مجلة

جامعة الملك خالد
KING KHALID UNIVERSITY

جامعة الملك خالد للعلوم الإنسانية

دورية علمية نصف سنوية

محكمة

المجلد العاشر –العدد الثاني

جمادى الثاني 1445هـ -ديسمبر2023م

مجلة جامعة الملك خالد للعلوم الإنسانية

King Khalid University Journal of Humanities

مجلة علمية، نصف سنوية، مُحكمة

تصدر عن جامعة الملك خالد

المجلد (10) – العدد (2)

(1445هـ) – (2023م)

الموقع الإلكتروني:

www.hj.kku.edu.sa

البريد الإلكتروني: humanities@kku.edu.sa

الرقم الدولي المعياري (ردمد) 1658 -6727

ISSN:1658-6727

رقم الإيداع 1435/3076 **بتاريخ** 1435/3/12

المشرف العام

معالي رئيس جامعة الملك خالد

أ.د. فالح بن رجاء الله منيع السلمي

نائب المشرف العام

وكيل الجامعة للدراسات العليا والبحث العلمي

ا.د. حامد مجدوع القرني

رئيس هيئة التحرير

أ.د. يحيى بن عبد الله الشريف

رئيس هيئة التحرير

أ.د/ يحيى بن عبد الله الشريف

جامعة الملك خالد

هيئة التحرير

أ.د/ عوض بن عبد الله القرني

جامعة الملك خالد

أ.د/ متعب بن عالي القرني

جامعة الملك خالد

أ.د. عبد العزيز محمد رمضان

جامعة الملك خالد

أ.د. لي إن سوب

جامعة هانكوك للغات الأجنبية –كوريا

أ.د/ ماريا خيسوس بيغيرا

جامعة كومبلوتنسي – إسبانيا

أ.د/ عبد الرحمن السليمان

جامعة لوفان – بلجيكا

د. سلطانة بنت محمد الشهراني

جامعة الملك خالد

مدير التحرير

د/ عادل معتمد عبد الحميد

جامعة الملك خالد

التعريف بالمجلة:

مجلة جامعة الملك خالد للعلوم الإنسانية دورية علمية محكمة متخصصة في العلوم الإنسانية، وتهدف إلى نشر الإنتاج العلمي للباحثين في تخصصات العلوم الإنسانية، وتعنى بالبحوث الأصيلة التي لم يسبق نشرها باللغتين العربية والإنجليزية، والتي تتسم بالمصداقية واتّباع المنهجية العلمية السليمة.

أهداف المجلة:

تهدف المجلة إلى أن:

1. الإسهام في إبراز دور الحضارة الإسلامية في إثراء العلوم الإنسانية.
2. نشر البحوث العلمية المحكمة في مجال العلوم الإنسانية بفروعها المختلفة.
3. الإضافة إلى الرصيد المعرفي في الدراسات الإنسانية.
4. إبراز جهود الباحثين في الدراسات والبحوث العلمية ذات الصلة بموضوعات الإنسانيات

شروط النشر:

1. أن يتصف البحث بالأصالة والابتكار والجدة واتباع المنهجية العلمية الملائمة، وصحة اللغة وسلامة الأسلوب.
2. ألا يكون قد سبق نشره أو قدم للنشر في مكان آخر، ويتعهد الباحث كتابةً ألا يكون البحث قد سبق نشره أو قد قدم للنشر مزامنة مع تقديمه للنشر في مجلتنا إلى مجلة أخرى حتى يتم اتخاذ القرار المناسب في هذا الشأن.
3. ألا يكون البحث جزءاً من كتاب منشور أو مستلاً من رسالة علمية.
4. ألا تزيد عدد صفحات البحث عن 40 صفحة.
5. تخضع جميع البحوث المقدمة للنشر في المجلة للتحكيم بعد اجتيازها مرحلة الجرد الداخلي.
6. لا يجوز نشر البحث أو أجزاء منه في مكان آخر بعد إقرار نشره في مجلة جامعة الملك خالد للعلوم الإنسانية إلا بعد الحصول على إذن كتابي بذلك من رئيس التحرير.
7. موافقة المؤلف على نقل حقوق النشر كافة إلى المجلة، وإذا رغبت المجلة في إعادة نشر البحث فإن عليها أن تحصل على موافقة مكتوبة من صاحبه.
8. يمنح المؤلف نسخة واحدة من العدد المنشور فيه بحثه، وجميع أصول البحث التي تصل إلى المجلة لا تردّ سواء نشرت أم لم تنشر.

متطلبات النشر وتعليماته:

1. تصنف المواد التي تقبلها المجلة للنشر وفق ما يأتي:

أ. البحث أو الدراسة:

من عمل المؤلف في مجال تخصصه، ويجب أن يكون أصيلاً، وأن يضيف جديداً للمعرفة.

ب. المقالة:

وتتناول العرض النقدي والتحليلي للبحوث والكتب ونحوها التي سبق نشرها في ميدان معين من ميادين الدراسات الإنسانية.

ج. منبر الرأي:

رسائل القراء إلى المحرر والردود والملحوظات التي ترد إلى المجلة.

2. بالنسبة للبحوث والدراسات، تنشر المجلة البحوث الآتية فقط:

أولا: البحوث الميدانية (الإمبريقية):

يورد الباحث مقدمة يبين فيها طبيعة البحث ومبرراته ومدى الحاجة إليه، ثم يحدد مشكلة البحث، ثم يعرض طريقة البحث وأدواته، وكيفية تحليل بياناته، ثم يعرض نتائج البحث ومناقشتها والتوصيات المنبثقة عنها، وأخيراً يثبت قائمة المراجع.

ثانياً: البحوث النوعية التحليلية:

يورد الباحث مقدمة يمهد فيها لمشكلة البحث وأسئلته مبيناً فيها أهميته وقيمته في الإضفاء إلى العلوم والمعارف وإغنائها بالجديد، ثم يقسم العرض بعد ذلك إلى أقسام متسلسلة ومترابطة على درجة من الاستقلال فيما بينها، بحيث يعرض في كل منها فكرة مستقلة ضمن إطار الموضوع الكلي ترتبط بما سبقها وتمهد لما يليها، ثم يختم الموضوع بخلاصة شاملة وتوجيهات، وأخيرا يثبت قائمة بالمراجع.

3. أن يحتوي البحث على: عنوان البحث باللغتين العربية والانجليزية وملخص باللغتين العربية والإنجليزية في صفحة واحدة بحدود (150) كلمة لكل ملخص، وأن يتضمن البحث كلمات دالة على التخصص الدقيق للبحث باللغتين وسيرة ذاتية مختصرة للباحث او الباحثين.
4. تقدم البحوث مطبوعة بخط (Traditional Arabic) حجم (18) للنصوص في المتن، ويكتب البحث على وجه واحد، مع ترك مسافة 1.0 بين السطور.
5. إن سياسة المجلة تستوجب (بقدر الإمكان) أن يتكون البحث من الأجزاء التالية:

- **(للبحوث الامبريقية – الميدانية):**

مقدمة الدراسة، مشكلة الدراسة، وأهدافها وأسئلتها/ أو فرضياتها، أهمية الدراسة، محددات الدراسة، التعريفات بالمصطلحات، إجراءات الدراسة، وتتضمن: المجتمع والعينة، أداة الدراسة، صدق وثبات الأداة، المنهج المتبع في الدراسة، ثم عرض النتائج، ومناقشتها، وأخيراً الاستنتاجات، والتوصيات.

6. يراعى في أسلوب توثيق المراجع داخل النص وفق نظام جمعية علم النفس الأمريكية (APA).
7. يرجى الرجوع إلى موقع المجلة على الإنترنت لمزيد من التفاصيل على العنوان التالي:

- موقع المجلة الإلكتروني: hj.kku.edu.sa.

8. توجّه جميع المراسلات إلى رئيس هيئة التحرير على العناوين التالية:

- مجلة جامعة الملك خالد للعلوم الإنسانية، الرمز البريدي 61413 صندوق البريد 9100
- الإيميل:humanities@kku.edu.sa

مقدمة التحرير

هذا هو العدد الثاني من المجلد العاشـر لمجلة جامعة الملك خالد للعلوم الإنسـانية؛ الذي يشـتمل على عدد من البحوث التي روعيت فيها معايير البحث الرصين والتحليل العلمي الموضوعي؛ ومن المتوقع أن تمثل إضـــافة علمية في حقل العلوم الإنســـانية التي تتنامى أهميتها، وتزداد الحاجة إليها في ظل التطورات العلمية الحديثة على الساحة الأكاديمية محليًّا ودوليّا .

وكان حرص هيئة التحرير على تحقيق أفضل الممارسات في النشر العلمي، لإبراز هذه الأبحاث وإظهار جهود الباحثين الأصيلة والمبتكرة والمتبِعَة للمنهجيات العلمية، وعرضها للمتلقين بأفضل صورة ممكنة.

وفي العدد الحالي أبحاث متنوعة في موضـوعاتها واهتماماتها ومناهجها وأسـاليب دراسـتها ، وفي مطلعها يعرض الدكتور/ يحيى بن علي آل مريع بحثا عن محلِّل صـــرفيّ غير معجمي للأفعال العربية ، ثم يتناول الدكتور/ إبراهيم بن محمد أبو طالب البنية الإيقاعية في شـعر محمد الثبيتي ، ثم ينتقل بنا الدكتور/ خالد بن سـعيد أبو حكمة إلى الحديث عن الإحالة ودورها في التماسـك النصـي عند الزهاوي في شـعر الوصـف والحرب ، ثم يخصـص الدكتور/ أنور يعقوب زمان بحثه للحديث عن هيكل القصـيدة عند الشـاعر يحيى بن الحكم (الغزال) : دراســة وصــفية تحليلية ، ثم تدرس الدكتورة / حمدة بنت مشــارك الرويلي جدلية الذات والآخر في معارضـات الشـعر العباسـي : دراسـة موضـوعية موازنة ، وتدرس أيضـا الدكتورة / هدى بنت عبدالعزيز الخلف قصيدة "على مرمى وطن" للشاعر د. عادل بن خميس الزهراني : دراسة أسلوبية، ثم يعرّج بنا الدكتور/ محمد بن فريح التميمي على العوامل المؤثرة في استهلاك المياه السكنية في مدينة حائل، المملكة العربية السـعودية ، وتسـتعرض الدكتورة / أمل بنت حسـين آل مشـيط معايرة كفاءة نماذج تقدير التبخر – نتح بواســـطة النموذج المرجعي بنمان مونتايث بمناطق شمال المملكة العربية الســـعودية ، ثم تطلعنا الدكتورة/جميلة بنت حماد الطويهر للحديث على دور تقنِيَتَي الاسـتشـعار عن بُعْد ونظم المعلومات الجغرافية في رســم خريطة تغيّر اســتخدامات الأراضــي في مدينة الطائف في المملكة العربية الســعودية ، وتخصــص الدكتورة/جواهر بنت محمد الهتلان بحثها لتناول ملامح المســـاكن متعددة الأدوار في الحيّز الجغرافي لواحة الأحسـاء : دراسـة تطبيقية ، وختاما يطوّف بنا الدكتور/ محمد بن سـلطان السـلطان للحديث عن مظاهر التأثير اللغوي للعاملة المنزلية الناطقة بغير العربية على لغة الطفل الســـعودي بمدينة بريدة من وجهة نظر والديه : دراسة ميدانية.

وبعد: فإني لأرجو أن تكون هذه الأبحاث ذات قيمة علمية وأثر معرفي، وأن يجد الباحثون والقراء فيها ما يلتمسونه ويتطلعون إليه، والله الموفق.

رئيس هيئة التحرير

أ.د. يحيى بن عبد الله الشريف

قائمة المحتويات

الصفحة

مقدمة

التحرير .....

1. نحو محلّل صَرْفِيّ غير معجميٍ للأفعال العربية.

د. يحيى بن علي آل مريع عسيري..... 24-1

2. البنية الإيقاعية في شعر محمد الثبيتي

د. إبراهيم بن محمد أبو طالب..... 70-25

3. الإحالة ودورها في التماسك النصيّ عند الزهاوي في شعر الوصف والحرب

د. خالد بن سعيد أبو حكمة..... 101-71

4. هيكل القصيدة عند الشاعر يحيى بن الحكم (الغزال) – دراسة وصفية تحليلية

د. أنور يعقوب محمد زمان..... 141-102

5. جدلية الذات والآخر في معارضات الشعر العباسي – دراسة موضوعية موازنة

د. حمدة بنت مشارك الرويلي..... 175-142

6. العوامل المؤثرة في استهلاك المياه السكنية في مدينة حائل، المملكة العربية السعودية

د. محمد بن فريح فهد التميمي..... 239-176

7. معايرة كفاءة نماذج تقدير التبخر– نتح بواسطة النموذج المرجعي بنمان–مونتايث بمناطق شمال المملكة العربية السعودية

د. أمل بنت حسين سعيد آل مشيط..... 261-240

8. دور تقنيتي الاســـتشـــعار عن بعد ونظم المعلومات الجغرافية في رســـم خريطة تغير استخدامات الأراضي في مدينة الطائف في المملكة العربية السعودية

د. جميلة بنت حماد الطويهر..... 301-262

9. ملامح المساكن متعددة الأدوار في الحيز الجغرافي –دراسة تطبيقية لواحة الأحساء

د. جواهر بنت محمد الهتلان..... 331-302

قائمة المحتويات

الصفحة

10. مظاهر التأثير اللغويّ للعاملة المنزليّة الناطقة بغير العربيّة على لغة الطفل السعوديّ بمدينة بريدة من وجهة نظر والديه – دراسة ميدانية 357-332

د. محمد بن سلطان بن علي السلطان.....

11. من خصائص الأسلوب في قصيدة على مرمى وطن للشاعر عادل بن خميس الزهراني 390-358

د. هدى بنت عبد العزيز بن خلف الشمري.....

المواد العلمية المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها

أبحاث العدد

البنية الإيقاعية في شعر محمد الثبيتي

د. إبراهيم بن محمد أبو طالب
أستاذ الأدب والنقد الحديث المشارك- قسم اللغة العربية وآدابها
كلية العلوم الإنسانية- جامعة الملك خالد بأبها

المستخلص:

تقوم الدراسة على الإحصاء والوصف والتحليل للبنية الإيقاعية في شعر محمد الثبيتي، وقد تشكَّلت من تمهيد وأربعة مباحث، تناول الأول منها: الموسيقى الخارجية (الوزن، والقافية)، والثاني: الموسيقى الداخلية من إيقاع التكرار، والجناس، والتوازي، والتشكيل البصري، والثالث: وقفَ على أبرز مظاهر التجديد في شعر الثبيتي من حيث الإيقاع والوزن، والرابع: رصدَ بعض الملاحظات على شعره. وقد توصَّلت الدراسةُ إلى عددٍ من النتائج منها: أنَّ الشاعر قد جدَّد في تجربته من خلال التحوَّل من الشعر العمودي إلى التفعيلة التي شَكَّلتْ نقلةً في تجربته الشِّعرية، وقد استخدم الشَّاعرُ عددًا من المظاهر والآليات التي من أبرزها: تعدُّد التفعيلات والتحوَّل من الشَّطر إلى السَّطر، والمزج بين بحرين اثنين في القصيدة الواحدة، وكذا تعدّد البحور والأوزان في القصيدة الواحدة، كما أنَّ شعره لم يخلُ مِن (قصيدة النثر) على الرغم من إخلاصه للوزن، وذلك باستخدامها في ثلاث قصائد فقط في أعماله الكاملة.

الكلمات المفتاحية: البنية الإيقاعية- الوزن والقافية- التجديد- شعر محمد الثبيتي.

The rhythmic structure in the poetry of Muhammad Al-Thubaiti

Dr/ Ibrahim Mohammed Abu-Talib
Associate Professor of Literature and Modern Criticism
Department of Arabic Language and Literature
College of Humanities-King Khalid University- Saudi Arabia.

Abstract:

The study is based on statistics, description, and analysis of Muhammad Al-Thubaiti's Poetry, the study consisted of an introduction and four sections, the first of which dealt with: external music (meter and rhyme), the second: internal music from the rhythm of repetition, alliteration, parallelism, and visual formation, the third: highlighted the most prominent manifestations of renewal in Al-Thubaiti's poetry in terms of rhythm, and the fourth: illustrated some feedback on Al-Thubaiti's poetry. The study has several findings, including that the poet has renewed his experience by switching from the column to the structured poetry, which constituted a shift in his poetic experience. Moreover, the poet used a number of indicators and mechanisms, the most prominent of which are: the multiplicity of meters and the shift from the part to the line, and the mixing of two meters in one poem, as well as the multiplicity meters and rhythms in the poem, and his poetry was not devoid of (the prose poem) despite his commitment to meter, by using it in only three poems in his entire publications.

Keywords: Rhythmic Structure - Meter and Rhyme - Renewal - Muhammad Al-Thubaiti's Poetry.

المقدمة:

يقفُ الشاعرُ محمد الثبيتي[1] في صدارة شعراء الحداثة على خريطة الشعر العربي السعودي المعاصر؛ ويمثِّل علامةً فارقةً وصوتًا مميزًا بتجربته المتفرِّدة التي تمثِّل جيلًا خرج على نمط المألوف التقليدي بوعي وفهم جديدين لطبيعة الشعر، انتظرته السُّعودية طويلًا ليكون صاحب مدرسة شعرية أصبح لها أتباعُها ومريدوها، بل وكان له التأثير الكبير على من جاء بعده من الشعراء الشَّباب، وقد سعى إلى التجريب المستمر والتجديد ليحقِّق اختلافه، ويجذّر كينونته الشعرية بنفَسِه الخاص وصوته المتفرِّد إنَّه صوتُ (سَيّد البِيد) الشاعر الخالد الذي أعاد للرمال حكايتها ونخيلها، وللصحراء ثقافتها وحضورها، وهو لا ينفصم عن آلام الأمَّة وآمالها، فهو شاعرُ أطلالِ الماضي، ومحقِّق حلم الرغبة في كتابة ما لم يُكتب.

أسئلة الدراسة:

تنبني هذه الدراسة على سؤال جوهري هو:

- ما طبيعة الإيقاع الشعري عند محمد الثبيتي؟

ومن هذا السؤال العام تأتي أسئلة فرعية منها:

- كيف تشكَّلت البحور والأوزان في شعر الثبيتي؟
- وكيف وظَّف الشاعر القافية والوقفات في شعره؟
- وما أبرز مظاهر التجديد التي استخدمها الشاعر في الوزن والقافية وشعر التفعيلة؟
- وهل ثمة ملاحظات أو مآخذ على البنية الإيقاعية في شعر الثبيتي؟

---

(1) محمد بن عواض بن منيع الله الثبيتي: شاعر شهير من أبرز شعراء الحداثة في الثمانينيات الميلادية، من مواليد قرى بني سعد، جنوب مدينة الطائف غرب المملكة العربية السعودية عام **1952**، وتوفي عام **2011**م. أعماله الشعرية هي: عاشقة الزمن الوردي، تهجيت حلما تهجيت وهما، بوابة الريح، التضاريس، موقف الرمال. أصدرها النادي الأدبي في حائل في مجلد واحد، **2009**م. (انظر موقع الشاعر: رابط: https://althbaiti.com/about-me/)

أهداف الدراسة:

بيان كيفية تَشكُّل البنية الإيقاعية في الموسيقى الخارجية (الوزن والقافية) والموسيقى الداخلية في شعر محمد الثبيتي. وإيضاح أبرز مظاهر التجديد في شعر أحد رواد الحداثة في القصيدة العربية السعودية المعاصرة. وكشف طبيعة التجديد في بنية القصيدة الحديثة والخروج على النمط الخليلي.

الدراسات السابقة:

تعدَّدت الدراسات التي تناولت شعر الثبيتي تعددًا واضحًا وعلى كل المستويات، وقد حظي شعره باهتمامٍ كبيرٍ من الباحثين والأكاديميين السعوديين والعرب، وثمة كتب ودراسات جامعية كثيرة محليا وعربيا [(2)]، ولكن ما يعنينا منها هو الدراسات التي تناولت الجانب الإيقاعي في شعره، وهي بحسب اطلاعنا لم تخرج عمَّا يأتي، ونرتبها من الأحدث إلى الأقدم:

1. بحث بعنوان (موسيقى الشعر عند محمد الثبيتي وعبد الله الزيد) لـ(سعد، 2017). وقد تناول فيه الباحثُ "أهم الظواهر العروضية التي اتسم بها ديوان الشاعرين.. وفي الدراسة "إشارة لأكثر البحور والتفعيلات وقوعًا في دواوين الشاعرين، وتحليل هذا الأمر من باب الذوق الذي يميِّز الشاعر وكذلك من باب التوافق بين الغرض والوزن، وهو توافق نسبي يختلف بين ناقد وآخر"(سعد، 2017، 98). والسمات العروضية في شعر عبد الله الزيد ومحمد الثبيتي.

ومما يلاحظ على هذه الدراسة هو عدم التعمُّق في شعر الثبيتي وإعطائه حقِّه من التحليل والتعليل، وجعلت الدراسة شعر الثبيتي ثانويًّا، فيأتي بشواهد من شعره لما يوافق شعر الزيد كقوله: "فالثبيتي هنا يورد داخل النص التفعيلي مقطوعة كاملة وأحيانًا بيتًا واحدًا مثلما يفعل الزيد وللزيد مذهب آخر في التنويع..."(سعد، 2017، 113). ولسنا هنا نميِّز أو نفاضل بين الشاعرين، فلكلٍّ منهما قَدره ومكانته في الأدب السعودي الحديث، وللباحث أن يقدِّم من يشاء ويختار، ولكنَّا نقصد أنَّ شعر الثبيتي لم يأخذ حقَّه من التفصيل والبيان والتركيز على بنيته الإيقاعية، وهذا ما تحاول دراستنا النهوض به.

---

(2) رصدها عدد من الباحثين، انظر مثلا: شعرية الإيقاع بحث في قصيدة محمد الثبيتي، راشد القثامي(2014) (ص6- 9)، الخصائص الأسلوبية في شعر محمد عواض الثبيتي، فوزية البطي(2017)(ص7–9)، وغيرهما.

2. مقال بعنوان (المغامرة الإيقاعية وتنوّع الأشكال الشعرية في شعر الثبيتي). (الهمَّامي، رابط: https://www.alriyadh.com/1036049). وقد تناول الباحث في مقاله الوقفات أو العناوين الآتية: القصيدة العمودية وفتنة الشكل القديم، وقصيدة التفعيلة وحرية التشكُّل الشعري، وتداخل الأشكال الشعرية في قصيدة الثبيتي. وفي المقال لمحات مهمَّة في تجربة الشاعر، ولكنَّها ليست كافية.
3. كتاب بعنوان (الثبيتي يتلو أسارير البلاد، الإيقاع ومقاربات المعنى في "ترتيلة البدء"، قراءة أسلوبية). (الأمير، 2014). وتعدُّ من أوائل الدراسات التي تخصَّصت في تناول الإيقاع في شعر الثبيتي –بحسب اطلاعنا–، وقد خصَّصها في قصيدة واحدة، كما يقول في مقدمته "ونظرًا لتعذُّر دراسة الإيقاع في شعر الثبيتي كلِّه، فقد اخترتُ قصيدة (ترتيلة البدء) أنموذجًا..."(الأمير، 2014، 15). وفيها يتضح الفرق بين هدف دراستنا وهدف هذه الدراسة في تركيزها على قصيدة واحدة ضمن ديوان التضاريس، ودراستها إيقاعيًّا وأسلوبيًّا والاشتغال على مقاربة المعنى والدلالة وفقا للمنهج الأسلوبي.
4. كتاب بعنوان (شعرية الإيقاع، بحث في قصيدة محمد الثبيتي). (القثامي، 2014). بعد الانتهاء من قراءة شعر الثبيتي واستقراء الأوزان والقوافي وإحصائها اطلعتُ على هذا الكتاب، وهو دراسة رصينة تناولت شعرية الإيقاع من خلال سؤال رئيس هو: ما المكونات الإيقاعية التي من خلالها أُنتِجت الشِّعرية؟" وكانت أهداف الدراسة متركِّزة في: محاولة فهم المصطلحات النقدية وخصوصًا الحديثة مثل الشعرية، والهدف الثاني: فهم العلاقة بين الشكل العام للتجربة الشعرية والقصيدة والإيقاع، والثالث: دراسة الأبنية العروضية في قصائد الثبيتي، والرابع: توضيح التلازم بين الصوت والإيقاع. وقد جاءت الدراسة في أربعة فصول هي، الأول: وفيه يعالج الباحث مصطلح الشعرية، ثم مصطلح الإيقاع، ثم ماهية شعرية الإيقاع. وفي الفصل الثاني: الإيقاع والشكل، وفي الثالث: الإيقاع والعروض، وفي الرابع الإيقاع والصوت. (القثامي، 2014، 6–11).

ومن هنا فإن بحثنا هذا يختلف عن الدراسة السابقة في أهدافها ومباحثها من ناحية، ويلتقي معها في الفصل الثالث المرتبط بالعروض من ناحية أخرى، ولهذا فإن دراستنا لن تخوض في النماذج والأمثلة الكثيرة وربطها بالشعرية ودراسة جمالياتها كما قامت به الدراسة وأجادت في ذلك، وسنكتفي برصد الوزن وبيان تكراره في القصائد وفق إحصاءات دالَّة ومركّزة، ثم فيما يتعلق بالقافية سنبيّن فيها ما لم يرد في الدراسة المذكورة من بيان لأنواعها ومسمياتها وحصر لحروفها وغير ذلك مما لم نجده في دراسة القثامي، إضافة إلى بعض المراجعات التي قد نختلف معه فيها أو نتفق، وسنبينها في مواطنها ما لزم الأمر، كذلك ستختلفُ دراستنا في بيان الموسيقى الداخلية والتركيز على أبرز نماذجها من شعر الثبيتي، وكذا بيان مظاهر التجديد في شعره وبعض المآخذ أو الهنات البسيطة التي رأيناها –من وجهة نظرنا– في بعض شعره من حيث الوزن أو القافية أو الضرورات الشعرية الأخرى، وهي مما لم يقف لديه الباحث.

منهج الدراسة وإجراءاتها:

تنهض دراستنا بوصفها دراسة وصفية تحليلية إحصائية للتركيز على الأعمال الكاملة من شعر (الثبيتي، 2009)، وبيان خصوصيته الإيقاعية في الموسيقى الخارجية والداخلية، وما يرتبط به من تجديد، وتأتي في إطار التكامل البحثي والعلمي، واستجابة لتوصيةٍ وردت في دراسة أكاديمية تقول: "يرى الباحث أنَّ شعر الثبيتي يحتاج لدراسة متفردة تتناول الإيقاع الموسيقي لشعر محمد الثبيتي"(الشمري، 2014، 216). وقد جاءت الدراسة في مقدمة وتمهيد وأربعة مباحث، ثم خاتمة عَرضَت أبرز النتائج. وفيما يأتي بيان ذلك.

البنية الإيقاعية:

الإيقاع في اللغة –كما في لسان العرب– مأخوذ من "الميقَع والميقَعَة: كلاهما المطرَقَة، والإيقاعُ مأخوذ من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقِّعها ويبيِّنها" (ابن منظور، 1997، ج6– مادة "وقع"). وقد رُبط قديمًا بين الإيقاع والوزن، قال السجلماني في تعريف الشعر: "هو الكلام المخيَّل المؤلَّف من أقوال موزونة ومتساوية وعند العرب مقفاة"(السجلماسي، 1980، 281). وقد شرح قوله (موزونة) بأن يكون لها عددٌ إيقاعي، ومعنى قوله متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفًا من

أقوال إيقاعية عدد زمان الواحد مساوٍ لعدد زمان الآخر. ولا يكاد الدرسُ العربي القديم كله يخرج عن هذا المفهوم الذي يطابق الإيقاع بالوزن. (وقاد، 2004، 6).

وأما الإيقاع من وجهة نظر حديثة فهو مصطلح إنجليزي انشقَّ أصلًا من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق. (وقاد، 2004، 9)، ولسنا بصدد تحرير وتتبّع المفهوم وتطوّره في هذا المقام، ولعلَّ ما يعنينا هو أنَّ الإيقاع مقترن بالوزن كما هو مقترن بالموسيقى، ويعدُّه النقاد "من ألزمِ خصائص الشعر وأهم مقوماته، فعنصر الموسيقى ركيزة من ركائز العمل الفني في الشعر، فإذا خلا الشعرُ من الموسيقى، أو ضعفت فيها إيقاعاته، خفَّ تأثيره، واقترب من مرتبة النثر"(آلوجي، 1989، 50).

ونأخذ بمفهوم البنية الإيقاعية هنا لارتباط الوزن بالإيقاع، ولا يفهم أحدهما دون الآخر كما يرى (عياد، 1978، 57) والوزن جزءٌ من الإيقاع لأنَّه نوع منه، وهو مصطلح أرحب وأوسع من مصطلح العروض أو الوزن الذي يقتصر على الموسيقى الخارجية في حين أننا نقصد به كذلك دراسة الموسيقى الداخلية بإيقاعها، فالقصيدة لدى الثبيتي –كما لدى غيره من شعراء التجديد– تقوم على الكم (الوزن) والكيف (الإيقاع) معًا.

المبحث الأول: الموسيقى الخارجية.

أولا: الوزن.

يعدُّ الوزن من "أعظم أركان الشعر وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها"(القيرواني، 1988، ج120/1)، كما أنه "أخصّ ميزات الشعر وأبينها، ويقوم على ترديد التفاعيل المؤلفة من الأسباب والأوتاد والفواصل، وعن ترديد التفاعيل تنشأ الوحدة الموسيقية للقصيدة كلها"(الشايب، 2003، 65). وسنرصد كيف تعامل معه الشاعر محمد الثبيتي، وما الأوزان التي استخدمها واستحسنَها في شعره؟ وفقًا لهذا الجدول رقم (1).

جدول 1

الاوزان التي استخدمها الشاعر محمد الثبيتي

م	البحر	القصيدة		التكرار التراكمي	النسبة المئوية	المرتبة
		تفعيلة	عمودية			
1	المتقارب	20	4	24	%32	الأولى
2	المتدارك	17	1	18	%24	الثانية
3	الكامل	9	5	14	%18.66	الثالثة
4	الرمل	3	4	7	%9.34	الرابعة
5	البسيط	1	4	5	%6.67	الخامسة
6	الطويل	1	2	3	%4	السادسة
7	الوافر	1	1	2	%2.67	السابعة
8	الهزج	1	-	1	%1.33	الثامنة
9	الرجز	1	-	1	%1.33	الثامنة
	الإجمالي	54	21	75	%100	

من خلال الجدول السَّابق والاستقراء يتضح أنَّ الشاعر محمد الثبيتي قد استخدم من الأوزان (9) بحور مرتبةً على النحو الظاهر في الجدول ووفق الترتيب الآتي: (المتقارب، المتدارك، الكامل، الرمل، البسيط، الطويل، الوافر، الهزج، الرجز)، وأنه ابتعد عن البحور الآتية: (الخفيف، والمديد، والمضارع، والمقتضب، والمجتث، والمنسرح، والسريع). وأن أكثر البحور استخدامًا في شعره، هو (المتقارب) وجاء في المرتبة الأولى بتكرار بلغ (24) مرة، وبنسبة 32% أي قرابة ثلث شعره. فالقصائد التي استخدم فيها الشاعر تفعيلة (المتقارب) وحدها وردت في أربع عشرة قصيدة هي: [الأعراب (ص33)، تعارف (35)، قرين (37)، وضاح (41)، يا امرأة (43)، الصدى (75)، البابلي (81)، الأسئلة (125)، تهجيت حلما تهجيت وهما (147)، أغنية للرؤيا (163)، مساء وعشق وقناديل (167)، فارس الوعد (199)، يقولون.. ويقولون (275)، فاتحة (315)].

والقصائد التي استخدم فيها تفعيلة المتقارب مع غيرها من التفعيلات هي خمس قصائد: (تحية لسيد البيد (9)، موقف الرمال موقف الجناس (11)، تقاسيم (211)، إيقاعات على زمن العشق (227)، قراءة أولى (319)). وبذلك تمثل تفعيلة المتقارب (فعولن) أعلى نسبة في مجموع قصائد الأعمال الشعرية الكاملة التي بلغ عددها (72) قصيدة [3] – والعدد هنا بحسب العناوين الرئيسة للقصائد– ومنها 3 قصائد بلا وزن محدَّد. وتفعيلة المتقارب لرتابتها وتكرارها تتلاءم والاسترسال الذي لا حدَّ له، ولأنه من الأوزان القريبة إلى النثر.. بل يصحُّ فيه القول إنه نثر موزون يقوم على وتيرة واحدة (الحنفي، 1978، 188). وهذا من التجديد الذي استخدمه الشاعر كما سنعرض له لاحقًا.

المرتبة الثانية: (المتدارك)، وقد جعله القثامي في المرتبة الأولى "بنسب عالية في مجمل دواوينه"(القثامي، 2014، 129)، وهو غير دقيق فبالاستقراء السَّابق اتضح أنه في المرتبة الثانية والأولى كانت للمتقارب. وأما المتدارك أو (المحدث أو الخبب ...الخ) فقد تكرَّر (18) مرة، وبنسبة (24%)، والقصائد التي استخدم فيها الشاعر تفعيلة المتدارك وحدها ثلاث عشرة قصيدة هي: الأعراب(ص33)، تعارف (35)، قرين (37)، وضاح (41)، يا امرأة (43)، الصدى (75)، البابلي (81)، الأسئلة (125)، تهجيت حلما تهجيت وهما (147)، أغنية للرؤيا (163)، مساءٌ وعشقٌ وقناديل (167)، فارس الوعد (199)، فاتحة (315). وأما القصائد التي استخدم فيها تفعيلة المتدارك مع غيرها ففي خمس قصائد هي: تحية لسيد البيد (9)، موقف الرمال موقف الجناس (11)، تقاسيم (211)، إيقاعات على زمن العشق (227)، قراءة أولى (319).

وهذا الوزن هو صنو المتقارب وفي دائرته (المتفق)، والتبادل بينهما يأتي بتقديم السبب على الوتد والعكس، وقد لاحظناه في معظم قصائد الشاعر، ويعتمد التفريق بينهما أحيانا على مطلع السطر

---

(3) مفصلة على النحو الآتي: (15) قصيدة عمودية خالصة، و(44) قصيدة تفعيلة خالصة من بحر واحد، و(10) قصائد تفعيلة أو عمودية أو يمزج بينهما وبين أكثر من بحر وإيقاع، و(3) قصائد بلا وزن. جاءت في (331) صفحة من القطع الوسط، مقسمة إلى عشرة عنوانات رئيسة هي: ديوان موقف الرمال، ديوان التضاريس، هوازن فاتحة القلب، آيات لامرأة تضيء، ديوان تهجيت حلما تهجيت وهما، بقايا أغنيات، ديوان عاشقة الزمن الوردي، أنغام من الصحراء، بوابة الريح، قراءات لأحزان شجرة.

الشـــعري الذي يحدِّد نوع البحر، فإن بدأ بالســـبب الخفيف (فا /0) فهو (فاعلن) وإن بدأ بالوتد (فعو //0) فهو (فعولن).

ونلاحظ التناوب بينهما في كثير من مقاطع القصـائد المذكورة آنفًا، وهذان الوزنان هما من أكثر الأوزان استخدامًا في شعر الثبيتي كما أنهما من أكثر الأوزان تداولًا في الشعر الحر، والشاعر بهذا لم يخرج عمَّا ذكره النويهي من صـــعوبة قراءة بعض قصـــائد نازك الملائكة (لعنة الزمن) و(الكوليرا) عروضيا أو تقطيعهما وهذا ما دفعه إلى تقرير مفاده أن الشعر الحر يستند عمومًا إلى النبر أكثر من الكم (النويهي، 318– 322). ونحن لا نقول بالنبر الذي أراده النويهي وفهمه، ولكن نذهب إلى ما ذهب إليه عيَّاد بأنَّ ترتيب المقاطع هو أســـاس الإيقاع في الخبب (المتدارك) وإن كان النبر يلوّن الإيقاع في هذا البحر ويخرجه من أسر النظام الكمي الدقيق... ولكنه يفسح المجال للشاعر لتنويع الإيقاع. (عياد، 1978، 48). ومن هنا نفهم كثرة اعتماد الثبيتي على هذا البحر في قصـــائده بعد المتقارب؛ لأنه يعتمد الإيقاع، وبالتالي (الكيف) أكثر من اعتماده على (الكم) الذي يظهر في وزنه العروضي، ولهذا فجميع استخداماته لتفعيلة المتدارك كانت في شعر التفعيلة، ولم يظهر منه سوى قصيدة واحدة عمودية هي قصيدة "فارس الوعد" (199) وقد جاءت مختلفةَ البناءِ عَروضيًّا، وذلك بعروض وضـــرب كلاهما (مذيَّل)، وعلى وزن ثابت كقوله: (لم يكن كاذبًا حين جاءْ/ يمتطي برقات الدماءْ = فاعلن فاعلن فاعلان) وقد اعتمد الوزن ذاته رغم التصريع والقافية في الشطرين، ولو كان يسير على نمط غير تجديدي كان سيعتمد علَّة التذييل في تفعيلة الضرب فقط دون تفعيلة العَروض.

المرتبة الثالثة بحر (الكامل)، وقد تكرر (14) مرة، بنسـبة (18.66%) من مجموع قصـائده. وهو من البحور الغنائية ذات التفعيلة الواحدة، وقد نوّع الشـــاعر بين التام منه والمجزوء، ونلاحظ أنه استخدمه في (تسع) من قصـائد التفعيلة هي:[موقف الرمال موقف الجناس(11)– الأوقات(45)– الطير(47)– الظمـأ(49)– الفَرَس(77)– الأجنَّـة(93)– قلـب(113)– الوهم(257)– الرقيـة المكيَّة(303)]، وخمس من القصـائد العمودية هي: [صـوت من الصـف الأخير(221)– الرحيل إلى شواطئ الأحلام(225)– من وحي العاشر من رمضان(239)– اختناق(249)– النغم الثاني: الشوق المهزوم(289)]، وهذا البحر قد احتلَّ مكان الصدارة في الشعر العربي المعاصر (شعر التفعيلة)؛ فهو

من البحور الصافية، وقد أنزل بحر الطويل من عليائه (خلوصي، 1977، 197)، وهو بحر يصلح للأغراض الشعرية المختلفة، "ولكلِّ الأنواع، ولذلك كثر في الشعر القديم والحديث على السواء، وهو أقرب إلى الشدة منه إلى الرقة، ويمتاز بجرس واضح يتولَّد من كثرة حركاته المتلاحقة التي تكاد تنحو به نحو الرتابة لولا كثرة ما يدخلها من إضمار"(أبو طالب، 2018، 67).

المرتبة الرابعة بحر (الرمل)، حيث تكرر (7) مرات، وبنسبة (9.34%)، وقد جاء (الرمل) في ثلاث قصائد تفعيلة هي: (ترتيلة البدء) (59)، و(فواصل من لحن بدويّ قديم) (173)، و(ليلة الحلم وتفاصيل العنقاء) (185). وقصيدتين عموديتين هما: (وجه من دخان) (273)، و(نشاز في نغمة الحب) (283). كما استخدمه الشاعر مع غيره من الأوزان؛ حيث اختتم ببيتين من الرمل التام في قصيدة (قراءة) (116)، ومن مجزوء الرمل في قصيدة (تغريبة القوافل والمطر) (102). وفي هذا دليل على حرية استخدام الرمل وتفعيلته الواحدة (فاعلاتن) –السليمة منها والمخبونة والمكفوفة– في الشعر الحر الذي يعتمد الدفقة الشعورية والانطلاق في موضوعات التأمل أو الوجدان.

المرتبة الخامسة بحر (البسيط)، حيث تكرر (5) مرات، وبنسبة (6.67%) ونلاحظ أن القصائد العمودية في البسيط بلغت (4) قصائد هي: صفحة من أوراق بدوي (203)– أغان قديمة لمسافر عربي(265)– عشقتُ عينيكِ(281)– بوابة الريح(299). واستخدم الوزن مرة واحدة في شعر التفعيلة في قصيدة النغم الثالث: ديار سلمى (293) مع تغييرات على التفعيلات بزيادة أو نقصان ليكسر نمطيته أو ليجعله ضمن وزن آخر من قصائد التفعيلة.

المرتبة السادسة بحر (الطويل)، وردَ في (ثلاث) قصائد بنسبة (4%)، منها قصيدتان عموديتان هما: (قلادة) (109)، و(الخطب الجليل) (231)، وقصيدة تفعيلة استخدم فيها الشاعر الوزن (فعولن مفاعيلن)، ولكنه خرج عن نمطه الخليلي المعروف بزيادات وتغييرات محدَّدة، ومزجها مع تفعيلة بحر الرمل، كما في قصيدة (قراءة). (115). وبحر الطويل من أعظم بحور الشعر العربي أبهةً وجلالا، وإليهما– الطويل والبسيط– يعمد أصحاب الرصانة، وفيهما يفتضح أهل الركاكة والهُجنة. وهما في الأوزان العربية بمنزلة السداسي عند الإغريق. (الطيب،1989، 443)، ولكنه لم يعد في منزلته تلك لدى شعراء التفعيلة لكونه من تفعيلتين مركبتين، وإن كان يصلح للأغراض الشِّعرية الرزينة كالرثاء

أو الفخر أو الوطن وغيرها، فقد استخدمه الثبيتي بالفعل في تلك الأغراض كما في رثاء الملك فيصل في قصيدة (الخطب الجليل) وهي أطول قصائده العمودية على الإطلاق، حيث بلغت (25) بيتًا، واستخدمه في الفخر والتأمل كما في قصيدة (قلادة).

المرتبة السابعة بحر (الوافر)، بنسبة (2.67%) بقصيدتين: الأولى عمودية، هي (لا لوم علينا) (161)، والأخرى تفعيلة، هي (هوامش حذرة على أوراق الخليل) (253)، والوافر من البحور التي تصلح لعدد من الأغراض، ولكنه قليل الاستخدام في شعر الثبيتي.

المرتبة الثامنة بحر (الهزج)، وبحر (الرجز)، بنسبة (1.33%)؛ وبقصيدة واحدة لكلٍّ منهما، وقد جاء الهزج ضمن قصيدة (قلادة) (110) التي جمع فيها الشاعر ثلاثة أوزان هي: (الطويل، والمتقارب، والهزج). كما استخدم الرجز في قصيدة (النغم الأول: الحب في الصحراء) (287)، ولم ترد بنمطها الخليلي، بل جاءت على وزن (مستفعلن فعولْ) وكأنها مغيّرة الصيغة في إيقاع التفعيلة النمطي وهو تجديد يحسب للشاعر كما جاء في أنشودة المطر للسياب. ولعلَّ السبب في قلَّة استخدام الرجز هو ما درج عليه الوعي الإيقاعي العربي، وأنكره بعض القدماء وأخرجوه من دائرة الشعر، وأنه وزن خاص بالرجَّاز، بل جعله أبو العلاء "من سفاسف القريض"(المعري، 1977، 374). كما أنه من البحور التي أنكر بعض المحدثين كثرة زحافاته في الشعر. (الملائكة، (د.ت)، 111).

وأيا يكون الرأي في الرجز فإن استبعاد شاعرنا له في شعره –سوى في قصيدة واحدة وفي مجملها خروج على نمطه الثابت– دليلٌ على استخدامه للبحور الثابتة في الوجدان الموسيقي العربي وميله إلى الأوزان الصافية التي نظم عليها شعراء الحداثة.

ويلاحظ على الوزن –بشكل عام– تحوّله من الشعر العمودي إلى شعر التفعيلة مع تحوّل تجربة الشاعر، وتعدُّد مراحلها، حيث تكثر القصائد العمودية في أوّل دواوينه (عاشقة الزمن الوردي) ب (15) قصيدة من (23) قصيدة، أي بنسبة (65%) من مجموع قصائد الديوان الأول، وخمس قصائد عمودية فقط توزَّعت على بقية دواوينه الأربعة الأخرى بما يمثل نسبة (6.7%) من مجموع شعر الثبيتي.

وهذا التحوَّل الواضح إلى التفعيلة، وبهذه النسبة دليل آخر على ميل الشاعر إلى شعر التفعيلة بالكلية، وانتقاله من مرحلة المعارضات، أو المرحلة النزارية التي أنجز فيها ديوانه الأول إلى ما أسماه الباحثون بمرحلة الحداثة ومرحلة امتداد الحداثة التي أنجز فيها بقية دواوينه. (الحسامي، 2015، 164).

ثانيًا: القافية.

القافية هي رديف الوزن وشريكه في الإيقاع، وقد اعتنى العروضيون بها وبتصنيفها ودراستها، كما اعتنى بها النقاد عند التحليل، وقد وضعوا لها شروطًا وحدّدوا لها خصائص منها "عذوبة الحرف، وسلاسة المخرج" (ابن جعفر، د.ت، 27). وأن تكون "كالموعود [به] المنتظر، يتشوَّفها المعنى بحقِّه، واللفظ بقسطِهِ، وإلا كانت قلقةً في مقرّها، مجتلبةً لمستغنٍ عنها"(المرزوقي، 1991، 11). و"هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن"(التبريزي، 1994، 199).

وقد اهتمَّ الشعراء الحداثيون بالقافية، ولم يهملوها في شعرهم؛ لأنها تنشر الإيقاع في جسم القصيدة ككلٍّ بدلًا من حبسِه في الأبيات المغلقة، وعندئذ تتحرَّر القافية من مكانها المعتاد في نهاية كل بيت. (حجازي، 1988، 60).

فالقافية لدى شعراء التفعيلة عنصر مهم في إبراز الإيقاع الشعري، والتخلِّي عنها يضعفُ من موسيقى الشعر، لهذا نراهم التزموا بها، أو عوَّضوها بما يقوم مقامها، وذلك أنه "عندما يزول صدى القافية من الآذان يصير النجاح أو الإخفاق في اختيار الألفاظ وبناء العبارات وسائر نظام القصيدة، أبرز للعيان. وزوال القافية يضع الشاعر مباشرة وجهًا لوجه أمام مقاييس النثر، وزوال القافية يسلب الألفاظ كثيرًا من موسيقاها الناعمة، ويكشف في القصيدة عن كثير من العورات. (خوري، 1966، 22) ومن هنا نفهم حضورها الكثيف لدى الثبيتي. وباستقراء شعره نجد أنه قد اهتمَّ بالقافية في شعره العمودي والحر معًا، واستخدم من أنواعها ما يوضحه الجدول الآتي:

الجدول 2

أنواع القافية وعدد تكرارها.

مترادفة	متواترة	متداركة	متراكبة	متكاوسة
23	20	18	2	0

وبحسب الجدول السابق فإن التكرار الأعلى للقوافي التي استخدمها الثبيتي في شعره كان للمترادفة، وهي قائمة على تسكين الروي والردف قبله أو على الروي المقيَّد فقط.، يليها المتواترة، ثم المتداركة، وأما المتراكبة ذات الحركات الثلاث بين الساكنين في القافية، فلم يستخدمها الشاعر سوى مرتين. أما المتكاوسة التي يكون بين ساكنيها أربع حركات، فقد اختفت تمامًا من شعره، وهي قليلة على العموم في الشعر العربي القديم فضلًا عن الشعر المعاصر.

وأمَّا أنواعها من حيث الإطلاق والتقييد، فقد قُسِّمت إلى تسع كما يقول (التبريزي، 1994، 146)، وكما وضحناها في الجدول (3)

جدول 3

أنواع القافية من حيث الإطلاق والتقييد والتكرار في ديوان الثبيتي.

القافية المقيدة			القافية المطلقة					
مقيد مجرد	مقيد بردف	مقيد بتأسيس	مطلق مجرد	مطلق بخروج	مطلق بردف	مطلق بردف وخروج	مطلق مؤسس	مطلق بتأسيس وخروج
6	24	0	16	0	22	1	1	0
النسبة المئوية								
%8.5	%34.4	-	%22.9	_	%31.4	%1.4	%1.4	-

من الجدول السابق يتضح أنَّ الثبيتي قد وظَّف القافية بنوعيها المقيدة بنسبة (42.9%)، والمطلقة بنسبة (57.1%)، وهي نسبة متوازنة نوعًا ما إذا ما قسناها بما يستخدمه الشعراء غالبًا من قوافٍ مطلقة، وفيه دليل على نوع من التجديد الذي يميل إلى التسكين والهدوء وعدم الصَّخب في استخدام القوافي، كما نلاحظ أن الشاعر قد استخدم من أنواع القوافي التسع ست قوافٍ فقط، فلم نجد في شعره (المقيدة المؤسسة)، ولا (المطلقة بخروج) ولا (المطلقة بتأسيس وخروج). واكتفى بستة أنواع فيما يأتي بيانها:

فمن المقيد استخدم المقيد المجرَّد ست مرات، بنسبة (8.5%)، وجميعها في قصائد التفعيلة، وهي قوله: "كلما، بلَّ ناصيتي بلّلَكْ"(37)، "وتبثُّ بأطرافها عنبركْ"(41)، "فرتِّلْ علينا هزيعًا من الليل والوطن المنتظَرْ"(106)، "وتنهارُ أبنية مِن ورَقْ"(263)، "هنا أتلقَّى حديثَ المطَرْ"(277)، "وأنتِ محمّلة بالقَدَرْ"(315).

وأما المقيد بردف فقد استخدمها الشاعر (24) مرة بنسبة (34.4%) في عدد من القصائد ومنها قصائد التفعيلة والقصائد العمودية، وذلك مثل قوله: "نخلة لا تموْتْ"(9)، "خمرًا بريئًا وسحرًا حلالْ"(12)، و"أصادق النخيْلْ" (14)، "وسقتني رحيق الغمَامْ" (31)، "فإذا الهوى حجرٌ على بابِ النساءْ"(45)، "يكبّل في قامة الريح امرأةً وكتابًا وقبرًا قديمْ"(69) وغيرها، فقد استخدمها بكثرة في قوافيه، كما نوَّع في حروف الردف الثلاثة: (واو، وألف، وياء)، انظر كذلك الصفحات: (73- 77- 84 – 93- 96- 102- 177- 199- 207- 227- 251- 275- 279- 283- 297).

وأما القوافي المطلقة فقد استعمل منها الشاعر:

- **المطلق المجرد**: (16) مرة وبنسبة (22.9%). استخدمها في قوله: "ألا إنه الخطب الجليل المدمِّرُ"(231)، "كل الجراح تجرعتها الأحرفُ"(239)، "فيها الظلالُ وغامَ وجهُ المشرقِ" (249)، "ياحادي العيسِ في ترحالك الأملُ"(270)، "وينزع أسراره مِن دَمِي" (278)، و"عمري شراعٌ على شطآنه قلقُ"(281)، وغيرها. انظر الصفحات: (43- 63- 64- 71- 72-75- 97- 167- 181- 273).
- **المطلق بردف**: استخدمه الشاعر (22) مرة بنسبة (31.4%) ونلاحظ هنا أن الردف استخدمه الشاعر سواء في المطلق أو في المقيد بنسبة كبيرة تفوق غيرها من النِّسَب، ونرصد من هذه القوافي قوله: "فعاد يمصُّ من ظمأٍ وريدَه"(47)، "أن تلقى هناك إلى الطريق طريقا" (49)، "يزرع الرمل خطى ذات اشتعالٍ ورحيلا"(173)، "من سنى الأفراح والنورِ المذابِ"(175)، "ولن أمدُّ على كفيك واحاتي" (203)، "أمْ عاملًا في ظلِّها مجهولا"(221). وغيرها. انظر الصفحات: (21وما بعدها حتى30– 33- 63- 94- 97- 109- 115- 174- 175-176- 203- 221- 225- 253- 261- 271- 289- 293- 299). وفي ذلك دليل آخر على أن الشاعرَ محافظٌ على موسيقى القافية الرصينة وموروثها المتجذِّر في ثقافته على الرغم من حداثة ما يقدِّمه في الموضوع والمفردة والقاموس والتراكيب إلا أن الموسيقى ظلَّت تراثية أصيلة في وجدانه واستخدامه.
- **المطلق بردف وخروج**: لم يستخدم منه الشاعر سوى قوله: "والنور ملءُ سمائها.. وقرأتُ وِردِي قرب غار حرائها"(303– 304).

- **المطلق المؤسس**: ورد مرة واحد فقط في قوله: "وأرجاؤها حَاقدَةْ"(35).

مما سبق نستنتج أن الشاعر لم يتكلَّف في القوافي، ولم يلاحق أنواعها أو يلتزم بما لا يلزم منها، بل استخدم منها ما هو قريب المنال يؤدِّي الغرض، ويمنح القصيدة موسيقاها المألوفة.

أمَّا حروف القافية فقد استخدمها الشاعر جميعها، ولكن بنسبٍ متفاوتة، كان نصيب حرف الردف، وحرف الوصل منها هو النصيب الأوفر مع (الرَّويّ) بنوعية المقيد والمطلق، ومن خلال الاستقراء للأعمال الكاملة للشاعر نلاحظُ أنَّه قد استخدم الرويّ الذي بَنَى عليه قصائده مبتعدًا عن الحروف القلقة أو الحروف الصَّعبة، مثل حرف: (ث- خ- ذ- ز- ظ- غ)، واستخدم الحروف السهلة المستقرة في الوجدان الثقافي والشعرية العربية، وذلك كما في الجدول رقم (4): حروف الرويّ، وعدد تكرار استخدامها:

جدول 4

حروف الرويّ، وعدد تكرار استخدامها

ل	م	د	ر	أ (ء)	ك	ن	ب	ت	ح
13	8	8	8	6	5	5	4	4	4
ج	س	ط	ع	ض	ف	هـ			
2	2	2	2	1	1	1			

فأكثر الحروف استخدامًا هو حرف (اللام)، حيث استخدمه الشاعر (13) مرة، يليه حروف الميم والدال والراء (8) مرات، والهمزة (6) مرات، وحرفي الكاف والنون (5) مرات، وحروف الباء والتاء والحاء (4) مرات، وحروف الجيم والسين والطاء والعين (مرتين)، وأما حروف الضاد والفاء والهاء فقد وردت لمرة واحدة فقط. والواضح أن أكثر الحروف استخدامًا في شعره هي التي وصفت بأنها بينَ بين فهي متوسطة بين الرخاوة والشدة، وذلك من عدم كمال احتباس الصوت، وعدم كمال جريه وحروفه خمسة: (ل ن ع م ر) وهذه الحروف المتوسطة كلها مجهورة. (الرافعي، 2013، 107).

ومما سبقَ فإن العروض والقافية قيمتان موسيقيتان خارجيتان "تتناولان الإطار الخارجي للكلمة الموقَّعة الموزونة، لا يتدخلان في طبيعة تركيب الكلمة، ولا في التناسب بين حروفها وأصواتها من جهة، وبينها وبين ما يجاورها من الألفاظ، حيث تتعانق الأصوات متلائمةً، متوافقةً، منسجمةً في إطار نسيج الكلمة، وتتوافق مع ما يحيط بها في تناغم، وإيقاع داخلي دقيق، يشي بجرْسها، ويضفي

على القصيدة وقعًا معينًا، قوةً وسموًّا، أو لينًا ودعة"(آلوجي،1989، 72). وقد التزم الثبيتي بالقافية في معظم قصائده ومقطوعاته العمودية منها والتفعيلة.

المبحث الثاني: الموسيقى الداخلية.

نوّع الشاعرُ بين الإيقاع الموسيقي الخارجي والداخلي ليكسب شعره المزيد من التجديد في النغم من ناحية والكثير من الإيقاع في توظيف طاقات الكلمة وإمكانات الجملة الشـــعرية من ناحية أخرى، لأنَّ الإيقاع الداخلي "ينساب في اللفظ والتركيب فيعطي إشراقةً ووقدَةً، تومئ إلى المشاعر فتجلِّيها وتحسن التعبير عن أدق الخلجات وأخفاها"(آلوجي، 1989، 75). وكلا الإيقاعين الخارجي والداخلي بحاجة ماسَّة إلى بعضهما بمثابة حاجة الجسد للروح حتى يتميَّز القالب بالقلب. (الهاشمي، 2006، 116). وذلك ما لاحظناه في شـــعر الثبيتي في تعدُّد الإيقاع الداخلي لديه، ولعلَّ أبرز ما وظَّفه يتمثَّل في أربعة أنواع هي: إيقاع التكرار، وإيقاع الجناس، وإيقاع التوازي، وإيقاع التشـكيلات البصرية، كما سيتضح فيما يأتي:

أولا: إيقاع التكرار.

اهتمَّ شعراء الحداثة بالتكرار كما اهتمَّ به نقادُها، بوصفه ظاهرة أسلوبية شائعة، تقول الملائكة إن التكرار في "حقيقته إلحاحٌ على جهة مهمة في العبارة، يُعنَى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، فالتكرار يسلِّط الضوء على نقطةٍ حساسة في العبارة، ويكشفُ عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسـية قيِّمة، تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر، ويحلِّل نفسـية كاتبه"(الملائكة، (د.ت)، 276).

وللتكرار جانبان من الأهميَّة "فهو يركِّز المعنى ويؤكِّده، ويمنح النصَّ كذلك نوعًا من الموســيقى العذبة المنسـجمة مع انفعالات الشـاعر في هدوئه، أو غضـبه، أو فرحه، أو حزنه"(أبو العدوس، 2007، 259).

ويقسِّمه النقاد إلى قسمين: أحدهما: التكرار البسيط الذي لا يتجاوزُ فيه الشاعر تكرار لفظة معينة أو عبارة معينة دون تغيير، وهذا يكشـف عن ضـعف أدوات صـاحبه، والآخر: هو التكرار المعقَّد الذي تتجلَّى فيه براعة الشاعر وعبقريته.(زايد، 2002، 65).

وشـــعر الثبيتي "ينحو نحو الاتكاء على التكرار وتوظيف طاقته الصـــوتية والموســـيقية"(البطي، 2017، 207). ونجد التكرار في شـعره موجودًا بأنواعه من: تكرار الصـوت، وتكرار الكلمة: (فعل- اسم- حرف)، وتكرار الجملة، وتكرار المقطع.

فمن تكراره للصـــوت الذي يكون "بغية تنمية الجانب الموســـيقي وتنويعه"(وادي،2000، 123)، تكراره –مثلًا- لحرف (الحاء)، في قصيدة (بوابة الريح): "مضى شِراعي بما لا تَشتهي ريحي.. وفاتني الفجرُ إذ طالتْ تراويحي"(299).

وفي هذه القصـــيدة يتكرَّر حرف الحاء في (12) بيتًا، (26 مرة)، "فنوع الصـــوت وتنظيمه حمَّال معانٍ كامنة وأفكار موافقة لدلالة النصِّ الكلية" (المســـاعيد، 2017، 77)، حيث نجد صـــوت الريح وحفيف الروح، وأصـوات التسـابيح، ورنين المفاتيح، وحفيف أصـوات النخل والشِّيح وغيرها، وكلها تتظافر في رســم الدلالة وبيان المعنى والغاية من التكرار الصــوتي. وكقوله: "ســيدتي ترتدي النَّرجسَ الجبليَّ/ قلتُ:/ سيدتي ينتهي ليلها عند بوابة الصحو حين تغرِّد في جبل الصبر/ ريحانةٌ/ حين تنشقُّ دوامةٌ/ عن دماء الوريد/ عن غياب جديد"(149).

حيث يتكرر صوت الدال مفردًا ومضعَّفا تسع مرات: (سيدتي- ترتدي-سيدتي- عند- تغرّد- دوامة- دماء- الوريد- جديد)، وهو يرتبط بالمعنى، ويمثِّل "سمة صـوتية مميزة، ولاءم بانفجاره الدلالة التصـويرية الممثلة في الدم المتدفق، وأوجد تكراره رابطة ما مع تكرار متخيَّل موازٍ؛ هو تكرار الدوران في الدوامة"(شلبي، 2013، 174).

وأمّا عن تِكرار الكلمة فمنها ما يأتي في تكرار (الفعل: أفقتُ)، مثل قوله: "وأفقتُ من تعبِ القُرى/ فإذا المدينةُ شـــارعٌ قَفرٌ ونافذةٌ تُطلُّ على السَّـــماء / وأفقتُ من ســـغبِ المدينةِ خائفًا / فإذا الهوى حَجرٌ على بابِ النِّساءْ / وأفقتُ من وطني فكانت حمرة الأوقات مسدلة/ وكان الحزن متسعا لأن نبكي فيغلبنا النشـيد/ وأفقتُ من زمني فأيقظتُ الكرى..."(45). حيث نجد التكرار دالا على التدرج في الإفاقة من القرية وتعبها، إلى المدينة وســـغبها، ثم الوطن وحزنه، ثم الزمن الذي يوقظ الكرى.

وقوله: مكررًا الفعل (عرفتُ) ثماني مرات: "أجيءُ إليكِ/عرفتُ.. عرفتُ/ إليكِ الطريقْ/ عرفتُ الصهيلَ/ عرفتُ الأريجَ/ عرفتُ البريقْ/ عرفتُ بأنَّكِ حالمةٌ/ تعشقينَ الرعود/ عرفتُ بأنك عاصفةٌ/ تخزنين الرعودْ/عرفتُ بأنَّ الصَّحاري..."(158)

أو الفعل المضارع: "أجيء إليك"(153) الذي يتكرر في القصيدة (12) مرة. منها (6) في المقطع الأول، ثم في مطالع المقاطع اللاحقة. وغير ذلك كثير في عموم الديوان.

ومن تكرار الاسم قوله: في تكرار الضمائر: "أنا حلمُكِ الذهبي.. أنا/ أنا همُّك الأزلي.. أنا/ أنا لحنُكِ البدويّ.. أنا/ أنا فَرحُ الدمعِ في مقلتيكِ / أنا وهجُ الوشمِ في وجنتيك / وأنتِ الشبابُ/ وأنتِ السرابُ/ وأنتِ العذابُ/ وأنتِ أنا"(161)، وغيره الكثير. (انظر مثلا: الصفحات (73)، (83)، (88)، وغيرها). مما يدلُّ على حرص الشاعر على التكرار ووعيه بما يعطيه من موسيقى داخلية وبيان للمعنى وتأكيد على دلالته التي تتضافر مع الإيقاع على مستوى الكلمة سواء كانت فعلا أو اسما أو حرفا.

أما تكرار الجملة الشعرية فهي لديه أكثر وضوحًا وعناية، حيثُ تطالعنا من أول سطر في أعماله إذ يقول: "ستموت النسور التي وشمتْ دمَك الطفل يومًا"(9– 10) تتكرر ثلاث مرات، ومثلها قوله: "أدرْ مهجة الصُّبحِ صبَّ لنا وطنا في الكؤوسْ... أدر مهجة الصبح... (97–101) التي كررها في قصيدة (تغريبة القوافل والمطر) خمس مرات، ومثلها –في القصيدة ذاتها– كرَّر النداء بقوله: "أيا كاهن الحي" ست مرات.

ومثلها: قوله: "حتى تقرع الأجراس/ حتى تقرع الأجراس/ حتى تقرع الأجراس"(111).

وقد تتكرَّر الجملة، ولكن مع تغيير الكلمة الأخيرة فيها لغرض نقل الدلالة إلى آفاق متعددة مع الاحتفاظ بإيقاع الجملة الشعرية وموسيقاها على رأس كل مقطع وصفحة كما في قوله في قصيدة (آيات لامرأة تضيء). (117– 123):

"حين تنطفئُ امرأةٌ في السَّرابِ...

حين تنطفئ امرأةٌ في العراء...

حين تنطفئ امرأةٌ في الطريق...

حين تنطفئ امرأةٌ فوق كفي...

حين تنطفئ امرأةٌ في دمي..."

وهي جميعها تؤكد المعنى الدلالي كما تهتمُّ بموسيقى القصيدة وإيقاعها.

وأما تكرار المقطع المحتوي على عدد من الأسطر الشعرية التي تشكِّل ما يشبه المطلع المكرر مع كل بداية من مقاطع القصيدة فقد استخدمه الثبيتي في قصيدة (البابليّ) حيث كرره خمس مرات، هكذا:

"مسَّه الضرُّ هذا البعيد القريب المسجَّى

بأجنحة الطير، شاخت على ساعديه الطحالبُ

والنملُ يأكلُ أجفانَه والذُّباب" (81– 89).

وينهي هذا المقطع المكرر بنهايات مختلفة لكسر رتابة التكرار وطلبًا للتنويع في المعنى، فيقول: "مات ثم أناب (مرة)– مات موت التراب (3مرات) – مات ثم أناب (3مرات). وهي ترتبط مع المعنى ابتداء من العودة لمنبع الطين –في أول مقطع– ثم للتدلّي من الشجر المر، ثم ارتداء الجبل والحذاء من النار، ثم تماثل للعشق...، ثم بعد كل ذلك تأتي الإنابة والعودة من جديد، ولكن في عالم الخلود. من هنا فإن التكرار لم يأتِ عبثًا على النصِّ أو زينة إيقاعية فقط، بل كان محسوبًا في تنويع المعنى وبيان مراحل ذلك البابليّ الأسطوري.

وإذا كان التكرارُ استراتيجية إيقاعية وظَّفها الشاعر ابتداءً بـ(الصوت) وانتهاء بالمقطع الطويل، فذلك؛ لأنه يدرك أن للشعر آفاقًا عدة للجمال "أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقاطع"(أنيس، 1952، 6)، ولهذا فقد تحوَّلت تلك التكرارات في شعره إلى لازمة تقوم بعمل جوهري إيقاعي هو تنظيم الدفقة الشعورية واستمتاع الأذن والعين معًا برنينه وإيقاعه. ومن هنا فإن التكرار "هو جوهر الإيقاع في الشعر وفي غيره، ومن تكرار وحدات موسيقية معينة ونسبة محددة يتشكَّلُ الوزن"(علاق، 2005، 242)

وقد وظَّفَ الشاعرُ الموسيقى الداخلية للقصائد مستغلًا قدرتها على الإيقاع وتعامله الذكي مع طاقات اللغة وعاطفتها من خلال التكرار الذي يريحُ النفس، ويركّز على المضامين من ناحية ويؤكد الإيقاع ويدعمه بطاقات موسيقية عالية من ناحية أخرى.

ثانيا: إيقاع الجناس.

يعدُّ الجناس من أكثر أبواب البديع اهتمامًا لدى دارسيه وتقسيمًا وتفصيلًا –قديما وحديثا– وفي التراث البلاغي الكثير من الحديث حوله، ومن ذلك ما ذهب إليه السَّكاكي (ت626هـ) الذي جمع مصطلحات الجناس، وقسَّمها إلى جناس تام وآخر ناقص، وتحت الجناس الناقص يأتي بالعديد من الأنواع. (السكاكي، 1987، 181)، ثم يستوي الجناسُ بناءً ضخما عند القزويني (ت739هـ) ذا مصطلحات راسخة محدَّدة، مثالًا للتقسيم المنطقي الدقيق، مما لا يدع بعده مجالًا لاجتهاد مِنطيقٍ ولا فلسفة مُتَفلسِف. (القزويني، 1980، ص535 وما بعدها).

ولن نحوض في تلك المصطلحات ولا التفاصيل هنا، فلتلك مظانُّها، ولكنّا نميل إلى استخدام الجناس وتبسيطه وربطه بالإيقاع؛ لأنَّ الإيقاع ركيزة فنِّ الجناس، والإيقاع عبارة عن "تكرار ضربة أو مجموعة من الضربات بشكل منتظم على نحْوٍ تتوقعها معه الأذنُ كلما آن أوانها" (زكريا، 1980، 21)، وكما يرى أحد الدارسين ذلك– ونؤيده فيه تعريفًا وتناولًا– فالجناسُ نوعان: التام: وهو "مقطعان متفقان في الإيقاع مختلفان في المدلول"، واتفاق الإيقاع يعني أنَّ عدد الحروف ونوعها وترتيبها متماثل. والناقص هو: مقطعان صوتيان مختلفان في الإيقاع مختلفان في المدلول" وعدم التماثل يعني: اختلافا في عدد الحروف، أو نوعها، أو هيئتها، أو ترتيبها، ونريح أنفسنا من شجرة المصطلحات بأغصانها العجفاء. ولا يبقى لدينا إلا جناسان: تام أو ناقص. (سلطان، 1997، 109).

ومن أبرز قصائد الثبيتي التي احتوت على الجناس– عن وعيٍ وقصدٍ ابتداءً من العنوان– هي قصيدة (موقف الرمال موقف الجناس) (ص11–30) وهي من أطول القصائد في أعماله، وقد نوَّع فيها الشاعر الجناسَ بإيقاعاته المختلفة. مثل قوله: "أنتَ والنخلُ فرعانِ / أنتَ افترعتَ بناتَ النَّوى / ورفعتَ النواقيسَ / هُنَّ اعتَرفنَ بسرِّ النَّوى / وعَرفنَ النَّواميسَ"(11–12). هنا نجد الشاعر قد

اســـتخدم الجناس الناقص من حيث مواقع الإيقاع وترتيب الحروف (فرعان – افترعت– رفعت– اعترفت) مســـتغلًا كلَّ طاقاتها الإيقاعية والدلالية، ومســـافة الإيقاع ونوع الحروف (النواقيس– النواميس). كما أفرد الجناس الناقص في مسافة الإيقاع ونوع الحروف كقوله: "هذا الذي في الخريفِ احتمالٌ / وذاكَ الذي في الربيعِ اكتمال"(13).

أو في درجة الإيقاع وهيئة الحروف كقوله: "وصِرتَ سِماكًا على سَمكِهنَّ/ وهنَّ سَماك"(15)

ثم يأتي بدفقة جناسـية تتناسـب مع الدفقة الشـعورية، فيحشـد أنواع الجناس في مقطع واحد كقوله:

"تَسرِي الدِّماءُ من العُذُوق / إلى العُرُوق / فتنتَشِي لغةُ البُرُوق:

أيُّ بحرٍ تُجيد / أيُّ حبرٍ تُريد"(16)

نجد الشـاعر يوظِّف إيقاع المسـافة ونوع الحروف في (العذوق– العروق– البروق، وتجيد، وتريد) كما يوظّف الموقع وترتيب الحروف في (بحر– وحبر). كما نجده في مقطع آخر يوظّفها جميعًا إضافة إلى زمن الإيقاع وعدد الحروف كما في قوله: "إنّي قريبٌ كأني قَطرُ النَّدى / المدى والمدائنُ / قَفْرٌ وفَقْرُ / والجنَى "والجنائنُ" / صِـبْرٌ وصَـبرُ / وعروس السـفائنِ / ليلٌ وبحرُ / ومدادُ الخزائنِ / شَـطرٌ وسَطرُ"(17)

هذا الإيقاع المتناغم المقصود في المسافة: (الندى– والمدى، شطر–وسطر)، وفي الزمن (المدى– والمدائن، الجنى والجنائن)، وفي الدرجة (صِـبر– صَـبر) وفي الموقع (قَفرٌ وفَقر)، يأتي بجميع صـور الجناس الناقص في مقطع واحد. وغيره من الجناس على امتداد القصـيدة التي اعتنى الثبيتي فيها بالجناس عناية خاصة وأكثر من استعماله، وهنا قد نختلف مع القثامي في قوله: "إنَّ مدونة الشاعر محمد الثبيتي كان استخدام المحسن البديعي فيها بشكل قليل، بل لم يكن ظاهرة تستحق البحث عنها"(القثامي، 2014، 219)، بل هو على العكس من قوله فقد حقَّق به "ارتقاءً في شـعرية القصـيدة فلم يكن حلية تزيينية، بل كان معطى شـعريًّا ورؤيويًّا ينهض بتعميق الرؤية الشـعرية في النصِّ وتشكيل معالمه الفنية، وقد استخدمه الشاعر بوعي جمالي وبراعة عالية في الانتقاء والتوظيف،

وذلك يرتقي بشـــعرية النصِّ لدى الشـــاعر، ويحقق إعادة اعتبار للجناس الذي ارتبط في الذاكرة الشعرية بالبديع، والحلية اللفظية" (الحسامي، وأبو طالب، 2017، 86).

وإذا ما مضينا في تتبع الجناس في شعره بعد القصيدة السابقة، فسنجده يأتي عفوًا هنا أو هناك [ينظر مثلا الصـفحات: 52-60-95- 97-163- 196-199- 229- 255- 265- 269- 303، وغيرها]، فلا يكاد الشاعر يعتني به–كما كان في هذه القصيدة المعنونة بالجناس– وذلك لأنها اتخذت من العنوان موافقةً وموقفًا بين الرمال والجناس هي موقف الشـاعر من الصـحراء ذاتها (المكان) ومن الشـعر ذاته (اللغة)، فأضـحى موقفًا بين المكان والزمان بين الكينونة والممكن، فالكينونة هي الصـحراء المرتبطة بحقيقتها وثقافتها الممتدة، والممكن هو تجربته، ولغته وبلاغتها وتحقيق ذاته من خلال إيقاع منسـجم هو إيقاع حياة البدوي نفسه قديمًا وحديثًا، وتموجات الكثبان الرميلية ذات الإيقاع المتشابه والتكرار البديع الذي تُطلِق الريحُ صـوتًا فيه، فترسـم تعرجاتها وآثارها بإيقاعات الطبيعة، كما يطلق الشـاعر صوته فيصوغ جناسها وقصائدها بإيقاعات الذات الشاعرة.

ثالثا: إيقاع التوازي (الرأسي والأفقي).

التوازي لا يقتصر على الأدب العربي فحسب، بل هو ظاهرة لصيقة بكل الآداب العالمية قديمًا وحديثًا مكتوبًا وشفويًّا، ويعدُّه "جاكوبسون Roman Jakobson" الأساس في بنية الشعر بقوله: "إن بنية الشـعر هي بنية التوازي المسـتمر". (جاكوبسـون، 1988، 105– 106). ومن تعريفات التوازي الكثيرة هذا التعريف ابأنه "عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سـطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني"(الشـــيخ، 1999، 7). ويؤدّي التوازي دورًا فاعلًا في إثراء المسـتوى الإيقاعي؛ لأنَّه" يحتلُّ موقعًا مهمًّا في تشـكيل النص الشـعري، ويقع الجزء الأسـاسـي من مسـؤولية تحقيق المسـتوى الإيقاعي عليه، حين يسـتغل الشـاعر ما تهيئه اللغة وأنظمتها من فرصـة لتحقيق البعد الإيقاعي في الشعر". (رواشدة، 1998، 11).

والتوازي في شعر الثبيتي ظاهرة موسيقية داخلية واضحة اعتمدها في عدد كبير من قصائده، فمن أول قصائد الأعمال الكاملة يطالعنا هذا التوازي الرأسي بين الجمل:

"وأنت الذي في عروق الثرى نخلةٌ لا تموتْ...

وأنت الذي في حلوق المصابيح أغنيةٌ لا تموتْ...

وأنت الذي في قلوب الصبايا هوىً لا يموت."(9- 10)

هذا التوازي الرأسي سيغدو ثيمة واضحةً وإيقاعًا موسيقيًّا لازمًا في كثير من القصائد وعلى مدار الديوان، فمنه على سبيل المثال:

"هذا الذي تدَّعيهِ النياشينُ

ذاك الذي تشتهيهِ البساتينُ"...

"هذا الذي دَخَلتْ إلى أفلاكهِ العذراءُ

ذاك الذي خَلَدَت إلى أكفالهِ العذراءُ

هذا الذي في الخريفِ احتمالٌ

وذاك الذي في الربيع اكتمال"(13).

ونلاحظ أن التوازي يوظَّفُ مع الجناس ليعزِّز من إيقاع البنية الشعرية، (دخلت/ خلدت، أفلاكه/ أكفاله)، "الأول هذا المتفرع عن الشاعر أبعد مدى يحوي الأفلاك.. والثاني يملك الأكفال.. تفعل اللغة فعلها من خلال هذا التجانس الناقص"(القرشي، 2007، 27) والجناس "أفضل نموذج للتوازي بكلِّ أبعاده ومعاييره، كما أنَّه خيرُ ما يمثِّل الناحية الصوتية التقطيعية"(الشيخ، 1999، 31). وهذا المزج العالي الدلالة والإيقاع لا يتأتَّى إلا لشاعرٍ متمكّنٍ في الموسيقى، والمعنى، والتجديد معًا.

ومن التوازي الرأسي الذي يستخدم التقابل بين الأسماء، أو بين الاسم والفعل قوله: "للبائتينَ على الطَّوى/ والناشرينَ لما انطَوى"(29). ومنه قوله" "أنتَ حِلٌّ بهذا البلدْ/ أنتَ حَلٌّ لهذا الولدْ"(127)

هنا توازي رأسي مع الجناس، وهو إمعانٌ في الإيقاع بين التوازي والجناس كما أشرنا.

كما نجد التوازي الأفقي الكلي في قوله في قصيدة (من وحي العاشر من رمضان) وهي قصيدة عمودية في ديوانه الأول لو أعدنا كتابتها بشكل الشطر ستبدو هكذا، هي والأمثلة من بعدها:

"فلكلِّ فجرٍ في ثراها وقفةٌ.. ولكلِ نجمٍ في سماها موقفُ"(239).

وقوله: "فالمجدُ مجدولُ الضفائرِ ضاحكٌ.. والنصرُ مصقولُ الترائبِ مترفُ"(240).

وقوله في قصيدة (نشاز في نغمة الحبِّ):

فيكِ إصرارٌ وفينا كبرياءْ.. فافعلي ما شئتِ نفعلُ ما نشاءْ

واملئي دنياكِ سُخفًا تافهًا.. نملأُ الآفاقَ شعرًا وغناء"(283)

ويأتي منه رأسيًّا –مع التكرار في القصيدة ذاتها– قوله:

"لن تظلِّي ذلك الحلم الذي.. يزرعُ الأشواقَ في روضِ الفضاءْ

لن تظلِّي ذلك النور الذي.. يملأ الآفاقَ حسنًا وبهاءْ"(283)

ومن التوازي الجزئي قوله في قصيدة (مسافرة):

"ولونٌ يقولُ: ألا تبصرون.. ولونٌ يقولُ: حذارِ حذارْ (208)

أو قوله: "ازْورَّ عنكَ تَنكُّرًا وتجاهلا.. ورنا إليكَ ترفعًا وفضولا" (223)

أو قوله: "رَحلتَ ولم ترحلْ ومتَّ ولم تزلْ.. بأعماقِنا حيًّا وبالخير تُذكَرُ"(233)

"فذا ضَيغمٌ ولَّى وذا ضيغمٌ أتى.. كبدرٍ تجلَّى بعد أن غابَ آخَرُ"(234)

ذلك كان عرضًا موجزًا عن التوازي الرأسي والأفقي سواء ما جاء منه في قصيدة التفعيلة أو في القصيدة العمودية مع أن قصائد الديوان جميعها قد كُتبت على نمط السَّطر الشعري في فضاء الصفحة. وأما التوازي في الجمل الشِّعرية (توازي المقطع) فقد تناولناه في إيقاع التكرار لدخولها في بابه.

رابعًا: إيقاع التشكيلات البصرية.

يتعدَّى الإيقاعُ البنيةَ الصوتيةَ المسموعةَ إلى إيقاع التشكيلات البصرية على فضاء الورقة بما تدركه العينُ عند القراءة وتنقله إلى الأذن التي تركّبه تنغيمًا وإيقاعًا، وكأنها لحنٌ صامتٌ يظهر تراقصه

النَّغمي على فضاء المكان من خلال الرؤية البصرية التي تمنحه إيقاعه الخاص. "وقد ساعد الإخراج الطباعي الشعراء على إجراء تشكيلات بصرية تجسِّد الدِّلالات البصرية التي يرومون تجسيدها للمتلقي"(الصفراني، 2008، 171) ويجد الإيقاع في التشكيل الصَّامت "مساحة تتوزع فوقها الأسطر والفقرات على وفق نسقٍ غير اعتباطي تتداخل اعتبارات فنية مؤكدة لتبرزه على هذا الشكل أو ذاك، إنه نوع من الإيقاع البصري متعدد الدلالات"(المسدِّي، 1994، 36).

نجدُ ذلك الإيقاع البصري في شعر الثبيتي في مواطن كثيرة في ديوانه نذكرُ منها هذه الأمثلة. فمن التفاوت الدرامي كما يسميه (الصفراني، 2008، 175) الذي يقوم على تفاوت أطوال الأسطر الشعرية الموظِّف للدلالة على (صوتٍ) معين أو سؤالٍ مكرر، وتشكيله بصريًّا هكذا:

"ماذا هنا للمُستجيرِ مِن الهَجيرِ؟

طَعامُهُ ورَقٌ

ماذا هنا للمستجيرِ من الهجيرِ؟

منامُهُ أَرقٌ

ماذا هنا للمستجيرِ من الهجيرِ؟

مُدامُه مُوسِيقى"(ص52).

وكقوله من التفاوت الدرامي القائم على الحوارِ والطلب من خلال فعل الأمر:

"قُلْ لليلَى تجيءُ صباحَ الأحد

إنها تَقف الآنَ بين الزلالِ وبين الزَّبد

قُلْ لها:

ظاهرُ الماءِ ملحٌ وباطنهُ مِن زَبدْ

قل لها:

أنتَ حِلٌّ بهذا البلدْ

أنتَ حَلٌّ لهذا الولد" (127)

كما أن الشاعر وظَّف التشكيل المتساوي في افتتاحيات مقاطع شعرية كثيرة في قصائده مثل:

"يا امرأة

بيننا قَدحٌ صَامت...

...

يا امرأة

بيننا برزخٌ من جنون

...

يا امرأة

بيننا عاذل لا يُرى"(43– 44). وقد استخدم التشكيل البصري في كثير من القصائد مثل قصيدة: البابلي (81)، وتغريبة القوافل والمطر (98)، وآيات لامرأة تضيء (119) وغيرها.

وأمَّا النبر البصري –وهو نوع من التشكيل– فلم يرد سوى في خمسة مواضع، وكلها خاصَّة بالأسماء: سواء كانت للأماكن مثل: [تيما.. وزحلة.. والقيروان (178)، جفر الهباءة، غطفان (179)، داحس (180)]، أو للأعلام: [حاتم طي، مَعن بن زائدة(36)، شوقي(222) أو في تضمين ما يشبه الأنشودة بإيقاع قَصير كما في (ص14)، و(ص26) أو نص شعري شعبي كما في (ص176)، كما استخدم النبر البصري في قصيدتين كاملتين هما: بوابة الريح (299)، والرُّقية المكيّة(303)، وفي السطرين الأخيرين من تحية لسيد البيد(10) . ولا نظنها من مقصودات الشاعر فقد تكون من الإخراج الطباعي للأعمال الشِّعرية.

ومن خلال تضافر الموسيقى الداخلية وتعدُّدها استطاع الثبيتي بالفعل "أن ينطلق بالشعر إلى آفاق رحبة تلتقي فيها معالمُ الحداثة، وتتجلّى خلالها جرأته على كسر طوق الإِلْفِ والاعتياد، والولوج بالشعر إلى عالم المفاجأة والدهشة"(السريحي، 1407هـ، 77).

المبحث الثالث: من مظاهر التجديد الموسيقي.

إنَّ من أبرز مظاهر التجديد في الشعر الحر أو شعر التفعيلة عمومًا هو الكتابة وفق الأسطر الشعرية المتفاوتة الطول، والتخلِّي عن نظام الشطرين، والتَّحرر النسبي من سلطان القافية. وكذلك الاعتماد على الإيقاع الذي يُعدُّ أشمل من الوزن؛ حيث يتموضع في مساحات متعددة من النص

سواء كانت داخلية أو خارجية، فحين يقوم الوزن على الأسباب والأوتاد يقوم الإيقاع على الارتفاع والانخفاض، والصعود والهبوط، والشدَّة واللين، والبساطة والتركيب، والسرعة والتباطؤ، والاختلاف والائتلاف... (حمدان، 1998، 38).

وقد وجدنا في شعر الثبيتي الوزن كما وجدنا فيه الإيقاع، من خلال تحوّل تجربته الشعرية من العمود في مراحل البدايات التي اعتمدت على المعارضات والتأثُّر والرومانسيات، وكان على وعي بذلك التحوَّل، بل إنَّه قد سعى إليه منذ ديوانه الأول، حيثُ يعبِّر عن إدراكه للشعر الحر ووعيه به في مقدمة ديوانه الأول، فيقول: "إلا أنني تعمّدتُ في بعض القصائد المزج بين الشعر العمودي والشعر الحر الذي يرتكز على منح التفعيلة قدرًا أكبر من الحرية لتمتدَّ وتنحسر حسب ما تمليه "الحالة الشعورية..."(218– 219). ثم مرَّ الثبيتي في تجربته من مرحلته الأولى السابقة إلى مرحلة (التضاريس) التي شَكَّلتْ نقلةً في تجربته الشعرية، وركَّز فيها على الاعتمادِ على التفعيلة، وصولًا إلى الوعي الإيقاعي الكامل الذي ظهر في ديوان (موقف الرمال)، حيث استخدم فيه الشاعر عددًا من المظاهر التجديدية التي رأينا بعضها في الموسيقى الداخلية من خلال إيقاع الجناس والتوازي والتكرار وإيقاع التشكيلات البصرية. والشاعر لم يخرج عن شعراء الثمانينيات في المملكة فهم "لم ينقطعوا عن الشكل التعبيري التقليدي –العمودي– فقد مارس أولئك الشعراء هذا الشكل الشعري الموروث مع تطعيمه بجماليات قصيدة التفعيلة من حيث الدلالات والانزياحات والتكثيف اللغوي والتوظيفات"(الصبحي 2016، 586). ومن أبرز مظاهر التجديد في شعره بوجهٍ عام ما يأتي:

1- **تعدُّد التفعيلات (من الشطر إلى السَّطر):**

لعلَّ الشاعر الثبيتي قد حدَّد موقفه من القصيدة العمودية في ديوانه الأول –كما رأينا– على الرغم من أنَّ معظم قصائده فيه كانت عمودية، ولكن كأنَّه يرسمُ خريطةً مستقبليةً لمشروعه القادم، ففي قصيدة (هوامش حَذرة على أوراق الخليل) بدت القصيدةُ كأنها بيانٌ أو إعلانُ موقفٍ –في معناها وفي وزنها– للخروج المعلن والواضح والمقصود عن بحور الخليل ولم يعد الهامش الذي يخطُّه على أوراق الخليل حَذِرًا –كما يقول– ولكنَّه قامَ بنوعٍ من الخروج على ذلك النمط الخليليّ في أكثر من مقطع، فعلى الرغم من أنَّ القصيدة التزمت القافية الموحدة (المتواترة): (عبادةْ– سعادةْ–

وسـادة- البَلادة...الخ) إلا أنَّه -وهو يعتمد في القصـيدة على بحر الوافر وتفعيلته- قد خرج عنها قَصدًا كما في هذا المقطع: "أيرضى الشعرُ أن يبقى أسيرًا / تعذبُه محاصرةُ الخليلِ / وأغلالُ الوليدِ أبي عُبادةْ / ويبقى كاهنًا من عصر عادْ / تلاشتْ في [ملامحه] الأماني / فلا شقاء، / يلوح بناظريهِ ولا سـعادةْ / تمرُّ به الليالي وهي نشـوى/ فيهرب عن مسـيرتها/ بعيدًا / ويغرسُ مرفقيه على وسادةْ"(253- 254)

نلاحظ كيف خرج عن التقفية في السَّطر الثاني (تعذبه محاصرة الخليلِ) وهنا يأتي بسطر كامل على وزن الوافر التام (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) قبل أن يأتي في السـطر الذي يليه بالقافية المتواترة (عبادة) التي ستستمر حاضرةً في القصيدة حتى النهاية، ولكن دون نمطية البحر وأشطاره، وهذا أول خروج على الخليل، والخروج الآخر هو تعمّد الشاعر على تسكين (عادْ) بسكون مقصود لكسـر الوزن ولو نوّنَ لكان الوزن (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) فيصـير بالسـكون (فعولْ) مقطوع العروض أو الضرب، وذلك لا يدخل عادةً على تفعيلة الوافر؛ لأنها في الأصل مقطوفة (بعصب، وحذف) ومحوَّلة عن (مفاعلتن) فصـارت (مفاعلْ) وقُلبت إلى (فعولن) الخماسية، فدخول القطع عليها مستحيل في النمط الخليلي، ولكن الشـاعر أراد الخروج عليه كذلك. ثم تأتي (تلاشـت في ملامحه الأماني) على وزن الوافر وبعدها سـطر (فلا شـقاء) وسـواء سـكِّنت الهمزة أو نوِّنت عند النطق سيصبح الوزن (مفاعلاتْ/ أو مفاعلاتن) وهي تفعيلة خارجة عن بحر الوافر، ثم يعود الإيقاع للبحر ويشكِّل بصريًّا بحيثُ تُكتب كلمة (بعيدًا) في سطر مستقل، وإن كانت تتبع سابقها في وزن الوافر، ولكنها تشـكِّل سـطرًا شـعريًّا يكسـر رتابة الوافر الخليلية، وهذا الخروج يصـبح حَذِرًا -كما أعلن الشـاعر في عنوانه- لأنه سـيأتي بعدها بسـتة أبيات خليلية على الوزن والقافية: من قوله: "أفيقوا أيها الشعراءُ إنَّا

مَلَلنا الشِّعرَ أغنيةً مُعادةْ... إلى آخر المقطع (255)

ثم يختم كما بدأ بقوله: "نريدُ الشـعرَ أن ينزل إلينا / يخاطبنا / يحلِّق في سَمانا / يمارسُ بين أعيننا العبادة"(256).

هذا التنويع والخروج يرجعه الباحثون إلى أنَّ الثبيتي "يثورُ تارةً على واقعه وعلى ذاكرته الثقافية والجمالية"(المالكي، 2013، 33).

ومن التجديد في استخدامِ الوزن في شعر الثبيتي كذلك –وهو الغالب– تعدُّد التفعيلات في السطر الشعري الواحد وسواء كان ذلك في التفعيلات الصافية –وهي الأغلب– أو في التفعيلات المركبة. ففي قوله مثلًا:

"أأنتِ هنا؟

أأنتِ هنا قاب قوسينِ من أرقي العذبِ

كي لا أنامْ"(31)

نجد التفعيلات من المتقارب قد توزعت هكذا:

فعولُ فعو

فعولُ/فعولن/فعولن/فعول/فعولن/ف

عولن/فعولْ

فتجد السطر الأول من تفعيلتين: سليمة والأخرى محذوفة، وقد جعلها ضربًا، ثم خمس تفعيلات في السطر الثاني واعتمد التدوير عند النطق وليس الكتابة بحيث تتصل التفعيلة الأخيرة فيه ببداية الوتد مع السطر الثالث، ويجعل الوقفة (القافية) مَقصورة، كما وضحنا في التقطيع.

وهكذا نجد معظم شعر الثبيتي قد اعتمد التعدُّد في التفعيلات وفقَ نظام السطر الشعري، مع التنويع في عدد التفعيلات في المقطع والوقفات ذات القوافي المتعددة كما التزم –غالبًا– الوقفات ذات الرويِّ الموحَّد.

2- المزج بين بحرينِ في القصيدة الواحدة.

ظهر في شعر الثبيتي هذا المزج، وقد أشار إليه الفيفي موضحًا وجوده عند شعراء الحداثة (الفيفي، 2005، 151)، وغالبًا ما كان في دائرة (المتفق) المكوّن من بحري المتقارب والمتدارك، وذلك لأنهما يعتمدان الإيقاع المتبادل بين السبب الخفيف والوتد المجموع، فأيُّهما يسبق في المطلع يستمرُّ

في السطر، ثم ينتقل إلى الآخر بالتناوب، كما في قصيدته (تحيَّة لسيّد البيد) التي يتزاوج فيها البحران ويتبادلان من البداية كما في قوله(ص9):

"ستموتُ النُّسورُ التي وَشَمَتْ دمكَ الطفل يوما

فعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فعلن/ فعلن/ فاعلاتن. (متدارك)

وأنتَ الذي في عُروق الثرى نخلةٌ لا تموتْ

فعولن / فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعولْ. (متقارب)

مرحبًا سيد البيد"

فاعلن / فاعلاتن. (متدارك) وهكذا.. كما يمكن أن تقرأ الأسطر السابقة بالتدوير دون توقف- فتكون باتصال آخر السطر الأول ببداية السطر التالي، فتصبح بذلك من بحر واحد هو المتدارك.

ويتكرَّر هذا المزج بين بحري المتقارب والمتدارك في عددٍ من قصـــائد الديوان كما في قصـــيدة (المغنّي) (67)، و(الصعلوك) (71)، و(قراءة أولى) (319)، وغيرها. وقد مزج الشاعرُ في مواطن قليلة جدًّا بين بحرين من دائرتين مختلفتين هما: المتدارك والكامل كما في قصـــيدة (موقف الرمال موقف الجناس) (21).

3- **تعدُّد البحور في القصيدة الواحدة.**

ظهر ذلك التعدد في ديوان الثبيتي في قصيدة (موقف الرمال موقف الجناس)، كما أشرنا، حيث استخدم الشاعر المتدارك في المقطع الأول: "ضمني/ ثم أوقفني في الرمال/ ودعاني/ بميم وحاءٍ وميمٍ ودال"(11) ثم جاء بإيقاع إنشادي على لسان الطفل الذي يردِّد بين الفصول: "أصادق الشوارع/ والرمل والمزارع/ أصـــادق النخيل..."(14) وهي على وزن الرجز المتغير بضـــرب على وزن (فعولن) وإيقاعها: (مســـتفعلن فعولن)، ثم يعود للمتدارك "أنتَ والنخلُ طفلان..."(15)، ثم يأتي في نهاية المقطع الأول وبداية الثاني بتفعيلة الكامل: "أمضِـي إلى المعنى/ وأمتص الرحيق من الحريق / فأرتوي وأعلُّ /من/ ماء/ الملامِ"(21) ثم يأتي بوزن لإيقاع عمودي إنشـــادي من مجزوء الكامل المرفَّل على وزن (متفاعلن متفاعلاتن: "يا بدرها/ وهدى البصـيرةْ/ يا فجرها/ وهوى السـريرة/ يا مُهرها/ وحمى

العشيرة..."(26) ثم يعود لتفعيلة الكامل والسَّطر الشعري حتى نهاية القصيدة. مع اختلاف في عددِ التفعيلات في السطر والمقطع، ولكن باتحاد في القافية المرفَّلة (متفاعلاتن).

ومثلها قصيدة (تغريبة القوافل والمطر)، فقد بدأها الشاعر بالمتقارب "أدر مهجة الصبح/ صبَّ لنا وطنًا في الكؤوس"(97) والوقفات بقافية مقصورة (كؤوسْ) (فعولْ)، ثم يأتي بخمسة أبيات من الطويل مطلعُها مصرَّعٌ هكذا: "ألا ديمةً زرقاء تكتظُّ بالدِّمَا.. فتجلو سواد الماءِ عن ساحل الظمَا"(98)، قبل أن يرجع للمتقارب "أدر مهجة الصبح /حتى يئنَّ عمودُ الضُّحى..."(98) ثم يخلصُ إلى مجزوء الرمل، ويقصد تغيير الوزن لتغيّر الصوت الشعري، وكأننا في حوارٍ أو عَرضٍ مُمسرح، طالبًا الترتيل من كاهن الحي، حيث يقول:

" فرتِّل علينا هزيعًا من الليل والوطن المنتظر:

شِدَّنا في سَاعديكْ.. واحفظِ العمرَ لديكْ / هَبْ لنا نورُ (كذا) الضُّحى / وأعرْنا مُقلتيكْ..."(102).

نلاحظ هنا التصريع في المطلع كذلك، وعلّة القصر في تفعيلة الضرب، ثم يعود للمتقارب بخروج إيقاعي سلس ومنسجم، هكذا: "لم تهن يومًا وما/ قبَّلت إلا يَديكْ/ سلامٌ عليكَ / سلامٌ عليك"(102). إنه عَزف هارموني متناغم الدخلات والخرجات بإيقاعاتٍ موزونة لا تحدثُ عند المتلقي كَسرًا أو فجوةً بقدر ما تنوّع له الإيقاع بين مقطعٍ وآخر بما ينسجمُ مع المعنى، ويتداعى مع النقلات.

وقد مزج الشاعرُ بين ثلاثةِ أبحر كما في قصيدة (قلادة)، وهي: الطويل والمتدارك والهزج. وهنا يمكن أن ندرك حساسية الشَّاعر نحو الإيقاع في أنَّه يتعاملُ مع التفعيلة ذاتها ويراها ركيزةً للسطر الشعري، فلهذا ينوّع عليها وينغِّم شعره بها، فإذا كانت تفعيلتا الطويل هما: (فعولن مفاعيلن)، فإن التنويع لم يخرج عنهما في الهزج، ولهذا فهو يبدأ بثلاثة أبيات عمودية من الطويل: "تفوحينَ من حمّى شبابي قصيدةً.. أشاطرها لوني وشكل أناملي"(109) ثم ينتقل وبانسياب إلى المتدارك بقوله: "لغةٌ أستهلُّ بها وطني.. أستهلُّ /بها قلب معشوقتي..."(109) ثم يلج إلى (مفاعيلن) ويركّز عليها بعد أن اعتمدَ على (فاعلن) في المقطع السابق ليختم بالهزج، فيقول: "صباح الخير/ كوني طفلةً/ كوني تراتيلاً

لهذا الصمت/ فرّي عن جذوع النخلِ واعتنقي دمًا حرا /صباحًا خافقًا بالمن والسلوى وبالأطفال والحلوى"(110)، وهو يعتمدُ التدوير للتفعيلات وإن كُتبتْ على شكل الأسطر لكنَّها متصلة الإيقاع جميعها على (مفاعيلن).

وقد يكون المزج بين أكثر من بحر كما في قصيدة (أغانٍ قديمة لمسافر عربي) ونحن نلاحظ أن الشاعر حين يُعنونُ قصيدته (بأغانٍ) لا بدَّ أن الإيقاع لديه سيتعدَّد كتعددِ الجمع في أغانٍ، فهي ليست أغنية واحدة، وهذا يستلزم تعدّد الإيقاع، وهذه خصوصية ذكية في عناوين الشاعر التي يربطها بالمتن الشعري، فليست مجرَّد عناوين مستقلة عن موضوعها وإيقاعها.

يبدأ الشاعر قصيدته بهذا السؤال الحواري على تفعيلة المتقارب "متى ترحلُ القافلة؟ / – سترحلُ توًّا/ فهيّئْ لنفسكَ زادَكَ والراحلة..."(265) ثم يستخدم تفعيلة (المتدارك) في المقطع الثاني "من أنت؟ شيخ من عبْسْ/ وجهي رملُ الصحراء اللاهث/ واحاتُ الشَّمس..."(267)، ثم يأتي البسيط التام في خمسة أبيات بتفعيلاته العمودية في المقطع الثالث: "يا حادي العيسِ في ترحالك الأملُ.. يا حادي العيس قد نَفنَى وقَد نَصِلُ"، وببيتين فقط من البسيط، ولكن بقافية مختلفة في المقطع الرابع: "آتٍ أنا في شفاه النور ملحمة.. وفي عيونِ الربيعِ الحلمِ إيمانُ..."(271).

وتظهر تقنية التعدُّد والإيقاع المتناغم في قصيدة (تقاسيم) (211– 214) وهي وإن كانت بعنوان عام موحَّد (تقاسيم) إلا أنها تظهر على شكل تقاسيم إيقاعية كذلك بعناوين فرعية فـ (ضيف 1–2) يأتي على إيقاع (المتقارب) ثم (حالة، وشاعر) بإيقاع (مجزوء الكامل)، و(وحدة) بإيقاع (المتدارك)، ثم (صلاة) بإيقاع (الكامل).

4- الخروج على الوزن:

يبدو أنَّ شعر الثبيتي لم يخلُ مِن (قصيدة النثر) على الرغم من إخلاصه للوزن، ولعلَّ ذلك كان ضمن مشروعه الشعري في مغامرة التجريب والتحديث؛ حيثُ نجده في حوار تلفزيوني يقول: "خيّلَ لي في بعض الأوقات أني أمتلك اللغة، أقدر أسوي أيَّ شي، أكتب أيَّ نصّ حتى أني فكرت أن أكتب نصوص [كذا] ما لها هوية يعني كتابة خارجة عن أيِّ نسق (...) خارج الشعر.. قد

تسميها قصيدة نثرية" (المالكي، 2013، 53)، (الدخيل، قناة العربية، 2007، رابط: https://althbaiti.com/videos/).

ونجد أن للشاعر ثلاث قصائد في ديوانه تأتي بلا وزن ثابت أو معروف، وهي المرصودة في آخر الأعمال الشعرية: اهدرت اسمك (309)، وقراءة ثالثة (321)، وقراءة سابعة (325).

وهكذا استطاع الشاعر تجريب أساليب عِدَّة في قصائده ليحقِّق بها غايات الشعر الإيقاعية في أعلى درجاتها، ويجسِّد بتجربته الحداثية الكثير من الدلالات على مستوى الرؤيا والجمال الفني.

المبحث الرابع: بعض المآخذ أو الخروج على الإيقاع

على الرغم من حرص الشاعر على الإيقاع وسلامة الموسيقى والنغم واستخدام القافية في معظم شعره العمودي والتفعيلة إلا أنه لم يسلم من بعض الهنات الهيِّنات في الوزن، أو القافية، أو الضرورات الشعرية، أو اللغة التي سنرصدُها فيما يأتي:

1- كسر إيقاع الكامل ووزن تفعيلته (متفاعلن) التي سار عليها في قصيدة (الظمأ)، حيثُ يقول: "أرأيتَ إذْ تمتدُّ أعناقَ الرفاقِ/ إلى المحاقِ/ يلوحُ في أقصى الظلامِ/ يرونه برقًا وأنتَ ترى بريقا"(51).

2- وكذلك في قوله: "لله هذا الوجه كيف تأججت في زهوهِ / الصحراءُ واحتدمت صباحاتُ المطرْ/ للهِ هذا الوجه كيف يجيءُ متوجًا بالطلعِ/ والياقوتِ محتدمًا بعافية الخليج"(113)، و(ص114). وحتى في القصيدة العمودية في قوله: يا مُوقِدَ القناديل نبضَ فؤادِه.. احذرْ فؤادك واحذرِ القنديلا"(223)، وإن كنتُ أميلُ إلى أنَّ هذا الأخير خطأ طباعي فقط، فلو قال: (القنديل) لما كان هناك كسرٌ في الوزن. وكذلك في قوله: "أساسه أرواحنا وعِمَادُه.. سيفٌ توشَّح بالجلالِ ومصحفُ"(241) فالصواب أن يمدَّ كلمة (آساسهُ)، وأظنُّه في النطق كذلك؛ لأنَّه لو كانت (أساسه) كما رُصدت في الديوان فستكون التفعيلة في الكامل قد وقعت في زحاف (الوقص) بحذف الثاني المتحرك من (متفاعلن): فتصبح (أساسه/ مفاعلن) والوقص نادر جدًّا في الكامل، وإن كان موجودًا –نظريًّا– ضمن زحافاته، ولعلَّ الشاعر قد وقع في الوقص لاستثقاله مدَّ الهمزة،

أو ربما يكونُ قد مدَّها، وثمة خطأ طباعي كان سببًا فيها [4]. وفي قوله: "أزليةُ الإلهامِ/عفوًا/ ما بيدي سوى/ أبياتُ [كذا] شعرٍ نبضهنَّ غرامُ"(290) في حين أنَّ الأبيات من قبل هذا البيت ومن بعده لم يخرج فيها الشاعر على تفعيلة الكامل، ولم يكسر وزنها.

3- ثمة كسرٌ في إيقاع تفعيلة المتقارب، حيث تأتي موزونةً على عدد من التفعيلات وفجأة يكسر الوزن، ثم يعود بانتظام، ومن اليسير أن تدركها أذنُ السامع والقارئ في قوله: "...وأنَّ مسافاتك الدائريةَ/ تتعبُ فيها جيادُ السفرْ/ وأعلُم أنكِ هاجرتِ في ذاكرةِ/ الرملِ أزمنةً وعصورًا /تعبُّ لهاثَ الهجير..."(136)

4- ومن المآخذ القليلة الأخرى أنَّه لكي يحافظ على وزن التفعيلة وإيقاعها قد يضطرُّ لتسكين المضارع في غير جزم أو قد يقصر الممدود. فمن الأول قوله: "وعيونٌ تثقبُ الصَّمتَ/ وتخفُقْ في الزوايا/ كان.. ماذا كان؟"(186)، وتقطيعها: (وعيونن/ فعلاتن- تثقبصم/ فاعلاتن- توتخفقْ- فعلاتن- فزوايا/ فاعلاتن)، وهنا لو حرَّك القاف بالضم في (تخفق)، وهو موقعها الإعرابي الصحيح، فسيخرج عن الوزن لذا سكَّنَ في غير مُبررٍ للجزم. ومثلها تأتي في قوله: "نريدُ الشعرَ أن ينزلْ إلينا"(255)، وهو شطر من الوافر سكَّن الفعل (ينزلْ) بدلًا من نصبه ليحافظ على الوزن كذلك.

وأمَّا من النوع الآخر -وهو من الضرورات الشعرية- فقوله: "كل شيء كسرت أجفانه البهجةُ/ حتى الجرحَ والآلامَ والأشياء الحزينة"(186)، وقوله: "يدٌ تصنعُ العليا بصمتٍ وحكمةٍ.. وقلبٌ بحبِّ الدين والخيرِ يزخرُ"(233). فقد قصر (الأشياء) وهو نادر، وقصر (العليا) وهو شائع.

---

(4) رصدنا في الديوان عددًا من الأخطاء الطباعية نرجو تصويبها في طبعة قادمة للأعمال الكاملة، وهي: "هَبْ لنا نورُ الضحى"(**102**) والصواب نورَ. و"يا لسوادِ الجوع ران على الارض وطالا"(**115**) والصواب: همزة قطع. "إنها تقفَ الآنَ"(**127**) والصواب: ضمة. "ولي بين نهديكِ بيتًا وحبا/ وماءً وعشبا"(**153**)" والصواب على الرفع. وإن أراد الشاعر أن تتناسب مع ما قبلها: "أجيء إليك.. محبًّا محبّا" فهذه منصوبة على الحال وأما الأخرى فلا مبرر للنصب نحويًّا. و"حينما يصدرُ عنه الرُّعاء"(**171**) بضم الراء، والصواب كسرها. "وجدتُ أوراقي متخمةٌ"(**217**) والصواب بالنصب. "تلاشت في ملاحه الأماني"(**253**) الصواب: ملامحه. و"ما بيدي سوى/ أبياتُ.."(**290**) والصواب كسرة. وإن أرادها على الابتداء فأين المضاف إليه لسوى؟...الخ.

وأما المآخذ التي نجدُها على القافية، وهي قليلة، فمنها: (سناد التأسيس) الذي يَرِدُ في قصيدته العمودية (الخطبُ الجليل)، حيث يقول: "فذا ضيغمٌ ولّى وذا ضيغمٌ أتى.. كبدرٍ تجلّى بعد أن غابَ آخرُ"(234) في حين أن القافية تخلو من هذا التأسيس في جميع أبياتها الـ(25): وقافيتها في الأبيات الأخرى هي: (تنشـرُ، جَوهَرُ- يجبرُ- معشـرُ...الخ)، وكذا في قوله: "ويغرقني في الشَّـقاءِ اللذيذِ.. وتملأُ أوهامه عالمي"(278) في حين البيتين السابقين له لا تأسيس فيهما: (من دمي- أنجمي).

وكذلك (الإيطاء) فقد وقعَ فيه الشاعرُ مرةً واحدةً فقط في قصيدته (بوابة الريح) في قوله:

"والليلُ يعجبُ منّي ثم يَسألني.. بوابةُ الريحِ ما بوابةُ الريحِ؟

فقلتُ والسـائلُ الليليّ يَرقبني.. والودُّ ما بيننا قَبضٌ من الريحِ..."(299- 300). فقد تكرَّرت كلمة (الريح) باللفظ والمعنى ذاته دون فاصل في البيتين.

وقد نفهمُ هذه الملاحظات -وتحديدًا ما جاء منها في الوزن- ونوجِّهها توجيهًا إيقاعيًّا بأنَّ الثبيتي بوصـفه شـاعرًا مطبوعًا قد اهتمَّ بالإيقاع -كما اهتمَّ به شـعراء الحداثة- وقدَّمه على الوزن وبخاصَّة في بعض المواطن التي عرضناها من شعره.

خاتمة:

توصَّلت الدراسة إلى عدد من النتائج من أبرزها:

- استخدم الشاعرُ محمد الثبيتي من الأوزان (9) بحور مرتبةً على النحو الآتي: (المتقارب، المتدارك، الكامل، الرمل، البسـيط، الطويل، الوافر، الهزج، الرجز)، ولم يسـتخدم في شـعره: (الخفيف، والمديد، والمضارع، والمقتضب، والمجتث، والمنسرح، والسريع). وأن أكثر الأوزان تكرارًا في شعره هو (المتقارب) بنسبة (32%)، ويليه (المتدارك بنسبة (24%) وقد جاءت قصائد الديوان موزَّعة على النحو الآتي: (15) قصيدة عمودية خالصة، و(44) قصيدة تفعيلة خالصة من بحر واحد، و(10) قصائد تفعيلة أو عمودية ممزوجة بأكثر من بحر أو إيقاع، و(3) قصائد بلا وزن.
- التزم الشـاعر بالقافية في أغلب قصـائده وبخاصـة الوقفات في شـعر التفعيلة، وقد اسـتخدم من أنواعهـا المترادفة بتكرار (23) مرة، والمتواترة (20) مرة، والمتـداركـة (18) مرة، والمتراكبة (مرتين) فقط، ولم يستخدم المتكاوسة، وأمّا من حيث الإطلاق للقافية والتقييد، فقد أكثر من استخدام

القوافي المقيدة بردف بنسبة (34.4%)، والمطلقة المردوفة بنسبة (31.4%) وهما أكثر الأنواع استخدامًا يليهما بنسبٍ متفاوتة بقية الأنواع، ولم يستخدم في شعره ثلاثة أنواع من القوافي هي: (المقيد بتأسيس، والمطلق بخروج، والمطلق بتأسيس، وخروج). وأمَّا حروف القافية فقد استخدمها جميعًا، واهتم بحرف الروي الذي ابتعد فيه عن استخدام الحروف القلقة أو الصعبة، مثل: (ث- خ- ذ- ز- ظ- غ) واستخدم الحروف السهلة المستقرة في الوجدان الثقافي والشعرية العربية.

- وظَّف الشاعر الموسيقى الداخلية بشكل كبير واستخدم منها: التكرار، والجناس، والتوازي (الرأسي والأفقي)، والتشكيل البصري، وقد حرص على التكرار لما يعطيه من موسيقى داخلية وبيان للمعنى وتأكيد على دلالته كما جعل التكرار استراتيجية إيقاعية، واعتنى بالجناس بأنواعه عنايةً خاصةً وأكثر من استعماله في شعره؛ لأنه يشكِّل لديه رؤية وموقفًا، وليس مجرَّد حلية لفظية وتزيينية، كما تعامل مع التوازي بمهارة عالية، وبذلك فقد تعدَّى الإيقاع لديه والموسيقى الداخلية البنيةَ الصوتيةَ المسموعةَ إلى إيقاع التشكيلات البصرية على فضاء الورقة بما تدركه العينُ عند القراءة وتنقله إلى الأذن التي تركّبه تنغيمًا وإيقاعًا.
- جدَّد الشاعر في تجربته من خلال التحوَّل من العمود في مراحل البدايات التي اعتمدت على المعارضات والتأثُّر والرومانسيات، وكان على وعي بذلك التحوَّل، وصولًا إلى مرحلة (التضاريس) التي شَكَّلتْ نقلةً في تجربته الشعرية، وركَّز فيها على تنويع القصيدة التقليدية والخروج على نمطيتها الثابتة، وصولًا إلى الوعي الإيقاعي الكامل الذي ظهر في ديوان (موقف الرمال)، وقد استخدم الشاعر عددًا من المظاهر التجديدية التي كان من أبرزها: تعدد التفعيلات (من الشطر إلى السطر)، والمزج بين بحرين في القصيدة الواحدة، وتعدّد البحور والأوزان في القصيدة الواحدة كذلك، كما أن شعره لم يخلُ مِن (قصيدة النثر) على الرغم من إخلاصه للوزن وحرصه عليه.
- ظهرت بعض المآخذ والهنات الهيِّنات في الوزن والقافية والضرورات الشعرية واللغة على الرغم من حرص الشاعر على الإيقاع وسلامة الموسيقى والنغم واستخدام القافية في معظم شعره العمودي

والتفعيلة إلا أنه لم يَسلم من بعض تلك الملاحظات البسيطة التي تمَّ رصدُها في الدراسة، كما رُصدت بعض الأخطاء الطباعية في الديوان؛ لعلَّه يمكن تلافيها في طبعة قادمة.

المصادر والمراجع:

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

ابن منظور (1997) *لسان العرب*، ط1، دار صادر، بيروت.

أبو العدوس، يوسف. (2007)، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، (ط1) دار المسيرة، عمَّان.

أبو طالب، إبراهيم (2018) في علم العروض والقافية وفنون الشعر الفصيحة والشعبية (ط1)، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة، والنادي الأدبي الثقافي بنجران.

آلوجي، عبد الرحمن. (1989) *الإيقاع في الشعر العربي*.(ط1) دار الحصاد للنشر والتوزيع،دمشق.

الأمير، علي (2014). *الثبيتي يتلو أسرار البلاد، الإيقاع ومقاربات المعنى في ترتيلة البدء (قراءة أسلوبية)*.(ط1)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ونادي جازان الأدبي.

أنيس، إبراهيم (1952) *موسيقى الشعر*، (ط2) مكتبة الأنجلو، القاهرة.

البطي، فوزية بنت محمد بن إبراهيم (2017). *الخصائص الأسلوبية في شعر محمد عواض الثبيتي* (رسالة ماجستير) قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية، جامعة القصيم. (مخطوطة) (1-300).

التبريزي، الخطيب (1994). *كتاب الكافي في العروض والقوافي*، تحقيق: الحساني حسن عبد الله. (ط3). مكتبة الخانجي، القاهرة.

الثبيتي، محمد (2009) ديوان محمد الثبيتي الأعمال الكاملة (ط1)، النادي الأدبي بحايل، ومؤسسة الانتشار العربي، بيروت.

جاكوبسون، رومان (1988) *قضايا الشعرية*، تعريب: محمد الولي، ومبارك حنون، (ط1) دار توبقال، الدار البيضاء.

حجازي، أحمد عبد المعطي (1988) *الشعر رفيقي*، دار المريخ، الرياض.

الحسامي، عبد الحميد (2015) *مرايا العراف، البنية الأسطورية في شعر محمد الثبيتي*. (ط1)، دار الكفاح، ونادي الأحساء الأدبي، الأحساء.

الحسامي، عبد الحميد، وأبو طالب، إبراهيم (2017) شعرية الجناس في ديوان الثبيتي: موقف الرمال نموذجا. *مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع13، ديسمبر*. (77-88)

حقي، ممدوح (1970). *العروض الواضح* (ط14)، دار الحياة، بيروت.

حمدان، ابتسام أحمد (1998) *الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي*، (ط1)، دار القلم العربي، دمشق.

الحنفي، جلال (1978) *العروض تهذيبه وإعادة تدوينه*، (ط1) مطبعة العاني، بغداد.

خلوصي، صفاء (1977) *فن التقطيع الشعري والقافية* (ط5) مكتبة المثنى، بغداد.

خوري، منح (1966) *الشعر بين نقاد ثلاثة*، دار الثقافة، بيروت.

الدخيل، تركي (2007) برنامج إضاءات، قناة العربية، تاريخ الحلقة: الجمعة 2007/06/15م، الرابط: https://www.youtube.com/watch?v=6Ionty6U5cg&t=74s

الرافعي، مصطفى صادق (2013) *تاريخ آداب العرب* (ط2) مؤسسة هنداوي، القاهرة.

رواشدة، سامح (1998) التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، *مجلة أبحاث اليرموك "سلسلة الآداب واللغات"، المجلد 11، العدد 2.*

زايد، علي عشري (2002). *عن بناء القصيدة العربية الحديثة* (ط4) مكتبة الآداب، القاهرة.

زكريا، فؤاد (1980). *التعبير الموسيقي*. (ط2)، مكتبة مصر، القاهرة.

السجلماسي (أبو محمد القاسم) (1980). *المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع*، تحقيق: علال الغازي، مكتبة المعراف، الرباط.

سعد، عبد القادر العاقب سعد (2017). موسيقا الشعر عند محمد الثبيتي وعبد الله الزيد. *مجلة آداب كلية الآداب*، جامعة الخرطوم، ع39، ديسمبر. (98- 125).

السكاكي، (أبو يعقوب يوسف)(1987) *مفتاح العلوم*. (ط2). دار الكتب العلمية بيروت.

سلطان، منير (1997) *البديع في شعر شوقي*. (ط2). منشأة المعارف، الإسكندرية.

الشايب، أحمد (2003) *الأسلوب*. (ط12)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.

شلبي، طارق سعد(2013) *الوجوه والدروب، قراءة في شعرية محمد الثبيتي*(ط1)نادي الطائف الأدبي.

الشمري، زيد دبيان غلب (2014). *محمد الثبيتي شاعرا*، (رسالة دكتوراه) جامعة مؤتة، الأردن.

الشيخ، عبد الواحد حسن (1999) *البديع والتوازي*. مكتبة ومطبعة الإشعاع الفني، الإسكندرية.

الصبحي، ابتسام علي (2016) شعراء الثمانينيات و"قلق" النموذج التراثي بين الرؤيا وآليات التعبير "محمد الثبيتي أنموذجا، *مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة*، العدد 86، مارس. (569– 596).

الصفراني، محمد (2008) *التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث* (1950–2004)، النادي الأدبي بالرياض، والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– بيروت.

الطيب، عبد الله (1989) *المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها*.(ط3)، الكويت.

علاق، فاتح (2005) *مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر*(ط1) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

عياد، شكري محمد (1978) *موسيقى الشعر العربي*، (ط2) دار المعرفة، القاهرة.

الفيفي، عبد الله بن أحمد (2005) *حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية، قراءة نقدية في تحولات المشهد الإبداعي*، (ط1) النادي الأدبي بالرياض.

القثامي، راشد فهد (2014) *شعرية الإيقاع بحث في قصيدة محمد الثبيتي*، (ط1) مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة.

القرشـــي، عالي بن ســـرحان (2007) موقف الرمال موقف الجناس لمحمد الثبيتي: القصـــيدة الجديدة من خلال التشظي والالتئام، *مجلة قوافل، النادي الأدبي بالرياض، ع21، يناير*. (ص25-29).

القزويني، محمد بن عبد الرحمن. (1980). *الإيضاح*. تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، (ط5)، بيروت.

القيرواني، ابن رشـــيق. (1988) *العمدة في محاســـن الشـــعر وآدابه*، تحقيق: د. محمد قرقزان، ط1، دار المعرفة، بيروت.

المالكي، منى (2013). *عندما يحكي الثبيتي، دراسة نقدية للسردية الشعرية السعودية في الثمانينيات*، (ط1). النادي الأدبي الثقافي بجدة.

المرزوقي، أحمد بن محمد بن الحســن (1991). *شـــرح ديوان الحماســة*، نشـــره أحمد أمين وعبد الســـلام هارون. (ط1) دار الجيل، بيروت.

المسدي، عبد السلام (1994) *البنيات الدالة في شعر أمل دنقل*. (ط1)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

المعري، أبو العلاء (1977) *رســـالة الغفران*، تحقيق: عائشـــة عبد الرحمن "بنت الشـــاطئ" (ط1)، دار المعارف، القاهرة.

الملائكة، نازك صادق (د.ت). *قضايا الشعر المعاصر*، دار العلم للملايين، بيروت.

النويهي، محمد (1971) *قضية الشعر الجديد* (ط2)، مكتبة الخانجي، القاهرة.

الهاشمي، علوي (2006). *فلسفة الإيقاع في الشعر العربي*. (ط1)، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت.

الهمامي، المكّي. (2015) المغامرة الإيقاعية وتنوّع الأشكال الشعرية في شعر الثبيتي، *صحيفة الرياض*، 4أبريل 2015م. الرابط: https://www.alriyadh.com/1036049

وادي، طه عمران (2000) *جماليات القصيدة المعاصرة*، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، القاهرة.

وقاد، مسـعود (2004) *البنية الإيقاعية في شـعر فدوى طوقان*، (رسـالة ماجسـتير)، قسـم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، الجزائر.

References

Ibn Ja`far, Qudamah. (D.T) Criticism of poetry, investigation: d. Muhammad Abdel Moneim Khafagy, Scientific Books House, Cairo.

Ibn Manzoor (1997) Lisan Al-Arab, 1st Edition, Dar Sader, Beirut.

Abu Al-Adous, Youssef. (2007), Stylistics and Application, (1 edition), Dar Al Masirah, Amman.

Abu Talib, Ibrahim (2018) in the science of prosody, rhyme, and the arts of eloquent and popular poetry (1 edition), Arwaqa Foundation for Studies, Translation and Publishing, Cairo, and the Literary and Cultural Club in Najran.

Aloji, Abdul Rahman. (1989) Rhythm in Arabic Poetry. (1 edition), Dar Al-Hasad for Publishing and Distribution, Damascus.

Alamer, Ali (2014). Al-Thubaiti recites the secrets of the country, rhythm and approaches to meaning in the initiation hymn (stylistic reading).

Anis, Ibrahim (1952) The Music of Poetry, (2nd edition) Anglo Bookshop, Cairo.

Al-Bati, Fawzia bint Muhammad bin Ibrahim (2017). Stylistic Characteristics in the Poetry of Muhammad Awad Al-Thubaiti (Master's Thesis), Department of Arabic Language and Literature, College of Arabic Language and Social Studies, Qassim University. (Manuscript) (1-300).

Al-Tabrizi, Al-Khatib (1994). Al-Kafi book on performances and rhymes, investigation: Al-Hassani Hassan Abdullah. (3rd f). Al-Khanji Library, Cairo.

Al-Thubaiti, Muhammad (2009) Diwan Muhammad Al-Thubaiti, Complete Works (1st Edition), the Literary Club in Hail, and the headquarters of the Arab Expansion, Beirut.

Jacobson, Roman (1988) Cases of Poetry, Arabization: Muhammad al-Wali, and Mubarak Hanoun, (1 edition), Dar Toubkal, Casablanca.

Hijazi, Ahmed Abdel-Moati (1988), Poetry is my companion, Dar Al-Marikh, Riyadh.

Al-Hussami, Abdel-Hamid (2015) Mirrors of the Oracle, the Mythical Structure in the Poetry of Muhammad Al-Thubaiti. (1st edition), Dar Al-Kifah, and Al-Ahsa Literary Club, Al-Ahsa.

Al-Hussami, Abd al-Hamid, and Abu Talib, Ibrahim (2017) The poetic anaphora in Diwan al-Thubaiti: The position of sand as a model. Maqalid Journal, Kasdi Merbah University, Ouargla, Algeria, Issue 13, December. (77-88)

Haqqi, Mamdouh (1970). Clear Presentations (14th edition), Dar Al-Hayat, Beirut.

Hamdan, Ibtisam Ahmed (1998) The Aesthetic Foundations of Rhetorical Rhythm in the Abbasid Era, (1 edition), Dar Al-Qalam Al-Arabi, Damascus.

Al-Hanafi, Jalal (1978) Propositions, Refining and Re-Coding, (1 edition), Al-Ani Press, Baghdad.

Khulusi, Safaa (1977) The Art of Poetic Cutting and Rhyme (5th Edition), Al-Muthanna Library, Baghdad.

Khoury, Manah (1966) Poetry Among Three Critics, House of Culture, Beirut.

Al-Dakhil, Turki (2007) Illuminations Program, Al-Arabiya Channel, Episode Date: Friday 06/15/2007 AD, Link: https://www.youtube.com/watch?v=6Ionty6U5cg&t=74s

Al-Rafei, Mustafa Sadiq (2013) History of Arab Literature (2nd edition) Hindawi Foundation, Cairo.

Rawashdeh, Sameh (1998) Parallelism in Youssef Al-Sayegh's Poetry and its Impact on Rhythm and Significance, Yarmouk Research Journal "Series of Literature and Languages", Volume 11, Number 2.

Zayed, Ali Ashry (2002). On the construction of the modern Arabic poem (4th Edition), Library of Arts, Cairo.

Zakaria,Fouad (1980)musical expression. (2nd floor),Misr Library,Cairo.

Al-Sijlmassi (Abu Muhammad Al-Qasim) (1980). Al-Manza' Al-Badi' in Naturalizing the Styles of Al-Badi', investigation: Allal Al-Ghazi, Al-Maaraf Library, Rabat.

Saad, Abdel-Qader Al-Aqib Saad (2017). Poetry music by Muhammad Al-Thubaiti and Abdullah Al-Zaid. Journal of Arts, Faculty of Arts, University of Khartoum, Issue 39, December(98-125).

Al-Sakaki, (Abu Yaqoub Yusuf) (1987) Key to Science. (2nd f). Library science, Beirut.

Sultan, Mounir (1997) Al-Badi' in Shawqi's Poetry. (2nd f). Knowledge facility, Alexandria.

Al-Shayeb, Ahmed. (2003) Method. (12th edition), Al-Nahda Al-Masrya Library, Cairo.

Shalabi, Tariq Saad (2013) Faces and Paths, a reading in the poetry of Muhammad al-Thubaiti (1st edition), Taif Literary Club.

Al-Shammari, Zaid Debian Ghalib (2014). Muhammad Al-Thubaiti, poet, (PhD thesis), Mutah University, Jordan.

Al-Sheikh, Abdul-Wahid Hassan. (1999) Al-Badi' and Al-Tawazi. Art Radiation Library and Press, Alexandria.

Al-Subhi, Ibtisam Ali (2016) Poets of the Eighties and "Anxiety" the Heritage Model between Vision and Expression Mechanisms, "Muhammad Al-Thubaiti as a Model", Journal of Signs in Criticism, Literary and Cultural Club in Jeddah, Issue 86, March. (569-596).

Al-Safrani, Muhammad (2008) Visual Formation in Modern Arabic Poetry (1950-2004), the Literary Club in Riyadh, and the Arab Cultural Center, Casablanca - Beirut.

Al-Tayeb, Abdullah (1989) Guide to Understanding Arab Poetry and Its Industry. (3rd Ed.), Kuwait.

Alaq, Fatih (2005) The Concept of Poetry for Pioneers of Free Arabic Poetry (1st Edition), Publications of the Arab Writers Union, Damascus.

Ayad, Shukri Muhammad (1978) The Music of Arabic Poetry, (2nd Edition), Dar Al-Maarifa, Cairo.

Al-Fifi, Abdullah bin Ahmed (2005) The Modernity of the Poetic Text in the Kingdom of Saudi Arabia, Critical Reading in the Transformations of the Creative Scene, (1st Edition), the Literary Club in Riyadh.

Al-Qathami, Rashid Fahd (2014) The Poetics of Rhythm, a Research in the Poem of Muhammad Al-Thubaiti, (1st Edition), Arwaqa Foundation for Studies, Translation and Publishing, Cairo.

Al-Qurashi, Ali bin Sarhan (2007) The position of sand, the position of anaphora by Muhammad al-Thubaiti: The new poem through fragmentation and reunion, Qawafil Magazine, the Literary Club in Riyadh, No. 21, January. (pp. 25-29).

Al-Qazwini, Muhammad bin Abdul Rahman.(1980)clarification. Investigation: Muhammad Abdel Moneim Khafaji, (5th edition), Beirut.

Al-Qayrawani, Ibn Rasheeq. (1988) Al-Omdah in the Beauties and Ethics of Poetry, investigation: d. Muhammed Qarqzan, 1st Edition, Dar Al-Ma'rifah, Beirut.

Al-Ma'ari, Abu Al-Alaa (1977) The Message of Forgiveness, investigation: Aisha Abdel-Rahman "Bint Al-Shati" (1 edition), Dar Al-Maarif, Cairo.

Al Malaekh, Nazik Sadiq (Dr. T). Issues of Contemporary Poetry, Dar Al-Ilm for Millions, Beirut.

Al-Nuwaihi, Muhammad (1971) The Case of New Poetry (2nd edition), Al-Khanji Library, Cairo.

Al-Hashemi, Alawi (2006) The philosophy of rhythm in Arabic poetry. (1st Edition), The Arab Institute for Studies, Beirut.

Al-Hamami, Al-Makki. (2015) Rhythmic adventure and the diversity of poetic forms in Al-Thubaiti's poetry, Al-Riyadh newspaper, April 4, 2015. Link: https://www.alriyadh.com/1036049

Al-Maliki, Mona (2013). When al-Thubaiti tells, a critical study of the Saudi poetic narrative in the eighties, (1 edition). Jeddah Cultural Literary Club.

Al-Marzouqi, Ahmed bin Mohammed bin Al-Hassan(1991). Explanation of Divan al-Hassam, published by Ahmed Amin and Abdel Salam Haroun. (1st edition) Dar Al-Jeel, Beirut.

Al-Masdi, Abd al-Salam (1994) Significant structures in the poetry of Amal Dunqul. (1st Edition), Arab Writers Union, Damascus.

Wadi, Taha Omran (2000) Aesthetics of the Contemporary Poem, The Egyptian International Company, Longman, Cairo.

WQadad, Masoud(2004)The Rhythmic Structure in Fadwa Touqan's Poetry, (Master's Thesis),Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts and Humanities, University of Ouargla, Algeria.

KING KHALID UNIVERSITY

King Khalid Univenaity

Journal of Humanities

Biannual Refereed Journal

Volume Tenth- Number (2)

2023AD 1445AH