المُوسيقى الإيقاعية ودِلالاتِها الأُسلوبية في شعر علي محمود طه

حيدر جاسم لفتة الساعدي

وزارة التربية/ المديرية العامة لتربية ميسان / جمهورية العراق

hhsder602@gmail.com

https://orcid.org/0000-0003-1473-0840

ملخص البحث

تتناول هذه الدراسة بالوصف والتحليل ظاهرة نقدية جديرة بالدراسة والاهتمام وهي ظاهرة الموسيقى الشعرية، لأنها تفيض على القارئ بتجلياتها الجمالية وتُتيح له الخروج من النقد إلى الناقد و إدراك التقاطع والتداخل والتفاعل مع القصيدة، ويدلنا على مهارة الشاعر في صياغة نصوصه الشعرية، ومدى التناغم والتمازُج في بنية العمل الشعري فهو يعتبر من التقنيات الفنية والوسائل التعبيرية في الشعر، فقد تناولت هذه الدراسة الموسيقى الشعرية في شعر على محمود طه المهندس ،وبينت أنواع الموسيقى الشعرية من خلال المحسنات اللفظية (الجناس، الطباق، المقابلة، التصريع، حسن التقسيم، التكرار، رد الأعجاز على الصدور) حيث وظفها توظيفاً متنوعاً في النصوص الشعرية وتكونت هذه الدراسة من مقدمة ومدخل تميدي ثم تناولت المحسنات اللفظية مع الشواهد الشعرية. وقد التزمت الدراسة في بحثها لهذه الظاهرة بالمنهج الوصفي التحليلي الذي يقوم بوصف الظاهرة وتحليلها لبيان نوع وشكل الموسيقى الشعرية في القصيدة .

الكلمات مفتاحية: الموسيقى الشعرية، الجناس، المقابلة ، حسن التقسيم ، رد الاعجاز على الصدور .

Rhythmic Music and Its Stylistic Connotations in the Poetry of Ali Mahmoud Taha

HAYDER JASIM LAFTA AL_SAEDI

Republic of Iraq / Ministry of Education

General Directorate of Education in Maysan

hhsder602@gmail.com

https://orcid.org/0000-0003-1473-0840

Research Summary:

This study, through description and analysis, addresses a critical henomenon worthy of study and attention: poetic music. This phenomenon overflows with aesthetic manifestations for the reader, allowing them to move from criticism to the critic, and to perceive intersections, overlaps, and interaction with the poem. It demonstrates the poet's skill in crafting his poetic texts and the extent of harmony and intermingling within the structure of the poetic work. It is considered one of the artistic techniques and expressive means in poetry. This study examines poetic music in the poetry of Ali Mahmoud Taha Al-Muhandis, and identifies the types of poetic music through verbal embellishments (alliteration, antithesis, parallelism, alliteration, good division, repetition, and the return of the first stanza to the first stanza), which he employs in various ways in poetic texts. This study consists of an introduction and a Tamadi introduction, then examines the verbal embellishments with poetic evidence. In its investigation of this phenomenon, the study adheres to a descriptive and

analytical approach, which describes and analyzes the phenomenon to demonstrate the type and form of poetic music in the poem.

Keywords: poetic music, alliteration, contrast, good division, response of .miracles to the chests

المقدمة:

تعد الموسيقى الشعرية من أهم أدوات التشكيل الشعري التي فُتن بها علماء اللغة العربية وصاغتها الدراسات اللسانية الحديثة في الاتجاه ذاته ، والتي تنم عن ذوق رفيع لدى شعراء القصيدة القديمة والحديثة في تعاملهم مع هذه الألوان البيانية التي تظهر أنها متكلفة أو مفتعلة ، ويتضح لنا ارتباطها الوثيق بنفسية الشاعر المتفاعل مع تجربته الشعرية ،حيث تعد الموسيقى الشعرية من أهم أدوات التشكيل الشعري، يتوسل بها الشاعر للتعبير عن رؤاه ومشاعره وانفعالاته. وتنشأ موسيقى الشعر من خلال المحسنات اللفظية (الجناس، الطباق، المقابلة، التصريع، حُسن التقسيم، رد الأعجاز على الصدور، التكرار)، وهى المادة الصوتية الموظفة توظيفًا مُتنوعًا في النصوص الشعرية، حيث استطاع الشاعر علي محمود طه أن يستحضر المحسنات اللفظة دون أن تكون عبئًا على القصيدة، فقد أجتمع له جلال المعنى، وجمال النغم الداخلي الذي تُضفيه هذه المُحسنات على موسيقى القصيدة. ومن خلال دراسة لغة الشاعر أسلوبيًا اتضح لنا قدرة الشاعر على الاستفادة من هذه المحسنات دون تكلف أو تصنع، فجاءت مؤدية للمعنى الذي قصده علي محمود طه، مع ما جلبته للنصوص الشعرية من موسيقى تلذُّ لها الأسماع.

فالجناس يُعد من أكثر الفنون البديعية انتشارًا واستعمالًا لدى شعراء العصور المُتأخرة، لإظهار مقدرتهم وتفوقهم الشعري، عن طريق التلاعب بالألفاظ، فأكثروا في تصيُّد صوره وبالغوا في استعماله، فهو مؤثر قوي في الموسيقى، إذ ينبع من الصوت فهو تردد لكلمات تجعل الكلام حلوًا خفيفًا على السمع، كما يؤدي إلى حركة ذهنية تُثير الانتباه عن طريق الاختلاف في المعنى، ويزداد الجناس جمالًا إذا كان نابعًا من طبيعة المعاني التي يُعبر عنها الأديب أو الشاعر ولم يكن مُتكلفًا، وإلا كان زينة شكلية لا قيمة لها، فهو يُعطي جرس موسيقى تطرب له الأذان، ويُثير الذهن لما ينطوي عليه من مُفاجأة تقوى المعنى، و**التكرار** هذا المُصطلح العربي الذي كان له حضور عند البلاغيين العرب القُدامى، ويُمثل عند شاعرنا إحدى الأدوات الجمالية التي تُساعد على فهم مشهد أو صورة أو موقف ما، لذلك هو ظاهرة موسيقية ومعنوية ، وهو أيضًا ظاهرة لغوية، عرفتها العربية في أقدم نصوصها شعرًا، ثم استعملها القرآن الكريم، ووردت كذلك في الحديث النبوي الشريف، وكلام العرب شعره ونثره، وفي العربية نجد تكرارًا للحروف والجُمل الاسمية والفعلية، التي يُقصد بها إحداث نوع من الموسيقى المؤثرة.

أما **التصريع** فقد أظهر الشاعر قدرة كبيرة على التصريع سواء ما ورد في أول النص أو في ثناياه، فقد كان من مؤثرات الموسيقى العذبة، فهو يضفى على البيت موسيقى مُترددة يطرب لها الأذن قبل أن يصل البيت إلى نهايته، فلا تجفل عنه الأذن ولا تشرد عنه النفس، و**الطباق والمُقابلة** لتوكيد المعنى وتوضيحه وكما قيل فـ (بضدها تتميز الأشياء)، **وحسُن التقسيم** كذلك وأهميته في إحداث موسيقى ذات أثر رنَّان في الأبياتِ الشعرية، وأخيرًا **رد الأعجاز على الصدور** وهى من المواضيع التي يتأّنق فيها الشعراء، والمُجيدون فقط هم الذين يُجيدون استعماله ويضعون الألفاظ في مواضعها المُلائمة والمُناسبة لها، وتأتي في الشعر فتكون أحد اللفظين في آخر البيت، والآخر في صدر البيت أو حشوه أو آخره.

دخل تمهيدي:

برزت الموسيقى الداخلية من خلال المُحسنات اللفظية، و تلاؤم الحروف، وتوافقها الصوتي،" فالموسيقى الداخلية التي تقوم على تنغيم الألفاظ والعبارات تنقل السامع من لغته العادية التي يتحدث بها في حياته اليومية إلى لغة موسيقية يرتفع بها من عالمة الحسي إلى عالمه الشعري، وكأن للشاعر أُذنًا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل حرف بوضوح تام" [١]. وذهب د. عبد السميع المصري إلى أنَّ "ما تراه في شعره من الرقة المُتناهية والشعور السامي النبيل قد زادتهما الموسيقى عُمْقًا وتأصيلًا في قلب علي محمود طه، الذي شغف بالموسيقى طول حياته وأجادها وكان من العازفين الماهرين على البيان.. ولمْ يكن هذا عجيبًا من علي طه لأن من كان في مثل شاعريته ومزاجه يستطيع تذوق الموسيقى وتفهمها، فهي لغة العاطفة العالمية التي يتخاطب بها العالم أجمع دون وساطة أو ترجمان " [٢]، فكان من ضمن صفاته الرقة والشعور السامي والنبيل ومزاج فنان ليس إلا، أما د. عيسى الناعوري كان له رأي بأن من "يُطالع هذا الشعر الخفيف بعبارته المُشرقة الصافية يجد فيه شيئًا قل أن يجده في الشعر وهو موسيقى هامسة حنونه، وخيال صاف مُتألق سكرى من الحب وعبادة الحُسن اللذين هما عماد شعر علي محمود طه ومصدر شهرته الشعرية" [٣]؛ فهو شعر ذو موسيقى هامسة حنونه ممزوجة بخيال بارع مُتألق، وهذه الموسيقى والخيال جاءا من خلال عبارة بسيطة سهلة صافية ليست بعيدة عن الواقع، فتشكلت من هذه العناصر الثلاثة واقعية شعر علي محمود طه ومجانسة شعره لحالته النفسية، فجاء مُعبرًا أجمل تعبير عمّا يراه أو يسمعه أو يقرأ فيتأثر له.

١- الجناس :

يُعرفه ابن المُعتزّ بقوله هي "أن تجئ الكلمة تُجانس أُخرى في بيتِ شعر وكلام، ومُجانستها أنْ تُشبهها في تأليفِ حروفها على سبيل الذى ألَّف الأصمعي كتاب الأجناس عليها، وقال الخليل الجنس لكلِّ ضرب من الناسِ والطَّير والعروض والنحو، فمنه ما :

١- أن يكون تجانسها مع أخرى في تراكيب حروفها ومعناها ، ويمكن اشتقاقها منها .
٢- أو أن يكون تجانُسها في تأليفِ الحروف دون المعنى " [٤]، أما الخطيب القزويني يُعرفه في كتابه الايضاح بقوله "أما اللفظي فمنه : الجناس بين اللفظين، وهو تشابههما في اللفظِ، والتام منه : أن يتفقا في أنواعِ الحروف، وأعدادها، وهيئتها، وترتيبها" [٥].

قصيدة (على النيل) : **(الطويل)**

"أَخي إنّ جفاكَ النهرُ أو جفّ نبعُهُ مشى الموتُ في زهري وقصفَ عودي
فكيفَ تُلاحيني وألحاكَ إنني شهيدكَ في هذا.. وأنتَ شهيدي!
حياتُكَ في الوادي حياتي، فإنما وجُودك في هذي الحياة وجودي" [٦]

يتحدث الشاعر لأخيه العربي الذي تَربُط بينهم رابطة الأخوة والوحدة العربية، وفي البيت الأول جناس بين (جفاك، جفَّ) بزيادة حرفين في اللفظ الأول، وفي البيت الثاني (تُلاحيني، ألحاك) و(شهيدك، شهيدي)، أما في البيت الثالث (حياتك، حياتي) و(وجودك، وجودي)؛ كلها جناس بزيادة حروف على اللفظ الأول وأيضا جناس اشتقاق، ممَّا يدل على حُسن استخدام الشاعر له، وبراعته التي تزيد جمال الإيقاع المُوسيقي.

قصيدة (قلبي) : **(الخفيف)**

"كالنجمِ في خفقٍ وفي ومضِ مُتفردًا بعوالمِ السدُمِ
حيرانَ يتبعُ حيرةَ الأرضِ ومصارعَ الأيامِ والأُمَمِ "

يصف الشاعر حيرته التي شبهها بالنجمِ الذي يتفردُ في الظلامِ، وفي البيت الثاني حدث جناس بين (حيران، حيرة) بزيادة الألف والنون والهاء، التي أحدثت جرسًا موسيقيًا جميلًا.

قصيدة (القُطب) : **(الخفيف)**

"وهو الشاطئ الذي في حفاف يه تَقرُّ الأنّغامُ بعد طوافِ
كل لحنٍ من الملاحن مهما أبدعته أناملُ العُزّافِ
فإليه يصوبُ في سُدُفِ الليـ ـل ويثوى صداهُ بين الحفافِ
ليت شعري أيستحيلُ صدىً في لجِّه أم يقرُّ في الأصدافِ !"؟ [٧]

وهُنا يتحدث عن المظاهر الطبيعية في القطبِ الشمالي، وفي البيت الثاني يوجد جناس بين (لحن، ملاحين) بزيادة الميم والألف والياء، وفي البيت الثالث جناس بين (يصوب، صداه)، وكذلك في البيت الرابع (صدى، الأصداف) تكرار حرف الصاد بزيادة أكثر من حرفٍ، الذي أحدث صدى في الأبياتِ.

قصيدة (الله والشاعر) : **(السَّريع)**

"بـعـثـتـهُ طـيـرًا خَـفُـوقَ الـجـنـاحْ
عـلـى جـنـــانٍ ذاتِ ظـــلٍّ ومـــاءْ
أطـلـقـتـهُ فـيـهـا قُـبـيْـلَ الصَّـبـاحْ
وقُـلـتَ : غـنّ الأرضَ لـحـنَ الـسَّـمـاءْ
فـهَـامَ فـي آفـاقـهـا الـواسـعـة
الـنّـورُ يـهـفـو حـولَـهُ والـنّـدى
مُـصـفِّـقًـا لـلـضـحـوةِ الـسـاطـعـة
ومُـنْـشِـدًا مـا شـــاءَ أن يُـنـشِـدا" (٨)

يتحدث الشاعر في مُطولتهِ هذه (الله والشاعر)، عن خلجاتِ نفسه وما يدور فيها، وقد أستخدم الجناس في البيت الأول بين (الجناح، الجنان) بالاشتراك في حرف الألف واللام والجيم والنون، وفي البيت الثالث (فهام، يهفو) باشتراك اللفظين في حرفين الهاء والفاء، وفي البيت الرابع بين (مُنشدًا، نشيدًا) بين الاسم والفعل مع اختلافِ في الحرفِ الأول، الذي أحدث في جميعِ الأبيات جرس موسيقى جميل.

قصيدة (صخرة المُلتقى): **(الـخـفـيـف)**

"ربَّ نـاءٍ مدَّت إليـهِ هواها فهوى في شراكها القاتلاتِ
كلما هاجت الرياحُ صراخي هدجَّتْ في هزيمتها صرخاتي" (٩)

يتحدث الشاعر عن صخرةٍ اسماها (صخرة الملتقى)، وفي البيت الأول يُحدث جناس بين (هواها، هوى) بزيادة الألف والهاء، وفي البيت الثاني بين (هاجت، هدجت) باختلاف حرف في الوسط، ويُعتبر هذا البيت من باب رد الأعجاز على الصدورِ أيضًا وذلك في (صراخي، صرخاتي)، مما يجعل الأبيات بها جرس موسيقي بديع يُبهج النفس والخاطر.

قصيدة (كأس الخيام): **(الـرمـل)**

"ذاك سر الشاعرِ المُستهترِ
وفتونِ الفيلسوفِ العالمِ
ذاك سر النَّغم المُسْترسلِ
والصفاءِ السلسلِ المطَّردِ" (١٠)

يُحدث شاعرنا جناس في الأبيات بين (المُستهتر، المُسترسل) بتوافق في الحركات وتغيير في الحروف، وبين (المُسترسلِ، والسلسلِ) بتكرارِ حرف (السين) في البيت الاول والبيت الثاني، مما يجعل الايقاع جميل ومُتناغم.

٢- المُقابلة :

ويقصد بالمقابلة :" أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معانٍ متوافقة، ثم ما يُقابلها على الترتيبِ، والمُراد بالتوافُقِ خلاف التقابُل، وقد تتركب المُقابلة من طباقٍ ومُلحقٍ به" (١١).

قصيدة (إلى البحر) : **(الخفيف)**

"أنا وحدي هيمانُ في لُجك الطامي غريقٌ في حيرتي وأرتيابي
أرمق الشاطئ البعيدَ بعينٍ عكفت في الدجى على التسكابِ
فسواءٌ في مسمعي من ذَراهُ صدحةُ الطير أو نعيقُ الغُرابِ
وسواءُ في العين شارقةُ الفجرِ أو الليل أسودُ الجلبابِ
بيد أني أحسُّ فيكَ شفاءً من سقامي ورحمةً من عذابي" (١٢)

يعيش الشاعر حالة من الحُزن والشجن، سيطرت عليه وعلى كلماته التي تعكس ما يمر به من أحزان دفينة، وقد استخدم المُقابلة التي ساعدته على إظهار وتوضيح هذه المشاعر، ففي البيت الثالث مُقابلة بين (صدحة الطير، نعيق الغراب) فغناء الطير جميل ونعيق الغراب شيء غير مُستحب ومُسْتحسن، كما قابل في البيت الرابع بين (شارقة الفجر، أسود الجلباب)، والشاعر في البيتين يُحدث مُقابلة جليَّة نظرًا للحالة الحزينة التي يمُرّ بها.

قصيدة (الله والشاعر) : **(السَّريع)**

"قيثارةٌ تصدرُ في فنِّها
عن عالم السِّحر ودنيا الخفاءْ
على الصَّدى الحائرِ من لحنها
يستيقظ الفجرُ ويغفو المساء" (١٣)

يُشبه الشاعر أنغامه وأشعاره بالقيثارةِ ذات الألحان الجميلة، التي تُعتبر شاملة لكل أسرار الوجود، وفي البيت الثاني (يستيقظ الفجر، يغفو المساء) كناية عن عدم انقطاع هذه الأنغام فهي دائمة العزف، و(يستيقظ الفجر) استعارة مكنية حيثُ جعل الفجر إنسان يستيقظ، وهُناك مُقابلة بين (يستيقظ، يغفو) التي ساعدت على إبراز المعنى وتوضيحه، ودلالتها إعلاء الشاعر من مكانةِ أشعاره.

قصيدة (في القرية) : **(الكامل)**

"يا رُبَّ رسمٍ من ربوعكِ دارسٍ قَصر الثواءُ به وطال وقوفي
إني طويتُ العيش بعدك ضاربًا في الأرض مُنْفردًا بغير أليف" (١٤)

يصف الشاعر قريته أثناء زيارته لها والتي مرَّ عليها، وقد وقف مُتأملًا كيف كانت من قبل ذلك، وقد قابل بين (قصر الثواء، طال وقوفي) فنراه أحسن استخدام المُقابلة لأنه يُقابل بين زمنين مختلفين، حتى يُجلي عن أذهاننا منعًا لأي غموض أو تساؤل.

قصيدة (قلبي) : **(الكامل)**

وعرفتَ بين اليأسِ والأملِ صحوَ الحياةِ، وسَكْرةَ الموتِ
والأرضُ ضَاقَ فَضاؤها الرحبُ وخَلتْ فلا أهلٌ ولا سَكَنُ
ما بينّ سلمِكُما وحربِكما كونٌ يبَينُ، ويختفى كونُ (١٥)

الشاعر يُطابق في البيتِ الأول بين (اليأس، الأمل) و(الحياة، الموت) و(الصحو، السَكْرة)، والبيت الأول في مُجملِه مُقابلة بين الشطر الأول والشطر الثاني، لأن مشاعر قلبه مُرتبطة بلحظاتِ اليأس والأمل، التي يكون الأمل فيها حياة، واليأس موت، وفي البيت الثاني مُقابلة بين(ضاق، الرحب)، وفي البيتِ الثالث بين (السِلم، الحرب) و(يبين، يختفى)، والأبيات كلها باستخدامِ ظاهرة المُقابلة أحدثت أثرًا موسيقيًا جميلًا في المعاني والألفاظ.

٣- التصريع :

التصريع "هو توافق شطري البيت الشعري الأول في مطلعِ القصيدة في الحرفِ الأخير" (١٦).

قصيدة (من قارة إلى قارة) : **(الكامل)**

"أشباحُ جنٍّ فوق صدر الماء تهْفو بأجنحةٍ من الظلماءِ ؟
البحرُ خلفي والعدو إزائي ضاعَ الطَّريق إلى السفين ورائي !! " (١٧)

جاء الشاعر بالتصريعِ بين (الماء، الظلماء) و(إزائي، ورائي) لأنه يؤكد على قدرته في المُزاوجة بين الشعر القديم والحديث، حيثُ يبدأ بالتصريع على عادة القدماء، لما يُضيفه من نغم موسيقي يُثير الانتباه من مطلع البيت إلى آخر القصيدة، ودلالتها التأكيد على حالة الرُعب التي عاشها الجنود عند حرق السُفن.

قصيدة (أُغنية الجندول) : **(الرمل)**

"أينَ منْ عَيني هاتيكَ المجالي يا عروسَ البحرِ، يا حُلْمَ الخيالِ
أينَ عُشاقُك سُمّار الليالي أينَ من واديكِ يا مهدّ الجمالِ
موكبُ الغيدِ وعيدُ الكرنفالِ وَسُرَى الجنْدولِ في عرضِ القنالِ" (١٨)

يتحدث الشاعر عن زيارته لمدينة فينسيا والتي صادف فيها احتفالهم بالكرنفالِ المشهور، وقد جاءت الأبيات الثلاثة مُصرعه مع تنوع في القافية، وقد تكررت الأداة (أين) ثلاث مرات، وهى أساليب إنشائية طلبية استفهامية الغرض منها الدهشة والتعجب، (يا عروس البحر، يا حلم الخيال، يا مهد الجمال) أساليب انشائية نداء للدلالة على النشوة والسحر، وقربهما من نفس الشاعر، فـ "غريب هذه كلمة النفس الشاعرة في مكانها من العاطفة وفي أقصى مدها من التأثير، أنه حقًا يبكي من الغربة والحنين والذكر" (١٩)؛ لأنَّ شاعرنا جرَّبَ الغُربة وأعتقدَ أنَّ أشدّ لحظات الحنين هي التي يحنّ فيها الشاعر وهو في نشوته مع حبيبته.

قصيدة (مِيلاد شاعر) : **(الخفيف)**

"هَبَطَ الأرضَ كالشعاعِ السنيِّ بعصا ساحرٍ وقلبٍ نبيِّ
لمحةٌ من أشعةِ الرُّوح حلَّتْ في تجاليدِ هيكلٍ بشريِّ" (٢٠)

يتحدث الشاعر عن لحظه مولده التي شبهها بالشعاع السني، بادئًا الأبيات بالتصريع الذي يُعطى الكلام جرسًا موسيقيًا سعادة بهذهِ المُناسبة السعيدة، وقد تمثل التصريع في (السني، النبي) وهكذا حتى آخر القصيدة مع اختلاف في القافية.

قصيدة (هزيمة الشّيطان) : **(الطَّويل)**

ألا ما لهذا الليلِ تدجي جوانِبُهُ على شَفَقٍ دامٍ تلَّظي ذوائِبُهْ !؟ (٢١)

بدأ الشاعر كلامه بـ (ألا) التنبيهية للدلالة على أهمية الكلام الذي سيأتي بعد هذه الأداة، وقد جانس الشاعر بين (جوانبه، ذوائبه) باتفاق الكلمتين في جميع الحروف عدا الحاء والذال، وهى أيضًا تُعد تصريع لاتفاق أواخر البيت الأول في الحرف الأخير، مما يُحدث جرسًا موسيقيًا جميلًا، وكذلك (تدجي، تلظي)فكلاهما جناس في الحركةِ؛ وذلك باتفاق الكلمتين في التاء والياء، واختلافها في الدالِ والجيم واللام والظاء.

قصيدة (الملاح التائه) : **(الرمل)**

أيُّها الملاَّحُ قمْ واطوِ الشِّراعا لم نطوي لُجَّة الليل سراعا (٢٢)

أحدث الشاعر مُفارقة في نفسهِ، حيثُ أنه جعلها شخصًا آخر يتحدث معه، ويحثه على

الانطلاقِ، وبذلك يفتتح قصيدته موظفًا التصريع بين (الشراعا، السراعا)، مُستخدمًا اياها لكلّ افتتاحية على عادةِ الشعراء القدامى، وكذلك وجود الجناس في (اطو، نطوي) بزيادة النون والياء **والألف**.

٤- رد الأعجاز على الصدور :

هو "رد أعجاز الكلام على ما تقدمها فمن هذا الباب ينقسم على ثلاثة أقسام، ما يُوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول، ومنه ما يوافق آخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأول، ومنه ما يُوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه" [٢٣]، أما القزويني يُعرفه بأنه "في النثر: أن يجعل اللفظين المُكررين، أو المُتجانسين، أو المُلحقين بهما، في أول الفقرة، والآخر في آخرها كقولهم (الحيلة ترك الحيلة)، وفي الشعرِ: أن يكون أحدهما في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأول، أو حشوه، أو آخره، أو صدر الثاني" [٢٤].

قصيدة (مصرع سياسي) : **(الرمل)**

"كم شهيدٍ فيكِ مهدور الدِّماء لا تُراعِي ! أنتِ أمُّ الشُّهداءْ
كلُّ غالٍ من مناعٍ ودمٍ لكِ يا مِصرُ، وما عزَّ الفداءْ
إيه يا مِصرُ، خُذي ما شئتِهِ ولداعي المجدِ منا ما يشاءْ
قيل أودي "بأمين" قاتلٌ كيف يُودي ببنيك الأُمناءْ
كيف يُودي بفتىً من خُلقِهِ كلُّ معنىً من سماحٍ ووفاءْ "[٢٥]

نُظمت هذه القصيدة على إثر المغفور له بإذن الله (أمين عُثمان باشا)، إذ أطلق عليه شاب بضع رُصاصات قد أودت بحياتهِ، ونُلاحظ في الأبيات ظاهرة رد الأعجاز على الصدور التي تمثلت في البيت الأول (شهيد، شُهداء)، والبيت الثالث (ما شئته، ما يشاء)، والبيت الرابع (أمين، أُمناء)، كما نُلاحظ اتفاق الألفاظ في المعاني والحروف، لكن تختلف في موضعها التي وضعها فيها الشاعر لتوصيل ما أراده.

قصيدة (الله والشاعر) : **(السَّريع)**

"ولـمْ أكـنْ أولَ مُغرى بـما
أغـرَتْ بـهِ حـواءَ أو آدمـا
إرثٌ تـمشـي في دمـي منـهما
ميراثـهُ ينـتـظـمُ الـعـالـمـا !!" [٢٦]

يتحدث الشاعر عن نفسهِ بقلق وحيرة من أمرهِ، وقد ذكر ظاهرة رد الأعجاز على الصدور التي تمثلت في (مغرى، أغرت) و(إرث، ميراثه)، فعلي محمود طه قد عبر عن شعوره وحيرته وقلقه من خلال شعره بل هو القائل "يُخيل إليِّ أني من قوم آخرين ومن بلد آخر، فأنا لا أزال أشتاق إلى القريب المجهول، وأحنّ إلى الوطن النازح ويشتد بي النزوع أحيانًا فأتمنى لو أطير وأتوهم حين يخفق قلبي أنه طائر يُريد أن

ينهض وأنَّ ضلوعي من حوله قفص يأبى أن ينفرج" [٢٧].

قصيدة (سوريا وعيد الجلاء) : **(البسيط)**

من النوابغِ أعمارًا إذا قَصرتْ مدَّ النبوغُ في الخلدِ أعمارا [٢٨]

يمدح الشاعر هذا البطل المِغْوار(صبري أبو علم باشا)، الذي رغم قِصر عُمره إلا أنه استطاع حفر اسمه في سجلِ التاريخ بين الخالدين، وقد جاءت لفظ (أعمارا) مُكررة بنفسِ معناها، وفي البيتِ جناس بين (نوابغ، نبوغ) باتفاقهم في حرفِ النون والباء والغين والواو، وزيادة الألف على اللفظِ الأول.

قصيدة (على النيل) : **(الطّويل)**

"سَئمنا هتافَ الخادعين بعَالمٍ جديدٍ، ولمّا يأتِنا بجديدِ

وجفَّتْ حشاشاتٌ وُعِدْنَ بمائِهِ فلما دَنَا أَلْفَتْ سرابَ وعودِ "[٢٩]

يمل الشاعر من وعود هذا الخادع (الغرب) الذي لا يسأم من تكرار وعوده وكلامه المُزين الذي يُصدقه الشرق على أملِ التنفيذ، لذلك جاء بتكرار لفظ (جديد) الذي تكرر لفظًا ومعنى، وفي البيتِ الثاني جناس بين (وعدن، وعود) باتفاق في حرف الواو والعين و الدال وزيادة النون على اللفظ الأول، لما له من أثر موسيقي جميل.

قصيدة (في القرية) : **(الكامل)**

"صَدَفَ الفؤادُ عن الشبابِ ولهوه ومضى عن الأحبابِ غير صدوف" [٣٠]

يَحن الشاعر إلى قديمِ زمانه، فيستخدم الطباق بالسلبِ ليُحدث أثرًا واضحًا بين العهد القديم والجديد، وذلك في (صدف، غير صدوف)، وأيضًا استخدم رد الأعجاز على الصدور في (صدف، صدوف) لما له من أثر في المعنى، موضِحًا أن قلبه أعرض عمَّا كان يُحبه أيام شبابه، لكنه ظل على عهدِهِ القديم مع الأحبابِ.

٥- الطِّبـــاق :

قال الخليل رحمه الله:" يُقال طابقت بين الشيئين إذا جمعتهما على حذو واحدٍ، وكذلك قال أبو سعيد فالقائل لصاحبه أتيناك لتسلك بنا سبيل التوسع فأدخلتنا في ضيقِ الضمان، قد طابق بين السعة والضيق في هذا الخِطاب" [٣١]، والقزويني في ايضاحه يُعرفه بأنه "أما المعنوي فمنه المُطابقة، ويُسمى الطباق، والتضاد أيضًا، وهي :" الجمع بين المُتضادين، أي معنيين مُتقابلين في الجُملة" [٣٢].

قصيدة (عيد التتويج) : (الكامل)

أنا من زَعِمْتُمْ، غيرَ أنيِّ شاعرٌ أرضى البيانَ بما يصوغُ ويرسُمُ
إنيِّ بنيتُ على القديمِ جَديدَهُ ورفعتُ من بُنيانهِ ما هدَّموا
الشَّعرُ عندي نشوةٌ عُلويةٌ وشُعاع كأسي لمْ يُقبِّلها فمُ
ولحونُ سِلمٍ أو ملاحمُ غارةٍ غنىّ الجبالَ بها السحابُ المرزِمُ (٣٣)

يفتخر الشاعر بشاعريته وبيانه ويُبين كيف يصوغ شعره، لذلك استخدم المُقابلة لتوضيح المعنى وذلك في قولهِ (القديم، جديدة) و(رفعت، هدمت) والأفعال كلها على سبيل المجاز التي جاءت لتُلائم وصف الشاعر.

قصيدة (العُشاق الثلاثة) : (الطويل)

"فألقى عليه الضوءُ نظرةَ حائر وأعرضَ عنهُ بابتسامةِ ساخرِ
وقال له : يا صاحبي قدْ جهلتني و يا رُبَّ شعرٍ ساقةُ غيرُ شاعرِ
أنا الموثَقُ المكدودُ طالتْ طريقهُ طريقُ أسيرٍ في رعايةِ آسرِ
تجاذبُني طاحونةُ الشَّمس كلَّما وقفتْ، وتمضى بي سِياط المقادِرِ
وما بسمتي إلا دموعُ من اللظى قدْ التمعتْ في وجهِ سهمانَ حاسِرِ" (٣٤)

يتخيل الشاعر مُحادثه طريفة حدثت مع القمر، مُستخدمًا المُطابقة في البيت الأول (ألقى، أعرض)، وفي البيت الثالث بين (أسير، آسر) فالأسير هو القمر أما الآسر هي الشمس التي تتحكم بالقمر، وفي البيت الثاني أيضًا مُطابقة خفية بين حال الظهور والخفاء وهي مُطابقة معنوية، وفي البيت الرابع (وقفت، تمضي بي)، أما في البيت الخامس يُطابق بين (بسمتي، وجه سهمان حاسر) أي حزين.

قصيدة (يوم المُلتقى) : (البسيط)

"دعا، فلبّوهُ، صوت من عروبتهم كما يلبّي هُتافَ الأُمّ أبناءُ
لا بل أهابَ بهم يومٌ صنائعهُ من أمرِها الناسُ أمواتٌ وأحياءُ
إنْ لمْ تَصُنْ فيه أيديهم تُراثَهمو ا فقدْ تَبددَ، والأيامُ أنواءُ
طاحتْ بناصيةِ الضعفى، وسخَّرها كما يشاء الأشدّاءُ الألبّاءُ
أحرارُ دهر همو المُستيقظون لها ومن غفوا فهموا الموتى الأرقَّاءُ
لكم بحاضِركم من دهرِكم نُهَزٌ فيها لغابِركم بعثٌ وإحياءُ" (٣٥)

يمدح الشاعر الزعيم (مصطفى النحاس) مؤكدًا وطنيته ، مُستخدمًا المُطابقة في كلِّ بيت وهى

على التوالي (دعا، فلبوه)، (أموات، أحياء)، (تصن، تُبدد)، (الضعفى، الأشداء)، (المُستيقظون، غفوا أو الموتى)، وقد استطاع الشاعر من خِلالِ استخدامه للمُطابقة، أن يوضح ما قام به هذا الزعيم الوطني المحبوب، وكذلك استنهاض عزيمة الشرق.

قصيدة (الشوق العائد) : **(الخفيف)**

"**طالَ ليلي فما طويتُ هزيعًا***(٣٦) **منه إلا نَشرتَ مِنه هَزِيعا**" (٣٧)

يُريد الشاعر أن يؤكد استشعاره بطولِ فترة الليل، لذلك يُطابق بين (طويت، نشرتْ) الذي ساعدهُ على تأكيدِ ما يريده .

قصيدة (سارية الفجر) : **(الرمل)**

"**إنْ نأتْ دارُك يا أختُ فما بَعُدَتْ دارُ الغريبِ العابرِ**
غُرفةُ آلهةُ الفَنِّ بها تتلقّاكِ لقاءِ الظَّافرِ
وتُغنّيكِ نشيدًا مثلَهُ ما تغنَّتْ لحبيبٍ زائرِ
سوف يؤويكِ جدارٌ ساخرٌ من أباطيلِ الزَّمان الساخرِ" (٣٨)

يتحدث الشاعر قاصدًا غُرفة آلهة الفن عند (الإغريق)، وهى كناية عن الأفكار الجميلة التي يتلقاها عقله، وفي البيت الأول طباق بالسلبِ بين (نأت، ما بعدت)، كذلك في البيت الثاني بين (تُغنيك، ما تغنت) ليُصرح عن سعادتهِ بقدومها، وفي البيت الرابع رد الأعجاز على الصدور التي تمثلت في (ساخر، الساخر) تأكيدًا على الاستهزاء والسُخرية من هذا الزمن.

٦- حُسن التَّقسيم :

ويقصد به " تقسيم القول إلى جُملٍ وعباراتٍ مُتساوية في عدد الكلمات، ومُتفقة في حركاتِ الإعراب حتى تؤكد المعنى، وتُعطى جرسًا موسيقيًا رائعًا" (٣٩).

قصيدة (أغنية الجندول) : **(الرمل)**

"**أينَ من عينَّي هاتيكَ المجالي يا عروسَ البحرِ، يا حُلمَ الخيال**
ذَهبيَّ الشَّعرَ، شَرقيِّ السِّماتِ مرِحُ الأعطافِ، حلوُ اللَّفتات
كُلَّما قلتُ لهُ : خُذْ. قال : هاتِ يا حبيب الرُّوح يا أُنسَ الحياةِ" (٤٠)

يستمر في الحديث عن هذه المحبوبة، ويتغزل بمحاسنها في أنها ذهبية الشعر وذات سمات شرقية مرحة، من كل الجوانب وفي حركاتها الجذابة أيضًا، وتكرار البيت (أين من عيني) الغرض منه الإنشاد والغناء، و (ذهبي الشعر، شرقي السمات) (مرح الأعطاف، حلو اللفتات) حُسن تقسيم يُضفي موسيقى داخلية تؤثر في النفس، و(خذ، هات) طباق يوضح المعنى ويُبرزه، و(يا حبيب الروح، يا أنس

الحياة)أسلوب إنشائي نداء للدلالة على قُرب المحبوبة وإحساسه به، ويرى البشبيشي "إنَّ أصدق ما صاغة في حب وطنه كان وهو في غُربة عنه، وتلك بارقة نفسية عميقة تدلنا على الفاقد للشيء هو خير من يُقدره" (٤١).

قصيدة (طاقة زهر) : **(الكامل)**

"هي أنتِ، أحلامٌ تُغازلُ ناظري وتصبُّ حُلوَ حديثها في مسمعي
هي أنتِ، أطيافٌ تُعانقُ مُهجتي وتفرُّ حين تُحسُّ حُرْقَةَ أضلعي" (٤٢)

يُخاطب الشاعر محبوبته التي يصفها بالزهرةِ، وبين الأبيات حُسن تقسيم تمثلت في (أحلام تُغازل ناظري) و(تصب حلو حديثها في مسمعي) و(أطياف تُعانق مُهجتي) (تفر حين تحس حُرقه أضلعي) التي ساهمت في صياغة الصور، وانسجام الألفاظ في البيتين.

قصيدة (قيثارتي) : **(الكامل)**

"بدَّدتِ يا قِيثارتي أنغامي ونسيتِ لحنَ صبابتي وغرامي
مرَّتْ ليالٍ كُنْتِ مُؤنسي بها وعزاءَ نفسٍ جمّةِ الآلامِ
كالبلبل الشَّاكي رويتِ صبابتي لحنًا تمشَّى في دمي وعِظامي" (٤٣)

يُخاطب الشاعر قيثارته على سبيل التشبيه، وقد شبه نفسه بالبلبلِ الشاكي، الذي يروي صبابته لحنًا تمشي في دمه وعِظامه، كما يوجد حُسن تقسيم في الأبياتِ والذي تمثل في البيت الأول (بددت يا قيثارتي أنغامي) و (نسيت لحن صبابتي وغرامي) وفي البيت الثاني (مرت ليال كنت مؤنسي بها) و (عزاء نفسي جمة الآلام) وفي البيت الثالث (كالبلبل الشاكي رويت صبابتي) و(لحنًا تمشى في دمي وعظامي)؛ ممَّا زاد من جمالِ المعنى الذي ترتاح له النفوس وتطرب له الآذان.

قصيدة (في القرية) : **(الكامل)**

شادٍ هنا وهناك رَنَّةُ مِزْهَرٍ*(٤٤) النّجمُ في خَفَقٍ له ورفيف*(٤٥)
والبدرُ نَقّبهُ الغمامُ كأنه وجهٌ تألَّقَ من وراءِ نصيف*(٤٦)
والنهرُ سلسال الخرير كأنه قيثارة سحريةُ التعزيف
وتفيَأي الدوحَ الظَّليل ومربأ للفنِّ تحت أزاهرٍ وقطوف (٤٧)

كان الشاعر مُحبًا ومولِعًا بالطبيعةِ الجميلة التي تأسر لُبه، ولذلك جاءت الأبيات بألفاظها ومعانيها وبما فيها من الشادي، ورفيف النجم، وتنقيب الغمام للبدرِ، وتألُق وجه من وراءِ نصيف، والنهر السلسال

الخرير، والقيثارة سحرية التعزيف؛ كلها جاءت مُناسبة للموقفِ الذي يتغنى فيه الشاعر بالطبيعة، وما فيها من حُسن تقسيم ازدادت به الأبيات موسيقى.

٧- التِّكرار :

ويقصد بالتكرار هو " تكرار اللفظ أو المعنى في البيتِ أو المعنى في البيت، وهو عند البلاغيين المُتأخرين أكثر ما يقع في الألفاظِ دون المعاني، فهو يقع في اللفظ كثيرًا وفي المعنى قليلًا" [٤٨]، لذلك يُعتبر "من الوسائل اللغوية التي يُمكن أن تؤدى دورًا تعبيريًا واضحًا؛ فتكرار لفظة ما، أو عبارة ما، يوحى بشكل أولى بسيطرةِ هذا العُنصر المُكرر وإلحاحه على فِكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره" [٤٩]، ويُعرفهُ د. رجاء عيد فيقول " يتميز التكرار في الشعر الحديث عن مثيله في الشعر العربي التُراثي بكونه يهدف بصورة عامة إلى اكتشاف المشاعر الدفينة، وإلى الإبانة عن دلالات داخلية فيما يشبه البث الإيحائي، وإذا كان التكرار التراثي يهدف إلى إيقاع خطابي مُتوجه إلى الخارج، فإن التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي سيكولوجي " [٥٠].

قصيدة (ألحان وأشعار) : **(الرجز)**

"له مَذاقٌ، له لَونٌ، له أَرَجٌ خمْرٌ أباريقُها شتّى وأثْمارُ "[٥١]

فقد كرّر الشاعر في هذا البيت كلمة (له)، وغيّر التي بعدها ويكون بذلك قد نبه عن الكلمات التي تكررت بعدها تنبيهًا قويًا، ودلالتها هُنا هي إعطاء القوة.

قصيدة (على النيل) : **(الطويل)**

"أخي ! إنْ وردتَ النّيلَ قبل ورودي فحيَّ ذمامي عِندهُ وعُهُودي
أخي ! إنْ آذانُ الفجر لبَّيت صوته سمِعْتَ لتكبيري ووقعِ سجودي
أخي ! إنْ حواك الصبحُ ريَّانَ مُشرقًا أَفقْتُ على يومٍ أغرُّ سعيدِ
أخي ! إنْ طواكَ الليلُ سهمانَ سادرًا نبا فيه جنبي واستحالَ رقودي
أخي ! إنْ شربتَ الماءَ صفوًا فقد زكتْ خمائلُ جنَّاتي وطابَ حصيدي
أخي ! إنْ جفاكَ النَّهرُ أو جفَّ نبعُهُ مشى الموتُ في زهري وقصَّفَ عودي"[٥٢]

تكررت كلمة (أخي) في هذه القصيدة للدلالة على المُؤاخاة ، وقد اعتمد عليها الشاعر وأضاف لها ياء المُتكلم، إذ يجعل منه نُقطة محورية للنص، وهذا يُفيد التودد والتقرب والإحساس بالانتماءِ والمُشاركة، وبإضافة (أخ) إلى ضمير المُتكلم زادت الكلمة التصاقًا وخصوصية، فالشاعر يُخاطب أخاه بأنه إذا سبقه للنيل فليتذكر العهود والمواثيق، التي لا يزال هو مُتمسكًا بها، ويُعيد الشاعر لفظ (أخي) بنداء آخر في البيت الثاني والثالث والرابع والخامس على التوالي؛ ليؤكد العلاقة الأخوية والعاطفة الوثيقة التي تربط العرب

معًا.

قصيدة (من قارة إلى قارة) : **(الكامل)**

"ومدائنٌ سحْريّةٌ شارفنَهُ بنَخيلها وضِفافها الخضراءِ
ضحِكتْ بصفحتهِ المُنى وتراقصتْ أطيافُ هذي الجنَّةِ الخضراءِ" (٥٣)

كَررَ الشاعر المُضاف إليه (الخضراء) مرتين، ليؤكد على تغييرِ حال الجزيرة بعد دخول الفاتح العربي (طارق بن زياد) بعد فتحها، لأنها تحولت إلى جنة خضراء بعد دخول المُسلمين إليها.

مقطع آخر من نفسِ القصيدة يقول :

"أشباحُ جنٍّ فوق صدر الماءِ تهْفُو بأجنحةٍ من الظلماءِ
أمْ تلكَ عُقْبانُ السَّماءِ وثَبْنَ من قُننِ الجبالِ على الخضمِّ النائي
أين القفارُ من البحارِ وأين من جنِّ الجبالِ عرائسُ الدأماءِ
وتلفَّتوا فإذا الخضمُّ ساحبةٌ حمراءُ مُطبِقةٌ على الأرجاءِ" (٥٤)

يُكرر أيضًا لفظ (قنن الجبال، جن الجبال)، تنبيهًا على قوة هذا الجيش العظيم الذي لا يُقهر، و(الخضم النائي، الخضم سحابة) تكررت للتأكيد على قوة المعركة التي حدثت في البحرِ، وكانت أول معركة للمسلمين تدور أحداثها في البحرِ.

قصيدة (الشَّوق العائد) : **(الخفيف)**

"آهِ هيهاتِ أن يعود ولو أفنيتُ عمري تحرُّقًا وولوعا
آهِ هيهاتِ أن يعود ولو ذوَّبتُ قلبي صبابةً ودموعا" (٥٥)

يُعاني الشاعر من آلام الفُراق، ولوَّعة الحُب والاشتياق، فيبحث عن إيقاع مُناسب يعكس الحالة التي يمر بها، فيجد حرف الروي (العين)، بالإضافة إلى الموسيقى الداخلية من تكرارِ (آه هيهات أن يعود) للتأكيد على حُزنهِ وشدة مُعاناته.

نلاحظ أن الشاعر علي محمود طه أبدع وتفنن في الموسيقى الداخلية، و" يظهر أثر التنغيم في داخل القصيدة في عذوبة الألفاظ التي يختارها، وتألف حروفها وتناسُقها، كما يظهر في التغييرات التي لمْ تؤثرها فتقع على الأذن والعين معًا موقعًا عذبًا، ويظهر أيضًا في التقطيع الداخلي لأبياته ليُعطي القارئ والسامع فرصة يسكن فيها الصوت، فتمتلئ به النفس، وتتذوق أنغامه، ثم يرتفع بها ثانية في العبارة التالية، وكثيرًا ما كان يُزين هذا التقطيع بالقوافي الداخلية" (٥٦)؛ والتي تضمنت **الجناس** الذى أحسن فيه شاعرنا الذي يتحقق من خلالِ التماثل والتشابه اللفظي، بصورة المُختلفة التي تخلق نوعًا من الجرس الموسيقى

المُتلائم، ووراء ذلك علاقة معنوية أرادها الشاعر، لما لها من تأثير نفسي من تأثير في الكلام وربط بعضه ببعض.

رد الأعجاز على الصدور الذي يُعد فن من فنون البديع الأصيلة، والتي دلت على مكانة شاعرنا في عالم الإبداع الشعري، فقد استعمله مع مراعاته لما يُحدثه من التلاؤم الصوتي والإيقاع الموسيقى، الذي زاد الكلام حلاوة وأكسبه روعة ومهابة، و **الطباق والمُقابلة** اللذان يعملان على إبراز المعنى وتقويته وإيضاحه وإثاره انتباه السامع عن طريق ذِكر الشيء وضده، والتي تميز بها شاعرنا وكانت سِمة أسلوبية ظاهرة وواضحة جدًا في شعرهِ، فالطباق والمقابلة في شعر علي محمود طه ليس مجرد ظاهرة إيقاعية فحسب، بقدر ما هو استجابة وجدانية من الشاعر تجاه ما كان يقع عليه ويعنْ له.

و**التكرار** الذي يُعتبر من الظواهر الأسلوبية التي تُستخدم لفهم النص الأدبي، وكان لشاعرنا نصيب كبير في استخدامه ووجوده، ولكن حضوره لا يقوم على مجرد تكرار اللفظة في السياق فقط، بل كان له أثر انفعالي في نفس الشاعر الذي يُريد توصيله للمُتلقي، لما يحمله من دلالات نفسية وانفعالية، فقد جاءت في شعرهِ للتأكيد وتناسق الكلام، فلا يضره طول الفصل والاستيعاب عن النتائج المرجوة منه وهى استماله المُخاطب والتنبيه وزيادة الترغيب في الشيء ،وهكذا حقق التكرار للشاعر أغراضه العاطفية، حين كان يعمد إليه لتثبيت الدلالة التي تلحُّ على نفسه إلحاحًا شديدًا، وما يُضيفه من إيقاع وموسيقى وجو بهيج.

و**حُسن التقسيم** الذي ارتبط بعاطفةِ الشاعر، فهو ليس مجلوبًا للصنعة أو لمجرد احداث نغم موسيقى، فهو له صلة بموقف الشاعر النفسي وعاطفته، وموقفه من الأحداث حوله، ومؤديًا في الوقت ذاته دوره في موسيقى القصيدة، وأخيرًا **التصريع** الذي أسلفنا القول فيه وفي استخدام الشاعر له، والذي يُعتبر ظاهرة أسلوبية جليَّة في هذا الديوان، فهو من مؤثرات الموسيقى العذبة.

نتائج البحث :

١- احتلت موسيقى الشعر عند (علي محمود طه) مكانة بارزة فيما وجه إليه من نقد، فقد عده بعض النُقاد من أصحاب الموسيقى اللفظية الخالية من كل معنى، وأرى إن الشاعر قد أجاد في اختيار موسيقاه الهادئة الجميلة للقصائد ذات الوقع الهادي، والموسيقى الصاخبة للقصائد ذات الوقع والصخب العالي.
٢- اعتمد الشاعر على نوعين من الموسيقى؛ أولهما الموسيقى الداخلية المُعتمدة على الإيقاع الداخلي أو ما يُسمى بالتناغم الصوتي من (جناس، طباق، مُقابلة، حُسن تقسيم، تكرار، رد الأعجاز على الصدور، تصريع)، أما النوع الثاني فهو الموسيقى الخارجية المُعتمدة على الوزن والقافية.
٣- تُعدُّ ظاهرة (التكرار) في شعرهِ ظاهرة أسلوبية، والتي أظهرت غزارة فِكر الشاعر وبعد تفكيره، وقُدْرة قاموسه اللغوي على استحضار اللفظ المُناسبْ، حيثُ أنه في اغلب الموضوعاتِ كان يأتي بشيء جديد، فيكون لون من ألوان التقرير والتوكيد.

٤- نُلاحظ أن شاعرنا كان يُغير في القافية في القصيدة الواحدة ولمْ يكُنْ مُلتزمًا بقافية واحدة، وقد جاء ذلك تماشيًا مع الشُعراء المُجددين، وكذلك مُحاولة جديدة منه في شعرنا الحديث، فالقصيدة عنده كانت تحتوى على أكثر من قافية، ومع ذلك يلتزم علي محمود طه بوحدة الموضوع في القصيدة .

٥- اتباع منهج جديد وهو وحدة القصيدة الفنية ووحدة الفِكرة والموضوع واتساق معانيها وانتظامها وتلائم مفرداتها، وهو بذلك قدْ أسهمَ مع زُملائه في تجديدِ الصياغة للقصيدة العربية، وكذلك مُحاولاته في إبداع المُطولات التأملية مثل قصيدته (الله والشاعر) التي أظهر فيها براعة وإبداع ونفس طويل، لا يتأتى إلا لشاعر مُبدع في صياغة وتطويع حروفه ومعانيه، وإيصالها للمُتلقي بنفس الشُحنة التي شعر بها، فلهيبُ أشعاره ظل مُتوقدًا ولمْ ينطفئ.

٦- مُحاولة (علي محمود طه) التجديد في الموسيقى العربية من خلالِ إحيائه لبعض البحور المُهملة أو النادرة في الشعر العربي الحديث.

الهوامش

[١])- الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده : د. محمد خلف الله ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٧، ص١٤٠.

[٢])- علي محمود طه: د.عبدالسميع المصري، مجلة الثقافة، العدد ٦٨٠، يناير، ١٩٥٢.

[٣])- علي محمود طه: د. عيسى الناعوري، مجلة الثقافة، أغسطس، ١٩٥٢.

[٤])- البديع : عبدالله بن المُعتز، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس إغناطيوس كراتشقوفسكي، عضو أكاديمية العلوم في لينيفراد، دار المسيرة بيروت، ط٣، ١٩٨٢، ص٢٥.

[٥])- الايضاح في علومِ البلاغة : الخطيب القزويني، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٧، ص ٣٧٧.

[٦])- ديوان علي محمود طه، دار العودة، بيروت، ١٩٩٩، ص ٣٨٥، ٣٨٦.

[٧])- الديوان، ص ٧٤.

[٨])- الديوان، ص ٥٧،٥٨.

[٩])- الديوان، ص ٦٨.

[١٠])- الديوان، ص ١٣٠.

[١١])- الايضاح في علومِ البلاغة ص ٣٤١.

[١٢])- الديوان، ص ١٠٢.

[١٣])- الديوان، ص ٥٨.

[١٤])- الديوان، ص ١٠٨.
[١٥])- الديوان، ص ٣٨،٤٠.
[١٦])- الوافي في تيسير البلاغة (البديع، البيان، المعاني) : د. حمدي الشيخ، كلية الآداب، بنها، المكتب الجامعي الحديث، ٢٠١١، ص ٦٥.
[١٧])- الديوان، ص ٢٥٦.
[١٨])- الديوان، ص ١٢٠.
[١٩])- الأدب في أسبوع، مجلة الرسالة، العدد ٣٥٢، إبريل، ١٩٤٠.
[٢٠])- الديوان، ص ٩.
[٢١])- الديوان، ص ٣٣٧.
[٢٢])- الديوان، ص ١٩.
[٢٣])- البديع : عبدالله بن المُعتز، ص ٤٧، ٤٨.
[٢٤])- الايضاح في علومِ البلاغة ص ٣٨٣،٣٨٤.
[٢٥])- الديوان، ص ٤٢٣.
[٢٦])- الديوان، ص ٥٢.
[٢٧])- بين المهد واللحد : أحمد حسن الزَّيات، مجلة الرسالة، العدد ٨٧٠، ٦ مارس، ١٩٥٠.
[٢٨])- الديوان، ص ٤٦١.
[٢٩])- الديوان، ص ٣٨٦.
[٣٠])- الديوان، ص ١٠٨.
[٣١]) - البديع : عبدالله بن المُعتز، ص ٣٦.
[٣٢]) - الايضاح في علومِ البلاغة ، ص ٣٣٦.
[٣٣])- الديوان، ص ١٥٥.
[٣٤])- الديوان، ص ١٨٩،١٩٠.
[٣٥])- الديوان، ص ٣١٦،٣١٧.
[٣٦]) الهزيع: الثُلث أو الرُبع الأول من الليل.
[٣٧])- الديوان، ص ٢٩٠.
[٣٨])- الديوان، ص ٢٤٥.
[٣٩])- الوافي في تيسير البلاغة (البديع، البيان، المعاني) ص ٦٨.
[٤٠])- الديوان، ص ١٢٠.
[٤١])- في ليالي الملاح التائه: البشبيشي، مجلة الرسالة، العدد ٥٠٦، مارس، ١٩٤٣.
[٤٢])- الديوان، ص ٢٣٩.
[٤٣])- الديوان، ص ٣٠.
[٤٤])- المِزْهر : العُود الذى يُضرب.
[٤٥])- الرفيف : البريق.
[٤٦])- النصيف : غِطاء الرأس.
[٤٧])- الديوان، ١٠٩.

[٤٨])- البديع في علم البديع : يحيى بن مُعطي، تحقيق محمد مصطفى أبو شوارب، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٦، ص ١٢٠.
[٤٩])- بناء القصيدة العربية الحديثة : علي عشري زايد، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٨، ص ٥٨.
[٥٠])- لغة الشعر- قراءة في الشعر العربي المُعاصر: رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ٢٠٠٣، ١٣٨.
[٥١])- الديوان، ص ٣٥٢.
[٥٢])- الديوان، ص ٣٨٥.
[٥٣])- الديوان، ص ٢٥٧.
[٥٤])- الديوان، ص ٢٥٦،٢٥٧.
[٥٥])- الديوان، ص ٢٨٩.
[٥٦])- حول الموسيقى في شعر علي محمود طه: د. حسين نصار، مجلة الرسالة الجديدة، العدد ٥، ١٩٥٤.

المصادر والمراجع :

[1] الأدب في أسبوع، مجلة الرسالة، العدد ٣٥٢، إبريل، ١٩٤٠.

[2]الايضاح في علومِ البلاغة : الخطيب القزويني، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٧.

[3]البديع : عبدالله بن المُعتز، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس إغناطيوس كراتشقوفسكي، عضو أكاديمية العلوم في لينيفراد، دار المسيرة بيروت، ط٣، ١٩٨٢.

[4] بناء القصيدة العربية الحديثة : علي عشري زايد، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٨.

[5] بين المهد واللحد : أحمد حسن الزَّيات، مجلة الرسالة، العدد ٨٧٠، ٦ مارس، ١٩٥٠.

[6] حول الموسيقى في شعر علي محمود طه: د. حسين نصار، مجلة الرسالة الجديدة، العدد ١٩٥٤،٥.

[7]ديوان علي محمود طه، دار العودة، بيروت، ١٩٩٩.

[8] علي محمود طه: د. عيسى الناعوري، مجلة الثقافة، أغسطس، ١٩٥٢.

[9] علي محمود طه: د. عبدالسميع المصري، مجلة الثقافة، العدد ٦٨٠، يناير، ١٩٥٢.

[10] في ليالي الملاح التائه: البشبيشي، مجلة الرسالة، العدد ٥٠٦، مارس، ١٩٤٣.

[11] لغة الشعر- قراءة في الشعر العربي المُعاصر: رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ٢٠٠٣.

[12]الوافي في تيسير البلاغة (البديع، البيان، المعاني) : د. حمدي الشيخ، كلية الآداب، بنها، المكتب الجامعي الحديث، ٢٠١١.

[13] الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده : د. محمد خلف الله ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٧.