الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمّه لخضر الوادي

كلية الآداب واللغات

قسم الأدب واللغة العربية

البنية الإيقاعية في قصيدة منشورات فدائية على جدران إسرائيل لنزار قباني

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر في علوم اللسان

إعداد الطالبة:

عهد عيساوي.

إشراف الدكتور:

يوسف بديدة.

أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ: سعد مردف ..... رئيسا

د/أ : يوسف بديدة ..... مشرفا

د/أ: عبد الحميد جريوي ..... مناقشا

الموسم الجامعي: 2014 – 2015 م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى أمي وأبي حفظهما الله وأمدّ في عمريهما .

إلى كل الأهل والأصحاب .

إلى الدكتور المشرف: يوسف بديدة .

إلى أساتذة كلية الآداب واللغات بجامعة الوادي .

إلى كل طلبة الماستر تخصص: علوم اللسان .

إلى كل من أعانني في إنجاز هذا البحث .

عيساوي عهد

شكر وعرفان

الحمد لله والشكر لله أولا ..

إلى الوالدين الكريمين أطال الله في عمريهما

إلى الدكتور المشرف: يوسف بديدة الذي أنار لي الدرب وكان نعم المرشد والموجه لك مني ألف شكر.

شكر موصول إلى من وجدتهم لي عونا:

ربيع شعباني، الناصر خنوفه، وعلي عيساوي.

شكر فيه اعتراف وامتنان لعمال مكتبة بن عيشة.

شكر تعلوه همم الصداقة وأخص بالذكر:

غمام علي آمال، بن سالم فيروز، طليبة الغالية.

وشكر أخير لكل باحث، وكل طالب، وكل من اتخذ له العلم بيتا وأمنا.

عيساوي عهد

مُقَدِّمَةٌ

مُقَدِّمَة

الكون يسير ضمن إيقاع محكم، فكل مظهر من مظاهره يتميز بإيقاع خاص يظهر من خلال حركته المنتظمة، فقد ارتبط الإيقاع بالشعر أشد ارتباط منذ غابر العصور، حيث وجد فيه الشاعر متنفسه لأنه القناة التي يمرر فيها مقصده ، لذلك فإن علاقة الإيقاع بالدلالة علاقة الروح بالجسد، لأن الطاقات الإيقاعية تسهم في إبراز الدلالة، كما أن الدلالة تسهم في تشكيل الإيقاع.

وقد كان اختياري لهذا الموضوع الموسوم بـ: "البنية الإيقاعية في قصيدة "منشورات فدائية على جدران إسرائيل " لنزار قباني" ، مرده لسببين ذاتي وموضوعي:

الذاتي يتمثل في إعجابي الشديد بالكتابات الشعرية الجريئة للشاعر نزار قباني خاصة ما يتعلق منها بالقضايا السياسية و المواقف القومية ، التي لقيت إلى جانب الإعجاب نقدا لاذعا من طرف النقاد والدارسين.

أما الموضوعي تمثل في محاولة الكشف عن بنية الظواهر الإيقاعية في قصيدة "منشورات فدائية على جدران إسرائيل" للوصول إلى بعض الدلالات الخفية و البنيات الموظفة في أسلوب نظمها.

وبناء على الاعتبارات السابقة قمت بطرح الإشكالات الآتية:

- ما هو مفهوم بنية الإيقاع ؟

- ما هي البنيات الإيقاعية الداخلية والخارجية التي وظفها الشاعر نزار قباني، في هذه القصيدة التي ساهمت بتظافرها في إغناء الفاعلية الإيقاعية لها ؟

وقد اقتضت ضرورة الإجابة على هذه الإشكالات أن يقسم البحث إلى ثلاثة فصول تنتهي بخاتمة تضم النتائج والمفاهيم المتحصل عليها، مع إدراج ملحق للتعريف بالشاعر، كما يحتوي على نص القصيدة، أما الفصل الأول والمعنون بـ: "البنية والإيقاع" وهو جانب نظري، اقتضى أربع مباحث، الأول تناولت فيه مفهوم البنية، تطرقت فيه إلى مفهومها (لغة واصطلاحا) ثم خصائصها، أما الثاني تناول مفهوم الإيقاع، فشمل الحديث عن مفهومه لغة واصطلاحا، والثالث تمحور حول تطور الإيقاع في الشعر العربي، أما الرابع تعرضت فيه إلى الفرق بين الوزن والإيقاع وأهمية كل منهما.

أما الفصل الثاني فعنون بـ: "بنية الإيقاع الخارجي"، تضمن تمهيد، وثلاث مباحث وهو جانب تطبيقي، الأول تناولت فيه مفهوم الوزن وعلاقة الوزن بالموضوع، كما قمنا بتطبيق ذلك على القصيدة من خلال دراسة البحر وما تخلله من زحافات وعلل، وما مدى توفيق الشاعر في اختياره للبحر، كما

درست أنواع المقاطع فيها، أما المبحث الثاني فتمحور حول القافية من خلال الحديث عن مفهومها وأهميتها وأشكالها وأنواعها وقد قمت بتطبيق الأشكال والأنواع وحرف الروي على القصيدة، أما المبحث الثالث، فشمل الحديث عن التدوير، تعرضت فيه لمفهوم التدوير وأهميته ثم قمت بدراسة ذلك على القصيدة.

أما الفصل الثالث فوسم بـ: "بنية الإيقاع الداخلي" تضمن تمهيد وثلاث مباحث، وهو كذلك فصل تطبيقي، الأول تناولت فيه الحديث عن الصوت المعزول من خلال تعريف الصوت، ثم قمت بدراسة صفتي الجهر والهمس، وتطرقت إلى بعض الصفات الأخرى للأصوات الأكثر بروزا في القصيدة، أما الثاني فكان الحديث فيه عن التكرار من خلال مفهومه وأهميته، فدرست أشكال التكرار في القصيدة وهي تكرار الحرف، تكرار الكلمة، تكرار الجملة. أما الثالث فتمحور حول المحسنات اللفظية، تعرضت فيه للحديث عن مفهوم الجناس وأنواعه وأهميته ثم قمت بدراسته على القصيدة، وبعد ذلك تطرقت في الحديث عن الترصيع وأهميته وقمت بدراسته على القصيدة، وأخيرا تعرضت للطباق تناولت فيه مفهومه وأهميته ثم قمت بدراسته على القصيدة أيضا.

ولتحقيق أهداف هذا البحث اتبعت المنهج البنيوي لدراسة البنيات الإيقاعية التي تتميز بها هذه القصيدة سواء من خلال الجوانب الخارجية أو الداخلية، كما قمت بالاستعانة ببعض الاجراءات الأسلوبية لتسهم في إبراز هذه البنيات كالوصف و الإحصاء.

وقد اعتمدت على مجموعة من المصادر والمراجع، كان لها وقعا في بحثي أهمها:

ـ الأعمال السياسية الكاملة، ج3 لنزار قباني.

ـ حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر لحسن الغرفي.

ـ القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية لمحمد صابر عبيد.

ـ العروض وإيقاع الشعر العربي لسيد البحراوي.

ـ الصوت القديم الجديد لعبد الله محمد الغذامي.

ـ قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة.

وكما هو الحال مع أي بحث علمي، لم يسلم هذا البحث من الصعوبات منها كثرة المصطلحات مثل التدوير، الإدراج والإدماج وتداخلها مثل مصطلح الإيقاع والوزن وكذلك غموض بعض منها.

وفي الأخير أتقدم بالشكر الجزيل إلى الدكتور المشرف "يوسف بديدة" لما منحه لي من دعم وثقة وتوجيه في سيرورة هذا البحث.

الفصل الأول

البنية والإيقاع

أولا: مفهوم البنية

ثانيا: مفهوم الإيقاع

ثالثا: تطور الإيقاع في الشعر العربي

رابعا: الفرق بين الإيقاع والوزن
وأهمية كل منهما

أولا: مفهوم البنية:

1) لغة :

لقد استخدم مصطلح " البنية " في سياقات مختلفة، ففي اللغة العربية يعني ما هو أصيل وجوهري في الشيء، وهو ثابت لا يتبدل بتبديل الأوضاع و الكيفيات، ويتحدد مفهوم البنية (لغة) بالعودة إلى ما أوردته المعاجم اللغوية، وهي مفاهيم متقاربة من حيث الدلالة العامة.

ومما جاء في لسان العرب "لابن منظور":

« البنية والبنية وما بنيته ، وهو البنى و البنى [....]يقال بنيته وهي مثل رشوة ورشا كأن البنية الهيئة التي بني عليها مثل المشية والركبة، والبنى بالضم مقصورة مثل البنى يقال بنيته وبنى بكسر الباء مقصورة مثل جرية و جرى، وفلان صحيح البنية أي الفطرة، وأبنية الرجل أعطيته بناء، وما بني به داره »[1].

والبنية في معجم اللسانيات "لبسام بركة " هي التركيب [2].

ولقد وردت لفظة (بنية) في القرآن الكريم في قوله تعالى:

﴿فقالوا ابنوا عليهم بنيانا ربهم أعلم بهم﴾[3].

﴿إن الله يحب الذين يقاتلون في سبيله صفا كأنهم بنيان مرصوص﴾[4].

﴿والسماء و ما بناها﴾[5].

أما مصطلح "البنية" في اللغات الأوروبية فهو مشتق من اللفظ اللاتيني"stuere" أي بنى وهو يعني الهيئة أو الكيفية التي يوجد الشيء عليها[6].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ج1، ص 272.

[2] ينظر: عبد القادر شرشال، تحليل الخطاب الأدبي قضايا النص، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، 2006، ص77.

[3] سورة الكهف، الآية، 21 .

[4] سورة الصف، الآية، 04.

[5] سورة الشمس، الآية، 05.

[6] ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، (دراسة في الأصول والمفاهيم)، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، ط1، 2006، ص 20.

ومن هنا فان كلمة "بنية " وما يتصل بها من مشتقات هي (بنى) بجمع مدلولاتها الحسية والمعنوية، لا تكاد تخرج عن هيكل الشيء أو مكنونه أو هيئته.

2) اصطلاحا:

أما من الناحية الاصطلاحية لمفهوم "البنية" فقد عرفها "صلاح فضل" بأنها «ترجمة لمجموعة من العلاقات الموجودة بين عناصر مختلفة وعمليات أولية تتميز فيها بينها بالتنظيم والتواصل بين عناصرها المختلفة»[1]. فهي تتوقف على النسق بشكل واضح، فنجد نوع أول تستخدم فيه البنية عن قصد ولهذا تقوم فيه بوظيفة مهمة، وسياق آخر تستخدم فيه بطريقة عملية فحسب.

كما يرى "بشير تاوريريت" أن « البنية هي نسق من العناصر أو الوحدات المنتظمة فيها بينها تنظيما داخليا، ومن حيث هي شبكة، من العلاقات القائمة المتفاعلة فيها بينها تفاعلا حركيا، لأن الأبنية ليست ساكنة بل هي دائمة الحركة وهي بذلك تسعى جاهدة إلى تحقيق انغلاقها الذاتي»[2].

أما عند الغرب، يعرفها "دي سوسير" بقوله: البنية هي الترتيب الداخلي للوحدات التي تكون النظام اللساني[3].

أما الناقد الأمريكي " قراوراسون " : «البنية هي المعنى العام للأثر، وهو الرسالة التي ينقلها هذا الأثر بحذافيرها إلى القارئ بحيث يمكن التعبير عنها بطرق شتى غير التعبير المستعمل في الأثر الأدبي المذكور»[4].

ويرى "جان بياجيه" أن البنية « مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين المجموعة، لتقابل خصائص العناصر، تبقى أو تفتني بلعبة التحويلات نفسها دون أن تتعدى حدودها، وهي بذلك تستقطب نفسها

---

(1) صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الأفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985، ص 122.

(2) بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 32.

(3) ينظر، ذهبية الحاج، في لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، دار الأمل، للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت، ص 68.

(4) مجدي وهبة وكامل مهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص 152.

ويبقى التنسيق قائما، ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به التحويلات نفسها دون أن تتعدى حدود النسق أو تستعين بعناصر خارجية عنه »[1].

وخلاصة القول أن البنية هي الحالة التي تبدو فيها المكونات المختلفة لأنها مجموعة محسوسة ومجردة منتظمة فيها بينها مترابطة ومتكاملة، حيث لا يتحدد لها معنى في ذاتها إلا بحسب المجموعة التي تنظمها.

[1] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية ، ص30 .

3) خصائص البنية :

يرى البنيويون، ومنهم " بياجية "، أن البنية تنشأ من خلال وحدات تتميز بخصائص ثلاثة هي: الشمولية – التحول – التنظيم الذاتي.

أ) الشمولية :

« وهي التماسك الداخلي للوحدة، بحيث تصبح كاملة في ذاتها وليست شكلا لعناصر متفرقة، وإنما هي خلية تنبض بقوانينها الخاصة التي تشكل طبيعتها وطبيعة مكوناتها الجوهرية »[1]، « وهذه المكونات تجمع لتعطي في مجموعها خصائص أكثر وأشمل من مجموع ما هو في كل واحدة منها على حده »[2]، وبالتالي قيمتها تنبع من كونها داخل هذه البنية وعلاقاتها كما هو وضع المفردة في الجملة[3] أي أن البنية تحمل في أصلها معنى الكل، المؤلف من عناصر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه، ويتحدد من خلال علاقته بما عداه.

ب) التحول :

ومعناها أن البنية ليست ساكنة سكونا مطلقا، وإنما هي خاضعة للتحولات الداخلية، مثلما تخضع الأرقام على سبيل المثال لهذا التحول، فالمجاميع الكلية تنطوي على ديناميكية ذاتية تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنية التي داخل النسق أو المنظومة، خاضعة في الوقت نفسه لقوانين البنية الداخلية. وتبعا لذلك فالبنية غير ثابتة وإنما هي دائمة التحول تظل تولد من داخلها بنى دائمة التوثب.[4] أي أن البنية تحكمها قوانين داخلية تنشأ من خلال مجاورة عناصرها داخل السياق مما يجعلها تتسم بالتحول والتجدد.

---

[1] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، (الأسلوبية والأسلوب)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت، ج1، ص68.

[2] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 31.

[3] ينظر، بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006، ص 152.

[4] ينظر، بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، (دراسة في الأصول والمناهج والملامح والإشكالات والتطبيقات)، مكتبة إقرأ، الجزائر، ط1، 2006، ص 12.

ج) التنظيم الذاتي :

ويعني أن البنية في استقلال تام عن كل ما يقع خارجها، وكل ما يحدث في داخلها نابع من ذاتها تحكمه قوانين خاصة بمعزل عما سواها[1]. أي أن البنية منغلقة بذاتها لا علاقة لها بما يحدث خارج عنها.

والبنية بهذا التصور لا تحتاج إلى سلطان خارجي لتحريكها أو مقارنتها مع وجود عيني خارج عنها، لكي يقرر مصداقيتها وإنما تعتمد على أنظمتها اللغوية الخاصة بسياقها اللغوي[2] ، أي أن البنية لا تخضع إلى القوانين الخارجية وإنما تخضع إلى قوانينها الداخلية التي تجعلها تتسم بالتحول.

إذا فالبنية تتسم بـ: الكلية لأنها تتكون من عناصر داخلية خاضعة للقوانين، والتحول وهو سلسلة من التغيرات الباطنة تحدث داخل النسق، أما التنظيم الذاتي فهو تنظيم البنية نفسها، لتحفظ لها وحدتها وتساهم في طول بقائها.

---

[1] ينظر، نواري سعودي أبو زيد، في تداولية الخطاب الأدبي، (المبادئ والأجزاء)، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص 12.

[2] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية، ص 31.

ثانيا: مفهوم الإيقاع :

إن من أقدم تعريفات الشعر عند العرب أنه الكلام الموزون المقفى، ذلك التعريف الذي انتقل من ناقد عربي إلى آخر حتى عصرنا، فالشاعر العراقي الرصافي يقول: « إن في الغناء والرقص غريزتان من غرائز الإنسان، كما أن النطق غريزة فيه، وما الشعر إلا وليد هاتين الغريزتين ، فإن النطق أسمى مظهر من مظاهر الشعور لما اقترن بالغناء تولد الشعر، فالشعر لا يقال إلا لينشد بعبارة أخرى ليتغنى به، فلا بد من الوزن والقافية، لأن الغناء نغم وإيقاع، وهما لا يكونان إلا على تقاطيع متوازنة من الكلام »[1] فالوزن في الشعر يوضع مقابل النغم في الموسيقى، والقافية توضع مقابل النغم في الموسيقى.

فما الإيقاع إذن ؟

يقول "متس لوسي" : « الإيقاع هو الحياة والحياة هي الإيقاع »[2] فالإيقاع في نظره يسيطر على كل شيء في الطبيعة، وله سلطة قوية في نظام الكون وفي دوران الكرة الأرضية، وتوالي الفصول وتعاقب الليل والنهار وفي أصول الطبيعة من هدير الموج وحفيف الشعر وفي الإنسان نجد إيقاعا منتظما في جميع الأجهزة اللاإرادية مثل نبض القلب وتعاقب الزفير والشهيق وفي حركاته وسكناته وفي توافق الأيدي مع الأرجل أثناء السير...

أما في مجال الفنون فتقول "فنست داندي" : « إن الإيقاع هو تنسيق النسب في المكان والزمان تنسيقا منتظما، إذ نجد فيه إيقاع ندركه بالسمع في بعضها وبالبصر في بعضها الآخر »[3].

أما في مجال الموسيقى تقول "أميمة أمين فهمي": « إن الإيقاع هو تنظيم الأصوات المكونة لأي لحن في وحدات زمنية متساوية، أو مختلفة النسب من هذه الوحدات أيضا إلى أجزاء متساوية أو مختلفة النسب من حيث الطول والقصر »[4].

---

[1] حسين نصار، القافية في العروض والأدب، المكتبة الثقافية الدينية، د ط، د ت، ص 34.

[2] المرجع نفسه، ص 34.

[3] المرجع نفسه، ص 34.

[4] المرجع نفسه، ص 34.

1) لغة :

الإيقاع في المعاجم العربية مصدر مشتق من "أوقع" بمعنى " بيّن " و " أوضح" ويستعمل التوقيع مصدرا للفعل " وقّعَ" بمعنى ألحق واغتاب ولام وأصاب، كما يستعمل " الوقْعَ" و " الوقوع" مصدرين للفعل "وقع" بمعنى سقط ونزل وضرب.[1]

جاء في لسان العرب "لابن منظور":

« الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يُوَقّع الألحان ويُبَيّنها وسمى الخليل كتابا من كتبه في ذلك المعنى "كتاب الإيقاع »[2]

وفي القاموس المحيط "للفيروز أبادي":

« الإيقاع إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبيّنها »[3]

وفي المخصص "لابن سيده" :

« حركات متساوية الأدوار لها عودات متتالية »[4]

يبدو من المدلول اللغوي للفظ " الإيقاع " في المعاجم العربية، أنه كان مرتبطا بالغناء واللحن والموسيقى، وفي هذا المعنى يقول ابن المعتز:

إذا أحسست في حظي فنورا ∴ وحظي البلاغة، والبيان[5]

فلا ترتب بفهمي إن رقصي ∴ على مقدار إيقاع الزمان

---

(1) عمر خليفة بن إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ط 1، 2003، ص 67.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مادة (وقع)، دار صادر، بيروت، ط4، 2005، ج 15، ص 263.

(3) الفيروز أبادي : القاموس المحيط، مادة (وقع)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1999، ص 127.

(4) ابن سيده، المخصص، السفر (3)، مادة (وقع)، دار الفكر، بيروت، د ط، 1978.

(5) ابن المعتز، الديوان، تح، كرم البستاني، دار صادر، بيروت، د ط، د ت، ص 444.

2) اصطلاحا :

أ) مفهوم الإيقاع قديما :

من خلال البحث عن مفهوم هذا المصطلح في تعريفات وتصورات النقاد القدماء، يتبيّن لنا قلة النصوص التراثية التي تضم الإيقاع مع مصطلحات النقد، فلم يتبين علماؤنا القدماء جوهر الإيقاع، «إذ تناولوه من خلال المادة التي تجسد الحركة الإيقاعية، فكان المصطلح عندهم ألصق بمفهوم الإيقاع الموسيقي لأن التوالي الزمني هو الجوهر الموسيقي، ومن هنا ركزت أغلب الدراسات على ارتباطه الشعري، مع أنه كان في أوضح مظاهره في فني العمارة و الزخرف الإسلاميين، كما كان الأساس الذي قامت عليه علوم البلاغة والفن اللغوي »[1]. أي أنهم ركزوا على الإيقاع من خلال الزمن لهذا ارتباط مفهومه عندهم بالإيقاع الموسيقي، على الرغم من أنه كان جليا في مجال الزخارف الفنية والمعمارية، وكذلك في الدرس البلاغي من خلال مقدار الخفة والنقل والسلامة والذوق السليم والزخرف اللفظي.

وعلى هذا الأساس وضع "ابن سينا" تعريفه للإيقاع من حيث : « أنه تقدير لزمان النقرات فان اتفق كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها الكلام كان الإيقاع شعريا وهو نفسه إيقاع مطلق »[2]، لكن "ابن سينا" عدّ الإيقاع عنصرا مهما له إذا قال كونها موزونة، أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية أن يكون كل قول منها مؤلف من أقوال إيقاعية فان عدد زمانه مساو لعدد زمان الأخر.

بينما يقول "ابن فارس" :« وأهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة»[3]. وإذا فسرنا تعريف ابن فارس وفق تعريفه الإيقاع الموسيقي الذي هو « النظام الواقع بين أزمنة السكونات المتخللة بين النقرات و النغمات »[4] تبين لنا مدى تطابق التعريفين.

---

[1] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1955، ص 115.

[2] ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، تح: زكريا يوسف، م6، وزارة التربية والتعليم، القاهرة، ط1، 1956، ص81.

[3] ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة، تح : مصطفى الشويحي، مؤسسة بدران، بيروت، د ط، 1963، ص 274، 275.

[4] نصر الدين الطوسي، في علم الموسيقى، تح : زكريا يوسف، دار العلم، القاهرة، د ط، د ت، ص 44.

نلاحظ من خلال التعريفات السابقة أن هناك خلطا بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي، وهو الأمر الذي أكده "الجاحظ" بقوله : « إن العروض من كتاب الموسيقى وهو من كتاب حد النفوس لا تحدّه الألسن بعد مقنع قد يعرف بالهاجس كما يعرف بالإحصاء والوزن »[1].

توسع الفلاسفة وأهل اللغة القدماء في تعريفهم للإيقاع فأدخلوا موسيقى الحروف مع موسيقى الأوزان والتوقيعات، "فالفارابي" يعرف الإيقاع بأنه :« نقلة منظمة على النغم ذات فواصل، والفاصلة هي توقف يواجه امتداد الصوت والوزن الشعري نقلة منظمة على الحروف ذوات فواصل والفواصل إنما تحدث بوقفات تامة ولا يكون ذلك بحروف ساكنة »[2] وعلى هذا الأساس تبين لنا أن العنصر الزمني هو حلقة الوصل بين الإيقاعين، الشعري والموسيقي من جهة نظر القدامى.

وربط النقاد القدماء كذلك بين الإيقاع والتخيل فنجد "السجلماسي" قد أدرج لفظ "الإيقاع" ضمن حديثه عن التخيل، ويضمنه في تعريفه للشعر الذي هو: « الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعن العرب مقفاة، فمعنى كونها موزونة : أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية أن يكون كل قول منها مؤلف من أقوال إيقاعية فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة: أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول منها واحدة »[3] ، يلاحظ من خلال كلامه أنه يقصد بقوله " عدد إيقاعي" التعادل الحاصل بين الصدر العجز والعروض والضرب، والتناسب والواقع بين المتحركات والسكنات فضلا عن الأصوات التي تنشأ عن تردد القافية وتكرارها في نهاية الأبيات.

نجد أيضا ممن ربط بين الإيقاع والتخيل" حازم القرطاجني"، حيث ركز على هذا الجانب في قوله: « إن الشعر يتألف من التخاييل الضرورية، وهي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ وتخاييل مستحبة وأكيدة، وهي تخاييل اللفظ في نفسه وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنظم »[4]. وهذا يوضح لنا

---

(1) الجاحظ، ثلاث رسائل للجاحظ، رسالة القيروان، المكتبة السلفية، القاهرة، د ط، 1910، ص 230.

(2) الفارابي، الموسيقي الكبير، تح : غطاس عبد المالك خشبة، دار الكتاب العربي، القاهرة، د ط، 1967، ص1085، 1086.

(3) السجلماسي، المنزع البديع في تجنس أساليب البديع، تح : علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط 1، 1980، ص 281.

(4) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986، ص 89.

مدى إحساسه بتأثير الإيقاع على روح العمل الشعري ، ومدى ارتباطه بكل وشائح التعبير الإبداعي فهو استطاع أن يسلك سبيلا بيّنا ابتعد به عما التبس على القدماء حين تعرضوا للوزن العروضي تطبيقا وتنظيرا فأصبحت كلمة موزون عندهم تعني المنظم والمرتب « لأن الترتيب والتنظيم والتناسب يمكن أن يدل عليه بكلمة "نظم " أما كلمة وزن وموزون فتدل على مقدار الثقل والخفة »[1].

« ومن خلال ما رأيناه عند "ابن طباطبا "و"الفارابي" و"ابن سينا" و"السجلماسي" و"حازم القرطاجني"، على التفاوت بينهم في المقاصد والاتجاهات فابن طباطبا كان يبدو أقرب من الناقد الأدبي الذي يتلمس المصطلح مفهوما من النص وعناصره وأثره المبدع والمتلقي، أما الآخرون فهم أكثر اهتماها بالموسيقى والعروض يلتمسون للمصطلح تحديدا في معارفهم الموسيقية، والعروضية ويعبرون عن أثره بالنقرات والسكنات أو بالحركة والسكون، مما يتوافق مع أصوات الكلمات توافقا زمنيا، فيصبح الإيقاع بهذا المعنى ظاهرة معنوية، قابلة للإدراك بعد التباسها بالمادة، حيث تجسمها الحركة البدنية والصوتية وتجليها للحس وتبرزها »[2].

[1] محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، د ط، 1976، ص 45، 46.

[2] المرجع نفسه، ص 202.

ب) مفهوم الإيقاع حديثا :

لم يستعمل النقاد القدامى مصطلح الإيقاع بتوسع لغموض معناه من جهة، ولارتباطه بالإيقاع الموسيقي من جهة أخرى، فكانت استعمالاتهم إياه بمعنى الوزن الشعري أحيانا، ويبدو أن التوغل في مفهوم هذا المصطلح قد تفشى في الثقافة العربية المعاصرة من خلال احتكاك أبنائها بالثقافات الغربية.

« فكلمة إيقاع مشتقة أصلا من اليونانية بمعنى الجريان أو التدفق، والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف، أو الضغط واللين، أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء، أو التوتر والاسترخاء ... وهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني والأدبي، ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو الشكل الفني، والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعا تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص، كما يبدو أيضا في كل الفنون المرئية. فهو إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الفن، ويستطيع الفنان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع باتباع طريقة من ثلاث: التكرار، أو التعاقب، أو الترابط »[1].

والإيقاع كثيرا ما ارتبط بمجالات متعددة (طبيعية، اجتماعية، ثقافية ...)، كإيقاع الرياح، أو إيقاع المعيشة والزمن ...، كما يرتبط بظواهر طبيعية معروفة كإيقاعات دقات القلب، أو إيقاع تنفس الرئتين[2].

ويرى "ريد شاردن" : « أن الإيقاع ينشأ من عاملي التكرار والتوقع، وتتجسد آثاره في نتائج التوقع سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل، أو لا يحدث، وعادة ما يكون هذا التوقع لا شعوريا فتتابع المقاطع على نحو خاص يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من النمط دون غيره »[3].

والإيقاع وفقا لهذا التعريف لا يعد شيئا ذاتيا، بل يعد نشاطا نفسيا لدى المتلقي، ومؤدى ذلك أن الإيقاع ليس شيئا في طبيعة الأصوات نفسها، وإنما هو في الواقع إيقاع للنشاط النفسي الذي من

---

(1) مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 71.

(2) ينظر، مصطفى حركات، نظرية الإيقاع، (الشعر العربي بين اللغة والموسيقى)، دار الآفاق، الجزائر، د ط، 2008، ص 15.

(3) مصطفى السعدني، التغريب في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، 1988، ص 124.

خلاله لا تدرك أصوات الكلمات فقط، بل يدرك ما فيها من معنى وشعور، وهو ما أشار إليه "ميشونيك" في أثناء حديثه عن الإيقاع : « إن الإيقاع هو المعنى »[1]. وعلى هذا الأساس نستطيع القول أن الإيقاع هو الملمح النوعي للشعر القديم، أو على الأقل الملمح الحاضر في كل النصوص التي لم ينازع في شاعريتها. و قد أرجعه" كولردج ": « إلى عاملين أولهما التوتر الناشئ عن تكرار وحدة موسيقية معينة، فيعمل على تشويق المتلقي ، وثانيهما المفاجأة أو خيبة الظن التي تنشأ عن النغمة غير المتوقعة، والتي تولد الدهشة لدى المتلقي »[2]، أي أن الإيقاع يحدث من خلال العامل الأول، وهو نسق اللغة العادية، أو من خلال العامل الثاني الذي يتمثل في الخروج عن ذلك النسق العادي، فانسجام المتناقضات من الكلمات واضطراب أصواتها المنسقة، كل هذا يحدث دهشة المفاجأة لدى القارئ من انسجام ما لا ينسجم واتساق ما لا يتسق صوتا وإيقاعا.

أما "كمال أبو ديب "فيرى بأنه : « الفاعلية التي تنقل المتلقي ذو الحساسية المرهفة للشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة من عناصر الكتلة الحركية، تختلف تبعا لعوامل معقدة، فالإيقاع إذا حركة متنامية يمتلكها التشكيل الوزني، حيث تكتسب فئة من نواة خصائص مميزة عن خصائص الفئة أو الفئات الأخرى، والإيقاع بلغة الموسيقى هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي يؤلف تتبعها العبارة الموسيقية»[3].

ويُرجع الإيقاع في الشعر إلى تردد ظاهرة صوتية على مسافات محددة النسب، إذ يقول "إبراهيم أنيس": « فأنت إذا نقرت ثلاث نقرات ثم نقرة رابعة أقوى من الثلاثة السابقة، وكررت عملك هذا تولد الإيقاع من رجوع النقرة القوية عد كل ثلاث نقرات، وقد يتولد الإيقاع من مجرد الصمت بعد كل ثلاث نقرات ... »[4] أي أن الإيقاع ينشأ من تكرار النقرات كما يعتبر الفاصل بين هذه النقرات إيقاعا أيضا.

---

(1) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، د ت، ص 178.

(2) ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1998، ص 21.

(3) كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار الملايين، بيروت، ط1، 1974، ص 230، 231.

(4) إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، الأنجلو المصرية، القاهرة، د ط، 1976، ص 233.

ويعرفه "عز الدين إسماعيل" : « بأنه التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها »[1] بمعنى أن الإيقاع يقتصر على الجانب الصوتي من خلال التلوينات التي يصطبغ بها الكلام.

ويعرفه "محمد صابر عبيد "قائلا : « إنه النقلة عن النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب أو تقدير لزمان النقرات، أو قسمة زمان اللحن بالنقرات، وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية وكل واحد منها يسمى دورا، أو إظهار مناسبات أجزاء الزمان من القوة إلى الفعل بحسب اختيار الفاعل ... »[2].

ويعرفه "مصطفى حركات "بعدة تعريفات أهمها :

1- الإيقاع هو اقتران حدث متكرر بزمن، وهو تقطيع للزمن.

2- الإيقاع هو حدث متكرر يقطع الزمن إلى أزمنة متجاورة تربطها علاقات مختلفة.

3- الإيقاع سلسلة من الأحداث والتقطيع على مستويات مختلفة.[3]

ويعرفه "محمد العياشي" هو : « ما توحي به حركة الفرس في سيره وعدوه وخطوة الناقة وما شاكل ذلك لخضوع تلك الحركة في سيرها لمبادئ لا تفريط فيها، هي النسبية في الكميات والتناسب في الكيفيات، والنظام والمعاودة الدورية وتلك هي لوازم الإيقاع »[4].

وبذلك فالإيقاع في القصيدة الحديثة، لم يعد إيقاع حركة سطحية مرتبة ينشأ من تتابع الكم الوزني وتكراره على مسافات متساوية، وإنما أصبح إيقاع أصوات داخلية لا يتوقف على قانون التوقع وحده، وإنما على قانون المفاجأة.[5]

وخلاصة القول، أن الإيقاع ميزة جوهرية في الشعر تشخصه وتبلور ماهيته، فهو بمثابة الروح التي تسري في القصيدة.

---

(1) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 376.

(2) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، 2001، ص 15.

(3) مصطفى حركات، نظرية الإيقاع، ص 16، 17، 18.

(4) عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2003، ص 102.

(5) ينظر، السعيد الورقي، في الأدب العربي المعاصر، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1984، ص 40، 41.

كما أن الدلالة اللغوية للإيقاع تنعكس على المعنى الاصطلاحي وهذا لارتباط الإيقاع بالموسيقى.

ثالثا: تطور الإيقاع في الشعر العربي:

« يبدو أن الشعر العربي نشأ مقترنا بالموسيقى والإنشاد، ولذا يتكرر القول في تراثنا القديم : أنشد فلان – يقصدون قال شعرا، والإنشاد هنا غير الغناء، ولكن ذلك يبرز قيمته الإيقاعية الوزنية، فالتراث الشعري القديم نشأ في ظل الإلقاء المسموع والرواية الشفوية المنطوقة، والأداء الصوتي بدلا من الكتابة، التي لم تكن شائعة »[1]، فغالبية الباحثين يعتقدون أن الشعر يرتكز على الإيقاع الذي بدأ في الجاهلية سجعا وهو: « الشكل الأول للشفوية الشعرية الجاهلية، أي الكلام الشعري المستوي على نسق واحد »[2].

ولأن الإيقاع يمثل جزءا أساسيا هاما في الخطاب الشعري، فقد اعتبره القدماء قاعدة للتمييز بين الشعر والنثر، وهذا ما نراه في تعريف "حازم القرطاجني" للشعر من حيث : « أنه كلام موزون مقفى»[3]، أي أن الشعر يتميز بالوزن والقافية التي لا نجدها في الكلام المنثور. ففي التراث الشعري القديم لا نجد ما يمكن أن نطلق عليه أصل الشعر، أو ما يمكن أن نقول عنه أنه إحدى مراحل التطور، ومهما يكن فالأمر المتفق عليه، أن الرابط المنطقي الوحيد بين الشعر وأصوله اللغوية هو الإيقاع، الذي يعول على وحدته الداخلية والخارجية. ويجمع علماء العروض على أنه لا فرق بين صناعة الإيقاع وصناعة العروض، إلا أن ما يميز صناعة الإيقاع أنها تقسم الزمن بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمن بالحروف المنطوقة[4]. أي أن الإيقاع ظل مرتبطا بالموسيقى، لأن الموسيقى الإيقاعية في الشعر هي روحه، ويمثل التشكيل الزماني والمكاني في الخطاب الشعري، لأن الوحدات الإيقاعية الزمنية التي تقابل التفعيلات

---

(1) معاذ محمد عبد الهادي الحنفي، البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر، شعر الأسرى نموذجا، أطروحة مقدمة للحصول على درجة الماجيستير، تخصص الأدب والنقد والبلاغة، الجامعة الإسلامية، غزة، 2006، ص 14.

(2) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص 10.

(3) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 17.

(4) ينظر، معاذ محمد عبد الهادي الحنفي، المرجع السابق، ص 12.

العروضية، مضافا إليها القافية بما تضفيه من جرس موسيقي، تعطي نغما خارجيا هاما، عدا الموسيقى الداخلية التي تعنى بتناسق الحروف وتناسب مخارج الكلمات[1].

وتعتبر « أولى مراحل تطور الشعر العربي هو الأرجوزة المتطورة عن الجمل المسجوعة التي تعتمد القافية، ولكنها غير موزونة، ثم السجع الذي ارتقى إلى بحر الرجز »[2].

أما عن البحور الكثيرة الاستخدام في العصرين الجاهلي والإسلامي حتى الخلافة الأموية، هي البحور مزدوجة التفاعيل: البحور المركبة من أكثر من تفعيلة، التي كانوا يرون فيها قوة ورزانة تتلاءم وموسيقاهم وإيقاعاتهم النابعة من حياة البداوة والترحال، ولا نعدم أن نجد نظمهم على بعض البحور الصافية ولكن بصورة أقل بكثير من استخدامهم للبحور الشعرية المركبة والتي أكثر منها الشعراء الجاهليين[3].

أما العباسيون أكثروا من البحور الخفيفة والمجزوءة، وهجروا الكثير من البحور مثل المتدارك والمضارع[4].

« أما حول الأشكال التي ابتدعها شعراء العصر العباسي مثل الإزدواج، والتسميط، أو تغيير القوافي في القصيدة الواحدة، فهي أشكال موسيقية وإيقاعية جديدة تتناسب وروح الإبداع والتجديد التي غزت هذا العصر، ولا نجد رأي العلماء في ذلك العصر حول هذه الأشكال إلا ميلا وتفضيلا للمركب على السهل والتراثي على الجديد، ونجدهم أكثر تمسكا والتزاما بالقديم »[5].

« أي أن جسور التجديد للخروج من ثوب القصيدة القديم المتجمد إلى فضاءات الانطلاق الموسيقي، منذ العصور القديمة من الجاهلية إلى صدر الإسلام إلى العصر الأموي فالعباسي، إلا أن

---

(1) ينظر، معاذ محمد عبد الهادي الحنفي، البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص 14.

(2) عبد الله الغذامي، الصوت القديم الجديد، الهيئة العامة للكتاب، د ط، 1987، ص 11.

(3) معاذ محمد عبد الهادي الحنفي، المرجع السابق، ص 23.

(4) ينظر، عادل أبو عمشة، العروض والقافية، مكتبة خالد بن الوليد، نابلس، ط1، 1986، ص 263.

(5) معاذ محمد عبد الهادي الحنفي، المرجع السابق، ص 27، 28.

المحاولات الأثر جرأة، هي حركة الموشحات الأندلسية التي استطاعت إيجاد مكان لها حتى في هذا العصر بالرغم من التأثر بالثقافة الأوربية »[1].

أما في العصر الحديث فقد ظهرت مدارس واتجاهات كثيرة منها شعراء المهجر، وجماعة الديوان، وجماعة أبولو، والعصبة الأندلسية، ما دفع الأدب عامة والشعر خاصة أن يخطوا خطوات حثيثة تجاه الشكل والمضمون بما يواكب روح العصر مستندين على تجارب وتاريخ الأدب، والشعر العربي العريق، ومستفيدين من الحركة الثقافية الغربية التي باتت متاحة فخطا العقاد والمازني وجبران، ونعيمة وأبو شادي، وغيرهم خطوات أدبية ثورية في حركة تطور الشعر العربي سواء في البنية الإيقاعية الداخلية والخارجية، ووحدة القافية والموسيقى عامة، أم اللغة الشعرية، وطرق البناء الشعري ووظيفته وشكله[2].

فحركة الشعر العربي الحديث ساهمت في تطوير الشعر العربي، و أرهصت بالتالي لحركة الشعر الحر. حيث أصبح بمقدور الشاعر المعاصر أن يزاوج بين الشكلين العمودي والتفعيلة، ويزاوج بين القوافي الموحدة والمتنوعة، كما يسمح للشاعر أن يستخدم الألفاظ الدارجة العامية أحيانا ويسافر في قصيدته مستخدما التضمين والوقفات والفراغات والنقط وهو ما لم يكن مسموحا وعيبا في الشعر العمودي[3].

وقد ظهر أول تفسير لحركة الشعر الحر أو الشعر الجديد عند "نازك الملائكة" في مقدمة ديوانها الشعري «شظايا ورماد » الصادر عام 1949، فهي تزعم أنها صاحبة الفضل في نشر أول قصيدة حرة هي "الكوليرا " التي نشرتها عام 1947، حيث تقول : » إنني أؤمن بمستقبل الشعر العربي إيمانا حارا عميقا، أؤمن أنه مندفع بكل ما في صدور شعرائه من قوى ومواهب وإمكانيات، ليتبوأ مكانا رفيعا في أدب العالم »[4]. فقد دعت إلى ضرورة التحرر من نظام السطرين في البيت وكسر قاعدة التفاعيل الستة فيه، حيث يضطر الشاعر إلى النظم حتى آخر التفعيلة، رغم أن الدفقة الشعورية قد انتهت قبل التفعيلة

---

(1) س، موريه، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، تر: سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1969، ص 02.

(2) ينظر، معاذ محمد عبد الهادي الحنفي، البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص 32.

(3) ينظر، المرجع نفسه، ص 35.

(4) نازك الملائكة، ديوان شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، ط2، 1979، ص 29.

السادسة، « فنحن عموما مازلنا أسرى تسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية وصدر الإسلام، مازلنا نلهث في قصائدنا ونجر عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة وقرقعة الألفاظ الميتة، وسدى يحاول أفرادا منا أن يخالفوا، فإذا ذاك يتصدى لهم ألف غيور على اللغة، وألف حريص على التقاليد الشعرية التي ابتكرها واحد قديم أدرك ما يناسب زمنه، فجسدنا نحن ما ابتكره وأخذناه سنة، وكأن الشعر لا يستطيع أن يكون شعرا إن خرجت تفعيلاته على الطريق الخليل »[1]. فالإيقاع في الشعر الحر يقوم على التناسب والتتابع، وعنصر المفاجأة في الشعر، وعادة ما يتحد الإيقاع مع عنصر الخلق والإبداع والفرادة في التشكيل الموسيقي لدى الشاعر، عكس التنظيم الجاهز والمسبق للوزن والتكرار في القافية.

ومن الجدير ذكره أن محاولات التطوير والتجديد لم تتوقف عند هذا الحد، بل حاول ولا يزال العديد من المتأثرين بالغرب الوصول إلى قصيدة النثر، إلا أن هذه المحاولات لم تستطع أن تثبت شرعيتها، فلا زال أغلب النقاد والباحثين لا يعترفون بكونها تنتمي لصنف القصيدة، ولا يرون نسبتها إلى الشعر أصلا[2]. « فهي تطمح في تشكيل إيقاعها الخاص بالاستعاضة عن بحور الخليل (بانسجام داخلي) لا يفتأ يتجدد ولا يخضع إلا لحركة الرؤيا والتجربة الشخصيتين، كما أنها تطمع في إتاحة كل الحرية للفكر والخيال، لأن يشتغلا على إضافة قدرات شعرية أكبر إلى القصيدة من أجل كسر الوجود المهيمن والحضور المستقر للشكل الإيقاعي التقليدي القائم على التفعيلة في ذاكرة المتلقي، لأن الوزن الحر المجدد لم يكن كافيا –كما يبدو – لكسر رتابة الإيقاع الخارجي للقصيدة العربية بما يرقى إلى تأسيس حساسية شعرية جديدة »[3].

فقصيدة النثر تخلت عن مكون أساسي من مكونات القصيدة العربية وهو الموسيقى، معوضة عن ذلك بإدخال مكونات جديدة، يقول " أنسي الحاج " في مقدمة ديوانه "لن": « ... لتكون قصيدة النثر قصيدة نثر، أي قصيدة حقا لا قطعة نثرية فنية، أو محملة بالشعر، شروط ثلاثة: الإيجاز

---

[1] نازك الملائكة، ديوان شظايا ورماد، ص 08.

[2] ينظر، معاذ محمد عبد الهادي الحنفي، البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص 40.

[3] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، ص 75، 76.

(الاختصار)، التوهج، والمجانية »[1]. وهو ما أشارت إليه سوزان برنار حول شروط الارتقاء بالنثر إلى الشعرية، في البحث عن تحقيق الإيجاز تجنبا للاستطرادات والإسهامات التفسيرية، أي كل ما قد يؤول بها إلى أنواع النثر الأخرى، ثم التوهج وصولا إلى مجانية القصيدة ذاتها، تقول: « ... وقد حاولت الإشارة إلى الشروط الضرورية لوصول قصيدة النثر إلى جمالها الخالص، أي تصبح قصيدة حقا لا قطعة نثرية منمقة إلى هذا الحد أو ذاك، فالإيجاز والكثافة والمجانية، ليست بالنسبة لها مثلما رأينا عناصر جمال محتملة وإنما عناصر جوهرية حقا بدونها لا وجود لها ... »[2]. إلا أن قصيدة النثر لم تحتل مكانة قصيدة التفعيلة، إذ لم يجن الوقت الذي يمكن الاستغناء فيه في الشعر العربي عن عروض الخليل.

[1] أنسي الحاج، ديوان " لن "، المقدمة، بيروت، ط1، 1960، ص 12.

[2] سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، تر : راوية صادق، مراجعة وتقديم : رفعت سلام، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ج1، ص 605.

رابعا: الفرق بين الإيقاع والوزن وأهمية كل منهما :

لاشك أن هناك فرق بيّن بين الوزن والإيقاع « فلقد كانت إشكالية العلاقة بينهما، تدفع الباحثين وتقربهم بوضع تفرقة بين المصطلحين، فكثير ممن كتبوا عن الوزن في العربية يجعلون الإيقاع مرادفا للوزن، أو يجعلون الوزن صورة من صور الإيقاع، وكذلك في الإنجليزية يقرنون بين الوزن (Metre) والإيقاع (Rhytem) »[1].

حيث تقوم القصيدة الحديثة في تشكيل بنيتها الموسيقية على عنصرين أساسين هما : الإيقاع والوزن، إذ يكمل إحداهما الآخر في تناسب وتلاحم شديدين، على أن ثمة فارقا دقيقا بين ما يعرف اصطلاحا بالوزن (Metre) وما يدعى فنيا بالإيقاع (Rhytem)[2].

أما "حازم القرطاجني" فتعريفه للوزن أقرب إلى الإيقاع منه إلى « الوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب »[3].

فلقد وضع "محمد مندور " تفرقة أساسية بين الوزن والإيقاع فقال: « أما الكم (الوزن) فقصد به كم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا ما، وكل أنواع الشعر لابد أن يكون البيت فيها مقسما إلى تلك الوحدات وهي قد تكون متساوية كالرجز مثلا، وقد تكون متجاوبة كالطويل حيث يساوي التفعيل الأول، التفعيل الثالث والتفعيل الثاني التفعيل الرابع وهكذا ... أما الإيقاع، فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة ».

كما يرى "محمد مندور" أن الوزن يحدده كم التفاعيل مراعاة للفكرة التي نتجت على الأساس الكمي في الشعر العربي، وهي فكرة تأخذ في اعتبارها قياس الزمن، وتحدده بوجود نوعية من المقاطع اللغوية هما المقطع الطويل والمقطع القصير اللذان يؤلف اجتماعهما وحدات يفترض أنها تشغل الزمن كله[4].

---

(1) علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1993، ص 18.

(2) ينظر، محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، ص 23.

(3) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 263.

(4) ينظر، محمد مندور، في الميزان الجديد، مكتبة النهضة، القاهرة، ط2، د ت، ص 187 .

ومن الفروق المعرفية بين كل من الوزن والإيقاع تتمثل في: الوزن مقبوض متجل، والإيقاع منفلت خفي، وبجثوم الأول وانغماس في حقل العقل وتجلياته، أما الإيقاع متعدد متماه فهو يكشف البواطن ويفاجئ ويدهش المتلقي، فلا يقوى على استظهار مدلولاته « فالإيقاع هو الجانب الأكثر نقلة من وعي الذات المنشئة، وليس ذلك لشيء إلا لكونه في طبيعته متصلا بتحسس اللسان للمتتبعات التركيبية ...»[1].

فالإيقاع لا تتلقفه لغة العقل بل وإنما تستميله لغة الحس، فهو متعلق بالتخريجات الصوتية، والوزن الذي يتكون من تآلف التفاعيل وتجانسها في سلسلة أفقية أطوالها ثمانية " تفاعيل " في البيت الواحد، وهو ما اصطلح عليه الخليل بعروض الشعر أي أوزان الشعر، ويتميز بها على الرغم من أن الشعر سابق لها، لذا فالشعر مرتبط بالحس والذوق أكثر من ارتباطه بالعروض « فالأوزان قواعد الألحان والأشعار معايير الأوتار »[2].

كما يكمن الفرق بينهما أيضا في :

- الوزن هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت الشعري، أما الإيقاع فإن المقصود به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو محدد في الكلام، فينشأ عن مراوحة الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى المبدع، وهو ضربات نفسية تنساب إلى قلب السامع لتهز أعماقه في صمت ولين ويتأسس الإيقاع من عنصرين هما التكرار والتوقع[3].
- الإيقاع يشمل الوزن، إذ كل وزن يستند على الإيقاع، ويتجلى ذلك من خلال تفكيك وتحليل تفعيلات أي وزن من أوزان الشعر العربي القديم، فبينما يتخذ الوزن الطابع الكمي ويتجسد في شكل حفنة من المقاطع المتساوية التي تتكرر بانتظام وثبات حتى يخلق جمودا ويصبح إدراكه آليا يتخذ الإيقاع

---

(1) العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، (بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر)، دار الأديب للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2005، ص 58، 59.

(2) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1988، ج1، ص 13.

(3) ينظر، رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، (دراسة جمالية)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2002، ص 172.

طابعا كيفيا، ويتجسد هذا « النسيج من التوقعات والاشباعات والاختلافات والمفاجئات التي يحدثه تتابع المقاطع »[1].

فإذا كان الوزن ثابتا فالإيقاع متغير فهو يكسر النمطية في النص الشعري ، ويبعده عن الجمود.

أهمية الإيقاع والوزن :

أول ما يتشكل في عملية الإبداع الشعري هو الإيقاع الذي يتمخض عنه الوزن، تتراكم فيها الصراعات الداخلية في النفس ليخرج في تراكيب لغوية تحتوي على مجموعة من العناصر[2]، إذا لا ريب أن موسيقى الإيقاع الشعري ناتجة عن تمازج الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن، والداخلي المتصل بالمستويات اللغوية الصرفية النحوية والدلالية والصوتية إلى جانب الإحساس والعاطفة، فمن وظائف الإيقاع أنه يضبط الخطوات لاكتشاف التجربة الشعرية[3]. وتأتي أهمية الوزن الشعري من حيث أنه انسجام صوتي بين أجزاء الإيقاع في القصيدة كلها، وتأتي الأهمية في الاستجابة التي تقوم بها تجاهه – وليست في الوزن – فهو وسيلة من وسائل التعبير والإيحاء وهو الذي يخلق الجو المسيطر على الفكرة ويوحي بالضلال الفكرية والعاطفية، التي ترتبط بالحالة النفسية والشعورية للشاعر إلى جانب التلذذ الصوتي[4]. والوزن قائد العملية الإبداعية كما يقول "مايا كوفسكي"[5]. إذ يفرض نظاما في القصيدة ويرجع ذلك إلى ناحية نفسية وشعورية، وتكمن القيمة الفعلية للنص الشعري من خلال الشبكات الفنية بالعلاقات في الوزن من حيث أنه « تتابع إيقاعي في نسق معين، يكمن في إثارة الحساسية والحيوية بالنشوة التي يولدها وإشباع رغبة الاستطلاع، ذلك أنه إذ يخلق هذه الحالة، يتحكم في الانفعال فيتحول إلى نوع من – الوزن – الحركة »[6]، التي تثير الفاعلية الإيقاعية لدى المتلقي.

---

(1) شكري محمد عياد، موسيقى الشعر، دار المعرفة، القاهرة ، ط2 ، 1978 ، ص 156.

(2) ينظر، سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، (محاولة لإنتاج معرفة علمية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، د ط، 1993، ص 136.

(3) ينظر، محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف القاهرة، د ط، 1981، ص 186.

(4) ينظر، عثمان موافي، دراسات في النقد العربي، دار المعرفة الجامعية، ط1، 2000، ص 136.

(5) ينظر، سيد البحراوي، المرجع السابق، ص 134.

(6) ينظر، أدونيس، الثابت والمتحول، (بحث في الإبداع والإتباع عند العرب)، دار الساقي، د ط، د ت، ج4، ص 89.

الفصل الثاني

بنية الإيقاع الخارجي

تمهيد

أولا: الوزن

ثانيا: القافية

ثالثا: التدوير

تمهيد :

« الإيقاع ظاهرة قديمة عرفها الإنسان في حركة السكون المنتظمة أو المتعاقبة المتكررة أو المتآلفة المنسجمة، كما عرفها في حركة الكائنات من حوله، قبل أن يعرفها في تكوينه العضوي، فأدرك أنها الأساس الذي يقوم عليه البناء الكوني ليضمن حركة الظواهر المادية بما يوفره من توازن وتناسب ونظام، وكل هذا دفع أغلب الباحثين إلى الإقرار بأن الإيقاع وعلاقاته تشكل السمة المشتركة بين الفنون جميعا، وعدم وجوده يلغي صفة الفن الجميل مهما كانت المعاني المتصلة به ».[1]

فما من شك أن الشعر الحر كان تغييرا عروضيا في الشعر العربي، « كونه واحدًا من مؤثرات الحضارة الأوروبية التي احتضنها العرب في العصر الحديث، إلا أن شعراءنا وجدوه أكثر استجابة لنوازعهم وأحاسيسهم الداخلية من النظام البيتي القديم ».[2]

فالشاعر المعاصر نأى – نوعا ما – عن الإيقاع القديم لأنه أحسى بوطأة الموسيقى الشعرية على نفسيته، وتيقن أن مشاعره ووجدانه لا يمكن حصرها في تلك القوانين التقليدية، فعمد إلى الخروج عن تلك القوانين الجامدة إلى قوانين أكثر تحرراً استطاع من خلالها التعبير عن آماله وآلامه.

وتعتبر البنية الإيقاعية أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي وتعالقاتها الدلالية، تحتوي هذه البنية على عنصرين أساسيين يفعلان النسق الشعري، ويشكلان الإيقاع معا: الوزن والقافية، كما لا ينحصر الإيقاع الشعري في الوزن والقافية، أو ما يسمى بموسيقى الإطار أو الموسيقى الخارجية بل يتعداه إلى طبيعة التركيب اللغوي للقصيدة (التقابل، التكرار، التوازي، التنويع، اللازمة ...)، أو ما يسمى بالموسيقى الداخلية، سواء تعلق الإيقاع بالضلال النغمية الدلالية بمفرده، أو بموضعه في سياق الجملة والمقطع، أم قيامه في النص بأكمله، حيث يشير الناقد الشكلاني الروسي (بريك Break) في

---

[1] ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص 21.

[2] شلتاغ عبود، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1985، ص 142، 143.

مقاله "الإيقاع والتركيب" إلى بعض هذه الصلة الحيمة في قوله: « بما أن البيت الشعري هو الوحدة الإيقاعية والتركيبية الهامة، فإن دراسة التشكيل الإيقاعي والدلالي يجب أن تنطلق منه ».[1]

ولم يكن تعريف الشعر بأنه « الكلام الموزون المقفى »[2] من قبل النقاد إلا تعبيراً عن اعتماد الشعر على خاصتي الوزن والقافية، باعتبارهما أهم ما يميز بلاغة الشعر من بلاغة النثر.

وشعر التفعيلة أسلوب وحرية في النظام العروضي، والحرية هنا ليست بمعنى الفوضى إذ يقوم على التفعيلة كأساس عروضي، فهو لم يكن « خروجا عن – إيقاع – الوزن الشعري العربي وإن كان خروجا عن المعايير الخليلية للأوزان ».[3]

ويمكن حصر الحرية من حيث الشكل الموسيقى للإيقاع، في أن شعر التفعيلة يعتمد على التفعيلة كوحدة موسيقية تتفاعل مع بعضها البعض في السطر الشعري، وعلى الحرية في عدد التفعيلات الموزعة على كل سطر، فقد تحرر من الالتزام بعدد معين من التفعيلات في البيت الذي يعتبر الوحدة الموسيقية للشعر العمودي، فتحرر شعر التفعيلة من هذا النسق البيتي بسطره الشعري غير المحدد التفعيلات، فقد يأتي السطر من تفعيلة أو جزء من تفعيلة أو اكثر من ذلك، فالذي يتحكم بطول السطر وقصره هو الحالة الشعورية والتدفق الشعري لدى الشاعر عند فعل الكتابة،[4] وكذلك أعاد شعر التفعيلة النظر إلى القافية فلم تعد لازمة فيها كما في نهاية البيت في الشعر العمودي، بل أصبحت عنصرا عفويا متحركا، وذلك راجع للدفقة الشعورية والشعرية لدى الشاعر فقد يجيء بها وقد يلتزم بها بنظام معين، وبهندسة خاصة، وقد ينوعها لتعانق تجربته أو يتحرر منها تاركاً إيها للقارئ، وتحرر شعر التفعيلة من العروض والضرب الضابطة لتفعيلات شطري البيت بتحطيمه نسقية البيت بشطريه، واعتماده على السطر

---

(1) إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، دار الهومة، الجزائر، د ط، د ت، ص 261، 262.

(2) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1998، ص 16.

(3) عبد الله الغذامي، الصوت القديم الجديد، ص 93.

(4) ينظر، محمود فاخوري، موسيقى الشعر العربي، مطبعة الروضة، دمشق، د ط، 1996، ص 213.

الشعري، فقد تلاشى العروض والضرب وأصبحت التفعيلة الأخيرة ضابطة لتفعيلات السطر الشعري كما العروض والضرب في الشعر العمودي.[1]

لذلك اعتمد على التفعيلة كوحدة إيقاعية في عملية الخلق الفني، فقد حطم وحدة البيت، وقام على تفجير الطاقات الخبيئة وذلك من خلال « الضرورة في أن يتكافأ الحس الموسيقى واللغة والمعاني في وحدة واحدة، فبقدر ما تكون الحالة النفسية للشاعر متغيرة أو غير مخططة ينبغي أن تكون الوحدات الإيقاعية – التفعيلات – قادرة على امتصاص الشحنات الوجدانية للشاعر، بحيث يكون هذا الامتصاص إيجابيا خصبا يعبر أولا وبكل جلاء وحرية، ويعطي ثانيا إضاءة أكثر ».[2]

ومن بين جميع أنواع الشعر يمثل الشعر الثوري حمما يلفظها الشعب على أعدائه، وصخرة تشق قلوب أعداء الثورة، وبندقية يوجهها الشعراء إلى صدور المعتدين، ويمثل الشعر الثوري المتضمن للقضية الفلسطينية أنضج أشكال الشعر الثوري في الوطن العربي نظرا لطول فترة الاحتلال الصهيوني لأرض فلسطين الذي لا يزال إلى اليوم.

ففلسطين مهبط الرسالات السماوية، ملهمة الأدباء والشعراء بما خصها الله عز وجل، من كونها أرض الرباط، وستبقى وعد المؤمنين بالنصر المبين وسيظل أهلها يبدعون في حمل الرسالة، ولواء الجهاد.

« إن قضية فلسطين ليست مجردة مشكلة قومية، على الصعيد العربي، أو أنها مشكلة اجتماعية بالنسبة لأبناء فلسطين، وإنما هي مأساة إنسانية عامة، هي مأساة العنصرية أكبر وصمة عرفها التاريخ الحديث، لذلك أتصور فلسطين دائما نبعا لا ينضب من الأفكار والتجارب التي لا تنتهي »[3].

ومن بين الشعراء الذين كتبوا عن القضية الفلسطينية شاعر الوطن والقومية "نزار قباني" وذلك في قصيدته "منشورات فدائية على جدران إسرائيل" من ديوان "الأعمال السياسية الكاملة"ج3.

---

(1) ينظر، محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999، ص 149، 156.

(2) عزيز السيد جاسم، دراسات نقدية في الأدب الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1995، ص 37.

(3) المرجع نفسه، ص 38.

الموسيقى الخارجية :

إن ما يميز القطعة الشعرية عن القطعة النثرية، هو بناءها الصوتي الإيقاعي الذي تحكمه قوانين فنية، بها يحقق للقصيدة شعريتها داخل تركيب لغوي يلازمها حيث تمثل الموسيقى جوهر الشعر – لاسيما الشعر العربي – إذ يمكن اعتبارها المدخل الذي يفتح به شفرات النص الشعري، وذلك لارتباطها بالشعر منذ نشأته، فهي التي تجعل القارئ للشعر العربي يستمتع بجمال القصيدة، وذلك لأنها تحجب ذلك الحاجز الذي تفرضه القصيدة على المتلقي، بأن تدخله إلى عالم القصيدة، وعالم المبدع بصفة عامة.[1]

« وللشعر نوعان من الموسيقى، نوع داخلي يحس به الشاعر الموهوب – داخل أعماقه ويسمى الموسيقى الداخلية – ونوع خارجي تحققه الكلمات والأداء التعبيري العام وتحدده الأوزان والقوافي...وهذا النوع الأخير الذي يتناوله علم العروض».[2]

أين أن الإيقاع الشعري يدرس في مستويين هما الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي فالإيقاع الخارجي ناتج عن الوزن العروضي، والقافية، ونظام المقاطع الصوتية.

أولا: الوزن :

1) تعريفه:

أ) لغة:

ورد في لسان العرب: « الوزن، روز الثقل والخفة، والوزن: ثقل الشيء بشيء مثله، كأوزان الدراهم، ومثله الرزن، وقد وزن الشعر وزنا فاتزن ».[3]

---

[1] ينظر، محمد عبد الغني المصري، مجد محمد الباكير البرازي، تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ط1، 2002، ص 54.

[2] عبد الله الغذامي، الصوت القديم الجديد، ص 164 ،165.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مادة (وزن)، ج15، ص 205.

أما "الزمخشري" يعرفه قائلا: « وزن يزن وزنة، وزنت له الدراهم فاتزنها، كقولك: نقدتها له فانتقدها، واتزن العدل اعتدل بالآخر، ووازن الشيءُ الشيءَ ساواه في الوزن، وتوازنا واتزانا، ومن المجاز: استقام ميزان النهار، انتصف، وكلام موزون، وتقول: زن كلامك ولا تزنه »[1].

ب) اصطلاحا:

يعرفه "ابن رشيق" بقوله: « الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها ».[2]

أما "حازم القرطاجني" فيرى: « بأن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لا تفارقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب ».[3]

ويرى "كمال أبو ديب" أن: « الوزن هو التتابع الذي تكونه العناصر الأولية للكلمات، وتشكل هذا التتابع في كتلة مستقلة فيزيائيا لها حدان واضحان: البدء والنهاية، ويمكن للكتلة أن تعني هنا الوحدة الوزنية الصغرى (التفعيلة). كما يمكن أن تعني الوحدة التي تنشأ عن تركيب عدد من الوحدات الصغرى (الشطر) والبيت باعتباره في الشعر التناظري تركيب لشطرين ».[4]

ويرى النقاد أن الشعر موسيقى تحولت فيها الفكرة إلى عاطفة، وإن كانت العاطفة بدورها هي مصدر الوزن، نتيجة جهد الشاعر التلقائي في السيطرة على فورتها.

2) علاقة الوزن بالموضوع :

إن قضية إيجاد العلاقة بين الوزن والموضوع، قد شغلت النقاد قديما وحديثا فقد ذهب القدماء إلى مناسبة الأوزان للأغراض الشعرية زمن بينهم نذكر:

---

[1] الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997، ص 332.

[2] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 218.

[3] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 263.

[4] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر، ص 134.

"حازم القرطاجني" إذ يقول: « ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به البهاء والتفخيم... وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس ».[1]

ويقول أيضا: « فلعروض الطويل تجد فيه أبدا بهاءٌ وقوة وتجد للبسيط بساطة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة وحسن إطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب بساطة وسهولة، ولما في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر ».[2]

كذلك شعراء اليونان كانوا يلتزمون لكل غرض وزن يليق به، ولا يتعدونه فيه إلى غيره.

أما المحدثون فنذكر منهم:

"محمد غنيمي هلال" يرى: « إن بعض الباحثين يربطون بين موقف الشاعر في معانيه وعاطفته وبين الإيقاع والوزن الذين اختارهما للتعبير عن موقفه ».[3]

أما "إبراهيم أنيس" فقد استخلص عدم وجود علاقة بين الموضوع والوزن فالعرب كانوا يمدحون ويفاخرون ويتغزلون في كل بحور الشعر، ولكنه يقر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه، والرثاء يتطلب بحراً قصيرا يتلأم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية، ويرى أن المدح يناسبه بحور كثيرة المقاطع كالطويل والبسيط والكامل، وأما الغزل الثائر العنيف الملوع فأحرى به أن ينظم في بحور قصيرة أو متوسطة وألاّ تطول قصائده، ومثله شعر المجون.[4]

وبناء على هذا يستخلص أنه يصعب ايجاد علاقة بين الموضوع والوزن وهذا ما يؤكده الواقع الشعري.

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 266.

[2] المصدر نفسه، ص 269.

[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص 467.

[4] ينظر، إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1979، ص 177، 178.

3) وزن القصيدة :

أ) البحر:

يعد البحر من الخصائص الأساسية التي تتميز بها موسيقى الشعر إذ يتم الاحتكام وفق معياره عند نظم الشعر، ويحقق مظهراً شكليا لهندسة البناء النغمي.[1]

وبعد استقراءنا لقصيدة منشورات فدائية على جدران إسرائيل للشاعر "نزار قباني"، فقد نظم قصيدته على وزن بحر الرجز وهو (بحر من البحور المفردة تتألف وحدته الإيقاعية من تفعيلة (مستفعلن).[2] والرجز من الإيقاع المتوسط رغم قيامه على وحدة إيقاعية واحدة ولكن عد إيقاعه متوسطا لتقارب عدد الحركات والسكنات فيه.

يقول في مطلع قصيدته:

لَنْ تَجْعَلُوا مِنْ شَعْبِنَا

لن تجعلو من شعبنا

0//0/0/|0//0/0/

مستفعلن مستفعلن

شَعْبَ هُنُودٍ حُمْرْ

شعب هنودن حمر

00/0/|0///0/

مفتعلن مفعول

فَنَحْنُ بَاقُونَ هُنَا ...[3]

فنحن باقون هنا

0///0/|0//0//

متفعلن مفتعلن

---

[1] ينظر، سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 17.

[2] عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997، ص 53.

[3] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، د ط، د ت، ج3، ص 167.

حيث نلاحظ أنه قد اختار مادة الإيقاع الأولية (مستفعلن) ولم يلتزم بعددها في السطر وفق النموذج الخليلي، بل جعلها تتشكل بحرية مستجيبة لحالته النفسية تجاه القضية الفلسطينية، ومع ذلك كان في النص انسجام إيقاعي ناتج عن قدرته الرهيبة في التشكيل الإيقاعي حيث جاءت كالآتي: (02-02-02-02-04-02-02) ومثاله قوله:

لن تجعلوا من شعبنا

لن تجعلو من شعبنا

0//0/0/|0//0/0/

مستفعلن مستفعلن

شعب هنود حمر

شعب هنو دن حمر

00/0/|0///0/

مفتعلن مفعول

فنحن باقون هنا

فنحن باقون هنا

0///0/|0//0//

متفعلن مفتعلن

في هذه الأرض التي تلبس في معصمها

في هاذه لأرض التي تلبس في معصمها

0///0/|0///0/|0//0/0/|0//0/0/

مستفعلن مستفعلن مفتعلن مفتعلن

إسوارة من زهر

إسوارتن من زهر

00/0/|0//0/0/

مستفعلن مفعول

فهذه بلادنا

فهاذه بلادنا[1]

0//0//|//0//

متفعل متفعلن

أو (03-02-03-03-02-03) مثاله في قوله:

مشرّشون نحن في خلجانها

مشررشون نحن في خلجانها

0//0/0/|0//0//|0//0//

متفعلن متفعلن مستفعلن

مثل حشيش البحر

مثل حشيش لبحر

00/0/|0///0/

مفتعلن مفعول

مشرّشون نحن في تاريخها

مشررشون نحن في تاريخها

0//0/0/|0//0//|0//0//

متفعلن متفعلن مستفعلن

في خبزها المرقوق..في زيتونها

في خبزهلمرقوق..في زيتونها

0//0/0/|0//0/0/|0//0/0/

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

في قمحها المصفرّ

في قمحهلمصفرر

00/0/|0//0/0/

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 167.

مستفعلن مفعول

مشرّشون نحن في وجدانها[1]

مشررشون نحن في وجدانها

0//0/0/|0//0//|0//0//

متفعلن متفعلن مستفعلن

أو (02-04-04-02-04-04) ومثاله في قوله:

من رزم البريد من مقاعد الباصات

من رزم لبريد من مقاعد لباصات

00/0/|0//0//|0//0//|0///0/

مفتعلن متفعلن متفعلن مفعول

من علب الدخان، من صفائح البنزين

من علب لدخان، من صفائح لبنزين

00/0/|0//0//|0//0//|0///0/

مفتعلن متفعلن متفعلن مفعول

من شواهد الأموات

من شواهد لأموات

00/|0/0//|0//0/

مفتعلن فعولن مفع

من الطباشير .. من الألواح .. من ضفائر البنات ..

من اطباشير .. من لألواح .. من ضفائر لبنات ..

00//|0//0//|0//0/0/|0///0/|0//0//

متفعلن مفتعلن مستفعلن متفعلن فعول

من خشب الصلبان .. من أوعية البخور

من خشب لصلبان .. من أوعية لبخور

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 168.

00//|0///0/|0//0/0/|0///0/

مفتعلن مستفعلن متفعلن فعول

من أغطية الصلاة ..[1]

من أغطية لصلاة

00//0///0/0/

مستفعل مستعلا

أو (01-01-03-03) ومثاله في قوله:

لن تفلتوا

لن تفلتو

0//0/0/

مستفعلن

لن تفلتوا

لن تفلتو

0//0/0/

مستفعلن

فكل بيت فيه بندقية

فكل بيت فيه بندقية

0//0//|0//0/0/|0//0//

متفعلن مستفعلن متفعلن

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 172.

من ضفّة النيل إلى الفرات[1]

من ضففة لنيل إلى فرات

00//|0///0/|0//0/0/

مستفعلن مفتعلن فعول

وأقصاها (05-05-05-05) مثاله في قوله:

ونحن باقون على صدوركم كالنقش في الرخام

ونحن باقون على صدوركم كلنقش في ررخام

00//|0//0/0/|0//0//|0///0/|0//0//

متفعلن مفتعلن متفعلن مستفعلن فعول

باقون في صوت المزاريب .. وفي أجنحة الحمام[2]

باقون في صوت لمزارريب .. وفي أجنحة لحمام

00//|0///0/|0///0/|0//0/0/|0//0/0/

مستفعلن مستفعلن مفتعلن مفتعلن فعول

باقون في ذاكرة الشمس، وفي دفاتر الأيام

باقون في ذاكرة اشمس، وفي دفاتر لأبيام

00/0/|0//0//|0///0/|0///0/|0//0/0/

مستفعلن مفتعلن مفتعلن متفعلن مفعول

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 173.

[2] المصدر نفسه، ص 182.

باقون في شيطنة الأولاد، في خريشة الأقلام [1]

باقون في شيطنة لأولاد، في خريشة لأقلام

00/0/|0///0/|0//0/0/|0///0/|0//0/0/

مستفعلن مفتعلن مستفعلن مفتعلن مفعول

فقد استخدم الشاعر تشكيلا حراً لتفعيلة الرجز، وهذا يتناسب مع تصويره للقضية الفلسطينية، ففلسطيني حر في هذه الأرض فهو من يرسم خريطة حياته، وهو الذي ينهيها.

كما أن اختيار الشاعر تفعيلة الرجز لتصويرة الحالة النفسية المضطربة التي يعيشها الصهيوني لم يكن اعتباطا، فقد روي عن "الخليل" أنه أسمى الرجز رجزا « لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقة عند القيام»[2]. فتفعيلة الرجز أقدر على تصوير اضطراب وخوف الصهيوني الذي يخاف من مجرد اختطاف طائرة أو رؤية دم، فهو يعيش في قلق دائم فرغم العذاب وكل ما يفعله في الفلسطيني فهو متمسك وصامد في هذه الأرض فهو لن يفرط ولو بجزء منها.

من ذلك قول الشاعر:

وتنصبون مأتما

0//0//|0//0//

متفعلن متفعلن

إذا خطفنا طائره[3]

0//0/0/|0//0//

متفعلن مستفعلن

وكذلك في قوله:

أنا الفلسطيني

---

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 182.

[2] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 121.

[3] نزار قباني، المصدر السابق، ص 180.

أنلفلسطينيي

/0/0/|0//0//

متفعلن مستفع

بعد رحلة الضياع والسراب

بعد رحلة ضضياع وسسراب

00//|0//0//|0//0//|0/

لن متفعلن متفعلن فعول

أطلع كالعشب من الخراب

أطلع كلعشب من لخراب

00//|0///0/|0///0/

مفتعلن مفتعلن فعول

أضيء كالبرق على وجوهكم

أضيء كلبرق على وجوهكم

0//0//|0///0/|0//0//

متفعلن مفتعلن متفعلن

أهطل كالسحاب[1]

أهطل كلسحاب

00//|0///0/

مفتعلن فعول

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 194.

ب) الزحافات والعلل :

الزحاف لغة: « زحف إليه يزحف زحفا وزحوفا، وزحفا، مشى، والزحف الجماعة يزحفون إلى العدو بمرة».[1]

أما اصطلاحا: « وهو تغيير يلحق بثواني أسباب الأجزاء وهو نوعان»:[2]

الزحاف المفرد: وهو الذي يدخل موضع واحد في التفعيلة الواحدة وللزحاف المفرد ثمانية أقسام وهي: (الاضمار – الخبن –الوقص – الطي – العصب – القبض –العقل – الكف).[3]

الزحاف المزدوج: وهو اجتماع زحافين في تفعيلة واحدة، « ولهذا الزحاف أسماء ومصطلحات عروضية تبعا لنوعي الزحاف اللذان يجتمعان في التفعيلة الواحدة وهي أربعة أنواع: خبل – خزل – شكل – نقص ».[4]

العلة لغة: العلّ والعلل: الشربة الثانية وقبل الشرب بعد الشرب تباعا يقال: « علل بعد نهل، والعلة المرض، علَّ يعل واعتل أي مرض فهو عليل ».[5]

أما اصطلاحا: « فهو تغيير يلحق ثواني الأسباب فقط، بل يلحق الأوتاد والأسباب أو كليهما، ومن شأنه إذا عرض – لزم – وقد لا يلزم – والمراد باللزوم أن العلة إذا عرضت للعروض – مثلا – لزمت جميع أعاريض أبيات القصيدة ».[6]

حيث تعتبر الزحافات والعلل في الشعر الحر حلية القصيدة، لها فائدتها ودلالتها وهي: « تنويع في موسيقى القصيدة يخفف من سطوة النغمات التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها ».[7]

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (زحف).

(2) السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مؤسسة الكتب الثقافية، ط2، 1995، ص 11.

(3) موسى بن محمد الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة، الجزائر، ط4، 1994، ص 25.

(4) ناصر لوحيشي، مفتاح العروض والقافية، دار الهداية، الجزائر، د ط، د ت، ص 170.

(5) ابن منظور، لسان العرب، مادة (علل).

(6) موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص 33.

(7) يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، لبنان، ط2، 1989، ص 172.

الزحافات والعلل في القصيدة:

تعتبر الزحافات والعلل من المؤثرات في موسيقى القصيدة، وتتفاوت درجة تأثيرها في البنية الإيقاعية حسب كثرتها أو قلتها.

فلقد تكونت القصيدة من (858) تفعيلة، لم تسلم فيها (مستفعلن) إلا 250 مرة، أما التفعيلات الأخرى فقد أصابتها الزحافات والعلل.

نورد ذلك في الجدول الآتي:

التفعيلة الأصلية	ما طرأ عليها من تغيير
مستفعلن	* صحيحة: لم يطرأ عليها أي تغيير (مستفعلن) مثاله قول الشاعر: حدائق التاريخ دوما تزهر حدائق لتاريخ دومن تزهرو 0//0/0/|0//0/0/|0//0// متفعلن مستفعلن مستفعلن ففي ربى السودان قد ماج الشفيق الأحمرُ[1] ففي ربى سُودان قد ماج اشفيق لأحمرو 0//0/0/|0//0//0/|0//0/0/|0//0// متفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
مستفعلن	* الخبن: (زحاف) وهو حذف الثاني الساكن (متفعلن).[2] مثاله قول الشاعر: لقد سرقتم وطنا.. لقد سرقتم وطنن 0///0/|0//0//

[1] نزار قباني، الأعمال سياسية الكاملة، ص 193.

[2] السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص 12.

	متفعلن مفتعلن فصفق العالم للمغامره فصفق لعالم للمغامره 0//0//|0//0/|0//0// متفعلن مفتعلن متفعلن صادرتم الألوف من بيوتنا صدرتم لألوف من بيوتنا 0//0//|0//0//|0//0/0/ مستفعلن متفعلن متفعلن وبعتم الألوف من أطفالنا وبعتم لألوف من أطفالنا 0//0/0/|0//0//|0//0// متفعلن متفعلن مستفعلن فصفق العالم للسماسره[1] فصففق لعالم للسماسره 0//0//|0///0/|0//0// متفعلن مفتعلن متفعلن
مُسْتَفْعِلُنْ	الطي: (زحاف) وهو حذف الرابع الساكن (مُفْتَعِلُنْ)[2] مثاله قول الشاعر: من قصب الغابات من قصب لغابات 00/0/|0///0/ مفتعلن مفعول

[1] نزار قباني، الأعمال سياسية الكاملة، ص 180.

[2] السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص 13.

	نخرج كالجن لكم نخرج كلجن لكم 0///0/|0///0/ مفتعلن مفتعلن من قصب الغابات[1] من قصب لغابات 00/0/|0///0/ مفتعلن مفعول

وبعد استقراءنا لهذه القصيدة المنظومة على وزن بحر الرجز لاحظنا حضور لزحاف الخبن، ويعود هذا « لارتباطه بالحالة النفسية للشاعر الذي يعمد عبر خاصية الزحاف إلى اختصار الأصوات واختزال الزمن في أقل مدة، إذ كلما اشتد الانفعال كثر الزحاف ».[2]

فقد بدت الأسطر التي دخلها أكثر سرعة من الأخرى التي لم يدخلها، فلزحاف صلة بالتجربة الانسانية في مختلف مراحلها، فيقوم بتسريع أحداثها.

فالشاعر "نزار قباني" قد أحسن استغلال الزحاف كعنصر إيقاعي في قصيدته فقد كان دور الزحاف هو القضاء على الرتابة والملل وكسر القيود، لذلك اعتباره النقاد من مظاهر الثراء الإيقاعي.

وقد ذكر "ابن رشيق" قول الاصمعي بأن : « الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه لا يقوم عليه إلا فقيه ».[3]

فهذا التنوع بين استعمال التفعيلة سالمة، وبين ما يعتريها من زحافات وعلل يرجع إلى تنوع آلام الشاعر وآماله، فهو يتألم على ما يحدث للشعب الفلسطيني، وعلى الحقائق التي أثبتها الدين والتاريخ، وأتى الصهيوني يفك عراها ويستأصل مجدها وأصالتها، في حين أن أمله بالنصر لما جاء في كتابه تعالى

---

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 172.

[2] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 2001، ص 94.

[3] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 119.

ولما يحمله الفلسطيني من صبر وطول مقاومة واصرار على التضحية في سبيل وطنه هو ما يخفف عنه آلامه.

وقد اهتم الشعراء بالزحافات والعلل، وذلك للعناية بالإيقاع وتجميل الوزن وإغنائه، فبواسطتها لم يعد الشاعر مقيد ويمكن أن ينتج ضروبا من الأوزان تفتح له أبواب الإبداع.

4) المقطع :

أ) مفهومه :

لغة: « قطع يقطع بمعنى الجز والفصل والاجتياز ».[1]

اصطلاحا: يعرفه الدارسون ومنهم:

"ابن جني": «... أعلم أن الصوت عرض يخرج مع النفس مستطيلا متصلا، حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته فيسمى المقطع اينما عرض له حرف وتختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها ...».[2]

"إبراهيم أنيس": « يعرف المقطع بأنه عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة ».[3]

ومهما كان التباين بين هذه الآراء فإنها تتفق على أن المقطع يتشكل من فونيمين أو أكثر (من الأصوات الساكنة) في وحدة نطقية تشعر المتكمل والسامع على حد السواء بأنها حدث منتج للكلام.

أنواع المقطع:

المقاطع المفتوحة (Syllabes ouvertes): وهي التي تنتهي بصائت أو حركة وهي (ص ح) أو (ص ح ح).

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (قطع).

[2] صبحي صالح، دراسات في فقه اللغة، دارا الملايين، بيروت، ط12، 1989، ص 277.

[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 148.

المقاطع المغلقة (Syllabes fermées): وهي التي تنتهي بصامت أو ساكن أو أكثر وهي (ص ح ص) أو (ص ح ح ص) و (ص ح ص ص).[1]

وهناك من قسم المقاطع إلى ثلاث أنماط ونذكر منهم: (أي على حسب مدى النطق بها) "إبراهيم أنيس":

أ- مقطع قصير: وهو عبارة عن (صوت ساكن + حركة قصيرة) مثل: كَ- كُ -كِ.

ب- مقطع متوسط: وهو عبارة عن (صوت ساكن + حركة قصيرة + صوت ساكن) مثل: كَمْ، أو عبارة عن (صوت ساكت + حركة طويلة "حرف مدّ") مثل: كَا –كُو –كِي.

ج- مقطع طويل: وهو عبارة عن (صوت ساكن + حركة طويلة + صوت ساكن) مثل: نَارْ، أو عبارة عن (صوت ساكن + حركة قصيرة + صوتان ساكنان) مثل: بَحْرْ.

والصوتان الساكنان المتطرفان – في الوزن الشعر – يكونا عادة صوتان مدغمان مثل: جَرّْ أو نِدّْ.[2]

ب) رصد المقاطع في القصيدة :

*** من حيث الانفتاح والانغلاق :**

نوردهما مجملة في هذا الجدول:

من حيث الانفتاح والانغلاق		
نوع المقطع	**العدد**	**النسبة**
مفتوح	1600	% 58,72
مغلق	1125	% 41,28

نلاحظ من الجدول غلبة المقاطع المفتوحة من القصيدة، حيث وردت (1600) مرة أي بنسبة 58,72 %، أما المقاطع المغلقة فقد وردت (1125) مرة أي بنسبة 41,28 %، ويمكن إرجاع ذلك إلى معارك التحرير والتصدي والمقاومة المفتوحة اتجاه العدو الصهيوني، كما تشير إلى انفتاح عددي يتمثل في عدد الشهداء الذين قتلوا في سبيل الوطن، وكذلك مدى الصبر الذي يمتلكه الفلسطيني رغم الطغيان

(1) ينظر، رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1993، ص 41.

(2) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 147.

والعذاب المسلط عليه، فهو صامد متمسك بأرضه التي ولد فيها ولعب وكبر وعشق فيها وبها سوف يموت، كما تدل على فتح عمر بن الخطاب إلى هذه الأرض فالمقاطع المفتوحة: تدل على أمل الشاعر في انفراج هذه المأساة التي حلت على أرض فلسطين بشيء من الصبر والتحدي والتضحية أيضا.

أما عن نسبة المقاطع المغلقة فذلك راجع لكبت الشاعر وسخطه على الصهيون الذين طغوا في البلاد ولكنهم محاصرون رغم وسع المكان وكثرة الظلم والمجازر، ففي كل مكان أو زاوية أو ركن من هذه الأرض سوف يخرج الفلسطينيون للدفاع، كما تشير أيضا إلى ان كم الحقائق التي تثبت أن فلسطين للعرب تضيق وتحيط بالصهيون وتكبت عليهم فالمقاطع المغلقة إذن تتناسب مع الآهات الحبيسة التي يحملها الشاعر.

مثال ذلك قوله:

انتبهوا

اِنْ | تَ | بِ | هو

انتبهو

انْ | تَ | بِ | هو

أعمدة النور لها أظافرٌ

أَعْ | مِ | دَ | ةُ ن | نو | رِ | لَ | ها | أ | ظ | فِ | رُنْ

وللشبابيك عيونٌ عشرْ[1]

وَ | لِشْ | شَ | بَا | بيـ | ك | عُ | يو | نْ | عَشْرْ

وَالموتُ في انتظاركم

وَلْ | مَو | ت | في | انـ | تِـ | ظا | رِ | كُمْ

في كل وجه عابر .. أو لفتة .. أو خصر ..

في | كلْ | لِـ | وجْ | هِنْ | عا | بـ | رنْ | أوْ | لَفـ | تَـ | تِن | أَوْ | خصْرْ

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 175.

الموت مخبوء لكم

اَلْ | مَو | ت | مخ | بو | ءُن | لَ | كُمْ

في مشط كل امرأة

في | مشـ | طِ | كُلْ | لِ | إِمْـ | رَ | أَ | تِنْ

وخصلة من شعر[1]

وَ | خصْـ | لَ | تن | مِنْ | شعْرْ

نوع المقطع	العدد	النسبة
مفتوح	42	% 56
مغلق	33	% 44

نلاحظ في هذا الجزء من القصيدة غلبت المقاطع المفتوحة إذ تمثل 56 % ذلك راجع لانفتاح التصدي والتضحية التي يمتلكها الفلسطيني، كما أن الدفاع عن الوطن لن يكون من قبل البشر فقط فحتى أعمدة النور والشبابيك لن ترحمكم، لأن كل شيء يمكن أن يسلم فيه إلا الأرض، أما بالنسبة للمقاطع المغلقة فقد بلغت 44 % هذا يدل على مدى الحصار الذي يلقاه الصهيوني فهو محاصر بالموت فالموت في انتظاره، فمآله الزوال والانكسار والانهزام لأنها نهاية كل ظالم يتعدى على حقوق وملك غيره.

*** المقاطع حسب مدى النطق بها:**

نوردها مجملة في هذا الجدول:

حسب مدى النطق بها		
نوع المقطع	**العدد**	**النسبة**
قصير	1122	% 41,17
متوسط	1423	% 52,22
طويل	180	% 6,61

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 175.

نلاحظ أن الشاعر قد اتخذ من أنواع المقاطع الثلاثة لبنات لبناء قصيدته رغم تفاوت ورودها، إذ نلحظ طغيان المقطع المتوسط فقد ورد 1423 مرة أي بنسبة 52,22 % كم تلاه المقطع القصير بوروده 1122مرة بنسبة 41,17 %، ثم المقطع الطويل بوروده 180 مرة بنسبة 6,61 %، ويمكن إرجاع هذا التفاوت إلى: غلبت المقاطع المتوسطة ذلك لأن الفلسطيني لم يشعر بالزمن في سبيل الدفاع عن وطنه، والقضية الفلسطينية هي قضية تتوسط كل العرب، فهي قضية الماضي والحاضر، والحاضر والمستقبل، لأن فلسطين للعرب وهذا ما يثبته التاريخ منذ فجر العمر، أما فيما يخص نسبة المقاطع القصيرة فهذا راجع إلى حزن الشاعر على توهم الصهيون بملكية الأرض فالشاعر ينصحهم بأن يقرؤوا ما جاء في الزبور، وما جاء في الطور، فهم شعب لا أرض لهم كما أنه ينصحهم بعدم الغرور، فرغم استبدادهم وقمعهم الذي يخضعونه على الفلسطيني إلا أنهم يخافون من مجرد سقوط طائرة، أما عن ورود المقاطع الطويلة بنسبة قليلة فهذا راجع إلى أنه رغم طول المدة إلا أن موعد النصر قريب، كما أن الشاعر استخدم هذا النوع للعتاب واللوم فهو يريد إيصال صوته للعرب الذين سلموا في هذه الأرض، فالمقطع الطويل يكشف عن طول امتداد آهات الشاعر وحصرته.

مثال ذلك قول الشاعر:

ما بيننا وبينكم .. لا ينتهي بعام

ما | بيْ | نَا | وَ | بَيْ | نَ | كُمْ | لاَ | يَنْ | تَ | هي | بِ | عَامْ

لا ينتهي بخمسة، أو عشرة، ولا بألف عام [1]

لا | يَنْ | تَ | هي | بِ | خَمْ | سَ | تِنْ | أَوْ | عَشـ | رَ | تنْ | وَ | لا | بِ | أَلْ | فَ | عَا | مِنْ

طويلة معارك التحرير كالصيام

طَ | ويـ | لَ | تن | مَ | عارِ | كا | تَحْ | ريـ | رِ | كا | صِـ | يامْ

ونحن باقون على صدوركم كالنقش في الرخام

وَ | نَحْ | ن | با | قو | ن | عَ | لَى | صُـ | دو | رِ | كمْ | كلْ | نَق | شِ | فِيلْ | رُ | خام

باقون في ذاكرة صوت المزاريب .. وفي أجنحة الحمام

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 182.

با | قو | ن | في | صوْ | تِلْ | مَ | زارِ | بِ | وَ | في | أجْ | نِ | حَ | تَلْ | حَ | مامْ

باقون في ذاكرة الشمس، وفي دفاتر الأيام

با | قو | ن | في | ذا | كِ | رَ | تلْ | شَمْ | سِ | وَ | في | دَ | فَا | تِ | رِلْ | أَيْ | يام

باقون في شيطنة الأولاد، في خربشة الأقلام

با | قو | ن | في | شَيْ | طَ | نَ | تلْ | أوْ | لاَ | دِ | في | خَرْ | بَ | شَ | تِلْ | أقْ | لامِ

باقون في شعر امرئ القيس، وفي شعر أبي تمّام

با | قو | ن | في | شِعْ | رِ | امْ | رِ | ئِ لْ | قَيْ | سِ | وَ | في | شَعْ | رِ | أَ | بِي | تَمْ | مَام

باقون في شفاه من نحبهم

با | قو | ن | في | شِ | فَا | هِ | مَنْ | نُ | حِبْ | بَ | هَمْ

باقون في مخارج الكلام[1]

با | قو | ن | في | مَ | خا | رِ | جِلْ | كَ | لَامْ

نوع المقطع	العدد	النسبة
قصير	68	% 41,72
متوسط	84	% 51,53
طويل	11	% 06,75

نلاحظ في هذا الجزء من القصيدة، غلبت المقاطع المتوسطة، لأنه رغم طول المدة التي تستغرقها معارك التحرير وعلى الرغم مما تستغرقه فالشعب الفلسطيني سيستمر في الدفاع والتضحية على وطنه، فهو باق في ذاكرة الشمس وفي الدفاتر التي كتبتها وستكتبها الأيام، كذلك فهو صاحب هذه الأرض منذ العصر الجاهلي فهو موجود في شعر امرئ القيس، وكذلك في عصر أبي تمّام فهو شعب مخضرم في هذه الأرض، فالتاريخ والواقع يثبت الحقيقة التي يتجاهلها الصهيوني الظالم، فالفلسطيني يتوسط كل شيء في هذه الأرض، أما عن ورود المقاطع القصيرة، فالشاعر يتوجه إلى العدو بأن طول الوجع وطول المدة التي استغرقتها الحرب وسوف تستغرقها، لا يخيفنا فالزمن عندنا قصير ما دام أننا لم نرجع حقنا المسلوب، أما فيما يخص نسبة ورود المقاطع الطويلة، فهو متحسر على العدو يجهد نفسه فالطول عند الفلسطيني لا يتعلق بالزمن أو المدة بل بطول الصبر.

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 182.

ومن هنا يمكننا القول بأن الشاعر يختار المقاطع الصوتية التي توافق حالته الشعورية، فيجسد من خلالها أمله الدائم أو حزنه الطويل. وهذه المقاطع تسهم في تشكيل الإيقاع الشعري الذي يعد بدوره لازمة جوهرية من لوازم النص الشعري « فالإيقاع ليس نغمات متكررة فقط، بل هو تصوير لجو المعنى طلبا للتواصل المستمر بين المتكلم والمخاطب والموضوع، فالأصوات الحروف ومعانيها وتناسقها في مسافات مرسومة، وكل هذه الأدوات لتهيئة الجو العام النفسي للإيقاع، فالموضوع يوحي بالإيقاع والإيقاع يبرز الموضوع ».[1]

فالمقاطع بتنوعها استطاعت أن تسبر أغوار الشاعر الذي وفق – بدوره – باستغلال هذه الوسيلة الصوتية في التعبير عن انفعالاته وآلامه وآماله.

[1] منير سلطان، البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، مصر، د ط، د ت، ص 23.

ثانيا: القافية :

1) مفهومها:

أ) لغة: القافية لغة من الفعل (قفا) بمعنى (تبع)، قال تعالى: ﴿ ثم قفينا على أثارهم برسلنا وقفينا بعيسى بن مريم وأيتناه الانجيل ﴾[1]. أي اتبعنا.

ويعرفها "الخليل" بقوله: « قفا، يقفو، وهو أن يتبع شيئا، وسميت قافية الشعر قافية، لأنها تقفو البيت، وهي خلف البيت كله »[2].

ب) اصطلاحا: مصطلح القافية يعتبر من المصطلحات القديمة المرتبطة بالشعر، حيث تشكل القافية الركن الثاني من أركان القصيدة وتأدي دورا هاما في موسيقى القصيدة لكونها أصوات تتكرر في أواخر الأسطر، وهذا التكرار يكون جزءا هاما من موسيقى القصيدة.[3] أي أن القافية هي وسيلة موسيقية تشارك الوزن في تشكيل موسيقية القصيدة من خلال النغمة المكررة لها في آخر الأسطر الشعرية.

ومن بين تعاريفها نذكر:

عرفها "الخليل بن أحمد الفراهيدي": « هي – أي القافية – آخر ساكن في البيت إلى أقرب ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله » [4]

وعرفها "الأخفش" أنها: « آخر كلمة في البيت الشعري »[5] فهو يراها لا تتعلق بالأسباب والأوتاد وإنما هي آخر كلمة في البيت.

ويعرفها "ابن رشيق" قائلا: « القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى الشعر حتى يكون له وزن وقافية».[6]

---

[1] سورة الحديد، الآية، 27.

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، مادة (قفا)، ج3، ص 420.

[3] ينظر، علي عبد الحميد مراشدة، في الشعر الحديث، (محمود سامي البارودي) دراسة فنية، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2009، ص 281.

[4] أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص 98.

[5] عثمان مقيرش، الخطاب الشعري في ديوان "قالت الوردة" لعثمان الوصيف، المؤسسة الصحفية للنشر والتوزيع والاتصال، الجزائر، د ط، 2001، ص 36.

[6] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 243.

وعليه فإن هناك من يرى أن القافية هي القصيدة كلها، ومنهم من يعتبر القافية البيت نفسه لأن البيت يكرر نفسه طوال القصيدة، وعلى الرغم من كثرة هذه التعريفات وتعددها إلا أن قول الخليل بن أحمد الفراهيدي يبقى هو المرجع الوحيد الذي اعتماده جل الدارسين القدامى والمحدثين، حيث أنه ليس من المعقول أن تكون القافية رويا أو بيتا ولا قصيدة.

أهمية القافية :

تعتبر القافية ركيزة البنيان الإيقاعي في شعرنا العربي، وقد أشار "ابن جني" إلى أهميتها في قوله: «ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع »[1] فهو يرى أن القافية هي ركيزة من ركائز الشعر، لذا يجب العناية بها لكي تضفي عليه أهمية وقيمة.

أما "القرطاجني" فيرى: « أن القافية لها علاقة وثيقة بمعنى الإيقاع وأثره النفسي، فقد بين أن وقوف القافية في آخر البيت وتكرارها رويتها يتيح للقارئ فسحة من الصمت تتجاوب فيه ذاكرته فتكون أعلق بالحافظة وأشد من سواها أي من كلمات البيت وأصدائها تتردد في الذهن، فإذا دلت على أمر تريه وأريت النفس ضيقا وتبرما، وإذا دلت على أمر طيب أورثتها أمرا طيبا »[2] أي أنه من خلال القافية يمرر الشاعر حالاته لذلك يكون لها صدى في التأثير على نفسية القارئ فهي إذا تتميز بخاصية إيقاعية ونفسية.

وعليه فالقافية « ترنيمة إيقاعية خارجية تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة جديدة، وتعطي نبراً، وقوة جرسا، يصب فيها الشاعر دفقه، حتى إذا استعاد قوة نفسه بدأ من جديد كمن يجري إلى شوط محدد حتى إذا بلغه استراح قليلا لينطلق من جديد »[3].

كما أن ترددها يحدث جرسا موسيقيا يستهوي المتلقي، وهذه القيمة الإيقاعية تظهر دور القافية الإيقاعي على مدار القصيدة كلها، إلى جانب قيمة موسيقية أخرى تتمثل في المدود التي تحتوي عليها القافية، والتي قد تكون حرفا واحدا أو أكثر كحرف الوصل ألف، أو واوا، أو ياءً، وألف التأسيس، وحرف الردف ألفا، أو واوا أو ياءً، والمدّ في الزمن مد في الإيقاع، يقول "شكري عياد": « للقافية إلى جانب وظيفتها الإيقاعية قيمة موسيقية خاصة من حيث اشتمالها على حرف مد أو أكثر ».[4]

---

[1] ابن جني، الخصائص، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 2000، ج1، ص 119.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 76.

[3] عبد الرحمان الوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989، ص 71.

[4] شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، ص 104.

2) أشكالها :

بما أن القافية في الشعر العربي الحديث « أصبحت أنسب وقفة موسيقية يستدعيها السياق المعنوي والموسيقي والنفسي كما أدركها الشاعر »[1].

فهي بذلك شكلين:

أ) القافية المطلقة: وهي ما كانت متحركة الروي: أي أن رويها وصل بإشباع.

ب) القافية المقيدة: وهي كل قافية يكون فيها حر الروي ساكنا قيد انطلاق الصوت به[2].

3) أسماؤها :

أسماؤها من حيث حركاتها خمسة وهي:

المتكاوس، المتراكب، المتدارك، المتواتر والمترادف.

وقد جمع هذه الأسماء أو الألقاب صفي الدين الحلبي في قوله:

متكاوس، متراكب، متدارك، متواتر، من بعده المترادفُ[3]

أ- المتكاوس: وهو أن يتوالى أربع متحركات بين ساكني القافية.

ب- المتراكب: وهو (أن يتوالى ثلاث متحركات بين ساكنيها).

ج- المتدارك: وهو أن يتوالى حرفان متحركان بين ساكنيها.

د- المتواتر: وهو أن يقع متحرك واحد بين ساكني القافية.

هـ- المترادف: وهو أن يجتمع ساكنان في القافية وهو خاص بالقوافي المقيدة.[4]

---

(1) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، "مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية"، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط3، 1954، ص 211.

(2) يوسف حسين بكار، في العروض والقوافي، جامعة القدس، د ط، 1997، ص 31.

(3) موسى الأحمد نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، ص 393.

(4) السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص 104، 105.

4) قوافي القصيدة

– شكل القافية:

بلغت قوافي قصيدة "منشورات فدائية على جدران إسرائيل" 270 قافية، تميزت بتنوعها بين مطلقة ومقيدة، نوردها مجملة في هذا الجدول:

شكل القافية	العدد	النسبة
مطلقة	113	% 41,85
مقيدة	157	% 58,15

نلاحظ من خلال هذا الجدول غلبت القافية المقيدة فقد وردت 157) مرة بنسبة 58,15 %، أما القافية المطلقة فقد وردت (113) مرة بنسبة 41,85 %، ويمكن إرجاع غلبت القافية المقيدةّ، لكبت الشاعر وانحباس آساه، فهو يرى المحتل يفعل ما يجول بخاطره في هذه الأرض الطيبة، كما أنه يتعجب من صمت العرب والعالم لما يحدث، كما أن هذا الشكل من القافية يمكن إرجاعه إلى القيد الذي يفرضه الفلسطيني على الصهيون، فالشهيد عندهم يموت آلافا من المرات، وأنه رغم الوجع الطويل والعذاب الدائم أولاد سوف يكبرون، أما عن نسبة ورود القافية المطلقة فيمكن إرجاعها إلى الحقائق المطلقة الواضحة التي تثبت ملكية فلسطين لأهلها، فالشاعر يطلق عنان صوته بهذه الحجج التي يتجاهلها الصهيون.

نموذج: مثال ذلك قول الشاعر:

.. وجاء في كتابه تعالى

عالى

0/0/

بأنكم من مصر تخرجونْ

تَخرجونْ

00//0/

وأنكم في تيهها سوف تجوعون وتعطشونْ

تعطشونْ

00//0/

وأنكم ستعبدون العجل دون ربّكمْ[1]

ربيكمْ

0//0/

وأنكم بنعمة الله عليكم، سوف تكفرون

تَكْفرونْ

00//0/

وفي المناشير التي يحملها رجالنا

رجالنا

0//0/

زدنا على ما قاله تعالى، سطرين آخرين

أأْخَريْنْ

00//0/

« ومن ذرى الجولان تخرجون »

تَخْرُجُونْ

00//0/

« وضفة الأردن تخرجون »

تَخْرجونْ

00//0/

« بقوة السلاح تخرجون .. »[2]

تَخْرُجُونْ

00//0/

---

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 185.

[2] المصدر نفسه، ص 185.

نورد قوافي هذا الجزء من القصيدة في الجدول الآتي:

شكل القافية	العدد	النسبة
مطلقة	03	% 30
مقيدة	07	% 70

نلاحظ من خلال هذا الجدول أن عدد قوافي هذا الجزء القصيدة (10) قوافي، غلبت فيها القافية المقيدة بورودها 07) مرات بنسبة 70 %، أما القافية المطلقة فقد وردت 03 مرات أي بنسبة 30 %، ويمكن إرجاع نسبة القافية المقيدة إلى أن الصهيوني مقيد بما جاء في قوله تعالى: بأنه في انتظارهم أيام يكسوها العطش والجوع لأنهم شعب دون وطن وبدون هوية، أما فيما يخص القافية المطلقة فهي راجعة بأن يفعل اليهودي ما يشاء، ولكن له حرية القرار بأن يخرج اما من الجولان أو من الأردن أو بقوة السلاح لأن هذه الأرض سوف ترجع إلى أهلها الأصلي فهذه حقيقة واضحة.

– أنواع القافية:

نوردها مجملة في هذا الجدول

نوع القافية	العدد	النسبة
المتكاوسة	00	% 00
المتراكبة	13	% 05
المتداركة	77	% 29,62
المتواترة	13	% 05
المترادفة	157	% 60,38

نلاحظ من خلال هذا الجدول أن الشاعر استخدم أنواع القافية بنسب متفاوتة، حيث طغت القافية المترادفة بورودها 157 مرة بنسبة 60,38 %، ثم تلتها القافية المتداركة بورودها 77 مرة بنسبة 29,62 %، ثم نوعا القافية المتواترة والمتراكبة بورودهما 13 مرة بنسبة 05 %، وهذا التنوع راجع إلى مقدرة الشاعر الفنية ووعيه العروضي، أما عن عدم استخدامه للقافية المتكاوسة التي تتمثل في أربع حركت بين ساكنين (0////0)، قد يؤدي إلى تقييد الحركة الإيقاعية لأنها « تحدث نوعا من الثقل على الأذن، وبخاصة إذا تكررت هذه الصورة »[1].

[1] حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 138.

- نورد نماذج من أنواع القافية في القصيدة:

* القافية المترادفة (00): وذلك في قول الشاعر:

للحزن أولادٌ سيكبرونْ ..

يكبرونْ

00//0/

للوجع الطويل، أولاد سيكبرون ..

يكبرونْ

00//0/

لمن قتلتم في فلسطين صغار سوف يكبرونْ ..

يكبرونْ

00//0/

للأرض .. للحارات .. للأبواب .. أولاد سيكبرونْ ..

يكبرونْ

00//0/

وهؤلاء كلهم .. تجمعوا منذ ثلاثين سنةْ

ثينسنة

0///0/

في غرف التحقيق .. في مراكز البوليس .. في السجونْ[1]

فلسجونْ

00//0/

تجمعوا كالدمع في العيون ..

فلعيونْ

00//0/

وهؤلاء كلهم

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 184.

كلّلهم

0//0/

في أي .. لحظة

لحظتنْ

00//0/

من كل أبواب فلسطين سيدخلونْ[1]

يدخلونْ

00//0/

– القافية المترادفة في هذا الجزء من القصيدة هي (يكبرون × (03) – ثينسنه– فلْسجونْ – فلعيونْ – يدخلونْ).

* القافية المتداركة (/0//0): ذلك في قول الشاعر:

مشرشون نحن في وجدانها

دانها

0//0/

باقون في نيسانها

سانها

0//0/

باقون كالحفر على صلبانها

بانها

0//0/

باقون في تبيها الكريم، في قرآنها[2]

أأنها

0//0/

---

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 184.

[2] المصدر نفسه، ص 168.

– القافية المتداركة في هذا الجزء من القصيدة هي (دانها – ذارها – سانها – بانها – أأنها).

* القافية المتراكبة (/0///0): ذلك في قول الشاعر:

انتبهوا

انتبهو

0///0/

انتبهوا

انتبهو

0///0/

أعمدة النور لها أظافرٌ

ظافرُنْ

0//0/

وللشبابيك عيون عشرْ[1]

نْعشرْ

00/0/

القافية المتراكبة في هذا الجزء من القصيدة هي (انتبهوا – انتبهوا).

* القافية المتواترة (/0/0): ذلك في قول الشاعر في هذا السطر:

من ورق المصحف نأتيكم

تيكُمْ

0/0/

وكذلك في قوله:

من وجع الحسين نأتي

نأتي

0/0/

من أسى فاطمة الزهراء ..

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 175.

زَهْراء

00/0/

من أحد نأتي، ومن بدر ..[1]

بَدْرِنْ

0/0/

القافية المتواترة هنا هي: (تيكمْ – نأتي – بَدْرِنْ).

وعليه نستنتج أن تنوع القافية ما هو إلا دليل على أن الموقف الشعوري متغير بتغير الزمن، ومتجدد مما شكل إيقاعا يهدف إلى تجسيد التجربة الشعرية والشعورية للشاعر نزار قباني.

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 198، 199.

5) الروي:

أ) مفهومه:

أثار العرضيون والمهتمون بصوتيات اللغة إلى الحروف المخصوصة بالقافية، فكما سبق القول أن للقافية حروف وحركات تلتزم في بعض الحالات ولا تلزم في حالات أخرى، ولكن هناك حرف يلزم في كل أنواع القوافي ويتمحور حوله دائما التكرار الصوتي، هذا الحرف هو الروي، ونظرا لمكانته عند العرب القدامى حتى أنهم ينسبون قصائدهم إلى رويها فيقال: رامية العرب، دالية النابغة وميمية زهير.[1]

أما إذا انطلقنا من الرؤية المعاصرة، تقول هو تكرار حرف أو أكثر بنسب متفاوتة على مستوى الأسطر الشعرية دون الالتزام به في آخر كل سطر، أي ثمة في القصيدة المعاصرة شكل آخر لتكرار الروي.

ب) روي القصيدة:

نورده مجملا في هذا الجدول:

الروي	ن	ل	ب	ت	ع	م	ك	ط	س	ء	ر	ق	ص	خ	د
العدد	51	24	29	22	03	31	01	01	03	10	58	03	01	02	06
النسبة %	20,81	9,79	11,83	8,97	1,22	12,65	0,40	0,40	1,22	4,08	23,67	1,22	0,40	0,81	2,46

نلاحظ من خلال هذا الجدول حضور أكثر للأصوات المجهورة بالنسبة لأصوات المهموسة، فقد بلغت نسبة أصوات الروي المجهورة 88,17 % بينما المهموسة 11,83 %، كما أننا نلاحظ أن الشاعر عن حروف الروي التي شاع الوقوف عليها في الشعر العربي قديمه وحديثه، ومن الحروف التي كانت رويا وكثر استعمالها بكثرة في قصيدة "منشورات فدائية على جدران إسرائيل"، هي على النحو التالي:

الراء:(صوت لثوي مكرر مجهور، متوسط بين الشدة والرخاوة)[2].

---

[1] ينظر، مصطفى حركات نظرية الوزن، ص 215.

[2] سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، دار المريخ للنشر، الرياض، د ط، 1998، ص 59.

وهو الروي المهيمن في هذه القصيدة، فقد ورد 58 مرة بنسبة 23,67 % ومثال ذلك قول الشاعر نزار قباني:

رجالنا يأتون دون موعدٍ
في غضب الرعد .. وزخات المطرْ
يأتون في عباءة الرسول
أو سيف عمرْ
نساؤنا ..
يرسمن أحزان فلسطين على دمع الشجرْ
يقبرن أطفال فلسطين بوجدان البشرْ
نساؤنا ..
يحملنا أحجار فلسطين إلى أرض القمرْ[1]

تردد صوت الراء للدلالة على استمرارية التحدي والمقاومة من طرف الرجال والنساء والأطفال، وذلك يحاكي سرعة الرد على الظلم، فرغم أنواع الاضطهاد والقمع المسلطة عليهم فهذا كله يدفعهم إلى المقاومة والاصرار، لأنهم متمسكون بأرضهم وبالأمل في زوال هذه المحن وعودة وطنهم.

النون: (أسناني لساني لثوي، مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة، مزدوج المخرج "أنفموي" من أهم خصائصه الوضوح السمعي، فهو صوت أغن)[2] ورد 51 مرة بنسبة 20,81 % من أمثلة ذلك قول الشاعر:

للحزن أولاد سيكبرون ..
للوجع الطويل، أولاد سيكبرون
لمن قتلتم في فلسطين صغار سوف يكبرون ..[3]

---

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 179.

[2] سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية، ص 110.

[3] نزار قباني، المصدر السابق، ص 184.

فصوت النون يدل على الحزن والألم الذي يشعر به الشاعر بسبب الوجع والحرمان الذي يعايشه الشعب الفلسطيني، ولكن رغم هذا فهم قد استمروا ومستمرين، وسيستمرون بالتضحية في سبيل الوطن.

الميم: (صوت شفوي أنفي، مجهور وهو صوت متوسط بين الشدة والرخاوة)[1].

وقد ورد 31 مرة بنسبة 12,65 % ومثال ذلك قول الشاعر:

العرب الذين كانوا عندكمْ
مصدري أحلامْ
تحولوا - بعد حزيران – إلى حقل من الألغامْ
وانتقلت (هانوي) من مكانها ..
وانتقلت (فيتنام) ..[2]

فصوت الميم يدل على الجمع، فهو لا يقصد شخص واحد أو بلد واحدة بل كل العرب، فصوت الميم ذات طبيعة إبلاغيه أوصلت المعنى المقصود مباشرة.

الباء: من الحروف المهيمنة أيضا حرف الباء وهو (صوت شفوي انفجاري مجهور)[3].

ورد 29 مرة بنسبة 11,83 % ومثال ذلك قول الشاعر:

أطلع من صوت أبي
من وجه أمي – الطيب – الجذابْ
أطلع من كل العيون السود .. والأهدابْ
ومن شبابيك الحبيباتْ
ومن رسائل الأحبابْ
أطلع من رائحة الترابْ
أفتح باب منزلي ..
أدخله من غير أن أنتظر الجوابْ

---

(1) سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية، ص 107.

(2) نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 192.

(3) سليمان فياض، المرجع السابق، ص 27.

لأنني أنا السؤال والجواب[1]

فصوت الباء يتواءم مع الروح الخطابية السائدة في القصيدة، فالذي نلمسه أن صوت الشاعر هو الطاغي، كما أنه يبرز طبيعة الصراع القائم في النص الشعري.

وعليه فإن ما يبرز استعمال الأصوات المجهورة رويا هو طبيعة الموقف الذي يعايشه الشاعر "نزار قباني" تجاه القضية الفلسطينية، فالحرف الانفجاري هنا عبارة عن شحنة تزيد من دلالة الغضب والرفض والتمرد الذي يحمله الفلسطيني تجاه العدو، وهي أيضا تدل على القوة الخفية التي يحملها.

ومن هذا المنطلق فإن الروي باعتباره أهم حروف القافية، وبهذه الخصائص الصوتي يعطي للقافية صيغة حركية تجعل منها قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري، وعليه فهي « لا تمثل خاتمة البيت كما يبدو في الظاهر وإنما تمثل همزة الوصل بين البيتين »[2].

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 195.

[2] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، د ط، 1981، ص 46.

ثالثا: التدوير:

1) مفهومه:

التدوير هو ظاهرة إيقاعية، وقد اكتسب أهمية خاصة في العصر الحديث، فيما يعرف قديما بأنه « تجزئة الكلمة بين صدر البيت وعجزه وإزالة الحاجز الجزئي الذي يقوم بين الشطرين من البيت، وإخراج البيت في قالب واحد بحل بين صدره وحجزه لفظ مشترك بينهما، فالتدوير يلغي الثنائية الجزئية في البيت، ويخضع البيت لوحدة متماسكة الأجزاء »[1] أي أن التدوير عبارة عن همزة وصل بين أبيات أو أسطر القصيدة من يسهم بارتباطها وجعلها تبدو كبيت أو سطر واحد.

ويطلق على التدوير تسميات أخرى كالإدراج والإدماج، يقول "ابن رشيق": « والمداخل من الأبيات، ما كان قسيمه متصلا بالآخر، غير مثقل منه، قد جمعتهما كلمة واحدة، وهو المدمج أيضا».[2]

اعتبر ابن رشيق التدوير دليلا على القوة، وإن أشار إلى استثقاله عند الشعراء في غير الخفيف واستخفافهم له في البحور القصيرة، يقول: « وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة إلا أنه في غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين، وقد يستخفونه في الأعاريض القصار »[3].

فالتدوير ظاهرة مألوفة في الشعر العربي قديمه وحديثه، يختلف تعريفه في الشعر المقفى عن تحديده في الشعر التفعيلة، رغم أن "نازك الملائكة" ترفض توظيف التدوير في الشعر الحر حيث نقول بأن «التدوير يمتنع امتناعا تاما في الشعر الحر لأنه يلزم القصائد التي تكتب بأسلوب الشطرين فحسب ».[4]

كما أنها تقول أيضا: « إن امتناع التدوير في الشعر الحر، ليس شيئا معروفا لجمهرة الشعراء الذين يكتبون هذا الشعر ».[5]

ويضيف "د- حسين عبد الجليل يوسف": « إن تدوير الشعر الحديث – شعر التفعيلة – منتشر بكل كبير، لأننا الشعراء جميعهم إلا القليل النادر يعمدون إلى تقسيم التفعيلة نفسها، بمعنى أن جزءا من التفعيلة يكون في سطر ويأتي الجزء الآخر في السطر الذي يليه ».

---

[1] محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 85.

[2] ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 117.

[3] المصدر نفسه، ص 178.

[4] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1974، ص 93.

[5] المرجع نفسه، ص 112، 113.

إذ يخالف "د-حسين يوسف" رأي "نازك الملائكة" في قوله: « ولكن العروض الحديث أصبح يتعامل مع التدوير، ليس بمعنى تقسيم كلمة في سطرين، وإنما في تقسيم التفعيلة نفسها في سطرين ومن ثم في كلمتين».[1] فالتدوير يختص باشتراك الشطرين في التفعيلة لا بالكلمة في حد ذاتها.

فلتدوير قيمة إيقاعية كما يقول "حسني عبد الجليل": « فالشاعر لا يتعامل مع الإيقاع تعاملا لفظيا بحيث تنتهي التفعيلة مع نهاية كلمة وإنما تتراكب البنية الإيقاعية تراكبا قويا مع البنية اللفظية، والصوتية بحيث لا نستطيع أن نفصل بينها ».[2] قال"تدوير هو الوسيلة التي يتمكن بها الشاعر من إتمام دفقته الشعورية دون التقيد بانتهاء الصفحة فهو يتجاوز بذلك حدود القافية.

كما أن له وظيفة موسيقية حيث ترى "نازك الملائكة" أنه يضفي على البيت مسحة من الغنائية والليونة من خلال مد نغماته، تقول: « للتدوير – في نظرنا – فائدة شعرية، وليس مجرد اضطرارا يلجأ إليه الشاعر، ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمده ويطيل نغماته ».[3]

كما أن له وظيفة أخرى معنوية تتمثل في « ربط شطر أول لم ينته المعنى فيه بشطر تال له».[4]

وعلى الرغم من هذا الاختلاف والتباين في وجود التدوير ودوره في القصيدة (فإن قضية التدوير جزءا مهما من بنية القصيدة الحديثة، وقد أسهمت بأنماطها المختلفة في إحداث تطور كبير في بنية القصيدة).

2) التدوير في القصيدة:

للتدوير أنماط كثيرة ومتعددة تعدد هندسة وبناء القصيدة المعاصرة، إذ هناك من الشعراء من يعتمد التدوير الجملي أو التدوير المقطعي أو التدوير الكلي تبعا للبناء الفني للقصيدة، غير أن الشاعر "نزار قباني" في قصيدته "منشورات فدائية على جدران إسرائيل" وظف التدوير المقطعي دون غيره من الأنماط الأخرى، حيث بلغ عدد استدارته العروضية 20 استدارة فهو لم يستخدم هذه التقنية بكثافة، غير أنه أحسن اختيار موضع التدوير نلمس ذلك في قوله:

انتظرونا دائما

---

[1] ينظر، حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، (دراسة فنية وعروضية)، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، د ط، د ت، ج1، ص 237، 238.

[2] المرجع نفسه، ص 237.

[3] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 112.

[4] المرجع نفسه، ص 187.

انتظرونا دائمن

0//0/0/|0///0/

مفتعلن مستفعلن

في كل ما لا ينتظر

في كلل ما لا ينتظر

0//0/0/|0//0/0/

مستفعلن مستفعلن

فنحن في كل المطارات

فنحن في كلل لمطارات

/0/|0//0/0/|0//0/

متفعلن مستفعلن مفت

وفي كل بطاقات السفر ..

0//0/0/|0///0/|0//

علن مفتعلن مستفعلن

نطلع في روما .. وفي زوريخ ..

نطلع في روما .. وفي زوريخ ..

/0/0/|0//0/0/|0///0/

مفتعلن مستفعلن مستفع

من تحت الحجر

من تحت لحجر

0//0/0/|0/

لن مستفعلن

نطلع من خلف التماثيل
نطلع من خلف لتماثيل
/0/|0//0/0/|0///0/
مفتعلن مستفعلن مفت
وأحواض الزهرْ[1]
وأحواض لزهر
0//0/0/|0//
علن مستفعلن

نلاحظ من خلال هذه الأسطر الشعرية، أن التدوير وقع بعد تفعيلة صحيحة (مستفعلن)، في حين كانت التفعيلة المدورة مطوية (مفتعلن)، ما عدا واحدة جاءت صحيحة، وهو ما يدعو إلى ضرورة الاستمرار في القراءة دون توقف في هذه الأسطر، وهنا يحقق التدوير وحدة موضوعية فهو يدعو إلى ارتباط الأسطر وتواصلها عروضيا ودلاليا، وهذا ما يؤكد التجربة النفسية الواحدة في هذه الأسطر ويعززها.

فاستمرار القارئ في القراءة يدل على مدى الحصار والتحدي الذي يملكه الفلسطيني فهو يحاصر العدو باستمرار مما يجهد العدو ويجعله قلق ومرهق يصعب عليه أخذ انفاسه.

فالتدوير استخدامه "نزار" بذكاء كصفة تغذي روح قصيدته وتضفي عليها رونقا خاصا، وتعطيها أبعاد جديدة، وآفاق رحبة، لأن التدوير يمنح للشاعر امكانات في بناء قصيدته لم تكن موجودة من قبل إذ تتيح له الانطلاق من قيد المطابقة بين الوزن والتركيب، فيمنحه حرية أكبر في اختيار موضوعه ووقفته الشعورية، فيسمح له بدمج الأسطر دمجا عروضيا مما يعضد الوحدة العضوية في القصيدة.

ومن مثال التدوير المقطعي قوله:

نأتي
نأتي
0/0/
مستف

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 178.

بكوفيتنا البيضاء والسوداء

بكوفيتنلبيضاء ولسوداء

00/0/|0//0/0/|0///0/|0//

علن مفتعلن مستفعلن مفعول

نرسم فوق جلدكم

نرسم فوق جلدكم

0//0//|0///0/

مفتعلن متفعلن

إشارة الفداء

إشارة لفداء

00//|0//0//

متفعلن فعول

من رحم الأيام نأتي كانبثاق الماء

من رحم لأييام نأتي كانبثاق لماء

00/0/|0//0/0/|0//0/0/|0///0/

مفتعلن مستفعلن مستفعلن مفعول

من خيمة الذل التي يعلكها الهواء[1]

من خيمة لذلل التي يعلكهلهواء

00//|0///0/|0//0/0/|0//0/0/

مستفعلن مستفعلن مفتعلن فعول

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 197.

من وجع الحسين نأتي
من وجع لحسين نأتي
0/|0//0//|0///0/
مفتعلن متفعلن مس
من أسى فاطمة الزهراء ..
من أسى فاطمة لزهراء ..
00/0/|0///0/|0//0/
تفعلن مفتعلن مفعول
من أحد، نأتي ومن بدر ..
من أحدن، نأتي ومن بدرن ..
0/0/|0//0/0/|0///0/
مفتعلن مستفعلن مستف
ومن أحزان كربلاء[1]
ومن أحزان كربلاء
00//|0//0/0/|0//
علن مستفعلن فعول

فالتدوير في هذا الجزء من القصيدة جاء أول مرة في تفعيلة صحيحة (مستفعلن)، وهو ما نلحظه أيضا في التدوير الثاني غير أنه تسبقه تفعيلة مخبونة (متفعلن) أما التدوير الثالث فقد جاء أيضا من تفعيلة صحيحة مسبوقة بتفعيلة صحيحة أيضا.

فقد جاء التدوير هنا مطولا حيث وقع في تفعيلات صحيحة، مما يدل على الثقل وعلى طول الصبر والأمل، فلن يهدأ للفلسطيني بال إلا باسترجاع وطنه لأنه قائم على حق وصحة، فالتداخل في التفعيلة بين سطرين يعمل على انسجام النغمة الموسيقية ضمن إيقاع القصيدة لينتج سطرا موسيقيا واحدا يعبر عن دفعة شعورية واحدة.

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 197، 198.

فالشاعر "نزار قباني" لم يستخدم التدوير لمجرد رغبته الشكلية في تحقيقه وإنما لغاية في ذاته وهي الرغبة في خلق حالة متكاملة وممتدة دون توقف يفيض فيها مشاعره وانفعالاته.

فالتدوير يجعل السطر الواحد لا يستقل على السطر الثاني لأنهما بمثابة السطر الواحد ذلك أن هذا التدوير يحدث نوعا من التدافع بين الإيقاع والتركيب اللغوي بينهما.

فإلى جانب التدوير تحقق في هذا النص الشعري جميع الظواهر الفنية والإيقاعية فنجد التكامل الذي يميز هذا النص الشعري بين إيقاعه ودلالته.

الفصل الثالث

بنية الإيقاع الداخلي

تمهيد

أولا: الصوت المعزول

ثانيا: التكرار

ثالثا: المحسنات اللفظية

تمهيد:

يلاحظ الدارس لموسيقى الشعر العربي، أنها لا تنحصر في الموسيقى الخارجية، أو ما يعرف بموسيقى الإطار المتمثلة في الوزن والقافية، بل يلاحظ أن هناك موسيقى أخرى تعرف بالموسيقى الداخلية، أو ما يعرف بموسيقى الحشو. وعلى هذا الأساس فإذا كانت الموسيقى الخارجية هي ذلك الإيقاع الظاهر، فإن الموسيقى الداخلية هي: ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة بما تحمل من تأليفها من صدى، ووقع حسن، وبما لها من رهافة، ودقة تأليف، وانسجام حروف، وبعد عن التنافر، وتقارب في المخارج.

والموسيقى الداخلية هي: « التي تنبعث من الحرف والكلمة والجملة »[1]، فهي الموسيقى النفسية القائمة على النظم والجرس الموسيقي في النص الشعري، من الصوت كان أو من الكلمة أو من الجملة.

ومن بين التعاريف أيضا التي دارت حول الموسيقى الداخلية نجد:

يعرفها "شوقي ضيف" بأنها: « موسيقى خفية تنبع من حسن اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات. وكأن للشاعر أذنًا وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكلة، وكل حرف، وكل حركة بوضوح تام، وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء من حيث الخفة والثقل على أذن المتلقي »[2].

فالناقد شوقي ضيف يرى أن خلف الموسيقى الخارجية، موسيقى خفية، نابعة من حسن اختيار الألفاظ، وبذلك تصبح الكلمة أساس من أسس الموسيقى من ناحية وتنوع صورها وأشكالها من ناحية أخرى.

وهناك من يعتبرها « النغم الناشئ على انسجام الحروف ضمن الكلمة الواحدة عندما تتباعد مخارجها، وتتآلف في صفاتها، حيث تضعف الموسيقى الداخلية عندما تتقارب مخارج الأصوات »[3].

---

(1) يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، الميسرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 161.

(2) شريف سعد الجيار، شعر إبراهيم ناجي، (دراسة أسلوبية بنائية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص 129.

(3) ينظر، محمد عبد الغني المصري، مجد محمد الباكير البرازي، تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص 45.

فهذا التعريف يرى بأنها موسيقى تتحقق بفصاحة وجزالة الكلمة وذلك من ناحية مخرج وصفات أصواتها.

وعليه فالموسيقى الداخلية هي امتداد للموسيقى الخارجية إلا أن الإيقاع الداخلي يختلف عن الإيقاع الخارجي في « عدم ارتكازه على عنصر الصوت بمثل تلك الدرجة التي يرتكز عليها الإيقاع الخارجي، وإن كان لا يهملها بل يخصها بالمداخلة بينها وبين مستويات أخرى أكثر اتصالاً بمكونات النص الأخرى، كاللغة والصورة والرمز والبناء العام، ومن ثم فهو يلعب دورًا أساسيًا في ربط الصلة بين بنى النص وتماسك أجزاءه ومحو المسافة بين داخل النص وخارجه، أو بين شكله ومضمونه »[1].

[1] علوي الهاشمي، جدلية السكون المتحرك، مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي، العدد 9، "مجلة البيان"، الكويت، 1990، ص 290.

أولا: الصوت المعزول:

1) مفهومه:

يعد النظام الصوتي أول مبحث تناول الجانب اللغوي في أي نص أدبي، فبواسطة طبيعة الأصوات اللغوية تتحدد الملامح الأدبية والفنية والخصائص الأسلوبية، يشير "كمال بشر" إلى أهمية الدراسة الصوتية بقوله: « إن الاختلاف في النطق كالاختلاف في قواعد النحو مثلا: منشأه اختلاف البيئة الاجتماعية والخواص الفردية، فإن عدد الاختلاف في قواعد النحو خروجًا على المعيار السليم والمقياس الصحيح، حكم بالمثل على الاختلاف في النطق، وكما يجب التنبيه على الأول يجب التنبيه على الثاني، ومن ثم وجب دراسة الأصوات وجوب دراسة النحو والصرف؛ إذ السيطرة على اللغة لا يتم بدون دراسة أصواتها »[1].

ولهذا وجب على دارس النص أن ينطلق من أصغر وحدة فيه، وهي الصوت للوصول إلى المعنى الكلي للنص بمساندة بقية المستويات « فالأصوات اللغوية داخل الكلمة رموز صوتية ذات دلالات معينة »[2] أي أن دراسة الصوت لا تكون مفصولة على بقية أصوات الكلمة لأن اجتماعها يؤدي معنى معين.

وقد عرف "ابن جني" الصوت بأنه « عرض يخرج مع النفس مستطيلاً متصلاً حتى يعرض له الحلق والفم والشفتين، وقاطع تثنيه عن امتداده، واستطالته، فيسمى المقطع أينما عرض حرفًا »[3] فالصوت حسب ابن جني يعتمد على الصفة والمخرج، فقد تفطن إلى كيفية حدوث الصوت اللغوي عن طريق تضافر أعضاء الجهاز الصوتي.

لذلك فقد دعا المحدثون المهتمون بدراسة موسيقى الشعر وإيقاعه إلى دراسة الأصوات لا الأوزان. وهم يرون أن دراسة خصائص الأصوات التي تكوّن الوزن الشعري يمكن أن تكون دراسة علمية

---

(1) كمال بشر، علم اللغة العام، (قسم الأصوات)، دار المعارف، مصر، د ط، د ت، ص 168.

(2) تمام حسان، اللغة بين المعيارية والوصفية، عالم الكتاب، مصر، ط1، 2001، ص 116.

(3) ابن جني، سر صناعة الإعراب، ص 06.

خالصة؛ لأنها – كسائر البحوث الفيزيائية – تقوم على عزل صفة من صفات المادة ومن ثمة تخضعها للقياس[1].

كما يقرون أيضًا بأنه « لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تكون للأصوات المفردة معان بذاتها، ولكنها تكتسب تلك المعاني من وجودها في السياق الذي يصبغها بلونه »[2]. لذلك فلصوت دور هام في تحديد الإيقاع الداخلي بما يمتلكه كل صوت من صفات خاصة به، وما ينتجه من صفات أخرى حين مجاورته لأصوات أخرى.

2) الأصوات المجهورة والمهموسة في القصيدة:

من صفات الأصوات اللغوية الجهر والهمس، المبنى على اهتزاز الوتران الصوتيان « من حيث ذبذبة هذه الأوتار أو عدم ذبذبتها في أثناء النطق »[3]، وتظهر هذه العملية حين تنقبض فتحة المزمار وتنبسط، وتحدث للمرء أثناء سلسة التيار الكلامي، دون أن يشعر بها في غالب الأحيان[4].

إذا المعيار الأساسي لحالتي الجهر والهمس، يقوم على طبيعة الوتران الصوتيان فالأصوات التي لا يهتز معها الوتران الصوتيان هي الأصوات المهموسة وهي: « ذلك الصوت الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان، ولا يسمع لهما رنين حين النطق به »[5]، أما الصوت المجهور فهو « الصوت الذي يهتز الوتران الصوتيان عند النطق به، في النتوء الصوتي الحنجري، بحيث يسمع رنين نشر الذبذبات الحنجرية في تجاويف الرأس »[6].

وقد تكونت قصيدة "منشورات فدائية على جدران إسرائيل" من أربعة آلاف وأربع مائة وتسعة (4409) صوت، منها ثلاثة آلاف وخمس مائة وسبعة (3507) صوتًا مجهورًا، أي بنسبة (79,54 %) من أصوات القصيدة، وتسعة مائة واثنين (902) صوتًا مهموسًا، أي بنسبة (20,46 %)،

---

(1) شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، ص 164، 165.

(2) ينظر، محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2002، ص 30.

(3) ينظر، كمال بشر، علم الأصوات، ص 173، 174.

(4) عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، دار صفاء، عمان، ط1، 2010، ص 118.

(5) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د ط، 1999، ص 38.

(6) ينظر، المرجع نفسه، ص 30.

حيث نلاحظ أن نسبة الأصوات المجهورة أعلى من نسبة الأصوات المهموسة وهذا يتناسب مع موضوع القصيدة والقضية التي يدافع عنها الشاعر وهو الرفض القاطع للكيان الصهيوني وإثبات أن فلسطين للعرب بالحجة والبرهان الواضح، أما عن الأصوات المهموسة فهو يتناسب مع موقف الصهيوني الضعيف في إثبات ملكيته لهذه الأرض.

ويتفق أغلب علماء اللغة أن الأصوات المجهورة هي: الألف، العين، الغين، الجيم، الياء، الضاد، اللام، النون، الراء، الدال، الزاي، الظاء، الذال، الميم، الواو، الباء.

والأصوات المجهورة في القصيدة نوردها مجملة في الجدول الآتي:

أصوات المجهورة	عددها	نسبتها %	المجموع والنسبة العامة
ب	193	5,50	3507 % 79,54
ج	70	02	
د	94	02,68	
ذ	31	0,88	
ر	214	06,10	
ز	44	01,25	
ع	110	03,14	
غ	20	0,57	
ق	118	03,36	
ض	17	0,48	
ط	49	01,40	
ظ	07	0,2	
م	296	8,44	
ن	360	10,26	
ل	450	12,83	
أ – ي – و أصوات المد	1434	40,89	

نلاحظ من خلال هذا الجدول أن الأصوات المجهورة المستعملة في هذه القصيدة كانت متنوعة ومتفاوتة النسب، حيث نلاحظ حضور أصوات المد (أ – و – ي) بنسبة (40.89 %)، وهذه الأصوات عند النطق بها تستغرق زمنًا طويلاً يتناسب مع الصوت المصاحب للنداء والمخاطبة التي يوجهها الشاعر للصهيوني الذي سلب أرض فلسطين من أهلها، إلا أن الفلسطيني باق في هذه الأرض رغم الظلم والقمع والاستبداد ومن ذلك قول الشاعر:

يا آل إسرائيل – لا يأخذكم الغرور
عقارب الساعة إن توقفت
لابدّ أن تدور ...
إن اغتصاب الأرض لا يخيفنا
فالريش قد يسقط من أجنحة النسور
والعطش الطويل لا يخيفنا
فالماء يبقى دائمًا في باطن الصخور
هزمتم الجيوش... إلا أنكم لم تهزموا الشعور
قطعتم الأشجار من رؤوسها
وظلت الجذور...[1]

فهذه الأصوات تبرز انفعالات الشاعر فهي وعاء للحزن والفرع وغيرها، كما أنها أشد وضوحًا للسمع، لأنه حين النطق بها تمر دون أن ينحبس النفس كما أنها تفيد العلو والقوة والرفع بفضل ما يسحبه من ارتفاع للصوت، وقد استخدم الشاعر هذه الاصوات لأنه في مقام المواجهة والمصارحة يتقدم فيه بالحجج والبرهان القاطع الذي يثبت أن فلسطين للعرب وهذا ما تثبته الحقيقة الدينية والتاريخية والسياسية، فالفلسطيني قد سلبت منه أرضه، حيث أصبح غريبًا فيها، فهذا الموقف يفرض على الشاعر إسماع صوته إلى أكبر قدر ممكن من المتلقين ليستنهض همتهم ويحثهم على النهوض، وأن يكسروا

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 176.

الصمت، فهو ساخط على الجيوش العربية التي انهزمت أمام إسرائيل ولم تسترد أرضها المغتصبة، فالشاعر من خلال هذا الوضوح السمعي الذي تتميز به أصوات المدّ أراد التنفيس عن مكبوتاته عن طريق هذا الامتداد الصوتي المصاحب لهذه الأصوات.

كما نلاحظ أيضا ارتفاع نسبة الأصوات الآتية (م – ن – ر- ل)، التي يقول عنها "عصام عز الدين" « من المعروف أيضا أن أصوات الميم والنون، والراء، واللام، أكثر جهورية من بقية الصوامت... فهي تشبه الصوائت في الوضوح السمعي ».[1]

فقد ورد صوت اللام (450) مرة بنسبة 12,83 %، وهو صوت لثوي مجهور، متوسط بين الشدة الرخاوة أي بين الانفجار والاحتكاك[2] ومن صفاتها أيضا الانحراف أو الجانبية « أي انفلات الهواء من جانبي اللسان لأنه وجد مخرجه الأصلي في نقطة التقاء طرف اللسان باللثة مسدودا»[3]، فصفات صوت اللام تتناسب مع حال الصهيوني الذي وجد نفسه بدون أرض، فانفلت باحثا عن مأوى، فهو شعب بدون هوية، أراد أن يثبت ذاته فاستولى على ملك غيره، إلا أنه واجه انسداد ومعارضة من طرف الفلسطيني فهو محاصر من خلال المقاومة والتضحية التي يتلقاها من طرف أهل هذه الأرض المتمسكون بها، على الرغم من الظلم والاستبداد المسلط عليهم إلا أنهم تجنبوا كل هذه الأفعال وتجنبوا الخوف لامتلاكهم الصبر والنصر المنتظر ومن ذلك قول الشاعر:

سوف يموت الأعور الدجال

سوف يموت الأعور الدجال

ونحن باقون هنا...

حدائقنا... وعطر برتقال

باقون فيما رسم الله على دفاتر الجبال

باقون في معاصر الزيت... وفي الأنوال

---

(1) عصام نور الدين، علم الأصوات اللغوية (الفونيتيكا)، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1992، ص 241.

(2) ينظر، سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية، ص 103.

(3) حسام البهنساوي، علم الأصوات، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2004، ص 71.

في المد... في الجزر... وفي الشروق والزوال[1]

أما صوت النون فقد ورد 360 مرة، أي بنسبة 10,26 %، وهو صوت أسناني لثوي أنفي مجهور، متوسط بين الشدة والرخاوة[2]، وهو صوت أغن، لجأ إليه الشاعر للتعبير عن حالات الحزن والأسى، كما أنها تمتاز بسهولة انتشارها فقد وظفها الشاعر لنقل خطابه ورسالته إلى اليهودي بأن نهايته ستكون كنهاية كل ظالم لا يعرف قيمة هذه الأرض ومن ذلك قوله:

لأن هارون الرشيد مات من زمان

ولم يعد في قصره غلمان... ولا خصيان

لأننا نحن قتلناه، وأطعمناه للحيتان

لأن هارون الرشيد لم يعد إنسان

لأنه في تخته الوثير...

لا يعرف القدس وما بيسان

فقط قطعنا رأسه أمس...

وعلقناه في بيسان

لأن هارون الرشيد أرنب جبان

وقد جعلنا قصره... قيادة الأركان[3]

أما صوت الميم فقد ورد 296 مرة أي بنسبة 8,44 %، وهو صوت شفوي أنفي مجهور، متوسط بين الشدة والرخاوة أي بين الانفجار والاحتكاك[4]، فقد جاء في هذه القصيدة ليجسد صور البطش ومن ذلك قول الشاعر:

لقد سرقت وطنا...

---

(1) نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 186.

(2) ينظر، سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية، ص 110.

(3) نزار قباني، المصدر السابق، ص 190.

(4) ينظر، سليمان فياض، المرجع السابق، ص 107.

فصفق العالم للمغامرة

صادرتم الألوف من بيوتنا

وبعتم الألوف من أطفالنا

فصفق العالم للسماسرة

سرقتم الزيت من الكنائس

سرقتم المسيح من منزله في الناصرة

فصفق العالم للمغامرة

وتنصبون مأتما

إذا خطفنا طائرة...[1]

أما صوت الراء فقد ورد 214 مرة، أي بنسبة 6,10 %، وهو صوت لثوي مجهور، متوسط بين الشدة والرخاوة. ويسمى حرف الراء بالصوت المكرر؛ لأن هذا الصوت ينطق بتكرير ضربات اللسان على اللثة تكرارا سريعا[2]، فهو يتناسب مع موضوع القصيدة التي تدل على استمرار المقاومة والتضحية في سبيل الوطن فالفلسطيني شديد الالتصاق بهذه الأرض، ومن ذلك قول الشاعر:

مشرشون نحن في خلجانها

مثل حشيش البحر

مشرشون نحن في تاريخها

في خبزها المرقوق... في زيتونها

في قمحها المصفر...

مشرشون نحن في وجدانها[3]

---

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 18.

[2] ينظر، سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية، ص 58.

[3] نزار قباني، المصدر السابق، ص 168.

أما الأصوات المهموسة – استنادًا إلى علم الأصوات الحديثة –هي: ف، ح، هـ، ث، خ، ص، س، ك، ت، وقد جمعها "ابن الرازي" في العبارة التالية: "حثه شخص فسكت"[1] في القصيدة نوردها مجملة في الجدول الآتي:

الأصوات المهموسة	ح	ث	هـ	ش	خ	ص	ف	س	ك	ت
عددها	93	12	92	53	50	52	167	102	92	189
نسبتها %	10,31	1,33	10,20	5,87	5,54	5,76	18,51	11,31	10,20	20,95
المجموع والنسبة العامة	902 – (% 20,46)									

نلاحظ من خلال هذا الجدول أن الأصوات المهموسة المستعملة بكثرة هي (ت – ف – س) على التوالي، وقد ورد صوت التاء 189 مرة، أي بنسبة (20,95 %)، وهو صوت أسناني النوي، انفجاري مهموس[2]، وقد استخدم للدلالة على عدة دلالات منها العتاب واللوم، والكآبة، كما دلت على الفخر، من ذلك قول الشاعر:

لن تستريحوا معنا...

كل قتيل عندنا

يموت آلافا من المرات...[3]

---

[1] ينظر، صبحي المتولي، دراسات في علم الأصوات، (الأصول النظرية والدراسات التطبيقية لعلم التجويد القرآني)، مكتبة زهراء الشرق، ط1، 2006، ص 55.

[2] سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية، ص 31.

[3] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 174.

أما صوت الفاء فقد ورد 167 مرة، أي بنسبة (18,51 %)، وهو « صوت أسناني شفوي، احتكاكي، مهموس »[1]، فقد استخدمه الشاعر للدلالة على المواجهة والدفاع على النفس، ومن ذلك قول الشاعر:

من ورق المصحف تأتيكم
من السطور والآيات
لن تفلتوا من يدنا...
فنحن مبثوثون في الريح... وفي الماء... وفي النبات
ونحن معجونون بالألوان والأصوات
لن تفلتوا...
لن تفلتوا...
فكل بيت فيه بندقية
من ضفة النيل إلى الفرات[2]

فعلى الرغم من ضعف وسيلة الدفاع إلا أن الفلسطيني لن يرضخ للصهيوني المستبد.

أما صوت السين فقد ورد 102 مرة، أي بنسبة (11,31 %)، وهو « صوت لثوي احتكاكي مهموس »[3]، وهو من ألطف الأصوات المهموسة رقة وهمسًا، وهو أيضا من الأصوات الصفر، يدل على تأزم حالة الشاعر النفسية بشكل يتناسب مع الحزن والأسى وهو يضفي على القصيدة جرسًا موسيقيًا قويًا، ومن ذلك قول الشاعر:

المسجد الأقصى، شهيد جديد
نضيفه إلى الحساب العتيق
وليست النار، وليس الحريق

---

[1] سليمان فياض، استخدامات الحروف العربية، ص 93.
[2] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 173.
[3] سليمان فياض، المرجع السابق، ص 65.

سوى قناديل تضيء الطريق[1]

وعليه يمكن إرجاع الجهر إلى القوة والرفض التي تتناغم مع ارتفاع الصوت، أما الهمس فهو يدل على ضعف موقف اليهودي من أحقيته في ملكية هذه الأرض، كما أنها تعبر على أنه رغم ضعف وسائل الدفاع التي بحوزة الفلسطيني إلا أنه يواجه وسيستمر في التصدي والمقاومة، كما أن التماثل الصوتي بين الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة، يحدث إيقاعًا، وهذا الإيقاع يسهم في تشكيل جماليات القصيدة.

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 171.

ثانيا: التكرار:

1) مفهومه:

التكرار من الظواهر اللغوية التي تلفت النظر، وتجعل المتلقي يتوقف أمامها لما تضفيه من موسيقى تثير انتباهه، فالتكرار عنصر إيقاعي ووسيلة من وسائل الإيقاع يقصد به التأثير والتعمق، وله مواضع يحسن فيها وأخرى يكون معيبًا فيها.

فقد استخدمه العرب قديمًا، ويعدّ "ابن قتيبة" من الأوائل الذين تعرضوا له حين تناول أسباب التكرار في بعض سور القرآن وكذلك "أبو هلال العسكري"، و"ابن رشيق" الذي اقتصر على تكرار الكلمة المفردة بل على نوع منها فقط وهو الاسم، علمًا كان أو غير علم، أما تكرار الجملة أو العبارة التي تتألف من جملة فلا مكان لها عنده[1].

ونجد الإمام السيوطي قد ربطه بمحاسن الفصاحة كونه مرتبط بالأسلوب وهذا ما ورد في كتابه "الإتقان" وذلك بقوله: « هو أبلغ من التأكيد وهو من محاسن الفصاحة »[2] يبدو من خلال قول الإمام السيوطي أن التكرار فيه نقطة التقاء مع التأكيد.

أما في الدراسات الحديثة فقد صار التكرار عنصرًا صوتيا له قيمة إيقاعية هامة، فهو أساس الإيقاع في العمل الشعري، فما الوزن إلا تكرار لوحدات إيقاعية، وما القافية إلا إعادة للوازم في نهاية المقادير الوزنية، كما أن الدراسات البلاغية في البديع تقوم في كثير من أنواعها على التكرار ومن ذلك الترديد ورد الأعجاز على الصدور، وتشابه الأطراف وغيرها، جاء في معجم المصطلحات العربية: «أن التكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحالة كما نجده أساسا لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية كما هو الحال في العكس والتفريق، والجمع مع التفريق، ورد العجز على الصدر في علم البديع »[3]

---

[1] ينظر، رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 211، 212.

[2] جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة المصرية، بيروت، لبنان، د ط، 1988، ص 199.

[3] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 117، 118.

وترى "نازك الملائكة" أن التكرار « هو أسلوب تعبيري يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة شريطة أن يسيطر عليه الشاعر سيطرة كاملة ويستخدمه في موضوعه وهنا يجب أن يكون اللفظ المكرر وثيق الارتباط بالمعنى العام وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قولها »[1]. فالتكرار عند نازك الملائكة يشترط فيه أن يكون مرتبط بالمعنى العام وأن يحسن الشاعر استخدامه في مواضع تبرز جوهر الموضوع.

وللتكرار مستويات متعددة، فقد يكون في الحروف، أو الألفاظ، أو الأساليب أو الصور، أو التراكيب، يقول "حسني عبد الجليل": « ويكون بتكرار لفظة أو حرف، أو حركة، أو أسلوب، أو تركيب»[2]

والشاعر "نزار القباني" قد استخدم أسلوب التكرار في قصيدته، فقد وظف التكرار بمستوياته المختلفة وهي كالآتي:

أ- تكرار الحرف:

يعتبر الحرف هو القسم الثالث من أقسام الكلام في اللغة العربية، وينقسم إلى حروف الجر التي تختص بالأسماء، وحروف النفي والجزم تختص بالأفعال، وحروف العطف وهي جامعة بين الاسم والفعل.

*** حروف الجر:**

في: ورد 90 مرة، ومن ذلك قول الشاعر:

باقون فيما رسم الله على دفاتر الجبال
باقون في معاصر الزيت... وفي الأنوال
في المد... في الجزر... وفي الشروق والزوال
باقون في مراكب الصيد...
وفي الأصداف والرمال...

---

(1) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 263، 264.

(2) حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ص 162.

باقون في قصائد الحب

وفي قصائد النضال[1]

فقد استخدمه للدلالة على الظرفية الزمنية والمكانية، أي أن الفلسطيني موجود في كل زمان ومكان، فهو مزروع في التاريخ والدين، فهذه الأرض أرضه وهو متمسك بها مهما طال الزمان، فحرف الجر "في" يعمل على حفر صورة الشيء في الذهن وهذا ما سعى إليه الشاعر وهو حرف صورة الفلسطيني الموجودة في كل شبر من هذه الأرض.

من: حيث وردت 62 مرة، ومن ذلك قول الشاعر:

ليس حزيران سوى يوم من الأيام

وأجمل الورود ما ينبت في حديقة الأحزان[2]

استخدم الشاعر حرف الجر "من" للدلالة على التبعيض، لأن يوم احتلال الصهيون لأرض فلسطين ما هو إلا يوم من الأيام، فالشيء الذي يتلقاه الفلسطيني من الصهيون لا يوقفه وإنما يبث فيه الإصرار والتحدي وروح القومية.

كما استعملها الشاعر للتأكيد على أن هذه الأرض سوف ترجع للفلسطينيين لأنهم أصحاب الأرض ومن ذلك قوله:

أطلع من صوت أبي

من وجه أمي الطيب، الجذاب

أطلع من كل العيون السود... والأهداب

ومن شبابيك الحبيبات

ومن رسائل الأحباب

أطلع من رائحة التراب

---

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 186.

[2] المصدر نفسه، ص 183.

أفتح باب منزلي...

أدخله من غير أن أنتظر الجواب

لأنني أنا السؤال والجواب...[1]

الكاف: فقد وردت 12 مرة، ومن ذلك قول الشاعر:

ما بيننا وبينكم... لا ينتهي بعام

لا ينتهي بخمسة، أو عشرة، ولا بألف عام

طويل معارك التحرير كالصيام

ونحن باقون على صدوركم كالنقش على الرخام[2]

فقد استخدمه الشاعر للتشبيه، فقد شبه معارك التحرير بالصيام، وذلك لمدى الفترة التي يتحملها الصائم فرغم العطش والجوع إلا أنه يتحلى بالصبر، فكذلك المعارك التي تدور بين الفلسطينيين والصهاينة طويلة فرغم القتل والعذاب إلا أنهم يتحلون بالصبر والإيمان.

كما شبه مدى تمسك الفلسطينيين بأرضهم كأنه نقش على الرخام فهم شديدون الالتصاق بهذه الأرض.

*** حروف العطف:**

الواو: وردت 85 مرة، ومن ذلك قول الشاعر:

نحن الذين نرسم الخريطة

ونرسم السفوح والهضاب

ونحن الذين نبدأ المحاكمة

ونفرض الثواب والعقاب[3]

---

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 195.

[2] المصدر نفسه، ص 182.

[3] المصدر نفسه، ص 192.

فقد استخدمها الشاعر للدلالة على الجمع والربط، فكل ما يتعلق بهذه الأرض يخص الفلسطيني وحده، فمشروعية هذه الأرض ستبقى مشروعة له لأنه صاحب القرار فيها.

الفاء: وردت 18 مرة، ومن ذلك قول الشاعر:

لا تسكروا بالنصر

إذا قتلتم خالدًا

فسوف يأتي عمرو

وإذا سحقتم وردة

فسوف يبقى العطر...[1]

فقد استخدمها الشاعر لتدل على التعقيب، أي أنهم إذا قتلوا بطلا من أبطال فلسطين، فسوف يولد آلاف الأبطال مباشرة، فلكل فعل عندهم ردة فعل فمهما فعلوا فلا يحلموا بالنصر، لأن روح التضحية في سبيل الوطن مستمرة دائمة.

* **حروف النفي:**

لا: فقد وردت 12 مرة ومن ذلك قول الشاعر:

يا آل إسرائيل – لا يأخذكم الغرور

عقارب الساعة إن توقفت

لابدّ أن تدور ...

إن اغتصاب الأرض لا يخيفنا

فالريش قد يسقط من أجنحة النسور

والعطش الطويل لا يخيفنا

فالماء يبقى دائمًا في باطن الصخور[2]

---

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 169.

[2] المصدر نفسه، 176.

فالشاعر استخدمها للدلالة على نفي الهزيمة والرضوخ إليهم، فلا يأخذكم الغرور، فنحن لا يخيفنا ما تفعلونه، لأن صمودنا وصبرنا اتجاهكم دليل قوة وليس ضعف.

لن: وردت 6 مرات، ومن ذلك قول الشاعر:

لن تجعلوا من شعبنا

شعب هنود حمر

فنحن باقونا هنا

في هذه الأرض التي تلبس في معصمها

إسوارة من زهر[2]

فقد استخدمها الشاعر لنفي المضارع ونصبه وتخليصه للاستقبال، فالشعب الفلسطيني لا يقارن بالهنود الحمر، فهذه الأرض أرضه منذ فجر العمر وستبقى له مهما طال الزمان.

لم: وردت 5 مرات ومن ذلك قول الشاعر:

لأن هارون الرشيد مات من زمان

ولم يعد في القصر غلمان... ولا خصيان

لأننا نحن قتلناه، وأطعمناه للحيتان

لأن هارون الرشيد لم يعد إنسان[1]

فقد استخدمها الشاعر لنفي المضارع وقلبه إلى الماضي، فالشاعر ينفي ما يحصل الآن مع الصهيوني، ويرجعه إلى الماضي ليذكره بما حصل لهارون الرشيد.

وفي الأخير نستنتج أن الشاعر وظف تكرار الحروف (جر – عطف – نفي) وذلك من اجل تعزيز الإيقاع، فكل حدث أو فعل في أرض فلسطين يجره ويعطفه ردة فعل، فكل ما يحدث معهم

---

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 167.

[2] المصدر نفسه، ص 190.

يقويهم ويجعلهم مصرين على تأكيد قوة النفي والرفض في وجه المستبد الصهيوني، كما أضفى تكرار هذه الحروف ترابط النص وأفكاره.

تكرار الكلمة:

« إذا كان تكرار الحرف وترديده في الكلمة الواحدة يمنحها نغمة وجرسا ينعكسان على جمال الصورة فإن تكرار اللفظة في المعطى اللغوي لا يمنح النغم فقط بل يمنح "امتداد" وتنامي للقصيدة في شكل ملحمي انفعالي متصاعد نتيجة تكرار العنصر الواحد كاللفظة مثلا فتمنح القصيدة قوة وصلابة، نتيجة الترديد للفظة المتكررة »[1].

كذلك هو الحال مع تكرار الكلمة عند الشاعر "نزار قباني" فقد كان استخدامه لتكرار الكلمة في قصيدة "منشورات فدائية على جدران إسرائيل" بارزًا ومن ذلك نجد كلمة:

الأرض: فقد تكررت 04 مرات، فتكرار هذه الكلمة في القصيدة لأنها هي المحور الذي تدور حوله وهو الحق في ملكية هذه الأرض التي تمثل الوطن والأم والحبيبة، كما تحمل لفظة الأرض الصلابة والثبات وهذا ما تمثله فلسطين لأهلها فهم ولدوا ولعبوا وعشقوا في هذه الأرض فهي تحمل كل أحزانهم وأفراحهم فهي دفتر ذكرياتهم، فكل حصوة تراب تحمل رائحتهم.

الماء: تكررت 04 مرات، فقد كررها الشاعر للدلالة على الحياة والاستمرارية ففلسطين بالنسبة لأهلها كالماء، لا يستطيعون مفارقتها ولا التخلي عنها فهي مصدر قوتهم وصلابتهم.

فلسطين: تكررت 04 مرات، فقد كررها الشاعر للدلالة على ما تحمله أو ما تمثله بالنسبة لأهلها فالنساء والرجال والأطفال كلهم فداء لها، فهو يتوجه بذلك إلى الصهيوني بأن لا يطمئن فلن يستريح بال هؤلاء إلا باستردادها.

العرب: تكررت مرتين، فكلمة العرب الأول استخدمها الشاعر للدلالة على حزنه على العرب الذين انهزموا أمام العدو الصهيوني، ولم يستردوا هذه الأرض المغتصبة وذلك في قوله:

العرب الذين كانوا عندكم

---

[1] عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 211.

مصدري أحلام

تحولوا – بعد حزيران – إلى حقل من الألغام[1]

أما كلمة " العرب" الثانية فقد استخدمها الشاعر للدلالة على أصل سكان القدس واحقيتهم فيها كما يركز على الأصالة العربية والروح القومية التي يحملها كل عربي تجاه هذه الأرض لأنها تحمل مقدساتهم وتاريخهم وحضارتهم وذلك في قوله:

حدائق التاريخ دوما تزهر

ففي ربى السودان قد ماج الشفيق الاحمر

وفي صحاري ليبيا

أوراق غصن أخضر

والعرب الذين قلتم عنهم تحجروا

تغيروا.....[2]

أمريكا: تكررت 04 مرات، فقد كررها الشاعر للتأكيد على أن لا يقارن الصهيوني نفسه بأمريكا هذا من ناحية، كما انه على الرغم من المكانة والقوة التي تملكها أمريكا إلا انها ليست هي الله العزيز القدير، فرغم قدرتها فهي لن تمنع الحياة أن تسير، كما أن هذه القوة يمكن أن تنهار أمام شيء بسيط.

الهنود الحمر: فقد تكررت" مرتين" ، وهذا لتأكيد الشاعر بأن الفلسطينيين ليسوا كالهنود الحمر، لأن وجه الشبه بينهما مختلف، لأن الهنود الحمر هم سكان أمريكا، إلا أن هذه الاخيرة لا تعترف بهم وتهمشهم ، أما الحال مع الصهاينة والفلسطينيين مختلف لأن الفلسطينيين هم أصحاب هذه الأرض، والصهاينة معتدون عليها فلا وجه شبه بينها.

هارون الرشيد: تكرر 03 مرات ، فقد كرره الشاعر لتنبيههم لما حدث له بعد قوته وظلمه، فقد قتل، فهو يذكرهم بخاتمة "هارون الرشيد"، فهو يوضح لهم كيف تكون نهاية كل معتد أثيم.

---

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 192.

[2] المصدر نفسه، ص 193.

وعليه نلاحظ من خلال تكرار هذه الكلمات، أنه قد أعطاها أهمية خاصة لأنها تدور حول الفكرة الرئيسية، فقد شكلت في النص، رموز أو شفرات استطاع الشاعر بها أن يرسل خطابة بكل سلاسة.

تكرار الجملة:

بالإضافة إلى التكرارات السابقة التي ذكرناها، لاحظنا وجود نوع آخر من التكرار وهو تكرار الجملة، وهو أشد تأثير مما سبقه، « إذ يرد في صورة عبارة تحكم تماسك القصيدة ووحدة بنائها، وتسهم في إثراء الايقاع وتحقيق النغم وتكثيف المعنى » ومن ذلك نجد جملة:

أطلع: فقد تكررت 05 مرات، وهي تتكون من (فعل مضارع + فاعل مستتر تقديره أنا) ومن ذلك قوله: (أطلع كالمشي من الخراب)، (أطلع كل ليلة)، (أطلع من صوت أبي)، (أطلع من كل العيون السود... والأهداب)، (أطلع من رائحة التراب)، ويرجع تكرار هذه الجملة: لتأكيد الشاعر على الأمل الذي يحمله الفلسطيني فإن ترجع فلسطيني إليهم فهو يتطلع إلى المستقبل. لأن نهاية ما يحصل معهم هو النصر.

باقون: تكررت 27 مرة، (فعل مضارع + واو الجماعة (فاعل))، فقد كررها الشاعر للدلالة على البقاء والتأكيد عليه، فالفلسطينيون شديدوا الالتصاق بهذه الأرض، كما أن العبارات التي ارتبطت بهذه الجملة (باقون) تدل على أن فلسطين مهبط الأديان السماوية (باقون كالحفر في صلبانها)، (باقون في... الكريم في قرآنها)، و(في الوصايا العشر)، كما تدل أيضا على التضحية في سبيل الوطن مثل (نحن باقون على صدوركم كالنقش على الرخام) فهي تبين وتأكد مدى التحدي الذي يتميز به الفلسطيني في سبيل استرجاع حقه وخاصة إذا كان هذا الحق هو الوطن.

تخرجون: فقد تكررت 04 مرات ، فقد كررها الشاعر للدلالة على أن نهايتكم ستكون الخروج من هذه الأرض أي الرحيل، وذلك في قوله:

...وجاء في كتابه تعالى:

بأنكم من مصر تخرجون.

وكذلك في قوله:

زدنا على ما قاله تعالى، سطرين آخرين:

«ومن ذري الجولان تخرجون».

«وضفة الأردن تخرجون».

«بقوة السلاح تخرجون».[1]

مشرشون نحن: فقد تكررت 03 مرات، فقد كررها الشاعر للتأكيد على التمسك بهذه الارض، كما يشير أيضا إلى الأصالة العربية فيها ومن ذلك قوله:

مشرشون نحن في خلجانها

مثل حشيش البحر.

مشرشون نحن في تاريخها

في خبزها المرقوق ...في زيوتها.

في قمحها المصفر....

مشرشون نحن في وجدانها.[2]

أولاد سيكبرون: تكررت 03 مرات، وهذا للتأكيد على أنه رغم الحزن والوجع، القتل، والاستبداد والقمع، فسوف يظل الفلسطيني متمسك بالحياة ولن يترك الصهيوني يعبث في ملكه، ومن ذلك قول الشاعر:

للحزن أولاد سيكبرون....

للوجع الطويل، أولاد سيكبرون.....

لمن قتلتم في فلسطين صغار سوف يكبرون....

---

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 185.

[2] المصدر نفسه، ص 168.

للأرض ...للحارات...للأبواب...أولاد سيكبرون[1].

انتبهوا: تكررت 03 مرات، وهذا للدلالة على أن يأخذ الصهيوني حذره من غضب الفلسطيني، فهي تحمل معناها بتكرارها وهو التنبيه وأخذ الحيطة ومن ذلك قول الشاعر:

انتبهوا...

انتبهوا...

أعمدة النور لها أظافر..

وللشبابيك عيون عشر[2].

كما نجد تكرار جمل أخرى منها (لن تفلتوا – فصفق العالم للمغامرة – نرسم – تأتي – تذكروا – من قصب الغابات – سوف يموت الأعور الدجال – تغيروا – ننصحكم) فكل هذه التكرارات استخدمها الشاعر للتأكيد والتنبيه والتهويل بأن فلسطين للعرب ولهم الأحقية في حكم وسلطة البلاد، فهذا التكرار يؤكد المعنى، ويعد وسيلة من وسائل تشكيل الإيقاع الداخلي، فقد صور الشاعر علاقة الفلسطيني بوطنه فربطها بكل أجناس البشر، وربطها بالجماد والحجر، وربطها بالتاريخ والذكريات.

فالشاعر باستخدامه تقنية التكرار (حرف – كلمة – جملة)، جعل المتلقي يعيش تلك اللحظات والاحاسيس الصادرة من خلجات نفسه، لأن التكرار عبارة عن انفعالات داخلية تلح على النفس، كما يعتبر التكرار مفتاحا للفكرة المسيطرة عليه فهو جزء « من الهندسة العاطفية للعبارة »[3] لأنه يثري تجربته الشعورية ويعمقها.

---

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 184.

[2] المصدر نفسه، ص 175.

[3] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 264.

ثالثا: المحسنات اللفظية:

1) مفهومها:

من مسميات الإيقاع الداخلي أيضا الإيقاع البديعي، الذي يستخدم أدوات البديع لتشكيل موسيقى جديدة، وقد عرف البلاغيون البديع على أنه: « الجديد والغريب والبارع، وأنه درجة عالية من التميز في الفن»[1].

فمن المظاهر الأخرى لبنية الإيقاع الداخلي في القصيدة الحديثة، ذلك الاهتمام الذي يوليه بعض النقاد والبلاغيين للمحسنات اللفظية من جناس وطباق وترصيع، إذ يؤدي التوافق والتقاطع والانسجام والتنافر فيهم إلى توليد تشكيلات إيقاعية غير منتظرة[2]. حيث كان هذا الاهتمام نابعا من وعيهم بأن العناصر الإيقاعية لا تتوقف عند الوزن، والقافية، وإنما تتعداها إلى قيم وأنساق صوتية أخرى، وأن الشعر في كل حالاته، وأشكاله لا يمكن أن ينفصل عنه الإيقاع، الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بالمعنى.

فقد استخدم الشاعر "نزار قباني"، وسائل مختلفة لتحقيق الإيقاع في قصيدته "منشورات فدائية على جدران إسرائيل"، منها توظيفه لبنية الجناس والترصيع والطباق، واستطاع من خلالها أن يحقق التناسق والاتساق في الإيقاع.

---

[1] منير سلطان، البديع تأصيل وتجديد، ص 11.

[2] ينظر، محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، ص 63.

2) الجناس:

لغة:

« الجناس والمجانسة والتجنيس، والتجانس كلها ألفاظ مشتقة من الجنس. فالجناس مصدر جانس جناسا وكذلك المجانسة والتجنيس مصدر جنس والتجانس مصدر تجانس والجنس في اللغة الضرب وهو أعم من النوع قال ابن سيده: والجمع أجناس وجنوس»[1].

أما اصطلاحا: يعرفه "السكاكي" قائلا: « التجنيس هو تشابه الكلمتين في اللفظ مع اختلاف في المعنى»[2] وينقسم إلى قسمين:

الجناس التام: وهو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أشياء:

- هيئة الحروف: أي حركاتها وسكناتها.
- عددها.
- نوعها.
- ترتيبها مع اختلاف في المعنى مثل قولنا: صليت المغرب في بلاد المغرب.

فالمغرب الأولى هي الصلاة المعروفة، والثانية هي بلاد المغرب العربي وهذا نسميه مماثلا.

أما المستوفي ما كان اللفظان فيه من نوعين مختلفين كاسم وفعل كقول شاعر:

وسميته يحي ليحيا فلم يكن ∴ لرد الله فيه سبيل.

الجناس غير التام: وهو ما اختلفت فيه اللفظتان في واحد من الأمور الآتية:

1- إذا اختلفا في هيئة الحروف: سمي جناسا مصرفا والاختلاف قد يكون في الحركة فقط كقولهم: لا تنال الغُرَرُ الا بِرُكُبِ الغُرَرَ، فالغُرَرُ بالضم بمعنى أَغَرَ وهو الحسن من كل شيء، وبالفتح الغَرَرَ التعرض للتهلكة وقد يكون في الحركة والسكون كقولهم: البدعة شرَكُ الشِرْكِ[3].

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، ص 21.

(2) السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه، نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2 ، 1987، ص 429.

(3) علي الجازم، ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع، دار المعارف، مصر، ط17، 1964، ص 59.

2- وإن اختلفا في العدد سمي ناقصا ويكون ذلك على وجهين:

أ) ما كان بزيادة حرف إما في الأول كقوله تعالى: ﴿ والتفت الساق بالساق إلى ربك يومئذ المساق ﴾ ويسمى مردوفا، وإما في الوسط كقولهم: جدي جهدي فالجدى هو الغنى والخط والجهد هو التعب ويسمى مكتنفا، وإما في الأخير مثل: عواص وعواصم ويسمى مطرفا.

ب) ما كان بزيادة أكثر من حرف ويسمى مذيلا مثل: جوى وجوانح.

3- وإن اختلفا في نوع الحروف اشترط ألا يكون الاختلاف بأكثر من حرف وذلك على وجهين:

أ) أن يكون هو وما يقابله في الطرف الآخر متقاربي المخرج مثل: طامس ودامس.

ب) أن يكون غير متقاربي المخرج متباعدين مثل: تقهر وتنهر.

4- وإن اختلفا في ترتيب الحروف سمي جناس القلب وهما ضربان:

أ) قلب الكل مثل: فتح وحتف.

ب) قلب البعض مثل: عوراتنا ورعاتنا[1].

وللجناس أثره الواضح في إحداث التناغم الموسيقي، وأثره الخفي في إيقاع المعنى، ويضاف – في الجناس التام – أثر آخر يتمثل في بيان براعة الأديب أو الشاعر في توظيف الألفاظ ذات المعاني المختلفة.

ومن بين أبنية الجناس التي استخدمها الشاعر في القصيدة نجدها في قوله:

المسجد الأقصى، شهيد جديد

نضيفه إلى الحساب العتيق

وليست النار، وليس الحريق

سوى قناديل تضيء الطريق[2].

وظف الشاعر في هذه الأسطر جنس ناقص بين كلمتي (شهيد، جديد) و(الحريق والطريق)، مما أضفى على هذه الأسطر نغمة إيقاعية منبعثة من التشابه الصوتي بينها وهذا ما نلمحه أيضا في قوله:

---

[1] علي الجارم، ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة البيان والبديع، ص59-60.

[2] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص171.

تذكروا

تذكروا دائما...

بأن أمريكا – على شأنها.

ليست هي الله العزيز القدير[1].

فالجناس الناقص بين كلمتي (العزيز والقدير) زاد من التشكيل الإيقاعي في هذه الأسطر.

كما وظف الشاعر أيضا الجناس الاشتقاقي وذلك في قوله:

باقون في مروءة الخيل، وفي مروءة الخيال[2].

فالجناس الاشتقاقي بين كلمتي (الخيل، والخيال) أضفت على هذا السطر الشعري جرسا موسيقيا أسهم في تأكيد المعنى.

كما وظف الشاعر الجناس التام في قوله:

أفتح باب منزلي...

أدخله من غير أن أنتظر الجواب

لأنني أنا السؤال والجواب[3].

فالجواب الأولى يعني بها الرد المنتظر من الطرف الآخر، أما الجواب الثانية فتعني الرد الصادر من السائل نفسه، فالسائل في الحالة الأولى لا يعرف الجواب، أما الثاني فهو يعلم به لأنه هو صاحب القرار.

وعليه نلاحظ أن الشاعر استعمل هذا اللون البديعي لتشكيل جانب من جوانب الإيقاع، لأن الجناس هو حيلة موسيقية وبنية دلالية، أسهم في تكثيف الإيقاع وابرازه وتوضيح الدلالة.

---

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص181.

[2] المصدر نفسه، ص187.

[3] المصدر نفسه، ص195.

3- الترصيع:

لغة:

يقول "ابن منظور": « الترصيع: التركيب، يقال: تاج مرصع بالجوهر، وسيف مرصع، أي مُحلى بالرصائع...»[1] هذا يعني إضافة شيء إلى شيء للتزيين والتحسين.

اصطلاحا:

عده "السكاكي" من البديع اللفظي الذي يحسن الكلام، يقول: « ومن جهات الحسن الترصيع، وهو أن تكون الألفاظ متساوية الأوزان، متفقة الأعجاز، أو متقاربتها »[2].

فهو ظاهرة شعرية ذات قيمة إيقاعية، كما يقول "عبد الرحمان تبرماسين": « والترصيع عنصر بديعي، وعامل إيقاعي يعمل على تحلية القصيدة فيضفي عليها شيئا من الروتين يحيي ماءها الذي يمنحها نوعا من الومضات النغمية التي تجعل العملية الإيقاعية تتجدد وتتمدد، ومن ثم يقوم بوظيفة سلب المتلقي، وتجعله يهتز طربا لهذا التركيب »[3].

أي أنه يخلق إيقاع منبعث من اتفاق هذه المقاطع في الوزن والقافية كما أن له أثر على المتلقي بما يبعث فيه من استحسان لهذا التماثل الذي تطرب له الأسماع.

فقد استخدم الشاعر "نزار قباني" هذا العنصر الإيقاعي في قصيدته وأكثر منه ومن ذلك قوله :

موعدنا حين يجيء المغيب

موعدنا القادم في تل أبيب

«نصر من الله، وفتح قريب»[4].

فقد وقع الترصيع في الكلمات الآتية (المغيب، تل أبيب، قريب) .

وكذلك في قوله:

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص 162.

[2] السكاكي، مفتاح العلوم، ص 431.

[3] عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 240.

[4] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 183.

ما بيننا وبينكم ... لا ينتهي بعام.

لا ينتهي بخمسة، أو عشرة، ولا بألف عام.

طويلة معارك التحرير كالصيام.

ونحن باقون على صدوركم كالنقش في الرخام

باقون في صوت المزاريب...وفي أجنحة الحمام

باقون في ذاكرة الشمس، وفي دفاتر الأيام

باقون في شيطنة الأولاد، وفي خربشة الأقلام[1].

فالترصيع واقع في الكلمات الآتية: (بعام – عام – الصيام – الرخام – الحمام – الأيام – الأقلام).

وأيضا في قوله:

سوف يموت الأعور الدجال.

سوف يموت الأعور الدجال.

ونحن باقون هنا.

حدائق...وعطر برتقال.

باقون فيما رسم الله على دفاتر الجبال.

باقون في معاصر الزيت....وفي الأنوال

في المد...في الجزر...وفي الشروق والزوال[2]

فقد جاء الترصيع في الكلمات الآتية: (الدجال، الدجال، برتقال، الجبال، الأنوال، الزوال).

فنلاحظ أن تكرار بعض الوحدات الصوتية قد أكسب القصيدة نغمة خاصة، لها أثرها على نفسية القارئ أو المتلقي، لأن الترصيع أحدث توازنا موسيقي أعطى القصيدة طاقة إيقاعية في الأسطر، فحقق انسجاما في المبنى والمعنى.

---

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 182.

[2] المصدر نفسه، ص186.

4- الطبـــــاق:

يعد الطباق من الأساليب التي عمد إليها الشاعر في إبداع نصه الأدبي، لما له من أثر في بناء النص الشعري وهو يغني النص الشعري بالتوتر والإثارة، فاشتمال النص الشعري على طباق يدل على وجود حالة تناقض وصراع وتقابل بين أطراف الصورة الشعرية، وقد سعى الشاعر الحديث إلى مزج المتناقضات في كيان واحد، تتعانق فيه هذه الثنائيات الضدية وتمتزج لتعبر عن حالات الشاعر النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة.

والطباق (التضاد) هو الجمع بين الضدين أو المعنيين المتقابلين في الجملة، والضدان إما أن يكونا اسمين كقوله تعالى: ﴿ يخرج الحي من الميت ﴾، وإما فعلين كقوله تعالى: ﴿ يحيي ويميت ﴾، وإما حرفين كقوله تعالى: ﴿ لها ما كسبت وعليها ما اكتسبت ﴾، وقد أطلق عليه قدامة بن جعفر المتكافئ[1].

وتأتي أهمية الطباق من كونه يشكل عنصر المخالفة وهذه المخالفة تغدو فاعلية أساسية يتلقاها القارئ عبر كل السياق والخروج عليه، فالطباق بصيغة المخلفة يمثل أسلوبا يكسر رتابة النص وجموده، بإثارة حساسية القارئ ومفاجئته بما هو غير متوقع من ألفاظ وعبارات وصور ومواقف تتضاد فيما بينها، لتحقق في النهاية صدمة لقارئه، ولعل الطباق من أكثر الأساليب قدرة على إقامة علاقة جدلية بين النص من جهة والقارئ من جهة أخرى.

ويكون الطباق على قسمين: طباق سلب وطباق إيجاب:

- طباق الإيجاب: « هو ما لم يختلف فيه الضدان ايجابا وسلبا »[2]، مثل قوله تعالى: ﴿ توتي الملك من تشاء، وتنزع الملك ممن تشاء وتعز من تشاء، وتذل من تشاء﴾[3]، حيث ورد في الجملة القرآنية الأولى كلمتان متضادان (توتي وتنزع)، ثم (تعز وتذل).

---

(1) ينظر، مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 332.

(2) علي الجارم، مصطفى آمين ، البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع، ص 281.

(3) سورة آل عمران، الآية 26.

- طباق السلب: « وهو ما اختلف فيه الضدان ايجابا وسلبا»[1] وهو الذي تكون فيه المطابقة فيه بالنفي.

وبما أن للطباق أثر واضح في تقوية المعنى وتأكيده، وذلك من خلال نقل الأحاسيس النابعة من الشاعر إلى المتلقي، " فنزار قباني" من خلال قصيدته "منشورات فدائية على جدران إسرائيل" وظف بنية الطباق، نظراً لصراعات مشاعره الداخلية لما يعتري القضية الفلسطينية من متناقضات، ومن ذلك قوله:

يا آل اسرائيل، لا يأخذكم الغرور.

عقارب الساعة إن توقفت

لا بد أن تدور...

فمن خلال المطابقة بين (توقفت ≠ تدور)، وهو طباق إيجاب)، فالشاعر يوحي بأن مسألة استرداد أرض فلسطين لا يرتبط بالوقت أبداً وإنما بالفعل والرد والتصدي.

وكذلك في قوله :

هزمتم الجيوش...إلا أنكم لم تهزموا الشعور[2].

فمن خلال المطابقة بين (هزمتم ≠ لم تهزموا)، وهو طباق سلب)، يوحي الشاعر بأن الهزيمة لا تتعلق بالشيء الظاهر وإنما بما هو باطن، فالشعور بروح القومية وحب الوطن والحق في استرداده لن يهزم أبداً.

ومن قوله أيضا:

باقون في معاصر الزيت...وفي الأنوال.

في المد....وفي الجزر...وفي الشروق والزوال[3].

نجد في هذه الأسطر مطابقة بين (المد ≠ الجزر)، وبين (الشروق ≠ الزوال) - وهو طباق إيجاب - فمن خلال هذه المطابقة أراد الشاعر التأكيد على البقاء في هذه الأرض في كل مكان منها وفي كل زمان، فلن يشكل لنا ضيق المكان أو عتمته هاجزاً يجعلنا نفرط فيها.

---

[1] علي الجارم، مصطفى أمين، البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع، ص 281.

[2] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 176.

[3] المصدر نفسه، ص 186.

وكذلك في قوله:

باقون في الصليب

باقون في الهلال

في ثورة الطلاب باقون، وفي معاول العمال[1].

فقد طابق الشاعر بين (الصليب ≠ الهلال)، وهو طباق إيجاب- للدلالة على أن القدس يعيش فيها من كان مسلم أو مسيحي، فلا مجال للصهيوني بينهم.

كما وظف الطباق أيضا في قوله:

أفتح باب منزلي...

أدخله من غير أن أنتظر الجواب

لأنني أنا السؤال والجواب..[2].

فالسؤال والجواب – طباق إيجاب - فكلا الكلمتين عبارة عن كلام أو حوار يتم بين اثنين أو أكثر، فالسؤال يدل على الابهام والحيرة، وعدم المعرفة والغموض أما الجواب فهو العكس يدل على المعلومة، والقرار والوضوح، إلا أن التضاد لم يوظفه الشاعر في معنى الكلمتين وإنما وظفه بأنه يتم بين شخص واحد فقط وهو الفلسطيني لأنه صاحب هذه الدار أي الأرض.

وعليه نلاحظ أن الشاعر من خلال جمعه للمتناقضات أراد تأكيده للرفض القاطع لوجود الصهيوني على أرض فلسطين فكل الحقائق الدينية والتاريخية والسياسية تثبت أن فلسطين للعرب وتنفي ملكية الصهيوني فيها، فمن خلال هذا الواقع المؤلم وما يعتريه من متناقضات، فإن بنية الطباق هي المجال الأرحب الذي يمثل هذا الواقع، فاستطاع بهذه البنية أن يوقع المعنى في القلوب والأذهان فالعلاقة بين الضدين بين علاقة قوية لما يضفيه على التركيب من معنى وإيقاع.

- وفي الأخير نورد الطباق الموظف في القصيدة مجملا في الجدول الآتي:

---

[1] نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ص 188.

[2] المصدر نفسه، ص 195.

طبـــاق الايـــــجاب	طبـــاق الســـلب
(جديد ≠ عتيق)، (الشروق ≠ الزوال)، (السفوح ≠ الهضاب)، (الصليب ≠ الهلال)، (توقفت ≠ تدور)، (المد ≠ الجزر)، (الثواب ≠ العقاب)، (البيضاء ≠ السوداء)، (نساؤنا ≠ رجالنا)، (الشمس ≠ القمر)، (أبي ≠ أمي)، (يدخلون ≠ تخرجون).	هزمتم ≠ لم تهزموا. انتظرونا ≠ لا ينتظر.

إذ يؤسس الطباق من خلال التقابل إيقاعا خفيا في دلالات الألفاظ، حيث استطاع الشاعر أن يجعل من التقابل توازنا، يبرز الصوت بروزا واضحا وبذلك يؤثر في نفس القارئ ويطربها ويجعلها تميل إليه وتقبل عليه.

خَاتِمَة

خَاتِمَة

في نهاية هذا البحث نخرج ببعض المفاهيم والنتائج التي نوجزها كالآتي:

1- البنية هيكل الشيء أو هيئته، إذ تتسم بثلاث خصائص هي الكلية، والتحول والتنظيم الذاتي.

2- الإيقاع ميزة جوهرية في الشعر تشخصه وتبلور ماهيته، فهو بمثابة الروح التي تسري في القصيدة.

3- القصيدة عبارة عن بنية إيقاعية خاصة، ترتبط بحالة شعورية معينة، بذاتها فتعكس هذه الحالة.

4- الوزن من خصائص الشعر، أما الإيقاع من خصائص الشعر والنثر معا.

5- أما من خلال مستوى بنية الإيقاع الخارجي، لحظنا أن اختيار الشاعر "نزار قباني" لتفعيلة بحر الرجز في نظمه لقصيدة "منشورات فدائية على جدران إسرائيل"، قد كان مناسبا لموضوعها الذي يحمل العديد من الاضطرابات سواء على مستوى نفسية الشاعر أو على مستوى مضمون القضية التي يطرحها.

6- مزاوجة الشاعر بين التفعيلات الصحيحة والزاحفة، إذ تمكن من خلالها إعطاء حركية للقصيدة لكسر التوقع لدى المتلقي، وكذلك لتغيير الصورة الإيقاعية وجعلها مناسبة للدفقة الشعورية.

7- أما بالنسبة للمقطع فقد غلبت المقاطع المفتوحة، وذلك راجع لمدى الصبر والتحدي الذي يحمله الفلسطيني، كما تدل على انفتاح عددي من خلال عدد الشهداء الذين ضحوا في سبيل هذا الوطن.

8- أما من حيث القافية التي تعتبر شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، فقد نوع في استخدامها، فالمطلقة كانت بمثابة متنفسا للتعبير ومنافذا لاسترواح النفس، أما المغلقة فدلت على اضطراب النفس واهتزاز المشاعر وانقباضها، وهذا التنوع ما هو إلا دليل على أن الموقف الشعوري متغير ومتجدد بين الحزن والأمل. كما أنه كسر من رتابة القافية الموحدة لإثراء الإيقاع النغمي للقصيدة، فاستخدم القافية المتواترة والمتراكبة والمتداركة والمترادفة، أما حروف رويها فقد وافقت الحروف المستخدمة في الشعر العربي.

9- أما اعتماده على التدوير، محاولة منه إلى التنويع الإيقاعي فهو فاعلية ظاهرة في تحقيق الترابط الدلالي في خطابه.

10- أما على مستوى بنية الإيقاع الداخلي، فقد تناغمت اللغة في حروفها وألفاظها وعباراتها فكلها توحي لتؤثر في نفسية القارئ، فقد كان للأصوات اللغوية دورها في القصيدة، فقد برع الشاعر في توظيفها مما أضفى إيقاعا خاصا بحسب الفكرة المعبر عنها، فقد عبرت الأصوات المجهورة على قوة الحجة والبرهان الواضح على أن فلسطين أرض العرب، كما دلت على الرفض القاطع لهذا الصهيوني الطاغي، أما الأصوات المهموسة فهي تدل على ضعف وسيلة الدفاع التي يمتلكها الفلسطيني في الدفاع عن وطنه، كما تدل على ضعف موقف وحجة الصهيوني الضعيفة فهم شعب بدون هوية ولا وطن، وهم أضعف خلق الله، فهذا الإيقاع الصوتي يثري القصيدة ويزيد من فاعليتها الإيقاعية كما يسهم في إنتاج الدلالة.

11- عمد الشاعر إلى التكرار، لأنه أقدر على نقل نغمات موسيقية متوازنة من الأصوات، فهو يحافظ على استمرارية الموضوع ويسهم في تحقيق تماسكه وتوضيح المعنى وتأكيده.

12- أما من حيث توظيفه للمحسنات اللفظية كالجناس والترصيع والطباق، هذا من أجل إضفاء نغمة موسيقية تتناسب مع المعنى المراد تحقيقه، كما أسهمت في شد المتلقي، فضلا عن دورها في توليد الدلالات الشعرية العميقة، وإحداث الإثارة و الاستجابة لدى المتلقي، فهي وسيلة من وسائل تشكيل الإيقاع.

وفي الختام أرجو أن أكون قد وفقت في إنجاز هذا البحث، وآخر دعواي أن الحمد لله رب العالمين.

ملحق

التعريف بالشاعر "نزار قباني"

ولد نزار توفيق قباني، يوم 21 آذار (مارس) من عام 1923، ليكون في عائلة قباني الولد الثاني ضمن أربعة صبيان وبنت، ولد في حي دمشقي قديم في مأذنة الشحم.

التحق نزار في دراسته الثانوية بالكلية العلمية الوطنية بدمشق، التي حاز بها على شهادة البكالوريا القسم الأدبي عام 1941 م، ثم انتقل إلى مدرسة التجهيز ليحصل في السنة الموالية (1942م) على شهادة البكالوريا في قسم الفلسفة، وكان لتأثره بأستاذه في الكلية الوطنية الشاعر "خليل مردم بك" أن قصّر أمامه الدرب في ولوج عالم الرسم بالكلمات، فهذا الرجل كما يصفه نزار هو الذي حدد مصيره الشعري، يقول عنه: « ربطني بالشعر منذ اللحظة الأولى حين أملى علينا في أول درس من دروس الأدب هذا الكلام المصقول كسبيكة الذهب :

إن التي زعفت فؤادك ملهما ∴ خلقت هواك كما خلقت هوى لها

ولحسن حظي، أنني كنت من بين التلاميذ الذين تعهدهم هذا الشاعر المفرط في حساسيته الشعرية، فأخذهم معه في نزاهته القمرية...فإن خليل مردم بك كان له الفضل العظيم في زرع وردة الشعر تحت جلدي... وفي تهيئة الخمائر التي كونت خلاياي وأنسجتي الشعرية...»[1].

تهيأت الظروف لنزار ليشرع في كتابه محاولاته الشعرية، فكانت أول محاولة له مع الشعر في صيف عام 1939 وهو ابن السادس عشرة، حين كان مبحرا في رحلة دراسية على متن باخرة من مرفأ بيروت إلى ايطاليا، أين كتب أول قصيدة شعرية في الحنين إلى بلاده أذاعها من راديو روما بإيطاليا ، وقد سمحت ظروف الحرب العالمية الثانية لنزار بإتمام دراسته الجامعية بكلية الحقوق بدمشق عام 1945، وقد نشر أول إبداع شعري له تمثل في ديوان "قالت لي السمراء" عام 1944م، الذي تطلب منه شجاعة فائقة وإقداما جريئا، فقد عدت أشعاره انقلابا على المفاهيم الاجتماعية السائدة في المجتمع السوري،

[1] نزار قباني، قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، 1973، ص 45، 47.

حيث « لاقى ثورة من الجامدين الذين يقاومون تطور الحياة وعندما رأوا أنه بدأ يعبر عن ضمير جيله أحسوا بالخطر يهاجم معاقلهم ويقتلع جذورهم فتحصنوا بالأخلاق والتقاليد والعيب »[1].

وفي الثانية والعشرون من عمره انضم نزار إلى السلك الدبلوماسي بوزارة « الشؤون الخارجية السورية في أوت 1945، فكانت بداية مرحلة جديدة من حياته ، قال عنها:" حين انضممت إلى السلك الدبلوماسي السوري، لم أكن أتصور أن غباري سيتناثر على كل القارات... »[2].

كانت القاهرة أول محطة مهنية يحط بها رحاله، أين عين كملحق بالسفارة السورية، لم يضيع الفرصة في دخول عالم الأدب والشعر من بابه الواسع خاصة وأن « القاهرة في الأربعينيات زهرة المدائن وعاصمة العواصم العربية، وكانت بستانا للفكر والفن...»[3]، فتعرف على أقلام الشعر والأدب والنقد، حيث اجتمعت لديه خلال هذه الفترة نماذج شعرية كثيرة كان قد كتبها في مراحله الأولى بدمشق وبالقاهرة، جمعها ديوان شعري ثان أطلق عليه عنوان " طفولة نهد" برزت فيه النكهة القاهرية بشكل واضح، وهذا ما يقره الشاعر نفسه حين قال: « للقاهرة علي فضل الربيع على الشجر، وبصمات يديها ترى واضحة في مجموعة الثانية (طفولة نهد)... كان نقله حضارية هامة بالنسبة لشعري فلقد صقلت القاهرة أحاسيسي وعيني ولغتي الشعرية »[4].

وسار نزار على هذا المنهج في الديوانين الآخرين الذين كتبهما في هذه المرحلة وهما "سامبا" (1949) "وأنت لي" (1950)، حين وجد نفسه بعد مرحلة القاهرة أمام الدائرة الحضارية التركية (1948) بكل موروثاتها الفكرية، أين اكتسب نظرة موضوعية في التعامل مع الظاهرة الجمالية في ديوانيه السابقين، فاستطاع أن يسيطر على انفعالاته الثائرة حينما أنهى مرحلة من القلق كانت قد مرت بها شعرية نزار، وفي سنة 1952م عين بالسفارة السورية بلندن لفترة ثلاث سنوات استطاع خلالها أن يعايش الثقافة الإنجليزية بكل خصائصه وأفكاره التي نهل منها ما مكنه من الحصول على الطمأنينة

---

(1) محي الدين صبحي، نزار قباني شاعرا وانسانا، دار الأدب، بيروت، ط1، 1958، ص 15، 16.

(2) نزار قباني، قصتي مع الشعر، ص 97.

(3) المصدر نفسه، ص 104.

(4) المصدر نفسه، ص 105.

الفكرية التي فقدها في القاهرة ودمشق، فيطل على قرائه من مدرسة الحرية الإنجليزية بمجموعته الشعرية " قصائد" (1960 م)، التي قال عنها: « أفضل أعمالي الشعرية وأكثرها ارتباطا بالإنسان »[1].

كما بدأت تبرز خلال هذه الفترة ملامح تشكل البعد القومي والسياسي من خلال كتابته القصائد المشكلة، التي تسلط الضوء على عيوب المجتمع العربي وتناقضاته، فكتب حينها قصيدة " خبر وحشيش وقمر" كدليل بارز على ذلك التحول المهم الذي طرأ على المسار الشعري عند نزار، أما مرحلة عمله الدبلوماسية ببكين (الصين) فقد انعكست على السلوك الإبداعي لديه، يقول: « كنت أريد أن أرى الصينين على طبيعتهم كيف يضحكون، وكيف يغنون، وكيف يرسمون الأواني الجميلة، وكيف يشربون الشاي بالياسمين، لكنني فشلت وأنا حزين جدا لفشلي، إن الشاعر الذي لا ينعجن بموضوعه ولا يشتبك به اشتباكا يومي، يبقى خارج دائرة الضوء »[2].

فعاد بذاكرته وخياله إلى مجتمعه السوري في محاولة لحل أسرار المرأة فيه من خلال تقمصه شخصية امرأة شرقية، فيفك عنها القيود ويحررها من عصبيات رجال القبيلة، فأنتج هذا التقمص الفريد من نوعه مجموعة شعرية رائعة نشرت عام 1968م، تحت عنوان "يوميات امرأة لا مبالية"، أما مرحلة العمل بإسبانيا فقد حررت الانفعال القومي والعربي والتاريخي بداخله، إذ يقول عنها: « إن اسبانيا بالنسبة للعربي هي وجع تاريخي لا يحتمل، فتحت كل حجر من حجراتها ينام خليفة، ووراء كل باب من أبوابها عينان سوداوان، وفي كل نافورة من منازل قرطبة صوت امرأة تبكي...»[3]، فلقد انتهت مرحلة العمل في اسبانيا بنشر ديوان "الرسم بالكلمات" عام 1966 م، بعدها قرر نزار العودة إلى دمشق بتناقضاتها السياسية وحكومتها الهشة، فكان لبنان أول محطة يستريح فيها بعد أن قضى عشرين سنة في العمل الدبلوماسي المتنقل، فبعد عام 1967 م، عرف الناس نزار العاشق والثائر العربي، وأكد للملأ أن الشاعر حالة والحالة متغيرة، فأضحى يؤرخ بصدق لكل نكبة تفقد الواقع المعيش توازنه « ففرض نفسه على الحكام لا ليحكم ولكن ليقاسم السلطة... لم ينتم إلى السلطة انتماء العميل ولا قليل الشأن ولا

---

(1) نزار قباني، قصتي مع الشعر، ص 106.

(2) المصدر نفسه، ص 111، 112.

(3) نزار قباني، قصتي مع الشعر، ص 107.

المحتاج وإنما المشارك فبدأ يدخل في الصراعات العربية...»[1]، فظل ينتقض ويثور مع كل حدث سياسي أو فاجعة مفروضة تستحق الثورة، فحين بلغ المد السياسي في منتصف السبعينيات والثمانينات وبداية التسعينيات ذروته استطاع أن يثير نفس الضجة التي أثارهما في الخمسينيات حين كتب " خبز وحشيش وقمر "، و " حبلى " و " أوعية الصديد "، أثارهما في التسعينيات بقصيدة " المهرولون " و " متى يعلنون وفاة العرب " و "من قتل مدرس التاريخ " و " أنا مع الإرهاب " وهجاء صدام " و " يوميات رجل مهزوم "، غادر نزار لبنان بعد حادثة مقتل زوجته " بلقيس " في انفجار السفارة العراقية ببيروت (1981م)، لكنه لم يجد لا في " لارنكا " (قبرص)، ولا في " جنيف " (سويسرا)، ولا في "لندن" الطمأنينة لذلك فضل العودة إلى بيروت في صيف (1983م)، إذ يقول: « في بيروت عشت الحرية ممارسة وتطبيقا، ولم أعشها نظرية إيديولوجية أو بيانا وزاريا... بيروت أعطتني الحصانة كي أكون أقوى من السلطات وأكبر من السلطات... »[2].

فقد حدد إقامته الدائمة ببيروت، وتمكن من الإشراف المباشر على دار النشر التي أسسها في الستينيات والتي تحمل اسمه، وأضحى تنقله وإقامته بين بيروت ولندن والولايات المتحدة لأغراض علاجية إلى أن وافته المنية مساء يوم 30 أبريل 1998م، بالمستشفى بلندن، تاركا وراءه ما يزيد عن خمسين مجموعة شعرية ونثرية، ترجم العديد منها إلى لغات أجنبية.

بعض أعمال نزار قباني الشعرية والنثرية:

الأعمال الشعرية:

- قالت لي السمراء، دمشق 1944 – طفولة نهد، القاهرة 1948 – سامبا، القاهرة 1949 – أنت لي، القاهرة 1950 – قصائد، بيروت 1956 – حبيبتي، بيروت 1961 – الرسم بالكلمات، بيروت 1966 – يوميات امرأة لا مبالية، 1968 – قصائد متوحشة، بيروت 1970 – الأعمال السياسية، بيروت 1977 وغيرها.

---

(1) الحبيب بوهرور، الخطاب الشعري والموقف النقدي في كتابات الشعراء العرب المعاصرين أدونيس ونزار قباني نموذجا، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري قسنطينة، 2006-2007، ص 439.

(2) جهاد فاضل "نزار قباني، المرأة مهنتي"، حوار مع نزار قباني، مجلة الحوادث اللبنانية، ع 1894، يوليو 1983، ص 49.

الأعمال النثرية:

- الشعر قنديل أخضر، بيروت 1963.
- قصتي مع الشعر، بيروت، 1970.
- عن الشعر والجنس والثورة، بيروت 1971.
- المرأة في شعري وحياتي، بيروت 1975.
- ما هو الشعر، بيروت 1981 وغيرها.

القصيدة

" منشورَاتٌ فِدَائيّة على جُدْرَانِ إسْرائيل "

-1-

لَنْ تَجْعَلوا من شعبِنا

شعبَ هُنودٍ حُمْرْ

فنحنُ باقونَ هُنا ..

في هذه الأرض التي تلبس في مِعْصَمها

إسوارةً من زهرْ

فهذه بلادُنا

فيها وُجِدنَا منذ فجر العمرْ

فيها لعِبْنا.. وعشِقْنا..

وكتبنَا الشِعرْ ..

مُشَرّشُونَ نحنُ في خُلجانها

مثلَ حشيش البحرْ

مُشَرّشُونَ نحنُ في تاريخها

في خُبزها المرقُوقِ.. في زيتونِها

في قمحها المِصْفَرّْ

مُشَرّشُونَ نحنُ في وجدانِها

باقونَ في آذارها

باقونَ في نيَسْاَنِها

باقونَ كالحَفْر على صُلبانِها

وفي الوصايا العشْرْ ...

-2-

لا تسكرُوا بالنصرْ

إذا قتلتُمْ خالداً

فسوف يأتي عَمْرو

وإن سحقتُمْ وردةً

فسوفَ يبقى العطرْ

-3-

لأنَّ موسى قُطعتْ يداهْ

ولم يعُدْ يُتقنُ فنَّ السِحرْ

لأنَّ موسى كُسِرتْ عصاهْ

ولم يعُدْ بوسعه..

شَقَّ مياه البحرْ..

لأنَّكم .. لستُمْ كأمْريكا

ولسنا كالهنود الحُمرْ

فسوفَ تهلكونَ عن آخركم..

فوقَ صحاري مِصرْ..

-4-

المسجدُ الأقصى . شهيدٌ جديدْ

نُضيفهُ إلى الحساب العتيقْ

وليستِ النارُ ، وليسَ الحريقْ

سوى قناديلَ تُضيْءُ الطريقْ ..

-5-

من قَصَبِ الغاباتْ..

نخرجُ كالجنِّ لكمْ ..

من قَصَبِ الغاباتْ

من رُزَم البريد.. من مقاعد الباصاتْ

من عُلَب الدخانِ ..

من صفائح البنزينِ..

من شواهد الأمواتْ

من الطباشيرِ .. من الألواحِ .. من ضفائر البناتْ ..

من خَشَب الصُلْبان.. من أوعية البخُورِ ..

من أغطية الصلاةْ

من وَرَق المصحفِ ، نأتيكُمْ ..

من السُطُور والآياتْ

لن تُفْلتوا من يدنا ..

فنحنُ مبثوثونَ في الريحِ .. وفي الماءِ .. وفي النباتْ ..

ونحنُ معجونونَ بالألوانِ والأصواتْ ..

لن تُفْلتوا ..

لن تُفْلتوا ..

فكلُّ بيتٍ فيه بندقيةٌ

من ضفَّةِ النيل إلى الفُراتْ

-6-

لنْ تستريحوا مَعَنا ..

كلُّ قتيلٍ عندنا ..

يموتُ آلافاً من المرَّاتْ ...

-7-

إنتبهوا ..

إنتبهوا ..

أعمدةُ النور لها أظافرْ

وللشبابيكِ عيونٌ عشرْ

والموتُ في انتظاركمْ

في كلِّ وجهٍ عابرٍ .. أو لَفْتةٍ .. أو خصْرْ

الموتُ مخبوءٌ لكمْ

في مِشْط كلِّ امرأةٍ ..

وخُصْلةٍ من شَعرْ ...

-8-

يا آلَ إسرائيلَ، لا يأخذْكُمُ الغرورْ

عقاربُ الساعات إنْ توقّفتْ

لا بُدَّ أن تدورْ ..

إنَّ اغتصابَ الأرض لا يخيفُنا

فالريشُ قد يسقُطُ عن أجنحة النسورْ

والعَطَشُ الطويلُ لا يخيفُنا

فالماءُ يبقى دائماً في باطن الصخورْ

هزمتُمُ الجيوشَ .. إلاّ أنَّكمْ لم تهزموا الشعورْ

قطعتُمُ الأشجارَ من رؤوسها

وظلَّتِ الجذورْ ...

-9-

ننصحُكمْ أن تقرأوا ..

ما جاءَ في الزَبُورْ

ننصحُكمْ أن تحملوا توراتَكُمْ

وتتبعوا نبيَّكُمْ للطورْ

فما لكُمْ خبزٌ هُنا .. ولا لكُمْ حضورْ

من باب كلِّ جامعٍ

من خلف كُلِّ منبرٍ مكسورْ

سيخرجُ الحَجَّاجُ ذاتَ ليلةٍ..

ويخرجُ المنصورْ ...

-10-

إنتظرونا دائماً ..

في كُلِّ ما لا يُنْتَظَرْ

فنحنُ في كلِّ المطاراتِ ..

وفي كلِّ بطاقاتِ السَفَرْ ..

نطلع في روما .. وفي زوريخَ ...

من تحت الحجَرْ

نطلعُ من خلف التماثيلِ ..

وأحواضِ الزَهَرْ ..

رجالُنا يأتونَ دونَ موعدٍ

في غَضَبِ الرعدِ .. وزخَّاتِ المطَرْ

يأتونَ في عباءة الرسُولِ ..

أو سيفِ عُمَرْ

نساؤنا

يرسمنَ أحزانَ فلسطينَ على دمع الشجَرْ

يقبرنَ أطفالَ فلسطينَ بوجدان البشَرْ

نساؤنا ..

يحملنَ أحجارَ فلسطينَ إلى أرض القَمَرْ ..

-11-

لَقد سرقتُمْ وطناً ..

فصفَّقَ العالمُ للمُغامَرَهْ

صادرتمُ الألوفَ من بيوتنا

وبعتُمُ الألوفَ من أطفالنا

فصفَّق العالمُ للسماسرَهْ

سرقتُم الزيتَ من الكنائسِ..

سرقتُمُ المسيح من منزله في الناصرَهْ

فصفّق العالمُ للمغامَرَهْ

وتنصبُونَ مأتماً

إذا خَطَفنا طائرَهْ ..

-12-

تذكَّروا ..

تذكَّروا دائماً ..

بأنَّ أَمْريكا – على شأنِها –

ليستْ هي اللهَ العزيزَ القديرْ

وأنَّ أَمْريكا – على بأسها –

لن تمنعَ الطيورَ من أن تطيرْ

قد تقتُلُ الكبيرَ، بارودةٌ

صغيرةٌ، في يد طفلٍ صغيرْ

-13-

ما بيننا .. وبينكُمْ لا ينتهي بعامْ

لا ينتهي بخمسةٍ، أو عشْرةٍ، ولا بألفِ عامْ

طويلةٌ معاركُ التحرير كالصيامْ

ونحنُ باقونَ على صدروكمْ كالنَقْش في الرخامْ

باقونَ في صوت المزاريبِ وفي أجنحة الحَمامْ

باقونَ في ذاكرة الشمسِ، وفي دفاتر الأيَّامْ

باقون في شَيْطنة الأولاد، في خَرْبشة الأقلامْ

باقونَ في شِعْر امريء القيس، وفي شِعْر أبي تمَّامْ

باقونَ في شفاه من نحبّهمْ

باقونَ في مخارجِ الكلامْ ..

-14-

مَوْعدُنا حين يجيء المغيبْ

مَوْعدُنا القادمُ في تل أبيبْ

(نَصْرٌ من اللهِ، وَفَتْحٌ قريبْ)

-15-

ليس حُزَيرانُ سوى يومٍ من الأَيَامْ

وأجملُ الوُرودِ، ما ينبتُ في حديقة الأحزانْ ..

-16-

للحزن أولادٌ سيكبُرُونْ ..

للوجَع الطويل، أولادٌ سيكبُرُونْ ..

لمنْ قتلتمْ في فلسطين صغارٌ سوفَ يَكبُرُونْ ..

للأرضِ .. للحاراتِ .. للأبواب.. أولادٌ سيكبُرُونْ

وهؤلاء كلُّهُمْ .. تجمّعوا منذ ثلاثين سَنَهْ

في غُرف التحقيق .. في مراكز البوليس.. في السجونْ

تجمّعوا كالدمع في العيونْ ..

وهؤلاء كلُّهمْ ..

في أيّ .. أيّ لحظةٍ

من كلِّ أبواب فلسطينَ سيدخلونْ ..

-17-

وجاءَ في كتابه تعالى :

بأنَّكمْ من مِصْرَ تخرجونْ ..

وأنَّكمْ في تيهها سوفَ تجوعونَ وتعطشونْ

وأنَّكمْ ستعبدونَ العِجْلَ دون ربِّكمْ

وأنَّكمْ بنعمة الله عليكمْ، سوف تكفرونْ.

وفي المناشير التي يحْملها رِجالُنَا

زدنَا على ما قَالَهُ تَعَالى، سطريْنِ آخرَيْنْ :

(ومن ذُرى الجولان تخرجونْ ..)

(وضَفَّة الأردُنِّ تخرجونْ ..)

(بقوّة السلاح تخرجونْ ..)

-18-

سوفَ يموتُ الأعورُ الدجَّالْ

سوفَ يموتُ الأعورُ الدجَّالْ

ونحنُ باقونَ هُنا ..

حدائقاً .. وعطرَ برتقالْ

باقونَ فيما رسمَ اللهُ على دفاتر الجبالْ

باقونَ في معاصر الزيتِ .. وفي الأنوالْ

في المدِّ .. في الجَزْر .. وفي الشُروق والزوالْ

باقونَ في مراكب الصيْدِ ..

وفي الأصدافِ والرمالْ ..

باقونَ في قصائد الحبِّ ..

وفي قصائد النضالْ

باقونَ في الشعر .. وفي الأزجالْ ..

باقونَ في عطر المناديل .. وفي (الدبْكة) و(المؤَّالْ) ..

في القَصَص الشعبيِّ .. في الأمثالْ

باقونَ في الكُوفيَّة البَيضاءِ ..والعقالْ

باقونَ في مُروءة الخيْل، وفي مُروءة الخيَّالْ

باقونَ في المِهْبَاج .. والبُنِّ ..

وفي تحيّة الرجال للرجالْ ..

باقونَ في معاطف الجنودِ ..

في الجراحِ، في السُعالْ

باقونَ في سنابل القمح، وفي نَسائم الشمالْ

باقونَ في الصليبْ ..

باقونَ في الهلالْ ..

في ثورة الطُلاَّبِ، باقونَ، وفي معاول العُمَّالْ

باقونَ في خواتم الخطْبةِ .. في أسِرَّة الأطفالْ

باقونَ في الدموعْ ..

باقونَ في الآمالْ ..

-19-

تِسعونَ مليوناً من الأعراب..

خلفَ الأفْقِ غاضبونْ

يا ويلَكُمْ من ثأرهمْ

يومَ من القُمْقُمِ يَطلعونْ ..

-20-

لأنّ هارونَ الرشيدَ ماتَ من زمانْ

ولم يَعُدْ في القصرِ غلمانٌ .. ولا خِصْيانْ

لأنَّنا نحنُ قتلناهُ، وأطعمناهُ للحيتانْ

لأنَّ هَارونَ الرشيدَ لم يَعُدْ إنْسَانْ

لأنَّهُ في تخته الوَثيرِ ..

لا يعرفُ ما القدسُ .. وما بيسانْ

فقد قطعنا رأسَهُ أمْسِ ..

وعَلّقناه في بيسانْ

لأنَّ هارونَ الرشيدَ أرنبٌ جبانْ

فقد جعلنا قصرهُ .. قيادةَ الأركانْ ..

-21-

ظلَّ الفلسطينيُّ أَعْواماً عَلى الأبوابْ

يشحذ خبزَ العدل من موائد الذِئابْ

ويشتكي عذابَهُ للخالق التوَّابْ

وعندما ..

أَخْرجَ مِن إسْطَبله حصانَهُ

وزيَّتَ البارودةَ الملقاةَ في السردابْ

أصبحَ في مقْدُورِهِ

أن يبدأ الحسابْ ...

-22-

نحنُ الذينَ نَرسُمُ الخريطَهْ

ونرسمُ السُفوحَ والهضابْ

نحنُ الذين نبدأ المحاكمَهْ

ونفرضُ الثوابَ والعقابْ ..

-23-

العرَبُ الذّين كَانُوا عِنْدَكمْ

مصدِّري أحلامْ ..

تحوّلوا – بعد حزيرانَ – إلى حقلٍ من الألغامْ

وانتقلتْ (هانوي) من مكَانهاَ

وانتقلتْ (فِيتْنَامْ) ..

-24-

حدائقُ التاريخ.. دَوْماً تُزْهِرُ

ففي رُبى السودان قد ماجَ الشقيقُ الأحمَرُ

وفي صَحَاري ليبياَ

أَوْرقَ غُصنٌ أخضَرُ

والعَرَبُ الذّين قُلتمْ عنهُمُ تحجَّروا ..

تغيّروا ..

تغيّروا ..

-25-

أنا الفلسطينيُّ

بعد رحلة الضيَاعِ والسَرابْ

أطلعُ كالعشْب من الخَرابْ

أضيء كالبَرقِ على وجوهكمْ

أهطلُ كالسحابْ

أطْلعُ كلَّ ليلةٍ ..

من فُسْحَة الدَار.. ومن مقابض الأبوابْ

من ورق التُوتِ .. ومن شجيرة اللبلابْ ..

من بِرْكة الماء ..

ومِن ثَرثرة المزرابْ ..

أطلعُ من صوت أبي..

من وجه أمِي، الطيّب، الجذَّابْ

أطلع من كلِّ العُيون السُود.. والأهْدابْ

ومن شَبَابيك الحَبِيْبَات ..

ومِن رَسَائِل الأحبابْ

أطلعُ من رائحة الترابْ

أفتحُ بابَ منزلي..

أدخله. مِن غَير أنْ أنتظرَ الجوابْ

لأنَّني السؤالُ والجوابْ...

-26-

مُحَاصَرونَ أنتُمُ بالحقْد والكَراهيهْ

فمِنْ هُنا .. جَيْشُ أَبي عُبيدةٍ

ومِن هُنَا معاويَهْ ..

سلامُكُمْ ممزَّقٌ

وبيتكُمْ مطوَّقٌ

كبيت أيِّ زانيَهْ ..

-27-

نأتي ..

بكُوفيَّاتنا البَيْضَاء والسوداءْ

نرسُمُ فوق جلدكمْ ..

إشارةَ الفِداءْ

من رَحِم الأيَّام نأتي كَانبثَاقِ الماءْ

من خيمة الذلّ الذي يعلكها الهواءْ

من وَجَع الحسين نأتي ..

من أسَى فَاطمةَ الزهراءْ ..

من أُحُدٍ، نَأتي، ومن بَدْرٍ ..

ومن أَحْزَانِ كَربلاءْ

نَأتي .. لِكَي نصحِّحَ التاريخَ والأشياءْ ..

ونطمسَ الحروفَ في الشوارع العبريَّة الأسماءْ ..

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش.

2- أبادي، الفيروز: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1999.

3- أحمد حمدان، ابتسام، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 1998.

4- ابن إدريس، عمر خليفة، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ط 1، 2003.

5- أدونيس، علي أحمد سعيد: - الثابت والمتحول، (بحث في الإبداع والإتباع عند العرب)، دار الساقي، د ط، د ت، ج4.

- الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.

7- إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1955.

8- أبو العدوس، يوسف، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، الميسرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007.

9- القيرواني، ابن رشيق، العمدة، في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد قرقزان، دار المعرفة بيروت، ط1، ج1.

10- أنيس، إبراهيم: - الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، د ط، 1999.

- دلالة الألفاظ، الأنجلو المصرية، القاهرة، د ط، 1976.

- موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1979.

13- البحراوي، سيد، العروض وإيقاع الشعر العربي، (محاولة لإنتاج معرفة علمية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، د ط، 1993.

14- برنار، سوزان، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، تر : راوية صادق، مراجعة وتقديم : رفعت سلام، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ج1.

15- بشر، كمال، علم اللغة العام، (قسم الأصوات)، دار المعارف، مصر، د ط، د ت.

16- بكار، يوسف حسين: - بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، لبنان، ط2، 1989.

- في العروض والقوافي، جامعة القدس، د ط، 1997.

18- بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، د ت.

19- البهنساوي، حسام، علم الأصوات، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2004.

20- بوحوش، رابح، البنية اللغوية لبردة البصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1993.

21- بوهرور، الحبيب، الخطاب الشعري والموقف النقدي في كتابات الشعراء العرب المعاصرين أدونيس ونزار قباني نموذجا، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري قسنطينة، 2006-2007.

22- تاوريريت، بشير: - الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، (دراسة في الأصول والمفاهيم)، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، ط1، 2006.

- محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، (دراسة في الأصول والمناهج والملامح والإشكالات والتطبيقات)، مكتبة إقرأ، الجزائر، ط1، 2006.

24- تبرماسين، عبد الرحمان، البنية الإيقاعية للقصيدة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2003.

25- الجاحظ، ثلاث رسائل للجاحظ، رسالة القيروان، المكتبة السلفية، القاهرة، د ط، 1910.

26- جارم، علي، وأمين مصطفى، البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع، دار المعارف، مصر، ط17، 1964.

27- جاسم، عزيز السيد، دراسات نقدية في الأدب الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1995.

28- ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1998.

29- ابن جني: - الخصائص، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 2000، ج1.

- سر صناعة الإعراب، تح: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط 2،1993، ج1.

31- الجيار، شريف سعد، شعر إبراهيم ناجي، (دراسة أسلوبية بنائية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب للنشر والتوزيع، ط1، 2008.

2-3 الحاج، أنسي، ديوان " لن "، المقدمة، بيروت، ط1، 1960.
33- الحاج، ذهبية، في لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، دار الأمل، للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت.
34- حركات، مصطفى، نظرية الإيقاع، (الشعر العربي بين اللغة والموسيقى)، دار الآفاق، الجزائر، د ط، 2008.
35- حسان، تمام، اللغة بين المعيارية والوصفية، عالم الكتاب، مصر، ط1، 2001.
36- الحنفي، معاذ محمد عبد الهادي، البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر، شعر الأسرى نموذجا، أطروحة مقدمة للحصول على درجة الماجيستير، تخصص الأدب والنقد والبلاغة، الجامعة الإسلامية، غزة، 2006.
37- أبو ديب، كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار الملايين، بيروت، ط1، 1974.
38- الرماني، إبراهيم ، الغموض في الشعر العربي الحديث، دار الهومة، الجزائر، د ط، د ت.
39- الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997.
40- أبو زيد، نواري سعودي، في تداولية الخطاب الأدبي، (المبادئ والأجزاء)، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ط1، 2009.
41- السجلماسي، المنزع البديع في تجنس أساليب البديع، تح : علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1980.
42- السد، نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، (الأسلوبية والأسلوب)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت، ج1.
43- السعدني، مصطفى، التغريب في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، 1988.
44- السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه، نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2 ، 1987.
45- سلطان، منير، البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، مصر، د ط، د ت.
46- ابن سيده، المخصص، السفر (3)، دار الفكر، بيروت، د ط، 1978.
47- ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، تح: زكريا يوسف، م6، وزارة التربية والتعليم، القاهرة، ط1، 1956.

48- السيوطي، جلال الدين، الإتقان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة المصرية، بيروت، لبنان، د ط، 1988.
49- شرشال، عبد القادر، تحليل الخطاب الأدبي قضايا النص، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، 2006.
50- صالح، صبحي، دراسات في فقه اللغة، دارا الملايين، بيروت، ط12، 1989.
51- الصباغ، رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر، (دراسة جمالية)، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 1998.
52- صبحي، محي الدين، نزار قباني شاعرا وانسانا، دار الأدب، بيروت، ط1، 1958.
53- الضالع، محمد صالح، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2002.
54- الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، د ط، 1981.
55- الطوسي، نصر الدين، في علم الموسيقى، تح : زكريا يوسف، دار العلم، القاهرة، د ط، د ت.
56- عبد الجليل، عبد القادر، الأصوات اللغوية، دار صفاء، عمان، ط1، 2010.
57- عبد اللطيف، محمد حماسة، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999.
58- عبد الله، محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف القاهرة، د ط، 1981.
59- عبود، شلتاغ، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1985.
60- عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والإيقاعية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، 2001.
61- علي، عبد الرضا، موسيقى الشعر العربي قديمة وحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997.
62- أبو عمشة، عادل، العروض والقافية، مكتبة خالد بن الوليد، نابلس، ط1، 1986.
63- عميش، العربي، خصائص الإيقاع الشعري، (بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر)، دار الأديب للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2005.

64- عياد، شكري محمد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1998.
65- عياشي، محمد، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، د ط، 1976.
66- الغذامي، عبد الله، الصوت القديم الجديد، الهيئة العامة للكتاب، د ط، 1987.
67- الغرفي، حسن، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 2001.
68- فاخوري، محمود، موسيقى الشعر العربي، مطبعة الروضة، دمشق، د ط، 1996.
69- الفارابي، الموسيقي الكبير، تح : غطاس عبد المالك خشبة، دار الكتاب العربي، القاهرة، د ط، 1967.
70- ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة، تح : مصطفى الشويحي، مؤسسة بدران، بيروت، د ط، 1963.
71- فاضل، جهاد "نزار قباني، المرأة مهنتي"، حوار مع نزار قباني، مجلة الحوادث اللبنانية، ع 1894، يوليو 1983.
72- الفراهيدي، الخليل بن أحمد، كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ج3.
73- فضل، صلاح، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الأفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985.
74- فياض، سليمان، استخدامات الحروف العربية (معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا)، دار المريخ للنشر، الرياض، د ط، 1998.
75- قباني، نزار : - الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، د ط، د ت، ج3.
- قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، 1973.
77- القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.
78- قطوس، بسام، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006.
79- لوحيشي، ناصر، مفتاح العروض والقافية، دار الهداية، الجزائر، د ط، د ت.
80- المتولي، صبحي، دراسات في علم الأصوات، (الأصول النظرية والدراسات التطبيقية لعلم التجويد القرآني)، مكتبة زهراء الشرق، ط1، 2006.

81- مراشدة، علي عبد الحميد، في الشعر الحديث، (محمود سامي البارودي) دراسة فنية، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2009.
82- المصري، محمد عبد الغني، مجد محمد الباكير البرازي، تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ط1، 2002.
83- ابن المعتز، الديوان، تح، كرم البستاني، دار صادر، بيروت، د ط، د ت.
84- مقيرش، عثمان، الخطاب الشعري في ديوان "قالت الوردة" لعثمان الوصيف، المؤسسة الصحفية للنشر والتوزيع والاتصال، الجزائر، د ط، 2001.
85- الملائكة، نازك : - ديوان شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، ط2، 1979.
- قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1974.
87- مندور، محمد، في الميزان الجديد، مكتبة النهضة، القاهرة، ط2، د ت.
88- ابن منظور: - لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط4، 2005، ج 15.
- لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ج1.
90- موافي، عثمان، دراسات في النقد العربي، دار المعرفة الجامعية، ط1، 2000.
91- موريه، س، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، تر: سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1969.
92- نصار، حسين، القافية في العروض والأدب، المكتبة الثقافية الدينية، د ط، د ت.
93- نور الدين، عصام، علم الأصوات اللغوية (الفونيتيكا)، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1992.
94- نويوات، موسى بن محمد الأحمدي، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة، الجزائر، ط4، 1994.
95- الهاشمي، السيد أحمد، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مؤسسة الكتب الثقافية، ط2، 1995.
96- الهاشمي، علوي، جدلية السكون المتحرك، مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي، العدد 9، "مجلة البيان"، الكويت، 1990.
97- هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1983.
98- الوجي، عبد الرحمان، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط1، 1989.

99- الورقي، السعيد: - في الأدب العربي المعاصر، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1984.

- لغة الشعر العربي الحديث، "مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية"، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط3، 1954.

101- وهبة، مجدي، وكامل مهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

102- يوسف، حسني عبد الجليل، موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية وعروضية)، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1989، ج1.

103- يونس، علي، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1993.

فهرس

فهرس

المقدمة..... أ- ب

الفصل الأول: البنية والإيقاع.

أولا- مفهوم البنية:..... 7

1- لغة:..... 7

2- اصطلاحا:..... 8

3- خصائص البنية:..... 10

ثانيا- مفهوم الإيقاع:..... 12

1- لغة:..... 13

2- اصطلاحا:..... 14

أ- مفهوم الإيقاع قديما:..... 14

ب- مفهوم الإيقاع حديثا:..... 17

ثالثا- تطور الإيقاع في الشعر العربي:..... 20

رابعا- الفرق بين الإيقاع والوزن وأهمية كل منهما :..... 25

1- الفرق بين الإيقاع والوزن:..... 25

2- أهمية الإيقاع والوزن:..... 27

الفصل الثاني: بنية الإيقاع الخارجي.

تمهيد:..... 29

أولا- الوزن:..... 32

1- تعريفه:..... 32

أ- لغة:..... 32

ب- اصطلاحا:..... 33

2- علاقة الوزن بالموضوع:..... 33

3- وزن القصيدة:..... 35

أ- البحر:..... 35

ب- الزحافات والعلل:..... 43
4- المقطع:..... 47
أ- مفهومه (لغة واصطلاحا):..... 47
ب- رصد المقاطع في القصيدة:..... 48
ثانيا-القافية:..... 54
1- مفهومها:..... 54
أ- لغة:..... 54
ب- اصطلاحا:..... 54
2- أشكالها:..... 56
3- أسماؤها:..... 56
4- قوافي القصيدة:..... 57
أ- شكل القافية:..... 57
ب- أنواع القافية:..... 59
5- الروي:..... 64
أ- مفهومه:..... 64
ب- روي القصيدة:..... 64
ثالثا-التدوير:..... 68
1- مفهومه:..... 68
2- التدوير في القصيدة:..... 69

الفصل الثالث: بنية الإيقاع الداخلي

تمهيد:..... 76
أولا- الصوت المعزول:..... 78
1- مفهومه:..... 78
2- الأصوات المجهورة والمهموسة في القصيدة:..... 79
ثانيا- التكرار:..... 88
1- مفهومه:..... 88
أ- تكرار الحرف:..... 89

ب- تكرار الكلمة:..... 94
ج- تكرار الجملة:..... 96
ثالثا- المحسنات اللفظية:..... 99
1- مفهومها:..... 99
2- الجناس:..... 100
3- الترصيع:..... 103
4- الطباق:..... 105
خاتمة:..... 110
ملحق:..... 113
قائمة المصادر والمراجع:..... 132
فهرس:..... 140