختام لا تدعي الباحثة السبق في هذا الموضوع أو أنها بلغت مستوى الكمال فيه، وحسبها أنها قد اهتمت بنتاج شاعر من شعراء وطنها ومن أساتذة الجامعات العراقية المرموقين فإن وفقت فلله الحمد والمنة أولاً وآخراً، وأن لم توفق فسبحان الذي تفرد بالكمال وحده وهو العالم الخبير، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خاتم النبيين وأهل بيته الطاهرين.

التمهيد

مظاهر التجديد في الشعر العراقي الحديث

التمهيد

مظاهر التجديد في الشعر العراقي الحديث

حظي الشعر العراقي الحديث بمظاهر تجديدية تحصلت بسبب تأثيرات عدة في كثير من الجوانب الفنية أو بما يتصل بثقافة الشعراء أنفسهم ورغبتهم بالتجديد، إذ نمت رغبة ملحة في التغيير والتجديد لدى الشعراء، لاسيما في نهاية القرن التاسع عشر بجهود بعض الشعراء مثل معروف عبد الغني الرصافي ،ونازك الملائكة وبدر شاكر السياب منتصف القرن العشرين، وقامت محاولات جادة لتطوير الشعر العربي وصولاً إلى التجديد الحقيقي في منتصف القرن العشرين، فقد كان الشاعر ينظم قصيدته على نظام الشطر الواحد والقافية الموحدة منذ بداية القصيدة، وحتى النهاية فتخرج متماسكة الأفكار والأبيات إلى أنْ جاء العصر الحديث إذ رأوا ان الحياة العصرية بما فيها من تطور فكري واجتماعي وحتى سياسي تستدعي وجود شعر يستوعب هذا التطور والحداثة(١).

والتجديد بوصفه مصطلحاً قد وجد من القدم وهو: اعادة القديم إلى الوجود في شكل جديد، وقد كان التجديد مصاحباً للشعر العربي في عصوره المختلفة(٢)، فالدعوة إلى التجديد بحركاتها نابعة من إيمان الشعراء بحيوية الشعر وأصالته، فنمط الحياة الجديدة وتطورات العصر تستدعي من الإنسان ان يعيد النظر في مدركاته العقلية ومكنوناته النفسية وعوالمها الروحية وظروفه الاجتماعية والاقتصادية والسياسية محاولاً دائماً وضع نفسه مقابل هذا الشعر(٣).

---

(١) ينظر: رواد التجديد في الشعر العربي المعاصر في العراق السياب ورفاقته ، أبحاث ملتقى الكويت _ الاول _ للشعر العربي في العراق ، https//search.app/5STsCbUapXh1R8q8

(٢) ينظر: النقد بين الحداثة والتقليد، عبد الرحمن عبد الحميد، دار الكتب الحديث، د. ط، ٢٠٠٥، ص٢٠.

(٣) ينظر: قراءات في الشعر العربي المعاصر، علي عشري الزايد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٨م، ص٦.

ويعد الشاعر معروف عبد الغني الرصافي من اوائل الشعراء الذي حاولوا تجديد القالب الفني في الشعر العراقي الحديث على مستوى الشكل والمضمون[١]، فقد مر الشعر العراقي بمراحل مختلفة استجابة لحاجة الإنسان والمجتمع ووعي الشاعر بضرورة تماهيه مع تطورات العصر وتأكيد حضور شاعريته عن طريق التجريب المستمر تحقيقاً لمظهر ايجابي في تجديد الشعر[٢]، وأول ما التفت اليه الشاعر في نظرته التجديدية تأكيده على موضوع الوحدة العضوية في القصيدة وإصراره على موضوعين مهمين: الاول تفاعل الشعر مع روح العصر الحديث والتعبير عنه، والثاني الابتكار الذي يأتي بشكل ومضمون جديد، وهذه الإشارة تعني التحول بالوزن والقافية والموضوع وما لهما من إسهامات في بناء القصيدة الحديثة بعيداً عن الشكل التقليدي الموروث[٣]، إنَّ منجز الرصافي شكل بداية جريئة لتغييرات مهمة فيها وعي وإرادة وثورة وابداع، وشكل منجزه الشعري تواصلاً مع حركات التجديد التي ظهرت في العصر العباسي أو حركة الشعر في الأندلس[٤]، لاسيما ان تجربة الرصافي تحسب بجرأتها ولادة جديدة لان هذه الولادة انجزت منذ البداية منطلقاً مهماً لتحولات كبرى في القصيدة العربية على مستوى الشكل والمضمون أسهمت بظهور حركة الشعر الحر في العراق[٥]، لاسيما أنّ هذا الشكل الشعري الجديد قد خرق مركزية القافية لاسيما أنّ القافية لازمة الشعر العربي منذ نشأته، ولذلك عدّت اصل الانتهاء إلى الوزن، لكونها اقدم منه[٦]، ومع ذلك فإنّ مجموعة من الدارسين المحدثين تجد في تنويع القوافي وتجديدها ضرورة إيقاعية ومنهم الدكتور شكري عياد بقوله: (إنّ تأثير اللحن يرجع إلى شعور بالشوق لعودة المفتاح، فإن استخدم مفتاحان. للحن الواحد يضاعف هذا الشوق)[٧].

---

(١) ينظر، تحولات الشكل في الشعر العراقي الحديث، الزهاوي (ت١٩٣٦) والرصافي (١٩٤٥م) انموذجاً، م. د. سعيد عبد الرضا، كلية التربية الأصمعي، جامعة ديالى، مجلة ديالى، العدد الخمسون، ٢٠١١م، ص٢٠٩.

(٢) ينظر، المصدر السابق، ص٢٠٩.

(٣) ينظر: المصدر السابق، ص٢٠٩.

(٤) ينظر، المصدر السابق، ص٢٠٩.

(٥) ينظر، المصدر السابق، ص٢٠٩.

(٦) ينظر: الشعرية العربية، ادونيس، ط٢، دار الآداب، لبنان، بيروت، ١٩٨٩م، ص٢٨.

(٧) ينظر: موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، د. شكري عياد، ط٢، دار المعرفة، مصر، القاهرة، ١٩٧٨م، ص١٢٨.

وقد عنيت الجهود النقدية في ساحة الشعر العربي الحديث بالاهتمام بهذه التجربة الشعرية الجديدة التي حظيت بنصيب كبير لدى الشعراء وسبر خلفياتها ومشاكلها التاريخية المعقدة، او رصد التحولات الفنية التي طرأت على القصيدة التقليدية، رؤية ونسيجا(١)، لاسيما في العراق، لكن الذي يلفت النظر دائماً، ان هذا الاهتمام لم ينظر إلى خلفية حركة الشعر الحر قبل عام ١٩٤٧، ولا لمشاكل الشاعر العراقي وهو يتعامل مع القصيدة التقليدية. ومن هنا جاء الاهتمام بدراسة خط التطور في الشعر العراقي الحديث، ورصد حركة القصيدة ورؤيتها الفنية، وتطور النسيج في الاتجاهين الرئيسين: الكلاسي والرومانسي(٢)، لأنّ شعر التفعيلة لم يصل إلى شكله الناضج إلا نتيجة لمجموعة من الخطوات والتطورات الموضوعية والفنية والنفسية، شاركت في تحقيقها مجموعة من الظروف الاجتماعية والسياسية والفكرية(٣)، لاسيما أنّ نازك الملائكة هي من الاوائل الذين دعوا إلى النظم بالطريقة الجديدة، "كانت نازك اجرأ الشعراء المعاصرين على الخروج بالشعر عن شكله القديم التقليدي"(٤).

وتعد قصيدة النثر شكلاً تجديدياً من رؤى وموجبات للخروج من التقليد والتعبير عن رغبة في التحرر والتمرد على القيود الكلاسيكية، فهي (تحمل في داخلها تمرداً على القوانين الموجودة من وزن وعروض)(٥)، ومن ثم في تقديم عمل أدبي قابل للاستمرار يحل محل القوانين القديمة قوانين سوزان برنار: التي ذهبت إلى أنّ قصيدة النثر لم تنفتح فجأة في

(١) ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، د. علي عباس علوان، د ط، د ت، ص٦.

(٢) ينظر: المصدر السابق، ص٦.

(٣) ينظر: تحولات الشعر العربي الحديث في العراق، ص٦.

(٤) ينظر: الشعر العراقي الحديث، مرحلة وتطور، د. جلال الخياط ، د ط، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ١٤٠٧ هـ، ١٩٨٧م، ص١٧٥.

(٥) ينظر: مفهومات قصيدة النثر نموذجاً، محمد عبد المولى ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦م، ص٣٧.

روضة الآداب الطربية، فقد كان يلزمها لذلك ارض صالحة[١]، وترى أنّ أذهاننا تؤرقنا اولاً شعوريا بالرغبة في الفكرة الخصبة التي مفادها أن النثر قابل للشعر، والنثر الشعري هو الذي هيأ لمجي قصيدة النثر بوصفها اول طابع للتمرد على القوانين والطغيان الشكلي [٢]، ولقد ولدت القصيدة النثرية في الساحة الشعرية الغربية على يد الفرنسي "الو سيوس برتراند" (١٨٠٩_١٨٤١) بوصفه اول مبدع نظم في شكلها، وهذا ما يؤكده "ادونيس" بقوله (لويس برتراند اول من كتب قصيدة النثر، حيث ترك مجموعة تسمى (غاسبار الليل) كانت هذه المجموعة هي البداية التي انطلقت منها قصيدة النثر الفرنسية)[٣]، لذا كان من الضروري إعطاء شكل جديد للشعر بهدف تلبية الانفعالات الداخلية التي قادته من منحى إلى آخر.

ويصنف "أدونيس" شعراء قصيدة النثر بقوله: (اكثر الشعراء في الغرب الذين كتبوا قصيدة النثر كتبوا قبلها الوزن، لذا كانت قصيدة النثر حداً نهائياً لتجاربهم الشعرية، لم تكن هروباً فنياً من الصعوبة إلى السهولة)[٤]، بمعنى ان هذا الشكل الشعري الجديد لقصيدة النثر لا يستلزم عناصر الوزن والقافية وانما الإبداع الحر، وثراء الايحاءات والصور الشعرية فهي رد فعل على كل شكل قديم كلاسيكي، والتعبير عن شكل جديد للشعر وليس متحصلاً من ضعف مقدرة الشعراء على جعله موزوناً مقفى.

وتعد قصيدة الومضة شكلاً شعرياً معاصراً من نتاجات ما بعد الحداثة في الشعر العراقي، وهي: قصيدة قصيرة شديدة التكثيف، انتشرت في السبعينيات من القرن العشرين[٥]، بوصفها وسيلة من وسائل التجديد الشعري، او شكلاً من أشكال الحداثة معبرة

(١) ينظر: قصيدة النثر من بودلير إلى ايامنا، سوزان برنار، د. زهير مجيد مغامس، دار المأمون، بغداد، العراق، ط١، ١٩٠٣م، ص٢٣.

(٢) ينظر: قصيدة النثر من بودلير إلى ايامنا، ص٢٣.

(٣) ينظر: موسيقى الحوت الازرق، الهوية، الكتابة، العنف، أدونيس، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٢، ص١١٢ ، ١١٣.

(٤) ينظر: المصدر السابق، ص١٢١ ، ١٢٣

(٥) ينظر: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ترجمة : راوية صادق، مراجعة وتقديم : رفعت سلام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ج ١، ص٢٣.

عن هموم الشاعر والآمه، ومصطلحاتها وشكلها مشتق من السرعة والقصر ومنسجم مع طبيعة العصر وسرعته ومعبر عن حالة الفوضى والارتباك التي أصابت المجتمع فكرياً واجتماعياً ونفسياً لذلك اقتضت هذه الظروف والمؤثرات ظهور الحاجة إلى هذا النمط الشعري الحديث(١)، فقصيدة الومضة هي إحدى الأنماط الجديدة للقصيدة العربية التي غلب على شكلها الايقاع التعبيري المكثف، واعتماد إيقاع الأفكار بدلاً من إيقاع الوزن والقافية، واستثمار التقانات التعبيرية التي تحقق التأثير في المتلقي وفكره، لاسيما أن للمتلقي العصري أثراً في تفضيل هذا النمط الشعري القصير، لكونه يشعر بالملل من سماع كثير من التفاصيل الشعرية التي هو في غنى عنها، ولذا يميل إلى الومضة الخاطفة(٢)، وقصيدة الومضة هي لحظة أو مشهد أو موقف أو إحساس شعري خاطف، يمر في الذهن يختزل فيه الشاعر بألفاظ قليلة جداً "الاقتصاد اللغوي" وهي محملة بدلالات عدة، وتكون الصياغة مضغوطة إلى حد الانفجار العاطفي للشاعر(٣)، وقد أخذ حيزاً كبيراً من الاهتمام خاصة بعد لجوء معظم الشعراء في العصر الحديث إلى النظم في هذا اللون الشعري الذي من خصائصه قوة الإيحاء والنزوع نحو الختام المفاجئ(٤).

(١) ينظر: خاتمة قصيدة الومضة دراسة تحليلية ، د. أماني الحفناوي ، اللغويات والثقافات المقارنة، مجلة كلية الآداب جامعة الفيوم، مج ١٤، ع ١، (يناير) ٢٠٢٢م، ص٢٢٩٦.

(٢) ينظر: قصيدة الومضة في الشعر الجزائري المعاصر، ناصر الدين باكرية، عائشة فراق، دراسة تطبيقية لديوان "لكأن المجاز" جامعة العربي بن مهيدي، كلية الآداب، ٢٠١١م، "رسالة ماجستير" ص٢١.

(٣) ينظر: الومضة الشعرية وهم الاختلاف ومضات ابي العتاهية الشعرية انموذجاً، د. رانية جمال عطية، مجلة سياقات اللغة والدراسات الادبية البينية، المجلد الرابع، العدد الاول، ابريل، ٢٠١٩ م، ص٩٦.

(٤) ينظر: تجليات الحس التراجيكو ميدي في ملصقات عز الدين الميهوني، أ. موسى كرادي مجلة الخطاب، العدد ٢٠، ص١٠٥.

الفصل الأول

المبنى الخارجي للإيقاع في شعر قيس حمزة الخفاجي

توطئة:

يعتمد فن الشعر اسساً وقواعد وقوالب مرنة يصب فيها الشاعر ما يختلج في مكنونات نفسه، هذه الأسس حافظت على ديمومة جريانه في الحياة البشرية، وتطويعه ليناسب تطور الذوق الأدبي والحس الفني مع مختلف العصور.

ومن الجدير بالذكر، أنَّ إيقاع الشعر موضوع دراسة العروض ولولاه لما استقام وظهر للوجود، وقد ارتبط عند القدماء بالوزن والقافية، فهو "الكلام الموزون المقفى" [١]،ويرى الدكتور ابراهيم أنيس أن الشعر في الحقيقة ما هو الا كلام موسيقي تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب[٢]، فمن اراد أن يتذوق اوزان الشعر لابد له من امتلاك الأذن الموسيقية.

فللشعر العمودي تقاليد وسنن متبعة عند الشعراء، فمن سار على هذه السنن والتزم تلك التقاليد فقد تقيد بنظامه واتبع طريقة العرب، ومن حاد عن تلك التقاليد قيل عنه: إنه قد خرج عن عمود الشعر، وخالف طريقة العرب[٣].

اما شعر التفعيلة فهو شعر مستحدث كسر بعض قواعد الشعر العمودي وقد ظهر على يد مجموعة من الشعراء كبدر شاكر السياب ونازك الملائكة ومحمود درويش وغيرهم[٤]. ويعد من ابرز مظاهر الشعر العربي الحديث، وقد اختلف النقاد المحدثون في نظرتهم إلى شعر التفعيلة، فمنهم من رأى أنه يعد ثورة حقيقية في عالم الشعر العربي، وأنه قد فتح افاقاً جديدة من الفنون الشعرية وأتاح المجال للإبداع والابتكار، في حين رأى أخرون أن شعر التفعيلة لا يختلف كثيراً عن الشعر العمودي سوى فيما كان

(١) ينظر: فيض الخاطر مجموعة مقالات أدبية واجتماعية، د. أحمد أمين، د ط، د ت، ١١٣/١٠.

(٢) ينظر: موسيقى الشعر، د. ابراهيم انيس، مكتبة الانجلو المصرية، ط٢، ١٩٥٢، ص١٥.

(٣) ينظر: إيقاع الشعر العربي، قراءة سوسيو ثقافية، د. علي عبد الحسين حداد، مجلة ابحاث ميسان، المجلد الخامس عشر، العدد الثلاثون، كانون الاول، سنة ٢٠١٩، ص٩٣.

(٤) ينظر: العروض وإيقاع الشعر العربي، د. سيد البحراوي، سنة ١٩٩٣ م، ص١٠١.

متصلاً بإمكانية تعدد القوافي والأوزان فيه، وتصرح نازك الملائكة برايها الذي ذهبت فيه إلى إن شعر التفعيلة يعد شعراً جديداً في عالم الأدب العربي الا أن هذا التجديد لا يبتعد كثيراً عن الشعر العمودي(١).

ويرى الدكتور قيس الخفاجي، ان الشعر العمودي يهتم بالموسيقى الخارجية (الوزن والقافية، اكثر من اهتمامه بالموسيقى الداخلية، اما الشعر الحر فهو يهتم بالموسيقى الداخلية كثيراً مع اهتمامه بالموسيقى الخارجية، لان الشعر الحر هو نغمات تخديرية تنبيهية تلتقطها الاذن الموسيقية الداخلية، التي تترشح زمانيا ومكانيا عن تحقق التخدير والتنبيه معاً في الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية (٢).

ومن الجدير بالذكر أنَّ هذا التحرر من قيود الوزن والقافية قد جاء منسجماً مع نمو النزعة التحررية في شتى مظاهر الحياة... الاجتماعية والسياسية والفكرية.

ولأجل ذلك الخصائص الإيقاعية للمبنى الخارجي للإيقاع، لابّد من استعراض ذلك في الأشكال الشعرية الموزونة التي نظم فيها ابتداءً بالشعر العمودي ثم بشعر التفعيلة لمعرفة مدى سيره على الضوابط العروضية أو خروجه عنها أو ميله إلى التجديد فيها فضلاً عن تشخيص النمط المهيمن منها في كل شكل من الشكلين الشعريين المذكورين.

(١) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط١، ١٩٦٣، ط٢، ١٩٦٥، مكتبة النهضة، بغداد، ص٦٠.

(٢) ينظر: المفارقة في شعر الرواد، د. قيس حمزة الخفاجي، ط١، دار الارقم للطباعة والنشر، جامعة بابل، العراق، ١٤٢٨ هـ، ٢٠٠٧م، ص٣٢٩.

المبحث الاول

إيقاع بحور الشعر العمودي

حظي الشكل العمودي في شعر قيس الخفاجي بحظوة كبيرة في نتاجه الشعري، فقد نظم في بحور عدة، على الرغم من عدم نظمه في كل اشكالها، وبعد استقراء الباحثة لمجمل ما نظمه في الشكل المذكور لمست كثرة ما نظمه في البحور الأحادية التشكيل، أي التي يعتمد إيقاعها على تفعيلة من النوع نفسه، إذ بلغ نظم الشاعر فيها (٣١) نصاً شعرياً في (البحر الكامل والوافر والرجز والرمل والمتقارب والمتدارك)، بينما قل نظمه في البحور المزدوجة فلم ينظم فيها سوى نص واحد للبحر (البسيط)، فضلاً عن خمسة نصوص لم يكن النظم العمودي فيها مستقلاً وإنما أختلط بأشكال شعرية من غير الشعر العمودي وهو من قبيل التجديد، ومن الملاحظ أيضاً أنه لم ينظم في بحور شهيرة مثل (الطويل والمديد والهزج والمضارع والمجتث والمقتضب والسريع والخفيف والمنسرح)، لذا عمدت الباحثة إلى دراسة البحور للتعرف على طبيعة استعمال الشاعر لها، ومدى ملاءمتها لانفعالاته النفسية، وطبيعة إيقاعها في شعره لمعرفة مدى مسايرته للضوابط العروضية والظواهر التي سادت في شعره.

١. بنية التشكيل الإيقاعي للبحر الكامل

اطلق العلماء تسميات عدة على البحر الكامل، لان فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر فهو كامل لكمال حركاته[١]، وقيل سمي كذلك لأنه كمل عن الوافر الشريك في دائرته[٢]، وقيل سُمي كاملاً لأن ضروبه اكثر من ضروب سائر البحور فلا بحرَ له

(١) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر ابي نواس، علي عبد الحسين حداد، جامعة البصرة، كلية الآداب، العراق، ٢٠٠١، "رسالة ماجستير" ص٩٦.

(٢) ينظر: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، احمد الهاشمي، ط٣، المكتبة التجارية الكبرى، ١٤٢٧ هـ، ٢٠٠٦ م، ص٦٦.

تسعة اضرب سواه وقيل لكمال أجزائه[١]، وللكامل في أصل دائرته التي تضمه مع البحر الوافر فقط[٢]، له عروضان وخمسة اضرب منها الكامل التام الصحيح: يُؤتى بعروضه صحيحة وضربه صحيحاً أو بعروض صحيحة وضرب احذّ مضمر، أو بعروض حذّاء وضرب احذّ، أو احذّ مضمر. والكامل يستعمل تاماً ومجزوءاً والمجزوء له عروض واحده صحيحة، وأربعة اضرب، أولها صحيح مثلها، وثانيها مقطوع، وثالثها مرفل، أما رابعها فهو مذيل[٣].

وقد احسنوا بتسميته كاملاً لأنه يصلح لكل نوع من أنواع الشعر، لذا فقد استخدم كثيراً في شعر المتقدمين والمتأخرين [٤]، ويدخل من الزحاف على هذا البحر زحاف الاضمار، وهو الاكثر وروداً في ايقاعه سواء أكان ذلك في حشوه أم عروضه أم ضربه، كذلك يدخل عليه زحاف الوقص، وزحاف الخزل، أما العلل التي تلحق به فأبرزها علة القطع وكذلك علة الحذذ[٥]، وهو من اكثر البحور جلجلة كأنما خلق للتغني سواءٌ أريد به جد أم هزل، ويتصف بجمال إيقاعه وموسيقاه الرائقة المتصفة بنسيابيتها وصداها العذب الملامس للأحاسيس والمشاعر، لذلك كان مستطاباً لدى الشعراء في كل غرض من أغراض

---

(١) ينظر: الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق: الحسانى حسن عبد الله ، ط٣، القاهرة، ١٤١٥ هـ، ١٩٩٤م، ص٥٨.

(٢) (دائرة المؤتلف) وهي الدائرة العروضية الثانية، سميت بهذا الاسم لائتلاف اجزائها السباعية، وتضم بحرين مستعملين (الوافر، الكامل) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر ابي نواس، ٩٦.

(٣) ينظر: المعين في العروض والقافية، : قدري مايو، ط١، بيروت، ١٤٢١ هـ، ٢٠٠٠م،ص٣٤، ٣٥.

(٤) ينظر: موسيقى الشعر، ص٢٠٦.

(٥) "زحاف الاضمار" وهو تسكين الثاني المتحرك وبذلك تصبح التفعيلة مكونة من سببين خفيفين ووتد مجموع مثل (مستفعلن) ينظر: موسيقى الشعر العربي، محمود فاخوري، د ط، كلية الاداب والعلوم الانسانية، ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م، ص٩٢. "الوقص" هو حذف الحرف الثاني المتحرك من بعد تسكينه فتنتقل التفعيلة عينها من بعد دخول هذا الزحاف الى (مفاعلن) اي ان هذا الزحاف مشترط بحدوث الاضمار اولاً ليسكن حرفها الثاني ثم يحذف بالوقص، ينظر: موسيقى الشعر العربي، ص٩٢. "زحاف الخزل" تسكين الحرف الثاني وحذف الحرف الرابع الساكن فتنتقل التفعيلة من (متفاعلن) الى (متفعلن)، ينظر: علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عتيق، ط١، دار النهضة العربية ، القاهرة، ١٤٢٠ هـ، ٢٠٠٠م، ص٤٧. علة القطع: هو حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله في. فتصير متفاعلن متفاعل. علة الحذذ: حذف الوتد المجموع من اخر التفعيلة فتصير متفاعلن متفا، ينظر: موسيقى الشعر العربي، ص٩١.

الشعر[١]، ويرى الدكتور ابراهيم انيس ان البحر الكامل يحتل المرتبة الثانية بعد الطويل في قائمة احصاء البحور الشعرية في دواوين الشعر العربي[٢]، فضلاً عن انّ الكامل من اكثر بحور الشعر العربي الصافية، استعمالاً قديماً وحديثاً، وهو بحر أحادي التشكيل سداسي الكم يرتكز بناؤه على تكرار (متفاعلن ب ب ـ ب ـ) ست مرات ثلاثاً في الصدر وأخرى في العجز وصورته الإيقاعية على النحو الاتي[٣]:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وفي الاحصاء الإجمالي للبحور الشعرية التي استخدمها الشاعر واقتفاها نرى الكامل في المرتبة الاولى، إذ نظم الشاعر فيه (٨) نصوص شعرية، ومقطوعتين، وثلاث نتفٍ، نظراً لاستجابة ذوق الشاعر مع البحور الصافية التي اتسمت بالسلاسة والمرونة وتساوقها مع طبيعة الانفعالات التي تجيش في صدره.

ومن الضروب التي هيمنت في نظم الخفاجي في البحر الكامل الضرب (**التام المقطوع**): إذ تأتي عروضه صحيحة (متفاعلن) وضربه مقطوعاً (متفاعلْ) وعدد النصوص التي نظمت على هذا الشكل قصيدة ومقطوعه وثلاث نتفٍ، ومن ذلك ما جاء في قصيدته (بزوغ) التي منها قوله[٤].

بــزغتْ فأدهشنــي بـــها إيـــراقُ وتمايلتْ فرحاً بنا الأشـواقُ

نسجتْ خيوطَ الشّمسِ غايتُها العلا فالقلبُ فيها راغـــبٌ تـوّاقُ

أرنـــــو إليهـــــا درةً مكنونـــــةً فينالني منها هـوى حـــرّاقُ

هـــي نفحةٌ صوفيةٌ تسمو بهـــا روحي إذا ما جاءها إشراقُ

(١) ينظر: المرشد الى فهم اشعار العرب، د. عبد الله الطيب المجذوب، ط٢، دار الفكر، بيروت، ١/ ٣٠٢ـ ٣٠٣.

(٢) ينظر، موسيقى الشعر، ص١٩٢.

(٣) ينظر: الاقناع في العروض وتخريج القوافي للصاحب اسماعيل بن عباد، تحقيق: عدنان عمر الخطيب، د ط، ٣٨٥هـ، ص٦٥.

(٤) ديوان نثيث الانتظار، د. قيس حمزة الخفاجي، دار الارقم للطباعة، رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد، ٥٣٤، جامعة بابل، ١٤٢٨ هـ، ٢٠٠٧ م، ص٥٥.

التقطيع:

بزغتْ فأدْ	هشن ي بهاْ	ايراْ قوْ	وتمأْيلتْ	فرحنْ بن لْ	اشواْقو
ب ب ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ	ـ ـ ـ	ب ب ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ	ـ ـ ـ
متفاعلن	متْفاعلنْ	مَتْفاعلْ	متفاعلن	متفاعل	متفاعل
		مضمر مقطوع			مضمر مقطوع

نسجتْ خيوْ	ط شْشمس غاْ	يته لْعلاْ	ف لْقلْب في	هاْ راْ غبنْ	توْواْقوْ
ب ب ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ـ
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متْفاعلْ
	مضمرة		مضمرة	مضمرة	مضمر مقطوع

ارنوْ إلي	هاْ درْ رتنْ	مكنوْ نتنْ	فينالْنيْ	منهاْ هونْ	حرْراْ قوْ
ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ـ
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلْ
مضمرة	مضمرة	مضمرة		مضمرة	مضمر مقطوع

هيْ نفْحتنْ	صوْفيْيتنْ	تسموْ بهاْ	روحيْ إذاْ	ماْ جاْءهاْ	إشراْقوْ
ب ب ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ـ
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلْ
	مضمرة	مضمرة	مضمرة	مضمرة	مضمر ممقطوع

في هذا المقطع من القصيدة نجد أن نمط الضرب من (المضمر المقطوع) وإيقاعه يمثل سرعة تتراوح بين الهدوء والصدى العذب الفخم الذي يوظفه الشاعر لإطلاق آهاته وأحاسيسه بسبب الأسباب الخفيفة المتوالية. ومن النماذج الأخرى لنظم الخفاجي في الكامل التام ذي الضرب المقطوع الذي لم يشترك مع الإضمار قصيدته التي بعنوان (مراد) ومنها قوله[1]:

(١) ديوان نثيث الانتظار، ص٧٣.

روحيْ اتتْك أيا جوادُ فهبْ لهـــا منْ عطرِ جوْدِكَ ما اراْهُ مرادي

ولقدْ طلبْتُ بروْضِ ذكْرِكَ حاْجتيْ مسْتنْجداً بك كالغــريــقِ اُنادي

قد جئتُ مــراتٍ وهذي جيئـــةٌ حققْ مــرادي يا ولـــي ودادي

يا خير مقصودٍ، ووجـهَ رجائنــا حاشاكَ ان تبقــى عليّ رمـــادي

التقطيع:

روحيْ اتتْ	ك أياْ جواْ	د فهبْ لهاْ	منْ عطْرجوْ	د ك ما اراْ	هُ مراْ ديْ
- - ب -	ب ب - ب -	ب ب - ب -	- - ب -	ب ب - ب -	ب ب - -
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعل
مضمرة			مضمرة		مقطوع

ولقدْ طلبْ	ت بروْض ذكْ	رك حاْجتيْ	مسْتنجدنْ	بك ك لْغريْ	ق اناْ ديْ
ب ب - ب -	ب ب - ب -	ب ب - ب -	- - ب -	ب ب - ب -	ب ب - -
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلْ
			مضمرة		مقطوع

قدْ جئْت مرْ	راتن وها	ذي جيْئتنْ	حققق مرا	دي يا ولي	ي و دادي
- - ب -	- - ب -	- - ب -	- - ب -	- - ب -	ب ب - -
متفاعلن	متفاعلن	متفاعل	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلْ
مضمرة	مضمرة	مضمرة	مضمرة	مضمرة	مقطوع

يا خير مق	صو دن ووج	هرجا ئنا	حاشاك أن	تبقي علي	ي رما دي
- - ب -	- - ب -	ب ب - ب -	- - ب -	- - ب -	ب ب - -
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلْ
مضمرة	مضمرة		مضمرة	مضمرة	مقطوع

فقد جاء نظم القصيدة في ايقاع البحر الكامل المقطوع من دون إضمار مثلما يظهر ذلك من التقطيع السابق، متلائما مع انفعالات الشاعر في هذه القصيدة التي تضمنت طلباً وتوسلاً إلى من يخاطبه والطلب يحتاج إلى تطويل الكلام ولذلك كان الكامل هو الإيقاع الأنسب توظيفاً في هذا المناخ التعبيري.

ومما نظمه الخفاجي في (**الضرب الأحذ**) من البحر الكامل التام وهو يأتي من بعد الضرب السابق قياساً بنسبة ما نظمه فيه، إذ بلغ نظمه فيه (نصاً واحداً)، ومن شواهد ما نظمه في هذا الضرب قصيدته التي عنوانها (المعلم) ومنها قوله[1]:

قُمْ قـلْ لهـم أنا بلســمٌ وهـــدى أسمو بكمْ نحوَ الذّرى غَـردا

أنا قدْ غـرستُ معارفي في عقلكم وجعلتها في حصنكم رَصَـــدا

أنا مــنْ أضاء الضادَ في كلماتكم أنا منْ سقى روحاً لكم وَيَـدا

أنا فــي طوايا النفسِ نوريَ نابضٌ وعلى اللسانِ نقــاوةٌ وَنَـدى

التقطيع:

قم قل لهم	ان بلسمن	وهدن	اسمو بكم	نحوَ ذذرى	غردا
ـ ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ	ب ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ
متفاعلن	متفاعلن	متفا	متفاعلن	متفاعلن	متفا
مضمرة		احذ	مضمرة	مضمرة	احذ

ان قد غرس	ت معارفي	في عقلكم	وجعلتها	في حصنكم	رصدا
ب ب ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفا
		مضمرة		مضمرة	احذ

(١) ديوان نثيث الانتظار، ص٤٨.

ان من اضا	ء ضضادفي	كلماتكم	ان من سقى	روحن لكم	ويدا
ب ب ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفا
	مضمرة			مضمرة	احذ

ان في طوا	يننفس نو	ري نا بضن	وعل للسا	ن نقا وتن	وندى
ب ب ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ	ب ب ـ
متفاعلن	متفاعل	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفا
	مضمرة	مضمرة			احذ

يلحظ أن (الحذذ) في ضرب القصيدة يمنحها امتداداً في الحركات ما يزيد من موسيقى القصيدة، وقد افاد الاضمار في تهيئتها لعلة (الحذذ) التي لحقت بالضرب والعروض فجاء (الحذذ) مخففاً من تراخي التفعيلة ليهيء الموسيقى إلى هذه العلة، لاسيما أنّ وزنه يتناسب مع الهدوء بعد العاطفة.

اما**(مجزوء الكامل)** فقد كان له حضور في نظم الخفاجي في هذا البحر لكن مستوى النظم فيه كان أقل من الشكل التام لهذا البحر، إذ نظم فيه قصيدتين فقط ويبدو ان سبب ذلك هو ضيق مساحته الايقاعية التي اوجدتها قلة تفعيلاته، ومما نظمه الخفاجي في هذا الوزن قصيدته التي بعنوان (ألق)ومنها قول [1]:

ألقٌ دنا منّـــي كصـــو فيّ يسامرهُ الألـــــقْ

فتسمّرتْ عيناي مـــن ولهٍ، وقد رقصَ العبقْ

فقرأْتُ من آي الضحى وقرأْتُ تعويذ الفلــقْ

وقرأْتُ إقـــــراءَ الإل هِ رسولهُ آي العلــق

(١) ديوان نثيث الانتظار، ص٣.

التقطيع:

القن دنا	مننـي كصو	فيين يسا	مرهُ لْالقْ
ب ب ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن
	مضمرة	مضمرة	

فتسممرت	عيناي من	ولهن وقد	رقص لعبق
ب ب ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن
	مضمرة		

فقرات من	أاي ضضحى	وقرات تع	ويذ الفلق
ب ب ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن
	مضمرة		مضمر

وقراتُ إق	را ء لْ لاْ	هـي رسوله	أأْي لْعلق
ب ب ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ
متفاعلن	متفاعل	متفاعلن	متفاعلن
	مضمر		مضمر

فقد وظف الشاعر هذا الشكل الإيقاعي ليتناسب مع تأملاته الذاتية لذلك نلحظ ان التدوير في بعض أبيات هذا النص يمنحها افقاً اوسع للتعويض عن قصر البحر وليتناسب مع الانفعالات السريعة والمتقطعة.

أما النص الثاني فقد ورد بعروض مضمرة وضرب مضمر مرفل وهو قصيدته التي بعنوان (عريق) منها قوله [1]:

نظّارتــي بيـــدي وأل حفُ في سؤالي عن طريقي

وزجاجـــةٌ أطّرتهـــا لأرى بعينيهـا بريـقـــــي

صوَري أنا سمّـرتُهـا فـــي حائـــطٍ هرءٍ غريـــقِ

وشهادتي استنسختها اولســـت ذا علمٍ عــريق؟!

التقطيع:

نظظارتي	بيدي ول	حف في سؤا	لي عن طريقي
- - ب -	ب ب - ب -	ب ب - ب -	- - ب - -
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلاتن
مضمرة			مضمر مرفل

وزجا جتن	اططرتها	لارى بعي	نيها بريقي
ب ب - ب -	- - ب -	ب ب - ب -	- - ب - -
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلاتن
	مضمرة		مضمر مرفل

صوري انا	سَمْمَرْتها	في حائطن	هرءن غريقي
ب ب - ب -	- - ب -	- - ب -	ب ب - ب - -
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلاتن
	مضمرة	مضمرة	مرفل

(١) ديوان نثيث الانتظار، ص١٣.

وشهادتسْ	تنسختها	اولست ذا	علمن عريقي
ب ب ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ ـ
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلاتن
	مضمرة		مضمر مرفل

فالشاعر يستثمر الامتداد الإيقاعي الذي يمنحه الضرب المرفل ويستعين بظاهرة التدوير التي دققت في البيت الأول ليستثمر ما يفيض به إيقاع تفعيلة (متفاعلن) من عمق إيقاعي يتناسب مع المواقف ذات الطابع التأملي، كالذي يلمس في هذا النص الذي أشبع بحوار داخلي بين الشاعر وذاته يوشي بتأزمه نفسياً من الواقع الذي يحيط به.

٢ـ بنية التشكيل الإيقاعي للبحر الوافر

سمي وافراً لتوافر حركاته باجتماع الاوتاد والفواصل[١]، إذ ليس في اجزاء البحور اكثر حركاتٍ من (مفاعلتن) وما يفك منه وهو (متفاعلن) فالوافر كالكامل لهما في الاصل ثلاثون حركة[٢]، إذ قدم فيها الوافر (ذلك ان اوله وتد، فهو اقوى من الكامل؛ لان اول الكامل فاصله صغرى والفاصله الصغرى سببان، ثقيل وخفيف، والوتد اقوى منهما)[٣]، وهو من (دائرة المؤتلف) التي تضم إلى جنبه بحراً شعريا آخر فقط وهو البحر الكامل[٤]، والبحر الوافر سداسي الكم أحادي التفعيلة يعتمد بناؤه على تكرار (مفاعلتن ب ب ـ ب ـ) ست مرات، ثلاثاً منها في الصدر وأخرى في العجز على النحو الاتي:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

(١) ينظر: كتاب العروض، المؤلف: ابي الفتح بن جني النحوي، د. احمد فوزي الهيب، ط١، دار القلم للنشر والتوزيع، ١٤٠٧ هـ، ١٩٨٧م، ط٢، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩، ص٨٤.

(٢) ينظر: المصدر السابق، ص٨٤.

(٣) ينظر: دراسات في العروض والقافية، د. عبد الله درويش، ط٣، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة العزيزية، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ١٤٠٧هـ، ١٩٨٧م، ص٤٤.

(٤) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر ابي نواس، ص٨٧.

وصيغته المثالية في دائرة المؤتلف لم ينظم عليها احد من العرب ما دفع الخليل إلى تأويل التغيير الذي يجعل في ضروبه وأعاريضه بعلة القطف ولذلك قالوا ان هذا النوع التام من الوافر مقطوف الضرب والعروض(١)، والقطف علة مؤلفة من علة الحذف هي اسقاط السبب الخفيف فتنتقل مفاعلتن إلى مفاعل ودخول زحاف العصب وهو تسكين اللام فتنتقل تفعيلة (مفاعلتن) إلى (مفاعل) وهي تقابل (فعولن)(٢)، ويدخل من الزحاف على هذا البحر (زحاف العصب) وهو الاكثر وروداً في الوافر وقد ذكر العروضيون زحافات اخرى تلحق بايقاع هذا البحر ولكنها نادرة، ومن هذه الزحافات العقل وهو زحاف مفرد مفاده حذف الحرف الخامس المتحرك من بعد تسكينه في (مفاعلتن ب ـ ب ب ـ) فتصير (مفاعتن ب ـ ب ـ) فتنتقل إلى (مفاعلن ب ـ ب ـ) تخفيفاً(٣)، كذلك النقص وهو زحاف مركب مفاده اجتماع زحاف العصب مع زحاف الكف في (مفاعلتن) فتصير بعد أنْ يسكن العصب خامسها المتحرك ويحذف الكف سابعها الساكن (مفاعلت)(٤)، ويستعمل البحر الوافر تاماً ومجزوءاً، والتام هو الصيغة الاكثر استعمالا. وللوافر التام عروض واحدة مقطوفه وضربها مثلها، اما المجزوء فله عروض صحيحة ومعصوبة له ضربان: الاول صحيح والثاني معصوب(٥). ويمتاز هذا البحر بأنه يشتد إذا اريد له الشدة ويرق إذا اريد له الرقة(٦)، واكثر البحور مرونة، وألينها وزناً، وأغناها موسيقية، وهو في كلا الحالتين يشيع فيه نغم جميل رشيق، وموسيقى عذبه تنساب في طول أجزائه، فيصلح كثيرا للفخر والحماسة والوصف والرثاء(٧)، ويصفه الدكتور عبد الله الطيب

(١) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر ابي نواس، ص٨٧.

(٢) ينظر: جينوم الشعر العمودي والحر، المؤلف: مصطفى عليوي كاظم، ط١، رقم الابداع في دار الكتب والوثائق في بغداد، مؤسسة دار الصادق الثقافية،٣٥٥هـ، ٢٠١٨، ص٨١.

(٣) ينظر: موسيقى الشعر العربي، ص١٢٢.

(٤) ينظر: البناء العروضي للقصيدة العربية، د. محمد حماسة عبد اللطيف، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٤٢٠هـ، ١٩٩٩م، ص٣٥، ٤١.

(٥) ينظر: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص٦٠،٦١

(٦) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر معروف عبد الغني الرصافي، رنا فيصل كاطع المالكي، جامعة ميسان، ١٤٤٤هـ، ٢٠٢٢م، "رسالة ماجستير" ص٤٦.

(٧) ينظر: المصدر السابق، ص٤٦.

المجذوب بأنه سريع متلاحق ولكنه يوقفه الانقطاع في عروضه وضربه[١]، وهذا صحيح إذ إنه يحتل المرتبة الثانية في السرعة بعد البحر الكامل في الشعر العربي [٢] .

واعتماداً على الإحصاء الإجمالي للبحور الشعرية التي استخدمها الشاعر واقتفاها نرى أنّ الوافر قد جاء في المرتبة الثانية بعد الكامل، إذ نظم الشاعر فيه (٧) نصوص شعرية توزعت ما بين قصيدتين وثلاث مقطوعات ونتفتين، وإن الوافر التام مفضل عند الخفاجي بسبب سعة مساحته الايقاعية، حيث نظم فيه (٦) منظومات شعريه من مجموع ما نظمه في الوافر إجمالاً، ومن ذلك ما جاء في قصيدته (مسك الختام)[٣]:

اخصُّكَ بالســـلام، وليتَ شعري أترضى أنْ اخصَّــك بالسلامِ

وألقــي بيـــنَ كفيـــكَ التهانــي بعيدِ العهــدِ يا مسكَ الختــامِ

فنصفُ الشهرِ هذا، أنــتَ تدري غدا عيـــدُ المحبّةِ والوئـــامِ

أيا سلطــانَ هذا العصرِ عــذراً اذا جاوزتُ قدري في الكــلامِ

التقطيع:

أخصصك بس	سلام ولي	ت شعري	أترضى أن	اخصصك بس	سلامي
ب ـ ب ب ـ	ب ـ ب ب ـ	ب ـ ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ب ب ـ	ب ـ ـ
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعل	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعل
		مقطوفة	معصوبة		مقطوف

وألقي بي	ن كففيك ل	تهاني	بعيد لعهـ	د يا مسك ل	ختامي
ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعل	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعل
معصوبة	معصوبة	مقطوفة	معصوبة	معصوبة	مقطوف

(١) ينظر: المرشد إلى فهم اشعار العرب، ص٤٠٦، ٤٠٧.

(٢) ينظر: المصدر السابق، ص٤٠٦، ٤٠٧

(٣) ديوان نثيث الانتظار، ص٩٥.

فنصفششـهـ	ر هاذا أن	ت تدري	غدا عيد ل	محببة ول	وئامي
ب - - -	ب - - -	ب - -	ب - ب ب -	ب - ب ب -	ب - -
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعل	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعل
معصوبة	معصوبة	مقطوف			مقطوف

أيا سلطا	ن ها ذلعص	ر عذرن	إذا جاوز	ت قدري فل	كلامي
ب - - -	ب - - -	ب - -	ب - - -	ب - - -	ب - -
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعل	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعل
معصوبة	معصوبه	مقطوف	معصوبة	معصوبة	مقطوف

فمن تقطيع هذه الابيات، يلمس الصدى الإيقاعي للبحر الوافر التام بسبب سعة مساحته الإيقاعية التي تتفق مع انفعالات الشاعر مع الغزل وشفافية الروح المتعلقة بالحب والعشق الالهي للإمام الحجة "عج" مستثمراً لذلك رشاقة هذا البحر وإيقاعه الرائق الذي زاد امتداداً صوتياً بسبب زحاف العصب. ومن النماذج الاخرى لنظم الخفاجي في الوافر التام قصيدته التي بعنوان (الوسام) ومنها قوله[1]:

وجدتُكَ مثل ما وُصِفَ السلامُ وجدتُكَ مثل ما وَصَفَ السلامُ

سأوقظُهم بوصفِكَ يا حبيبـي سأوقظُهـــم فهم قـومٌ نـيامُ

وجدتُكَ رحمـةً وهدًى ونـــوراً متى ما جئتَ ينهزمُ الظـــلامُ

احسّكَ يا أميرَ القلبِ قرُبـــي تباركُني لينطلـقَ الغـــــرامُ

(١) ديوان نثيث الانتظار، ص١١٣.

التقطيع:

وجدتك مث	ل ما وصفس	سلامو	وجدتك مث	ل ما وصفس	سلامو
ب ـ ب ب ـ	ب ـ ب ب ـ	ب ـ ـ	ب ـ ب ب ـ	ب ـ ب ب ـ	ب ـ ـ
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعل	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعل
		مقطوفة			مقطوف

سأوقضهم	بوصفك يا	حبيبي	سأوقضهم	فهم قومن	نيامو
ب ـ ب ب ـ	ب ـ ب ب ـ	ب ـ ـ	ب ـ ب ب ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعل	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعل
		مقطوفة		معصوبة	مقطوف

وجدتك رح	متن وهدى	ونورن	متى ما جئ	ت ينهزم ظ	ظلامو
ب ـ ب ب ـ	ب ـ ب ب ـ	ب ـ ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ب ب ـ	ب ـ ـ
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعل	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعل
		مقطوفة	معصوبة		مقطوف
أحسسك يا	أمير لقل	ب قربي	تباركني	لينطلق ل	غرامو
ب ـ ب ب ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ب ب ـ	ب ـ ب ب ـ	ب ـ ـ
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعل	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعل
	معصوبة	مقطوف			مقطوفة

نلحظ أنّ القصيدة قد جاءت مقطوفة الضرب والعروض، إذ تساوق إيقاعها مع تدفق عاطفة الشاعر الجياشة بما يمنحه هذا التدفق من رقه تفيض حباً وعشقاً بمحبوبه الازلي وهو الامام المهدي "عج " فهو السلام والامان والحياة التي تعني كل صفات الخير من الرحمة والنور والاشراق كنور الشمس الطارد للظلام في عاطفة الشاعر.

وإما نظمه في مجزوء البحر الوافر فلم يرد منه سوى نص واحد على شكل مقطوعة شعرية كانت بعنوان (نبع) ومنها قوله [1]:

أيا فرحاً بأحداقي أيا أرجاً بأشواقـــي

أحقاً أنّـه بشـرٌ؟ تباركْ أسم خلّاقـي

أراهُ نبـــع إيمـانٍ أراه وسمَ إغـــداقِ

أراهُ نفحةً جذلـى تبشرُنـــي بإيـــراقِ

التقطيع:

ايا فرحن	باحداقي	ايا ارجن	بأشواقي
ب ـ ب ب ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ب ب ـ	ب ـ ـ ـ
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن
	معصوبه		معصوب

احققن ان	نهو بشرن	تبارك اس	م خلاقي
ب ـ ـ ـ	ب ـ ب ب ـ	ب ـ ب ب ـ	ب ـ ـ ـ
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن
معصوبه		معصوبه	معصوب

أرأْهو نب	ع ايمانن	اراهووس	م إغداقي
ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ ـ
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن
معصوب	معصوبة	معصوبة	معصوب

اراهو نف	حتن جذلى	تبششرني	بايراقي
ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ب ب ـ	ب ـ ـ ـ
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن
معصوبة	معصوبه		معصوب

(١) ديوان نثيث الانتظار، ص٥٤.

فمن تقطيع الأبيات السابقة، يلحظ أنّ هذه الصيغة الإيقاعية قد جاءت رباعية الكم من دون وجود علة القطف فيها، فضلاً عن التزام العصب في ضروبها، لاسيما أنّ قصر هذه الصيغة الإيقاعية التي اتسمت بالرشاقة والانسياب الرائق قد جعلها أكثر انسجاماً مع مشاعر الارتياح والفرح الذي غلب على حالة الشاعر.

٣- بنية التشكيل الإيقاعي لبحر الرجز

سمي هذا البحر بالرجز، لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقه عند القيام(١)، وسبب هذا الاضطراب أنه يجوز حذف حرفين من كل جزء منه كما تكثر فيه العلل والزحافات والشطر والنهك والجزء فهو اكثر البحور تغيراً(٢)، وقيل أنه مشتق من حركة الإبل أي وقع أقدامها على الرمال، وقيل انه أقدم اوزان العرب لارتباطه بهذه الحركة، وبالحداء المتوافق مع ايقاعها، ومع ذلك فلا نجد مرويات كثيرة منه في العصر الجاهلي، اما في العصر الاموي فقد زادت العناية به لدى "الرجاز" وفي الشعر التعليمي(٣)، اما في العصر الحديث فقد تناقضت نسبته ولكنه زاد زياده ملحوظة مع الشعر الحر(٤)، ويرى الدكتور ابراهيم انيس أنه قد يكون في ايقاع الرجز المتوازن بين الحركات والسكنات وحرية الزحافات فيه ما يجعله قريباً من ايقاع اللغة العادية(٥)، وهو من اكثر البحور تعرضاً للزحافات والعلل حتى قرب من النثر لذلك أسموه حمار الشعراء أو حمار الشعر(٦)، وأساس ايقاع الرجز ينحدر من دائرة المشتبه(٧)، وهو بحر أحادي التفعيلة

(١) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر ابي نواس، ص١٣٠.
(٢) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية، ص١٢٣.
(٣) ينظر: موسيقى الشعر، ص١٢٤، ١٢٩
(٤) ينظر: المصدر السابق، ص١٢٤، ١٢٩.
(٥) ينظر: المصدر السابق، ص١٢٥، ١٢٩.
(٦) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية، ص١٢٣.
(٧) ينظر: الكافي في العروض والقافية، ص٧٧.

يعتمد تفعيلة ايقاعية واحدة، كأساس للإيقاع، تتكرر ست مرات، ثلاثاً في الصدر، واخرى في العجز، وعلى الصورة الاتية[١]:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

والرجز من اكثر بحور الشعر زحافاً واختصاراً[٢]، وله اربع اعاريض وخمسة اضرب، الصورة الاولى: تامة(العروض صحيحة والضرب صحيح) و الصورة الثانية: تامة (العروض صحيحة والضرب مقطوع) والصورة الثالثة: مجزوءة (العروض صحيحة والضرب صحيح) أما الصورة الرابعة: فهي مشطورة والضرب صحيح، بينما تجيء الصورة الخامسة: منهوكة وهي مشطورة حذفت عروضها، اي بقيت تفعيلتان في كل بيت، وله عروض صحيحة هي مستفعلن وهي الضرب[٣]، ويجوز في حشو الرجز: زحاف الخبن: إذ تصير فيه تفعيلة (مستفعلن) بعد حذف ثانيها الساكن (متفعلن)[٤]، و(الطي) هو زحاف مفرد مفاده حذف الحرف الرابع الساكن من التفعيلة (مستفعلن) بعد حذف رابعها الساكن (مستعلن)[٥]، اما (الخبل) فهو زحاف مركب مفاده اجتماع الخبن والطي في (مستفعلن) فتصير بعد حذف حرفيها الثاني والرابع الساكنين (متعلن)[٦].

وبعد الاحصاء الاجمالي للبحور الشعرية التي استخدمها الشاعر واقتفاها نرى الرجز في المرتبة الثالثة بعد البحر الوافر، وقد نظم الشاعر منه اربعة نصوص شعرية، ومنها مقطوعة شعرية واحدة وثلاث نتف، ولم يكتب الخفاجي الإ على نوع واحد من الرجز وهو الرجز التام، ومما نظمه الشاعر

(١) ينظر: موسيقى الشعر العربي، ص٦٩.
(٢) الكافي في العروض والقوافي، ص٧٩.
(٣) ينظر: علم العروض والقافية، ص٧١.
(٤) ينظر: موسيقى الشعر العربي، ص٧٠.
(٥) ينظر: المصدر السابق، ص٧٠.
(٦) ينظر: المصدر السابق، ص٧١، دراسات في العروض والقافية، ص٥٥.

فـي الشـكل التـام مـن الرجـز مقطوعتـه الموسـومة ب (انتفاضـه) التـي اشـتملت على اربعة ابيات وفيها قوله(١):

تضرّمي يا جمرة الرمـــادِ تضرّمي وأحرقـــي الرقـادِ

ولتنبجس من ناري المياهِ تأكلني، وتنعـش الحيـــاهِ

انتقضي، وفجّري الإدمـان تقدّمي ومزقـي الحرمـــانِ

تعلّمي إماتـــة الامـــواتِ وأيقضي من نومهم سباتِ

التقطيع:

تضررمي	ياجمرة ر	رمادي	تضررمي	وأحرق ر	رقادي
ب ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ـ ـ	ب ـ ب ـ	ب ـ ب ـ	ب ـ ـ
متفعلن	مستفعلن	متفعل	متفعلن	متفعلن	متفعل
مخبونه		مخبونه مقطوعه	مخبونه	مخبونه	مخبون مقطوع

ولتنبجس	من نا ري ل	مياه	تأكلني	وتنعش ل	حياتي
ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ـ ـ	ـ ب ب ـ	ب ـ ب ـ	ب ـ ـ
مستفعلن	مستفعلن	متفعل	مستعلن	متفعلن	متفعل
		مخبونه مقطوعه	مطويه	مخبونه	مخبون مقطوع

انتفضي	وفجرل	إدمان	تقد دمي	ومززقل	حرمانِ
ـ ب ب ـ	ب ـ ب ـ	ـ ـ ٥	ب ـ ب ـ	ب ـ ب ـ	ـ ـ ٥
مستعلن	متفعلن	متفعل	متفعلن	متفعلن	مستفعل
مطويه	مخبونه	مخبونة مقطوعة	مخبونه	مخبونه	مقطوع

(١) ديوان نثيث الانتظار، ص٢٦.

تعللمي	إماتة ل	امو اتِ	وأيقظي	من نومهم	سباتِ
ب ـ ب ـ	ب ـ ب ـ	ـ ـ ٥	ب ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ـ ٥
متفعلن	متفعلن	مستفعل	متفعلن	مستفعلن	متفعل
مخبونه	مخبونه	مقطوعة	مخبونه		مخبون مقطوع

فمن تقطيع هذا النص يلحظ استخدام الشاعر لظاهرة التسميط أي التقفية الثنائية وهو أسلوب شاع لدى الشعراء المتقدمين كذلك لدى جماعة حركة إحياء الشعر العربي لاسيما لدى الزهاوي والرصافي والمازني في الشعر العربي الحديث، استخدامه لتغييرات عروضية غير شائعة لدى الرجاز المتقدمين وغير معروفة في العروض العربي مثل (متفع) و(مستفع). ومن النماذج الأخرى لنظم الخفاجي في الرجز قصيدته بعنوان (دوران) قوله[1]:

تحوّلَ الفكرُ إلى قطارِ يدوُر في سكتكِ المدورةِ

تحوول ل	فكر إلى	قطار	يدور في	سككتك ل	مدووره
ب ـ ب ـ	ـ ب ب ـ	ب ـ ٥	ب ـ ب ـ	ـ ب ب ـ	ب ـ ب ـ
متفعلن	مستعلن	متفعل	متفعلن	مستعلن	متفعلن
مخبونه	مطويه	مخبونه مقطوعه	مخبونه	مطويه	مخبون

يلحظ أنّ ذا الضرب المخبون قد تناسب مع انفعالات الشاعر؛ لأنّ بساطته تنسجم مع مثل المحتوى الفكري الذي جسده في النص، لاسيما أنّ الشاعر لا يتقيد بالشكل العروضي التقليدي لهذا البحر في توحيد الأعاريض والضروب لأجل تحقيق حرية التعبير في النص.

(١) ديوان نثيث الانتظار، ص١٥.

٤- بنية التشكيل الإيقاعي لبحر الرمل

سمي رملاً لأن الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن فيسمى بذلك، وقيل: سمي رملاً لدخول الأوتاد بين الاسباب[١]، وقيل: ان الخليل سماه رملاً (لأنه شبه برمل الحصير لضم بعضه إلى بعض)[٢]، وذكر بعض العروضيين انه سمي (رملاً لسرعة النطق به، وذلك لتتابع تفعيلة فاعلاتن فيه، فهو في اللغة الاسراع في المشي ومنه الرمل المعروف في الطواق)[٣]، وهو من ضمن دائرة المشتبه[٤]، سداسي الكم أحادي التشكيل يتكون ايقاعه من تردد تفعيلة (فاعلاتن) ست مرات منها في الصدر واخرى في العجز، على النحو الاتي[٥]:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ويرى الدكتور عبد الله الطيب المجذوب بأن في وزنه نشوة وطرب وتفعيلاته مرنه ولذلك فقد كان وزناً شعبياً[٦]، وقد استعمله ابو العتاهية في الزهديات وابو نواس في الخمريات ثم في الموشحات[٧] وفيه منخوليا أي (هذا الضرب العاطفي الحزين من غير كآبة، ومن غير ما وجع)[٨]، تجعله صالحاً للأغراض الترنمية الرقيقة وللتأمل الحزين[٩]، وكان شائعاً في العصر الجاهلي وحتى في العصر العباسي الاول، ولكنه قل في العصر العباسي الثاني ثم عاد للظهور مع الاحيائيين لاسيما على يد شوقي[١٠]، ويرد تاماً ومجزوءاً، وان للتام عروضاً واحدة محذوفة مثلها، والثاني صحيح، والثالث مقصور،

(١) ينظر: كتاب العروض، ص١١٠.
(٢) ينظر، المصدر السابق، ص١١٠.
(٣) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر معروف عبد الغني الرصافي، ص٤٨.
(٤) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، ط٥، جامعة بغداد، ١٣٩٧هـ، ١٩٧٧م، ص١٣١.
(٥) ينظر: موسيقى الشعر العربي، ص٤٩.
(٦) ينظر: المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها، ص١٤٨.
(٧) ينظر، المصدر السابق، ص١٥٢.
(٨) ينظر: المصدر السابق، ص١٥٨
(٩) ينظر: المصدر السابق، ص١٥٨.
(١٠) ينظر: المصدر السابق، ص١٤٨، ١٥٤.

وللمجزوء منه عروض واحدة صحيحة، وثلاثة اضرب ايضاً، اولها صحيح مثلها، والثاني مسبغ[١]، ويدخل من الزحاف على هذا البحر زحاف الخبن على حشوه وعروضه وضربه، وزحافي الكف والشكل على حشوه فقط من دون العروض والضرب[٢].

وعند استقراء البحور الشعرية التي استخدمها الشاعر لمست الباحثة أنّ بحر الرمل في المرتبة الرابعة ويشترك المتقارب والمتدارك في نفس المرتبة، إذ بلغت حصيلة نظمه فيه ثلاثة نصوص شعرية، موزعه بين قصيدة، ومقطوعة، ونتفه، والذي يتضح من استطلاع ضروب هذا البحر، أن له نمطين هما النمط التام والمجزوء، ومن نظم الشاعر في الرمل ومن ذلك ما جاء في قصيدته التي بعنوان (تبين)التي منها قوله[٣]:

طبعكَ العذريّ يا شعرُ انتهى وتلاشى وغدا محـض ادّعـاءْ

كنتَ قبلَ اليومِ غضّاً طيّعــاً صرت فظّاً صارَ يعلوكَ الخواءْ

كنتَ نوراً صرتَ نـاراً قربَهــا بيدرُ القمحِ وطفــلٌ والهــواءْ

كان زهرُ العمرِ يدعـوكَ لنا كنتَ تأتي صرتَ تهزا بالنــداءْ

التقطيع:

طبعك لعذ	ري ي يا شع	ر انتهى	وتلاشى	وغدا مح	ض د د عاء
ـ ب ـ ـ	ـ ب ـ ـ	ـ ب ـ	ب ب ـ ـ	ب ب ـ ـ	ـ ب ـ ٥
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلا	فعلاتن	فعلاتن	فاعلات
		محذوفة	مخبونه	مخبونه	مقصور

(١) ينظر: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص٨١، ٨٦.

(٢) "الكف" زحاف مفرد مفاده حذف الحرف السابع الساكن من التفعيلة فتصير فاعلاتن بحذف نونها الاخيرة وهو الحرف السابع الساكن فتصير فاعلات، ينظر: علم العروض والقافية، ص٧٩. "الشكل" الذي ينقل تفعيلة فاعلاتن الى فعلات بعد ان يحذف حرفيها الثاني والسابع الساكنين، ينظر: ينظر: دراسات في العروض والقافية، ص٥٩ "علة القصر" هو اسقاط ساكن السبب الخفيف الموجود في آخر التفعيلة ثم إسكان ما قبله، ينظر: موسيقى الشعر العربي، ص٥١.

(٣) ديوان نثيث الانتظار، ص٧١.

كنت قبل ل	يوم غضضن	طبيعا	صرت فظظن	صار يعلو	ك لخواء
ـ ب ـ ـ	ـ ب ـ ـ	ـ ب ـ	ـ ب ـ ـ	ـ ب ـ ـ	ـ ب ـ ٥
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلا	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلات
		محذوفة			مقصور

كنت نورن	صرت نارن	قربها	بيدر لقم	ح وطفلن	ولهواء
ـ ب ـ ـ	ـ ب ـ ـ	ـ ب ـ	ـ ب ـ ـ	ب ب ـ ـ	ـ ب ـ٥
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلا	فاعلاتن	فعلاتن	فاعلات
		محذوفة		مخبونه	مقصور

كان زهر ل	عمر يد عو	ك لنا	كنت تأتي	صرت تهزا	بنداء
ـ ب ـ ـ	ـ ب ـ ـ	ب ب ـ	ـ ب ـ ـ	ـ ب ـ ـ	ـ ب ـ ٥
فاعلاتن	فاعلاتن	فعلا	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلان
		مخبونه محذوفه			مقصور

يلحظ في هذا النص ألاّ وجود لتنوع في تفعيلات الضرب مطلقاً، وإنما هناك تنويع في العروض فقط، كثرة اعتماده على الضرب المقصور في الرمل؛ لأنه يوفر له امتداداً صوتياً ينخلق بالسكون لانسجام هذا البحر مع سرعة النطق به ومع الروح الغنائية عند الشاعر التي تنسجم ايضاً مع النزعة التأملية والدرامية في شعره. ومن النماذج الاخرى لنظم الخفاجي في الرمل التام ما نظمه في الضرب المخبون المقصور قصيدته التي بعنوان (انقاذ) ومنها قوله[1]:

لستَ موجاً عابراً يغزو حياتي انتَ كالطوفانِ والفتحِ الكبيرْ
انتَ نورٌ جاء من بينِ النجومِ انقذ الاحلامَ من كفّ السعيرْ

(١) ديوان نثيث الانتظار، ص٤٢.

التقطيع:

لست موجن	عابرن يغ	زو حياتي	انت كططو	فان ولفت	ح لكبير
ـ ب ـ ـ	ـ ب ـ ـ	ـ ب ـ ـ	ـ ب ـ ـ	ـ ب ـ ـ	ـ ب ـ ٥
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلات
					مقصور

انت نورن	جاء من بي	ن لْنجوميْ	انقذ لا ح	لا م من كف	فسْسعيْرْ
ـ ب ـ ـ	ـ ب ـ ـ	ـ ب ـ ـ	ـ ب ـ ـ	ـ ب ـ ـ	ـ ب ـ ٥
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتُن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلات
					مقصور

يبدو ان الشاعر استساغ هذا النمط في الرمل التام لقربه من نفسه ويلحظ أنه لم يتقيد بالضوابط العروضية التقليدية التي أوجبت التزام علة الحذف في أعاريض الرمل التام وضروبه وانما جاء بها تامة صحيحةً،واشبع الكسر في لفظة (النجوم) في عروض البيت الثاني خلافاً للتعريف العروضي الذي يوجب أنْ تختم صدور الابيات بحروف صحيحة ساكنه في الأصل أو شبعة من تنوين أو ما يلحق بالهاء من حركات، أما نظمه في مجزوء بحر الرمل فمن ذلك ما جاء في أحد نصوصه الذي عنونه بـ (همس) ومن قوله[1]:

اهمسي لحني ونبضي واجيبي بـــرويّـــهْ

هل يليقُ اللحنُ هـــذا لشفاهٍ قــرمـزيّــه؟

هل لهُ غورٌ شفيـــفٌ وعيـــونٌ لؤلؤيـــهْ؟

هل ينيرُ القلــبُ حبّــاً هل لهُ فيضُ هديّهْ؟

(١) ديوان نثيث الانتظار، ص٣٨.

التقطيع:

أهمسي لح	ني ونبضي	وأجيبي	برورييه
ـ ب ـ ـ	ـ ب ـ ـ	ب ب ـ ـ	ب ب ـ ـ
فاعلاتن	فاعلاتن	فعلاتن	فعلاتن
		مخبونه	مخبون

هل يليق ل	لحن هاذا	لشفاهن	قرمزييه
ـ ب ـ ـ	ـ ب ـ ـ	ب ب ـ ـ	ـ ب ـ ـ
فاعلاتن	فاعلاتن	فعلاتن	فاعلاتن
		مخبونه	

هل لهو غو	رن شفيفن	وعيونن	لؤلؤييه
ـ ب ـ ـ	ـ ب ـ ـ	ب ب ـ ـ	ـ ب ـ ـ
فاعلاتن	فاعلاتن	فعلاتن	فاعلاتن
		مخبونه	

هل ينيرل	قلب حببن	هل لهو في	ض هدييه
ـ ب ـ ـ	ـ ب ـ ـ	ـ ب ـ ـ	ب ب ـ ـ
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فعلاتن
			مخبون

فمن استقراء هذا النص نلحظ بجلاء نظم الشاعر لقصيدته على ايقاع بحر الرمل المخبون الضرب والعروض، إلا أنه لم يعتمد في المجزوء على قصر الضروب مثلما فعل في الشكل التام، بينما التزم الخبن في بعض الأبيات بما يحققه من اتصال بين الحركات انسجاماً مع انفعالاته المتسارعة عند لقاء حبيبته.

٥ـ بنية التشكيل الإيقاعي للبحر المتقارب

سمي هذا البحر متقارباً لتقارب اجزائه ولأنها خماسية يتناوب بعضها البعض مع تقارب الأوتاد من الأسباب في ايقاعه(١)، ينتمي مع المتدارك إلى الدائرة الخامسة (دائرة المتفق)(٢)، والمتقارب بحر ثماني الكم أحادي التشكيل يتكون ايقاعه من تردد التفعيلة(فعولن) التي تبدأ بخفوت (فعو) ثم بحدة باقيها (لن) فأسهم ذلك في أنْ يصلح هذا البحر مع سعة التعبير عن الحزن والأسى والجزع(٣)، وهذه التفعيلة تتردد ثماني مرات اربعاً منها في الصدر واخرى في العجز على النحو الآتي ذكره(٤) :

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

ويرى الدكتور عبد الله الطيب المجذوب أنّ نغماته من ايسر النغمات وهو بحرٌ سهلٌ يسير ذو نغمة واحدة متكررة، كثر استعماله في فن الغناء وفي الأناشيد الدينية والوطنية لكون إيقاعه ينماز بجماله وعذوبته، فضلاً عن كونه من البحور القديمة ظهوراً نظم فيها الشعراء منذ العصر الجاهلي حتى ايامنا المعاصرة(٥)، ويرد المتقارب تاماً ومجزوءاً، وان للتام منه عروضاً واحدة صحيحة يجوز فيها الحذف، والقبض، ولهذا البحر أربعة أضرب الأول صحيح مثلها، والثاني مقصور، والثالث محذوف له ضربان الاول محذوف مثله والثاني مبتور مع جواز دخول القبض في حشو الأبيات(٦).

---

(١) ينظر: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص٣٩.

(٢) ينظر: المصدر السابق، ص٣٥.

(٣) ينظر: موسيقى الشعر، ص٨٤.

(٤) ينظر: موسيقى الشعر العربي، ص٢٥.

(٥) ينظر: المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعته، ٣٨٢/١، ٣٨٤

(٦) "القبض" وهو حذف النون الساكنة في فعولن لتصبح فعول، ينظر: موسيقى الشعر العربي، ص٢٦. "البتر" علة من علل النقص مفادها اجتماع علتي القطع والحذف في فعولن لتصبح فع، ينظر: المرشد الوافي في العروض والقوافي، د. محمد حسن بن عثمان، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤م، ١٤٢٥هـ، ص١١٩.

ومن الاحصاء الاجمالي للبحور الشعرية التي استخدمها الشاعر يلمس مجيء المتقارب في المرتبة الخامسة، إذ نظم فيه نصّين من عدد النصوص، نصوص شعرية، ما بين قصيدة واحدة ومقطوعتين، والذي يلحظ بعد استطلاعنا الفاحص لطبيعة البناء الإيقاعي للمتقارب في شعر الخفاجي، ان الشاعر لم ينظم فيه الا في النمط التام، ومن ذلك ما جاء في قصيدته بعنوان (ملح الفراق) التي منها قوله[1]:

انامُ وفي العينِ ملحُ الفراقْ وأصحو وفي العينِ الفُ اشتياقْ
افتشُ عنك زوايــا حياتــي زوايا سمائـــي، زوايــا المحاقْ
افتشُ عنكِ ركـــام حنينـــي ركام أنينـــي، ركـــام العـــراق
أفتش عنك رفاتَ ســروري رفاتِ الأماني، وذكـرى العنـــاقْ

التقطيع:

انام	وفلعي	ن ملح ل	فراق	وأصحو	وف لعي	ن ألف ش	تياق
ب ـ ب	ب ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ٥	ب ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ٥
فعول	فعولن	فعولن	فعول	فعولن	فعولن	فعولن	فعول
مقبوضه			مقصورة				مقصور

أفتت	شعنك	زوايا	حياتي	زوايا	سمائي	زوايل	محاق
ب ـ ب	ب ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ٥
فعول	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعول
مقبوضه							مقصور

أفتت	ش عنك	ركام	حنيني	ركام	أنيني	ركامل	عراق
ب ـ ب	ب ـ ب	ب ـ ب	ب ـ ـ	ب ـ ب	ب ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ٥
فعول	فعول	فعول	فعولن	فعول	فعولن	فعولن	فعولْ

(١) ديوان نثيث الانتظار، ص١١٦.

مقبوضة	مقبوضة	مقبوضة		مقبوضة			مقصور

أفتت	ش عنْك	رفات	سروري	رفاتل	اماني	وذكرل	عناق
ب ـ ب	ب ـ ب	ب ـ ب	ب ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ٥
فعول	فعول	فعول	فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعولْ
مقبوضة	مقبوضة	مقبوضة					مقصور

يلحظ في هذا النص أن الشاعر قد تقيد بالضوابط العروضية التي اقرها العروضيّون في نظم المتقارب، لاسيما حرصهِ على إيراد تفعيلة العروض صحيحة لأجل أن يوفر مساحة إيقاعية تتناسب مع استذكاره لمحبوبته وبث مشاعره المتمسكة بها على الرغم من غيابها، إذ انه جاء بالضرب مقصوراً ليفيد من اجتماع ساكنين في نهاية الضرب لإطلاق آهاته. ومما نظمه الشاعر في المتقارب التام ذي الضرب المحذوف قصيدته التي بعنوان (هول الرزايا) ومنها قوله[١]:

سلامٌ على الولــدِ الراحـــل ســلام أبٍ مفــزعٍ ذاهــلِ

سلامٌ عليكَ فلــذةَ نبضـــي سلامٌ على جسمكَ السائل

أتاني مماتُكَ يا ابن الفؤادِ فزلــزل مــن هولهِ كاهلي

التقطيع:

سلامن	عللو	لدررا	حلي	سلامن	ابن مف	زعن ذا	هلي
ب ـ ـ	ب ـ ب	ب ـ ـ	ب ـ	ب ـ ب	ب ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ
فعولن	فعولن	فعولن	فعو	فعولن	فعولن	فعولن	فعو
	مقبوضة		محذوفة				محذوف

(١) ديوان نثيث الانتظار، ص١١٥.

سلامن	عليك	فلذذ	ة نبضي	سلامن	على جس	مك سسا	ئلي
ب ـ ـ	ب ـ ب	ب ـ ب	ب ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ
فعولن	فعول	فعول	فعولن	فعولن	فعولن	فعول	فعو
	مقبوضة	مقبوضة					محذوف

أتاني	ممات	ك يبن ل	فؤاد	فزلز	ل من هو	لهي كا	هلي
ب ـ ـ	ب ـ ب	ب ـ ـ	ب ـ ب	ب ـ ب	ب ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ
فعولن	فعولن	فعولن	فعول	فعول	فعولن	فعولن	فعو
	مقبوضة		مقبوضة				محذوف

احنن	وهل ين	فعننل	حنينو	وفقد	ك بين ل	حشايا	غلي
ب ـ ب	ب ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ب	ب ـ ب	ب ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ
فعول	فعولن	فعولن	فعول	فعول	فعولن	فعولن	فعو
مقبوضه			مقبوصة	مقبوضه			محذوف

فمن تقطيع هذا النص تلحظ كثرة اعتماد الشاعر على الضرب المحذوف في المتقارب لانسجام ضرب هذا البحر بجمال إيقاعه وعذوبته مع انفعالات الشاعر وأحاسيسه لاسيما مع موضوع الرثاء.

٦ـ بنية التشكيل الإيقاعي البحر المتدارك

سمي المتدارك متداركاً بهذه التسمية لأن الاخفش هو من استدركه على الخليل بن أحمد الذي اكتشفه في دائرة المتفق وسماه بالمهمل، لأنه اهمله نظراً لعدم سماعه في نظم المتقدمين(١)، وقيل: سمي اهل العروض هذا البحر "دق الناقوس"(٢)، والواضح أنه كان

(١) ينظر: موسيقى الشعر، ص١٠١.

(٢) ويروي اهل العروض ابياتاً ينسبونها إلى الامام علي بن ابي طالب فيقول أنه مر براهب يدق الناقوس فقال لجابر بن عبد الله أتدري ماذا يقول هذا الناقوس، فقال رسول الله ورسوله اعلم قال هو يقول:

حقاً حقاً حقاً حقاً صدقاً صدقاً صدقاً صدقاً، ينظر: موسيقى الشعر، ص١٠٣.

وزناً نادراً في الشعر القديم، وشاع استعماله لدى الشعراء المحدثين لاسيما في الشعر الحر[١]، والمتدارك بحر ثماني الكم أحادي التشكيل يتكون إيقاعه من تردد تفعيلة (فاعلن) ثماني مرات، اربعاً منها في الصدر وأخرى مثلها في العجز[٢]، وايقاع وزنه على النحو الاتي[٣]:

فاعلن...فاعلن...فاعلن...فاعلن فاعلن...فاعلن...فاعلن...فاعلن

ويرى الدكتور ابراهيم انيس أنه بحر منسجم في موسيقاه حسن الوقع في الاذان ولذا شاع في الزجل[٤]، ويستعمل تاماً ومجزوءاً وله عروضان واربعة اضرب[٥]، العروض الاولى: صحيحة (فاعلن) ولها ضرب مثلها (فاعلن)، والعروض الثانية: مجزوءة صحيحة (فاعلن) ولها ثلاثة اضرب: ضرب مثلها (فاعلن) (ومجزوء مخبون مرفل) و(مجزوء مذال)[٦].

وعند إحصاء البحور الشعرية التي استخدمها الشاعر يلمس مجيء المتدارك في المرتبة السادسة بعد المتقارب إذ نظم الشاعر فيه (٣) نصوص شعرية ولم يستعمل الخفاجي الا المتدارك التام المخبب، ومن ذلك ما جاء في قصيدته (تهلك) التي منها قوله[٧]:

أشْرقتُ عليهِ من كمــدهْ فغدا يتهللُ في صفــدهْ

واتيتُ كوهنْــجٍ فضــيٍّ وحللتُ عبيراً في جسدِهْ

(١) ينظر: العروض وايقاع الشعر العربي، ص٤٠.

(٢) ينظر: جينيوم الشعر العمودي والحر، ص٣٨.

(٣) يتظر: موسيقى الشعر العربي، ص١١٣.

(٤) ينظر: موسيقى الشعر، ص١٠٤.

(٥) ينظر: دراسات في العروض والقافية، ص٨٦، ٨٧.

(٦) ينظر: علم العروض والقوافي، ص١٢٧، ينظر: فن التقطيع الشعري، ص١٩٥.

(٧) ديوان نثيث الانتظار، ص٤٧.

فرأى غبشاً سحراً، حلماً ورآك الصبحَ وكلّ غـدِهْ

هو ذاكَ على جرفٍ هارٍ بجنونِ الصّبّ فخذ بيدِهْ

التقطيع:

أشرق	ت علي	هي من	كمدهي	فغدا	يتهل	لل في	صفده
- -	ب ب -	- -	ب ب -	ب ب -	ب ب -	ب ب -	ب ب -
فالن	فعلن	فالن	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن
مشعّشة	مخبونه	مشعشة	مخبونه	مخبونه	مخبونه	مخبونه	مخبون

واتي	ت كو هـ	جن فض	ضيين	وحلل	ت عبي	رن في	جسده
ب ب -	ب ب -	- -	- -	ب ب -	ب ب -	- -	ب ب -
فعلن	فعلن	فالن	فالن	فعلن	فعلن	فالن	فعلن
مخبونه	مخبونه	مشعشة	مشعشة	مخبونة	مخبونة	مشعشة	مخبون

فراى	غبشن	سحرن	حلمن	ورأْ	كصصب	ح وكل	ل غده
ب ب -	ب ب -	ب ب -	ب ب -	ب ب -	- -	ب ب -	ب ب -
فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فالن	فعلن	فعلن
مخبونة	مخبونة	مخبونه	مخبونة	مخبونة	مشعشة	مخبونة	مخبون

هو ذا	ك على	جرفن	هارن	بجنو	نصصب	بفخذ	بيده
ب ب -	ب ب -	- -	- -	ب ب -	- -	ب ب -	ب ب -
فعلن	فعلن	فالن	فالن	فعلن	فالن	فعلن	فعلن
مخبونة	مخبونة	مشعشة	مشعشة	مخبونة	مشعشة	مخبونة	مخبون

إذ يلمس في تقطيع هذا النص كثرة اعتماده الشاعر للضرب المخبون بما يحققه من اتصال بين الحركات انسجاماً وتلاؤماً مع انفعالاته المتسارعة عند لقاء المحبوب

بمحبوبته. ومن النماذج الاخرى لنظم الخفاجي في المتدارك التام ذي الضرب المخبب قصيدته التي بعنوان (جزاء) ومنها قوله[1]:

مات السيّاب فمن منّا او منكم شيّع جثمانـــهْ

من منّا ارسل تعزيــةً من منكم طمأن غيلانــهْ

من منّا شاهدَ دمعتـهُ مَنْ منهم اطفـأ نيرانـــهْ

بكت الدنيا مطراً مــرّاً صاحت: ما أبشع حرمانه

التقطيع:

ماتس	سييا	ب فمن	منّنا	او من	كم شي	يع جث	مانه
- -	- -	ب ب ـ	- -	- -	- -	ب ب ـ	- -
فالن	فالن	فعلن	فالن	فالن	فالن	فعلن	فالن
مشعشة	مشعشة	مخبونه	مشعشة	مشعشة	مشعشة	مخبونه	مقطوع

من من	نا أر	سل تع	زيتن	من من	كم طم	أن غي	لانه
- -	- -	ب ب ـ	ب ب ـ	- -	- -	ب ب ـ	- -
فالن	فالن	فعلن	فعلن	فالن	فالن	فعلن	فالن
مخببة	مخببة	مخبونة	مخبونة	مخببة	مخببة	مخبونة	مخبب

من من	نا شا	هد دم	عهو	من من	هم اط	فأني	رانه
- -	- -	ب ب ـ	ب ب ـ	- -	- -	ب ب ـ	- -
فالن	فالن	فعلن	فعلن	فالن	فالن	فعلن	فالن
مشعشة	مشعشة	مخبونة	مخبونة	مشعشة	مشعشة	مخبونة	مقطوع

(١) ديوان نثيث الانتظار، ص٤٩.

بكت د	دنيا	مطرن	مررن	صاحت	ما اب	شع حر	مانه
ب ب ـ	ـ ـ	ب ب ـ	ـ ـ	ـ ـ	ـ ـ	ب ب ـ	ـ ـ
فعلن	فالن	فعلن	فالن	فالن	فالن	فعلن	فالن
مخبونة	مشعشة	مخبونة	مشعشة	مخببه	مشعشة	مخبونه	مخبونه

يلحظ في هذا النص اعتماد الشاعر على العروض المخببة والضرب المخبب مثلها موظفاً ذلك بما تناسب مع انفعالاته واحاسيسه وهو يستذكر محنة السياب وغربته عن الاهل والأصدقاء والديار.

٧ـ بنية التشكيل الايقاعي للبحر البسيط

سمي بسيطاً لان الاسباب انبسطت في اجزائه السباعية فحصل في اول كل جزء من اجزائه السباعية سببان، فسمي لذلك بسيطاً[١]، وقيل: لانبساط الحركات في عروضه وضربه في حالة خبنهما إذ تتوالى فيها ثلاث حركات[٢]، وهو من دائرة (المختلف)[٣]، وهو من البحور المزدوجة في تفعيلاتها السباعية (مستفعلن) والخماسية (فاعلن)[٤]، ووزنه ثنائي التشكيل يتكون من تردد تفعيلتي (مستفعلن، فاعلن)[٥]، كذلك فهو ثماني الكم تتردد فيه التفعيلتان المذكورتان على النحو الاتي[٦]:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

ويأتي البحر البسيط في الشعر العربي بنمطين: تام ومجزوء فالتام منه له عروض مخبونه (فعلن) وضربان: (مخبون ومقطوع)، اما المجزوء فله عروض صحيحة وثلاثة

(١) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية، ص٦٥.

(٢) ينظر: كتاب العروض، ص٧٤.

(٣) ينظر: البنية الايقاعية في شعر ابي نواس، ص٥٣.

(٤) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية، ص٦٧.

(٥) ينظر: البناء العروضي للقصيدة العربية، د. محمد حماسة عبد اللطيف، ط١، دار الشروق، القاهرة، بيروت، ١٤٢٠هـ، ١٩٩٩م، ص١٠٨.

(٦) ينظر: موسيقى الشعر العربي، ص٦٢.

اضرب (صحيح و مذيل ومقطوع)، أما صيغته المخلعة فيدخل في عروضها وضربها الخبن مع القطع(١).

وقد ورد البسيط في المرتبة السابعة في شعر الخفاجي لاسيما أنّ كل ما نظمه في البسيط هو في الشكل التام المخبون الضرب والمقطوع الضرب، وعدد القصائد التي نظمت على هذا الشكل مقطوعتان ومن ذلك ما جاء في قصيدته (وصال) التي منها قوله(٢):

التقطيع:

يا ماءَ روحي التي أضحتْ لهُ جسداً استغفرُ الله أنْ تدنـــو فأبتعـــدا

كفرٌ بعيني تفكيـــري بهجـــرِك بـــل صوفيةٌ لحظتي إن صرت متحدا

أنـــت أنا وانا انـــت بـــــلا حجـــبٍ يا وحشتي إنْ أنا امسيتُ منفردا

احببـــتُ نورك إشراقـــاً يشرّفنـــي احببتُ سمتك عطراً دافئـــاً غردا

يا ما عرو	ح للتي	أضحت لهو	جسدا	استغفرل	لاه ان	تدنو فأب	تعدا
- - ب -	- ب -	- - ب -	ب ب -	- - ب -	- ب -	- - ب -	ب ب -
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن
			مخبونة				مخبون

كفرن بعي	ني تف	كيرى بهج	رك بل	صوفييتن	لحظتي	ان صرت مت	تحدا
- - ب -	ب ب -	- - ب -	ب ب -	- - ب -	- ب -	- - ب -	ب ب -
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن
	مخبونة		مخبونة				مخبون

(١) ينظر: علم العروض والقافية، ص٤٧، ٤٩.

(٢) ديوان نثيث الانتظار، ص٦٤.

أنتي انا	وانا	أنتي بلا	حجبن	ياوحشتي	ان انا	امسيت من	فردا
- - ب -	ب ب -	- - ب -	ب ب -	- - ب -	- ب -	- - ب -	ب ب -
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن
	مخبونة		مخبونة				مخبون

احببت نو	رك اش	راقن يشر	رفني	احببت سم	ئك عط	رن دا فئن	غردا
- - ب -	ب ب -	- - ب -	ب ب -	- - ب -	ب ب -	- - ب -	ب ب -
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن
	مخبونه		مخبونه		مخبونه		مخبون

فمن تقطيع هذا النص يلحظ دخول زحاف الخبن بكثرة في عروضه وضربه زحافاً لازماً جارياً مجرى العله، متناسباً مع انفعالات الشاعر في حديث الغزل الجميل بمحبوبته.

ومن النماذج الاخرى لنظم الشاعر في البسيط التام ذي الضرب المقطوع قصيدته التي بعنوان (أرج) ومنها قوله[1]:

تلكَ الرموشُ شعاعُ النجم يغبطهـا تلك اللالئ صاحَ البحرَ من أينـا

رقصُ الشفاهِ عروضُ الشّعر تتبعهُ أنغامُ ضحكتها تستبعدُ ألاينـــا

في صوتها عسلٌ صاغتهُ حنجـرةٌ والهمس ذو أرجٍ غطىّ فضاءينا

التقطيع:

تلك ررمو	ش شعا	ع ننجم يغ	بطها	تلك للا ا	لئ صا	ح لبحر من	اينا
- - ب -	ب ب -	- - ب -	ب ب -	- - ب -	ب ب -	- - ب -	- -
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فاعل
	مخبونة		مخبونة		مخبونة		مقطوع

(١) ديوان نثيث الانتظار، ص٨.

رقص ششفا	هـ عرو	ضششعر تت	تبعهو	انغام ضح	كتها	تستبعدل	اينا
ـ ـ ب ـ	ب ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فاعل
	مخبونة		مخبونة		مخبونة		مقطوع

في صوتها	عسلن	صاغته حن	جرتن	ولهمس ذو	ارجن	غططى فضا	ءينا
ـ ـ ب ـ	ب ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فاعل
	مخبونة		مخبونة		مخبونة		مقطوع

يلحظ توظيف الشاعر لهذا البحر في الموضوعات الوجدانية المحضة نظراً لتساوقه مع انفعاله الصادق فقد جاءت القصيدة تعبر عن غزل الشاعر بمحبوبته واصفاً إياها بالخيال الجميل أو بالشعاع المضيء من نظرة عينيها، نغمات صوتها وكيف تسابقه اشعة النجوم للحظوة بنيل الوداد والحب، معرجاً وان الموسيقى تنطلق من صوتها وعندما تتكلم تتبعه قوانين العروض من نظمه وكان شفتيها تتراقصان بلا زمان ولا مكان، وهذا يتناسب مع البحر البسيط لأنه بحر راقص يتصف بنغماته العالية وبتغير حركي موجي ارتفاعاً وانخفاضاً.

ولم يميل الشاعر في ضروب اخرى لان يحب البحور المنسابة الرشيقة. واغلب البحور مثل (الهزج، المديد، المجتث، الخفيف، المنسرح، المضارع، المقتضب، السريع) التي لم يذكرها الشاعر هي قليلة الاستعمال عند الشعراء منذ القديم فأكيد هذا الشاعر يقترب منهم، لاسيما هذه البحور قريبة للغناء والخفة فقد تكون اغراضه الشعرية تبتعد عن السرعة والغناء وتقترب من الجدية في اغراضها.

وما تجدر الإشارة إليه أنّ الشاعر الحديث عامة حينما شرع إلى التغيير في بنية القصيدة التقليدية، نجد بأنه زعزع اقدس ثوابتها، إذ إن القصيدة العربية لا تفتأ تتعرض للتغيرات والانعطافات الكبيرة في بنيتها الموسيقية بسبب مرونتها، وقد أسفرت هذه الانعطافات في بعض الأحيان عن المزاوجة الموسيقية أي الجمع بين بحر وآخر، أو بين الشعر الحر والتقليدي، ما أكسبها قيما موسيقية جديدة تتماشى مع روح العصر والتغيرات التي رافقته بإشكالها وتعقيداتها، ويرى الشاعر قيس الخفاجي نفسه أن البنية الإيقاعية للشعر العمودي التي سارت على النهج القديم باعتمادها القواعد الخليلة تهتم في الموسيقى الخارجية بالشكل الذي يعطيه الجزالة ويحببه إلى الأذن الموسيقية ويحافظ على أصالته، ويؤثر في السامع بالإيقاع والمعاني والصور والاخيلة(١)، ويرى أنّ التفعيلة مرحلة جميلة في تطور الموسيقى الشعرية مع الاهتمام بالموسيقى الداخلية إلى جنب الاهتمام بالموسيقى الخارجية(٢)، وعلى الرغم من رتابة الشعر العمودي وما يمتاز به من نظام إيقاعي منضبط لكن الشعر الحر بتفعيلاته المتنوعة لم يقيد الشاعر ولم يضعف قوة استلذاذه بالإيقاع الشعري بل يريد من مخيلته وابداعات قريحته الشعرية(٣)، وربما يقفز بقصيدته العمودية المقيدة بموسيقى البحور الخليلية إلى الشعر الحر مولداً فضاءً تعبيراً حراً في نصوصه(٤)، لذا يلحظ أن الخفاجي قد تأثر بهذا النمط من التجديد الذي اشتمل غلى المزاوجة بين الشعر الحر والشعر العمودي لتحقيق تزاوج موسيقي تطرب له اذن المتلقي لان هذا التناوب الايقاعي يحقق غنائية عالية للقصيدة بتركيز شعريتها على النغم الايقاعي.

وهذا ما رصدته الباحثة في شعر الخفاجي، إذ جمع الشاعر في أحد نصوصه بين الشعر العمودي والشعر الحر من جهة، وبين وزنين مختلفين من جهة أخرى، أحدهما وزن

(١) ينظر: المفارقة في شعر الرواد، ٣٢٩.

(٢) ينظر: المصدر السابق، ص٣٢٩.

(٣) ينظر: البنية الايقاعية في شعر فدوى طوفان، الطالب: مسعود وقار، جامعة ورقلة، كلية الآداب والعلوم الانسانية، ٢٠٠٣، ٢٠٠٤م، "رسالة ماجستير" ص٤٠.

(٤) ينظر: المصدر السابق، ص٤١.

تفعيلة (مستفعلن) انتظم النص فيه بشعر التفعيلة، والثاني هو من مجزوء البحر الوافر الذي ورد بالشكل العمودي وهذا ما يلحظ في قوله[1]:

يا زهرة اللغات

رأيت فيك الشمس والقمرَ

رأيت فيك النجم والشجرَ

رأيت فيك الزهر والثمرَ

رويت ما رأيتُ

ومن دماء فكرك ارتويتُ

وقلت في خشوع:

أضانا شمعة الفكرِ لعيدٍ فيــه تجديدُ

لذكرى منطقٍ عطــرٍ به سعــدٌ وتغريدُ

به الدوحات مثمرةٌ ترى فيها العناقيدُ

التقطيع:

يا زهرة ل	لغات
ـ ـ ب ـ	ب ـ ب
مستفعلن	متفعل
	مخبون مقطوع

رأيت في	ك ششمس و ل	قمراْ
ب ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ـ ـ
متفعلن	مستفعلن	فعلن
مخبونه		محذوفه

(١) ديوان نثيث الانتظار، ص٢٥.

رأيت في	ك ثنجْم وشْ	شجراْ
ب ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ـ ـ
متفعلن	مستفعلن	فعلن
مخبونه		مخبونه

رأيت في	ك زْزهْروثْ	ثمراْ
ب ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ـ ـ
متفعلن	مستفعلن	فعلن
مخبونة		مخبونه

رويْت ماْ	رأيْت
ب ـ ب ـ	ب ـ ـ
متفعلن	فعولن
مخبونة	

ومن دما	ءفك ركر	تويتُ
ب ـ ب ـ	ب ـ ب ـ	ب ـ ـ
متفعلن	متفعلن	فعولن
مخبونه	مخبونه	مقصورة

وقلت في	خشوع
ب ـ ب ـ	ب ـ ٥
متفعلن	فعول
مخبونه	مقصوره

أضانا شم	عة لفكري	لعيدن في	هـ تجديدو
ب - - -	ب - - -	ب - - -	ب - - -
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن
معصوبة		معصوبة	معصوب

لذكرى من	طقن عطرن	بهي سعدن	وتغريدو
ب - - -	ب ـ ب ب ـ	ب - - -	ب - - -
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن
معصوبة		معصوبة	معصوب

به ددو حا	ن مثمرتن	ترى فيهل	عنا قيدو
ب - - -	ب ـ ب ب ـ	ب - - -	ب - - -
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعلتن
معصوبة		معصوبة	معصوب

جمع الشاعر بين شكلين الشكل الاول هو من تفعيلة وزن (مستفعلن)، والشكل الثاني هو من بحر مجزوء الوافر.

ومثل ما لمسناه من مظهر تجديدي لدى الشاعر في النص السابق وكذلك ورد في نص آخر بعنوان (فرات) وفيها قوله[1]:

(١) ديوان نثيث الانتظار، ص٢٩.

يا فراتُ

بك أوفيك تلمّستُ مذاقاتِ الجذورْ

كيف ارسي في خضمّ الموج نفسي

كيف أزهي بفتوحي اليوم أمسي

كيف لا يسخر من فكري حدسي

التقطيع:

يافراتُ
ـ ب ـ ـ
فاعلاتن

بك أو في	ك تلممس	ت مذاقا	ت لجذور
ب ب ـ ـ	ب ب ـ ـ	ب ب ـ ـ	ـ ب ـ٥
فعلاتن	فعلاتن	فعلاتن	فاعلات
مخبونه	مخبونه	مخبونه	مقصورة

كيف ارسي	في خضمم ل	موج نفسي
ـ ب ـ ـ	ـ ب ـ ـ	ـ ب ـ ـ
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن

كيف ازهي	بفتوح ل	يوم أمسي
ـ ب ـ ـ	ب ب ـ ـ	ـ ب ـ ـ
فاعلاتن	فعلاتن	فاعلاتن
	مخبونه	

كيف لا يس	خر من فك	ري حدسي
ـ ب ـ ـ	ب ب ـ ـ	ب ب ـ ـ
فاعلاتن	فعلاتن	فعلاتن
	مخبونه	مخبونه

فعلى الرغم من أنّ المقطع الثاني الذي ختم بروي سيني موصول بالكثير قد جرى على طريقة الأسطر الشعرية في الشعر الحر، لكنه أدنى إلى مشطور الرمل العمودي نظراً لمحافظته على الكم المنضبط للتفعيلات في كل شطر وختمه بقافية موحدة خلافاً للمقطع الأول الذي لم يحافظ فيه على وحدة القافية وترى الباحثة أنّ الشاعر أراد بهذا التنويع الشكلي في النصين السابقين منح فضاءات تعبيرية تنسجم مع انفعاله ومع تنوع الانتقال من موقف نفسي إلى آخر، ومن مشهد إلى آخر.

ولمست الباحثة أيضاً ان الشاعر قد جمع بين الشعر العمودي والنثر ولا يعد ذلك قصوراً في شاعريته ؛لان تجربته الشعرية تحتاج ذلك، أو أنه قصد التجريب في هذا تحقيقاً للتجديد ودعوة لكسر الرتابة ومما نظم الخفاجي قصيدته التي بعنوان (ان شاء الله) وفيها قوله[1]:

سيدي ايها الماء، ستخرج من غورك ذات مساء، وتقدم الينا لتحطم امواج الجنون... تخفيت في الصخرة طيناً أبيض، وستخرج مثل حليب أبيض من شق يحدث فيها...لقد غار نبضك في غور عميق... فلتهيّىء من يصدقك يا صاحب الفلك الجديد... وتجذر في يقيني يا يقين... وتبرعم في عورقي يا يقين... يا أيها التوق المبجل...شراعي لم يعد يقدر أن يحمل صبري بعد أن أسريت بروحي... ذات صبح ـ من نار البرد إلى دفئك.

سيأتي المخلصُ يـا قدسنـــا سيأتيك يوماً ويأتي الهنـا

(١) ديوان نثيث الانتظار، ص٨٥.

سيرفع عن مقلتيـــك القيــودَ ويبعد عن عاشقيك الضنا

بكأسِ الملاطفــة المستنيـــرِ بحبّ الاله نــرى سعدنـــا

ونغدو نصلي، ويأتي المسيحُ إذا سنشــدُ بـــهِ أزرنـــا

التقطيع:

سيأتل	مخلل	ص يا قد	سنا	سيأتي	ك يومن	ويأتل	هنا
ب ـ ـ	ب ـ ب	ب ـ ـ	ب ـ	ب ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ
فعولن	فعول	فعولن	فعو	فعولن	فعولن	فعولن	فعو
	مقبوضة		محذوفة				محذوف

سيرف	ع عن مق	ليتيك ل	قيودا	ويبع	دعن عا	شقيك	ضنا
ب ـ ب	ب ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ب	ب ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ
فعول		فعولن	فعولن	فعول	فعول	فعولن	فعو
مقبوضة				مقبوضة			محذوف

بكأسل	ملاط	فة لمس	تنيري	بحب بل	الهي	نرى سع	دنا
ب ـ ـ	ب ـ ب	ب ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ب	ب ـ ـ	ب ـ
فعولن	فعول	فعولن	فعولن	فعولن	فعول	فعولن	فعو
	مقبوضة				مقبوضة		محذوف

ونغدو	نصللي	ويأتل	مسيحو	إذن س	نشدد	بهي أز	رنا
ب ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ب	ب ـ ب	ب ـ ـ	ب ـ
فعولن	فعولن	فعولن	فعولن	فعول	فعول	فعولن	فعو
				مقبوضة	مقبوضة		محذوف

إذ يلحظ في هذا النص يبتدأ بقصيدة النثر، اما المقطع الثاني من نظام الشطرين فقد جاء عمودياً من البحر المتقارب التام المحذوف الضرب على الرغم من أنّ المقطع النثري قد تضمن بعض العبارات الموزونة على أوزان مختلفة لذلك لا تعد إلا من قبيل انكسار الوزن والضرب من النشر.

وترى الباحثة ان البحور الصافية اسهل على الشاعر من البحور المزدوجة، إذ كانت تجربته في الشعر العمودي قد اعتمدت بالدرجة الكبرى على البحور الصافية؛ لأنها أكثر امتداداً ورشاقة باستثناء ما يلمس في رشاقة البحر البسيط وجمال إيقاعه وهو من البحور الممزوجة كذلك قلة البحور المجزوءة لان البحور المجزوءة تدل على الفرح والغناء واتجاه الشاعر كان اتجاه دينياً في الغالب ذا طابع رسمي، كذلك اهمل بعض البحور القليلة الاستعمال في الشعر القديم مثل المنسرح والمقتضب والمضارع والهزج والمجتث والمديد، أما البحور الأخرى التي كثر فيها نظم الشعراء كالطويل والخفيف والسريع، فقد يكون إيقاعها غير مستساغ لديه أو لم يدرج النصوص التي نظم فيها في إطار الشعر العمودي؛ لأنه في إطار الشعر البطائقي قد وظفها مثلما سيلحظ ذلك لاحقاً.

المبحث الثاني

إيقاع أوزان الشعر الحر

بعد الانتهاء من استعراض طبيعة إيقاع القصيدة العمودية في شعر قيس حمزة الخفاجي، مع ممارسة تحليل لبنيتها الإيقاعية على وفق بحور الخليل والتركيز على تناسبها مع انفعالات الشاعر، سنستعرض في هذا المبحث طبيعة تشكيل الإيقاع الخارجي للشعر الحر لدى الخفاجي للكشف عن أوزان التفعيلات التي هيمنت في شعره، وما يحيل إليه ذلك من جوانب قد ترتبط بالبعد الدلالي والنفسي.

والشعر الحر يستند في بنيته إلى تفعيلات الأوزان التي وضعها الخليل على الرغم من كونه لا يتقيد بكمها المنضبط الذي بنيت عليه أوزان الشعر وقوافيه، بقدر التزامه بالتفعيلة الخليلية التزاماً صارماً منذ بدء القصيدة إلى منتهاها فقد كانت تفعيلات الخليل في دوائر بحوره تمتلك خصائص تجعلها مواءمة بقدر لا يمكن تجاوزه للمفردة العربية على طول تاريخها: الجاهلي والمخضرم والأموي والعباسي، اي انسجام تلك الايقاعات الخليلية على مستوى التفعيلة مع المفردة العربية ولادتها ونموها ونشأتها موزعة على مراحل التاريخ وعصوره لذلك لم يجد شعراء قصيدة الشعر الحر مفرّاً من بحور الخليل، فقد هاموا بها وجداً كما هاموا بلغتهم العربية عشقاً[1] .

ويأتي استخدام الشعر الحر او ما يطلق عليه بشعر التفعيلة نمطاً شعرياً جديداً يعتمد على التفعيلة الواحدة بوصفها الوحدة الإيقاعية التي يسلكها نظامه الشعري، واصبحت شكلاً شعرياً معتمداً لدى الشعراء المحدثين[2]، وهذا الخروج عن الشكل الشعري المتوارث لم يبعد هذا النوع عن المعاني الجميلة او عن الموسيقى الملازمة للشعر سواء

(١) ينظر: الإيقاع في الشعر العربي الحديث، البحث عن اشكال جديدةٍ في ديوان " براعم " لعبد المجيد بن جلون، د. عبد الجبار العلمي، د ط، د ت، دار الكتب العلمية، ص١٨.

(٢) ينظر: إيقاع الشعر العربي في الشعر البيتي، الشعر الحر، قصيدة النثر، د. نعمان عبد السميع متولي، ط١، دار العلم والايمان، ٢١٣ م، ص١٥٧.

أكان هذا لدى جيل الرواد ام عند من تبعهم[١]، وقد اصطلح يوسف الخال في محاضرة له عام ١٩٥٧ على هذا الشكل الشعري بالشعر الحديث[٢]، وتذكر نازك الملائكة أنّ الهدف من اعتماد التفاعيل المفردة هو التحرر من نظام الشطر من دون مقاطعة إيقاع التفعيلات التي سادت في الشكل العمودي[٣]، لذا فإنّ الشعر الحر لم يخرج عن تفعيلات العروض الخليلية مع انه تحرر من هيكلية تلك التفعيلات المحددة المتساوية في نظام الصدر والعجز للبيت الشعري[٤]، وترى الباحثة إنّ الشعر الحر وإنّ خرج عن نظام الشعر العمودي إلا أنه حمل صدى الايقاع نفسه بما يؤكد تمسك اتباعه بضرورة أنْ يتخصص الشعر العربي بالشكل الموزون لن انعدام الوزن يفقده روحه الغنائية واستناداً إلى ما تقدم سنستعرض في هذا المبحث طبيعة تشكيل الإيقاع الخارجي للشعر الحر لدى الخفاجي للكشف عن أوزان التفعيلات التي هيمنت في شعره.

١- إيقاع تفعيلة (مستفعلن) في شعر الخفاجي

نظم الخفاجي اكثر شعره الحر على وزن (مستفعلن)، فمن بين ٣٧ قصيدة حرة إجمالاً هيمنت هذه التفعيلة على (٢٨)، قصيدة منها، ومن النصوص الذي انتظم إيقاعها في وزن هذه التفعيلة قصيدة (عناق)، منها قوله [٥]:

قبلَ نـهوضِ النورِ في السّحرْ

فأقبلت مواسمٌ

---

(١) ينظر: التجديد في الشعر الحديث بواعثه النفسية وجذوره الفكرية، د. يوسف عز الدين، ط١، دار البلاد –جدة، ١٤٠٦هـ–، ١٩٨٦، ص١١٧.

(٢) ينظر: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، د. السعيد الورقي، ط٢، دار المعارف، ١٩٨٣م، ص٢١٦.

(٣) المصدر السابق، ص٢١٣.

(٤) ينظر: الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨، دراسة نقدية، د. يوسف الصائغ، دمشق، د. ط، ٢٠٠٦، ص١٧٧.

(٥) ديوان نثيث الانتظار، ص٥.

وأدبرت مواسمٌ

واستعرتْ في دمي الأشواقْ

شدَتْ بقلبي نغمة الحنينْ

تبددُ الظلامْ

التقطيع:

قبل نهو	ض ننور ف س	سحر
– ب ب –	– – ب –	ب –
مستعلن	مستفعلن	فعو
مطوية		محذوفة

فأقبلت	مواسمن
ب – ب –	ب – ب –
متفعلن	متفعلن
مخبونة	مخبونة

وأدبرت	مواسمن
ب – ب –	ب – ب –
متفعلن	متفعلن
مخبونه	مخبونه

وستعرت	في دميل	أشواقو
ـ ب ب ـ	ـ ب ب ـ	ـ ـ ـ
مستعلن	مستعلن	مستفعل
مطويه	مطوية	مقطوع

شدت بقل	بي نغ متل	حنيني
ب ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ـ ـ
متفعلن	مستفعلن	فعولن
مخبونه		

تبد دل	ظلام
ب ـ ب ـ	ب ـ ـ
متفعلن	فعولن
مخبونه	

إذ نلحظ في تقطيع النص ان الشاعر وظف فيها تفعيلة (مستفعلن)، وهي تنجسم مع إيقاعات روحه وانفعالاته إذ تنسجم سرعة الايقاع ثم بطئه مع نبضه الصاعد الهابط، حين يستيقظ ويغفو، تماماً كالنور الذي يتنفس في وقت السحر قبيل الفجر بتروّ ثم يتسارع عند الشروق، وكانت لهفة الشاعر وشوقه للعناق ، وهو يستخدم بعض الزحافات تحقيق ذلك كالخبن، والطي، ما منح إيقاع القصيدة سرعةً متزنة انسجمت مع البعد الوجداني الذي غلب فيها برقته وعذوبته.

ومن الشواهد الاخرى التي جاءت في وزن (مستفعلن) قصيدته التي بعنوان (انكشاف) ومنها قوله[1]:

بعدَ انتصافِ الليلِ

اطفئتِ الأضواء

صرختُ كالمجنون

وجدتها وجدتها

(١) ديوان نثيث الانتظار، ص٢١.

التقطيع:

بعد انتصا	فلليلي
ـ ـ ب ـ	ـ ـ ـ
مستفعلن	مستفعل
	مقطوع

اطفئت ل	أضواءو
– ب ب –	ـــ ـــ ـ
مستعلن	مستفْعْل
مطوية	مقطوع

صرخت ك ل	مجنوني
ب – ب –	ـــ ـــ ـ
متفعلن	مستفْعْل
مخبونة	

وجدتها	وجدتها
ب – ب –	ب – ب –
متفعلن	متفعلن
مخبونه	مخبونه

حين اكتشف الشاعر ذلك المجهول في معادلة حياته الشخصية صرخ كما صرخ وجدتها وجدتها، فتماهى ذلك مع إيقاع وزن (مستفعلن) الذي انسجم بسرعة إيقاعه وبساطته مع أفعال المخبون التلقائية لاسيما أنّ خبن تلك التفعيلة وطيها يزيد من سرعة إيقاعها فانسجمت مع المشهد التصويري الذي صوره الشاعر.

ونظراً إلى اجتماع أكثر من تغيير في ضروب الأشطر التي وردت فيها تفعيلة (مستفعلن) لدى الخفاجي، والتي جمعت بين أكثر من تغييرين خلافاً لما أجازه العروضيون، لذلك أخذت الباحثة برأي الأستاذ المشرف الاستاذ الدكتور علي عبد الحسين حداد الذي رد تحول التفعيلة إلى (متفْعْ ب ـ ٥) بأنه مزاوجة من قبل الشاعر بين تفعيلة (مستفعلن) و(فعولن) لذلك تحولت (فعولن) التي من الضرب إلى (فعول) بدخول علة القصر عليها[١]، ومن قبيل هذه الظاهرة قصيدة الخفاجي التي بعنوان (ينبوع) ومنها قوله[٢]:

غرقتُ في ينبوعكِ اللذيذ

يا قاربَ النجاة

والتهبَ الشراع

فأرسلَ الغمام

التقطيع:

غرقت في	ينبوعك ل	لذيذي
ب – ب –	– – ب –	ب ـ ـ
متفعلن	مستفعلن	متفعل
مخبونه		مخبون مقطوع

يا قارب ن	نجاتي
– – ب –	ب ـ ـ
مستفعلن	متفعل
	مخبون مقطوع

(١) أملية أملاها الاستاذ الدكتور علي عبد الحسين حداد عند لقائي به في شهر شباط من العام ٢٠٢٣ في قسم اللغة العربية جامعة ميسان .

(٢) ديوان نثيث الانتظار، ص٢٤.

ولتهب شر	شراعو
– ب ب –	ب ـ ـ
مستعلن	متفعل
مطوية	مخبون مقطوع

فأرسل ل	غمامَ
ب – ب –	ب ـ ـ
متفعلن	متفعل
مخبونه	مخبون مقطوع

لقد استثمر تراث هذه التفعيلة عن حماسة نهضت بها بساطة الإيقاع ومنحها الشاعرية لتجد زحاف الخبن وعلة القصر ليشد اليها المتلقي.

٢ـ إيقاع تفعيلة (فاعلاتن) في شعر الخفاجي

يأتي إيقاع تفعيلة (فاعلاتن) في المرتبة الرابعة في نظم الخفاجي في شعر التفعيلة بإيقاع هذا الوزن الذي يتصف بأنه لين سهل مرح وراقص [١]، وقد نظم الشاعر فيه قصيدتين الاولى بعنوان (اكليل) على هذا الوزن والتي فيها قوله[٢]:

كيف أنسى من سما بي؟! لن يكونْ
حبّهُ نهرٌ غزاني بعيونٍ ذات فتكٍ ورواءْ
بفؤادٍ بثّ في روحي ربيعاً وصفاءْ
إذ تعاني بين طيّاتِ الشتاءْ

(١) ينظر: في علم العروض والقافية وفنون الشعر الفصيحة والشعبية، د. ابراهيم أبو طالب، ط١، ١٤٣٨هـ، ٢٠١٧م، ص٦٠
(٢) ديوان نثيث الانتظار، ص٤٣.

التقطيع:

كيف انسى	من سما بي	لن يكون
– ب – –	– ب – –	– ب – ٥
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلات
		مقصور

حببهو نه	رن غزاني	بعيونن	ذات فتكن	ورواء
– ب – –	– ب – –	ب ب – –	– ب – –	ب ب ـــ ٥
فاعلاتن	فاعلاتن	فعلاتن	فاعلاتن	فعلات
		مخبونة		مخبونة مقصورة

بفؤادن	بثث في رو	حي ربيعن	وصفاءْ
ب ب – –	– ب – –	– ب – –	ب ب ـــ ٥
فعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فعلات
مخبونة			مقصورة

إذ تعاني	بين طيبا	ت ششتاء
– ب – –	– ب – –	– ب – ٥
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلات
		مقصورة

فمن تقطيع هذا النص يشعر القارئ بذلك التروّي الذي ينتاب العاشق حين يملأ عينه من جمال حبيبته، وهو التروّي والتلبث الذي يتولّد من نبض قلبه الذي استكن بعد الإسراع وهدوء بعد الضجيج، لذلك انسجم إيقاع هذه التفعيلة مع الموقف النفسي وانفعالاته الوجدانية وهو يبصر عيني حبيبته ويصور ما يختلج ذاته في تلك اللحظة.

وقد لا يقتصر توظيف إيقاع وزن (فاعلاتن) على المواقف الوجدانية فقط، وإنما قد يوظف الشاعر هذا الوزن في الموضوعات ذات الطابع التجريدي والفكري مثل اعتزازه بهويته القومية وبلغته التي هي ملمح الهوية المذكورة لذلك يستثمر ما يوفره إيقاع (فاعلاتن) من غنائية ورشاقة في تصوير لاعتزازه بهذه اللغة، مثلما يلحظ ذلك في قصيدة (تزايل) ومنها قوله:[1]

ايّها الضادُ المفدّى
إن يجئ وقتك فافعلْ، وتعالْ
شاهراً اسمك سيفاً لا يُطالْ
قاطعاً صوتك أصوات الرجالْ

التقطيع:

ايه ضضا	د لمفددى
– ب – –	– ب – –
فاعلاتن	فاعلاتن

ان يجئ وق	تك ففعل	وتعال
– ب – –	ب ب – –	ب ب ـــ ٥
فاعلاتن	فعلاتن	فعلات
	مخبونه	مخبونة مقصورة

شاهرن اس	مك سيفن	لا يطال
– ب – –	ب ب – –	– ب – ٥
فاعلاتن	فعلاتن	فاعلات
	مخبونة	مخبونة

(١) ديوان نثيث الانتظار، ص١٠٨.

قاطعن صو	تك اصوا	ت ررجال
– ب – –	ب ب – –	– ب – ٥
فاعلاتن	فعلاتن	فاعلات
	مخبونة	مقصورة

إذ يلمس من تقطيع هذا النص كثرة اعتماده الشاعر على علة القصر (فأعلاْتْ) التي فيها امتداد السكون مع حالته النفسية وما توفره من سمات إيقاعية تتناسب مع هذا المفهوم.

٣ـ إيقاع تفعيلة (فاعلن) في شعر الخفاجي

لم يهمل الخفاجي وزن (فاعلن) في نظمه بشعر التفعيلة وإنما جاء في المرتبة الخامسة من بعد ما ذكر من الأوزان التي وظفها ولكن بنسبة أقل، إذ لم ينظم في هذا البحر سوى قصيدتين فقط لاسيما أنه قد وظف هذا الوزن في ثيمة موضوعية واحده وهي الغزل والموقف من المرأة المعشوقة، ومن شواهد ذلك قصيدته (المرأة... فن)[1]:

قالت: (إن المراة...فنٌ)

ما أجمل هذا التفكيرْ

ما أعمق هذا التفكير!

ما أندر أن تدرك أنثى أنّ المرأة حقاً... فن

التقطيع:

قالت	ان ن ل	مرأة	فن
– –	– –	ــ ب ب	–
فالن	فالن	فاعل	فا
مشعشة	مشعشة	مقبوضة	

(١) ديوان نثيث الانتظار، ص٧٨.

ما	أجمل	هاذت	تفكير
–	ــ ب ب	– –	ــ ــ ٥
لن	فاعل	فالن	فالان
	مقبوضة	مشعشة	مخببة مذالة

ما اع	مق ها	ذ تتف	كير
– –	ب ب ــ	– –	– ٥
فالن	فعلن	فالن	فاع
مشعشة	مخبونة	مشعشة	

ما أن	درأن	تدرك	أنثى	أنن ل	مرأة	حققن	فن
ــ ــ	ب ب ــ	ــ ب ب	ــ ــ	– –	– ب ب	ــ ــ	–
فالن	فعلن	فاعل	فالن	فالن	فاعل	فالن	فا
مشعشة	مخبونة	مقبوضة	مشعشة	مشعشة	مقبوضة	مشعشة	محذذة

إذ يلمس من تقطيع هذا النص كيف تساوى إيقاع تفعيلة (فاعلن) التي وردت في الشكل المخبئ منها مع طبيعية انفعاله العاطفي الذي توجه به إلى المرأة التي يحبها فوظف هذا الوزن الراقص السريع الإيقاع بسبب ما لحق بتفعيلاته من خبن وخبب[١].

وكذلك الامر في قصيدته (أغصان)، فهو يلاحق المعاني كملاحقة الطفل للعبته او العاشق لمعشوقته في غابة او بستان او كملاحقة مكتشف لأفكاره في مختبره، لينتهي الى قطف ثمار الحب في نهاية المطاف، مثلما نلحظ في قوله[٢]:

تحت أغصانك الدافئة

ارتدي حلمي... ويضاءُ دمي

(١) كفايات اللغة العربية "علم العروض" محمد غريبو، د ت، ص٨.

(٢) ديوان نثيث الانتظار، ص٣٧.

وتصلّي أجنحتي وفمي

فأمدّ الروح الى الثمرِ

التقطيع:

تحت اغ	صانك د	دافئة
– ب –	– ب –	– ب –
فاعلن	فاعلن	فاعلن

ارتدي	حلمي	ويضا	ء دمي
– ب –	ب ب –	ب ب –	ب ب ــ
فاعلن	فعلن	فعلن	فعلن
	مخبونة	مخبونة	مخبونة

وتصل	لي اجْ	نحتي	وفمي
ب ب –	– –	ب ب ــ	ب ب –
فعلن	فالن	فعلن	فعلن
مخبونة	مشعشة	مخبونة	مخبونة

فأمد	دررو	ح الث	ثمري
ب ب –	– –	ب ب –	ب ب ــ
فعلن	فالن	فعلن	فعلن
مخبونة	مشعشة	مخبونة	مخبونة

إذ يلحظ أن الشاعر ابتدأ إيقاع هذا النص بالصيغة الصحيحة لإيقاع (فاعلن)، ثم انعطف إلى الشكل المخبب، وهما لا يجتمعان سوية في الشعر العمودي، يبدو أنّ هذه الحالة محاولة من الخفاجي تطرح صورة من التجديد في هذا الإيقاع بسبب اختلاف طبيعة الإيقاع بين البطء والسرعة.

٤ـ إيقاع تفعيلة (فعولن) في شعر الخفاجي

نظم الشاعر في هذا الوزن قصيدتين لذلك جاء نظمه في هذا الوزن في المرتبة الخامسة مناصفة مع نظمه في تفعيلة (فاعلن)، ومن ذلك قصيدته (بشرى) مثلما نلحظ في قوله[١]:

اخيراً

اخيراً.. وصلت، فبشراكَ.. بشراكَ.. دق

بإذنِ الإلهِ، سيفتح بابٌ لفتحك.. دق

ستجني – بإذن الإلهِ – ثمار تسابيح صبرك.. فاصبر، ودق

التقطيع:

اخيرن
ب – –
فعولن

اخيرن	وصلت	فبشرا	ك بشرا	ك دق
ب – –	ب – ب	ب – –	ب – –	ب –
فعولن	فعول	فعولن	فعولن	فعو
	مقبوضة			محذوف

باذن ل	الهي	سيفت	ح بابن	لفتح	ك دق
ب – –	ب – ب	ب – ب	ب – –	ب – ب	ب –
فعولن	فعول	فعول	فعولن	فعول	فعو
	مقبوضة	مقبوضة		مقبوضة	محذوفة

(١) ديوان نثيث الانتظار، ص١١١.

ستجني	بإذن ل	الهي	ثمار	تسابي	ح صبر	ك فصبر	ودق
ب ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ب	ب ـ ـ	ب ـ ب	ب ـ ـ	ب ـ
فعولن	فعولن	فعولن	فعول	فعول	فعولن	فعول	فعو
			مقبوضة			مقبوضة	محذوفه

يلمس اندفاع مشاعر الخفاجي في قصيدته (بشرى) كاندفاع البشرى نفسها، فهي تأتي كالعاصفة، او كالمناسبة السعيدة على حين غفلة من صاحبها، فالمستبشر يندف نحو صاحب المناسبة او من تهمه البشرى فيخبره الخبر السعيد، وكأن المشهد مليء بأصوات الطبول (فعولن فعولن فعولن فعولن)، مناسب لما تتركه البشرى في قلب الشاعر من انفعالات متسارعة كتسارع نبضات قلبه.

وترى الباحثة عدم نظمه للشاعر في تفعيلة (مفاعيلن)، وايضاً هجره هو وغيرهُ من الشعراء للنظم في (مفعولات) لصعوبتها ان تأتي أحاديه، وعدم نظمه في التفعيلات المزدوجة باستثناء ما ذكرناه في تعليل ما وقع في تفعيلة (مستفعلن) من تغييرات، او في غير الأشكال التي نظم فيها غيره من الشعراء.

المبحث الثالث

ايقاع قوافي الشعر العمودي والشعر الحر

مرّ في المبحث السابق دراسة دلالة الإيقاع في شعر قيس الخفاجي، وعلاقته بانفعالات الشاعر، في شعره العمودي، وفي شعره الحر. وسأخصص هذا المبحث لدراسة إيقاع القافية في شعر الخفاجي، فالقافية في الشعر العربي ليست مجرد نهاية قهرية جبرية خارجة عن اختيار الناظم، أو تأتي بالاضطرار إلى أعتاب الشاعر، أو مجرد صوت ونغم يجد الشاعر نفسه في مواجهته وجهاً لوجه في نهاية المطاف، فالقافية اختيار لابد أن يكون له مسوغ إيقاعي يتلاءم مع انفعالات الشاعر.

وللقافية أحكام وشروط ينبغي الالتزام والتقييد بها لكونها تنظم الايقاع الصوتي في بناء الشعر وتحقيق جماله الفني، وتفرقه عن ترهل النثر وتكسبه التأثير الحسي(١).

وقد اشتق لفظ القافية لغوياً من "قفا" الشيء اذا اتبعه من ورائه، وقافية الشيء آخره، وهي مؤخرة العنق(٢)، قال الله سبحان وتعالى: ﴿ثُمَّ قَفَّيْنَا عَلَىٰ آثَارِهِم بِرُسُلِنَا﴾(٣)، اما القافية اصطلاحاً: فقد ذهب بعض الدارسين إلى إنها الكلمة الاخيرة من البيت التي تشتمل على المقاطع الصوتية المتماثلة في كل كلمة اخيرة في ابيات القصيدة(٤)، ويرى الخليل وهو الراي الذي عليه جمهور العروضيين، ان القافية في البيت تمتد من آخر حرف ساكن في عجزها إلى اول ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبله(٥)، لان هذا التحديد يوضح القافية فقد تكون جزءاً من كلمة وقد تكون كلمة وقد تكون كلمتين(٦)، واتسع تعريفها لدى

(١) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر حطاب الجنوب، فاطمة عبد علي عويد، ١٤٤٤هـ، ٢٠٢٢م، رسالة ماجستير، ص٥٧.
(٢) ينظر: ميزان الذهب في صناعة الشعر عند العرب، ص١٢٧.
(٣) سورة الحديد، الآية ٢٧.
(٤) ينظر: علم العروض والقوافي، ص١٣٤.
(٥) ينظر: تلخيص العروض، د. عبد الهادي الفضلي، ط١، دار البيان العربي، ١٤٠٣ هـ، ١٩٨٣م، ص١٨.
(٦) ينظر: المصدر السابق، ص١٨.

المتقدمين فمنهم من جعلها تشمل القصيدة كلها لأن بناءها في الوزن والقافية يقفو بعضه بعضاً ومنهم يراها انها البيت الشعر لأنه يقفو سابقه من الأبيات من حيث الوزن والقافية، ومنهم من يراها (عجز البيت) لأن فيه موضع القافية وعلى شاكلته تتماثل نهايات الأبيات التي تتلوه، ومنهم من يراها الكلمة الأخيرة من البيت(١)، ويرى ابن رشيق القيرواني: ان القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى الكلام شعراً حتى يكون له وزن وقافية(٢)، ويرى حازم القر طاجني أنّ لوجود القافية سببين: اولهما: حرص العرب على التمييز بين حروف المعاني، وثانيهما: حبهم للتكرار كأنهم يكررون النغمة عينها مرات ومرات(٣)، وتوظيف القافية لدى الخفاجي له أثر كبير اساسي من حيث مسايرته لنظامها التقليدي وعن وجود جوانب اخص التجديد فيها.

انواع القوافي في شعر الخفاجي

اولاً: القافية من حيث الاطلاق والتقييد:

أ- **القوافي المطلقة:** هي ما كان فيها حرف الروي غير ساكن، بل متحرك عن طريق الاشباع(٤)، فللقافية المطلقة حضور قوي وجاذبية شديدة مؤثرة في الشعر العربي منذ الشعر الجاهلي وحتى أيامنا المعاصرة(٥)، إذ يلحظ أن قيس الخفاجي يميل الى القوافي المطلقة، لأنها قافية يتيسر معها صوغ المعاني المختلفة في قالبها، ومواءمة انفعالاته مع وضعياتها الصوتية كالضم في الضمة والكسر في الكسرة والفتح في الفتحة، فالقافية المطلقة التي تراعى فيها الحركة القصيرة قبل الروي، ومثلها على مستوى واحد تلك التي

(١) ينظر: العمدة في صناعة الشعر ونقدهُ، ابى علي الحسن بن رشيق القيرواني، ط١، ١٢٢٥هـ، ١٩٠٧م، ١٠١/١.
(٢) ينظر: المصدر السابق، ص٩٩/١.
(٣) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الادباء، ابو الحسن حازم القر طاجني، تحقيق محمد الحبيب بت الخوجة، د ط، دار العربي الاسلامي، ١٢٨٥، ص١٢٢ ـ١٢٣.
(٤) حرف الروي: هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، ويتكرر في نهاية ابياتها، وتسمى به القصيدة، ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية، ص٢١٧.
(٥) ينظر: موسيقى الشعر، ص٢٥٥.

يسبق رويها بواو المد وياء المد مع التناوب بينهما، تعادل في أثرها السمعي تلك التي روعى فيها التزام الحركة القصيرة قبل الروي، وكذلك الحرف الذي قبل هذه الحركة[١]، ولشاعرنا الخفاجي نظرته المميزة في ابداعاته في الشعر العمودي والتزامه القافية المطلقة مع التنوع الذي نراه في استعماله لحرف الروي بين القافية المردوفة بالواو او الياء والخالية من الردف وهذا ما نراه في جل تلك القصائد البالغة ٣٠ قصيدة حيث نظم ٢٢ منها على نمط القافية المطلقة نحو قول الشاعر[٢]:

أخصّكَ بالسلام، وليت شعري أترضى أن أخصّكَ بالسلامِ

وألقي بينَ كفّيــكِ التهانـــي بعيدِ العهدِ يا مسكَ الختـامِ

فقد علا إيقاع القافية تردد روي الميم الموصول بالكسرة، محققاً بذلك موسيقى رنانة، زادها جمالاً في النغم سبق الروي بألف الردف الذي اعطاها رحابة ومدّاً في النفس الشعري.

كذلك الحال في شاهد آخر جاءت فيه القافية المطلقة مردوفة بالألف لاسيما في قصيدته التي بعنوان (بزوغ) ومنها قوله [٣]:

بزغتْ، فـــأدهشنـــي بهـــا إيراقُ وتمايلت فرحاً بنا الأشواقُ

نسجتْ خيوطُ الشمسِ غايتها العلا فالقلبُ فيها راغبٌ تــوّاقُ

إذ إنّ إطلاق حرف الروي (القاف) بالضمة التي اشبعت إلى واو وصل قد زاد وضوح القافية في السمع، فضلاً عن أنّ سبقها ب (ألف) الردف قد خفف من حدتها الصوتية ما جعل القافية تحمل رقة انسجمت مع مشاعر الفرح التي تعتري ذات الشاعر.

(١) ينظر: موسيقى الشعر، ٢٦٧.

(٢) ديوان نثيث الانتظار، ص٩٥.

(٣) المصدر السابق، ص٥٥.

ومن شواهد القوافي المطلقة المردوفة بالواو لدى الخفاجي قصيدته التي وسمها بعنوان (المعادلة) ومنها قوله [١]:

سلبوا القميص، ويرقعوهُ بـالدمِ فتبرقعتْ عيناكَ يا يعقــوبُ

فرض القميص هديّةً ليعود للـ محزونِ دهراً نورهُ المسلوبُ

فقد اعتمد الشاعر حرف الباء الموصول بالضم رويّاً لأبياته فضلاً عن سبق الروي بواو الردف، لذا فإنّ أذن السامع تتنبه في نهاية كل بيت حين تستقبل نغمة هذه القافية ذات الوضوح الموسيقي

ب- القوافي المقيدة:

هي نوع من القوافي التي يكون رويها ساكناً فيتحرر الشاعر بذلك من حركات الأعراب في آخر القافية، سواء أكانت مردفه ام خالية من الردف[٢] وهذا النوع من القوافي بما فيه ما فيه من حرية أحياناً وعلى ما فيه من حرية للشاعر قليل لا تكاد نسبته تجاوز ١٠ ما في الأدب العربي[٣] ونسبته في الشعر العباسي أكثر منها في الشعر الجاهلي لشيوع الغناء أيام العباسيين ولأن القافية المقيدة أسهل تلحيناً من القافية المطلقة[٤] لذا نلحظ في شعر قيس الخفاجي أنّ عددها في شعره قد اقتصر على سبعة نصوص من مجموع (٣٠) نصاً شعرياً، ومن الشواهد الشعرية لدى الخفاجي على هذا النوع من القوافي قصيدته التي بعنوان (ألق) ومنها قوله[٥]:

ألقٌ دنا مني كصــو فيّ يسامــرهُ الألـــقْ

فتسمّرت عيناي من ولهٍ، وقد رقص العبقْ

(١) ديوان نثيث الانتظار، ص١١.

(٢) ينظر: علم العروض والقافية، ص١٦٤.

(٣) ينظر: موسيقى الشعر، ص٢٥٨.

(٤) ينظر: المصدر السابق، ص٢٥٨.

(٥) ديوان نثيث الانتظار، ص٣.

إذ يبرز أثر القافية في مضاعفة النغم وزيادة إيقاع الأبيات الشعرية من خلال القاف الساكنة.

ومما نظمه الشاعر في القوافي المقيدة أيضاً قصيدته التي بعنوان (تبين) ومنها قوله[١]:

طبعكَ العذريّ يا شعرُ انتهى وتلاشى وغدا محـــض ادّعاء

كنت قبل اليومِ غضّاً طيّعـــاً صرتَ فظّاً صارَ يعلوك الخواءْ

إذ نلاحظ مجيء الروي (الهمزة) مقيداً مسبوقاً بألف الردف ما ترك أثره الصوتي والدلالي عند الوقوف في نهاية الأبيات.

ثانياً: القافية من حيث الكم العددي للمتحركات والسواكن

تتنوع القوافي استناداً إلى عدد المتحركات التي بين ساكنيها إلى خمسة انواع يمكن بيانها عن طريق استعراض ما توافرت منها في شعر الخفاجي على النحو الاتي:

١- **القافية المتواترة:** هو أن يقع متحرك واحد بين ساكني القافية[٢]، وهذا النوع من القوافي قد شكل أعلى نوع في شعر الشاعر، إذ جاء على نمطه (١٧) سبعة عشر نصاً، ومن ذلك قوله الشاعر[٣]:

دعوت الله ربّـي أن اراكـــا وأنْ أحظى بطّل من دواكـا

وهل يخفْى على ربّي أنيني وهل يخفى على ربّي هواكا

إذ جاءت القافية في المقطع (واكا) من الف الوصل حتى الف الردف بمتحرك واحد وهو حرف الروي (الكاف).

---

(١) ديوان نثيث الانتظار،، ص٧١.

(٢) ينظر: العروض الواضح وعلم القافية، د. محمد علي الهاشمي، ط١، دار العلم، ١٤١٢ هـ، ١٩٩١ م، ص١٤٥.

(٣) ديوان نثيث الانتظار، ص٤.

٢- **قافية المترادف:** هو أن يجتمع ساكنان في القافية[١]، فمن بين ثلاثين قصيدة عمودية احتلت قافية المترادف عنده (٧) قصائد، ومن ذلك قوله[٢]:

طبعيَ العذريُّ من يدركهُ؟ طبعيَ العذريُّ طيبٌ ونقاءْ

فالروي هنا حرف (الهمزة) الساكن المسبوق بحرف الردف الساكن ايضاً (الالف) من دون وجود حرف متحرك يفصل بينهما.

٣- **قافية المتراكب:** هو أن تتوالى ثلاث متحركات بين ساكنيها[٣]، جاء هذا النوع من القوافي في شعر الخفاجي في اربعة نصوص، ومن ذلك قوله[٤]:

يا ماء روحي التي أضحت له جسداً أستغفرُ الله أن تدنو فأبتعدا

كفرٌ بعيني تفكيري بهجرك بل صوفيةٌ لحظتي إن صرتُ متحدا

في قافية البيت الاول فصل بثلاثة متحركات الروي الدال والعين والتاء بين الف الوصل والباء الساكن الذي حضر الحروف المذكورة أنفاً، اما في قافية البيت الثاني فقد فصل دال الروي والحاء والتاء اللذان قبله بين الساكن الاول وهو الف الوصل والتاء الساكنة.

٤- **قافية المتدارك:** هو أن يتوالى حرفان متحركان بين ساكنيه[٥]، وهذا النوع من القوافي قليل جداً في شعر الخفاجي إذ وردت فيه قصيدتان فقط ومن ذلك قوله[٦]:

سلامٌ على الولد الراحلِ سلامٌ أبٍ مفزعٍ ذاهلِ

سلامٌ عليك فلذّة نبضي سلامٌ على جسمكِ السائلِ

---

(١) ينظر: البناء العروضي للقصيدة العربية، ص٢٢٦.

(٢) ديوان نثيث الانتظار، ص٧٢.

(٣) ينظر: العروض الواضح وعلم القافية، ص١٤٤.

(٤) ديوان نثيث الانتظار، ص٦٤.

(٥) ينظر: البناء العروض للقصيدة العربية، ص٢٢٥.

(٦) ديوان نثيث الانتظار، ص١١٥.

فقد فصل بين ساكني القافية حرفان متحركان هما اللام والهاء في البيت الاول واللام والهمزة في البيت الثاني.

ومن الجدير بالذكر عند تدقيق نصوص الخفاجي لمست الباحثة انعدام (لزوم ما لا يلزم) لأن الشاعر قد حاول أن يتحرر من القيود التي قد لا توفر حريه في إطلاق الالفاظ والمعاني لان لزوم ما لا يلزم قيد قديم والشاعر اتنوع نظمه بين (الشعر الحر والشعر البطائقي) لذلك لم يقيد نفسه بهذه القيود.

تصريع قوافي الشعر العمودي لدى قيس الخفاجي

بنية التصريع بنية قائمة على احداث توافق صوتي في الحرف الأخير من شطري البيت الشعري العمودي، إذ يعد هذا المظهر من الأنساق التقفوية الساكنة المتكررة التي تعمل على توازن الشطرين وأحكام اقفالها صوتياً ودلالياً[١]، والتصريع إلحاق العروض بالضرب سواء أكان بزيادة أم بنقصان[٢]، ويلجأ الشعراء إلى التصريع للدلالة على السليقة الشعرية وغزارة الأفكار عندهم وربما لو اطنب الشاعر في استعماله في القصيدة الواحدة دل على الصنعه ومعاملة الكلمات كونها شيئاً خارج التعبير عن الاحساس والعواطف[٣]، ويرى حازم القرطاجني أنّ: التصريع في مطلع القصائد لكلامه طلاوة وموقعاً من الروح للدلالة على قافية القصيدة قبل الانتهاء، توافق تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب[٤]، وقد اعتنى شاعرنا باختيار التصريع، فجاء مناسباً لقوامه إذ كان الاهتمام به أحد مقاييس الذوق والجمال، فأتخذه وسيلة لتزيين شعره، فقد ورد التصريع بشكل مكثف من الديوان بنسبة (١٥) من مجموع نصوصه المصرعه التي بلغت (٣٠) نصاً ومن ذلك قوله اما في قوله[٥]:

(١) ينظر: التكرار الإيقاعي في اللغة العربية، ص٥٤.

(٢) ينظر: العمدة، ص١١٤.

(٣) ينظر: المصدر السابق، ١١٤.

(٤) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الادباء، ص٢٨٣.

(٥) ديوان نثيث الانتظار، ص٥٦.

جمعتُ اليك من رمقي بقايا فراعيها مراعاةَ المرايا

إذ يلحظ أن مجيء التصريع في البيت الشعري يجعل تفعيلة العروض مساويةً لتفعيلة الضرب، حيث جاءت (بقايا = مرايا)، وقد اضفى هذا التصريع على النص جواً من التجانس والتناغم يجلب انتباه السامع إلى ما سيكون عليه إيقاع القصيدة لاسيما أنها جاءت يائية الروي الموصولة بالالف.

وبعد استقراء لشعر الخفاجي وجدا الباحثة أن الخفاجي لم يغفل أهمية التصريع، وتغذيته لموسيقى النص الداخلية، وما يحدثه من انسيابية لفظية ومعنوية في شطري البيت، وما ينتج عنه من توازن إيقاعي يسترعي أذن المتلقي ونظره وانتباهه، وتكمن اهمية التصريع في جعل الالفاظ مترابطةً ومتواصلة مع بعضها في البيت الشعري في مطالع القصائد او داخلها.

بنية إيقاع القافية في شعر التفعيلة لدى قيس الخفاجي

تعد القافية عنصراً مهماً في القصيدة، ولكن في عصرنا الحديث وتحرر الشعراء من ذلك القيد الذي يلزم الشاعر بروي واحد في القصيدة فلم تعد موحدّة كما كانت في الشعر العمودي، فلجأوا إلى تنويعها في القصيدة الواحدة تبعاً للتجربة الشعرية الجديدة لتحرير حركة الشعر وبث دلالات جديدة أكثر تفاعلاً وحيوية لترفع بذلك من مستواها الشعري(١)، يرى الدكتور عز الدين أسماعيل: القافية في شعر التفعيلة نهاية موسيقية للسطر الشعري وهي أنسب نهاية لهذأ السطر من الناحية الإيقاعية، فهي في الشعر الحر لا يبحث عنها في الكلمات التي تنتهي نهاية واحدة، وإنما هي كلمة "ما" من بين كل كلمات اللغة، يستدعيها السياقان المعنوي والموسيقي للسطر الشعري، لأنها الكلمة الوحيدة التي ترتاح

(١) ينظر: البنية الإيقاعية في اللهب المقدس لمفدي زكريا، رحماني ليلي، جامعة ابي بكر بلقايد ـ تلمسان، كلية الآداب واللغات، ١٤٣٥ ــ ١٤٣٦ هـ، ٢٠١٤ /٢٠١٥م، رسالة ماجستير، ص٥٠.

النفوس للوقوف عليها[١]، لاسيما تختلف نظرة النقاد في القافية ولكنهم مجمعون على أمرين هما: أن القافية الموحدة في الشعر الحر تخلق نوعا من الرتابة والإملال لدى المتلقي، والأمر الثاني: الذي يتفقون عليه هو أن الشعر الجديد بتنويعه للقوافي قد حقق نجاحاً كبيراً[٢].

ويمكن استعراض مباني القافية في الشعر الحر عند الخفاجي بالآتي:

أولا: القافية المتنوعة:

وهي القافية التي تعتمد على تعدد القافية وتنوعها في القصيدة الواحدة[٣]، وقد جاءت في قصائد قيس الخفاجي بشكلين هما:

أ- القافية المنوعة المتوالية:

وفيها لا يتقيد الشاعر بقافية واحدة وإنما ينوع القوافي في أسطر شعرية عدة، تكون لكل ثلاثة اسطر قافية تختلف عن باقي قوافي الاسطر الاخرى[٤]، إذ تتوالى القافية المتشابهة في سطر أو أكثر ثم ينتقل إلى قافية أخرى متتابعة ثم إلى ثالثة أو يعود للقافية الأولى، وهكذا إلى نهاية القصيدة وذلك بحسب ما تمليه عواطفه وانفعالاته التي تحررت من سطوة البيت إلى تفعيلة البيت الشعري المتنوع، وقد تواتر هذا الشكل من القافية في (٢٤) نصاً شعرياً بشكل بارز في قصائد شعر التفعيلة عند الشاعر، مثلما يلحظ ذلك في قوله في قصيدة (نفحة أولى)[٥]:

---

(١) ينظر: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين أسماعيل، ط٣، دار الفكر العربي، د ت، ص٦٧.

(٢) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان، مسعود وقاد، جامعة ورقلة، كلية الآداب والعلوم الانسانية، ٢٠٠٣/٢٠٠٤م، رسالة ماجستير، ص٥٠.

(٣) ينظر: النقد الادبي وقضايا الشكل الموسيقي الجديد، د. علي يونس، الهيئة المصرية، للكتاب، ١٩٨٥م، ص١٦٣.

(٤) ينظر: المصدر السابق، ص١٦٣.

(٥) ينظر: ديوان نثيث الانتظار، ص٩٨.

وبعد أن قطعت كلّ مصدر يسرب الأسرارْ

قطعت حتّى أذن الجدارْ

همست بالحكايهْ

مخاطباً جدّتي الصمّاءْ

أرضي أنا يا جدّتي الصمّاءْ

أرضي حول الشمس لا تدورْ

لأنّها قد خلقتْ راتبةً راكنهْ

لأنّها قد خلقتْ ساكنةً مدحوّةً في لجّةِ التيارْ

تيّار بحرٍ راكدٍ لا يجري

تيّار بحرٍ قائمٍ لا يسري

إذ يلحظ في القافية المتوالية أن الدفقة تعتمد على تفعيلة الرجز، موزعة على الابيات الشعرية بتنوع، وترتيب إذ أعتمد المقطع الاول على قافيتين متواليتين، فالقافية الأولى مترادفة في نهاية السطر الأول والثاني، والقافية الثانية جاءت متواترة في نهاية السطر الثالث، والقافية المترادفة جاءت في نهاية السطر الرابع والخامس، والقافية السادسة والسابعة جاءت متواترة، والقافية الثامنة والتاسعة جاءت مترادفة.

ب- القافية المنوعة المتقاطعة:

ما يميز هذا النوع من القوافي أنها تتنوع بشكل تكون فيه كل قافية عند حدود المقطع، وتتغير مع كل مقطع جديد، وبذلك يكون استقلال كل مقطع بقافية واحدة أو قوافي إن جاءت متنوعة[١]، وهذا النوع من القوافي قد ورد في نصوص من شعر الخفاجي مثلما يلحظ ذلك في قصيدة (النفحة الرابعة) ومنها قوله[٢]:

(١) ينظر: الإيقاع في شعر سميح القاسم دراسة أسلوبية، صالح علي صقر عابد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠١١م / ٢٠١٢م، رسالة ماجستير، ص١١٩.

(٢) ديوان نثيث الانتظار، ص١٠٤.

وبعد أن قطعتُ كلّ مصدرٍ يسربُ الأسرارْ

قطعت حتّى أذن الجدارْ

همست بالحكايهْ

مخاطباً حفيدتي العمياءْ

خلق ربّي بصري – أيّتها العمياءْ

لأدرك الألوانْ

فهذه الألوانْ

في ثوبك الجميل – يا حفيدتي العمياءْ

××××××××××××××××××××

والفعل في حسّ البصرْ

كما أرى معتمداً مصدري الصدوقْ

يتمّ بالضياء والهواءْ

فأنه لو لم يكن ضياءْ

يظهر – يا حفيدتي العمياءْ

اللون للبصرْ

لم يكن البصرْ

يدركهُ

فالعين – يا حفيدتي العمياءْ

يبسطها الضياءْ

××××××××××××

ورؤية الأشياء لا تجوز – يا حفيدتي العمياءْ

–كما يرى مصدري الصدوق–

ما لم يكن هواءْ

ينفذهُ البصرْ

وإنّه إن عدم الضياءْ

وانقطع الهواء بين الرائي والمرئي،

فالرؤية لم تصحّ – ياحفيدتي العمياء.

××××××××××××××××

خلق ربّي بصري أيّتها العمياءْ

وصار لي في الهواءْ

خرق بصرْ

فما ولدت قبل أن يقوى البصرْ

على ملاقاة الضياءْ

يلحظ أن الشاعر قد نوع في قوافيه حتى داخل المقطع نفسه، إذ إن هذه القصيدة تتكون من أربعة مقاطع، وكل مقطع أستقلّ بقافية تخالف القوافي المتبقية، فالمقطع الأول تضمن القوافي الأتية: (الأسرار، الجدار، الحكايه، العمياء، الألوان)، اما المقطع الثاني تكوّن من (البصر، الصدوق، ألهواء، ضياء، للبصر، العمياء)، والمقطع الثالث (العمياء، الصدوق، هواء، البصر، الضياء)، ثم المقطع الرابع والأخير كانت قوافية (العمياء، الهواء، بصر، البصر، الضياء).

ثانياً: القافية الموحدة

وهي القافية القريبة في صورتها من القافية في الشعر العمودي، الا أن ما برز منها في القصيدة الحديثة يدل على انفلات وتحرر من قبضة القافية الملتزمة في نهاية كل شطر، وتضيف نغماً وجواً إلى القصيدة[١]، وهذا النمط لا يشكل الإ صورة ضئيلة في قصائد الشعر الحر عند الخفاجي بنسبة (٦)، كما في قصيدة (صلاة)[٢]:

(١) ينظر: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، ص١٣٦.

(٢) ديوان نثيث الانتظار، ص٣٢.

رموش عينيّ حميّا البكاءْ

في ساحة الرجاءْ

مجموعةٌ ساجدةٌ

مجموعةٌ راكعةٌ

مجموعةٌ مشغولةٌ بالدعاءْ

يلحظ ختم السطور الثلاثة بقافية موحدة وهي روي الهمزة المقيدة وهي بهذا التوحيد تشبه وظيفة القافية في الشعر العمودي.

وقد لحظت الباحثة اهتمام الخفاجي بقوافيه، وحرصه عليها حرصاً شديداً، سواء أكان ذلك في الشعر العمودي أم في شعر التفعيلة، وكان الشاعر موهوباً في وضعها بحدود مكانها بالضبط، وخبيراً بتأثيراتها في مجمل الصدر والعجز، وفي بناء القصيدة العام، وفي إسهامها في عكس انفعالاته وانطباعاته لدى متلقيه. إذ تضمن الفصل الاول دراسة إيقاع الشعر العمودي، إيقاع أوزان الشعر الحر، إيقاع قوافي الشعر العمودي والشعر الحر.

الفصل الثاني

الايقاع الداخلي في شعر قيس حمزة الخفاجي

المبحث الأول

الايقاع الداخلي في الشعر العمودي

بعد الانتهاء من بيان ركائز المبنى الخارجي ومظاهره في شعر قيس الخفاجي سيختص هذا المبحث بدراسة مكونٍ آخر من الإيقاع وهو الإيقاع الداخلي او الموسيقى الداخلية، وهو مكون لا يقل أهمية من حيث البناء والتأثير عن المكون الآخر.

إذ يعرف بعض الباحثين هذا النوع من الايقاع بأنه: (النغم الذي يجمع بين الالفاظ والصور، بين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر، اي إنه مزاوجة بين المعنى والشكل بين الشاعر والمتلقي)[١]، ويرى الدكتور شوقي ضيف: (أن الموسيقى الشعرية لم يضبط منها الا ظاهرها وهو ما تضبطه قواعد علمي العروض والقوافي، ووراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تتبع من انتقاء الشاعر لكلماته، وما بينها من تناغم الحروف والحركات، وكأن للشاعر أذناً داخلية ووراء أذنه الظاهرة وهذه الاذن الموسيقية مفعمة بالأحاسيس والشاعرية وبهذه الموسيقى يتبارى الشعراء ويتفاضلون فيما بينهم)[٢]، وتتحصل اهمية الايقاع الداخلي لارتباطه عضوياً باللغة وتداخله مع اللغة والبناء العام للقصيدة، لان له الاثر في حركة الدلالة للنص الشعري كونه متولدا عنها مؤثرا ومتأثرا بها وفي نموها، لاسيما في اعتماد هذا الايقاع في المبنى البلاغي والسمعي والبصري وغير ذلك[٣]، فيعطينا الشاعر أجواء النص بالمزاحمة بين الشكل والمعنى التي تنسحب ايضاً إلى التأثير حسياً ودلالياً[٤]، مع الوضع في الحسبان ان الايقاع الداخلي ليس محكوماً بقوالب ثابته مثلما يلح ذلك في نظام إيقاع البحور[٥].

(١) ينظر: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، جيدة عبد الحميد، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٠م، ص٣٥٤.

(٢) ينظر: في النقد الادبي، د. شوقي ضيف، ط٩، دار المعارف القاهرة، د ت، ص٩٧.

(٣) ينظر: البنية الايقاعية في شعر طوفان، ص٩٤.

(٤) ينظر: اثر الايقاع الداخلي في شعر ابن الجنان الانصاري الاندلسي، م. م. ايمان سهيل سالم، أ. د. سعود احمد يونس، مجلة أبحاث كلية التربية الاساسية، جامعة الموصل، المجلد ١٥، لسنة ٢٠١٩م، ص٩٠٢.

(٥) ينظر: المصدر السابق، ص٩٠٢.

لذلك يرى الدكتور علي عبد الحسين حداد: أن الإيقاع الداخلي في مبناه يعتمد على مهارة الشاعر في توظيف المكونات البلاغية والنحوية والصرفية وما تفيض به لغة الشعر في ايجاد شكل من التنظيم الصوتي المتناسب ليكون مؤثراً نغمياً يقوي من التأثير الحسي للمبنى الخارجي للإيقاع(١).

اولاً: التكرار في شعر قيس الخفاجي:

يعدّ التكرار من المظاهر الاسلوبية التي تستخدم في بناء لغة النص الشعري عن طريق التنغيم الصوتي، والتنسيق الأمثل بين الفاظ النص الذي يسهم في قوته التأثيرية لدى المتلقي.

فالتكرار في اللغة: (هو مصدر "كرر"، اذ ردد واعاد، فالكرّ: الرجوع، ويقال: كره وكر بنفسه والكر مصدر "كرّ" – عليه يكرّ كراً وكروراً وتكراراً ويقال: كرر الشيء تكريراً، وتكراراً أعاده مره بعد أخرى)(٢).

اما في الاصطلاح: فهو (تكرار الكلمة أو اللفظة أكثر من مرة من سياق واحد اما للتوكيد أو زيادة التنبيه أو التهويل أو التعظيم أو التلذّذ بذكر المكرّر)(٣).

وقد اهتم الدراسون المتقدمون ومنهم ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦ هـ)بهذا المظهر الأسلوبي ويرى أنّ للتكرار: (مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها فأكثر ما يقع للتكرار في الالفاظ دون المعاني وهو في المعاني جميعاً فذلك الخذلان بعينه)(٤)، وترى نازك الملائكة أنّ أهمية التكرار تتحصل من أثره في الشعر القديم والحديث إذ تعرف التكرار بأنه: الحاح على جهة واحدة في العبارة يعتني بها الشاعر اكثر من عنايته بغيرها وهذا

(١) ينظر: البنية الايقاعية في شعر ابي نواس، ص١٩٣.

(٢) لسان العرب، ـ كرر ـ .

(٣) ينظر: أنوار الربيع في انواع البديع، ابن المعصوم، تحقيق: شاكر هادي، ط١، مطبعة العراق، ١٩٦٩، ٣٤/٥.

(٤) العمدة، ٥٩/٢.

القانون الاول البسيط الذي نلمسه كامنا في كل تكرار، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسية في العبارة، وهو بهذا المعنى ذو دلالة قيمة تقيد الناقد الادبي الذي يدرس الاثر ويحلل نفسيته كاتبه، وهذا الالحاح هو ما نقصد به التعداد والاعادة(١)، إذ يشكل التكرار قيمة فنية عالية ونغمة موسيقية صاخبة في النص الشعري فهو تناوب الالفاظ واعادتها في سياق التعبير حيث يشكل نغماً موسيقياً يتقصده الشاعر في شعره ونثره(٢)، فهو يعمل على زيادة في التنغيم وتقوية الجرس(٣)، ويتنوع التكرار بالحرف في البيت الواحد فيكون نغماً موسيقياً لإبراز صوتٍ موحٍ يكون بكلمة أو بعبارة تكسبه رونقاً عذباً(٤)، وترى كذلك نازك الملائكة ان التكرار (ليس جمالاً يضاف الى القصيدة بحيث يحسن الشاعر صنعا بمجرد استعماله وانما هو كسائر الاساليب في كونه يحتاج الى ان يجيء في مكانه من القصيدة وان تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات)(٥)، ولم يخالف ريتشاردز الحقيقة عندما قال: (يعتمد الايقاع كما يعتمد الوزن الذي هو صورته الخاصة على التكرار والتوقع، فأثار الإيقاع والوزن تتبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث او لا يحدث)(٦).

فقد ورد التكرار عند الخفاجي بأشكال متنوعة ضمنها في ديوانه مثل تكرار الكلمة وتكرار الجملة بل وتعداها الى تكرار الاساليب، بما شكل ايقاعات موسيقية متنوعة ظهرت في شعره بشكل واضح ومميز، واكسبت نصوصه قيمة جمالية بسبب ما يشتمل عليه من تناسب وانسجام، لذا تعد ظاهرة التكرار من أكثر العوامل الوسائل التي اعتمدها الشاعر في تأسيس الايقاع الداخلي في شعره.

---

(١) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، ص٢٤٢.

(٢) ينظر: جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، ١٩٧٨م، ص٢٣٩.

(٣) ينظر، المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها، ص ١، ٦٨.

(٤) ينظر: العمدة، ٢/٧٤، ٧٥.

(٥) قضايا الشعر المعاصر، ص٢٥٧.

(٦) النقد العروضي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري، ص١٨.

ويمكن استعراض ألوان التكرار التي وردت في الشعر العمودي لدى الخفاجي على النحو الاتي:

١- **تكرار الحرف:** تعدّ ظاهرة التكرار الصوتي للحروف المهموسة والمجهورة والسكنات والحركات في تبادلها وتناوبها للمواقع في البنية الإيقاعية للبيت الشعري ملمحاً بارزاً في اشاعة النغم الشعري(١)، وقد تحدث الدارسون اللغويون عن هذه القيمة التي يسهم بها تكرار نمط صوتي في بناء لغة الادب مثلما يلحظ ذلك بالبحث في الاصوات ودلالته التعبيرية ولعل ابرز من نبه على القيمة التعبيرية ابن جني في قوله: (فالحروف تتقارب لتقارب المعاني)(٢)، كما يدل على عناية الشاعر بالنغم الموسيقي(٣)، وقد ورد تكرار الحرف في الشعر العمودي في قصائد عدة، حتى ان المتلقي ليحس ان انفعالات الشاعر كانت وراء هذا التكرار من اجل ان يصل الى غرضه، إذ ان تكراره للحروف يورث الى جانب البحر العروضي ايقاعاً موسيقياً داخلياً، وهذا الايقاع الداخلي الموسيقي يدّل على الاقل على الموهبة الفنية التي يمتلكها الشاعر(٤)، ويلحظ هذا الشكل من التكرار الصوتي لدى الشاعر في اعتماده لتكرار أصوات معينة في كل بيت على حدةً، فيحدث ذلك تجانساً صوتياً للأبيات التي تضمنته موحية بموسيقاها ودلالتها(٥)، مثلما يلحظ ذلك في تكرار حرفي الميم والنون مثلاً مما يسمح بالتنغيم والترديد، انه يكثر في استخدام حروف الذلاقة(٦)، وهذا ما يمكن أن نلحظه في قول الخفاجي(٧):

---

(١) ينظر: التكرار في الشعر العربي القدامى والمحدثين دراسة نظرية تطبيقية على نصوص مختارة، ص٣٤١.

(٢) ينظر: الخصائص: للإمام بن جني، تح: محمد علي النجار، د ط، دار الكتب المصرية، القاهرة، ص٢، ١٤٦.

(٣) ينظر: جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ص٢٦٥.

(٤) ينظر: التكرار في الشعر الجاهلي دراسة اسلوبية، د. موسى ربابعة، جامعة اليرموك، مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد الخامس، العدد الاول، ١٩٩٠م، ص١٦٥.

(٥) ينظر: التكرار في الشعر الجاهلي دراسة اسلوبية، ص١٦٥.

(٦) موسيقى الشعر، ص٣٣.

(٧) ديوان نثيث الانتظار، ص٣.

ألقٌ دنـا منّي كصـــو فيّ يسامـــرهُ الالـــقْ

فتسمرت عيناي مـــن ولهٍ، وقد رقص العبقْ

فقرأت من آيِ الضحى وقرأت تعويـــذ الفلـقْ

وقــرأت إقـــراء الالــ ـهِ رسوله آي العلـــقْ

فالشاعر يكرر حرف (القاف) وهو صوت مهموس، فجرس القاف منسجم مع الموسيقى بتوزيعاته المترابطة مع المعنى، إذ نلمس طاقة تأثيرية لأصوات الهمس في خلق إيقاع يعتمد على المعنى وعلى انفعال الشاعر، فضلاً عن ما شكله من نسق صوتي اضفى نغماً جميلاً عذباً.

٢-تكرار المفردة: أن تكرار المفردة يخلق نغماً موسيقياً في القصيدة، ويمنح النص صلابة وقوة بسبب ذلك الترديد، وله تأثير في المعنى واستجابة سمع المتلقي له لأن في اغلب الاحيان يكشف اللفظ المكرر بؤرة التوتر عند الشاعر. ويقول الدكتور فهد ناصر عاشور (يعتبر تكرار المفردة ابسط الوان التكرار واكثرها شيوعاً بين اشكاله المختلفة) وهذا التكرار هو ما وقف عليه الدارسون المتقدمون كثيراً، وافاضوا في الحديث عنه فيما اسموه التكرار اللفظي[١]، وعند استقراء شعر الخفاجي تظهر لهذا الشكل من التكرار صور كثيرة منها قوله[٢]:

أردتُكَ للحياةِ وللممـــات أردتُكَ فـوقَ كلّ ألأمنيـــاتِ

أردتُكَ خافقاً بين الحنايا يطمئنني وإن حانت وفاتي

أردتُكَ مرتقى أسمو اليهِ أردتُكَ منبعاً يـروي فلاتـــي

أردتك هالةً كالطوقِ حولي وتطلقني إذا حانت صلاتي

(١) التكرار في شعر محمود درويش، د. فهد ناصر عاشور، د ت، د ط، ص٦٠.

(٢) ديوان نثيث الانتظار، ص٦.

يلحظ في هذا النص أثر النغم الإيقاعي وقوته في تكرار لفظة (اردتك) في جميع الابيات، إذ إن هذا التكرار لم يقتصر على البعد النغمي لتكرارها فحسب وإنما عبّر عن نداءات المودة والعشق لحبيبته وأطلق، العنان لمشاعره المكبوتة فهي تحمل الرجاء والشوق في مكنوناتها، فالحبيب هو الحياة عنده وهو الممات وهو ما بين هذه وتلك يخترقها بالطوق والحد والامنيات التي يحيا بها في مسيرة حياته، وكل الوقت لهذا الحبيب الا اوقات عباداته التي عبر عنها في الصلاة.

ومثل هذا المظهر الفني نجده أيضاً في نص آخر يقرن فيه ظاهرة التكرار وهو يتوجه بخطابه إلى حبيبته أيضاً وذلك في قوله[١]:

تعالي فاللظى لفحٌ سعورُ وقيدُ القلب حـزّازٌ عقــورُ
تعالي نقطي للروحِ روحاً فقد ناختْ بها أرضٌ قفورُ
تعالي اقدمي هيّا تعالــي تعالي بددي سُدفــاً تفـورُ

فاستخدم الشاعر للفظة (تعالي) ثلاث مرات في اول ابياته الشعرية وتكرارها في عجز البيت الاخير إنما جاء ليلفت به انتباه القارئ او السامع لهذه الابيات؛ لان تكرار هذه المفردة وبما تتضمنه من معنى النداء والطلب هو اكثر اثارة لحس المتلقي، لاسيما أن هذه الكلمة قد شكلت ايقاعاً موسيقياً معبراً عن شدة الشوق والحنين لحبيبته بما تحمله كلمة " تعالي من معاني نداء والشوق واللهفة.

٣-تكرار الاساليب:

يقوم هذا النوع من التكرار اعتماداً على الاسلوب النحوي الذي يستعمله الشاعر في بناء جملته الشعرية عن طريق تكرار أساليب نحوية معينة[٢]، مثلما يلحظ ذلك في قصيدته (همس) من ذلك قوله[٣]:

---

(١) ديوان نثيث الانتظار، ص٥٧.

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

(٣) ديوان نثيث الانتظار، ص٣٨

اهمسي لحني ونبضي واجيبـــي برؤيّـــه

هل يليق اللحن هـــذا لشفاهٍ قرمـــزيّـــه؟

هل له غـورُ شفيـــفٌ وعيونٌ لؤلؤيّـــة؟

هل ينير القلـــب حبّـــاً هل لهُ فيض هديةّ؟

إذ يلحظ اعتماده لأساليب نحوية برز أثرها في هذا النص، مثل اعتماده لأسلوب الامر، وذلك في قوله (اهمسي، اجيبي)، ومن ثم اعتماده لأسلوب الاستفهام سواءً أكان ذلك في مطلع صدور أبياته، أم في بداية عجزها، بشكل هيمن فيه هذان الأسلوبان في بناء النص، ونظراً إلى كونه قد اعتمد تكرار الصيغة بلفظها نفسه فإنّ ذلك أشاع في النص مؤثراً نغمياً تناسب مع اجواء الرقة التي حكمت معانيه التي توجه بها إلى محاورة معشوقته.

٤- تكرار الجمل:

يراد بهذا النوع من التكرار اعادة البيت في اجزاء القصيدة على سبيل الترنم والترديد النغمي الموحي بدلالة مقصودة و هو تكرار تركيب لفظي محدد في جملة ما، اوفي بيت او عدة ابيات، إذ لم يهتم الخفاجي بتكرار الجملة سوى في انموذج واحد وهو قوله[١]:

أنامُ وفي العينِ ملحُ الفراقْ وأصحو وفي العينِ الفُ اشتياقْ

أفّتشُ عنكَ زوايا حيـاتـــي زوايا سمائي، زوايـــا المحـــاقْ

أفّتشّ عنكَ ركـــامَ حنينـي ركامَ أنينـي، ركـــامَ العـــــراقْ

أفتّشُ عنكّ رفاتَ ســروري رفاتَ الأمـــاني، وذكرى العنـاقْ

فتكراره لجملة (افتش عنك) ثلاث مرات في صدر هذه الابيات قد اشاع نغماً موسيقياً منسجماً، إذ يحاول الشاعر في طريقته التكرارية هذه لفت انظار متلقيه إلى طبيعة انفعاله ومشاعره الجياشة نحو من يحب في بناء موسيقي يشترك فيه التكرار مع الايقاعات الاخرى للقصيدة.

(١) ديوان نثيث الانتظار، ص١١٦.

التكرار في إطار البيت الشعري

التكرار في الشعر العربي ظاهرة اصيلة وسحيقة القدم في تاريخ الشعر، فقد يلجأ اليه الشعراء قديماً وحديثاً لإبراز مشاعرهم وانفعالاتهم المختلفة، وهو الامر الذي نجده في انفسنا حين نريد تأكيد مفردة او جملة، او نفيها، او ربما لا نريد ذلك، ولكن عاطفة ما او شعور يدفع الى الترديد والتكرار(١)، والتكرار عند الخفاجي قد يكون من اجل اظهار اهتمامه بما وقع في نفسه من انفعال، فينقله الى السامع بأكبر قدر من التأثير فيه وبأعلى درجه من المطابقة بين نفسه وبين ايقاعه وبين الالفاظ المعبرة عن صوره الشعرية فيجمع في ذلك بين لغة الشعر الموحية والتأثير النغمي الذي يهيئ متلقيه حسياً إلى التذوق والتفاعل. ولهذا النمط أشكال منها:

التصدير: والتصدير نوع من انواع التكرار الذي يقتصر أثره الإيقاعي في حيز البيت الشعري وفي نظام الشعر العمودي تحديداً لأنه يبنى على نظام الشطرين.

فالتصدير لغة: (الصدر: اعلى مقدم كل شيء واوله حتى انهم ليقولون، صدر النهار والليل وصدر الشتاء والصيف)(٢).

أما مفهومه في الاصطلاح: فهو فن من الفنون البلاغية التي يوظفها الشعراء في تقوية الايقاع الداخلي لقصائدهم، أطلق عليه المتقدمون (هو رد العجز على الصدر) وهو نوع من المحسنات اللفظية التي تزيد نغم البيت الشعري جمالاً(٣)، ويعرف بأنه كلام منثور او

---

(١) ينظر: البنية الإيقاعية في شعر ابي نؤاس، ص٢٠٣.

(٢) لسان العرب، ــ صدر ــ.

(٣) ينظر: حلية المحاضرة في صناعة الشعر، لابي علي محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي، تحقيق: د. جعفر الكتاني، د ط، ج١، ٣٨٨ هـ، ١٩٧٩ م، ص١٦٢. ينظر: الايضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع، د. الخطيب القزويني جلال الدين محمد بن عبد الرحمن بن عمر بن احمد بن محمد، ط١، دار الكتب العلمية، ١٤٢٤ هـ، ٢٠٠٣ م، ص٢٩٤

منظوم يلاقي آخره "العجز" بوجه من وجوه "الصدر"[١]، وقد عرفه الهاشمي بأنه (ان يكون احدهما في آخر البيت، والاخر يكون: اما في صدر المصراع الاول أو حشوة أو آخره واما صدر الثاني)[٢]. ولكي يؤدي البيت الشعري وظيفته الدلالية عند المتلقي لذلك وظف هذا النوع تمييز بعض الأبيات من القصيدة، وقد وظف الخفاجي هذا المظهر النغمي في شعره مثلما يلحظ ذلك في قوله[٣]:

أخصُّكَ بالسلامِ، وليتَ شعري أترضى أنْ أخصَّكَ بالسلامِ

فالتصدير في هذا البيت قائم في تكرار لفظة (السلام)، وما تحمله من المعنى والنغم في ايقاعها الصوتي الذي نتلمسه مع قوة إيحاء بتكرار دلالة السلام في نفس الشاعر ووجدانه.

٢-**الجناس**: يعد الجناس نوعاً من انواع البديع الشهيرة، لدى الشعراء قديماً وحديثاً وهم يوظفونه في لغتهم الشعرية نظراً لما فيه من التماثل الصوتي والتأثير الدلالي.

والجناس في اللغة: مأخوذ من أنّ: (الجنس أعم من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس[٤]، هذا يجانس هذا اي يشاكله[٥].

اما الجناس اصطلاحاً: فقد اعتمد البلاغيون رأي الخليل في حد الجناس و (هو تشابه لفظتين مع اختلافها في المعنى)[٦]، وقد عرفه قدامه بن جعفر في التجنيس هو (أن تكون في الشعر معانٍ متغيرة قد اشتركت في لفظة واحدة والفاظ متجانسة مشتقة)[٧]، ويرى

(١) جواهر البلاغة، د. احمد الهاشمي، ١٩٠٥ هـ، ٢٠١٩ م، ص٤١٢.

(٢) جواهر البلاغة، ص٤١٣.

(٣) ديوان نثيث الانتظار، ص٩٥.

(٤) لسان العرب، ـ جنس ـ.

(٥) البلاغة والتطبيق، د. احمد مطلوب، د. كامل حسن البصير، ط١، مطابع بيروت الحديثة، ١٤٣٢ هـ، ٢٠١١م، ص٤٣٢.

(٦) ينظر: البلاغة والتطبيق، ص٤٣٢.

(٧) نقد الشعر، قدامه بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٨م، ص٩٦.

القزويني: هو اتفاق لفظتين في انواع الحروف وهيئاتها واعدادها وترتيبها واختلافها في المعنى[١]، ويقول الدكتور ماهر مهدي هلال: (ان التجنيس بأنواعه هو ضرب من ضروب التكرار المؤكد للنغم، من خلال التشابه الكلي او الجزئي في تركيب الالفاظ فهذا التشابه في الجرس يدفع الذهن الى التماس معنى تتصرف اليه اللفظتان بما يثيره من انسجام بين نغم التشابه اللفظي ومدلوله على المعنى في سياق الكلام)[٢]، ومنه المختلف ويسمى التجنيس الناقص وهو أن تجيء بكلمتين متجانستي اللفظ متفقتي الحركات غير انهما يختلفان بحرف اما في آخرها واما من اولها[٣].

ان ما يجعل من الجناس في شعر الخفاجي مظهراً فنياً بارزاً هو تنوعه، وتعدده وحسن استخدامه، فقد وظفه بطريقة تجعل منه سبباً لصناعة إيقاع جذاب ونغم موسيقي يستميل الأسماع ويستهوي القلوب، فلم يقتصر فيه على مجرد الزينة اللفظية أو الترصيعات المعجمية، وان كان ذلك من جماليات شعره التي لم يهملها، ولكنه جعل الجناس ايضاً وعاءً صب فيه دلالات الجناس التي تحيل اليها تلك الالفاظ، ولا شك في أن ذلك وليد ذوقه وأسسه الأدبية ومقدماته البلاغية وتحصيله اللغوي، فضلاً عن موهبته الفطرية المرهفة، وقد يستعمل الجناس غير التام مثل قوله[٤]:

رقصُ الشفاهِ عروضُ الشّعر تتبعهُ أنغام ضحكتها تستبعــدُ الايْنــا

في صوتها عسلٌ صاغتهُ حنجــرةٌ والهمسُ ذو أرجٍ غطّى فضاءيْنا

(١) ينظر: الايضاح في علوم البلاغة، ص٤٣٢.

(٢) جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي عند الغرب، ص٢٨٤.

(٣) ينظر: حسن التوسل إلى صناعة الترسل، شهاب الدين الحلبي، تحقيق ودراسة، اكرم عثمان يوسف، د ط، دار الرشيد للنشر، ٧٢٥هـ، ١٩٨٠ م، ص١٨٦.

(٤) ديوان نثيث الانتظار، ص٨.

إذ يلمس من التجانس الصوتي في هذين البيتين في "ضحكتها" و "صوتها" فهنا قد توافقت هاتان اللفظتان في المقطع المكون من حرف التاء والهاء والالف اللين في نهايتها وهذا هو ما يعرف بالجناس غير التام، الذي وظفه في وصف مزايا حبيبته صوتاً وضحكة.

اما الجناس التام كقوله[١]:

وهل يخفى على ربّي انيني وهل يخفى على ربّي هواكا

يلحظ في هذا التجانس الصوتي في هذا البيت قد توافقت اللفظتان "يخفى" في المقطع المكون من حرف الياء والخاء والفاء و "ربّي" الراء والباء والياء وهذا هو ما يعرف بالجناس التام الذي وظفه في وصف الاله.

٣ـ التوازي الصرفي: يتكون التوازي الصرفي في تكرار بعض الصيغ المتماثلة في نسقها الصرفي وذلك لخلق وحدة إيقاعية ترفد الإيقاع الداخلي للقصيدة وتدعمه[٢].

التوازي لغة: مأخوذ من الفعل الرباعي (وازىُ) المشتق من ثلاثيه (وزي) ومنه "الموازاة المقابلة والمواجهة"[٣]، فهو في معناه اللغوي يدل على المقابلة.

اما في **اصطلاح** الدارسين المحدثين: فالتوازي هو التشابه القائم على تماثل تركيبي في بيت شعري أو في مجموعة ابيات شعرية[٤]، إذ يرى الدكتور عبد الواحد حسن الشيخ أنّ: التوازي هو تماثل او تعادل او تقابل فني احياناً له أثر مهم وترتبط أشكاله ببعضها ببعض وهي تعرف بالمتطابقة او المتوازية او المتعادلة او المتقابلة سواء أكان ذلك في الشعر أم في النثر[٥]، ويرى الدكتور عصام شرتح أنّ التوازي يولد: (نغماً موسيقياً مميزاً ناتجاً عن

(١) ديوان نثيث الانتظار، ص٤.

(٢) ينظر: دراسة اسلوبية، ديوان عبد القاهر الجيلاني، مؤلف: عبد الله خضر حمد، د ط، دار القلم، ٢٠١٧م، ص٢٠٦.

(٣) لسان العرب، مادة وزي.

(٤) ينظر: التوازي ولغة الشعر، محمد كنوني، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، العدد ١٨، المغرب ،١٩٩٩م، ص٧٩.

(٥) ينظر: البديع والتوازي، د. عبد الواحد حسن الشيخ، ط١، ١٤١٩ هـ، ١٩٩٩م، ص٧.

التناسق والانسجام يسهم في دعم بنية الايقاع ويعززها، فضلاً عن اثره في الايحاء بأهمية المعنى الذي يتضمنه، مستجذباً في ذلك انتباه المتلقي)[١]، ويرى رومان ياكبسون: (ان بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر)[٢]، ومن ذلك قوله[٣]:

أيا فرحاً بأحداقي أيا أرجاً بأشواقـي

أحقاً أنّـه بشــرٌ تباركْ اسمُ خلاقي

أراه نبعَ إيمانــيٍ أراه وسم إغداقـيٍ

فالتوازي الصرفي بين الاثر في تركيب البيت الاول لاسيما بين الالفاظ (فرحاً، ارجاً) وتلاقيه مع بقية الألفاظ التي تقابله في الصيغة الصرفية في الأبيات الأخرى مثل (بشراً، حقاً، اسم، نبع) التي جاءت على زنة (فَعْل) إذ إنّ توازي هذه الالفاظ أوحى بشكل مكثفٍ برافدٍ إيقاعي زاد جمال النص وزين دلالته.

الترصيع: اشتقت الدلالة اللغوية لمصطلح الترصيع من الفعل (رصع) أي: "رصعت العقد إذ فصلته"[٤]، بما يشير إلى مفهوم التزيين والتزويق[٥].

اما دلالته في الاصطلاح: تعددت اراء المتقدمين فيه، فقد عرفه قدامة بن جعفر بأنه: (ان يتوخى فيه تصبير مقاطع الاجزاء في البيت على سجع او شبيه به، او من جنس واحد في التفريق كما يوجد ذلك في اشعار كثير من القدماء المجيدين من الفحول وغيرهم، وفي اشعار المحدثين المحسنين منهم)[٦]، ويرى التبريزي (الترصيع: توخى تسجيع مقاطع الاجزاء

(١) التوازي في القصيدة المعاصرة، د. عصام شرتح، مجلة الكلمة، العدد: ١١٩، ٢٠١٧م، ص٤.

(٢) قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، د ت، ص١٠٥/ ١٠٦.

(٣) ديوان نثيث الانتظار، ص٥٤.

(٤) كتاب الصناعتين، ابو الهلال العسكري بن عبد الله بن سهل العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي و محمد ابو الفضل ابراهيم، ط٢، دار الفكر العربي، ٣٩٥هـ، د ت، ص٣٩١.

(٥) كتاب الصناعتين، ص٣٩١.

(٦) نقد الشعر، لابي الفرج قدامه بن جعفر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، د ط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص٨٠.

وتصديرها متقاسمة النظم متعادلة الوزن حتى يشبه ذلك الحلى في ترصيع جوهره)[١]، فالترصيع عند ابي الهلال العسكري هو تقطيع اجزاء البيت على نحو مسجوع او شبيه بالمسجوع اي (ان يكون حشو البيت مسجوعاً فاذا اتفق في موضع من القصيدة او في موضعين كان حسناً فاذا كثر دل على التكلف)[٢]، فالترصيع شأنه شأن باقي مظاهر البديع اذ كثر قبح ودل على التكلف. ولم يخالف المحدثون في تعريفهم للترصيع المتقدمين فيعرفه احمد الهاشمي: بأنه(توازن الالفاظ مع توافق الاعجاز او تقاربها نحو، ({واتيناهما الكتاب المستبين، وهديناهما الصراط المستقيم})[٣]، ويقول الدكتور عبد الله الطيب المجذوب (وهذا يكون بأن يحيى الشاعر بألفاظ متوازية مسجوعه، والمتتبي يكثر من هذا الضرب)[٤]، وبعد استقراء شعر الخفاجي وجدت الباحثة اشتمال ديوانه على مظهر الترصيع سواء اكان ذلك ضمن القصائد او المقطوعات بصورة عامة او ضمن اطار البيت الشعري بشكل خاص وتوعز الباحثة سبب وجود الترصيع الى طبيعة اسلوب الشاعر وذائقته الفنية التي يبتعد عن القصدية والتكلف والاغراق في توظيف الفنون البلاغية وان ما جاء كان عفويا لا يرهق الذهن ولا يفسد المعنى. مثلما نجد ذلك في قوله[٥]:

انتفضي، وفجري الإدمان تقدّمي ومزّقي الحرمان

إذ يلحظ أثر الترصيع في هذا البيت الذي تضمن تكرار لفظتين ختمت ب (الالف) المتبع ب (النون)، ما جعل خواتيم احرف الصدر والعجز منسجمة في نهايتها الصوتية، ومن ثم اتزن هذه البيت على وزن مستفعلن.

(١) جوهر البلاغة، ص٤١١.

(٢) كتاب الصناعتين، ص٣٧٥.

(٣) سورة الصافات، الآية ١١٨،١١٧

(٤) المرشد الى فهم اشعار العرب، ص٢، ١٣٧.

(٥) ديوان نثيث الانتظار، ص٢٦.

المبحث الثاني

الايقاع الداخلي في الشعر الحر

التوطئة:

من الجدير بالذكر في الشعر الحر أن للإيقاع الداخلي أثراً كبيراً في لأنه يسهم في قوة النغم الصوتي في موسيقاه وهو يشترك مع إيقاعه الخارجي في تحقيق التأثير الحسي والجمالي في بنائه.

لذا يرى الباحث (صادق الحلاف) أن الإيقاع الداخلي من العناصر المهمة في تشكيل النص الشعري وتكوينه، لأنه ينقل من أعماق النفس البشرية، وما تضمره من مشاعر واحاسيس داخلية، والنغم الخفي الذي تحسه النفس عند قراءتها، الذي يتفاعل معها بمعزل عن الوزن والقافية، وهذا ما كشف عنه بوضوح تام الاهتمام الواسع بهذا المبنى الموسيقى في النص الحديث من حيث ما يطرأ على شكل الشعر الحر أو في التخلص من الوزن في قصيدة النثر والاهتمام بإيقاع العبارة وجرس الاصوات(١)، وعند استقراء طبيعة المكونات التي تشكل منها هذا الإيقاع في شعر الخفاجي، فإن الباحثة تلمس مدى اهتمامه وحرصه على أنْ يكون أحد الدعائم التي يقوي بها بناء نصه، نظراً لتأثيره الحسي ولأنه من ضمن الموارد التي تحقق الجمال في بناء القصيدة الحرة ويمكن استعراض الموارد التي اعتمد عليها الخفاجي في بناء الإيقاع الداخلي في هذا الشكل الشعري بالآتي:

اولاً: التكرار:

يعد التكرار من العناصر المميزة في الإيقاع الداخلي والتي تتصف بقيمتها في العمل الابداعي كالنغمة في الموسيقى، فالمبدع يكرر ما يثير اهتمامه رغبةً في نقله إلى المتلقي، وهو احدى الوسائل اللغوية التي تسهم بأثر واضح في القصيدة، فإن تكرار حرف او لفظة او جملة يوحي بهيمنة هذا

(١) ينظر: التشكيل الجمالي في شعر صدام فهد الأسدي، د. صادق داغر الحلاف، ط١، ٢٠٠٢م، دار أمل الجديدة، ص١٦٢.

العنصر على النص في القصيدة[١]، لذلك أشار ابن جني إلى أن تأكيد المعنى عند العرب يكون بالتكرار ويكون على نوعين: الأول تأكيد اللفظ ذاته، والثاني تأكيد اللفظ بمعناه[٢]، ويرى الدكتور محمد عبد المطلب أن تتبع المفردات البديعية في شكلها السطحي وربطها بحركة المعنى تكشف عن حقيقة التكرار من حيث تمثيله البنية العميقة المتحكمة بحركة المعنى في البديع بوصفه اسلوباً بلاغياً[٣]، ويرى يوري لوتمان بأنّ البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي[٤]، وهذا المفهوم قريب مما ذهب اليه الدكتور ماهر مهدي هلال: (تناوب الالفاظ في سياق التعبير، بحيث يشكل نغماً موسيقياً يقصده الناظم في شعره او نثره)[٥]. ومن أشكال التكرار في شعر التفعيلة لدى الخفاجي:

١- **تكرار الحرف:** هذا النوع من التكرار يشتمل على تكرار حروف المباني والمعاني، وهو يشكل إيقاعاً موسيقياً جميلاً في النص الذي يرد فيه، إذ ترى نازك الملائكة: أن من أنواع التكرار نوع دقيق يكثر استعماله في شعرنا الحديث وهو تكرار الحرف[٦]، وقد يلجأ اليه الشاعر بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع في محاولة منه محاكاة الحدث الذي يتناوله وربما جاء به الشاعر عفواً من دون قصد[٧]، لذلك يجيء منسجماً مع مشاعره ما يحدث تناغماً وانسجاماً مع دلالة النص، ومن شواهد هذا النوع في شعر الخفاجي[٨]:

---

(١) ينظر: التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية، د. موسى ربابعة، مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد الخامس، العدد الاول، ١٩٩٠، ص١٦١.

(٢) ينظر: الخصائص، ابي الفتح عثمان بن جني، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القسم الادبي، المكتبة العلمية،٣/ ١٠١، ١٠٤.

(٣) ينظر: بناء الاسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، محمد عبد المطلب، ط٢، كلية الآداب، جامعة عين شمس، دار المعارف، ١٩٩٥، ص١٠٩.

(٤) تحليل النص الشعري " بنية القصيدة "، يوري لوتمان، ترجمة: د. محمد فتوح أحمد، د ط، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، دار المعارف، د ت، ص٦٣.

(٥) ينظر: جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ص٢٣٩.

(٦) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، ص٢٣٩.

(٧) ينظر: لغة الشعر العراقي المعاصر، المؤلف: عمران خضير حميد الكبيسي، اشراف: الدكتورة سهير العلماوي، ط١، الكويت، وكالم المطبوعات، ١٩٨٢، ص١٤٤.

(٨) ديوان نثيث الانتظار، ص٣٣.

مرتحلٌ يبحثُ عن جمالهِ

رأى بريقاً، فانحنى

حدّق في المرآة،

فاستبشع الصورهْ،

يلحظ تكرار حرف (الحاء) في الألفاظ (مرتحل، يبحث، فانحنى، حدق)، إذ أسهم هذا التكرار في زيادة البعد النغمي في النص بما أفاض عليه بموسيقى لائقة انسجمت مع تراسل الوصف السردي للمشهد.

ومن الشواهد الاخرى قوله[١]:

تفّاحُنا مُمغنطٌ بشحنةِ الترابْ

تجذبُهُ، عبرَ الفضا،

خزائنُ السحابْ

ثمّ يسوقُ خيلها (الخليفهْ)

لتستقرّ في موائدِ (الإخوانْ)

(الدولُ الحليفهْ)

ويحتسي الأجر أمام مومسٍ صفراءْ

مطليّةٍ أعضاؤها بالذلّ والخنوعْ

نلمسُ تكرار حروف المد (الالف) ثمان مرات وحرف (الياء)، فدلالة تكرار حروف المد لم تحل إلى العمق الصوتي الذي ينسجم مع مشاعر الحزن والألم التي يحس بها الشاعر فحسب، قد إنما يهيأ المتلقي للإحاسيس بالضغط النفسي والألم الذي يمر به الشاعر، فتكرار حروف المد في النص يسهم بأثر كبير في تشكيل الموسيقى والإيحاء بالمعاني والمواقف النفسية الخفية في النص.

(١) ديوان نثيث الانتظار، ص٣٠.

٢-**تكرار اللفظة:** وهو تكرار والحاح على الالفاظ عند الشاعر، وينقسم إلى تكرار الأسماء والأفعال، ولعل أبسط ألوان التكرار هو تكرار اللفظة الواحدة في أوّل كل سطر من الاسطر المتوالية في القصيدة، وهو شائع في شعرنا الحديث(١)، وهذا ما ورد في ديوان الخفاجي في قصائد عدة من شعره مثل قصيدة التي عنوانها (صلاة) ومنها قوله(٢):

رموشُ عينيّ حميّا البكاءْ

في ساحةِ الرجاءْ

مجموعةٌ ساجدةٌ

مجموعةٌ راكعةٌ

مجموعة مشغولةٌ بالدعاءْ

فتكرار كلمة (مجموعة) ثلاث مرات، قد زاد من قوة المعنى الذي يقصد اليه الشاعر من تجربته التي توحي بالموقف النفسي المنكسر الذي صور فيه الشاعر أمنياته المزدحمة في ساحة الرجاء عاجزة عن إسعاده بتحققها، فأمنيات الشاعر مثله تتمنى جميعاً أنَ تتحقق وتساعده على شكل مجاميع في الدعاء بعضها ساجد وأخرى راكعة وأخرى تدعو، والوظيفة الإيقاعية هنا وظيفة تأكيدية يراد بها إثارة التوقع لدى المتلقي، وتأكيد المعاني وترسيخها في ذهنه.

ومن الشواهد الأخرى قوله(٣):

أخيراً

أخيراً.. وصلتَ، فبشراكَ.. بشراكَ.. دقْ

بإذن الإله، سيفتحُ بابٌ لفتحكَ.. دق

ستجني – بإذن الإلهِ – ثمارَ تسابيحِ صبركَ.. فأصبرْ، ودقْ

(١) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، ص٢٣١.

(٢) ديوان نثيث الانتظار، ص٣٢.

(٣) المصدر السابق، ص١١١.

وقوله بعد السطر السابع عشر من القصيدة نفسها[١]:

أخيراً

أخيراً وصلتَ.. فدقّ، ودقْ

إنّ تكرار الشاعر للفظة (اخيراً) تنبئ عن رغبته في شحذ الهمم نحو القمم والدعوة إلى المثابرة والصبر والجد والاجتهاد، فالتكرار هنا يؤدي وظيفة ببراعة، للتعبير عن انفعالاته ومشاعره، ما أثرى ذلك المستوى الشعوري في قصائده، وأسهم في إضفاء تلوين جمالي وحلة تزينيه لاسيما التكرار هنا تزييني إذا وضعنا في الحسبان اشتراكه مع تكرار لفظة (دق) التي جعلها بمثابة القافية لكن تكرارها باللفظ والمعنى نفسه قد كان للغاية نفسها وللإيحاء بإيقاع صوتي يوحي بصوت الطرق على الباب كناية عن الفرج وقرب تحقق الأمنيات.

٣- **تكرار الجملة:** يتفنن الشاعر في إيجاد إيقاعات صوتية تزيد من جمال التأثير النغمي في بناء نصوصه مثلما يلحظ في تكراره لنمط من العبارات لأجل الإيحاء بالمعنى العام في شعره ليكون نمط التكرار كأنه محطة استراحة مؤقتة للاسترسال في قصيدته تلك[٢]، وهذا التكرار الذي يتوقف فيه الشاعر له مغزى ولعله يرتبط بالعامل النفسي ليدل على استيعاب معان اخرى للكلمات والعبارات المكررة [٣]، وترى نازك الملائكة أن هذا النوع من التكرار في الشعر المعاصر اقل منه في الشعر القديم، وهو من حيث القيمة يتلو تكرار اللفظة، [٤] ومن شواهد ذلك في شعر الخفاجي قوله[٥]:

---

(١) ديوان نثيث الانتظار، ص١١١.

(٢) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بتونس، ١٩٨١، ص٧٦.

(٣) ينظر: التكرار وعلامات الاسلوب في قصيدة نشيد الحياة للشابي دراسة اسلوبية إخصائية، د. أحمد علي محمد، المجلد٢٦، جامعة دمشق، العدد الاول والثاني، ٢٠١٠م، ص٤٩.

(٤) ينظرك قضايا الشعر المعاصر، ص٢٣٣.

(٥) ديوان نثيث الانتظار، ص١٠٣.

قد كنتَ يا وليديَ الصغيرْ

في ظلماتٍ ثلاثْ

حُجبْتَ في البطنِ، وفي الرحمِ، وفي المشيمهْ

في ظلماتٍ ثلاثْ

أسكنك الله القديرُ بينَ لحمٍ ودمٍ وجلدِ

في ظلماتٍ ثلاثْ

نلمسُ في هذا النص تكرار الشاعر لعبارة (في ظلماتٍ ثلاث) ثلاث مرات، ولاشك في أن هذا النوع من التكرار يسهم في تغذية إيقاع النص بما يكشف عن الحالة الشعورية لدى الشاعر عندما يصف الجنين محاطاً بظلمات ثلاث (البطن، الرحم، المشيمة) و(اللحم، الجلد، الدم) إذ يختلط الموسيقى والايقاع مع الوصف الدقيق للكلمات، ولم يجتلب التكرار لأجل خلق الموسيقى فقط بل ليقوى الفكرة وايصال المعنى لاسيما أنّ عدد تكرار الجملة يتساوى مع القيمة العددية لرقم (ثلاثة) وكأنه في كل مرة يحاول أنْ ينبه المتلقي إلى استقبال معنى جديد فضلاً عن تقسيماته الثلاثة التي ذكرناها، و بصرف النظر عن تركيزه على تكرار جملة (في ظلمات ثلاث) في خلق تناص دلالي مع قوله تعالى: ﴿يَخْلُقُكُمْ فِي بُطُونِ أُمَّهَاتِكُمْ خَلْقًا مِنْ بَعْدِ خَلْقٍ﴾[1]. ومن النصوص الاخرى التي ضمنها هذا النوع من التكرار قوله[2]:

الحمد لكْ

والشكرُ لكْ

الحمدُ كلّ الحمد لكْ

(١) "سورة الزمر"، الآية ٦.

(٢) ديوان نثيث الانتظار، ص٨٢.

والشكرُ كلُ الشكر لكْ

علمتني... نوّرتَني... رقّيتَني

فالحمدُ كلّ الحمد لكْ

والشكرُ كلّ الشكرِ لكْ

نلمسُ في هذا النص تكرار جملتي (الحمد كل الحمد لك) و(الشكر كل الشكر لكْ)، بما جعل لقيمتهما الصوتية والدلالية أثراً كبيراً في تشكيل هذا النص لاسيما أنه يوضح رغبة الشاعر في معنى الحمد والشكر لله سبحانه وتعالى، فكانت وظيفته تأكيدية لأنّ تكرارهما بمثابة مفاتيح تحيل إلى تحقق المراد في نفسه، وتفصح عن ايمانه، لذلك ألح على مثل هذا الشكل من التكرار لتأكيد هذه الغاية الدلالية ولتقوية العنصر النغمي في النص.

ثانياً: الجناس:

يمثل الجناس ابرز الظواهر الموسيقية التي تضيف رونقاً بديعياً في القصيدة ما يجعلها متميزة بجرس نغمي واضح الاثر لاسيما ان هذا المظهر يحقق بعدين، اولهما تكرار بعض المقاطع الصوتية لاسيما إن لم يتحقق التطابق تاماً وثانيهما يتمثل في حمل بعض الالفاظ المتشابهة في بنائها اللفظي دلالات مختلفة، وهذان البعدان يسهمان في مضاعفة الجرس الموسيقي في القصيدة والتأثير في المتلقي، و الخفاجي كغيره من الشعراء قد وظف الجناس في قصائد عدة من ديوانه، منها ما ورد في قصيدة (أنثى) وفيها يقول[١]:

إلى أنثى

رأيت بهمسها السّكّرْ

وذقتُ الشّهد والعنبرْ

إلى أنثى

(١) ديوان نثيث الانتظار، ص٧.

رنت شوقاً إلى زمني... إلى وطني... لتسقي بذرةَ الغزلِ

إلى أنثى

خطا من بين أضلاعي... إليها القلبُ في لهفهْ

وألقتْ في شباك الأسرِ عقلاً صارَ مفتوناً بأسرٍ كلهُ رأفهْ

إلى أنثى

أثارتني حُميّاها... وريّاها...فطافَ الرّشْدُ كالثّملِ

أذهبُ هذه الجملهْ

وأرفعها... لها... شُعلهْ

يلحظ أثر الجناس الناقص في (حميّاها وريّاها) وبين (جملة، شعلة) و (أرفعها، لها) كذلك ولد إيقاعاً صوتياً منسجماً على الرغم من أنه من الجناس الناقص، فضلاً عن تجانسه مع القافية المتنوعة، لكن في المحصلة أضاف وجوده تناسباً صوتياً جميلاً أسهم في تشكيل صورة وصف المحبوبة.

ثالثاً:التوازي الصرفي: يقصد به توازي ألفاظ معينة في ميزانها الصرفي مولدةً إيقاعاً متناسباً يقوي وظيفة الوزن ويشعر بالعلاقات التركيبية بين الجمل وغالباً ما يلجأ شعراء الحداثة إلى هذا النوع من التوازي لتنغيم قصائدهم بانغام متوازية توحي بالتآلف والتفاعل(١)، ومن الشواهد التي اشتملت على هذا النوع من ركائز الموسيقى الداخلية في شعر قيس الخفاجي قصيدته التي بعنوان (عرش) ومنها قوله(٢):

أمير قلبي، يا جمالَ الملاكْ

يا منبعَ الصفاءِ والنقاءْ

(١) ينظر: مجلة الكلمة، دراسات: عصام شرتح، العدد١١٩، مارس، ٢٠١٧م.

(٢) ديوان نثيث الانتظار، ص٣٩.

عاصفةٌ من نورِكَ الوضّاءْ

حطّمتِ القلاعْ

يلحظ هيمنة صيغة (فَعَال) في تركيب لغة هذا النص لاسيما في الكلمات (جمال، ملاك، صفاء، نقاء،)، وقد ساهم هذا التوازي في خلق نغمة إيقاعية منسجمة بما توحيه هذه الصيغة الصرفية من معنى المبالغة في رسم مشاعره الفياضة باتجاه موصوفه.

ومن الشواهد الاخرى التي دلت على هذا المظهر الإيقاعي قوله[1]:

وقفتُ في منشعبِ الطريقْ

انتظركْ

انتظرُ البريقْ

يا أيّها الدليلُ والرفيقْ

يا أيّها الواحدُ والفريقْ

فعلى الرغم من أنّ قافية النص قد جاءت على زنة (فعيل) لكنها امتدت إلى حشو الاسطر لذلك حققت حضوراً نغمياً بين الاثر لاسيما في الكلمات: (الدليل، الطريقْ والبريقْ والرفيقْ والغريقْ) لصيغة صرفية على وزن فعيل فزاد هذا التوازي من جمال إيقاع القصيدة، وتتويه معنى الانتصار والالحاح على المنادى بهذه الصيغة التي يحمل معنى المبالغة.

رابعاً: تكرار الاساليب: يقصد بهذا النوع من التكرار هو هيمنة أسلوب من الأساليب النحوية في بناء نص شعري معين بشكل يكون التزام الشاعر به محققاً لبعدين أولهما نغمي يتحصل من تكرار الالفاظ التي تستخدم لتمثيل تركيب نحوي معين، ودلالي يقترن بنمط خطاب النص الذي يكشف عن دلالة معينة، وقد يتمثل في تركيب النص وبناء الجملة والصلة التابعة لها والعلامات التي تحملها في طياتها هذه البنية بكل ابعادها

(١) ديوان نثيث الانتظار، ص٤٥.

الإيقاعية والدلالية والنفسية وقد تكون غايته لطلب الفهم لما ليس مفهوماً من التعبير ويحقق دلالات اخرى في النص الذي يراد به تقوية المعنى العام فيه بتأثير إيقاعي[١]، لذا يمثل هذا النوع من التكرار تناسقاً صوتياً ودلالياً يبرز قوة العلاقة بين لغة الشعر و الموسيقى الشعرية[٢]، ومن ابرز اشكال التكرار لهذا النوع من التكرار هو تكرار ياء النداء (يا امي) في قصيدته المعنونة بـ(صراخ) منها قوله[٣]:

حنايا صبري الدامي

قد انكسرتْ

من الخذلان يا امّي

أما تدرين يا امّي

بأن النارَ في نفسي قد اندلعتْ؟

إذ يلحظ الشاعر لجملة (يا امي) المكونة من ياء النداء التي يعقبها المنادى، ليجعل كل سطر تكررت فيه هذه الجملة صورة يرسل من خلالها الآهات التي توجه بالنداء لأمه لذلك كان ترددها صوتياً موحياً بعمق ارتباطه بالمنادى الذي قد يتعدى المفهوم الظاهر للأمومة إلى تأكيد أبعاد أخرى من الانتماء، فالتكرار هنا يساهم في بناء إيقاع داخلي يحقق انسجاماً موسيقياً خاصاً، مما يضفي تلويناً جمالياً على الكلام.

خامساً : التوازي التركيبي: يعد التوازي التركيبي من اهم انواع التوازي والاكثر شيوعاً لأنه يشتمل على بقية أنواع التوازي الاخرى[٤]، وهو مظهر مهم من المظاهر التي تدخل في

(١) ينظر: الايقاع في شعر سميح القاسم دراسة اسلوبية، ص١٦٩.

(٢) ينظر: المصدر السابق، ص١٦٩، ١٧٠.

(٣) ديوان نثيث الانتظار، ص١.

(٤) ينظر: التوازي في شعر يوسف الصائغ واثره في الإيقاع والدلالة، سامح رواشدة، مجلة أبحاث اليرموك (سلسلة الآداب واللغويات)، المجلد: ١٦، العدد: ٢، جامعة اليرموك، الاردن، ١٩٩٨م، ص١٩.

تشكيل البنية الإيقاعية الداخلية للنصوص الشعرية[١]، حيث تتماثل فيه البنى النحوية والبنى التركيبية للجمل والعبارات[٢]، وهذا يترك اثراً هاماً في مساندة الجانب الدلالي والايحائي وتعزيزه فضلاً عما يفرزه من ترابط نصي وما يضيفه من قيمة فنية وجمالية عالية[٣]، وعند استقراء الباحثة لديوان الشاعر رصدت وجود التوازي التركيبي فيه بصورة جلية وواضحة وبصورة سلسلة بعيدة عن التكلف والتقصد إذ جاء منساباً ومتناغماً مع الإيقاع والمعنى المعبر عنه ويلحظ ان ما ورد من مظاهر التوازي التركيبي في ديوان الشاعر قد اشتمل على نوعية: التوازي التركيبي التام والتوازي التركيبي الجزئي[٤]، ومن شواهد التوازي التركيبي التام قوله[٥]:

سدىً ذهبتْ مداراةٌ من اللفْحِ

وأن الصخرةَ اشتبكت بوجهي طعنةَ الرمح؟

سدىً ذهبتْ محاماةٌ من الجُدَري

إذ نلاحظ في هذا المقطع توافر التوازي التركيبي، لاسيما بين السطر الاول والثالث في اعتماد صيغة نحوية متماثلة مكونة من: (تمييز منصوب + فعل ماضي وتاء التأنيث الساكنة + فاعل مرفوع + جار ومجرور)، مما ولد ذلك شكلاً من التماثل التام الذي أسهم إيقاعياً في تعزيز بنية الموسيقى الداخلية، والدلالة على إحساس

(١) ينظر: مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، د. نعمان بوقرة، ط١، عالم الكتب الحديثة، الاردن، إربد، ٢٠٠٨ م، ص١٢٤.

(٢) ينظر: التوازي في شعر يوسف الصائغ واثره في الإيقاع والدلالة، ص١٩.

(٣) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، د ط، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢ م، ص١٩٨.

(٤) التوازي التام: ويكون عندما تتساوى عناصر البيت في بنيتها التركيبية وتتفق في الوظائف النحوية والصرفية التي تؤديها. اما التوازي الجزئي: ويكون بالتطابق المتوازيين في البنية النحوية، مع اختلاف في بنيتها التركيبية بالزيادة أو بالحذف او بالاستبدال. ينظر: التراكيب المتوازية في ديوان ابن سيناء الملك، د. فتوح احمد خليل، المجلة العلمية لكلية الآداب بسوهاج، العدد: ٣١، جامعة سوهاج، كلية الآداب، مصر، ٢٠١٠، ص٣٨.

(٥) ديوان نثيث الانتظار، ص١.

الشاعر بالحسرة والندم والشعور بالخذلان. ومن الشواهد الاخرى للتوازي التركيبي قوله لدى الخفاجي[١]:

نصبت شياطينُ النساءِ شباكها

فعصمتي

نصبت شياطينُ الخُمورِ شباكها

فعصمتي

نصبت شياطين الجيوبِ شباكها

فعصمتي

نلمسُ في هذا النص تمثلاً تاماً للبنية التركيبية، فيتألف البيت الاول والثاني والثالث من: (فعل ماضي والتاء تاء التأنيث الساكنة لا محل لها من الاعراب + فاعل وهو مضاف + مضاف اليه + مفعول به) وهو ما يعرف بالتوازي التركيبي التام. إذ ترى الباحثة أنَّ هذا الشكل من التوازي التركيبي قد لا تكون قيمته النغمية كبيرة من جهة تماثل الأصوات بمقدار قيمته الدلالية التي تجعل توازي هذه الجمل أشبه ما تكون إشارات تؤكد المعنى العام في النص. أما التوازي الجزئي فمثاله ما ورد في قوله[٢]:

ليستقرّ رسمكَ المهيبْ

في القِ العيونْ

ويستقرّ عرشكَ الحبيبْ

يلحظ في هذا المقطع الشعري توازٍ ثنائي الترتيب، إذ تشابه فيه البنية التركيبية للبيت الاول مع البيت الثاني تشابهاً جزئياً، إذ جاء البيت الاول مؤلفاً من: (لام التعليل + فعل مضارع منصوب + فاعل + صفة)، اما البيت الثاني تألف من (حرف عطف + فعل

(١) ديوان نثيث الانتظار، ص٨٣.

(٢) المصدر السابق، ص٣٩

مضارع منصوب + فاعل + صفة)، وهذا يجعل لإيقاع النص وظيفته دلاليه تقوم من جهة بتأكيد المعنى، ومن جهة أخرى في تفريقه.

استناداً إلى ما تقدم فإن الإيقاع الداخلي في الشعر الحر تشكل من أنواع عدة منها التكرار بأنواعه تكرار وتكرار اللفظة وتكرار الجملة محققاً في ذلك الايقاع الموسيقي الذي لهُ تأثير في بنية النص والقارئ، كما استعان الشاعر بالجناس غير تام كذلك اعتمد على التوازي الصرفي والنحوي والنسقي فكان لكل ما ذكر حضور بارز في وضوح أثر الموسيقى الداخلية في هذا الشكل الشعري وعلاقتها بالجانب.

المبحث الثالث

الايقاع الداخلي في قصيدة النثر

التوطئة:

بعد أن تناولنا في المباحث السابقة الإيقاع الداخلي في الشعر العمودي والإيقاع الداخلي في الشعر الحر. لذا سيختص هذا المبحث بالحديث عن الإيقاع الداخلي في قصيدة النثر عند قيس الخفاجي. لاسيما أنّ هذا الشكل الشعري قد اعتمد اعتماداً كلياً على هذا المكون الايقاعي في تحقيق شعريته، لذلك يرى أدونيس أنّ الشاعر لا يحدد بالعروض الخليلي وهو اوسع منه بل ان العروض ليس الا طريقة من طرائق النظم، اما إيقاع قصيدة النثر فإيقاع مختلف عن الإيقاع الخليلي فهو يكمن في إيقاع العبارة وعلائق الاصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الاصداء المتلونة المتعددة وكلها تحقق شكله وإيقاعه(١)، وعلى الرغم من إعلان شعراء قصيدة النثر القطيعة مع النظام الإيقاعي التقليدي إلا انهم لم يهملوا اهمية الموسيقى، ولكنها موسيقى مختلفة عن التي تقوم على الإيقاع الخارجي، بل هي قائمة على حركة المكونات الداخلية للنص، كما اشارت إلى ذلك يمنى العيد بقولها: أرى أن الإيقاع الداخلي قائم في حركة مكوناته(٢)، وتعرف سوزان برنار قصيدة النثر بأنها:(قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية موحدة ومضغوطة كقطعة بلور ــ خلق حر ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء خارجا عن كل تحديد مضطرب ايحاءاته لا نهائية)(٣)، ويقول الدكتور محمد عبد المطلب: أن قصيدة النثر لم تهملُ الإيقاع تماماً، ولم تتخلُ عن منطقة عنايتها

(١) ينظر: إيقاع الشعر العربي في الشعر البيتي والشعر الحر وقصيدة النثر، د. نعمان عبد السميع متولي، دار العلم والايمان للنشر والتوزيع، ص١٦٩، ١٧٠.

(٢) ينظر: في الشعر والشعراء، اليوت، د ط، ترجمة: محمد جديد، د ت، ص٣٤.

(٣) قصيدة النثر من بود لير إلى ايامنا، سوزان برنار، ترجمة: زهير مجيد مغامس، د ط، مراجعة: د. علي جواد طاهر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦، ص٢٣.

أبداً، فالمحدثين مناطقهم الإيقاعية الاثيرة، وهي مناطق تتفاعل مع البنية اللغوية والدلالية تفاعلاً كلياً، وفي هذه المناطق يتدخل الحس الصوتي ليكون عوضاً عن الإيقاع المحظوظ، وهذا الحس يعتمد (الحرفية) مدخلاً للإيقاع(١)، أي أنه يعتمد على الإيقاع الحرفي، وهو ما يعني أن قصيدة النثر استبدلت مفهوم الإيقاع الكمي الخارجي، بإيقاع آخر أعمق هو الإيقاع الداخلي الكيفي، وهنا تكمن الموسيقى قصيدة النثر(٢)، ويرى الدكتور كمال ابو ديب إن إيقاع النثر قائم على فصل ووصل من نمط متغاير ينشئ من البعد الدلالي المتعلق بامتداد النفس، والضغط النابع من تموجات التجربة، والحركة الداخلية للهجة الشعرية(٣)، أن الايقاع الداخلي هو ذلك التنغيم الحاصل بين التجربة النفسية والشعورية، الاحساس الداخلي للشاعر من جهة والتجربة الشعورية الناتجة عنها والعاكس لها من جهة اخرى، او هذا التنغيم بين البنية الإيقاعية والدلالة، من دون اللجوء إلى الوزن والقافية(٤)، ويمكن تحديد المعالم البنائية التي توافرت في بنية إيقاع قصيدة النثر لدى الشاعر قيس الخفاجي وهي بالاتي:

اولاً: إيقاع التوافق:

إن الإيقاع الصوتي يؤثر في حاسة السمع ثم نرى انعكاس هذا التأثير على الحالة الشعورية الوجدانية والفكرية لدى المتلقي ما يترك أثره في قواه التخيّلية وكل هذا يتحقق من خلال الاطار البنائي الذي ينتظم على شكل احرف والفاظ وتراكيب تتوزع وفق هندسة الصوت يعتمد فيها الشاعر على التقسيم والتكرار(٥)، يقول نزار قباني: (إن الشعر هو

---

(١) ينظر: قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، د. محمود ابراهيم الضبع، ط١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣، ص٣١٧.

(٢) ينظر: المصدر السابق، ص٣١٧، ٣١٨.

(٣) ينظر: المصدر السابق، ص٣٢٤،٣٢٣.

(٤) ينظر: شعرية إيقاع قصيدة النثر، عاشور بو كلوة انموذجاً، دكار خديجة، قسم اللغة العربية، وآدابها، جامعة العربي بن مهيدي، ام البواقي، ١٤٣١ هـ -١٤٣٢ هـ، ٢٠١٠ -٢٠١١ م، رسالة ماجستير، ص٥٠.

(٥) ينظر: الايقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة "بنية التكرار عند البياتي نموذجاً"، د. هدى الصحناوي، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٣٠، العدد ١+٢، ٢٠١٤، ص٩١.

هندسة الحروف والاصوات التي ينشئها الشاعر في نفوس الآخرين إذ نبني نحن معاشر الشعراء عالماً موازياً لعالمنا الداخلي، فالشعراء هم مهندسون مهما اختلفت طرقهم في هندسة الحروف والاصوات وتنظيمها وبنائها)[١]. وتتمظهر أشكال إيقاع التوافق في شعر قيس الخفاجي بجملة من الموارد هي:

١- التكرار:

يعد التكرار نسقاً تعبيرياً مهماً في بناء القصيدة النثرية ويعد احد أركانها الرئيسة في الشعر الحديث وتتنوع أشكاله من حيث تكرار الحروف او الالفاظ او الجمل وهذا ما اشار اليه الدكتور عدنان حسين قاسم مضيفاً بأنّ التكرار بتشكيلاته المختلفة ثمرة من ثمرات قانون الاختيار والتألق، ومن حيث توزيع الكلمات وترتيبها بحيث تقيم تلك الانساق المتكررة علاقات مع عناصر النص الاخرى[٢]، ويعد نمط التكرار من أهم أنماط التكرار في قصيدة النثر عند الخفاجي، ويمكن إجمال مظاهرة بالاتي:

أ- التكرار الصوتي:

إن ظاهرة التكرار الصوتي أي تكرار الحرف في اللفظة الواحدة من دون تكرار المفردة نفسها، من الظواهر الإيقاعية المنتشرة الشائعة في شعر الحداثة بشكل كبير، ويكون ذلك بتكرار الحرف الواحد في مساحة ضيقة يعطي المقطع او القصيدة كثافة إيقاعية تسهم في البناء الإيقاعي للنص، فضلاً عن اسهامها في البناء الدلالي له[٣]، مثلما ما نجد ذلك في قوله[٤]:

---

(١) الشعر قنديل اخضر، نزار قباني، ط٢، منشورات الكتب التجاري، بيروت، ١٩٦٤، ص٣٩.

(٢) ينظر: الاتجاه الاسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، د. عدنان حسين قاسم، د ط، الدار العربية للنشر والتوزيع، ١٤٢١ هـ، ٢٠٠١ م، ص٢١٩.

(٣) ينظر: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، حسن العزفي، د ط، دار البيضاء، ٢٠٠١، ص٨٢. شعرية إيقاع قصيدة النثر، ص٥١.

(٤) ديوان نثيث الانتظار، ٧٦.

ايّها الوطواط الخجول

اسبحْ في بحرِ الشمسْ

بجناحك المُستكنّ وراءَ المخالبْ

عند الإنعام في هذا المقطع يلحظ أن جو القصيدة مضطرب بين ضعف وإحساسٍ بالغدر ما انعكس في مخارج الحروف المستخدمة والدلالة النفسية لذا نجد المزاوجة بين الحروف (السين والواو) فضلاً عن حروف الجر وحرف الباء بنسب متفاوتة وعند النظر للحروف التي تم التركيز عليها نجدها تتلائم مع انفعالات الشاعر ما أحدث تناغماً وانسجاماً مع دلالة النص.

حيث قال ممدوح عبد الرحمن: لم يعنهم في كل حرف انه صوت، وانما عناهم من صوت هذا الحرف انه معبر عن غرض[١]، وهذا ما يعطي احساساً ايقاعياً انفعالياً.

ب- التكرار اللفظي:

تكرار الكلمة هو نمط من انماط التكرار الذي اعتمده شعراء قصيدة النثر وهو "تكرار لفظة تستغرق المقطع او القصيدة"[٢]، وقد اعتبر تكرار اللفظة ابسط الوان التكرار او اكثرها شيوعاً، وهو نمط منتشر في الشعر الحديث ويلجأ اليه اغلب الشعراء وقد اشارت إلى ذلك نازك الملائكة في قولها: (لا تعلو نماذج هذا اللون من التكرار إلى مرتبة الاصالة والجمال على يد ابداع شاعر موهوب يدرك ان المعول في مثله لا على التكرار نفسه وإنما على ما بعد الكلمة المكررة)[٣]، فتكرار الكلمة هو تكرار اصوات بعينها، ويمكن لهذا التكرار ان يولد إيقاعاً داخلياً في النص؛ لأن من اسباب الإيقاع التكرار كما أن موقع اللفظة في القصيدة

(١) المؤثرات الايقاعية في لغة الشعر، ممدوح عبد الرحمن، د ط، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية، ١٩٩٤م، ص٢٣.
(٢) ينظر: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص٨٢.
(٣) ينظر: قضايا الشعر المعاصر، ص٢٣١.

يساهم إلى حد ما في درجة الإيقاع وهو بذلك يهدف إلى تقوية المعاني الصوتية[١]، ومن امثلة تكرار الكلمة تجد هذا المقطع من قصيدة الشاعر (الذوب)[٢]:

أيّها الشمعُ الرماديّ الحديثْ

أيها الايهمُ المكفهرّ النديمْ

أيّتها الولادةُ اللميائيّةُ المظفّرهْ

اللغز ستفضحهُ الكلمةْ

والليلُ سيفضحهُ الصمتْ

يلحظ تكرار الفعل (سيفضحهُ) في الاسطر الاخيرة من المقطع نظراً لما فيها من حرارة نلمسها في الكلام المستعمل في الواقع، وهو ما يدفع بإيقاع القصيدة النثرية إلى الامام ولكن سرعان ما اخذ هذا الإيقاع في التباطؤ في السطر الاخير، بسبب دخول حرف العطف (واو) عليهما والذي اعطى إحساساً بالتراخي والبرود.

وعند استقراء الباحثة لنصوصه النثرية وجدت أنّ قيس الخفاجي لا يرتضي كتابة نص قصيدة النثر عمودياً وإنما أفقياً من أجل كسر نسقية التنظيم الكتابي للقصيدة التقليدية سواءً أكانت عمودية أم من الشعر الحر، وإنه يتمثل في ذلك لأراء أدونيس حين قال: أن الاشكال التي انتجتها الحداثة الشعرية ما قبل قصيدة النثر خرقت عمود الشعر مع احتفاظها بالمكون الايقاعي وزناً وقافية، انما هي صورة من الاحتيال الثقافي الذي تمارسه النخبة الادبية على الثقافة الأدبية الجديدة[٣]، لاسيما هذه الحيلة شكلية تقوم على تفكيك بنية البيت القديم إلى جزئيات، ومن ثم اعادة هذه الجزئيات في نمط آخر، فهي تغير في

---

(١) ينظر: قصيدة النثر العربية من خلال مجلة "شعر" الاسس والجماليات، آمال دهنون، كلية الآداب والعلوم الانسانية، قسم الادب العربي، جامعية محمد خيضر بسكرة، ٢٠٠٣ – ٢٠٠٤ م، ص١٧٦.

(٢) ديوان نثيث الانتظار، ص٧٥.

(٣) ينظر: إيقاع الشعر العربي ــ قراءة سوسيو ثقافية، ص١٢٧.

البنية لكنها تحتفظ بالوقف القديم من اللغة الشعرية الذي ادى إلى هذه البنية[١]، فالشكل التراثي حريص على أن ينمّط ثقافياً كل الاشكال الشعرية الملتزمة بالظاهرة الإيقاعية قديها وحديثها[٢]، مثلما نجد ذلك في قوله بعنوان (ان شاء الله)[٣]:

سيّدي أيّها الماءُ، ستخرجُ من غورِكَ ذاتَ مساءٍ، وتقدمُ إلينا لتُحطّم أمواجَ الجنون... تخفّيتَ في الصخرةِ طيناً أبيض، وستخرجُ مثلَ حليبٍ أبيضَ من شقّ يحدثُ فيها... لقد غار نبضُكَ في غور عميق... فلتهيّئ من يصدّقُكَ يا صاحب الفُلْكِ الجديد... وتجذّرْ في يقيني يا يقين... وتبرعمْ في عروقي يا يقين... يا أيها التوقُ المبجّل... فشراعي لم يعد يقدرُ أن يحملَ صبري بعد أن أسريتَ بروحي –ذاتَ صبحٍ – من نار البرد إلى دفئِكْ.

فتكرار لفظة (يقين) ثلاث مرات، قد زاد من قوة المعنى الذي يقصد اليه الشاعر من تجربته التي توحي بالموقف النفسي الحزين الذي صور فيه الشاعر صبره في ساحة الامل.

ج- تكرار العبارة:

يعد نمط تكرار العبارة من اكثر الانماط الموجودة في "قصيدة النثر" ويكون بتكرار عبارة معينة في القصيدة[٤]، واذا جاء تكرار العبارة في بداية القصيدة ونهايتها فانه يساعد على تقوية الاحساس بوحدتها، لأنه يعمل على العودة إلى النقطة التي بدأ منها[٥]، كما يقول الدكتور محمد لطفي اليوسفي "إنها لحظة الولادة"[٦]، ومثال ذلك يلمس لدى الخفاجي في قصيدة (إن شاء الله) وفيها قوله [٧] :

(١) ينظر: إيقاع الشعر العربي، ص١٢٧.
(٢) ينظر: المصدر السابق، ص١٢٧.
(٣) المصدر السابق، ص٨٥.
(٤) ينظر: قصيدة النثر من خلال مجلة "شعر" – الاسس والجماليات، ص١٧٧.
(٥) ينظر: المصدر السابق، ص١٧٧.
(٦) في بنية الشعر العربي المعاصر، د. محمد لطفي اليوسفي، ط٢، دار سراس للنشر، تونس، ١٩٨٥م، ص١٢٩.
(٧) ديوان نثيث الانتظار، ص٨٥

فلتهيّئ من يصدّقك يا صاحب الفلكِ الجديد ... وتجذّر في يقيني يا يقين ... وتبرعك في عروقي يا يقين

إذ نلمس في هذا النص تكرار الشاعر العبارة (يا يقيني)، التي جاءت تأكيداً على طلب اليقين، إذ وظف الشاعر أسلوب هذا التكرار في قوله (يا يقيني، يا يقيني)، وهو تكرار متماثل نسبياً، وهذا يعكس طبيعة انفعالات الشاعر التي تنتقل من دلالة إلى اخرى وان كان داخل الأسلوب الواحد وهو تكرار العبارة، أضف إلى ذلك ان هذا التكرار أسهم في خلق إيقاع صوتي له اثر ايجابي في الأسماع.

ثانياً: بنية التوازي الصرفي:

التوازي الصرفي:

تعد بنية التوازي إحدى التقنيات الاسلوبية التي تقوم على رصد الاساليب التي يتفنن بها الشاعر في بناء إيقاعه الداخلي فهي من المظاهر الفنية التي تميز كل نص شعري عن غيره(١).

ومن الجدير بالذكر أن الكثير من الشعراء المحدثين اعتمدوا هذه التقانة لتقوية الايقاع الداخلي في نصوصهم، لتسهم بتفاعلها مع بقية المكونات الإيقاعية في بنية القصيدة ليكون التأثير الإيقاعي في ابهى صورة(٢)، ومن ابرز النصوص الشعرية التي استخدمها الخفاجي في بنائه للنص الشعري الإيقاعي، ومن النماذج التي ورد فيها التوازي الصرفي قصيدته التي قولها(٣):

يتراخى ... يرتعشُ الجرسُ

(١) ينظر: بنية التوازي في شعر اديب كمال الدين، نور عل تومان، مجلة الباحث، المجلد الحادي والاربعون، العدد الرابع، ج١، تشرين الثاني، ٢٠٢٢م، ص٢٥.

(٢) ينظر: المصدر السابق، ص٢٠٩.

(٣) ديوان نثيث الانتظار، ٧٦.

ذهبَ الحرسُ

مال الضفدع وفي جلستهِ

والمرآةُ علاها العفنُ

يلحظ تكرار الشاعر لنفس الصيغة الصرفية ـ فعل ـ التي برز توازيها في تكرار لفظة (جرس، حرس)، في الاسطر المذكورة، ما اثار ذلك مشاعر خوف واستسلام بسبب الظروف التي تستبد بأحواله النفسية والعاطفية.

الجناس:

يعد الجناس لدى الخفاجي من انواع التكرار التي اسهم في تقوية النغم في بناء قصيدته النثرية لأنه تناسب الألفاظ وتماثلها، ومن النماذج التي ورد فيها الجناس التام قصيدته التي قولها [1] :

(ما اجمل أنياب الحوت!)!

لم تؤذَ، ولم تؤْذِ

فمباركٌ لكما اختزال الغوايةْ!

إذ نلاحظ في هذا النص تجانس اللفظتين (لم تؤذ، ولم تؤْذِ)، بتوافق في الحروف والحركات عن طريق التجانس التام، ليسهم هذا الجناس بإيقاع موسيقى في دلالة النص والقارئ؛ لان تكرار الأصوات في هذه اللفظتين يثري الإيقاع الذي له بروزٌ واضحٌ في النص الشعري.

(١) ديوان نثيث الانتظار، ص٧٤.

تكرار الاساليب: ومن شواهد الاساليب اسلوب النداء لقيس الخفاجي التي بعنوان (ان شاء الله) وفيها قوله[1]:

وتجذر في يقين يا يقين

وتبرعم في عروقي يا يقين

إذ يلحظ تكرار الشاعر لجملة (يا يقين) المكونة من ياء النداء التي يعقبها المنادى ليجعل كل سطر تكررت فيه هذه الجملة صورة يحقق عن طريقها قوة المعنى التي توحي بصراع نفسي وخوف في ساحة الامل.

واستناداً إلى ما تقدم فقد تناول هذا المبحث الايقاع الداخلي في التشكيل الشعري لقصيدة النثر والذي أظهر اعتماد الشاعر على: التكرار بأنواعه: التكرار الصوتي والتكرار الفظي وتكرار العبارة وذلك لم يكن زخرفة جمالية بل هو مرتبط بدلالات متعددة منها ما يريد ايصاله لجذب انتباه المتلقي، أم عن طريق التوازي الصرفي والجناس وكان حضورهما مؤثراً في دلالة إيقاع النص وذات المتلقي.

(١) ديوان نثيث الانتظار، ص٨٥.

الفصل الثالث

إيقاع الشعر البطائقي لدى قيس حمزة الخفاجي وقوافيه

يمثل الشعر البطائقي ظاهرة جديدة في الشعر العربي وهو مشابه لشعر الهايكو او شعر الومضة اذ حاول الشاعر في هذه التجربة الجديدة ربط المحسوسات البصرية ومدلالوتها الشكلية التي في الصورة مع جماليات اللغة الشعرية، وبذلك جاء هذا الشعر نتيجة تظافر وتداخل ما بين الشكل المرئي للصورة واللغة المقروءة للشعر.

الشعر البطائقي لغة: وقد عرف الشاعر الشعر البطائقي معتمداً على ما ذكره "الصحاح في اللغة" في مادة "ب ط ق" كلمة "رقيعة" بدلاً من "رقعة صغيرة [١]، وهذه القراءة الغريبة مفيدة جداً في موضوع الشعر البطائقي، متعقباً توظيفها فيما اصطلح عليه ب (حديث البطاقة) وهو ما ورد في الحديث النبوي أنه قال (ص وآله): (يؤتى برجلٍ يوم القيامة فخرج له تسعةً وتسعون سجلاً فيها خطاياهُ، وتخرج له بطاقة فيها شهادة أن لا اله الا الله فترجح بها)[٢]، وعلى ما ورد في أصحاب اللغة فأعاد الأصل اللغوي للبطاقة إلى (مادة "ب ط ق" أن البطاقة هي الورقة اي الرقعة الصغيرة يثبت فيها مقدار ما تجعل فيه إن كان عيناً فوزنه أو عدده، وان كان متاعاً فقيمته)[٣]، ويرى قيس الخفاجي ان التعريفات التي ذكرها المتقدمون غريبة لان كلمة بطاقة تروي احياناً بالنون، اي "نطاقة" معللاً ذلك بما ورد في تاج العروس: (انها تنطق بما هو مرقوم فيها)[٤]، (يؤتى، وكذلك قوله (ص وآله) إذ (قال لامرأة سألته عن مسألة: اكتبيها في بطاقة، اي رقعة صغيرة)[٥].

الشعر البطائقي اصطلاحاً: استناداً إلى ما وصفه الخفاجي في تعريف هذه التجربة الشعرية فالشعر البطائقي هو الشعر المؤلف من كلمات قليلة بقدر بيت (أو سطر) في اقل احتمال

---

(١) ينظر: الصحاح " تاج اللغة وصحاح العربية " تأليف : نصر اسماعيل الجوهري، المحقق : د. محمد تامر، د ط، ١٤٣٠هـ، ٢٠٠٩م، ص٩٠.

(٢) الفائق في غريب الحديث الزمخشري، د ط، دار الكتب العلمية بيروت، ١٠٥/١.

(٣) لسان العرب، بن منظور، ١٠ / ٢١. ديوان الشعر البطائقي، د. قيس حمزة الخفاجي، ط١، مؤسسة دار الصادق الثقافية، ٢٠١٩، ص٣.

(٤) ديوان الشعر البطائقي، ص٤.

(٥) المعجم الوسيط ، ط٤ ، مكتبة الشروق الدولية ، ١٤٢٥ هـ ، ٢٠٠٤ م ، ص٦١

وثلاثة أبيات (أو أسطر) في أكثر احتمال، والمكتوب في فضاء صورة ما تمتزج دلالتها بدلالته بطرائق مختلفة، والمنشور في العالم التواجهي (الفيس بوك) بكيفية تسمح بتداوله ونسخه ونقله وحفظه، وبتحويله إلى شعر ورقي بصيغة بطاقة ملونة، تنشر مع غيرها في ديوان ما، أو تنشر مع غيرها في ديوان ما، أو تنشر مفردة بطريقة إعلانية ما[١].

ونظراً إلى ما تمثله من الصورة الفنية اهمية كبيرة في الشعر العربي الحديث، لكونها الاكثر حضوراً، لذلك عدها الخفاجي ركناً شكلياً مشترطاً في بناء هذا الشكل الشعري ولا يتحقق إلا بها سواءً أكانت صورة فوتغرافية أم تشكيلية مع ما يتشكل في اللغة الشعر من تصوير فني لاسيما أنه من خصائص الشعر الحديث، إذ يلحظ ان الصورة الفنية هي نتاج تفاعلي مع خيال المبدع تتضافر فيها الفكرة والعاطفة والالفاظ بالايحاء والرمز، فهي المظهر الخارجي لانفعالات الشاعر، لذلك تأتي للمتلقي بطريقة محسوسة، فهي تحقق للشاعر اسلوبه المميز وطريقته المبتكرة في هذا الوصف، إذ إن الخفاجي لا يأتي بتشكيل صورة لفظية فقط بل يأتي بصورة موسيقية ايقاعية ذهنية ومرئية وغيرها لدى المتلقي[٢].

وبناء على ما تقدم فالشعر البطائقي يقترب كثيراً مما يعرف في الادب الياباني بشعر (الهايكو)، فالهايكو يعرفُ ايضاً بقصر حجمه وكثافته النغمية والتعبيرية يتماشى مع نمط الحياة السريعة[٣]، ميزته الاساسية تكمن بأنه قول لحظة بلحظة[٤]، ومع ذلك فقد اختلف الشعر البطائقي عن شعر الهايكو، إذ يمتلك الشاعر فيه إحساساً عظيماً بدقائق التعبير

(١) ديوان الشعر البطائقي، ص٥٨.

(٢) ينظر: مدخل الى دراسة الشعر العربي الحديث، ابراهيم خليل، دط، دار المسيرة للطباعة والنشر، ٢٠١٩م، ص١١-١٢.

(٣) ينظر: انماط قصيدة الهايكو وتقنياتها في شعر عبد الكريم كاصد، مكارم حسن عبد السيد الحسن، مجلة ابحاث البصرة للعلوم الانسانية، العدد٤، المجلد ٤٧، كانون الاول، ٢٠٢٢م . جامعة البصرة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ص٤٤.

(٤) ينظر: المصدر السابق، ص٤٤.

داخل البيت الشعري، اي في صيغته الانفعالية مع الميل الى التأمل، وتحس روحه الحداثوية وهي تمنح النص جمالاً وتجانساً مع الصورة الشعرية(١).

اما الشعر البطائقي فلابد فيه من الاهتمام بالألوان ومسافاتها وكيفية توزيعها، ومدى انسجامها مع محتويات المنظر البطائقي ودلالته، لاسيما ان اللون بتركيبته الغامقة الفاتحة مصدر مهم من مصادر الاضاءة او التعتيم، من حيث ان بناء النص الشعري لابد ان يتوازى مع النص اللوني الذي يمزج بين الكتابة والالوان والصورة و يؤدي إلى اظهار صورة من صور الشعر البطائقي(٢)، كذلك برزت ملامح التشابه بين الشعر البطائقي وشعر الومضة الذي انماز بالكثافة النغمية التي تتير القصيدة ولكنها تختلف في الرؤية والتشكيل والمبنى في كل من الشعر البطائقي والومضة(٣)، فالبطائقي اضاف صورة مرئية مشكلة من الوان اللوحة او اللقطة البصرية وتفاصيل شكلها ودلالتها في الذوق الفني واللغوي، بما يجعل منها منظراً جديداً نابضاً بالحياة وبأفكارها ومشاعرها وآلامها وآمالها بشكل يكشف عن تضافر الكلمات مع الصورة والصورة مع الكلمات(٤)، اما الومضة الشعرية فتتسم بالتركيز والكثافة اللغوية واحتوائها على اشياء بلاغية واستعارية مع سعة القصيدة ما يولد للمتلقي لحظة ادهاش تختم بها القصيدة لكنها لا تشترط خلفية صورية سواءً أكانت فوتغرافية أم تشكيلية.

ويبدو أنّ الخفاجي قد انعطف بهذا التجريب الجديد في الشعر العراقي المعاصر، وقد تحصل من رؤيته لواقع الشعر في هذه المرحلة التي لابدّ فيها من أنْ يطور الشاعر وسائله الفنية التي تنسجم مع السرعة والتطور التقني الذي شمل مظاهر الحياة كلها لاسيما أنّ الشعر قد تحول فيها إلى مستوى تفاعلي بدأ يجعل الشاعر والمتلقي في حالة تواصل

(١) ينظر: انماط قصيدة الهايكو وتقنياتها في شعر عبد الكريم كاصد، ص٤٤.

(٢) ينظر: الشعر البطائقي، ص٤٢.

(٣) ينظر: انماط قصيدة الهايكو وتقنياتها، ص٤٤

(٤) ديوان الشعر البطائقي، ص٣٧.

مباشرة عبر وسائل التواصل الاجتماعي المتنوعة، لذلك علل هذه الانعطافة برؤيته (الشعر – برأيي النقدي – يفترض أن يمتلك شعرية استهواء مبنية على توافر عنصرين رئيسين هما أن يكون جميلاً وأن يكون دالاً، ولما كان الجمال يأتي من المنظور المرئي المشاهد أكثر مما يأتي من المسموع؛ فقد كان تحويل المسموع إلى مرئي مشاهد أمراً فنياً مهماً لزيادة مساحة الاستهواء وتعدد مصادر شعريته... وهذا الامر يجعل للشعر البطائقي جماليات اكثر من جماليات الشعر المسموع أو المقروء في ورقة عادية، من حيث إن هذا النوع الجديد منفتح في كثير من جوانبه على كثير من المناظر والرؤى. لذلك جاءت هذه التجربة (الشعر البطائقي) مبنية على علاقة تداخل بين الحرف والصورة واللون، وبين الشعر بوصفه كلمات والمنظر بوصفه صورة اللقطة أو الخلفية)[١]. إذ يشترط في الشعر أنّ يمتلك الأثارة التي تشد انتباه المتلقي الرأي أهمية الحداثة واستثمار الصورة الدالة بكافة تفاصيلها وتعانقها مع الكلمات القليلة التي تصورها بلغة جميلة موحية، ما جعل للشعر المرئي أفضلية على الشعر المقروء، إذ يتيح للقارئ فضاء أوسع لاستكشافها وتفسيرها وتعدد دلالتها فهو يضع بين يدي القارئ شعراً مضافاً لهُ الصورة التي تجسدهُ، فيكشف عن مواجهة بين الشعر والبطاقة الدالة عليه، ما خلق تواشجاً بين اللغة والصورة.

(لذا فالشعر البطائقي تجربة شعرية انبثقت لدى الخفاجي مؤسسة من العالم التواجهي في الفيس بوك الى جانب تجربة نثرية ضمن اتجاه نشري بطائقي صار بمرور الايام واضح المعالم، فاشعار "فلان حالته في العالم التواجهي" لا يستقطب انتباه الاصدقاء واصدقائهم مثلما تستقطبه اشعار فلان اضاف صورة...)[٢]. فهو يقرن نشأة هذه التجربة الشعرية بالواقع الادبي الذي نعيشه الآن والذي يكمن في استخدامنا لبرامج التواصل الاجتماعي مستوحياً في لغته التي ترافق بعض المناظر ما يشد انتباه المتلقي ويجذبه بطريقة سلسلة تجعل من الصورة التي يوظفها نصاً موازياً يكمل دلالات اللغة التي يوظفها

(١) ينظر: ديوان الشعر البطائقي، ص٣٤.

(٢) المصدر السابق، ص١١.

في شعره، بل يكشف ايضاً عن قدرة (الصورة) في شد انتباه الآخرين أكثر من اللغة وحدها.

فالشعر البطائقي –عند قيس الخفاجي – ليس مجرد قراءة للمنظر، او تقديم تفسير له، او العيش في جوه، او التعبير عن دلالته لفظياً بمعزل عنه، فمثل هذا الامر موجود في تجارب سابقة ومعاصرة، فهناك من يضع صورة ويقرؤها بطريقة ما، ولكنه يكتب الشعر في النهاية بمعزل عن الصورة، ولكن الشعر البطائقي هو إفادة من الوان اللوحة او اللقطة ومن شكلها ودلالتها في رفد التجربة اللغوية...[١].

وفي رآي آخر يصرح قيس الخفاجي بأن الشعر البطائقي ليس تعبيراً وقراءة أو تفسيراً للصورة فهذا الشيْ ليس بجديد ومبتكرٍ؛ لان هناك الكثير من التجارب السابقة التي رصدها السابقون ولكن الشعر البطائقي يدخل في اصغر الجزئيات التي تتكون منها الصورة من حيث لونها وشكلها وحدودها معززاً تلك الصورة بلغة شعرية خلقت منها فهي ليست تفسيراً وتوضيحاً بل انها نسجٌ جديدة يضاف لها، يخلق من تلك الصورة الجامدة لغة حية تفصح عن نفسها[٢].

وقد اعتمد الشعر البطائقي على الشعر العمودي الاكثر استخداماً بسبب الخصائص الايقاعية للبحور الشعرية من حيث انها تأثر بالسامع ولأنها اكثر عذوبة مثلما يلحظ في توظيفة للبحر الكامل الذي يتصف بجمال ايقاعه وموسيقاه الرائقة التي تتصف بالهدوء والصدى العذب الفخم وسلاسته لدى الخفاجي.

فقد بلغت نسبة النظم في الشعر البطائقي العمودي لدى الخفاجي (٢٨٧) بطاقة من مجموع الديوان، بينما بلغ شعر التفعيلة (١٠) بطاقات شعرية من الديوان، اما قصيدة النثر فقد تضاءلت نسبتها فبلغت (٤) بطاقات شعرية من مجمل اشعاره في هذا الديوان.

---

(١) ديوان الشعر البطائقي ، ص٣٦.

(٢) ينظر: المصدر السابق، ص٣٦،٣٧

المبحث الاول

الايقاع الخارجي للشعر البطائقي

حظي الشكل العمودي البطائقي لدى قيس الخفاجي بحظوة كبيرة، إذ يلحظ حضوره البارز في نتاجه الشعري فقد نظم في بحور عدة، على الرغم من عدم استيفائه لكل البحور، وبعد استقراء الباحثة لمجمل ما نظمه في الشكل المذكور لمست كثرة ما نظمه في البحور الاحادية التشكيل، أي التي يعتمد إيقاعها على تفعيلة من النوع نفسه، إذ بلغ نظم الشاعر فيها (٢٦٢) بطاقه شعريه في (البحر الكامل والوافر والمتقارب والرجز والرمل والمتدارك والهزج)، بينما قل نظمه في البحور المزدوجة فلم ينظم فيها سوى في (البحر البسيط والطويل والمجتث والخفيف والمديد والسريع)، وما يلحظ ايضاً انه لم ينظم في بحور شهيرة مثل (بحر المنسرح والمضارع والمقتضب) وقد يكون سبب ذلك عدم اتسامها بالصدى الموسيقي الذي تمتلكه البحور المذكورة آنفاً، أو عدم ميل الشاعر إليها أو عدم استساغته لها في هذا الشكل الشعري، وقد عمدت الباحثة إلى دراسة البحور للتعرف على طبيعة استعمال الشاعر لها، ومدى ملاءمتها لموضوعاته الشعرية، وطبيعة إيقاعها لمعرفة مدى مسايرته للضوابط العروضية والظواهر التي سادت في شعره.

١- بنية التشكيل الإيقاعي للبحر الكامل

يتميز البحر الكامل بأنه من البحور الاكثر شهرة، نظراً لما يمتلكه من صفات إيقاعية ميزته بالامتداد الإيقاعي وقدرته على استيعاب الجمل الشعرية التي تتصف بالطول فضلاً عن كونه من البحور الهادئة التي مال إليها الشعراء قديماً وحديثاً [١]. ويحتل البحر الكامل المرتبة الاولى في قائمة الاحصاء الاجمالي للبحور الشعرية في الشعر البطائقي لدى قيس الخفاجي، إذ بلغت نسبة هذا البحر (٩٠) بطاقة من مجموع نتاجه الشعري في هذا الديوان، وهو الاكثر استعمالاً لما يجيش به صدره ويرسمه قلمه وفكره، الإضمار لكثرة

(١) ينظر، الجائز والمفروض في علم العروض، الاستاذ محمد فهمي، د ط، د ت، ص٦٦.

ما يولده من أسباب خفيفة تولد البطء في الإيقاع، ومن ذلك ما جاء في الضرب المضمر المقطوع في بطاقته التي بعنوان (بهجه) التي قولها[١]:

ما الحبّ إلاّ بهجةٌ نفسيّةْ عقليّةٌ روحيّةٌ حسّيّةْ

التقطيع:

مل حبب إل	لا بهجتن	نفسيةْ	عقلييتن	روحييتن	حسسيية
ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ـ
مْتفاعلن	متْفاعلن	متفاعل	متفاعلن	متفاعلن	متفاعل
مضمر	مضمر	مضمر	مضمر	مضمر	مضمر مقطوع

نلمس في هذا البيت توظيفه لإيقاع البحر الكامل المضمر المقطوع وإفادته من الإيقاع الهادئ في تصوير جوانب عقلية تخص عاطفته في الحب.

ومما نظمه أيضاً في الكامل التام ذي الضرب المضمر المقطوع بطاقته بعنوان (العلا) وفيها قوله [٢]:

ليسَ الذي سرق العلا بتلاعبٍ مثْلَ الذي نالْ العلا استحقاقا

التقطيع:

ليس للذي	سرق لْلعلاْ	بتلاعبن	مثل لْلذيْ	نال لْعلسْ	تحْقاْقاْ
ـ ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ـ
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعل
مضمرة				مضمرة	مضمر مقطوع

فقد انسجم هذا البحر وضربه المضمر المقطوع مع انفعاله الداخلي الذي يثير سلوك الرفض لمظاهر الغش والخداع الاجتماعي لذلك كانت هذه البطاقة بمثابة تنبيه وزجر.

---

(١) الشعر البطائقي ، ٢١٩

(٢) ديوان البطائقي، ص٦٤.

ومن البطاقات الشعرية التي نظمت في البحر الكامل الصحيح الضرب المضمر العروض بطاقته التي بعنوان (أبي) وفيها يقول[١]:

يا منْ تزاولُ بالتذاذٍ مهنتكْ إني وهذي الأرضَ نعشقُ (طلتكْ)

التقطيع:

يا من تزا	ول بتت ذا	ذن مهنتك	أنني وها	ذلأرض نع	شق طلتك
ـ ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن
مضمرة		مضمر	مضمر	مضمر	

فقد تناسب إيقاع هذه البطاقة مع انفعالات الشاعر في التعبير عن حب مكنون لأبيه الفلاح، إذ يعطي كل قواه من أجل ان ينعم الانسان باخضرار الأرض، وليعم الخير، وتشيع المحبة والمشاعر الراقية التي تغمر قلب الأب الفلاح يعرفها أبناء الوطن جميعاً، فهو رمز الطيبة والايثار والكرم.

ومن الشواهد الاخرى التي نظم فيها الخفاجي في الضرب الصحيح بطاقته التي بعنوان (عدالة) وفيها يقول[٢]:

والله لنْ ننجو بألفي ثـــورةٍ إنْ ظلّ تغييرُ الوجوهِ أساسَهـــا

صوغوا قوانينَ البلاد عدالةً ثمّ اجعلوا الدستورَ يحكمُ ناسَها

وللاه لن	ننجو بأل	في ثورتن	ان ظلل تغ	بير لوجو	ه اساسها
ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن
مضمر	مضمر	مضمر	مضمر	مضمر	

(١) ديوان البطائقي، ص٦٦.

(٢) المصدر السابق، ص٨٤.

صوغو قوا	نين لبلا	د عدالتن	ثمم جعل د	دستور يح	كم ناسها
ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ
مُتفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن
مضمر	مضمر		مضمر	مضمر	

نلمسُ في هذين البيتين حرص الشاعر على إعطاء النصيحة بكل اخلاص، وعلى ان تكون نصيحة منسابة بهدوء، ودافئة بمشاعر المحبة، وهذا ينسجم تماماً مع البحر الكامل التام، لاسيما حينما اختار حرف السين المنتهي بالهاء والألف قافية لهذين البيتين.

ولم يهمل الخفاجي في نظمه بالبحر الكامل التام للضرب الأحذ، ومن قبيل ذلك بطاقته الشعرية التي وسمها بعنوان (وطن) وفيها يقول[1]:

ليسَ الحسينُ رئيسَ قومٍ ميّتاً إنّ الحسينَ لعاشقيهِ وطنْ

التقطيع:

ليس لحسي	ن رئيس قو	من ميتتن	ان ن لحسي	ن لعاشقي	ه وطن
ـ ـب ـ	ب ب ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ ب ـ	ب ب ـ
متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفا
مضمر		مضمر	مضمر		احذ

هنا نلمس بجلاء ان الحذذ في ضرب هذا البيت يمنحهُ امتداداً في الحركات وهذا ما يزيد من موسيقى هذا النص الشعري، إذ يلحظ أنه لم يحذذ في ضربه، وربما يكون سبب ذلك هو حاجته إلى فضاء تعبيري أطول مسافه ليستوفي الجزء الأول من المعنى الذي أراد

(١) ديوان الشعر البطائقي، ص١١١.

فيه أنْ يوضح أنّ شهادة الامام لا تقترن بكونه عظيم الشأن بين المسلمين نظراً إلى كونه ابن رسول الله (ص وآله) فحسب وإنما لكونه يمثل ثورة هادفة ووطناً للناشدين للحرية والمساواة والعدل وهذا قد لا يستقيم له إذا اجرى الحذذ في العروض والضرب لكون ذلك سيقصر من مدى الإيقاع فيصعب حضر قيمة هذا المعنى في البيت.

٢- بنية التشكيل الإيقاعي للبحر الوافر:

الوافر بحر مشهور لدى الشعراء، فهو احد البحور التي تتصف بالجمال الايقاعي والسلاسة والسرعة والروح الحماسية[١]. ويحتل الوافر المرتبة الثانية بعد الكامل قائمة البحور الشعرية من هذا الديوان إذ بلغ نظمه فيه (٦١) بطاقة، والبحر الوافر التام له ضرب واحد فقط وهو المقطوف ومن شواهد ذلك بطاقته التي وسمها بعنوان (انتباه) وفيها يقول[٢]:

أبدْرُ الدهرِ حولي ألفَ بدرٍ فكيفَ لفتّ دونـهمَ انتباهي؟!

التقطيع:

ابدر د د هـ	رحولي ال	ف بدرن	فكيف لفت	ت دو نهمن	تباهي
ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ب ب_	ب_ ب ب_	ب ـ ـ
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعل	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعل
معصوبة	معصوبة	مقطوف			مقطوف

نلمسُ في هذه البطاقة أن الشاعر قد أفاد من نظمه في البحر الوافر الذي اتسم بالانسجام مع أكثر من انفعال! فهو يصلح للفخر والحماسة، كذلك يصلح للهجاء والاقذاع، والمعروف عن البحر الوافر أنه يلائم غرض الغزل وهو ما تضمنه البيت بالتغزل بمن يحب.

(١) ينظر: الحماسية الشجرية، لهبة الله بن علي بن حمزة بن الشجري، دراسة اسلوبية، د. عبد الفتاح داود كاك، د ط، دار الكتب العلمة، ٥٤٢ هـ، ص٩٤.

(٢) ديوان الشعر البطائقي، ص١٤.

ومن نظمه في الوافر التام أيضاً بطاقته التي بعنوان (وحي) [١]:

عرفتُ العشقَ وحْياً عاطفياً بهِ الارواحُ تمتزجُ امتزاجا

التقطيع:

عرفت لعش	ق وحين عا	طفيين	بهلْ اروا	ح تمتزجو	امتزاجا
ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ب ب ـ	ب ـ ـ
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعل	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعل
معصوبة	معصوبة	مقطوفة	معصوبة		مقطوف

نلاحظ في هذا البيت استفادة اخرى من البحر الوافر الذي يمتاز بالقدرة على مجاراة مختلف المشاعر والاحاسيس والانفعالات! فيختاره الشاعر ليتحدث عن رؤيته في اسمى درجات الحب فلسفة وحكمة، وهي درجة عشق الارواح التي (تمتزج امتزاجا).. فكانت المساحة الإيقاعية لهذا البحر منسجمة تماماً مع المساحة الشعورية، والانفعالية.

ومن الشواهد الاخرى التي نظمت في الوافر التام ذي الضرب المقطوف بطاقته التي بعنوان (استخفاء) وفيها يقول[٢]:

وبعضُ الناس يشرق مثلَ شمسٍ ويستخفي فيبقينا حيارى

التقطيع:

وبعض ننا	س يشرق مث	ل شمسن	ويستخفي	فيبقينا	حيارى
ب ـ ـ ـ	ب ـ ب ب ـ	ب ـ ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ
مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعل	مفاعلتن	مفاعلتن	مفاعل
معصوبة		مقطوف	معصوبة	معصوبة	مقطوف

(١) ديوان الشعر البطائقي، ص٦٠.

(٢) المصدر السابق، ص١٠٩.

فدلالة الهمس في هذا البيت تنسجم مع البحر الوافر لاسيما في الغزل لانه يزيدها دقة وخفة.

٣- بنية التشكيل الإيقاعي للبحر المتقارب

يعد البحر المتقارب بحراً مشهوراً في الشعر العربي، فهو احد البحور التي استهوت الشعراء في النظم وتميز بكونه جامعاً بين الخفة والبطيء، ويصلح لمجاراة انفعالات عدة مع اتصافه بالسلاسة والرشاقة في ايقاعه التي تصلح للنظم في مختلف الاغراض الشعرية وربما لهذه الاسباب مجتمعة اكثر شاعرنا من الاعتماد على بحر المتقارب، فقد نظم فيه ما يقارب (٣٢) بطاقة شعرية، لاسيما في ضربه المحذوف ومما نظمه فيه فكان من بين البحور التي تصدرت نظمه في الشعر البطائقي ببطاقته التي بعنوان بـ (حقيقة) وفيها قوله[١]:

ولستُ اصدقَ ما يزعمون فعلمي بكنهك لا يخدعُ

وانتَ حقيقةُ فجرٍ جديـــدٍ بكلّ ثمارِ العلا متــرعُ

التقطيع:

ولست	اصدد	ق مايز	عمون	فعلمي	بكن هـ	ك لا يخ	خدع
ب – ب	ب – ب	ب – –	ب – ب	ب – –	ب – ب	ب ـ ـ	ب –
فعول	فعول	فعولن	فعول	فعولن	فعول	فعولن	فعو
مقبوضة	مقبوضة		مقبوضة		مقبوضة		محذوف

وانت	حقيق	ة فجرنْ	جديدن	بكلل	ثمار ل	علام مت	رعو
ب – ب	ب – ب	ب ـ ـ	ب ـ ـ	ب – ب	ب – –	ب ـ ـ	ب ـ
فعول	فعول	فعولن	فعولن	فعول	فعولن	فعولن	فعو
مقبوضة	مقبوضة	مقبوضة		مقبوضة			محذوف

(١) ديوان الشعر البطائقي، ص٢٦.

إذ يلحظ في هذه البطاقة أنّ الشاعر يصور ثبات قناعته بالمخاطب فهو لا يصدق ما يزعمون؛ لأنه يعرف حقيقة هذا الذي يخاطبه، ويعلم كنهه الذي لا مكان للخديعة فيه، لذا كان البحر المتقارب أكثر تناسباً مع مثل هذا الانفعال والشعور لكونه يتحقق عمقاً في التأمل بسبب أنسياب إيقاعه الهادئ البطيء.

ومن الشواهد الاخرى للمتقارب التام المحذوف الضرب بطاقته التي عنوانها (تنوع) وفيها قوله[1]:

وبعضُ الحياةِ كهذي الشقوقِ وبعضُ الحياةِ كذاكَ الشجـرْ

وبعضُ الحياةِ كرحبِ الجبــالِ وبعضُ الحياةِ كضيقِ الحفرْ

وبعض ل	حياة	كهذي ش	شقوقي	وبعض ل	حياة	كذاك ش	شجر
ب – –	ب – ب	ب – –	ب – ب	ب – –	ب – ب	ب – –	ب –
فعولن	فعول	فعولن	فعول	فعولن	فعول	فعولن	فعو
	مقبوضة		مقبوضة		مقبوضة		محذوف

وبعض ل	حياة	كرحب ل	جبال	وبعض ل	حياة	كضيف ل	حفر
ب – –	ب – ب	ب – –	ب – ب	ب – –	ب – ب	ب ـ ـ	ب –
فعولن	فعول	فعولن	فعول	فعولن	فعول	فعولن	فعو
	مقبوضة		مقبوضة		مقبوضة		محذوف

إذ تكشف هذه البطاقة شيئاً مهماً جداً، ينم عن كيفية كتابتها، فالسؤالان الملحان فيها هما: هل الشاعر يكتب معبراً عما تضمنته صورة البطاقة؟ أم أنه كتب ما يعيشه هو في خياله، ثم بعد ذلك اختار بطاقات مناسبة لما كتب، أو مقاربة لموضوع كتابته...، فبطاقته تكشف المستور؛ الذي انطق الشاعر، وليس دوره في نظمها سوى أنه الواصف لما يراه في

(١) ديوان الشعر البطائقي، ص٧٨.

الصورة... تشققات التصحر، وجبل خلف الاشجار...، فهو واصف لمرئي، لا معبراً عن صورة ذهنية متخيلة من إنتاجه هو، ومن نبات افكاره وخيالاته...، وطالما أن الشاعر يريد ان يصف ببيت ما يراه من مشاهد متعددة ويجسد تأمله في الطبيعة المؤثرة في نفسه لذلك كان المتقارب من أكثر البحور تلائماً مع هذا البعد النفسي.

اما نظمه في المتقارب التام ذي الضرب المقصور فمنه بطاقته التي بعنوان (هنيئاً) وفيها قوله[١]:

هنيئاً لمنْ سارَ نحوَ الحسينِ ولم تغرهِ مغرياتُ الحياةْ

التقطيع:

هنيئاً	لمن سا	ر نحو ل	حسين	ولم تغ	ر هـ مغ	ريات ل	حياة
ب – –	ب – –	ب – –	ب – ب	ب – –	ب – –	ب – –	ب – ٥
فعولن	فعولن	فعولن	فعول	فعولن	فعولن	فعولن	فعول
			مقبوضة				مقصور

فقد اختار الشاعر البحر المتقارب لوصف دهشته لجموع الزائرين الذين دفعتهم محبتهم لقطع مئات مئات الآلاف من الأمتار، ليصلوا بعد أيام من السير الطويل إلى كربلاء المقدسة، وقد انهكهم طول المسير، الذي يدل على الولاء والانتماء... وكأن نغمة خطاهم وهم يجرونها جراً، مفعمين بهدير الحماسة والبكاء، نسق نغمة بحر المتقارب (فعولن فعولن...).

ومن الشواهد الاخرى لنظمه في الضرب نفسه بطاقته التي تحمل عنوان (مناداة) وفيها قوله[٢]:

(١) ديوان الشعر البطائقي، ص١٢٦.

(٢) المصدر السابق، ١٢٣.

تلاقتْ ملايينُ في كربلاءَ وكلٌّ ينادي حبيبي حسينْ

التقطيع:

تلاقت	ملايي	ن في كر	بلاء	وكللن	ينادي	حبيبي	حسين
ب – –	ب – –	ب – –	ب – ب	ب – –	ب – –	ب – –	ب – ٥
فعولن	فعولن	فعولن	فعول	فعولن	فعولن	فعولن	فعول
			مقبوضة	مقبوضة			مقصور

وعلى منوال البطاقة السابقة، يحاول الشاعر التعبير عن انفعالات المشاعر الجياشه بالولاء للحسين وهو يبصر حشوداً من الزائرين كأنهم بحر بشري متلاطم الأمواج رفض ما جرى على اهل البيت وما يجري على المظلومين طيلة امتداد العصور حتى اللحظة الراهنة... ولأن كلمة (حبيبي) لها وزن (فعولن) وكلمة (حسين) لها وزن التفعيلة نفسه، لذا لم يكن أي بحر من بحور الشعر قادراً على جمع جملة (حبيبي حسين) الا البحر المتقارب، في تفعيلتين صافيتين بلا تجزيء... وهذا سبب رئيس في اختيار الشاعر لهذا البحر، مع كل الانسجام بين انفعالات الشاعر وانفعالات كل زائر، وبين رنين هذا البحر الفائض بالتناسب بين الوزن والانفعال.

٤- بنية التشكيل الإيقاعي للبحر البسيط :

يتشكل البحر البسيط من تلائم تفعيلتي (مستفعلن) و(فاعلن) بشكل يتكرر فيه هذا التلازم أربع مرات فيكون إيقاعه ثمانياً، وأسهم في تمتعه بالموسيقى الرائقة ذات الرشاقة والفخامة، كذلك في تناسبه مع الانفعالات المتنوعة بين الغضب والهدوء والحب والكره وغير ذلك، لذا أفاد الخفاجي من هذه الميزة المثرية لهذا البحر الشعري الجميل، في شعره عامة وفي الشعر البطائقي خاصةً فقد نظم (٣١) بطاقة شعرية، لاسيما في الضرب المخبون وهو ما كثر استعماله في الشعر العربي، ومن ذلك بطاقته التي حملت عنوان (كرامة) وفيها قوله[١]:

(١) ديوان الشعر البطائقي، ص٢٣.

كنْ فارسَ الروحِ لا تفلت أعنتها إنّ الكرامةَ لا تبقى مع الوهنِ

التقطيع:

كن فارس ر	روح لا	تفلت اعن	نتها	أنْ ن لْكراْ	مة لاْ	تبْقىْ مع لْ	وهني
ـ ـ ب ـ	ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن
			مخبونة		مخبونة		مخبون

يلحظ في هذه البطاقة الشعرية التي نظمت في البسيط التام المخبون الضرب والعروض انسجام موسيقى البحر مع انفعالات الحماسة في الحب، لان مثل هذا الانفعال يحتاج إلى بحر يثير الروح الحماسية ويستوعب النزعة الخطابية.

ومن الشواهد التي نظمها في البسيط التام المخبون ايضاً بطاقته التي جاءت بعنوان (ارتياح) وفيها قوله[1]:

إنْ كنتَ مبتهجاً أو كنتَ في حزنِ روحي تزورُ الحسينَ أو أبا حسنِ

التقطيع:

ان كنت مب	تهجن	او كنت في	حزني	روحي تزو	رلحسي	ن أو أبا	حسني
ـ ـ ب ـ	ب ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ب ـ	ب ـ ب ـ	ب ب ـ
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فاعلن	متفعلن	فعلن
	مخبونه		مخبونه			مخبونه	مخبون

إذ يلحظ إلحاح الخفاجي على البحور الشعرية التي تتصف بجمال إيقاعها ورشاقته لاسيما مع الموضوعات التي تعبر عن صدق عاطفته وحماسته، مثلما يلحظ ذلك في موضوع الولاء للإمام الحسين "ع"، لاسيما أنّ الصيغة المخبونة تكاد تكون أكثر سرعةً وانسياباً من الضرب المقطوع الذي لم يوظفه الشاعر في هذا الشكل الشعري.

(١) ديوان الشعر البطائقي، ص١٠٥.

٥-بنية التشكيل الإيقاعي للبحر الطويل

يتميز البحر الطويل إنه من البحور التي تتطلب نفساً شعرياً طويلاً، فهو يعد من البحور القابلة لطول التعبير، كما إنه من البحور الخطابية الحماسية، إذ إن الشعر الذي ينظم في هذا الوزن يتطلب من الشاعر أن يرتفع في الإيقاع في نظمه وإنشاده ويعد أيضاً من أكثر بحور الشعر التي نظم فيها الكثير من الشعراء على مر العصور[١]. ويحتل المرتبة الخامسة بعد البسيط في الاحصاء الاجمالي للبحور الشعرية التي نظم فيها الخفاجي بطائقه الشعرية فقد بلغ نظمه فيه(١٦) بطاقة، الاكثر استعمالاً ومن ذلك ما جاء في بطاقته التي بعنوان (صواعق) والتي نظمها في الطويل ذي الضرب المقبوض وفيها يقول [٢] :

اتوكَ يبثّونَ الحياةَ كأنّهم سحائبُ يمطرن العدوّ صواعقا

اتوك	يبثون ل	حياة	كأننهم	سحائ	ب يمطرن ل	عدوو	صواعقا
ب - ب	ب - - -	ب - ب	ب - ب -	ب - ب	ب - - -	ب - ب	ب - ب -
فعول	مفاعيلن	فعول	مفاعلن	فعول	مفاعيلن	فعول	مفاعلن
مقبوضة		مقبوضة	مقطوع	مقبوض		مقبوضة	مقبوض

نلمسُ في هذه البطاقة التي يتحدث فيها الشاعر عن مئذنة جامع النوري في الموصل من دون ان يذكرها في الاسم لكن الصورة تشير اليها، وهي تعبر عن فخره وحماسته لأولئك الذين أتوا ليحرروا الارض من دنس الدواعش المجرمين ولكي يؤكد بأن هؤلاء الابطال،

(١) ينظر: في التقطيع الشعري والقافية، ص٤٤.

(٢) ديوان الشعر البطائقي، ص٢٣٦.

إنما هم ابطالٌ ينزلون كالصواعق شدةٌ وقوةٌ وهيمنةٌ على اولئك المجرمين الارهابيين، ومثل هذه الانفعالات وطبيعة الدلالة التي تعبر عنها بالمعنى الذي جسده الشاعر لا تتناسب الا مع البحر الطويل الذي هو مميز بأنهُ لا يأتي الا كاملاً من دون ان تكون لهُ مجزوءات، وكذلك يتميز بقوة جرسهِ وبأنهُ بحرٌ يحتاج من الشاعر نفساً طويلاً ومفردات تنسجم مع إيقاعهِ.

وقد نظم الخفاجي في البحر الطويل التام ذي الضرب المحذوف بطاقته التي بعنوان (فرات) وفيها يقول [1]:

ولسْتَ بتأريخٍ يعادُ مكّرراً بلِ الكونُ ظمآنٌ وانتَ فراتُ

التقطيع:

ولست	بتاريخن	يعاد	مكررن	بل لكوْ	ن ظمأْنن	وانت	فراتو
ب – ب	ب ـ ـ ـ	ب – ب	ب ـ ب ـ	ب – –	ب ـ ـ ـ	ب – ب	ب – –
فعول	مفاعيلن	فعول	مفاعلن	فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعي
مقبوضة		مقبوضة	مقبوضة			مقبوضة	محذوف

في هذه البطاقة يحاول الشاعر ان يؤكد ان الامام الحسين "عليه السلام" ليس تاريخاً يكرر بل هو تاريخٌ يتجدد هذا من ناحية، ومن ناحية اخرى يعد الشاعر امامهُ الحسين "ع" فراتاً عذباً بهِ ترتوي الحياة ويطيب الوجود، فهنا انفعالات الشاعر هي انفعالات الرسوخ والاطمئنان والثبات ومثل هذا الشعور يتناسب مع إيقاع البحر الطويل الذي يتسم بالفخامة والمدى التعبيري الفسيح.

(١) ديوان الشعر البطائقي، ص٢٢٩.

أما الضرب الصحيح من البحر الطويل فقد نظم فيه الشاعر بطاقتين شعريتين، منهما قوله في البطاقة التي حملت عنوان (تصاريف)[١]:

وبعض تصاريف الحياة عجيبةٌ تنحّي الّذي يسلي وتدني الّذي يسلى

التقطيع:

وبعض	تصاريف ل	حياة	عجيبتن	تنححل	لذي يسلي	وتدنل	لذي يسلى
ب ـ ب	ب ـ ـ ـ	ب ـ ب	ب ـ ب ـ	ب ـ ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ	ب ـ ـ ـ
فعول	مفاعيلن	فعول	مفاعلن	فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن
مقبوضة		مقبوضة	مقبوضة				

فبيان مثل هذه الفكرة التي حملت وقفة متأملة لدى الشاعر لا يمكن أنْ تصور إلا في قالب إيقاعي طويل الوزن كالبحر الطويل لذلك ترجم قراءته للحياة والمتناقضات التي فيها بالنظم في هذا البحر اولاً وفي ضربه الصحيح ثانياً لانه هو الاطول وزناً.

٦- بنية التشكيل الايقاعي لبحر الرجز

يحتل وزن الرجز المرتبة السادسة بعد الطويل في الاحصاء الاجمالي للبحور الشعرية لدى الخفاجي في الشعر البطائقي إذ نظم فيه (١١) بطاقة من مجموع نتاجه الشعري، وعلى الرغم من هيمنة مجزوء الرجز وجدنا فيه بطاقتين شعريتين من التام، ومن المجزوء قوله في البطاقة التي حملت عنوان (اطلاق) وهي من الضرب الصحيح وفيها قوله[٢]:

ودعتهُ لا عنْ (زعلْ) لا عن قلى، لا عن مللْ

اطلقتهُ من سجنِ أح لامي ومـــن ليلٍ أطـلْ

(١) ديوان الشعر البطائقي، ص٣٣٠.

(٢) المصدر السابق، ص١٥٩.

التقطيع:

ود دعتهو	لا عن زعل	لا عن قلى	لا عن ملل
ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ
مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن

فالشاعر يتحدث عن فراق بينهُ وبين شخصٍ قد يكون حبيبا وقد يكون صديقاً، فكان اختياره لمجزوء الرجز موفقاً يتناسب مع تأزمه من وقع الفراق وسرعته ومع تلقائية انفعاله ومشاعره.

ومما نظمه الخفاجي ايضاً في مجزوء الرجز ذي الضرب المخبون بطاقته التي بعنوان (مواطن) وفيها يقول:

يا موْطناً اعشقُهُ يسكنني وأسكنُهْ

التقطيع:

يا مو طنن	اع شقهو	يسكنني	واسكنه
ـ ـ ب ـ	ـ ب ب ـ	ـ ب ب ـ	ب ـ ب ـ
مستفعلن	مستعلن	مستعلن	متفعلن
	مطوية	مطوية	مخبون

فتعبيره عن مشاعره الصادقة والعفوية إزاء حسب موطنه تنسجم مع بساطة إيقاع وزن مجزوء الرجز وسرعته التي تتناسب مع بواعث الارتياح والفرح وصدق العاطفة مع مثل هذه المواقف.

مثلما نظم الخفاجي في أشكال الرجز التي ذكرت سابقاً فقد نظم في مشطوره نصاً واحداً تضمنته بطاقته الموسومة بعنوان (غلب) وفيها قوله[١]:

لن يغلبَ الشّيطانَ الا اللهُ

التقطيع:

لن يغلب ش	شيطان ال	لل لا هو
ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ـ
مستفعلن	مستفعلن	مستفعل
		مقطوع

فكأن الشاعر هنا يطلق هذا الشطر من الرجز على طريقة الامثال العربية، فيعطينا مثلاً عربياً جديداً، ليتحدث فيه عن انفعالات داخلية في مواجهة الشيطان، فاختار لهذا المعنى شطراً واحداً من بحر الرجز ليختزل الكلام بهذه المساحة الايقاعية وبسرعتها في إعطاء الجواب.

اما نظمه في الرجز التام ذي الضرب المخبون المقطوع فمنه بطاقته التي بعنوان (فاطمة الزهراء) وفيها قوله [٢]:

وكنتِ قلبَ أحمدٍ وامّه وحجّةَ اللهِ على الائمهْ

التقطيع:

وكنت قل	ب احمدن	وا ممه	وحججتل	لاه على	ائممه
ب ـ ب ـ	ب ـ ب ـ	ب ـ ـ	ب ـ ب ـ	ـ ب ب ـ	ب ـ ـ
متفعلن	متفعلن	متفعل	متفعلن	مستعلن	متفعل
مخبونة	مخبونة	مخبون مقطوع	مخبونة	مطوية	مخبون مقطوع

(١) ديوان الشعر البطائقي، ص١٦٨

(٢) المصدر السابق، ص١٧٥.

فالتناسب بين الانفعال والوزن قائم هنا على توافق الرجز مع طبيعة الانفعالات العفوية الصادقة، لأنّ موالاة الرسول (ص وآله) وعترته الطاهرة، هي شيء فطري يجري على اللسان بعفوية مثلما يجري الرجز في كلامنا في كثير من الاحيان من دون أن تشعر بذلك.

٧- بنية التشكيل الإيقاعي في بحر الرمل

يحتل بحر الرمل المرتبة السابعة بعد بحر الرجز في قائمة إحصاء الاوزان التي نظم فيها بطاقاته الشعرية، إذ بلغ عدد النصوص المنظومة فيه (٧) بطاقات من مجموع نتاجه الشعري ومنها بطاقته التي خصها بعنوان (صليب) وهي من مجزوء الرمل ذي الضرب الصحيح وفيها يقول[١]:

رفقةُ الرّوحِ صليبي عُدْ غريباً أو حبيباً

التقطيع:

رفقة ررو	ح صليبي	عد غريبن	او حبيبن
ـ ب ـ ـ	ب ب ـ ـ	ـ ب ـ ـ	ـ ب ـ ـ
فاعلاتن	فعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن
	مخبونة		

فقد انسجم إيقاع مجزوء الرمل مع انفعال الشاعر الذي جمع بين الياس والرجاء والانتظار لما يقرره مع من تهواه لروحه، ويعطيه الخيار ليحدد معه نوع الارتباط والعلقة الروحية بينهما.

(١) ديوان الشعر البطائقي، ص٩٨.

اما نظمه في صيغة الرمل المجزوء ذي الضرب الصحيح فمنه بطاقتة التي بعنوان (لون) التي تضمنت قوله[١]:

لك لونٌ لَيَ لونُ لونُنا الممزوجُ كونُ

التقطيع:

لك لونن	لي لونو	لونن لمم	زوج كونو
ب ب ـ ـ	ب ب ـ ـ	ـ ب ـ ـ	ـ ب ـ ـ
فعلاتن	فعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن
مخبونه	مخبونه		

فعندما تحدث الشاعر عن اختلاف آراء الناس وتعدد وجهات نظرهم، وذلك رحمة من الله ان جعل الناس مختلفين اشكالاً والواناً وألسنة، فأراد أنْ يبين هذه الفكرة بروح متسامحة تمازجت مع مثل موسيقى هذا البحر وبساطته.

وقد نظم الخفاجي في البحر الرمل التام ذي الضرب المخبون المقصور بطاقة بعنوان (طوبى) وفيها يقول[٢]:

حشدنا الشعبيّ طوبى لكمُ أجركم اجر جهادٍ وولاء

التقطيع:

حشدن ششع	بي ي طوبى	لكمو	اجركم اج	ر جهادن	وولاء
ـ ب ـ ـ	ـ ب ـ ـ	ب ب ـ	ـ ب ـ ـ	ب ب ـ ـ	ب ب ـ ٥
فاعلاتن	فاعلاتن	فعلا	فاعلاتن	فعلاتن	فعلات
		مخبونة محذوفة		مخبونة	مخبون مقصور

(١) ديوان الشعر البطائقي، ص١٥٧.

(٢) المصدر السابق، ص١٢٥.

إذ يعلن الشاعر عن مباركته للحشد الشعبي، وكأنه يدعو الجميع إلى مناصرته ومثل هذا الانفعال الحماسي يتناغم مع بحر ينماز بخفته ومرحه مثل هذا الرمل.

٨- بنية التشكيل الايقاعي للبحر المتدارك

المتدارك بحر مشهور لدى الشعراء المحدثين والمتقدمين، بسبب بساطة إيقاعه، وقد وظفه الخفاجي مع ما انسجم مع انفعالاته ومشاعره العفوية ذات الطابع الهادي. فهو يحتل المرتبة الثامنة بعد الرمل في قائمة الاحصاء الاجمالي للبحور الشعرية، إذ بلغ عدد نظمه فيه (٤) بطاقات من مجموع نتاجه الشعري منها بطاقته التي بعنوان (سنبلة) وفيها يقول(١):

بركات وجودك سنبلةٌ منحتْ روحي خبزَ الأنسِ

التقطيع:

بركا	ت وجو	دك سن	بلتن	منحت	روحي	خبزل	أأْنسي
ب ب ـ	ب ب ـ	ب ب ـ	ب ب ـ	ب ب ـ	ـ ـ	ـ ـ	ـ ـ
فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن
مخبونة	مخبونة	مخبونة	مخبونة	مخبونة	مخببة	مخببة	مخبب

فهذا الاحساس الدافيء الذي يتوجه به إلى شخص من يحب أختار له بحراً ينسجم مع مقدار عفوية العاطفة التي يكنها له.

اما نظمه في المتدارك التام ذي الضرب المخبون فمنه بطاقته التي بعنوان (قشرة موز) وفيها قوله(٢):

ما الأمْر سوى(قشرة) موزٍ والعاقل من يتجنّبها

(١) ديوان الشعر البطائقي، ص٢٠٦.

(٢) المصدر السابق، ص ٣١٦.

التقطيع:

ما ام	ر سوى	قشرة	موزن	ولعا	قل من	يتجن	نبها
ـ ـ	ب ب ـ	ـ ب ب	ـ ـ	ـ ـ	ب ب ـ	ب ب ـ	ب ب ـ
فالن	فعلن	فاعل	فالن	فالن	فعلن	فعلن	فعلن
مخببه	مخببه	مقبوضة	مخببه	مخببه	مخبونه	مخبونه	مخبون

ففي هذه البطاقة يشبه الشاعر الدنيا، او الاشياء التي نهايتها حطام بقشرة الموز في لينها ولزوجتها، وهي لذلك تزلق من يدوس عليها إذا لم ينتبه لها، لذلك وظف هذه الفكرة في إيقاع هذا البحر ليسهم إيقاعه الذي ينماز بالبساطة والسلاسة كي تجري مجرى المثل في الحكمة والعبرة.

٩- بنية التشكيل الايقاعي للبحر المجتث

يشارك المجتث البحر المتدارك المرتبة الثامنة من قائمة الاحصاء للبحور الشعرية لدى الشاعر في نظمه الشعري، إذ بلغ حصيلة ما نظمه فيه (٤) بطاقات من مجموع ما نظمه اجمالاً، منها بطاقتة التي بعنوان (عيون) وهي من المجتث ذي الضرب المخبون وفيها قوله[١]:

وللأماني عيونٌ وللعيونُ لسانُ

التقطيع:

وللأما	ني عيونن	وللعيو	ن لسانو
ب ـ ب ـ	ـ ب ـ ـ	ب ـ ب ـ	ب ب ـ ـ
متفعلن	فاعلاتن	متفعلن	فعلاتن
مخبونه		مخبونه	مخبون

(١) ديوان الشعر البطائقي، ص١٣٨.

فمثل هذه المعاني الرقيقة التي وظفها الشاعر بتصوير استعاري لطيف، يزاد فيها إحساسه دقةً ورهافةً حينما وظفه في إيقاع عذب وسلس ورقيق مثل البحر المجتث، وهذا ما يلحظ أيضاً في قول آخر له ضمن بطاقته التي وسمها بعنوان (بين) وفيها قوله[١]:

بين الالهِ وبيني مودةُ الأبوينِ

التقطيع:

بين لاله	ي و بيني	مووددت ل	ابويني
ـ ـ ب ـ	ب ب ـ ـ	ب ـ ب ـ	ب ب ـ ـ
مستفعلن	فعلاتن	متفعلن	فعلاتن
	مخبونه	مخبونه	مخبون

فهو يفيد من رقة هذا البحر وحلاوته وهدوئه في بيان عمق إيمانه وصلته بخالقه وطمأنينة النفس في رحابه.

١٠- بنية التشكيل الإيقاعي لبحر الهزج

بعد استقراء شعر الخفاجي، يلحظ قلة نظمه في بحر الهزج فلم ينظم فيه سوى بطاقتين، ما يدل على عدم ميله له في هذا الشكل الشعري لذا يحتل الهزج المرتبة التاسعة في قائمة احصاء البحور الشعرية، ومما نظمه فيه بطاقته التي بعنوان (غيث) وفيها قوله[٢]:

ايا غيث السّما قلْ ليْ ابعضي انت ام كلّي

(١) ديوان الشعر البطائقي، ص١٣٩.

(٢) المصدر السابق، ص٣٢٤.

التقطيع:

ايا غيث س	سما قل لي	ابعضي ان	ت ام كللي
ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ ـ	ب ـ ـ ـ
مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن

فالمخاطب (غيث) هو ولده الذي ورّى التعبير عنه (بغيث السما)، ولما كان الشاعر يتوجه بمشاعره العفوية الصادقة تجاه ولده، لذلك كان بحر الهزج هو البحر الانسب للتعبير عن ذلك، لاسيما أنه جاء بتقعيلاته كلها صحيحة ما وفر عمقاً ورواقاً انسجم مع بوحه عن تلك المشاعر.

١١- بنية التشكيل الايقاعي للبحر الخفيف

يحتل البحر الخفيف المرتبة التاسعة مشاركاً فيها البحر الهزج من حيث عدد البطاقات التي نظم فيها، إذ بلغ نظمه فيه بطاقتين اثنتين فقط من مجموع نتاجه الشعري، منها قوله في البطاقة التي بعنوان (قلق) وهي من الضرب المخبون المحذوف[١]:

قلقٌ (كلّها الحياة فما اعجب إلّا من) عاشق القلق

التقطيع:

قلقن كل	لهل حيأ	ة فما أع	جب إللا	من عا شقل	قلقي
ب ب ـ ـ	ب ـ ب ـ	ب ب ـ ـ	ب ب ـ ـ	ـ ـ ب ـ	ب ب ـ
فعلاتن	متفعلن	فعلاتن	فعلاتن	مستفعلن	فعلا
مخبونه	مخبونه	مخبونه	مخبونة		مخبون محذوف

(١) ديوان الشعر البطائقي، ص١٨٥.

ففي هذه البطاقة يلحظ أنّ الشاعر يعاني من هموم الحياة، وانها ملئية بالأوجاع والأمراض والأسقام، فليس فيها سعادة محضة، بل يملؤها التعب، ولذلك اختار بحراً مثل الخفيف ينماز بعمقه وبطئه ليستوعب مثل هذا الانفعال، لاسيما أنه استخدم ضرباً مخبوناً محذوفاً وهو مما لم يستخدم في هذا البحر قديماً.

ولم يهمل الخفاجي مجزوء البحر الخفيف وانما نظم فيه بطاقة بعنوان (غرق) وفيها قوله[١]:

دائماً تغرقُ الوطنْ في جحيمٍ من المحنْ

التقطيع:

دائمن نغ	رق لوطن	في جحيمن	من لمحن
ـ ب ـ ـ	ب ـ ب ـ	ـ ب ـ ـ	ب ـ ب ـ
فاعلاتن	متفعلن	فاعلاتن	متفعلن
	مخبونه		مخبون

فهو يوظفها في محتوى وطني يظهر فيه حسراته على ما حلّ بالعراق، فوظف هذا البحر لينسجم مع انفعالاته الحزينة التي تنبع من قرارة ذاته، كل محنة يصاب بها الوطن هي طعامنا ويشربون شرابنا، ويدسون المكائد في لقيمات من العسل.

١٢- بنية التشكيل الايقاعي للبحر المديد

يحتل المديد المرتبة العاشرة بعد الخفيف في قائمة الاحصاء الاجمالي للشعر البطائقي لدى الخفاجي، فلم ينظم فيه سوى بطاقه واحده بعنوان(ذيول) وقد جاء ضربها مخبوناً وفيها قوله[٢]:

(١) ديوان الشعر البطائقي،، ص٢٨٢.

(٢) المصدر السابق، ص١٦٩.

دجلتي أنتِ وأنتِ فراتي فلماذا ذبلت نبضاتي ؟!

التقطيع:

دجلتي ان	ت و أن	فراتي فل	فلماذا	ذبلت	نبضاتي
ـ ب ـ ـ	ب ب ـ	ب ب ـ ـ	ب ب ـ ـ	ب ب ـ	ب ب ـ ـ
فاعلاتن	فعلن	فعلاتن	فعلاتن	فعلن	فعلاتن
	مخبونة	مخبونة	مخبونة	مخبونة	مخبون

فمثل هذا المحتوى العاطفي لا يصلح أنْ ينظم إلا في بحر ينماز بامتداده الإيقاعي الهادي، لذلك اختار لعاطفته التي ذبلت في وصال الاحبة هذا النمط من الإيقاع ولم يختر له صيغة المديد ذات الضرب المخبون المحذوف.

١٣- بنية التشكيل الايقاعي للبحر السريع

يشارك السريع البحر المديد في المرتبة العاشرة الاخيرة في قائمة احصاء البحور الشعرية لدى الشاعر في نظمه الشعري، فلم ينظم فيه سوى بطاقة واحدة بعنوان (جمال) نظمها في الضرب المطوي الموقوف وفيها قوله[١]:

لم يغرني مالٌ ولا سلطةٌ لم تجتذبني شهرةٌ أو جــاهُ

زادي جمال طيّب إن بدا سرّتْ بهِ روحي وقلْت: اللّهُ

التقطيع:

لم يغرني	مالن ولا	سلطتن	لم تجتذب	ني شهرتن	او جاهو
ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ـ
مستفعلن	مستفعلن	مفعلا	مستفعلن	مستفعلن	مفعولا
		مطوية مكسوفة			مكسوفة

(١) ديوان الشعر البطائقي، ص٦٨.

زادي جما	لن طيبن	إنْ بدا	سرْرت بهي	روحي وقلْ	ت لْلاْهوْ
ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ـ ـ ـ
مستفعلن	مستفعلن	مفعلا	مستفعلن	مستفعلن	مفعولا
		مطوية مكسوفة			مكسوفة

فعلي الرغم من نظم الخفاجي لصدري هذه البطاقة في البحر السريع المطوي المكسوف العروض، إلا أننا نلحظ أن عجزيها تقاربا مع في وزن الرجز المقطوع الضرب ولا نظن أنّ ذلك خللاً عند الشاعر وإنما هو محاولة منه لاعطاء حرية في تنويع الأوزان في داخل بطاقاته الشعرية، من أجل أنْ يستوعب المعاني التي يريدها من دون تقيد بسلطة الوزن، ولان التقارب بين البحرين قائم لذلك وظفه الخفاجي للحديث عن صفاته الذاتية بكل يسر وعفوية منه لإعطاء حرية.

ولم يغب شعر التفعيلة عن بطاقاته الشعرية، فقد كان لهذا الشكل حضوراً أيضاً في شعره البطائقي ولكن بنسبة لا تقارن مع هيمنة الشكل العمودي. ومما نظمه في هذا الشكل وفي وزن تفعيلة "مستفعلن" على طريقة شعر التفعيلة بطاقته التي بعنوان (مزيد) وفيها قوله[1]:

وكلّ يومٍ أسألُ العراقْ

أما اكتفيت سيّدي

من دمنا المراقْ

فيضحكُ النفاقْ

ويصْرخُ الشّقاقْ:

لا بدّ من مزيدْ

لا بدّ من مزيدْ

(١) ديوان الشعر البطائقي، ص١٩٠.

التقطيع:

وكلْل يومْ	منْ أسْألُ لْ	عراْقْ
ب ـ ب ـ	ـ ـ ب ـ	ب ـ ٥
متفعلن	مستفعلن	فعول
مخبونه		مقصور

أمكْ تفيْ	ت سيْديْ
ب ـ ب ـ	ب ـ ب ـ
متفعلن	متفعلن
مخبونه	مخبونه

منْ دمِنلْ	مراْقْ
ـ ب ب ـ	ب ـ ٥
مستعلن	فعول
مطوية	مقصور

فيضْحكنْ	نفأْقْ
ب ـ ب ـ	ب ـ ٥
متفعلن	فعول
مخبونه	مقصور

ويصْرخ شْ	شقاْقْ
ب ـ ب ـ	ب ـ ٥
متفعلن	ب ـ ٥
مخبونه	مقصور

لاْ بدْ د منْ	مزِيْدْ
ـ ـ ب ـ	ب ـ ٥
مستفعلن	فعول
	مقصور

يأتي وزن (مستفعلن) في المرتبة الثانية بعد (متفاعلن) من حيث مجموع ما نظمه قيس الخفاجي في شعر التفعيلة، لينسجم مع بنية التعبير ليقتضي اظهار دلالة حزن ويأس التي يمر به العراق.

وقد نظم الخفاجي في تفعيلة "فاعلاتن" بطاقته التي بعنوان (سرقة) وفيها قوله[١]:

سرقوا نجمة صبحكْ

سرقوا منك القمرْ

سرقوا الشمسَ بليلٍ

سرقوا لمعَ سهيلٍ

سرقوا المرّيح ظهْراً

سرقوا طوق زحلْ

سرقوا يوسف سرّاً

سرقوا حتّى هُبَل

(١) ديوان الشعر البطائقي، ص١٤٢.

سرقوا نفط حفيدك

سرقوا ماء النهرْ

التقطيع:

سْرقواْ نجْ	مة صبْحكْ
ب ب ـ ـ	ب ب ـ ـ
فعلاتن	فعلاتن
مخبونه	مخبونه

سْرْقواْ منْ	ك لْقمرْ
ب ب ـ ـ	ـ ب ـ
فعلاتن	فاعلا
مخبونه	محذوفه

سْرْقو شْشم	س بلْيْلنْ
ب ب ـ ـ	ب ب ـ ـ
فعلاتن	فعلاتن
مخبونه	مخبونه

سْرْقواْ لمْ	ع سهيلنْ
ب ب ـ ـ	ب ب ـ ـ
فعلاتن	فعلاتن
مخبونه	مخبونه

سرْقولْ مرْ	ريخ ظهْراْ
ب ب ـ ـ	ـ ب ـ ـ
فعلاتن	فاعلاتن
مخبونه	

سرْقواْ يوْ	سف سرْ راْ
ب ب ـ ـ	ب ب ـ ـ
فعلاتن	فعلاتن
مخبونه	مخبونه

سرْقواْ حتْ	تىْ هبلْ
ب ب ـ ـ	ـ ب ـ
فعلاتن	فاعلا
مخبونه	محذوفه

سرْقواْ نفْ	ط حفيْ دكْ
ب ب ـ ـ	ب ب ـ ـ
فعلاتن	فعلاتن
مخبونه	مخبونه

سرْقواْ ماْ	ءننْهرْ
ب ب ـ ـ	ـ ب ـ
فعلاتن	فاعلا
مخبونه	محذوفه

إذ يلحظ عدم إكثار الخفاجي لهذه التفعيلة في شعره البطائقي، فقد وردت بطاقة واحدة لديه نظمت في هذا الوزن، لينسجم مع بنية التعبير لدى الشاعر من يأس واستسلام.

ومن الشواهد الاخرى التي نظم الخفاجي في وزن تفعيلة " فاعلن " بطاقته التي بعنوان (سعي) وفيها قوله[١]:

عيني تسْعى

بيْن الْواقعِ والمتوقّعْ

أملاً في رويةِ إشراقكْ

عيني	تسعى
- -	- -
فالن	فالن
مشعشه	مشعشه

بين ل	واقعي	ولمت	وققع
- -	- ب -	- -	- -
فالن	فاعلن	فالن	فالن
مخببه		مخببه	مخببه

أملن	في رؤ	تي إش	راقك
ب ب -	- -	ب ب -	- -
فعلن	فالن	فعلن	فالن
مخبونه	مشعشه	مخبونه	مشعشه

(١) ديوان الشعر البطائقي، ص٢١٦.

تتصدر تفعيلة فاعلن المرتبة الرابعة والاخيرة في قائمة إحصاء الكم الاجمالي لشعر التفعيلة، وهي تناسب مع الصوت الداخلي للشاعر الذي يبرز إحساسه بالأمل والتفاؤل.

وعلى الرغم من النصوص العمودية وشعر التفعيلة فقد رصدت الباحثة (٤) بطاقات نثريه، منها قوله في البطاقة التي حملت عنوان (نص) [١]:

أريد أن أكتبك نصا

أتعبني التهميش

على نصوص الآخرين

اعتماد الشاعر في إيقاعها على الموسيقى الداخلية بوصفها مميزاً لشعرية هذا الشكل فقد اعتمد تكرار الصيغة الصرفية ـ أفعل ـ في الكلمات (أكتب، أتعب)، ما أثار ذلك التكرار وقعاً نغمياً تناسب مع مشاعر مفعمة بالتعب من التجاهل بسبب الظروف التي تستبد بأحوال النفسية والعاطفية.

ومن الشواهد النثرية الأخرى بطاقته التي بعنوان (إنذار) وفيها قوله[٢]:

ارْكبوا اركبوا

فهذهِ السّفينةُ الوحيدة

تنْتظر الإبْحار

وذلكَ الطّوفان

أطلق تنّورهُ

صافرة الإنذار

(١) ديوان الشعر البطائقي ، ص١٨.

(٢) ديوان الشعر البطائقي ، ص١٥١.

اعتماد الشاعر ايضاً على ركائز الموسيقى الداخلية لاسيما التكرار للفظة (اركبوا) مرتين، وتكراره لنفس الصيغة الصرفية ـ أفعال ـ في الكلمات (الإبحار ـ الإنذار)، ما اثار ذلك جانباً نغمياً ملحوظاً في هذه البطاقة.

يتبين مما سبق أنّ الخفاجي قد ركز على نظم بطاقاته الشعرية في إيقاع أوزان الشعر العربي المعروفة في شكله العمودي؛ لأنه يجدها أكثر تأثيراً وجمالاً في بناء هذا الشكل الذي يحاول تجريبه في الشعر العراقي الحديث، ومن ثم فهو يحاول أنْ يحقق جانباً من التماثل بين محتوى بطاقاته والأوزان التي يوظفها، وبين استجابتها مع طبيعة انفعالاته وأحاسيسه.

المبحث الثاني

إيقاع قوافي الشعر البطائقي

إن لهيمنة نظام الشطرين في هذا الشكل من أشكال الشعر دلالة واضحة على قدرة الشكل الشعري القديم على الاستمرار ورفد المدونات الرقمية بالمزيد من الابداع على الرغم من تقادم الزمن وذهاب بعض المهتمين بالشأن الأدبي إلى عدم مواءمة الشكل القديم للحداثة التي برزت أدواتها في تحدٍ لكل ما هو قديم حسب وجهة نظر الشعراء، و بعيدًا عن انسجام الأديب مع نوع أدبي أو شكلٍ شعري خاص – وهو أمر مفروغ من صحته – فإنه يمكن الاستدلال بتوظيف الشكل الشعري القديم المبني على نظام الشطرين في صورة تعاطٍ حداثية ترتكز على الثورة الرقمية وتأسيس النص داخل فضائه –بما له من تأثير في فعاليات التلقي– وصلاحية الأنماط الأدبية متى ما توافرت القدرات على حسن توظيفها من قبل المنشئ خلافًا لحصر فاعليتها بالزمن والذهاب باتجاه القول باندثارها، لاسيما إذا ما كان المبدع مدركًا لخصوصيات النمط القديم وفاعلية الأدوات الحديثة في ارتياد الأدب و تعاطيه، وهو ما أعطى زخمًا إضافيًا للنماذج الشعرية الإبداعية القديمة ومكّن الذائقة الأدبية المعاصرة التي ننتمي إليها من التواصل مع هذه النماذج في قوالب تلقٍ حديثة، ولا أقل من الاستشهاد بتوظيف مثل هذه النماذج التي مر زمن طويل على لحظة ظهورها للمتلقي الأول في الأعمال الفنية المختلفة كالمسرحيات والأفلام السينمائية والمسلسلات ولوحات الرسم والمنحوتات، ولأن الشعر البطائقي في جوهره يعتمد التقانة الحديثة في توظيف الصورة والنشر داخل فضاء الشبكة الدولية للتواصل، فإن الشعر البطائقي باعتماده الشعر العمودي استطاع إثبات قدرة هذا النمط على الاستمرار والتأثير.

وبعد إنعام النظر في الشعر العمودي لاحظت الباحثة أن الشاعر يحافظ على مركزية القافية التي يختم بها نهاية كل بيت شعري، وفي ذلك تأكيد آخر على ما سبقت الاشارة إليه في أنّ إصرار الشاعر على النماذج الشعرية التي قدمها في النمط الشعري التقليدي

يمثل قناعة لديه في التأثير في التلقي بعيدًا عن تقييده بزمن معين. وإذا كانت القافية تنطوي – ضمن تصور وظيفي – على جانبين مهمين هما: انتهاء المعنى بها، واختتام الجرس الموسيقي بنمط صوتي ثابت، فإن لنا أن نتساءل – فضلًا عما قدمناه آنفًا – عن السبب الذي دفع الشاعر إلى تأكيد حضور القافية، على الرغم من أن ما يقدمه ما هو إلا نموذج من نماذج النصوص الرقمية التي تعتمد على إدماج النص بالصورة و تقديمه في بيئة تواصلية، وهذا يعني أنه كان بإمكانه كسر القاعدة و الاستغناء – على الأقل – عن الوظيفة الموسيقية وتغيير البنية الشكلية بمد السطر الشعري أو قصره اعتمادًا على المعنى كما حدث مع شعراء آخرين التفتوا لهذا الأمر و أسسوا نماذجهم الشعرية على المعنى، لاسيما إذا ما كان النموذج الشعري يعتمد على الحاسة البصرية أو كما يسمى شعرًا مقروءًا لا شعرًا مسموعًا، و لعل السبب يكمن في رغبة أصيلة لدى الشاعر على تأكيد مركزية من مركزيات الثقافة الشعرية العربية بوصفها نوعاً من الانتصار للموروث من دون أن يكون ذلك ملمحًا لسلفية شعرية، فالشاعر قدّم عن طريق أسلوبه الشعري نماذج تنتمي للعصر الذي يعيشه، ومثل هذا التأكيد يمكن فهمه في نطاق مجابهةٍ عمليّةٍ لفعاليات تفكيك المركزيات التي دأب عليها المشغل النقدي الغربي والعربي المتأثر بالمقولات النقدية الغربية، ولا ريب أنه همٌ نقدي وفكري غير بعيد عن الشاعر الذي عاش ضمن البيئة الأكاديمية واحتك بهذه المقولات متلقيًا ومناقشًا. كما يمكن فهم تأكيد الشاعر على هذه المركزية ضمن نطاق فهمه العميق لطبيعة المتلقي العربي وتأثره المتواصل بالجانب السمعي واعتماد تذكره وتأثره على الحاسة السمعية، فالعربي يمكن أن ينسى نصًا قرأه لكن لا يمكن أن ينسى نصًا سمعه وتأثر به، وهذا يعني أن الشاعر قصد الاحتفاظ بمركزية القافية ليتجاوز بها البيئة التواصلية في تخطٍ ذكي لجمهور آخر لم يقرأ النص لكنه سمعه ممن قرأه.

اولاً: انواع القافية من حيث الاطلاق والتقييد

أ- **القوافي المطلقة:** وهي إحدى أنواع القوافي التي يجيء فيها الروي متحركاً بإحدى الحركات الثلاث المعروفة فإن عدد البطاقات التي ضمت ذلك قد بلغت (١٢١) بطاقة لأنها توفر امتدادا صوتيا واتصالا بالإنشاد ينسجم مع انفعاله الصادق، كذلك ينسجم مع بعض البحور التي تتصف بالامتداد الايقاعي والسرعة ومن شواهد القافية المطلقة لدى الخفاجي قوله في إحدى البطاقات التي عنونها ب (عباس الحسين) وفيها قوله[١]:

ولم تنكلْ وأنت بلا يدينِ
فسمّيناك عباس الحسينِ

فقد وظف هذا النوع من القافية نظراً لما يتصف به من امتداد صوتي ينسجم مع مثل مضمون بطاقته التي اختلطت فيها مشاعر ولائه لآل بيت رسول الله (ص وآله) مع محبته لولده الجديد، لذلك احتاج هذه الوصلة الصوتية تمثل الروح الحماسية المتوقدة.

ومثل هذا يلحظ أيضاً في بطاقته التي بعنوان (ربح) وفيها قوله[٢]:

ربحنا نفوساً سامياتِ
وهل بعد الولايةِ من سموّ
جعلناها قلوباً طائعاتٍ
وهل بعد السلامةِ من صفوّ

فمثل المشاعر السابقة التي لاحظناها في الانموذج السابق فالشاعر يلح على استثمار الامتداد الصوتي الذي توفره القوافي المطلقة لاسيما في الموضوعات ذات الطابع الحماسي الذي يقترن بعقيدته، وطبيعي الذي نظم فيه البحر سينسجم مع إطلاق القافية فيه مع صفاته التي تتميز بالسرعة والرشاقة.

---

(١) ديوان الشعر البطائقي، ص١٣٢.
(٢) المصدر السابق، ص١٢٨.

ب- القافية المقيدة: وهي القافية التي يجي حرف رويها ساكناً[١]، لاسيما ان عدد البطاقات التي ضمت ذلك قد بلغ (٥٣) بطاقة، مثلما نظم الشاعر فيها بطاقته التي خصها بعنوان (سلام) وفيها قوله[٢]:

سلامٌ لصبركَ عبرَ العصورِ سلامٌ لعزمكَ رغمَ المحنْ

سلامٌ لعزمكَ عبرَ العصور سلامٌ لصبركَ رغمَ المحنْ

إذ يلحظ أن الشاعر قد وظف هذهِ المزية الصوتية في قوافي شعره مع طبيعة المواقف التي يسود فيها جو الحزن والألم واللوعة، لاسيما أنّ مثل هذه الانفعالات تشترك مع عقيدته الروحية، ولانّ طبيعة التقييد في القافية يوجب الوقف لاسيما مع الحروف الصحيحة لذلك انسجمت ظاهرة الوقف فيها مع الشعور بالألم البليغ في روح الشاعر يقوي ذلك ما تميز به حرف النون وهو روي القافية من غنةٍ صوتية في نطقها داخلياً.

ثانياً: أنواع القوافي من حيث عدد المتحركات المحصورة بين ساكنيها:

أدرك العروضيون أنّ للقافية خمس صور حسب عدد الحروف التي تفصل بين ساكنيها ويمكن استعراضها في الشعر البطائقي لدى الخفاجي على النحو الآتي:

١ـ القافية المتواترة: وهي احدى انواع القوافي التي يفصل بين ساكنيها حرف متحرك واحد[٣]، وهذا النوع من القوافي يشير إلى هيمنة القافية المتواترة بالدرجة الاساس على غالب القوافي الاخرى، فقد وردت (١٥٦) بطاقة متواترة نحو قوله[٤]:

---

(١) ينظر، ميزان الذهب، ص١٣٥.

(٢) ديوان الشعر البطائقي، ص٢٠١.

(٣) ينظر: موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثة، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، ط١، ١٩٩٧، ص١٨٠.

(٤) ديوان الشعر البطائقي، ص٩٠.

وتروقُ لي منهُ ابتسامةُ عينه وعناقهُ وحلاوةُ الحركاتِ

يلحظ ان الشاعر فصل بين ساكني القافية التي تمتد في لفظة (حَرَكَاْتَيْ) ابتداءً من ياء الوصل حتى الف الردف بمتحرك واحد وهو حرف الروي (التاء)، ونظراً إلى كون هذا النوع من القوافي يوفر امتداداً صوتياً ناجماً عن تولد مقطع صوتي طويل يعادل السبب الخفيف لذلك كثر توظيفه في الشعر البطائقي لدى قيس الخفاجي لاسيما وهو ينسجم مع المساحة المحدودة للبطاقة.

٢- قافية المتدارك: وهي نوع ثانٍ للقافية في شعر البطائقي ويفصل بين ساكنيها متحركان(١)، وتأتي من حيث الكم بعد القافية المتواترة، فقد وردت (٥٥) بطاقة اشتملت على نظامها الوزني ومثالها قوله في بطاقة بعنوان (تقلقل)(٢):

وإذا اقتربت فكلّ وقتي بهجةٌ وإذا ابتعدت فمهجتي تتقلقلُ

ففي لفظة (تقلقلُ = تقلْقلوْ) فصل حرفان متحركان ما بين حرف الوصل (الواو) واللام التي سبقت الروي وهذا النوع وان كان يوفر امتداداً صوتياً لكنه أقل مستوى من النوع الاول.

٣- قافية المتراكب: وهي النوع الثالث من انواع القافية الذي يفصل فيه بين ساكنيها ثلاثة متحركات(٣)، وتأتي من حيث الكم في المرتبة الثالثة بعد قافية المتدارك، فقد وردت (٢٣) بطاقة، مثل قوله في بطاقة بعنوان (بكاء)(٤):

أبكي عليكَ وأبكي منك يا وطني متى تعودُ بريئاً من دم الوثن؟

(١) ينظر: موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثة، ص١٧٩.
(٢) ديوان الشعر البطائقي، ص١٠٤.
(٣) ينظر: موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثة، ص١٧٩.
(٤) ديوان الشعر البطائقي، ص١٥٤.

إذ يلحظ في لفظة القافية (الوثن = الْوثنيْ) قد فصلت فيها ثلاثة حروف متحركة بين ساكنيها وهذا يضع الباحثة أمام تصور أنّ الشاعر في المواقف التي تغلب فيها الحماسة يعمد إن هذا النوع من القافية لأنه يوفر تواصل الحركات في نهايتها فضلاً عن انسجامه مع البحور التي تتصف تفصيلات ضربها بالسرعة.

٤- قافية المترادف: وهي النوع الرابع من انواع القوافي التي لا يفصل بين ساكنيها أي حرف متحرك(١)، ومثالها قوله في بطاقة بعنوان (ضيف)(٢):

ليتني أحيا وأحيا وأنا ضيفُ الحسينْ

إذ نلحظ أنّ اللفظة التي وقعت فيها القافية وهي (الحسين) قد اجتمع في نهايتها ساكنان، وهذا ما ينسجم مع الوقفات الطويلة التي يحيا بها الشاعر لإطلاق حسرات ألمه وحزنه.

وقد حافظ الخفاجي على القافية بكل متطلباتها الصوتية:

١- **حرف الروي:** وهو الحرف الذي تبني عليه القصيدة وهو يشتق من كل الحروف باستثناء حروف المد فضلاً عن حرف الهاء، فيقال قصيدة ميمية أو داليةٌ أو لاميةٌ(٣).

ومن الشواهد على ذلك بطاقته التي عنونها ب (الامام الحسين) وفيها قوله(٤):

هو واهبُ العذبِ الفـراتِ محبّـة للعالمينَ بخالصِ الايهـابِ

هو رافضُ السبخِ الأجاجِ بسيفهِ وبأهلهِ ويخلّصِ الاصحابِ

(١) ينظر: موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثة، ص١٨٠.

(٢) ديوان الشعر البطائقي، ص١١٣.

(٣) ينظر: القواعد العروضية وأحكام الاقفية العربية، المولف: محمد بن فلاح المطيري، ط١، جاكعة الكويت، ١٤٢٥ هـ، ٢٠٠٤ م، ص١٠٤.

(٤) ديوان الشعر البطائقي، ص٢٩.

إذ جاءت القافية بائية الروي موظفاً ما يحمله هذا الصوت من دلالة انبثاق والظهور والجريان، وهو ما ينسجم تماماً مع المعنى الذي أراد تعزيزه الشاعر بالهبة الحسينية العظيمة، لاسيما ان الحرف المهيمن هو حرف "الباء" وسبب ذلك لتلاؤم حرف الباء مع الحالة النفسية للشاعر.

٢- **حرف الوصل:** وهو حرف يأتي بعد حرف الروي مباشرة ويكون أحد حروف اللين الاصلية الظاهرة في الرسم الكتابي او المشبعة من حركة اعراب لفظ القافية(١)، مثلما يلحظ ذلك في بطاقته التي بعنوان (عدالة) وفيها قوله(٢):

والله لن ننجو بألفـــي ثورةٍ إن ظلّ تغيير الوجوهِ أساسَهـــا

صوغوا قوانين البلادِ عدالةً ثم اجعلوا الدستور يحكم ناسَها

قد جاءت القافية موصولة ب (الهاء) التي تلت الروي السيني، والذي يلحظ من تدقيق قوافي الشعر البطائقي هو اقتران الوصل دائماً بالقوافي المطلقة وما ينتج عن اشباعها سواءً أكانت مطلقة بالالف أم موصولة بالكسر أم الضم، اما ما وصل بالهاء فإنّ عدد البطاقات التي ضمت ذلك قد بلغ (بطاقة واحدة) لان عدد الموصول بحركات الوصل اكثر من الموصول بالهاء.

٣- **حرف الخروج:** وهو حرف مد يلي هاء الوصل ناشئ عن اشباع حركتها، وحرف الخروج هي: الالف والواو والياء(٣)، مثال على ذلك ما انشده ببطاقته (ليلى) التي قولها(٤):

وكنت إذا ما جئتُ ليلى تهللتْ فقد رابني منها الغداة عبُوسُها

فالألف التي تلت (هاء) الوصل في القافية هو الخروج، واغلب الخروج لدى الخفاجي هو الالف لان الشاعر يميل إلى امتداد الصوت عند إطلاقه بالألف.

---

(١) ينظر: https://youtu.be/vTlBMiVhjHE?si=9XWl5UQSfnlI4-zb

(٢) ديوان الشعر البطائقي، ص٨٤.

(٣) ينظر: دراسات في العروض والقوافي، ص٩٥.

(٤) ديوان الشعر البطائقي، ص٢٤٠.

٤- **حرف الردف:** وهو احد حروف اللين التي تجيء قبل حرف الروي مباشرةً ولا يأتي بعد[١]، وهذا ما يلحظ في إحدى قوافي بطاقاته التي بعنوان (احساس)[٢]:

وبعض النّبضِ إحساسٌ بليغٌ وبعضُ النّبضِ إحساسٌ بليدُ

فقد ردفت القافية ب (الياء الساكنة) التي سبقت حرف الروي (الدال) في لفظة (بليدٌ) ما جعل في القافية امتداداً يتناسب مع سوق وزن الاقفية في بحر رشيق الإيقاع كالوافر الذي نظمت له هذه البطاقة، لاسيما ان الشاعر يميل إلى امتداد الصوت عند إطلاقه بالألف أكثر من الياء ولا يوجد ردف بحرف الواو.

ومن الشواهد الاخرى لدى الخفاجي التي نظمت على ذلك بطاقته التي بعنوان (تيسير) وفيها قوله [٣]:

أيا ربّ الدّعاء بجاهِ طه

وآلِ البيتِ يَسّرْ لي حياتي

فقد ردفت القافية ب (الالف الساكنة) التي سبقت حرف الروي (التاء) في لفظة (حياتي) ما جعل القافية امتداداً يتناسب مع سوق وزن القافية في بحر رشيق الإيقاع كالوافر الذي نظمت له هذه البطاقة.

٥- **حرف التأسيس:** هو حرف الف يسبق الروي ويفصل بينه وبين الروي حرف واحد اسمه الدخيل[٤]، مثلما يلحظ ذلك في قوله ببطاقته التي بعنوان (قائل)[٥]:

وتهزّني ذكراك مثل قصيدةٍ وصفتْ أحاسيسي كأنّي القائلُ

---

(١) ينظر: https://youtu.be/vTlBMiVhjHE?si=9XWl5UQSfnlI4-zb

(٢) ديوان الشعر البطائقي، ص٨١.

(٣) المصدر السابق، ص١٠٠.

(٤) ينظر: المعين في العروض والقافية، ص٩٥.

(٥) ديوان الشعر البطائقي، ص٢٧١.

إذ يمكن ملاحظة ما يؤديه حرف التأسيس من لأثر في البنية الموسيقية للبيت الشعري بإعطائه الامتداد الصوتي الواسع عن طريق حرف المد لتأتي بعد الهمزة بطبيعتها الصوتية لتحقيق النبر الذي يعيد القوة ويحقق القطع الذي ينسجم كفاتحة صوتية جديدة بعد مد طويل، لاسيما ان عدد القوافي المؤسسة قليلة جداً قد بلغ النظم فيها (٤) بطاقات شعرية.

٦- **حرف الدخيل:** وهو الحرف الذي يفصل بين حرف الروي والف التأسيس[١]، ويشترط توافره مع وجود التأسيس ولذلك يعد مدمجاً مع القوافي المؤسسة مثل قول الشاعر في بطاقته التي بعنوان (ربي)[٢]:

ودعوتُ ربّي مؤمناً بوجودهِ وبأنّهُ ربّي القديرُ القادرُ

فالدال التي فصلت بين (الروي والراء) وبين ألف التأسيس هي التي تؤسس لنا قيمة هذا الحرف، وتفرقه عن ألف اللين التي تسبق الروي مباشرة من دون فاصلة.

إن هذا التنوع النغمي الذي شكل صورته انتقال الشاعر بين لوازم القافية يدل بشكل واضح على ثراء تجربة الشاعر وتمكنه في التقاط النغم المناسب المؤثر واعتماده ضمن البنية الموسيقية لشعره، ومن المؤكد أن احدى الملاحظ التي يمكن الاستدلال بها على اكتناز التجربة الشعرية لشاعر ما هي تلك التي تنشأ عن تتبع الجانب الموسيقي بالتحليل والفحص، كما يدل هذا التنوع على انفتاح أفق الشاعر الخفاجي على الممكنات في البنية الموسيقية للشعر العربي إذ لم يتقيد ولم يتوقف عند لازمة صوتية عاجزاً عن الانشاء في رحاب ما تمنحه من نغم يشد المتلقي. لاسيما أنّ الشاعر لم يقع في العيوب بمدى تمكنه من الاداة الشعرية ومعرفته بالضوابط الصوتية المرتبطة بالقافية، فضلاً عن قصر المساحة

(١) ينظرك ميزان الذهب، ص١٣٢.

(٢) ديوان الشعر البطائقي، ص٢٨١.

التي لا يتوقع معه الوقوع في مثل هذه الاخطاء، ولكن لدى الخفاجي عيب واحد وهو عيب الايطاء في نظمه للبطاقة التي عنوانها (كنز) وفيها قوله[1]:

أزاهيرُ الجنان حنـانُ امّــي ومحرابُ المودّة قلبُ أمّي

وقد أهدى لي الرّحمن كنزاً جواهرهُ حديــثُ أبي وأمّي

فعلى الرغم من تكراره للفظة (أمي) في القافية من دون أن تمر سبعة أبيات أو عشرة وهذا ما يؤثر وقوعه في الايطاء، لكن إذا ما وضعنا في الحسبان أنّ نظام الشعر البطائقي يعتمد على قدر النص، فربما يؤول هذا العيب هنا بأنه مقصور إلى بيان معنى البر بالوالدين ولذلك يحرر هذه اللفظة بشكل ظاهر.

(١) ديوان الشعر البطائقي، ص٢٩٣.

المبحث الثالث

الإيقاع الداخلي للشعر البطائقي

على الرغم من حرص الخفاجي على الاهتمام بالمبنى الخارجي للإيقاع في بناء شعره البطائقي وميله إلى الشكل الموزون المقفى الذي شاكل فيه نظام الشعر العمودي في الغالب، وشعر التفعيلة بدرجة أقل، الا أنه حرص أيضاً على ضرورة إتقان إيقاعه الداخلي، ليكون الإيقاع بطرفيه الخارجي والداخلي مؤثراً حسياً فاعلاً في تحريك الصور الفوتغرافية أو التشكيلية التي تتضمنها البطاقة بما يجعلها كوناً حياً تتحرك فيه ذائقة القراءة الشعرية البصرية لدى متلقيه حركة تفاعلية بكل مؤثراتها لاستقبال محتوى البطاقة بأثر حسي متنوع لتأثيرات فتتحقق الجدوى المقصودة منها، ولكون حدود هذا التجريب الشعري لم تقف على حدود الشعر الموزون بل تعدته إلى تضمين شكل حداثي آخر يتقارب من حيث بناؤه مع قصيدة النثر أو الومضة الشعرية تحديداً _ وإنْ كان ذلك في نطاق شحيح جداً في شعره البطائقي _ فإنّ اهتمام الخفاجي بموارد البناء الصوتي المنسجم قد يجعل الدراسة ملمة بوعيه في استثمار كل الموارد اللغوية أو البديعية التي من شأنها توكيد الموسيقى الداخلية فيه، إلى الحد الذي جعل الظاهرة الإيقاعية جسراً ممتداً من مبناه الخارجي إلى موسيقاه الداخلية، لذلك كان على الباحثة أنْ تفرج بالبحث للكشف عن الركائز الأساسية التي أسّس على منوالها الخفاجي إيقاعه الداخلي في تجربة الشعر البطائقي.

أولاً: التوافق الصوتي:

في الاطار العام يمكن القول إنّ كل شيء خاضع للضبط والانتظام يمكن أنْ يكون متوافقا، ومرد ذلك الى التماثل بين الوحدات الجزئية المكونة للكل، والشعر بوصفه نسقاً يضم في طياته الكثير من صور التوافق تتعدد أشكاله وطبيعته لكنه أكثر تجليا في جانبه الايقاعي الصوتي، فالتكرار بأنواعه سواء أكان تكرار الحرف ام الكلمة ام العبارة يمثل أعلى درجات التوافق بين مكونات كل نص شعري، وهي ما تشكل قيمة مضافة تعكس

جماليات النص الشعري في المستويين الدلالي والصوتي. فضلا عن الجناس بنوعيه الناقص والتام والذي يشكل هو الاخر علامة بارزة من علامات التوافق الصوتي مع ضرورة الاشارة الى ان الجناس يتماثل في اللفظ ويختلف دلالة بنوعيه

١- التكرار:

يعد التكرار ظاهرة إيقاعية ودلالية تسهم في بناء إيقاع القصيدة، وتقوم أشكاله على إعادة اللفظ أو الصوت أو العبارة مرتين فأكثر، وللتكرار فوائد معنوية وبلاغية، فهو يضفي نوعاً من الجمالية الموسيقية على الايقاع الداخلي للقصيدة من جهة، كما انه يساهم في ترسيخ المعاني والتأثير في المتلقي لدرجة إشراكه في انفعالات الشاعر من جهة اخرى(١)، ويمكن استقصاء موارد التكرار التي وردت في الشعر البطائقي لدى الخفاجي بالأتي:

أ- **تكرار الحرف:** وهو يقتضي تكرار حروف بعينها في الكلام، ما يعطي الالفاظ التي ترد فيها تلك المقاطع الصوتية المتماثلة ابعاداً تكشف عن الحالة النفسية للشاعر، ومن الشواهد التي لمس فيها أثر تكرار الحرف في الشعر البطائقي عند قيس الخفاجي، بطاقته التي بعنوان (عشق) وفيها قوله(٢):

عشقناهُ وقدْ وصفوهُ نقلا وآمنّا بهِ قلباً وعقلا

فانطلاقاً من كون تكرار الحرف النمط الاول من أنماط التكرار لاسيما إذا كان نابعاً من حاجة داخلية للنص نفسه وحاجة نفسية يمر بها المبدع تستدعي ذلك التكرار كتكرار صوت (القاف) في هذا النص جاء على وزن تفعيلة مفاعلتن لا سيما أنّ القاف حرف انفجاري بطبيعته، لذلك أفاد ذلك في توظيف لفظة (عشق) التي يقيم الشاعر عن طريقها تقابلا بين زمنين وطريقين للإيمان هما طريق النقل بما رواه القدماء وطريق العقل بما يصلح لكل

(١) ينظر: البنية الإيقاعية في الشعر المغاربي المعاصر "قراءة في القصائد بجائزة مفدي زكريا المغاربي للشعر"، ١٤٣٢هـ ــ ١٤٣٣هـ، ٢٠١١م ــ ٢٠١٢م، مذكرة لنيل رسالة ماجستير، ص١٩٨.

(٢) ديوان الشعر البطائقي، ص١٤٨.

الاجيال، فيرجح نمو العشق بالصفات المنقولة ولكنها يوسع الدائرة من العقل الذي يؤمن بالنقل الى القلب الذي يتقلب بين العقل والهوى فيقدم حقيقة عشقه لمعشوقه قلبا وعقلا.

ومن ذلك ايضاً بطاقته التي بعنوان (سَفَر) وفيها قوله[١]:

في كُلّ عامٍ يَسيرُ الْقَلْبُ والْبَصَرُ
نَحْوَ الْحُسينِ إمامِ الْقلْبِ والْبَصَرِ
إنّ الْحَيَاةَ طَرِيقٌ كُلّهَا سَفَرٌ
وَنَحْنُ في عِشْقِ آلِ الْبيْتِ
في سَفَرِ

فالشاعر يكرر حرف السين، فجرس حرف السين منسجم مع الموسيقى المترابطة مع المعنى، إذ نلتمس طاقة تأثيرية في خلق إيقاع يعتمد على المعنى وعلى انفعال الشاعر.

ب- تكرار الألفاظ: يلجأ الشاعر إلى تكرار بعض الالفاظ لتأكيد معنى معين يناسب حالته النفسية، ومن الشواهد التي لمس فيها تكرار الالفاظ في الشعر البطائقي عند قيس الخفاجي، بطاقته التي بعنوان (العلا) وفيها قوله[٢]:

ليسَ الذي سرق العلا بتلاعبٍ مثل الذي نال العلا استحقاقا

فتكرار لفظة (العلا) في هذه البطاقة قد أثار بعدين دلالين فيها، الاول هو تحصيل العلا بالتحايل والتلاعب من دون حق، والثاني هو تحصيله بالاستحقاق والتعب والجدارة لذلك أثار تكرار هذه اللفظة هذا الواقع المأساوي الذي عاشه الشاعر، وأبانت بطاقته معنى الحزن الدفين في ذاته عبر ما جسدته لغة النص التي تماهت مع تفاصيل اللوحة المدمجة التي توحي بالحزن والوحدة والانهزام من الحياة بالمشهد الذي يصور شخصاً يسير نحو غروب الشمس في غابة مائلة إلى العتمة.

(١) ديوان الشعر البطائقي، ص٢٥٥.
(٢) المصدر السابق، ص٦٤.

ومن ذلك أيضاً بطاقته التي بعنوان (الشعر) وفيها قوله [١]:

الشعر أوسع من ذم وتشبيهِ الشعر كالضوءِ ذو كشفٍ وتنبيهِ

يعمد الشاعر الى الخوض في الميتا شعري اي ما وراء الشعر فيقدم مفهوما للشعر لا يخرج به عما صوّره الشعراء في العصر الحديث في تقديم مفهوم للشعر مشتق من الطبيعة فاختار الشاعر الضوء بوصفه مساويا لمفهوم الشعر لذلك ألح الشاعر على تكرار لفظة (الشعر) للإيحاء بهذه الدلالة التي تماهى فيها مفهومه الفني مع روحه الحية مع الطبيعة.

ج- تكرار الجمل: وهو تكرار يعكس الأهمية التي يوليها المتكلم لمضمون تلك الجمل المكررة بوصفها مفتاحاً لفهم المضمون العام الذي يتوخاه. فضلاً عما تحققه من توازن هندسي وعاطفي بين الكلام ومعناه. ومن الشواهد التي لمس فيها هذا التكرار بطاقته التي بعنوان (متى) وفيها قوله[٢]:

متى تأتي ؟ فكلّ العينِ توقُ متى تأتي ؟ فكلّ النّبضِ شوقُ

فتكراره لجملة (متى تأتي) مرتين في بداية صدر هذا البيت وبداية عجزِه، قد أشاع نغماً موسيقياً موحياً بقصد دلالي يكمن خلف الاستفهام إذ يحاول الشاعر في طريقته التكرارية هذه لفت أنظار متلقيه إلى طبيعة انفعاله ومشاعره نحو انتظار من يحب وقيمة منزلته لديه إشارة لفضول المتلقي في اقتحام خصوصياته للكشف عن المقصود بهذا الخطاب.

ومن ذلك أيضاً بطاقته التي بعنوان (عُمْر) وفيها قوله [٣]:

وَبَعْضُ الْعُمْرِ تَسْرِقُهُ
الْأَمَاني

(١) ديوان الشعر البطائقي، ص١٤٥.
(٢) المصدر السابق، ص١٤١.
(٣) المصدر السابق، ٢٦٧.

وَبَعْضُ الْعُمْرِ تَسْحَقُهُ

الْهُمُومُ

فتكراره لجملة (وبعض العمر) مرتين قد أشاع نغماً موسيقياً منسجماً، إذ يحاول الشاعر في طريقته التكرارية انتباه المتلقي إلى انفعاله نحو الهموم.

د- تكرار الصيغ:

ومن شواهد الصيغ التي وظفها الخفاجي في بطائقه الشعرية، ما وقع في بطاقته التي وسمها بعنوان (تغير)، وفيها قوله[١]:

ولن يَظلّ شعاعُ الشّمس محتجباً ولن يدوم سَوادُ الليلِ لِلأبَدِ

لقد كرر الشاعر لفظة (لن) في بداية الصدر والعجز ما احدث تناغماً صوتياً في هذا النص وتطابق عنوان البطاقة(تغير)، إذ أفاد هذا التكرار في تحقيق دلالة النفي في حاضره ومستقبله تعبيراً عن رفض والظلم والخوف.

٢- الجناس: وهو تركيب يحتوي على كلمتين تتشابهان في اللفظ ولكن تختلفان في المعنى. منها جناس تام: هو ما اتفق فيه اللفظان في أنواع الحروف والعدد والهيئة والترتيب[٢]. اما الجناس غير تام: فهو ما اختلف فيه اللفظان في أنواع الحروف والعدد والهيئة والترتيب. ومن البطاقات الشعرية التي اشتملت على مظهر الجناس التام وأفادت مما يوفره من موسيقى داخلية في نطاق اللغة الشعرية، بطاقته التي بعنوان (عشق)، وفيها قوله[٣]:

انا لا أعيشُ العشقَ حرفةَ عاشقٍ عشقي لمعشوقي رياضُ جنانِ

(١) ديوان الشعر البطائقي، ص١٥٠.

(٢) ينظر: البنية الإيقاعية في الشعر المغاربي المعاصر، ص١٩٨.

(٣) ديوان الشعر البطائقي، ص٦٣.

فأثر الجناس من الجانب الصوتي الظاهر لاسيما بين الألفاظ (عشق، عاشق، عشقي، معشوقي)، سواءً أكان تاماً بين (عشق، عشقي) مع محاولته لمخالفة معنى الاولى من حيث أفادتها لحرقة العاشق، وفي الثانية التي أبان فيها صورة الحياة والاخضرار من دون الاحتراق، أو في المجانسة الناقصة بين (عشق، عاشق، معشوقي)، كل ذلك قد أضاف على لغة النص تجانساً صوتياً له اثر حسي في استقبال المعنى، لاسيما إذا ربط هذا الأثر بعلاقة هذا التماثل مع الصورة المرئية التي مزجت بين لهيب العشق الذي تمثله الشمس، ونجاح تجربة العشق التي توحي بالأسرة التي تمثلها الشجرة الخضراء والروض الذي يحيط بها لذلك امتزج هذا التلوين الصوتي مع التفاصيل المرئية في إبراز عاطفة الشاعر وأمله في إثمار هذا العشق وقيمته في نفسه. ومما ضمنه الخفاجي من الجناس الناقص بطاقته التي بعنوان (سرور) وفيها قوله[١]:

ويسرّه منّي انتظار شروقهِ ويسرّني منهُ حديثٌ أخضرُ

يلحظ الجناس في (يسره، يسرني) الذي ولد إيقاعاً صوتياً منسجماً على الرغم من انه يعمد فيه إلى النوع الناقص منه، ما أضاف على لغة النص تجانساً صوتياً له أثر حسي في استقبال المعنى، واتفق عنوان البطاقة مع صورة السرور التي مثلتها اللوحة.

٣- التصدير: هو نوع من أنواع التكرار لان الشاعر يقوم فيه بتكرار لفظة يبتدئ بها البيت ثم يعيدها في آخره، ولذا سمي رد العجز على الصدر[٢]. ومن الشواهد التي لمس فيها توافر مظهر التصدير بطاقته التي بعنوان (تحية) وفيها قوله[٣]:

إذا حيّيتني يوماً بوردٍ فليس لديّ إلّا الورد ردّ

(١) ديوان الشعر البطائقي، ص٢٧٩.

(٢) ينظر: البنى الفنية (دراسةٌ في شعر مجْد الدين النُّشابي) (ت ٦٥٦هـ)، تأليف الدكتور فارس ياسين محمد الحمداني، ط١، ١٤٣٥ هـ، ٢٠١٤ م، ص١٦٦، ١٦٧.

(٣) ديوان الشعر البطائقي، ص٢١٢.

فهو يتناص في بيته هذا مع قوله تعالى: ({وإذا حييتم بتحية فحيوا بأحسن منها او فردوها})[١] فينقل المعنى لتحية الورد التي لا يملك لها الا الرد بمثلها اي بالورد ومعناه انه لا توجد هنالك تحية لرد الورد الا به فلا شيء هنالك افضل منه ليرد التحية به لذلك كان التأثير النغمي لتكرار لفظة (الورد) مرتين، منسجماً مع تنوع دلالتها أولهما السلام المعتاد وثانيهما سلام الحبيب الذي يشفع محبته بالورد ويشبه كلامه به. ومن ذلك ايضاً بطاقته التي بعنوان (مقياس) وفيها قوله[٢]:

الشّوْق مِقْيَاسُ التّوهّجِ في الْهَوَى فَإذَا الْهَوَى مَاتَ اخْتَفَى الْمِقْيَاسَ

فالتصدير في هذا البيت قائم في تكرار لفظة (مقياس) و (الهوى)، وما اثار ذلك من المعنى والنغم في إيقاعها الصوتي الذي نتلمسه مع قوة إيحاء بدلالة (مقياس، الهوى) في فكاره وخواطره وعواطفه.

ومن الجدير بالذكر أنّ الخفاجي قد حافظ على هذا الشكل من الموسيقى الداخلية لأنه مقيد بالنظام العمودي من الشعر ونظراً إلى كون أغلب شعرة البطائقي قد ورد في هذا النظام، فقد حرص على امتداد النغم فيه من لغة البيت حتى قافيته.

٤- الترديد:

ومن شواهد الترديد التي وظفها الخفاجي في بطائقه الشعرية، ما وقع في بطاقته التي وسمها بعنوان (مذاق)، وفيها قوله[٣]:

إذا الماءُ الزلالُ رأوهُ مرّاً فليسَ العيبُ في الماء الزلالِ

(١) سورة النساء، الآية ٨٦.

(٢) ديوان الشعر البطائقي، ص٢٦٦.

(٣) المصدر السابق، ص٩٩.

فالقيمة النغمية للترديد، تقوم في تكرار عبارة (الماء الزلال) في صدر البيت مرة، وتكرارها في قافية البيت مرة أخرى بما اورث هذا التكرار تجانساً صوتياً في بناء البيت يشعر بجماله ووقعه، لاسيما أنه يشترك مع وظيفته الدلالية التي جمعت بين اثره في التلوين الصوتي مع أثره في التكوين الصوري، فذكر الشاعر العبارة (الماء الزلال) في صدر البيت قد اقترنت بصورة الماء المتجمع بين كفين على شكل قلب بما يشير إلى رمزية الحب والدعوة اليه، وهذه الدعوة مثلما يظهرها التعبير والصورة لم تقابل بالإيجاب والقبول، وإنما بالصد والخفاء، لذلك كان ترديد العبارة المذكورة في العجز وقافيته يمثل نتيجة هذه الدعوة التي تمثلت بدلالة الرفض والأمتناع، لذلك أسهم الترديد بشكل فاعل في رسم دلالة كلية لهذه الصورة الشعرية مفادها (مرارة المذاق). ومن ذلك ايضاً بطاقته بعنوان (إبصار) وفيها قوله[1]:

ولستُ أراك كما يُبصرونَ ولكنْ أراك كما أبصرُ

يلحظ القيمة النغمية تقوم في تكرار عبارة (يبصرون) في هذا النص، وما اثار ذلك هذا التكرار تجانساً صوتياً يشعر بجماله الإيقاعي، لا سيما أنه مترابط مع وظيفته الدلالية التي اشتركت بين اثره في التلوين الصوتي مع اثره في التلوين للوحه تمثلت بدلالة (البصر) لذلك اسهم الترديد لهذه الصورة الشعرية مفادها (إبصار).

ثانياً: بنية التوازي الصرفي:

ومن الركائز اللغوية التي اعتمدها الخفاجي في توليد الإيقاع الداخلي في شعره البطائقي، فهو لا يحرص على توليد الجانب النغمي اعتماداً على تماثل الأصوات فحسب، وانما يستثمر أيضاً التماثل القائم في تركيب لغة الشعر ومباني ألفاظها، ومن أنماطه.

(١) ديوان الشعر البطائقي، ص ١٢٧.

١- **التوازي الصرفي:** يقوم هذا المورد النغمي بتماثل الكلمات أو الابيات على مستوى الصيغ الصرفية، وإذا ما تمعنا في البطائق الشعرية للخفاجي لبيان أثر التوازي الصرفي في هذا الشكل، نلمس أثر هذا المظهر في بناء موسيقاها الداخلية مثلما يلحظ ذلك في بطاقته الشعرية التي بعنوان (كن) وفيها قوله[١]:

وكنْ كالصحْوِ أو كالغيْثِ نفْعا

وكنْ كالأرض إذ تخْضرّ زرْعا

فالتوازي الصرفي بين الأثر في تركيب هذا البيت الشعري لاسيما بين الألفاظ (صحو، غيث، نفع، أرضى، زرع) التي جاءت على زنة (فعل)، كذلك بين تكرار فعل الأمر الناقص (كُنْ) الذي أنتظم على زنة (فلْ)، إذ إنّ توازي هذه الألفاظ بشكل مكثفٍ في فضاء هذا البيت أوحى برافدٍ إيقاعي بشعر بصداه الإيقاعي الذي طغى على الصدى المعروف للبحر الوافر، ومن ثم أفاد بقيمته الدلالية التي توحي بلملمة تفاصيل الصورة المدمجة للمنظر الطبيعي الذي اشتمل على صحو السماء وعلى ارتواء الأرض واخضرارها، فضلاً عن أنه اراد بتوازي دلالة اللغة الشعرية مع دلالة المنظر الطبيعي لتكون مصدراً يجعل نفس المخاطب مثمرة كاللوحة التي اختارها للجمال والصفاء. ومن الشواهد الأخرى لهذا المظهر النغمي بطاقته بعنوان (غرام) وفيها قوله[٢]:

إن الغرامَ دمُ الوصالِ

وما الهوى إلّا وصالكْ

لا شيء ينعش بهجتي إلّا حديثك

أو جمالك.

(١) ديوان الشعر البطائقي، ص٧٠.

(٢) المصدر السابق، ص٢٧٠.

يلحظ هيمنة صيغة (فعال) في تركيب لغة هذه النص لاسيما في الكلمات (وصال، جمال) وقد ساهم هذا التوازي في خلق نغمة إيقاعية منسجمة بما توحيه هذه الصيغة الصرفية من معنى المبالغة في مشاعره الفياضة اتجاه من يحب.

٢- الترصيع:

وهو نوع من أنواع البديع تكون فيه الألفاظ مستوية الأوزان متفقة الأعجاز ويعرف بالتناسب الصوتي والتوافق الموسيقي بين مقاطع الكلام وحشو البيت مسجوعاً. ومن شواهد الترصيع في الشعر البطائقي لقيس الخفاجي بطاقته التي بعنوان (زلزلة) وفيها قوله [١]:

زلْزلْ عروش الفاسدين جميعهمْ شيعيْهم... سنْيّهم... كرْديّهمْ

إذ يلحظ أثر الترصيع في عجز هذا البيت. الذي تضمن تكرار ثلاثة ألفاظ ختمت جميعها بضمير الغائب (الهاء) المتبع ب (ميم) الجمع، ما جعل خواتيم هذه الألفاظ منسجمةً في نهايتها الصوتية، ومن ثم اتزنت كل كلمةٍ من هذه الكلمات الثلاث مع وزن تفعيلة (متفاعلن) المضمرة مثلما يلمس في تقطيع عجز البيت:

شَيْعَيّهِمْ / سنّيّهِمْ /كرْديّهِمْ

- - ب - / - - ب - / - - ب -

مَتْفاعلن / مَتْفاعلن / مَتْفاعلن

وعلى الرغم من أنّ الصورة المدمجة لم تتضمن إلا خلفية جدار إلكتروني لكن هذا الانسجام في تركيب النص قد أضاف عليه جمالاً نغمياً زيّن الطابع الرسمي لهذه البطاقة.

ومن الجدير بالذكر أيضاً أنّ هيمنة الشكل العمودي على شعره البطائقي قد أسهم في توافره هذا الشكل من الموسيقى الداخلية لكونه يحسن مع نظام الشعر الموزون ، لا سيما إذا توافقت الالفاظ المصرعة مع وزن التفعيلات، وهذا مالا يتحقق مع غير هذا الشكل

(١) ديوان الشعر البطائقي، ص٨٦.

الشعري. ومن الشواهد الاخرى لهذا المظهر النغمي بطاقته التي بعنوان (اضطراب) وفيها قوله[١]:

رُوحي أنا قَشّةٌ في موْج عاصِفَةٍ تَمْضي عليها الليالي وَهْيَ تَضطَرِبُ

يلحظ توافر الترصيع في صدر البيت الاول، فالشاعر قسم الصدر الى قسمين، الاول (روحي انا قشة) والثاني (في موج عاصفة) مستثمرا تساوي مقدار كل قسم مع تفعيلتي (مستفعلن فاعلن) على الرغم من مجيء تفعيلة (فاعلن) في القسم الثاني مخبونة على زنة (فعلن) لكنه استثمر تقفيتهما داخليا في حشو الصدر بصوت التاء المشبعة بالتنوين، فهذا التنغيم الايقاعي انما وظفه الشاعر قد هدف فيه الى تصوير مدى التأزم النفسي في ذاته فاختص القسم الاول بتشبيه روحه بالقشة من حيث الوهن والضعف والخفة بينما تضمن القسم الثاني تصوير ضياع هذه القشة في الريح العاصفة لذلك استثمر هذا المورد النغمي لزيادة التأثير الموحي للتصوير الفني.

ثالثاً: التوازي النسقي:

هو بمعنى آخر تواتر التراكيب النحوية على صيغ متماثلة متناسقة، يتحقق الإيقاع الداخلي بتكرار الشاعر لتركيب نحوي معين، يكون بنية رئيسة في صياغة محتواه اللغوي ما يجعل بناء الجملة نسقاً مهيمناً في تشكيل لغة النص[٢]، وعند استقراء شعر الخفاجي نلمس حضور هذا المظهر في تركيب لغة النصوص في هذا الشكل الشعري، مثلما يلحظ ذلك في بطاقته الشعرية التي بعنوان (تجرّؤ) وفيها قوله[٣]:

وما هابوا الخلافة والإماما وما هابوا الصلاة ولا الصياما

(١) ديوان الشعر البطائقي، ص٨٢.

(٢) ينظر: جماليات الخطاب الشعري عند بدوي الجبل، د. عصام عبد السلام شرت، د ط، ٢٠١٧م، ص٢٧٦.

(٣) ديوان الشعر البطائقي، ص٧٥.

فالشاعر يؤكد استنكاره لقتل أمير المؤمنين علي بن أبي طالب "عليه السلام " في المحراب وهو ساجد لله تعالى في محرابه وشهادته وهو صائم في شهر رمضان الكريم، عبر تكرار نسق الجملة الاستنكارية في صدر البيت وعجزه، والتي تشكلت من هذه الصيغة النحوية (ما نافية + فعل ماضي متصل بواو الجماعة + مفعول به + واو عطف + معطوف على المفعول به)، ما اورث تكرارها تناسباً إيقاعياً بين نظام الجملة وإيقاع البحر، ومن ثم تفنن في جعل دلالة النص الشعري موازية للصورة المدمجة التي صوّرت استشهاد الامام (ع) في محرابه، واتفق عنوان البطاقة مع صورة الغدر التي مثلتها اللوحة ومع خطاب الاستنكار في النص. ومن الشواهد الأخرى على هذا المظهر الإيقاعي في الشعر البطائقي لدى الخفاجي بطاقته بعنوان (أمان) وفيها قوله[١]:

وأراكَ في نبْضِ الصّباحِ عدالةً وأراكَ في نفسِ النّجومِ أمانًا

يلحظ التوازي النسقي بين جملتي الصدر والعجز التي تشكلت من هذه الصيغة النحوية (فعل ماضي + الفاعل ضمير مستتر تقديره انا + الكاف ضمير متصل في محل نصب مفعول به + حرف جر + اسم مجرور به + مضاف إليه + مفعول به ثان) ما اورث تكرارها إيقاعاً مهيمناً في لغة أسهم في دعم بنية الوصف لممدوحة.

نستنتج في هذا المبحث استثماراً لشاعر تلك الموارد النغمية التي متنت إيقاعه الداخلي سواءً أكان ذلك عن طريق: التوافق الصوتي للتكرار بما فيها من الحرف واللفظة والجملة، والجناس والتصدير والترديد، أم عن طريق التوازي الإيقاعي الذي نتج عنه: التوازي الصرفي والترصيع والتوازي النسقي فكان لهذه الموارد أثر في تحقيق البعد الجمالي والتأثيري بفضل التناسب والانسجام الذي حققته في بناء البطاقات الشعرية التي اشتملت على تلك الموارد.

(١) ديوان الشعر البطائقي، ص٢٩٩.

الخاتمة

الخاتمة

بعد الانتهاء من البحث في طبيعة المكونات التي تشكل منها الإيقاع الشعري في شعر قيس حمزة الخفاجي ورؤيته بما يختص بالشعر البطائقي خرجت الباحثة بجملة من النتائج التي يمكن أجمالها بالآتي:

١. هيمنة الشكل العمودي عل شعر الخفاجي هيمنة كبرى فقد نظم في أكثر البحور الخليلية لاسيما البحور الاحادية التي زاد نظمه فيها قياساً بالبحور المزدوجة التي قلّ استعمالها في شعره، ولعل سبب ذلك متحصل مما تتمتع به من سلاسة ومرونة تتماشى مع تجربة الشاعر وذوقه واحساسه.
٢. وضوح ميل الشاعر إلى التجديد في بنية القصيدة المتعارف عليها إذ نجده يجمع بين شعر عمودي وآخر حر، أو يجمع بين وزن وآخر في نظمه في الشعر الحر وربما يكون ذلك رغبة منه في ان تكون التجربة الشعرية مستوعبة لمتغيرات ومنعطفات الحداثة والتجربة الإنسانية.
٣. للشعر الحر عند قيس الخفاجي أهمية فنظمه فيه بمثابة الخروج عن النمطية التي التزم بها في الشعر التقليدي أو ربما كانت لدواعٍ نفسية واجتماعية وثقافية حتى يتلاءم مع مجريات الحداثة.
٤. هيمنة تفعيلة (مستفعلن) على الغالبية العظمى من نظمه في الشعر الحر، اذ ان سرعة الايقاع الذي تتمتع بها هذه التفعيلة يتلاءم مع انفعالاته وأحاسيسه المضطربة غير المستقرة.
٥. مال الشاعر إلى التجديد أكثر من التقليد، إذ مثّل شعره البطائقي انعطافه جديدة ليست تخص شعره فحسب وإنما تطمح للاتجاه بالشعر العراقي الحديث لاسيما التفاعلي منه صوب هذه التجربة.

٦. نظم الشاعر في اغلب البحور الخليلية على الرغم من تباين استخدامه بين بحر وآخر إلا انه اثبت قدرته على النظم في تلك البحور بما ينسجم مع ذوقه وتجربته الشعرية.

٧. ميل الشاعر في نظمه إلى القوافي المطلقة، وذلك لما فيها من البساطة والوضوح ولما تتميز به من ثراء موسيقي وصوتي تمكنه من استيعاب التجربة الشعرية. بينما لم يكثر الشاعر من القوافي المقيدة لما فيها من تقييد لانطلاق الصوت في خواتيم الأبيات وعدم استساغته ذوقياً لشكلها في البحور التي نظم فيها.

٨. تضاءلت نسبة البحور المجزوءة لدى الشاعر في نظمه في الشعر العمودي، وتظن الباحثة أنه يجد فيها رقة وبعداً عن الفخامة التي تتميز بها البحور التامة.

٩. التزم الشاعر بالضوابط العروضية لاسيما ما يخص الزحافات والعلل، وابتعد عن اقبحها نظراً إلى ما تحدثه من خلل إيقاعي، ولكونه يميل إلى ما يحقق رشاقة في الإيقاع.

١٠. تحتل القوافي المتواترة النسبة الأكبر في قوافي الشعر العمودي لدى الخفاجي، لما توفره من مساحة إيقاعية، ونغمة موسيقية تهيء لامتداد الصوت في خواتيم الأبيات، بينما تفاوتت نسبة نظم الشاعر في قافية المترادف والمتدارك والمتراكب تبعاً للتشكيل اللفظي الذي اعتمده الشاعر في ضروب قصائده ومقطوعاته، فضلاً عن انعدام قافية المتكاوس من شعره، لقلة ما نظمه في الرجز.

١١. تخلصت قوافي الشاعر من العيوب التي تلحق بها استثناء بعض الاشكال من السناد التي لا تعد عيباً والتي تقع عند كل شاعر من الشعراء.

١٢. اهتم الشاعر اهتماماً ملحوظاً بالموسيقى الداخلية لادراكه لقيمتها النغمية التي تؤثر في تذوق المتلقي النصوص، وفي تجميل ألفاظه ومعانيه.

١٣. يعد التكرار النمط الأكثر بروزاً بين مكونات الإيقاع الداخلي في شعر الخفاجي سواءً أكان عمودياً أم شعراً بطائقياً ومع ذلك فهو لم يهمل الركائز الأخرى التي يتشكل منها الإيقاع الداخلي سواءً أخص ذلك بنسبة التوازي الصرفي أم النسقي.

١٤. مال الخفاجي في نظمه للشعر البطائقي الى الشكل العمودي، إذ مثل الكم الأكبر في ديوانه وذلك لجماله وتأثيره ومحاولته الدمج ما بين التقليد والحداثة في آن واحد.

١٥. اعتمد الخفاجي في شعره البطائقي على البحور الاحادية الشكل وذلك لسهولتها وتكرارها وانسجامها مع تجاربه الشعرية بينما يلمس قلة نظمه في البحور المزدوجة باستثناء الوافر منها.

١٦. اعتمد الشاعر على المحافظة على مركزية القافية في شعره البطائقي وذلك لأنه أدرك مدى أهمية القافية وتأثيرها في المتلقي وهم يختتم بيته الشعري فضلاً عن الحرس الموسيقي الذي تحققه.

التوصيات

١. توصي الباحثة بضرورة الاهتمام بدراسة نتاج الشعراء من الأكاديميين العراقيين، لكون نتاجهم يتضمن رؤية فنية مستفيضة من ثقافتهم العلمية والأدبية، ولكون شعرهم يمثل صورة من تطوير الشعر العراقي الحديث وتجديده.

٢. توسيع الدراسات النقدية للأدب التفاعلي أو الرقمي لأنه يمثل صورة حية للتفاعل بين الشاعر ومتلقية المعاصر.

المصادر

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

أولاً: الكتب

١. الاتجاه الاسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، د. عدنان حسين قاسم، د ط، الدار العربية للنشر والتوزيع جامعة إنديانا، ٢٠٠١ م.

٢. الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، جيدة عبد الحميد، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٠م.

٣. اسرار البلاغة في علم البيان، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، ط١، دار الكتب، العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠١م.

٤. الاقناع في العروض وتخريج القوافي الصاحب اسماعيل بن عباد، تحقيق: عدنان عمر الخطيب، المكتبة العلمية، د ط.

٥. أنوار الربيع في انواع البديع، ابن المعصوم، تحقيق: شاكر هادي، ط١، مطبعة العراق، ١٩٦٩.

٦. الايضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع، الخطيب القزويني جلال الدين محمد بن عبد الرحمن بن عمر بن احمد بن محمد، ط١، دار الكتب العلمية لبنان، ٢٠٠٣ م.

٧. ايقاع الشعر العربي في الشعر البيتي، الشعر الحر، قصيدة النثر، د. نعمان عبد السميع متولي، ط١، دار العلم والايمان القاهرة، ٢٠١٣.

٨. البديع والتوازي، د. عبد الواحد حسن الشيخ، ط١، القاهرة، ١٩٩٩م.

٩. البديع، ابن المعتز، تحقيق: عرفان مطرجي، ط١، مؤسسة الكتب الثقافية، ٢٠١٢م.

١٠. بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، د ط، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢م.

١١. البلاغة العربية اسسها وعلومها وفنونها، المؤلف: عبد الرحمن حسن حبنكه الميداني ن ط١، دار القلم، الدار الشامية بيروت، ١٩٩٦ م.

١٢. البلاغة والتطبيق، د. احمد مطلوب، د. كامل حسن البصير، ط١، مطابع بيروت الحديثة، ٢٠١١م.

١٣. بناء الاسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، محمد عبد المطلب، ط٢، كلية الآداب، جامعة عين شمس، دار المعارف، ١٩٩٥.

١٤. البناء العروضي للقصيدة العربية، د. محمد حماسة عبد اللطيف، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٩م.

١٥. البنى الفنية (دراسةٌ في شعر مجْد الدين النُّشابي) (ت ٦٥٦هـ)، الدكتور فارس ياسين محمد الحمداني، ط١، ٢٠١٤ م.

١٦. التجديد في الشعر الحديث بواعثه النفسية وجذوره الفكرية، د. يوسف عز الدين، ط١، دار البلاد –جدة، ١٩٨٦.

١٧. تحليل النص الشعري " بنية القصيدة "، يوري لوتمان، ترجمة: د. محمد فتوح أحمد، د ط، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، دار المعارف، د ت.

١٨. التشكيل الجمالي في شعر صدام فهد الأسدي، د. صادق داغر الحلاف، ط١، ٢٠٠٢م، دار أمل الجديدة.

١٩. تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات الشعر الحر، د ط.

٢٠. التكرار في الشعر العربي القدامى والمحدثين دراسة نظرية تطبيقية على نصوص مختارة.

٢١. تلخيص العروض، د. عبد الهادي الفضلي، ط١، دار البيان العربي، ١٩٨٣م.

٢٢. الجائز والمفروض في علم العروض، الاستاذ محمد فهمي، د ط، دت.

٢٣. جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي عند العرب، د. ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، ١٩٧٨م.

٢٤. جرس الالفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب. في شعر محمود درويش، د. فهد ناصر عاشور، د ت، د ط.

٢٥. جماليات الخطاب الشعري عند بدوي الجبل، د. عصام عبد السلام شرت، د ط، ٢٠١٧م.

٢٦. جواهر البلاغة، احمد الهاشمي، مؤسسة هنداوي سي آي سي ، ٢٠١٩ م.

٢٧. جينوم الشعر العمودي والحر، المؤلف: مصطفى عليوي كاظم، ط١، رقم الابداع في دار الكتب والوثائق في بغداد، مؤسسة دار الصادق الثقافية، ٢٠١٨.

٢٨. حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، حسن العزفي، د ط، دار البيضاء، ٢٠٠١، ص٨٢. ينظر: شعرية إيقاع قصيدة النثر.

٢٩. حسن التوسل إلى صناعة الترسل، شهاب الدين الحلبي، تحقيق ودراسة، اكرم عثمان يوسف، د ط، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠ م.

٣٠. حلية المحاضرة في صناعة الشعر، لابو علي محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي، تحقيق: د. جعفر الكتاني، د ط، ١٩٧٩ م.

٣١. الحماسية الشجرية، لهبة الله بن علي بن حمزة بن الشجري، دراسة اسلوبية، د. عبد الفتاح داود كاك، د ط، دار الكتب العلمة.

٣٢. الخصائص: الامام بن جني، تحقيق: محمد علي النجار، د ط، دار الكتب المصرية، القاهرة.

٣٣. الخصائص، ابي الفتح عثمان بن جني، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القسم الادبي، المكتبة العلمية.

٣٤. دراسات في العروض والقافية، د. عبد الله درويش، ط٣، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة العزيزية، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ١٩٨٧م.

٣٥. دراسة اسلوبية، ديوان عبد القاهر الجيلاني، مؤلف: عبد الله خضر حمد، د ط، دار القلم، ٢٠١٧م.

٣٦. ديوان الشعر البطائقي، د. قيس حمزة الخفاجي، ط١، مؤسسة دار الصادق الثقافية، ٢٠١٩.

٣٧. ديوان النابغة الذبياني، شرح وتحقيق: كرم بستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠.

٣٨. ديوان نثيث الانتظار، د. قيس حمزة الخفاجي، دار الارقم للطباعة، ٥٣٤، جامعة بابل، ٢٠٠٧ م.

٣٩. ديوان، صلاح عبد الصبور، ط٤، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣م.

٤٠. الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨، دراسة نقدية، د. يوسف الصائغ، دمشق، د. ط، ٢٠٠٦.

٤١. الشعر العراقي الحديث، مرحلة وتطور، د. جلال الخياط، د ط، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ١٤٠٧ هـ، ١٩٨٧م.

٤٢. الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين أسماعيل، ط٣، دار الفكر العربي، د ت.

٤٣. الشعر قنديل اخضر، نزار قباني، ط٢، منشورات الكتب التجاري، بيروت، ١٩٦٤.

٤٤. الشعرية العربية، ادونيس، ط٢، دار الآداب، لبنان، بيروت، ١٩٨٩م.

٤٥. الصحاح "تاج اللغة وصحاح العربية" تأليف: نصر اسماعيل الجوهري، المحقق: د. محمد تامر، د ط، ٢٠٠٩ م.

٤٦. العروض الواضح وعلم القافية، د. محمد علي الهاشمي، ط١، دار العلم، ١٩٩١ م.

٤٧. العروض وإيقاع الشعر العربي، د. سيد البحراوي، سنة ١٩٩٣ م.

٤٨. علم الأدب في علم الانشاء والعروض، الاب لويس شيخو اليسوعي، د ط، مدرسة البيان في كلية القديس يوسف في بيروت، ١٨٨٦.

٤٩. علم العروض والقافية، د. عبد العزيز عتيق، ط١، دار الافاق العربية، القاهرية، ٢٠٠٠م.

٥٠. العمدة في صناعة الشعر ونقدهُ، المؤلف: ابى علي الحسن بن رشيق القيرواني، ط١، ١٩٠٧م.

٥١. الفايق في غريب الحديث الزمخشري، دط، دار الكتب العلمية بيروت.

٥٢. فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، ط٥، جامعة بغداد، ١٩٧٧م.

٥٣. في الشعر والشعراء، اليوت، د ط، ترجمة: محمد جديد، د ت.

٥٤. في النقد الادبي، د. شوقي ضيف، ط٩، دار المعارف، د ت.

٥٥. في بنية الشعر العربي المعاصر، د. محمد لطفي اليوسفي، ط٢، دار سراس للنشر، تونس، ١٩٨٥م.

٥٦. في علم العروض والقافية وفنون الشعر الفصيحة والشعبية، د. إبراهيم أبو طالب، ط١، ٢٠١٧.

٥٧. فيض الخاطر "مجموعة مقالات أدبية واجتماعية، د. احمد امين.

٥٨. قراءات في الشعر العربي المعاصر، علي عشري الزايد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٨.

٥٩. قصيدة النثر العربية من خلال مجلة "شعر" الاسس والجماليات، آمال دهنون، كلية الآداب والعلوم الانسانية، قسم الادب العربي، جامعية محمد خيضر بسكرة، ٢٠٠٣ – ٢٠٠٤ م.

٦٠. قصيدة النثر من بود لير إلى ايامنا، سوزان برنار، ترجمة: زهير مجيد مغامس، د ط، مراجعة: د. علي جواد طاهر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦.

٦١. قصيدة النثر من بودلير إلى ايامنا، سوزان برنار، د. زهير مجيد مغامس، دار المأمون، بغداد، العراق، ط١، ١٩٠٣م.

٦٢. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، سوزان برنار، ترجمة: راوية صادق، دار شرقيات للنشر والتوزيع، د. ط، د. ت.

٦٣. قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، د. محمود ابراهيم الضبع، ط١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣.

٦٤. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط١، ١٩٦٣، ط٢، ١٩٦٥، مكتبة النهضة، بغداد.

٦٥. قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، د ت.

٦٦. القواعد العروضية وأحكام الاقفية العربية، المؤلف: محمد بن فلاح المطيري، ط١، جاكعة الكويت، ٢٠٠٤ م.

٦٧. الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، المحقق: الحسانى حسن عبد الله ط٣، القاهرة، ١٤١٥ هـ، ١٩٩٤م.

٦٨. كتاب الصناعتين، ابو الهلال العسكري بن عبد الله بن سهل العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم، ط٢، دار الفكر العربي، د ت.

٦٩. كتاب العروض، المؤلف: ابي الفتح بن جني النحوي، د. احمد فوزي الهيب، ط١، دار القلم للنشر والتوزيع، ١٤٠٧ هـ، ١٩٨٧م، ط٢، ١٩٨٩.

٧٠. كفايات اللغة العربية "علم العروض" محمد غريبو، د ت.

٧١. لسان العرب، بن منظور، العلامة ابي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري، المجلد العاشر، منشورات ادب الحوزة، قم – ايران.

٧٢. لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران خضير حميد الكبيسي، ط١، الكويت، وكالم المطبوعات، ١٩٨٢.

٧٣. لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، د. السعيد الورقي، ط٢، دار المعارف، ١٩٨٣م.

٧٤. المثل السائر، لضياء الدين بن الاثير، قدمه وعلق عليه: د. احمد الحوفي، د. بدوي طبانه، د ط، د ت، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة.

٧٥. مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، د. نعمان بوقرة، ط١، عالم الكتب الحديثة، الاردن، إربد، ٢٠٠٨ م.

٧٦. مدخل الى دراسة الشعر العربي الحديث، المؤلف: ابراهيم خليل، د ط، دار المسيرة للطباعة والنشر، ٢٠١٩م.

٧٧. المرشد الوافي في العروض والقوافي، د. محمد حسن بن عثمان، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤م.

٧٨. المرشد الى فهم اشعار العرب، د. عبد الله الطيب المجذوب، ط٢، دار الفكر، بيروت. د ت .

٧٩. المعين في العروض والقافية، المؤلف: قدري مايو، ط١، بيروت، ٢٠٠٠م.

٨٠. المفارقة في شعر الرواد، د. قيس حمزة الخفاجي، ط١، دار الارقم للطباعة والنشر، جامعة بابل، العراق، ٢٠٠٧م.

٨١. مفهومات قصيدة النثر نموذجاً، اتحاد الكتاب العرب، محمد عبد المولى، دمشق، ٢٠٠٦م.

٨٢. منهاج البلغاء وسراج الادباء، ابو الحسن حازم القر طاجني، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، د ط، دار العربي الاسلامي، ٢٣ نوفمبر ١٢٨٥.

٨٣. المؤثرات الايقاعية في لغة الشعر، ممدوح عبد الرحمن، د ط، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية، ١٩٩٤م.

٨٤. موسيقى الحوت الازرق، الهوية، الكتابة، العنف، أدونيس، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٢.

٨٥. موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، د. شكري عياد، ط٢، دار المعرفة، مصر، القاهرة، ١٩٧٨م.

٨٦. موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثة، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، ط١، ١٩٩٧.

٨٧. موسيقى الشعر العربي، محمود فاخوري، د ط، كلية الآداب والعلوم الانسانية، ١٩٩٦م.

٨٨. موسيقى الشعر، د. ابراهيم انيس، مكتبة الانجلو المصرية، ط٢، ١٩٥٢.

٨٩. ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، المؤلف: احمد الهاشمي، ط٣، مكتبة دار البيروتي، ٢٠٠٦ م.

٩٠. النقد الادبي وقضايا الشكل الموسيقي الجديد، د. علي يونس، الهيئة المصرية، للكتاب، ١٩٨٥م.

٩١. نقد الشعر، قدامه بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٨م.

٩٢. نقد الشعر، لابي الفرج قدامه بن جعفر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، د ط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

٩٣. النقد العروضي عند العرب حتى نهاية القران السابع الهجري، د. علي عبد الحسين حداد، د ط، ٢٠١١، اصدارات دار ضفاف.

٩٤. النقد بين الحداثة والتقليد، عبد الرحمن عبد الحميد، دار الكتب الحديث، د. ط، ٢٠٠٥.

ثانياً: الرسائل الجامعية

١. الإيقاع في شعر سميح القاسم دراسة أسلوبية، صالح علي صقر عابد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠١١م / ٢٠١٢م، رسالة ماجستير، جامعة الازهر ـ غزة.

٢. البنية الإيقاعية في الشعر المغاربي المعاصر "قراءة في القصائد بجائزة مفدي زكريا المغاربي للشعر"، ٢٠١١م ــ ٢٠١٢م، مذكرة لنيل رسالة ماجستير، جامعة ابي بكر بلقايد ـ تلمسان.

٣. البنية الإيقاعية في اللهب المقدس لمفدي زكريا، رحماني ليلي، جامعة ابي بكر بلقايد ـ تلمسان، كلية الآداب واللغات، ٢٠١٤ /٢٠١٥م، رسالة ماجستير.

٤. البنية الايقاعية في ديوان ابن الابار، ياسمينة لعور، جامعة المربي بن مهيدي، ام البواقي، كلية الآداب واللغات/ قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠١٤-٢٠١٥، رسالة ماجستير.

٥. البنية الإيقاعية في شعر ابي نواس، علي عبد الحسين حداد، جامعة البصرة، كلية الآداب، العراق، ٢٠٠١، "رسالة ماجستير".

٦. البنية الإيقاعية في شعر حطاب الجنوب، فاطمة عبد علي عويد، ٢٠٢٢م، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة ميسان.

٧. البنية الايقاعية في شعر فدوى طوفان، الطالب: مسعود وقار، جامعة ورقلة، كلية الآداب والعلوم الانسانية، ٢٠٠٣، ٢٠٠٤م، "رسالة ماجستير".

٨. البنية الإيقاعية في شعر معروف عبد الغني الرصافي، رنا فيصل كاطع المالكي، جامعة ميسان، ٢٠٢٢م، "رسالة ماجستير"، كلية التربية، جامعة ميسان.

٩. التكرار في الشعر الاندلسي شعراء قرطبة في القرن الخامس الهجري انموذجاً، محمد احمد مفضي الرقيبات، جامعة اليرموك، كلية الآداب، ٢٠١١م، اطروحة دكتوراه.

١٠. الشعر الحر وبناء القصيدة عند: نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، عبد السلام صحراوي، ٢٠١١، رسالة ماجستير.

١١. شعرية إيقاع قصيدة النثر، عاشور بو كلوة انموذجاً، دكار خديجة، قسم اللغة العربية، وآدابها، جامعة العربي بن مهيدي، ام البواقي، ٢٠١٠ –٢٠١١ م، رسالة ماجستير.

١٢. قصيدة الومضة في الشعر الجزائري المعاصر، ناصر الدين باكرية، عائشة فراق، دراسة تطبيقية لديوان "لكأن المجاز" جامعة العربي بن مهيدي، كلية الآداب، ٢٠١١م، "رسالة ماستر".

ثالثاً: المجلات والدوريات

١. اثر الايقاع الداخلي في شعر ابن الجنان الانصاري الاندلسي، م. م. ايمان سهيل سالم، أ. د. سعود احمد يونس، مجلة أبحاث كلية التربية الاساسية، جامعة الموصل، المجلد ١٥، لسنة ٢٠١٩م.

٢. انماط قصيدة الهايكو وتقنياتها في شعر عبد الكريم كاصد، مكارم حسن عبد السيد الحسن، مجلة ابحاث البصرة للعلوم الانسانية، العدد ٤، المجلد ٤٧، كانون الاول، ٢٠٢٢م . جامعة البصرة، كلية الاداب، قسم اللغة العربية.

٣. الايقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة "بنية التكرار عند البياتي نموذجاً"، د. هدى الصحناوي، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٣٠، العدد ١+٢، ٢٠١٤.

٤. إيقاع الشعر العربي، قراءة سوسيو ثقافية، د. علي عبد الحسين حداد، مجلة ابحاث ميسان، المجلد الخامس عشر، العدد الثلاثون، كانون الاول، سنة ٢٠١٩.

٥. بنية التوازي في شعر اديب كمال الدين، نور عل تومان، مجلة الباحث، المجلد الحادي والاربعون، العدد الرابع، ج١، تشرين الثاني، ٢٠٢٢م.

٦. تجليات الحس التراجيكو ميدي في ملصقات عز الدين الميهوني، أ. موسى كرادي مجلة الخطاب، العدد ٢٠.

٧. تحولات الشكل في الشعر العراقي الحديث، الزهاوي ت (١٩٣٦) والرصافي ت (١٩٤٥) انموذجاً، م. د. سعيد عبد الرضا، كلية التربية الاصمعي، جامعة ديالى، مجلة ديالى، العدد الخمسون، ٢٠١١م.

٨. التراكيب المتوازية في ديوان ابن سيناء الملك، د. فتوح احمد خليل، المجلة العلمية لكلية الآداب بسوهاج، العدد: ٣١، جامعة سوهاج، كلية الآداب، مصر، ٢٠١٠.

٩. التكرار في الشعر الجاهلي دراسة اسلوبية، د. موسى ربايعة، جامعة اليرموك، مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد الخامس، العدد الاول، ١٩٩٠م.

١٠. التكرار وعلامات الاسلوب في قصيدة نشيد الحياة للشابي دراسة اسلوبية إخصائية، د. أحمد علي محمد، المجلد ٢٦، جامعة دمشق، العدد الاول والثاني، ٢٠١٠م.

١١. التوازي في القصيدة المعاصرة، د. عصام شرتح، مجلة الكلمة، العدد: ١١٩، ٢٠١٧م.

١٢. التوازي في شعر يوسف الصائغ واثره في الإيقاع والدلالة، سامح رواشدة، مجلة أبحاث اليرموك (سلسلة الآداب واللغويات)، المجلد: ١٦، العدد: ٢، جامعة اليرموك، الاردن، ١٩٩٨م.

١٣. التوازي ولغة الشعر، كنوني، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، العدد ١٨، ١٩٩٩م.

١٤. خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابليس، مجلد عدد ٢٠، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بتونس، ١٩٨١.

١٥. رواد التجديد في الشعر العربي المعاصر في العراق السياب ورفاقه، د. عبد الواحد لؤلؤة، جامعة فيلاد لفيا، عمان، الاردن، بحث.

١٦. خاتمة قصيدة الومضة دراسة تحليله، د. أماني الحفناوي، اللغويات والثقافات المقارنة، مجلة كلية الآداب جامعة الفيوم، مج ١٤، ع ١، (يناير) ٢٠٢٢م.

١٧. مجلة الكلمة، دراسات: عصام شرتح، العدد ١١٩، مارس، ٢٠١٧م.

١٨. الومضة الشعرية وهم الاختلاف ومضات ابي العتاهية الشعرية انموذجاً، د. رانية جمال عطية، مجلة سياقات اللغة والدراسات الادبية البينية، المجلد الرابع، العدد الاول، ابريل، ٢٠١٩ م.

رابعاً: مراجع أخرى

١. امليه أملاها الأستاذ الدكتور علي عبد الحسين حداد، في شهر شباط في العام ٢٠٢٣ في قسم اللغة العربية كلية التربية – جامعة ميسان.

الروابط

٢. الرابط الالكتروني https//search.app/5STsCbUapXh1R8q8

٣. الرابط الالكتروني https://youtu.be/vTlBMiVhjHE?si=9XWl5UQSfnlI4-zb

الملاحق

ملحق رقم (١)

تعريف موجز بسيرة الشاعر

نسبه وحياته:

هو الأستاذ الدكتور قيس حمزة فالح سركال الخفاجي من قبيلة خفاجة العربية العدنانية، وهي من القبائل القيسية القديمة التي عرفت بأصالتها وبتأريخها المشرف منذ الجاهلية حتى أيامنا المعاصرة، ولد في محافظة بابل في العراق بقضاء الكفل في ١٩٦٧/٣/١، ثم انتقلت عائلته إلى مدينة الحلة – مركز محافظة بابل، وفيها عاش طفولته وأيام شبابه حتى وفاته فيها في ٢٠٢٠/٧/٣١ عن عمر قارب ٥٤ عاماً بسبب جائحة كورونا التي ابتلي فيها العالم في مطلع الألفينية الثانية بعد الميلاد، وقد دفن في مقبرة وادي السلام في النجف الأشرف، وقد أولع الشاعر منذ طفولته بقراءة مصادر الأدب العربي والأجنبي قديمه وحديثه، والاطلاع على مصادر الثقافات الأخرى سواءً التي خصت تأريخ الإسلام والعرب أم التي ارتبطت بالتأريخ العراقي الحديث، أم التي اختصت بالعلوم الدينية أم السياسية وغيرها، ولذلك انماز بالبعد الموسوعي في ثقافته، وبعد أن أصبح أستاذاً جامعياً انكب على البحث العلمي والأدبي بشكل ملفت حتى عدّ عموداً من أعمدة الأدب والنقد في جامعة بابل وفي المحافل الأدبية والثقافية في مدينته وبلده.

سيرته العلمية:

تعد الثقافة العالية ومحبة العلم اللازمة الشخصية للخفاجي فقد حرص على تواصله العلمي بالدرس والتعلم والتعليم، مذ كان يانعاً حتى استوى أستاذاً جامعياً رائداً في الأدب العربي ونقده، ومن منطلق توثيقي فقد اتم الخفاجي دراسته الابتدائية والثانوية في مدينة الحلة، وحصل الخفاجي على شهادة البكالوريوس من جامعة الموصل – كلية التربية – قسم اللغة العربية في عام ١٩٨٨، وفي سنة ١٩٩٥ حصل على شهادة الماجستير من

الجامعة المستنصرية – كلية التربية بعد أن أجيزت رسالته الموسومة بعنوان (المفارقة في شعر الرواد) والتي طبعت في عام ٢٠٠٧ كتاباً منشوراً لقيمته الأدبية والنقدية، أما شهادة الدكتوراه فقد حصل عليها أيضاً من الجامعة المستنصرية، كلية التربية في عام ١٩٩٩، بعد أن أجيزت أطروحته التي بعنوان (الفكر النقدي عند الدكتور علي جواد طاهر) وقد طبعت كتاباً منشوراً عام ٢٠١٢.

سيرته المهنية:

عمل الخفاجي منذ منتصف تسعينيات القرن المنصرم أستاذاً جامعياً في جامعة بابل – كلية التربية، وقد كللت مسيرته العلمية والمهنية بانجازات عدة عكست إيمانه بقيمة المؤسسة الجامعية في بناء الصورة المعرفية للعلم والتعليم العراقي، وفي إبراز موقع جامعته بين الجامعات العراقية، فعلى الرغم من توليه تدريس مواد علمية عدة تطابقت مع تخصصه بالأدب العربي الحديث ونقده، سواءً أكان ذلك في الدراسات الأولية أم في الدراسات العليا، وإشرافه على كثير من الرسائل والأطاريح لطلبة الدراسات العليا في الماجستير والدكتوراه، وقد كلف بمهام إدارية أثناء علمه في جامعة بابل، منها مقرر قسم اللغة العربية سنة ١٩٩٧، ومعاوناً لعميد كلية التربية للشؤون العلمية والدراسات العليا ٢٠٠٣، ورئيساً لقسم اللغة العربية في كلية الآداب – جامعة بابل سنة ٢٠١١.

مؤلفاته:

للخفاجي منجز إبداعي ومعرفي وافر، غلبت عليه النزعة الأكاديمية والإبداعية، ولذلك انحصر ما بين اهتماماته البحثية وإسهاماته الشعرية، وهذا ما يمكن ملاحظته من استعراض منجزه المعرفي والإبداعي:

١–المفارقة في شعر الرواد، كتاب مطبوع سنة ٢٠٠٧.

٢–الفكر النقدي عند الدكتور علي جواد طاهر، كتاب مطبوع سنة ٢٠١٢.

٣-التواصلية – البديهية المنسية، بحث منشور، ٢٠٠٣.

٤-قراءة في يتيمة الدهر للثعالبي وفي ما يتعلق بها، بحث منشور، ٢٠٠٣.

٥-القصدية ومصادرات الوهم في النتاج الفكري لعالم سيبط النيلي، بحث منشور، ٢٠٠٦.

٦-تاريخ التلقي لحديث الرسول "ص" (اهجهم وروح القدس معك) بحث منشور، ٢٠٠٦.

٧-الاقتضاء السردي في (خيال الغسيل) لـ(طه حامد الشيب) بحث منشور، ٢٠٠٨.

٨-حديث امتلاء الجوف شعرا والمأزق التأويلي، بحث منشور، ٢٠٠٨.

٩-متكأ امرأة العزيز – قراءة تأويلية في ضوء تاريخ التلقي، بحث منشور، ٢٠٠٨.

١٠- سلطانية الإشاعةِ في الشعر العربي من نهاية العصر الأموي في ضوء الافعال الكلامية بحث منشور، ٢٠١٦.

١١-الرسالة المصاحبة في المحاججة النقدية بين حسان والنابغة -في ضوء النظرية التداولية (بالاشتراك مع أ. م. د كاظم جاسم العزاوي) بحث منشور، ٢٠١٧.

١٢- نثيث الانتظار، ديوان شعري مطبوع عام ٢٠٠٧.

١٣- الشعر البطائقي – مقدمة وديوان مطبوع عام ٢٠١٩.

وله أيضاً ثلاث مقالات منشورة:

١. ثقافة الكتابة الشعرية – تعطيل الفهم وارجاؤه آذار ١٩٩٨.
٢. الرسالة الماهانية لـ (عمارة بن حمزة)، تموز ١٩٩٩.
٣. جمرة الغربة -مقدمة لكتاب الدكتور علي ابراهيم، القص العراقي بعيداً عن سماواته – مقالات ومقابلات، ٢٠٠٦.

هذه السيرة بتوثيق الدكتور علي قيس حمزة الخفاجي النجل الأكبر للشاعر، وبعرض الدكتور علي عبد الحسين حداد الخالدي أحد تلامذة الشاعر في الدراسات العليا- الدكتوراه في كلية التربية جامعة بابل سنة ٢٠٠٤.

ملحق رقم (٢)

بهجة ٢٠١٦/١٠/١

٢١٩

العلا ٢٠١٥/٦/١٤

٦٤

عدالة ٢٠١٥/٨/٦

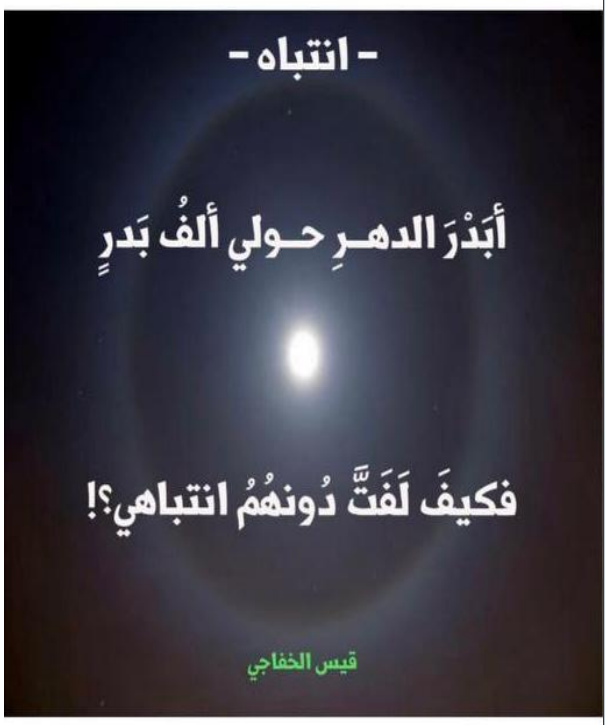
٨٤

أبي ٢٠١٥/٦/٢٢

٦٦

وطن ٢٠١٥/١١/٢٤

١١١



١٤

وحي ٢٠١٥/٦/٧

٦٠

١٠٩

٩) حقيقة – ٢٠١٥/٥/١٢:

٢٦

تنوّع ٢٠١٥/٧/١١

٧٨

منادة ٢٠١٥/١١/٢٩

١٢٣

هنيئا ٢٠١٥/١١/٣٠

١٢٦

٦) كرامة- ٢٠١٥/٥/١٠:

٢٣

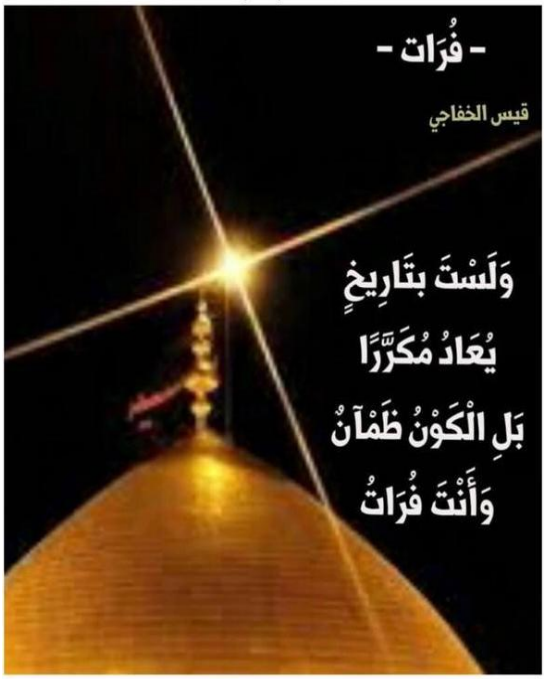
ارتياح ٢٠١٥/١٠/١٥

١٠٥

تصاريف ٢٠١٧/١٠/٢٧

٣٣٠

فرات ٢٠١٦/١٠/١٠



٢٢٩

إطلاق ٢٠١٦/٢/٥

١٥٩

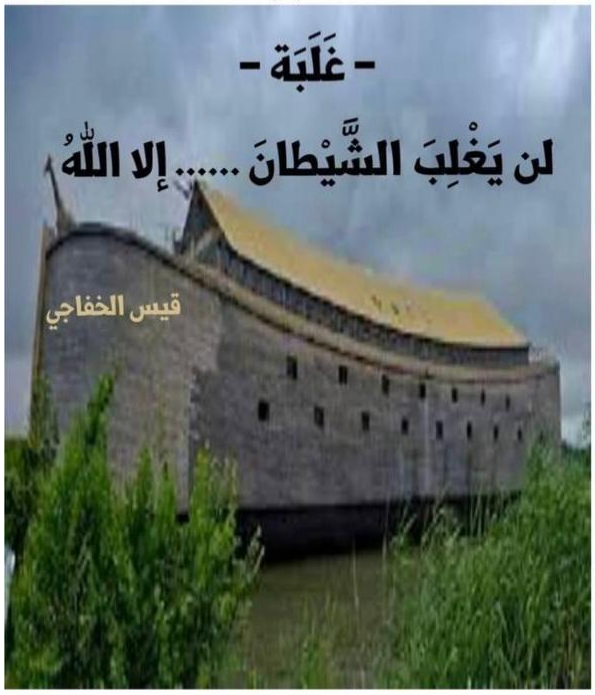
موطن ٢٠١٦/٣/٧

١٧٣

فاطمة الزهراء عليها السلام ٢٠١٦/٣/١٣

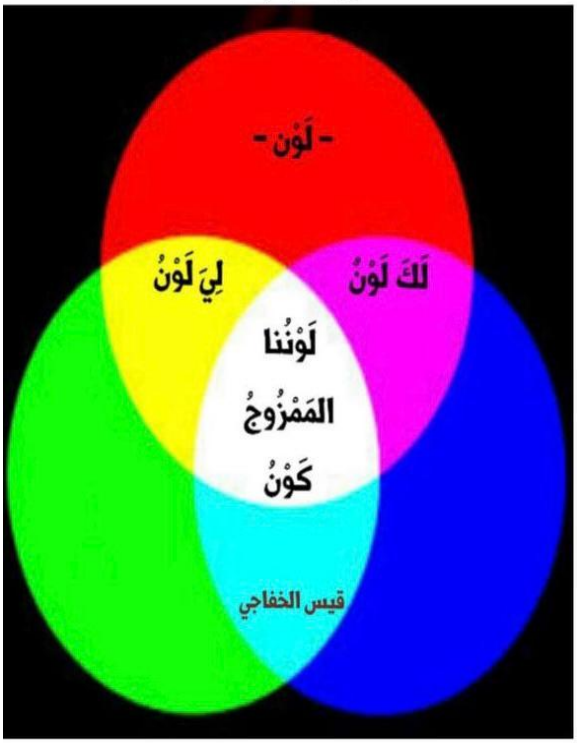
١٧٥

غلبة ٢٠١٦/٢/٢٩



١٦٨

لون ٢٠١٦/١/٢٣

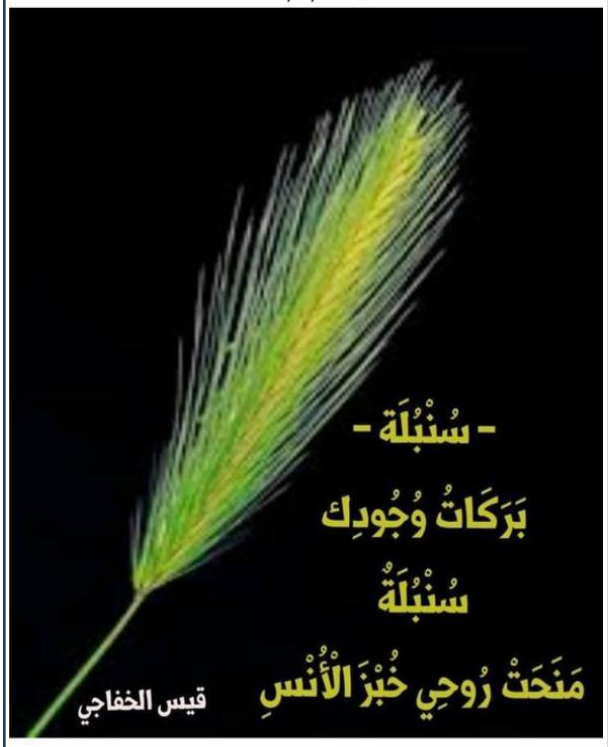


١٥٧

صليب ٢٠١٥/٩/١٩

٩٨

سنبلة ٢٠١٦/٩/٧

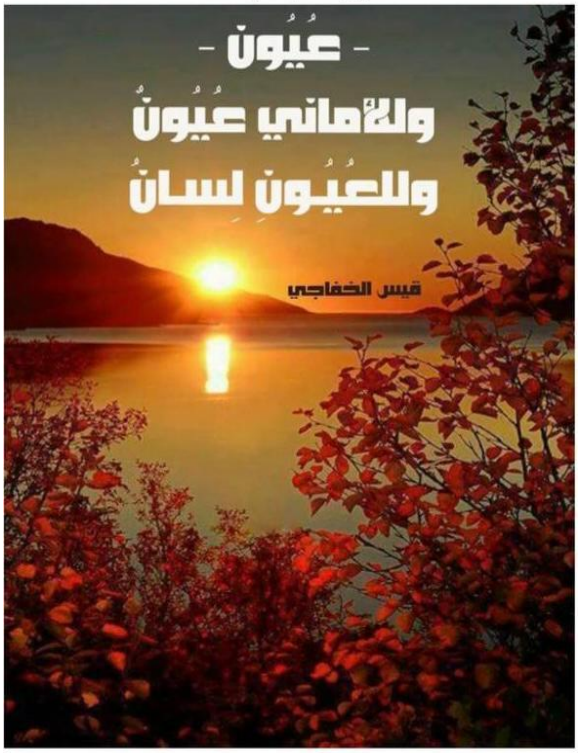


٢٠٦

طوبى ٢٠١٥/١١/٢٩

١٢٥

عيون ٢٠١٥/١٢/١٤



١٣٨

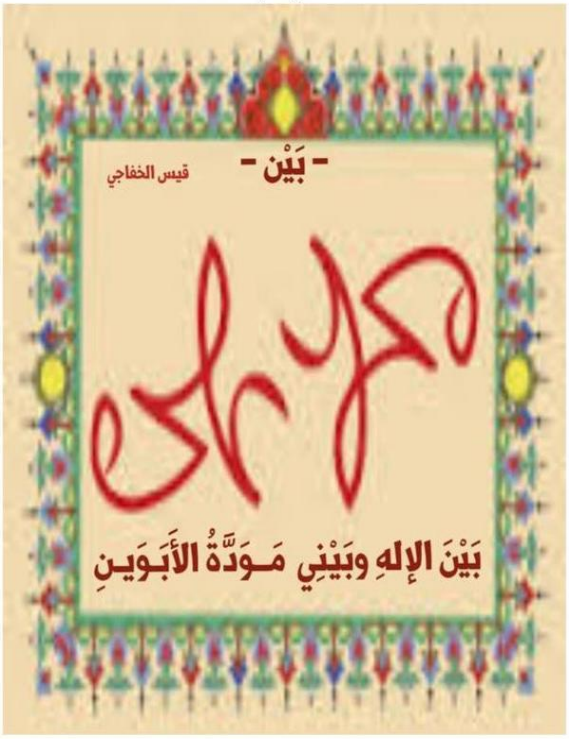
قشرة موز ٢٠١٧/٦/٧

٣١٦

غيث ٢٠١٧/٨/٢٩

٣٢٤

بين ٢٠١٥/١٢/١٥



١٣٩

غرق ٢٠١٧/١/٢٩

٢٨٢

قلق ٢٠١٦/٥/٨

١٨٥

جمال ٢٠١٥/٦/٢٥

٦٨

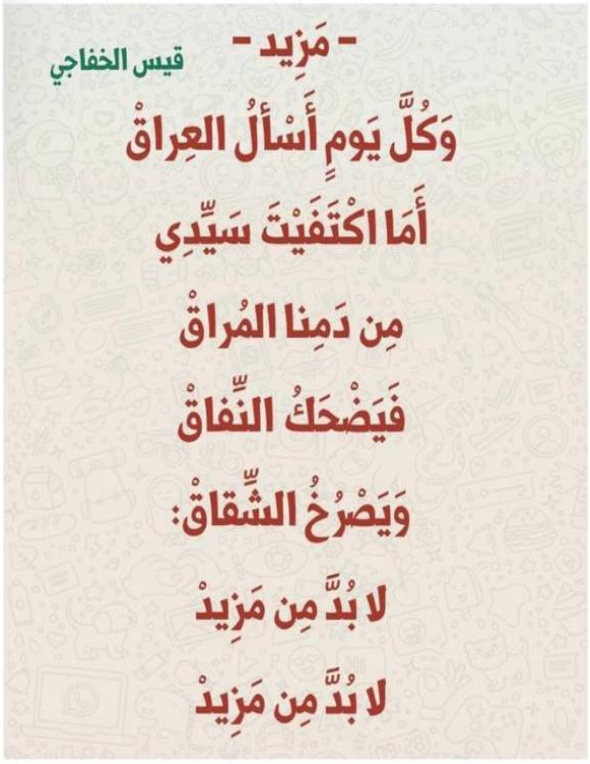
ذبول ٢٠١٦/٢/٢٩

١٦٩

سرقة ٢٠١٥/١٢/١٧

١٤٢

مزيد ٢٠١٦/٥/٢١

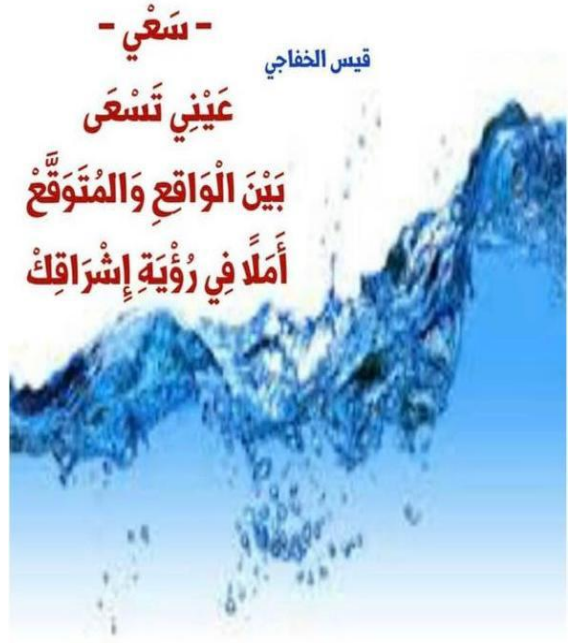


١٩٠

١) نص- ٢٠١٥/٤/٢١:

١٨

سعي ٢٠١٦/٩/٢٤



٢١٦

عباس الحسين-٢ ٢٠١٥/١٢/٢

١٣٢

قناع ٢٠١٦/٧/١

١٩٦

سلام ٢٠١٦/٧/١٦

٢٠١

ربح ٢٠١٥/١٢/٢

١٢٨

تقلقُل ٢٠١٥/١٠/١٠

١٠٤

حلاوة ٢٠١٥/٨/١٦

٩٠

ضيف ٢٠١٥/١١/٢٤

١١٣

الشعر ٢٠١٥/١٢/٢٠

١٤٥

عدالة ٢٠١٥/٨/٦

٨٤

٣) الإمام الحسين عليه السلام- ٢٠١٥/٥/٢٢:

٢٩

إحساس ٢٠١٥/٧/١٣

٨١

ليلى ٢٠١٦/١٠/٢٥

٢٤٠

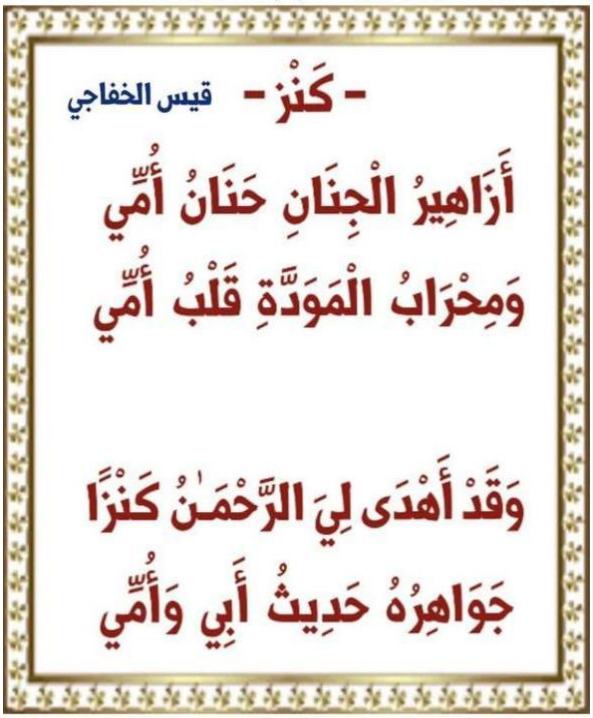
قائل ٢٠١٧/١/٤

٢٧١

تيسير ٢٠١٥/٩/٢٢

١٠٠

كنز ٢٠١٧/٣/٢٠

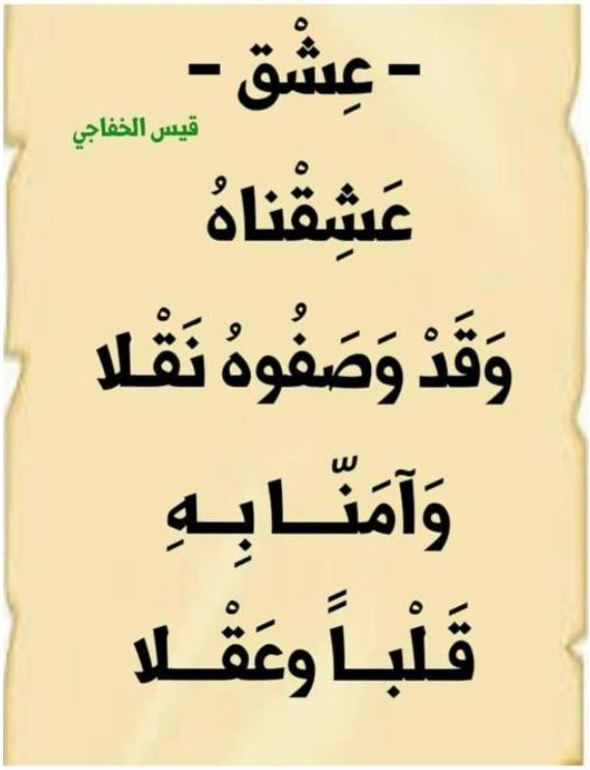


٢٩٣

ربي ٢٠١٧/١/٢٨

٢٨١

عشق ٢٠١٥/١٢/٢٣



١٤٨

سفر ٢٠١٦/١١/١٤

٢٥٥

عمر ٢٠١٦/١٢/٢٧

٢٦٧

متى؟ ٢٠١٥/١٢/١٦

١٤١

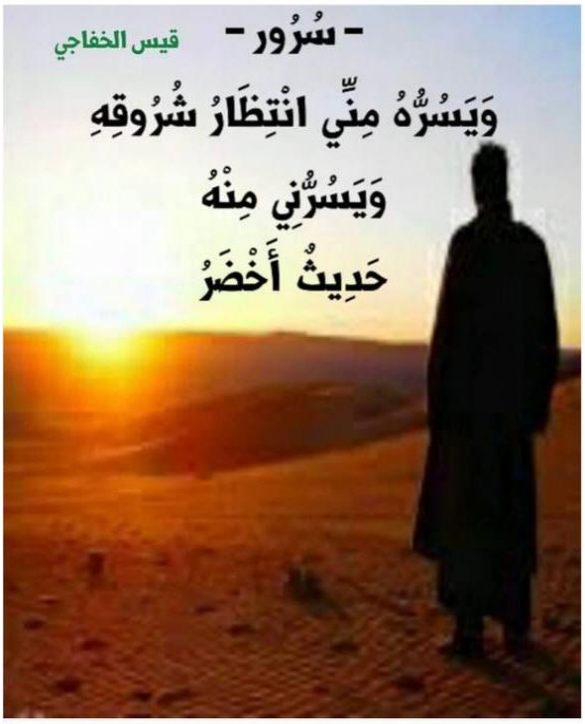
تغيُّر ٢٠١٥/١٢/٢٥

١٥٠

عشق ٢٠١٥/٦/١٣

٦٣

سرور ٢٠١٧/١/٢٣



٢٧٩

تحية ٢٠١٦/٩/١٨

٢١٢

مقياس ٢٠١٦/١٢/٢٣

٢٦٦

مذاق ٢٠١٥/٩/٢٠

٩٩

إبصار ٢٠١٥/١٢/١

١٢٧

كن ٢٠١٥/٦/٢٦

٧٠

غرام ٢٠١٧/١/١

٢٧٠

زلزلة ٢٠١٥/٨/٩

٨٦

اضطراب ٢٠١٥/٧/١٣

٨٢

تجرُّؤ ٢٠١٥/٧/٨

٧٥

أمان ٢٠١٧/٤/٦

٢٩٩

Abstract

Rhythm is considered one of the original bases that distinguished the construction of poetry from prose, although the influences of modernity and beyond that modern Arabic literature has witnessed have opened up to some prose forms, especially the prose poem. Thus, the fields of study of Rhythm and its presence in the poetic text have expanded and are no longer limited to the traditional dimension of studying. External and internal corners, therefore, this thesis comes to research the rhythmic aspects adopted by the poet Qais Hamza Al-Khafaji in his poetry, whose forms varied in vertical rhythms, free poetry, and prose poems, in addition to his innovation of a new poetic genre, which he called (Battik poetry). As a new experiment that depends on the intensifying expression and making use of contemporary artistic photography techniques and electronic programs to combine literary expression with the aforementioned art, emphasizing the presence of poetry and its influential power in the contemporary interactive recipient, via the blue screen. Therefore, the value of choosing it as a model for study is obtained due to its combination of traditional and post-modernist systems styles.

This study includes an introduction, then a preface that specialized in talking about the aspects of innovation in modern Iraqi poetry, then it is followed by three chapters, the first of which specialized in studying the external structure of Rhythm in Al-Khafaji's poetry, Meter and Rhyme for all the metrical forms in which it is composed. It includes three sections after a general introduction, as it dealt with In the first section (The Rhythm of Vertical Poetry. The second section is entitled (The Rhythm of Free Vertical Poetry Rhymes), and the third section is titled (The Rhythm of Vertical Poetry Rhymes and Free Poetry), while the second section is devoted to studying the internal rhythm in all the poetic forms in which it is composed, so the first section is titled (Internal rhythm in vertical poetry). While the second section is entitled (Internal Rhythm in Free

Poetry), while the third section is titled (Internal Rhythm in Prose Poetry).

As for the third chapter, which is devoted to the study of Cardaic poetry in terms of its external and internal rhythm, the first section is entitled (The External Rhythm of Cardaic Poetry), and the second section is devoted to studying the rhymes of this form under the title (Rhyme of Cardaic Poetry). As for the third section, it deals with the study of internal music. In Al-Bataaqi poetry, it is titled (The Internal Rhythm of Al-Bataaqi Poetry). After that, the study is concluded with a conclusion that includes a summary of the results obtained by the researcher in studying Al-Khafaji's poetry Rhythmically, then a list of the sources and references that are considered in this study.

Republic of Iraq

Ministry of Higher Education and Scientific Research

University of Misan

College of Education

Department of Arabic

Rhythm of Qais Hamza Al-Khafaji poetry between Vision and Rhytmatical Formulation

A Thesis Submitted by

Nehad Ashour Ghali

To the Council of the College of Education –University of Misan as a Fulfillment of Requirements for Master's Degree in Arabic Language and its Arts

Under the Supervision of

Prof.Ali Abdul Hussein Hadad (Ph.D)

1446 A. H **2024 A.D**