OPEN ACCESS
Received: 29 -03 -2024
Accepted: 08- 09-2024

الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

Prosodic and Rhyme Irregularities in the Poetry of Elia Abu Madi: A Stylistic Study

Dr. Abdulraouf Al-Abdullatif *

mwaffag22@yahoo.com

Abstract:

This research investigates the prosodic and rhymic irregularities in the poetry of Elia Abu Madi, aiming to identify and analyze the deviations in meter and rhyme. It explores whether these irregularities indicate a lack of technical skill or reflect the poet's deliberate attempt to achieve rhythmic diversity and innovate in his use of meter and rhyme. The study systematically examines this phenomenon across three dimensions: prosody, rhyme, and impermissible poetic necessities. The research is structured into an introduction, a preface, and two main sections. The first section, "Meter and Rhyme in the Poetry of Elia Abu Madi," discusses the nature of his metrical and rhymic patterns, supported by comprehensive statistical analysis of his entire poetic corpus. The second section, "Irregularities of Meter and Rhyme," categorizes and examines the types of prosodic and rhymic irregularities, addressing Taha Hussein's observation regarding Abu Madi's disregard for strict metrical and rhymic forms. The findings confirm the prevalence of these Irregularities across all three dimensions and suggest that the poet prioritized clarity of meaning over adherence to traditional metrical and rhymic conventions.

Keywords: Prosody, Poetic Necessity, Poetry Defects, Rhyme.

* Assistant Professor of Literature, Criticism and Rhetoric, Department of Arabic Language, College of Arts, King Faisal University, Saudi Arabia.

Cite this article as: Al-Abdullatif. Abdulraouf. (2024). Prosodic and Rhyme Irregularities in the Poetry of Elia Abu Madi: A Stylistic Study, *Arts for Linguistic & Literary Studies*, *6*(4): 355 -378.

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2024/03/29م
تاريخ القبول: 2024/09/08م

الانتهاكات العروضية والقفوية في شعر إيليا أبي ماضي: دراسة أسلوبية

د. عبدالرؤوف العبداللطيف *
mwaffag22@yahoo.com

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة الانتهاكات العروضية والقفوية عند الشاعر إيليا أبي ماضي، وبيان العيوب في الوزن والقافية التي وقع فيها الشاعر ودلالاتها على ضعف الشاعر أو قصده للتنويع الإيقاعي والتجديد في الوزن والقافية أو غير ذلك، من خلال إحصاء هذه الظاهرة في جميع شعره على ثلاثة مستويات، هي: الوزن العروضي والقافية والضرورات الشعرية غير المقبولة، وقد قسمت البحث إلى مقدمة وتمهيد ومبحثين: الأول هو الوزن والقافية في شعر إيليا أبي ماضي، وفيه تحدثت عن طبيعة الأوزان والقوافي عنده داعمًا ذلك بالإحصاءات الشاملة لمجموعته الشعرية الكاملة، والثاني هو الانتهاكات في الوزن والقافية عنده، وفيه درست انتهاكاته العروضية والقفوية بأنواعها وتناولت مقولة طه حسين في الشاعر وقلة احتفائه بالوزن والقافية في شعره، وقد أثبتت الدراسة وجود هذه الظاهرة عند الشاعر على المستويات الثلاثة، وأنه لا يكترث بها ما دام المعنى واضحًا.

الكلمات المفتاحية: الوزن العروضي، الضرورة الشعرية، عيوب الشعر، القافية.

* أستاذ الأدب والنقد والبلاغة المساعد – قسم اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة الملك فيصل – المملكة العربية السعودية.

للاقتباس: العبداللطيف، عبدالرؤوف. (2024). الانتهاكات العروضية والقفوية في شعر إيليا أبي ماضي: دراسة أسلوبية، *الآداب للدراسات اللغوية والأدبية*، *6*(4): 355-378.

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
DOI:https://doi.org/10.53286/arts.v6i4.2188

مقدمة

الوزن والقافية هما الركنان المميزان للنصوص الشعرية؛ فهما أصل في الشعر فرع في النثر، والخروج عنهما أو قلة إتقان الشاعر لهما يؤثر في جمال القصيدة، ويحرم القارئ والسامع من المتعة الموسيقية لهذين العنصرين الضروريين في الشعر، ليجد نفسه في النهاية مضطرًا لأن يلوي عنق اللغة أو الإعراب لتستقيم موسيقى القصيدة، هذا إذا لم يفعل الشاعر ذلك بنفسه منتهكًا قواعد العربية لتعويض الخلل أو متجاوزًا شروط الوزن والقافية بحجة تقديم المعنى وصحته على القيد الموسيقي (حسب تعبير بعضهم)، وقد كثرت الانتهاكات العروضية عند بعض الشعراء، وبخاصة في فترة الثورة على نظام القصيدة الخليلية ومحاولات التجديد الشكلي للقصيدة، ومن هؤلاء الشاعر المهجري إيليا أبو ماضي الذي تناول الدكتور طه حسين بالنقد اختياراته العروضية والقفوية؛ ولذا خصصت هذا البحث لدراسة هذه الظاهرة دراسة أسلوبية عند هذا الشاعر.

إن دراسة الانتهاكات العروضية وأثرها في الشعر وانعكاساتها على المعنى ثم دلالاتها على القوة اللغوية أو الضعف عند الشاعر واهتمامه بالجانب الصوتي فيما يكتب- قليلة في أدبنا العربي؛ ما خلا بعض الإشارات ضمن دراسات صوتية لبعض الشعراء، ومن ذلك:

دراسة بعنوان "البنية الإيقاعية في شعر فدوى طوقان" لمسعود وقاد، ودراسة أخرى بعنوان "التشكيل الأسلوبي في الشعر المهجري الحديث" لمحمد الأمين شيخة، وثالثة بعنوان "ظاهرة الانزياح في شعر البارودي" للدكتور عبدالرحمن بن أحمد السبت.

وهناك دراسات صوتية وأسلوبية خاصة بالشاعر إيليا أبي ماضي، منها دراسة بعنوان "دراسة صوتية لقصيدة إيليا أبو ماضي (كم تشتكي)" وهي رسالة ماجستير مقدمة من الباحثتين: شيخ زوينة ولوعيل إلهام، ورسالة أخرى بعنوان "البنيات الأسلوبية في الخطاب الشعري عند إيليا أبي ماضي" للباحث قرفي السعيد، وثالثة بعنوان "الأصوات ودلالاتها في شعر إيليا أبو ماضي، قصيدة فلسفة الحياة أنموذجًا" للباحثة رزيقة عبادلية، وغيرها كثير، غير أن هذا البحث يتميز بما يلي:

- شموله المجموعة الكاملة لشعر إيليا أبي ماضي.
- اعتماده الإحصاء العددي للانتهاكات العروضية والقفوية في هذه المجموعة، واستخلاص بعض النتائج من ذلك.
- بيان أنواع الانحرافات اللغوية والنحوية الناتجة عن ضرورة الوزن والقافية، وكذلك الزحافات القبيحة أو الكسور في الوزن والعيوب في القافية التي وجدت عنده.

- مناقشة الاعتراضات التي ذكرها الدكتور طه حسين في حديث الأربعاء عن قلة اكتراث هذا الشاعر بسلامة الوزن في شعره.

وقد جاء هذا البحث في تمهيد مبحثين وخاتمة، على النحو التالي:

التمهيد: تناول الحديث عن دور الوزن والقافية في الإيقاع والخروج عليهما فيما يسمى بالضرورات الشعرية بأنواعها.

المبحث الأول : الوزن والقافية في شعر إيليا أبي ماضي، تحدثت فيه عن طبيعة الأوزان والقوافي عنده مدعمًا ذلك بالإحصاءات الشاملة لمجموعته الشعرية الكاملة.

المبحث الثاني: الانتهاكات في الوزن والقافية عند إيليا أبي ماضي، وفيه درست انتهاكاته العروضية والقفوية بأنواعها وتناولت مقولة الدكتور طه حسين في الشاعر وقلة احتفائه بالوزن والقافية في شعره.

خاتمة البحث: وفيها أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، ثم المصادر والمراجع.

تمهيد:

الوزن والقافية هما المحرك والموجه للشاعر نحو اختيارات معينة دون غيرها؛ فقد قيل إن الوزن أعظم أركان الشعر وأولاها به خصوصية (القيرواني، 1981: 134/1) ، ولكي يكون وزنا مثاليا يجب أن يتحقق فيه شرطان: أولهما أن يكون معنى البيت تامًا مستوفيً، لم يضطر الشاعر بسبب الوزن إلى نقصه أو الزيادة فيه أو قلبه، وثانيهما أن يأتي المعنى في عبارة ذات ترتيب، لم يضطره الوزن إلى تأخير ما يجب تقديمه أو تقديم ما يجب تأخيره، وأن تكون الأسماء والأفعال مستقيمة كما بنيت، ولم يدفع الوزن إلى تغييرها بالزيادة أو النقص (ابن جعفر، د.ت، ص 165) .

وبحسب مهارة الشاعر في تحقيق ذلك يكون تميزه؛ فهو إن وقع في هنة عروضية كما قال المتنبي (ت نحو 354هـ) (العكبري، د.ت، ص 287) (الطويل):

تفكره علم ومنطقه حكْم وباطنه دين وظاهره ظرف

قيل إنه خرج عن الوزن؛ لأنه لم يجئ عن العرب مفاعيلن في عروض الطويل في غير التصريع (الجرجاني، د.ت، ص 467)، وإن التزم بالوزن واضطره ذلك إلى إقحام كلمة في غير موضعها، كما في قول المتنبي (العكبري، د.ت: 1/ 50) (الطويل):

فلا فضل فيه للشجاعة **والندى** وصبر الفتى لولا لقاء شعوب

قيل إنه حشا البيت بما أفسد المعنى؛ لأن الإنسان إذا علم أنه لن يموت فلا فضل لشجاعته وصبره، أما الكرم فبالعكس (الخفاجي، 1402، ص 150)، بل إن الحشو الذي لا يفسد المعنى مما يؤخذ على الشاعر، ففي قول الحطيئة (ت نحو45هـ) (المرزباني، 1995، ص 115) (الطويل):

ألا حبذا هند وأرض بها هند وهند أتى من دونها **النأي** والبعد

قيل إن ذكر النأي فضل لا داعي له (المرزباني، 1995، ص 115)، وما ذاك إلا لأجل الضرورة التي يقتضيها الوزن، وقد تدفع القافية الشاعر إلى انحراف نحوي أو غيره نتيجة التزام المجرى وهو حركة الروي المطلق، كما أخذ على الفرزدق قوله (المرزباني، 1995، ص 136) (الطويل):

وعض زمانٌ يا بن مروان لم يدع من المال إلا مسحتًا أو **مجلفُ**

فقد أتعب الفرزدق النحاة وشغلهم بطلب حيلة تسمح برفع كلمة القافية ولم يأتوا بشيء مقنع، حتى قال الزمخشري عنه إنه بيت: "لا تزال الركب تصطك في تسوية إعرابه" (الزمخشري، 2009، ص 659).

وربما كان الجهل بالأوزان الشعرية طابعًا يطبع بعض الشعراء، وبخاصة المحدثين؛ ولهذا كان العلم بالعروض من أهم محاور ثقافة الشاعر اللغوية؛ إذ "تكشف تطبيقات قدامى نقادنا عن أن شاعرًا قديمًا أو محدثا لم يستطع أن يعمق ثقافته العروضية تعميقا ينجو بها من سهام العائبين، غير أن قدامى الشعراء أعذر من المحدثين؛ لأنهم قلما وجدوا من يدلهم على المثالب، أما المحدثون فلا عذر لهم فيما يثلب ثقافتهم العروضية، وفيما يشين أشعارهم من هنوات الأوزان والقوافي، بعد أن تراكمت ملاحظات النقاد المحذرة من المثالب الهادية إلى الصواب" (ربيع، 1997، ص 72) .

وهذه الثقافة يجب أن تكون مستمدة من القراءة والحفظ والإصغاء إلى ما ينشد من أشعار، وليس بدراسة الأوزان والعلل والزحافات وعيوب القافية دراسة نظرية فقط (ربيع، 1997، ص 72)، وللطبع بهذا أوثق الصلة "فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه" (العلوي، 1985، ص 41، والقيرواني، 1981: 1/ 134).

والوزن والقافية يشكلان بعدا واحدا للبنية الصوتية في الشعر، وهو البعد القاعدي الذي ذكره الدكتور صلاح فضل في تقسيمه للبنية الصوتية إلى بعدين "أحدهما البعد القاعدي كنظام، وهو المتمثل في الأوزان العروضية ويخضع بشكل مباشر لنموذج التكرار الحرفي الصارم الذي لا تقلل التنويعات الزحافية من رتابته، وتتولى القافية دعمه وتأكيده. والبعد الثاني هو مجموعة الحروف والكلمات اللغوية الفعلية التي تنفذ هذا النظام في كل بيت وقصيدة.... ويتضمن توافقات الأصوات وقيم الموسيقى الداخلية الكامنة فيها" (فضل، 1981، ص 210).

وهذا البحث يدرس سلامة الأوزان في شعر إيليا أبي ماضي من الانتهاكات أو وقوعه فيها، والحد الذي يجعل من هذه الانتهاكات ظاهرة في شعره وأسباب ذلك.

والقافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر (القيرواني، 1981: 151)؛ ولهذا كانت دراستها من أهم الدراسات لأسلوب الشاعر، خاصة بعد حصول التغيير والتجديد والتنويع عليها بشكل أوسع مما حصل للوزن بعد أن "ظلت الغالبية العظمى من الشعر العربي متحدة القافية، وظل ذوق نقاد العرب مُؤْثِرًا هذه الوحدة، واجدًا فيها جمال الأسلوب، وكمال الموسيقى" (بدوي، 1996، ص 345، 346)، وقد أدت هذه الرغبة في التغيير إلى انتهاك الشاعر للنظام القفوي في كثير من الأحيان.

فيدرس هذا البحث التزام الشاعر أو قلة التزامه بالقافية، وحروفها وحركاتها، وما وقع فيها من عيوب، وبخاصة المؤثر منها على الإيقاع الموسيقي للقصيدة، ومدى ذلك في مجموع شعره.

كما يدرس البحث الضرورات الشعرية المقبولة والقبيحة وانتشارها في شعره، والأخطاء اللغوية والنحوية والصرفية التي ألجأه إليها الوزن، ودلالة ذلك على ضعف في علوم اللغة أو تحرر منها قصدًا، وعلاقة هذه الانتهاكات باهتمام الشاعر بثقافته أو عدمه.

ويدرس كثرة الزحاف ونوعه لدى الشاعر؛ إذ منه ما هو مقبول وما هو مرذول، يقول ابن سلام الجمحي (ت نحو232هـ) في عيوب الشعر (الجمحي، د.ت: 68/1 - 70): "والزحاف أهونها، وهو أن ينقص الجزء عن سائر الأجزاء، فينكره السمع ويثقل على اللسان. وهو في ذلك جائز. والأجزاء مختلفة فمنها ما نقصانه أخفى، ومنها ما نقصانه أشنع. قال الهذلي(ت نحو27هـ)، (الطويل):

لعلكَ إما أمُّ عمرو تبدلتْ **سواكَ** خليلا شاتمي تستخيرُها

فهذا مزاحف في كاف (سواكَ) وهو خفي ومن أنشده:

لعلك إما أم عمرو تبدلت خليلا **سواكَ** شاتمي تستخيرها

فهذا أفظع"؛ وذلك لأن القبض في فعولن حسن وفي مفاعيلن قبيح، والزحاف وإن كان من النوع المقبول فإن كثرته عيب في الشعر (ابن جعفر، د.ت، ص 178، 179).

ويرجع إدراك ذلك لذوق القارئ، "وليس المقصود بالذوق هنا الإحساس الساذج بما هو حسن أو قبيح. وإنما المقصود به الحاسة الفنية التي يكتسبها الشاعر أو الناقد من كثرة حفظه لنصوص الشعر، وممارسته الطويلة لإنشاده وسماعه... وهذا لا يتهيأ إلا لمن وهبه الله مع هذه الحاسة الفنية طبعًا صافيًا وأذنًا موسيقية، يحسّان معا الجمال الصوتي والتناسب النغمي واللحني بين الإيقاعات أو التفاعيل" (موافي، 1994، ص 93).

المبحث الأول: الوزن والقافية في شعر إيليا أبي ماضي

نبذة عن الشاعر:

هو إيليا بن ضاهر أبو ماضي، من كبار شعراء المهجر، ومن أعضاء الرابطة القلمية فيه، ولد في قرية المحيدثة بلبنان سنة 1889م، وسكن الإسكندرية سنة 1900م وهاجر إلى أمريكا في سنة 1911م، أصدر جريدة (السمير) في نيويورك، توفي في بروكلن سنة 1975م (الزركلي، 1999: 35/2).

الأوزان في شعره:

بلغ عدد قصائد المجموعة الكاملة لأشعار إيليا أبي ماضي 279 قصيدة، وعدد أبياتها 8414 بيتا ما بين تام ومجزوء، استخدم فيها الشاعر معظم البحور الخليلية، ولم يخرج عن تفاعيلها، وجاء توزيع القصائد والأبيات على بحور الشعر كالتالي:

البحر	مجموع القصائد	نسبة القصائد	مجموع الأبيات	نسبة الأبيات	عدد القصائد التامة	عدد الأبيات التامة	عدد القصائد المجزوءة	عدد الأبيات المجزوءة
الكامل	98	%35.3	3028	%36	85	2685	13	343
الرمل	29	%10.4	1184	%14.1	15	472	14	712
البسيط	35	%12.5	874	%10.4	29	690	6	184
الخفيف	31	%11.1	852	%10.1	28	735	3	117
الطويل	26	%9.3	779	%9.25	26	779	-----	-----
السريع	19	%6.8	512	%6.1	17	493	2	19
الوافر	14	%5	405	%4.8	11	327	3	78
المتقارب	14	%5	361	%4.3	14	361	-----	-----
الرجز	5	%1.8	142	%1.7	3	56	2	86
المتدارك	2	%0.7	84	%1	2	84	-----	-----
المنسرح	2	%0.7	67	%0.8	2	67	-----	-----
المديد	2	%0.7	64	%0.7	1	48	1	16
المجتث	1	%0.35	50	%0.6	-----	-----	1	50
الهزج	1	%0.35	12	%0.15	-----	-----	1	12
المقتضب	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----
المضارع	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----
المجموع	279	%100	8414	%100	233	6797	46	1617

أما معدل عدد الأبيات في القصيدة الواحدة من كل وزن، ونسبة استخدام الشاعر للتام والمجزوء في البحر الواحد، ونسبة استخدامهما للمجموع العام للأبيات فهو كما يلي:

البحر	معدل الأبيات في القصيدة الواحدة	نسبة الأبيات التامة لمجموع أبيات البحر	نسبة الأبيات المجزوءة لمجموع أبيات البحر	نسبة الأبيات التامة للمجموع العام من التام	نسبة الأبيات المجزوءة للمجموع العام من المجزوء
الكامل	30.9بيتا	%88.7	%11.3	%39.5	%21.2
الرمل	40.8بيتا	%39.9	%60.1	%6.9	%44.1
البسيط	25بيتا	%79	%21	%10.2	%11.4
الخفيف	27.5بيتا	%86.3	%13.7	%10.8	%7.2
الطويل	30بيتا	%100	-----	%11.5	-----
السريع	27بيتا	%96.3	%3.7	%7.2	%1.2
الوافر	29بيتا	%80.8	%19.2	%4.8	%4.8
المتقارب	25.8بيتا	%100	-----	%5.3	-----
الرجز	28.4بيتا	%39.5	%60.5	%0.9	%5.3
المتدارك	42بيتا	%100	-----	%1.2	-----
المنسرح	33.5بيتا	%100	-----	%1	-----
المديد	32بيتا	%75	%25	%0.7	%1
المجتث	50بيتا	-----	%100	-----	%3.1
الهزج	12بيتا	-----	%100	-----	%0.7
المجموع	-----	-----	-----	%100	%100

ويظهر من ذلك أن الشاعر لم يخرج في أوزانه عن بحور الخليل (ت نحو175هـ)، وإن كان قد نوّع في بعض القصائد بين البحور، كما يظهر ولعُه ببحر الكامل الذي كان منتشرا في القديم وتأكد انتشاره في الحديث إذ تقدم على الطويل الذي كان يحتل المرتبة الأولى قديما (أنيس، 1988، ص 202)، فنسبة الأبيات من هذا البحر تزيد على الثلث، ولعل تقبل الآذان لهذا الوزن وكونه طيعا قابلا للتلحين هو سبب تربعه على عرش البحور عند أبي ماضي، يليه الرمل وهو بحر محبوب في عصرنا الحاضر (أنيس، 1988، ص 202)، ثم البسيط والخفيف في مرتبة واحدة تقريبا ثم الطويل فالسريع، ثم بقية البحور بنسب متقاربة تصل في النهاية إلى قصيدة يتيمة في كل من المجتث والهزج.

ويظهر كذلك أن الشاعر أهمل النظم على بحري المقتضب والمضارع، وهما بحران أنكرهما الأخفش (ت نحو215هـ) وأنكر أن يكونا من أوزان العرب (مصطفى، 1974، ص 82)، وبهذا يجري الشاعر على المشهور مما ورد عن العرب من أوزان.

وقد بلغ استخدام الشاعر للمجزوء من الأبيات في شعره بناء على الجدولين الماضيين 19.2%، ومن القصائد المجزوءة 16.5%، بينما الأبيات التامة بلغت 80.8%، ونسبة القصائد التامة 83.5%، وهذا يعني أن الأبيات المجزوءة تشكل خُمس الديوان، وهي نسبة كبيرة تنم عن رغبة الشاعر في إثراء النغم والإيقاع في قصائده؛ لأن الأوزان القصيرة غالبا هي قصائد أقرب إلى الغناء والرقص من غيرها.

أما عن طول النفس لدى الشاعر فيظهر أن قصائده طويلة نسبيا إذ يبلغ المتوسط العام للقصائد من جميع البحور 31 بيتا، فإذا ما عرف أن من بين قصائد الشاعر 48 قصيدة لا يجاوز عدد أبيات كل قصيدة منها 10 أبيات، ظهر أن للشاعر قصائد طوالا، بلغت أقصاها 284بيتا وهي (الطلاسم)، وإذا ما عرف أن هذه القصيدة كانت من المجزوء تبين أن طول نفس الشاعر في المجزوء أكبر من التام.

وأخيرا يمكن القول إن الشاعر محافظ من حيث الوزن على ما سنه العرب من أوزان؛ إذ لم يخرج منها على امتداد قصائده، وإنه ينزع إلى الإكثار من النظم على المجزوء من الأوزان، وهو في ذلك ذو نفس طويل.

القوافي في شعره:

قبل الحديث عن القوافي وحركاتها وحروفها وكثرة بعضها وقلة الآخر، لا بد من القول بأن شعر أبي ماضي يمكن تقسيمه من هذه الناحية إلى قسمين يجب الفصل بينهما، الأول هو القصائد موحدة القافية، أي التي لزمت رويا واحدا تبع الشاعر فيها منهج القدماء في شروطهم، والقسم الثاني القصائد منوعة القافية التي حاول الشاعر فيها التجديد والتنويع في القوافي، سواء في ذلك ما كان على شكل موشح أو ما جاوزه لصور أخرى.

فقد التزم قافية موحدة في 238 قصيدة من الديوان، بنسبة 85.3% من المجموع العام للقصائد، وبعدد أبيات بلغت 6563بيتًا، بنسبة 78%، ويظهر من هذا أن الشاعر أميل إلى نهج المحافظين منه إلى التجديد في القوافي.

ويمكن تصنيف هذه القصائد من حيث حركاتها إلى ما يلي:

حركة الروي	عدد القصائد	نسبة القصائد	عدد الأبيات	نسبة الأبيات
الكسرة	94	%39.5	2693	%41
الفتحة	71	%29.8	2036	%31
الضمة	48	%20.2	1346	%20.5
السكون	25	%10.5	488	%7.5
المجموع	238	%100	6563	%100

يظهر من الجدول السابق أن الشاعر يميل إلى الكسر بدرجة كبيرة، إذ تزيد على خُمسي الأبيات في شعره، وربما دل ذلك على أنه يميل إلى خطاب المؤنث؛ لدلالة الكسرة عليه غالبا (أنيس، 1994، ص 148).

كما يظهر تدني استخدامه للقوافي المقيدة، وهذه نزعة قديمة؛ إذ لا يجاوز استخدامها في القديم 10% (أنيس، 1988، ص 260)، ويلاحظ أن نفس الشاعر يكاد يكون واحدًا في جميع حركات الروي، إذ تصل نسبة عدد الأبيات في القصيدة الواحدة إلى 28.5 بيتًا سواء كان الروي مكسورا أم مضموما أم مفتوحا، أما المقيد فنسبته 19 بيتًا للقصيدة، وهذا دليل على ميل الشاعر للمطلق من القوافي.

وهنا لا بد من الإشارة إلى أن القوافي المقيدة تختلف ثقلا وسهولة، وهذا الأمر يعود لشيئين:

1- نوع الصوت، فإذا كان من الحروف التي ينحبس الهواء أثناء النطق بها، كانت أثقل من الحروف التي يجري الهواء عند خروجها.

2- طبيعة القافية المقيدة، فالروي المردوف أخفها، ثم يليه المؤسس، وأثقلها الذي يسبق بحرف صحيح، وقصائد الشاعر أتت من الأول بنسبة 76%، والباقي من النوع الثالث، أما الثاني فلم تأت عليه أية قصيدة، وفي ذلك كله دليل على ميل الشاعر إلى التخفيف والتطريب في قصائده، وأخيرا فكثرة الروي المطلق في شعره، أي بنسبة (90%) تؤكد رغبته في وصل الكلام بعضه ببعض؛ لأن حركة الروي تشكل همزة الوصل بين الأبيات.

وعن حظ الحروف من الاستخدام رويا في قصائده، يظهر التالي:

الحرف	عدد القصائد	نسبة القصائد	عدد الأبيات	نسبة الأبيات
الراء	37	%15.5	1277	%19.5
النون	32	%13.5	908	%13.8
الميم	26	%10.9	671	%10.3
اللام	23	%9.7	749	%11.4
الدال	23	%9.7	688	%10.5
الباء	22	%9.2	518	%7.9
الهاء	16	%6.7	366	%5.6
الهمزة	14	%5.9	351	%5.3
الياء	8	%3.4	226	%3.4
التاء	7	%3	145	%2.2
القاف	7	%3	189	%2.9
الكاف	5	%2.1	102	%1.5
السين	5	%2.1	97	%1.4
العين	5	%2.1	131	%2

الحرف	عدد القصائد	نسبة القصائد	عدد الأبيات	نسبة الأبيات
الحاء	4	%1.6	38	%0.6
الجيم	2	%0.8	60	%0.9
الفاء	1	%0.4	12	%0.2
الألف	1	%0.4	35	%0.6
المجموع	238	%100	6563	%100

ومن ذلك يظهر أن الشاعر لم يستخدم الثاء والخاء والذال والزاي والشين والصاد والضاد والطاء والظاء والغين والواو في روي أية قصيدة من قصائده، ومعظم هذه الحروف قليلة الاستخدام قديما (أنيس، 1988، ص 248)، وهذا يؤكد نزعته للقديم في ذلك.

وبملاحظة أكثر الأصوات استخداما عند أبي ماضي وهي الراء والنون والميم واللام والدال والباء والتي تصل نسبتها مجموعة إلى 73.4%، يتبين أن مصدر الروي عند الشاعر هو أدنى الجهاز الصوتي، وأن الأصوات الذلقية (اللام والنون والراء) هي أكثر ما يتوجه إليه الشاعر في قوافيه 44.7%، وهي نسبة قريبة من النصف، فإذا ما عرف أن هذه الأصوات من أوضح الأصوات الساكنة في السمع؛ لتوسطها بين الشدة والرخاوة (أنيس، 1992، ص 63، 64)، ظهر أن الشاعر يميل إلى الوضوح الصوتي ويؤثره على غيره.

أما القصائد منوعة القافية فبلغت 41 قصيدة، بنسبة 14.7% من قصائد الديوان، وعدد أبياتها 1851 بيتا، بنسبة 22%، توزعت بين البحور التامة والبحور المجزوءة، فالتامة منها 25 قصيدة بنسبة 61% والمجزوءة 16 قصيدة بنسبة 39%، أي أن الشاعر يميل مع التنويع في القوافي إلى البحور المجزوءة؛ رغبة في تعويض النقص الموسيقي الذي يحصل بالانتقال من قافية لأخرى، بالكثافة الموسيقية التي يحدثها قصر الأبيات.

وقد اتبع الشاعر في هذه القصائد أشكالا متعددة، فلم يكتف بالتنويع في القوافي بل نوع أحيانا في البحور، محاولا التجديد في شكل القصيدة، ومن ذلك تتضح رغبة الشاعر في التجديد، فهو وإن لم يجدد في البحور والتفاعيل المعروفة، فقد حاول إخراج القصيدة في قالب جديد يكسر به المألوف والمتعارف عليه، وهو بهذا يشكل حلقة وصل بين القديم والجديد.

يظهر من ذلك أن الشاعر من المحافظين في قوافيه؛ لتحقق شروط القافية في معظم ما كتب، سوى ما وقع فيه من عيوب، وهذا ما يدرسه المبحث القادم.

المبحث الثاني: انتهاكات الوزن والقافية في شعر إيليا أبي ماضي

عند الحديث عن انتهاكات الشاعر في مجال الوزن، لا بد من معرفة مدى إلمامه بعلم الأوزان، إذ يُتهم أبو ماضي بضعف الذوق الموسيقي وعدم معرفة العروض، ورداءة اللغة كذلك، وذلك في رأي الدكتور طه

حسين (ت نحو1973م)؛ ففي حديثه عن ديوان الجداول لأبي ماضي يقول (حسين، 1981: 3/195، 196): "ولست أزعم أن لغة الشاعر رديئة أو منكرة، ولكنها تقارب الرداءة أحيانا حتى توشك أن توغل فيها إيغالا... ولعل الشاعر نفسه آنس الضعف في لغته، ولعله حاول أن يصلحه فلم يستطع، ولعله لما استيأس من هذا الإصلاح لم يجد بدا من أن يتخذ هذا الضعف مذهبا، ومن أن يدافع عنه دفاعا، ويذود عنه ذيادا، فقال في فاتحة الديوان الذي أريد أن ألم به في هذا الحديث:

لست مني إن حسبت الشعر ألفاظًا ووزنا
خالفت دربك دربي وانقضى ما كان منّـا
فـانطلق عني لئلا تقتني هـما وحـــــزنا
واتخذ غيري رفيقا وسـوى دنيـــاي مغنى

فمن المحقق أن الشاعر لا يقول شيئا في هذا الكلام؛ لأن الشعر لا يستقيم ولا يوجد ولا يمكن تصوره بغير الألفاظ والوزن. وآية ذلك أن الشاعر نفسه قدم لنا في ديوانه هذا ألفاظا موزونة ولم يقدم لنا كلاما منثورا في غير وزن".

ثم يقول (حسين، 1981: 3/198، 199): "فأما إذا قصدنا إلى نقد الديوان من جهة ألفاظه وأوزانه فنحن بعيدون كل البعد عن مثل هذا الرضا، ونحن مضطرون إلى كثير من التحفظ، وإلى كثير من السخط، وإلى كثير من الضحك أحيانا... فالشاعر لا يحفل بالموسيقى، لا في وزنه، ولا في قوافيه، ولا في ألفاظه، ولعل أوزان الشعر تختلط عليه أحيانا فيلائم بينها ملاءمة لا تستقيم، فقصيدة الطين التي كنا نثني منذ حين على معانيها وحسن تصويرها للمساواة، من أردأ الشعر العربي قافية وأنباه عن السمع والذوق، ولعل عنوانها كان يحتاج إلى شيء من الذوق. ولكن انظر إلى مطلع القصيدة:

نسي الطين ساعة أنه طيـن حقير فصال فيها وعربدْ

فهو كما ترى قد اختار الدال الساكنة قافية لهذه القصيدة، وسكون الدال ثقيل ينقطع عنده النفس، فإذا طال وتكرر في قصيدة غير قصيرة ضاق به السامع ضيقا شديدا... وانظر إلى هذا البيت:

وأرى للنمال ملكا كبيرا قد بنته بالكدح فيه وبالكدّ

ألست ترى أن قافية هذا البيت توشك أن تكون رطانة أعجمية.؟".

وفي حديثه عن ضعف الذوق عند أبي ماضي في اختيار الأوزان والعبث بالموسيقى والخلط بين البحور يقول (حسين، 1981: 3/ 200): "ومن المظاهر المؤلمة لضعف الذوق الموسيقي عند الشاعر قصيدة (الأشباح الثلاثة)، فهي من جيد الشعر إذا نظرت إلى معناها وأغراضها وفلسفتها. أراد الشاعر أن يصور فيها أطوار الحياة من الطفولة والشباب والشيخوخة..... ولكنه اختار لها وزنا قلّما يقصد إليه الشعراء وهو

البحر المتدارك. فاقرأ معي هذه الأبيات، فستلاحظ ما فيها من الضعف الموسيقي الذي يدعو إلى الضحك حين يجب الاعتبار، وستلاحظ في الوقت نفسه شيئا من فساد النحو عند الشاعر يغنينا عن أن نضرب لك الأمثال مما في الديوان من خطأ لا يحتمل من شاعر مجيد:

مـــا بالـــك منكمشـــا كمـــدا	قـــم **نلـــعبْ** في فـيء الشـجرِ
ونهـــزُ الأغصـــن والعمـــدا	ونـــذودُ الطـــير عـــن الثمـــرِ
أو **نصـــنعُ** خـــيلا مـــن قصـــب	أو طـــــيارات مـــــن ورقِ
ومـــدى وســـيوفا مـــن خشـــب	**ونجـــولُ ونـــركض** في الطـــرقِ

فكل هذه الأفعال قد وقعت في جواب الأمر، ومن حقها أن تجزم. ولكن الشاعر لا يحفل بهذا الحق، وليته أعرض عنه إعراضا تاما فرفعها كلها والتمس لنفسه علة عند أصحاب العلل من النحويين، ولكنه جزم حين استقام له الوزن على الجزم ورفع حين استقام له الوزن على الرفع، فأخضع النحو للعروض، أو قل لم يحفل بالنحو ولا بالعروض".

وأخيرا يقول (حسين، 1981: 3/200، 201): "فأما إذا أردت العبث الذي لا حد له بالموسيقى الشعرية فاقرأ قصيدة (المجنون) فسترى أنها جنون كلها. أراد الشاعر أن يتخذ لها الرجز وزنا وأن يلعب في قوافيها بعض اللعب، وأن يفرق بين كل جماعة من أبيات الرجز ببيتين من الهزج. وظاهر بُعد ما بين هذين البحرين طولا وقصرا وهدوءا واضطرابا. ولكن الشاعر قد يكون عمد إلى ذلك عمدا ليحكي جنون المجانين! على أنك لا تستطيع أن تمضي في القصيدة حتى ترى الشاعر قد اختلط عليه الأمر بين **الهزج ومجزوء الكامل**، فأحدث هذا في القصيدة اضطرابا لا حد له. ومصدر هذا كله أن **الشاعر لا يحسن علم الألفاظ والأوزان**، ولا يريد أن يحفل بالألفاظ والأوزان، وهو مع ذلك يريد أن يقول الشعر. ولست أدري كيف يستقيم هذا للعقل؟ ولكني حائر حقا في أمر هذا النحو من الشعر وهذا الفريق من الشعراء. قوم منحوا طبيعة خصبة، وملكات قوية، وخيالا بعيد الآماد، وهم مهيئون ليكونوا شعراء مجودين، ولكنهم لم يستكملوا أدوات الشعر، فجهلوا اللغة أو تجاهلوها، ثم اتخذوا هذا الجهل مذهبا".

وقد نقلت هذه الفقرات من كلام الدكتور طه حسين بالرغم من طولها لأهميتها وتعلقها الشديد بما يخص الوزن والقافية عند هذا الشاعر.

ولقد حاول بعض الكتاب الدفاع عنه، ورد هذه التهم، وعدوا الأخطاء اللغوية والعروضية هنات طفيفة لا تنقص من قدر الشاعر وامتلاكه زمام اللغة والوزن (برهومي، 1993، ص 33-35).

ولا ينبغي أن أتجاوز هذا الموضع هنا قبل أن أسجل رأيي فيما قاله طه حسين؛ إذ إنني -وإن كنت أتفق معه في بعض ما قاله- أرى أن قوله هذا فيه مبالغة، ولكن قبل النظر في صحة هذه التهم أو عدم

صحتها، لا بد من مساءلة الديوان نفسه، وإعادة النظر في انتهاكات الشاعر العروضية والقفوية، وكثرة التجائه للضرورات الشعرية المقبول منها وغير المقبول.

انتهاكات الوزن:

فأما عن الانتهاكات في الوزن فقد حاولت أن أحصرها لدى الشاعر في نوعين، الأول ما يمثل كسرا عروضيا واضحًا، والثاني ما كان زحافًا قبيحًا يشكل نشازًا في السمع، وهو يأتي في المرتبة الثانية بعد الكسر الواضح، والجدول التالي يبين عدد ومواضع الزحافات القبيحة في شعره:

م	اسم القصيدة	الصفحة	البحر	البيت وموضع الزحاف القبيح
1	أنت	44	الخفيف	لو تشائين كنت أرفه حالا **أولستِ** قديرة أن تشائي
2	الشاعر في السماء	58	البسيط مخلع	لكنني لم أزل حزينا **مكتئب** الروح في العلاء يا أيها الشاعر المعنى **حيرني** داؤك العياء
3	مصرع حبيبين	60	الكامل	**فابك ِمعي** فلربما نفع البكا إن الليالي لا تدوم على الصفا
4	السجينة	62	الطويل	أيا زهرة الوادي الكئيبة إنني حزين **لما صرتِ** إليه كئيب
5	الرجل والمرأة	84	البسيط	**كن لكم** سببا في كل مكرمة وكنتم في شقاء المرأة السببا زعمتم **أنهن خاملات** نهى ولو أردن لصيرن الثرى ذهبا
6	الرزء الأليم	159	البسيط	آها ولو نفعت آه أخا شجن **لم يبتغ ِ**غيرها عند الأسى عضدا
7	حديث موجة	191	الكامل	**وامش ِبنا** في كل لحن فاتن كالماء يجري في الغصون طهوره
8	الأسرار	200	الكامل	باد ويعجز خاطري إدراكه **وفتنتي** بالظاهر المتواري
9	أم القرى	201	الكامل	**وامش ِعلى** ضوء الصباح فإن خبا **فامش على** ضوء الهلال الساري
10	في القطار	220	الوافر	**فلم ندر ِ**وجنح الليل داج أبرقا ما ركبنا أم قطارا
11	الذئاب الخاطفة	224	الكامل	إن تحرجوا الرئبال **في عرينه** يذر السكوت ويركب الأخطارا
12	بائعة الورود	235	البسيط	أشفق علي **ولا تنسَ وعودك** لي فإن ما بي لو بالصخر لانفطرا
13	قطرة الطل	241	الرمل	يكفيكِ أني **فيك ِخنت** إمرأتي ولم يخن قلبها عهدي ولا خفرا **إن ترَزهرة** ورد فوقها للطل قطرة
14	لم يبق غير الكاس	252	الكامل	وتركتها لاثنين غر ساذج ومشعوذ **كذبذب** دساس
15	العنقاء	261	الكامل	وحطمت أقداحي **ولما أرتوِ** وعففت عن زادي ولما أشبع
16	وداع وشكوى	269	الكامل	قيل اعشقوها قلت لم **يبق لنا** معها قلوب كي نحب ونعشقا
17	عام 1910م	274	الكامل	**فيم ِعلى** النيل النحوس ولم يكن دون الخليج ولا الفرات تدفقا

18	أخت البلجيك	279	الكامل	يا هذه كم تشحذين غراره **أوما خشيتِ حده** يؤذيك
19	وردة وإميل	322	الكامل	لم تعلم الحسناء أن قتيلها **من لم ترَ** أبدا سواه جميلا
20	كم تشتكي	324	الكامل	**فامشِ بعقلك** فوقها متفهما أن الملاحة ملك من يتفهم واشرب بسر الحصن سر شبابه **وارو أحاديث** المروءة عنهم
21	مصر والشام	333	الوافر	**إلامَ تمنع** الدستور مصر وقد كانت تفوز به سيام
22	فتنة 13 أبريل	341	المديد	**لم تراعِ** قط ذا صلة لا ولم تشفق على رحم
23	نقد	345	البسيط	ولست أعجب أن **لم تشتكِ ألما** إن الجمادات لا تشكو من الألم
24	ابتسم	349	الكامل	يا صاح لا خطر على شفتيك **أن تتثلم والوجه** أن يتحطما
25	كن بلسما	350	الكامل	**والهُ بورد** الروض عن أشواكه وانس العقارب إن رأيت الأنجما
26	بلادي	353	الوافر	تركت النجم بعدك مستهاما **فإن تسهُ سها** أو نمت ناما
27	أمة تفنى وأنتم تلعبون	360	الرمل	لم أرَ كاليأس يغري بالبكاء
28	ميامي فلوريدا	389	البسيط	توزع السحر شطرا في مغارسها **وآخرَ في لحاظ** الخرد العين
29	ابنة الفجر	407	الخفيف	وتمشى في الأرض دارا فدارا **فسمعتِ دويه** ورنينه يا ابنة الفجر من أحبك ميت **ولأنتِ بمثل** هذا مهينه وإذا الحارسان ناما عياء **ورأيتِ** أصحابه يتركونه قبل أن يسدل الحجاب عليه ويوارى **عنكِ فلا** تبصرينه وإذا الساعة الرهيبة حانت **ورأيتِ** حراسه يحملونه وإذا ما وقفت عند السواقي **وذكرتِ** وقوفه وسكونه وإذا ما مشيت في الأرض يوما **ووطئتِ** سهوله وحزونه **وذكرتِ** مواقف الوجد فيه عندما كنت بالهوى تغرينه **حيث كنتِ** وكان يسقيك طورا من هواه وتارة تسقينه **ولحظتِ** من الكواكب صدا ونفارا وفي النسيم خشونة **فغضبتِ** على الليالي البواقي **وحننتِ** إلى الليالي الثمينة
30	حكاية حال	422	الكامل	الحشد ملء الدار لـــ **كن لم يرَ** أحدا سواها فلا **يشتكِ غيري** البُؤوس فإنني ضمنت الرزايا واحتكرت العواديا
31	دموع وتنهدات	439	الطويل	إذا المرء **لم يسعَ** لخير بلاده يكن كالذي في ضرها بات ساعيا

وهذا الجدول يبين عدد ومواضع الكسور العروضية في شعره:

م	اسم القصيدة	الصفحة	البحر	البيت وموضع الكسر العروضي
1	مصرع حبيبين	60	الكامل	فدنا يطارحها تحية عاشق ويقول أهلا **بالحبيب الذي أتى**
2	شكوى فتاة	67	الرمل	قل لأهل الأرض لا **تخشوا الردى** إنه مشتغل في طلبي
3	أمنية إلاهة	68	المتقارب	تشاركني سائر **الإلاهات** لذاذاتها ونساء البشر
4	الطلاسم	95	الرمل	وهي في جسميْ دم **يســري فيه** ويمور
5	أنا وهي	125	الطويل	قد **انتظت** هذي القطارات في الثرى كأن الثرى جيد وتلك لها عقد ألا حبذا يا صاحبي الموت ههنا إذا لم يكن **من تذوق** الردى بد
6	كل من عليها فان	154	الطويل	وما كاد يرقى الدمع حتى جرى به غد عندمًا يا ليتنا لم **نرغدا**
7	الرزء الأليم	159	البسيط	أقسمت ما اهتز فوق الطرس لي قلم إلا جعلت له دمعي **البتيت مددا**
8	الخطب الفادح	173	الكامل	يرجوك أنك **جابركسره** فإذا فقدت فكسره لا يجبر
9	أم القرى	201	الكامل	غفرانك اللهم ما أنا كافر **فلم تعذب** مهجتي بالنار
10	الشاعر والأمة	225	الرمل	مر يوما فرأى **أشيُخا** جلسوا يبكون عند المقبرة قال ما **لكم ما خطبكم** أي كنز في الثرى أو جوهرة
11	طبيبي الخاص	232	الرمل	أوشكوا أن يحسبوني صنما **لو رأوا الأصنام** تخفي كدرا
12	بائعة الورود	235	البسيط	وأقبلت نحوه تغلي مراجلها كأنها **بركان ثار** وانفجرا
13	ضيف ثقيل	255	الطويل	فأزعجني مرآه حتى كأنما رسول الردى قد جاء ينعي **ليَ نفسي**
14	عبد الحميد بعد إعلان الدستور	268	الطويل	تفرق عنك المفسدون وطالما **رموا الشعب** بالتفريق خوف التفرق
15	الماهدون في المهجر	327	الكامل	**هؤلاء** دود الأرض أحسن وأجل في نظر الحياة وأفهم
16	تحية الدستور العثماني	340	الطويل	أبى الجيش إلا أن تكون مؤيدا وتأبى سوى تأييد **جيش سالم**
17	بين مد وجزر	346	الكامل	يا صاحبي **أطلقني من** سجن الرؤى أنا تائه أنا جائع أنا ظامي يا صاحبي **أطلقني من** سجن النهى أنا تائه أنا جائع أنا ظامي
18	أنا إمام الذين هاموا	348	البسيط مخلع	لو تعرف الشمس ما للهوى **لم تَبِن لطرف** من السقام
19	الشاعر والكأس	358	الخفيف	هي في صمتها **تضئ** وهو في صمته يضامْ
20	إلى الله راجعون	410	البسيط مخلع	هات **اسقني الخمر جهرا** ولا تبال بما يكون

21	المساء	411	الكامل	سلمى **بماذا تفكرين** سلمى بماذا تحلمين
22	جرجي زيدان	424	الطويل	**بم سمر** الإخوان في كل ليلة وصاحبهم في اللحد غير مسامر
23	لقاء وفراق	433	البسيط	رقت **حواشيها** واخضر جانبها وأجمل الأرض ما رقت حواشيها تلك **الليالي لا** أرجو تذكرها خوف العناء ولا أخشى تناسيها

انتهاكات القافية:

أما عن الانتهاكات القفوية فقليلة، وقد شملت سناد التوجيه (اختلاف حركة ما قبل الروي المقيد) مثل قوله (الطويل) (1999، ص 265):

وما أنت إلا كالأباريق كلها تراب مهين قد ترقى إلى **خزَف**
أرى لك أنفا شامخا غير أنه تلفع أثواب الغبار وما **أنِف**

وقوله (الخفيف)، (1999، ص 163):

ألك النهر؟ إنه للنسيم الرطب درب وللعصافير **مورِد**
وهو للشهب تستحم به في الصيف ليلا كأنها **تتبرَد**

كما شملت سناد الحذو، وقد ورد ذلك مرة واحدة في قوله (الكامل)، (1999، ص 390):

يا شاعري قل للألى هجرُوني أنا ما نسيتكمُ فلا **تنسَوني**
ما بالكم طولتمُ حبل النوى يا ليت هذا الحبل غير متين

فالواو في قوله (فلا تنسوني) ليست حرف مد؛ لانفتاح ما قبلها، إلا إن نطقت (فلا تنسُوني)، وحينئذ يكون الشاعر قد وقع في خطأ لغوي واضح.

والخلاصة أن الشاعر في كثير من مواضع شعره يحترم ما فرضه القدماء من شروط، إلا أنه يمكن تسجيل بعض الخصائص الأسلوبية في القوافي لديه، منها:

1- وقوعه في سناد الردف وسناد التوجيه، وقد تقدم ذكرهما.

2- وقوعه في الإيطاء.

3- لزومه في بعض القصائد لما لا يلزم، وذلك في التزام الردف بالياء أو الواو في جميع القصيدة، فمن الأول قصائد الغدير الطموح (6أبيات) ويا قائد القوم (26بيتا) ومن اشتهى الخمر فليزرع دواليها (16بيتا) ويا أنشودتي انطلقي(17بيتا) ولقاء وفراق(42بيتا) وأخيرا فلوريدا (33بيتا)، ومن الثاني قصيدة كلوا واشربوا (25بيتا)، ولا شك أن هذا الالتزام يكثف الإيقاع في القافية، ويمنحه بعدًا آخر.

الضرورات الشعرية:

والضرورة الشعرية عند أبي ماضي يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أقسام هي:

1- الضرورات المعروفة والمسموح بها عند العروضيين، كصرف الممنوع ومنع المصروف وقطع الموصول ووصل المقطوع، وترك المهموز وهمز المقصور، والأمثلة على ذلك كثيرة، منها قوله (الكامل)، (1999، ص 42):

والعجب داء لا ينال دواؤه حتى ينال الخلد في **الدنياء**

وقوله (البسيط)، (1999، ص 175):

من ليس يسخو بما تسخو الحياة به فإنه **أحمقٌ** بالحرص ينتحر

وقوله (الوافر)، (1999، ص 206):

حوى في شعره عبث ابن **هاني** وزاد عليه فلسفة المعري

وقوله (الطويل)، (1999، ص 216):

كأني وقد أطلقت نفسي من **العنا** مليك لي الأغصان والعسكر المجر

وقد وردت تلك الضرورات في الديوان كله 231 مرة.

2- ضرورات تغير من بنية الكلمة دون تغيير في المعنى، كتسكين حرف متحرك داخل الكلمة أو ترك إعراب الاسم أو الفعل لأجل الوزن، كقوله (الكامل)، (1999، ص 51):

رؤيا منام رب **حلْم** في الكرى فيه تلوح حقائق الأشياء

.....

كادت تطل عروقه من جلده وتطل **معْها** شهوة لدمائي

وقوله (السريع)، (1999، ص 79):

لا تسألوا العاشق عن قلبه قد ضاع بين **الضِّحْك واللِّعْبِ**

وقوله (المديد)، (1999، ص 90):

لا ينجّي الشاة من سغب أن في أرض السها **عُشُبا**

ومن ذلك أن الشاعر يكثر من تسكين المنقوص كثرة مفرطة، تُميز أسلوبه الإيقاعي، سواء كان هذا المنقوص فعلا أم اسما، كقوله من قصيدة واحدة (الكامل)، (1999، ص 208):

خلت **الليـــــاليْ** في تتابعها تزري بها عنـــدي فلم تزرِ
قـالوا الكنيســـة خير تعزية لمن **ابتليْ** في الحب بالهجر
فنذرت أن **أقضيْ** الحياة بها وقصدتها كيـما **أفيْ** نذري
والشمس ساطعـــة ولامعـــة تكســـو **حواشيْ** النهر بالتبر

فترك نصب الليالي، وحواشي، وسكّن ابتليَ مع أن حقها البناء على الفتح، وترك نصب أقضي، وأفي، وقد ورد مثل هذه الانتهاكات 241مرة في مجموعته الشعرية.

3- ضرورات لا يقبلها الذوق ولا اللغة، كجزم المرفوع ونصب المجزوم، أو تغيير بنية الكلمة بحيث يتغير المعنى أو إضافة حرف لها يخرجها عن النطق المتعارف عليه.

وقد حاولت أن أحصي هذه الأبيات التي من هذا النوع، فخرجت بالجدول التالي:

م	اسم القصيدة	الصفحة	البحر	البيت	نوع الضرورة
1	1931م	85	المتقارب	**ليطربَ** من شاء أن يطربا فلست بمستمطر خلبا	نصب المجزوم
2	1914	168	الرمل	حلق الغربي فوق **السمَوات** ولبثنا نندب الرسم المحيل	حذف حرف من الكلمة
3	الخطب الفادح	173	الكامل	لو كان لي قلب لقلت له **ارعوي** إني بلا قلب فإني أزجر	إضافة الياء للأمر
4	فلنعش	179	الرمل	إعبثي ما شئت يا دنيا بنا وتحكم **ما تشأْ** يا قدر	جزم مرفوع
5	عبد الحميد بعد إعلان الدستور	268	الطويل	تفرق عنك المفسدون وطالما **رمُوا** الشعب بالتفريق خوف التفرق	تغيير البنية الصرفية للكلمة
6	سقوط أرضروم	282	البسيط	لا تحفظ الدرع منها جسم لابسها ولا ينجي الحصون الصخر **والرمَلُ**	تحريك يغيّر المعنى
7	كتابي	317	الطويل	وديني كدين الغيث إن سح **لم يُبَلْ** أروى الأقاحي أم سقى الشوك والدفلى	تغيير يغيّر المعنى
8	قف يا قطار	394	الكامل	فأجبتها بلسان معتذر **لم تجن** ِأنت ولا جنيت أنا	حذف ياء المخاطبة
9	قف يا قطار	394	الكامل	من **لا يشيد** بماله أثرا أو **يستفيد** بماله مننا **ويعيش** مثل العنكبوت **يعشْ** في الناس مذموما وممتهنا	جزم جواب الشرط وترك فعله دون جزم

10	يا أنشودتي انطلقي	432	البسيط	هذا هو العيد قد لاحت مواكبه يا قلب هلل لها يا شعر حيّها	إضافة الياء لفعل مبني على حذفها
11	عصر الرشيد	443	الكامل	قادوا الجيوش فكل سهل ضيق ورمُوا المعاقل فهي أرض داحية	تغيير البنية الصرفية

فمن خلال هذه الانتهاكات العروضية التي بلغت 73 انتهاكا ما بين كسر عروضي وزحاف غير مقبول، أي ما يعادل انتهاكا عروضيا كل 115 بيتا، ومن خلال الضرورات التي يلجأ إليها الشاعر والتي بلغت في مجموعها 484 ضرورة بما يعادل مرة كل 17 بيتا، منها 11 ضرورة غير مستساغة، ومن خلال عدم اكتراث الشاعر بظهور الحركات الإعرابية على أواخر الكلمات وبالذات الفتحة على الأسماء والأفعال المنقوصة، وعدم حذف حرف العلة من الفعل المجزوم في كثير من الأحيان، من ذلك كله يتبين ما يلي:

1- أن الشاعر يتساهل في سلامة اللغة ما دام المعنى واضحا.

2- أن الهنات في الوزن العروضي عند الشاعر كثيرة، وهذا يسم قصائده بالخلل الموسيقي، وقد يدل ذلك على أنه لا يعرف الأوزان إلا بشكل سطحي، أو أنه لا ينقح قصائده، أو ربما أنه أراد التجديد ورأى في التحلل من قواعد اللغة والشعر سمة تجديدية، والذي أرجحه هنا هو الاحتمال الأول؛ وهو أن الشاعر لا يعرف الأوزان معرفة كافية، ولا ريب أنه لا يُشترط في الشاعر أن يكون له معرفة بالأوزان.

وكل ما تقدم يؤكد ما اتهمه به الدكتور طه حسين، غير أنه يجب الوقوف عند بعض ما قاله بشيء من التأني، فمن ذلك:

1- قول الدكتور طه حسين بأن الشاعر يدافع عن ضعفه في اللغة والعروض بقوله (الرمل):

لست مني إن حسبت الشعر ألفاظا ووزنا
خالفت دربك دربي وانقضى ما كان منا
فانطلق عني لئلا تقتني هما وحزنا
واتخذ غيري رفيقا وسوى دنياي مغنى

وما أفهمه أن هذا ليس دفاعا عن ضعفه في اللغة والوزن، وإنما يريد الشاعر أن يقول بأن الشعر ليس ألفاظا ووزنا فحسب، وإلا لكانت المنظومات العلمية شعرا، فهي ألفاظ موزونة، ولا يعني أن الألفاظ والوزن ليسا مهمين في الشعر.

2- حديثه عن ثقل الدال الساكنة إذا وقعت رويا ليس على إطلاقه، فالثقل في قصيدة الطين ناشئ عن كون الدال غير مردوفة، وقد ورد للشاعر ثلاث قصائد ساكنة الدال في الروي مع وجود الردف ولم تحمل أي ثقل (أبو ماضي، 1999، ص 166-171).

3- حديثه عن قصيدة (المجنون) حيث قال إن الشاعر جمع بين بحرين متباعدين في الطول والقصر والهدوء والاضطراب وهما الرجز والهزج، وأنه اختلط عليه الأمر بين الهزج ومجزوء الكامل، فأما عن تباعد البحرين فهذا واضح، وأما عن خلطه بين الهزج ومجزوء الكامل فغير صحيح، إذ تبدأ القصيدة بقوله (الرجز، الوافر)، (أبو ماضي، 1999، ص 308):

أطار عني النوم صوت في الدجى كأنه دمدمة الشلال
يصرخ والريح تردد الصدى في أذن الفضاء والتلال
يا ليل قف هنيهة قبالي
تر البرايا وأرَ الليالي
أنا الشادي أنا الباكي أنا العاري أنا الكاسي
أنا الخمرة والدن أنا الساقي أنا الحاسي

وهكذا إلى نهاية القصيدة، فالبيتان الأخيران ظاهرهما أنهما من الهزج، ويبدو أن البيتين اللذين توقف عندهما الدكتور طه حسين واعتقد وجود الخلط بسببهما هما قوله بعد عدة أبيات (الوافر)، (أبو ماضي، 1999، ص 309):

كأن الليل **يوثِقُه** بأغلال وأمراس
ويضربُ جسمه العاري بسوط الظالم القاسي

بسبب تحول بعض تفاعيله من (مفاعيلن) إلى (مفاعلتن)، وهذا ينقله إلى مجزوء الوافر وليس مجزوء الكامل كما ذكر الدكتور طه حسين، وإذا كان أهل العروض يقررون أن أي قصيدة على وزن الهزج إذا تحرك الخامس في إحدى تفاعيلها – ولو في تفعيلة واحدة من القصيدة – فإن ذلك ينقل وزنها من بحر الهزج إلى مجزوء الوافر، وتعد جميع التفاعيل الأخرى معصوبة الخامس (مصطفى، 1974، ص 108)، فإذا كان الأمر كذلك فإن الشاعر لم يخلط بين البحور ولم يستعمل الهزج أصلا في هذه القصيدة، بل نظمها على الرجز ومجزوء الوافر.

ويظهر مما تقدم من الإحصاءات للانتهاكات على المستويات الثلاثة المتقدمة عند الشاعر أنه لا يعرف دقائق الوزن والقافية وشروطهما إلا بشكل عام، وهو أمر ليس شرطًا في الشاعر، بيد أن إتقان ذلك يجعل الشعر أكثر موسيقى، وأبعد عن النشاز، وربما وقعت هذه الانتهاكات من الشاعر بقصد كسر الرتابة التي يحملها الشعر العمودي ورغبة في دعم القصيدة ببعض الإيقاعات الجديدة، بدليل كثرة ما لديه من القصائد منوعة البحور والقافية، مما يؤكد هذا التوجه عنده.

كما اتضح أن طه حسين – وإن وافقناه في بعض ما ذكر- قد بالغ فيما وصف به هذا الشاعر من أن لغته موغلة في الرداءة أو أنه اتخذ من ضعف اللغة والشعر مذهبًا.

الخاتمة:

من خلال ما تم استعراضه في هذا البحث يمكن تلخيص نتائجه فيما يلي:

1- أن الشاعر محافظ من حيث الوزن على ما استعمله العرب من البحور؛ إذ لم يخرج منها على امتداد قصائده، وأنه ينزع إلى الإكثار من النظم على المجزوء من الأوزان.

2- أنه من المحافظين في قوافيه؛ فهو يحترم ما فرضه القدماء على القافية من شروط، ويختار من حروف الروي ما كثر عندهم ويهمل ما أهملوه أو قل استعماله عندهم.

3- يتجاوز الشاعر في انتهاكاته العروضية الزحافات المقبولة، إلى زحافات قبيحة حذر منها العروضيون؛ لما فيها من نشاز يفسد على السامع النظام الموسيقي للقصيدة.

4- يقع الشاعر في كسور الوزن بنسبة ملحوظة؛ مما يشكل ظاهرة واضحة في شعره.

5- يتجاوز الشاعر أيضًا المقبول من الضرورات الشعرية إلى ضرورات تؤثر على بنية الكلمة أو إعرابها فينصب المرفوع ويرفع المجزوم ويحذف بعض حروف الكلمة أو يحرك ساكنًا أو يسكن متحركًا بشكل يحيل المعنى ويفسده؛ مما يدل على أنه يتساهل في سلامة اللغة ما دام المعنى واضحًا.

المراجع

أنيس، إبراهيم. (1988). *موسيقى الشعر* (ط.6). مكتبة الأنجلو المصرية.

أنيس، إبراهيم. (1992). *الأصوات اللغوية*، مكتبة الأنجلو المصرية.

أنيس، إبراهيم. (1994). *من أسرار اللغة* (ط.6). مكتبة الأنجلو المصرية.

بدوي، أحمد أحمد. (1996). *أسس النقد الأدبي عند العرب*، دار نهضة مصر.

برهومي، خليل. (1993). *إيليا أبو ماضي شاعر السؤال والجمال* (ط.3). دار الكتب العلمية.

الجرجاني، القاضي. (د.ت). *الوساطة بين المتنبي وخصومه* (محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، تحقيق)، المكتبة العصرية.

ابن جعفر، قدامة. (د.ت). *نقد الشعر* (محمد عبد المنعم خفاجي، تحقيق)، دار الكتب العلمية، بيروت.

الجمحي، محمد بن سلام. (د.ت). *طبقات فحول الشعراء*، دار المدني.

حسين، طه. (1981). *حديث الأربعاء* (ط.11). دار المعارف.

الخفاجي، ابن سنان. (1402). *سر الفصاحة* (ط.1). دار الكتب العلمية.

الزركلي، خير الدين. (1999). *الأعلام* (ط.14). دار العلم للملايين.

الزمخشري. (2009). *تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل* (خليل مأمون، تحقيق؛ ط.3)، دار المعرفة.

عبد العزيز، ربيع. (1997). *ثقافة الشاعر دراسة في تراثنا النقدي* (ط.1). دار الفتح، الفيوم.
العكبري، أبو البقاء. (د.ت). *شرح ديوان المتنبي*، دار المعرفة.
العلولي، ابن طباطبا. (1985). *عيار الشعر* (عبد العزيز بن ناصر المانع، تحقيق)، دار العلوم.
فضل، صلاح. (1981). ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، *مجلة فصول، 1* (4)، 209-218.
القيرواني، ابن رشيق. (1981). *العمدة في محاسن الشعر وآدابه* (ط.5). دار الجيل.
أبو ماضي، إيليا. (1999). *المجموعة الكاملة* (ط.1). دار الفكر العربي.
المرزباني. (1995). *البيت في الموشح* (محمد حسين شمس الدين، تحقيق؛ ط.1)، دار الكتب العلمية.
مصطفى، محمود. (1974). *أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية* (ط.13). مكتبة محمد علي.
موافي، عثمان. (1994). *في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم* (ط.3). دار المعرفة الجامعية.

Arabic References

Anīs, Ibrāhīm. (1988). *Mūsīqá al-shiʿr* (6th ed.). Maktabat al-Anjlū al-Miṣrīyah.

Anīs, Ibrāhīm. (1992). *al-aṣwāt al-lughawīyah*, Maktabat al-Anjlū al-Miṣrīyah.

Anīs, Ibrāhīm. (1994). *min Asrār al-lughah* (6th ed.). Maktabat al-Anjlū al-Miṣrīyah.

Badawī, Aḥmad Aḥmad. (1996). *Usus al-naqd al-Adabī ʿinda al-ʿArab*, Dār Nahḍat Miṣr.

Barhūmī, Khalīl. (1993). *Īliyā Abū Māḍī shāʿir al-suʾāl wa-al-jamāl* (3rd ed.). Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah.

al-Jurjānī, al-Qāḍī. (N. D). *al-Wasāṭah bayna al-Mutanabbī wa-khuṣūmih* (Muḥammad Abū al-Faḍl Ibrāhīm, wa-ʿAlī Muḥammad al-Bajāwī, taḥqīq), al-Maktabah al-ʿAṣrīyah.

Ibn Jaʿfar, Qudāmah. (N. D). *Naqd al-shiʿr* (Muḥammad ʿAbd al-Munʿim Khafājī, taḥqīq), Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah, Bayrūt.

al-Jamḥī, Muḥammad ibn Sallām. (N. D). *Ṭabaqāt fuḥūl al-shuʿarāʾ*, Dār al-madanī.

Ḥusayn, Ṭāhā. (1981). *Ḥadīth al-Arbiʿāʾ* (11th ed:). Dār al-Maʿārif.

al-Khafājī, Ibn Sinān. (1402). *Sirr al-faṣāḥah* (1st ed.). Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah.

al-Ziriklī, Khayr al-Dīn. (1999). *al-Aʿlām* (14th ed.). Dār al-ʿIlm lil-Malāyīn.

al-Zamakhsharī. (2009). *tafsīr al-Kashshāf ʿan ḥaqāʾiq al-tanzīl wa-ʿuyūn al-aqāwīl fī Wujūh al-taʾwīl* (Khalīl Maʾmūn, taḥqīq ; 3rd ed.), Dār al-Maʿrifah.

ʿAbd al-ʿAzīz, Rabīʿ. (1997). *Thaqāfat al-shāʿir dirāsah fī turāthinā al-naqdī* (1st ed.). Dār al-Fatḥ, al-Fayyūm.

al-ʿUkbarī, Abū al-Baqāʾ. (N. D). *sharḥ Dīwān al-Mutanabbī*, Dār al-Maʿrifah.

Alʿlwly, Ibn Ṭabāṭabā. (1985). *ʿIyār al-shiʿr* (ʿAbd al-ʿAzīz ibn Nāṣir al-Māniʿ, taḥqīq), Dār al-ʿUlūm.

Faḍl, Ṣalāḥ. (1981). Ẓawāhir uslūbīyah fī shiʿr Shawqī, *Majallat fuṣūl, 1* (4), 209-218.

al-Qayrawānī, Ibn Rashīq. (1981). *al-ʿUmdah fī Maḥāsin al-shiʿr wa-ādābuh* (5th ed.). Dār al-Jīl.

Abū Māḍī, Īliyā. (1999). *al-Majmūʿah al-kāmilah* (1st ed.). Dār al-Fikr al-ʿArabī.

al-Marzubānī. (1995). *al-Bayt fī al-muwashshaḥ* (Muḥammad Ḥusayn Shams al-Dīn, taḥqīq; 1st ed.), Dār al-Kutub al-ʿIlmīyah.

Muṣṭafá, Maḥmūd. (1974). *Ahdá sabīl ilá ʿAlamī al-Khalīl al-ʿarūḍ wa-al-qāfiyah* (13th ed.). Maktabat Muḥammad ʿAlī.

Muwāfī, ʿUthmān. (1994). *fī Naẓarīyat al-adab min Qaḍāyā al-shiʿr wa-al-nathr fī al-naqd al-ʿArabī al-qadīm* (3rd ed.). Dār al-Maʿrifah al-Jāmiʿīyah.