موسيقى الشعر عند الشاعر على محمود طه

بين الأصالة والمعاصرة

دراسة وصفية تحليلية

د. عمر بن نوح بن ثامر المطيري

أستاذ الأدب والنقد المساعد بقسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب والعلوم بوادي الدواسر – جامعة الأمير سطام بن عبد العزيز

إصدار ابريل لسنة ٢٠٢٢م

شعبة النشر والخدمات المعلوماتية

مستخْلص البحث

يسعى هذا البحثُ إلى رصد التجديدات التي أدخلها الشاعر على محمود طه في شعره، في الأوزان والقوافي، المتمثل في استخدامه صورا جديدة لم يقرها الخليل بن أحمد، في النظام الموسيقى، ففي الكثير من شعره لم يلتزم القافية الموحدة فقد نَوَّع حرف الروي داخل القصيدة الواحدة، ولم يلتزم حرف روي واحد، في كثير من قصائد الديوان، فنحن في شعره أمام شكلين أحدهما: تقليدي يلتزم الموروث الموسيقي من الوزن الواحد والقافية الموحدة والزحافات والعلل، والآخر: الشكل الجديد الذي جدد فيه في الأوزان والقوافي واستخدم صورا لم يقرها الموروث الموسيقي، ومن هنا تولدت فكرة البحث، حيث يتناول البحث البحور الشعرية في ديوان على محمود طه، مبينا القصائد التي جاءت في الموروث الموسيقي الخليلي والقصائد التي لم يلتزم فيها هذا الموروث وأدخل فيها التجديد، وسوف يقتصر البحث على التجديد الذي أدخله الشاعر في ديوانه (الملاح التائه).

الكلمات المفتاحية: الموسيقى – الشعر – على محمود طه– تقليد – تجديد.

Abstract

This research seeks to monitor the innovations that the poet introduced to Mahmoud Taha in his poetry, in weights and rhymes, represented by his use of new images that were not approved by Al-Khalil bin Ahmed, in the music system. In many of the Diwan's poems, a single narration was not adhered to. In his poetry, we are faced with two forms, one of them: a traditional one that adheres to the musical heritage of one meter, unified rhyme, skis and defects, and the other: the new form in which he renewed in weights and rhymes and used images that were not approved by the musical heritage, hence the The idea of the research was born, as the research deals with the poetic seas in Ali Mahmoud Taha's Diwan, indicating the poems that came in the Khalili musical heritage and the poems in which this heritage was not adhered to and included in the renewal, and the research will be limited to the renewal that the poet entered in his Diwan (Almalaah Altaayihi)

***Keywords**: Music - Poetry - Ali Mahmoud Taha - Tradition - Renewal.*

مقدمة:

من سمات البناء الشعري الذي يفَرقُ بها بين ما هو نثر وما هو شعر، الوزن الشعري فإذا كانت المادةُ الغفلُ للشعر هي اللغة التي تتألف من ألفاظ، وهذه الألفاظ عبارةُ عن مجموعة من الأصوات التي تخضعُ عند تشكيلها الجمالي إلى نظامٍ خاص من شأنه أن يلفتَ انتباه السامع والقارئ، وإذا كان هذا التنظيم الصوتي لا يقتصرُ على الشعر فقط، بل تشترك فيه كلُ الأعمال الأدبية من الشعر والنثر، إلا أن هذا الجانبَ يظلُ واضحا في الشعر أكثر منه في النثر فالموسيقى (أولُ المظاهرِ المادية المحسوسة للنسيج الصوتي وتعالقاته)([1])، معنى ذلك أن الشعر يكتسب خصوصيته بتشكيله الصوتي، ومن خلال العلاقات القائمة بين الألفاظ تتشكل القصيدة وتصبح ذاتَ معنى، هذا المعنى الذي (يثيره الكلماتَ كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان) ([2]) ، فالتجربةُ الشعرية لا تنفصل عن تشكيلها الصوتي، فالألفاظُ في النص الشعري حضورها ذاتي، هذا الحضور يعودَ إلى جسدها الصوتي الذي تتمتع به في ظل علاقاتها مع بعضها البعض، فهي تنقل من (وضع الإحالة الشفافة على المحتوى أو المرجع أو الذات إلى وضع التميز الذاتي بإزاء ذلك كله) ([3])، وإذا كان الشعر العربي منذ العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام والعصر الأموي والعصر العباسي قد التزم دستورا جماليا في شكل القصيدة المسمى بعمود الشعر، فالقصيدة تلتزم الوزن الواحد والقافية الموحدة، فكان أول خروج على هذا الدستور الجمالي الموشح الأندلسي، فقد غيَّر الشعراء الأندلسيون في شكل القصيدة الموسيقي ليسهل تلحينها وغناؤها، ومنذ تلك اللحظة بدأ الخروج على ما ألفه العرب سواء في الجانب الموسيقي، أو شكل كتابة القصيدة.

---

[1] أساليب الشعرية المعاصرة –صلاح فضل –الهيئة العامة لقصور الثقافة –١٩٩٤–ص٣٥

[2] أرشيبلد مكليش، والشعر والتجربة، ت سلمى خضراء الجيوسي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩١م، ص١٩

[3] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ت محمد العربي ومبارك حنوز، دار توبقال المغرب، ط١ ١٩٨٨، ص٧

أَمَّا الشاعر على محمود طه، من مواليد ٣ أغسطس ١٩٠١م بالمنصورة، تعلم في الكُتاب، وحفظ بعضًا من سور القرآن الكريم، ثم انتقل إلى المدرسة الابتدائية، والتحق بعدها بمدرسة الفنون والصناعات التطبيقية، وتخرج عام ١٩٢٤ مساعد مهندس معماري. عُيِّن وكيل لدار الكتب ليتفرغ للشعر والإبداع، وكان الأدب يستهويه على الرغم من ضعفه في اللغة العربية، إلا أنه استطاع أن يتلافاه بالحفظ والمتابعة والدراسة المتأنية لقواعد اللغة العربية بمدة قياسية بسبب ذكائه، وهو من أعلام مدرسة أبولو التي أرست أسس الرومانسية في الشعر العربي، صدر ديوانه الأول: "الملاح التائه" في عام ١٩٣٤، ونشر بعده عدة قصائد في الرثائيات منها فلسطين، وسيد درويش، والملك فيصل الأول، وحافظ إبراهيم، وأحمد شوقي، وعدلي يكن، وأمين المعلوف، وشكيب أرسلان وغيرهم. لحن وغنى له الموسيقار محمد عبد الوهاب عددًا من قصائده مثل: "الجندول"، "كليوباترا"، "فلسطين". أما قصائده الوطنية فهي كثيرة تكشف عمق التصاقه بوطنه وحبه له، لعل قصيدة "بعد مائة عام" التي قيلت في ذكرى مرور مائة عام على وفاة محمد علي الكبير ما يكشف عن شدة تعلقه بمصر وبرموزها، ويضم ديوان على محمود طه عدة مجموعات شعرية هي: "الملاح التائه"، "ليالي الملاح التائه"، "أفراح الوادي"، "أرواح وأشباح"، "زهر وخمر"، "الشوق العائد". ولعل قصيدة الجندول التي غناها محمد عبد الوهاب وهي من أجمل القصائد في الشعر العربي الحديث بل إنها كانت السبب في شهرة الشاعر، صدر له كتاب من النثر بعنوان "أرواح شاردة" ١٩٤١ ، وكتب أيضًا مسرحية غنائية بعنوان "أغنية الرياح الأربع" عام ١٩٤٤.صدرت حول شعره دراسات عديدة منها كتاب أنور المعداوي "علي محمود طه: الشاعر والإنسان" وكتاب تقي الدين "علي محمود طه، حياته وشعره". توفي في ١٧ نوفمبر ١٩٤٩ ودفن بمسقط رأسه في مدينة المنصورة.

إشكالية البحث:

١- البحث يتناول التجديد الذي أدخله الشاعر على الشكل الموسيقي الموروث، وهذا يتطلب فهم الشكل القديم فهما جيدا، حتى يتثنى للباحث رصد التجديد الذي أدخله الشاعر على الشعر.

٢- تأتي المشكلة الثانية من التشابه الكبير بين التجديد الذي أدخله الشاعر على القصيدة وقصيدة الشعر الحر. لذا وجب توضيح الفروق بينهما..

٣- إن الحكم على التجديد الذي أدخله الشاعر على الموروث الموسيقي بالجودة أو الرداءة أمر محفوف بالمخاطر، لأنه يصنف الناقد الأدبي.

٤- حرص الناقد الأدبي دائما على أن يكون موضوعيا في حكمه على التجديد يمثل له مشكلات كثيرة، فقد يختلف مع أراء بعض النقاد، وهذا يحدث لبسا عند طلاب العلم.

٥- رفض بعض النقاد للتجديد في الموروث الموسيقي بحجة أنه تراث العربي يوقع البعض الأخر في الحرج، لأنه التراث الأدبي والشعري ليس مقدسا حتى لا نجري عليه التجديد.

٦- التجديد سمة كلِ الحقب الزمنية وسمة كل العصور، فلماذا لا نساير العالم في معارفنا مادامت هذه المعارف ليست نصوصا مقدسة.

أهمية البحث:

١- تكمن أهمية البحث في: ندرة الدراسات التي تناولت الجانب الموسيقي في شعر على محمود طه.

٢- حاجة المكتبة العربية لمثل هذه الدراسة التطبيقية، التي تتناول الجانب الموسيقي في شعره.

٣- الوقوف على كيفية تناول على محمود طه الجانب الموسيقي.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى: تناول التجديد الذي أدخله الشاعر على الشكل الموسيقي الموروث، وهذا يتطلب فهم الشكل القديم فهما جيدا، حتى يتثنى للباحث رصد التجديد الذي أدخله الشاعر على الشعر. تأتي المشكلة الثانية من التشابه الكبير بين التجديد الذي أدخله الشاعر على القصيدة وقصيدة الشعر الحر .لزم لذلك توضيح الفروق بينهما. كما أن تناول التجديد في الموسيقى عند على محمود طه متنوعة ومتعددة، لابد من بذل الجهد الكبير في حصر أشكال التجديد. إن الحكْم على التجديد الذي أدخله الشاعر على الموروث الموسيقي بالجودة أو الرداءة أمر محفوف بالمخاطر لأنه يصنف الناقد الأدبي. حرص الناقد الأدبي دائما على أن يكون موضوعيا في حكمه على التجديد يمثل له مشكلات كثيرة، فقد يختلف مع أراء بعض النقاد، وهذا يحدث لبسا عند طلاب العلم. رفض بعض النقاد للتجديد في الموروث الموسيقي بحجة أنه تراث العربي يوقع البعض الأخر في حرج، لأنه ليس التراث الأدبي والشعري مقدسا حتى نجري عليه التجديد. التجديد سمة كل الحقب الزمنية وسمة كل العصور، فلماذا لا نساير العالم في معارفنا مادامت هذه المعارف ليست نصوصا مقدسة.

أسئلة البحث:

يتناول البحث عدة نقاط، يمكن صياغتها في مجموعة أسئلة على النحو الآتي:

- لماذا أقدم الشاعر على التجديد في موسيقى الخليل؟
- هل التجديد الذي أدخله الشاعر على الموسيقى الخليلية، يعد خروجا عليها؟
- هل أتى الشاعر بموسيقى جديدة تختلف عن موسيقى الخليل؟
- هل شمل التجديد الأوزان والقوافي؟ أم اقتصر على الوزن دون القوافي؟

كل هذه الأسئلة سيقوم البحث بالإجابة عنها.

منهج البحث:

المنهج المتبع في هذا البحث: المنهج الوصفي والتحليلي؛ الذي يقوم على وصف وتحليل البحور الشعرية ومقارنتها بالتجديد الذي أدخله الشاعر على الأوزان والقوافي.

إجراءات البحث:

لإجراء البحث قمت بالخطوات الآتية:

– أتناول أهمية الجانب الموسيقي وأهميته في الشعر.

– أتناول القصائد التي استخدم فيها الموروث الموسيقي القديم سواء في الوزن الواحد والقافية الموحدة بالدرس والتحليل.

– أتناول القصائد التي خرج فيها على النظام الموروث، وجدد في الوزن والقافية، وحصر صور شكل القصيدة بعد التجديد، وموقف النقاد من هذا التجديد. – أقوم برصد النتائج التي توصل إليها البحث.

هيكل البحث:

فرضت طبيعة البحث تقسيمه إلى (مبحثين وخاتمة)

المبحث الأول: بعنوان الأوزان الشعرية، أتناول فيه النقاط الآتية:

(أ) الأوزان الشعرية التي استخدمها في الديوان.

(ب)صور التفعيلات التي استخدمها في العروض، والضرب، والحشو.

أولا: صور التفعيلات التي استخدمها في العروض.

ثانيا: صور التفعيلات التي استخدمها في الضرب.

ثالثا: صور التفعيلات التي استخدمها في الحشو.

المبحث الثاني: الأشكال الموسيقية الجديدة في قصائد الشاعر، أتناول فيه النقاط الآتية.

مقدمة منهجية:

(١) المزج بين البحور الشعرية داخل القصيدة الواحدة.

(٢) قصائد استخدم فيها شكل المقطوعات المتنوعة القافية.

(٣) قصائد أخذت شكل الموشحة.

الخاتمة: وفيها تم رصد النتائج التي توصل إليها البحث

الدراسات السابقة:

اطلع الباحث على النتاج الفكري المتصل بموضوع البحث، وتبين له أن ثمة عدة دراسات سابقة على النحو الآتي.

١- دراسة الأستاذ/ أحمد فراج العجمي، (الإيقاع في شعر على محمود طه) ([٤])، وهذه الدراسة جزء من رسالة له بعنوان (علم الجمال وشعر على. محمود طه)، وقد نشر هذه الرسالة في دار نشر نور ألمانيا عام ٢٠١٨، تناولت الدراسة علي محمود طه -بوصفه شاعرا رومانتيكياً ينتمي إلى جماعة أبولو- قد أولى الشكل الشعري - وفي مقدمته الإيقاع- اهتماما كبيراً، فشعره يشهد على التَّنوع الإيقاعي الواضح في دواوينه، وإن اختلف بعض النقاد حول تجربته من حيث صدق العاطفة وعمق الفكرة، إلا أنهم اتفقوا جميعا في قوة اللفظ وروعة الجرس الموسيقي، فقد تشكلت قصائده في تشكيلات إيقاعية لافتة ومتنوعة داخلية وخارجية، ومنسجمة إلى حد كبير مع العاطفة والمضمون بشكل يضعه في مقدمة الشعراء الرومانتيكيين الذين عنوا بإيقاع القصيدة عناية بالغة، على الرغم من أنها مازالت خاضعة للشكل التقليدي للقصيدة العربية.

٢- دراسة د/ سيد البحراوي، (بعنوان موسيقى الشعر عند جماعة أبوللو) ([٥])، ونشرت عام ٢٠١٢، تناولت هذه الدراسة: في فصول ثلاثة موقف شعراء أبوللو من الشكل القديم الموحد الوزن والقافية، ويعالج موقفهم النظري منه وينتقل إلى إحصاء يبين كما وكيفا طبيعة تعاملهم مع هذا الشكل القديم في ثلاثة أوجه/ الوزن وظاهرة استخدام المجزوءات ثم حروف الروي، ويعالج أيضا بحثهم عن شكل جديد ما داموا قد رفضوا نظريا الشكل القديم، وكانت الأشكال التي بحثوا عنها محصورة في إطار شكل المقطوعة وشكل المربع وشكل المسمط وشكل الموشح ثم السوناتا وفي عرض هذه الأشكال كان الباحث يدور كميا وكيفيا حول طبيعة استفادة شعراء أبوللو من إمكانياتها إيجابا وسلبا، مع رصد النتائج الأساسية التي يؤدي إليها استعمال كل شكل من الأشكال، ويختتم المؤلف بالفصل الثالث، المعنون بالشكل الجديد، وكان الجديد في هذا الشكل ابتعاده من التأثير التراثي إلى حد كبير، وإن تواصل مع إمكانيات الأشكال التي عالجها في الفصل الثاني.

٣- مقالة الأستاذ/ أنور المعداوي في مجلة الرسالة عن على محمود طه ([٦]). تناول الناقد في هذه الدراسة الصورة النفسية الأولى وأعني بها (الموسيقى العمياء) عن خط الاتجاه النفسي

---

(٤) الإيقاع في شعر على محمود طه، أحمد فراج العجمي، جزء من رسالة ماجستير في علم الجمال وشعر على محمود طه، ط١، دار نشر نور، ألمانيا،٢٠١٨

(٥) موسيقى الشعر عند جماعة أبوللو، الكتاب منشور إلكتروني pdf

(٦) على محمود طه شاعر الأداء النفسي ، أنور المعداوي ، مجلة الرسالة، العدد٨٥٧، تاريخ، ١٩٤٩/١٢/٥

ومكانه من الوحدة الفنية، وعن أدوات الربط بين الوجود الداخلي والوجود الخارجي أو بين عالمي المشاهد المرئية؛ وعن أصول الرؤية الشعرية ومصادرها في شعر الأداء النفسي.

٤- دراسة د/ لؤي شهاب محمود، (رومانسية على محمود طه وآثارها في شعر نازك الملائكة دراسة تحليلية) ([٧]) تناولت الدراسة تأثير شعر على محمود طه في شعر نازك (إن على محمود طه قد سبق نازك الملائكة في الاستجابة للمدرسة الرومانسية والاستسلام لموضوعاتها وإبرازها في الحب والحزن والخيال والوجود والموت والليل، فهو يكبرها بنحو اثنتين وعشرين سنة، فلا عجب أن تأثرت به شاعرا وإنسانا، ولقد بلغ من إعجابها به أن كتبت عنه كتابا عنونته (محاضرات في شعر على محمود طه).

٥- دراسة نازك الملائكة بعنوان (الصومعة والشرفة الحمراء دراسة نقدية في شعر على محمود طه) ([٨]) وهي تسمية تشخص ظاهرة خطيرة في شعر هذا الشاعر هي أنه بدأ حياته الشعرية باتجاهات روحية ملأت ذهنه خلالها أفكار فلسفية منغومة ومشاعر صوفية كانت تأخذ بذهنه وهو في خضم العاطفة وهو ما رمزت إليه بالصومعة، بينما تعبر الشرفة الحوراء عن المرحلة الثانية من حياته حين اتجه إلى اللهو والعبث هاربا من روحانياته بقدر ما استطاع.

ويختلف هذا البحث عن الدراسات السابقة في:

١-لم تفرد دراسة منها للجانب الموسيقي في شعر على محمود طه.

٢- معظم الدراسات كانت تحليلا لبعض قصائده أو دراسة شيء من شعره ضمن دراسة أعم وأشمل عند الحديث عن مدرسة أبوللو.

٣- دراسة الأستاذ أحمد فراج تناولت جزءا من الجانب الموسيقي عند حديثه عن علم الجمال.

٤- دراسة د/سيد البحراوي عن الموسيقى كانت ضمن إطار حديثه عن موسيقى الشعر عند جماعة أبوللو.

٥- دراسة الأستاذ أنور المعداوي عبارة عن تحليل إحدى قصائد الشاعر.

٦- دراسة د/ لؤي شهاب كانت تبحث عن روافد شعر على محمود طه في شعر نازك الملائكة.

٧- دراسة نازك الملائكة عن على محمود طه عبارة عن تحليل إحدى قصائده.

٨- أما دراستي هذه فستفرد للجانب للموسيقي في شعر على محمود طه، مبينة الجانبين فيها الموروث الثقافي والجانب التجديدي فيها بناء على التحليل.

---

(٧) لؤي شهاب محمود . رومانسية على محمود طه وآثارها في شعر نازك الملائكة دراسة تحليلية مجلة كلية التربية الأساسية، السنة، ٢٠١٦، مجلد٢٢، العدد،٩٥، الناشر الجامعة المستنصرية، ص٣٤

(٨) الصومعة والشرفة الحمراء دراسة نقدية في شعر على محمود طه، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ط٢، ١٣٩٩-١٩٧٩، بيروت-لبنان

المبحث الأول: الأوزان الشعرية

(أ) الأوزان الشعرية التي استخدمها في الديوان.

والقارئ لشعر على محمود طه، يجد أن هناك خصائص معينة عامة وخصائص خاصة، لموسيقى شعره، فالخصائص العامة هي التي يشترك فيها مع غيره من الشعراء الذين ينتهجون نهجه، وهي تأليف القصيدة على نظام الوحدات الموسيقية(الأبيات) التي يلتزم فيها الشاعر وزنا واحدا يرتبط بنغماته وألحانه، ويلتزم القافية الواحدة، وهناك الخصائص الفنية الخاصة التي شكلت موسيقاه تقوم على طريقته في تأليف المفردات في الجملة الشعرية، وبعض الأوزان البديعية الطريفة، وبعض الأنساق الصوتية التي كان لها أعظم الأثر في إشاعة الجو الموسيقى.

استخدام الأوزان في شعر على محمود طه:

بلغ عدد القصائد في الديوان سبعا وعشرين قصيدة، يأتي في مقدمتها بحر الخفيف فقد استخدمه الشاعر في ست قصائد بنسبة ٢٢/٢٢%.

وفي المرتبة الثانية يأتي بحر الكامل، فقد استخدمه في خمس قصائد بنسبة ١٨/٥١%.

وفي المرتبة الثالثة يأتي بحور (الهزج– المتقارب– البسيط– الطويل– الرمل)، استخدم الشاعر كلا منها في ثلاث قصائد بنسبة ١١/١١%.

ويأتي في المرتبة الأخيرة بحر المنسرح فقد استخدمه الشاعر في قصيدة واحدة بنسبة ٣/٧%.

بقراءة المنحنى العام للأوزان التي استخدمها على محمود طه في ديوانه (ليالي الملاح التائه) يمكن الخروج بعدة ملاحظات:

أولا: يعد بحر الخفيف والكامل معا أكثر البحور الشعرية استخداما في الديوان فقد استخدمهما بنسبة ٤٠/٧٤%.

ثانيا: البحران يستوعبان إحدى عشرة قصيدة أي ما يقارب نصف قصائد الديوان.

ثالثا: استخدم الشاعر أربعة بحور شعرية صافية التفعيلة وهي(الكامل– الهزج– المتقارب– الرمل).

وأربعة بحور شعرية مزدوجة التفعيلة هي(الخفيف– البسيط– الطويل– المنسرح).
معنى ذلك أنه ساوى بين استخدام البحور صافية التفعيلة والبحور مزدوجة التفعيلة.
رابعا: بلغ عدد القصائد التي استخدم فيها البحور صافية التفعيلة أربع عشرة قصيدة بنسبة ٥١/٨٠%
وبلغ عدد القصائد التي استخدم فيها البحور مزدوجة التفعيلة ثلاث عشرة قصيدة بنسبة ٤٨/٩%.
خامسا: هناك بحور شعرية لم يستخدمها الشاعر في ديوانه نهائيا
وهي (المديد–الوافر–الرجز–السريع–المضارع–المقتضب–المجتث).
سادسا: استخدم الشاعر ثمانية بحور من بحور الخليل بن أحمد وساوى في استخدام البحور صافية التفعيلة والبحور مزدوجة التفعيلة في شعره، وهذا يتسق مع التزامه في معظم شعره بالنمط الموروث.
هناك سؤال ألح على ذهني وهو لماذا كان استخدام الشاعر للبحور صافية التفعيلة مساويا للبحور مزدوجة التفعيلة وبنسبة تكاد تكون متقاربة؟ للإجابة على هذا السؤال نتناول مميزات كل البحور
أولا: إذا نظرنا في البحور صافية التفعيلة التي استخدمها على محمود طه نجد أن البحر الكامل يأتي في مقدمتها، فقد استخدمه الشاعر في خمس قصائد بنسبة ١٨/٥١% من عدد القصائد التي استخدم فيها البحور صافية التفعيلة، وذلك يعود لعدة أسباب هي:
– سُمي بحرُ الكاملِ بهذا الاسم لتكامل حركاته، وهي ثلاثون حركة، وليس في الشعر بحر له ثلاثون حركة غيره، وإذا كان بحر الوافرِ له نفس الحركات فإن الوافر لم يأت على أصله فانفرد الكامل بذلك، وبسبب كثرة حركاتَه صار أسرع الأوزَان قاطبة في حالَ سلامته من الزحاف.
–تفعيلة الكامل (متفاعلن ///٠//٠)، تحتوي على تفعيلة الرجز إذا سكن الثاني فتصبح (مستفعلن /٠/٠//٠).
٢–يأتي بعد بحر الكامل بحرا الهزج والمتقارب، فقد استخدم كل منهما في ثلاث قصائد بنسبة ٢١/٥%، فإذا تناولنا بحر الهزج (مفاعيلن //٠/٠/٠) نجده يشترك مع الوافر إذا دخله العصب وهو تسكين الثاني، وقد أوقع ذلك الدارسين والباحثين في حرج. وسوف يقف البحث على هذه النقطة، عند تناول التجديد في الموسيقى عند الشاعر.

أما بحر المتقارب فوحدته (فعولن //٠/٠)، تتكرر ثماني مرات، في حالة تمام البحر، وتتكرر ست مرات إذا كان البحر مجزوءا، وتتكون تفعيلة المتقارب من وتد مجموع وسبب خفيف، لذلك فإن البيت يتقارب فيه الأوتاد فلا يفصل بين وتد وآخر إلا سبب خفيف لذلك قيل إن :(نغماته من أيسر النغمات، وأقل ما يقال فيه إنه بحر بسيطُ النغمِ مطرد التفاعيل مناسب طبلي الموسيقى، أما المجزوء ففيه نغمة شهوانية) ([٩]) وأظهر شيء في هذا البحر أن الشاعر لا يمكن أن يتغافل عن دندنته، ويتميز هذا البحر بتعدد صورة فله أربع صور تامة، والمجزوء منه له صورتان.

–وتأخذ تفعيلته عدة صور (فعولن //٠/٠) تصبح (فعول //٠/) إذا دخلها القبض وهو حذف الخامس الساكن، وتصبح (فعو //٠) إذا دخلها الحذف، وهو حذف السبب الخفيف.

٣–وفي المرتبة الأخيرة يأتي بحر الرمل فقد استخدمه الشاعر في قصيدتين بنسبة (١٤/٢٨%)، وتحظى تفعيلته بإمكانيات هائلة لإدخال تغييرات وزنية عليها فتفعيلته (فاعلاتن /٠//٠/٠) تأخذ عدة صور فعندما يدخلها الخبن (حذف الثاني الساكن تصبح فعلاتن ///٠/٠) وإذا دخلها الكَف وهو حذف السابع الساكن تصبح (فاعلات /٠//٠٠)، وتصبح (فعلات///٠٠) إذا دخلها الخبن والكَف.

– كما أن تفعيلة الرملِ خفيفةٌ مناسبة وفيه رنة عاطفية حزينة من غير كآبة، لذلك فهو مناسب لأغراض التأمل الحزينة، وللأغراض الترنمية.

فإذا تناولنا البحور مزدوجة التفعيلة، نجد أن الشاعر استخدم أربعة بحور هي(الخفيف– البسيط–المنسرح–الطويل)، وبلغ عدد القصائد التي جاءت في هذه البحور ثلاث عشرة قصيدة) ما يقرب من نصف قصائد الديوان والتي تبلغ سبعا وعشرين قصيدة.

ويأتي في مقدمة هذه البحور، بحر الخفيف، فقد استخدمه الشاعر في ست قصائد بنسبة ٤٦/١٥% من جملة القصائد التي استخدم فيها البحور المزدوجة التفعيلة، ولعل سبب استخدام الشاعر لهذا البحر في عدد كبير من القصائد يعود إلى: بحر الخفيف يجمع بين تفعيلتي الرمل والرجز، وكل تفعيلة تحظى بإمكانيات هائلة لإدخال تغييرات كبيرة عليها، تفعيلة الرمل هي (فاعلاتن /٠//٠/٠)، وقد توقفنا عند التغيرات التي تدخل عليها عند تناولنا لبحر الرمل، أما التفعيلة الثانية فهي (مستفعلن /٠/٠//٠) وهي تفعيلة بحر الرجز،

(٩) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجزوب، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٧٠، ص ٣١٣

وهذه التفعيلة تحظي بتغييرات هائلة وتأخذ عدة صور: إذا دخلها (الخبن) وهو حذف الثاني الساكن تصبح (متفعلن //٠//٠)، وإذا دخلها (الطي) وهو حذف الرابع الساكن تصبح (مستعلن /٠///٠)، وإذا دخلها (الخبل) وهو اجتماع الخبن والطي تصبح (متعلن ////٠)، وتتميز تفعيلة الرجز بأنها ذات إيقاع متوازن بين الحركات والسكنات، حيث يكون جوهر الإيقاع الوتد المجموع(//٠) في آخرها ([١٠])، وهذه التفعيلة ذات إيقاع ممتد؛ حيث تبدأ بسببين خفيفين(/٠/٠) يعقبهما الوتد المجموع (//٠)، وهذا جعل بحر الرجز أقرب البحور إلى النثر ([١١])، ويستخدم بحر الخفيف تاما ومجزوءا ومشطورا، ويتمتع هذا البحر أيضا بأن جميع صوره، حسنة الوقع في الآذان وكلها تستريح إليه الأسماع.

وفي المرتبة الثانية يأتي بحرا الطويل والبسيط، فقد استخدم كل بحر في ثلاث قصائد بنسبة ٢٣%.

أما بحر الطويل، فيجمع بين تفعيلتين إحداهما خماسية (فعولن //٠/٠)، والأخرى: سباعية (مفاعيلن //٠/٠/٠)، والتفعيلة الأولى تتميز بإمكانية دخول بعض التغييرات، وأشهر هذه التغييرات حذف الخامس الساكن فتصبح (فعول //٠/)، والتفعيلة الثانية يحذف أيضا الخامس الساكن فتصبح (مفاعيلن //٠/٠/٠ مفاعلن //٠//٠)، ويرى بعض النقاد أن بحر الطويل (يقع على الأذن وقعا بطيئا متأنيا، لأن كل شطر فيه يتكون من أربع مقاطع قصيرة وعشرة طويلة) ([١٢]).

أما بحر البسيط الذي استخدمه الشاعر في ثلاث قصائد أيضا يتكون من تفعيلتين هما (مستفعلن /٠/٠//٠) والتفعيلة الثانية (فاعلن /٠//٠)، أي يجمع بين تفعيلتي (الرجز والمتدارك)، وتتميز كل تفعيلة من هاتين التفعيلتين بتغيرات، وقد وقفنا على التغيرات التي تدخل تفعيلة الرجز، أما تفعيلة المتدارك(فاعلن) فتأخذ عدة صور: إذا حذف الثاني تصبح (فعلن ///٠)، وإذا حذف الثاني وسكن الثالث تصبح (فعلن /٠/٠)، وتصبح (فاعل /٠//)، إذا حذف الخامس الساكن.

---

(١٠) انظر: بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، عوني عبد الرؤوف، ط١٤٢٦- ٢٠٠٥م، مكتبة الآداب، القاهرة ، ص ٧٤، ٨٠، ١٤٣.

(١١) انظر: موسيقى الشعر، ابراهيم أنيس، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية ، ط٦ ١٩٨٨ ، ص١٢٦

(١٢) الشعر الجاهلي، محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر ،١٩٦٦، ج١، ص٦٠

وجمع بحر البسيط بين (مستفعلن /٠/٠//٠–و فاعلن /٠//٠) جعل البعض يقول عنه: (لا يكاد يخلو روح البسيط من أحد النقيضين العنف واللين) ([١٣])

ويأتي في المرتبة الأخيرة من البحور المزدوجة التي استخدمها الشاعر، بحر المنسرح، فقد استخدمه في قصيدة واحدة، بنسبة ٧/٦٩%، لعل سبب قلة استخدام الشاعر لهذا البحر يعود إلى أن تفعيلته الثانية في الحشو تنتهي بمتحرك (مفعولات /٠/٠/٠/)، كما أن التفعيلة تبدأ بسببين خفيفين هي نفس تفعيلة مستفعلن(/٠/٠//٠)، كذلك استخراجهم لهذا البحر من دائرة السريع.

بعد هذا العرض السريع لما تتميز به البحور مزدوجة التفعيلة التي استخدمها الشاعر في ديوانه، يمكن القول: بأن الشاعر وجد في هذه البحور قالبا مناسبا يصيغ تجاربه الشعرية فيه، وهذه التجارب قد لا تستطيع البحور صافية التفعيلة استيعابها هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى أن انتقال الشاعر من تفعيلة إلى أخرى في البحور المزدوجة من شأنه أن يكسر من حدة الملل والرتابة التي قد يحس بها البعض عند استخدام البحور صافية التفعيلة. والملاحظ أن البحور الشعرية التي استخدمها الشاعر في الديوان يلتزم فيها عروض الخليل، فهو في معظم قصائد الديوان يتخذ من البيت ذي الشطرين أساسا لبناء القصيدة، ويلتزم بعدد التفعيلات في شطري البيت، ويتضح ذلك من خلال تناولنا لتفعيلات العروض والضرب والحشو التي استخدمها.

(ب)صور التفعيلات التي استخدمها في العروض، والضرب، والحشو.

(١) صور التفعيلات التي استخدمها في العروض.

أولا: في عروض الكامل استخدم الشاعر:

١– (متفاعلن ///٠//٠) يقول الشاعر في قصيدة (أفراح الوادي):

نظروا خلال سمائها وتأملوا　　وتقابلت أنظارهم فتبسموا ([١٤])

نظروا خلا – سمائها–وتأملوا　　وتقابلت–أنظارهم –فتبسموا

متفاعلن–متفاعلن–متفاعلن　　متفاعلن– متفاعلن– متفاعلن

(١٣) المرشد لفهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجزوب، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٧٠، ص٤١٤–٤١٥.

(١٤) ديوان على محمود طه، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٢، ص ١٦٥

٢–واستخدم متّفاعلن /٠//٠/٠)، دخل التفعيلة الإضمار، وهو تسكين الثاني المتحرك، وهذا من قبيل الزحاف.

يقول الشاعر في (مهرجان الزفاف):

سحر نطقتَ به وأنت المنطق ولك الولاء ولي بعرشك موثقَ (١٥)

سحر نطق–ت به وأن–ت المنط ولك والولا–ء ولي بعر– شك موثق

متّفاعلن –متفاعلن– متّفاعلن متفاعلن –متفاعلن –متفاعلن

٣–استخدم (متفا ///٠)، دخل التفعيلة (الحذذ)، وهو حذف الوتد المجموع.

يقول الشاعر في قصيدة (تاييس الجديدة):

روحي المقيمُ لديك؟ أم شَبَحي؟ لعبتْ برأسي نشوةُ الفرحِ (١٦)

متفاعلن – متفاعلنَ– متفا متفاعلن – مَتفاعلن – فعلن.

ثانيا: في عروض الهزج استخدم

(١) (مفاعيلن //٠/٠/٠)، يقول الشاعر في قصيدة (القمر العاشق):

فَردِّي الشّرفةَ الحمرا ء دونَ المخدَعِ الأسنَى(١٧)

فَردِّي الش – رفةَ الحمرا ء دونَ المخ – دَعِ الأسنَى

مفاعيلن – مفاعيلن مفاعيلن – مفاعيلن

(٢) واستخدم أيضا (مفاعيل //٠/٠/)، حذف السابع وهو غير ملزم، ومن قبيل الزحاف.

يقول الشاعر في قصيدة (سيرنادا مصرية):

على النيلِ، وضوءُ القمرِ الوضَّاحِ كالطِّفْلِ (١٨)

على النيلِ – وضوء الق – مرِ الوضَّا – حِ كالطِّفْلِ

مفاعيل – مفاعيل مفاعيلن – مفاعيلن.

(١٥) ديوان على محمود طه، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٢، ص ١٦٩

(١٦) السابق، ١٨٧

(١٧) السابق، ص ١٣٨

(١٨) السابق، ص ١٧٥

ثالثا: في عروض المتقارب، استخدم:

(١) (فعولن //٠/٠)، يقول الشاعر في قصيدة (إلى راقصة):

فيا فتنةً من وراء البحار لَقتُ بها القَدَر السَّاخرا [١٩]

فيا فت – نةً من – وراء ال–بحار لَقَتُ – بها الق – دَر السَّاخ –را

فعولن – فعولن – فعولن – فعولن فعَول – فعول – فعولن – فعو

(٢) واستخدم (فعو //٠) دخل التفعيلة الحذف، وهو حذف السبب الخفيف، ويجري مجرى الزحاف، يقول الشاعر في قصيدة (إلى راقصة)

دعَتْني، فَجَمَّعتُ قلبي لها وناديتُ ماضيَّ والحَاضرا [٢٠]

دعَتْنيَ – فَجمَّع – ت قلبي – لها وناديَ – تُ ماضي –يَ والحا – ضرا

فعولَن –فعولن – فعولن– فعو فعولن – فعولَ – فعولن– فعو

رابعا: في عروض الرمل

(١) استخدم (فاعلاتن /٠//٠/٠)، يقول الشاعر في قصيدة (أغنية الجندول) :

أين من عينيَّ هاتيك المجالي؟ يا عروسَ البحرِ، يا حُلْمَ الخيال [٢١]

أين من عين – يَّ هاتي – ك المجالي؟ يا عروس ال – بحرِ، يا حل – مَ الخيال

فاعلاتن – فاعلاتن– فاعلاتن فاعلاتن – فاعلاتن– فاعلاتن

(٢) استخدم (فاعلن /٠//٠)، دخل التفعيلة الحذف، وهو حذف السبب الخفيف.

يقول الشاعر في قصيدة (خمرة نهر الرَّاين):

كلُّ حيٍّ وجماد ها هُنَا هاتفٌ، يدعو الحبيبَ المُحسنا [٢٢]

كلُّ حيٍّ – وجمَّاد – ها هنَا هاتفٌ، يد – عو الحبيب الَ – مُحسنا

فاعلاتن – فعلاتن –فاعلن فاعلاتن – فاعلاتن – فاعلنَ

خامسا: استخدم في عروض الخفيف (فاعلاتن /٠//٠/٠)

(١٩) ديوان على محمود طه، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٢، ص ١٥٤

(٢٠) السابق، ص ١٥٤

(٢١) السابق، ص ١٣٣

(٢٢) السابق، ص ١٨٩

يقول الشاعر في قصيدة (أميرة الشرق):

اسْلَمي يا أميرةَ الشرق واحكُمْ مَلكَ الشَّرق، ما يشاء الخلودَ.([٢٣])

اسْلَمي يا– أميرةَ الشَ – رق واحكُمْ مَلَكَ الشّ – رق، ما يشا – ء الخلودَ.

فاعلاتن – متفعلن – فاعلاتن فعَلاتن– متفعلن – فاعلاتن

(٢) واستخدم (فعلاتن ///٠/٠)، دخل التفعيلة (الخبن)، حذف الثاني الساكن، وهو من قبيل الزحاف، يقول الشاعر في قصيدة (التمثال) :

أقْبَلَ الليلُ، واتَّخذتُ طريقي لكَ والنَجْمُ مُونْسي، ورفيقي ([٢٤])

أقْبل اللي – لُ، واتَّخذ – تَ طريقي لكَ والنَج – مُ مُونْسي، – ورفيقي .

فاعلاتن – متفعلن – فعلاتن فعلاتن – متفعلن – فعلاتن

(٣) واستخدم في مجزوء الخفيف (متفْعلن //٠//٠)، دخل التفعيلة (الخبن)، حذف الثاني الساكن، وهو من قبيل الزحاف، وغير ملزم، يقول الشاعر في قصيدة (كومو):

هَيِّئي الكأْسَ والوَتَرْ تلك "كومو" مَدَى النَّظَرْ([٢٥])

هَيِّئي الكأْ – س والوتر تلك "كومو" – مدَى النَّظَر.

فاعلاتن – متفعلن فاعلاتن – متفعلن

سادسا: في عروض البسيط

(١) استخدم (فعلن ///٠)، فقد دخل التفعيلة (الخبن)، وهو تسكين الثاني.

يقول الشاعر في قصيدة (النهر الظامئ):

طالَ انتظارُك بين اليأس والأملِ يا كعبةَ المجد، حَيِّي موكبَ البطلِ ([٢٦])

طالَ انتظا – رَك بي – نَ اليأسِ وَال– أملِ يا كعبةَ ال – مجدَ، حَيِّ – ي موكب الَ – بطلِ

مستفعلن – فعلن– مستفعلن– فعلن مستفعلن – فاعلَن – مستفعلن – فعلن

(٢٣) ديوان على محمود طه، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٢، ص١٧٢

(٢٤) السابق، ص ١٨١

(٢٥) السابق، ص ١٦١

(٢٦) السابق، ص ٢٠٣

سابعا: في عروض المنسرح وضربه

(١) استخدم (مستفعل /٠/٠/٠)، استخدم الشاعر بحر المنسرح في صورة جديدة، وهو في صورة المشطور، وسوف يتوقف البحث عندها.

يقول الشاعر في قصيدة (حلم ليلة) :

إذَا ارتقى البَدرُ صفحةَ النهرِ ([٢٧])

إذَا ارتقى ال – بدرُ صفح – ةَ النهرِ

متفعلن – مفعلاتُ – مستَفْعلُ

ثامنا: في عروض الطويل:

(١) استخدم الشاعر (مفاعلن //٠//٠)، دخل التفعيلة القبض، وهو حذف الخامس الساكن، يقول الشاعر في قصيدة (العشاق الثلاثة):

سَرَى القمرُ الوضَّاحُ بين الكواكب يُفكرُ فيما تحتَهُ من غَيَاهب ([٢٨])

سرى الق – مر الوضَّا – ح بين ال –كواكب يفكِّ – ر فيما تح – تَه منَ– غَياهب

فعول – مفاعيلن – فعولن – مفاعلن فعول – مفاعيلن – فعولن – مفاعَلنَ

في نهاية استعراضنا العروض التي استخدمها الشاعر على محمود طه في قصائد الديوان يمكن الخروج

ثانيا: صور التفعيلات التي استخدمها في الضرب.

إذا انتقلنا إلى تفعيلات الضرب نجد الآتي:

أولا: في ضروب الكامل

(١) استخدم (متفاعلن ///٠//٠)، يقول الشاعر في قصيدة (مهرجان الزفاف)

مولايَ هَلْ لي أن أُقَبِّلَ راحةً بيضاءَ تُحْيي المأثرات وتَخْلُقُ ([٢٩])

مولاي هـ –لْ لي أن أُقَبِّ – لَ راحةً بيضاء تُحَ – يي المأثرا – ت وتَخْلُقُ

متفاعلن – متفاعلن – متفاعلن متفاعلن – متفاعلن – متفاعَلن

(٢٧) ديوان على محمود طه، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٢، ص ١٥٣

(٢٨) السابق، ص ٢١١

(٢٩) السابق، ص ١٦٩

(٢) استخدم (متفاعلن /٠/٠//٠)، دخل التفعيلة الإضمار، وهو تسكين الثاني.

يقول الشاعر في قصيدة (أفراح الوادي):

فليهنأ المَلكُ الهُمامُ بعيده ... وليعْرِضِ الجيشَ الكميُّ المعلَم (٣٠)

فليهنأ الـ ـمَلكُ الهما – م بعيده ... وليعرِضِ الـ – جيشَ الكمي –ي المعلَم

متفاعلن – متفَاعلن – متفاعلن ... متفاعلن – متفاعلن – متفاعلن

(٣) استخدم (متفاعل ///٠/٠)، دخل التفعيلة القطع، وهو حذف الساكن الوتد المجموع، وتسكين ما قبلة، يقول الشاعر في قصيدة (الشواطئ المصرية):

حيَّاكَ أرضًا، وازدهاكَ سماءَ ... بحرٌ شدا صخرًا، وصفَّقَ ماء (٣١)

حيَّاكَ أر – ضا، وازدَها – كَ سماءَ ... بحرٌ شدا – صخرا، وصفَّ – قَ ماء

متغاعلن – متفاعلن – متفاَعل ... متغاعلن – متفاعلن – متفاعل

(٤) واستخدم أيضا (متفاعل /٠/٠/٠)، دخل التفعيلة القطع وهو حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله مع الإضمار، وهو تسكين الثاني. يقول الشاعر في قصيدة (مأساة رجل).

لكَ بعد موتكَ ذكرياتٌ حَيَّةٌ ... جوَّابةُ الأشباحِ والأصداء (٣٢)

لكَ بعد مو – تكَ ذكريا – تٌ حيَّةٌ ... جوَّابةُ الـ – أشباحِ والـ ـأصداء

متفاعلن – متفاعلن – متفاعلن ... متفاعلن – متفاعلن – متفاعل.

(٥) استخدم أيضا (متفا ///٠)، دخل التفعيلة (الأحذ)، وهو حذف الوتد المجموع.

يقول الشاعر في قصيدة (تاييس الجديدة):

روحي المقيمُ لديك؟ أم شَبَحي ؟ ... لعبتْ برأسي نشوةُ الفرحِ(٣٣)

روحي المقي – مُ لديك؟ أم – شَبحي ؟ ... لعبتْ برأ – سِي نشوةُ ال – فرحِ

متفاعلن – متفاعلن – متفا ... متفاعلن – متفاعلن – متفا

(٣٠) ديوان على محمود طه، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٢، ص ١٦٧

(٣١) السابق، ٢٠١٢، ص ١٧٧

(٣٢) السابق، ٢٠٥

(٣٣) السابق، ص١٨٧

ثانيا: في ضروب الهزج

(١) استخدم الشاعر (مفاعيلن //٠/٠/٠)، يقول الشاعر قي قصيدة (الموسيقية العمياء)

إذا ما طافَ بالأرض شعاعَ الكوكب الفضِّي ([٣٤])

إذا ما طا – فَ بالأرض شعاعَ الكو –كب الفضِّي

مفاعيلن – مفاعيلن مفاعيلن – مفاعيلن

ثالثا: في ضروب المتقارب

(١) استخدم (فعو //٠) دخل التفعيلة الحذف، هو حذف السبب الخفيف، يقول الشاعر في قصيدة (هي):

هي الكأس مشرقةً في يديكَ فماذا أرابكَ في خمرها؟([٣٥])

هي الكأ – س مشر – قةً في – يديكَ فماذا – أراب – كَ في خم – رها؟

فعولن– فعول – فعولن– فعولن فعولن– فعول – فعولن– فعو

رابعا: في ضروب الرمل

(١) استخدم في ضروب الرمل (فاعلاتن /٠//٠/٠)،يقول الشاعر في قصيدة(نهر الرَّاين):

فجر أيا مكَ رقًا فٌ على هذي المجاني ([٣٦])

فجر أيا –َ مكَ رقًا – فٌ على هـ – ذي المجاني

فاعلاتن – فعلاتن – فاعلاتن – فاعلاتن

(٢) استخدم أيضا (فاعلات /٠//٠٠)، دخل التفعيلة القصر، وهو حذف ساكن السبب الخفيف، وتسكين ما قبله، يقول الشاعر في قصيدة (كأس الخيام)

هاتفُ الفجر الذي راعَ النجومَ ([٣٧])

هاتفُ الفج – ر الذي را – عَ النجومَ

فاعلاتن – فاعلاتن – فاعلات

(٣) واستخدم (فاعلن /٠//٠)، حذف السبب الخفيف. يقول الشاعر (كأس الخيام):

وأطار الليل عن آفاقها ([٣٨])

وأطار ال ليل عن آ فاقها

فعلاتن – فاعلاتن – فاعلن

---

(٣٤) ديوان على محمود طه، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٢، ص ١٩٩

(٣٥) السابق، ص ١٥٩

(٣٦) السابق، ص ١٨٩

(٣٧) السابق، ص ١٣٩

(٣٨) السابق، ص ١٣٩

خامسا: في ضروب الخفيف التام

(١) استخدم (فاعلاتن /٠//٠/٠)، يقول الشاعر في قصيدة (نشيد افريقي)

أُرقُصي، يا نجوم، في الليل حولي واتبعي، يا جبالُ، في الأرض ظلّي([٣٩])
أُرقُصي، يا – نجوم، في ال – ليل حولي واتبعي، يا – جبالُ، في ال – أرض ظلّي
فاعلاتن – متفعلن – فاعلاتن فاعلاتن – متفعلن – فاعَلاتن

(٢) واستخدم (فعلاتن ///٠/٠)، دخل الخبن وهو حذف الثاني الساكن، يقول الشاعر في قصيدة (موت الشاعر):

شعراء الشباب: خرَّ عنِ الأيـ كة شاد مخضَّبًا بجرا حه([٤٠])
شعراء الش –شباب: خر– ر عن الأيـ كة شادً – مخضَّبا – بَجرا حه.
فعلاتن – متفعلن – فعلاتن فعلاتن – متفعلن – فعلاتن

(٣) واستخدم (فعلن///٠) دخل التفعيلة حذف السبب الخفيف، والخبن، حذف الثاني الساكن

يقول الشاعر في قصيدة (في الشتاء):

ذكّريني فقدْ نسيتُ ويا ربَّ ذكرى تُعيدُ لي طَربي ([٤١])
ذكّريني – فقدْ نسي – تَ ويا ربَّ ذكرى – تُعيدَ لي – طَربي
فاعلاتن – متفعلن –فعلن فاعلاتن – متفعلن –فعلن

(٤) واستخدم في مجزوء الخفيف (متفْعلن //٠//٠)، دخل التفعيلة الخبن، وهو حذف الثاني الساكن، وهو من قبيل الزحاف. يقول الشاعر في قصيدة (بحيرة كومو):

هَيِّئي الكأْسَ والوتَرْ تلك "كومو" مَدَى النَّظَرْ([٤٢])
هَيِّئَي الكأْ – س والوتر تلك "كومو" – مدى النَّظَر
فاعَلاتن – متفْعلن فاعلاتن – متفْعلن

(٣٩) ديوان على محمود طه، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٢، ص ١٥١
(٤٠) السابق، ص ١٩٧
(٤١) السابق، ص ١٥٧
(٤٢) الديوان، ص ١٦١

سادسا: وفي ضروب مخلع البسيط

(١) استخدم (فعولن //٠/٠)، يقول الشاعر في قصيدة(دعابة)

رفعتُ فيها لواء مصرٍ ورأس مصرٍ إلى السماء ([٤٣])

رفعتَ في – ها لوا – ءَ مصرٍ ورأس مصَ – رِ إلى ال – سماء

متفعلن – فاعلن – فعولن متفعلن – فاعلن – فعولن

(٢) واستخدم أيضا (فعلن /٠/٠)، دخل التفعيلة (القطع) وهو حذف ساكن الوتد المجموع، وتسكين ما قبله، يقول الشاعر (مصرع الربان)

وأشفَقَ البَحرُ منها، وهو طاغيةٌ عات على ضربات الصَّخْر، جَبَّارُ([٤٤])

وأشفَق ال – بحر من – ها، وهو طا – غيةٌ عات علىً – ضربا – تَ الصَّخْر، جبّ ار.

متفعلن – فاعلن – مستفعلن – فعلن مستفعلن – فعلن– مستفعلَن – فعلن

سابعا: في ضروب المنسرح

(١)استخدم (مستفعل /٠/٠/٠)، يقول الشاعر في قصيدة (حلم ليلة)

وضمَّنا فيه زورقٌ يجري ([٤٥])

وضمَّنا – فيه زور – قٌ يجري

متفعلن – مفعلات – مستفْعل

ثامنا: قي ضروب الطويل:

(١) استخدم (مفاعلن //٠//٠) دخل التفعيلة (القبض)، وهو حذف الخامس الساكن.

يقول الشاعر في قصيدة (شاعر مصر) :

دعوتَ خيالي فاستجابتْ خواطري وحَّدَّثني قلبي بأنَّكَ زائري ([٤٦])

دعوتَ – خيالي فاس – تجابتْ – خواطري وحَّدّ –ثني قلبي – بأنَّ – كَ زائري.

فعول– مفاعيلن – فعولن– مفاعلن فعول– مفاعيلن – فعول– مفاعلن

(٤٣) ديوان على محمود طه، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٢، ص ١٨٥

(٤٤) السابق، ص ١٤٩

(٤٥) السابق، ص ١٥٣

(٤٦) السابق، ص ١٩٣

ثالثا: صور التفعيلات التي استخدمها في الحشو.

بعد أن تناولنا تفعيلات العروض والضرب التي استخدمها الشاعر في ديوانه، نتناول تفعيلات الحشو، فقد شهدت تفعيلات الحشو الكثير من التشكيلات الوزنية، وكلها جاءت متوافقة مع العروض الخليلي، وهو ما يطلق عليه الزحاف، فقد استخدم:

(١) (الخبن) وهو حذف الثاني الساكن، ويقع هذا الزحاف في (البسيط–الرمل–الخفيف) فتصير (مستفعلن /٠/٠//٠–متفْعلن //٠//٠)، يقول الشاعر في قصيدة (نشيد أفريقي):

هزَأَتْ بالجراحِ من مخْلب الليـ ث وأنياب كلِّ أَفْعَى وَصلِّ (٤٧)
هزأَتْ بال – جراحِ مَن َ مخْلب الليـ – ث وأنيَا – بَ كلِّ أَفْ – عَى وَصلِّ
فعلاتن – متفعلن – فاعلاَتن َ فعلاتن َ متفعلن – فاعلاَتن

في تفعيلات الحشو في الشاهد السابق، نجد أن الخبن قد دخلها فصارت (فاعلاتن /٠/٠//٠– فعلاتن //٠/٠//٠)، وصارت (مستفعلن /٠/٠//٠– متغعلن //٠//٠) (خفيف)

(٢) (القبض)، وهو حذف الخامس الساكن، ويستخدم في (المتقارب–الطويل–الهزج) يقول الشاعر في قصيدة (صدى الوحي)

بيانُك من نَبعِ الجمال المخلّد صدى الوحي في أسلوبه المتجدِّد (٤٨)
بيانُ–ك من نبعِ ال – جمال ال –مخلّد صدى الوح –ي في أسلو – به ال – متجدِّد
فعول – مفاعيلن – فعولن– مفاعلن فعولن – مفاعيلن– فعول– مفاعلن (الطويل)

(٣) (الإضمار)، وهو تسكين الثاني المتحرك، ويدخل هذا الزحاف في (بحر الكامل، فتصير متفاعلن ///٠//٠– متْفاعلن/٠/٠//٠)، يقول الشاعر في قصيدة (تاييس الجديدة) يقول الشاعر:

يا حانةَ الأرواح، ما صنعت بالرُّوحِ فيك صبابةُ القدحِ(٤٩)
يا حانةَ ال – أرواح، ما – صنعت بالرُّوحِ في َ ك صبابةُ ال – قدحِ
متْفاعلن – متْفاعلن– متفا متْفاعلن – متفاعَلن– متفا (الكامل)

(٤٧) ديوان على محمود طه، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٢، ص، ١٥١
(٤٨) السابق، ص ٢٠٩
(٤٩) السابق، ص ١٨٧

المبحث الثاني: الأشكال الموسيقية الجديدة في قصائد الشاعر.

مقدمة:

إذا كانت الموسيقى عنصرا ضروريا لذات الشعرِ، فإن هذه الموسيقى تعرضت لمحاولات جادة ومستمرة في عصور متعددة، تدعو إلى إمكانية التجديد في الموروث الموسيقي واستنبات أنغام جديدة تثري هذا الموروث، ولا نستطيع القول بأن الدعوة إلى التجديد كانت وليدة العصر الحديث، ولكنها قديمة، فقد كانت المحاولات الأولى للتجديد الموسيقي في العصر العباسي، فالمقتضب مثلا لم يكن الجاهليون يعرفونه، ومع ذلك وجدنا الشعراء العباسيين ينظمون عليه، وأقبلوا عليه ينهلون منه هذا اللحن الجديد مرحبين بما أضافه من وفرة موسيقية، كذلك المتدارك والمضارع لم يشتهرا في القديم، ولكن بعد ذلك وجدنا أيضا الشعراء ينظمون فيهما قصائد كثيرة، ثم كان التجديد الذي أُدخل على موسيقى القصيدة العربية؛ وذلك عن طريق التأثر بالموشحات، وهذا التجديد شمل في بعض الأحيان شكل كتابة القصيدة، وفي موسيقاها سواء منها من التزم الموروث الموسيقي أو من خرج على هذا الموروث، استلهم شعراء المشرق الموشحات وبدأ بعضهم يقلد الموشحةَ الأندلسية، بل تقدموا خطوة كبيرة إذ بدأ البعض يطور في شكل الموشحة، والبعض الآخر بدأ ينظم القصائد متخذا من المقطوعات متنوعة القافية شكلا جديدا للقصيدة، ومنهم (أي الشعراء) من ابتكر صورا جديدة للبحور الشعرية لم يعرفها الموروث الموسيقي.

وهذا التجديد هو ما نتناوله في هذا المبحث.

أولا: التجديد في شكل كتابة القصيدة

(١) المزج بين البحور الشعرية داخل القصيدة الواحدة.

مزج الشاعر في قصيدة واحدة من قصائد ديوان ليالي الملاح التائه، وهي قصيدة (في الشتاء)، بين بحري الخفيف والمنسرح، فالقصيدة عندما قرأتها وجدت أن النغمة الموسيقية في القصيدة هي نغمة بحر الخفيف، ولكنه خرج عن نغمة بحر الخفيف إلى نغمة بحر المنسرح في عروضي البيت التاسع والحادي عشر.

يقول الشاعر في قصيدة (في الشتاء):

واعَجبي منك، إنْ نسيت، وما ... أسَفي نافعٌ ولا عَجَبي

موعِدُنا كان فَي أصائله ... ضفَّةً سُندُسيَّةَ العُشُبَ ([٥٠])

واعَجَبي – منك، إنْ نَ – سيت، وما ... أسَفي نا – فع ولا – عَجَبي

متعلن – مفعلَات – مستعلنَ ... فعلاتن – متفعلن – فعلنَ

(العروض على بحر المنسرح) ... (الضرب على بحر الخفيف)

موعدُنا – كان في أ – صائله ... ضفَّةً سُن – دسيَّةَ ال – عُشُب.

مستَعلن – مفعلات – مستعلن ... فاعَلاتن – متفعلن – فعلن.

(العروض على بحر المنسرح) ... (الضرب على بحر الخفيف)

فالشطر الأولُ في البيتين السابقين جاءا في بحر المنسرح، والشطر الثاني من البيتين جاءا في بحر الخفيف، الملاحظ أن الخلط بين الأوزان في القصيدة الواحدة تعرض للكثير من النقد، ولم يكن هذا المزج بين البحور في القصيدة الواحدة محل اتفاق بين الباحثين والنقاد، فما بالنا أن الشاعر خلط بين بحرين شعريين داخل البيت الشعري الواحد، وأظن أن استخدام أكثر من بحر شعري داخل القصيدة الواحدة يؤدي إلى عدم اتساق النغم مما يؤدي إلى التشويش في التدفق النغمي في أذن السامع، وفي ذلك يقول الدكتور محمد عوض محمد: (ولو أن المتنبي وهو الآمر الناهي في مملكة القريض قيل له :"إن فلانا ينظم القصيدة الواحدة فيجعلها من بحور شتى، لقال لمحدثه: يا هذا، إن شاعرك، كمثل الطاهي الذي يخلط بين الحلو بالحامض، والمائع بالجامد، والصلب بالشهد، ثم يرجو بعد هذا أن يكون فيما طهاه شفاء وغذاء) ([٥١])

---

(٥٠) ديوان على محمود طه، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٢، ص١٥٧

(٥١) مجمع البحور وملتقى الأوزان ، محمد عوض محمد ، الرسالة، ١٥مارس،١٩٣٣، ص١٠

(٢) قصائد استخدم فيها شكل المقطوعات المتنوعة القافية.

استخدم الشاعر شكل المقطوعات متنوعة القوافي في ثلاثة قصائد هي:

(كأس الخيام–سير نادا مصرية–الموسيقية العمياء)، نتوقف عند تحليل قصيدة (كأس الخيام)، جاءت القصيدة في أربعين مقطوعة، وكل مقطوعة مكونة من أربعة أبيات، وقد التزم في الأربعين مقطوعة مشطور بحر الرمل، واستخدام الرمل مشطورا صورة جديدة لم يقرها التراث الموسيقي، فقد استخدم هذه الصورة الشعراء المعاصرون، فأضافوا إلى هذا البحر نغمة رقيقة وجميلة استنبتوها من قيثارة الخليل، ونَوَّع في القوافي بين المقطوعات، ونَوَّع القافية داخل المقطوعة الواحدة، فكان في الكثير من القوافي داخل المقطوعة الواحدة يشترك البيت الأول والثالث في قافية، والبيت الثاني والرابع في قافية أخرى، وفي بعض الأحيان كان يوحد القافية بين أبيات المقطوعة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخري تفنن في تفعيلة الضرب، داخل المقطوعات الأربعين، فمرة تأتي تفعيلة الضرب محذوفة السبب الخفيف، فتأتي على وزن (فاعلن /٠//٠)، ومرة تأتي مقصورة، حذف ساكن السبب الخفيف وتسكين متحركة، فتصبح التفعيلة على وزن(فاعلات /٠//٠٠)، وفي كثير من المقطوعات كان ينوع بين الحذف والقصر والتمام داخل المقطوعة الواحدة، وفي بعض الأحيان كانت تفعيلة الضرب في بعض المقطوعات يلتزم فيها إما القصر أو الحذف أو تأتي التفعيلة تامة. وبعملية إحصاء بسيطة نستطيع أن نحصر صور الضرب التي استخدمها الشاعر في هذه القصيدة، داخل المقطوعات)

(١) استخدم القصر والحذف (فاعلات /٠//٠٠– فاعلن /٠//٠)، في المقطوعات (١، ٤، ١٢ ١٣ ،٢٣)

(٢) استخدم الحذف والقصر(فاعلن/٠//٠–فاعلات/٠//٠٠)،

في المقطوعات: (٢، ٧، ١٠، ١٤، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٣٥، ٣٦، ٣٨)

(٣) استخدم الحذف فقط (فاعلن /٠//٠) في المقطوعات:

(٣، ٥، ٦، ١٧، ٢١، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٧، ٣٩، ٤٠)

(٤) استخدم الحذف والتفعيلة التامة (فاعلن /٠//٠– فاعلاتن /٠//٠/٠) في المقطوعات (٩، ١٦).

(٥) استخدم التفعيلة التامة مع الحذف (فاعلاتن /٠//٠/٠– فاعلن /٠//٠)، في المقطوعة(٣١).

(٦) استخدم التفعيلة التامة مع القصر (فاعلاتن /٠//٠/٠- فاعلات /٠//٠٠)، في المقطوعة (١١).

(٧) استخدم القصر مع التفعيلة التامة (فاعلات /٠//٠٠- فاعلاتن /٠//٠/٠) في مقطوعتين (١٩، ٢٠).

(٨) استخدم التفعيلة التامة فقط (فاعلاتن /٠//٠/٠)، في المقطوعة(١٨).

(٩) استخدم القصر فقط (فاعلات /٠//٠٠) في المقطوعات (٨، ١٥، ٢٢).

(٣) قصائد أخذت شكل الموشحة.

استلهم الشاعر شكل الموشحة في قصيدتين من قصائد الديوان هما: (أغنية الجندول في كرنفال فينسيا)، و(خمرة نهر الرَّين)، والموشحة (كلام منظوم على وجه مخصوص، وهو يتألف في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات، ويقال له :التام، وفي الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات، ويقال له: الأقرع، فالتام: ما ابتدئ: فيه بالأقفال، والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات)([٥٢])، إذا تناولنا قصيدة(أغنية الجندول في كرنفال فينسيا)، بالتحليل الموسيقي نجد الشاعر أتى بها في بحر الرمل، وتبدأ القصيدة بالمطلع وهو عبارة عن ثلاثة أبيات شعرية في صورة الرمل التام متحدة القافية وهي قافية اللام، العروض صحيحة والضرب صحيح، ثم أتى بالغصن وهو عبارة عن أربعة أبيات في صورة الرمل المشطور وتفعيلة الضرب تامة، و بقافية واحدة وهى الراء، وتختلف عن قافية المطلع، ثم يأتي القفل وهو بيت شعري في صورة الرمل التام، وتتفق مع المطلع وهي اللام ، ثم يأتي بالمقطوعة الثانية والتي تبدأ بالمطلع وهو عبارة عن بيتين شعريين في صورة الرمل التام، العروض صحيحة والضرب صحيح، وبقافية واحدة وهي (القاف)، ثم يأتي الغصن وهو عبارة عن أربعة أبيات في صورة الرمل المشطور، وبقافية واحدة وهي (الراء) وتختلف عن قافية المطلع، ثم يأتي بالقفل وهو بيت شعري في صورة الرمل التام، ولكن في هذه المرة، لا تتفق قافية القفل مع قافية المطلع، لأن الشاعر يكرر قفل المقطوعة الأولى في قفل جميع المقطوعات، وهو:

أينَ من عينيَّ هاتيك المجالي؟ يا عروس البحرِ، يا حُلْمّ الخَيالِ. ([٥٣])

(٥٢) الموشحات الأندلسية، د محمد زكريا عنان، عالم المعرفة، ١٤٠٠هـ -١٩٨٠/٢١، ص ٢٥

(٥٣) ديوان على محمود طه، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٢، ص ١٣٣

ولكن الشاعر وحَّدَ في المقطوعة الرابعة في القافية في المطلع وفي الغصن، وهي قافية (الراء).

والمقطوعة السابعة، جاء الشاعر بالمطلع والغصن ولم يأت لهما بقفل. ثم يأتي القفل الأخير الذي يمثل الخارجة للموشحة وهو عبارة عن بيتين شعريين في صورة الرمل التام، بينهما قافية واحدة(اللام)، ثم يأتي ببيت شعري في صورة الرمل المشطور، والقفل الأخير الذي يمثل الخارجة بقافية واحدة وهي اللام.

أين، يا فنسيا، تلك المجالي؟ أين عَشاقُك سمَّار الليالي؟

أين، من عينيَّ أطيافُ الجمالِ؟ مَوْكبُ الغيد وعِيدُ الكرنفالِ؟ (٥٤)

ولنأخذ مقطوعة من القصيدة تبين شكل الموشحة:

المطلع

أين من عينيَّ هاتيك المجالي؟ يا عروس البحرِ، يا حَلْم الخيالي

أين عشاقُك سمَّار الليالي؟ أين من واديك، يا مهدَ الجمال؟

مَوكبُ الغيد وعيدُ الكرنفالِ وسُرى الجُندولِ في عُرْضِ القَنالِ.

الغصن

بين كأسٍ يتَشَّهى الكرمَ خمرهْ

وحبيب يتمنَّى الكأس ثغرهْ

التقتْ عيني به أوَّلَ مرَّهْ

فعرفتُ الحبَّ من أوَّلِ نظرهَ

القُفْل

أين من عينيَّ هاتيك المجالي؟ يا عروس البحرِ، يا حَلْم الخيالي (٥٥)

(٥٤) ديوان على محمود طه، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٢، ص ١٣٥

(٥٥) السابق، ص١٣٣

خاتمة البحث:

قام البحث بدراسة الأوزان الشعرية في ديوان ليالي الملاح التائه مبينا القصائد التي التزم فيها التراث الموسيقي، وذلك بدراسة المنحنى العام للأوزان؛ حيث تناول البحث تفعيلات العروض وبيَّن الصور التي استخدمها، كذلك تناول تفعيلات الضرب وبيَّن الصور التي استخدمها في الضرب، كذلك تناول تفعيلات الحشو، وبيَّن مدى التزام الشاعر بالموروث الموسيقي أو الخروج عليه، كما تناول القصائد التي جدد فيها الموروث الموسيقي، سواء التي استخدم فيها تكنيك الموشحة، أو القصائد التي استخدم فيها المقطوعات المتعددة القوافي، أو القصائد التي مزج فيها بين أكثر من بحر شعري داخل القصيدة الواحدة.

نتائج الدراسة:

خرجت الدراسة بعدة نتائج هي:

أولا: مزج الشاعر في قصائد الديوان بين الموروث الموسيقي والتجديد في هذا الموروث، وظهر هذا في تناولنا لقصائد الديوان.

ثانيا: الشاعر لم يخرج عن التشكيلات المجازة عروضيا، وفي القصيدة الواحدة، فمثلا في بحر الكامل، نجد الشاعر استخدم (متفاعلن ///٠//٠)، (ومتّفاعلن /٠/٠//٠) و(متفا ///٠).

ثالثا: الصورة التامة للعروض هي أكثر الصور استخداما لدى الشاعر.

رابعا: لا يفوتنا أن استخدام الشاعر للتشكيلات العروضية المجازة يثري موسيقا القصيدة.

خامسا: في تفعيلات الضرب الشاعر لا يتوقف عند الصور الممكنة للضرب في الوزن بشكله التام، إنما يتجاوزها إلى الصور الممكنة عروضيا.

سادسا: التغيرات التي يدخلها الشاعر غلى تفعيلة الضرب في القصائد تساعد على وسم النهاية بإيقاع خاص ومتميز عن الإيقاع العام إذ (..تمارس العلل كما يبدو تغييرات مهمة على تفعيلتي البيت، تغييرات من شأنها أن تعدل الخصوصية الإيقاعية الكاملة للبيت)([٥٦])

سابعا: في تفعيلات الحشو

(١) استخدم الشاعر كافة التنويعات الوزنية التي يجيزها العروض الخليلي، لذلك وجدنا تنويعات في تفعيلات الحشو تقترب من التفعيلات المستخدمة في صورتها التامة، وجدنا على سبيل المثال (فعلاتن ///٠/٠ – تكاد تقترب في استخدامها من فاعلاتن /٠//٠/٠).

(٢) تعد التفعيلات المصابة بالزحاف والمجازة عروضيا أساسية، إذ إنها تظهر بوضوح بين التفعيلات التامة، فهي أكبر من كونها تفعيلات مصابة بالزحاف.

(٣) الشاعر من خلال التشكيلات الوزنية للحشو يتعامل مع الوزن الشعري وينظر إليه بوصفه عناصر مشكلة للإيقاع في حركته المتجاوبة مع دلالة القصيدة، أو بوصفها أحد دوال النص.

(٤) يدخل الشاعر الزحافات التي يمكن أن تدخل على التفعيلة في القصيدة الواحدة، حيث نجد التفعيلة تتنوع داخل البيت الشعري الواحد من بيت إلى بيت، فعلى سبيل المثال لا الحصر نجد:

تفعيلة (مستفعلن /٠/٠//٠) في نفس البيت (متفعلن //٠//٠)، و(فاعلاتن /٠//٠/٠) في نفس البيت (فعلاتن ///٠/٠).

ثامنا: استخدم الشاعر تكنيكيات جديدة في بعض القصائد، منها استخدام شكل الموشحة، واستخدام شكل المقطوعات المتنوعة القافية، وأحيانا المزج بين بحريين شعريين في قصيدة واحدة.

(٥٦) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، كمال خير بك، دار الفكر، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص٢٢٦

المراجع والمصادر:

أولا المصادر:

١- ديوان على محمود طه، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٢

ثانيا المراجع:

(١) أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل – الهيئة العامة لقصور الثقافة –١٩٩٤

(٢) الإيقاع في شعر على محمود طه، أحمد فراج العجمي، جزء من رسالة ماجستير في علم الجمال وشعر على محمود طه، ط١، دار نشر نور، ألمانيا،٢٠١٨

(٣) موسيقى الشعر عند جماعة أبوللو، د سيد البحراوي الكتاب منشور إلكتروني pdf

(٤) الصومعة والشرفة الحمراء دراسة نقدية في شعر على محمود طه، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ط٢، ١٣٩٩هـ –١٩٧٩، بيروت–لبنان

(٥) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجزوب، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٧٠

(٦) بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، عوني عبد الرؤوف، ط،١٤٢٦–٢٠٠٥م، مكتبة الآداب، القاهرة.

(٧) موسيقى الشعر، ابراهيم أنيس، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية ، ط٦ ١٩٨٨

(٨) الشعر الجاهلي، محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر ،١٩٦٦، ج١

حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، كمال خير بك، دار الفكر، بيروت، ط١، ١٩٨٦،

(٩) الموشحات الأندلسية، د محمد زكريا عنان، عالم المعرفة، ١٤٠٠هـ –٢١/١٩٨٠

ثالثا: الدوريات

(١) على محمود طه شاعر الأداء النفسي، الأستاذ أنور المعداوي، مجلة الرسالة، العدد٨٥٧، تاريخ، ١٩٤٩/١٢/٥

(٢) مجلة كلية التربية الأساسية: رومانسية على محمود طه المهندس وأثرها في شعر نازك الملائكة، د لؤي شهاب محمود، مجلة كلية التربية الأساسية، السنة، ٢٠١٦، مجلد٢٢، العدد،٩٥، الناشر الجامعة المستنصرية.

(٣) مجمع البحور وملتقى الأوزان ، محمد عوض محمد ، الرسالة، ١٥مارس،١٩٣٣.

رابعا كتب مترجمة:

(١) أرشيبلد مكليش، والشعر والتجربة، ت سلمى خضراء الجيوسي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩١م

(٢) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ت محمد العربي ومبارك حنوز، دار توبقال المغرب، ط١ ١٩٨٨

موسيقى الشعر عند الشاعر على محمود طه بين الأصالة والمعاصرة

دراسة وصفية تحليلية

د. عمر بن نوح بن ثامر المطيري

الموضوع	الصفحة
مستخلص البحث	١
مقدمة:	٢
المبحث الأول: الأوزان الشعرية،	٩
(أ) الأوزان الشعرية التي استخدمها في الديوان.	٩
(ب) صور التفعيلات التي استخدمها في العروض، والضرب، والحشو.	١٣
المبحث الثاني: الأشكال الموسيقية الجديدة في قصائد الشاعر	٢٣
(١) المزج بين البحور الشعرية داخل القصيدة الواحدة.	٢٤
(٢) قصائد استخدم فيها شكل المقطوعات المتنوعة القافية.	٢٥
(٣) قصائد أخذت شكل الموشحة.	٢٦
الخاتمة:	٢٨
المراجع والمصادر	٣٠