Route Educational and Social Science Journal ISSN: 2148-5518

Volume 5 (9), July 2018

Article History		
Received/Geliş	Accepted/ Kabul	Available Online / Yayınlanma
6 /6/2018	18 /6/2018	1 /7/2018

ظاهرة انكسار الإيقاع في الشعر الحُرّ

د. محروس السيد بُريِّك

كلية الآداب والعلوم – جامعة قطر

الملخص

تُعَدّ القافيةُ أظهرَ عناصر الإيقاع وأَنْصَعَها في أذن المتلقي؛ وإذا كان الشاعر القديم يراهنُ على المتوقع في قوافيه عن طريق القوافي المتمكنة التي يقتضيها الإيقاع والمعنى كلاهما، ولا يُتَوَقع غيرُها في موضعها، فإن الشاعر المعاصر يراهنُ على تلك المراوحة في القوافي بين المتوقع وغير المتوقع. وإذا كان مفهوم الإيقاع في الشعر –كما يُعرّفه لوتمان– هو "التناوب الصحيح للعناصر المتشابهة"([1])، فإن مبدع قصيدة الشعر الحر يبني قصيدته على مراعاة ذلك التناوب من جهة، وكسره بشكل غير متوقع من جهة أخرى، وهنا تكمن مقدرة الشاعر الحقيقي في التشكيل الفني للقصيدة من خلال المراوحة بين المتوقع وغير المتوقع.

ومع ميلاد حركة الشعر الحر غَدَا صدع ذلك النظام من ضرورات الفن، يعدّه المبدع أحد ضرورات الإيقاع، وهو ضرورة دلالية كذلك، ما دامت عملية كسر الإيقاع أو صدع النظام تتم عن وعيٍ تام من المبدع نفسه.

وفي هذا البحث نتناول ظاهرة انكسار الإيقاع في قوافي الشعر الحر من خلال بيان أثرها في تشكيل الدلالة، وأثرها في رتابة الإيقاع في بعض الأحيان، ثم أثرها في مزج البحور في قصيدة الشعر الحر.

الكلمات المفتاحية: انكسار الإيقاع – القافية – الشعر الحر – مزج البحور – تشكيل الدلالة.

The phenomenon of refraction of rhythm in the free verse

Dr. Mahrous borayyek / Qatar University

Rhyme is the clearest component of rhythm in the recipient's ear. The old poet was working on the expected rhymes, which must be in the rhythm and meaning, and cannot be the other in the Poetic verse, while the contemporary poet is working to bring the expected Rhyme and unexpected Rhyme.

The following pages of this research deal with the phenomenon of Consonant rhymes that had to be vowels and the impact of that in the rhythm in the free verse by showing its impact of the meaning, then its impact of blending between two kinds of feet in the poem.

Keywords: Rhythm Refraction - rhyme - free verse - unexpected Rhyme.

([1]) انظر: يوري لوتمان، تحليل النص الشعري: بنية القصيدة، ترجمة: د.فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1990م، ص70.

ظاهرة انكسار الإيقاع في الشعر الحُرّ

د. محروس السيد بُريِّك

انكسار الإيقاع في القوافي وأثره في تشكيل الدلالة في الشعر الحر:

كان الحفاظ على اطّراد القوافي في الشعر الموزون المقفّى أحد متطلبات الفن كما هو معلوم؛ يسعى الشاعر لتحقيق هذا الاطراد، ويرتكب من أجله ضرائر الشعر. لكن مع ميلاد حركة الشعر الحر غَدَا صدع ذلك النظام من ضرورات الفن، وغدا مبدع الشعر الحر على وعي بذلك، يقول محمود درويش: "كَسْر الإيقاع، بين حينٍ وآخر، هو ضرورة إيقاعية"([1]). وهو ضرورة دلالية كذلك، ما دامت عملية كسر الإيقاع أو صدع النظام تتم عن وعيٍ تام من المبدع نفسه.

"إن الإيمان بوظيفة القافية من الناحيتين الإيقاعية والدلالية لا يعني تحولها إلى ظاهرة آلية رتيبة؛ لأن الشعر الجيد –فيما يرى لوتمان– هو الشعر الذي يحمل بلاغًا فنيًّا، وهو لا يستطيع ذلك إلا إذا تواكبَ فيه المتوقع واللامتوقع، فإذا فقدَ الأول أصبح عديم المعنى، وإذا فقدَ الثاني أصبح عديم الفائدة"([2]).

وإذا كان مفهوم الإيقاع في الشعر –كما يُعرّفه لوتمان– هو "التناوب الصحيح للعناصر المتشابهة"([3])، فإن مبدع قصيدة الشعر الحر يبني قصيدته على مراعاة ذلك التناوب من جهة، وكسره بشكل غير متوقع من جهة أخرى، وهنا تكمن مقدرة الشاعر الحقيقي في التشكيل الفني للقصيدة من خلال المراوحة بين المتوقع وغير المتوقع.

إن قوافي الشعر الحرّ ليست موضع اضطرار؛ إذ الاضطرار ينافي فكرة حُريّة القافية، والمبدع الحقيقي لقصيدة الشعر الحر هو ذلك المبدع الذي يشغله المعنى، ولا يُلجِئه الإيقاع إلى ما لا تقتضيه الدلالة؛ ومن ثَمَّ فإن مثل هذا المبدع لقصيدة الشعر الحر إذا ما أورد ما يخالف الأبنية الصرفية أو التراكيب النحوية أو علامة الإعراب أو الإيقاع فإنما يقصد إلى ذلك قصدًا – في الغالب – لدلالة يتوخّاها؛ وهو بذلك يجمع بين ما أسماه يوري لوتمان (النظام وصَدْع النظام) حيث "إن تواكُبَ هاتين القاعدتين –النظام وصدع النظام– يشكل سمةً عضوية في كل عمل فني إلى حد يمكن معه القول بأن هذا التواكب يعتبر القانون الأساسي في بنية كل نص أدبي"([4]).

فإذا ما لجأ المبدع الحقيقي للشعر الحر إلى تقييد القوافي التي حقّها الإطلاق، فذلك اللجوء ليس عن اضطرار وإكراه، بل هو اختيار مُتعمَّد ذو رصيد دلالي؛ وبخاصة في تلك القوافي التي يقتضي إطلاقَها النحوُ والإيقاعُ كلاهما.

ففي قصيدة (الناس في بلادي)([5]) أورد صلاح عبد الصبور (روي الراء) مُقيَّدًا، ست مرات؛ ثلاث منها في قافية خلت من الردف والتأسيس في أسطر متقاربة في المقطع الأول من القصيدة هي (المطر، بشر، بالقدر) في قوله:

غناؤُهم كرَجفةِ الشتاء في ذُؤابة المطَرْ

وضِحْكهم يئِزُّ كاللهيبِ في الحطبْ

خُطاهُمُ تريد أن تسوخَ في الترابْ

ويقتلون، يسرقون، يشربون، يَجشأونْ

لكنهم بشرْ

وطيبونَ حين يملكون قبضتي نقودْ

ومؤمنون بالقدرْ

---

(1) محمود درويش، أثر الفراشة، رياض الريس للكتب والنشر، ط2، 2009م، ص207.

(2) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري: بنية القصيدة، ترجمة: د.فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1990م، ص13 (مقدمة المترجم).

(3) انظر: السابق، ص70.

(4) السابق، ص66.

(5) ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ط1، 1972م، ص29-32.

وثلاث مرات أخرى في قوافٍ مردوفةً، في مواطن متباعدة في مطلع القصيدة ووسطها ونهايتها؛ أولها ورد مردوفًا بالواو في قوله في مطلع القصيدة:

الناسُ في بلادي جارحون كالصقورْ

وثانيها ورد مردوفا بالياء، وفي هذا الموضع قيّد الشاعر القافية، على الرغم من أن النحو يقتضي إطلاقها، وذلك قوله:

يحملُ بين إصبعيه دفترًا صغيرْ

وآخرها ورد في نهاية القصيدة مردوفًا بالألف:

وحينَ مدَّ للسماءِ زِندَهُ المفتولْ

ماجتْ على عينيهِ نظرةُ احتقارْ

فالعامُ عامُ جوعْ ...

والقافية في هذا الموضع الأخير قافية فرعية منفردة، لم يتعمدها الشاعر لأثر موسيقي، بل اختار هذه المفردة (احتقار) دون غيرها للالتفات إلى معناها المعجمي دون الالتفات إلى موسيقاها. وسرّ انفراد هذه القافية أنها على روي الراء المردوفة بالألف، وليس في القصيدة كلها راء مردوفة بالألف غيرها.

أما المواضع الخمسة الأخرى فقد تعاقبت فيها الواو والياء ردفين، ومعلوم أنه يجوز أن تتعاقب الواو والياء في الردف في القصيدة الواحدة، لكن الذي يلفت الانتباه هو اختيار صلاح عبد الصبور عدمَ إطلاق القافية في (صغير) – في السطر رقم 27 من القصيدة – على الرغم من أن النحو يحتم إطلاقها لكون كلمة القافية صفة لموصوف منصوب، بل إن إطلاقها سيحقق للإيقاع العروضي الامتداد والتوافق؛ إذ إن وزن السطر حال إطلاق هذه القافية سيكون على بحر الرجز هكذا:

يحمل بي / ـن إصبعي/ ـه دفترًا / صغيرا

مستعلن / متفعلن / متفعلن / متفْعِلْ

في حين أن تقييد القافية سيحوّل التفعيلة الأخيرة إلى (صغيرْ/ فعولْ أو مُتَفْعْ) وهي تفعيلة لا تنتمي إلى بحر الرجز بتفعيلاته السالمة والمزاحَفة؛ وبتلك التفعيلة تتحول القصيدة إلى بحر البسيط لكن مع إعادة توزيع التفعيلات بشكل جديد غير منتظم، وهي نفسها تفعيلة آخر السطر الشعري الأول المبني على روي الراء المردوفة بالواو (ـصُقُّور/ فعولْ).

ويمكن أن نعُدّ هذه التفعيلة ضمن تفعيلات بحر الرجز، آخذين برأي الدكتور شعبان صلاح([1]) عندما تعرض لتفعيلة مماثلة وردت في قصيدة لمحمود حسن إسماعيل وقصيدة لعبده بدوي، وعدَّ هذه التفعيلة من تفعيلات بحر الرجز، لكن الشاعر أجرى عليها الخبن (وهو حذف الثاني الساكن)([2])، ثم الحذَذ (وهو حذف الوتد المجموع)([3])، ثم التسبيغ (وهو زيادة ساكن على ما آخره سبب خفيف)([4])؛ فجمع الشاعر بذلك بين علتي النقص والزيادة في تفعيلة واحدة، ولم يكن الشاعر القديم يفعل ذلك، ولذلك حكمَ عليها الدكتور شعبان صلاح بالنُّدرة، ويعني بذلك ندرتها في القصيدة العمودية المعاصرة، لكن هذه الصورة من صور تفعيلة بحر الرجز قد شاعت في الشعر الحر، ولم تعد نادرة.

إذن كلمة القافية هذه (صغير) يتجاذبها النحو والإيقاع العروضي من جهة، والتوافق القافوي مع بقية القوافي الخمس التي رويُّها راء ساكنة من جهة أخرى. ولابد أن يكون وراء اختيار شاعر من رواد الشعر الحر مثل صلاح عبد الصبور دلالة مرجوة.

(1) انظر: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، ص 123.

(2) انظر: علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، تحقيق محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، 2004م، ص86.

(3) انظر: السابق، ص70.

(4) انظر: السابق، ص02.

ظاهرة انكسار الإيقاع في الشعر الحُرّ

د. محروس السيد بُريِّك

كل أولئك يقودنا إلى أن نعيد قراءة النص في ضوء هذه القوافي المتماثلة إيقاعًا المتباعدة مكانًا، وبخاصة ذلك التماثل بين (صغيرْ/فعولْ) مع تفعيلة القافية التي تماثلها في مطلع القصيدة (صُقُّور/ فعولْ). إن ملك الموت جاء حاملا دفترا صغيرا عندما حان حَينُ ذلك الغني الذي بنى واعتلى وشيد القلاع، فقد:

بنى فلانٌ، واعتلى، وشيّدَ القلاعْ

وأربعون غرفةً قد مُلِئَتْ بالذهبِ اللَّمّاعْ

لم يأت إذن ملك الموت يحمل دفترًا كبيرًا، بل دفترا صغيرا؛ مما يوحي بحقارة ما جمع ذلك الغنيّ من مال وبنى من قلاع، فكل ذلك غدا تافهًا أمام لحظة الموت:

وفي مساءٍ واهنِ الأصداءِ جاءَهُ عِزْرِيلْ

يحملُ بين إصبَعَيهِ دفترًا صغيرْ

وهنا تتجلى المفارقة بين حالة ذلك الغنيّ في الدنيا وحالته عند موته، وقد سيق إلى الجحيم، وغدا نكرة (فلان) بعد أن كان يشار إليه بالبنان:

ومدَّ عِزريلُ عصاهْ

بِسِرِّ حرفَيْ "كُنْ"، بسرِّ لفظِ "كانْ"

وفي الجحيمِ دُحرِجَتْ روحُ فلانْ

لا شك أن الغِنى وحده ليس سببا في أن تدحرج روح ذاك الغني في الجحيم، وما لم يكن غناه قد أطغاه لما استحق ذلك المصير، وهنا يأتي دور القافية المتماثلة في قوله (صغير) لتوافق قوله (كالصقور) في مطلع القصيدة، في إشارة إلى أنه استحق ذلك المصير لا بسبب غناه، بل لأن هذا الغِنى كان سببا في أن يكون صاحبه ضمن تلك الفئة التي وصفها الشاعر بقوله:

الناس في بلادي جارحون كالصقورْ

غناؤُهم كرَجفةِ الشتاء في ذُؤابة المطَرْ

وضِحْكهم يئِزُّ كاللهيبِ في الحطبْ

خُطاهُمُ تريد أن تسوخَ في الترابْ

ويقتلون، يسرقون، يشربون، يَجشأونْ

لو لم يكن ذلك الغنيّ ضمن تلك الفئة التي تقتل وتسرق وتشرب الخمر، تلك الفئة التي ضحكُها أزيزٌ كأزيز اللهيب في الحطب؛ لما استحق أن تدحرج روحه في الجحيم؛ فهم جارحون كالصقور، لكنهم في لحظة الموت لم يعودوا صقورًا، لقد أتاهم عزرائيل بدفتر صغير، إشارة إلى ذلك التحول من حالة إلى ضدها، من التحليق إلى الدحرجة؛ من التحليق في السماء كالصقور إلى الدحرجة في قاع الجحيم صاغرين. لم يكن كل أولئك ليتجلى أمام المتلقي ما لم يصنع الشاعر تلك الصدمة بكسر قواعد النحو والإيقاع كي يتنبه المتلقي إلى تلك العلاقة الإيقاعية بين (صقورْ/ صغيرْ) على ما بينهما من تباعد؛ ومن ثم ما توحي به تلك العلاقة الإيقاعية من معانٍ.

وربما توارى هذا الأثر الدلالي خلف الإيقاع، وتطلّب أناة في استنباطه، وذلك إذا ما قُيِّدَت القوافي المطلقة في الشعر الحر لإحداث توافق إيقاعي بين كلمات القافية؛ ففي قول صلاح عبد الصبور في قصيدته (شنق زهران)([1]) :

مرَّ زهرانُ بظهرِ السوق يوما

(1) ديوان صلاح عبد الصبور، ص18-22.

واشترى شالاً مُنَمْنَمْ

ومشى يختال عُجبًا ، مثلَ تُركيٍّ مُعَمَّمْ

ويُجيلُ الطَّرْفَ ... ما أحلى الشبابْ

عندما يصنعُ حبًّا

عندما يجهدُ أن يصطادَ قلبَا

قيَّد الشاعر القافية في قوله (مُنَمْنَمْ)، على الرغم من أن النحو يقتضي إطلاقها بالفتح، لكونها صفة لكلمة (شالاً) المنصوبة، وغرض الشاعر إحداث توافق صوتيّ مع كلمة القافية في السطر التالي (مُعَمَّمْ)، وهذا التوافق لا يقتصر على حرف الروي، بل يتعداه إلى إحداث توازٍ إيقاعي بين الكلمتين (منمنم/ معمّم) فكلتاهما على زنة (فعولن)، كما يتتابع فيهما حرف الميم ويتكرر بشكل متوازن؛ فنتج عن هذا التكرار لصوت الميم نغمة موسيقية مُوقَّعة بشكل منتظم، أكّدها تكرار صوت النون في كلمة (منمنم)، وكلاهما صوت أنفيّ أَغَنّ، فتشكَّلت بذلك خلفية موسيقية لتلك الصورة المشاهَدَة لذلك الاختيال والعُجب؛ فهو اختيال تُدركه العين، ولا تخطئ وَقْعَه الأذن.

ولو التزم الشاعر بما يتطلبه النحو فأطلق كلمة (منمنم) بالنصب، لفاتَ ذلك التوافق الموسيقي بين كلمتي القافية في السطرين؛ ومن ثمّ لا يتحقق ذلك الإيحاء الدلالي، وتنحصر صورة ذلك الفتى الذي يختال عجبًا في زاوية الرؤية فحسب.

وهذه التوافقات الثنائية في قوافي هذه القصيدة قصدَ إليها الشاعر قصدًا؛ كما في التوافق بين (حبًّا / قَلْبَا) في الأسطر التي أوردناها، وكما في غيرها من الثنائيات القافَوِيّة التي ألحّ عليها الشاعر ليحقق نوعًا من التوازي الإيقاعي ليوحي في كل مرة بدلالة مختلفة. ومن تلك الثنائيات على سبيل المثال (خفيفًا/ أليفًا)، و(الغناء/ الشتاء) و(حقلا/ طفلا) و(كفًّا/ لُطْفًا). وتلك الثنائيات تؤكد أن الشاعر قد عمد إلى تقييد كلمة (منمنم) – وكان حقُّها الإطلاق– كي تُحقق مع كلمة (معمّم) ثنائية إيقاعية غرضها إحداث وقع موسيقي منتظم يشبه الإيقاع الناتج عن ضَرْب الخيولِ الأرضَ بحوافرها اختيالا وعُجبًا، وتكتمل بذلك صورة الفتوة والاختيال لذلك الفتى (زهران) الذي سيق إلى المشنقة ظلمًا وهو الذي كان (صديقًا للحياة) ومات (وعيناه حياة).

وقد يكون هذا التقييد لقافية حقُّها الإطلاق من أجل تحقيق توافق إيقاعي بين قافيتين في سطرين شعريين متباعدين؛ ففي قصيدة (الملك لك)([1]) لصلاح عبد الصبور لم ترد الباء رويًّا مردوفًا بالياء سوى مرتين في سطرين شعريين متباعدين؛ في قوله:

أواحدتي .. المساءُ السعيدُ

وطيفُكِ يبهجني بالحياهْ

فأحبو إلى ذكريات الشبابْ

عرفت به فورة الأقوياءِ

بقلبي ، فأضحت حياتي لهيبْ

وقوله بعد مرور ستة عشر سطرًا شعريًّا:

أواحدتي، في المساء الأخير

ألوبُ إلى غرفتي

ويزحمُ نفسي انبهارٌ غريبْ

(1) ديوان صلاح عبد الصبور، ص07-63.

وفي الموضع الأول كان حقُّ القافية الإطلاق بالنصب، لكون كلمة (لهيب) خبرًا للفعل (أضحى)؛ لكن صلاح عبد الصبور خالف قواعد النحو فقيّد القافية لتتوافق إيقاعيًّا مع قافية تتلوها بستة عشر سطرًا شعريًّا.

والناظر إلى هذين الموضعين على ما بينهما من تباعد يجد أن كلا منهما في مطلع مقطع من مقاطع القصيدة، وهما المقطعان الأخيران، وكلا المقطعين يبدأ بنداء المحبوبة بكلمة (أواحدتي)، ثم تتكرر كلمة (المساء) مع اختلاف الصفة من كونه (المساء السعيد) إلى كونه (المساء الأخير)، كما أن كلا المقطعين ينتهي بجملة (الملك لك). كل أولئك يؤكد أن بين المقطعين توازيًا على مستوى بعض المفردات المعجمية، وبعض الجمل، أكّده توازٍ إيقاعي خفيّ تمثّل في التوافق العروضي والقافوي بين (لهيب / غريب)، ولم يكن ليتحقق ذلك التوازي ما لم يقيد الشاعر كلمة القافية (لهيب) التي حقها الإطلاق.

فالشاعر عمدَ إلى ذلك التقييد عمدًا؛ لتكتمل دائرة التوازي بين المقطعين في مستوياته المختلفة (معجميًّا، وتركيبيًّا، ودلاليًّا، وإيقاعيًّا)،مما يحقق نوعًا من الترابط النصيّ على المستوى الشكلي والدلالي والإيقاعي.

وفي قصيدة (الشيء الحزين)([1]) أورد صلاح عبد الصبور قوافي هذه القصيدة مقيدة كلها، وأورد أكثر هذه القوافي مردوفًا تارة بالياء وتارة بالواو وتارة بالألف، مما أضفى على إيقاع القوافي شيئًا من الشجن الناتج عن مد كلمات القافية (حزينْ/ يَبينْ/ مكنونْ/ حنونْ/ تذكارْ/ إزارْ/ قرارْ ...إلخ)، ولا يقتصر الشاعر على اختيار حروف المد في كلمات القافية، بل يتعمد اختيار كلمات تحتوي ذلك المد داخل الأسطر الشعرية؛ إمعانًا منه في شيوع ذلك الإيقاع الهادئ الحزين، ولنتأمل هذين المقطعين في أول القصيدة:

هناك شيءٌ في نفوسنا حزينْ
قد يختفي ولا يبينْ
لكنه مكنونْ
شيءٌ غريبٌ .. غامضٌ .. حنونْ
لعله التذكارْ
تذكار يومٍ تافهٍ بلا قرارْ
أو ليلة قد ضمّها النسيانُ في إزارْ
"لو غُصتَ في دفائن البحارْ
لجمَّعَت كفّاك من محارها
تذكارْ"

إن شيوع حروف المد داخل الأسطر يضفي إيقاعًا هادئًا شجيًّا يبعث الشجى في النفوس، وأكّد هذا الشجنَ الذي يوحي به الإيقاع اختيارُ القوافي مقيَّدة مردوفة بحروف المد. وتقييد القوافي المردوفة مع التزام حرف الروي في كل مقطع يوحي بأمرين أولهما إضفاء موسيقى خاصة على نهايات كل مقطع ليتحقق له نوع من الخصوصية على مستويي الإيقاع والدلالة، وثانيهما تحقيق نوع من السكت على حرف الروي المقيد في أواخر الأسطر الشعرية، وهذا السكت يتوافق مع جو الحزن الذي يسري في القصيدة منذ عنوانها (الشيء الحزين) حتى آخر سطر شعري فيها؛ فكأن كل سطر شعري دفقة شعورية حزينة مستقلة على الرغم من ارتباطه ببقية أسطر المقطع الذي ينتمي إليه، وإمعانًا في هذا الصمت الإيقاعي الحزين في أواخر الأسطر نجد الشاعر يقيد كلمة (البحارْ) فسكت بين جملتي الشرط والجواب، وجعل كل جملة منهما سطرًا شعريًّا مستقلا، وحقق بذلك ما يعرف بـ (التضمين) بين السطرين الشعريين، "والتضمين: أن تتعلق القافية أو لفظةٌ مما قبلها بما

(1)ديوان صلاح عبد الصبور، ص 109 -112.

بعدها"([1])، وعلى الرغم من أن العروضيين قد أدرجوا التضمين ضمن مبحث عيوب القافية في الشعر القديم، على اعتبار أن البيت وحدة القصيدة، إلا أن بعضهم لا يعده عيبًا، يقول الأخفش: "ليس التضمين بعيب"([2])، أما في الشعر الحر فلا يُعَدّ التضمين عيبًا؛ إذ تقوم قصيدة الشعر الحر على فكرة الترابط النصّي الكلي بين أسطرها، ولم يعد هناك نوع من الاستقلالية التامة للسطر الشعري، كما كان الحال في البيت الشعري.

إن النحو يقتضي أن يصل المتكلم بين جملتي الشرط والجواب، لكن الشاعر قيّد كلمة (البحارْ) وجعلها قافية لسطر شعري، ففصل بين جملتي الشرط والجواب، وحقق بذلك تضمينًا بين السطرين الشعريين، وتوافقًا إيقاعيًّا بين هذه الكلمة وما سبقها وتلاها من قوافي هذا المقطع الشعري.

ليس هذا فحسب، بل يكسر الشاعر قواعد النحو من أجل أن يحقق ذلك التوافق الإيقاعي، فيقف على المفعول به بالسكون (تذكارْ/ مُسْتَفْعْ)، والنحو يقتضي أن تأتي كلمة القافية مطلقة (تذكارا/ مُسْتَفْعِلْ)، والشاعر بهذا التقييد لا يخالف النحو فحسب، بل يأتي بصورة جديدة من صور تفعيلات بحر الرجز، وهي تلك الصورة التي أشرنا إليها من قبل، والتي جمع فيها بين علتي النقص والزيادة، هكذا:

التفعيلة الأصلية (**مستفعلن/0/0//0**)

↓

علة نقص = حذذ (**مُسْتَفْ /0/0**) بحذف الوتد المجموع

↓

ثم علة زيادة = تسبيغ (**مُسْتَفْعْ /00/0**) بزيادة ساكن على ما آخره سبب خفيف

لم يكن لجوء الشاعر إذن إلى تلك المخالفة في النحو من جهة وصورة التفعيلة من جهة أخرى – مردّه إلى الضرورة الشعرية؛ إذ قوافي الشعر الحر ليست موضع اضطرار، فليس هناك ما يمنعه من أن يقول (تذكارا)؛ لكنه قيّد كلمة القافية هنا اختيارًا لا اضطرارًا، لكي يحقق ذلك التوافق الإيقاعي بين القوافي، ولم يشَأ أن يأتي بالقافية هنا مطلقة، وآثر أن تأتي مقيدة موافقة لما قبلها من قوافي هذا المقطع الشعري ليحقق ذلك الإيقاع الشجي الهادئ الذي يوحي تقييد قوافيه بالأفول والسكون في نهاية كل سطر شعري.

لقد وظّف الشاعر الإيقاع في تحقيق دلالة نفسية وشعورية تتوافق مع الجو الشعوري العام للحزن المخيم على القصيدة، فتوافق بذلك الإيقاع مع دلالات مفردات الحزن الشائعة في القصيدة، وقد كان لاختيار القوافي المقيدة المردوفة بحرف من حروف المد أثر في شيوع تلك النغمة الهابطة الحزينة في نهايات الأسطر الشعرية، وحرصًا من الشاعر على استمرارية هذا الإيقاع الشجي الحزين خالف النحو وأتى بالقافية التي حقها الإطلاق مقيّدة.

***

انكسار الإيقاع في القوافي وأثره في رتابة الإيقاع في الشعر الحر:

على الرغم من أن مبدعي الشعر الحر قد تخلّصوا من وحدة القافية، إلا أن أكثرهم لم ينبذوا القافية نبذًا كليًّا، بل نرى بعضهم يتعمد أحيانًا الإتيان بالقوافي المتماثلة كي يحقق نوعًا من التماثل الإيقاعي، وقد كان رواد الشعر الحر على وعي بذلك حتى إن نازك الملائكة تقرر أن "الذين ينادون اليوم بنبذ القافية هم غالبًا الشعراء الذين يرتكبون الأخطاء النحوية واللغوية والعروضية الشنيعة، ولذلك نخشى أن تكون مناداة بعضهم تهرُّبًا إلى السهولة، وتخلُّصًا من العبء اللغوي الذي تلقيه القافية على الشاعر"([3]).

(1) ابن رشيق، العمدة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط0، 1401هـ/1981م، ج1 ص171.
(2) الأخفش، كتاب القوافي، تحقيق د.عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث، دمشق، 1390هـ/1970م، ص60.
(3) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967م، ص162.

وقد حرص رواد حركة الشعر الحر على أن يكون للقافية وظيفة إيقاعية ودلالية في آن واحد، وكانوا يرتكبون من أجل الإيحاءات الدلالية للقافية مخالفات نحوية كما تبين لنا من قبل. لكن محاولاتهم لم تكن تخلو من رتابة موسيقية لا تحمل رصيدًا دلاليًا واضحا في بعض الأحيان. يتضح ذلك جليًّا في قصيدة (الألفاظ) لصلاح عبد الصبور، إذ يقول:

كُفّي ، كُفّي ، إن الألفاظ ثمارُ الأشجارْ
أبهى ما تحمل من نوّارْ
وكما أن الشجر الطيبْ
يعطي ثمرًا طيّبْ
فالإنسان الطيّبْ
لا ينطق إلا اللفظ الطيّبْ

فلم يكن الشاعر حريصًا على تكرار كلمة القافية فحسب، بل تعدى ذلك إلى تقييد قافية حقّها الإطلاق في قوله (ثمرًا طيبْ) لكي يطرد إيقاع القوافي المقيدة، ولا أرى خلف تلك المخالفة النحوية دلالة واضحة، ولو قال (ثمرًا طيبًا) لما اختل الإيقاع؛ إذ ستصير التفعيلة الأخيرة (فاعلن) بدلا من (فعْلُن)، وكلتاهما من تفعيلات بحر المتدارك، ولو أطلق القافية في هذا السطر لخفّفَ من حدة الرتابة الموسيقية الناشئة عن تكرار كلمة القافية المقيدة في أربعة أسطر متتالية. وقد أدّت هذه الرتابة في الإيقاع إلى أن يتسم التناص بالسطحية، مع أنه تناص مع تشبيه من أجمل تشبيهات القرآن في قوله تعالى: " أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ* تُؤْتِي أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا"([1]). لكنّ الشاعر لم يوفَّق في توظيف ذلك التناص، فجاء تعبيره رتيبًا ساذجًا.

وحرصًا من صلاح عبد الصبور على أن يحقق نوعًا من التقفية الثنائية ليخفف من حدة النثرية، يقيّد القافية التي حقها الإطلاق، خاصة عندما يختار إيقاع بحر المتدارك، لكنه لا يرقى بهذا التناسب الإيقاعي إلى دلالة متوخاة، فأتت القافية نابية في مكانها، وذلك في تقييده لكلمة (مُرْ) في قوله في قصيدة "أغنية خضراء":

يا فيروزهْ
إني ألقيتُ الحِملَ على البابِ الأخضرْ
وشفيعايَ المَلَكانِ المحبوبانْ
لكنّ البابَ يَصُدُّ صدودًا مُرْ
وأظلُّ على الأبواب طريحًا مجروحا
يا حبي ..!
الدربُ مَضَلّهْ
والطرْقُ على الأبوابِ مَذَلّهْ

ولعل نبْوّ كلمة (مر) كان سببه تعمُّد تقييدها من أجل الإيقاع فحسب دون رصيد دلالي، وأين هذا النبوّ من ذلك الجمال في التجانس الإيقاعي بين الثنائية (مضلّهْ/ مذلّهْ) على مستوى الوزن الصرفي والعروضي والقافوي، فضلا عن التوظيف الدلالي؛ إذ الدرب ضربٌ من المضلة بل هو المضلة ذاتُها، والوقوف على الباب هو المذلة عينُها، فالشاعر ممزق بين السير في درب التيه والوقوف بأبواب الذل. ولو أطلق الشاعر كلمة (مُرًّا) لاستقام النحو ولما انكسر الإيقاع، إذ ستصير التفعيلة الأخيرة مرفلة (فَعْلاتُنْ)، وهي من الصور التي استعملها شعراء

(1) سورة إبراهيم، الآيتان: 24-20.

القصيدة الحرة بكثرة. لكن الشاعر لجأ إلى تقييد القافية في هذا الموضع كي يخفف من حدة النثرية الناتجة عن خفوت القافية في هذا المقطع حال إطلاق كلمة (مرّا).

وفي أحيان كثيرة يقوم الشاعر بتقييد القافية فيؤدي ذلك التقييد إلى التضمين، والتضمين من الظواهر الشائعة في الشعر الحر، على اعتبار أن القصيدة الحرة تتسم بالوحدة العضوية، ولا تقوم على وحدة السطر الشعري. لكن هذا التضمين يصبح مستهجَنًا إذا ما لجأ الشاعر إليه لجوءًا بسبب تقييد القوافي كي يقف على آخر السطر الشعري ليبدأ في سطر جديد بتفعيلة جديدة؛ ففي قول صلاح عبد الصبور في قصيدته (حكاية قديمة) :

والآن يا أصحابْ
أسألكمْ سؤالَ حائرْ
أيهما أحبَّه؟
من خسر الروحَ فأرخصَ الحياهْ
أم من بنى له معابدًا
وشاد باسمهِ منائِرْ
قامت على حياهْ
نجَتْ لأنها تنكَّرَتْ

فتقييد القافية في قوله (حياهْ) أدى إلى تضمين بعد تضمين، فغدت الأسطر الشعرية مترابطة من جهة المعنى، لكن القافية (حياه) قافية قَلِقة في مكانها، إذ فصلت بين كلام متصل من جهة المعنى، فكانت سببًا في وقوف غير مكتمل. وأرى أنْ لو استغنى الشاعر عن السطرين الأخيرين لكان أجود من جهة المعنى والإيقاع؛ إذ إن معنى هذين السطرين مُضمَّن في المقطع السابق من القصيدة، فلا داعي لتكراره مرة أخرى ما دام المتلقي سيستطيع تقديره دون كبير عناء، كما أن الإيقاع سيكون أكثر جلاء ونصاعة وبيانًا، وسيصبح الوقوف على قافيتين متماثلتين (حائرْ / منائرْ) أكثر ملاءمة للإيقاع.

وفي قصيدة (لوركا) لصلاح عبد الصبور، نجده أيضا يقيد قافية حقُّها الإطلاق، فيخالف النحو لا لشيء إلا ليحقق نوعًا من التماثل الإيقاعي مع بقية القوافي من قبل، وذلك في كلمة (جدولْ) في قوله:

وتكوَّمَ جُرحًا فوقَ التلّ
شرِقَتْ جمجمةٌ منخورهْ
بدما قلبٍ معتَلْ
والجسمُ الخشبيْ
والقبعةُ المطمورهْ
صدِئا في الطلْ
أما الكلماتُ الحلوةُ والممرورهْ
فقد انسابَتْ جدولْ
يمضي حيث سقطْتَ وعضَّ الترابَ فمُكْ

فهو يقيد كلمة (جدولْ) ليحقق هذه الاستمرارية الإيقاعية، مع أن الإيقاع في هذا الجزء لا يؤثر على استمراريته إطلاق كلمة (جدولا)؛ خاصة أن انسياب جدول الكلمات ومضيّها حيث سقط لوركا – يناسبه أن تأتي كلمة (جدولا) مطلقة ليتوافق النطق بالألف الممدودة مع

ذلك الانسياب؛ فالكلمات (انسابت جدولا) منطلقًا لا يكاد يقف. ولن ينكسر بهذا الاختيار الإيقاع العروضي للسطر الشعري؛ إذ ستتحول التفعيلة الأخيرة من (جدول = فعْلن) إلى (جدولا = فاعلن)، وكلاهما من تفعيلات بحر المتدارك. لكن يبدو أن ندرة ورود تفعيلة (فاعلن) في الشعر العمودي قد ألقت بظلالها على استعمالها في الشعر الحر، فاتسم استعمالها فيه بالندرة كذلك.

إن القافية الموحدة كانت تغري مبدع الشعر الحر في بعض الأحيان، ففضلا عما سبق نرى صلاح عبد الصبور يستمرئ هذا التماثل القافوي، فيقيد القافية التي حقها الإطلاق ليحقق ذلك التوافق الإيقاعي دون أن يكون خلف ذلك التوافق رصيد دلالي واضح، ففي قصيدة (أحلام الفارس القديم) يقيد القافية في قوله (هُمامْ) للتوافق مع ما قبلها وما بعدها من قوافٍ، وذلك في قوله:

قد كنتُ فيما فات من أيامْ

يا فتنتي محاربًا صلبًا، وفارسًا هُمامْ

من قبل أن تدوس في فؤادي الأيامْ

وفي قصيدة أخرى بعنوان (عود إلى ما جرى ذلك المساء) يُجري هذا التقييد نفسه في كلمة القافية (مهانْ) التي حقها الإطلاق، لا لشيء إلا لكي يحقق ذلك التوافق الإيقاعي أيضًا مع بقية قوافي المقطع من القصيدة، إذ يقول:

بعد قليلٍ من زمانْ

طُرِدتُ من بلاط القصر يا سادتي الفرسانْ

صرتُ ابن سبيلٍ، جائعًا مُهانْ

وعلى الرغم من حرص الشاعر على وحدة القافية في هذا المقطع، إلا أن هذا المقطع من القصيدة يتسم بالاضطراب في الإيقاع العروضي؛ فالقصيدة على بحر الرجز، لكن تداخلت مع تفعيلات بحر الرجز تفعيلة من بحر المتقارب (فعولن) وتفعيلات من بحر المتدارك، وذلك على النحو الآتي:

مستعلن مستفعلانْ

متفعلن فعولن فاعلن فاعلن فعْلانْ

فعْلُن فعِلُنْ فعْلُن متفعلانْ

ليس من الضرورة إذن أن يكون الشاعر على حقّ دائمًا في تقييده للقوافي التي حقُّها الإطلاق، وما لم يكن خلف ذلك التقييد إيحاء دلالي فلا فائدة إذن من هذا التقييد، خاصة في الشعر الحر الذي يسمح للشاعر بالإتيان بالقوافي مقيدة ومطلقة في القصيدة الواحدة. ويكون الشاعر موفقًا إذا ما استطاع أن يوظف قوافيه دلاليًّا وإيقاعيًّا في آن واحد.

***

انكسار الإيقاع في القوافي وأثره في مزج البحور في الشعر الحر:

تعد ظاهرة مزج البحور أحد التكنيكات الأساسية لدى ثلاثة من شعراء الشعر الحر في الغرب في القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، هم([1]): الشاعر الأمريكي عزرا باوند Ezra Pound والشاعر الإنجليزي ريتشارد ألدينجتون Richard Aldington والشاعرة الأمريكية هيلدا دوليتل Hilda Doolittle، ويعد أحمد زكي أبو شادي أول من تأثر بهذه التقنية عند هؤلاء الشعراء([2])، فمزج في قصيدة له بعنوان (الفنان) بين تفعيلات بحر الطويل والمتقارب والمجتث والبسيط. ويقدم أبو شادي لهذه القصيدة بفقرة نثرية يوضح فيها ما استعمله من تكنيكات جديدة؛ إذ يقول: "وفي القصيدة التالية مثلٌ لهذا الشعر المرسل مقترنًا بنوع آخر يسمى (بالشعر الحر free

(1) انظر: س. موريه، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ترجمة د. سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1969م، ص 80.

(2) انظر: السابق، ص89-90.

verse)، حيث لا يكتفي الشاعر بإطلاق القافية، بل يجيز أيضا مزج البحور حسب مناسبات التأثير، وهذا المزج (من البحور المتجاورة) قد حاوله الشاعر من قبل"([1]). ويقصد بالبحور المتجاورة البحور التي تنتمي إلى دائرة عروضية واحدة.

وبعد أبي شادي تلقف هذه التقنية بعض شعراء الشعر الحر ووظفوها في بعض قصائدهم([2])، لكن الذي يهمنا في هذا البحث هو بيان أثر تقييد القوافي في لجوء الشاعر إلى مزج البحور التي تنتمي إلى دائرة عروضية واحدة.

أشار إلى هذا الضرب من مزج البحور الدكتور شعبان صلاح، وعدَّه أحد مظاهر التدوير في الشعر الحر، "وهو التدوير بين الأبحر التي تقع في دائرة واحدة، كالوافر والكامل، والمتدارك والمتقارب"([3])، ومعلوم أن التدوير في القصيدة الموزونة المقفاة كان يعني أن ينتهي الإيقاع العروضي للشطر الأول عند جزء من كلمة، ويبدأ إيقاع الشطر الثاني ببقية هذه الكلمة، وأكثره يقع في بحر الخفيف. أما التدوير في الشعر الحر فله مظهران، أحدهما شائع معلوم وهو أن تطول أبيات القصيدة عن العدد المألوف من التفعيلات في الخاصة بكل بحر شعري، "حتى تصبح القصيدة بيتًا واحدًا، أو مجموعة محدودة من الأبيات المفرطة الطول"([4]). وأما المظهر الآخر فهو ما أشار إليه الدكتور شعبان صلاح وهو التدوير بين تفعيلتين من بحرين ينتميان إلى دائرة عروضية واحدة، وغالب ذلك تقييد قافية كان حقُّها الإطلاق كي تستمر نغمة الأسطر الشعرية على وتيرة واحدة. فهذان المظهران من مظاهر التدوير في الشعر الحر أحدهما يقوم على وصل الكلام واللهاث خلف الكلمات دون وقف حتى نهاية البيت مهما طال، والآخر يقوم على الوقف في موضع الوصل، وقطع الكلام الذي ينبغي وصله.

وقد مثّل الدكتور شعبان صلاح لمزج البحور بسبب تقييد القافية بجزء من مقطع من قصيدة (تلك صورتها وهذا انتحار العاشق) لمحمود درويش([5])، وسأورد هنا المقطع كاملا، محتفظًا بعلامات الترقيم كما أوردها الشاعر في النص عندما طُبع في صورته الأولى بجريدة (شؤون فلسطينية)، يقول محمود درويش([6]):

لكنهم عادوا إلى يافا، ولم أذهبْ

أنا ضد القصيدةِ

ضد هذا الساحل الممتد من جرحي

إلى ورق الجريدةْ .

كثر الحياديون. أو كثر الرماديون

قال البرتقال: أنا حياديٌّ رماديٌّ

وقال الجرح: ما أصل العقيده؟

قلتُ: أن تبقى وأمشي فيك كي ألغيك .. كي أشفيك منّي.

والسجن يتسع .. البحار تضيق ..

أشهد أنني غطيته بالصمت قربَ البحر

أشهد أنني ودعتُه بين الندى والانتحار.

---

(1) أحمد زكي أبو شادي، الشفق الباكي، المطبعة السلفية بمصر، 1926م، ص030.

(2) انظر: حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، س. موريه، ص97 وما بعدها.

(3) موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، ص386.

(4) د.علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4، 1423هـ/2002م، ص182.

(5) انظر: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، ص387- 388.

(6) جريدة شؤون فلسطينية، كانون الثاني، ع42،41، 1970م، ص330– 331.

يرى الدكتور شعبان صلاح أن أبرز سمات هذه القصيدة لمحمود درويش هو "ذلك التدوير الذي حدث فيها كلها ، والقصيدة تبدأ على الكامل (متفاعلن) ، لكنك في بعض المقاطع- حين تبدؤها- تحس بنغمة الوافر (مفاعلتن)، فلو وصلت المقطعين استمرت معك النغمة على الكامل"([1]) ويستدل على حكمه بجزء من المقطع السابق قائلا: "فقوله (أنا ضد ال) = مفاعلتن، ولو وصل بقوله في المقطع السابق (أذهبْ) لصارت التفعيلات: (أذهب أنا) = متفاعلن (ضد القصيـ) = متفاعلن ...إلخ"([2]).

والحقُّ أن هذا الحكم بوجود مزج بين بحري الكامل والوافر في هذه القصيدة مبني على تلقي القصيدة سماعًا، وإغفال علامات الترقيم المتمثلة في النقطة في نهايات أبيات هذا المقطع؛ فوجود هذه النقطة يعني وجود قافية يجب الوقوف عليها، والبدء بتفعيلة جديدة من السطر التالي، في حين أن غيابها يعني أن السطور الشعرية ما زالت ممتدة موصولة.

ولو نظرنا إلى المقطع السابق سنجد أن الشاعر قد وضع نقطة في نهاية السطر الرابع والثامن والأخير، بعد هذه الكلمات (الجريدة ، مني ، الانتحار). وهذا يعني أن كلمتي (القصيدة) و(العقيدة) ليستا قافيتين، وينبغي أن يؤخذ في الاعتبار اتصالهما عروضيًّا بالسطرين التاليين لهما. وبذلك تنتفي فكرة مزج البحور في هذه القصيدة؛ إذ ليست الأذن فحسب التي يعوّل عليها في تلقي إيقاع الشعر الحر، بل لابد أن تشارك العينُ الأذنَ في عملية التلقي.

ولعل الذي أكَّد فكرة الحكم بالوقف على كلمتي (القصيدة) و(العقيدة) بوصفهما قافيتين هو تلك الموسيقى المطردة لهما مع كلمة (الجريدة)؛ فهناك رويّ هو الدال وتاءٌ تنطق هاءَ وصلٍ عند الوقف، وردف هو الياء قبل الدال، هذا فضلا عن التوافق في الوزن الصرفي (الفعيلة) لكلمات هذه القوافي المتوهمة.

لكن الذي يلفت الانتباه هو ذلك الخطأ الكتابي في كلمة (العقيده)؛ إذ كُتبت هاءً مهملة، إشارة إلى الوقف عليها بوصفها قافية، في حين أنها ليست بقافية. ولو وقف القارئ عليها دون أن يفطن إلى هذا الخطأ الكتابي؛ إذ ليس خلفها نقطة تشير إلى وجود قافية كما هو الحال في المواضع الأخرى، لو وقف المتلقي في ذلك الموضع فإنما يقيد قافية حقّها الإطلاق، وسيترتب على ذلك البدء بسطر شعري لا ينتمي إلى تفعيلات بحر الكامل، ولا إلى مقلوبه بحر الوافر، بل إلى بحر الرمل:

قلتُ: أن تبقى وأمشي فيك كي ألغيك .. كي أشفيك منّي.

قلتُ: أن تـ/قى وأمشي/ فيك كي أل/غيك .. كي أش/فيك منّي.

فـاعـلاتن/فاعــلاتن/فاعــلاتن/ فـاعــلاتن/ فاعلاتن.

إن تلقي الشعر الحر شفاهيًّا دون مراعاة الجانب الكتابي، ودون الانتباه إلى الأخطاء الكتابية لكلمات نهاية الأسطر الشعرية، سيؤدي إلى تقييد قوافٍ حقُّها الإطلاق، وأحيانًا سيؤدي إلى الوقوف على كلمات ليست بقوافٍ أصلا، ومن ثم القول بوجود مزج للبحور الشعرية في القصيدة الواحدة. وهذا لا يعني بالطبع نفي هذا المزج للبحور في الشعر الحر، فهذه الظاهرة موجودة، وهناك من الشعراء من يتعمدها ويقصد إليها قصدًا، بل يصرح بذلك بعضهم أحيانًا مفتخرًا بأنه يستعمل تقنية جديدة من تقنيات القصيدة الحرة، وقد أشرتُ آنفًا إلى تصريح أحمد ذكي أبي شادي باستعماله هذه الظاهرة في قصيدته (الفنان).

***

الخاتمة:

يمكننا أن نستخلص نتائج هذا البحث فيما يأتي:

(1) موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، ص387.

(2) السابق، ص388.

- هذا الضرب من انكسار الإيقاع في قوافي الشعر الحر هو من صنع المبدع، وهو عملية اختيارية غير لازمة في جميع الأبيات، والشاعر الفذ هو ذلك الذي يستطيع أن يجعل ذلك التقييد ذا رصيد دلالي حقيقي، وبخاصة في تلك القوافي التي يقتضي إطلاقَها النحوُ والإيقاعُ كلاهما.
- أدت ظاهرة انكسار الإيقاع في الشعر الحر إلى أن يجمع الشاعر – في بعض الأحيان – بين علتي النقص والزيادة في تفعيلة واحدة، وذلك ما لم يكن مألوفًا من قبل.
- اتسم بعض ما ورد من انكسار في الإيقاع في الشعر الحر بالرتابة الموسيقية التي لا تحمل رصيدًا دلاليًا واضحا في بعض الأحيان.
- قد يؤدي انكسار الإيقاع في قوافي الشعر الحر إلى مزج البحور في القصيدة الواحدة، وبخاصة البحور التي تنتمي إلى دائرة عروضية واحدة. وفي بعض الأحيان يكون ذلك المزج مُتوهَّمًا وليس مزجًا حقيقيًّا، وذلك عندما يقف المتلقي على أواخر بعض الأسطر المتوافقة في حروف الروي بالسكون، دون أن يلاحظ الشكل الطباعي الذي يشير إلى استمرارية الإيقاع.

***

المصادر والمراجع:

- **أثر الفراشة**، محمود درويش، رياض الريس للكتب والنشر، ط2، 2009م.
- **الأمالي**، أبو علي القالي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1398هـ /1978م.
- **البيان والتبيين**، الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت.
- **بين القافية في الشعر العربي والقافية في الشعر الإنجليزي**، د.إبراهيم أنيس، مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ج29، 1972م.
- **تحليل النص الشعري**: بنية القصيدة، يوري لوتمان، ترجمة: د.فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1990م
- **التعريفات**، علي بن محمد الجرجاني، تحقيق محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، 2004م.
- **توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك**، المرادي، تحقيق: د.عبد الرحمن علي سليمان، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2001م.
- **الجنى الداني في حروف المعاني**، الحسن بن قاسم المرادي، تحقيق: فخر الدين قباوة، ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1413هـ/1992م.
- **حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث**، س. موريه، ترجمة د. سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1969م.
- **الخصائص**، ابن جني، تحقيق: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1999م.
- **ديوان ابن مقبل**، تحقيق: د. عزة حسن، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، 1416هـ/ 1990م.
- **ديوان صلاح عبد الصبور**، دار العودة، بيروت، ط1، 1972م.
- **شؤون فلسطينية**، كانون الثاني، ع41 و42، 1970م.
- **شرح شافية ابن الحاجب**، رضي الدين الاستراباذي، تحقيق: محمد نور الحسن، ومحمد الزفزاف، ومحمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، 1402هـ/1982م.
- **الشفق الباكي**، أحمد زكي أبو شادي، المطبعة السلفية بمصر، 1926م.
- **العمدة**، ابن رشيق، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط0، 1401هـ/1981م.
- **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، د.علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4، 1423هـ/2002م.
- **الفاصلة في القرآن**، محمد الحسناوي، دار عمّار، الأردن، ط2، 1421هـ/2000م.
- **قضايا الشعر المعاصر**، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967م.
- **القوافي**، الأخفش، تحقيق د.عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث، دمشق، 1390هـ/1970م.
- **الكتاب**، سيبويه، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988م.
- **لسان العرب**، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط1، د.ت.
- **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، ابن هشام، تحقيق: د.عبد اللطيف الخطيب، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 2000م.
- **موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع**، د.شعبان صلاح، دار غريب، القاهرة، 2000م.