الفصل الرابع:

البنية الإيقاعية في شعر الكيلاني

obeikandl.com

البنية الإيقاعية في شعر الكيلاني

أولا -أهمية الموسيقى في النص الشعري:

ليست الموسيقى حلية تضاف إلى النص الشعري، ولكنها عنصر أصيل وركن ركين فيه، فلا يتصور الشعر بغير موسيقى؛ ذلك أن الموسيقى جوهر الشعر وأقوى عناصر الإيحاء فيه[696]، وإذا كانت الفنون على اختلاف أنواعها وأشكالها تتصل فيما بينها وتتلاحم، وقد تكون هذه الصلة واضحة جلية وقد تكون مستترة خفية[697]، فإن ارتباط الموسيقى بالشعر آكد من ارتباطها بغيره من الفنون؛ "فكلاهما فن سمعي ومادة الموسيقى الأصوات، ومادة الشعر الألفاظ وهي تنحل إلى أصوات... فلا يوجد شعر بدون موسيقى وأوزان وأنغام"[698].

الشعر والموسيقى إذًا صنوان متلازمان، ويتأكد ذلك التلازم حين يكون حديثنا في إطار الشعر العربي، ذلك أن اللغة العربية -كما يرى الأستاذ العقاد- قد بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية والموسيقية، وهذه الخاصة في اللغة العربية ظاهرة من تركيب حروفها على حدة، إلى تركيب مفرداتها على حدة، إلى تركيب قواعدها وعباراتها، إلى تركيب أعاريضها وتفعيلاتها في بنية القصيد، ولا غرو أن دعاها العقاد يومًا "اللغة الشاعرة"[699].

([696])-انظر: د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث: 472.

([697])-حيث تلتقي أنواع الفنون كالموسيقى والرسم والنحت والشعر على أساس أنها جميعا أنشطة تخييلية تسهم مخيلة المبدع في تشكيلها، وتتوجه بعد التشكيل إلى مخيلة المتلقي فتثيرها، وإنما يتميز كل فن عن الآخر بأداته، فتتميز الموسيقى بتشكيل الأنغام المجردة، ويتميز الرسم بالألوان، كما يتميز النحت باستخدام الحجر، وينفرد الشعر باستخدام الكلمات. انظر: د. جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، مكتبة الأسرة 2005م، ص 189، 190، وانظر كذلك: د. عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار- الأردن، ط1- 1985م، ص 11،

([698])-د. شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، ط5، ص95، 97.

([699])-انظر: عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة:، نهضة مصر للطباعة والنشر 2004م، ص6، 7.

obeikandi.com

وقد أدرك القدماء تلك الواشجة الوثقى بين الشعر والموسيقى، ومن هنا رأيناهم يجعلون الوزن والقافية أهم فارق بين الشعر والنثر، وقد بلغ ذلك الرأي درجة الإجماع أو ما يشبه الإجماع كما يرى د. محمد مندور[700]، وليس أدل على ذلك من أن معظم التعريفات التي وضعها القدماء للشعر قد أدرجت-صراحة أو إيماء-الوزن والقافية في ثنايا التعريف، فالشعر عند قدامة: "قول موزون مقفى يدل على معنى"[701]، ويتابعه ابن رشيق الذي يشترط لتسمية القول شعرا وجود اللفظ والوزن والمعنى والقافية[702]، كما يذهب ابن طباطبا إلى أن الشعر: "كلام منظوم بان عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم الذي إن عدل به عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق"[703].

ثانيا-البناء الموسيقي لشعر الكيلاني:

1ـ الأبحر التي طرقها:

ينبغي أن أشير بادئ ذي بدء إلى أن ما اجتمع لدي من شعر الكيلاني يبلغ مائة وثلاثًا وسبعينَ قصيدة ومقطوعة، وقد جمع الكيلاني في نظمها بين إطاري قصيدة "البيت" أو الشكل الخليلي، وقصيدة "التفعيلة" أو الشعر الحر، مع ملاحظة التفوق الكمي لقصائد الإطار الأول على الثاني، حيث يبلغ مجموع القصائد التي نُظمت على الإطار البيتي مئة وخمسة وأربعين قصيدة في مقابل ثمان وعشرين قصيدة من شعر التفعيلة.

وقد مر شكل القصيدة الكيلانية بثلاث مراحل من التطور: يمثل المرحلة الأولى ديوانه الأول "نحو العلا"، وقد كان الشاعر مشدودًا فيه إلى الإطار البيتي، ملتزمًا به التزامًا صارمًا، لا

---

(700)-يرى د.محمد مندور أن الموسيقى الشعرية تعد أحد المقاييس التي تميز فن الشعر عن النثر، لكنها ليست المقياس الوحيد، فإلى جانب الموسيقى هناك المضمون الشعري، وأسلوب التعبير الشعري الطابع، انظر: الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر 1996م، ص 26،28.

(701)-نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الثالثة 1398هـ-1978م.

(702)-انظر: العمدة: 1/ 193.

(703)-عيار الشعر: تحقيق د.عبد العزيز بن ناصر المانع، مطبعة المدني، توزيع مكتبة الخانجي بالقاهرة بدون تاريخ، ص5.

obeikandi.com

من حيث اتحاد الوزن والقافية فحسب، بل من حيث الألفاظ والتراكيب والصور كذلك، في حين تتراجع في المرحلة الثانية ويمثلها ديوانه الثاني "أغاني الغرباء" القصائد الموحدة القافية أمام القصائد المتنوعة القافية، حيث تبلغ الثانية ضعف الأولى، ثم تأخذ قصائد التفعيلة في الظهور بدءًا من ديوانه الثالث "عصر الشهداء" لتتجاور بذلك في باقي دواوينه الأنماط الثلاثة، الموحدة قافيةً، والمتنوعة قافيةً، والحرة قافيةً، وتلك ثالثة المراحل.

ويعني ذلك أن ديوانَيْ الكيلاني الأَوَّلَيْنِ قد خلوَا تمامًا من شعر التفعيلة، وقد يرجع ذلك- كما يرى د. جابر قميحة-إلى أن الدعوة إلى الشعر الحر لم تكن قد تبلورت وترسخت آن صدور الديوانين[704].

ومهما يكن من أمر فإن قصائد الشاعر على اختلاف أنماطها وأشكالها قد توزعتها عشرة بحور يبينها الجدول الآتي:

م	البحر	عدد القصائد والمقطوعات	عدد الأبيات
1	الكامل	35 قصيدة	885
2	البسيط	29 قصيدة	508
3	الوافر	27 قصيدة	1045
4	الرمل	27 قصيدة	796
5	الخفيف	18 قصيدة	512
6	المتدارك	13 قصيدة	1080
7	الرجز	10 قصائد	896
8	المتقارب	10 قصائد	356

(704)-انظر: شعر نجيب الكيلاني بين مقتضيات الرسالة وآفاق التطور: مؤتمر الأدب الإسلامي في خدمة الدعوة: 2/ 451.

obeikandl.com

9	المجتث	3 قصائد	94
10	الطويل	قصيدة واحدة	30
المجموع		173 قصيدة ومقطوعة	6449 بيتًا

ويبين من هذا الجدول أن الشاعر قد تحاشى ستة أبحر، هي: المنسرح، والمديد، والسريع، والمقتضب، والمضارع، والهزج، وكلها من الأبحر المركبة خلا الأخير منها، لكن إذا عاودنا الجدول الآنف كرة أخرى أدركنا أن وجود بحري المجتث والطويل ضمن الأبحر التي ركبها الشاعر إنما هو وجود كالعدم، فلم ينظم الشاعر على الأول منهما سوى ثلاث قصائد صحيحة العروض والضرب، ولم ينظم على الثاني غير قصيدة واحدة مخبونة العروض والضرب، هي "مهاجر" التي عنون بها ديوانه الخامس، وبذلك تنحسر الأبحر التي ركبها إلى ثمانية فحسب، هي:

1 -بحر الكامل (متفاعلن):

يُظهِرُ الجدولُ الآنف أن بحر الكامل آثرُ البحور عند شاعرنا[705]، وقد نظم الشاعر على هذا البحر خمسًا وثلاثين قصيدة، جاء أكثرها على الكامل التام؛ حيث بلغت القصائد المنظومة على الشكل التام سبعًا وعشرين قصيدة في مقابل سبع قصائد على الكامل المجزوء، ولم تخرج القصائد المنظومة على الكامل التام عن صورتين: الأولى-أن تجيء العروض صحيحة (متفاعلن) والضرب مقطوع (متفاعلْ /// 5/ 5) إلا لتصريع، فيلحق القطع[706] عروض البيت الأول، وقد بلغت القصائد المنظومة على هذه الصورة عشرين قصيدة.

([705])-ألا يؤكد ذلك ما انتهى إليه الباحث: ياسر حشيش في دراسته عن الاتجاه الإسلامي في الشعر المعاصر من أن بحر الكامل هو أكثر البحور التي التجأ إليها شعراء ذلك الاتجاه، ومنهم نجيب الكيلاني، انظر: ياسر أحمد صفوت حشيش: الاتجاه الإسلامي في الشعر العربي المعاصر (الفترة من 1948م إلى 1973م) دراسة فنية، رسالة ماجستير بكلية دار العلوم-جامعة القاهرة 1418هـ-1997م، ص 472، وما انتهى إليه من قبل الدكتور إبراهيم أنيس من أن بحر الكامل في عصرنا الحديث قد أصبح معبود الشعراء، انظر: موسيقى الشعر: 208.

([706])-القطع: حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله.

والثانية-أن تجيء العروض صحيحة والضرب صحيح كذلك، ويمثل هذه الصورة سبع قصائد.

أما قصائد الكامل المجزوء فقد جاءت واحدة منها صحيحة العروض والضرب، وهي قصيدة(هيا-أغاني الغرباء92)، في حين جاءت ثلاث قصائد أُخَرَ عروضها صحيحة وضربها مذيل[707](متفاعلانْ).

وثمة قصيدة من الشعر المقطعي، وهي قصيدة "فلسطين الجريحة"[708] جمع الشاعر فيها بين ثلاث صور للكامل المجزوء، فالقصيدة تتكون من ستة مقاطع موزعة على النحو الآتي:

1ـ ثلاثة مقاطع عروضها صحيحة وضربها مذيل(متفاعلانْ).

2ـ مقطعان عروضهما صحيحة وضربهما مرفل[709] (متفاعلاتنْ).

3ـ مقطع صحيح العروض والضرب.

وتشبه هذه القصيدةَ قصيدةُ "أغاني الغرباء"، فهي تضم أحد عشر مقطعا، يتكون كل مقطع من أربعة أبيات تعقبها تفعيلة مذيلة، وتتنوع صور المقاطع فيها على النحو الآتي:

1ـ مقطعان عروضهما وضربهما صحيحان.

2ـ مقطع عروضه صحيحة وضربه مرفل.

3ـ ثمانية مقاطع عروضها صحيحة وضربها مذيل.

ومنها قول شاعرنا:

([707])-التذييل: زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع.

([708])-ديوان "أغاني الغرباء": 46.

([709])-الترفيل: زيادة سبب خفيف(/ 5) على ما آخره وتد مجموع.

هَـــلْ تَـــذْكُرِينْ؟

لا شَكَّ أَنَّكِ تَـذْكُرِينَ مَرَاحَنَـا تَحْـتَ الْخَمِيلَـهْ

نَجْنِـي هَوَانَـا الْغَـضَّ أَشْـوَاقًا مُعَطَّـرَةً جَمِيلَـهْ

نَرْنُـو لِعَـذْرَاءِ الْمُنَـى وَيَلُفُّنَـا ثَـوْبُ الْفَضِـيلَهْ

وَنَعُـبُّ خَمْرَتَنَـا الْحَـلالَ نَسَـائِمًا تَهْفُـو عَلِيلَـهْ

هَـــلْ تَـــذْكُرِينْ؟

أَيَّـامَ كُنَّـا نَنْثُـرُ الأَلْحَـانَ فِي هَمْـسٍ خَفِـيضْ

نَلْهُـو.. وَنَهْـزِجُ بِالْحَيَـاةِ يُظِلُّنَـا أَمَـلٌ عَـرِيضْ

الْحُبُّ ثَرْوَتُنَـا الَّتِـي تَرْبُـو، وَمَعْزِفُنَـا الْقَـرِيضْ

كُنَّـا أَصِـحَّاءَ الْقُلُـوبِ بِعَـالَمٍ دَامٍ..مَـرِيضْ

بَـاكِي الْعُيُـونْ[710]

وللشـاعر كـذلك قصـيدة تجمـع بـين صـورتين لمجـزوء الكامـل، وهـي قصـيدة "أنا..وحبيبتي"[711]؛ إذ تتكون من أحد عشر مقطعًا، منها ثلاثة مقاطع عروضها صحيحة وضربها مرفل، وثمانية مقاطع صحيحة العروض والضرب.

بقيت قصيدة للكيلاني استخدم فيها الكامل استخدامًا خاصًا وهي قصيدة "الحياة وامرأة"[712]، فقد جمع بين الكامل المجزوء والمنهوك؛ إذ تتكون القصيدة من ستة عشر مقطعًا يضم كل مقطع منها أربعة أبيات على مجزوء الكامل يليها بيتان من الكامل المنهوك، وقد تصرف الشاعر في صور المقاطع تصرفا واسعا على النحو الآتي:

---

(710)-ديوان "أغاني الغرباء": 78.

(711)-ديوان "كيف ألقاك": 19.

(712)-ديوان "أغاني الغرباء": 84.

obeikandl.com

1ـ خمسة مقاطع جاءت أبياتها المجزوءة صحيحة الضرب، في حين جاء الضرب في البيتين المنهوكين مذيلا، وهي المقاطع رقم (3ـ10ـ11ـ14ـ15).

2ـ أربعة مقاطع جاء الضرب في الأبيات المجزوءة والمنهوكة مذيلا على السواء، وهي المقاطع رقم (2ـ4ـ12ـ13)، ومنها قول الشاعر:

مَلاَنَـةٌ رُوحِـي بِشَـوْقٍ وَارْتِعَاشَـاتٍ وَجُـوعْ
لَكِـنْ حَـذَارِ..مَـا لِغَـيْرِ اللهِ أَسْرَفْـتُ الرُّكُـوعْ
فَلْتَـذْهَبِي مَغْـرُورَةً..لا تَحْسَـبِي أَنِّي خَنُـوعْ
وَغَدًا..هُنَالِكَ..نَلْتَقِـي فِي عَـالَمٍ زَاهِـي الرُّبُـوعْ
الْمَـوْتُ بَرْزَخُـهُ الْجَمِيـلْ
وَالصَّـفْوُ مَعْدِنُـهُ الأَصِـيلْ

3ـ مقطع رقم(1): ضرب المجزوء مذيل وضرب المنهوك صحيح.

4ـ مقطع رقم(5): ضرب المجزوء والمنهوك كليهما صحيح.

5ـ مقطع رقم(7): ضرب المجزوء مرفل وضرب المنهوك صحيح.

6ـ مقطع رقم(8): ضرب المجزوء مذيل وضرب المنهوك مرفل.

7ـ مقطع رقم(9): ضرب المجزوء صحيح وضرب المنهوك مرفل.

8-مقطع رقم(16): ضرب المجزوء والمنهوك كليهما مرفل.

2-بحر البسيط (مستفعلن-فاعلن):

استخدم الكيلاني البسيط تامًا ومشطورًا، ولم يستخدمه مجزوءًا ولا مخلعًا، وقد نظم عليه ثلاثين قصيدة ومقطوعة، أغلبها من البسيط التام؛ إذ بلغت قصائده خمسًا وعشرينَ قصيدة تتوزعها صورتان:

الأولى-أن تكون العروض مخبونة (/ / / 5) والضرب مقطوعًا (/ 5/ 5)، وتبلغ نماذج هذه الصورة أربعًا وعشرين قصيدة، وقد جاءت كلها مصرعة غير قصيدتين، ومن ثم لحق القطع عروض البيت الأول.

الثانية-أن تجيء العروض والضرب مخبونين، ويمثل هذه الصورة إحدى عشرة قصيدة.

أما البسيط المشطور، فقد نظم عليه شاعرنا أربع مقطوعات، تتكون كل مقطوعة من أربعة أبيات، منها ثلاث مقطوعات مخبونة العروض والضرب، وواحدة منها عروضها وضربها مقطوعان سوى بيت فيها جاء مخبون العروض والضرب.

وله كذلك على البسيط المشطور قصيدة بعنوان "في مكة"[713]، تتكون من سبعة مقاطع، كلها مخبونة العروض والضرب، خلا المقطع الأخير، فقد جاءت ثلاثة أبيات منه مقطوعة العروض والضرب، وبيتٌ مخبونهما.

3-بحر الرمل (فاعلاتن):

هذا البحر من أكثر البحور التي نوع الشاعر في استخدامها، فقد استخدمه تامًا ومجزوءًا ومشطورًا ومنهوكًا، كما استخدمه في الإطار البيتي والتفعيلي، وقد نظم الشاعر على بحر الرمل سبعًا وعشرين قصيدة يمكن تقسيمها على النحو الآتي:

1-نظم الشاعر على الرمل التام عشر قصائد، منها تسع قصائد محذوفة العروض، في حين جاء الضرب محذوفًا في خمس قصائد، ومقصورًا في ثلاث، وصحيحًا في واحدة.

([713])-ديوان "عصر الشهداء": 76.

obeikandl.com

وتبقى قصيدة على الرمل التام، وهي قصيدة "الله والكون"[714]، وتتكون من ثلاثة مقاطع، اثنان منها عروضهما وضربهما مقصوران، ومقطع عروضه محذوفة وضربه مقصور.

2-نظم الشاعر على الرمل المجزوء ثلاث قصائد:

أ-قصيدة "ابنة الفجر"[715]،وهي صحيحة العروض والضرب.

ب-قصيدة "الترحال"[716]، وتتكون من مقطعين، أحدهما محذوف العروض والضرب، والآخر صحيح العروض والضرب.

ج-قصيدة "مسافر"[717]، وقد جاء الضرب فيها مقصورًا، أما العروض فقد جاءت صحيحة تارة ومحذوفة أخرى، وهذا خطأ من الشاعر.

3-نظم الشاعر على الرمل المشطور سبع قصائد، وفي المشطور تكون العروض هي الضرب، ولم يخرج الضرب في سبع القصائد عن صور ثلاث: فهو إما صحيح أو محذوف أو مقصور، وربما اجتمعت الصور الثلاثة في قصيدة واحدة، كقصيدة "الغيبوبة"[718] على سبيل المثال.

4-للشاعر قصيدة[719] على الرمل، جمع فيها بين الرمل التام والرمل المشطور؛ إذ تتكون من ثمانية عشر مقطعًا، في كل مقطع أربعة أبيات تامة وبيت مشطور، وقد جاءت العروض محذوفة في المقاطع كلها، في حين جاء الضرب صحيحًا تارة، ومحذوفًا أخرى، ومقصورًا ثالثة.

5-وثمة قصيدة[720] جمع فيها الشاعر بين مشطور الرمل ومنهوكه، وتتكون تلك القصيدة من ستة مقاطع، في كل مقطع ثلاثة أبيات من مشطور الرمل وبيتان من منهوكه، ولقد تردد الضرب في

([714])-ديوان "كيف ألقاك": 61.

([715])-ديوان "عصر الشهداء": 93.

([716])-السابق: 48.

([717])-ديوان "أغنيات الليل الطويل": 19.

([718])-ديوان "عصر الشهداء": 33.

([719])-هي قصيدة "عيد ميلاد" بديوان "أغاني الغرباء": 73.

([720])-هي قصيدة "أغنية الصباح" بديوان "أغنيات الليل الطويل": 6.

الأبيات المشطورة بين الصحة والقصر، أما الأبيات المنهوكة فقد جاء ضرب البيت الأول منها صحيحًا، في حين جاء ضرب الثاني على (فعولن/ / 5/ 5) وهذا خطأ من الشاعر.

6-أما ما نظمه الشاعر على الرمل في الإطار التفعيلي فأربع قصائد فحسب، ولم يخرج شكل التفعيلة فيها عن أن تكون: صحيحة (فاعلاتن)، أو مخبونة (فعلاتن)، أو محذوفة (فاعلا)، أو مقصورة (فاعلاتْ)، أو محذوفة مخبونة (فعلا)، أو مخبونة مقصورة (فعلات)، أو مشعثة (فالاتن)، كما خلط الشاعر-أحيانا-تفعيلة الرجز (مستعلن) بتفعيلة الرمل كقوله من قصيدة "الأمل الحزين"[721]:

هَذِهِ قِصَّـةُ عَنْتَرْ
وَأَنَا أَبْحَثُ فِي كُلِّ الدُّرُوبْ
فَارِسِي الْعِمْلاقُ أَيْن؟؟

فالتفعيلة الأولى من السطر الأول هي تفعيلة الرجز المطوية (مستعلن)، والمزج بين تفعيلات الأبحر ظاهرة شائعة عند الشاعر في الإطار التفعيلي على نحو خاص، ولنا وقفة معها عند تناول بحري المتدارك والرجز.

4-بحر الوافر (مفاعلتن):

تتسم القصائد التي نظمها الشاعر على بحر الوافر بالتماثل في صورها، وندرة التنويع أو الخروج على الصور المألوفة لهذا الوزن في التراث العروضي، فقد نظم الشاعر على الوافر التام ست قصائد كلها مقطوفة العروض والضرب (مفاعلْ)، كما نظم على الوافر المجزوء عشرين قصيدة كلها صحيحة العروض والضرب.

([721])-ديوان "عصر الشهداء": 23.

obeikandi.com

ولم يخرج الكيلاني عن ذينك النمطين إلا في قصيدة واحدة، وهي قصيدة "سراب"[722]، حيث جمع فيها بين مجزوء الوافر ومشطوره، لكنها على أية حال صحيحة العروض والضرب.

على أن للكيلاني تجربة بيتية وحيدة تنبغي الإشارة إليها في هذا المقام، أعني قصيدته "وردة أمام حجرة الإعدام"[723]؛ فقد جمع الشاعر فيها بين الوافر المجزوء والرمل المجزوء، إذ تتكون القصيدة من عشرة مقاطع، في كل مقطع أربعة أبيات على مجزوء الوافر صحيحة العروض والضرب، ثم "لازمة" تتكرر في نهاية كل مقطع، وهي مكونة من بيتين على مجزوء الرمل عروضهما صحيحة، أما ضربهما فمحذوف، ومنها قوله:

أَيَبْسِمُ ثَغْرُكِ الْوَضَّاءُ لِلأَيَّامِ جَذْلانَا؟
أَيَرْقُصُ جِيدُكِ الْمِيَّاسُ لِلأَنْدَاءِ نَشْوَانَا؟
وَيَهْمِسُ عِطْفُكِ الرَّيَّانُ لِلأَنْسَامِ هَيْمَانَا؟
وَيُومِضُ لاعِجُ الأَشْوَاقِ فِي عَيْنَيْكِ تَحْنَانَا؟
فَأَفِيقِي وَانْظُرِي الدُّنْيَا بِعَيْنٍ تُبْصِرُ
وَاقْذِفِي بِالْكَأْسِ تَنْجَيْ مِنْ زُعَافٍ يُسْكِرُ
أَتَضْحَكُ "وَرْدَةُ" الْمُبْكَى وَحَبْلُ الْمَوْتِ عَنْ كَثَبِ؟
وَتَشْمَخُ فَوْقَ أَتْرَابٍ بِثَوْبٍ زَائِفٍ قَشِبِ؟
وَأَنْسَامٍ تُغَازِلُهَا..أَمَا حَنَّتْ لِمُغْتَرِبِ؟
فَتِيهِي كَيْفَمَا تَهْوَيْنَ حَبْلُ رَدَاكِ عَنْ كَثَبِ
فَأَفِيقِي وَانْظُرِي الدُّنْيَا بِعَيْنٍ تُبْصِرُ
وَاقْذِفِي بِالْكَأْسِ تَنْجَيْ مِنْ زُعَافٍ يُسْكِرُ

(722)-ديوان "أغاني الغرباء": 57.

(723)-السابق: 18.

بقيت ملاحظة أخيرة حول استخدام الشاعر لبحر الوافر، وهي استخدامه زحاف **النقص** (اجتماع العصب والكف) في حشو الوافر كثيرًا، فتصير (مفاعلتن) بعد أن يدخلها **العصب** وهو تسكين الخامس المتحرك (مفاعلْتن / / 5/ 5/ 5)، ثم يدخلها **الكف** وهو حذف السابع الساكن فتصير (مفاعَلْتُ / / 5/ 5/)، فذلك زحاف **النقص**، وهو جائز في الوافر، كما يقول صاحب العيون الغامزة: "واجتماع الكف والعصب نقص، وذلك لا يكون إلا في "مفاعلتن"، فتسكن لامه بالعصب، وتحذف نونه بالكف، فيصير "مفاعلْتُ"، ويسمى الجزء منقوصًا لما نقص منه بالحذف والتسكين"[724]، ومن نماذج تلك الظاهرة عند الشاعر قوله:

أَنَا الصَّامِـــ/ ـــدُ فِي النَّكْبَاءِ تَعْرِفُنِي مَيَادِينِي
وَمِنْ شَوْكِ الأَسَى الْمُشْئُومِ قَدْ نَبَتَتْ رَيَاحِينِي
أَنَا الأَمَلُ الَّذِي يَخْفِـــ/ ـــقُ فِي أَرْضِ الْمَسَاكِينِ
لَقَدْ سَارُوا عَلَى أَثَرِي وَقَدْ طَرِبُوا لِتَلْحِينِي[725]

فقد جاءت التفعيلة الأولى من البيت الأول، وكذلك التفعيلة الثانية من البيت الثالث منقوصة (مفاعلْتُ/ / 5/ 5/).

5-بحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن):

لا يكاد تعامل الشاعر مع هذا البحر يختلف عن سالفه في تماثل صوره، وندرة تنويعاته، غير أنه آثر الشكل التام في الخفيف[726]، على حين آثر الشكل المجزوء في الوافر، وللخفيف عند الشاعر صورة رئيسة هي: الخفيف صحيح العروض والضرب سواء أكان تامًّا أم مجزوءًا أم

([724])-الدماميني (بدر الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر): العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط2-1994م، ص 86.

([725])-ديوان "أغاني الغرباء": 90.

([726])-حيث نظم على الخفيف التام أربع عشرة قصيدة، في حين نظم على الخفيف المجزوء قصيدتين وحسب.

obeikandi.com

مشطورًا[727]، ولا يُستثنى من ذلك غير مقطوعة "في مقام إبراهيم"[728]، حيث يجمع الشاعر فيها بين مجزوء الخفيف ومشطوره، فالمقطوعة تتكون من أربعة أبيات، جاء البيت الأول منها مجزوءًا صحيح العروض، أما ضربه فمخبون مقصور[729]، وأما ثلاثة الأبيات الباقية فمشطورة، وهي صحيحة العروض والضرب، يقول الشاعر في هذه المقطوعة:

يَا أَبَا الأَنْبِيَاءِ يَا عَزِيزَ الْجَنَابِ
جِئْتُ أَرْجُو الْهُدَى وَنُورَ الْمَتَابِ
سَجَدَتْ مُهْجَتِي وَجِسْمِي وَرُوحِي
فِي مَقَامِ الْعُلا وَسَاحِ الطِّلابِ

وينبغي أن نشير إلى أمرين يتعلقان باستعمال الشاعر بحر الخفيف: ***أولهما***-كثرة الأبيات المكسورة عروضيًا في هذا الوزن بالذات، والبيت الأول في المقطوعة الآنفة واحد منها، وقد يرجع ذلك إلى إيثار الشاعر البحور الصافية على البحور المركبة، فقد تحاشى أغلبها في شعره، مما يشي بأن أذن الشاعر لم تتمكن من نغمة تلك الأوزان بالقدر الكافي.

وأما ***الأمر الثاني*** فهو مجيء كثير من الأضرب مشعثة (فالاتن/ 5/ 5/ 5)، وذلك جائز في بحر الخفيف، لكنه أخطأ حين استخدم هذه العلة في بعض الأعاريض من غير تصريع[730]، كما في قوله من قصيدة "صوفيات"[731]:

([727])-للشاعر قصيدة واحدة على مشطور الخفيف، هي قصيدته "ليل وقضبان" بديوان "كيف ألقاك" ص7، وهي صورة غير مألوفة، إذ لم يرد في التراث العربي ذكر لإتيان الخفيف مشطورًا، انظر: د.شعبان صلاح: موسيقى الشعر العربي بين الاتباع والابتداع، ص177.

([728])-ديوان "عصر الشهداء": 92.

([729])-غير أن هذا البيت مكسور، والكسر ظاهرة شائعة في بحر الخفيف عند الشاعر.

([730])-يقول الإسنوي: "يجوز تشعيث العروض عند التصريع، ولا يجوز في غير ذلك إلا ضرورة". جمال الدين عبد الرحيم الإسنوي الشافعي (ت772هـ): نهاية الراغب في شرح عروض بن الحاجب، تحقيق د.شعبان صلاح، الناشر دار الثقافة العربية ط1ـ 1988م، ص 302.

يَحْسَبُ النَّاسُ أَنَّهُ مَجْنُونُ مَسَّهُ فِي الظَّلامِ دَاءُ الْخَبَالِ
قُلْتُ: بَلْ هَارِبٌ، يَمُجُّ حَيَاةً كُلُّ مَا عِنْدَهَا رَصِيدُ احْتِيَالِ
تَصْرَعُ الْحَقَّ وَالصَّفَاءَ غَبَاءً وَتُرِيقُ الْعَفَافَ تَحْتَ النِّعَالِ
يَا غَرِيبَ الدِّيَارِ فِي قَوْمِ سَوْءٍ عِشْ بَعِيدًا عَنْ عَالَمِ الْجُهَّالِ

فقد جاءت عروض البيت الأول مشعثة، دونما تصريع.

6-بحر المتدارك (فاعلن):

نظم الشاعر قصيدة بيتية وحيدة على المتدارك، هي قصيدة "يا بدوي"، والقصيدة تتكون من عدة مقاطع، في كل مقطع بيتان من المتدارك التام، ولازمة تتكرر عقب كل مقطع، وهي جملة "الله الله يا بدوي"، وتدور أعاريض الأبيات التامة وأضربها بين الخبن (/ / / 5) والقطع (/ 5/ 5)، أما اللازمة فهي من مشطور المتدارك، وهي مخبونة العروض والضرب، وتلك أبيات منها:

بِالْبَابِ اصْطَفَّ مَجَاذِيبُ وَجِوَارَ الْقَبْرِ مَحَاسِيبُ
أَلْوَانُ الطَّيْفِ جَلابِيبُ وَالصُّحْبَةُ تُنْشِدُ فِي عِشْقِ

الله الله يَا بَدَوِي

وَيَمُوجُ وَيَخْتَلِطُ السَّامِرْ وَالْمَسْجِدُ مُكْتَظٌّ عَامِرْ
وَمَعَ الطَّبَّالِ يُرَى الزَّامِرْ وَالْحَادِي يَهْتِفُ مِنْ شَوْقِ

الله الله يَا بَدَوِي

وَحُشُودٌ رَايَتُهَا حَمْرَا وَشُيُوخٌ عِمَّتُهُمْ خَضْرَا
وَجِمَالٌ سِحْنَتُهَا غَبْرَا هَتَفُوا كَالشَّاكِي مِنْ حُرَقِ

الله الله يَا بَدَوِي

---

(731)-ديوان "أغاني الغرباء": 40.

أما بقية القصائد التي نظمها الكيلاني على المتدارك فقد جاءت كلها في إطار شعر "التفعيلة"، ومعلوم أن تفعيلة المتدارك "يلحقها الخبن فتصبح (فعِلنْ)، والقطع فتصبح (فعْلنْ)، وتُذيل فتصير (فاعلانْ)، وترفل (فعلن) فتصبح (فعلاتن)، فلا تكاد تختلف عن تفعيلة الرمل، وهذا يعني أن المتدارك يمكن أن ترد تفعيلته على خمس صور: فاعلن-فعِلن-فعْلنْ-فاعلان-فعلاتن"[732]، وهي الصور عينها التي وردت عند شاعرنا، لكنه لم يكتف بها، واستخدم لهذه التفعيلة صورًا غير مألوفة في التراث العروضي، فاستخدمها حذاء (/ 5) أي محذوفة الوتد المجموع، كما استخدم لها (فعْلْ / 55)، وهي صورة لم يسبق لها ورود في غير العصر الحديث[733]، كما استخدم لها (فَعِلْ/ / 5)، أي مقطوعة مخبونة.

7-بحر الرجز (مستفعلن):

جاءت كل القصائد التي نظمها الشاعر على هذا الوزن في إطار شعر التفعيلة، وقد استخدم الشاعر تفعيلة الرجز (مستفعلن/ 5/ 5/ / 5) مخبونة (متفعلن/ / 5/ / 5)، ومطوية (مستعلن / 5/ / / 5)، ومقطوعة (مستفعل/ 5/ 5/ 5)، ومخبونة مقطوعة (متفْعِلْ/ / 5/ 5)، وكلها صور معتد بها عروضيًّا، لكنه استخدم صورًا أخرى لم يعتد بها في بحر الرجز، كالتذييل (متفْعلانْ / / 5/ / 55)، والحذذ ثم التذييل في (فعولْ/ / 55)، و(فعْلانْ / 5/ 55)، والحذذ مع الخبن (متفْ/ / 5)، بل إنه استخدم الترفيل (مُسْتَفْعِلاتُنْ / 5/ 5/ / 5/ 5)، وهو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع، مع أن الترفيل لم يرد عروضيًّا إلا في الكامل المجزوء والمتدارك المجزوء[734]، وكل ذلك لا يخلو من دلالة على نزوع الشاعر الدائم إلى التجريب والتجديد في الأوزان التي يطرقها، وعدم التقيد بالصور العروضية الموروثة.

وإذا كان الشاعر قد مزج في إحدي تجاربه البيتية بين بحري الوافر والرمل المجزوءين، فإن له تجربة تفعيلية مشابهة مزج فيها بين بحري الرجز والمتدارك، وهي أطول قصائده على

([732])-د. شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع: 331.

([733])-السابق: 333.

([734])-السابق: 327.

obeikandl.com

الإطلاق: "حبيبتي .. أنا اعترفت"[735]؛ إذ تضم القصيدة ثلاثة عشر مقطعا كلها على الرجز خلا أربعة منها جاءت على المتدارك.

بقيت مسألة أومأنا إليها قبلُ، وتتصل باستخدام الشاعر لشعر التفعيلة، وهي مسألة المزج بين تفعيلات البحور، فالشاعر يستخدم تفعيلة الوافر (مفاعلتنْ / / 5/ / / 5)، والرمل (فاعلاتن / 5/ / 5/ 5)، والرجز المطوية (مستعلن / 5/ / / 5) في القصائد التي صاغها على المتدارك، كما ينتقل في القصائد التي نظمها على الرجز (مستفعلن) إلى تفعيلة الهزج (مفاعيلن / / 5/ 5/ 5)، والرمل (فاعلاتن / 5/ / 5/ 5)، والكامل (متفاعلن / / / 5/ / 5)، ومن نماذج تلك الظاهرة قول شاعرنا من قصيدته "جنة لبنان"[736]:

الأُفْقُ تَلَوَّنَ .. آلافَ الأَلْوَانْ
أَعْلامٌ حَمْـ(رَاءُ وَصَفْـ/ رَاءُ وَخَضْـ)ـرَاءْ
سَـــوْدَاءْ
الأَرْ(ضُ اشْتَعَلَتْ) نَارَا
وَالأُفْـقُ تُوَشِّحُهُ الْـ(أَبْخِرَةُ الْـ) مُغْبَرَّهْ
بِالله عَلَيْكُمْ يَا أَرْبَابَ الْفِكْرِ الْحُرّ
الْمُشْهَدُ-كَالْـ(عَلْقَمِ-مُرّ)
مَنْ فِيكُمْ يَعْرِفْ؟
مَـنْ ذَا؟ (يَقْتُـلُ مَـنْ)؟
(اخْتَلَطَ الْ)أَمْرُ

فالتفعيلة التي بُنيتْ عليها القصيدة هي تفعيلة المتدارك، غير أن التفاعيل الموضوعة بين قوسين قد جاءت على تفعيلة الرجز المطوية مستعلن (/ 5/ / / 5)، ولا ريب أن الكيلاني قد

(735)-ديوان "أغنيات الليل الطويل": 33.

(736)-ديوان "مدينة الكبائر": 67.

شاركه، بل سبقه شعراء آخرون[737] إلى تلك الظاهرة، ومن ثم أصبح المزج بين تفاعيل البحور ظاهرة من ظواهر شعرنا المعاصر، ولقد حاول بعض النقاد أن يجد مسوغًا لهذه الظاهرة، كالدكتور محمد النويهي[738] الذي يدافع عن خروج صلاح عبد الصبور-في قوله: الناس في (بلادي جا) رحون كالصقور- من تفعيلة الرجز(متفعلن) إلى (متفعيلن / / 5/ 5/ 5)، أو تفعيلة الهزج (مفاعيلن/ / 5/ 5/ 5)، بل إنه يرى في ذلك تحريكًا لخيال القارئ، وأداءً للصورة العنيفة التي يريدها الشاعر، كما يدعو الدكتور كمال أبو ديب إلى الاعتراف بأن القصيدة تنتقل من بحر لآخر بسهولة، وأنها قد تقوم على بحرين أو أكثر[739]، غير أن تسويغ الخطأ بهذه الصورة على أنه نوع من البراعة، وإيهام القارئ بأن الشاعر في خروجه على الوزن التقليدي قد فعل ما لم يكن، أمر في غاية الخطورة؛ إذ يشجع الشادين في الشعر على احتذاء هذه النماذج، وقد فعلوا[740]، ومن ثم لا نجد مناصًا من مؤاخذة الشاعر على هذا التخليط الشائن بين البحور وعده سقطة من سقطاته.

8-بحر المتقارب (فعولن):

استخدم الكيلاني ثلاثة أنماط لبحر المتقارب، هي: المتقارب التام والمشطور والمنهوك، أي أنه لم يستخدم المتقارب مجزوءًا.

وقد نظم الشاعر على **المتقارب التام** ستة قصائد، منها أربعة عروضها صحيحة وضربها محذوف، وقد دخل الحذف عروض هذه القصائد كثيرًا ولكنه غير ملتزم.

---

(737)-منهم على سبيل المثال: السياب، وأدونيس، وصلاح عبد الصبور، وفتحي سعيد، وأحمد عنتر مصطفى، انظر: د. شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع: 306،307، بل إن الظاهرة ربما تعود إلى ما هو أقدم من ذلك، فقد روى الباقلاني في كتابه (إعجاز القرآن/ 56) أبياتًا منسوبة لابن دريد (ق4هـ) جمع فيها بين الرجز والهزج، وقد التمست نازك الملائكة في هذه الأبيات أصلا من أصول الشعر الحر في التراث العربي، راجع: قضايا الشعر المعاصر: 8.

(738)-قضية الشعر الجديد: دار الفكر ببيروت، ومكتبة الخانجي بالقاهرة، ط2-1971: 112،113.

(739)-في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1-1974م، ص 452.

(740)-انظر: د. شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع: 358.

أما قصيدته "غدًا نلتقي"[741]-وهي من المتقارب التام كذلك-فقد تكونت من سبعة مقاطع، جاءت العروض فيها كلها صحيحة، في حين جاء الضرب محذوفًا (فعو / / 5) في المقاطع (1-5-7)، ومقصورًا (فعول/ / 55) في المقاطع (2-3-4-6).

وثمة صورة غريبة للمتقارب التام، مقصورة العروض والضرب معًا، وهي قصيدة "نشيد"[742]، ومطلعها:

مِنَ النَّوْمِ هُبُّوا وَفُكُّوا الْقُيُودْ وَلا تَفْزَعُوا مِنْ خَئُونٍ يَسُودْ
فَنَحْنُ غَدَاةَ الْوَغَى كَالأُسُودْ نَخُطُّ الْمَصِيرَ بِحَدِّ الْحُسَامْ

أما **المتقارب المشطور**، فقد نظم الشاعر عليه قصيدتين: الأولى-قصيدة "التي لم تظهر بعد"[743]، ومعلوم أن عروض المشطور هي ضربه، وقد استخدم الشاعر للضرب في هذه القصيدة ثلاث صور، هي: الضرب الصحيح (فعولن)، والمحذوف (فعو)، والمقصور (فعولْ).

والثانية-قصيدة "عودة الغائبين"[744]، وهي تتكون من اثني عشر مقطعًا، في كل مقطع بيتان، وللضرب فيها ثلاث صور كذلك هي: الصحيح والمحذوف والمقصور.

وفي قصيدة "دنيا"[745] يستخدم الكيلاني بحر المتقارب استخدامًا جديدًا، حيث يجمع بين مشطور المتقارب ومنهوكه، والقصيدة تتكون من أربعة عشر مقطعًا تختلف في عدد أبياتها، فهي تارة بيتان، وأخرى ثلاثة أبيات، وثالثة أربعة أبيات، لكن لم يخرج الضرب فيها عن الصور الثلاث الآنفة، ومنها قوله:

---

(741)-ديوان "أغاني الغرباء": 81.

(742)-ديوان "كيف ألقاك": 65.

(743)-ديوان "مهاجر":14.

(744)-ديوان "مدينة الكبائر": 17.

(745)-ديوان "أغنيات الليل الطويل": 8.

أَرَاكِ أَرَاكِ فَـــلا أَرْتَـــوِي

وَأَنْـأَى بَعِيـدًا وَلا أَرْعَـوِي

أَجَنَّـــــةُ عِشْـــــق؟

أَصَرْعَـــةُ شَـــوْق؟

أَلْمَحَـــةُ.. بَـــرْق؟

أَغَـــــرْبٌ وَشَرْق؟

فَمَـــنْ أَنْـــتِ يَـــا حُلْـــوَتِي؟

وَكَيْفَ دَلَفْـتِ إِلَى مُهْجَتِـي؟

وَمِـــنْ أَيْـــنَ جِئْـــتِ؟

وَكَيْـــفَ مَلَكْـــتِ؟

وَفِـــيمَ قَسَـــوْتِ؟

وَأَنَّـــى..حَنَـــوْتِ؟

وللشاعر قصيدة وحيدة من شعر التفعيلة على المتقارب، وهي قصيدة "قياسات الأزمنة"[746]، وقد تراوحت التفعيلة فيه ما بين الصحة والحذف (فعو)، والقصر (فعولْ):

وَطَالَ الطَّرِيقُ بِنَا أَلْفَ عَام

وَمَرَّ الصَّبَاحُ وَآبَ الْمَسَاء

عُيُونٌ تَدُور

وَأَرْضٌ تَدُور

وَأَفْكَارُنَا الْهَادِرَاتُ تَمُور

نَظَلُّ نُحَدِّقُ مِنْ حَوْلِنَا

(746)-ديوان "مدينة الكبائر": 14.

obeikandl.com

مَتَى تَتَهَادَى عَرُوسُ السَّمَاءِ؟!
مَتَى يَتَجَلَّى بَهَاءُ الْقَمَرِ؟؟

2-القافـــية في شعر الكيلاني:

لا أراني بحاجة إلى تكرار الكلام عن أهمية القافية في النص الشعري بعـدما تكلمـت عـن قيمة الموسيقى بوجه عام في الشعر، ويكفي أن أنقل ما قاله ابـن سـينا: "فَـلا يَكَـاد يُسـمى عنـدنا بالشعر ما ليس بمقفًّى"[747]، أو ما قاله ابن جني: "ألا ترى أن العناية في الشعر إنـما هـي بـالقوافي؛ لأنها المقاطع... والقافية عندهم أشرف من أولها، والعناية بها أمس، والحشـد عليهـا أوفى وأهـم، وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ومحافظـة عـلى حكمـه"[748]؛ لنسـتبين إلى أي مدى بلغ تنبه القدماء إلى أهمية القافية، أولا تراهم شبهوها بحـوافر الفـرس وهـي أوثـق مـا فيـه وعليها اعتماده، فالقوافي حوافر الشعر[749].

أ-القافية بين التوحد التنوع:

مر بنا أن الشاعر قد جمع أشكالا ثلاثة من القصائد في شعره: القصـائد الموحـدة القافيـة، والقصائد المقطعية (المنوعة القافية)، وقصيدة التفعيلة (الحرة القافية)، ويمثل النوعُ الأولُ (الموحد القافية) القدرَ الأعظمَ في شعر الكيلاني؛ إذ نظم عليه خمسًا وتسعين قصيدة ومقطوعـة، بيـنما نظـم خمسين قصيدة ومقطوعة من الشعر المقطعي، وثمانيًا وعشرين قصيدة من شعر التفعيلـة، وسـوف أتوقف بوجه خاص أمام النوعين الأخيرين، ففيهما تظهر مقـدرة الشـاعر ورغبتـه في تجديـد بنـاء قصائده، ذلك أن تنويع القوافي في القصيدة يذهب بما قد يستشعره قارئها من رتوب وملالـة، كـما أنه-في الوقت عينه-يقي الشاعر ما قد يقع فيه من تكلف القافية أو اعتسافها؛ فلا ريب "أن التزام

(747)-جوامع علم الموسيقى: تحقيق زكريا يوسف-1956م، ص 122، والنص منقول عن: د. محمد حماسة عبد اللطيف: اللغة وبناء الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع-القاهرة 2001م، ص 217.

(748)-الخصائص: تحقيق محمد علي النجار، الهيئة العامة لقصور الثقافة "الذخائر" 2006م: 1/ 84.

(749)-انظر: د. عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري: 75.

قافية واحدة قد حدد طول القصائد، فلا يكاد الشاعر يجاوز السبعين من الأبيات حتى تكون القافية قد أجهدته وألزمته طريقًا من التكلف والتعسف قد يضحي فيه بشيء من المعاني والأخيلة"[750].

وإذا تأملنا الشعر المقطعي عند الشاعر وجدناه يتخذ صورًا أربعًا:

1ـ القطع الأحادي: وفيه تقسم القصيدة إلى عدة مقاطع يتخذ كل مقطع فيها قافية واحدة لكل أبياته، بغض النظر عن عدد الأبيات في المقطع الواحد، فقد يكون المقطع بيتين متحدي القافية، وتعرف تلك الصورة بالمزدوج، ويمكن الرمز لها هكذا: أأ-ب ب-جـ جـ-د د ـ، وتمثل هذه الصورة قصائده: "أرض الأنبياء"[751]، و"على باب الرسول"[752]، و"عودة الغائبين"[753]، ومطلعها:

وَأَسْأَلُ قَلْبِي عَنِ الْغَائِبِينْ (أ)
وَعَنْ حُرْقَةِ الشَّوْقِ عَبْرَ السِّنِينْ(أ)
فَيَنْسَكِبُ الدَّمْعُ مِنْ مُقْلَتَيَّا(ب)
وَيَرْتَعِشُ الْكَأْسُ فِي رَاحَتَيَّا(ب)
وَتَغْمُرُنِي مَوْجَةٌ مِنْ حَنِينْ(أ)
وَتَقْذِفُ بِي نَحْوَ شَطٍّ حَزِينْ(أ)
خَوَاءٌ..جَفَاءٌ.. وَلا زَهْرَ فِيهْ(ج)
وَهَلْ تَصْدَحُ الطَّيْرُ فِي قَلْبِ تِيهْ(ج)

(750)-د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط7ـ1997م، ص 299.

(751)-ديوان "عصر الشهداء": 44.

(752)-ديوان "مهاجر": 64،

(753)-ديوان "مدينة الكبائر": 17.

obeikandl.com

وقد يكون المقطع أربعة أشطر أو أبيات متحدة القافية، وتعرف تلك الصورة بـ**"المربع"**، وهذه الصورة هي أكثر صور التنويع القافوي عند الشاعر، فقد كتب عليها ثلاث عشرة قصيدة ويرمز لهذه الصورة بـ (أأأأ-ب ب ب ب-جـ جـ جـ جـ) ، ولنأخذ قصيدة "صوفيات"[754] نموذجا لهذه الصورة، ففي كل مقطع من مقاطعها أربعة أبيات متحدة القافية، وقد اتخذ الشاعر لكل مقطع عنوانًا، كقوله:

1ـ أنا والوجود

تُشْرِقُ الشَّمْسُ بِالضِّيَاءِ وَقَلْبِي لَمْ تَزَلْ فِيهِ مِسْحَةُ الظَّلْمَاءِ (أ)
وَالنَّخِيلُ الْهَيْفَاءُ تَوَّجَهَا النُّورُ م فَمَالَتْ نَشْوَانَةً بِالضِّيَاءِ (أ)
وَالرِّيَاضُ الْخَضْرَاءُ يَطْفُو شَذَاهَا عَبْقَرِيَّ الأَرِيجِ فِي الأَنْحَاءِ (أ)
وَفُؤَادِي مِنَ الْمَعَاصِي عَلِيلٌ أَنْتَ يَا رَبِّ فِي يَدَيْكَ دَوَائِي (أ)

2ـ نفسي

قَالَتِ النَّفْسُ أَنْتَ تَبْكِي طَوِيلا وَتَسُوقُ النَّشِيدَ تِلْوَ النَّشِيدِ (ب)
كَيْفَ تَعْمَى عَنِ الْقَنَاعَةِ وَالصَّبْرِ م وَتَنْسَى الْعَزَاءَ فِي التَّوْحِيدِ (ب)
كَمْ عَلِيلٍ فِي سَاحَةِ الْمَوْتِ رَاضٍ كَمْ ثَنَاءٍ عَلَى شِفَاهِ الْعَبِيدِ (ب)
قُلْتُ يَا نَفْسُ أَنْتِ أَصْلُ شَقَائِي كُلَّ آنٍ تَهْفِينَ نَحْوَ جَدِيدِ (ب)

وقد يأتي المقطع مكونا من خمسة أبيات متحدة القافية، ويعرف بـ"المخمس"[755]، ولشاعرنا على هذه الصورة قصيدتان، هما: "الفارس"[756]، و"فلسطين الجريحة"[757]، ومنها هذان المقطعان:

([754])-ديوان "أغاني الغرباء": 40.

([755])-انظر د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر: 305.

obeikandi.com

أَنَـا فِي غَـدِي كَالشُّـعْلَةِ الْحَمْـرَاءِ تَجْتَـاحُ الْهَشِـيمْ (أ)

كَالنُّورِ يَكْتَسِـحُ الظَّـلامَ، وَيَفْضَـحُ اللَّيْـلَ الْبَهِـيمْ (أ)

سَـــأَثُورُ فَـــوْقَ بِطَـــاحِ "يَافَـــا" لا..أَرِيـــمْ (أ)

أَبْنِي الَّذِي هَدَمَتْهُ عَادِيَـةُ الْخُطُـوبِ عَـلَى التُّخُـومْ (أ)

وَ"بِخَانِ يُونُسَ" أَرْقَأُ الدَّمْعَ الَّذِي خَضَبَ الأَدِيـمْ (أ)

* * *

وَالْقُدْسُ أُرْجِعُهَا إِلَى الأَحْرَارِ وَالشَّـعْبِ الْمَجِيـدْ (ب)

وَأُعِيـدُهَا قُدْسِـيَّةَ الأَعْطَـافِ كَالْمَـاضِي السَّـعِيدْ (ب)

وَعَـلَى الْمَـآذِنِ يَهْـدُرُ التَّكْبِـيرُ فِي الْفَجْـرِ الْوَلِيـدْ (ب)

وَسَتَعْلَمُ الأَحْدَاثُ كَيْفَ نُقَارِعُ الْخَطْبَ الشَّـدِيدْ (ب)

يَحْمِـي الإِلَـهُ حُشُـودَنَا، وَبِقَلْبِنَـا الْعَـزْمُ الْحَدِيـدْ (ب)

وربما بلغ المقطع ثمانية أبيات كما في قصيدته "الفن"[758]، وأقصى ما بلـغ إليـه ذلـك الـنمط عشرون بيتًا في المقطع الواحد، كما في قصيدته "الإمام الشهيد حسن البنا"[759]، وواحـد وعشرـون بيتًا في المقطع، كما في قصيدته "مرثية القرن الرابع عشر الهجري"[760].

وهناك قصيدة من النمط الأحادي القافية، وهي قصيدة "دنيا"[761]، لا يتقيد فيهـا الشـاعر بعدد معين من الأبيات أو الأشطر في مقاطعها، فقد يأتي المقطع بيتين، وقد يكـون ثلاثـة أو أربعـة أبيات متحدة في قوافيها.

([756])–ديوان "مهاجر": 22.

([757])–ديوان "أغاني الغرباء": 46.

([758])–ديوان "عصر الشهداء": 14.

([759])–ديوان "مهاجر": 68.

([760])–ديوان "كيف ألقاك": 35.

2-المقطع الثنائي القافية:

ويتحقق ذلك حينما يشتمل كل مقطع من مقاطع القصيدة على قافيتين، ويغلب على هذا النمط أن تستقل الأبيات الأولى من كل مقطع بقافية تتغير من مقطع لآخر، في حين يكون البيت الأخير من كل مقطع موحد القافية في القصيدة كلها، ويرمز لهذه الصورة بـ (أأأب-جـ جـ جـ ب-دددب) ففي قصيدة "صيحة لاجئ"[762]-على سبيل المثال-أربعة أبيات في كل مقطع، تستقل ثلاثة الأبيات الأولى من كل مقطع بقافية تتغير من مقطع لآخر، بينما جاء البيت الرابع موحد القافية في القصيدة كلها، ومنها قول الشاعر:

أَخِي فِي السَّفْحِ.. فِي الصَّحْرَاءِ.. أَوْ فِي دَرْبِكَ الْمُظْلِمْ أ
أَخِي يَا حَامِلَ الآلامِ فِي وَادِي الأَسَى الْمُفْعَمْ أ
أَخِي دَفَنُوكَ فِي قَبْرٍ مِنَ الأَحْزَانِ لا يَرْحَمْ أ
وَقَلْبُكَ لَمْ يَزَلْ حَيًّا يُقَاوِمُ صَوْلَةَ الْعَدَمِ ب
أَخِي وَشَبَابُكَ الرَّيَّانُ قَدْ حَرَمُوكَ مَغْنَاهُ جـ
وَطَيْفُ رَبِيعِكَ الْفَيْنَانِ لَمْ تَبْرَحْكَ ذِكْرَاهُ جـ
وَيَافَا..وَالرَّوَابِي الْخُضْرِ وَالْمَاضِي وَدُنْيَاهُ جـ
وَأَحْلامٌ وَآمَالٌ خَبَتْ فِي ظُلْمَةِ الأَلَمِ ب

وفي قصيدة "غدًا نلتقي"[763] يتكون كل مقطع من خمسة أبيات، تتخذ أربعة الأبيات الأولى منها قافية تتغير من مقطع لآخر، وأما البيت الخامس فقافيته واحدة في كل مقاطع القصيدة، ويرمز لهذه الصورة بـ(أأأأب-جـ جـ جـ ب-دددب)، يقول الكيلاني:

([761])-ديوان "أغنيات الليل الطويل": 8.

([762])-نجيب الكيلاني: الإسلامية والمذهب الأدبية: 178.

([763])-ديوان "أغاني الغرباء": 81.

obeikandl.com

هُنَـاكَ أَخِـي لَـنْ نَهَـابَ الـرَّدَى وَنَقْصِفُ كَالرَّعْدِ فَوْقَ الْبِطَـاحْ أ
نَصُـبُّ عَـلَى الْوَغْـدِ جَـامَ الأَذَى وَنَصْـعَقُ بِـالنُّورِ لَيْـلَ الْجِـرَاحْ أ
أَأَتْـرُكُ شَـعْبِيْ عَـلَى بُؤْسِـهِ حَلِيـفَ الْهَـوَانِ أَسِـيرَ النُّـوَاحْ أ
يَـئِنُّ إِذَا مَـا تَرَامَـى الـدُّجَى وَيَبْكِي إِذَا مَـا تَهَـادَى الصَّبَاحْ أ
وَلَكِـنْ بِـرُغْمِ الأَنِـينِ الَّـذِي يَمُـوجُ أَصِـيحُ:
غَـدًا نَلْتَقِـي ب
هُنَاكَ أَخِي حِينَ يَبْـدُو الصَّبَاح أُنَادِي الرِّفَاقَ: "أَتَى مَوْعِدِي"
لأُرْجِـعَ لِلشَّـعْبِ حَـقَّ الْحَيَـاة نَظِيفًـا.. طَلِيقًـا.. طَهُـورَ الْيَـدِ
وَأُوقِـدَ لِلشَّـعْبِ نَـارَ الْخُلُـود فَتَهْفُـو الْخُشُـودُ إِلَى مَوْقِـدِي
وَأَحْـدُوهُمُو فِي غِـمَارِ الْكِفَـاح وَعَـبْرَ الرِّيَـاضِ، وَفِي الْمَسْـجِدِ
فَفِـي كُـلِّ رُكْـنٍ لَنَـا صَـوْلَةٌ فَهَيَّـا، وَنَـادِ:
غَـدًا نَلْتَقِـي

ولا عبرة بكتابة تلك اللازمة "غدًا نلتقي" منفصلة عن البيت الخامس، فهي جزء منه وتتمة لتفعيلاته.

ومن صور المقطع الثنائي عند شاعرنا أن يتكون كل مقطع من جزأين لكل منهما قافية، وقد كتب الشاعر على هذه الصورة خمس قصائد في واحدة منها-وهي قصيدة "أغنية للصباح"[764]-يضم الجزء الأول من مقاطعها ثلاثة أبيات تتخذ قافية في كل مقطع، في حين يتكون الجزء الثاني من بيتين تتحد قافيتهما في القصيدة كلها، ويُرمز لهذه الصورة بـ(أأأب ب-جـ جـ جـ ب ب-ددد ب ب)، ومنها قول الشاعر:

قَـدْ أَطَـلَّ الْفَجْـرُ وَضَّـاءَ الْجَبِـينْ أ

(764)-ديوان "أغنيات الليل الطويل": 6.

خَاشِـــــعًا للهِ رَبِّ الْعَـــــالَمِينْ أ

دَاعِيًـا لِلصِّـدْقِ وَالْحَـقِّ الْمُبِـينْ أ

فَتَـــــــيَقَّظْ..وَتَـــــــذَكَّرْ ب

أَنَّـــــــهُ اللهُ أَكْـــــــبَرْ ب

الـرَّوَابِي الْخُضْرُ ـ ذِكْـرٌ وَصَـلاهْ جـ

وَطُيُـورُ الـدَّوْحِ تَشْـدُو لِلْحَيَـاهْ جـ

بَـيْنَ أَنْسَـامٍ وَرَوْضٍ وَمِيَـاهْ جـ

انْظُـــرِ الْكَـــوْنَ وَفَكِّـــرْ ب

إِنَّـــــهُ اللهُ أَكْـــــبَرْ ب

أما أربع القصائد الباقية، فقد جاء الجزء الأول في كل مقطع منها مكونا من أربعة أبيات متحدة القافية، في حين تعددت صور الجزء الثاني، فهو تارة تفعيلة موحدة القافية في القصيدة كلها، كما في قصيدة "أغاني الغرباء"[765]، وثانية يكون شطرًا موحد القافية في القصيدة كلها، ويرمز لهذه الصورة بـ(أأأأب-ج ج ج ب ...وهكذا)، وتمثلها قصيدته "عيد ميلاد"[766]، وثالثة يأتي الجزء الثاني شطرين تختلف قافيتهما من مقطع لآخر، ويرمز لهذه الصورة بـ(أأأأ ب ب-جـ جـ جـ جـ دد-هـ هـ هـ هـ وو)، وتمثلها قصيدته "الحياة وامرأة"[767]، ورابعة يكون الجزء الثاني بيتين قافيتهما واحدة في القصيدة كلها، ويرمزلتلك الصورة بـ(أأأأ ب ب-جـ جـ جـ جـ ب ب) وتمثلها قصيدته "وردة أمام حجرة الإعدام"[768]، ومنها:

أَيَبْسِـــمُ ثَغْـــرُكِ الْوَضَّـــاءُ لِلأَيَّـــامِ جَـــذْلانَا؟ أ

(765)-ديوان "أغاني الغرباء": 78.

(766)-السابق: 73.

(767)-السابق: 84.

(768)-السابق: 18.

أَيَـرْقُصُ جِيـدُكِ الْمَيَّـاسُ لِلأَنْـدَاءِ نَشْـوَانَا؟ أ

وَيَهْمِـسُ عِطْفُـكِ الرَّيَّـانُ لِلأَنْسَـامِ هَيْمَانَـا؟ أ

وَيُومِضُ لاعِـجُ الأَشْـوَاقِ فِي عَيْنَيْـكِ تَحْنَانَـا؟ أ

فَـأَفِيقِي وَانْظُـرِي الـدُّنْيَا بِعَـيْنٍ تُبْصِرُ ب

وَاقْذِفِي بِالْكَأْسِ تَنْجَيْ مِـنْ زُعَـافٍ يُسْـكِرُ ب

فَحُمْـرَةُ خَـدِّكِ الْفَتَّـانِ فِي كَفَّـيَّ تَشْـتَعِلُ ج

وَهَـائِجُ شَـوْقِكِ الْمَجْنُـونِ لَمْ يَلْحَظْـهُ مُرْتَحِـلُ ج

يَرَى فِي بَسْمِكِ الْمَخْبُـولِ غَـدْرَ الـدَّهْرِ يَعْتَمِـلُ ج

يَرَى فِي لَوْنِكِ الْبَاهِي دَمًا، وَالنَّاسُ قَدْ جَهِلُـوا ج

فَـأَفِيقِي وَانْظُـرِي الـدُّنْيَا بِعَـيْنٍ تُبْصِرُ ب

وَاقْذِفِي بِالْكَأْسِ تَنْجَـيْ مِـنْ زُعَـافٍ يُسْـكِرُ ب

وتنفرد قصيدة "نشيد"[769] باحتواء كل مقطع فيها على بيتين، تستقل ثلاثة الأشـطر الأولى فيها بقافية تختلف من مقطع لآخر، أما الشطر الرابع فقافيته واحدة في القصيدة كلها، ومنهـا قـول الشاعر:

مِـنَ النَّـوْمِ هُبُّـوا وَفُكُّـوا الْقُيُـودْ أ وَلا تَفْزَعُوا مِـنْ خَئُـونٍ يَسُـودْ أ

فَـنَحْنُ غَـدَاةَ الْـوَغَى كَالأُسُـودْ أ **نَخُـطُّ الْمَصِـيرَ بِحَـدِّ الْحُسَـامْ** ب

أَخِـي إِنَّ قُضْـبَانَنَا مِـنْ هَشِـيمْ ج وَجَلادَنَـا ذُو فُـؤَادٍ سَـقِيمْ ج

وَقَدْ خَـانَ فِرْعَـوْنُ مُوسَـى الْكَلِـيمْ ج **فَصَـارَ عَـلَى الـدَّهْرِ شَرَّ الأَنَـامْ** ب

(769)-ديوان "كيف ألقاك": 65.

3ـ المقطع الثلاثي القافية: وذلك حين يتضمن المقطع الواحد ثلاث قوافٍ، ويمثل ذلك النمط عند الشاعر ثلاث قصائد:

أ-قصيدة "الغيبوبة"[770]، ويتكون كل مقطع فيها من تفعيلتين قافيتهما نون ساكنة في القصيدة كلها، ثم أربعة أبيات لكل بيتين منهما قافية مستقلة، يقول الكيلاني:

ذَاهِلُـــــونْ أ

صَـــاخِبُونْ أ

يُتْرِعُـونَ الْكَـأْسَ بِـالثَّغْرِ الشَّـهِيِّ ب

شَـهَقٌ يَهْتَـاجُ بِالْجِسْـمِ الطَّـرِيّ ب

وَالْهَـوَى الْمَشْـبُوبُ يَشْـدُو لَهَبَـا جـ

مُوغِـلٌ فِي التِّيـهِ يَنْضُـو سَـغَبَا جـ

تَـــــائِهُونْ أ

حَـــــالِمُونْ أ

هَـرَبَ السَّـمَّارُ مِـنْ نُـورِ الْحَقِيقَـهْ د

وَانْطَوَوْا فِي ظُلْمَةِ الإِثْمِ السَّـحِيقَهْ د

يَتَـدَاوَوْنَ كَـمَا قَـالَ النُّـوَاسِيّ هـ

بِالَّذِي كَانَ هُـوَ الـدَّاءَ الأَسَـاسِيّ هـ

ب-قصيدة "يا بدوي"[771]، ويتكون كل مقطع فيها من بيتين ولازمة "الله الله يا بـدوي"، أي أن كل مقطع فيها يضم خمسة أشطر، تستقل الثلاثـة الأولى منهـا بقافيـة تتغـير في كـل مقطـع،

---

(770)-ديوان "عصر الشهداء": 33.

(771)-ديوان "أغاني الغرباء": 48.

obeikandl.com

والشطر الرابع قافيته "قاف مكسورة" في القصيدة كلها، وكذلك اللازمة أو الشطر الخامس كلها "واو مكسورة"، ومنها هذان المقطعان:

مِسْـــبَحَةٌ عَانَقَـــتِ الإِصْـــبَعْ أ اللُّؤْلُـــؤُ فِيهَـــا مُتَرَصِّـــعْ أ

تَتَـــدَلَّ مِـــنْ عُنُـــقِ الأَقْـــرَعْ أ يَجْـــرِي وَيُدَنْـــدِنُ لَمْ يُفِـــقِ ب

الله الله يَا بَدَوِي جـ

وَالْغِيـــــدُ تُغَنِّـــــي مَسْرُـــورَهْ د بِالْهَوْدَجِ أَضْـحَتْ مَسْـتُورَهْ د

أَنْفَـــاسٌ وَلَهْـــــى مَبْهُـــــورَهْ د غَنِّـي ..غَنِّـي ذَاتَ الطَّـوْقِ ب

الله الله يَا بَدَوِي جـ

جـ-قصيدة "القلندري الجديد"[772]، وهي لا تختلف عن سابقتها إلا في الشطر الرابع؛ إذ تتغير قافيته في كل مقطع، ومنها:

الْحُـبُّ وَالـزُّهْـدُ زَادِي أ وَكُـلُّ أَرْضٍ بِـلادِي أ

وَمِـنْ ثَـرَاهَا وِسَـادِي أ وَلا أَدِيـنُ وَرَبِّـي ب

لِحَاضِرٍ أَوْ لِبَادِي أ

وَهَبْتُ لِلْحَـقِّ نَفْسِـي جـ مَلأْتُ بِالصَّفْوِ كَأْسِـي جـ

للهِ صَمْتِـي وَهَمْسِـي جـ وَثَـوْرَتِي وَسُكُونِـي د

وَحَاضِرِي وَتِلادِي هـ

4-المقطع الخماسي القافية: بمعنى أن يشتمل كل مقطع من مقاطع القصيدة على خمس قواف، ويمثل هذا النمط عند الكيلاني قصيدة واحدة، هي قصيدته "سراب"[773]، حيث يضم كل مقطع فيها تسعة أشطر، لكل شطرين منها قافية تتغير في كل مقطع، خلا الشطر التاسع، فقافيته واحدة

([772])-السابق: 22.

([773])-السابق: 57.

obeikandl.com

في القصيدة كلها؛ لأنه أشبه بلازمة تتكرر عقيب كل مقطع، حيث يأتي دائما جملة منتهية بكلمة "البقرة"، وذان مقطعان من مقاطع القصيدة:

لَنَا فِي حَيِّنَا جَارُ أ رَمَاهُ الدَّهْرُ بِالنَّكَدِ ب
طَوَالَ الدَّهْرِ دَوَّارُ أ حَلِيفُ الْهَمِّ وَالْكَمَدِ ب
يَرُوحُ لِحَقْلِهِ صُبْحًا جـ
وَيَقْضِي يَوْمَهُ كَدْحًا جـ
وَيَغْفُو جَانِبَ الْمُجْرَى د
وَيَشْرَبُ مَاءَهَا الْمُرَّا د
وَكَانَتْ عِنْدَهُ بَقَرَهْ هـ
طَوَى الأَيَّامَ و وَيَقْنَعُ بِاللُّقَيْمَاتِ ز
مِسْكِينًا
قَنُوعًا صَابِرًا حِينًا و وَحِينًا إِلْفَ أَنَّاتِ ز
يَكِيلُ لِرَبِّهِ الْحَمْدَا ح
وَإِنْ أَرْخَى وَإِنْ شَدَّا ح
وَيَصْبِرُ صَبْرَ أَيُّوبِ ط
لأَمْرٍ مِنْهُ مَكْتُوبِ ط
أَلَيْسَتْ عِنْدَهُ بَقَرَهْ؟! هـ

وأما تعامل شاعرنا مع القافية في *شعره الحر*، فإنه لم يكن بمثل هذا التنوع والثراء؛ إذ يغلب على هذا اللون من شعره إرسال القافية، وإن لم يهملها كلية، فنحن نراه يرسل القافية في قصائد كاملة غير سطرين تكرر فيهما حرف الروي[774]، ومن ثم بدت القصيدة كأنها مجموعة من

(774)-مثلما في قصيدته "الأفعى" بديوان "مهاجر": 55.

obeikandl.com

الجمل أو الأسطر المتتابعة دونمَا رابط، ولْنَكُنْ على ذُكْرٍ بأن الشعر الحر أكثر احتياجًا إلى القافية من شعر البيت، "فكلما تنامى ميل البنيةِ الإيقاعيةِ إلى محاكاة الكلام غير الشعري أصبح دورُ القافية في العمل الشعري أكثر وضوحًا، وربما أكثر ضرورةً، لاشتداد حاجة العمل إلى القسمات الفارقة بينه وبين النثر"[775]، ومن ثم لا نعجب حين نرى السيدة نازك الملائكة،-وهي من رادة الشعر الحر إن لم تكن رائدته الأولى-تقرر هذه الحاجة وتؤكدها، ذلك أن الشعر الحر "ليس ثابت الطول وإنما تتغير أطوال أشطره تغيرًا متصلا، فمن ذي تفعيلة إلى ثان ذي ثلاث إلى ثالث ذي اثنتين وهكذا، وهذا التنوع في العدد مهما قلنا فيه، يصير الإيقاع أقل وضوحًا ويجعل السامع أضعف قدرة على التقاط النغم فيه، ولذلك فإن مجيء القافية في آخر كل شطر، سواء أكانت موحدة أم منوعة، يعطي هذا الشعر الحر شعرية أعلى ويمكن الجمهور من تذوقه والاستجابة له"[776].

ومهما يكن من أمر فقد جاءت القافية حين جاءت في قصائد شعر التفعيلة عند الشاعر عفوية لا أثر فيها لكلفة أو تعسف، وبإمكاننا أن نلحظ عند الشاعر صورًا أربعًا للقافية في هذا الإطار:

1-القافية المرسلة: وهي أكثر صور القافية في شعر الكيلاني كما أسلفت، ولا يعني ذلك أن تخلو القصيدة من حرف الروي تمامًا، بل يعني أن يكون الإرسال هو النمط الغالب على القصيدة، مثلما في قصيدته "في ملكوت الله"[777]، وذا جزء منها:

أَغْلَقْتُ كِتَابِي
وَصَحَائِفَ مَنْ زَعَمُوا الْحِكْمَه
الْكَوْنُ أَمَامِي قُرْآن
آيَاتُ النُّورِ تَفِيض
أَنْهَارًا مِنْ أَلَقِ الْحِكْمَه

(775)-د. محمد فتوح أحمد: في تكاملات البنية الشعرية، مجلة كلية دار العلوم 2003م، عدد30 ص24.

(776)-قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين-بيروت، الطبعة الثامنة 1989م، ص 190، 191.

(777)-ديوان "أغنيات الليل الطويل": 23.

.....

آيَاتٌ تَحْيَا فِي دُنْيَا الله

وَنِدَاءَاتٌ لِلْخَلْقِ إِذَا انْتَبَهُوا

"اعْتَبِرُوا"

يَا أَهْلَ النَّظْرَةِ وَالْفِطْنَه

امْلأْ قَلْبَكَ بِالنُّورِ الأَسْمَى

وَانْثُرْ صَلَوَاتِكَ حُبًّا قُدْسِيّا

لا تَأْسِرْ عُصْفُورًا يَصْدَح

الْهُدْهُدُ يَعْلَمُ مَا لَمْ يَعْلَمْهُ نَبِيُّ الله

مِنْ وَمْضَةِ عِشْق

وَقَطْرَةِ نُور

سَجَدَ الْكَوْنُ لِرَبِّ الْكَوْن

تَبْكِي الأَشْجَارُ إِذَا ظَمِئَتْ

تَتَمَايَلُ وَجْدًا

تَتَنَاوَحُ شَجْوًا وَهُيَامًا

وَجِبَالٌ تَتَعَبَّدُ فِي الْمِحْرَابِ الأَكْبَر

وَتُصَلِّي.. تَضْرَع

دَاوودُ..يُشَارِكُهَا الذِّكْر

2-القافية المتتابعة: وفيها يتوالى الروي على سطرين أو ثلاثة، ثم ينتقل الشاعر إلى روي آخر ليفعل معه ما فعل مع سالفه[778]، وينبغي أن نلاحظ أن أقصى ما بلغت إليه تلك الصورة ثمانية أسطر لكل سطرين منهما قافية، ويمثل تلك الصورةَ مشهدُ الاعترافِ في قصيدته "امرأة العزيز تعترف"[779]:

([778])-انظر: د. أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر المعاصر: 63.

([779])-ديوان "أغنيات الليل الطويل": 16.

obeikandl.com

مَتَى تَجِيءُ امْرَأَةُ الْعَزِيزِ تَعْتَرِف

"أَنَا الْجَفَافُ وَالْجُنُونُ..وَالْغِوَايَه

لَكِنَّنِي أَتَيْتُكُمْ.. بِأَدْمُعِي

مَجَامِرٌ تَمُورُ خَلْفَ أَضْلُعِي

أُعْلِنُ لِلنَّبِيِّ تَوْبَتِي

أَذُوبُ ذِلَّةً مِنْ سَقْطَتِي

أَجُرُّ عَارِيَ التَّعِس

وَقِصَّةً مِنَ التَّوَتُّرِ النَّجِس

وَذِكْرَيَاتٍ بِالْجُمُوحِ مُثْقَلَه

وَسِيرَةً ..وَضِيعَةً مُهَلْهَلَه

ومثلها قوله من قصيدة "المجذوب"[780]:

سُمَّارُ اللَّيْلِ بَدَوْا فِيهِ سُكَارَى

رَقَصُوا حَوْلَ النَّارِ حَيَارَى

وَمَجُوسٌ سَجَدُوا لِلْوَهْمِ جُنُونَا

ذَابُوا وَجْدًا وَهُيَامًا وَفُتُونًا

عَادَ الْمَجْذُوبُ إِلَى الدَّرْبِ لِيَحْلُم

بِأَغَانِي الْعِشْقِ الْقُدْسِيِّ يَتَرَنَّم

قَدْ يَجِدُ الْحَالِمُ يَوْمًا شَيًّا

قَدْ يَجِدُ مُصَادَفَةً تَفْسِيرَ الرُّؤْيَا

3-القافية المتناوبة أو المتعانقة: وذلك حين يستخدم الشاعر رويًّا ما في أحد الأسطر ثم يتركه في السطر الثاني ليعود إليه في السطر الثالث، وفي السطر الرابع يعود إلى روي السطر الثاني، وهكذا،

(780)-السابق: 13.

obeikandl.com

ويمكن الرمـز لهذه الصورة بـ (أب أب جـ د جـ د...)، وهذه الصورة على أية حال قليلة الـورود عند الشاعر، ولم تظهر بوضوح إلا في جزء من قصيدته "الروس قادمون"[781]، حيث يقول:

إِنْ لَمْ تَكُنْ يَا وَطَنَ الأُبَاةِ ذِئْبًا وَاثِبًا
تَأْكُلْكَ فِي سُعَارِهَا الذِّئَاب
يَا أُمَّةَ الأَفْغَانِ لَمْ يَزَلْ
"الْغَزْنَوِيُّ" مِنَ الْعَرِين
مُؤَذِّنًا بِصَيْحَةِ الأَمَل
يَنْدَاحُ مِنْ جِبَالِنَا الرَّنِين
الْمَوْجُ يَسْحَقُ الصُّخُور
يَكْتَسِحُ الْوَبَاءَ وَالرِّمَم
يُطَهِّرُ الدِّيَار
وَيَزْرَعُ الْهِمَم
آمَالُ أُمَّتِي بِلا نِهَايَه
وَنَحْنُ رُغْمَ كُلِّ كَبْوَه
نَعْرِفُ نُقْطَةَ الْبِدَايَه
قُرْآنُنَا دَلِيل
مَنْ يَعْرِفُ الطَّرِيقَ لا يَضِلّ
وَلَيْلُنَا طَوِيل
وَفَجْرُنَا لا بُدَّ أَنْ يُطِلّ

4-القافية المترددة: وذلك حين يتردد روي بعينه خلال أسطر القصـيدة دون اتبـاع نظـام معـين في ترداده، وكثيرًا ما ترتبط تلك الصورة باستخدام لازمة ما، يكررها الشاعر في مقاطع القصيدة، كما

(781)-ديوان "كيف ألقاك": 27.

obeikandl.com

في قصيدة "السؤال"[782]، حيث يبدأ كل مقطع فيها بجملة "سألت سيدي الإمام"، لكنها لم تبلغ ما بلغت إليه قصيدته "ضراعة"[783]؛ إذ تكرر فيها روي "الكاف" على نحو لافت، ولنأخذ منها هـذا الجزء:

يَا أَيُّهَا الْمَلِكْ
مَلِيكَ كُلِّ مَنْ مَلَك
الْمَجْدُ لَك
وَالْعَالَمُ الأَرْضِيُّ..وَالسَّمَاءُ..وَالْفَلَك
يَا أَيُّهَا الْمَلِكْ
أَشْكُو إِلَيْك مَا جَرَى
فِي عَالَمٍ يَلُوكُهُ الْحَلَك
أَرَى بِكُلِّ مُعْتَرَك
ثَعَالِبًا لِتَزْرَعَ الشَّرَك
تُرَوِّعُ الْقُلُوب
وَتَغْرِزُ الأَشْوَاكَ فِي الأَقْدَام
تُفَخِّخُ السِّكَك
الْحُبُّ قَدْ هَلَك
الصِّدْقُ قَدْ هَلَك
يَا أَيُّهَا الْمَلِكْ
دُمُوعُنَا تُبَلِّلُ الدَّرَك
دِمَاؤُنَا تَخَضِّبُ الشَّبَك
هُنَا الرُّعَاةُ يَا مَلِكْ
قَدْ أَوْصَدُوا مَسَاجِدَك

(782)-ديوان "أغنيات الليل الطويل": 4.

(783)-ديوان "مهاجر": 10.

obeikandl.com

وَأَخْرَسُوا مَنَابِرَك

أَتَقْبَلُ الدُّمُوعَ؟ وَالدِّمَاءَ؟ وَالأَرَق؟

فَإِنَّهَا صَلاتُنَا

..دُعَاؤُنَا

..شَكَاتُنَا

وَالْحَمْدُ لَك

فِي الْقَفْرِ.. وَالْوُجُومِ.. وَالظَّمَأ

لا نَسْتَطِيعُ أَنْ نَرَى يَدًا تُغِيثُنَا

إِلا يَدَكْ

تلك أبرز صور التقفية في الشعر التفعيلي عند الكيلاني، وإذا كنا قد لاحظنا ميل الشاعر إلى القوافي المرسلة، فإن ذلك لم يكن استجابة للدعوة إلى نبذ القافية، أو ذلك القيد الحديد كما سماها ميخائيل نعيمة[784]، بمقدار ما كان رغبة في جعلها-أي القافية-موازية لحالة الشاعر النفسية، وإيثارًا للتجريب والتنويع القافوي على نمطية ورتوب الشكل البيتي، بل تفاديًا لمأزق طالما وقع فيه كثير من الشعراء الذين نظموا قصائد موحدة القافية-ومنهم نجيب الكيلاني نفسه-من الاضطرار إلى جلب كلمات للقافية، وإن كان المعنى قد تم بدونها.

ب-حروف الروي عند الشاعر:

يعد الروي أهم حروف القافية على الإطلاق، حتى إن ابن عبد ربه ليعرف القافية به[785]، وكثيرًا ما تطلق القافية ويراد بها الروي، و***الروي*** هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ، ويتكرر

([784])-انظر: الغربال: دار المعارف 1946م، ص 75.

([785])-انظر العقد الفريد: 5/ 496.

obeikandi.com

في جميع أبياتها، وإليه تنسب، فيقال: عينية أبي ذؤيب، وسينية البحتري، ونونية ابن زيدون، وغيرها[786].

وكل حروف المعجم تصلح لأن تكون رويًّا سوى أربعة أحرف: (الألف-الواو-الياء-الهاء) لا تصلح رويًّا في مواضع بعينها بينتها كتب العروض، إنما تتفاوت حروف الروي في حظها من الشيوع والندرة، ولا يعزى هذا التفاوت-كما يرى د. أنيس-إلى ثقل في الأصوات أو خفة بمقدار ما يعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة، ونحن نلحظ مثل هذا التفاوت في تعامل شاعرنا مع حروف المعجم التي استخدمها رويا، ونستطيع أن نتبين ذلك من الجدول الآتي:

الروي	عدد الأبيات
النون	1358 بيتا
الراء	761 بيتا
اللام	361 بيتا
الهمزة	351 بيتا
الدال	308 بيتا
الميم	290 بيتا
الباء	274 بيتا
الهاء	149 بيتا
الحاء	131 بيتا
القاف	119 بيتا
التاء	111 بيتا
الياء	95 بيتا
العين	95 بيتا
الكاف	62 بيتا

(786)-انظر: د. شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع: 254.

obeikandl.com

الواو	43 بيتا
الفاء	41 بيتا
الضاد	6 أبيات
الذال	3 أبيات
المجموع	4558 بيتا

يظهر من الجدول الآنف أن الشاعر استخدم من حروف الهجاء ثمانية عشر حرفًا فحسب، يمكن توزيعها على النحو الآتي:

أ-حروف مستخدمة بكثرة: (النون-الراء-اللام-الهمزة-الدال-الميم-الباء)، مع ملاحظة التفوق الواضح لحرف النون؛ إذ يكاد يشغل وحده ثلث شعر الكيلاني.

ب-حروف متوسطة الاستخدام: (الهاء-الحاء-القاف-التاء-العين-الياء).

جـ-حروف قليلة الاستخدام: (الكاف-الواو-الفاء).

د-حروف نادرة الاستخدام: (الضاد-الذال).

جـ-القافية بين الإطلاق والتقييد:

يميل الشاعر إلى استخدام القافية المطلقة أكثر من القافية المقيدة، ويكفي أن نعلم أنه لم ينظم من بين خمس وتسعين قصيدة هي مجموع قصائده الموحدة القافية غير عشر قصائد مقيدة فحسب، في حين يجمع الشاعر في قصائده المقطعية بين إطلاق القافية وتقييدها، وإن كانت المقاطع المطلقة القافية أكثر من المقاطع المقيدة، والشاعر بذلك لا يخرج عن السمة الغالبة التي اتسم بها الشعر العربي في مجمله من نزوع إلى القافية المطلقة أكثر من القافية المقيدة؛ حيث يؤكد الدكتور إبراهيم أنيس أن تسعين بالمائة من قوافي الشعر العربي هي من القوافي المطلقة التي لا يكاد يعرفها الشعر الإنجليزي، ومن ثم فإن القافية في الشعر العربي بوجه عام أكثر موسيقية وأجمل وقعًا منها في الشعر الإنجليزي، لأن القافية المطلقة أوضح في السمع وأشد أسرًا للأذن؛ إذ يعتمد الروي فيها

على حركةٍ بعده قد تستطيل في الإنشاد وتشبه حينئذ حرف مد[787]، ولقد حاول الشاعر جبر هذا النقص في قوافيه المقيدة، فلجأ إلى ما يجعلها أوضح في السمع، ومن ذلك أنه أكثر من استخدام الأصوات المجهورة رويًّا في قوافيه المقيدة كالراء واللام والميم والنون والباء والعين.. كما أكثر كذلك من استخدام حروف المد-وهي كذلك حروف مجهورة-قبل الروي المقيد، كالردف والتأسيس، فغالبًا ما تأتي قوافيه المقيدة مردوفة (بالألف-الياء-الواو)، أو مؤسسة، مما يزيدها وضوحًا في السمع؛ لأن الأصوات الساكنة أقل وضوحا في السمع من أصوات اللين[788]، وقد نوع الشاعر في أنماط القافيتين المطلقة والمقيدة على النحو الآتي:

أولا-القوافي المطلقة: وقد استخدمها الشاعر:

*1-**مجردة من الردف والتأسيس:*** وهي إما مجردة موصولة بالمد، أو مجردة موصولة بالهاء، والمجردة الموصولة بالمد تشمل:

- ***الموصولة بالألف***: كما في قصيدة "السجن والحب والحرية"[789]، ومنها قوله:

أَنَــا الْمَحْــزُونُ يَــا لَــيْلَى أُقَــاسِي الْقَهْــرَ وَالْجَــوْرَا
طَــوَى السَّــجَّانُ أَحْلامِــي وَشَــادَ لِحُلْمِنَــا قَــبْرَا
وَلَيْــلُ الظُّلْــمِ يَــا لَــيْلَى ثَقِيــلٌ..يَقْصِــمُ الظَّهْــرَا
يُمَــزِّقُ حُبَّنَــا كُفْــرًا وَيَــذْبَحُ هَــا هُنَــا الشِّــعْرَا

- ***الموصولة بالياء***، كقصيدته "النور بين أيادينا"[790]، ومنها:

قِـفْ دَامِـعَ الْعَـيْنِ وَانْـعَ هَيْئَـةَ الأُمَـمِ فِي أُفْقِ "بَـارِيسَ" بَيْـتِ الـرَّقْصِ وَالـنَّغَمِ

([787])-انظر: موسيقى الشعر: 281.

([788])-انظر: د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية: مكتبة الأنجلو المصرية 1987م، ص 26.

([789])-ديوان "مهاجر": 58.

([790])-ديوان "نحو العلا": 51.

وَانْدُبْ حُظُوظَ دُوَيْلاتٍ قَدِ اغْتُصِبَتْ وَأَصْبَحَتْ مَرْتَعًا لِلذُّلِّ وَالْوَخَمِ
تَوَقَّعَتْ مِنْ ذَوِي السُّلْطَانِ نُصْرَتَهَا وَاحَسْرَتَاهُ! فَمَا رَامَتْ سِوَى النِّقَمِ
النُّورُ بَيْنَ أَيَادِينَا وَنُنْكِرُهُ وَنَدَّعِي أَنَّنَا فِي مَرْتَعٍ وَخِمِ

- ***الموصولة بالواو***، كما في قصيدته "ترنيمة حب"[791]، ويختمها بقوله:

شَهِيدٌ أَنْتَ يَا قَلْبِي فَأَنْتَ بِحُبِّهَا مِزَقُ
تَرُوحُ ..تَجِيءُ مَشْتَعِلا وَقَدْ تَاهَتْ بِكَ الطُّرُقُ
تُغَنِّي لِلأَسَى الدَّامِي وَبِالْعَبَرَاتِ تَخْتَنِقُ
فَيَا بُشْرَى لِمَنْ صَبَرُوا وَيَا طُوبَى لِمَنْ عَشِقُوا

- ***الموصولة بالهاء***، كما في هذا المقطع من قصيدته "عودة"[792]:

مَشَيْنَا خَلْفَ آكَامٍ مِنَ الإِبْهَامِ مُعْتكِرَهْ
وَ"لَيْلَى" وَالْعَذَارَى الْغِيدُ وَالأَحْلامُ مُحْتَضَرَهْ
بِلا حُبٍّ مَرَابِعُنَا، وَتَرْهَقُ وَجْهَنَا قَتَرَهْ
وَخَلْفَ ضُلُوعِنَا جَمْرٌ. بِمَاذَا نَتَّقِي خَطَرَهْ؟

2-مطلقة مردوفة:

- ***بالألف***، كما في قصيدته "سيف الله خالد بن الوليد"[793]، ومنها:

يَا بْنَ الْوَلِيدِ: لَكَ الْخُلُودُ قَصِيدَةً تَاقَتْ إِلَى تَرْدِيدِهَا الأَعْصَارُ

(791)-ديوان "مهاجر": 28.

(792)-ديوان "كيف ألقاك": 41.

(793)-ديوان "نحو العلا": 14.

سَـيَظَلُّ فِي الـدُّنْيَا حَـدِيثُكَ عَـاطِرًا تَزْكُـو بِـنَظْمِ عُقُـودِهِ الأَشْـعَارُ
عَنْـكَ الْقَصِـيدُ يَصُـوغُ خَـيْرَ فَرَائِـدٍ وَالْمَـدْحُ فِيـكَ مَعَـزَّةٌ وَفَخَـارُ
قَـدْ فُقْـتَ عَـزْمَ الأُسْـدِ فِي وَثَبَاتِهَـا فَعَنَـتْ لَـكَ الأَجْنَـادُ وَهْـيَ كِثَـارُ

- ***بالواو***، مثلما في قصيدته "سعاد .. والسجين"[794]، ومطلعها:

بَانَتْ سُـعَادُ وَسَـيْفُ الْجَـوْرِ مَسْـلُولُ وَدَمْعُهَـا بِشُـعَاعِ الْحُـبِّ مَجْـدُولُ
تَرْنُـو إِلَى قَسْـوَةِ الْقُضْـبَانِ بَاكِيَـةً قَلْبِـي يُعَانِقُهَـا وَالْجِسْـمُ مَعْـزُولُ
جَبِينُهَـا كَجَبِـينِ الْبَـدْرِ مُؤْتَلِـقٌ وَرِيحُهَـا بِـأَرِيجِ الـرَّوْضِ مَـأْهُولُ

- ***مردوفة بالياء***، ومن نماذجها القصيدة السابقة كذلك؛ لأن المبادلة بين الردف بالياء والردف بالواو جائزة، ومن ثم جمع الشاعر بينهما في أبيات تالية للأبيات السالفة:

قَـدِ اسْـتَحَالَ هَوَانَـا لَهْفَـةً وَمُنًـى كَـأَنَّمَا الْحُـبُّ أَشْـوَاقٌ وَتَرْتِيـلُ
دَعِـي هَوَانَـا أُنَاشِـيدًا مُجَوِّبَـةً وَلَـنْ يَشِـينَكِ لِلْعُـذَّالِ تَأْوِيـلُ
أَضْحَى هَوَانَـا بِنُـورِ الْحَـقِّ مُتَّصِـلا فَهَـلْ يَرُوعُـكِ هِجْـرَانٌ وَتَنْكِيـلُ
رُوحِي وَرُوحُكِ كَوْنٌ غَيْرُ مُنْفَصِـمٍ وَفَـوْقَ أَجْنِحَـةِ الأَمْـلاكِ مَحْمُـولُ

*3-**مطلقة مؤسسة***، وهي إما:

- ***مؤسسة موصولة بالمد***، ويمثلها قصيدته "مهاجر"[795]، ومنها:

وَلَّمَـا رَأَيْـتُ النَّـاسَ أَلْقَـوْا زِمَـامَهُم لِبَـاغٍ وَبَـاءُوا بِالأَسَـى وَالسَّلاسِـلِ
هَجَـرْتُ بِـلادِي وَانْطَلَقْـتُ مُنَقِّبًـا عَـنِ الْحُـبِّ لا أُصْـغِي لِقَوْلَـةِ عَـاذِلِ

(794)-ديوان مدينة الكبائر: 35.

(795)-ديوان "مهاجر": 30.

هُوَ الْحُبُّ دَارِي وَانْتِسَابِي وَمَوْطِنِي فَهَلْ بَعْدَ ذَاكَ الْحُبِّ قَوْلٌ لِقَائِلِ؟

- ***مؤسسة موصولة بالهاء***، ويمثلها هذا المقطع من قصيدته "عيد ميلاد"[796]:

تِلْكَ أَيَّامِي خُطُوبٌ دَاجِيَهْ مُثْقَلاتٌ بِجِرَاحٍ دَامِيَهْ
خِلْتُهَا حُلْمًا رَهِيبًا قَدْ سَرَى تَحْتَ أَجْفَانٍ رِقَاقٍ بَاكِيَهْ
أَخْطَأَ التَّفْسِيرَ قَلْبِي وَيْحَهُ وَتَبَدَّتْ لِي الْفِجَاجُ الْعَاتِيَهْ
يَا جِرَاحِي وَخُطُوبِي الدَّاجِيَهْ خَبِّرِينِي.. خَبِّرِينِي مَا بِيَهْ؟

ثانيًا-القافية المقيدة: وتنقسم إلى:

1 ـ مقيدة مجردة من الردف والتأسيس، ومن نماذجها قصيدة "مسافر"[797]، يقول فيها:

هَكَذَا شَاءَ الْقَدَرْ أَنْ نُرَى رَهْنَ السَّفَرْ
وَمَشَيْنَا وَمَشَيْنَا.. بَعْدَ أَنْ غَابَ الْقَمَرْ
هَدَّنَا.. تَرْحَالُنَا وَهَوَانَا يَسْتَعِرْ
أُمْنِيَاتٌ.. بَدَرَتْ مِنْ بَعِيدٍ، وَتَفِرّ
نَسْأَلُ النَّجْمَ حَيَارَى أَيْنَ يَا نَجْمُ الْمَفَرّ؟

2-مقيدة مردوفة، وهي إما:

- ***مردوفة بالألف***، كما في قصيدته "عيناك"[798]:

عَيْنَاكِ تُشْبِهُ غَابَةً تَعْوِي بِمَحْفَلِهَا الذِّئَابْ

(796)-ديوان "أغاني الغرباء": 73.

(797)-ديوان "أغنيات الليل الطويل": 19.

(798)-ديوان "كيف ألقاك": 18.

obeikandi.com

وَتَضِجُّ بِاللَّحْنِ الْخَؤُونِ مُعَرْبِدًا بَيْنَ الصِّحَابْ
وَشِرَاكُ لَحْظِكِ يَا لَهُ مِنْ جَائِعٍ لِمَنِ اسْتَطَابْ

- ***مردوفة بالواو أو الياء***، لجواز الجمع بينهما، كما في قصيدته "في الطريق إلى يثرب"[799]:

يَا نَبِيَّ اللهِ جِئْنَا أُمَّةً هَدَّهَا الْخُلْفُ وَأَدْمَاهَا الْمُجُونْ
وَسَرَى الْخَوْفُ إِلَى أَرْبُعِهَا كَوُلُوغِ الدَّاءِ فِي الْقَلْبِ الْحَزِينْ
نَسِيَتْ تَارِيخَهَا وَانْفَلَتَتْ تَسْأَلُ الأَشْبَاحَ عَنْ مَعْنَى الْيَقِينْ
وَتُرَاثُ الدِّينِ أَضْحَى كُومَةً مِنْ دَمَارٍ وَضَيَاعٍ وَظُنُونْ

*3-**مقيدة مؤسسة***: ويمثلها هذا المقطع من قصيدته "في رحاب المصطفى"[800]:

تَرَكْتُ مَرَابِضَ "الْجُولانِ" تَنْعَى حَظَّهَا الْعَاثِرْ
تَرَكْتُ "الْقُدْسَ" ضَارِعَةً تُقَاسِي خِسَّةَ الْغَادِرْ
وَ"سَيْنَاءَ" الَّتِي كَانَتْ تُهَدْهِدُ مَجْدَهَا الْغَابِرْ
تَرَكْتُ الْحُبَّ وَالأَحْلامَ فِي كَنَفِ الأَسَى الْقَاهِرْ

تلك أهم الظواهر الموسيقية عند الشاعر، وهي-كما نلاحظ-تعتمد بشكل رئيس على الموسيقى الخارجية، أو موسيقى الإطار؛ مما يعني أن موسيقى الحشو أو عناصر التنغيم الداخلي ضئيلة عند الشاعر، وقد أشرت من قبل عند تناول الجناس عند الشاعر إلى أن أهم عناصر الموسيقى الداخلية في شعره هي: التجنيس، والتصريع، والتكرار بصوره المختلفة (المجاورة-الترديد-رد الأعجاز على الصدور)، وقد سلفت نماذج لكل منها، ولا داعي للتكرار، ولئن وجدت بعض صورٍ للسجع عند الشاعر فهي قليلة جدا، ثم إنها-مع قلتها-سمجة قميئة.

([799])-ديوان "عصر الشهداء": 31.

([800])-السابق: 83.

مآخذ على شعره

أولا-مآخذ نحوية:

رغم التزام الكيلاني بقواعد بناء الجملة العربية، إلا أنه ارتكب-في بعض الأحيان ما يسوء النحاة وينوءهم، ومن ذلك:

1-حذف الفاء من جواب الشرط، رغم اقتضائه وجوب اقترانها به، وقد تكرر ذلك الخطأ غير مرة في شعره، كما في قوله:

وَالْمَرْءُ يَخْلُدُ بِالصَّنِيعِ فَإِنْ يَمُتْ **سَتَضُمُّ** حُسْنَ فِعَالِهِ الأَشْعَارُ[801]

وقوله:

فَإِذَا أَتَيْتَ إِلَى الْمَنَابِرِ **قُلْ لَهَا** قَدْ غَابَ نَجْمُكِ وَاحْتَوَاهُ فَنَاءُ[802]

2-الفصل بين **"قد"** والفعل المضارع، كما في قوله:

انْظُرِ الأَرْضَ وَالسَّمَاءَ وَدُنْيَا مِنْ جَمَالٍ وَمُتْعَةٍ لَنْ تَدُولا

قُلْتُ: بَلْ بَهْرَجٌ خَئُونٌ وَقِشْرٌ وَبَرِيقٌ **قَدْ لا يَدُومُ** طَوِيلا[803]

وهذا غير جائز لقول ابن هشام: "وأما الحرفية (يقصد **قد**) فمختصة بالفعل المتصرف الخبري المثبت المجرد من ناصب وجازم وحرف تنفيس، وهي معه كالجزء؛ فلا تفصل منه بشيء اللهم إلا بالقسم"[804].

3-استخدامه كلمة **"ترى"** فعلا، كما في قوله:

وَبَسْمَةُ طِفْلِيَ الْمِسْكِينِ أَطْفَأَهَا أَسًى **يَتْرَى**[805]

فقد استخدم الشاعر **"ترى"** فعلا مضارعا، و"الواقع أنها اسم. قال في اللسان: جاءوا تَتْرَى وتَتْرًى، أي متواترين. التاء مبدلة من الواو. قال ابن سيده: وليس هذا البدل قياسا: إنما هو

([801])-ديوان "نحو العلا": 21.

([802])-السابق: 38.

([803])-ديوان "أغاني الغرباء": 41.

([804])-مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد: 171.

([805])-ديوان "عصر الشهداء": 63.

في أشياء معلومة ... وقوله تعالى: (ثُمَّ أَرْسَلْنَا رُسُلَنَا تَتْرَى) من تتابع الأشياء، وبينها فجوات وفترات، لأن بين كل رسولين فترة ... وأصلها وَتْرَى من الوتر وهو الفرد"[806].

4-رفع المضارع في جواب الشرط:

إِنْ يَكُنْ سَيْفُكَ سَيْفًا مُسْلِمًا **يَتَهَاوَى** كُلُّ فَدْمٍ مُحْتَقَرْ[807]

5-جزم المضارع دون موجب للجزم:

إِنْ يَكْتُمُوا صَوْتِي الْعَتِيَّ فَطَالَمَا فَزِعُوا غَدَاةَ الْهَوْلِ مِنْ أَصْدَائِي

أَوْ يَنْهَرُوا أَمَلِي الطَّرُوبَ **فَسَوْفَ لا** **يَجْنُوا** سِوَى الأَشْوَاكِ وَالأَرْزَاءِ[808]

فالبيت الثاني محمل بوزرين نحويين، أولهما-الفصل بين المضارع وسوف بـ "لا" النافية، وهذا غير جائز؛ لأن "سوف" بمنزلة السين من الفعل فلا تفصل عنه بفاصل[809]، وثانيهما-جزم المضارع "يجنوا"، ولم يسبق بجازم.

6-رفع المضارع بعد أن الناصبة رعاية للوزن:

الْخُلْدُ أَنْ **تُمْسِيَ** وَتُصْبِحَ صَابِرًا ثَبْتَ الْجَنَانِ، بِعَالَمِ الأَحْزَانِ[810]

7-جزم المضارع بعد فاء السببية، مع أن حقه النصب:

يَا أَيُّهَا الشَّرْقُ دَعْ هَذَا السُّبَاتَ وَقُمْ **فَتَجْنِ** خَيْرًا بِتِلْكَ الأَرْضِ إِنْ تَقُمِ[811]

8-تذكير المؤنث وتأنيث المذكر: فقد استخدم الشاعر كلمة "الكأس" مذكرة غير مرة، وهي مؤنثة:

قَدْ رَفَعْتُ **الْكَأْسَ** الشَّهِيَّ وَثَغْرِي فِي اشْتِيَاقٍ وَلَهْفَةٍ مَجْنُونَهْ

([806])-أحمد بك العوامري: بحوث تحقيقات لغوية متنوعة، مجلة مجمع اللغة العربية الملكي، الجزء الأول 1353هـ-1934م، ص 153.

([807])-ديوان "كيف ألقاك": 34.

([808])-السابق: 68.

([809])-انظر: أحمد بك العوامري: بحوث تحقيقات لغوية متنوعة (مرجع سابق): 139.

([810])-ديوان "أغاني الغرباء": 32.

([811])-ديوان "نحو العلا": 53.

قَالَ لِي **الْكَأْسُ** : لا تُضَيِّعْ رَحِيقِي وَاتْـرُكَنَّ الْحَيَـاةَ فِيـهِ مَصُـونَهْ[812]

وقوله:

لَمْ يَبْـقَ فِي **الْكَـأْسِ** الْخَـلِيِّ ثُمَالَـةٌ بَـلْ أَثْقَلَتْـهُ أَدْمُـعٌ وَنُـوَاحُ[813]

لكن الشاعر استخدمها مؤنثة كذلك، كما في قوله:

الْكَـأْسُ تُـذْهِلُنَا، وَالْمَـالُ يُسْـكِرُنَا وَنَحْنُ مَـا بَـيْنَ مَطْعُـونٍ وَطَعَّـانِ[814]

كما أنث كلمة "القيد"، وهي مذكرة، كما في قوله:

وَالْقَيْدُ .. يَا **لَلْقَيْدِ** قَـدْ **أَكَلَـتْ** نَضَـارَةَ عُمْرِنَـا[815]

وكذلك أنث كلمة "جبين" ، كما في قوله:

لِذَاتِ اللهِ قَدْ سَـجَدَتْ **جَبِينِـي** فَكَيْـفَ لِغَـيْرِهِ يَرْقَـى انْتِمَائِـي[816]

وكذلك كلمة "تيه" في قوله:

الْفِكْـرُ أُغْـرِقَ فِي **تِيـهٍ** مُلَطَّخَـةٍ وَظَلَّ فِي عُزْلَةٍ عَنْ حِكْمَـةِ الأَبَـدِ[817]

ثانيا-مآخـذ أسلوبية:

وتتجلى تلك المآخذ في جنوح بعض التعابير عند الشاعر إلى النثرية والتقريرية من جانـب، كما تتجلى-من جانب آخر- في استخدام الشاعر كلمات غير دقيقة، أو غير مستساغة، أمـا تعبيراتـه النثرية، فمنها قوله:

لَيْسَ قَدْرُ الرِّجَالِ بِالْوَزْنِ لَكِـنْ هُوَ مَـنْ لا يَـرَى هُنَـا مُسْـتَحِيلا[818]

وقوله في مدح علي بن أبي طالب:

([812])-ديوان "أغاني الغرباء": 41.

([813])-ديوان "مدينة الكبائر": 27.

([814])-السابق: 73.

([815])-ديوان "أغاني الغرباء": 92.

([816])-ديوان "مهاجر": 6.

([817])-ديوان "كيف ألقاك": 16.

([818])-ديوان "أغاني الغرباء": 56.

زَاهِـدٌ فِي كُـلِّ مَـا مِـنْ شَـأْنِهِ يُوهِنُ الـرُّوحَ، وَيُـذْرِي بِالنَّقَـاءِ[819]

وقوله:

رَدُّ فِعْـلِ الْقَهْـرِ فِي أَجْيَالِنَـا دَمْـدمَاتٌ وَهُتَـافٌ وَصِـيَاحْ[820]

وأما ألفاظه غير الدقيقة فمنها قوله في مدح خالد بن الوليد:

وَإِذَا بِصَوْتِ الْمَوْتِ يَهْتِـفُ قَـائِلا أَقْبِلْ عَلَيْكَ مِـنَ الْخُلُـودِ **سِـتَارُ**[821]

فالخلود لا يناسبه الستر، ولو قال: "إزار"، لكان أفضل.

ومنها لفظة "الأقوال" من قوله في قصيدة "حزن أم"[822]:

يَـا نَائِحَـاتِ الـدَّوْحِ كُفِّـي إِنَّـمَا هَـذَا النُّـوَاحُ يَزِيـدُ فِي إِعْـلالِي

وَلْتَصْمُتِي، فَالصَّمْتُ أَبْلَغُ آيَـةٍ فَاقَـتْ مَرِيـرَ النَّـوْحِ و**الأَقْـوَالِ**

ولو قال الشاعر: "الإعوال" لكان أفضل، لمناسبتها جو البكاء والحزن.

ومنها لفظة "تميل" في قوله:

لا تَظُـنَّ الأَسْـوَارَ سِـجْنًا عَتِيـدِا إِنَّمَا السِّجْنُ كَـانَ مِـنْ صُـنعْ نَفْسِي-

لَوَّثَـتْ غَـايَتِي وَعَاثَـتْ فَسَـادًا فِي كِيَـانِي، وَوَلْوَلَـتْ يَـوْمَ عُـرْسِي

تَقْلِـبُ الْحُـزْنَ رَاحَـةً وَهَنَـاءً وَ**تُمِيـلُ** الأَفْـرَاحَ أَشْـجَانَ بُـؤْسِ[823]

فكلمة "تحيل" تبدو أكثر قدرة على تصوير أثر النفس في تنغيص حياة الشاعر.

وأما الكلمات غير المستساغة، فمنها لفظة "أيضا" في قول الشاعر:

لَـنْ تَغْفِـرَ الأَجْيَـالُ نَكْسَـتَنَا **وَأَيْضًـا** دِينُنَـا[824]

حيث تبدو الكلمة قلقة نابية في موضعها، ولو استبدل الشاعر بها كلمة "كذلك" لكانت أفضل.

([819])-ديوان "مهاجر": 57.

([820])-ديوان "كيف ألقاك": 36.

([821]) -ديوان "نحو العلا": 21.

([822])-السابق: 45.

([823])-ديوان "أغاني الغرباء": 42.

([824])-السابق: 47.

ويستشعر القاريء هذا النبو مع كلمة **"بالطبع"**-ولا سيما أنها جاءت بعد كلمة "أجل"-في قوله:

فَقَالَتْ: كَيْفَ يَا أَبَتِي يُجَازَى الْحُرُّ إِنْ آبَا؟
أَيَلْقَى بَعْدَ صَوْلَتِهِ أَخِلاءً وَأَحْبَابًا؟
أَجَلْ ..**بِالطَّبْعِ** يَا أَبَتِي.. فَمَا عِبْنَا وَلا عَابَا
فَفِيمَ السِّجْنُ يَلْقَفُهُ وَيَمْلأُ كَأْسَهُ صَابَا؟[825]

وكذلك كلمة "اللاشيء" من القصيدة نفسها، وفي الصفحة عينها:

فَصَاحَتْ: كَيْفَ يَا أَبَتِي؟ أَتَبْكِي ضَيْعَةَ الْقِيَمِ؟
فَكَفْكَفَ دَمْعَةً هَطَلَتْ .. وَكَوَّرَ كَفَّهُ الأَسْمَرْ
.....
عَلَى **اللَّاشَيْءِ** يَضْرِبُهَا .. فَكَمْ قَاسَى .. وَكَمْ أَبْصَرْ

ثالثًا-مآخذ موسيقية:

هذه المآخذ منها ما يتصل بالوزن، ومنها ما يتصل بالقافية، فأما ما يتصل **بالوزن** فيتمثل في وجود كثير من الأبيات المكسورة في شعره، ومنها:

1-قوله في قصيدة "فلسطين الجريحة"[826]:

أَنَا فِي غَدِي كَالشُّعْلَةِ الْحَمْرَاءِ تَجْتَاحُ الْهَشِيمْ
سَأَثُورُ فَوْقَ بِطَاحِ "يَافَا" لا .. أَرِيمْ

فالقصيدة من "الكامل"، والبيت الثاني مكسور.

2-قوله في قصيدة "الرحيل"[827]، وهي من الخفيف:

أُمَّةٌ تَحْمِلُ الْقُيُودَ وَتَمْضِي ــ لا تَمَلُّ الإِرْغَامَ وَالتَّنْكِيلا

([825])-ديوان "أغاني الغرباء": 13.

([826])-السابق: 46.

([827])-السابق: 54.

obeikandl.com

....

وَمَعَـــايِيرُ الْهَزِيمَـــةِ وَالنَّصْرِـــ .. ..لَـــدَيْهَا تَحَوَّلَـــتْ تَحْـــوِيلا

....

إِنَّـــمَا الْخِصْـــبُ أَنْ تَـــرَى الأَرْضَ .. سَـــلاما وَرَحْمَـــةً وَعُـــدُولا

....

يَـــا رِفَـــاقِي هَـــلْ أَقُـــولُ فُـــؤَادِي مُثْقَلٌ بِـالْكَثِيرِ؟؟ لا.. لَـنْ أَقُـولا

ففي ثلاثة الأبيات الأخيرة-وهي أبيات متفرقة في القصيدة- كسر عروضي.

3-قوله في قصيدة "مدرسة الرعب"[828]:

أَخِـي .. التَّرْحَـالُ أَرْهَقَنَـا، وَأَدْمَـى السَّـاقَ وَالْقَـدَمَا

نُسَـــائِلُ لَيْلَنَـــا الـــدَّامِي وَالْـــوِدْيَانَ وَالْقِمَـــمَا

نُسَـــائِلُ نَجْمَنَـــا السَّـــاهِرَ عَـــنْ فَجْـــرٍ نَـــأَى وَجَمَـــا

فالبيتان الأخيران مكسوران عروضيا، والقصيدة من مجزوء الوافر.

4-قوله في قصيدة "كيف ألقاك"[829]، وهي من الخفيف:

كَيْـفَ أَلْقَـاكَ يَـا إِلَهِـي وَقَلْبِـي فِيـــهِ مَـــا فِيـــهِ مِـــنْ نَـــزَوَاتِ

فالشطر الثاني مكسور، ومثله قوله من القصيدة نفسها:

كَيْـفَ أَلْقَـاكَ وَالْمَطَـامِعُ تُلْقِـي ظِلَّهَـــا الْكَئِيـــبَ عَـــبْرَ وُجُـــودِي

5-قوله من قصيدة "أغنية للحرية"، وهي من الخفيف:

لِسِـوَاكَ يَـا رَبِّ لَمْ نَحْـنِ رَأْسًـا أَوْ نُـــرِقْ دَمْعَنَـــا إِزَاءَ رَجَـــاءِ

....

إِنْ تَكُـــنْ ذَا فُـــؤَادٍ أَبِيٍّ .. فَاسْـمُ كَالنَّسْرِـ فِي طَلِيـقِ السَّـمَاءِ

([828])-ديوان "عصر الشهداء": 63.

([829])-ديوان "كيف ألقاك": 55.

obeikandl.com

ويلفت النظر أن جُلَّ الأبيات المكسورة السالفة كانت من قصائد على وزن الخفيف، ومن هنا يتأكد ما أشرت إليه قبلُ من كثرة الأبيات المكسورة عروضيًّا في بحر الخفيف على نحو خاص.

وأما المآخذ المتصلة **بالقافيــة**، فهي:

1-وجود كثير من الكلمات المجلوبة للقافية، مثلما في قوله بمدح خالد بن الوليد:

مِنْ قَبْلُ كَـانَ أَبُـوكَ سَـيِّدَ قَوْمِـهِ **يُومَـــا** إِلَى إِقْدَامِـــهِ **وَيُشَـــارُ**[830]

وقوله مخاطبا الرسول-ص-:

إِنَّ الْكِتَابَ الَّذِي قَدْ كُنْتَ صَـاحِبَهُ أَنْعِـمْ بِـهِ سَـنَدًا لِلْعُـرْبِ وَالْعَجَـمِ

يَا حَبَّذَا النَّهْجُ وَالسَّـيْرُ الْحَثِيـثُ بِـهِ يَقُـودُ لِلنَّصْرِ **وَالآلاءِ وَالـنِّعَمِ**[831]

فالإيماء والإشارة بمعنى، وكذلك الآلاء والنعم .. ومثل ذلك كلمتا: الظميء والصدي في قوله:

وَأَمْـزُجُ كَـأْسَ الْهَـوَى بِـالْمُنَى فَيَشْرَبُ قَلْبِي **الظَّمِـيءِ الصَّـدِي**[832]

2-**سناد التأسيس**: ومعناه أن تجيء قافية مؤسسة وأخرى غير مؤسسة، وفي قصيدة "الرحاب الطاهرة"[833]-وهي أولى قصائد ديوانه مدينة الكبائر-أكثر من نموذج لهذا السناد:

أَنَا مَا مَدَحْتُ سِوَاكَ يَـا خَـيْرَ الْـوَرَى وَالسَّـائِرِينَ عَـلَى طَرِيقِـكَ **لِلـذُّرَى**

قَـدْ عَـاشَ شِـعْرِي سَـيِّدًا فِي قَوْمِـهِ مُتَرَفِّعًـا عَـنْ كُـلِّ زَيْـفٍ **طَـاهِرَا**

....

أَنَـا يَـا رَسُـولَ اللهِ خَلْفَـكَ سَـائِرٌ أَيَضِـلُّ مَـنْ أَضْـحَى بِـدَرْبِكَ **سَـائِرًا**

هَـذِي جُمُـوعُ التَّـائِهِينَ تَنَـاثَرَتْ عَبْرَ الْفَيَـافِي السُّـودِ يُشْـقِيهَا **السُّرَى**

....

أَنَـا يَـا رَسُـولَ اللهِ حُبُّـكَ دَيْـدَنِي حَاشَـايَ أَنْ أَنْسَـى الْعُهُـودَ **وَأُنْكِـرَا**

---

(830)-ديوان "نحو العلا": 15.

(831)-السابق: 55.

(832)-ديوان "مهاجر": 44.

(833)-ديوان "مدينة الكبائر": 5.

عَلَّمْتَنِـــي صِـــدْقَ الْوفَـــاءِ وَلَمْ أَزَلْ أَجْثُـو بِرَوْضَـتِكَ الشَّرِـيفَةِ **صَـابِرَا**

3ـ **الإصراف**: وهو اختلاف المجرى (حركة الروي) بفتح وغيره، كما في الأبيات الآتية:

قَدْ رَفَعْـتُ الْكَـأْسَ الشَّـهِيَّ وَثَغْـرِي فِي اشْـــتِيَاقٍ وَلَهْفَـــةٍ مَجْنُونَـــهْ

غَـــيْرَ أَنِّي لَمَحْـــتُ وَجْـــهَ شَرَابِي فِي ارْتِعَـــاشٍ وَرَغْبَـــةٍ مَسْـــجُونَهْ

قَـالَ لِي الْكَـأْسُ : لا تُضَـيِّعْ رَحِيقِـي وَاتْـــرُكَنَّ الْحَيَـــاةَ فِيـــهِ **مَصُـــونَهْ**

قُلْـــتُ: كُـــلٌّ مُسَـــخَّرٌ لِحَيَـــاتِي وَلِيَ الْكُـــوْنُ كَأْسُـــهُ وَ**لُحُونُـــهْ**[834]

فقد اختلفت حركة الروي في البيت الأخير فجاءت مضمومة، بينما جاءت في الأبيات السابقة مفتوحة.

4-**الإقواء**: وهو اختلاف المجرى بكسر وضم، كقول الشاعر:

الشَّـــيْبُ سِـــجْنٌ غُلِّقَـــتْ أَبْوَابُـــهُ وَالسِّـــجْنُ لَـــيْسَ لِبَابِـــهِ **مِفْتَـــاحُ**

أَوَّاهُ مِـــنْ سِـــجْنِ الْمَشِـــيبِ وَهَوْلِـــهِ أَيَّامُـــهُ الْجَـــرْدَاءُ جِـــدُّ **شِـــحَاحِ**[835]

(834)-ديوان "أغاني الغرباء": 41.

(835)-ديوان "مدينة الكبائر": 28.

obeikandl.com