جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بأسيوط
المجلة العلمية

الموسيقى الداخلية في شعر عيسى عبدالله

إعداد

د / أحمد عبدالرحمن سماعين
مدرس بكلية الآداب
جامعة الملك فيصل بتشاد

(العدد الثاني والأربعون)
(الإصدار الثاني ٠٠٠أكتوبر)
(الجزء الثالث (١٤٤٥هـ /٢٠٢٣م)

الترقيم الدولي للمجلة(ISSN)2536-9083)
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية : ٢٠٢٣/٦٢٧١م

الموسيقى الداخلية في شعر عيسى عبدالله

أحمد عبدالرحمن سماعين

قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك فيصل، تشاد.

البريد الإلكتروني: aasumain1973@gmail.com

ملخص البحث:

القارئ للقصيدة العربية يجد فيها كثيرًا من التقنيات اللغوية وغير اللغوية المتآلفة لتكوين نص شعري يأخذ بالألباب، ومن هذه التقنيات: الموسيقى بكل تنوعاتها الظاهر منها – كالذي نلاحظه في الإطارات الظاهرة المتمثلة في الوحدات الموسيقية المكونة للبحور الشعرية– والخفيّ منها وهو القائم على إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية، والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة . فالموسيقى الداخلية في كونها عنصرًا يتولد من خلال الحركة الدلالية في النص الشعري تؤثر فيه وتتأثر به؛ تتآذر مع الإطار الخارجي في سبيل توفير عامل الجذب. ولهذا فإننا نحاول أن نتلمسها في شعر الشاعر/ عيسى عبدالله من خلال إيقاع الصوت، وأصداء اللفظ المفرد، وتنغيمات الجملة.

الكلمات المفتاحية: موسيقى خارجية ، موسيقى داخلية ، إيقاع ، صامت ، صوت.

Research summary entitled: Internal Music in Issa Abdallah's Poetry

Ahmat Abderaman Soumaine

Faculty of Arts, King Faisal University, Chad

Email: ***aasumain1973@gmail.com***

Abstract

The reader of the Arabic poem finds in it many linguistic and non-linguistic techniques in harmony to form a poetic text that captures the core, and among these techniques: music in all its apparent variations, as we have passed through the apparent frameworks represented in the musical units that make up the poetic themes, and the hidden ones based on the rhythm of the sentence and the relationships of sounds and meanings The images and the suggestive energy of speech, and the tails drawn by the inspirations behind them from the kaleidoscopic echoes. The internal music in being an element generated through the semantic movement in the poetic text affects and is affected by it. Synergy with the outer frame in order to provide the factor of attraction. That is why we try to touch it in Issa's poetry through the rhythm of the voice, the echoes of the single utterance, and the intonations of the sentence.

Keywords: ***External Music , Internal Music , Rhythm , Silent , Sound.***

ماهية الموسيقى الداخلية:

يُقصد بالموسيقى الداخلية : ذلك الانسجام الإيقاعي–الناتج عن انسجام عدد من التكوينات السمعية والنطقية– الذي يبث في الشعور نفحات من الأحاسيس المجتمعة.

أو هي ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن، وبما لها من رهافة، ودقة تأليف، وانسجام حروف، وبعد عن التنافر، وتقارب المخارج"[١].

والموسيقى الداخلية وإن كانت مصطلحًا مستحدثًا إلَّا أنَّ مادتها كانت هي الشكل الجمالي البديع للشعر العربي منذ نشأته وحتى اليوم فقد تنبَّهَ لذلك الأديب الألمعي حازم القرطاجني بقوله: "فما ائتلف من أجزاء تكثر فيها السواكن فإن فيها كزازةً وتوعرًا، وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها المتحركات فإن فيها ليونة وبساطة"[٢].

يفهم من كلام حازم أن على الشاعر أن يركز جهده في أن يجعل ائتلاف كلماته وجمله من الحركات أو بعبارة أدق كلمات وجمل تتكاثف فيها المتحركات، وربما جعل ذلك تعبيرًا فإن كان كذلك فقد يدفع الشاعر إلى الوقوع في تزويق يرهق الشعر ويُذله ويقيد انطلاقته الإيقاعية السمعية"[٣].

والشاعر عيسى عبدالله[٤] اهتم اهتمامًا عظيمًا بموسيقاه الخارجية كما رأينا في الفصليين الأوليين ولكنه لم يهمل تلك الإيقاعات الداخلية. لا نعتقد أنَّ الشاعر يهندسها قصدًا بقدر ما تأتي الإيقاعات الداخلية تلقائيًا وعفويًا استجابة للدفقات الشعورية؛ ذلك أن الإيقاعات الداخلية بهذا الوصف لا تحكمها أنظمة موسيقية كالتي قرأناها في القواعد العروضية التي ينسجها النص الشعري. ويمكن دراسة أبرز الظواهر الإيقاعية الداخلية في شعر عيسى عبدالله.

---

١ – محمود السعران: علم اللغة، دار النهضة العربية، بيروت (ب ت) ص٧٤

٢ – النقراط، ابن الجياب الغرناطي حياته وشعره، الدار الجماهيرية للنشر، بنغازي، ط١، ١٤٢٤، و ر ص٣٣٨

٣ – عبدالرحمن الوحي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، ط١، دمشق ١٩٨٩م ص٧٨

٤ – عيسى عبدالله شاعر تشادي معاصر ولد في السودان عام ١٩٤٧م والتحق بالثورة التشادية وأمضى كل عمره في النضال عدته دراسات سودانية وتشادية بأنه رائد التجديد الشعري في تشاد، توفى عام ٢٠١٤م له دواوين شعر وقصص قصيرة.

السمات الإيقاعية:

الجرس اللفظـــي:

نجد كثيرًا عندما نقرأ في بعض الأشعار سلاسة وعذوبة لفظية، لا نجدها في غيرها، وهذا يشير إلى أن ثمة حركة داخلية في النص لها أثر إيجابي في النفوس عند المتلقي أو القارئ، وهذا يتمحور في انسجام الموسيقى الناتجة عن توالي المقاطع الخاضعة لنظام نسقي معين نابعًا عن حضور بنية الوزن الشعري التي تجدد بنية مسيرة اللغة الشعرية التي تنتهي في الأخير إلى بناء إطار عام يغلف ترابطاتها العلاقية وبناها اللغوية ضمن حركة الأسلوب داخل النص الشعري[١].

وإن تكوين هذا الجرس اللفظي الناشئ عن انسجام المقاطع الصوتية؛ لابد له من نواة ينطلق منها، وهي التناغم الصوتي والانسجام الإيقاعي بين فونيمات الكلمة الواحدة، فالصوت الذي هو النواة يعتبر أحد أهم الوسائل النغمية في القصيدة.

فبتوزيع الفونيمات وائتلافها وتكرار بعضها تتكون للشاعر ملامح جمالية تعزز بين التآلف الموسيقى والانسجام الصوتي للفونيمات المكونة للكلمة، وبالتالي تأخذ مكانتها داخل الجملة، ومن ثم داخل التركيب اللغوي في النص الشعري.

وهنا تتفاوت قدرات الشعراء في الاستخدام الواعي، أو غير الواعي لهذا النوع من الأصوات الذي يخلق النسق الموسيقي في النص الشعري، "وهذا دلالة على قدرة في اختيار ألفاظه بقصد أو من دون قصد ذات الوقع الموسيقى المتناغم والبعيد عن التنافر والاختلاف؛ نتيجة للإحساس المرهف عند الشاعر، وتمتعه بملكة موسيقية ذوقية قادرة على اختلاق الحسن واجتناب القبيح من تلك الألفاظ".

هنا هو التناغم الصوتي بين الفونيمات؛ غير أنه لا يكون فاعلا ما لم يرتكز على دعامة أخرى للموسيقى، وهو وضع هذه الوحدات اللفظية في سياق تركيبي

---

١ – نفسه، ص١٠٦

متناغم مع الألفاظ الأخرى، وخلق علاقة منسجمة بين الألفاظ في التركيب بين الانسجام الصوتي الناتج عن تجاذب الأصوات ببعضها، أو من تناسب اللفظ للمعنى بحيث "يكون اللفظ رقيقا في موضع الرقة وقويا عنيفا في موضع القوة والعنف، وأن تتوفر فيه صفة الجرس الموسيقيّ، وأن لا يكون اللفظ مبتذلًا ".

ومن خلال تلك الخطوط التي تشبه الضوابط العامة؛ فإننا نتناول شعر عيسى عبدالله؛ لنتعرف على مدى انسجام الأصوات بعضها بعضًا وتنافرها، ومدى تآلف الألفاظ في التركيب، ومرونة العلاقة بين الشاعر وموضوعه، وأثر ذلك على المتلقي، معنى هنا قد نجد في نتاج الشاعر ما يحقق هذا الوصف لموسيقا الشعر وقد نجد نفورا...

والآن نحاول أن نتلمس الجانب الذي تكون فيه الذات الشاعرة منسجمة مع موضوعها من خلال الانغماس الكامل في التجربة الشعرية والحرية شبه الكاملة للاشعور، أو العاطفة للخلق في فضاء الذات الشاعرة غير الواعية، أو من ثم خلق حالة من الانسجام بين الشاعر والقصيدة. يقول الشاعر:

صَبُوحٌ المساجينِ ما عاد خمرَا، فما لي أراهم يفيضون بِشْرَا؟
وما بالهم يرقبون الثّريّا مدى كل ليلٍ.. أيرجون أمرا؟
أَجَلْ! إنّهم – في سواد اللّيالي يغضّونَ عيناً ويُبْقُونَ أُخْرَى..
لِئَلاّ يناموا فيُقْضَى عليهم بأنْ يُحْرَموا نفحة الخير فجرا:
ففيها صبوحٌ وفوحٌ زكيٌّ ألا ما أُحَيْلاهُ فوحاً ونشرا..
يروّي أواماً، ويشفي سقاماً، ويحيي عظاماً، وينداح طُهرا،

الشاعر يحلق بنا بهذه التجربة الصادقة في معتقل كوبر في الخرطوم فسلّى بها زملاءه في المعتقل يحلق بنا في ثنائية تسير على نسق تقابلي بين ضمير الجماعة الغائبين المتمثل مرة في ضمير الغائبين المنفصل (هم) ومرة في ضمير الغائبين المتصل في (الواو) والآخر الذي تعمد أن يجعله ضميرًا غائبًا مستترًا

(هو) الذي يعود إلى السجان الذي يتابعهم باستمرار في قوله (فيُقضي عليهم) (يُحرموا) ولو عدنا إلى الألفاظ المكونة لهذه الكلمات في هذه الأبيات؛ لوجدنا أن أغلب هذه الأصوات تميل كفة الميزان فيها للأصوات الرخوة، ففي البيت الأول مثلًا يتكون من تسعة أصوات رخوة، وخمسة مجهورة، وعدد آخر من الفونيمات المتوسطات.

وهذا يشي بأنَّ الشَّاعِرَ رغم وجوده في المعتقل إلا أنه غير مهتم بحاله نظرًا لعدالة قضيته فيبدو أنه غير منزعج وبالتالي أتت كلماته بما يشبه الهمس، ثم إن الألفاظ متآلفة ومنسجمة فيما بينها؛ إذ أن أية كلمة تقودك إلى الأخرى، أو أن كل لفظة إن قيلت تستدعي أختها في سلاسة ورقة دون تكلف وتعسف.

يقول الشاعر: أجل إنهم –في سواد الليالي يغضون فجملة يغضون خبر إن، أي هم يغضون ويغض فعل متعد يستدعي مفعولا وهو هنا لا يكون إلا عينان وطالما جاء الليل بلفظ المفرد فهذا يعني إن ثمة عينا أخرى ساهرة وهو ما عطفها يغضون أخرى، وتقديم الجار والمجرور هنا له ميزة أسلوبية إذا النفس بحاجة لأن تهجع في الليل وهي فيه أكثر حاجة له.

والشاعر في بعض الأحيان لا يوفق في خلق انسجام الموسيقى فنلحظ ذلك الانفصام بينه وبين تجربته، ربما للتدخل الفج للعقل الواعي، وسيطرة الفكر وتغلبه على العاطفة، وهذا الأمر نجده كثيرا في شعر عيسى عندما يقول في قصيدة (نبع خير) التي كتبها استجابة لدعوة في حفل افتتاح مكتب لجنة الأمير سلطان:

حفظُ اللّبيبِ ناضراً تُراثَهْ أنْ يخدم الأصيل بالحداثة!
مستمسكاً بكُلّ ما يرقّي إذ بدره يعيد، لا بُعاثَهْ
والعالق الجديد دون فرزٍ لَربَّمَا يُعلّق الخباثة
والخلط في الأمورِ أنْ تُخَلَّى للبنسلين فرجة النّفاثة

الفكر سيطر سيطرة كاملة في هذه القصيدة، وتكاد تخلو من أي انسجام موسيقى داخلي بسبب التكلف المسيطر عليها فقوله (أن يخدم الأصيل بالحداثة) هذا البيت ليس فيه أية شاعرية فضلا عن الإيحاء الموسيقي المفقود كليا، إضافة إلى الطغيان الفكري وظهور الجدلية القائمة بين الأصالة والحداثة، فهذه القصيدة لا نلحظ فيها شيئًا غير الموسيقى الإطارية التي يجسدها بحر الرجز المكبول، يقول الشاعر:

والْمجد مثلما يكون كسباً طوراً يكون تارةً وراثة
أمّا الّذي إليهما معاً قد أفضى فذاك أفضل الثّلاثة:
مثل الأمير باعث المُرَجَّى مهما اقْتَضى التّراحم ابتعاثَهْ
سلطان: إنه لنبع خيرٍ! إنْ يُنْبِتِ الْمنَى ففي كثاثة!
أنتم له يدٌ هنا، فشكراً يا لجنة الأمير للإغاثة!

يلاحظ الابتدال واضحا في البيت الأول في قوله (المجد مثلما يكون كسبا) فهذا ليس إلا صورة نثرية مردها: المجد يكون طورًا مكتسبًا وتارة وراثة، فهذا لا يتجاوز أن يكون كلامًا نفعيًا بحتًا كما نلاحظ التنافر في البيت الثاني واضحًا ومتكلفًا، ولا نجد فيه غير النظم ويخلو بالكلية من الإيقاع الداخلي بسبب سوء الانسجام واقرأ إن أردت قوله:

أمّا الّذي إليهما معاً قد * أفضى فذاك أفضل الثّلاثة:
مثل الأمير باعث المُرَجَّى * مهما اقْتَضى التّراحم ابتعاثَهْ

ويعود سبب هذا التنافر للسيطرة العقلية في التجربة "وقد يؤدي التزمت العقلي في صورة منه داخل البناء الشعري إلى إيراد الأسلوب الحكمي داخل النص مما يقود إلى الانفصال أو الانفصام الواقع بين الذات الشاعرة والآخر بمعنى آخر أن الأسلوب الحكمي هو غلبة الوعي على العاطفة، فيصبح المسير الحقيقي للنص

العقل بدل الشعور وهذا عائد إلى تحكم صفة الاختيار الواعي لمصادر ثقافة الشاعر"[١].

دور الصوائت في الإيقاع الشعري:

أصوات اللغة العربية الخمسة والثلاثون لا غنى عنها لأي متحدث أو مبدع بنص شعري، ورغم حاجة المبدع لهذه الأصوات؛ إلا أنها لا تستوي في تواردها في الكلام، فهناك ما يكون له الحظ الأوفر، ويوجد ما يتعثر خطة في الكلام، ثم إن الأصوات التي يكثر ورودها في الكلام قد تجمل في مكان وتقبح في آخر، وفي الأولى تكون الفصاحة، وشروط الفصاحة كما ذكرها البلاغيون سلامة الكلمة من عيوب تفقدها فصاحتها، وتكمن في تنافر الأصوات وهو ما يؤدي إلى ثقلها على اللسان واستكراه سماعها والداعي إلى العيب تقارب الحروف أو تكرارها ومن ما يؤدي إلى عدم فصاحة الكلمة الغرابة وهو وصف يجعلها غامضة وغير واضحة، وكذلك مخالفتها القياس بأن تجري على خلاف الأقيسة، يقول الشيخ الأخضري:

فصاحةُ المفردِ أن يخلصَ منْ تنافرٍ غرابةٍ خلفٍ زُكِنْ

الأصوات العربية من انطلاقها في الجهاز النطقي وعدم انطلاقها تنقسم إلى قسمين: أصوات صوائت وهي الأصوات المجهورة التي تحدث في تكوينها بأن يندفع "الهواء في مجرى مستمر خلال الحلق والفم وخلال الأنف معهما أحيانًا دون أن يكون ثمة عائق يعترض مجرى الهواء اعتراضا تاما أو تضييق لمجرى الهواء من شأنه أن يحدث احتكاكا مسموعا"[٢]. وأصوات صوامت وهي مالا يصدق عليها هذا الوصف.

---

١ – صالح، علي عزيز، شعرية النص عند الجواهري،: ص١١٢

٢ – محمود السعران: علم اللغة، دار النهضة العربية، بيروت (ب ت) ص ١٤٨، ١٤٩

أي أن الصامت هو الصوت المجهور أو المهموس الذي يحدث في نطقه أن يعترض مجرى الهواء اعتراضا كاملا".

ولا يمكن لمن يتكلم كلامًا نفعيًا أو إبداعيًا أن يستغني عن أي قسم مما ذكر، فكلاهما يلتقي ليتكون الكلام، فليس في وسع المرء أن يتكلم بصوامت فقط، أو صوائت فقط، ولكن للألفاظ التي تكثر فيها الصوائت ميزات ليست لتلك التي تقل فيها، ولا سيما الصوائت الطويلة فالصوامت تمتاز بالحركة والانطلاق الحر، فإن اختلاف حروف الكلمات التي تقابل مكونات التفعيلات ما بين حروف صامتة، وأخرى صائتة، فارتفاع الصوائت الطويلة نسبيا يؤثر في ارتفاع الإيقاع جماليًا، وبالطبع لا يكون ذلك صناعة بقدر ما يكون أمرًا لا شعوريًا يقوم به الشاعر ذو الإحساس المرهف، يقول الشاعر:

من صميمِ القلبِ يأتيكم ندائي، فاسْمعوني باهْتمامٍ واعْتناءِ!
اسمعوني في رضىً، لا تُسمِعوني لفظةَ التّثبيط من قافٍ وفاءِ!
يا حواريًّا تجلّى في حوارٍ من حواريّي العقيد الاصفياءِ:

فإذا نظرنا إلى هذه الأبيات نلاحظ السيطرة النسبية للصوائت الطويلة ففي البيت الأول نجد ستة طويلة؛ إضافة للمطل الذي ينتج للصائت القصير في أواخر وحدات العروض والضرب وفي البيت الثاني (ثمانية أصوات صائتة طويلة) فالأصوات الصائتة –الطويلة على وجه الخصوص– بطبعها أصوات بها صدى واهتزاز وموسيقى؛ إذ بها ذبذبات منتظمة تتكون من نغمة أو عدة نغمات متوافقة فبروزها يكسب راحة نفسية؛ ففي البيت الأول نجد هذه الصوائت الياء في صميم، ويأتيكم وندائي والألف في ندائي، وهذا يناسب شكوى الشاعر إلى رفاقه الذين أهملوه وانشغلوا عنه وتركوه أنيس جدران الاستراحة في الهضبة الخضراء بطرابلس؛ حتى كادت أن تتلاشى آماله، وتكاثف الصوائت يناسب هذا؛ إذ هي أقوى صدى من غيرها في وصولها إلى السامع، وهي أحرى بأن تقوم بهذا الدور وإن شئت فقارن بينها وبين قول الشاعر امرؤ القيس:

مكــرٍ مفــرٍ مقبــلٍ مــدبرٍ معــاً كجلمـود صـخر حطـه السـيل مـن عـل

فهذا البيت يكاد يخلو من الصوائت الطويلة فيها عدا الواو في (كجلمود) ولذا نجد البيت يسوده الكبت والضيق ولعل فقدان الصوائت هنا يتناسب مع الموقف الذي يعيشه امرؤ القيس من كر وفر وصليل سيوف وهمهمة فرسان في معركة فاصلة.

الذي لاشك فيه أن ورود الصوائت النسبي في النص مبعث للإيقاع، وإذا أردت معرفة الفروق بين أثر الصوائت والصوامت ومدى الفسحة الإيقاعية فيما سيطرت عليه، وأثر ذلك في الموسيقى؛ فقارن بين هذين البيتين الذين ينتميان لبحر واحد، وهما من صنع الباحث:

لمْ أعدْ احتملُ الغدرَ بوجهٍ* خبأ السم بنهد فمكر

والبيت الثاني

لا تخافي يا فتاتي ما أنا * فارس الأحلام إن نكست رايهْ

كلا البيتين من بحر الرمل، فالأول اعترى ضربه الخبن والحذف. والثاني محذوفة العروض تام الضرب؛ غير أنك عندما تقرأ ستجد الضيق والكبت في الأول، وتجد في الثاني الانفتاح والانسيابية، وهذا ما فعلته أصوات المد الكثيفة، وهذه الحركات الطويلة رغم اختلافاتها الدلالية وتباين أزمانها؛ إلا أن ثمة قاسما يجمعها وهو الصفة الجهرية، وهذه الصفة لها دور مركزي في الإيقاع؛ خصوصًا عندما يكون الموقف موقف إغاثة وشكوى أو حزن، وتناج.

ومن خلال تقصينا لشعر عيسى عبدالله نجد أن تجاربه التلقائية غير الواعية، أو تلك التي يسيطر عليها سلطان العاطفة، نلحظ فيها المرونة والرقة بخلاف التي يكون فيها العقل واعيًا ويصر على إعمال العقل فيها فمثلًا عندما يغني للسودان في قصيدة (لمعنى غزة) التي يقول فيها:

حنيـــــني الْيَـــــومَ نادانـــــي –ومـــــا مـــــرّ الطّريـــــدانِ

لمَغْنـــــى عـــــزّة الغالـــــي ومـــــثوى خـــــير أخدانـــــي
فيـــــا مســـــرَى ابْتهالاتـــــي ومعـــــــراجي لغُمدانـــــــي
ومنطـــــــاداً لروحـــــــي إذْ أنـــــا شـــــادٍ عُمُدّانـــــي
لـــــماذا صـــــرتُ محجوبـــــاً أُرَى مـــــن خلـــــف أســـــدانِ؟
ألســـــتُ النّضـــــوَ مـــــن شـــــوقٍ قنـــــوع الغـــــاي مبـــــدان؟

نقف على غناء وشعر حقيقي لسيطرة العقل الباطني على القصيدة لذا كانت الانسيابية والإيقاع الجميل.

القيمة الإيقاعية للصوت الصامت:

اهتم النقاد والعلماء القدامى بالحرف اهتماما بالغا، ورأوا أن للحروف معانٍ وأدوار في الكلمة ورأى محدثون أن هذه مغالاة لا يمكن أن تثبت أمام النظرة العلمية المجردة، فلا يمكن أن نجد لهذا الحرف أو ذاك معنى، وبرغم هذا الاعتراض العلمي لهؤلاء؛ إلا أننا نلمس لهذه الأصوات العربية إيحاءات حين تلتقي فإن لم تكن لها دلالات بالمعنى الواضح؛ إلا أن لها أثرًا إيقاعيًا، وأنها تتفاوت في ذلك فعندما يقول الشاعر:

في عين الأبعدِ خمسٌ مثل نصال مُدَى!
خمسٌ في عينٍ أضمر صاحبها الحسدا!
بلد البدويِّ – ورأسُ الحربة أزهرها – نجبتْ،
ومضيُّ الأعصرِ لم يَمنعْها أبدا...
أنْ تحتضن الأيتام، وأنْ تلدا...
أنْ تفتحَ نافذةً للوافد، أو أن تمنح أو تعدا؛
وبرب رواق صُلَيْحٍ ما كذبتْ:
وهَبَتْ وحبتْ، فَسبتْ وصَبَتْ،
وأَبَتْ لعقيدةِ أُمَّتها إلاّ الرشدا...

وأبت لثقافتها المرضا

فَسَخَتْ بضمائرها ومنائرها، وحرائرها وعمالقةٍ ملأوا الأرَضين صدى

برضا

لتمُضّ معاديها مضضا

وتمدّ مُرابطنا مددا

مدداً ... مدداً ... مددا !!

الملاحظ في هذا المقطع الذي يتحدث فيه الشاعر عن جمهورية مصر العربية بكونها الرائدة، والقلعة الحضارية والأم الرؤوم التي يأوي إليها من لا نصير له، ويقسم الشاعر بأنها لم تكذب يوما، أو تتوان عن نصرة المستضعفين، بل أنها سخرت إمكاناتها لخدمة الإنسان حيثما وجد.

فإذا تفصحنا هذه الأصوات وجدنا الكفة تميل لصالح الأصوات المجهورة، وهذا أمر طبعي، فإن الأصوات المهموسة يحتاج إلى النطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرئتين مما تتطلبه نظائرها المجهورة؛ فالأحرف المهموسة مجهدة للنفس، ولحسن الحظ تراها قليلة الشيوع في الكلام؛ لأنَّ خمس الكلام يتكون عادة من أحرف مهموسة وباقي الكلام أحرف مجهورة، فإذا تصادف ان اشتملت الكلمة الكثيرة، الحروف على عدد من الأحرف المهموسة عدت من الكلمات المجهدة الثقيلة إلى حد ما[١].

فإيقاع الحروف في النص السابق واضح جدًا. فصدى خطاب الأنثى الذي يتطلب الهمس والرقة نجده لا شعوريا منتشرا، وأن نسبة الأصوات المهموسة ترتفع إلى الثلث في السطر الواحد بل أحيانا يصل إلى النصف في بعض الأسطر، ويمكننا

---

١ – أنيس، إبراهيم أنيس، (دكتور): موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٣، القاهرة ١٩٧٥م ص٣٢

تلمس إيقاعات الأصوات، فتكرار صوت التاء المهموس يتوافق مع مخاطبة الأنثى، أو الحديث عنها كما في قوله:

وبرب رواق صُلَيْحٍ ما كذبتْ:

وهَبَتْ وحبتْ، فَسبتْ وصَبَتْ،

وأَبَتْ لعقيدةِ أُمَّتها إلاّ الرشدا...

إضافة إلى التنوع الآخر الذي يتصدر كل كلمة، فالباء والتاء اللتان يختتم بهما الوحدات الموسيقية للسطر الشعري ثابتة، والشاعر وينوع في الصوت الأول وهو الفونيم الذي يفرق بين دلالات تلك الكلمات في قوله: (هبَتْ) و(حبتْ) فالصوتان حلقيان إضافة إلى اتفاقهما في الرخاوة والهمس، وهذا ملائم لخطاب الأنثى وقوله (سبت) و(صبتْ) فالصاد والسين لا فرق بينهما إلا الإطباق في الصاد الراقية وفيه قوة وصدى يشي بالفتوة والعنفوان، وهذا يرجعنا إلى كلام ابن جني وهي دلالة الأصوات إلى المعاني حيث يقول : "فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع ونهج متلئب عند عارفيه مأموم، وذلك أنهم ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها، فيعدلونها بها ويحتذونها عليها وذلك أكثر مما تقدره، وأضعاف ما نستشعره"[1]. كما نلحظ إيقاعات تجليها بعض المقاطع لاسيما المقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح) فحين يقول الشاعر:

على كرسي حافلة تفكر في هموم اليوم – مجملها..

وتفصيلاتها، مثل اشتداد الحر – ثم لها؛

ولما طلت "البيجوم" راكبةً تأملها،

---

١ – ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، تح، الشربيني شريده، ج٢، دار الحديث القاهرة ٢٠٠٨، ص١٥٦

وقال لنفسه المسكين: (ما أبهى محاسنها وأكملها!

أليست راحة الكرسي – من تعب الوقوف كذا – أتم لها؟!)

فقام وهب منتصبا،

وقال: (تفضلي يا أخت! جنبك الإله الهم والوصبا!)

فردت: (يا أخي، شكراً! ولكن أرى الكرسي مغتصبا..

إذا جلس المنعم صحة وصبا..

– كحالي – بينما يقف العجوز هناك وهو يكابد النصبا!..

.. فيا عمى، تفضل جالساً!) وأحلت الرجلا..

على الكرسي وهو يكاد ينشدها، على معروفها، زجلا؛

وصاحبنا يطأطئ رأسه خجلا!

وفور بلوغ أول موقف للحافلات، ودون ما تدنو محطته، تحرك مسرعاً عجلا..

تطارده العيون تهكما؛ فأضاع باقي فكة وقت استلام المقتضى.. وجلا!!

فحين نقرأ هذه القصيدة التي تتحدث عن انهيار الأخلاق وغياب المثل الاجتماعية الراقية في المجتمع، من ناحية؛ ونلاحظ أيضا بقاء جوانب الخير فيه من ناحية أخرى؛ نلحظ أن الشاعر تحدث عن هذه القضية بصورة قصصية تهكمية هادئة في الشاب الذي فُقدت عنده هذه القيم الجميلة مقابل بروزها في جمالية عند الشابة فالملاحظ أنه لم يرد أن يوجه اهتمامه عن هذه القيم وترسيخها بقدر ما يريد أن يتهكم في عُجَالَةٍ فاختار لمعانيه ألفاظًا عادية مثل: (هموم اليوم مجملها) (ثمّ لها) (راكبة تأملها..) وربما تشير إلى الهزلية مثل: (يطأطئ رأسه خجلا) ولو لحظت الحروف في معظمها جاءت متوسطة في الأشطار وربما مثلت الجانب الغالب مثل:(على كرسي حافلة تفكر في هموم اليوم – مجملها) ثم إننا لو تأملنا مقطع القصيدة الثاني الذي انتهت قافيته بالباء وألزمه الصاد قبلها، فلو أخذنا هذه القوافي: (منتصبا) (الوصبا) (مغتصبا) (النصبا)؛ نلاحظ أن الرويّ وهو الباء شديد

ومجهور يعبر عن القوة والصاد "لأنها أقوى لما فيه أثر مشاهد يرى" كما في الانتصاب والاغتصاب والنصب الذي يشير أيضًا إلى قوة الحدث وهذا يتجلى في قوة إيمان الشابة المعنوي، وموقفها الحسي المشاهد.

إيقاع اللفظ المفرد:

اللفظة المفردة خارج البيت لها وقع محدد، لكنها داخل البيت مرتبطة مع غيرها في السياق الشعريّ لها وقع إضافي في المعنى والمبني والموسيقى، ولاسيما في الإنشاد؛ إذ هو يقتضي الضغط على بعض المقاطع والكلمات في ثنايا البيت وطول الصوت في بعض الكلمات، وقصره في الأخرى، وعلو الصوت أو انخفاضه. وبيان ذلك أننا نقيس في العروض تقاطع الصوت قياسيا كميا، على حين نقيس إيقاع الكلمة التي لها تأثير كبير من خلال كميات حروفها وموسيقاها: منها درجة الصوت علوًا وانخفاضًا، ودوام الصوت طولًا وقصرًا ونبرة الصوت قوة وضعفًا ثم نسبة وورود الصوت كثرة وقلة وأثره الإيجابي. فعندما يقول الشاعر:

جاءكم كلُّ ضحيّة سائلاً – بعدَ تحيّة –
كَيْفَ وَ العزمة حيّة
في حماة العربيّة
كيف تُقْصَى كسبيّة ؟
أجدر المؤتمرات بالرّؤى والثّمراتِ
عَنْوَةً منهمراتِ إذ يخوض الغمراتِ،
جامعاً للقدراتِ من شُداةٍ وسُراةِ ...
كالْكُنوزِ الذّهبيّة
لانعتاق العربيّة !
لم تصر – قطُّ– قويّة وحدةٌ دون هُوِيّة ،
فأدعموها برويّة لا بدعوى الأَبَوِيّة

في تشادَ القرويّة والمراعي البدويّة

ابعثوا الرّوح أبيّة:

أصِّلوا للعربيّة !

بنى الشاعر قصيدته على تفعيلة الرمل (فاعلاتن) لكنه تعمّد أن يأتي بالعروض والضرب مخبونين أي (فعلاتن)، بل بالتزام الخبن حتى في القفلات، وبالتالي الألفاظ: (كل ضحية) (بعد تحية) (العربية) (كسبية)، عند ما تكون في السياق الشعري وفي حالة الإنشاد يجد القارئ أو المنشد نفسه منساقا انسياقا تلقائيا إلى مد الكلمات السابقة، أو تحويل الكلمة لتبدأ بمقطع متوسط، فيأتي بها (كلّوضحية) (بعداتحية) (العارابية)، وهذا وإن كان لا يتناسب مع اللفظ في معناه إلا أنه يتماشى مع الإنشاد.

بالطبع لا يمكن للفظة أن تستغل بنفسها في التركيب الشعري إلا نادرًا، وإذا ما استطاع الشاعر إيرادها متطابقة مع الوحدة الموسيقية؛ فيكون الإيقاع جميلًا، ونجد في شعر عيسى عبدالله شيئًا من هذا، فأحيانًا نجد تطابق الوحدة الموسيقية مع الوحدة اللغوية في سطر واحد، وأحيانا في بيت كامل، وهو أمر نادر، فمن الأول يقول:

إلامَ نبدأ السّرى بمُصلحٍ، فننتهي– لدى الضحى– بطاغية...

"معظّمٍ" و"ملهمٍ" ولا يطيـ ق مِنْ حناجر الجموع لاغية؟

ففي البيت الثاني نجد تطابقا للوحدات الموسيقية مع الوحدات اللغوية؛ (معظم=مفاعلن) (وملهم=مفاعلن) وأحيانا كلمتين تكونان وحدة موسيقية مثل (ولا يطيق) فالكلمتان الأوليان كونتا توافقا مع الوحدات الموسيقية دون تقاطع؛ فيكون هذا التركيب الناقص مدعاة للإيقاع كما يقول الشاعر في قصيدة، (مستفادي):

اهْملوني– إنْ دُعيتم– لارتفادِ– يومُ مثلي– ليس إلا– يوم فاد!

وأحيانا يكون هناك توافق كامل كما في قول الشاعر:

بكنجي –وكرفي– وأوزو– وملفي وبالا– وصفٌّ – تَوَالَى– طَوِيلُ؛

وإنّي– ومثلي – جموعٌ – تنامتْ– دعاني – فلبّيْتُ ، ذاك الرّعيلُ...

ففي البيتين الأخيرين تطابقت الوحدات اللغوية مع الوحدات الموسيقية – ما عدا الوحدة اللغوية السادسة التي تقاسمتها وحدتان موسيقيتان–وخلق هذا التطابق إيقاعًا رائعًا.

إيقاع التراكيب:

وقريبًا من الإيقاع الذي تكونه الكلمة حيث تتطابق مع الوحدة الموسيقية؛ فإن التركيب الذي يتطابق مع وحدة موسيقية أو أكثر لا يقل في إيقاعه من ما تخلفه الكلمة حين تستقل بنفسها، وهذا التركيب قد يكون تاما مثل الجملة، أو ناقصًا، وبالتالي يحصل ما يشبه تجزئة الوزن، وإن لم يكن هو نفسه بصورة فيها وضوح يختلف عن التقاطع فتجزئة الوزن اعتمادا على الجملة الواحدة أو الكلمة (أو التركيب الناقص؛ يمنح البيت إيقاعا جديدا، وهذا نجده كثيرًا في شعر عيسى عبدالله فعندما نقرأ قصيدته (كثر الفرنجة):

كم هيّجتْ– إبِلٌ– "أبدي" بمهلِكها! والمعتدي– مرضٌ– قد سمّمَ الإبِلا،

مستفعلن– فعلن– مستفعلن فعِلن مستفعلن– فعلن– مستفعلن فعِلن

الشّكُّ مقتلنا– ما ظلّ شكَّ أخٍ– في إخوةٍ محضوه الودّ متّصلا،

مستفعلن فعلن– مستفعلن فعِلن .....

ومن ناحية أخرى هناك علاقة بين الشطر والجملة، قد يتطابق الشطر مع جملة أو أكثر من جملة: أي أنه يبدأ بالجملة وينتهي بنهاية هذه الجملة أو بنهاية جملة أخرى وقد يتقاطع الشطر مع جملة أو أكثر أي أن أحد طرفيه أو كليهما لا

يقع في طرف جملة بل في آخرها"[١].

فمن تطابق الشطر مع الجملة:

فَضَحَتِ الْعَبَرَاتِ جَلَدَهْ، وَسَهَرُ الْعَتَمَاتِ جَهَدَهْ:
منحه حلقاتِ حدقٌ نَزِقَةً كرسوم قِرَدَة..

ومن احتواء الشطر جملتين:

قد سَعَى لى مَنْ سعى فى انْتقاصى؛ زاد أجرى، وَهْوَ لله عاصِ،
أو تولّى من ذنوبي نصيباً يومَ جُلّى فيه سفعٌ بالنّواصي!
لست أرجو، يشهدُ اللهُ ،أنّي سالمٌ عِرْضي ومنجايَ قاصِ؛
إنّما همّى محاصٌ يقينى حين لا همٌّ سوى فى المحاصِ!
فلْيقل مَنْ شاء ما شاء عنّي، وَلْيُقَرّبْ – دون قصدٍ – خلاصي!
رُبّ خيرٍ في تضاعيف شرٍّ، واقتناءٍ تمّ دون اقتناص!

فأغلب الأشطار احتوت جملتين مثل: شطري البيت الأول، وقد يتضمن البيت نوعا من الإيقاع اللفظي يتعارض مع الإيقاع الوزني مساعدا على خفاء التفاعيل، ويضفي على الموسيقى شيئًا من التركيب.

التصريع:

التصريع عمل فني قائم على صنع توافق صوتي في الحرف الأخير من شطري البيت الشعري {في الشعر العمودي} وتعمل على إيقاع نغمي مميز ذي بعد دلالي

١ – يونس، علي: نظرة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٣م ص٢٢٠

داخل التشكيل النصي وقد اعتنى به الشعراء وأوردوه بخاصة في مقاطع قصائدهم"[1].

إذن التصريع نمط إيقاعي اعتاده الشعراء في أول بيت من القصيدة الشعرية وأحيانا يتجاوزها ليكون في الأبيات الأخرى من القصائد؛ سواء في بيت واحد أو بيتين وهذا لا نجده كثيرا في شعر عيسى.

فعلى سبيل المثال يمد هذا النوع من التصريع أي النوع التقليدي الذي تجده في الشعر العربي قديمه وحديثه عد من العلاقات الفارقة بين النثر والشعر، ففي ديوان (حذو ما قالت حذام) جاءت اثنان وثلاثون قصيدة مصرعة، وهذا النوع من التصريع يأتي بقصد ويقصده الشاعر عند تشكيل النص الذي ينجلي على محورين: الأول منهما هو العناية بالسمة الموسيقية ذات البعد الإيقاعي المتوازن الذي يخلق لدى المتلقي صفة التطريب والغنائية التي تشده وتجذبه نحو النص، ومن ثم ظهور مستويات جديدة من الأداء، وهذا ما يمثله المحور الثاني عن طريق توظيف هذا المظهر حماية ليؤدي وظيفة دلالية تحقق الشاعرية أو تساعد في تحقيقها عبر ترابط بين اللغة والموسيقي[2].

وهذا النوع عند الشاعر مقصود لذاته قصدا في أربع قصائد، وهي: (إلى متى)، (تفوقوا)، (حذو ما قالت حذام)، (يا حماة العربية)، يقول في الأخيرة:

بشبيبةٍ، وهُمُ النّجوم، تألّقوا؛ بدأوا الصّعود من السّحاب و حلّقوا،
والقلب ثَمّتَ بالعطاء معلّقُ : لا خاملٌ معهم ولا متسلّقُ،
همٌ تأثّرها الأصالةَ مطلقُ ولذلك اجتنبوا الدّخيل وطلّقوا
إنّ الهُوِيّةَ لا تُنال تسوّقا!

---

١ صالح، عزيز: شعرية النص، دار الكتب العلمية،ط١، بيروت ٢٠١١ ص٨٩

٢ – نفسه، ص٩٠

الترصيع:

نمط من الأنماط الإيقاعية التي لها علاقة بالوظيفة التواصلية يعتمد على طبيعة هذه البنية تتكون عبر إحداث التوافق بين الوزن العروضي والوزن الصرفي، وعلى هذا الأساس صنفه قدامة بن جعفر من نعوت الوزن.

والترصيع يضفي على البيت الشعري نغما مؤثرا ينصاع له السمع ويندفع به الملل وذلك لوضوح التناغم بين الألفاظ. هذا النمط الإيقاعي نجده كثيرا في شعر عيسى عبدالله يقول في قصيدة إلى متى:

وقد يَحُلُّ في جدار مسجدٍ، وقد يُطِلُّ من إزار زانية،

ويوم مهرجانه يرى مُمَلَّ يناً على سواعد الزبانية:

فإنّه – وحقّه ! – لَمُولَعٌ بوجهه، مطالعٌ معانيه!..

البيت الأول يرسم لنا صورة الشخصية المنافقة التي تحاول اللعب بعقول الشعوب طوال الزمن، من خلال هذه التقابلية التي قامت على الترصيع فمن خلال النظر إلى وزنه العروضي على مدار الأشطر في البيت الأول والثالث نلمح توازنا في بعض الجوانب لاسيما الصرفية بل والموسيقية مثل: (يحل –ويطل) و (جدار –إزار) و (وحقه –بوجهه). ونجد التوازن المطلق في قول الشاعر:

يروّي أواماً، ويشفي سقاماً * ويحيي عظاماً، وينداح طُهرا،

في هذا البيت نلاحظ الترصيع بين الكلمات: (يروي– ويشفي– ويحيي– وينداح) والتماثل الناقص بين (أواما – سقاما– عظاما)

التقسيم والتقفية الداخلية:

التقسيم هو تجزئة الوزن إلى مواقف أو مواضع يسكت فيها اللسان أو يستريح، أثناء الأداء الإلقائي...فالمعروف في ميزان البيت العربي أن فيه موقفين عروضيين أو موسيقيين: أحدهما عند آخر الشطر الأول واسمه العروض، والآخر اسمه الضرب

عند آخر الشطر الثاني، وهو موضع حرف الروي، وهذان الموقفان ليسا بموضع استراحة[1]؛ لاتصال الصدر بالعجز أحيانا، أو تعرض الضرب للتضمين.

من الشعراء من رزق السيطرة الإيقاعية فينا بشعره عن التقاطع الذي تتلاشى فيه حدود الوحدات الموسيقية، فيحلق به إلى التقسيم والموازنة، وهذه ترفع "من درجة موسيقية الإيقاع ويغنيه ويجعله أوقع أثرا أو أشد تأثيرًا.

التقسيم والموازنة هما نوعان من المماثلة تنتج من تطابق الوحدات الكلامية وزنيا والتقسيم يكون أفقيا أي بين شطري البيت الواحد، أما الموازنة فهي رأسية أي تحصل بين بيتين فأكثر، هذه الظاهرة الإيقاعية يمكنك أن تجدها في بعض القصائد دون بعض، ونلاحظها في قصائد عيسى عبدالله التي تأتي من بحر البسيط أو بحر الطويل إذ تأتي التفعيلتان (مستفعلن فاعلن)، أو (فعولن مفاعلين)، أو (فاعلاتن فاعلن) متوائمتان، ولا نهتم هنا بالتقسيم الخفي فهو كثير في شعر شاعرنا. وإنما بالتقسيم الواضح. ويمكننا أن ننظر إلى قصيدة (في وداع اللوذعي) التي يقول فيها:

إذ نوى منا النوى عالمٌ علامةٌ * كم لنادينا سخا بالبيان الطيع!

القصيدة من بحر المديد (فاعلاتن فاعلن) فقد قسم الشاعر البيت إلى وحدات متساوية (إذ نوى منا النوى) و (عالم علامة) و (كم لنادينا سخا) و (بالبيان الطيع)

والتقسيم أنواع: منه ما يأتي على فقرات مجردة عن التوزيع العروضي أو ما يشابهه أو السجع أي يقوم على التقسيم دون رابط موسيقي واضح بين أجزائه. وهذا أيضًا لا نعيره اهتمامًا، ومنه ما يأتي ما ينظر إليه ناحية الوزن وسماه عبدالله الطيب التقسيم الوزني[2]، وهو نوعان نوع لا يراعي فيه الشاعر مسايرة التفاعيل ووضع المواقف في مكان التقطيع مثل قوله:

---

١ – المحجوب، عبدالله الطيب: المرشد، ج٢، ص٣٠٣

٢ – المحجوب، عبدالله الطيب، ص٣١٩

عزبوا شرقاً يعبون نفطاً مغرياً، فاستفادوا، وعزبت خلاف الإمعي..

فالشاعر هنا قسم البيت إلى وحدات بعيدا عن صدى التفاعيل وهي: (عربوا شرقا) (يعبون نفطا) (مغريا) (وغربت) (خلاف الإمعي). وكذلك قوله:

مسلكاً، أو منهجاً، أو علاجاً، أو حجىً، أو نهوضاً دائماً بالغياث المهطع!

فالتقسيم هنا يبدو واضحا فقسمه الشاعر على: فاعلن مستفعلن، فاعلاتن، فاعلن، فاعلات فاعلن. وهذه التجزئة لا تساير الوحدات الموسيقية التي تأتي على فاعلاتن فاعلن.

والنوع الثاني من التقسيم الوزني ما جعل الشاعر فيه الجمل تحت تصرف الوحدات الموسيقية وهذا هو التقطيع كقول عيسى من المتدارك:

ليس الوُجودُ سوى– ذاتٍ مُوطّنةٍ * تُثْرَى أصالتها– لم تُلْتَمَسْ بَدلا...

وكقوله:

إلْفانِ حولهما –ألفٌ يكيدهما *هل مؤمنان هما– حقّاً إذا اقْتتلا؟

وقوله:

إنْ كان مِنْ أَرَبٍ –في الاحْتراب لنا* فَلْنُجْلِ مَنْ زعموا– أنَّ العَدوَّ جلا!

لعلك لاحظت أن الشاعر وضع البيت في تصرف التفعيلتين المكونتين له، وهما (مستفعلن فعلن) وهو في البيت الأول كالآتي: (ليس الوجود سوى) (ذات مؤصلة) (تثرى أصالتها) (لم تلتمس بدلا) وفي البيت الثاني (إلفان حولهما) (ألف يكيدهما) (هل مؤمنان هما) (حقا إذا اقتتلا) وفي البيت الثالث (إن كان من أربٍ) (في الاحتراب لنا) (فلنجل من زعموا) (أن العدو جلا) كل هذه التقاسيم مستقلة دون أن تتقاطع مع التفعيلات الأخرى.

أما التقسيم القافوي الإيقاعي داخل البيت فهو أداء تعبيري يقوم على أداء الفواصل في آخر الكلمات، ويسعى إلى إحداث توازن صوتي قادر على الانسجام والتلازم مع حركة الدلالة التي تؤديها تلك الكلمات داخل النص الشعري، وهو أنواع:

منه ما كانت قوافيه الداخلية من غير تقطيع مع سجع مخالف للقافية كقول الشاعر:

وَرُبَّ جاهلٍ يلي كعاهلٍ * فيأخذ البلاد نحو هاوية...

وقوله:

جهله بنيويٌّ، همُّه دُنيويٌّ * والهوى سلطويٌّ، بيّنُ الإعوجاجِ!

جاء التقسيم مخالف لوقوع التفاعيل ففي البيت الأول التفعيلات (مفاعلن) بل وقع التقسيم هكذا: (ورب جاهل) و (يلي كعاهل) وفي البيت الثاني كانت التفعيلات (فاعلن فاعلاتن) من بحر الممتد، لكن جاءت التقسيمات هكذا (جهله بنيوي) (همه دنيوي) (والهوى سلطوي) (بين الإعوجاج).

ومنه التقسيم الوزني مع سجع مخالف لقافية البيت، وهو أنواع ما يأتي في شكل جمل واقعة تحت سيطرة التفاعيل وشاهده من شعر عيسى:

للغير ما ارتهنوا، ربّوا وما وهنوا * في الخير، وامتهنوا ما يبعث الدُّوَلا

وقول الشاعر:

في النّفْس لا عقدٌ، والْقَلْبُ متّحدٌ * من كَوْلَخٍ فنواديبو إلى كسلا

وقول الشاعر:

من واقعٍ قَلِقٍ هيّا إلى ألقٍ * فالسّعيُ مَعْبَرُنَا ما بين "من" و "إلى"!

الأبيات من البسيط ذي التفعيلتين المركبتين (مستفعلن فاعلن) وفاعلن تتحول إلى فعِلن وجاءت التقسيمات في البيت الأول مع سجع مخالف للقافية تحت سيطر التفعلين: (للغير ما ارتهنوا) (ربو وما وهنوا) (في الخير وامتهنوا) وفي الثاني: (في النفس لا عقد) (والقلب متحد) وفي الثالث: (من واقع قلق) (هيا إلى قلق).

"فعيسى جعل من هذه المحسنات البديعية سبيلا للإيقاعات الجميلة داخل البيت نفسه، وذلك في قصائد عديدة، اقرأ مثلا:

بعد الغياب أنا آتٍ وبي مقتي * آتٍ بأَجْوِبتي... آتٍ ومُجْتَهِدُ،

تلك الشواهد كلها تبدو جملاً، وربما جاءت كلمات مفردة كقول الشاعر:

...."معظّمٍ" و"ملهمٍ" ولا يطيق مِنْ حناجر الجموع لاغية؟

وقوله:

والأخُ القائد الأمميُّ الّذي *ما ونى لم يزل للعلا طامحا:

وقوله:

ساعياً، داعياً، راعياً واعياً *منشداً حادياً، مرشداً ناصحا!

وقوله:

يا أخاً قائداً، شامخاً رائداً، لم يخنْ موعداً، دم لهم فاضحا!

لعلك لاحظت التقسيم في الأبيات السابقة فالأبيات الثلاثة الأخيرة من بحر المتدارك التي تكونها (فاعلن) فجاءت القصيدة كلها من فاعلن حشوا عروضا وضربا. فهذا التقسيم في الأبيات خضع للتفعيلات والسجع. أما البيت الأول فمن الرجز كونته (مفاعلن) المخبونة.

لعلك لاحظت هذا الإيقاع الجميل الرنين الذي أجرته هذه التفعيلات المتعددة في إبداع الشاعر من خلال تلك التآليف اللفظية الجميلة بين الكلمات والجمل.

وهناك من التقاسيم ما يأتي موافقا للقافية كقول الشاعر:

بلادي جلالٌ ، وسحرٌ حلالٌ * وماءٌ زلالٌ ، وطرفٌ كحيلُ!

هذا التقسيم موافق للقافية جاء هكذا: (بلادي جلالٌ) (وسحرٌ حلالٌ) (وماءٌ زلالٌ) (وطرفٌ كحيلُ). وقريب منه قوله:

(يا صباح الإخضرارِ * في زمان الإنكسارِ:

أنتَ نُورِي! أنتَ ناري! * في معانيكَ انْصهاري!

ومع هذا كله لا بد من الإشارة إلى أن هذه التقسيمات الإيقاعية المختلفة لابد أن تكون قليلة وبالقدر الذي يشبه وجود الملح في الطعام؛ فإذا ما تجاوزت ذلك القدر أفسد القصيدة كلها، لأن هذه المساواة في وحدات الإيقاع والتقسيم الوزني

ستكون مدعاة للملل والفتور كما لو تكررت في كل بيت أو جاءت كل أبيات القصيدة كذلك أو توالت الكلمات متساوية كل المساواة في صفاتها صفات الحروف وحروف اللين وغيرها سيكون حينئذ النغم رتيبًا. ويمله السمع.

التجنيس:

والتجنيس هو تشابه الكلمتين في اللفظ مع اختلاف في المعنى، والجناس نوعان تام وناقص والجناس الناقص حافل في شعر عيسى عبدالله ولكننا لا نعدم النوع الأول وهو التام. فمن التجنيس التام يقول الشاعر:

وريفٌ وريفٌ، ونَوْرٌ طريفٌ، ومرعىً عطوفٌ، وصيدٌ يجولُ،

نلاحظ هنا الجناس التام بين (وريف- وريف) وهذا التآلف الجميل بين اللفظتين (ريف وريف)، الأولى أرض فيها زراع وخصيب، والثانية هي الاتساع أو اتساع تلك الزراعة الخصيبة انظر إلى هذا التقسيم بين الجمل المقفاه، وريف وريف، ونور طريف، ومرعى عطوف.

أما التجنيس الناقص فلا يكاد يخلو منها نص شعري عند عيسى عبدالله فإذا أخذنا هذه القصيدة:

بلادي جلالٌ، وسحرٌ حلالٌ، وماءٌ زلالٌ، وطرفٌ كحيلُ!
هي الرّمزُ عندي، ومعنى المعاني: غنىً في سخاءٍ، وفقرٌ نبيلُ!
وفيها نعيمٌ (ولي منه ريمٌ!)، وشعبٌ كريمٌ، وحظٌّ بخيلُ!
وما قد حَوَتْ أرضها – من مهاها إلى قردها – في عيوني جميلُ:
فعشقي قُراها كعشقي الصحارَى: مقيمٌ، ولا يعتريه الذّبولُ،
علا عن أنانيّةٍ، فَهْوَ عندي لأهل القرابات، طرّاً، ميولُ؛
فإنْ يَعْلُ "شارى" بقلبي مكاناً ففي القلب، أيضاً، فراتٌ ونيلُ!
فنقفو جلاءاً، ونرضَى ابْتِلاءاً -ولاءاً – إلى أن يُتَاحَ الْوُصولُ
بكنجي وكرفي وأوزو وملفي وبالا.. وصفٌّ، تَوَالَى، طَوِيلُ؛

فالجناس في البيت الأول بين (جلال، حلال، زلال) فالكلمات الثلاث يفرق بينها هو الفونيم في أول الكلمات. وفي البيت الثاني بين (ريم وكريم) وفي البيت قبل الأخير بين (جلاءً) (ابتلاءً) (ولاءً) (إلى أنْ). وفي البيت الأخير (كرفي، ملفي) (بالا، توالى).

وكذلك قوله:

هل نحن في بلادنا نَقودُ ؟ * أم ، يا ترى، تقودنا النقودُ ؟

الطباق:

هو الجمع بين لفظين متقابلين في المعنى أو هو الجمع بين الضدين في كلام أو بيت شعر وقد استخدمه عيسى عبدالله كثيرا في شعره. والطباق أنواع فمنه ما كان طباق إيجاب مثل قول الشاعر:

فضّةٌ شطر اللّيل، أمّا نهاراً فَهْيَ دُرٌّ يسبي وتِبْرٌ عتيكُ
رُبَّ تِرْبٍ مِنْ أَلِفْنَا صغاراً بضّةٍ غطّى مَنْكِبَيْهَا حبيكُ
زاوجتْ في العينين سحراً: سوادٌ في بياضٍ زكّى سناه الحُلُوكُ

وقوله:

لو بعضنا اجْتَلاهُ جِلوَ صحوٍ فالأكثرون دائماً رُقودُ ،

ففي البيتين الأول الثالث طابق بين بين (الليل والنهار) و (سواد والبياض)

ومن طباق السلب قوله:

أطروحاته ملأتْ * قلب المعتدي هلعا،
لكنّ الجموعَ رأتْ* فيها الأمن لا الفزعا!

وقوله:

فكثرةٌ على الهوى تنافرتْ * وقلّةٌ عن الضّلال ناهية...

وقوله:

والبغيُ كالسموم : لا قديمٌ * يغذو، فيُجتنى ، ولا جديدُ !

ومن المقابلة قوله:

الأم نبدأ السّرى بمُصلحٍ * فننتهي– لدى الضحى– بطاغية...

قابل بين أجزاء هاتين الجملتين: نبدأ وننتهي، السرى والضحى، مصلح وطاغية.

التصدير:

وأسماه الأوائل رد العجز على الصدر، وهو كلام منثور أو منظوم يلاقي آخره أوله بوجه من الوجوه[1]، ونجد له في شعر عيسى مواقف كثيرة فمنه ما يوافي آخر الكلمة أولها وهذا قليل، مثل قول الشاعر:

لو جودلوا فكما قد جودِلتْ رسلٌ * والنّاس أكثر شيءٍ في الدّنا جدلا!

أما النوع الثاني فهو ذلك الذي تلاقي فيه اللفظة في الشطر الأول اللفظة الأخيرة في الشطر الأخير وهذا نجده موظفا توظيفًا فنيًا كبيرًا عند عيسى لغرض تمكين القافية وإيجاد إلفة إيقاعية من خلال التكرير الذي يقوم بهذه الظاهرة الفنية خير قيام، كقول الشاعر:

يراها كلّ غازٍ طعاماً مُستَساغا * وعين العقل بلع الطعام المستساغ!

إذا عُدَّ مَنْ يصطفيهم عميلاً * فإنّي إذَنْ، دون شَكٍّ، عميلُ!

وإيثارُهم ليس أمراً مُحَالاً: *وِدَادي فرنسا هُوَ الْمستحيلُ!

ومنه أيضا موافقة أوله أو آخره ببعض ما فيه كقول الشاعر:

اسق الحقول التي قد عشت أرعاها، كما سقيتِ الثّرَى، قولي لها: "كوني!"

فهناك التقت أول كلمة وهي (اسق) ببعض ما جاء في الشطر الثاني وهي

---

١ – نهاية الإرب في فنون الأدب ص١١٤٨٦

(سقيت) وكقوله:

ليست دموعٌ همت بحيفا* تلغى دموعاً همت بصبرا

التكرار:

يعد التكرار من الوسائل في تحسين الإيقاع وتقويته وهو عامل من عوامل التطريب يسعى فيه الشاعر للتأثير في ذهن السامع. والتكرار في القصيدة نوعان: نوع يقوم على تكرار ذلك المقطع في نهاية البيت، وهو ما يسمى بالقافية، وهذه هي الطريقة النمطية التي قامت عليها القصيدة العربية، وهذا لا نركز عليه كثيرا، ونوع آخر ربما لا يكون ملاحظا في كل قصيدة، بل يحصل في بعضها نتيجة للحالة الشعورية التي يمر بها الشاعر، ويعتبر هذا النوع وسيلة من وسائل تحسين الإيقاع وهو المقصود حين يطلق لفظ التكرار.

ويقصد بالتكرار هنا إعادة الوحدات اللغوية سواء أكانت هذه الوحدات اللغوية المتكررة مفردة أو تركيبًا، والتكرار ذو وظيفة إيقاعية بنائية مهمة[١]، وبهذا يكون "التكرار من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي في القصيدة دورا تعبيريا واضحا، فتكرار لفظة ما أو عبارة ما يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى[٢]،

وظاهرة التكرار طغت في شعر الشاعر عبدالواحد حسن السنوسي طغيانًا كبيرًا، منها ما جاء للتوظيف الدلالي ومنها ما جاء عبثيا لا جدوى منه.

أما عند الشاعر عيسى فوجود هذه الظاهرة مرهون بدلالات مقصودة لذاتها؛ فالتكرار عنده لم يكن كثيرا ولا يمثل ظاهرة فنية تلفت الانتباه، وهو أنواع:

---

١ – البناء الفني عند الجارم، ص١٨٩

٢ زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، ط٢، القاهرة ١٩٧٩ ص٦٠

- التكرار الاستهلالي ويعمل هذا التكرار المنطلق منذ بداية النص الشعري على تأسيس قيمة إيقاعية مهمة تقود إلى إحداث تراكم دلالي يؤدي غاية سعى الشاعر إلى إبرازها عبر الإلحاح على بنى لغوية مجردة، أو مختلفة أحدث موقعها مكانيا وزمانيا داخل فضاء النص الشعري في محاولة التصوير الواقعة المراد التعبير عنها عبر بناء الشاعر لدواله بفرديتها الذاتية الخاصة بذاته"[1]. يقول الشاعر:

يرن، يرن، يرن!
يرن، يرن كمطرقة؛ ويرن، يصلصل ليس يكل!
يرن كما تتصايح جنٌ:
دوائر من صخب وصداه: يطن فتكبر حين يطن..
وتتسع الحلقات: يظل يجاوبها و تظل؛
يرن، يرن، يرن!
يرن بجصبة ممتحن ويصل،
يرن وبالصدمات يشد
على القلقين توترهم: فيثور فتى ويخر مسن،
وبين مكالمتين يضيع حل..
فيرسب ذو كسل ومجد!

الشاعر كان له موقف من الهاتف النقال عندما ظهر، فهو يرى اقتناءه تبديدًا للمال وتبزيرًا، وصحبته تضيع الكثير من الفرص في حياة الإنسان، فظل فترة غير قليلة على هذا الموقف الذي عدل عنه فيما بعد.

---

١ – صالح، علي: شعرية النص، ١٢٤

تكرار هذه الوحدة اللغوية (يرن) في السطر ثلاث مرات مكونة سطرا شعريا، ثم يعيد الشاعر تكرارها في البيت الثاني والثالث والسادس والسابع والثامن، يدل على الفعل المزعج الذي يحدثه هذا الرنين المتوالي في نفس الشاعر الرافضة لذلك السلوك.

ولعل تكرار هذه الوحدة مرات في بيت ما، ثم ما تفتأ تعود مرات بأعداد وأنماط أخرى تعكس الاشمئزاز الذي يعانيه الشاعر من عمل الهاتف؛ فالتكرار هنا جاء ليحقق غاية هي امتعاض الشاعر من هذا الفعل المتوالي لهواتف أصحابه في فترات عملهم في جلسات رسمية.

وهناك نوع آخر من أنواع التكرار، يسمى التكرار التراكمي، وهو عمل يقوم به الشاعر بشعور، أو لاشعور فينشئ تكرارًا مكثفًا "داخل النص ليعطي القدرة على تأثير القيمة الدلالية الثابتة بدورها من التراكم الصوري الذي يخلقه ذلك التأسيس للتكرار على صعيد الدلالة وبنية الإيقاع النابعة عن التدفق الشعوري للذات الشاعرة، إذ يؤدي مثل هذا التكرار المنتشر في عموم النص الشعري إلى خضوع لغة القصيدة بواقعها الملفوظ إلى تكرار مجموعة من المفردات سواء على مستوى الحروف أم الأفعال أم الأسماء تكرار غير منتظم لا يخضع لغاية معينة سوى لوظيفة كل تكرار وأثره في صياغة مستوى دلالي وإيقاعي محدد ودرجة اتساقه وتفاعله مع التكرارات الأخرى التي تتراكم في القصيدة بخطوط تتباين في طولها وقصرها وخالقة بذلك جوا يساعد المتلقي على الانشداد نحو المبدع بسبب طبيعة الخطاب الشعري"[١]. وهذا منتشر في شعر عيسى: عندما نقرأ قصيدة (النوم في عيني وطن) التي يقول فيها:

أنَّى له؟... إني أرى غردون إذ يسعى إلى الخرطوم – كالأفعى – بحبلٍ من مسدْ
كيما يشلَ الرّوح أو يقتادها مسبيةً سبياً كما كان الجسدْ !!

١ – صالح، علي عزيز، ص١٣٢

إني أرى !.. والنّاس – أهل الكدح – في بغداد صيدٌ مستباحْ...
من خلفهم "قلب الأسد"
فالأفق سَمٌّ سده دفق النّباحْ!
أما صلاح الدّين فالسّوّاح قد باعوه من سادات أحياء الحمى تعويذةً ضدّ الحسدْ:
إذ كان ملقىً في أريحا شلو تمثالٍ هوى مسترجعاً عهد البطولات الّذي ولّى وراحْ...
حتّى شراه الآلُ بالدّولار بَخْساً ... (وفق آليّات سوق الانفتاحْ!) ...
مِنْ أجل أنّ الحقّ في الدّنيا كسدْ!!
إنّي أرى!.. والقدس ظلٌّ كامنٌ في ظلمة الإمكان ظلّ اليأس يقصي عنه طاقات الصّباح:
فالعال يعلو فوق رأس العُرب مأذوناً له، نشوان، موعوداً بحقّ الاصطباحْ!!
إنّي أرى!.. لكنّ بنغازى تظلّ اليوم أيضاً دونها في الجوّ سدٌّ ٤ ثُمّ سدْ:
فالشّاطئ المزعوم للفاشست شطًّا رابعاً٥ قد صار محظوراً على الأطيار خطًّا للرّواحْ...
والطّائر المخضرُّ مقصوصُ الجناح !!
إنّي أرى!.. أمّا جنوباً، بعد هاتيك الذُّرَى، فالماء في شاري٦ – نهير الجنّة الأحلى!– فسدْ:
منسوب بول العسكر الإفرنج أمسى ثَمّ أعلى من نُفَاياتِ البِطاحْ ...
والنّهر طفلٌ جائعٌ: مهما دنا ثَدْيٌ لِسدْ !
لا غرو أنّ العصرَ عصر إلا نبطاحْ !!!

نجد جملة (إني أرى) المكونة من إن المؤكدة واسمها وهو الضمير الذي يعود إلى الشاعر وخبرها المكون من الجملة الفعلية أرى، ورد خمس مرات الأولى

رؤيته (لقردون) رمز الاستعمار الإنجليزي أو الاستعمار العربي الحديث يعبث بالسودان قتلًا وتشريدا، والمرة الثانية ما تعانيه بغداد من عمل همجيّ تقوم به أمريكا والغرب مخالف لكل الأعراف، والثانية رؤيته القدس قابعة تحت قبضة الباغي، والرابعة رؤيته بنغازي المحاصرة، والرؤية الأخيرة بلده التي ما زال يرزح تحت وطأة الاستعمار الفرنسي البغيض.

فالنص خط لنفسه مسارات اتخذت "من التكرار وسيلة لتحقيق غاية هي إظهار لواعج الشاعر النفسية وهذا الكبت النفسي الذي يعانيه الشاعر وهو يرى وطنه العربي؛ متسائلا عن رفيق السلاح:

هل آدمو المقدام في وقت الوغى يُلقِي السّلاحْ ؟...

(وهو الّذي قد كان يَلْقَى جيش أعداء الحمى والرّاجمات الصّمّ تَصمي بالدّواهي والهلعْ...

... يلقاه في صحبٍ له ما عندهم غير الرّماحْ!)

هل آدمو المقدام قد ألقى السّلاحْ ؟؟

بل قلبه المعمور بالإيمان والخير انصدعْ:

لمّا رأى السّاحات – والأيّام حبلى! – منجباتٍ للبدعْ؛

لما رأى افريقيا يقتادها للمصرف الدولي أرباب الخدع

لمّا رأى إسراع دار العُرْبِ – تطبيعاً، فتتبيعاً!– إلى الكفر البَوَاحْ؛

(فالدّار – كلّ الدّار – بيروتٌ، وصدعُ الصّفّ كم يغرى العِدىَ بالاجتياحْ

لمّا رأى المنظومة الشّرقيّة الحمراء جثماناً مُسَجَىً ليس يحييه النّواحْ؛

والقلب – قلب الثّائر المهموم – حسّاسٌ: لئن أعيا الجزع ...

فالغمُّ قد أعياه جدّاً، فاضطجعْ!

نَمْ يا أبا المصريّة المصروع من همٍّ على الإنسان والأوطان، نم لا تخش أن يرخى الكفاح!

هذا التكرار في التساؤل (هل آدمو..) وهذا التكرار في الإجابة: (لما رأى) كله له دلالات لما يختلج في نفس الشاعر من فقد رفيقه، ومعانات وطنه.

ظاهرة لزوم مالا يلزم:

إن ظاهرة لزوم ما لا يلزم من الفنون قديما، وحديثا وسموها قديما بالإعنات ،لصعوبتها ووعورتها، وهذا اللون من الجوانب الموسيقية لا نجدها عند الشعراء التشاديين غير عيسى، فهو كان معجبًا بهذا اللون؛ حيث إنَّ القصائد التي ورد فيها لزوم ما لا يلزم بلغت ستة عشرة في المئة من مجموع القصائد العمودية البالغة مئة وسبع عشرة قصيدة، فما هي إذاً دواعي ارتكاب لزوم ما لا يلزم؛ إذ كان من الضروب الوعرة والمسالك الصعبة لكننا نجد فيه راحة نفسية ومتعة جمالية، ومن خلال دراستنا لشعر عيسى يبدو لنا أن ثمة دافعًا يدفعه لكثير من المواقف الفنية التي تتسم بالتعقيد فهو يقوم بهذا ربما لاتباع دروب الأفذاذ من فحول الشعراء القدامى "الذين يقصدون بالإبانة عن الاقتدار والتوسع ومسحة مجال الفكر"[1].

وقد مر بنا في الفصل الثاني كيف أن عيسى يعمد على صنع ما لا يلزم في مجال الزحاف والعلة كما أن حب العربية والشعر والتراث دافع آخر في نفس عيسى. واللزوميات في شعره تنقسم إلى قسمين:

قسم يأتي عفو الخاطر في بيتين أو ثلاثة أو أكثر ثم يختفي وتسير بعده القصيدة سيرا طبيعيا وهذا النوع ينقسم بدوره إلى قسمين: قسم يبدأ الشاعر فيه الأبيات الأولى ملتزما حرفا معينا ثم يتركه ويعود إليه بين الفينة والأخرى، والثاني ما نجد فيه لزوما داخل القصيدة يلتزم حرفا معينا غير الروي في بيتين أو ثلاثة ثم

---

١ – الشيد، عبدالله بن سليم: اللزوميات في الشعر العربي الحديث والتشكيل الفني، مجلة أم القرى،ج١٩ العدد٤١، ١٤٢٨، ص١

يتركه عائدا إليه بعد عدد من الأبيات، وهذا نجده في القصائد: (راعي نبض الشعب)، و(لوحات)، و(وداع).

شعور في الرسم دافق سما بي فوق الحقائق
فلوحات قد تراءت لأحداقي كالحدائق،
جمالاً ثرا... وعمقاً وفيها الإبداع صادق!
ولوحاتٌ ليس يجفو عطاياها ذوقُ ذائق!
ولوحاتٌ قد تراها وغمٌ للصدر عالق..
فتكسو منك المحيا بسيماتٍ في دقائق!

لعلك لاحظت لزوم الهمزة في البيتين الأولين، فتركها ثم عاد إليها في البيت الرابع والسادس والتاسع والحادي عشر والسابع عشر والثامن عشر والثاني والعشرين والثامن والثلاثين، والثاني والأربعين، والثالث والأربعين.

وبالمجموع فإنما يقرب من ثلاثين قصيدة وُجد فيها هذا النوع الذي يأتي فيه لزوم ما لايلزم عفو الخاطر. أما النوع الثاني وهو الذي عليه مدار الحديث والذي أطلق عليه مصطلح لزوم ما لا يلزم فينقسم أيضا إلى قسمين:

ما التزم فيه قبل الروي بأربعة أصوات: صامتين وصائتين، وهذا نجده في قصيدته (أيها المفسد) التي يقول فيها:

والفتاة الّتي لا تجود عَلاً في التّقارير ليست بمجتباتِكْ
حلّها الصّائب الزّين ليس حلاً: كنتَ فالإجابات أسرى مطالباتِكْ!
أستاذها فَاسْتحلتَ غُلاً في يديها كباقي صويحباتِكْ!
يا نجيماً خبا، بات مضمحلاً، عُدْ لنصحي، ولا تبق في سباتِكْ:
إن أردت اتّخاذ البنات خِلاً فاتخذهنّ من غير طالباتِكْ
راعِ من حقّ آبائهنّ إلاً واحترم ذمّةً في مقارباتِكْ!
كن عفيفاً! وإلاّ فخلّ حِلاً منك ما كان من مفتدى أُباتِكْ:

لا تـــزعْ مَـــنْ رأى حرثـــه ممـــلاً عـن تسـلّيه بالرّعـي فـي نبـاتِكْ!

ولو تأملته تجد أن الشاعر راعى الحرف الذي قبل ألف التأسيس، وألف التأسيس وهي واجبة، وحرف الدخيل وحركته، والكاف هنا هي الروي والتزم الشاعر قبلها صامتين تفصلهما ألف التأسيس وهما الباء والتاء التي وقعت دخيلا وهذا أقصى ما وصل إليه عيسى دون تعسف.

النوع الثاني هو الذي التزم فيه الشاعر صوتين صامت وصائت أي حرف ثم حركة بعدها يأتي الروي وهو تسع عشرة قصيدة، من ديوان حذو ما قالت حذام: (إلى متى، مستفادي، إمام١، حذو مالت حذام، للسودان، يا حماة العربية) ومن ديوان باقة من لباقة: (دموع، لسبها، النصر لنا، فردوها، تهنئات، أيها المفسد، محرج، نشيد الجيل الصاع، خدن المعالي، وملتقى يشع، بين أقواس، يا حلم الثاني من مارس، أخا الرنتيسي) أما القصائد الحرة التي التزم فيها ما قبل حرف الروي فخمسة قصائد، هي: (النوم في عيني وطن، لحق الرضيعة، حزيران ست وستين، ضوضاء، طرابلسي).

أما الحروف التي التزمها الشاعر فهي عشرون حرفًا، يتصدرها الراء الذي ورد ثماني مرات، يعقبه الباء والهمزة ثم الياء والتاء والعين ثم الغين والشين والواو والفاء والزاي والذال والحاء والدال والصاد والهاء. وبالنظر إلى هذه الأصوات نجد الأصوات المجهورة تتصدر كل الأصوات فقد وردت إحدى عشرة مرة، والمهموسة ثمانية، وبالنظر إلى الشدة والرخاوة؛ فإن الاصوات الرخوة وردت تسع مرات والشديدة ست مرات والمتوسطة ثلاث مرات. ويمكننا تقسيم القافية في لزوميات عيسى على النحو الآتي:

بالنظر إلى الحروف والحركات المصاحبة: نوع ذو قافية مقيدة مسبوقا بحركة كما في قصيدة (فردوها) وقصيدة (محرج) وبعض المقاطع من قصيدة النصر لنا يقول الشاعر في قصيدته فردوها:

ســـــلاماً يـــا أبـــا يَعْـــرُبْ ونِعْـــمَ الســـلم مـــن مـــأربْ

هــو الرّؤيــا... وفــي الرّؤيــا مــن المخضــرّ لا مهــربْ
لـــوِ الـــرّاعون أقـــوامٌ أبـــوا للـــدّار أن تخـــربْ!

ونوع التزم فيه الردف بالألف وهذا نجده في قصائده: مستفادي، وحذو ما قالت حذام، ومقاطع من قصيدة يا حماة العربية، وللسودان، ومقاطع من قصيدة لسبها. يقول:

فيـــا مســـرَى ابْتهالاتـــي ومعـــــراجي لغُمدانـــــي
ومنطـــــاداً لروحـــــي إذ أنـــا شـــادٍ عُمُدّانـــي
لـــماذا صـــرتُ محجوبـــاً أُرَى مـــن خلـــف أســـدانِ؟
ألســتُ النِّضـوَ مـن شـوقٍ قنـــوع الغـــاي مبـــدان؟

ونوع التزم ألف التأسيس والدخيل كما في قصيدة (إلى متى) و(نشيد الجيل الصاعد) و(خدن المعالي) و(ملتقى يشع) و(بين أقواس) و(يا حلم الثاني من مارس) و(أخ الرنتيسي)، يقول في (بين أقواس):

فـــي الثّـــورةِ الخضـــراء لا روتـــينَ يُضْـــعِفُ آصِـــرة،
وتجـــاربُ الثّـــوّارِ ذاكـــرةٌ تعـــيش وباصـــرة!
عبـــرَ الزّمـــانِ تعـــزّزتْ تلـــك الـــرُّؤَى المتناصِـــرة:
أفـــلا تـــرى كـــم زفّـــتِ البشـــرى بيثـــربِ ناصِـــرة؟
هِـــيَ وحـــدةُ الآفـــاقِ تعتبـــرُ البدايـــةَ قاصِـــرة..
إلاّ إذا هَضَـــــمَتْ دروسَ أصـــــالةٍ ومعاصَـــــرة!

والنوع الأخير هو الأجمل وقد أسماه الدكتور إبراهيم أنيس بالقافية التامة الموسيقى إذ جاءت في شعر عيسى مقيدة بروي هو كاف الخطاب ودخيل هو التاء مع ألف تأسيس قبله مع الحرف الذي قبل ألف التأسيس وهو في قصيدة واحدة تقدم ذكرها. وظاهرة لزوم ما لا يلزم عند عيسى لا تقف عند القصائد العمودية فقط بل تجاوزتها إلى القصائد الحرة (التفعيلة) فقد احتوت قوافي ربع قصائده الحرة تقريبا

على لزوم ما لا يلزم: كما في (النوم في عيني وطن، لحق الرضيعة، حزيران ست وستين، ضوضاء، طرابلسي) يقول في (ضوضاء):

تُدفَعُ الموجات للآذان – فالضّوضاء فوضى لولبيّة،
دون إيقاعٍ ونسقٍ – كاندفاعاتِ الْحُشَيْرات الغبيّة...
في أنوفٍ أو عُيونٍ من زوايا جانبيّة!
سوقُ هرجٍ مثلَ برجٍ بابليٍّ خاصم المعنى دويَّه،
باخْتِلاطٍ لم يجدْ في العقل حيّه،
فيه رجمٌ بالشّعاراتِ الْوَحِيّة،
ثُمَّ زخّاتٌ نشازٌ ليس في الذّكران تُحْصَى ، وهي ليستْ أنثويّة!
همهماتٌ ضيَّعتْ جنسيّةً أخرى ولم تصبحْ تماماً يعربيّة!
همهماتٌ هائماتٌ باحثاتٌ عن هُوِيّة!
همهماتٌ علّهم قد ترجموها عن لغاتٍ أجنبيّة!
(ليت شعري ما دهاهم هيّأوها كالهَوِيّة ؟!)
ذلكم إبليس يدعو حزبه للنخبويّة!!
عندنا – في هذه الأرض الضّحيّة –
عُقدةُ الإفرنج باضت نحو بليونَيْ دُحَيّة ...
فُرِّخَتْ كتّاب نظمٍ... بل نصوصٍ بنيويّة:
استمع حيناً إليها في رويّة...
وَهْيَ تبدو في خيالٍ – لا علومٍ!– صِنْوَ متن الشّاطبيّة...

التدوير ودوره الإيقاعي

هناك ظاهرة ليست من ظواهر التغيير الصوتي المعروفة بالزحافات والعلل وليست من صنف ما يقع في القافية ولكن شيء يقع في نهايات الشطر الأخير

وبدايات السطر الأول، وهي ظاهرة التدوير وهي من ألقاب الأبيات الشعرية وماهيتها: أن تشترك عروض البيب مع أول تفعيلة في العجز أي: أنَّ الكلمة يكون أولها في الشطر الأول وآخرها في الشطر الثاني، أو هو ما اشترك شطراه في كلمة. والتدوير ظاهرة قديمة وردت في الشعر العربي قديمه وحديثه، غير أنَّ تناول العروضيين لها كان سطحيًا من باب كونه رخصة يمكن للشاعر أن يلجأ إليها في حالة الاضطرار، وسموه بالمدخل أو المدمج يقول ابن رشيق: "والمداخل من الأبيات: ما كان قسيمه متصلاً بالآخر، غير منفصل منه، قد جمعتهما كلمة واحدة، وهو المدمج أيضاً، وأكثر ما يقع ذلك في عروض الخفيف، وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة، إلا أنه في غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين، وقد يستخفونه في الأعاريض القصار: كالهزج ومربوع الرمل وما أشبه ذلك"[١]. وقد عده بعض النقاد عيبا ولم يستحسنوه؛ إذ يرون أن أفضل الأشطر ما قام بنفسه.

ويكثر التدوير في الأبحر المجزوءة أو ذات الهيئة القصيرة؛ لأن الأبحر السداسية والثمانية فيها سعة تمكن الشاعر من التنفس وإنهاء الجملة، أو العبارة، أو ما يشابههما في صورة تتيح له بالتوقف. والمتتبع للشعر الشادي المحافظ والمجدد؛ يجد التدوير غير أنه يمثل ظاهرة ملفتة عند المجددين، ويكثر في الأبحر التي ترد مجزوءة لاسيما عند الشاعر عبدالواحد الذي لا يستطيع أن ينهي في الغالب من البيت المجزوءة شطرًا مستقلًا، ولكأنك تلمس فيه أحيانًا دواعي فنية مقصودة. ومثله صديقه عبد القادر الذي يقلده كثيرا في هذه الظاهرة وفي غيرها. ويندر عند عيسى الذي نشعر كأنه أتى به اضطرارًا وليس لأي داعٍ آخر.

لكنهم مع ذلك متفاوتون في استخدامه فمنهم من يستخدمه اضطرارًا، أي: لحاجة الوحدة الموسيقية الأخيرة من الشطر الأول لدعامة أختها من الشطر الثاني، وفي تتبعنا أشعار عيسى عبدالله؛ وجدنا أن التدوير عنده قليل جدا مما يجعلنا نقول

---

١ – ابن رشيق العمدة، ١٧٨١١

إن الضرورة دفعته دفعا إليه ففي ديوانه حذو ما قالت حذام كله ورد في أربع قصائد تتوزع في ثلاثة أبحر: الرجز والوافر والمقتضب والمضارع، ويكثر في المقتضب في قصيدة (داعي الحق) حيث ورد في ست أبيات، كقوله:

مُذْ إفريقِيا انتبهت *ظلّت تجمع القِطَعَا..
تقفو خَطْوَ رائدها القذّافيّ حيث سعى،

وقوله:

علّمْ هؤلاءِ .. ولا* تتركْهم لمن قمعا:
قد خابَ المُضَلَّل في الدّنْيا ثُمّ لو هطعا
إنْ نادى المُضِلِّلَ: "إننا كنّا لكم تبعا"

لاحظ التدوير في (رائدها القذافي) و(المضلل في الدنيا) و(المضلل إننا كنا) إذ لا يمكن للشاعر أن يقف في رائدها ثم يبدأ الشطر الثاني بكلمة (القذافي) فكلمة رائدها تستقيم من ناحية الوزن لكنها تدخلك في مخالفات لغوية، ومثلها النموذج الثاني وهو (المضلل في) أما النموذج الثالث فإنك إن وقفت في نهايته في الوحدة الموسيقية للشطر الثاني؛ استجابة لنهاية الشطر الأول أتيت بما لا يفهم كقولك (المضلل أن)، وورد مرة واحدة في (إلى متى) في قوله:

..."معظّمٍ" و"ملهمٍ" ولا يطيـ ق مِنْ حناجر الجموع لاغية؟

ومرتين في (دمى دزني)، و(مالم) قوله:

ويهدرون نفطهم لوهم المزيد من فحولةٍ وباهِ،
ومنتهى رجائهم سلامٌ : فهم نُهَى عروبة الرّواهِ!

وفي قوله:

من المحيط للخليج يأتو ن مُنْكَراً بدونما تناهِ ..

والملاحظ هنا أن التدوير كان نادرا كما هي الحال في الشعر القديم، ولأنه كثر في المقتضب المكون من تفعيلتين فشابه الرجز المجزوء أو الكامل؛ حيث يقع

فيهما كثيرا ومما يسهل وقوعه في الرجز والوافر أن عروض الرجز كانت مقطوعة مخبونة متحولة إلى (فعولن) أي أنها انتهت بسبب خفيف والأمر نفسه في الوافر؛ لأن التفعيلة إذا كانت بوتد مجموع يصعب وقوعه، لكنه كثير في ديوانه باقة الذي ورد فيه التدوير في نحو خمس عشرة قصيدة موزعة في نحو ستة أبحر غير أن عبدالواحد يفوقه في استخدام هذه الظاهرة وخاصة في المجزوءات؛ إذ أنه يلاحظ فيه عدم استقلالية الشطر وحدوده ولهذا يلقي قصائده المجزوءة معتمدًا على البيت ككتلة أو وحدة موسيقية واحدة؛ فإذا ما قرأنا قصائد عبدالواحد تبين لنا صدق تلك الدعوى بوضوح.

وتقسم البحور التي ورد فيها التدوير إلى ثلاثة أقسام: البحور التامة المفردة أي ذات الوحدة الموسيقية الواحدة، والبحور التامة المركبة . والبحور المفردة المجزوءة.

أما الأولى أي التامة المفردة التي تتكون من تكرار تفعيلة واحدة ثلاثة مرات في الشطر الواحد؛ فالرجز والكامل والرمل أي المتكونة من التفعيلات السباعية، أو من تكرار التفعيلة الخماسية أربع مرات في الشطر الواحد، وهي في المتدارك والمتقارب. ويندر التدوير في البحور المؤلفة من الوحدات السباعية في شعر المعاصرين لكننا نجده في شعر عيسى عبدالله في بحر الزجر وقد أعطيت مسوقات وروده فيها بنسبة (٦%) ويبدو أن التدوير لا يرد إلا في العروض المخبونة المقطوعة؛ لأنها في هذه الحالة لا تنتهي إلا بسبب والأمر نفسه نجده في الوافر والرمل؛ ذلك أن التكرار بسبب الرتابة والنفس تسأم التمادي في وتيرة واحدة ولهذا تفرض التنويع؛ فتتشكل فيها الرتابة بصورة تحد من الرتابة في البحور بالقطف في الوافر والحذف في الرمل فمن الوافر يقول الشاعر:

يقــلّدُ لجنَــةً للخيــرِ خاضــت إغاثتُــها التّقــى حــقَّ الخيــاضِ
حبــت بمخــيّمٍ إحــدى وعشريــ ــن منطقــةً فعــادت لانتهــاضِ

وهنا يمكن أن نقسم التفعيلة إلى جزأين؛ لأن القطف الذي دخل هذه التفعيلة سهل التدوير ومثل ذلك في الرمل يقول الشاعر:

عند ذا ساءلتُ طفلاً *"ما صباح الإخضرارِ؟"

قال: "صبح الفاتح المعــروفُ، فجر الإنتصارِ!"

ويكون نادرا في بعض الأبحر كالمديد الذي ورد التدوير فيه بقصيدته (وداع اللوذعي) حين يقول:

بعد أيتشة ماضٍ على ميثاق ملـلة إبراهيم ضد المعادي والدعي؛

وقوله:

"نحن في عرضك" بل "نحن محسوبوك يا بيه": زدنا –ثم زد– من رباطٍ مبدع!

وقوله:

يا أمير الشعر! يا حجة التعريب! يا راطناً، في ثقةٍ، دون هجر المنبع..

وسبب الندرة يعزى إلى أن المديد من الأبحر القليلة في الشعر العربي، كما يندر في بحر المتدارك ذلك "أن تكرار تفعيلة خماسية أربع مرات يعتبر كافيا لتفصيل ثبات المعاني في شطر شعري، فما في هذه التفاعيل من مقاطع لا يقل عما في بحور التفاعيل السباعية منها وأن انتهاء تفعيلة المتدارك بوتد يساعد على إنهاء المعنى مع نهاية التفعيلة، فلا يبقى في هذه الحالة جزء من الكلمة يدخل في بنية التفعيلة التي في أول الشطر الثاني؛ فإن المعاني تتشكل في النفس بما يلائم المجري المعد لسيرها . ومما يندر فيه التدوير بحر الطويل كقول الشاعر:

وَمَنْ كانت الأخلاق فيه استعارةً فما جاد بالإحسان إلا مشوِّشا..

عَلَى سُنّةٍ غير الّتي لجنة الأميـ . ر سلطان سنَّتْها، فراشتْ، ورَشْرَشَا!

والطويل كما هو معروف يتشكل من تكرار وحدتين موسيقتين هما (فعولن مفاعلين) أربع مرات في البيت الشعري ولهذا تعتبر أكبر كتلة موسيقية تتكرر على هذا النحو في الشعر العربي كله بما ذلك البسيط الذي يشابهه في هذا النهج من

التكوين الموسيقي. وسبب الندرة كثافة المقاطع؛ إذ أن الطويل ومعه البسيط متألفان من ثمان وعشرين مقطعا (وأن الوحدة الوزنية الأولى منهما تستند إلى وحدة أخرى مماثلة يتطلبها التكرار الموسيقي دون زيادة أو نقصان فمن شروط التناسب مقابلة الجزء بما يماثله والتدوير يخل بهذا التماثل بين الوحدتين.

والتدوير في الأبحر المجزوءة أكثر ورودا من غيرها، وهي نوعان: نوع مؤلف من تفعيلة مكررة وهذا الجزء يضم مجزوء الوافر، والكامل والرجز والهزج والرمل فمن الكامل يقول:

في الثّورةِ الخضراء لا روتينَ يُضْعِفُ آصِرة،
وتجاربُ الثّوّارِ ذاكرةٌ تعيش وباصرة!
عبرَ الزّمانِ تعزّزتْ تلك الرُّؤَى المتناصِرة:
أفلا ترى كم زفّتِ البشرى بيثربِ ناصِرة؟

ويقول عيسى في بحر الهزج (لمعنى غزة)

أنا السودان، مجدى والهدى عندي أكيدان:

وقوله فيها:

فلو كان الصدود الفظ قتالاً كم تحدانى...

وقوله:

ويا سودان: أنت الوجه، إذ للوجه خدان!
بك المنجى لثغري كل أمر تعداني!
.. فلا تهمل إذا أحصيت رواد الشمعدان..

وكذا في قصيد (أتيناكم) ونجده في قصائد أخرى مثل (وعد الصيد) و (ع ع الصيد) ومن الرمل وجزء آخر مكون من وحدة مكونة من تفعيلتين مختلفتين وهذا نجده عند عيسى في بحر المقتضب كما تقدم.

أما التدوير في شعر التفعيلة فطاغ جداً وقد أولع به الشعراء أيما إيلاع، فبعد أن كان يقتصر في الشعر العمودي للربط بين نهاية الشطر الأول وبداية الثاني وربما يكون اضطرارا جاء في الشعر التفعيلي ليكون مظهرا من المظاهر الفنية ليكون بين كل سطر شعري وآخر يليه، بل وصل الأمر لأن يكون رابطا لكل الأسطر حتى نهاية المقطع أو القصيدة، وسمي هذا بالقصيدة المدورة. وهي: التي تتداخل تفعيلات الأشطر فيها تداخل لاينفك غالبا إلى آخر القصيدة.

برغم طغيان هذا النوع من التدوير في الشعر العربي الحديث في الوطن العربي إلا أنه كان نادرا عند شعراء شاد بما فيهم رائدهم المغرم بالتجديد والسباق إلى شعر التفعيلة، وهو الشاعر عيسى عبدالله. غير أننا نجد شيئا من التدوير في القصائد التفعيلية لعبدالواحد كما في قصيدته (حيوا العراق) ولكاتب هذه السطور قصيدة كاملة مكونة من مقاطع متعددة يعتمد كل مقطع على التدوير يقول في أحد مقاطعها:

صاحت بها أماهُ بالبابِ الجنودُ
والمنايا الشرُّ
في كل الشوارع والأزقةِ
يحصد الأزهارَ إعصارٌ تصاعدَ
والنفوس إلى السماءِ
تصاعدت والأفق مزدحمٌ
يبادلها التهاني بانشراحْ

فأبيات هذا المقطع قائمة على التدوير فكل تفعيلة من آخر الشطر مرتبطة بأول تفعيلة في الشطر التالي؛ فإذا أعدنا تفاعيلها وجدناها هكذا:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مـُ
ـفاعلن مستفْعِـ
ـلن مستفعلن متفاعلن متـ
ـفاعلن مستفعلن مستفعلن متـ

فاعلن متفاعلن مـ
تفاعلن مستفعلن متفا
علن متفاعلن مستفعلانْ
وقريب منه المقطع التالي:
أماه بالزهر الوحوشُ
تشيع في الأرض الفسادْ
والأرض ضاقت
والسما قد أمطرت عذابها في كل نادْ
والناسُ،
كلُّ الناس قد أمسوا رمادْ
أمي الخباءُ
. فهل بصدرك لي أمانٌ
– من شباحْ...

الخاتمة:

وبعد هذه السياحة في شعر عيسى عبدالله والتي تناولت الموسيقى الداخلية وأبرز النقاط فيها المتمثلة في الجرس اللفظي القائم على استقلال صدى الصوامت وانسجامها وتناغمها ودور الصوائت الطويلة في تشكيل الإيقاع الموسيقي، وكذلك القيمة الإيقاعية للصوت الصامت من خلال اللفظ المفرد، والجملة، والعبارة، والتصريع، والترصيع، والتجنيس، والطباق، والتصدير، والتكرار، والتقسيم والتقفية الداخلية، وظاهرة لزوم ما لا يلزم، ودورها في الإيقاع. وفي آخرها لاحظنا النتائج الآتية:

- حرص عيسى على الموسيقى الداخلية في كثير من المواقف واستخدم لذلك وسائل عدة أهمها التقسيم فقد برع فيه وقدمه بصور مختلفة.
- اهتم عيسى بالتقفية الداخلية كثيرا في شعره.
- ابتدع الشاعر لزوم ما لا يلزم في الزحافات أي أنه يختار زحافًا معينًا في منطقة الحشو ويلتزمه إلى نهاية القصيدة.
- استعمل الشاعر لزوم ما لا يلزم في شعر التفعيلة في عدد من القصائد.

المصادر والمراجع:

- أدونيس: علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، دار الوحدة، ط٣، بيروت، ١٩٧٩م
- إبراهيم أنيس، (دكتور): موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٣، القاهرة ١٩٧٥م
- عبدالرحمن الوحي: الإيقاع في الشعر العربي،
- أحمد عبد الرحمن سماعين (دكتور): ديوان أتنفس لهبا، مخطوط،
- البناء الفني عند الجارم،
- جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، تح، الشربيني شريده، ج٢، دار الحديث القاهرة ٢٠٠٨،
- ابن رشيق: العمدة، تح، محمد محي الدين، دار الجيل، ط٥، بيروت ١٩٨١م
- زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، ط٢، القاهرة ١٩٧٩م
- الشيد، عبدالله بن سليم: اللزوميات في الشعر العربي الحديث والتشكيل الفني، مجلة أم القرى،ج١٩ العدد٤١، ١٤٢٨،
- صالح، علي عزيز، شعرية النص عند الجواهري،
- المحجوب، عبدالله الطيب: المرشد، ج٢، دار الآثار الإسلامية، ط الصفاة، دت
- محمود السعران: علم اللغة، دار النهضة العربية، بيروت (ب ت)
- النقراط، علي محمد: ابن الجياب الغرناطي حياته وشعره، الدار الجماهيرية للنشر، بنغازي، ط١، ١٤٢٤، و ر
- يونس، علي: نظرة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٣م
- عيسى عبدالله: حذو ما قالت حذام، مجلس الثقافة العام، ط١، طرابلس، ٢٠٠٦م
- عيسى عبدالله: ديوان باقة من لباقة، مخطوط،
- عيسى عبدالله: كشف المطمورة، مجلس الثقافة العام، ط١، طرابلس ٢٠٠٦م