

الفصل الخامس

الموسيقى

- الوزن في الشعر التقليري .
- تصرفاته في الوزن .
- الوزن في الشعر الحر وتصرفاته فيه .
- القافية .
- شكل القصيدة في الشعر التقليري .
- شكل القصيدة في الشعر الحر .
- دور الموسيقى في البناء الشعري .
- نظرية الفصل والوصل التفعيلي .

الموسيقى:

فى هذا الجزء من البحث ننتقل إلى الحديث عن الدراسة الفنية ، وهى تدور حول ثلاثة محاور :الموسيقى - الصورة - اللغة والأسلوب .

وأبدأ بالموسيقى لأنها أول عنصر فنى يصافح أذن السامع ، كما أن شعر يس الفيل يغلب عليه الطابع المحفلى ، والقصيدة عندما تكتب لتلقى على جمهور تحتاج إلى مؤثرات إيقاعية لإثارة الشعور وتحريك الوجدان .

" وحين نضع النظر فى بنية القصيدة العربية نجد أن البناء الموسيقى يعد فى مقدمة البنى التى تتكون منها القصيدة عند العرب ، ويرى النقاد أن البناء الموسيقى يتقدم على البناء بالصورة لأن القصيدة إذا فقدت العنصر النغمى " الوزن الشعرى " تخرج من دائرة الشعر إلى دائرة الفن النثرى " . (١)

والوزن ليس مجرد قالب يصب فيه الشاعر تجربته ، ولكنه " يمنح ألفاظ الشعر من الجرس والإيقاع والتأثير ما لا يتأتى لسائر ألوان الفنون على إطلاقها ذلك لأن تتابع الإيقاع من طبيعة الكون والحياة ، والنفوس من شأنها أن تستجيب للإيقاع المنظم بوحى من فطرتها " . (٢)

وقد جاء شعر يس الفيل مزيجا من الشعر التقليدى والشعر الحر فنجد قصائد الشكلين متجاوزة داخل مجموعاته الشعرية ومن هنا يجوز لنا أن نتساءل : هل يكتب الشاعر هذين الشكلين بدرجة واحدة من الإجابة أم أنه يتفوق فى أحدهما على الآخر؟ بالطبع ستختلف إجابات النقاد والقراء عن هذا السؤال تبعاً لاختلاف أدواقهم وميولهم .

فالدكتور مصطفى رجب يفضل شعره التقليدى على شعره التفعيلى ولكنه لم يذكر الأسباب التى جعلته يفضل هذا اللون من الشعر حتى استطيع أن أناقشه فيه . (١)

أما الدكتور عبد الله سرور فيرى أنه فى شعر التفعيلة أقوى منه فى الشعر التقليدى لأنه - كما يقول - " يحسن التصوير فيه ، ويتخلص إلى حد كبير من الجمل الاعتراضية ، وما يقيم الوزن ويتفرغ للمضمون فيحسن صياغته تصويره إذ لا يشغل بروى ، ولا برتابة القافية وحركة حروفها ، كما أنه يكاد يتخلص شعر التفعيلة لديه من المحسنات البديعية ، والاستطراد اللغوى ، والتتابع الكمى ، والذى من شأنه أن يؤدى إلى الترهل ، وعدم الاهتمام بالمضمون " . (٢)

ثم يشير إلى الأسباب التى جعلت شعره التقليدى أقل جودة من الشعر التفعيلى ، يقول : " وشعره الخليلى ينوء بالمحسنات البديعية التقليدية ، وتكثر فيه الجمل المعترضة التى لا تضيف كثيراً إلى فن الشعر - وإن أقامت الوزن - وحافظت على الإيقاع . " (٣)

ورأى فى هذا الموضوع ، أنه لا يجوز الانحياز لهذا اللون أو ذاك من الشعر على إطلاقه ، فقد أثبت الشاعر فى بعض قصائده التى كتبها بالشكل التقليدى أن جمال الشعر لا يتركز فى إطار القديم أو الجديد ، وإنما العبرة فى فن الشعر ذاته وإحساس الشاعر بما يكتب ، والشاعر الجيد هو الذى يستطيع أن يقدم لنا قصيدة جيدة فى أى إطار يختاره عندما يختار الصور الموحية التى تصب فيها أفكاره وتمكنه من توصيلها إلى القارئ ، وهذا لا يتأتى إلا إذا اختار الشاعر الإطار الذى

يتفق واستعداده من ناحية وتجربته من ناحية أخرى دون اتهام لشكل ما بالعجز أو القصور.

فقصيدة " الميلاذ وحكايات الخريف " وهى تمثل شعر التفعيلة تفوق الكثير من قصائد التقليدية الناضجة ، كما أن قصيدة " هذا مقامك يا وطن " قد فازت بجائزة أحسن قصيدة على مستوى الوطن العربى عام ١٩٩١م وهى من شعر التفعيلة أيضاً .

ومع ذلك فهناك القصيدة التقليدية ذات الأبيات القليلة التى تبرز عشرات القصائد الحديثة- أى تفوقها حداثة - وهى تقليدية مثل " قصيدة المدينة والطائر الحزين " وقصيدة " حوار النظرات " وقصيدة " صداقه " وغير ذلك من القصائد التقليدية الأخرى التى بلغت درجة عالية من الجودة والإبداع .

ولهذا ، فانا أتفق مع الدكتور كمال نشأت الذى يرى " أن الشكل وحده لا يخلق القصيدة الجيدة ولا يخلق شاعرا أيضا ، والشاعر المقتدر هو الذى يملأ الشكل إبداعا مهما كان قديما أو حديثا ، كما أن الشكل لا يحقق شاعرية لمن فقدها " .^(١)

(الوزن فى الشعر التقليدى) :

جاء شعريس القليل مشتملا على أغلب بحور الشعر العربى ، حيث استخدم أحد عشر بحراً وردت على النحو التالى : البسيط ، الكامل ، الوافر ، المتقارب ، الرمل ، المتدارك ، الرجز ، المجتث ، الخفيف ، الطويل ، الهزج .

١ - د. كمال نشأت فى نقد الشعر ، ص ٣٧ .

وهذه الإحصائية أجريتها على ست عشرة مجموعة شعرية مخطوطة كتبها
الشاعر فى خمسة عشر كشكولا مدرسيا . وقد وجدت من خلال هذه الإحصائية أن
الغالب لديه النظم على البحور النامة ، ثم قلة المقطوعات فى شعره وكذلك قلة
القصائد المتنوعة القوافى بالنسبة للقصائد الموحدة القافية .

كما أنه لم يختربحرا بعينه لغرض معين ، فتحديد بحور بعينها لتكون
مناسبة لأغراض ما أمر لا يقره واقع الشعر ، وقد وجدت من خلال استقراء شعر
يس الفيل أنه كتب بعض أغراضه فى أكثر من بحر . والعبرة فى كل هذا بتجربة
الشاعر ورؤيته الفنية وطبيعة انفعاله " فالشاعر الذى ينظم فى بحر الطويل أفرأحه
غير من ينظم فيه أحزانه ، وتجربة الغربة غير تجربة العودة ، والحرمان غير المتعة
والغضب غير الرضى ، ولكن التجربة الواحدة ذات أبعاد شتى وأوجه كثيرة
قد تختلف فيما بينها بينما تتفق فى الإيقاع مع ما يخالفها من تجارب ، فليس
هناك بحر أليق لنظم الرثاء أو المدح أو الفخر ، ولكن نخلم الموضوع الواحد فى بحور
مختلفة يجعل لكل تجربة إيقاعها المتميز". (١)

من هنا وجدت يس الفيل ينظم شعره الدينى على أبحر متعددة فقصيدة
" رمضان " نجى على وزن بحر الكامل يقول (٢)

أنا فيك...من ولهى ..أكاد أنوب ولديك .. طيش عن عماء يتوب
أهواك .. لا سفه يدور بلهفتى أبدا ..ولا أنا عن سناك أغرب

١ - د. حسنى عبدالجليل يوسف موسيقى الشعر العربى الهيئة المصرية العامة للكتاب الجزء الأول ١٩٨٩م
ص ٢٢، ٢٣.
٢ - همسات الصدى ص ٧٧.

ويكتب فى المناسبة نفسها قصيدة أخرى على وزن البسيط: (١)

شهر الصيام.. وأنت الآن تحملنا إلى مدى لم تعكر صفوه غير
 وحد قلوبنا أضل الحقد منطقتها وامنح هداك ، لمن للحب ينتصر
 وعلى بحر الوافر تجيء قصيدة " إلهى " : (٢)

وقد ناحت عيون الناس حولى وعينك أنت وحدك تحتوينى
 وفى مقطوعة على وزن بحر الرمل يقول :

كلما داعب هذا الدهر نايه وبسفر الخلد يوما خط آيه
 هزنى الشوق إلى محرابه علنى أحظى بأنوار الهدايه
 وعندما يتغزل نجده يوزع غزله فى أبحر مختلفة ، الطويل منها والقصير
 والمتوسط والتام والمجزوء ، فلم يتقيد بوزن ، وهذا يدل على ثراء تجريته وتنوعها .

ففى بحر المتقارب تجيء قصيدة من ذاكرة الصمت والأشواق: (٣)

وعينيك .. ما زلت رغم البعاد على الشوق أحيا بلا أمنيه
 أعيش على ذكريات رحلن بكل اختلاجاتها المضنيه
 كما تغزل فى بحر الكامل ، من ذلك قصيدة بعنوان " لا " يقول: (٣)

لا تتطقى حرفا .. فإن هوانا سيدوب .. إن باحت به شفتانا
 وتغزل أيضا فى بحر الوافر وهو من البحور المتوسطة يقول: (٤)

يقربنى الهوى .. فتصدّ عنى وتصدم فيك إحساسى وظنى

١- الإبحار على سفن اليقين ص ٩٢ .

٤- الميلاد وحكايات الخريف ، ص ٥٤ .

٢- المصدر السابق ، ص ٧٣ .

٣- المصدر السابق ، ص ٤٧ .

٤- حصاد الأمل ، ص ٤٠ .

وفى البسيط التام قصيدة بعنوان " يا نظرة الحب عفوا " (١).
يا نظرة..وارتمت سهما على بدنى مدى يدىك .. وريدنى إلى زمنى
ويكتب على مجزوء الوافر قصيدة " غرور" (٢) :
أهدىم به .. فببتعد وأهجره فبترتعد
تصرفاته فى (الوزن) :

التزم بس الفيل بالبحر الواحد فى كل ما كتب من أشعار ما عدا قصيدة
"ذ شى" فقد خلط فيها بين بحرئ الرمل والكامل .
ولكنه تصرف فى الموسيقى بطريقة أخرى ، فاستخدم الأبيات القصيرة
التي لا تزيد عن الجملة الواحدة ، من ذلك استخدامه لبحر الكامل منهوكا ، فهذا
الوزن وإن كان مقطوعا من الإطار الموسيقى للتام من هذا البحر إلا أنه لم يرد عن
الخواص . هذه الصورة ، يقول : (٣)

الشمس تشرق فى الصباح
والكون ينهض للكفاح
لتنظل قافلة النجاح
تبنى وتزرع فى انشراح

فالقصيدة جاءت على وزن متفاعلن متفاعلن مرتين فى كل بيت وتسير
بهذه الطريقة حتى نهايتها ، ويبلغ عدد أبياتها خمسة وعشرون بيتا .

كما استخدم بحر الوافر منهوكاً كقوله : (٤)
أنا فى ساحة المسجد

١ - صمود الجراح ، ص ٨٦ .
٢ - أغاريدى ، ص ٦٤ .
٣ - أغاريدى ، ص ٧٥ .
٤ - على صدا التكريك ، ص ٥٣ .

لرَبِّي خاشعاً أسجد
أنا في ساحة المسجد
إذا ما الصوت ناداني
وبالتكبير حياني
هناك هناك تلقاني
وجاء ببحر المتدارك مشطوراً كقوله: (١)
سبحانك أنت الوهاب
يا مانع كل الأسباب
تعطينا من غير حساب

وقد حاول اشتقاق بعض الأوزان الجديدة عن طريق التصريف في الأوزان القديمة ، من ذلك قصيدة " ما أروع الصباح " و" نستقبل الصيام " ولأدليل على ما ذكرت بهذا الجزء من مطلع القصيدة الثانية: (٢)

نستقبل الصيام بالحـب كل عام
وقبـل أن ننام نسعى إلى القيـام
فوزنها مستفعلن فعول بتسكين اللام في التفعيلة الثانية .

(الوزن في الشعر الحر وتصرفاته فيه :

" لا شك أن القصيدة في الشعر الحر تختلف عن القصيدة في الشعر العمودي من حيث البناء الموسيقي والمعنوي ، وتتميز عنها ، ولكنها لا تمتاز عليها فكل إطار له خصائصه الإيقاعية والصوتية والمعنوية . (٢)

١ - على صدى النكرات ، ص ٣٥ .
٢ - الأمل مطر الفصول الأربعة ، ص ٢١ .
٣ - د. حسنى عبدالجليل يوسف : موسيقى الشعر العربى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الجزء التالى ١٩٨٩ ، ص ٨٧ .

" ومن المتفق عليه أن وزن الشعر الجديد يقوم على وحدة التفعيلة ، وذلك بأن يستخدم الشاعر تفعيلة معينة تتكرر في كل بيت مع اختلاف عدد التفعيلات من بيت إلى بيت بدون نظام رتيب" (١)

وفى الشعر الحر لا يتقيد الشاعر بنظام البيت ، حيث تتكون القصيدة من أسطر كل سطر يشتمل على تفعيلة أو اثنتين أو ثلاث أو أكثر، كما تتعدد صور التفعيلة الواحدة داخل العمل الشعري الواحد .

أما من حيث استخدام يس الفيل للوزن فى الشعر الحر ، فقد اتخذ من تشكيلات البحور الصافية إطارا لتجاربه ، بينما قل أو ندر استخدامه للبحور المركبة وقد تفاوت استخدام الشاعر للبحور الصافية ، فنجد بحر الوافر يشغل المرتبة الأولى من حيث شيوع الاستعمال ، يليه المتقارب فالمتدارك ، فالكامل ويقل الرجز والرمل ، أما البسيط فجاء استخدامه نادراً .

ومن الملاحظ أن الشاعر لم يستخدم تفعيلة المتدارك فى صيغتها الأصلية " فاعلن " وإنما جاءت فى جميع حالاتها مخبونة بكسر العين مرة وسكونها مرة أخرى ، كما دخل القبض على فاعلن " ومعروف - كما يقول الدكتور محمود السمان - فى العروض القديم أن القبض لا يدخل إلا فعولن ومفاعلين فتصيران فعولن ومفاعلن ويدخل فى أربعة أبحر هى : الطويل والبرج والمضارع والمتقارب أما فى العروض الجديد فقد دخل القبض فاعلن فى بحر المتدارك كثيرا ، وبه تصير فاعلن فاعلن " : (٢)

١- على بونس : النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ ، ص ٣٠ .

٢- د. محمود السمان أوزان الشعر الحر وقوافيه ، دار المعارف ١٩٨٣ ، ص ٦٨ .

وكثرة مجيء هذه التفعيلة فى الشعر الحر "تأتى - فيما تأتى - نتيجة لانتشار هذا البحر وديوعه وبالتالي استغلال كل ما يمنحه من رخص (١) كما يلاحظ أن معظم ما كتبه يس الفيل من شعر حر يمكن أن يقع فى إطار الشعر التقليدى من حيث التشكيل الموسيقى ، فوردت القصيدة فى الشكل الجديد متشربة روح الشعر القديم .

وهذا يدلنا على أنه بالرغم من ممارسة شاعرنا لكتابة الشعر الحر فإن أنغام الشكل التقليدى ظلت كامنة فى نفسه ، وقد تأتى القصيدة مكتوبة على هيئة الشكل التقليدى ثم يبعثرها الشاعر فى تفعيلات أو أسطر لتأخذ هيئة الشكل الجديد (٢) ، ومن الشعراء الذين أكثروا من استخدام هذه الطريقة نزار قباني وفاروق جويدة ، وهذا يدل أيضا على أن استجابة الشعراء للشعر الحديث قد يكون استجابة مفتعلة مجارة للموجة السائدة . وسوف أبدأ بعرض جزء من مطلع قصيدة " كان فراقا دون وداع " لنرى أوجه الاتفاق بين الشكلين فى قصيدة الشعر الحر ، يقول : (٣)

١- كان فراقا دون وداع

فاعل فعْلن فاعل فعل

٢- ثم ضياع

فاعل فعل

٣- قالت لى عيناها

١- د. أحمد عبدالحى : شعر صلاح عبدالصبور الغنائى الموقف والأداة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨ ، ص ٢٥٤ .

٢- مثال ذلك القصائد التالية : الألم المكبوت ، أغنية إلى إيزيس ، أنا والحلم والجبروت ، أحلام .

٣- أغنية بلا وطن ، ص ٨٣ .

فعلن فعلن فعلن

٤- ذلك بعد صراح

فاعل فاعل فعل

٥- ذات مساء

فاعل فعل

٦- ودعتك

فعلن فع

٧- خانتني الكلمات

لن فعلن فعلان

٨- لم أنطق حرفا يا أسفى

فعلن فعلن فعلن فعلن

٩- واللفظ هناك على شفتى

فعلن فعلن فعلن فعلن

١٠- لم أدر لماذا

فعلن فعلن فع

١١- قد مات

لن فعل

فقد التقت فى هذا النص روح الشعر الحر والشعر العمودى . فمن حيث
الحر نجد أنه قائم على وحدة التفعيلة . كما أن القصيدة تقوم على السطر الشعري
مورد السطر الأول أربع تفعيلات والثانى تفتيلتان . والثالث ثلاث تفعيلات .

أما السطر السادس فقد جاء فى تفعيلة وحرفين متحركين ثم جاءت التفعيلة الأولى من السطر التالى ناقصة هذين الحرفين ، وكان من الأوفى أن يأتى السطران سطرأ واحداً هكذا : ودعتك خاتنتى الكلمات .

وبالنسبة لـ " فاعلن " المقبوضة فنلاحظ دخول القبض على التفعيلة الأولى والثالثة من السطر الأول ، والأولى من السطر الثانى . والأولى والثانية من السطر الرابع ، والأولى من السطر الخامس . فأصبحت جميعها فاعل وهذا يدل على شيوع هذه التفعيلة فى الشعر الحر .

كما استفاد شاعرنا من الضروب العديدة التى تتيحها هذه التفعيلة فالضرب فى السطور السابقة على الترتيب : فعل ، فعلن ، فعلان ، فعلن ، فلم يلتزم بالضرب الواحد مثلما يحدث فى القصيدة التقليدية . وتعدد الضروب فى قصيدة الشعر الحر يعد ثراءً إيقاعياً لهذا الشكل الجديد إذا جاء متمشياً مع تجربة الشاعر وعاطفته . ومن حيث وجود روح الشعر العمودى فإننا نجدتها فى هذه القوافى :

وداع ، ضياع ، صراع ، الكلمات ، مات ، أسفى ، شفتى

(الثانية :

شكل القصيدة فى الشعر التقليدى ،

تعد القافية جزءاً مهماً فى بناء البيت فى الشعر التقليدى ، وتعتبر عاملاً أساسياً فى تقسيم القصيدة إلى أبيات . كما أن تكرارها فى كل بيت يحدث نغماً موسيقياً يجذب انتباه السامع ، وهنا يقول إبراهيم أنبىس " وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية فهى بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع

تردها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الذى يطرق الأذان فى فترات زمنية منتظمة
وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن " .

وقد اتخذت القصيدة التقليدية عند يس الغيل أكثر من شكل ، فبدأ حياته
الشعرية بالقلب الموحد ، وهذا يتناسب مع شعر البدايات الذى يغلب عليه
الاحتذاء والتقليد . وإن كانت تلك الفترة لم تخل من بعض القصائد التى تعددت
فيها القافية ، كما غلب على شعر المرحلة الأولى طول بعض القصائد حيث بلغت
قصيدة " الشاعر والصيد " مائة وعشرين بيتاً يقول فى مطلعها :

شراع يعبر الأيام ..ونأى ينثر الإلهام

وقصيدته الدالية "أخى العريى" بلغت مائة وأحد عشر بيتاً ، التزم فيها

بالقافية الموحدة ومطلعها:

أخى العريى عن قومى بوادى النيل أو بردى

وعن أيك وعصفور تغنى بيننا وشدا

وقصيدة " أسطورة الخلد " بلغت أربعة وتسعين بيتاً ومطلعها :

يا شاعر النيل :هل مثلى يوفىها ° ° ° ° حق الثناء ويستجلى معانيها ؟

ومن هذا الضرب قصيدة " مارء من ضياء " وقد بلغت خمسة وثمانين

بيتاً وقصيدة " من خارج أسوار الليل " بلغت سبعة وسبعين بيتاً.

وهذه القصائد كتبت فى الفترة ما بين ١٩٥٢ إلى ١٩٦٢ وهى موجودة فى

مجموعته الثانية المخطوطة " من خارج أسوار الليل " ثم بدأ الشاعر بعد ذلك فى

مجموعاته الأخرى يتخلى عن كتابة القصيدة الطويلة ولعل هذا راجع لعدة

أسباب منها :

١- القصيدة الطويلة تحتاج إلى طاقة شعرية كبيرة قد تجهد الشاعر وتجعله يتكلف ويضحى بشئ من المعانى والأخيلة .

٢- عدم إمكان نشر القصيدة الطويلة لاحتياجها لعدة صفحات مما يجعل أصحاب الصحف والمجلات لا يرحبون بنشرها .

٣- انصراف القارئ عن قراءة القصيدة الطويلة ومتابعتها .

٤- وهذا السبب لعله من أهم الأسباب وهو أن الشاعر وجد القصيدة الطويلة تتخلها النثرية والحشو مما يقلل من القيمة الفنية لها فانصرف عن كتابتها .

وبدأ شكل القصيدة بعد ذلك يتحدد ، وأصبحت القصيدة التقليدية تدور ما بين العشرين والثلاثين بيتا ما عدا بعض القصائد القليلة التي تجاوزت هذا العدد .

ثم تآتى بعد ذلك مرحلة التطوير والتجديد ، حيث تعددت القافية وتنوعت وأخذت أشكالا مختلفة ، ومن أشكال التجديد عنده :

القالب المقطعى : وهو أن يكتب الشاعر القصيدة ملتزما فى كل عدة أبيات منها بقافية تتغير داخل القصيدة الواحدة ، وقد جاء على أنواع منها ،

١- النوع الأول :

(أ) أن يتحد عدد الأبيات فى كل مقطع مع الاتفاق فى الوزن مثال ذلك قصيدة "إلهى" : (١)

وقد نامت عيون الناس حولى وعينك أنت وحدك تحنوينى
وقد شد الحنين إليك روحى وطار بها على أمل يقينى

١ - الميلاد وحكايات الخريف ، ص ٥٤ ، ٥٥ .

أكاد إليك أصعد باشتياق يورق خاطري بلاظى أنينى
فقرينى إليك وخذ بكفى وكن عند الصراط إلى يمينى
ثم يقول :

انا فى رحلتى كسبت اللبالي بمصباحى وأغرقتى ظلامى
شربت الكأس لم أعرف أكانت حلالا ... لم حراما فى حرام
وطال السير بى والنفس جوعى إلى ما لا تزيد من الطعام
فتكيف إذا إليك أمد كفى وكيف إليك ألجا فى الزحام

فقافية المقطع الأول نونية ، وقافية الثانى ميمية ، واتفقا فى الوزن حيث
جاءت القصيدة على بحر الوافر التام ، وجاء الضرب فى كل على مفاعل التى
تتحول إلى فعولن .

(ب) ان يتحد عدد الأبيات فى كل مقطع مع الاختلاف فى وزن القافية ومثاله
قصيدة "من أناشيد الحكمة " :^(١)

إذا ابتليت بأمر من الأمور عظيم
وأرهقتك اللبالي بألف ألف نعيم
ومر يومك سحقا لخطوك المستقيم
لا تكتتب وتسألح بكبرىساء الحليم
واصبر .. لعل نهارا يلوح خلف السديم
بمد ألف شعاع أبى الظلام المقيم

ثم يقول:

فكم نرنح ليل وكم تلاشى ظلام

١- المصدر السابق ، ص ٥٢ ، ٥٣ .

وكم تَأَلَّقَ فَجَرَّ	على ربوع الوئام
وكم تبدل حال	ومما لحال دوام
فسر على الأرض هونا	واعزف نشيد السلام
وازرع مشاتل حبوب	تخضر بين الأنام
يظل نكرك فيها	لألف عام وعام

فالقصيدَة من بحر المجتث ، ويتركب هذا البحر من مستفعلن فاعلاتن مرتين ، وقد وردت قافية المقطع الأول على وزن فاعلاتن ، ودخل الخين بعض التفعيلات وهو زحاف غير لازم فصارت فعلاتن ، أما قافية المقطع الثانى فجاءت على فعلات بدخول القصر حيث حذف ساكن السبب الخفيف وسكن ما قبله .

٢- النوع الثانى :

الشعر المقطعى المختلف فى عدد الأبيات مع الاتفاق فى الوزن ، ومثاله قصيدة "كلمات الحب إلى وطنى " وتقع فى أربعة مقاطع ، يتكون المقطع الأول من عشرة أبيات وقافيته نونية وموصول بالياء يقول: (١)

وأقسم أن ما أبدعت فوق الحلم يا وطنى
فوق الشك والتأويل فوق البغى والفنن

والمقطع الثانى يتكون من ثلاثة عشر بيتاً وقافيته نونية ومردوف بالألف

وموصول بالألف الإطلاق :

وكم جحدوك وديانا وكنباننا وشطانا

١ - المصدر السابق ، ص ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٩ .

والمقطع الثالث يتكون من ثمانية أبيات وقافية نونية مثل الأول ، والمقطع الرابع يتكون من ستة عشر بيتاً وقافيته نونية ومردوفة بالألف وموصولة بألف الإطلاق .

ومن الأنماط التشكيلية التي اعتمد فيها الشاعر على التنويع والتجديد قصيدة "من ذاكرة الصمت والأشواق" :^(١)

وعينيك ...ما زالت رغم البعاد على الشوق أحيا بلا أمنيه
أعيش على نكريات رحلن بكل اختلاجاتها المضميه
وأسال عنها ربعا يجئ وأسال عنها خريفا يروح
وأحيا طموحا وإن كنت أحيا بقلب تعثر فيه الطموح
ولم أنس يوما بأنا قطعنا عهداً على الحب أن نلتقى
وإن أبعدتنا الحواجز حيناً فإننا عليها غداً نرتقى

القصيدة عدتها ثلاثون بيتاً ، وهي تسير على هذا النمط ، حيث يتحد كل بيتين في القافية ، وقد جاءت على وزن المتقارب التام استخدم فيها الشاعر نظام التدوير ، فأنت الأبيات عبارة عن سطور كل سطر ثمانى تفعيلات متصلة .

ومن تلك الأنماط قصيدة "عودى" والتي يقول في مطلعها: ^(٢)

ليلاى : ورد ربيعنا وغرامنا يكسو الشجر
والتبر يا ليلاى فوق سنابل القمح انتثر
والليل والأجران غنت للحصاد مع القمر
والنهر موال طويل
أحائه شعب أصيل

١ - المولاد وحكايات الخريف ، ص ٧٣ .

٢ - من خارج أسوار الليل ، ص ٤١ .

عودى فقد جعل الروابى والنخيل له وتر
والكرم والأزهار نأى بين كفيه استقر
والحب والأنسام آيات تصور للبشر
وثباتنا يوم الجميل
وثباتنا فى كل جيل
من قبل أن يحبوا يا ليلى على الدرب الزمن
والكون هذا كان قزماً قد تسربل فى الكفن
كنا عمالقة أقمنا فى السماء لنا سكن
ليلاى فتان جميل
يسقيه بالخيرات نيل
وأناه طير الغرب يا ليلى وحط على فنن
ذاق الثمار فأسكرته فحن للروض الأعن
واستعمر البستان والأزهار واغتصب الوطن
ومضى يفرقنا الدخيل
بالدس والغدر الوبيل

فالقصيدة من الكامل المجزوء ، تتكون من أبيات طويلة جاءت على أربع
تفعيلات ، متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن ، وأبيات قصيرة على وزن متفاعلن
متفاعلات حيث دخلها التذييل .

وقد جاءت القافية فى الأشطر الطويلة فى الفقرة الأولى والثانية رائية
وقافية الأشطر القصيرة لامية ، وقافية الفقرة الثالثة والرابعة فى الأشطر الطويلة
نونية ، وقافية الأشطر القصيرة لامية ، وهكذا تسير القصيدة حتى نهايتها جاعلاً
الأشطر القصيرة كالقافية أو القرار للمقطع مع اتحادها جميعاً فى الوزن .

واستخدم يس الفيل نظام الرباعيات ؛ حيث تتعدد القافية فى كل بيتين
وتتحد فيها قافية الشطر الأول والثانى والرابع ، بينما تجيء مختلفة فى الشطر
الثالث وينضح هذا فى قصيدته "المدينة والطائر الحزين" : (١)

يا ذات القلب الصخرى يا قيد شعورى وىدى
يا قبر الألكان التكلى يا رمز شقائى الأبدى
أنفقت حياتى فى حبك وسكنت رحيقى فى قربك
وأقمت العمر بقيئارى أشدو للنور على دربك

فهذه القصيدة عبارة عن دفعات شعورية يعبر كل بيتين فيها عن معنى
مختلف عن الآخر . وقد سلك فى بناء الرباعيات طريقة أخرى ، فجاء بأربعة
أشطر على نظام المثال السابق ، ثم أتى بأربعة أشطر أخرى متراكبة بعضها فوق
بعض ، ومثال ذلك قصيدة "الأمل وروعة اللقاء" : (٢)

لأنك نبض القوى الزاحفة لأنك من رعدا عاصفة
لأنك بعث من الله جاء يزلزل صرح القوى الزائفة

لأنك صيحة شعب عريق

على أرضنا كم بنى للسلام

لأنك صحوة فجر جديد

على الأفق يطوى ثياب الظلام

والرباعية الأولى جاءت متفقة فى الشطر الأول والثانى والرابع والثالث
مختلف ، بينما الرباعية الثانية اتفق فيها الثانى والرابع والأول والثالث مختلفان
ثم تسير القصيدة بهذه الطريقة حتى نهايتها .

١ - الميلاد وحكايات الخريف ، ص ١١٧ .

٢ - حصاد الأمل ، ص ٢٦ .

ويبدو أن الشاعر أراد أن يتفنن في رسم أكثر من شكل للقصيدة
مستخدماً في ذلك أنماط التعبير الموسيقية المختلفة والمتنوعة .

يقول في قصيدة بعنوان "نشيد الاتحاد": (١)

هو الفجر مد يدا للصباح

وأذن في شرقنا للكفاح

تحدى الرياح

وداس الجراح

وأطلقها صيحة في الوجود

هنا من جديد إليكم أعود

طويت الحدود

كسرت القيود

فضموا الصنفاء ليوم الجهاد

فلا نصر إلا مع الاتحاد

فالقصيدة من بحر المتقارب ، وهي تتكون من شطرين طويلين ثم شطرين
قصيرين ، ثم يأتي بعدهما شطران طويلان وآخران قصيران ، وزن الشطر الطويل
فعولن فعولن فعولن فعولن بتسكين اللام ، والقصير فعولن فعولن بتسكين اللام كذلك
وجاءت الأشطر الأربعة الأولى الطويل والقصير بقافية واحدة "الحاء" ، ثم وردت
الثانية بقافية مغايرة وهي "الذال" المردوفة بالواو ، أما الشطران الأخيران
فقافيتهما الذال المردوفة بالألف .

١ - المصدر السابق ، ص ٣٦ .

ومن التراكيب الموسيقية التي استخدمها الشاعر محاولاً التنويع على
تفعيلات بحر الوافر قصيدة "شراعى والمرفا الأخير": (١)

وحين أردت أن ترسو ..تهاوى عمري المجروح
وأنت نعمة حيرى ..لديك ... وناشدتك الروح
وصلى الأسى ...يا قلبى ...ونادى شوقى المذبوح
هناك ...هناك...مرفانا...لم تبصره...هناك يلوح
لمن ضلت مواكبهم يغنى فى ظلام الريح
يغنى للغد النائى
ألم تسمعه يا داني

القصيدة من بحر الوافر المجزوء ووزن أبياتها: مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن
مفاعلتان .وقد استخدم التفعيلة الأخيرة التي كثر استعمالها فى الشعر الحر
ولم تأت بهذه الصورة فى الشعر التقليدى .

القصيدة مكونة من خمس فقرات كل فقرة تتكون من خمسة أبيات طويلة
مدورة غير مقسمة إلى شطرين ، ثم بيتين قصيرين يتكون كل منهما من تفعيلتين
جاءت التفعيلة الأخيرة للبيتين القصيرين فى الفقرة الأولى على وزن مفاعلتن
ثم تغيرت بعد ذلك فى ضرب البيت الطويل ما بين مفاعلتان ومفاعلتن ، وحدث
مثل هذا فى البيت القصير كذلك .

ومن الأنماط الموسيقية التي كتبها يس الفيل وتبدو شبيهة بالموشحة قصيدة
"نشيد الفدائى" يقول (٢):

بعزم أبى يهد الجبال بروح قوى يحب النضال

١ - اغنية بلا وطن ، ص ٤٥ .
٢ - انغام لم تعزف أبداً ، ص ٢٥ .

أنا يا أخى قد صنعت المحال بعزم أبى يهد الجبال

أنا يا أخى قد نسقت الحدود

أنا صرخة من ضمير الجدود

أنا مشعل فى ظلام الوجود

أنا منجل فى رقاب اليهود

وعبر السهول .. وفوق التلال

أنا يا أخى قد صنعت المحال بعزم أبى يهد الجبال

أنا يا أخى لن أهاب الردى

حياتى لأرضى وعرضى فدا

إذا قيد الليل فيها بدا

صرعت القبود ومن قيدا

وعبر السهول .. وفوق التلال

أنا يا أخى قد صنعت المحال بعزم أبى يهد الجبال

فهذه القصيدة تبدو قريبة الشبه بالموشحة ؛ حيث بدأها بيتين من بحر

المتقارب التام ، وهما يشبهان المطلع أو القفل الأول فى الموشحة . ثم يأتى بخمسة

أبيات من مجزوء المتقارب ، الأربعة الأولى متفقة فيما بينها فى القافية ومغايرة

لقافية البيتين السابقين ، أما الخامس فقد ورد بقافية مغايرة حيث جاءت قافيته

حرف اللام ، وكرر البيت الخامس فى بقية القصيدة ، وجاء البيت الطويل بمثابة

القفل الأخير أو الخرجة فى نهاية الأبيات السابقة .

شكّل (التصيرة فى) الشعر الحر :

"إذا كان الشعر الحر فى نماذج الأولى قد ابتعد عن القافية فإن من الملاحظ الآن فى النماذج الجيدة منه الإكثار من القافية ، بل إن من الملاحظ كذلك أن الشعر المتجدد يمتلئ الآن بالنماذج الطويلة ذات القافية الموحدة".^(١)

ومعنى هذا أن الشعر الحر لم يتخلص من القافية نهائياً فهى ما زالت قائمة فى هذا الشعر ولكن بشكل آخر غير الشكل الذى ظهرت عليه فى الشعر التقليدى .

والشاعر الحديث يستخدم القافية فى نهاية السطر الشعرى أو فى نهاية الوقفه النفسية ؛ ولذلك لم يعد يعرف فى الشعر الحر ما كان يسمى فى الشعر التقليدى بحرف الروى حيث أصبح صوتاً متنقلاً ومتغيراً .

وقد اهتم يس الفيل بالتففية فى الشعر الحر فجاءت معظم قصائده مقفاة ولعل عنايته بالتففية الخارجية فى هذا الشكل راجعة إلى تأثره بالشعر التقليدى فهو ما زال متشعباً بتراث الشعر العربى ، وهو وإن تخلص عن البيت فلم يتخل عن القافية . ومثلما كتب يس الفيل القصيدة التقليدية الطويلة كتب كذلك قصيدة الشعر الحر الطويل ، فبلغت قصيدة "الميلاد وحكايات الخريف"^(٢) مائة وثمانين سطرًا ، وقصيدة "العزف على الأوتار الجريحة"^(٣) مائة وثمانين سطرًا ، وقصيدة

١ - د. عبده بدوى فى الشعر والشعراء ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ١٩٨٢ ص ١٨ .

٢ - الميلاد وحكايات الخريف ، ص ٩٦ .

٣ - صخب الأتمة ، ص ٧٤ .

٤ - أغنية بلا وطن ، ص ٢٢ .

٥ - صخب الأتمة ، ص ٥٩ .

"الميلاد فى لحظات الموت"^(٣) مائة وثلاثة وخمسين سطرًا ، وقصيدة "الوصية" مائة وخمسين سطرًا ، يقول فى مطلع القصيدة الأخيرة^(٤):

اكتبينى....

فى ثنايا معطياتك

إنه الملاح .. ما ملّ ...

وإن ملّت مجاديف الهوى ...

إنه العاشق ما أسلم للياس جراحه

وإذا كان يس الفيل قد كتب القصيدة الطويلة ، فهو يكتب كذلك ١٠٠ القصيدة المتوسطة الطول والقصيدة القصيرة ، والقصيدة الومضة ، وهى قصيدة قصيرة جداً تجئ فى بضعة أسطر حيث تعتمد على التكثيف والتقطير ومن أمثلتها قوله تحت عنوان تنافر^(١):

نهاران

لا بألفان امتزاجا

نهار

نقطر شهدا

وأخر

ينصب

فوق الجراحات

ملحا أجاجا

١ - صخب الأقمعة ، ص ٧١ .

ومن أمثلتها الأخرى فى شعره قصيدة "موقف" (١)، "وسؤال" (٢) و"شك" (٣) و"وسقوط" (٤).

ويمكن تقسيم النثفية فى الشعر الحر عند بس الثيل إلى قسمين ،
القسم الأول : القافية الموحدة ، وهى التى يأتى رويها موحداً من أول
القصيدة حتى نهايتها ، مثال ذلك قصيدة "تباريح" (٥) :

إلى عينيك .. أنقل
بعض ما ازحمت به الصفحات
هنا .. فى الصدر
تلب نابض بالحب
لا يدرى
إلام يدق
والأحياء .. قد سكنوا مع الأموات
هنا .. عينان مبحرتان
فى دغل الشجر
والهدب
من لهب الحنين إليك ... محترقات

ثالقافية فى هذه القصيدة موحدة ، حيث جاءت كلمات القافية متفقة
فى حرف الروى "الثاء" كما فى الكلمات : الصفحات ، الأموات ، محترقات ، وهكذا

١ - أحزان طى شفة للكان ، ص ١٢٠ .

٢ - المصدر السابق ، ص ٥٧ .

٣ - صخب الأتعة ، ص ٧٢ .

٤ - المصدر السابق ، ص ٧١ .

٥ - المصدر السابق ، ص ٤ .

تسير القصيدة ملتزمة بحرف روى واحد لا يتغير حتى نهايتها كقوله بعد ذلك :
القبيلات ، الرغبات ، الثمرات ، العثرات .

ومن هذا القسم ، القافية الموحدة التي تتغير كل مقطع ، فتأتى القصيدة
مقسمة إلى مقاطع ، كل مقطع فيها يأتي على قافية مختلفة ، ومن ذلك قصيدة
" المعجزة فى الزمن البخيل " (١) :

شراع الأمانى

على مرفأ الصمت

حط الرحال ..

وللحزن قال :

محال

محال

ووجه الضحى يشرب إلى الأفق

تسطو على الأفق ريح الزوال

محال

محال

وكل النوارس للنبع ترحل

أن لا ترى فيه من يحتويها

وبالأمل المشرب الخطى

يقتنيها

ومن لا يرد الأذى عن بنيها

إذا القحط صال

١ - همسات الصدى ، ص ٦ ، ٧٠ .

ومد النصال
وغامر
لم يكثرث بالسؤال
حرام
تضل الفوارس دربا
عليه استقامت ..خطى
أم حلال؟

فهذه القصيدة مقسمة الى ثلاثة مقاطع : الأول رويه حرف اللام ، والثانى
النون والثالث اللام.

القسم الثانى : القافية المنوعة أو المتعددة : وهى ما اختلف فيها حرف
الروى بعد كل عدد من الأسطر . وقافية هذا النوع تأتى مبعثرة وغير منتظمة عبر
سطور القصيدة . فقد يتفق سطران أو أكثر فى حرف الروى ، ثم يتغير بطريقة غير
منتظمة . مثال ذلك قصيدة "أغنية ليست لسواك" (١):

١- ... وفتحت أبواب قلبى ..لقلبى

٢- وهيات للأمل المشرئب عناقا بدربى

٣- وقلت :امنحوا زهرة الأمنيات

٤- رحيق الحياة

٥- أقيموا على ربوة الذكريات

٦- سياجاً لحبى

٧- وعلقت فى جيد صدرى بقايا

٨- بقايا التفانى

٩- و زينت بالشوق صدر الحنان

١ - أغنية بلا وطن ، ص ١٢٦ .

١٠- وسبرت ما بين قلبي وقلبك

١١- سحر الأمانى

فقافيه هذا المقطع جاءت متنوعة ، حيث وردت علي النحو التالي :
الباء والتاء ، النون ، اتفق السطر الأول والثاني في الباء في كلمات قلبي ، دربي
الثالث ، والرابع ، والخامس ، في التاء كما يبدو في قوله : الأمنيات ، الحياة
الذكريات ، والثامن ، والتاسع ، والحادي عشر ، في النون ، وهذا نجده في كلمات
التفاني ، الحنان ، الأمانى .

وقد تأتي القافيه المنوعة متتالية كقوله في القصيدة السابقة : (١)

مني أنت .. ما زلت ... رغم انسحائي
وأهزوجة البوح عند التلاقي
مني ... أن يسافر فيك اشتياقي
ويبحر في مقلتيك انعتاقي

فجاءت القاف رويًا للأسطر السابقة علي التوالي ، ثم يقول بعد ذلك : (٢)

تقولين : كلا
وأنت التي كنت في الروض ظلا
وورداً وفلا
وخلا ... إذا لم أجد فيك خلا
تقولين : كلا
و أنت التي كنت فجراً تولي

١ - الممايق ، ص ١٢٧ .

٢ - الممايق ، ص ١٢٧ .

وأحياناً نجد بعض المقاطع التي تكاد تخلو من القافية . . . ولنأخذ علي

سبيل المثال المقطع الأول من قصيدة " خمس فقرات من كتاب الحب " : (١)

وكننت نذرت إن أنا عدت بالمال الذي أمل

لأشترين كسوة عامنا البارد

وكننت خرجت في صبح ضبابي الرؤي مقرر

وأولادي تركتهم عرايا في مهب الريح

وكل جوارحي تهتز من هذا الأسي القائم

وبين البرد والأمطار كنت أسير

كالحالم

فالشاعر في هذه السطور يبدو غير حفي بالقافية ، كأنه يستجيب لما تملبه عليه طبيعة التجربة ، والجو النفسي المرير الذي يسيطر عليه نتيجة لإحساسه بلامعقولية ما يحدث في الزمن ، فقد حدث أن مر موكب أحد الزعماء بمدينة دمنهور ، فأخرج الموظفون من مكاتبهم لاستقباله وكان شاعرنا ضمن من خرج وقد حملوا الأعلام عليها آية العرفان للميلاد بعد الموت ، وبعد أن انفض موكب الزعيم اكتسي وجه الأرض بالأعلام الملقاة عليها ، ورأي الشاعر هذا المشهد وتذكر المحتاجين والعرايا الذين هم في أشد الحاجة للأقمشة التي توطأ بالأقدام . فحزن لما رأي وكان اهتمامه بمضمون القصيدة الذي حجبت مرارته الظاهرة ما يمكن أن يشعر به المتلقي أنه افتقد عنصراً مهماً من عناصر الشعر ، كما أن خلوهذا المقطع من القافية لا يجعلنا نحس أن الإيقاع محتاج إليها ، وهذا النوع نادر في قصائده وهو يدل علي أنه كان متأثراً بالتراث .

١ - توقيعات حادة علي الناي القديم ، ص ١٢٤ .

وور (الموسيقى في البناء الشعري) :

بين الشعر والموسيقى علاقة حميمة تربط بينهما ، فإذا كانت الكلمات في القصيدة صوراً صوتية للخوارج والأفكار والمشاعر المستترة في نفس الشاعر فإن "الموسيقى تستطيع أن تصل إلى مناطق في الشعور الإنساني تعجز الكلمات غير الموسقة عن الوصول إليها" (١) ، وقد حاولت قدر المستطاع بيان أهمية الدور الذي تلعبه الموسيقى في العمل الشعري من خلال بعض القصائد التي سأعرض لها يقول في قصيدة "قلبي والجراح" : (٢)

ما للجراح .. لها في القلب متكاً ؟	كأنما القلب نبع والحشا كلاً
لم ينملم واحد .. إلا ويبرز لي	جيش .. علي مهجتي يعدو وينكفي
يا ألف جرح ادعي قلبي فإن به	من التمزق مالم يحتمل ملاً
أوذيت عمري ، وما أذيت من هدموا	مدينة الحب ، ما أذيت من صباوا
ولا رغبت عن الإيمان أزعه	حديقة من زهور الحب تمتلي
ولا تتسم قلبي غير عطرهم	في رحلة لفها من طينهم حما
يا ألف جرح بأعماقي تؤرقني	ضاع الطريق فقولي: كيف أبدأ ؟

فقد ساهمت في هذه القصيدة عناصر كثيرة في إثراء الإيقاع الموسيقي منها الإيقاع الخارجي المتمثل في بحر البسيط بما تثيره موسيقاه من تدفق وغزارة فهو يلائم القص والحكاية ، وملائمته للقص ناجمة من وفرة حروفه حيث يتكون البيت من البسيط من أربعة وأربعين حرفاً ، وقد يصل إلى ستة وأربعين حرفاً وبسبب هذه الوفرة من الحروف تمكن الشاعر من أن يقص جراح قلبه .

١ - مجلة للثقافة ، العدد الثالث ، يوليو ، ١٩٩٠ ، ص ١٠٥ .

٢ - الميلاد وحكايات الخريف ، ص ٧ .

كما أدت القافية دوراً مهماً في إثراء الموسيقى والتعبير عن الجو النفسي
فاستخدم قافية صعبة نادرة الاستعمال وهي الهمزة المضمومة ، ونتج عن ضمها
المد بالواو الذي يمثل لنوع من الألم. وقام الإيقاع الداخلى بإثراء الموسيقى عن طريق
بعض الوسائل كالتماثل والتوازي بين أجزاء المقطع الشعري :

- أ- أبيعك القلب .
- ب- والعين التي سلمت .
- ج- من لفحة النار .
- د- والمجد الذي فقتوا .
- هـ- أبيعك الشعر .
- و- والتاج الذي سلبوا .
- ز- منه اليواقيت .
- ح- والمجد الذي وطئوا .

فهناك تماثل إيقاعي بين كل مقطعين كما في (أ=ب، ب=ج، ج=د، د) من حيث الاتفاق في الحركات والسكنات ودخول الزحاف على بعض التفعيلات
كما يتحقق التماثل في الأشرطة الأخيرة مما يزيد الإيقاع ثراء كقوله :

يعدو وينكفي
في التيه تختبيه
لما أتى النبا
واستحل الصدا
من طينهم حما

فهذه المقاطع تتماثل في التقسيم التفعلي ، حيث أتى كل مقطع فيها
على وزن مستفعلن فعلمن ، وهذه المساواة بين الأبنية الإيقاعية تكسب القصيدة

جرساً خاصاً . وإذا كان التماثل قد تحقق فى الأشرطة الأخيرة من الأبيات فإننا نجد أنه قد تحقق كذلك فى البيت الواحد :

وجرح ثاكلة ضاعت هويتها بفقد واحدها لما أتى النبأ
فيمكننا قراءة البيت قراءة إيقاعية أخرى هكذا :

وجرح ثاكلة

ضاعت هويتها

بفقد واحدها

لما أتى النبأ

فنجد التماثل النغمى واضح بين كل جزء من الأجزاء الأربعة ، حيث يتكون كل واحد منها من تفعيلتين : مستفعلن ، فعلن ، كما دخل الخين على التفعيلة الأولى من الشطر الأول ، والأولى من الشطر الثانى .

ومن الوسائل التى أحدثت مزيداً من التأثير النغمى تآلف الحروف وتجاورها وتكرارها ، فمن الحروف التى ترددت بكثرة : التاء ، والباء ، والهاء ، يقول فى نهاية القصيدة :

فهل تضمد جرحى ؟ أم تفجره؟ أم أنت منى تفر الآن يا ملا
فكرر حرف الميم ست مرات فى البيت السابق .

وتردد بعض الحروف يكسب الشعر لونا من الموسيقى كما يبدو من قوله :

وجرح مستشرف للعدل يحمله مظلة تحتها فى القفيظ يتكئ

فكرر حرف الحاء ثلاث مرات فى هذا البيت وعلى مستوى القصيدة

خمساً وعشرين مرة ، والحاء حرف حلقى ، وهو بإمكاناته الصوتية يناسب تجربة الألم والمعاناة وما يصاحبها من بوح .

وقام الجناس كذلك بدور بارز فى إثراء الإيقاع ، ومن أمثله المجانسة
بين الأفعال المضارعة : يندمل ، يبرز ، يعدو ، ينكفى ، كما فى قوله :
لم يندمل واحد ..إلا ويبرز لى جيش على مهجتي يعدو وينكفى
وتنملى القصيدة بالكلمات المنونة على اختلاف أشكالها ، سواء كانت
مرفوعة أو منصوبة أو مجرورة كقوله : نبع ، جيش ، يد ، جلد ، حديقة ، مظلة
راهبة جرحا ، أما المجرورات فيما أن تكون مسبوقة بحرف جر كقوله : فى زمن
والجرح ، أو مجرورة بالإضافة كقوله : وجرح أمنية ، وجرح نافذة ، وجرح لقمة
عيش وجرح مستشرف للعدل ، وجرح تآكلة ، فهذه الكلمات وقعت تحت تأثير
التنوين فحقت تطريباً لغوياً .

وسأخذ قصيدة من الشعر الحر لأطبق عليها دور الموسيقى فى البناء
الشعري لأكون بذلك طبقت هذه النظرية على الشكلين : التقليدى والتفعيلى
والقصيدة المختارة هى "الإبحار على سفن الرغبة" يقول :^(١)

من أجلك

أبحر ،

أتقرب

من أجلك :

فوق حراب اللعنه أتقرب

من أجلك

أمضغ جذع الصبار

أبتلع الحجر المسنون ،

أطوى صفحات الرشيحة

١ - الميلاد حكايات للخريف ، ص ٨٩ .

أحرق كل بقايا النغم للمطحون

من أجلك يا قدرى :

أحسب ،

أكبر ،

أخسب ،

فى زمن ملعون ،

يتمطى فى ذاتى ألمى ،

بصرعنى لئلى ،

يجرفنى للقيد نهارى

يقذف بى للتيه ظنون

من أجلك: يا أعذب لحن

يا أظهر لفظ

تعشقه من خلف القضبان عيون

من أجلك أنت :

يهون القهر ،

يهون الجلد

يهون القيد المجنون

من أجلك عيونك يا قدرى :

العمر يهون

فى هذا النص يتوافق البناء الموسيقى مع الجوال النفسى . فالإيقاع الخارجى قائم على تفعيلة بحر المتدارك . إذ يوحى هذا البحر بحركاته السريعة المتلاحقة بما يضطرم فى نفس الشاعر من معاناته فى حبه لوطنه ، وتنوعت تفعيلة المتدارك ما بين فعلن بتسكين العين وتحريكها كسراً للرتابة والنمطية .

وكان لتنوع القوافى القصيدة أثره البارز فى إثراء الإيقاع ، حيث تتكون من ثلاث مقاطع ، تتراوح قافية المقطع الأول بين الباء والنون المسبوقة بواو المد والمد بالواو أو النون يتناسب مع إيقاع المعاناة والألم الذى تعكسه حركة المد بالواو التى تستعمل حتى تلتقى بالنون المقيدة والساكنة كقوله :

أبتلع الحجر المسنون
أحرق كل بقايا النغم المطحون
تقذف بى للتيه ظنون
يهوى القيد المجنون

وتردد حرف النون فى أبنية القصيدة بصورة لافتة للنظر ، فتكرر فى المقطع الأول فى كلمات : زمن - ملعون - يصرعنى - يجرفنى - نهارى - من - لحن - القضبان - يهون - عيون - أنت - عيونك - يهون . فهذا التكرار لحرف النون يتوافق مع الإيقاع الخارجى لهذا الحرف المتمثل فى القافية ، مما يحدث تجانساً صوتياً بين الحروف فيؤدى إلى وجود تيار نغمى واحد .
ومن الحروف التى ترددت كثيراً فى القصيدة الممزة كقوله ،

أجلك . أبحر . أتغرب . أتقرب . أمضغ . أبتلع . أطوى . أحرق . أحيو . أكيو .
أحيو . ألى . أعذب . أظهر . أنت .

كما يوجد حرف القاف فى كلمات : أتقرب ، بقايا ، قدرى ، للقيد ، تقذف تعشقه ، القضبان ، القهر . وهناك الحاء فى : أبصر ، حراب ، الحجر ، أحرق المطحون ، أحيو ، لحن . وإذا كان تكرار الحروف قد ساهم فى إثراء الموسيقى بما احتوت عليه القصيدة من مجموعة حروف ترددت عبر أبنيتها ، فقد جاء تكرار العبارات متمثلاً فى قوله : " من أجلك " التى ترددت خلال القصيدة

سبع عشرة مرة ، وهذا الإلحاح على هذه الصيغة بهذه الصورة يوحى بخصوصية المحبة ، "فهو من أجل من يحب يهاجر ويفادر ويقبل ما لا يقبل ، ويرضى بالعسف ويتخلى عن آلامه وأحلامه" .^(١) ومن المؤثرات الموسيقية فى هذه القصيدة الجناس فيشيع فيها الجناس الناقص الذى أحدث تماثلا إيقاعيا بين الكلمات كما فى قوله :

من أجلك :

أبحر ،

أتقرب

من أجلك :

فوق حراب اللعنة

أتقرب

فنجد هذا التشابه فى قوله : أتغرب ، وقوله : أحبو ، أكنو ، أخبو .

وكذلك نجد هذا التجانس بين الأفعال المتتالية :

أمضغ جذع الصبار

أطوى صفحات الرغبة

أحرق كل بقايا النغم المطحون

فأفعال المضارعة هنا تتماثل فى أن كلا منها مكون من سببين خفيفين

وتواليها على هذا النحو يحدث إيقاعا داخليا بالإضافة إلى الإيقاع الخارجى .

ومن الظواهر اللافتة للنظر فى شعر يس القيل ظاهرة الفصل والوصل

التفعيلى ، ومن أمثلتها فى القصيدة التى معنا قوله :

١ - د. عبدالله سرور : الميلاد وحكايات الخريف ، ص ٩٢ .

من أجلك يا قدرى :

أحبو

أكبو

أخبو

فخصت كل كلمة من هذه الكلمات بتفعيلة منفصلة ، حيث تتطلب كل واحدة منها الوقوف عندها قبل الانتقال إلى تفعيلة أخرى لأهمية ما تحتوى عليه فالحب الصادق يعانى ، وهو من أجل المحبويه الوطن يحب ويكبو ويخبو ، وسوف أتحدث عن هذه النظرية بشئ من التفصيل والتوضيح .

نظرية (الفصل والوصل) (التفعيلية) :

اطردت نظرية الفصل والوصل التفعيلية فى مواطن عدة من شعريس الفيل والمقصود بهذه النظرية كما يقول محبوب موسى : "إن الشعر بوزن بطريقة تسمى التقطيع ونسبهما التقسيم والتقسيم نوعان ،

١- تقسيم متصل : تتشابه فيه حروف الكلام المنظوم بحيث تأخذ التفعيلة ما يساوى حروفها من حروف الكلام ، ثم ترحل ما تبقى للتفعيلة التالية التى تأخذ ما يساوى حروفها وهكذا .

٢- تقسيم متفعل : حيث تكون الكلمة أو العبارة على قدر التفعيلة بذاتها والفصل يعنى أهمية الكلمة المنفصلة عند الشاعر من الناحية النفسية ، فهو لا شعورياً يستشعرها ، ويريد أن ينقلها إلى المتلقى نقلاً مستقلاً ، شأن المخرج السينمائى حين يخص موقفا مهما "بكادر" يثبتته فى أذهان المشاهدين ، أما الوصل فليس له هذه الأهمية ، فلا يحدث اتكاء عليه أو تأطيره بإطار ملفت" .^(١) ولنضرب مثلاً من شعريس الفيل ، يقول فى مطلع قصيدته "خطوات فى درب الأمل" :^(٢)

١ - محبوب موسى :مشكلات عروضية وحلولها ، مكتبة مدبولى،القاهرة ، الطبعة الأولى ١٩٩٨ ،ص ٧٩ .
يتصرف يمين .

٢ - توقيعات حادة على النأى القديم ، ص ١٠٨ .

وكنت سقطت بين ثمردى
وتدفق الرغبة
وفلسفت السقوط
بأن سوط الحب لا يرجم
وأنى فى دروب هواى
لن أحيأ كما أهوى

القصيدة من بحر الوافر . وقد جاءت معظم تفعيلاتها متصلة ما عدا بعض التفعيلات التى جاءت منفصلة . وكان لهذا الانفصال أهميته فقلوه : " كما أهوى " على وزن مفاعلتن . فكم كان الشاعر يحب أن يحيأ كما يهوى . ولكن هذا لم يتحقق مما سبب لوعة خصت بإطار تفعيلى منفصل ، ثم يقول بعد ذلك : (١)

وأن سلامتى فى البعد عن هذا الهوى العاصف وكالخائف

حملت على جناح الريح لأقلمى وأوراقى

حملت الأمس مجروحا

حملت غدى

وسرت لعالم يخضر للأبد

فترى " وكالخائف " ، " وأوراقى " ، فالخوف شعوره من الهيمنة ما يستوجب تفعيلة على قدره ، وقلوه : " حملت غدى " مفاعلتن ، فلا يمكن إلا أن تنفرد بتفعيلة على حدة ، فحمل المستقبل وهو غيب من الملفت والمدهش بحيث يجب إفراده بتفعيلة منفصلة . وفى قصيدة بعنوان " بقايا جراح " يقول : (٢)

الشوق فى عينيك ليس بخائف يا زهرة سكرت بغير سلاف

١ - المصدر السابق ، ص ١٠٨ ١٠٩ .

٢ - الميلاد وحكايات الخريف ، ص ١١٢ .

أسرفت يوماً في العطاء براءة والحب لا يخضر في الإسراف
ورماك... حين رآك طهراً وانبري لسواك بين مجاهل وفيافي
نصب الشباك تضرعا وتدلها وكسا خديعته ثياب عفاف
حتى إذا وقعت فريسة زيفه وانقض في ضعة وفي استخفاف
واسئل منها درة مخبوءة في القاع بين مشائل وضاف
وترنحت مأخوذة وتلفتت من ينبري لطلسم العراف
نجد وصلأ لإلا في "وفيافي ، وتدلها ، وضاف" أما قوله :

وترنحت مأخوذة وتلفتت من ينبري لطلسم العراف
فجاءت تفعيلات الشطر الأول متصلة كل كلمة على قدر تفعيلة بذاتها :

وترنحت	متفاعن
مأخوذة	متفاعن
وتلفتت	متفاعن

فالشاعر يريد أن يصور لنا هذا المشهد المأساوي لهذه الفتاة التي خدعت في حبيبها ، ونال منها ما نال ، فجاءت هذه التفعيلات منفصلة لتتوقف عند كل واحدة منها قبل الانتقال إلي غيرها حتي نستشعر الحالة النفسية للفتاة ، فنري مدي الحيرة والاضطراب المسيطر عليها الذي يبدو من قوله : "ترنحت" ، والحسرة والندم في " مأخوذة " ، والخوف والقلق في " وتلفتت " ، وهذا الإيحاء جاء نتيجة انفصال كل تفعيله عن الأخرى ، ولووردت متصلة ما جاءت مساوقة للحالة النفسية التي أراد الشاعر أن يعبر عنها ، ومن هنا كانت أهمية الكلمة أو العبارة المنفصلة.