



## خصائص الإيقاع في الشعر الرومنطقي: قصيدة "الشاعر" لإيليا أبي ماضي نموذجاً

محمد صالح الحمراوي

المعهد العالي للعلوم الإنسانية- جامعة تونس المنار- تونس

mohamed.hamraoui.beja@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31559/JALLS2020.2.3.3>

تاريخ قبول البحث: ٢٠٢٠/٩/١

تاريخ استلام البحث: ٢٠٢٠/٧/١

### الملخص:

تمّ التّطرق في هذا البحث إلى محاولة حدّ الإيقاع باعتباره مفهوماً لجزأياً يأبى الضّبط. وتعمّدتنا ربطه بنوع من الشّعر اعتبر ثورة على شعر الأوائل فناً وحياء. وقد تخيّرنا له قصيدة مريكة لذائقة القراء الذين تعودوا على قصائد نموذجية قائمة على بنية معلومة ومسيجة بغرض يحدّد معانها ومعانيها، وصورها. والمثير أنّها مكنتنا من إمكانات إيقاعية هائلة فكّكت الوهم العالق بالأذهان بأنّ العروض يقتل في الإيقاع خصوصيته. إذ أتاح لنا التّدوير والرّحاف الكثيف التّواتر والحرف الأوّل من مقطعي القافية الحديث عن إيقاع متبدّل الملامح الإيقاعية. واختبرنا قدرة النّحو عطفاً وشرطاً وتركيباً على إعطاء خصوصية إيقاعية لشعر الرومنطقيين بإحياء إيقاعات همّشها القصيدة النّموذجية عند الأوائل. وهذه فرصة لفتح نافذة للولع بإيقاع النّحو الذي أخفى الاهتمام بالعروض فاعليته.

الكلمات المفتاحية: إيقاع، شعر رومنطقي، ثقل، خفة، بطء، جهر، همس، تنوع إيقاعي.



### المقدمة:

لم يلق مفهوم من التّضيق والتّلبس ما لقيه الإيقاع. فقد أقرّ النّقاد، عربياً وغرباً، صراحة بأنّه يتناول على الحدود، لاختلافنا في رصده، وفي القبض على تجلياته. ولذلك، صرّح أحدهم في نبرة يأس إنّه لا يمكن الإمساك بهذا المفهوم العجيب. ولعلّه ما حقّزنا إلى الاستئناس ببعض الجهود التي ادّعت مغالبة إضاعة ما غشي الإيقاع من ظلمة. فهو " من أكثر المفاهيم غموضاً قديماً وحديثاً إلى حدّ أنّنا لا نجد اليوم تعريفاً واضحاً له.. وقد يعود هذا إلى الاستعمالات المختلفة لهذا المفهوم " ( الزّبيدي، توفيق، ١٩٨٥). ويؤيّد عسر الحدّ آخر بقوله: " كلّ التعريفات التي يمكن أن نجدها، وقد اعترضتنا منها بحساب المثات، إنّما هي تعريفات بمكوناته أو بتجلياته أو بفعله في المتقبّل أو بمقارنة تجلّيه في نصّ ما مع أنماط من التّواصل تشبهه في بعض الوجوه، ذلك أنّه ليس عليه إلا تمييزه بتسميته. وإنّما يطفو في الإبداع ويفرض نفسه على الإدراك الذي يعيد تشكيله فيعلن هذا الإيقاع أو هذا إيقاع بما أنّ المفهوم يستعصي عن التحديد والتعريف " ( الورتاني، خميس، ٢٠٠٥). ويمكن البرهنة على وجهة الرّؤيتين برؤية ثالثة ترى الإيقاع مفهوماً مسربلاً بالغموض ومدار القول فيها الآتي: " لقد درج كثير من الدارسين- أثناء الحديث عن شعريّة النّصّ الشّعريّ - على اعتبار الإيقاع أكثر الوسائل الشعريّة تجسيدا لتلك القيمة المراوغة في النصوص بحجّة أنّ عنصر الإيقاع هو الملمح النّوعيّ الحاضر في كلّ النصوص التي لم يناع في شعريتها. وهو - إضافة إلى ذلك- كأدبيّة النّصّ ذو طبيعة زنيقيّة مراوغة يتجلّى حيناً ويختفي أحياناً، يتسرّب إلى كلّ أرجاء النّصّ فيتلبّس بعناصره دون أن يستقلّ بذاته " ( وقاد، مسعود، ٢٠١١).

ولذلك، اصطفيينا بعض الأعمال التي اهتمت بالإيقاع توهّمت أنّها أكثر إفادة في هذا المجال، ومنها " الإيقاع بين الشّعر والنثر في العربيّة الفصحى دراسة صوتيّة " ( بنسلامة، نادرة، ٢٠٠٧ - ٢٠٠٨) و " نحو إيقاعية عربيّة حديثة " ( الورتاني، خميس، ٢٠١٦)، على وعينا بأنّ هذا الكتاب يزيد المسألة تعقيداً، لأنّه يورط قارئه في البحث عمّا عجز المؤلّف عن إدراكه. فهو أقرب إلى الهواجس الموحية بعجز الباحث عمّا يشفي غليله في ضبط مفهوم عزّ حده. واستنرنا بجهد أحمد الحيزم في كتابه " من شعريّة الإيقاع وكتابة الدّات " ( الحيزم، أحمد، ٢٠١٥) للإفادة من بعض تطبيقاته على نماذج من الشّعر الحديث وجرأته في تعقّب تجليات الإيقاع في نصوص شعريّة حديثة لها إيقاعيتها المخالفة لإيقاع النماذج. وأقدنا من بعض المحاولات الأخرى مثل " دلالة الظواهر فوق مقطعية في توجيه الخطاب القرآني " ( بودالية، رشيدة، ٢٠١٦ - ٢٠١٧) و " البنية الإيقاعية في فنّ الموشحات " ابن زهر وابن سهل وابن الخطيب

أنموذجاً" ( جربوع، سعيدة، ٢٠١٨ - ٢٠١٩). أما الدراسات الغربية فعدنا إلى "مدخل إلى تحليل الشعر" (تامين، جوال، ١٩٨٧) و"بحث في إيقاع الشعر والنثر" (ديسون، جيرار، ميشونيك، هنري، ١٩٩٨). وقد صادفنا صعوبة ثانية مأتاها اقتران الإيقاع في هذا المقال بالشعر الرومنطقي. إذ يفترض أنّ الرومنطقيّة ثورة عارمة على كل أشكال القديم فنّاً وحياء. ونقدر أنّ هذا يفرض أن يكون إيقاع هذه القصيدة الرومنطقيّة مختلفاً عن إيقاع القصيدة التقليديّة. وقد وقعت الاستفادة في هذا المجال من بعض البحوث الجامعيّة مثل "الرومنطقيّة ومنابع الحدائث في الشعر العربي: الرابطة القلمية أنموذجاً" (قوبعة، محمّد، ٢٠٠٠) و"أهمّ مظاهر الرومنطقيّة في الأدب العربي الحديث، وأهمّ المؤثرات الأجنبيّة فيها" (القرقوري، فؤاد، ١٩٨٨) و"التفاؤل والتشاؤم في شعر إيليا أبي ماضي" (عبد الرحمان، حاتم، ٢٠٠٦) و"اتجاهات الخطاب النقديّ الحديث والمعاصر وألياته في قراءة الشعر المهجري" (طيفور ماما، ٢٠١٧ - ٢٠١٨). وقد اصطفينا قصيدة "الشاعر" (أبو ماضي، إيليا، ١٩٨٩) أنموذجاً شعرياً رومنطقيّاً لدراسة خصائصه الإيقاعيّة. ونموذجها الآتي:

#### الشاعر

عندما أبدعَ هذا الكونَ ربُّ العالمينا ورأى كلَّ الذي فيه جَميلاً وتَمِيناً  
خلق الشّاعر كي يخلق للنّاس عُيُوناً تبصر الحُسْنَ وتهوَاهُ خِراگًا وسُكُوناً  
وزماناً، ومكّاناً، وشخْوصاً وشؤوناً فارتقى الخلق وكانوا قبله لا يرتقوناً  
واستمرَّ الحُسْنُ في الدّنيا ودام الحُبُّ فينا  
إنّه رُوحٌ كريمٌ لبس الطّينَ المهبينا ونبيُّ مَهْر الخَلْقِ وما أعلنَ ديناً  
يلمُحُ النّجمَ خَفِيّاً، ويرى العِطْرَ دَفِيناً ويرينا الطُّهْرَ حَتّى في الجَنّاة الأثيمينَا  
ويحسُّ الفرحَ الأسمى جَرِيحاً أو طَعِيناً كلّما شاعَتْ دِمَاهُ أَملاً في البائسينَا  
مَنْ سِوَاهُ ثائرٌ فيه وقار التّاسِكِينَا من سِوَاهُ عابد فيه جنون التّائرينَا  
من سِوَاهُ عانق الله يقينا لا ظُنُوناً من ترى إلّاهُ يخيا نَعَمَاتٍ ولحُوناً  
من ترى إلّاهُ يُفني ذاته في الآخريْنَا  
لَوْ أبى الله عَلَيْنَا وَعَلَيْهِ أَنْ يَكُونَا عَادَتِ الأَرْضُ وَهَادَا شَاحِبَاتٍ وَحُرُونَا  
ترتدي الوحشة والهولُ ضباباً ودجوناً وأقاجمها هَشِيمَا لا أريجاً وفثُونَا  
وسواقمها سراباً هازئاً بالظلمِئِينَا وشوادمها دمي خُرساء تُؤذي الناظرِينَا  
واستفاق الجدولُ الحالمُ غيظاً وجنوناً واستوى الهَرُّ على وجه التّرى جُرْحاً تُخِينَا  
وانطوت دُنيا الرّؤى فيها ومات الحالمُونَا  
إي وربّي لو مضى الشّاعر عتاً لشقينا ولعشنا بعده في غصص لا ينهينَا  
ولأسمى الله مثل النّاس مغموما حزيناً!  
زَعْمُوا وَلِي وَلن يَرِجَع...وبح الجاهليْنَا لم يَمُتْ من كان لله خَلِيلاً وَخَدِينَا  
عاشَ جِيناً وَسِيخياً بَعْدَما غاب قُرُونَا

وسنختبر فاعليّة الإيقاع في هذه القصيدة بالوقوف عند دور العروض بحراً وروياً وقافية. ونعرج على دور الرّحاف والعلل في الإبانة عن تباين الملامح الإيقاعيّة خفة وثقلاً، لنثني بأهمية الأصوات المفردة في الإبانة عن وسم إيقاعيّ سرعة وبطء. وسنصنّد أهمية المعجم في الكشف عن حال الشاعر ارتياحاً وتوتراً. وسيتمّ التركيز على المقاربة المقطعيّة للوقوف عند دور المقاطع كماً ونوعاً في فكّ نمطيّة الإيقاع وإخصابه ببعض الثراء. وقد بدأنا بـ:

١. فاعليّة المقاربة العروضيّة إيقاعيّاً:

تتمثّل أولى ثمار المقاربة العروضيّة في دور البحر بتغييراته زحافاً وعللاً ومناسبته لغرض القصيدة، على أن يعقب ذلك تجاوب الوزن مع الروي والقافية. ولذلك، سننظر، أولاً، في:

#### • إيقاعيّة البحر:

عكفت الدراسات القديمة على تخيّر الأوزان المناسبة لمدار القول. ولذلك ناسب النقاد بين البحور وأغراض القصائد، مميّزين جادها من طائنها. وهذا ما أشار إليه فلاسفة اليونان والفلاسفة المسلمون مثل الفارابي. وسايهرم القرطاجي في هذه الرؤية قائلاً: "ولما كانت أغراض الشعر شتى وكانت منها ما يقصد به الجدّ والرصانة وما يقصد به الهزل والرّشاقة، ومنها ما يقصد به الهباء والتفخيم

ويقصد به الصَّغار والتَّحْقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنَّفوس" (القرطاجي، ١٩٦٦) و (بوغلاب، الحبيب، ١٩٩٩ - ٢٠٠٠).

ويبدو أنّ بحر هذه القصيدة يعدّ من صنف المردول في هذه الأوزان. إذ ندر حضوره في أشعار الأوّلين. وهذا ما يؤيدّه القول الآتي: «فأمّا المديد والرَّمَل ففهما لين وضعف، وقلّما وقع كلام فيهما قويّ إلاّ للعرب وكلامهم مع ذلك في غيرهما أقوى» (القرطاجي، ١٩٦٦). وقد ألحق بأغراض اللهب والسَّخف وفي أناشيدهم الشَّعبية، لأنّ طبيعته «تجعله صالحاً جدّاً للأغراض التَّرنميمة الرقيقة للتأمّل الحزين، وتجعله ينبو عن الصلابة والجِدّ وما إلى ذلك» (الطَّيب، عبد الله، ١٩٨٩). إلاّ أنّه في الشعر الحديث قد نال حظوته المستحقّة. وهذا ما يحتجّ له باحث بالقول: «بدا الرَّمَل ضعيف الاستخدام في الشَّعر القديم، ولكنّ الشَّعر الحديث يهضه به نهضة كبيرة» (الطرابلسي، محمّد الهادي، ١٩٨١). وقد تأولنا أنّه ورد مجزوءاً في هذه القصيدة المربكة لقارئها بعجزه عن تصنيفها. ولذلك اعتبرنا كلّ مصراع بيتاً حاوياً لأربع تفعيلات وادّعينا ورود كلّ الأبيات مدوّرة. وهذا اتّساع جديد في مجال الإيقاع. فمتى قسّمنا هذه التفعيلات إلى نصفين حصلنا على تفعيلتين صدرّاً وعجزاً وبثمانية مقاطع فيهما وهذا ما يسمّ القول بالغانائية والأريحية. إلاّ أنّ التّدوير يجمع بين المصراعين ويضاعف عدد المقاطع لتبلغ ستّة عشر مقطعاً في كافّة أبيات القصيدة وهذا ما يتعب المتكلّم ليستنفد طاقة تنفّسه العادية ويصبح الإيقاع مجهداً، منبئاً بالعجز عن وضع صورة حقيقيّة لهذا الشَّاعر الذي سبق خلقه الوجود. ويبدو أنّ أبا ماضي قد ركب التّدوير فتحا لأفق الإيقاع والدّلالة معاً، وليظهر قدرته على مناظرة الشّعراء المفلّحين فيه. فهو «خصوصيّة الشّعراء المتمكّنين لأنّه يحتاج إلى نفس طويل، ولغة متماسكة، ومعجم ثري، وإيقاعية مترابطة منسجمة» (حامد، عبد المجيد، ٢٠٠٣).

ولوحظ أنّ ورود هذا البحر مجزوءاً في القصيدة قد مثّل فرصة لتواتر التّدوير الذي يندر وجوده في الرَّمَل تاماً، ولكنّ كثافة الرّحاف بغية تبديل ملامح الإيقاع بتغيّر مقاصد قوله. وسنرصد ثراء هذا التّغيير الثّاني (الرّحاف) بتقصي مواقعها في الأحشاء وفي الأعراس والأضرب وتباين وسومه الإيقاعية بين المصارع داخل البيت خاصّة والقصيدة عامّة بالاحتكام إلى جدول توضيحي بغية التّوصّل إلى نتائج تقارب الدقّة وفق الآتي:

النسبة	عدد الرّحاف في العجز	عدد الرّحاف في الصدر	البيت
٣٧,٥ %	٢ (التفعيلة ٨+٧)	١ (الحشو: التفعيلة الثانية)	البيت الأول
٨٧,٥ %	٣ (التفعيلة ٨+٧+٦)	٤ (كافة تفعيلات الصدر)	الثاني
٦٠ %	١ (التفعيلة السادسة)	٤ (كافة تفعيلات الصدر)	الثالث
٠٠ %	-	٠٠	الرابع
٦٠ %	٤ (كافة تفعيلات العجز)	١ (التفعيلة الثالثة)	الخامس
٥٠ %	١ (التفعيلة الخامسة)	٣ (التفعيلة ٤+٣+٢)	السادس
٣٧,٥ %	١ (التفعيلة السابعة)	٢ (التفعيلة ٢+١)	السابع
٢٥ %	١ (التفعيلة السابعة)	١ (التفعيلة الثالثة)	الثامن
٣٧,٥ %	٢ (التفعيلة ٨+٧)	١ (التفعيلة الثالثة)	التاسع
٠٠ %	-	٠٠	العاشر
٣٧,٥ %	٢ (التفعيلة ٨+٦)	١ (التفعيلة الثالثة)	الحادي عشر
٦٠ %	٢ (التفعيلة ٨+٥)	٣ (التفعيلة ٤+٣+٢)	الثاني عشر
٢٥ %	١ (التفعيلة الخامسة)	١ (التفعيلة الأولى)	الثالث عشر
٣٧,٥ %	١ (التفعيلة السادسة)	٢ (التفعيلة ٤+٣)	الرابع عشر
٠٠ %	-	٠٠	الخامس عشر
٥٠ %	٢ (التفعيلة ٧+٥)	٢ (التفعيلة ٤+٣)	السادس عشر
١٢,٥ %	-	١ (التفعيلة الأولى)	السابع عشر
٥٠ %	٢ (التفعيلة ٨+٧)	٢ (التفعيلة ٣+١)	الثامن عشر
٥٠ %	-	٢ (التفعيلة ٤+٢)	التاسع عشر (شطر)

يجبرنا هذا الجدول على الاحتكام إلى الإحصاء لرصد نسبة حضور الرّحاف في هذه القصيدة التي بلغت ٤٢ %. وتحوّل تفعيلة "فاعلاتن" إلى "فعالتن" بتقصير مقطع طويل موجب للسرعة وكسر للأريحية الراشحة عن التفعيلة الأصل. ونجد لهذه الرؤية صدى في قول باحث ترى في كثافة التفاعيل التامة مطيّة ارتياح وانسراح عند مقاربتها لقصيدة لأبي نّواس. إذ أشارت أنّ "عدد التفاعيل التامة ضعف عدد التفاعيل المخبونة! وهذا يشير إلى طول النّفس والهدوء الذي يغلف عموم النّص، فالتفعيلة التامة تدلّ على الأريحية" (المساعيد، ربحان، ٢٠١٧). ويضيف مشيراً إلى دلالة "فعالتن" على السرعة: "ولهذا شاعت التفاعيل المخبونة التي تزيد السرعة والحركة" (المساعيد، ربحان، ٢٠١٧). ويبدو الشّاعر على وعي بمحاسن هذا التّغيير الذي رآه النّقاد مستساغاً مقبولاً يتضوّع

حلاوة. إذ ثبت أن إبراهيم أنيس قد حدا حدو الأسلاف مستحسناً احتلال "فعالين" لأحشاء القصائد قائلاً: «لم يبق إلا أن نذكر أن المقياس "فاعلاتن" الذي يجيء في حشو أبيات قد يصير "فعالين" في الأنواع الثلاثة. فكما يشتمل حشو البيت على المقياس "فاعلاتن" قد نرى هذا المقياس في حشو بيت آخر أو البيت نفسه في صورة "فعالين". وكلاهما جميل جيد تستريح إليه الأذان وتستمتع بموسيقاه» (أنيس، إبراهيم، ١٩٧٢). ويضيف الباحث عينه ملاحظة ورود فعالين في قافلة المصارع عروضاً وضرباً قائلاً: «وفي هذا النوع أيضاً نرى "فاعلاتن" أو "فعالين" وكلاهما جيد كثير الشيوخ حسن الوقع في الأذان» (أنيس، إبراهيم، ١٩٧٢).

ويبدو أن نسبة ارتفاع الزحاف في هذه القصيدة ملونٌ للملامح إيقاعها. إذ بدا الإيقاع أكثر سرعة في البيت الثاني قياساً إلى بقية الأبيات الأخرى. إذ بلغت نسبة الزحاف فيه ٨٧,٥%، ويتواصل هذا الملمح الإيقاعي في الأبيات التالية (الثاني والثالث والثاني عشر) بنسبة ٦٠%. ولكنها تغاير الأول فيه ولم تصل رتبته. ويكون التوسط بين السرعة والأريحية في الأبيات التالية (السادس، السادس عشر، الثامن عشر، التاسع عشر) بنسبة ٥٠%. وتلوح نسبة حضور الزحاف في بقية الأبيات ضئيلة ليوسم إيقاعها بالبطء، وبات جلياً أن الزحاف قد انعدم تماماً في الأبيات الواردة في زي مصراع واحد، ومنها البيت الرابع والعاشر والخامس عشر لتسود الأريحية التاجمة عن حضور الشاعر في الكون والفعل فيه. وتناوُل هذه الرغبة الملحة في تنوع الزحاف في الأبيات وفرة وندرة بسعي الشاعر الرومنطقي إلى الثورة على ما استحسن قديماً وجعله من المهتمش لقاء إحياء الثاني. فالمدرِك أن القدامى نقرأ من كثرة الزحاف ف«منه - أعني الزحاف- ما يستحسن قليله دون كثيره، كالقبل اليسير والفالج واللثغ» (ابن رشيق، ١٩٨١).

ولذلك، يحرص الشاعر على النظام بقليل من التغيير ف"لا يعني هذا الانحراف عن النظام تحطيمه، والخروج عليه كلية، وإنما يعني المحافظة عليه، فالشاعر يستخدم الزحاف للمحافظة على الوزن، فهو إذن خرّق يحدث لأجل استعادة النظام" (وقاد، مسعود، ٢٠١١). إلا أنها تحوّلت إلى أمانة حسن في هذه القصيدة. ويرصد هذا التمايز كمياً في الزحاف بين البيت فاليبيت، والمصراع فالمصراع. فالشطر الأول من البيت الأول يباين الشطر الثاني منه. إذ وجدنا زحافاً وحيداً في أوله وثلاثة زحافات في ثانيه، ليصبح أكثر سرعة منه. ونقف عند لعب عروضي يجليّه البيت الثالث الذي ورد في زي صورة عروضية مقلوبة لصورة البيت الطالع باحتوائه لأربعة زحافات في مصراعه الأول وبزحاف يتيم في ثانيه لتبلغ السرعة أوجها في أوله وتضعف بعده. ولو قارنا نسبة الزحاف في الشطر الختام وما قبله الممثلة لخمسين بالمائة البيتين الأولين من القصيدة ذاتها، لوجدنا تبايناً في مراتب الخفة جراً تباين كمّ الزحافات بين البداية والنهاية. ولاحظنا تغايراً في الوسم الإيقاعي الذي أحدثه هذا التغيير في العروض والضرب. وهو يوضّحه الجدول الآتي:

البيت	تفعيله العروض	تفعيله الضرب	العلاقة بين التفتيحين
الأول	فاعلاتن	فعالين	تغاير
الثاني	فعالين	فعالين	تناسب
الثالث	فعالين	فاعلاتن	تغاير
الخامس	فاعلاتن	فعالين	تغاير
السادس	فاعلاتن	فعالين	تغاير
السابع	فاعلاتن	فعالين	تغاير
الثامن	فاعلاتن	فاعلاتن	تناسب
التاسع	فاعلاتن	فعالين	تغاير
الحادي عشر	فاعلاتن	فعالين	تغاير
الثاني عشر	فعالين	فعالين	تناسب
الثالث عشر	فاعلاتن	فاعلاتن	تناسب
الرابع عشر	فعالين	فاعلاتن	تغاير
السادس عشر	فعالين	فاعلاتن	تغاير
الثامن عشر	فاعلاتن	فعالين	تغاير

ومتى عدنا إلى حضور الزحاف بالأعاريض والأضرب المبيّنة بالجدول السابق، ألفينا تبايناً واضحاً. إذ وردت خمساً في الأولى لتلوح أقل سرعة، وتسعا في الأضرب لتغلب عليها السرعة والخفة والتعبير عن شعور الشاعر بالراحة في قوافل أبيات قصيدته. بيد أنه ظهر أكثر تعباً في المصارع الأولى. وهكذا، تبدو كثافة هذا التغيير العروضي مرتبطة بحال الذات المتلقّظة المنتشية بحضور الشاعر في الوجود وقدرته على فعل الخلق، ليتضاءل كمّه لحظة الحديث عن غيابه عنه فتثقل الكلمات وتتضاءل الخفة. فالزحاف في هذه القصيدة متعلق بالمعنى وبحضور الشاعر وغيابه، وبحال المبدع المراوحة بين ارتياح وقلق. فلم يعد مجرد تغيير يحدث صلب القصيدة، بل تحوّل إلى خادم للإيقاع مبدّل لملامحه خفة وثقلاً، وحامل دلالة. وهذا الثراء الذي أحدثه الزحاف محفّز لدراسة خصوصية بعض الخصائص العروضية الأخرى ومنها:

● إيقاعية الروي:

اشترط النقاد أن يحظى الروي بعناية فائقة للملاءمة لحال المتكلم ارتياحاً وقلقاً. بل اعتبروا تمكّنه من القصيدة ومناسبتها لألفاظها ومعانيها وموسيقاها معيار حسن. وهو ما حفّز إلى تعلق «أراء به لتقدير تناسبه مع الأبيات الأخرى، ووضعت ضوابط ومعايير لتوحي دقة التناسب ووحدة النغم، وصلت إلى دراسة حروف أخرى بعضها يسبقه وبعض آخر يتبعه، موضحة ما يلزم تكراره وما يصح تركه، وتجاوز النظر دراسة الحروف إلى دراسة الحركات وما ينبغي التزامه وما يصح تغييره وما إلى ذلك من الآراء التي تتعلّق بالجانب الصوتي بهدف مراعاة التناسب في القصيدة» (الثبتي، جريري، ١٩٨٤). ولروي هذه القصيدة شأو خاص في تحقيق نغميتها. ولوحظ أنه قد استجاب للمعايير المستملحة عند النقاد القدامى مثل القرطاجني الذي أشار إلى أن «الذي يجب اعتماده في مقاطع القوافي أن تكون حروف الروي في كلّ قافية من الشعر حرفاً واحداً بعينه غير متسامح في إيراد ما يقاربه معه. وقد وقع ذلك لبعض من لا يحفل به من العرب، الذين كانت بضاعتهم في الشعر مزجاة. ومما يوجب الاختيار أيضاً أن تكون حركات حروف الروي من نوع واحد لا يجمع بين رفع وخفض ولا غير ذلك. وقد وقع الجمع بين ذلك للفصحاء على قبح» (القرطاجني، حازم، ١٩٦٦).

إلا أننا نشير إلى أنّ هناك من اعترض على حرف النون وألف المدّ باعتبارهما من «القوافي السهلة أو من القوافي الدلّل كما تسمّى» (بكار، يوسف، ١٩٨٢). ولاحظنا كثافة لهذا الروي في قوافل الأشطر، لتختم به الصدور والأعجاز. وهو حرف غنة يمتاز بقوته التي تناسب حال المتكلم التوّاقة إلى الإشادة بقدرة الشاعر على الخلق ومسايرة الوجود حياته خلقاً وإبداعاً. إلا أنّ هذه القوة ستضعفها الفتحة الطويلة المستغرقة لحيز زمني طويل يمكن المبدع من فرصة للتعبير عن محاسن حضور الشاعر والتصاقه بالوجود وأثر غيابه فيه. وهكذا تباطأ الزمن فتباطأ معه الإيقاع. وتناظر الأورية في الأشطر جعلها تخضع لهندسة دقيقة النظام، خاضعة للتناسب الذي تتشوّف إليه الأذان لجلالة فتستحسنه على ما لاح فيه من ضعف. ويبدو أن أهمية الروي إيقاعياً موجبة لاختبار جدواه في القافية.

● إيقاعية القافية:

استوصى النقاد بتجويد القوافي لأتّما "حوافر الشعر". وقد ضبطوا لها معايير حسن تجتّباً لما يلحقها من عيوب، محرضين على الاهتمام بها كثيراً وإحلالها محلّها الأرفع (بكار، يوسف، ١٩٨٢) و (الغزّي، محمد، ١٩٩٦). ولذلك، قيّدوا كلمتها بـ «أن تكون عذبة الحرف سهلة المخرج وأن تقصد لتصيير مقطع المصراع الأوّل في البيت الأوّل من القصيدة مثل قافيتها. فإنّ الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخّون ذلك. ولا يكادون يعدلون عنه» (ابن جعفر، قدامة، ١٣٩٩هـ). ويدعم هذه الرؤية باحث آخر بالقول مشروطاً أن «يكون لها وقع حسن على الأذن بحيث تنشّطها وبقيّة ألفاظ البيت بنية صوتية متلائمة، وينطبق عليها ما ينطبق على غيرها من ألفاظ البيت (... من الناحية الصوتية، بل إنّها يجب أن تختصّ بفضل عناية، لأتّما آخر البيت أي آخر نغم يبقى في الأذن عند المستمع، فلهذا ينبغي أن تكون حسنة الوقع حلوة المسموع» (الثبتي، جريري، ١٩٨٩).

إنّها عنصر الوقف الشغال الذي اتّفق على تكراره في قوافل الأبيات ليوحد القراءة. وهذا يؤيّد القول: «إنّ القافية تستغرق الصّمت الذي يفصل وقفة البيت والبيت الذي يليه مثلما تستغرق أذن المتقبّل، وتجعل الصّوت يستأنف عبر روتها المتعاود، لحظة ميلاده. وكأنّ القافية خاتمة البيت وفاتحته في آن، أو هي جرس لا ينبّه المستمع فحسب، وإنّما يساعده أيضاً على التذكّر، أو هي تصطنع ذاكرة للذاكرة نفسها، أي ذاكرة الصّوت الذي لا يكاد يشرّد من سمع المتقبّل مع بداية كلّ بيت حتّى يطرق أذنه ثانية، وهكذا دواليك» (الوهايي، محمد المنصف، ٢٠١٠). وسنختبر قدرتها على تلوين الإيقاع في هذه القصيدة بالنظر في صفات حروفها ودرجات انفتاحها ومدى استغراقها لمدد زمنية متفاوتة تجعل الإيقاع موعلاً في ثقله أو متوسّطاً فيه أو أميل إلى خفة الثقل بالاستناد إلى الجدول الآتي:

البيت	الحرف الأوّل من قافية الصّدر	وسمه الإيقاعي	الحرف الأوّل من قافية العجز	وسمه الإيقاعي
الأوّل	ميناً (الميم: جهر، توسّط، استفال، انفتاح، إذلاق، غنة)	إيقاع مراوح بين قوّة وضعف	ميناً (الميم: جهر، توسّط، استفال، انفتاح، إذلاق، غنة)	إيقاع مراوح بين قوّة وضعف
الثاني	يؤنا (الياء: جهر، رخاوة، استفال، انفتاح، إصمات)	إيقاع ضعيف.	كؤنا (الكاف: همس، شدة، استفال، انفتاح، إصمات)	إيقاع ضعيف
الثالث	ؤؤنا (الهمزة: جهر، شدة، استفال، انفتاح، إصمات)	إيقاع مراوح بين قوّة وضعف (ثقل)	قؤنا (القاف: جهر، شدة، استعلاء، انفتاح، إصمات، قلقله)	إيقاع أقوى
الرابع	فيناً (الفاء: همس، رخاوة، استفال، انفتاح، إذلاق)	إيقاع أكثر ضعفاً	-	-
الخامس	هيناً (الهاء: همس، رخاوة، استفال، انفتاح، إصمات، خفاء)	إيقاع أكثر ضعفاً	ديناً (الدال: جهر، شدة، استفال، انفتاح، إصمات، قلقله)	إيقاع قويّ

السادس	فيينا ( الفاء: همس، رخاوة، استفال، انفتاح، إذلاق)	إيقاع أكثر ضعفا	ميينا ( الميم: جهر، توسّط، استفال، انفتاح، إذلاق، غنة)	إيقاع مراوح بين قوّة وضعف
السابع	عيننا ( العين: جهر، توسّط، استفال، انفتاح، إصمات)	إيقاع ضعيف	سيننا ( السّين):	
الثامن	كينا ( الكاف: همس، شدّة، استفال، انفتاح، إصمات)	إيقاع ضعيف	رينا ( الرّاء: جهر، توسّط، استفال، انفتاح، إذلاق، انحراف، تكرير)	إيقاع قويّ
التاسع	نونا ( النون: جهر، توسّط، استفال، انفتاح، إذلاق، غنة)	إيقاع مراوح بين قوّة وضعف	حونا ( الحاء: همس، رخاوة، استفال، انفتاح، إصمات)	إيقاع أكثر ضعفا
العاشر	رينا ( الرّاء: جهر، توسّط، استفال، انفتاح، إذلاق، انحراف، تكرير)	إيقاع قويّ	-	-
الحادي عشر	كونا ( الكاف: همس، شدّة، انفتاح، استفال، إصمات)	إيقاع ضعيف	زونا ( الزاي: جهر، رخاوة، استفال، انفتاح، إصمات، صفير)	إيقاع فيه قوّة لصفيره الذي يذهب بضعف بقية الصفات الأخرى.
الثاني عشر	جوننا ( الجيم: جهر، شدّة، استفال، انفتاح، إصمات، قلقلّة)	إيقاع قويّ	ثونا ( التاء: همس، شدّة، استفال، انفتاح، إصمات)	إيقاع ضعيف
الثالث عشر	يينا ( الهمزة: جهر، شدّة، استفال، انفتاح، إصمات)	إيقاع مراوح بين قوّة وضعف	رينا ( الرّاء: جهر، توسّط، استفال، انفتاح، إذلاق، انحراف، تكرير)	إيقاع قويّ
الرابع عشر	نونا ( النون: جهر، توسّط، استفال، انفتاح، إذلاق، غنة)	إيقاع مراوح بين قوّة وضعف	خيننا ( الخاء: همس، رخاوة، استفال، انفتاح، إصمات)	إيقاع ضعيف
الخامس عشر	مونا ( الميم: جهر، توسّط، استفال، انفتاح، إذلاق، غنة)	إيقاع مراوح بين قوّة وضعف	-	-
السادس عشر	فيننا ( الفاء: جهر، شدّة، استفال، انفتاح، إصمات، قلقلّة)	إيقاع أقوى	هيننا ( الهاء: همس، رخاوة، استفال، انفتاح، إصمات، خفاء)	إيقاع أكثر ضعفا
السابع عشر	زيننا ( الزاي: جهر، رخاوة، استفال، انفتاح، إصمات، صفير)	إيقاع فيه قوّة لصفيره الذي يذهب بضعف بقية الصفات الأخرى.	-	-
الثامن عشر	ليننا ( اللام: جهر، توسّط، استفال، انفتاح، إذلاق، انحراف)	إيقاع مراوح بين قوّة وضعف	ديننا ( الدال: جهر، شدّة، استفال، انفتاح، إصمات، قلقلّة)	إيقاع قويّ
التاسع عشر	زونا ( الرّاء: جهر، توسّط، استفال، انفتاح، إذلاق، انحراف، تكرير)	إيقاع قويّ	-	-

تبدو نسبة التّغايير في الملامح الإيقاعيّة لمكوّني القافية في مقاطع المصارع جليّة. فلا نقف على تماثل في الوسم إلاّ في البيت الطالع الذي دلّ فيه المقطع الأوّل من مقطعي القافية على المرواحة بين القوّة والضعف. وهو تناسب نعتبره اقتضاء عروضياً جدّ النّقاد في ضرورة وجوبه لأنّه من محسّنات التّفقيّة. ولو حظ أنّ ملمح الضّعف قد تجلّى بكثافة في قوافي المصارع الأولى ولا نقف حيالها على وسم قوّة إلاّ أربع مرّات. إلاّ أنّ قافية المصارع الثانية قد تلوّنت بالقوّة وجاء ملمح الضّعف نزرّاً قليلاً. وهذا الإحصاء يخرج القافية صانعة لتبدّل إيقاعيّ. إلاّ أنّ الشّاعر قد احتكم إلى التّفقيّة الدّاخليّة ليعيد إلى القول نظامه الصّارم. ويمكن أن نضيف داعياً آخر إلى استدعائها وهو رغبة الشّاعر الرومنطقيّ في إحياء إيقاعات قديمة استحسنت عند امرئ القيس وبعض من القدامى وهي دليل على قوّة الطّبع لمعارضته فيما وقيس قامته على حساب قامة الفحول. وقد نبّه ناقد إلى استدعاء الشّعراء الأوائل لهذه الخصلة الفنّيّة بقوله: «ومن المقصد ما ليس برجز وهم يسمّونه رجزاً لتصريح جميع أبياته؛ وذلك هو مشطور السّريع، نحو قول الشّاعر أنشدنا أبو عبد الله محمّد بن جعفر النّحويّ عن أبي عليّ الحسين بن ابراهيم الأمديّ، عن ابن دريد، عن أبي حاتم السّجستانيّ، عن أبي زيد الأنصاريّ:

هل تعرّف الدّارَ بأعلى ذي القُورِ غيّرَها نأجُ الرّياحِ والمُورِ  
 ودرست غير رماذٍ مكفُورِ مُكْتَنِبِ اللّونِ مُرِجٍ مَمْطُورِ  
 وغير نُويّ كَبَقَايا الدّعُورِ أزمان عينا سرور المسرُورِ  
 عَيْناءُ حُوراءُ من العين الحُورِ» (بن رشيق، ١٩٨١)

ويؤيّد باحث آخر هذه الرّؤية بالقول: «إنّي وجدت التّصريح في وسط القصيدة شائعا في عموديّات الشّعر العربيّ على اختلاف عصوره، وغلب على ظنيّ أنّه عنصر فنّيّ له خصائص وأغراض» (الشاعر، صالح عبد العظيم، ٢٠١٤)، وردّ ظهور هذه الخصلة الفنّيّة

إلى كثافته في شعر امرئ القيس بقوله: « خرجت من استقرائي للدواوين المشار إليها في المقدمة باثنين وثلاثين نموذجاً لظاهرة التصريح في وسط القصيدة، وهذا بيانها:

تسعة من هذه التماذج وقعت في ديوان امرئ القيس، وهو رائد هذه الظاهرة بلا شك» (الشاعر، صالح عبد العظيم، ٢٠١٤).

وسنركز في استجلاء فاعلية التصريح في وسط الأبيات على تواتر الظاهرة التي لاحت في البدء ثنائية لتمس كافة أشطر الأبيات بدءاً بالبيت الطالع وصولاً إلى الشطر الختام. وتبدو هذه الظاهرة أكثر تواتراً في البيتين الثاني والثالث:

خلق الشاعر كي يخلق للناس عيوناً      تبصر الحسَن وتنهواه حراكاً وسكوناً  
وزماناً، ومكاناً، وشخصاً وشؤوناً      فارتقى الخلق وكانوا قبله لا يرتقوناً

وقد استهجن القدامى كثافة هذا التصريح. إذ يرى ابن سنان الخفاجي أنه « إذا تكرّر التصريح في القصيدة فلست أراه مختاراً، وهو عندي يجري مجرى تكرّر التّصريح والتّجنيص والطّباق وغير ذلك ممّا سيأتي ذكره. وإنّ هذه الأشياء إنّما يحسن منها ما قلّ وجرى منها مجرى اللّمة واللّحمة، فأما إذا تواتر وتكرّر فليس عندي ذلك مرضياً» (الخفاجي، ١٩٨٢).

إلا أنّنا استغنينا كثافة ورودها متمائلة اللفظ والصيغة والتركيب، لأنّها تمكّننا من التقاط إيقاعات أخرى ربّما تمّ الصّمت عنها. فتواتر حضورها خلق وقفات كثيرة بحثاً عن سرعة الإيقاع مراعية صرامة النّظام والاحتكام إلى مدد زمنيّة متساوية. فنجد كلمات على وزن "فعلاً" مثل (حراكاً، سكوناً، زماناً، مكاناً، وشخصاً، شؤوناً). إذ نجد داخل الشطر الواحد أربع وقفات وتمنحها الفاصلة سرعة لاقتزان الفاصلة بنصف زمن. ولوحظ أنّ الشاعر قد بدا واعياً بأهمية التّصريح الذي استملحه النّقاد بوضعه موضع اللاتق بعيداً عن التّزيد فيه مجازة لقول قدامة: « وإنّما يحسن إذا اتّفق له في البيت موضع يليق به. فإنّه ليس في كلّ موضع يحسن ولا على كلّ حال يصلح ولا هو أيضاً إذا تواتر واتّصل في الأبيات كلّها بمحمود. فإنّ ذلك إذا كان دلّ على تعمل وأبان عن تكلف» (ابن جعفر، قدامة، ١٣٩٩). إلا أنّّه يُذهب هذه السرعة بكثافة العطف الدالّة على التّراخي. ويتجاوز التّصريح هذه الوظيفة إلى لفت انتباه القراء وتحقيق تماسك النّص وانسجام عناصره ف« استجادة كثرة التصريح دليل على أنّه رباط إيقاعيّ إذ هو يضمن للنّص تسلسله الصّوتيّ ويشدّ انتباه المتقبّل بقرع سمعه قرعاً متواصلًا» (الزّبيدي، توفيق، ١٩٨٥). ويمكن أنّ نخلس إلى ما خلص إليه باحث بكون التّصريح « أهمّ محرّك للإيقاع» (الزّبيدي، توفيق، ١٩٨٥). وسير شاعرنا على نهج امرئ القيس دليل قوّة الطّبع وعلامة استحسان، وإشارة إلى أنّ الرومنطقيّ مشدود إلى سنن العروضيين، وعيا منه إلى أنّ العليّة لم تهبط بعد إلى قبول المروق عمّا أرسته ذاتقة القدامى.

ولوحظ أنّ قافية القصيدة قد لحقها من العيوب، أيضاً، ما يسمّى بـ"التّضمين" وهو «ألا تستقلّ الكلمة التي هي القافية بالمعنى حتّى تكون موصولة بما في أول البيت الثاني» (الخفاجي، ١٩٨٢). وقد أشار باحث إلى الأسباب التي الحفته بالعيوب مشيراً إلى أنّ « التّغيير في الثابت بمثابة تدنيس المقدّس، غير أنّ قدسيّة القافية، وفكرة استقلال البيت بنفسه عند القدماء، كانت أقوى من النّقاد أنفسهم ممّا حالها دون أن يوسّع النّقاد من دائرة عنايتهم به» (العزّام، هشام، ١٤٢٨). إلا أنّ هذا العيب قد أصبح من محاسن شعر شعراء الحداثة، لأنّه عندهم « انطلاقة جديدة ومحاولة إبداعية رائدة في بناء النّصوص، محاولا التّغيير لو جزئياً في الأنماط السّائدة، مصغراً بهذا اللون نكهة جديدة في تذوّق المعنى، بأن يعي به الشّاعر موزعاً على بيتين من الشعر بدلاً من أن يجبر نفسه ويلوي كامل انفعالاته ليضغطها في قالب صبغي وزني واحد، حتّى يشهد له في البراعة والتّفوق، بل أثر الشّاعر أن يرتاح ويتمدّد نفسياً وشعورياً على مساحة لا بأس بها من جسد القصيدة» (العزّام، هشام، ١٤٢٨). وهكذا، حوّل الشّاعر الرّومنطقيّ ما همّشه القدامى واعتبروه عيباً إلى معيار جودة في قصيدته. وتجلّت براعته أنّه أتاح لنفسه إمكانات إيقاعية هائلة بوسوم متباينة ليوسّع بها أفق معانيه، وليعلن أنّ قصيدته نزاعة إلى التّسلّح بمعاول الهدم بدءاً بالإيقاع باعتباره أولى خصوصيّة بالشّعر، وبه حمت القصيدة نفسها وفوضلت على غيرها من أجناس الأدب، لنحت فريدة إيقاعية لها صلة ببيتها وثقافة الشّاعر. ويبدو أنّ تخيّر القوافي لخلق إيقاع ثريّ ثراء تنوّع مشارب القصيدة الرومنطقيّة محرّك للبحث في دور الحروف صفات ومخرجاً، وما تعلق بها من صفات أخرى تتغاير من حرف إلى آخر قصد معرفة ما نجنيه من إتاحة تمايز إيقاعيّ. وسندبّر فيه النّظر في الآتي:

## ٢. إيقاعية الأصوات المفردة:

للصّوت صفات تخرجه متبدّل الألوان الإيقاعية. ولذلك، علّق الصّوتيون بكلّ واحد ما تعلق به همسا وجهرا، شدّة ورخاوة، وخفّة وثقل، وضعفاً وقوّة، محتكمين إلى المدد الزّمنيّة التي يستغرقها كلّ حرف. ونشير إلى أنّنا قد تخيّرنا جملة من الكلمات لاختبار فاعلية أصواتها ومدى خدمتها لمعنيين تعلّقت بهما معاجم القصيدة وهما حضور الشّاعر في الوجود وغيابه عنه وأثر ذلك في الكون. وسيتمّ البدء بقدرته الحروف المهجورة على الإبانة عن وسم إيقاعيّ بعينه في الآتي:

• قدرة الحروف المجهورة على تلوين الإيقاع:

تمتاز الحروف المجهورة بالصلابة والقوة خلافاً للمهموسة المقترنة باللين. ولذلك قرنوها بالشدّة، مشيرين إلى تباينها إيقاعياً. وعرّف الحرف المجهور بكونه « حرفاً أشبع الاعتماد في موضعه، ومنع النفس أن يجري معه حتّى ينقضي الاعتماد عليه ويجري الصّوت » (سيبويه، ج ٤، ١٩٨٢) و(التهانوي، محمّد علي، ج ١، ١٩٩٦). وقد شدّدناه إلى الكلمات المتّصلة بحضور الشّاعر وأثره في الوجود، ومنها ما ارتبط بأربعة حروف عرفت بكونها الأقوى وهي الرّاء والجيم، والقاف والطاء لنحصرها في كلمات اصطفيناها دون غيرها لتقديرنا أنّها أكثر خدمة لمقاصدنا مثل ( حراكاً، روح، ربّ، جميلاً، ارتقى، يقيناً، وقار، الخلق، يخلق، الطّين، الطّهر، العطر). وسنفضّل مدى تمايز حروفها في صفة الجهر و فاعليّة مواقعها واتّصافها بصفات أخرى تظهر الإيقاع متلوّن الملامح الإيقاعيّة وتغيّر مراتبها في الجدول التفصيلي الآتي:

الكلمة	الحرف	صفاته	موقعه	وسمه الإيقاعيّ
حراكا	الراء	جهر، تكرير، توسّط بين شدّة ورخاوة.	وسط الكلمة	قويّ ولكن دون لاحقيه
روح	الراء	جهر، تكرير، توسّط بين شدّة ورخاوة.	أول الكلمة	قويّ
ربّ	الراء	جهر، تكرير، توسّط بين شدّة ورخاوة	أول الكلمة	قويّ
جميلاً	الجيم	جهر، شدّة، قلقلة	أول الكلمة	قوي
ارتقى	القاف	جهر، شدّة، استعلاء، قلقلة	آخر الكلمة	قوي
يقينا	القاف	جهر، شدّة، استعلاء، قلقلة	وسط الكلمة	أقوى من سابقه
وقار	القاف	جهر، شدّة، استعلاء، قلقلة	وسط الكلمة	أقوى من لاحقيه
الخلق	القاف	جهر، شدّة، استعلاء، قلقلة	آخر الكلمة	قوي
يخلق	القاف	جهر، شدّة، استعلاء، قلقلة	آخر الكلمة	قوي
الطّهر	الطاء	جهر، شدّة، استعلاء، قلقلة	أول الكلمة	أقوى
العطر	الطاء	جهر، شدّة، استعلاء، قلقلة	وسط الكلمة	قوي
الطّين	الطاء	جهر، شدّة، استعلاء، قلقلة	أول الكلمة	أقوى

استند إيليا أبو ماضي في حديثه عن حضور الشّاعر في الكون إلى كلمات حاوية لحروف مكرّرة مردّدة لصدى القوّة، ممّا جعلها تصل قممها في الوضوح السّمعي. وسنبدأ بأدناها قوّة إيقاعيّة مثل راء "حراكاً" و"روح" و"ربّ" لنثنيّ بجيم "جميلاً"، لنخلص إلى حرفين يبلغان بالقوّة أقصاها وهما "القاف" و"الطاء". ونعقل لهما الكلمات التّالية بقافها مثل ( ارتقى، يقينا، وقار، الخلق، يخلق) وبطاءها من ( الطّهر، الطّين، العطر). ولاحق هذه الحروف مجتمعة بجهرها وشدّتها، وتحسين قوّتها مقترنة بصفات أخرى من استعلاء وقلقلة وتكرير هادفة بتباين رتب قوّتها إلى تطويع القول للإفصاح عن قدرة الشّاعر على الفعل. ولذلك، جاءت أغلب هذه الحروف متصدّرة للكلام لتهيبه سرعة في الزمن احتفاء بحضوره وتدلالاً على انتشاء الذات المتكلّمة بفعله وبصفاته. وما زادها وضوحاً وقوع النبر عليها لفتا إلى انتباه القراء إلى مقصد بيّته الشّاعر في نفسه مبتراً عليه المعنى وهو الاحتفاء بحضور صنوه. إلا أنّ الإيقاع ستبدل ملامح قوّته عند الحديث عن غياب الشّاعر باصطفاء حروف مهموسة تناسب إيقاع الضّعف الذي سيدرس في الآتي:

• قدرة الحروف المهموسة على تلوين الإيقاع:

ألصق الصّوتيّون بالحرف المهموس صفة الضّعف. فتمتّ النّظرة إليه على أنّه « دون المجهور من حيث ليونة المخرج، والقصد بالليونة؛ ههنا، هي سهولة جريان النّفس لآتساع المسافة بين الوترين الصّوتيين على مستوى الحنجرة» (زخنين، بهيّة، ٢٠٠٩ - ٢٠١٠)، وألحقت به صفة أخرى وهي الرّخاوة التي « تعني جريان الصّوت ممّا يجعل الأعضاء في حالة ارتخاء تامّ أثناء إنتاجه، على نقيض الشّديد» (زخنين، بهيّة، ٢٠٠٩، ٢٠١٠). ولذلك تخيّرنا جمّاً من الكلمات الحاوية لحروف تغلب عليها هذه الصّفة لبيان تفاوتها فيها وفي مدى استغراقها لأمداء زمنيّة متباينة تخرجها متغايرة الملامح الإيقاعيّة وإن تماثلت همساً وعلّقناها بغياب الشّاعر واختلال الوجود، ومنها ( وهاد، شاحبات، حزوناً، الوحشة، الهول، هشيماً، سراياً، جرحاً، ثخيناً). وقد أقمنا لها جدولاً بحثاً عن الوجاهة لما سنأوله. وصورته الآتي:



الکلمة	الحرف	صفاته	موقعه	وسمه الإيقاعي
وهاداً	الهاء	همس، رخاوة، خفاء	أول الكلمة ووسطها	إيقاع أكثر ضعفاً
شاحبات	الهاء	همس رخاوة	وسط الكلمة	إيقاع ضعيف
حزونا	الهاء	همس رخاوة	أول الكلمة	إيقاع ضعيف
الوحشة	الهاء	همس، رخاوة	أول الكلمة	إيقاع أكثر ضعفاً
الهول	الهاء	همس، رخاوة، خفاء	أول الكلمة ووسطها	إيقاع أكثر ضعفاً
هشيماً	الهاء	همس، رخاوة، خفاء	أول الكلمة	إيقاع ضعيف
سراباً	السين	همس، رخاوة، صفير	أول الكلمة	إيقاع ضعيف
جرحاص	الهاء	همس، رخاوة	آخر الكلمة	إيقاع ضعيف
ثخيناً	الثاء/ الخاء	همس، رخاوة	أول الكلمة ووسطها	إيقاع ضعيف

بدأت الكلمات الحاوية للهمس متعلقة بالعنصر الثاني المخصص للحديث عن غياب الشاعر عن الوجود. والمثير للتدبر أنها متجاوبة مع معجم العدم وذهاب الفعل واندثار الموجودات. والملاحظ أن هذه الحروف المهموسة قد تصدرت الكلمات للتعبير عن الضعف. إذ وهن الكون والإيقاع بغيابه. فلا تصادف في هذا الجزء إلا أرضاً " وهاداً شاحبات وحزونا". وتعضد هذا الهمس واو اللين التي تسبق هاء وهاد للتعبير عن ذهاب القوة. فتطالعنا هاء ضعيفة الصفة تتذيل لفظة "جرحاً" بما فيها من تنوين. ويتضاعف اللين في مجاورة الواو للحاء في لفظة "الوحشة"، ويتكرر الضعف من هاء "الهول" و"هشيماً". ونتحسس الوهن عياناً في اللفظ ومعناه في ما تتضوعه هاء الكلمات من حزن وشحوب، وجراح لتلوح الذات المتكلمة خائرة القوى فضعف الإيقاع لضعفها. ويظل الشاعر يؤين غياب صنوه بما يجاهر بالهلاك وقد صار جرح الوجود عميقاً "ثخيناً" تمام جرحه. وهكذا أمكن القول إن الشاعر قد طوع حروفه للبوح بما يتمل داخله من مشاعر الارتياح والشعور بنخوة القوة عند حديثه عن قدرة الشاعر على الفعل ومعايشة الوجود حضوراً وفعلاً، ومن ألم ضياع لحظة احتجابه. ولذلك، راح بين الجهر والهمس مراوحته بين القوة والضعف، مما خلق إيقاعاً ثرياً متبدل الملامح متطوِّلاً على النمذجة. وستنصب فاعلية الحروف إيقاعياً باستدعاء النحو لتبين مدى جدواه الإيقاعية في الآتي:

### ٣. إيقاعية النحو:

يسعى الشاعر الرومنطقي إلى الثورة على لغة القدامى لأنه يراها لا تناسب واقعه ولا قدرة لها على دغدغة طبله أذنه ليخصبها بخرق قواعدها. وهذه القصيدة تستوي حجة على عبث إيليا أبي ماضي بقواعد التحوين ليريك الدارس فيعجزه الوقوف عند حدود الجملة لعسر تبين حدود وقفها ولربما أشكل عليه تبين وظائف مكوناتها. ولكن اعتماد النحو لدراسة إيقاع هذه القصيدة مثمر لأنه يمكننا من الوقوف عند وسوم إيقاعية صمت عنها بحرهما وقافيتها وأصواتها ومقاطعها على تنوعها نوعاً وكمّاً. وسندستجلي هذه الفاعلية الإيقاعية بالوقوف عند التراكيب والوظائف بالبدء بـ:

#### ● إيقاعية الجمل الطرفية والشرطية:

مثل الشرط القائم على الطرف الزماني أو على حرف الوصل في هذه القصيدة سمة تركيبية لافتة في أغلب أبياتها. ولئن خلق انسجاماً بين المصارع ليخضعها لنظام هندسي صارم النظام، فإنه يربكنا متى عدنا إلى أحكام العروضيين الذين يميلون إلى استقلالية البيت واكتفائه بذاته تركيباً وصوتاً. إذ صار البيت متمماً لسابقه تركيباً ومعنى. ولذلك وُسم الإيقاع بملح بعينه سيكشفه الجدول الآتي:

الجملة الطرفية أو الشرطية	الملح الإيقاعي
عندما أبداع هذا الكون... شؤوننا (جملة طرفية)	إيقاع صاعد في جملة الشرط وهابط في جملة جوابه وشديد التراخي فيها
لو أبى الله... الناظرينا	إيقاع صاعد في جملة الشرط وهابط في جملة جوابه وشديد التراخي
لو مضى الشاعر عنا لشقينا	صاعد في جملة الشرط وهابط في جملة جوابه وشديد التراخي

لوحظ أن الجمل الشرطية تقوم على بناء مخصوص قائم على علاقة تلازمية بين جملة الشرط وجملة جواب الشرط. فلا تتحقق الأولى إلا شرط تحقق الثانية. وأيد باحث هذه الرؤية مشيراً إلى أن اللغة العربية تلتزم «في هذا الأسلوب ترتيباً دقيقاً وصارماً؛ حيث لا يقبل تقديماً أو تأخيراً في أركانه. وتكاد نحسن أن التزاماً كائناً بين أداة الشرط وجملة الشرط دون سكتت بينهما» (والي دادة، عبد الحكيم، ١٩٩٧ - ١٩٩٨). وهو ما يجعلنا نتمن شأو الشرط باعتباره تركيباً مهماً في إفادة المتلقي وإخباره بما كان يجمله. ولذا، يكون المتكلم والسامع على نفس الدرجة تناغمًا وانسجامًا. إلا أن هذه الجمل تعلقت زماناً بالمستقبل، مما يجعل همّة المتكلم مهوسة

باتمام الأمر الثاني لتخلد إلى أريجيتها (الزيادي، تراث، ٢٠٠٩). وهذا ما يضعف الإيقاع ويكسوه بنبهة هبوط لأن الكلام قد اكتمل معناه وبلغت الجملة تمامها. ويشار إلى أن الأذان تظل متشوقة إلى تحقق جواب الشرط الذي كف أن يكون جملة واحدة ليرد جملاً متعددة مترابطة بالعطف فيبلغ المتلقي حيرته لأن الشاعر يتلاعب به لعباً خطراً. فإذا اطمأن إلى تمام التركيب صادف استرسالاً في القول ورغبة في إتمام المعنى. وهذا الشرط بمعاطيفه يصيب الدآت المبدعة بالتعب لاستنفاد طاقتها النفسية دون بلوغ المراد. إلا أن الجملة الشرطية المقترنة بـ "لو" تستغرق وقتاً أطول فيزيد تراخي إيقاعها خلافاً للمقترنة بـ "عندما" ونحتج لهذا بالقول الآتي: « نجد في العربية بعض أدوات الشرط غير جازمة. وندرك لا محالة أنه غالباً، ما تكون الفسحة النطقية بين الأداة وجواها كبيرة. وهذا ما نلمسه في استخدام أول هذه الأدوات (لو) » (وإلي، عبد الحكيم، ١٩٩٧ - ١٩٩٨). ونقدّر أن هذا هو ما وسم الإيقاع بالإجهاد الذي كاد يذهب فيه الغنائية ويخلّ بنظامه لولا ارتباطه بالتوازي التركيبي الذي يجبر الكلام على استعادة نظامه. إنّه النحو يعيد إلى العروض نظامه الذي خرج فيه عن طوعه. وقد تجاوب هذا التركيب مع العطف الذي جعل الكلام قائماً على جمل متماثلة الأوزان والتراكيب صانعة لثراء إيقاعي سنرصده في الآتي:

• إيقاعية المركبات العطفية:

للعطف قيمة كبرى في تحقيق القصيدة لانسجامها وتقارب بناء أبياتها. وهذا محقق لعطف قلوب القراء عليها. إذ استحسّن باحث حديث هذا المركب لأنه يجعل قسبي المعطوف عليه والمعطوف متعادلين من حيث القيمة التركيبية وربّما يؤكد صرامة النظام التي فرضها الوزن العروضي ليكون التناسب الضروي (الحباشة، صابر، ٢٠٠٩). وسنختبر قدرته على تبديل الملامح الإيقاعية داخل القصيدة وتغايرها داخل البيت الواحد وفي صلته ببقية الأبيات الأخرى. وهذا يستوجب الاحتماء بالإحصاء لرصد تواتر هذا التركيب بالوقوف عند عطف المفردة على المفردة، أولاً، فعطف الجملة على الجملة ثانياً وفق الآتي:

أ. إيقاعية عطف المفردة على المفردة:

اعتبر العطف أداة تساهم في انسجام النصّ وإخضاعه لدقّة النظام. وقد تمّ الاعتراف بشأو "الواو" في الرّبط بين الجمل وجمع أشتها. ولذلك اعتبر هذا المركب « أحد الوسائل لتماسك النصّ، وذلك لأنه يعمل على تقوية الروابط بين متواليات الجمل في النصّ وجعلها متماسكة، فالعطف يحدّد الطريقة التي ترتبط به عناصر الجمل وال فقرات بشكل منظم داخل النصّ، بحيث تدرك عناصر النصّ مفردة وجملاً ومتواليات جمل كوحدة متماسكة » (حماد، خليل، العايدى، حسين، ٢٠١٢). ولرصد هذه فاعليته مفرداً أقمنا جدولاً توضيحياً للوقوف عند مواقعه ووسمه الإيقاعي وفق الآتي:

المثال العطفّي	المعطوف عليه	أداته	المعطوف	موقعه	وسمه الإيقاعي
جميلاً وثمانياً	جميلاً	الواو	ثمانياً	قافية العجز (ب ١)	ارتخاء (ضعف)
حراكاً وسكوناً	حراكاً	الواو	سكوناً	قافية العجز (ب ٢)	ارتخاء (ضعف)
زماناً، ومكاناً	زماناً	الواو	مكاناً	مطلع الصدر (ب ٣)	توسّط بين السرعة والارتخاء
شخصوا وشؤوناً	شخصوا	الواو	شؤوناً	قافية الصدر (ب ٣)	ارتخاء (ضعف)
نغمات ولحونا	نغمات	الواو	لحوناً	قافية العجز (ب ٩)	ارتخاء (ضعف)
شاحبات وحزوناً	شاحبات	الواو	حزوناً	قافية العجز (ب ١١)	ارتخاء (ضعف)
ضباباً ودجوناً	ضباباً	الواو	دجوناً	قافية الصدر (ب ١٢)	ارتخاء (ضعف)
أريجاً وفتوناً	أريجاً	الواو	فتوناً	قافية العجز (ب ١٢)	ارتخاء (ضعف)
غيظاً وجنوناً	غيظاً	الواو	جنوناً	قافية الصدر (ب ١٤)	ارتخاء (ضعف)
خليلاً وخديناً	خليلاً	الواو	خديناً	قافية العجز (ب ١٨)	ارتخاء (ضعف)

بدا أنّ العطف القائم على المفرد قد احتلّ مواقع متباينة من الأبيات بين مطلع الأبيات وتقفية الصّدر والأعجاز. وهذا ما وسم إيقاعه قوّة وضعفاً بالتغاير. إذ مثّل تعاوده في تقفية المصراع الثاني سبع مرات بنسبة ٦٤ %، وبلغ عدده في قوافل المصارع الأولى ثلاثاً بنسبة ٢٧ % . أما نسبة تواتره في مطلع الأبيات فمرة واحدة بما يقارب نسبة ٩ % . وهذا الإحصاء موحّ بقوة الإيقاع في البداية الذي يرتدّ إلى نشاط الشاعر وامتلاكه لطاقة نفس تمكّنه من التعبير، وينقل النهاية التي تظهر تعب المتكلم فبات العطف مناسباً له في وسم الكلام بالتراخي ليغدو الإيقاع فضّاح حال صاحبه. إلا أنّ هذا الوسم الإيقاعي لا يحجب عنّا تطويع النحو لخدمة العروض بنظامه الصّارم. فيمائل المعطوف مع المعطوف عليه في الصّيغة الصّرفيّة، ليأتي الوزن " فعيلاً" مثل ( جَميلاً وثمانياً، خَليلاً وخَديناً)، أو " فعلاً" مثل ( زَماناً ومَكاناً)، أو فُعولاً مثل ( شُخصوا وشُؤوناً). وأحياناً أخرى يحدث المركب العطف في شكل تواز عموديّ مثل ( نغمات ولحونا، شاحبات وحزوناً). ونقدّر أنّ تطويع العطف لمقتضيات العروض قد سيّج القول بنظام دقيق وخلق بين مكوّناته انسجاماً ومرعاة لما دعا إليه الأوائل من ضرورة التناسب بين المعطوفين لأنّه يحدث حلاوة تلتذّ لها الأسماع. وقد حوى هذا العطف طباقاً

لتجميل الكلام وتقوية المعنى. وهذه الخصوبة الإيقاعية التي أحدها العطف مفرداً محفزة لاختبار مدى إيقاعية العطف مركباً إسنادياً في الآتي:

ب. إيقاعية عطف الجملة على الجملة:

نرى أنّ عطف الجملة على الجملة قد مثل سمة مهمة في هذه القصيدة وقد ارتأينا أن لا نقيم له جدولاً حتى لا يصبح المقال ثقيلًا فيجفّ ماؤه وينهب إقناعه. ولوحظ أنّه تمّ عطف الجملة على الجملة والمصراع على المصراع، فالبيت على البيت، ليتعاود التركيب محافظاً على أشكاله نفسها اسمياً أو فعلياً. وهذه الكثافة في هذا النوع العطفي تجعل القول أكثر انسجاماً. وقد ارتبط بلاغياً بالتشبيه في الآتي:

إنّه روح كريم ليس الطين المهينا ونبي بهر الخلق وما أعلن ديناً

بدا ارتباط العطف بأسلوب التشبيه مشرعاً للحديث عن اتساع المعنى وكثافته لأنّ همّة المتلقي متعلقة بعقل المعنى الذي تتشعب طرق الوصول إليه لمجازية الصورة التي تدرك تقريباً دون بلوغ حقيقة واضحة تذهب هوس التفكير فيها. وهذا يستدعي قراءات عدة لها صلة بثقافة القارئ وبيئته فتباين الرؤى والدلالات المتوصل إليها. أما إيقاعياً فقد وسم الكلام بالبطء والتراخي. وقد ساعد ذلك على تمدد الكلام وترابطه ببعضه واتساع معانيه وكأنا إزاء تدوير معنوي. وأدى هذا التجاوب بين العطف والتشبيه البليغ إلى إشاعة جوّ من الانسجام بين الجمل وتمائلها. وقد أشار باحث في أطروحته إلى شأو هذا النوع من التشابه قائلاً: «إنّه هو التشبيه الذي تجرد من الأداة ومن وجه الشبه معاً، وقام على العنصرين الجوهريين فحسب. فهذا الأسلوب بخلوه من الأداة يتميز بالمطابقة التامة بين المشبه والمشبه به، ويتجرده من وجه الشبه يتميز بإجمال التقريب بينهما، ممّا يسمح باعتبار التشبيه البليغ أسى درجة في التشبيه الصريح من حيث هو يسوي بين المشبه والمشبه تسوية تامة» (الطرابلسي، محمد الهادي، ١٩٨١). وهو شاهد يتعلّق بوعي الذات الشاعر بأنّ المماثلة بين مصارع الأبيات تخضع القول لنظام دقيق قائم على التناسب إلى درجة أن يعيد المثل مثيله. فهذا الرّبط بين الجمل يخرجها في شكل عناقيد من الكلمات متألّفة المعنى، منسجمة في الموضوع، وفي بنيات متشابهة وتراكيب متماثلة. وقد أرجع أوج هذا النوع من الرّبط إلى خاصيات الثقافة الشّفهية الأولى خاصة، في نصوصها الدينيّة التأسيسيّة. ولذلك، استأنس الشاعر بالعطف مخاطباً الجمهور بما هو مألوف عنده، وشائع في ثقافته. وهذا من شأنه أن يوحد بين المبدع والمتلقي ويؤلف بينهما (أوج، والترج، ١٩٩٤). ونقدّر أنّ هذا المركب النحويّ محفّز للتعمق في معاضدة التوازي التركيبيّ لجهود العطف المشتمل على التشبيه في إثراء الإيقاع. وسنرصد هذا في الآتي:

#### • إيقاعية التوازي التركيبي:

اهتمّ النقاد بالتوازي التركيبيّ وقرنوه بالتناسب. فهو عندهم يزيد النظام نظاماً، لأنّه يماثل بين الجمل الإيقاعية تركيباً وصوتاً. إذ اقترن في هذه القصيدة بالتصريح. وهذا يخلق انسجاماً داخلياً بين كلّ الأشطر. ولذلك اعتبر باني إيقاع النّصّ وصانع هندسته، وعلامة جودته. وقد بدا في هذه القصيدة حاضراً حضوراً متميّزاً يمكن اعتباره قد ارتقى بها إلى درجة منافسة القصائد العيون التي جمّلت إيقاعها به. وسنحتج لهذه الفاعلية ببينين وشطر بالاستناد إلى الجدول الآتي:

الجملة الإيقاعية	شكلها النحويّ	الوسم الإيقاعيّ
مَنْ سِوَاهُ تَائِرٌ فِيهِ وَقَارُ النَّاسِكِينَا	مبتدأ + خبر	إيقاع فيه بعض الصعود لاستفهاميته ومتراخ بحكم احتوائه على تشبيه هادف إلى اتساع المعنى.
مَنْ سِوَاهُ عَابِدٌ فِيهِ جَنُونَ الْفَائِرِينَا	مبتدأ + خبر	إيقاع فيه بعض الصعود لاستفهاميته ومتراخ بحكم احتوائه على تشبيه هادف إلى اتساع المعنى.
مَنْ سِوَاهُ عَانِقُ اللَّهِ يَقِينَا لَا ظُنُونَا	مبتدأ + خبر	إيقاع فيه بعض الصعود لاستفهاميته ومتراخ بحكم احتوائه على تشبيه هادف إلى اتساع المعنى.
مَنْ تَرَى إِلَاهَ يَحْيَا نِعْمَاتٍ وَأُحُونَا	مبتدأ + خبر	إيقاع فيه بعض الصعود وأقلّ بطناً من السابق على احتوائه لمركب إسنادي فعليّ.
مَنْ تَرَى إِلَاهَ يَفْنِي ذَاتَهُ فِي الْآخِرِينَا	مبتدأ + خبر	إيقاع فيه بعض الصعود وبعض البطء قياساً إلى الجمل الثلاث الأولى على احتوائه لمركب إسنادي فعليّ.

إيقاع ثقيل لارتباطه بالمستقبل والحدث الممتنع التَّحَقُّق ، وشديد التَّراخي لاقتراحه بـ"لو" المقتضية جملاً طويلة ومستغرقة لمدد زمنية أكثر طولاً.	أداة استئناف + فعل + فاعل + حال	واستفاد الجدول الحالم غيظاً وجنوناً
إيقاع ثقيل لارتباطه بالمستقبل والحدث الممتنع التَّحَقُّق ، وشديد التَّراخي لاقتراحه بـ"لو" المقتضية جملاً طويلة ومستغرقة لمدد زمنية أكثر طولاً.	أداة استئناف+ فعل+ فاعل+ م فيه + حال	واستوى النَّهر على وجه التَّريا جرحاً نخينا

نقرأ في هذه الجملة المصطفاة التي تستوي أدلة للحديث عن شأو التَّوازي التركيبي في تحقيق انسجام النَّص وإعادة النَّظام إلى المواطن التي اختل فيها في النَّص تبايناً في نوع الجمل وفي وظائفها الإيقاعية. فالجمل الثلاث الأولى استفهامية وإن احتجبت الأداة لأنَّ القراءة تحدث التَّنغيم وتجعلنا نقف عند موقعها. وهذا ما يسمها بإيقاع شبه صاعد. ونحتكم في ما أدعيناه إلى قول قَدْرنا فيه بعض الوجاهة يقرّ بصعود نغمة هذه الجمل لقيامها على سكتة واحدة خلافاً لمن الشَّرطية المقتضية لنغمة هابطة (والي، عبد الحكيم، ١٩٩٧ - ١٩٩٨). وقد اقترنت هذه النغمة بحضور الشَّاعر في الكون وفعله الخلاق فيه. فتناسبت تفعيلات هذه الجمل عروضاً وضرباً في أغلبها بحثاً عن حلالة المسموع وشذاً للكلام بعضه إلى بعض فيترايد انسجام عناصره. وكأنَّه تجسيد للانسجام بين الوجود وحضور الشَّاعر. فيهيئاً نظام دقيق لهذا الحضور تحكمه وحدة النغمة ووحدة التركيب وأحياناً وحدة الوزن. ولذلك، يتهيء المتقبَّل لتتابع تراكيب بعينها تعيد مثلها دون انحراف عنه. وهذا التناسب والحفاظ على نظام تركيب صارم خصلة فنية محمودة عند القدامى الذين استحسَنوها وحرَّضوا عليها وبوَّؤوها أعلى مراتب صناعة الكلام وجعلوها شريفة المنزلة لكثرة ورودها في القرآن الكريم (ابن الأثير، د. ت). وقد يعود ذلك إلى قدرة هذا التركيب على التَّربيع في ترسيخ الفكرة بالذهن وتيسير حفظها (ناجي، محمد عبد الحميد، ١٩٨٤). إلا أنَّ الجملتين الأخيرتين، على حفاظهما على النَّظام وخضوعهما له باستدعاء أشكال نحوية متماثلة تماثلاً تاماً لجبر خرق النَّظام الذي أحدثه الغلو في ركوب الرَّحاف ولغياب الشَّاعر عن الوجود، لاحتا متطابقتين لحال الدَّات المتكلمة الجزعة حيال الفراغ. إذ وردتا جملي جواب شرط متعلقتين بالعطف لجملة شرط سابقة. ولذلك، اقترنا بوسم الثقل وهبطت نغمة الإيقاع لوجود أكثر من سكتة واحدة لصلتهما بالسَّابق. وزاد الثقل ثقلاً ارتباط الشَّرط بالزمان المستقبل الذي يربك الشَّاعر لأنَّ هَمَّته متعلِّقة بإتمام متعلِّقات جملة جواب الشَّرط من أفعال تعيد إلى الحياة حياتها. ويبدو أنَّ "لو" الامتناع تدلُّ على صعوبة تحقُّق الأمر المتعلِّق بجملة الجواب فتطول الجمل ويتمدِّد الكلام ويتلَطَّط وتيأس الدَّات من إخصاب الغياب حضوراً ويعمَّ التَّراخي فينفر المتلقي من هذه التراكيب المقترنة بالعدم وإن رذها إليها إيقاعها رذاً عنيفاً بحمايته للتناسب الذي تألفه الأذان والنفوس معاً. ويبدو أنَّ التَّوازي التركيبي في هذه القصيدة خادم لإيقاعها ومعناه، صانع لصلة انسجام بينهما مراعيًا لمقام حضور الشاعر في الوجود وغيابه عنه.

### الخاتمة:

نشير في قافلة هذا البحث أنَّ الإيقاع في قصيدة إيليا أبي ماضي خاصَّة وفي قصائد الشعر الرومنطقي عامَّة قد مثل عنصراً فعَّالاً في ثرائها موسيقي ودلالة. فهذه القصيدة تتيح لنا الحديث عن إمكانات إيقاعية هائلة لا تتيحها بقية الأشعار الأخرى بتنوع عصورها ومدارسها. إذ بدت صادمة في شكل انتشارها بورودها على مجزوء الرَّمَل المقتضي تدويراً في كافة المصارع فالأبيات. وتمَّ تحويل معاييب القافية قديماً إلى محاسن ركوب الشَّاعر للتَّضمنين الذي زاد القصيدة اتساعاً في الدَّلالة ليبرز تفوقه على الميرزبن الأوائل في قول المنظوم. وفكَّت الرَّحافات رتابة التفعيلة الأصليَّة لتسم الإيقاع بالسَّرعة. ومثلت الحروف جهراً وهمساً، وما تعلَّق بهما من صفات أخرى ملاذاً لاستحضار القوَّة في الإيقاع وضعفه وارتباط الوسمين بحضور الشَّاعر في الكون وغيابه عنه. وقد رصدنا للنحو فاعلية إيقاعية في بناء الإيقاع وخلق انسجام بين مكونات المصراع والبيت والقصيدة كآفة. ولذلك، تمَّ الاحتماء بالمركب العطفي بأشكاله النَّحوية المتغايرة مفرداً ومركباً إنسانياً. فبدأ الأوَّل المقترن الفاصلة أقلَّ ارتخاء، ولاح الثاني موعلاً في بطنه لاقتراحه بالتشابه البليغة الهادفة إلى توسيع أفق الدَّلالة بالاحتماء بالمجاز. ووسمت التراكيب الشَّرطية نغمة الإيقاع بالهبوط. وأغنى الشَّاعر هذه المركبات بالتَّوازي التركيبي الذي بدأ أكثر قدرة على جبر الخلل الذي أحدثته كثرة الرَّحافات ليتمَّ استرداد النَّظام الصَّارم الذي عجز العروض في هذه القصيدة على المحافظة عليه. ولذا، بدأ الإيقاع في هذا الأنموذج الشعري شغلاً فيه، متباين الملامح إلى حدِّ التَّمايز، مراعيًا لمقضييات إنتاج المعنى، تقلباً بين القوَّة لحظة حضور الشَّاعر في الكون، والضَّعف عند غيابه عنه. ونخلص في الختام إلى أنَّ هذه القصيدة إعلان عن التَّحوُّل في الرُّؤية إلى الوجود، من الله الفاعل إلى الشَّاعر الفاعل، من الرُّؤية القدسيَّة التي تعلي شأو الإله

والجماعة إلى الرؤية البشرية التي ترتبط بتكريس النزعة الفردية وتضخم الذات. وهذا مذهب جديد عند الرومنطقيين وتمرد على المدرسة الكلاسيكية التي تؤثر الجماعة وتبخس الفرد قيمته في الوجود.

## المراجع:

### أولاً: المراجع العربية:

١. ابن الأثير. (د. ت). المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. ج ١. تحقيق محمد معي الدين عبد الحميد. مصر. القاهرة. مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده. ٢٣٩.
٢. أنيس، ابراهيم. (١٩٧٢). موسيقى الشعر. ط ٤. لبنان. بيروت. دار القلم. ص ٩٧، ٩٦.
٣. أونج، والترج. (١٩٩٤). "الشفاهية والكتابية". ترجمة حسن البنا عز الدين ومراجعة محمد عصفور. الكويت. سلسلة عالم المعرفة، عدد ١٨٢، ص ٩٩، ١٠٠.
٤. بكار، يوسف. (١٩٨٢). بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث). ط ٢. لبنان. بيروت. دار الأندلس للنشر والطباعة. ص ٢٣٦، ١٨٠.
٥. بنسلامة، نادرة. (٢٠٠٧ - ٢٠٠٨). "الإيقاع بين الشعر والنثر في العربية الفصحى دراسة صوتية". أطروحة الدكتوراه. جامعة قرطاج. المعهد العالي للغات بتونس.
٦. بودالية، رشيدة. (٢٠١٦ - ٢٠١٧). "دلالة الطواهر فوق مقطعية في توجيه الخطاب القرآني". أطروحة دكتوراه. الجزائر. جامعة أحمد بن بلّة. وهران.
٧. بوغلاب، الحبيب. (١٩٩٩ - ٢٠٠٠). "النموذج الشعري في النقد العربي إلى القرن الخامس الهجري". شهادة الدراسات المعمّقة في اللغة والأدب العربية. جامعة منوبة. كلية الآداب منوبة. ص ١٠٦. (الهامش ٠٣).
٨. الهانوي، محمد علي. (١٩٩٦). كشف اصطلاحات الفنون والعلوم. ج ١. تحقيق رفيع العجم وعلي دحروج. ط ١. مكتبة لبنان. ص ٦٤٦.
٩. الشبي، جري. (١٩٨٤). "التناسب بين عناصر القصيدة عند النقاد والبلاغيين وقيمتها في الفكر الحديث". رسالة الماجستير. المملكة العربية السعودية. جامعة أم القرى. كلية اللغة العربية. قسم الدراسات العليا العربية. فرع الأدب. ص ٣٦٩، ٣٧٥.
١٠. جربوع، سعيدة. (٢٠١٨ - ٢٠١٩). "البنية الإيقاعية في فنّ الموشحات" ابن زهر وابن سهل وابن الخطيب أنموذجاً". أطروحة دكتوراه. الجزائر. جامعة محمد بوضياف المسيلة.
١١. ابن جعفر، قدامة. (١٣٩٩ هـ). نقد الشعر. تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي. مصر. مكتبة الكليات الأزهرية. ص ٨٦، ٤٦، ٤٧.
١٢. حامد، عبد المجيد. (٢٠٠٣). "التجربة الشعرية عند المتوكل صه"، مذكرة ماجستير. جامعة النجاح الوطنية. فلسطين. ص ٢٣٩.
١٣. الحباشة، صابر. (٢٠٠٩). من قضايا الفكر اللساني في النحو والدلالة اللسانية. سورية، دمشق. صفحات للدراسات والنشر والتوزيع. ص ٥٠.
١٤. حماد، خليل والعايدي، حسين. (٢٠١٢). "أثر العطف في التماسك النصّي في ديوان على صهوة الماء للشاعر مروان جميل محيسن دراسة نحوية دلالية"، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية: ٢٠(٢): ٣٢٧ - ٣٥٦.
١٥. الحيزم، أحمد. (٢٠١٥). من شعرية الإيقاع وكتابة الذات. القيروان. ط ١. دار صامد للنشر والتوزيع. ١٥.
١٦. الخفاجي. (١٩٨٢). سرّ الفصاحة. ط ١. لبنان. بيروت. دار الكتب العلمية. ص ١٨٩، ١٨٧.
١٧. ابن رشيق، (١٩٨١). العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده. ج ١. حققه. وفصله. وعلّق حواشيه محمد معي الدين عبد الحميد. ط ٥. لبنان. بيروت، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة. ص ١٣٩، ١٨٣.
١٨. زخنين، بهية. (٢٠٠٩ - ٢٠١٠). "المنطلقات الصوتية للمباني المورفولوجية في كتاب الكافي في التصريف للمحمّد بن يوسف اطفيش". رسالة ماجستير. الجزائر. جامعة وهران. ص ٦٢، ٦٧.
١٩. الزبدي، تراث. (٢٠٠٩). "نحو الأمثال". ضمن مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية: ٨(١): ٨٠.
٢٠. الزبدي، توفيق. (١٩٨٥). مفهوم الأدبية في التراث النقدي. تونس. دار سراس للنشر. ص ١٣٧، ١٤٢، ١٥٢.
٢١. سيويه. الكتاب. ١٩٨٢. ج ٤. تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، ط ٢، مصر. مكتبة الخانجي بالقاهرة. ص ٤٣٤.

٢٢. الشاعر، صالح عبد العظيم. (٢٠١٤). "التصريح في وسط القصيدة ( نماذج من الشعر الجاهلي)". مجلة حوليات آداب عين شمس: ٤٢: ٥٩، ٦٩.
٢٣. الطرابلسي، محمد الهادي. (١٩٨١). "خصائص الأسلوب في الشوقيات"، أطروحة دكتوراه الدولة. كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس. ص ٣١، ١٥٠.
٢٤. الطيب، عبد الله. (١٩٨٩). المرشد إلى فهم الأشعار وصناعتها. ط٢. الكويت. مكتبة جمهورية الكويت. ص ١٥٨.
٢٥. طيفور، ماما. (٢٠١٧ - ٢٠١٨). "اتجاهات الخطاب النقدي الحديث والمعاصر وألياته في قراءة الشعر المهجري". أطروحة دكتوراه. الجزائر. جامعة جيلالي ليايس. سيدي بلعباس.
٢٦. عبد الرحمان، حاتم. (٢٠٠٦). "التفاؤل والتشاؤم في شعر إيليا أبي ماضي". رسالة الماجستير. جامعة الخرطوم. كلية الآداب. قسم اللغة العربية.
٢٧. العزّام، هشام. (١٤٢٨هـ). "التضمين العروضي". مجلة جامعة أمّ القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها. ج ١٩. ع ٤٣، ذو الحجة، ص ٤٨٤، ص ن.
٢٨. الغزي، محمد. (١٩٩٦). "القافية في الشعر العربي المعاصر". مجلة الحياة الثقافية: ٢١ (٧٧): ص ٣٥.
٢٩. القرطاجي، حازم. (١٩٦٦). مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة. دار الكتب الشرقية. تونس. ص ٢٦٦، ٢٦٨، ٢٧٢.
٣٠. القرقوي، فؤاد. (١٩٨٨). "أهم مظاهر الرومنطقيّة في الأدب العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها". تونس. الدار العربية للكتاب.
٣١. قوبعة، محمد. (٢٠٠٠). "الرومنطقيّة ومنابع الحدائث في الشعر العربي: الرابطة القلمية أنموذجاً". تونس. جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية تونس ١. كلية الآداب بمنوبة.
٣٢. أبو ماضي، إيليا. (١٩٨٩). الديوان. لبنان. بيروت. دار العودة، ص ٧٥.
٣٣. المساعيد، ربحان. (٢٠١٧). "فاعلية الأتساق الصوتي في انسجام النصّ الشعري: خمرة أبي نواس النونية أنموذجاً". مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية: ٤٤ (٣): ٦٢.
٣٤. ناجي، محمد عبد الحميد. (١٩٨٤). الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية. ط١. لبنانز بيروت. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ص ٦٤.
٣٥. والي دادة، عبد الحكيم. (١٩٩٧-١٩٩٨). "النبر والتنغيم في اللغة العربية- دراسة وصية وظيفية-". شهادة الماجستير. الجزائر. جامعة أبي بكر بلقايد. ص ٦٧، ٧١، ٦٨.
٣٦. الورتاني، خميس. (٢٠٠٥). الإيقاع في الشعر العربي الحديث خليل حاوي نموذجاً. ط١. سورية. دار الحوار للنشر والتوزيع. ص ٢٥.
٣٧. الورتاني، خميس. (٢٠١٦). نحو إيقاعية عربية حديثة. ط١. تونس. دار مسكيلياني للنشر والتوزيع.
٣٨. وقاد، مسعود. (٢٠١١). "استراتيجية المقاربة الإيقاعية للنصّ الشعري العربي: أوتام نموذجاً". مجلة الواحات للبحوث والدراسات. (١٣). ص ٤٩، ٥٣، ١٣٩.
٣٩. الوهايي، محمد المنصف. (٢٠١٠). "الشعر / الموسيقى" بمجلة "رحاب المعرفة". منشورات رحاب المعرفة. ١٣ (٧٥)، جويلية - أوت، ص ٩.

ثانياً: المراجع الأجنبية:

[1] Dessons, Gerard et Meschonnic, HENRI. (1998). Traité du rythme des vers et des proses, Dunod, paris.

[2] Gardes- Tamine, Joelle. (1987). Introduction a l'analyse de la poésie, P U F.



www.refaad.com

المجلة الدولية للدراسات اللغوية والأدبية العربية  
International Journal for Arabic Linguistics and  
Literature Studies (JALLS)

Journal Homepage: <https://www.refaad.com/views/JALS/home.aspx>

ISSN: 2663-5860(Online) 2663-5852(Print)



## Rhythm properties in romantic poetry: A poem by the poet Ilya Abu Madi as a model

Mohamed Saleh Al- Hamraoui

Higher Institute of Humanities, University of Tunis Al-Manar, Tunis  
mohamed.hamraoui.beja@gmail.com

Received Date : 1/7/2020

Accepted Date : 1/9/2020

DOI: <https://doi.org/10.31559/JALLS2020.2.3.3>

**Abstract:** In this topic, we touched upon an attempt to limit the rhythm as a sticky concept that refuses to control. And we deliberately associated it with a kind of poetry, which was considered a revolution in the poetry of the early ones as an art and life. We were given a confusing poem for readers who used to have typical poems based on a well-known and fenced structure in order to define their dictionaries, their meanings and their pictures.

Interestingly, it enabled us to have great rhythmic potentials, so the illusion of the minds that shows were killed in the rhythm of its fertility was removed, as it allowed us to rotate and creeping in frequency. And we tested the ability of grammar compassionately, a condition and a synthesis to give rhythmic peculiarity to the poetry of the romantics by reviving rhythms that were marginalized by the typical poem of the first.

**Keywords:** *Rhythm, romantic poetry, heaviness, lightness, slowness, speaking, whispering, rhythmic diversity.*

### References:

- [1] 'bd Alrhman, Hatm. (2006). "Al'tfa'l Waltsha'm Fy Sh'r Eylya Aby Mady". Rsalt Almajstyr. Jam't Alkhrtwm. Klyt Aladab. Qsm Allghh Al'rbyh.
- [2] Al'zam, Hsham. (1428h). "Altdmyn Al'rwdy". Mjlt Jam't Am Alqra L'lwm Alshry'h Wallghh Al'rbyh Wadabha. J 19.' 43, Dw Alhjh, S 484, S N.
- [3] Abn Alathyr. (D. T). Almthl Alsa'r Fy Adb Alkatb Walsha'r. J1. Thqyq Mhmd Mhy Aldyn 'bd Alhmyd. Msr. Alqahrh. Mtb't Mstfa Albaby Alhlby Wawladh. 239.
- [4] Abn J'fr, Qdamh. (1399h). Nqd Alsh'r. Thqyq Mhmd 'bd Almn'm Khfajy. Msr. Mktbt Alklyat Alazhryh. S 86, 46, 47.
- [5] Abn Rshyq, (1981). Al'mdh Fy Mhasn Alsh'r Wadabh Wnqdh. J1. Hqqh. Wfslh. W'elq Hwashyh Mhmd Mhy Aldyn 'bd Alhmyd. T5. Lbnan. Byrwt, Dar Aljyl Lnshr Waltwzy' Waltba'h. S 139, 183.
- [6] Abw Mady, Eylya. (1989). Aldywan. Lbnan. Byrwt. Dar Al'wdh, S750.
- [7] Anys, Abraham. (1972). Mwsyqa Alsh'e. T4. Lbnan. Byrwt. Dar Alqlm. S 97, 96.
- [8] Awnj, Waltraj. (1994). "Alshfahyh Walktabyh". Trjmt Hsn Albna 'z Aldyn Wmraj't Mhmd 'sfwr. Alkwyt. Sslh 'alm Alm'rfh, 'dd 182, S 99, 100.
- [9] Bkar, Ywsf. (1982). Bna' Alqsydh Fy Alnqd Al'rby Alqdyd (Fy Dw' Alnqd Alhdyth). T2. Lbnan. Byrwt. Dar Alandls Lnshr Waltba'e. S 236, 180.
- [10] Bnslamh, Nadrh. (2007- 2008). "Aleyqa'eByn Alsh'e Walnthr Fy Al'ebyh Alfsha Drash Swtmyh". Atrwht Aldktwrah. Jam't Qrtaj. Alm'hd Al'aly Lghat Btwns.
- [11] Bwdalyh (Rshydh). (2016- 2017). "Dlalt Alzwahr Fwq Mqt'yh Fy Twjyh Alkhtab Alqrany". Atrwht Dktwrah. Aljza'r. Jam't Ahmad Bn Blh1. Whran.
- [12] Bwghlab, Alhbyb. (1999- 2000). "Alanmwdj Alsh'ry Fy Alnqd Al'rby Ela Alqrn Alkhams Alhjry". Shhadt Aldrasat Alm'mqh Fy Allghh Waladab Al'rbyh. Jam't Mnwbh. Klyt Aladab Mnwbh.S 106. (Alhamsh 03).
- [13] Alghzy, Mhmd. (1996). "Alqafyh Fy Alsh'r Al'rby Alm'asr". Mjlt Alhyah Althqafyh: 21(77): S 35.
- [14] Hamd, 'bd Almjyd. (2003). "Altjrbh Alsh'ryh 'nd Almtwkl Sh", Mdkrh Majstyr. Jam't Alnjah Alwtnyh. Flstyn. S 239.

- [15] Alhbashh, Sabr. (2009). Mn Qdaya Alfkr Allsany Fy Alnhw Waldlalh Allsanyh. Swryh, Dmshq. Sfhat Lldrasat Walnshr Waltwzy'. S 50.
- [16] Hmad, Khlyl Wal'aydy, Hsyn. (2012), " Athr Al'tf Fy Altmask Alnsy Fy Dywan 'la Shwh Alma' Lsha'r Mrwan Jmyl Mhysn Drash Nhwyyh Dlalyh", Mjlt Aljam'h Aleslamyhb Llbhwhth Alensanyh: 20(2): 327 – 356.
- [17] Alhyzm, Ahmd. (2015). Mn Sh'ryt Aleyqa' Wktabt Aldat. Alqyrwan. T1. Dar Samd Llnshr Waltwzy'.15
- [18] Jrbw', S'ydh. (2018- 2019). "Albnyh Aleyqa'yh Fy Fn Almwsghat " Abn Zhr Wabn Shl Wabn Alkhtyb Anmwdja"". Atrwht Dktwrah. Aljza'r. Jam't.Mhmd Bwdyaf Almsylh.
- [19] Alkhfajy. (1982). Sr Alfsahh. T1. Lbnan. Byrwt. Dar Alktb Al'lmyh. S 189, 187.
- [20] Almsa'yd, Ryhan. (2017). " Fa'lyt Alatsaq Alswty Fy Ansjam Alns Alsh'ry: Khmryh Aby Nwas Alnwnyh Anmwdja". Mjlt Drasat, Al'lwm Alensanyh Walajtma'yh: 44(3): 62 .
- [21] Najy, Mhmd 'bd Alhmyd. (1984). Alass Alnfsyh Lasalyb Alblaghgh Al'rbyh. T1. Lbnanz Byrwt. Alm'ssh Aljam'yh Lldrasat Walnshr Waltwzy'. S 64 .
- [22] Alqrtajny, Hazm. (1966). Mnhaj Alblgha' Wsraj Aladba', Tqdym Wthqyq Mhmd Alhbyb Bn Khwjh. Dar Alktb Alshrqyh. Twns. S 266, 268, 272.
- [23] Alqrqwy, F'ad. (1988). "Ahm Mzahr Alrwmntyqyh Fy Aladb Al'rby Alhdyth Wahm Alm'thrat Alajnyh Fyha". Twns. Aldar Al'rbyh Llktab .
- [24] Qwb'h, Mhmd. (2000). "Alrwmntyqyh Wm nab' Alhdathh Fy Alsh'r Al'rby: Alrabth Alqlmyh Anmwdja". Twns. Jam't Aladab Walfnwn Wal'lwm Alensanyh Twns1. Klyt Aladab Bmnbh.
- [25] Alsha'er, Salh 'Ebd Al'ezym. (2014). "Altsry' Fy Wst Alqsydh (Nmadj Mn Alsh'r Aljahly)". Mjlt Hwlyat Adab 'yn Shms: 42: 59, 69.
- [26] Sybwyh. Alktab. 1982. J4. Thqyq Wshrh 'bd Alslam Mhmd Harwn, T2, Msr. Mktbt Alkhanjy Balqahrh. S 434.
- [27] Althanwy, Mhmd 'Ely. (1996). Kshaf Astlahat Alfnwn Wal'lwm. J 1. Thqyq Rfyq Al'jm W'ly Dhrwj. T1. Mktbh Lbnan. S 646.
- [28] Althbty, Jryry. (1984). "Altnasb Byn 'nasr Alqsydh 'nd Alnqad Walblaghyyh Wqymth Fy Alfkr Alhdyth". Rsalt Almajstyr. Almmkxh Al'rbyh Als'wdy. Jam't Am Alqra. Klyt Allghh Al'rbyh. Qsm Aldrasat Al'lya Al'rbyh. Fr' Aladb. S 369, 375.
- [29] Altrabsy, Mhmd Alhady. (1981). "Khsa's Alaslwb Fy Alshwqyat", Atrwht Dktwrah Aldwlh. Klyt Aladab Wal'lwm Alensanyh Btwns.S 31, 150.
- [30] Altyb, 'bd Allh. (1989). Almrshd Ela Fhm Alash'ar Wsna'tha. T2. Alkwyt. Mktbt Jmhwyh Alkwyt. S 158.
- [31] Tyfwr, Mama. (2017- 2018). "Atjahat Alkhtab Alnqdy Alhdyth Walm'asr Walyath Fy Qra'h Alsh'r Almhjry". Atrwht Dktwrah. Aljza'r. Jam't Jylaly Lyabs. Sydy Bl'bas .
- [32] Waly Dadh, 'bd Alhkym, (1997- 1998). "Alnbr Waltnghym Fy Allghh Al'rbyh- Drash Wsyh Wzyfyh-". Shhadat Almajstyr. Aljza'r. Jam't Aby Bkr Blqayd. S 67, 71, 68.
- [33] Wqad, Ms'wd. (2011). "Astratyjyh Almqarbh Aleyqa'yh Llns Alsh'ry Al'rby: Abwtmam Nmwdja". Mjlt Alwihat Llbhwhth Waldrasat. (13). S 49, 53, 139.
- [34] Alwrtany, Khmys. (2005). Aleyqa' Fy Alsh'r Al'rby Alhdyth Khlyl Hawy Nmwdja. T1. Swryh. Dar Alhwar Llnshr Waltwzy'. S 25.
- [35] Alwrtany, Khmys. (2016). Nhw Eyqa'yh 'rbyh Hdythh. T1. Twns. Dar Mskylyany Llnshr Waltwzy'.
- [36] Alwhayby, Mhmd Almnsf. (2010). " Alsh'r / Almwsyqa" Bmjlt " Rhab Alm'rffh". Mnshwrat Rhab Alm'rffh. 13(75), Jwylyh – Awt, S 9.
- [37] Zkhny, Bhyh. (2009-2010). "Almntlqat Alswtyh Llmbany Almwrflwlyh Fy Ktab Alkafy Fy Altsryf Lamhmd Bn Ywsf Atfysh". Rsalt Majstyr. Aljza'r. Jam't Whran. S 62, 67.
- [38] Alzyady, Trath. (2009). " Nhw Alamthal". Dmn Mjlt Alqadsyh Fy Aladab Wal'lwm Altrbwyh: 8(1): 80
- [39] Alzydy, Twfyq. (1985). Mfhwm Aladbyh Fy Altrath Alnqdy. Twns. Dar Sras Llnshr. S 137, 142, 152.