الفصل الخامس

الموسيقى

- الوزن فى الشعر التقليدى .
- تصرفاته فى الوزن .
- الوزن فى الشعر الحر وتصرفاته فيه .
- القافية .
- شكل القصيدة فى الشعر التقليدى .
- شكل القصيدة فى الشعر الحر .
- دور الموسيقى فى البناء الشعرى .
- نظرية الفصل والوصل التفعيلى .

obeikandl.com

الموسيقى:

فى هذا الجزء من البحث ننتقل إلى الحديث عن الدراسة الفنية ، وهى تدورحول 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 نمعن 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 والإيحاء والتأثير ما لا يتأتى لسائر ألوان الفنون على إطلاقها ذلك لأن تتابع الإيقاع من طبيعة الكون والحياة ، والنفس من شأنها أن تستجيب للإيقاع المنظم بوحى من فطرتها " . (٢)

وقد جاء شعر يس الفيل مزيجا من الشعر التقليدى والشعر الحر فنجد قصائد الشكلين متجاورة داخل مجموعاته الشعرية ومن هنا يجوز لنا أن نتساءل : هل يكتب الشاعر هذين الشكلين بدرجة واحدة من الإجادة أم أنه يتفوق فى أحدهما على الأخر؟ بالطبع ستختلف إجابات النقاد والقراء عن هذا السؤال تبعا لاختلاف أذواقهم 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 عبدالله 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)

ورأيى 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 " الميلاد 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 تبز 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 شعر يس الفيل 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 التامة ، ثم قلة المقطوعات فى شعره وكذلك قلة القصائد المتنوعة القوافى بالنسبة للقصائد الموحدة القافية .

كما أنه لم يختر بحرا 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 أفراحه 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 نظم الموضوع الواحد فى بحور مختلفة يجعل لكل تجربة إيقاعها المتميز". (١)

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

أنا فيك...من ولهى ..أكاد أذوب ولديك .. طيش عن عماه يتوب

أهواك ..لا سفه يدور بلهفتى أبدا ..ولا أنا عن سناك أغيب

---

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 :[1]

شهر الصيام.. وأنت الآن تحملنـا إلى مدى لم تعكر صفوه غيـر
وحد قلوبا أضل الحقـد منطقهـا وامنح هداك ، لمن للحب ينتصر

وعلى بحر الوافر تجيء قصيدة " إلهى" :[2]

وقد ناحت عيون الناس حـولى وعينك أنت وحـدك تحتـوينى

وفى مقطوعة على وزن بحر الرمل يقول :

كلما داعب هـذا الـدهر نايـه وبسفر الخلد يومـا خـط آيـه
هزنـى الشـوق إلـى محرابـه علنى أحظـى بـأنوار الهدايـه

وعندما يتغزل نجده يوزع غزله فى أبحر مختلفة ، الطويل منها والقصير والمتوسط والتام والمجزوء ، فلم يتقيد بوزن ، وهذا يدل على ثراء تجربته وتنوعها .

ففى بحر المتقارب تجيء قصيدة من ذاكرة الصمت والأشواق :[3]

وعينيك .. ما زلت رغم البعـاد على الشوق أحيـا بـلا أمنيـه
أعيش علـى ذكريـات رحلـن بكـل اختلاجاتهـا المضـنيه

كما تغزل فى بحر الكامل ، من ذلك قصيدة بعنوان " لا " يقول :[3]

لا تنطقى حرفا ..فـإن هوانـا سيذوب ..إن باحت بـه شـفتانا

وتغزل أيضا فى بحر الوافر وهو من البحور المتوسطة يقول :[4]

يقربنى الهوى .. فتصـدّ عنـى وتصدم فيك إحساسـى وظنـى

١- الإبحار على سفن اليقين ص .٩٢.
٤- الميلاد وحكايات الخريف ،ص٥٤ .
٢- المصدر السابق ، ص ٧٣.
٣- المصدر السابق ، ص ٤٧.
٤- حصاد الأمل ، ص ٤٠.

وفى البَسيط التام قصيدة بعنوان " يا نظرة الحب عفوا " .[1]

يا نظرة..وارتمت سهما على بدنى مدى يديك .. وردينى إلى زمنى

ويكتب على مجزوء الوافر قصيدة " غرور"[2] :

أهيـــــم بـــــه .. فيبتـــــعد وأهجـــــــره فيرتـــــعد

تصرفاته فى الوزن :

التزم يس الفيل بالبحر الواحد فى كل ما كتب من أشعار ما عدا قصيدة "لا شئ" فقد خلط فيها بين بحرى الرمل والكامل .

ولكنه تصرف فى الموسيقى بطريقة أخرى ، فاستخدم الأبيات القصيرة التى لا تزيد عن الجملة الواحدة ، من ذلك استخدامه لبحر الكامل منهوكا ، فهذا الوزن وان كان مقتطعا من الإطار الموسيقى للتام من هذا البحر إلا أنه لم يرد عن الخليل هذه الصورة ، يقول :[3]

الشمس تشرق فى الصباح

والكون ينهض للكفاح

لتظل 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 : [4]

أنا فى ساحة المسجد

---

١ - صمود الجراح ، ص٨٦.
٢ - أغاريدى ، ص ٦٤ .
٣ - أغاريدى ، ص ٧٥.
٤ - على صدأ النكريات ، ص ٥٣.

لربى خاشعا أسجد

أنا فى ساحة المسجد

إذا ما الصوت نادانى

وبالتكبير حيانى

هناك هناك تلقانى

وجاء ببحر المتدارك مشطوراً كقوله :[1]

سبحانك أنت الوهاب

يا مانح كل الأسباب

تعطينا من غير حساب

وقد حاول اشتقاق بعض الأوزان الجديدة عن طريق التصرف فى الأوزان القديمة ، من ذلك قصيدة " ما أروع الصباح " و" نستقبل الصيام " ولأدلل على ما ذكرت بهذا الجزء من مطلع القصيدة الثانية :[2]

نستقبل الصيام بالحب كل عام

وقبل أن ننام نسعى إلى القيام

فوزنها مستفعلن فعول بتسكين اللام فى التفعيلة الثانية .

الوزن فى الشعر الحر وتصرفاته فيه :

" لا شك أن القصيدة فى الشعر الحر تختلف عن القصيدة فى الشعر العمودى من حيث البناء الموسيقى والمعنوى ، وتتميز عنها ، ولكنها لا تمتاز عليها فكل إطار له خصائصه الإيقاعية والصوتية والمعنوية . [3]

---

١ - على صدأ الذكريات ، ص ٣٥.

٢ - الأمل مطر الفصول الأربعة ، ص ٢١.

٣ - د. حسنى عبدالجليل يوسف : موسيقى الشعر العربى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الجزء الثانى ١٩٨٩ ،ص ٨٧.

" ومن المتفق عليه أن وزن الشعر الجديد يقوم على وحدة التفعيلة ، وذلك بأن يستخدم الشاعر تفعيلة معينه تتكرر فى 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 تفعيله أواثنتين أو ثلاث أو أكثر، كما تتعدد صور التفعيلة الواحدة داخل العمل الشعرى الواحد .

أما من حيث استخدام بس 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 تفعيله 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 فعول ومفاعلن ويدخل فى أربعة أبحر هى : الطويل والهزج والمضارع والمتقارب أما فى العروض الجديد فقد دخل القبض فاعلن فى بحر المتدارك كثيرا ، وبه تصير فاعلن فاعل " :(٢)

١- على يونس : 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 وبالتالى استغلال كل ما يمنحه من رخص.[1]

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.[2] ، ومن الشعراء الذين أكثروا من استخدام هذه الطريقة نزار قبانى وفاروق جويدة ، وهذا يدل أيضا على أن استجابة الشعراء للشعر الحديث قد يكون استجابة مفتعلة مجاراة للموجة السائدة. وسوف أبدأ بعرض جزء من مطلع قصيدة " كان فراقا دون وداع " لنرى أوجه الاتفاق بين الشكلين فى قصيدة الشعر الحر، يقول :[3]

١- كان فراقا دون وداع
فاعل فعلن 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 والجيروت، أحلام .
٣- أغنية بلا وطن ، ص ٨٣.

فعلن فعلن فعلن

٤- ذلك بعد صراع

فاعل فاعل فعل

٥- ذات مساء

فاعل فعل

٦- ودعتك

فعلن فع

٧- خانتنى 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 الشعرى فورد السطر الأول أربع تفعيلات والثانى تفعيلتان . والثالث ثلاث تفعيلات .

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

وبالنسبة لـ " فاعلن " المقبوضة فنلاحظ دخول القبض على التفعيله 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 التفيله 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 ثراء إيقاعيا لهذا الشكل الجديد إذا جاء متمشيا مع تجربة الشاعر وعاطفته . ومن حيث وجود روح الشعر العمودى فإننا نجدها فى هذه القوافى :

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

القافية :

شكل القصيدة فى الشعر التقليدى ،

تعد القافية جزءا مهما 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 أنيس " وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهى بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع

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

وقد اتخذت القصيدة التقليدية عند يس الفيل أكثر من شكل ، فبدأ حياته الشعرية بالقالب 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 والصياد " مائة وعشرين بيتاً يقول فى مطلعها :

شراع يعبر الأيام ..وناى ينثر الإلهام

وقصيدته الدالية "أخى العربى" بلغت مائة وأحدعشر بيتا ، التزم فيها بالقافية الموحدة ومطلعها:

أخى العربى عن قومى بوادى النيل أو بردى
وعن أيك وعصفور تغنى بيننا وشدا

وقصيدة " أسطورة الخلد" بلغت أربعة وتسعين بيتا ومطلعها :

يا شاعر النيل :هل مثلى يوفيها *** حق الثناء ويستجلى معانيها ؟

ومن هذا الضرب قصيدة " مارد من ضياء " وقد بلغت خمسة وثمانين بيتاً وقصيدة "من خارج أسوار الليل " بلغت سبعة وسبعين بيتا.

وهذه القصائد كتبت فى الفترة ما بين ١٩٥٣ إلى ١٩٦٣ 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 التى تجاوزت هذا العدد .

ثم تأتى 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 تحتوينى

وقد شد الحنين إليك روحى ... وطار بها على أمل يقينى

---

١ - الميلاد وحكايات الخريف ، ص ٥٤ ، ٥٥.

أكـاد إليـك أصـعد باشـتياق يؤرق خـاطرى بلظـى أنينـى
فقربنـى إليـك وخـذ بكفـى وكن عند الصراط إلى يمينـى

ثم يقول :

انا فى رحلتى كسـبت الليـالى بمصباحى وأغرقنـى ظلامـى
شربت الكأس لم أعرف أكانـت حلالا ...أم حراما فـى حـرام
وطال السير بى والنفس جوعى إلى ما لا تزيـد مـن الطعـام
فكيـف إذا إليـك أمـد كفـى وكيف إليك ألجأ فـى الزحـام

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) أن يتحد عدد الأبيات فى كل مقطع مع الاختلاف فى وزن القافية ومثاله قصيدة "من أناشيد الحكمة " :[1]

إذا ابتليـت بـأمر مـن الأمـور عظـيم
وأرهقتـك الليـالى بـألف ألـف لئـيم
ومـر يومـك سـحقا لخطـوك المسـتقيم
لاتكتئـب وتسـلح بكبريـاء الحلـيم
واصـبر .. لعـل نهـارا يلـوح خلـف السـديم
يمـد ألـف شـعاع أبـى الظـلام المقـيم

ثم يقول:

فكـم تـرنح ليـل وكـم تلاشـى ظـلام

١- المصدر السابق ، ص ٥٢ ،٥٣.

وكـــم تـــألق فجـــر علـــى ربـــوع الوئـــام
وكـــم تبـــدل حـــال ومـــا لحـــال دوام
فســـر علـــى الأرض هونـــا واعـــزف نشـــيد الســـلام
وازرع مشـــاتل حـــب تخضـــر بـــين الأنـــام
يظـــل ذكـــرك فيهـــا لألـــف عـــام وعـــام

فالقصيدة من بحر المجتث ، ويتركب هذا البحر من مستفعلن فاعلاتن مرتين ، وقد وردت قافية المقطع الأول على وزن فاعلاتن ، ودخل الخبن 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
وفوق الشك والتأويل فوق البغى والفتن

والمقطع الثانى يتكون من ثلاثة عشر بيتاً وقافيته نونية ومردوف بالألف وموصول بألف الإطلاق :

وكم جحدوك وديانا وكتبانا وشطآنا

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

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

ومن الأنماط التشكيلية التى اعتمد فيها الشاعر على التنويع والتجديد قصيدة "من ذاكرة الصمت والأشواق" :[1]

وعينيك ...مازالت رغم البعاد على الشوق أحيا بلا أمنيه
أعيش على ذكريات رحلن بكل اختلاجاتها المضنيه
وأسال عنها ربيعا يجئ وأسال عنها خريفا يروح
وأحيا طموحا وإن كنت أحيا بقلب تعثر فيه الطموح
ولم أنس يوما بأنا قطعنا عهوداً على الحب أن نلتقى
وإن أبعدتنا الحواجز حينا فإنا عليها غداً نرتقى

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

ومن تلك الأنماط قصيدة "عودى" والتى يقول فى مطلعها: [2]

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

---

١ - الميلاد وحكايات الخريف ، ص ٧٣.
٢ - من خارج أسوار الليل ، ص ٤١.

عودى فقد جعل الروابى والنخيل له وتر
والكرم والأزهار نادى بين كفيه استقر
والحب والأنسام آيات تصور للبشر
وثباتنا يوم الجميل
وثباتنا فى كل جيل
من قبل أن يحبو يا ليلى على الدرب الزمن
والكون هذا كان قزما قد تسربل فى الكفن
كنا عمالقة أقمنا فى السماء لنا سكن
ليلاى فتان جميل
يسقيه بالخيرات نيل
وأتاه طير الغرب يا ليلى وحط على فنن
ذاق الثمار فأسكرته فحن للروض الأغن
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 تجىء مختلفة فى الشطر الثالث ويتضح هذا فى قصيدته "المدينة والطائر الحزين" : (١)

يـــا ذات القلـــب الصـــخرى يـــا قيـــد شـــعورى ويـــدى
يـــا قبـــر الألحـــان الثكلـــى يـــا رمـــز شـــقائى الأبـــدى
أنفقـــت حيـــاتى فـــى حبـــك وسكبت رحيقـــى فـــى قربـــك
وأقمـــت العمـــر بقيثـــارى أشـــدو للنـــور علـــى دربـــك

فهذه القصيدة عبارة عن دفقات 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 نـبض القـوى الزاحفـة لأنـك مـن رعـدها عاصـفة
لأنـــك بعـــث مـــن الله جـــاء يزلزل صرح القـوى الزائفـة
لأنك صيحة شعب عريق
على أرضنا كم بنى للسلام
لأنك صحوة فجر جديد
على الأفق يطوى ثياب الظلام

فالرباعية 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 فى رسم أكثر من شكل للقصيدة مستخدماً فى ذلك أنماط التعبير الموسيقية المختلفة والمتنوعة.

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

هو الفجر مد يدا للصباح
وأذن فى شرقنا للكفاح
تحدى الرياح
وداس الجراح
وأطلقها صيحة فى الوجود
هنا من جديد إليكم أعود
طويت الحدود
كسرت القيود
فضموا الصفوف ليوم الجهاد
فلا نصر إلا مع الاتحاد

فالقصيدة من بحر المتقارب، وهى تتكون من شطرين طويلين ثم شطرين قصيرين، ثم يأتى بعدهما شطران طويلان وآخران قصيران، وزن الشطر الطويل فعولن فعولن فعول بتسكين اللام، والقصير فعولن فعول بتسكين اللام كذلك

وجاءت الأشطر الأربعة الأولى الطويل والقصير بقافية واحدة "الحاء"، ثم وردت الثانية بقافية مغايرة وهى "الدال" المردوفة بالواو. أما الشطران الأخيران فقافيتهما الدال المردوفة بالألف.

---

١ - المصدر السابق، ص ٣٦.

ومن التراكيب الموسيقية التى استخدمها الشاعر محاولا التنويع على تفعيلات بحر الوافر قصيدة "شراعى والمرفأ الأخير": (١)

وحين أردت أن ترسو ..تهاوى عمرى المجروح
وأنّت دمعة حيرى ..لديك ... وناشدتك الروح
وصلّى الأسى ...يا قلبى ...ونادى شوقى المذبوح
هناك ....هناك....مرفانا....ألم تبصره...هناك يلوح
لمن ضلت مواكبهم يغنى فى ظلام الريح
يغنى للغد النائى
ألم تسمعه يا دائى

القصيدة من بحر الوافر المجزوء ووزن أبياتها :مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتان .وقد استخدم التفعيله الأخيرة التى 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 التى كتبها يس الفيل وتبدو شبيهة بالموشحة قصيدة "نشيد الفدائى" يقول (٢):

بعـــزم أبـــىّ يهـــد الجبـــال بروح قـــوى يحـــب النضـــال

---

١ - أغنية بلا وطن ، ص ٤٥.
٢ - أنغام لم تعزف أبدا ، ص ٢٥.

أنا يا أخى قد صـــنعت المحـــال بعـــزم أبـــى يهـــد الجبـــال

أنا يا أخى قد نسفت الحدود

أنا صرخة من ضمير الجدود

أنا مشعل فى ظلام الوجود

أنا منجل فى رقاب اليهود

وعبر السهول ..وفوق التلال

أنا يا أخى قد صـــنعت المحـــال بعـــزم أبـــىّ يهـــدّ الجبـــال

أنا يا أخى لن أهاب الردى

حياتى لأرضى وعرضى فدا

إذا قيد الليل فيها بدا

صرعت القيود ومن قيدا

وعبر السهول ..وفوق التلال

أنا يا أخى قد صـــنعت المحـــال بعـــزم أبـــى يهـــدّ الجبـــال

فهذه القصيدة تبدو قريبة الشبه بالموشحة ؛ حيث بدأها ببيتين 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 .

شكل القصيدة فى الشعر الحر :

"إذا كان الشعر الحر فى نماذجه 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 نهائيا 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 صوتا متنقلاً ومتغيراً .

وقد اهتم يس الفيل بالتفعية فى الشعر الحر فجاءت معظم قصائده مقفاة ولعل عنايته بالتقفية الخارجية فى هذا الشكل راجعة إلى تأثره بالشعر التقليدى فهو ما زال متشبعا بتراث الشعر العربى ، وهو وإن تخلى 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 سطراً ، وقصيدة "العزف على الأوتار الجريحة"(٣) مائة وثمانين سطراً ، وقصيدة

---

١ - د. عبده بدوى فى الشعر والشعراء ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ١٩٨٢ ص ١٨.
٢ - الميلاد وحكايات الخريف ، ص ٩٦ .
٢- صخب الأقنعة ، ص ٧٤.
٣- أغنية بلا وطن ، ص٢٢ .
٤ - صخب الأقنعة ، ص ٥٩.

"الميلاد فى لحظات الموت"[٣] مائة وثلاثة وخمسين سطراً ، وقصيدة "الوصية" مائة وخمسين سطراً ، يقول فى مطلع القصيدة الأخيرة [٤]:

اكتبينى....
فى ثنايا معطياتك
إنه الملاح ..ما ملّ ...
وإن ملّت مجاديف الهوى ...
إنه العاشق ..... ما أسلم لليأس جراحه

وإذا كان يس الفيل قد كتب القصيدة الطويلة ، فهو يكتب كذلك ٠٠القصيدة 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 يألفان امتزاجـــا
نهار
نقطر شهدا
وآخر
ينصب
فوق الجراحات
ملحا أجاجا

---

١ ـ صخب الأقنعة ، ص ٧١.

ومن أمثلتها الأخرى فى شعره قصيدة "موقف"[1]،"وسؤال"[2]"وشك"[3] "وسقوط"[4].

ويمكن تقسيم التقفية فى الشعر الحر عند بس الفيل إلى قسمين ،

القسم الأول : القافية الموحدة ، وهى التى يأتى رويها موحداً من أول القصيدة حتى نهايتها ، مثال ذلك قصيدة "تباريح"[5]:

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

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

---

١ ـ أحزان على شفة الكمان ، ص ١٢٠.
٢ ـ المصدر السابق ، ص ٥٧.
٣ ـ صخب الأقنعة ، ص ٧٢.
٤ ـ المصدر السابق ، ص ٧١.
٥ ـ المصدر السابق ، ص ٤.

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

ومن هذا القسم ، القافية الموحدة التى تتغير كل مقطع ، فتأتى القصيدة مقسمة إلى مقاطع ، كل مقطع فيها يأتى على قافية مختلفة ، ومن ذلك قصيدة "المعجزة فى الزمن البخيل" [1]:

شراع الأمانى
على مرفأ الصمت
حط الرحال ..
وللحزن قال :
محـــال
محـــال
ووجه الضحى يشرئب إلى الأفق
تسطو على الأفق ريح الزوال
محـــال
محـــال
وكل النوارس للنبع ترحل
أن لا ترى فيه من يحتويها
وبالأمل المشرئب الخطى
يقتفيها
ومن لا يرد الأذى عن بنيها
إذا القحط صال

---

١ ـ همسات الصدى ، ص ٦ ، ٧.

ومد النصال

وغامر

لم يكترث بالسؤال

حرام

تضل النوارس 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" [1]:

١- ... وفتحت أبواب قلبى ..لقلبى

٢- وهيأت 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- وسيرت ما بين قلبي وقلبك

١١- سحر الأماني

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 ، الأماني .

وقد تأتي القافيه المنوعة متتالية كقوله في القصيدة السابقة : [١]

مني أنت .. ما زلت ... رغم انسحاقي

وأهزوجـــــة البوح عند التلاقي

مني ... أن يسافر فيك اشتياقي

ويبحر في مقلتيك انعتاقي ....

فجاءت القاف رويا للأسطر السابقة علي التوالي ، ثم يقول بعد ذلك : [٢]

تقولين : كلا

وأنت التي كنت في الروض ظلا

ووروداً وفلا

وخلا ... إذا لم أجد فيك خلا

تقولين : كلا

و أنت التي كنت فجراً تولي

---

١ - السابق ، ص ١٢٧ .

٢ - السابق ، 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)

وكنت نذرت إن أنا عدت بالمال الذي آمل
لأشترين كسوة عامنا البارد
وكنت خرجت في صبح ضبابي الرؤي مقرور
وأولادي تركتهم عرايا في مهب الريح
وكل جوارحي تهتز من هذا الأسي القاتم
وبين البرد والأمطار كنت أسير
كالحـــالم

فالشاعر في هذه السطور يبدو غير حفي بالقافيه ، كأنه يستجيب لما تمليه 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 الحاجه للأقمشة التي توطأ بالأقدام . فحزن لما رأي وكان اهتمامه بمضمون القصيدة الذي حجبت مرارته الظاهرة ما يمكن أن يشعر به المتلقي أنه افتقد عنصراً مهما من عناصر الشعر ، كما أن خلو هذا 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 .

دور الموسيقي في البناء الشعري :

بين الشعر والموسيقي علاقة حميمة تربط بينهما . فإذا كانت الكلمات في القصيدة صوراً صوتية للخوالج والأفكار والمشاعر المستترة في نفس الشاعر فإن "الموسيقي تستطيع أن تصل إلي مناطق في الشعور الإنساني تعجز الكلمات غير الموسقة عن الوصول إليها" [1] . وقد حاولت قدر المستطاع بيان أهمية الدور الذي تلعبه الموسيقي في العمل الشعري من خلال بعض القصائد التي سأعرض لها يقول في قصيدة "قلبي والجراح" : [2]

ما للجراح .. لها في القلب متكـأ ؟ كأنما القلـب نبـع والحشـا كـلأ
لم يندمل واحد .. إلا ويبـرز لـي جيش .. علي مهجتي يعدو وينكفئ
يا ألف جرح ! دعي قلبي فـإن بـه من التمـزق مـالم يحتمـل مـلأ
أوذيت عمري ، وما آذيت من هدموا مدينة الحب ، ما آذيت من صبأوا
ولا رغبت عـن الإيمـان أزرعـه حديقة من زهـور الحـب تمتلـئ
ولا تنسـم قلبـي غيـر عطـرهم في رحلة لفها مـن طيـنهم حمـأ
يا ألف جـرح بأعمـاقي تـؤرقني ضاع الطريق فقولي: كيف أبتدأ ؟!

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 حرفا . وقد يصل إلي ستة وأربعين حرفاً وبسبب هذه الوفرة من الحروف تمكن الشاعر من أن يقص جراح قلبه .

---

١ - مجلة الثقافه ، العدد الثالث ، يوليو ١٩٩٠ ، ص ١٠٥ .
٢ - الميلاد وحكايات الخريف ، ص ٧ .

كما أدت القافيه دوراً مهما في إثراء الموسيقي 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 والتوازى بين أجزاء المقطع الشعرى :

أ- أبيعك القلب .

ب- والعين التى سلمت .

ج- من لفحة النار .

د- والمجد الذى فقئوا .

ه- أبيعك الشعر .

و- والتاج الذى سلبوا .

ز- منه اليواقيت .

ح- والمجد الذى وطئوا .

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

يعدو وينكفئ

فى التيه تختبىء

لما أتى النبأ

واستفحل الصدأ

من طينهم حمأ

فهذه المقاطع تتماثل فى التقسيم التفعيلى ، حيث أتى كل مقطع فيها على وزن مستفعلن فعلن ، وهذه المساواة بين الأبنية الإيقاعية تكسب القصيدة

جرساً خاصاً . وإذا كان التماثل قد تحقق فى الأشطر الأخيرة من الأبيات فإننا نجده قد تحقق كذلك فى البيت الواحد :

وجرح ثاكلة ضـاعت هويتهـا بفقد واحـدها لمـا أتـى النبـأ

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 الخبن على التفعيلة الأولى من الشطر الأول ، والأولى من الشطر الثانى .

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

فهل تضمد جرحى ؟أم تفجـره؟ أم أنت منى تفر الآن يـا مـلأ

فكرر حرف الميم ست مرات فى البيت السابق .

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

وجرح مستشرف للعدل يحملـه مظلة تحتها فـى القـيظ يتكـئ

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 أمثلته المجانسة بين الأفعال المضارعة : يندمل ، يبرز ، يعدو ، ينكفئ ، كما فى قوله :

لم يندمل واحد ..إلا ويبرز لـــى جيش على مهجتى يعدو وينكفئ

وتمتلىء القصيدة بالكلمات المنونة على اختلاف أشكالها ، سواء كانت مرفوعه أو منصوبة أو مجرورة كقوله : نبع ، جيش ، يد ، جلد ، حديقة ، مظلة راهبة جرحا ، أما المجرورات فإما أن تكون مسبوقة بحرف جر كقوله : فى زمن والجرح ، أو مجرورة بالإضافة كقوله : وجرح أمنية ، وجرح نافذة ، وجرح لقمة عيش وجرح مستشرف للعدل ، وجرح ثاكلة ، فهذه الكلمات وقعت تحت تأثير التنوين فحققت تطريباً لغوياً .

وسآخذ قصيدة من الشعر الحر لأطبق عليها دور الموسيقى فى البناء الشعرى لأكون بذلك طبقت هذه النظرية على الشكلين :التقليدى والتفعيلى والقصيدة المختارة هى "الإبحار على سفن الرغبة "يقول : [1]

من أجـــلك
أبـــحر ،
أتـــغرب
من أجـــلك :
فوق حراب اللعنه أتقرب
من أجـــلك
أمضغ جذع الصبار
أبتلع الحجر المسنون ،
أطوى صفحات الرغبة

---

١ - الميلاد حكايات الخريف ، ص ٨٩ .

أحرق كل بقايا النغم المطحون

من أجلك يا قدرى :

أحـبو،

أكـبو ،

أخـبو ،

فى زمن ملعون ،

يتمطى فى ذاتى ألمى،

يصرعنى ليلى ،

يجرفنى للقيد نهارى

يقذف بى للتيه ظنون

من أجلك: يا أعذب لحن

يا أطهر 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 الجو 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 لتنويع 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 تستطيل 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 لافته 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 الهمزة كقوله ،

أجلك . أبحر. أتغرب . أتقرب . أمضغ . أبتلع . أطوى . أحرق . أحبو . أكبو . أخبو . ألى . أعذب . أطهر . أنت .

كما يوجد حرف القاف فى كلمات : أتقرب ، بقايا ، قدرى ، للقيد ، تقذف تعشقه ، القضبان ، القهر . وهناك الحاء فى : أبحر ، حراب ، الحجر ، أحرق المطحون ، أحبو ، 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 ويغادر ويقبل ما لا يقبل ، ويرضى بالعسف ويتخلى عن آلامه وأحلامه" .[1] ومن المؤثرات الموسيقية فى هذه القصيدة الجناس فيشيع فيها الجناس الناقص الذى أحدث تماثلا إيقاعيا بين الكلمات كما فى قوله :

من أجـــلك :
أبـــحر ،
أتـــغرب
من أجـــلك :
فوق حراب اللعنة
أتـــقرب

فنجد هذا التشابه فى قوله : أتغرب ، وقوله : أحبو ، أكبو ، 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 الفيل ظاهرة الفصل والوصل التفعيلى ، ومن أمثلتها فى القصيدة التى معنا قوله :

---

١ ـ د. عبدالله سرور : الميلاد وحكايات الخريف ، ص ٩٣.

من أجلك يا قدرى :

أحـــبو

أكـــبو

أخـــبو

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 المحبوبه الوطن يحبو ويكبو ويخبو ، وسوف أتحدث عن هذه النظرية بشئ من التفصيل والتوضيح .

نظرية الفصل والوصل التفعيلى :

اطردت نظرية الفصل والوصل التفعيلى فى مواطن عدة من شعر يس الفيل والمقصود بهذه النظرية كما يقول محجوب موسى : "إن الشعر يوزن بطريقة تسمى التقطيع ونسميها التقسيم والتقسيم نوعان ،

١- **تقسيم متصل** : تتشابك 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 منفصل** : 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 نقلا مستقلا ، شأن المخرج السينمائى حين يخص موقفا مهما "بكادر" يثبته فى أذهان المشاهدين ، أما الوصل فليس له هذه الأهمية ، فلا يحدث اتكاء عليه أو تأطيره بإطار ملفت" . [١] ولنضرب مثلا من شعر يس الفيل ، يقول فى مطلع قصيدته "خطوات فى درب الأمل" : [٢]

---

١ - محجوب موسى :مشكلات عروضية وحلولها ، مكتبة مدبولى،القاهرة ، الطبعة الأولى ١٩٩٨،ص ٧٩ . بتصرف يسير .

٢ - توقيعات حادة على الناى القديم ، ص ١٠٨.

وكنت سقطت بين تمردى

وتدفق الرغبه

وفلسفت السقوط

بأن سوط الحب لا يرحم

وأنى فى دروب هواى

لن أحيا كما أهوى

القصيدة من بحر الوافر . وقد جاءت معظم تفعيلاتها متصلة ما عدا بعض التفعيلات التى جاءت منفصلة ، وكان لهذا الانفصال أهميته فقوله : "كما أهوى" على وزن مفاعلتن ، فكم كان الشاعر يحب أن يحيا 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 أقلامى وأوراقى

حملت الأمس مجروحا

حملت غدى

وسرت لعالم يخضر للأبد

فنرى "وكالخائف" ، "وأوراقى" ، فالخوف شعور له من الهيمنة ما يستوجب تفعيلة على قدره ، وقوله : "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 بخاف يا زهرة سكرت بغير سلاف

---

١ - المصدر السابق ، ص ١٠٨ ١٠٩.

٢ - الميلاد وحكايات الخريف ، ص ١١٣.

أسرفت يوما فـى العطـاء بـراءة والحب لا يخضر فـى الإسـراف

ورماك...حين رآك طهراً وانبـري لسـواك بـين مجاهـل وفيـافى

نصـب الشـباك تضـرعا وتـدلها وكسـا خديعتـه ثيـاب عفـاف

حتـى إذا وقعـت فريسـة زيفـه وانقض فى ضعة وفـى اسـتخفاف

واسـتل منهـا درة مخبـوءة فى القاع بـين مشـائل وضـفاف

وترنحـت مـأخوذة وتلفتـت مـن ينبـرى لطلاسـم العـراف

نجد وصلاً إلا فى "وفيافى ، وتدلها ، وضفاف" أما قوله :

وترنحـت مـأخوذة وتلفتـت من ينبـرى لطلاسـم العـراف

فجاءت تفعيلات الشطر الأول متصلة كل كلمة على قدر تفعيلة بذاتها :

وترنحت	متفاعلن
مأخوذة	متفاعلن
وتلفتت	متفاعلن

فالشاعر يريد أن يصور لنا هذا المشهد المأساوى لهذه الفتاة التى خدعت في حبيبها ، ونال منها ما نال ، فجاءت هذه التفعيلات منفصلة لنتوقف 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 الأخري ، ولو وردت متصلة ما جاءت مساوقة للحالة النفسية التي أراد الشاعر أن يعبر عنها ، ومن هنا كانت أهمية الكلمة أو العبارة المنفصلة.