Journal Of the Iraqia University (75-10) July (2026)

ISSN(Print): 1813-4521 OnLine ISSN:2663-7502
Journal Of the Iraqia University
available online at: https://www.mabdaa.edu.iq

بنية البحور الخليلية في شعر عمر هزاع دراسة تحليلية

محمد مهدي اسماعيل المحراب جامعة كردستان الايرانية

المشرف الاول: الدكتور الاستاذ المساعد جميل جعفري

مشرف الثاني: الدكتورة الأستاذ شرافت كريمى

The Structure of Khalilian Meters in the Poetry of Omar HazzaAn Analytical Study

mahammada;mahrad@gmail.com
j.jafari@uok.ac.ir

الملخص

يتناول هذا البحث البنية الإيقاعية في شعر عمر هزاع بوصفها عنصرا جوهريا في تشكيل التجربة الشعرية، لا مجرد إطارٍ عروضيٍّ خارجي، وينطلق من فرضية مفادها أن الإيقاع في النص الشعري الحديث يقوم بوظيفة دلالية وجمالية تتجاوز حدود الوزن التقليدي، ليصبح جزءا من بناء المعنى وإنتاج الأثر الفني، ومن هذا المنطلق، يسعى البحث إلى الكشف عن طبيعة التشكيل الإيقاعي في شعر الشاعر، من خلال تحليل البحور الشعرية التي اعتمدها، ودراسة خصائصها الصوتية، ورصد ما يطرأ عليها من زحافات وعلل، وبيان أثر ذلك في توجيه البنية الدلالية للنص.وقد اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي، مستندا إلى قراءة تطبيقية لنماذج مختارة من دواوين الشاعر، بهدف الوقوف على ملامح أدائه الإيقاعي، وتحليل علاقته بالبنية الشعورية واللغوية، وتبيّن من خلال الدراسة أن الشاعر يميل إلى البحور ذات النفس الإيقاعي الممتد، ولا سيما الكامل والبسيط والطويل، لما توفره من سعة في التعبير ومرونة في بناء الجملة الشعرية، مع حضور محدود لبحور أخرى، بما يكشف عن وعي إيقاعي يتجاوز الاختيار التقليدي إلى التوظيف الواعي لإمكانات النظام الخليلي.كما أظهرت الدراسة أن الزحافات والعلل لا تؤدي في شعره وظيفة شكلية، بل تسهم في خلق تنويع داخلي في النسق الإيقاعي، وتعمل على كسر الرتابة وتوليد حركة صوتية متجددة، بما ينسجم مع طبيعة التجربة الشعورية، وتكشف هذه النتائج عن أن الإيقاع في شعر عمر هزاع يمثل بنية دينامية تتفاعل مع المعنى، وتسهم في تشكيله، الأمر الذي يؤكد أن دراسة البنية الإيقاعية تظل مدخلا أساسا لفهم خصوصية التجربة الشعرية في الشعر العربي المعاصر.

Abstract

This study examines the rhythmic structure in the poetry of Omar Hazzāʿ as a fundamental component in shaping the poetic experience, rather than a mere external metrical framework ،It is based on the assumption that rhythm in modern poetic texts performs a semantic and aesthetic function that goes beyond traditional meter, becoming an integral part of meaning construction and artistic effect.Accordingly, the study aims to uncover the nature of rhythmic formation in the poet's work through analyzing the poetic meters he employs, exploring their phonetic characteristics, and identifying the metrical variations (such as zihāfāt and ʿilal) that occur within them, as well as clarifying their role in directing the semantic structure of the text.The research adopts a descriptive-analytical approach, relying on a close reading of selected poetic texts from the poet's collections in order to identify the main features of his rhythmic performance and to analyze its relationship with the emotional and linguistic structure ،The findings reveal that the poet tends to favor meters characterized by extended rhythmic flow—particularly al-kāmil , al-basīṭ , and al-ṭawīl —due to their expressive capacity and flexibility in constructing poetic discourse ،Other meters appear less frequently, which indicates a conscious rhythmic selection that goes beyond mere adherence to tradition.The study also demonstrates that metrical variations do not function merely as formal features in his poetry; rather, they contribute to creating internal rhythmic diversity, breaking monotony, and generating renewed sonic movement that aligns with the poet's emotional experience ،These results suggest that rhythm in Omar Hazzāʿ's poetry operates as a dynamic structure interacting with meaning and participating

in its formation, thereby affirming that the study of rhythmic structure remains a key approach to understanding the distinctiveness of contemporary Arabic poetic expression.

مقدمة

تُعَدُّ دراسةُ الإيقاع الشعري من أهمِّ المداخل النقدية التي تسعى إلى الكشف عن البنية العميقة للنص الأدبي، إذ لم يعد الوزن في الدرس الحديث مجرّد إطارٍ خارجيٍّ تُصاغ فيه التجربة، بل غدا عنصرا بنيويا فاعلا يشارك في إنتاج الدلالة وتوجيه أثرها الجمالي في المتلقي، فالإيقاع، بوصفه نظاما صوتيا متشابكا، يتجاوز حدود التقطيع العروضي إلى فضاء أوسع يتداخل فيه الصوت بالمعنى، وتلتقي فيه البنية الموسيقية بالبنية الدلالية، بحيث يغدو النص الشعري كيانا إيقاعيا متكاملا، لا يمكن فهمه فهما عميقا بمعزل عن نظامه النغمي.ومن هذا المنطلق، يتأسس هذا البحث على مقاربة البنية الإيقاعية في شعر عمر هزاع، بوصفها مجالا تتجلى فيه العلاقة الجدلية بين التجربة الشعورية والنسق العروضي، فالشاعر، في تجربته، لا يتعامل مع البحور الخليلية بوصفها قوالب جامدة، بل بوصفها طاقات إيقاعية تستجيب لخصوصية القول، وتتشكل داخل النص تبعا لمقتضياته النفسية والفنية، وهو ما يجعل الإيقاع عنده جزءا من بناء المعنى، لا مجرد وعاء له، كما يتضح في اختياره للبحور وتوزيعه للزحافات والعلل، وتوظيفه الواعي لإمكانات النظام الخليلي وتنبع أهمية هذا البحث من كونه يسعى إلى رصد أنماط التشكيل الإيقاعي في شعر معاصر يستثمر التراث العروضي من جهة، وينفتح على حساسية شعرية حديثة من جهة أخرى، مما يتيح قراءة تفاعلية بين الثابت والمتحول في بنية الإيقاع العربي، فشعر عمر هزاع يمثل نموذجا دالا على هذا التفاعل، إذ يميل إلى البحور ذات النفس الإيقاعي الممتد كالكامل والبسيط والطويل، مع محاولات محدودة للخروج إلى أنساق أقل شيوعا، بما يكشف عن وعي موسيقي يتجاوز التكرار إلى التشكيل.ويهدف البحث إلى تحليل البنية الإيقاعية في هذا الشعر عبر تتبع البحور المستعملة، والكشف عن خصائصها الصوتية، ودراسة أثر الزحافات والعلل في تشكيل الإيقاع، فضلا عن بيان العلاقة بين الإيقاع والتجربة الشعورية، وكيفية إسهامه في بناء الصورة الشعرية وتوليد الدلالة، كما يسعى إلى إبراز الكيفية التي يتحول بها الوزن من بنية معيارية إلى فضاء إبداعي يعكس خصوصية الصوت الشعري.وقد اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي، مستندا إلى قراءة نصوص مختارة من دواوين الشاعر، بغية الوقوف على ملامح التشكيل الإيقاعي فيها، وتحليلها في ضوء المعطيات العروضية والنقدية، مع الإفادة من التراث العروضي القديم، والرؤى النقدية الحديثة التي أعادت النظر في مفهوم الإيقاع ووظيفته.وانطلاقا من ذلك، يتوزع البحث على محاور تتناول بنية البحور الشعرية في شعر عمر هزاع، بدءا من الكامل والبسيط والطويل، وصولا إلى المتقارب والوافر والخفيف، مع الوقوف عند الخصائص الإيقاعية لكل بحر، وتحليل نماذج تطبيقية تكشف عن طبيعة الأداء الشعري فيه، وبذلك يسعى هذا البحث إلى تقديم قراءة نقدية معمقة للبنية الإيقاعية، بوصفها أحد المفاتيح الأساسية لفهم التجربة الشعرية لدى الشاعر، والكشف عن ملامح صوته الفني داخل النسق الشعري العربي المعاصر.

بنية البحور الشعرية في شعر عمر هزاع

بنية البحر الكامل

يبنى بحر الكامل على تكرار تفعيلة (متفاعلن) ست مرات في صورته التامة، موزعة على شطرين، في كل شطر ثلاث تفعيلات متوالية، وقد اختلف العروضيون في تعليل تسميته، فقيل إنه سمي كاملا لكثرة الحركات في تفعيلاته، إذ تبلغ في بيته التام ثلاثين حركة، وقيل لأنه من أطول البحور وأغزرها حروفا، وقيل كذلك إنما سمي كاملا لأنه كمل عن الوافر الذي يشاركه الدائرة العروضية[١]، وتكشف هذه التفسيرات المتعددة عن إدراك مبكر لثرائه الإيقاعي وتميزه البنيوي بين سائر البحور.ولم يقف الخلاف عند حدود التسمية، بل امتد إلى محاولة تحديد المجال الدلالي أو الغرضي الذي يليق به، إذ رأى بعضهم أن الكامل يمتاز بالجزالة والرقة معا، غير أنه لا يسع البساطة أو العفوية المفرطة، في حين ذهب آخرون إلى أنه من أكثر البحور قدرة على استيعاب الأغراض الشعرية المختلفة، لطوله وكثرة مقاطعه واتساع فضائه الإيقاعي[٢]، غير أن حصر أي بحر – كاملا كان أو غيره – في معنى محدد أو غرض بعينه يعد تضييقا لطاقة الشعر أولا، وتقييدا لمرونة اللغة ثانيا، لأن البحر، في نهاية الأمر، ليس سوى أداة من أدوات التأثير في المتلقي، تتوقف فاعليتها على مهارة الشاعر في تطويعها، وقدرته على احتواء إيقاعها وتكييف لغته وتجربته وفق مقتضياتها النفسية والفنية.
ومن الناحية العروضية، يعد الكامل من البحور الغنية بالزحافات، وأكثرها قابلية للتصرف في تفعيلته الأصلية (متفاعلن)، وهو ما يمنح الشاعر مرونة إضافية في الأداء الإيقاعي[٣]، فتنويعات الزحاف في الكامل لا تخل بجوهر إيقاعه، بل تضفي عليه حيوية وتجددا، وتتيح إمكانات إيقاعية متعددة داخل النسق الواحد، ومن هنا يمكن فهم سر انجذاب الشاعر إليه، إذ يجمع بين الثبات البنيوي والمرونة التطبيقية، ويمنحه فضاء تتجلى فيه خصوصيته الموسيقية بأكبر قدر من الحرية والاتساع:الإضمار: متفاعلن ///.//، = مستفعلن /.//.//، تسكين الثاني المتحرك

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

الكامل التام

يرد بحر الكامل بعروض وضروب صحيحة في صورته الأصلية، غير أنه يعد من أكثر البحور قابلية لدخول الزحافات على تفعيلاته، وفي مقدمتها زحاف الإضمار، الذي يعد السمة الأبرز في بنية هذا البحر، والإضمار هو تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة، بحيث تتحول (متفاعلن) (////.//.) إلى (مستفعلن) (//.//.//.) أينما وقعت في البيت، وفي مختلف صوره وأشكاله[٤]، ويؤدي هذا التحول إلى تغيير ملموس في الإيقاع الظاهر للتفعيلة، مع بقاء انتمائها إلى نسق الكامل من حيث الأصل الدائري.ويمتاز الكامل – من بين سائر البحور – بغزارة حركاته، إذ يبلغ عددها في البيت التام ثلاثين حركة، وهو عددٌ لا يضاهيه فيه بحرٌ آخر في الشعر العربي[٥]، وهذه الكثافة الحركية تمنحه طاقة إيقاعية عالية، وإمكانا واسعا للتلوين الصوتي، الأمر الذي يجعله ميدانا خصبا لإبراز المقدرة الموسيقية للشاعر.ومن ثم، فإن تقليله من استعمال الصورة التامة للكامل لا يدل على قصور في التعامل معه، بل يكشف عن وعي إيقاعي يوازن بين طاقة البحر وخصوصية الذائقة الصوتية لديه، ومع ذلك، فإنه يبدع في موسيقى الكامل حين يوظفه، ويستثمر مرونته الزحافية في خلق تنويعات إيقاعية تضفي على النص طابعا متجددا، بما يفضي أحيانا إلى تشكيل موسيقي خاص داخل الإطار الخليلي ذاته، ومن نماذج ذلك قوله[٦]:

ما زال صوْ |تك دافئا|يجْتأحني هيْيا حبيبي|بي لا تغزْ|رك دمْعتي

مســـتفعلن|متفاعلن |مستفعلن مستفعلن | مستفعلن |متفاعلن

هي ضرْبةٌ |تجتثُّث حنْ|جرتي بها وتدعْعني | كيْ أسْ تقرْ | ر بحفْرتي

متفاعلن| مستفعلن | متفاعلن متفاعلن| مستفعلن | متفاعلن

ويلحظ في النص كله انتظامٌ خاص في توزع الزحاف، فالبيت الأول يغلب عليه الإضمار في التفعيلة الأولى والثالثة، بينما البيت الثاني يتركز فيه الإضمار في الحشو الأوسط، مع بقاء الضرب في أغلب المواضع على الصورة السالمة، وهذا التناوب بين السالم والمزاحف لا يقع اعتباطا، بل يصنع تموجا داخليا في النسق الإيقاعي، إذ يثبت السامع على وتيرة مألوفة، ثم يحدث تغييرا طفيفا يعيد تنشيط الحس السمعي، والقافية (تي) جاءت في موضع الضرب على صورة غير مزاحفة في أكثر المواضع، فحفظت للبيت امتلاءه الحركي عند الانتهاء، وهو ما يمنع اقتراب الإيقاع من الرجز رغم كثرة الإضمار، فلو استعمل الزحاف في الضرب استعمالا مطردا لخف النبض واقترب السمع من إيقاع آخر، غير أن عودة التفعيلة إلى أصلها عند موضع القافية أعادت للبحر شخصيته، وعليه، فإن المقطع كله مستقيمٌ على الكامل التام، دخله الإضمار حيث يجوز، ولم تدخله علة تغير الضرب، واستقام ميزانه صدرا وعجزا، وتحقق فيه التناوب الإيقاعي الذي يمنح النص حركته دون أن يخل بهويته العروضية،

الكامل التام المقطوع

ترد صورة الكامل في هذا الموضع على هيئة صحيح العروض مقطوع الضرب، أي إن العروض تبقى على أصلها (متفاعلن)، بينما يلحق الضرب علة القطع، فيتحول من (متفاعلن) إلى (متفاعلْ) ////./[٧]، والقطع – في الاصطلاح العروضي – علةٌ تقوم على حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله، فينتهي الإيقاع بضربة حادة مقطوعة تقف عند السكون، فتحدث أثرا سمعيا مميزا يختلف عن الامتداد الحركي في الصورة التامة.ويبدو أن هذا الميل إلى الضرب المقطوع يرتبط – في جانب منه – بذائقة الشاعر القافوية، فاختيار شكل (متفاعلْ) في الضرب يتيح إمكانات أوسع في انتقاء الكلمات التي تنسجم مع هذا القالب الصوتي، إذ تتقولب عليه مفرداتٌ تتسم بخفة نسبية في الجرس مع قوة في الوقع، فتأتي أكثر رقة وأشد تأثيرا في نسيج لغته، كما أن القطع يخفف من الإحساس بالتكرار الصارم لتفعيلة (متفاعلن) في صورتها الكاملة، ذلك التكرار الذي قد يفضي – إذا استمر على نسق واحد – إلى مناخ موسيقي رسمي مغلق، والمقصود بـ"الرسمية" هنا ذلك الالتزام الإيقاعي الصارم الذي يرسخ رتابة نغمية لا تسمح بانعطافات حادة أو تغيرات سريعة، وهي رتابة قد لا تنسجم مع موضوعات تتطلب حركة نفسية متقلبة أو إيقاعا أكثر دينامية.ومن ثم، فإن اعتماد

الضرب المقطوع لا يفهم بوصفه خروجا عن النسق الخليلي، بل بوصفه توظيفا واعيا لإمكاناته، إذ يبقي الشاعر على سلامة العروض، محافظة على استقرار البناء، ثم يحدث عند الضرب تحولا إيقاعيا يكسب البيت طاقة ختامية مكثفة، وهكذا يتجلى القطع عنصرا فاعلا في تشكيل الإيقاع الخارجي، لا بوصفه إجراء تقنيا فحسب، بل بوصفه خيارا جماليا يتصل ببنية القافية، وبطبيعة المفردات المختارة، وبالحركة الشعورية التي يروم النص تجسيدها.ونرى هذا التحرر والحركية والخروج عن المسير، واضحا وجليا في قصائده من هذا النوع في الكامل ومنه قصيدته "استثاءٌ بنكهة الشتاء"[٨]:

الآن تمْ	خر ليْلتي	أضْواء	وتمرْر عبْ	ر ثقوبي	أسْماء
مستفعلن	متفاعلن	متفاعلْ	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلْ
الآن أجْـ	تاز لْمسأ	فة بيْننا	وأخوضها	نعما وأنْ	ات لْلأْء
مستفعلن	مستفعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعلن	متفاعل

نتظم المقطع بأبياته الأربعة على بحر الكامل في صورته: صحيح العروض، مقطوع الضرب، وأصل هذا البحر في التام: متفاعلن متفاعلن متفاعلن: متفاعلن متفاعلن متفاعلن

غير أن التطبيق في النص يظهر تحولين إيقاعيين واضحين: كثرة الإضمار في الحشو، ولزوم علة القطع في جميع الأضرب.فإذا كتبت الأبيات كتابة عروضية – بإثبات المنطوق وحذف غير الملفوظ – كانت على نحو يقابل أصل الكامل دون خروج عن نظامه، إذ تنتظم التفعيلات الست عشرة في أربعة أشطر، مع بقاء البنية الأساسية (سببين فوتد مجموع) محفوظة في كل تفعيلة، غير أن عددا كبيرا من (متفاعلن) قد دخلته علة الإضمار، فتسكن ثانيها المتحرك، فتصير إلى صورة أخف نبرا وأقل امتلاء حركيا، من غير أن يمس ذلك بالوتد أو يحدث كسرا في الميزان، وقد بلغ عدد التفعيلات المضْمرة نحو نصف العدد الكلي، وهو مقدارٌ ملحوظ يدل على نزوع إيقاعي مقصود إلى تليين النسق الكامل وتخفيف حدته المتتابعة.وأما الأضرب فجميعها جاءت على صورة (متفاعلْ)، بدخول علة القطع، التي تقوم على حذف ساكن الوتد وإسكان ما قبله، فينتهي الشطر بسكون حاسم واضح، وهذا الحسم الختامي يثبت القافية تثبيتا قويا، ويمنح البيت وقفة نغمية مميزة، تعوض عن التخفيف الواقع في الحشو بفعل الإضمار، وهكذا يتشكل توازنٌ داخلي بين التليين في وسط البيت والحسم في نهايته.ومن حيث السمع، فإن كثرة الإضمار تقلل من الامتلاء الحركي الذي يعرف به الكامل في صورته الصافية، فتخف صرامة التكرار، ويبتعد الإيقاع عن طابعه الرسمي الموحد، ولو جاءت التفعيلات كلها على أصلها (متفاعلن) لتولد نسقٌ متتابعٌ شديد الامتلاء، يسهل أن تنشأ عليه القوالب اللغوية الجاهزة، غير أن توزيع الإضمار في الحشو، مع ثبات القطع في الضرب، يخلق بنية تقوم على انسياب يتبعه انغلاق، وحركة يعقبها حسم، فلا يذوب البحر في رتابة متكررة، ولا يفقد في الوقت نفسه هويته الخليلية. وعليه، فإن المقطع كله مستقيمٌ على الكامل، لم يخرج عن دائرته، ولم تدخله علة تغير نظامه، غير أنه كاملٌ ملين الحشو، محكم الضرب، تتولد حيويته من هذا التوتر المحسوب بين الزحاف والعلة، فالميزان قائم، والوتد محفوظ، غير أن الإيقاع قد أعيد تشكيله في داخله ليمنح الشاعر مساحة أوسع للحركة والتنوع، دون أن يخل بحدود الصناعة العروضية،

بنية بحر البسيط

ينتمي بحر البسيط إلى دائرة المختلف، ويشترك مع البحرين الطويل والمديد في الانتماء الدائري ذاته، غير أن طبيعته الإيقاعية تميزه عنهما من حيث السعة التعبيرية والمرونة النغمية، فهو، وإن كان يلتقي مع الطويل في بعض خصائص البناء العروضي، لا يتسع – في تقدير بعض الدارسين – إلى مدى تنوع الأغراض التي يحتملها الطويل، بما يضفي عليه طابعا أكثر تخصيصا في مجاله الدلالي[٩]، ويبدو أن هذا التحديد لا يفهم بوصفه تضييقا لقدرات البحر، بقدر ما هو توصيفٌ لطبيعته الإيقاعية الخاصة التي تميل إلى اللين والرقة.ويعد البسيط من البحور التي تتسم بنغمة عالية واضحة، تتخللها حركةٌ موجيةٌ صاعدةٌ وهابطة، تكسب الإيقاع طابعا راقصا متدفقا، بحيث يتوالى الامتداد والانخفاض في نسق صوتي متوازن، وقد وصف بأنه "بحر راقص يتصف بنغماته العالية وبتغيير حركي موجي ارتفاعا وانخفاضا"[١٠]، وهو وصفٌ يلتقط جوهر حركته الداخلية، القائمة على

التناوب بين الامتلاء الصوتي والانفراج الإيقاعي، فيخلق تذبذبا موسيقيا لطيفا ينسجم مع الموضوعات الرقيقة والانفعالات المتهادية.ولعل تسمية هذا البحر بـ"البسيط" ترتبط بطبيعته البنائية، إذ يقال إنه سمي كذلك "لانبساط أسبابه ومقاطعه أي تواليها في مستهل تفعيلاته السباعية "[١١]، فالتوالي في أسبابه، وانفتاح نسقه في مطالع تفعيلاته، يمنحانه سلاسة إيقاعية تشعر بانبساط الزمن العروضي، وتيسر الانتقال بين المقاطع دون تعقيد أو انقباض، وهذا الانبساط البنيوي لا يعني البساطة السطحية، بل يدل على اتساع صوتي يتيح تدرج النغمة وانسيابها في مجرى متصل.ومن ثم، فإن البسيط يُعدّ من البحور الملائمة للأغراض الرقيقة، كالغزل وما يتصل به من وجد وتأمل، وبعض ضروب المديح ذات النبرة المشرقة؛ لأنه يقوم على حركة متوسطة تجمع بين الخفة والاتزان، وتبتعد عن امتداد الطويل وجلاله الصارم، مما يسمح بتشكيل صور لغوية ذات طابع موسيقي واضح[١٢].وتتجلى بنية البسيط في طابعها الحركي المرن، إذ تقوم على انسياب الأسباب وتوالي المقاطع في توازن صوتي قادر على احتواء التجارب الشعورية الهادئة، وتكون وحداته في البيت الواحد من تكرار نسق (مستفعلن فاعلن) أربع مرات[١٣] يدخل عليه الخبن[١٤] في أول مصراعي الشطر زحافا و في آخره علة:

الخبن = مستفعلن /.//.، متفلعن //.//.

فاعلن /.//، فعلن ///.

البسيط التام

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلنْ مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلنْ

النظام الذي يبنى عليه هذا البحر يمنح الشاعر سهولة في السرد وانزياحا في الحركة، إلا أنه يسلب منه غنائيته التي عهدناها في بحر الكامل، فنرى الشاعر يسرد فكرته سردا قصصيا ليخلق الاندهاش وهذا ما ذأب إليه الأقدمون لما أحسوا بسردية هذا البحر، ولنفس السبب نجد الحكم والعبر والعقلانية في أبيات هذا البحر، ولو درسنا سير فحول الشعراء وقارنا استخدامهم لهذا البحر نجدهم يقللون منه في شبابهم ويكثرونه في شيبهم والفترات التي يكونون فيها في نضج فكري وزهد في الحياة ولنجدن الرثاء قد غلب على هذا البحر حتى نزار شاعر المرأة نراه بعد شيبه لجأ إلى بحر البسيط والشعر السياسي، فهو الأقل صخبا من غيره من البحور، وسيما فيه أربع تفعيلات ثابتة لا يصيبها زحاف، مقابل تفعيلتين يدخلهما الخبن هما التفعيلة الأولى والثانية من كل شطر والبقية إن أصابها فهي علة لازمة تبقى مع التفعيلة حتى نهاية القصيدة في التصريع، أما وهذه السردية واضحة في كل قصائد عمر على هذا البحر ومنها قصيدته "مميز"تقول[١٥]:

أميْز شعْارك منْ|إيْقاعه لْ |مطريْ ومنْ تلا|عبه لْ|ؤنيْي بصْ| صور

متفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

ومن مغا |مرة لـ|تجديدمنـ|فردا كعازفلْ| ماء سمْ|فؤنيْيتلْ| شرر

متفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

ومن حلا|وة ما |يبديه من|لغتة ومن مرا |رة ما| يخْفيْه من| أثر

متفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

ومن شقا|وة ما |خاضتْ أصا |بعه من ضْضرا|وة في| دؤوامة لْ|خطر

متفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

ومن سخوا|نة ما|يفضي به |لدمي ومن برو | دة ما |يضفي من لْ|خدر

متفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

ينتظم على بحر البسيط في صورته التامة، حيث يقوم كل شطر على النسق الإيقاعي المعروف: مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن، مع ما يعتري التفعيلتين الأوليين من زحاف الخبن في مواضعه الجائزة، وعند تقطيع الأبيات يتبين أن الشاعر يميل إلى تخفيف التفعيلة الأولى فتحضر في أغلب المواضع على صورة (متفعلن) بدل (مستفعلن)، كما تخف "فاعلن" إلى (فعلن) في عدد من الأشطر، بينما تبقى (مستفعلن) الثالثة أكثر ثباتا واستقرارا، ويجيء الضرب في صورة "فعلن" القصيرة التي تمنح نهاية الشطر وقفة معتدلة غير ممدودة.فالشطر "أميز شعرك من إيقاعه المطري" ينتظم على "متفعلن فعلن مستفعلن فعلن"، حيث يبدأ الإيقاع بتخفيف ملحوظ نتيجة الخبن، فتفقد التفعيلة الأولى شيئا من امتلائها الحركي، ثم تتبعها "فعلن" القصيرة ذات النبر السريع، قبل أن تعود "مستفعلن" إلى امتدادها النسبي، ثم ينتهي الشطر بـ"فعلن" التي تقصر الزمن الصوتي وتمنح الإيقاع انغلاقا هادئا، ويتكرر هذا النسق في بقية الأبيات مع اختلاف محدود في موضع الخبن، غير أن الهيكل العام يظل محافظا على انتظام البسيط واعتداله.

ومن الناحية الإيقاعية، تبدأ التفعيلة الأولى ببنية صوتية تتشكل من سببين يتقدمان الوتد، فإذا خبنت تحولت "مستفعلن" إلى "متفعلن"، فخفت الحركة في بدايتها، وكأن الشطر يستهل نبرته بهدوء نسبي، ثم تأتي "فعلن" لتزيد من هذا الخفوت، غير أن "مستفعلن" الثالثة تعيد قدرا من الامتداد الصوتي، لكنها لا تبلغ ذروة اندفاع، إذ سرعان ما تختتم بـ"فعلن" التي تعيد الإيقاع إلى مستوى الاتزان، وهكذا يتولد تعاقب موجي معتدل: تخفيف في المطلع، امتداد محدود في الوسط، ثم وقفة قصيرة في النهاية.هذا البناء يفرض على الشاعر زاوية نظر تأملية، فثبات التفعيلات الأربع، مع محدودية الزحاف في مواضع معينة، لا يسمح بانفجار إيقاعي حاد، بل يدفع إلى سرد هادئ وتفكير متزن، ويبدو أن الشاعر يجهد في توظيف الخبن في النصف الأول من الشطرين ليكسر صرامة الثبات، محاولا إضفاء شيء من الحيوية على النسق المنتظم، غير أن التفعيلة الثالثة المستقرة تعيد الإيقاع إلى طبيعته المقيدة، ومن ثم يتشكل إحساس بأن البحر ذاته يوجه طريقة القول، فيملي إيقاعه على الشاعر نمطا من التأمل والحكمة، ويجعل اللغة تميل إلى التحليل واسترجاع التجربة أكثر من ميلها إلى الغنائية الصاخبة، فالميزان يبقى قائما، والوتد محفوظا، غير أن الاعتدال البنيوي للبسيط يطبع القول بطابع الرصانة والاتزان، ويجعل الإيقاع خادما للتأمل لا للاندفاع.

البسيط التام المقطوع

تظهر حاجة الشاعر إلى الهدوء والسكون حين يدخل علة القطع على ضروبه (فاعلن /.//، = فع لن /./.)، لكسر الحركة في نهاية البيت والتغيير المفاجئ الذي كان يحدثه الخبن بخلق ثلاث حركات متتالية في نهاية البيت، يضيف القطع ثقلا في الحركة، ما يجعل منه ساحة للمواجع و ملتقى الكلمات الحزينة ومنه قصيدته "أسئلة" فقد كتبت على لسان طفلة ترى أباها في حالة موجوعة فتقول[١٦]

لا تطرقي|ني فو|ضى داخلي |بينا رتيبةٌ |أنت مذْ|ديْ بيْننا |بيْنا

مستفعلن فعلن مستفعلن فع لن متفعلن فاعلن مستفعلن فع لن

إلْلمْ تطيْ| قي شظا|يشْشوق في|لغتي فكيْف تحْ|تضني|ني لو تلا|قينا

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن فعلن متفعلن فعلن مستفعلن فع لن

وكيف تحْ| تمليْ|ن لْنأر فيْ|جسديْ إلأم أنْ|نىْ متى |حتْتام كمْ|أينا

متفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فع لن

تنتظم الأبيات على بحر البسيط في صورة تتجلى فيها بنيته الإيقاعية بوضوح عبر النسق: مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن، مع ما يعتري التفعيلتين الأوليين من زحاف الخبن في مواضعه الجائزة، فعند تقطيع "لا تطرقيني فوضى داخلي بينا" يظهر أن التفعيلة الأولى تميل إلى التخفيف، فترد على صورة "متفعلن"، يعقبها "فعلن" الخفيفة، ثم تعود "مستفعلن" الثالثة إلى امتدادها النسبي قبل أن يختتم الشطر بـ"فعلن" التي تمنح الإيقاع وقفة قصيرة غير حادة، ويتكرر هذا النسق في الأشطر اللاحقة مع تفاوت محدود في مواضع الخبن، غير أن البناء العام يظل محافظا على توازن

البسيط وانبساطه.ويلاحظ أن النصف الأول من الشطرين هو المجال الأكثر قابلية للتغيير، إذ يكثر فيه الخبن، بينما تميل التفعيلة الثالثة إلى الثبات النسبي، ويجيء الضرب مختصرا خفيفا، مما يخلق حركة موجية تبدأ بتخفيف ثم تستعيد قدرا من الامتداد قبل أن تنتهي بانغلاق هادئ، هذا التدرج يمنح الإيقاع طابعا تأمليا، لا يقوم على الانفجار الصوتي، بل على انسياب متزن ينسجم مع طبيعة المعنى الوجداني.وتبرز أهمية هذا النوع من البسيط في قدرته على احتضان بنية قافوية غنية، إذ يتيح للشاعر إضافة حرف ردف يلازم الروي في نهاية الأبيات، ففي قصيدة "أطياف" يلتزم الشاعر بنظام قافوي مركب يقوم على التأسيس والردف والروي معا، فالألف تؤدي وظيفة التأسيس، إذ تمهد لمقطع صوتي صاعد يوسع الفضاء النغمي قبل الوصول إلى الردف، ثم تأتي الياء ردفا لتلين القافية وتمنحها قابلية المد، وأخيرا تستقر القافية على نون مكسورة تمثل الروي، فتحدث نزولا صوتيا أخف من نزول الردف، فيتحقق تعاقبٌ حركي يشبه المد والجزر، صعودا ثم امتدادا ثم استقرارا.هذه الحركة الصوتية المركبة لم تكن لتبلغ هذا المستوى من الرقة لولا ما طرأ على العروض من علة خففت حدة الانغلاق في نهاية الشطر، فالقطع في العروض يكسر الصدمة الإيقاعية الناتجة عن توالي الحركات الثلاث في الضرب، ويحول النهاية من حدة مفاجئة إلى امتداد ليني يسمح للنبرة بأن تنساب، وبذلك ينتقل البسيط من نسق يقوم على الكر الإيقاعي المتعاقب إلى فضاء أكثر مرونة، يستوعب النحيب الداخلي والانفعال الشجي، فالميزان يبقى قائما، غير أن توزيع الزمن الصوتي في القافية يمنح الإيقاع بعدا عاطفيا عميقا، يجعل البحر قادرا على احتضان الحزن والتأمل في آن معا،

بنية بحر الطويل

يعد بحر الطويل من أكثر بحور الشعر العربي رسوخا في المدونة الشعرية، وأكثرها حضورا في التجربة الإبداعية قديما وحديثا، حتى قيل إنه يستوعب على امتداده ثلث الشعر العربي في مختلف عصوره[١٧]، وليس هذا الحضور الكثيف مجرد مصادفة تاريخية، بل هو نتيجة طبيعة إيقاعية وبنيوية جعلته الأقرب إلى نفس الشاعر العربي، والأقدر على احتضان التجارب الكبرى ذات النفس الطويل.يقوم بناء الطويل على تكرار النسق العروضي: (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) في كل بيت، بحيث تتكرر وحدتاه الأساسيتان أربع مرات، موزعة على صدر وعجز متكافئين[١٨]، وتنتظم هذه التفعيلات ضمن دائرة المختلف التي تضم كذلك البسيط والمديد، غير أن الطويل يتميز عنهما بامتداده الزمني واتساع نفسه الإيقاعي، إذ تتعاقب فيه الأسباب والأوتاد على نحو يخلق موجة صوتية عميقة متدرجة، تبدأ بانطلاقة واضحة في "فعولن"، ثم تمتد في "مفاعيلن" بما تحمله من ثقل نسبي، قبل أن يتكرر النسق في الشطر ذاته، فيرسخ الإيقاع في ذاكرة السامع.وقد سمي طويلا "لأنه طال بتمام أجزائه، ولم يستعمل مجزوء ولا مقطوعا ولا منهوكا "[١٩]، في إشارة إلى اكتمال بنيته العروضية واستقلالها عن صور الاختزال الشائعة في غيره من البحور، فالأصل في الطويل أن يستعمل تاما، وهو ما يعزز إحساس الامتداد ويضفي عليه جلالا خاصا، يجعله ملائما للأغراض التي تتطلب استطرادا وتفصيلا.ويرى بعض الدارسين أن الطويل، على الرغم من سعته، لا ينسجم مع الأشكال الغنائية الخفيفة كالقصائد المغناة أو الموشحات، بل يتجلى حضوره الأبرز في الفخر والحماسة والقصائد ذات الطابع السردي الملحمي[٢٠]، ويعود ذلك إلى بنيته الإيقاعية الثقيلة نسبيا، التي تمنح القول مهابة واتزانا، وتسمح بتتابع الصور والمعاني في نسق متماسك غير متعجل، فالطويل لا يندفع اندفاع البحور السريعة، ولا يتقشف تقشف البحور القصيرة، بل يمد الشاعر بفضاء صوتي رحب يتيح له أن يبني رؤيته على مراحل، وأن يشيد المعنى في طبقات متعاقبة.أما من حيث الزحافات والعلل، فإن الطويل، وإن بدا في ظاهره بحرا مستقرا قليل التغير، يتيح عددا من التحولات العروضية التي تقع في مواضع محددة، دون أن تمس جوهر بنيته أو تخل بتوازنه الإيقاعي[٢١]، غير أن هذه الزحافات تبقى محكومة بضوابط دقيقة، فلا تؤدي إلى تفكيك الامتداد أو تقصيره، بل تظل في حدود التلوين الصوتي الذي يثري التجربة ولا يزعزع استقرار البحر.وبذلك يتجلى بحر الطويل إطارا إيقاعيا جامعا بين الامتداد والجلال، وبين الصرامة والمرونة المحدودة، وهو ما جعله على مدار التاريخ الشعري العربي الحاضن الأبرز للتجارب الكبرى، والوعاء الأوسع للأغراض التي تحتاج إلى نفس ملحمي وسرد ممتد وإيقاع يرسخ المعنى في أفق زمني متسع، وأشهر زحافاته وعلله: القبض: (مفاعيلن //.//.، = مفاعلن //.//.) ولا تدخل إلا إلى العروض والضروب وتكون لازمة إلا في حالة التصريع و(فعولن //.//.، = فعول //.//)، ويجوز أينما وجدت هذه التفعيلة أما عروض هذا البحر أي التفعيلة الأخيرة من صدر البيت لا تاتي إلا مقبوضة[٢٢] بمعنى يحذف الحرف الخامس من التفعيلة (مفاعيلن //.//.،) فتتحول إلى (مفاعلن //.//.).

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

يبدأ هذا البحر بانطلاقة سريعة موحيا إلى ولادة موسيقى غنائية رقيقة، ولكنه سرعان ما يفقد غنائيته محافظا على رقته في نهاية تفعيلة مفاعيلن لوجود ساكنين فيها، وهذا ما يفرض عليه الإبطاء والحدة في النبر، ولهذا نرى عمر يعمد إلى استخدام زحاف الإضمار في تفعيلة فعولن فيكثر منه لسببين، الأول إضافة موسيقية تنتج عن تلاقي ثلاث متحركات معا نهاية فعول وبداية مفاعيلن، وهذا ما يضفي غنائية وحركة إيقاعية على البيت،

والثاني تلافيا لتكرار الإيقاع منصرفا إلى التغيير الذي يحدثه الزحاف في البحر لينتج بذلك تراكيب لغوية محدثة، نرى ذلك جليا في أشعاره ومنها قصيدته "هاتف"[٢٣] يقول فيها:

تنتظم الأبيات على بحر الطويل في صورته التامة القائمة على النسق: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن، يتكرر هذا البناء في كل بيت موزعا على صدر وعجز متكافئين، وعند التقطيع العروضي يظهر انتظام البنية مع حضور واضح لزحاف القبض في مواضع متعددة، ولا سيما في التفعيلة

سوشْشوْإق لمْ يهْتفْ إبقلب إي هاتف	وغير إ ك لم يعصفْ إبروح إي عاصف
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	فعول مفاعيلن فعول مفاعلن
فما ب إي من بلوى إسوى أنْ إ ت والهوى	كأنْن إكما ثاو إعليْي إوطائف
فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعول مفاعيلن فعول مفاعلن
إذلْليْإل ألقى فوْإق حزني إ ظلامه	تملم إ لت لْأحزا إ ن واللي إ ل واقف
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن
وأرخى إسدول لْهمْ إ م حولي إ قنابلا	فبتْت إكأنْن لْهمْ إم صبر إي ناسف
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعول مفاعيلن فعول مفاعلن
أطوف إعلى النجْما إت والسك إر متلفي	وتبغي إعلى جمرلْ إ سهاد إلفائف
فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

الأولى أو الأخيرة من الشطر، حيث تتحول "فعولن" إلى "فعول"، فيحذف الخامس الساكن، فتخف الحركة دون أن يختل الوتد، فالشطر "سوى الشوق لم يهتف بقلبي هاتف" ينتظم على فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن، وكذلك "وغيرك لم يعصف بروحي عاصف"، حيث يتكرر القبض في الموضع نفسه تقريبا، بما يدل على وعي إيقاعي يتجاوز المصادفة.هذا التكرار للقبض يمنح البناء نوعا من المرونة داخل إطار الطويل الصارم، إذ إن هذا البحر بطبيعته يميل إلى الامتداد والوقار، ويحتفظ بهيبته عبر تكرار وحدتيه الأساسيتين، غير أن إدخال القبض في "فعولن" يخفف من ثقل التفعيلة، ويحدث انزياحا بسيطا في النبض، فيكسر الرتابة المحتملة ويخلق تنويعا موسيقيا محسوبا، ولا يقتصر الأمر على موضع واحد، بل يتكرر في الأبيات: "فما بي من بلوى سوى أنْت والهوى"، و"إذ الليل ألقى فوق حزني ظلامه"، و"وأرخى سدول الهم حولي قنابلا"، و"أطوف على النجمات والسكر متلفي"، حيث يظهر القبض في "فعولن" الأخيرة غالبا، فيتحول الإيقاع إلى فعول مفاعلن، فتغدو نهاية الشطر أقرب إلى انسياب متوتر خفيف.وتتضاعف فاعلية هذا الاختيار حين يلاحظ حضور حرف التأسيس في القافية، وهو الألف الساكنة السابقة للروي، التي تسبق الفاء في "عاصف" و"طائف" و"واقف" وغيرها، فتنشئ مقطعا صوتيا ممتدا قبل الروي، هذا التأسيس يوسع المجال الزمني للقافية، ويمنحها صعودا نغميا يسبق الاستقرار النهائي، فيتحقق تعاقب صوتي: امتداد ثم انغلاق، وحين يجاور هذا الامتداد القبض في التفعيلة السابقة له، يتولد توترٌ إيقاعي خاص، إذ يخفف الشاعر من ثقل "فعولن" بالقبض، ثم يعوض هذا الخفوت بمد القافية عبر التأسيس، فتتوازن الحركة بين اختزال وتمديد.واللافت أن هذا الأسلوب يخلق تقاطعا خفيا بين الطويل والكامل في تجربته، فحين تقبض "فعولن" في نهاية الشطر، وتجاورها "مفاعلن"، يقترب الإيقاع سمعيا من تفعيلة "متفاعلن" التي يقوم عليها الكامل، وكأن الشاعر يعيد تشكيل نهاية الطويل ليمنحها مسحة من نبرة الكامل المحببة إليه، ومن هنا يبدو أن اعتماده المتكرر على القبض ليس مجرد تنويع تقني، بل هو محاولة لإعادة توزيع الطاقة الإيقاعية داخل الطويل، بحيث يحتفظ بجلاله البنيوي من جهة، ويستعير من حيوية الكامل شيئا من اندفاعه من جهة أخرى.وبذلك تتشكل في الأبيات جغرافيا إيقاعية خاصة، قوامها امتداد الطويل وهيبته، يقابلها تحريك داخلي دقيق عبر القبض والتأسيس، فتتدفق اللغة في صور تقليدية في ظاهرها، لكنها تحمل انسيابا موسيقيا متجددا في بنيتها العميقة، فالميزان قائم على نظامه الخليلي، غير أن توزيع الزحاف والتحكم في القافية يمنحان التجربة طابعا ناضجا، تتجاور فيه الصرامة والمرونة، ويصبح البحر إطارا يعاد تشكيله من الداخل دون أن يفقد هويته الأصلية.

بنية البحر المتدارك

يُعرَف البحر المتدارك بعدة تسميات في التراث العروضي، منها المحدَث والمخترَع والمتَّسِق، كما يُسمّى أحيانا الخبب، ويُدرَج ضمن دائرة المتفق، ولا يُعدّ هذا التعدد في الأسماء أمرا عرضيا، بل يعكس الجدل الذي أثير حول هذا البحر من حيث أصالته وموقعه في النظام الخليلي، إذ يشير اختلاف التسمية إلى تباين النظرة إليه، فتسميته محدثا أو مخترعا تبرز تأخر التنظير له، وتسميته متسقا تشير إلى انتظامه الإيقاعي، أما تسميته خببا فتؤكد طبيعته الحركية السريعة[٢٤].وقد سُمّي بالخبب لأن «شُبِّه إيقاعُه بخبب الفرس إذ يضرب الفرس بحوافره الأرض ثلاث ضربات متواليات ثم يثب»، وهو وصف يعبّر عن سرعته وتلاحق نبضه الإيقاعي، ويكشف أن العرب لم ينظروا إلى الوزن بوصفه بنية مجردة فحسب، بل بوصفه حركة محسوسة يمكن تمثلها سمعيا وحركيا، وهو ما يفسر خفة هذا البحر وحيويته[٢٥].ويقوم المتدارك في صورته التامة على تكرار التفعيلة "فاعلن" ثماني مرات في البيت، أي: فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن // فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن، وهو بناء يقوم على وحدة إيقاعية واحدة تتكرر باستمرار، مما يمنحه نغمة منتظمة سريعة واضحة الجرس، تعتمد على التساوق والتدفق الصوتي، وتجعله من أكثر البحور وضوحا في السمع وسهولة في التمييز[٢٦].

أما تسميته بالمتدارك، فترجع إلى أن الأخفش استدركه على الخليل، فأدخله ضمن البحور بعد أن لم يذكره الخليل في منظومته، وهو ما يكشف أن هذا البحر لم يكن جزءا من النسق الخليلي الأول، بل أُلحق به لاحقا، وقد فُسّر إغفال الخليل له بعدم وجود شواهد كافية عليه في الشعر القديم، أو لعدم رسوخ استعماله في المدونة الأولى، لذلك وُصف بالمحدث أو المخترع، لا بمعنى الابتكار المطلق، بل بمعنى تأخر الوعي به وتقعيده، وتكشف هذه الخلفية عن أن المتدارك ارتبط بإشكالية المشروعية والانتماء، فهو من جهة خاضع لقوانين النظام الخليلي، ومن جهة أخرى يبدو متأخرا قياسا إلى البحور الموروثة، مما يفسر الحذر الذي أحاط به في بعض كتب العروض، كما يفسر تعدد تسمياته، ومع ذلك، فإن استقراره في التراث اللاحق يدل على أن الذوق العروضي قبله في النهاية، وأن طاقته الإيقاعية مكّنته من إثبات حضوره[٢٧].وتتجلى خصوصية المتدارك في بساطة بنيته وتجانسها، إذ يقوم على تفعيلة واحدة متكررة، مما يمنحه إيقاعا سريعا متلاحق النبض، ويجعله قريب الأثر من بعض الإيقاعات الحرة، ولا سيما مع كثرة الزحافات، غير أن هذه البساطة لا تعني محدودية، بل تمنحه قدرة على التلوّن بحسب الأداء الشعري، إذ يسمح انتظامه للشاعر بتشكيل نبرات متعددة من التوتر أو الخفة أو التدفق، مع الحفاظ على هويته الإيقاعية، وبذلك يغدو المتدارك بحرا بسيط البناء، غني الأثر، واسع الإمكانات التعبيرية[٢٨].وبذلك يعد البحر المتدارك إضافة نوعية إلى المنظومة العروضية، سواء أنظر إليه بوصفه استدراكا تقنيا أم تطورا طبيعيا في بنية الإيقاع العربي، إذ كشف عن طاقة موسيقية كامنة في اللغة، وأتاح للشعر مجالا جديدا للتعبير قائما على التكرار المتسق والحركة المتلاحقة ضمن إطار خليلي منضبط، زحافته[٢٩]:

الخبن = فاعلن /.//، فعلن ///.

التشعيث = فاعلن /.//، فالن /./، = فع لن /./.

وما كتب عمر فيه "من العدم إليه":

أمْعنْ | في معـاناك لْـانظْرةْ	ثمْم اسْـاترْجعْ |أوْول| نظْرةْ
فع لن فعلن فعلن فعلن	فعلن فع لن فعلن فعلن
وانظرْ |كيف لْـانخلة|تنسى	أنْن لْ| نخلة|أصلا| بذْرةْ
فع لن فعلن فع لل فعلن	فع لن فع لل فعلن فعلن
يبقى لْـاثابت|ثبتا|دوما	والمت|حوْول|دوما| طفرةْ
فعلن فعلل فع لن فعلن	فعلن فع لل فعلن فعلن
لن تخْـارق أرْ|ضا أوْ| تبلغ	جبلا| لو طا| ولْت لْ| فكرةْ

فع لن فعلن فعلن فعلن	فعلن فع لن فعلن فعلن
لست سِاوِىْ عدمٍامن عدم	ولعدٍام ترٍاجع يا| نكرةْ
فع لن فعلن فعلن فع لن	فعلن فعلن فع لن فعلن

تنتظم الأبيات على البحر المتدارك في صورته القائمة على تكرار التفعيلة "فاعلن" أربع مرات في كل شطر، مع ما يطرأ عليها من زحاف الخبن الذي يحولها إلى "فعلن"، فتغدو البنية الإيقاعية مترددة بين الصورتين: فاعلن وفعلن، وعند تقطيع "أمعن في معناك لنظرة / ثم استرجع أول نظرة" يظهر أن الشطر يقوم في أغلب مواضعه على "فعلن فعلن فعلن فعلن"، وهي الصورة المخففة الناتجة عن الخبن، بما يجعل الإيقاع أكثر سرعة وتلاحقا، غير أن هذا الانتظام لا يستمر على وتيرة واحدة، إذ تتخلله عودة إلى "فاعلن" في مواضع متفرقة، فتستعيد التفعيلة حركتها الثلاثية الأصلية، ويطول زمنها الصوتي نسبيا، مما يخلق تباينا داخليا بين السرعة والامتداد.كما أن هذا التناوب بين الصورتين يمنح البحر بعدا دراميا داخليا، إذ يتحول الشطر إلى مساحة من الترقب، يتوقع فيها السامع اندفاعا متسارعا، ثم يحال دون ذلك عبر إطالة خفيفة في التفعيلة، فينشأ توترٌ محسوب بين الرغبة في التسارع وكبحها، وبهذا يتجلى المتدارك في هذه الأبيات بحرا سريعا في جوهره، غير أن الشاعر يعيد تشكيل سرعته عبر التنويع الزحافي، فيوازن بين الاندفاع والتأمل، ويخلق إيقاعا نابضا يتردد بين الحركة والكبح، في انسجام دقيق بين البنية العروضية والوظيفة التعبيرية.

النتائج

تكشف نتائج هذا البحث عن أن الإيقاع في شعر عمر هزاع لا يُفهم بوصفه إطارا خارجيا ثابتا، بل بوصفه بنية فاعلة تشارك في تشكيل التجربة الشعرية وتوجيه دلالاتها، إذ يتبين أن الشاعر يميل إلى البحور ذات النفس الإيقاعي الممتد، ولا سيما الكامل والبسيط والطويل، وهو ميل يرتبط بقدرة هذه البحور على احتواء التجارب المركبة، ومنح القول الشعري مساحة زمنية تسمح بتنامي المعنى وتدرج الصورة.ويظهر أن اختيار البحر عنده لا يقوم على محاكاة الموروث العروضي وحده، بل يعكس وعيا إيقاعيا متصلا بطبيعة التجربة، إذ ينتقي الوزن بوصفه أداة تعبيرية قادرة على تمثيل الحالة الشعورية بدقة، لا مجرد قالب جاهز، كما يتضح من توظيفه المحدود لبحور أخرى مثل المتقارب والوافر والخفيف في سياقات مخصوصة تقتضي طبيعة إيقاعية بعينها، مما يدل على أن التنوع العروضي عنده مرتبط بوظيفة دلالية لا برغبة شكلية في التنويع.كما يتبين أن الشاعر لا يلتزم بالصورة التامة للبحور التزاما صارما، بل يعمل على إعادة تشكيلها من الداخل عبر الزحافات والعلل، بما يحقق توازنا دقيقا بين الثبات البنيوي للنظام الخليلي والمرونة التطبيقية داخل النص، وقد كشفت الدراسة أن الزحافات، مثل الإضمار في الكامل، والخبن في البسيط، والقبض في الطويل والمتقارب، تؤدي وظيفة إيقاعية دلالية، إذ تسهم في كسر رتابة النسق، وتوليد حركة صوتية متجددة تعكس تحولات التجربة الشعورية.ويظهر أيضا أن التغير في بنية التفعيلة لا يأتي اعتباطا، بل يتزامن غالبا مع تحول دلالي داخل النص، مما يؤكد وجود علاقة عضوية بين الإيقاع والمعنى، حيث يغدو الإيقاع مرآة لحركة الانفعال وتطور التجربة، كما يميل الشاعر إلى تحقيق توازن إيقاعي داخل البيت الشعري، من خلال توزيع الطاقة الصوتية بين التفعيلات، بحيث تتجاور لحظات الامتداد مع لحظات الحسم، فينشأ نسق موسيقي يقوم على توتر محسوب بين الانطلاق والانغلاق.وتكشف النتائج عن توظيف واعٍ للضرب العروضي، ولا سيما في استعمال القطع أو تثبيت التفعيلة الأخيرة، بما يمنح نهاية البيت قوة إيقاعية تسهم في تثبيت المعنى وتعميق الأثر السمعي، كما يتضح أن القافية لا تؤدي وظيفة ختامية فحسب، بل تشارك في بناء النسق الإيقاعي العام، من خلال ما تحدثه من امتداد صوتي عبر التأسيس والردف، وما تمنحه من توازن نغمي يتكامل مع بنية البحر.ومن خلال ذلك كله يتبين أن الإيقاع في شعر عمر هزاع يمثل بنية دينامية متحركة تتفاعل مع المعنى وتشارك في تشكيله، وأن الشاعر يمتلك وعيا موسيقيا يمكنه من توظيف النظام الخليلي توظيفا إبداعيا يجمع بين المحافظة على أصوله واستثمار إمكاناته، وهو ما يؤكد أن الوزن في الشعر العربي المعاصر ما يزال قادرا على التجدد، وأن دراسة البنية الإيقاعية تمثل مدخلا أساسا لفهم خصوصية التجربة الشعرية والكشف عن ملامحها الجمالية العميقة.

المصادر

- أفسر قلق الريح، عمر جلال الدين هزاع، الإمارات: منشورات أمير الشعراء، ٢٠٢١.
- أوزان الشعر العربي، مصطفى حركات، دمشق: دار الفكر، ١٩٩٨.
- الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، عبد نور داوود، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٨.
- الإيقاع في الشعر العربي، مصطفى رفاعي، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٩٩.

- بأسماء ضحكاتك، عمر جلال الدين هزاع، الإمارات: منشورات برنامج أمير الشعراء، ٢٠١٨.
- البناء العروضي للقصيدة العربية، محمد حماسة، القاهرة: دار غريب، د.ت.
- بنية الشكل الروائي، حسن البحراوي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٣.
- ترمي بشرر، عمر جلال الدين هزاع، د.م: د.ن، د.ت.
- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٦.
- دراسة في العروض العربي، أحمد المختار، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٨٥.
- الراسخون في الحب، عمر جلال الدين هزاع، د.م: د.ن، د.ت.
- شرح الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٤.
- العروض والقافية في الشعر العربي، غازي عبد الكريم يموت، بيروت: دار الفكر اللبناني، ١٩٩٢.
- العروض وأوزان الشعر العربي، أبو الحسن العروضي، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٦.
- علم العروض والقافية، عبد العزيز عتيق، بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٨٧.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت: دار الجيل، د.ت.
- فن التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوصي، بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٨٧.
- فن الشعر، صفاء خلوصي، بغداد: دار الشؤون الثقافية، د.ت.
- في الإيقاع الشعري، عبد الرضا علي، بغداد: دار الثقافة، ١٩٩٧.
- الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي، بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت.
- كأنها الجان، عمر جلال الدين هزاع، الإمارات: منشورات أمير الشعراء، ٢٠١٩.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، الخرطوم: جامعة الخرطوم، ١٩٧٠.
- مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، تونس: الدار العربية للكتاب، د.ت.
- نظرية الإيقاع، مصطفى حركات، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت.
- هسهسة لها أن تدخل التاريخ، عمر جلال الدين هزاع، الإمارات: منشورات أمير الشعراء، ٢٠١٩.

هوامش البحث

[١] شرح الكافي في العروض والقوافي، ص٥٨.

[٢] المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج١، ص٢٠٤-٢٠٧.

[٣] العروض وأوزان الشعر العربي، ص١٢٣.

[٤] أوزان الشعر العربي، ص٨٨-٨٩.

[٥] البناء العروضي للقصيدة العربية، ص٤٢.

[٦] ديوان عمر هزاع، ص٧٤.

[٧] أوزان الشعر العربي، ص٨٩.

[٨] بأسماء ضحكاتك، ص١٤.

[٩] فن التقطيع الشعري والقافية، ص٦٨.

[١٠] في الإيقاع الشعري، ص١٢١.

[١١] فن التقطيع الشعري والقافية، ص٦٨.

[١٢] المصدر نفسه: ٦٨

[١٣] البناء العروضي للقصيدة العربية، ص١٠٨.

[١٤] العروض وأوزان الشعر العربي، ص١١٢.

[١٥] كأنها جان، ص٩٠.

[١٦] همسة لها أن تدخل التاريخ، ص١٣.

[١٧] فن التقطيع الشعري والقافية، ص٤٣.

[١٨] دراسة في العروض العربي، ص١١١.

[١٩] العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج١، ص١٣٦.

[٢٠] العروض والقافية في الشعر العربي، ص٣٦.

[٢١] العروض وأوزان الشعر العربي، ص٩٧.

[٢٢] البناء العروضي للقصيدة العربية، ص١٠٠.

[٢٣] الراسخون في الحب:١٤٠

[٢٤] العروض وأوزان الشعر العربي، ص١٤٥.

[٢٥] البناء العروضي للقصيدة العربية، ص٩٥.

[٢٦] المصدر السابق، ١٤٥

[٢٧] العروض وأوزان الشعر العربي، ص١٤٥: البناء العروضي للقصيدة العربية، ٩٥.

[٢٨] العروض وأوزان الشعر العربي، ص١٤٥-١٥٠.

[٢٩] البناء العروضي للقصيدة العربية، ص٩٥-٩٧.