

الجامعة الإسلامية - غزة
عمادة الدراسات العليا
كلية الآداب - قسم اللغة العربية

البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر شعر الأسرى أنموذجاً

إعداد

الباحث / معاذ محمد عبد الهادي الحنفي

إشراف

الدكتور / عبد الخالق العف

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير
في اللغة العربية تخصص الأدب والنقد والبلاغة

١٤٢٧ هـ / ٢٠٠٦ م

الإهداء

- إلى روح والدي الأستاذ : محمد عبد الهادي الحنفي رحمه الله ،
كم تمنى أن يرى هذه اللحظات !!؟ ، وتمنيت أن يُشاركني تفاصيل بحثي .

شكر وتقدير

أتقدم بجزيل الشكر والتقدير للأساتذة الذين أثروا هذا البحث :-

د. عبد الخالق العف - المشرف على البحث -

أ. د. نبيل أبو علي - المناقش الداخلي -

د. حماد أبو شاويش - المناقش الخارجي -

كما أتقدم بوافر التقدير للأخ المناضل / هشام عبد الرازق .

ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر والتقدير لأهلي جميعاً والدتي ، وأختي وزوجتي وأبنائي الذين

ساهم كل منهم لإخراج هذا البحث للنور .

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة البحث

لم يكن الوقت الذي ما انفك السجان يحاول سرقة من أعمار الأسرى هامشياً ، ولم يعلُ إبداع الأسرى غبارُ السنين ، ولا التراكمات العنثية تغلغت إلى مكامن المقاومة ومواطن الحياة في نفس إنسان تبتدع الربيع في مساحة صحراوية إسمنتية ، وتبعث الأمل في دقائق الأيام المثقلة بمرارة الرتابة والعزل الانفرادي ، وفيما تكتسي الزنازين الأسلاك الشائكة والوحشة وتتكاثر الأصفاد ، تنمو الظلمة وتستوطن الغربة الجدران المدببة ، ويعلو القضبان الصداً ، فيفجأنا الفرح الدافئ المنبعث من وردات الخيال المنتشية بقطرات الحربة ، فلن ينحسر البحر أمام الغازين ، ولن ينحني الزيتون رغم القضبان تحاول أن تُذبل ياسمين العمر ، فتزهر سنيننا وتخبو أعمارهم لأنهم سيرحلون ونحن سنبقى .

في السجن أرادوا بتر تواصل الإنسان مع الإنسان ومع روح الأرض ، ويسهرون بقمعهم وحقدهم وأقسام تحقيقهم وأروقة تعذيبهم ، ويُصرُّ الأسرى أن يمدوا أعمارهم جسراً يغمر الفصول ويجتري مساحات الصمت ، ويعبر مسافة الصحو فيزهر الأمل الغض وتنتشر الزنايق و يتسلقنا الربيع ، فما زال الأسرى يكتبون أفكارهم ويعقدون جلساتهم السرية ويُعمِّمون قصائدهم الشعرية ، وما زالوا يُنظِّمون أوقاتهم ويتذوقون الشعر لنقطف إبداعاً .

لقد رُفد الأسرى الفلسطينيون الأدب الفلسطيني الحديث بدوافع الإبداع وروافد التميز ، ورغم الظلال الكثيفة التي ظلت تلف أشعارهم ، تقف القصيدة الأسيرة شامخة تحمل خصوصية الثورة وعنف المقاومة ، ورقة العشاق وطهارة الانتماء ، ولكن الأدب الأسير لم يأخذ حقه في البحث والأضواء رغم أن السجن ظل من أهم روافد الإبداع والتطور الفكري والثقافي والأدبي .

لقد حاولت في هذا البحث الذي يدرس البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر أن أُلقي الضوء على أدب الأسرى ، فاتخذت شعر الأسرى أنموذجاً للإطلاع على العديد من الإبداعات الشعرية التي أنتجها الأسرى الفلسطينيون أو المحررون منهم ، لتوضيح مدى أهمية الأدب الأسير في تطور النهضة الأدبية والثقافية الفلسطينية ، في الحين الذي ظل الجزء الأكبر منه بعيداً عن النشر ، وقد استنثيت نفسي كشاعر أسير لأنني صاحب البحث ورأيت أنه لا يحق لي أدبياً أن أبحث في نفسي ، وحاولت أن أمثّل لأشعار معظم الشعراء الأسرى بالقدر الذي تسمح به الدراسة الأدبية .

وتجيء هذه الدراسة في البنية الإيقاعية لتلقى الضوء على أهمية الإيقاع في بناء القصيدة ومدى تأثير وتأثر الدلالة بالبنية الإيقاعية ، وقد اعتمدت المنهج التحليلي مستفيداً مما

توفره الدراسة التحليلية من تركيب وتفكيك البنية الإيقاعية التي تشمل الموسيقى الداخلية إلى جانب الموسيقى الخارجية ، منطلقاً من حقيقة كون هذه الدراسات الحديثة - القليلة نسبياً - هي دراسات تستعين بعدد من النظريات الحديثة في علم اللسان " Linguistic " وعلم الأصوات " Phonetics " إضافة إلى البحث في العلاقات الصوتية والدلالات النفسية ، وقد حاولت أن أفيد من هذه العلوم لأتمكن من ربطها بدراسة البنية الإيقاعية .

وقد كانت ندرة الأبحاث الحديثة التي تبحث في البنية الإيقاعية ، وعدم تشجيع الكثير من الباحثين مما يعني عدم وجود العدد الكافي من هذه المراجع المهمة للبحث ، وندرة المتخصصين في جامعاتنا الفلسطينية مما يعني قلة الأبحاث والمراجع في مكتباتنا الجامعية ، من أهم الصعوبات التي واجهتني في هذا البحث عدا عن إصراري على تسجيل أدب الأسرى النادر المراجع وفاء لسنوات من الألم والمعاناة أمضيتها بينهم .

وقد أعانني د. عبد الخالق العف بتوفير العديد من الدراسات والأبحاث الإيقاعية ، إضافة إلى الجهد الكبير الذي استنزفني في توفير مراجع عربية مهمة ، تُغني البحث الذي جهدت في أن يكون دقيقاً أميناً ، معتمداً طريقة التفكير العلمي في تناول عدد من القضايا الإيقاعية الجديدة ، متبعاً أسلوب التقطيع العروضي بطريقة المقاطع لكل ما عرضه من أشعار محاولاً أن أشير إلى الرأي العروضي في صواب أو خلل الأوزان المستخدمة في كافة القصائد الشعرية لكافة الشعراء الأسرى .

ومن الدراسات المهمة التي استعنت بها أكثر من غيرها أحب الإشارة إليها : كتاب " البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة " لمحمد بن أحمد و بشرى عليطي ومولاي حفيظ بابوي ، والتي تعتبر من الدراسات البحثية الحديثة المهمة ، التي تتناول العلاقات الإيقاعية وتأثيرها على العلاقات الدلالية في شعر عز الدين المناصرة ، وكتاب " قضايا الشعر المعاصر " لنازك الملائكة باعتباره من المراجع المهمة التي تدرس بدايات الشعر الحديث - شعر التفعيلة - وبعض الظواهر الإيقاعية في شعر التفعيلة ، وكتاب " التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر للدكتور عبد الخالق العف وخاصة الباب الرابع " تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر " الذي يدرس البنية الإيقاعية كبنية متفاعلة تتعدى الخصائص الصوتية إلى سياقات إيحائية ودلالية ، وكتاب " السجن في الشعر الفلسطيني " للدكتور فايز أبو شمالة والذي يُعتبر مرجعاً مهماً في الشعر الفلسطيني الأسير ، وكتاب " الإيقاع في شعر السيّاب " للدكتور سيد البحر اوي ، والذي يعتبر إلى جانب كتابه " في البحث عن لؤلؤة المستحيل " من الكتب التي تؤسس لدراسات إيقاعية حديثة ، ولا بد من ذكر الكتب موسيقى الشعر العربي للدكتور حسني عبد الجليل يوسف ، وأبحاث د. يوسف بكار و د. وليد سيف لأهميتها العلمية والبحثية في التأسيس لدراسات إيقاعية حديثة ، وليس آخراً كتاب "

شعرنا الحديث إلى أين؟؟ " للدكتور غالي شكري والذي أفدت منه وهو يُقدم بحثاً علمياً يدرس تطوّر الشعر العربي الحديث وتتنوع أشكاله الإيقاعية في ظل مفهوم الحداثة عند شعراء العربية الجدد .

وقد اقتضت طبيعة هذا البحث أن تسير وفق الخطة التالية :

مهاده نظري (تطور الإيقاع في الشعر العربي حتى شعر التفعيلة)
ويقدم هذا الفصل تأسيساً للبحث عبر الإطلاع على مفهوم البنية الإيقاعية في الشعر العربي القديم حيث نلقي نظرة مقارنة على إيقاع الشعر في العصر الجاهلي - المعلمات - والإسلامي الأول والثاني وصولاً إلى الخليل بن أحمد وعلم العروض ، ثم نتعرف على بعض التطورات الإيقاعية في العصر العباسي والمحاولات التجديدية وصولاً إلى الإيقاع في العصر الحديث ومحاولات التطوير حتى شعر التفعيلة الحديث .

الفصل الأول : بواعث الشعر الفلسطيني الواقعية والفنية

حيث يحاول الباحث دراسة اتصال الشعر الفلسطيني المقاوم بحركة التطور الإيقاعية في الشعر العربي من جهة ، ومن جهة أخرى محاولات التواصل بين الشعراء الفلسطينيين في أماكن الشتات ، ومن ثم التركيز على شعر الأسرى الفلسطينيين كجزء مهم من شعر المقاومة ، وظروف الأسرى ومحاولاتهم الإبداعية في ظل منع الكتابة والنشر ، وصولاً إلى التركيز على عدد من كبار الشعراء وتجربتهم الشعرية داخل السجون والمعتقلات وذكر عدد من إبداعاتهم للتأكيد أن الإبداع وُلد مع المعاناة واكتسب لونا إنسانياً مميزاً ، ثم السجن في شعر الأسرى أنفسهم وذلك وفق العناوين الآتية :

أولاً: الشعر الفلسطيني الحديث والتجربة الثورية

ثانياً: شعر الأسرى الفلسطينيين وشعر المقاومة

رابعاً : شعراء المقاومة في السجون والمعتقلات

ثالثاً : الكتابة في المعتقلات

خامساً : المعاناة والإبداع

سادساً : السجن في وصف الشعراء الأسرى

الفصل الثاني : تشكيل البنية الإيقاعية

وفي هذا الفصل ندرس تشكيل البنية الإيقاعية من خلال رصد بعض الظواهر الإيقاعية مثل التردد الصوتي أو التكرار ومدى تأثيره في البنية الدلالية إضافة إلى التأثير الإيقاعي وتمثيل ذلك على نصوص شعرية من إبداعات الشعراء الأسرى ، ثم ننتقل إلى التجانس التركيبي ثم دلالات التشكيلات الكتابية ثم ندرس إحياء الامتدادات الصوتية ، ووشايتها

بالحالة النفسية الموحية بالتجربة الشعرية ثم ننتقل إلى ظاهرة التدوير العروضي لنوضح الخلاف بين الباحثين في قبول هذا المصطلح أو رفضه ثم الوصول إلى معرفة التدوير كظاهرة عروضية ممثلين عليها بالعديد من القصائد الشعرية ، وجاء الفصل وفق العناوين الآتية :

- أولاً : الترديد الصوتي
ثانياً : التجانس التركيبي
ثالثاً : التشكيل الكتابي :
رابعاً : الامتدادات الصوتية
خامساً : التدوير العروضي

الفصل الثالث : الإيقاع الداخلي في المستويات اللفظية والتركيبية والسياقية

أخذت اللغة في قصائد الأسرى بعداً أدبياً إبداعياً بطرق إنتاجها وكيفيةها ، وحملت اللغة بإيقاعاتها وتراكيبها أبعاداً دلالية مهمة ، إضافة إلى الإيقاع الداخلي الذي تمنحه إيقاعات الحروف ثم ننتقل إلى دراسة إيقاع الألفاظ الداخلي ثم الإيقاع الداخلي في العبارات والجمل ، وذلك وفق العناوين التالية :

- أولاً : - الإيقاع الداخلي للحروف
ثانياً / الإيقاع الداخلي للألفاظ
ثالثاً : إيقاعية الجمل والعبارات

الفصل الرابع : إيقاع الأشكال العروضية في شعر الأسرى

وقد تناول الباحث دراسة إيقاع الأشكال العروضية ، متناولاً الموسيقى الخارجية بشقيها الوزن والقافية ، مضيفاً قسماً ثالثاً له علاقة بالموسيقى الخارجية في ظل تطورات الوقفات الإيقاعية في العصر الحديث ، الذي تحرر جزئياً من سيطرة وقود القافية إلى نظام الوقفات ، وبدأ الباحث بتناول الحديث عن الوزن عامة ، انتقل بعده إلى المقاطع الوزنية التي يميل لاستخدامها لمناسبتها لغتنا العربية شعراً ونثراً ، بما يفتح المجال أمام دراسات إيقاعية حديثة ، وقد استعنت بأخي وائل الباحث في الرياضيات لوضع معادلات رياضية يمكن بواسطتها قياس نسبة السرعة مستعينين بعلم العروض وطريقة المقاطع الوزنية ، مما يفتح أبواب مجالات بحثية جديدة في الدراسات الإيقاعية ، ثم ينتقل البحث إلى الحديث عن الشعر العمودي في شعر الأسرى ، ثم دراسة التفعيلات المستخدمة في شعر التفعيلة ومشتقاتها باستفاضة ، ورصد بعض المشتقات المستحدثة ، وحاول البحث وضع شروط لاستخدامها ، ثم تحدث عن التفعيلات المختلطة في شعر التفعيلة وطريقة استخدامها ، وأورد البحث بعض

الأمثلة ثم ينتقل البحث إلى القافية كركن رئيس في الموسيقى الخارجية ، يدرس أنواعها مع التمثيل ، ثم ينتقل للحديث عن الوقفات الإيقاعية العروضية والدلالية ووقفة البياض ، وذلك وفق العناوين التالية :-

الموسيقى الخارجية :

أولاً : الوزن

١ - المقاطع الوزنية " العروضية " . ٢ - الشعر العمودي في شعر الأسرى .

٣ - التفعيلات المستخدمة في الشعر الحديث " شعر التفعيلة " .

٤ - التفعيلات المختلطة في قصيدة شعر التفعيلة .

ثانياً : القافية

أ - القافية الموحدة . ب - القافية المتتالية .

ج - القافية المتجاوبة . د - القافية المرسلة .

ثالثاً : الوقفات الإيقاعية

أولاً : الوقفة العروضية . ثانياً : الوقفة الدلالية . ثالثاً : الوقفة المنتهية بالبياض .

وأخيراً أسأل المولى عز وجل أن أكون قد وفقت في تقديم بحث علمي يضع بعض النقط فوق الحروف الكثيرة في هذا الجانب المهم من لغتنا العربية ، ويجد من التشجيع ما يدفع إلى مزيد من الأبحاث والدراسات العلمية ، ولأنني جهدت كثيراً في هذا البحث آمل أن يعذرنني من لا يحبون النقد ، ولا يستقبلون بأريحية الإشارة إلى الخلل ، متمنياً أن يُشكل البحث دافعاً للتطوير لأنه لا يمكن أن يكون معول هدم ، فقد عني بتناول أشعار أشهر الكتاب الأسرى .

معاذ محمد الحنفي

٢٠٠٦ / ٦ / ٤ م

مهاد نظري

(تطور الإيقاع في الشعر العربي حتى شعر

التفعيلة)

بسم الله الرحمن الرحيم

مهاده نظري : (تطور الإيقاع في الشعر العربي حتى شعر التفعيلة)

سمح بعض الباحثين لأنفسهم استقراء الإيقاعية الأولى في الشعر العربي القديم ،
والبحث في بدايات الوزن الشعري ، رغم عدم موضوعيته واعتماده على التخمين والخيال ،
إلا أنه يعد منطقياً لأنه بُني على الاستنتاج العقلي ولكنه استنتاج غير قاطع ، لأنه محاط

بالغموض الذي يحيط بأول من قرض الشعر وتحديد زمانه بدقة وهذا ما لم يجزمه أي منهم ، ومليء بالشك ، لأن غالبية الباحثين يعتقدون أن الشعر يرتكز على الإيقاع الذي بدأ في الجاهلية سجماً وهو : " الشكل الأول للشعرية الجاهلية ، أي الكلام الشعري المستوي على نسق واحد . " (١)

ولأن الإيقاع يمثل ركناً أساسياً هاماً في الخطاب الشعري ، فقد اعتبره القدماء قاعدة للتمييز بين الشعر والنثر ، وهذا ما نراه في تعريف حازم القرطاجني للشعر : " أنه كلام موزون مقفى . " (٢) وكان يريد التفريق بين الشعر الحق والزائف ، ووقف عند تأثير الشعر وأنه بإيقاعاته وليد حركات النفس ، وليس كلاماً موزوناً ومقفى فحسب .

ورغم أن ما وصلنا من أقدم قصائد الجاهليين ، يعتبر كاملاً ناضجاً كما نجده بوضوح عند المهلهل بن ربيعة ، ورائداً فذاً عند ابن أخته امرئ القيس ، إلا أن المرحلة الوسطى بين الحداء والسجع والرجز من جهة ، باعتبارها إيقاعية أولية للشعر العربي القديم ، ومرحلة المعلمات الجاهلية باعتبارها أرقى قمم الشعر العربي من جهة أخرى ، هي مرحلة مفقودة ضائعة لا بد أنها مرت عبر مراحل وأزمنة متعددة ومتنوعة وممتدة ، حتى وصل الشعر إلى الإيقاع الناضج المكتمل في القصيدة العربية الجاهلية ، " التي حملت أشكالاً إيقاعية متنوعة ومعقدة وتطلبت توازناً ودقة أكبر في الترجم الإيقاعي . " (٣)

" إن أولى مراحل تطور الشعر العربي ، هي الأرجوزة المتطورة عن الجمل المسجوعة ، التي تعتمد القافية ، ولكنها غير موزونة ، ثم السجع الذي ارتقى إلى بحر الرجز . " (٤)

ولا نجد من التراث الشعري القديم ما يمكن أن نطلق عليه أصل الشعر ، أو ما يمكن أن نقول إنه إحدى مراحل التطور ، ومهما يكن فالأمر المتفق عليه ، أن الرباط المنطقي الوحيد بين الشعر وأصوله اللغوية هو الإيقاع ، الذي يعول على وحدته الداخلية والخارجية . ويُجمع علماء العروض ، على أنه لا فرق بين صناعة الإيقاع ، وصناعة العروض ، إلا أن ما يميّز صناعة الإيقاع أنها تقسم الزمن بالنغم ، وصناعة العروض تقسم الزمن بالحروف المنطوقة .

(١) الشعرية العربية : أدونيس ، ط٢ (بيروت ، دار الآداب ، ١٩٨٩ م) ص ١٠ .

(٢) منهاج البلغاء وسراج الأبناء : حازم القرطاجني ، تحقيق محمد بن الخوجة ، ط٢ (بيروت ، دار الغرب الإسلامي) ص ١٧ .

(٣) البيئة الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة : محمد بن أحمد وآخرون ، ط١ (القدس ، اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، ١٩٩٨ م) ص ٦ .

(٤) الصوت القديم الجديد ، د. عبد الله الغدامي (القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٧ م) ص ١١ .

و" الإيقاع ظاهرة صوتية في الكلام المنطوق بعامه ، ولكنه في الكلام المنظوم يكتسب معنى آخر ، إذ يجري على أوزان منتظمة متكررة ، وقوالب إيقاعية محكمة القياس ، تشكل في مجموعها ما يسمى بعروض الشعر ، أي القوالب الوزنية التي يجري عليها الكلام المنظوم " (٥) .

والإيقاع منه ما هو متناسق يسير على نمط واحد يُسمى وزناً ، وما دون ذلك يظل إيقاعاً ، فالإيقاع يشمل الوزن ، والوزن نمط من أنماط الإيقاع ، أما الموسيقى فهي الأشمل والأعم منهما ، فهي سبب وجودهما ، وهما جزء من الكل الموسيقي .

ويبدو أن الشعر العربي نشأ مقترناً بالموسيقى والإنشاد ، ولذا ينكر القول في تراثنا القديم : - أنشد فلان - يقصدون قال شعراً ، والإنشاد هنا غير الغناء ، ولكن ذلك يبرز قيمته الإيقاعية الوزنية ، " فالتراث الشعري العربي القديم نشأ في ظل الإلقاء المسموع ، والرواية الشفوية المنطوقة ، والأداء الصوتي بدلاً من الكتابة ، التي لم تكن شائعة . " (٦)

ومن الأهمية بمكان أن نتعرف على مكانة الشعر ، عند العربي القديم في الجاهلية ، فقد كان الشعر ديوانه وبضاعته وفخره وتاريخه ، والشعراء في القبائل العربية ارتقوا إلى أعالي سلم المجد الاجتماعي ، ملوكاً وقادة وأسياداً ، تقام الأفراح لظهور نبوغ صبي تتفتح عنده بوادر الشعر ، حتى إن اللغة غدت عماد أسواق تقام لاستقبال ما يكنزون ، وما تتفتق عنه قرائحهم فغدا الشعر مجالاً للمنافسة ، فهو أرقى أشكال التطور اللغوي في مجتمع أخذت اللغة البليغة مكانة مميزة أقرب للقداسة ، ورغم هذا التقدم الهائل والمميز للغة المنطوقة ، شعراً ونثراً وخطابة وحكمة ، لم تحظ الكتابة بهذا القدر من الاحترام والعناية ، ولم يصلنا هذا التراث العريق ، إلا عن طريق الرواية الشفوية ، وظلت الكتابة ثانوية مهملة ، يقتصر مجيدها على عدد محدود جداً ، ويرى غالبيتهم أن الكتابة ليست ذات قيمة هامة ، في حين ركزوا على الحفظ الأمين للنصوص ، واتخذوا الرواية بالنقل الشفهي ، وسيلة أساسية ورئيسة لنقل إبداعاتهم عبر الأجيال ، لذا لم يصلنا إلا المبدع والمميز الذي اهتم بنقله - لجودته - الرواة .

ولعل الدارسين في عصرنا يجدون صعوبة لم تكن موجودة قديماً في التعامل مع المنطوق ، لأننا اليوم لا نتعرف على غالبية تراثنا إلا كتابة ، ثم إن الكثيرين لا يجيدون تجريد الشعر من زوائده المكتوبة .

(٥) العروض و الإيقاع : د يوسف بكار و د وليد سيف ، ط ١ (عمان ، منشورات جامعة القدس المفتوحة ، ١٩٩٧م) ص ١٠ .

(٦) المرجع السابق ، ص ١٠ و ص ١١ .

وأعتقد أن هذه الأجواء الثقافية ، أثرت على البنية الإيقاعية للأشعار في العصر الجاهلي ، فلجأوا إلى الحكم على أوزانهم الشعرية الخاصة بالمنطوق لا بالمكتوب .

" لقد ارتبطت نشأة الشعر بمرحلة من مراحل نمو اللغة لدى الإنسان ، حين أصبحت اللغة ذات طابع مالي ، بعد أن كانت نفعية مباشرة . " (٧)

هذا الارتباط الوثيق بين تطور اللغة ، من أداة تواصل وحاجة إنسانية بدائية نفعية ، إلى أدوات للتعبير عن العلاقات غير المباشرة للأشياء ، ووصف الدلالات غير الحسية وغير المادية للكلمات ، " هو ما أعطى الألفاظ ذلك الإشعاع الغني ، ومنح الصور المتعددة الناشئة عن اللغة ذلك السلطان على سلوك الإنسان وفكره . " (٨)

إن الموسيقى الإيقاعية في الشعر ، هي روحه وتمثل التشكيل الزمني والمكاني ، في الخطاب الشعري ، لأن الوحدات الإيقاعية الزمنية التي تقابل التفعيلات العروضية ، مضافاً إليها القافية ، بما تضيفه من جرس موسيقي ، تعطي نغماً خارجياً هاماً ، عدا الموسيقى الداخلية التي تعنى بتناسق الحروف وتناسب مخارج الكلمات .

" والعروض هو ميزان الشعر ، وقد حملت لفظة عروض عدة معان منها : مكة والمدينة وما حولهما ، ومنها الناحية ، والناقة ، والطريق في عرض الجبل ، وهي لفظة يجوز فيها التذكير والتأنيث . (٩)

ولا يخرج المعنى الاصطلاحي للعروض عن ما أورده الخطيب التبريزي في الكافي حيث يقول : " اعلم أن العروض ميزان الشعر ، بها يعرف صحيحه من مكسوره ، وهي مؤنثة ، وأصل العروض في اللغة الناحية ، ومن ذلك قولهم " أنت معي في عروض لا ثلاثمني - أي في ناحية - . " (١٠)

ويضيف التبريزي : و يحتمل أن يكون سبب التسمية لأنه ناحية من الشعر ، ويحتمل أن يكون قد سمي عروضاً ، لأن الشعر يعرض عليه فما وافقه كان صحيحاً ، وما خالفه كان فاسداً . (١١)

ويمكن الوصول إلى سبب تسمية علم العروض بهذا الاسم بالآتي :

١ - لأنه ناحية من الشعر صعبة كالناقة التي لم تروض .

٢ - لأنه يعترض طريق الشاعر كالجبل يسد الطريق .

(٧) النقد الأدبي الحديث : د. محمد غنيمي هلال (بيروت ، دار العودة ، ١٩٨٧ م) ص ٣٤٢ .

(٨) المرجع السابق ، ص ٣٤٤ .

(٩) تاج العروس : الزبيدي ، ج ٥ ، باب عروض .

(١٠) الكافي في العروض والقوافي : الخطيب التبريزي ، تحقيق الحساني حسن عبد الله (القاهرة ، مطبعة المدني ، ١٩٦٩ م) ص ١٧ .

(١١) انظر الكافي في العروض والقوافي : الخطيب التبريزي ، تحقيق الحساني حسن عبد الله ، ص ١٧ .

٣- لأن الشعر يعرض عليه وله الحكم فيه .

٤- لأن الخليل بن أحمد الفراهيدي ألهمها وهو بمكة ، التي من أسمائها العروض .

٥- ويورد د . صفاء خلوصي رأياً متفرداً مُستقى من ابن الحديد : " العروض هي عُمان مكان نشأة الخليل ، ومن أسمائها العروض ، معتمداً على ما أورده ابن الحديد في شرحه نهج البلاغة ج ١ ، ص ٣٠٧ " . (١٢)

وصاحب العروض هو العالم الجليل ، الخليل بن أحمد بن عمر بن تميم الفراهيدي ، الذي كان من أئمة اللغة والأدب ، وكان عالماً بالموسيقى ، وشاعراً له العديد من القصائد ، وكان ورعاً تقياً حج مكة مرات عدة .

ودلت العديد من الروايات أن العرب كانت تعرف ميزان الشعر ، وتعرف تطبيقه على أشعارهم ، وإن كانت طرائقهم النظرية غير ناضجة ، أو غير علمية ، و دون القواعد والأصول التي ابتكرها الخليل فيما بعد .

ومن الدلائل على معرفة العرب بميزان الشعر قبل الخليل ، ما يورده ابن فارس في كتابه الصحابي : لقد توالى الروايات أن الخليل أول من تكلم في العروض ، وكان العلم به قديماً ، ولا ننكر ذلك ، بل نقول إن هذا العلم كان قديماً وأنت عليه الأيام في أيدي الناس ثم جدده هذا الإمام . (١٣)

ويورد ابن هشام قول الوليد بن المغيرة رداً على المشركين عندما أرادوا أن يصفوا ما سمعوه من القرآن فقالوا : " نقول شاعر ، قال : ما هو بشاعر ، لقد عرفنا الشعر كله ، رجزه وهزجه و قريضه و مقروضه و مبسوطه ، فما هو بالشعر " . (١٤)

ويروى أن أبا الحسن الأخفش ، روى عن الحسن بن يزيد ، أنه قال : " سألت الخليل بن أحمد عن العروض ، هلا عرفت له أصلاً قال : نعم ، مررت بالمدينة حاجاً ، فبينما أنا ببعض طرقاتها ، إذ أبصرت بشيخ على باب يُعلم غلاماً وهو يقول قل :

نعم لا ، نعم لا لا ، نعم لا ، نعم نعم نعم لا لا ، نعم لا لا ، نعم لا ، نعم نعم

قال الخليل : فدنوت منه فسلمت عليه ، وقلت له : أيها الشيخ ما الذي تقوله لهذا

الصبي ؟ فذكر أن هذا العلم شيء يتوارثه هؤلاء الصبية عن سلفهم ، وهو علم عندهم يسمى التنعيم ، لقولهم فيه نعم ، قال الخليل : فحججت ثم رجعت إلى المدينة فأحكمتها . " (١٥)

(١٢) فن التقطيع الشعري : د. صفاء خلوصي ، طه (بغداد ، مكتبة المثنى ، ١٩٧٧م) ص ٢٦ .

(١٣) انظر الصحابي في فقه اللغة : ابن فارس ، تحقيق السيد أحمد صقر (القاهرة ، دار إحياء الكتب العربية ، ١٩٨٠م) ص ١٤ .

(١٤) السيرة النبوية : ابن هشام ، تحقيق مصطفى السقا وآخرين (القاهرة ، مطبعة مصطفى الحلبي ، ١٩٣٦م) ج ١ ، ص

٢٨٩م .

(١٥) الختام المفوض عن خلاصة علم العروض : محمد العلمي (المغرب ، دار الثقافة ، ١٩٨٣م) ص ٣٧ .

وهذا الوزن هو وزن البحر الطويل ، " ولم ترد روايات أخرى عن استخدام هذه التركيبية (نعم / لا) لصياغة أوزان باقي البحور ، رغم إمكانية تحقيق ذلك في تقديم لا ونعم وتكرارهما وإلحاق لا بنعم ، بتقصير حركتها الطويلة لتصبح - لنعم - لتتناسب كافة أوزان أشعار العرب . " (١٦)

ونجزم أن العرب في الجاهلية لم تعدم هذه الوسيلة ، أو وسائل أخرى لتعليم أبنائهم أوزان قصائدهم ، رغم أنها لم ترق إلى الدرجة التي رسمها الخليل وأوصل بها العروض إليها ، حيث غدا علماً تاماً على يديه ، إذ لا يجوز مجرد الظن أن روائع قصائد الجاهليين ، والمكانة الرفيعة التي حظيت بها قصائدهم الخالية من العيوب البلاغية و العروضية ، والممتلئة حياة وإيقاعاً ، كانت بدون عناية فائقة ، بل ثمرة تدريب متواصل تلقاه الشعراء ، قبل الوصول إلى قمم إبداعاتهم في " المعلمات " .

" وقد ورد أن أحدهم كان إذا أراد أن ينظم قصيدة كرر بيتاً من بحر ونظم من وزنه ، أو كرر كلمات مهملة تؤلف وزناً ما ، ينظم عليه . " (١٧)

ويمكن أن تحل هذه الكلمات المهملة محل طريقة التتعيم (نعم / لا) .

و تتجمع أوزان الشعر العربي في ستة عشر بحراً ، " قيل إنها سميت بحراً لأنه يوزن بها ما لا يتناهي من الشعر " . (١٨)

والخليل بن أحمد الفراهيدي هو الذي أخرج هذا العلم إلى الوجود ، فوضع له القيود والقواعد والقوانين ، فأتم صنعه حتى إنه يمكن القول : إن أحداً بعده لم يستدرك عليه شيئاً مذكوراً ، حتى الأخفش الأوسط ، الذي قيل إنه استدرك على بحور الخليل بحر المتدارك كان قد ذكره الخليل ، وهو عنده شاذ لا يعول عليه لمخالفته الأصول التي جرى عليها أكثر شعر العرب ، " والأخفش ينكر بحرين ، هما المضارع والمقتضب ، وقال عنهما إنهما ليسا من شعر العرب ولم يسمع شيئاً منهما ، والزجاج يقول : إنهما وردا عن العرب بقلّة ، أما الخليل فيعهدهما من البحور الواردة عن العرب والتي نظموا عليها كثيراً من قصائدهم . " (١٩)

وقد ورد اختلاف بين رأي القدماء في وزن معلقة عبيد بن الأبرص البائية لأنها لا تقع ضمن بحور الخليل ، رغم كونها أسبق منه بقرون ، و سنتناول ذكر عروض هذه

(١٦) العروض والقوافي ، دراسة في التأسيس والاستدراك : محمد العلمي (المغرب ، دار الثقافة ، ١٩٨٣م) من ص ٤٠ حتى ص ٤٣ .

(١٧) فن النقطيع الشعري : د. صفاء خلوصي ، ص ٩ .

(١٨) الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي : د. محمد خفاجي و د. عبد العزيز شرف ، ط١ (بيروت ، دار الجيل ، ١٩٩٢ م) ص ٢٢ .

(١٩) الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي ، ص ٢٢ .

المعلقة لاحقاً ، وبالتالي فقد اعتمد الخليل على وضع البحور " الأقيس " ، التي يمكن البناء على وزنها ، وكذلك البحور الأكثر شيوعاً .

وفي ذلك يقول د. شكري عياد : " ثمة أوزان أربعة قيل فيها أكثر من أربعة أخماس ما أحصي من الشعر ، وهي الطويل والكامل والوافر والبسيط ، وثمة أوزان أربعة لم يقل القدماء فيها على الإطلاق ، وهي المضارع والمقتضب والمجتث والمتدارك ، ويستنتجون من ذلك أن هذه الأوزان الأربعة ، لم يكن لها وجود حقيقي ، ولكنها استخرجت استخراجه من دوائر الخليل . " (٢٠)

وفي إجابته عن التساؤل لماذا أثبتوا بحوراً وأسقطوا غيرها يقول : " نرى إن صنيع العروضيين في الحالتين يتفق مع مناهجهم اللغوية ، فهم ربما قبلوا الشاهد الواحد وجعلوه قاعدة إذا وجدوه - أقيس - أي أكثر انسجاماً مع البناء النظري الذي أقاموه ، وربما رفضوا أكثر من شاهد أو تأولوه أو اعتبروه شاذاً إذا لم يتفق مع ذلك البناء النظري ، هذا شأنهم في النحو واللغة . " (٢١)

كما أن الأوزان التي قبلت في العصور العباسية ، وما بعدها وكذلك أغلب الأوزان في شعر العامة ، " يمكن رد أصولها إلى الأوزان الستة عشر هذا على اعتبار أن الشعر موزون ومقفى ، أما من لا يرى ذلك فلا فرق في نظره بين الشعر والنثر . " (٢٢)

لذا يمكن القول باكتمال علم العروض على يد واضعه الأول ومستتبطة الذي جهد في استقصاء ما درجت عليه أشعار العرب الجاهليين بالسليقة ، ولم يكونوا ليخطئوا فيها فيخلطوا بين وزن وآخر ، أو يخلوا بوزن بيت ، رغم عدم معرفتهم المنهجية بالمصطلحات العلمية المهمة ، التي وضعها الخليل الذي استتبط هذه الأوزان والإيقاعات ، التي جرى عليها الشعر العربي ، وابتدع الخليل بن أحمد منهاجاً وصفيّاً جامعاً كاملاً لكافة الأوزان ، وقام بتحليل مكوناتها ، ثم وضع النظام الخاص للحكم على ما يجوز إيقاعياً دون الخلل ، وما لا يجوز ، معتمداً على عقلية فذة ، وخبرة إيقاعية ثرية ، وبحث عميق دقيق ، نتاج جهد وعمل وصبر وطول تأمل وأناة .

وكل من أتى بعده حاول إضافة مصطلحات جديدة أو تسمية مصطلحات لم تُسمِّ ، حتى وصل الأمر إلى التعقيد المبالغ فيه ، لتتضخم حجم المصطلحات لدرجة دفعت بعض علماء العصر الحديث إلى محاولة التخفيف من هذه المصطلحات ، وإعادة وصف العروض وفق أسس علمية جديدة مثلما فعل د . إبراهيم أنيس في كتابه " موسيقى الشعر "

(20) موسيقى الشعر العربي : د. شكري عياد ، ط ٢ (القاهرة ، دار المعرفة ، ١٩٧٨ م) ص ١٣ .

(21) المرجع السابق ، ص ١٣ .

(22) انظر فن التقطيع الشعري : د. صفاء خلوصي ، ص ١١ .

عبر تبسيطه وتسهيله للعروض وكثرة مصطلحاته وتداخلها ، ونادى بضرورة القفز عن هذه التعقيدات ، وكذلك من الضروري الإشارة إلى محاولات مهمة لتسهيل علم العروض ، ومن هذه المراجع الحديثة : دائرة الوحدة د. عبد الصاحب المختار ، والأدلة الرقمية لبحور الشعر العربي د. أحمد مستجير ، وفي البنية الإيقاعية للشعر العربي د. كمال أبو ديب ، وموازن الشعر باستعمال الأرقام الثنائية د. محمد طارق الكاتب .

وما هو جدير ذكره أن الكثير ممن لديهم موهبة الشعر ، لا يجدون ضرورة للخوض في تعقيدات علم العروض معتمدين على قدرتهم السمعية الدقيقة ، وإحساسهم المرهف بموسيقى الكلمات وإيقاعها ، ولكن ذلك لا يُغني عن العروض لأهميته في ضبط الإيقاع ورصده ، مما يُعرضهم للوقوع في بعض الأخطاء العروضية .

وإذا أردنا الوصول إلى معرفة أكثر الأوزان - البحور الشعرية - استخداماً في العصر الجاهلي ، كان لزاماً علينا أن نمعن النظر في الأنموذج الأكثر رقيماً في العصر الجاهلي ، إذن لننظر إلى المعلقة العشر^(٢٣) وأوزانها ، لذا نتأمل الجدول التالي :

الرقم	اسم الشاعر	مطلع المعلقة	الوزن العروضي	البحر الشعري
١ -	امرؤ القيس	قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل	فعولن/مفاعيلن/فعولن/مفاعل ب--ب/ب---ب/ب--ب / ب-ب- فعولن/مفاعيلن/فعولن/مفاعل ب--ب/ب---ب/ب-ب-ب-	البحر الطويل
٢ -	طرفه بن العبد	لخولة أطلال ببرقة تهدم تلوح كباقي الوشم في معصم اليد	فعولن/مفاعيلن/فعولن/مفاعل ب-ب/ب---ب / ب-ب/ب-ب- فعولن/مفاعيلن/فعولن/مفاعل ب-ب/ب---ب / ب-ب/ب-ب-	البحر الطويل
٣ -	زهير بن أبي سلمى	أمن أم أوفى دمنة لم تكلم بحوماته الدراج فالمتلثم	فعولن/ مفاعيلن / فعولن/مفاعل ب--ب /ب---ب/ب--ب-ب- فعولن/ مفاعيلن/فعولن/مفاعل ب--ب /ب---ب/ب-ب-ب-	البحر الطويل
٤ -	ليبيد بن ربيعة	عفت الديار محلها فرجامها	متفاعلن/متفاعلن/متفاعلن	البحر الكامل

(23) انظر المعلقة السبع : الزوزني (بيروت ، دار القاموس الحديث ، ١٩٧٠ م) ص ٧ و ٦١ و ص ٩٩ و ص ١٢٥ و ص ١٦٥ و ص ١٩١ و ص ٢١٥ ، وكذلك جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي (بيروت ، دار الميسرة ، ١٩٧٨ م) ، وأيضاً الكافي في علم العروض والقوافي للخطيب التبريزي تحقيق الحساني حسن عبد الله (القاهرة ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٦ م) .

	ب ب -ب / -ب ب -ب / -ب ب -ب مُتَفَاعِلِن / مُتَفَاعِلِن / مُتَفَاعِلِن ب ب -ب / -ب ب -ب / -ب ب -ب	بمنى تأبد غولها فرجامها		
البحر الوافر	مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن ب -ب / -ب ب -ب / -ب ب -ب مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن ب -ب / -ب ب -ب / -ب ب -ب	ألا هبي بصحنك فاصبحينا ولا تبقي خمور الأندرينا	عمرو بن كلثوم	٥ -
البحر الخفيف	فاعلاتن / مُتَفَعِلِن / فاعلاتن ب -ب / -ب ب -ب / -ب ب -ب فاعلاتن / مُتَفَعِلِن / فاعلاتن ب -ب / -ب ب -ب / -ب ب -ب	آذنتنا بينها أسماء رب ثاو يمل منه الثواء	الحارث بن حلزة	٦ -
البحر الكامل	مُتَفَاعِلِن / مُتَفَاعِلِن / مُتَفَاعِلِن ب -ب / -ب ب -ب / -ب ب -ب مُتَفَاعِلِن / مُتَفَاعِلِن / مُتَفَاعِلِن ب -ب / -ب ب -ب / -ب ب -ب	هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم	عنتر بن شداد	٧ -
البحر البسيط	مستفعلن / فعِلن / مستفعلن / فعِلن ب -ب / -ب ب -ب / -ب ب -ب متفعلن / فعِلن / مستفعلن / فعِلن ب -ب / -ب ب -ب / -ب ب -ب	ودع هريرة إن الركب مرتحل وهل تطيق وداعاً أيها الرجل	الأعشى	٨ -
البحر البسيط	مستفعلن / فعِلن / مستفعلن / فعِلن ب -ب / -ب ب -ب / -ب ب -ب مستفعلن / فعِلن / مستفعلن / فعِلن ب -ب / -ب ب -ب / -ب ب -ب	يا دار مية بالعلياء فالسند أقوت وطال عليها سالف الأبد	النابعة الذبياني	٩ -
مجزوء البسيط (٢٤)	مستعلن / فاعلن / مستفعل ب -ب / -ب ب -ب / -ب ب -ب مستفعلن / فاعلن / متفعل ب -ب / -ب ب -ب / -ب ب -ب	أفقر من أهله ملحوب فالقطيّات فالذنوب	عبيد بن الأبرص	١٠ -

و نظراً للاختلاف البين وكثرة الآراء المتناقضة ، حول وزن معلقة عبيد بن الأبرص البائية ، سأوجز بعض ما قيل فيها من آراء العروضيين والباحثين القدماء وبعض المحدثين :

(24) انظر بين معيارية العروض وإيقاعية الشعر : د. عبد المحسن القحطاني (جدة ، النادي الأدبي الثقافي ، ١٩٩٦م) ص ١٦٤ .

أورد الأخفش في كتابه " القوافي " أن هذا الوزن عيب من عيوب " بحر الرمل " ، ووصف ابن سلام الجمحي في " طبقات الشعراء " عبيداً بن الأبرص أن " شعره مضطرب " يقصد هذه القصيدة ، وقال قدامة بن جعفر في " نقد الشعر " عن هذه القصيدة : " فيها أبيات قد خرجت عن العروض البتة ، وقبح ذلك جودة الشعر حتى صاره إلى حد الرديء " ، وأخرج ابن رشيقي في " العمدة " القصيدة كلها من باب الشعر وقال : إنها كادت تكون كلاماً غير موزون بعلّة ولا غيرها ، حتى وصفها الناس أنها خطبة ارتجلها فاتزن له أكثرها . (٢٥)

وقال عنها د. حسين نصار : " إن بحرهما غير مألوف " ويمكن وضعها في بحر البسيط . (٢٦)

وقال د. أحمد سليمان ياقوت : إنها شاذة ، وفي بحث عروضي خاص ببائية عبيد بن الأبرص يخلص د . عبد المحسن القحطاني إلى أن واحداً وأربعين بيتاً من القصيدة جاءت من مجزوء البسيط ومخلعه ، وهناك تسعة أبيات من القصيدة غير متسقة في الوزن معها ، ويخلص إلى أن اختلاف الروايات وتصحيف بعضها وعدم القدرة الآن على سماعها مقروءة ، هو سبب اختلافها في الوزن مع سابقتها (٢٧) ، وهذا ما أراه منطقياً .

من جدول أوزان المعلقات العشر السابق ، يتضح ما يلي :

- أ- سيادة البحر الطويل على باقي البحور بصورة عامة .
- ب - سيادة البحور المركبة من أكثر من تفعيلة واحدة على البحور الصافية المكونة من تفعيلة واحدة ، حيث لم يستخدم شعراء المعلقات في معلقاتهم العشر ، سوى البحر الكامل مرتين ، والوافر مرة واحدة ، من البحور الصافية .
- ج- لم يتورع كبار الشعراء الجاهليين حتى في مطالع القصائد المعلقات ، عن استخدام المشتقات التامة للتفعيلات المختلفة ، وبما يظهر إحساساً عالياً بالإيقاع وإجادة رائعة في الحفاظ على الموسيقى ، ونجد ذلك في جميع المعلقات العشر سوى عند ليبيد بن ربيعة والحارث بن حلزة والنابغة الذبياني ، فقد جاءت مطالع معلقاتهم على التفعيلة الأصلية دون استخدام أي من المشتقات .

(25) انظر المرجع السابق ، من ص ١٠٥ حتى ص ١٦٥ .

(26) ديوان عبيد بن الأبرص : تحقيق وشرح د. حسين نصار ، ط ١ (القاهرة ، مكتبة الحلبي ، ١٩٥٧ م) ص ٩ .

(27) انظر المرجع السابق ، ص ١٦٤ .

د - يظهر بوضوح الاستخدام المميّز ، لظاهرة الإشباع على أواخر الحروف في نهايات الأَشْطَر الشعرية ، وهذا من الظواهر الصوتية التي تُظهر الفروق بين المنطوق والمكتوب ، في الحين الذي اعتمد فيه الشعر في العصر الجاهلي ، على المشافهة والنقل بالرواية .

و - التفعيلات التي تُشكّل البحور عمادها عشر تفعيلات (هي التفعيلات التي تُؤلف البحور جميعها) كالآتي :

- ١ - فعولن (ب - -) : ومشتقاتها (فعولُ ب - -) و (فعو ب - -) .
- ٢ - فاعلن (ب - -) : ومشتقاتها (فَعِلن ب ب -) و (وفَعْلن - -)
- ٣ - فاعِلاتن (ب - -) : ومشتقاتها (فَعِلَاتن ب ب - -) و (فاعلاتُ ب - ب -) .
- ٤ - مفاعيلن (ب - - -) : ومشتقاتها (مَفَاعِلن ب - ب -) و (مفاعيلُ ب - -) .
- ٥ - مستفعلن (ب - - -) ومشتقاتها (مُتَفَعِلُن ب - ب -) و (مُسْتَفَعِلُن ب - ب -) و (مستفعل - - -)
- ٦ - متفاعِلن (ب ب - ب -) ومشتقاتها (مُتَفَاعِلن - - ب -) و (مُتَفَاعِلُ ب ب - -)
- ٧ - مفاعِلتن (ب ب - ب -) ومشتقاتها (مَفَاعِلْتن ب - - -)
- ٨ - فاعِ لاتن (ب - -)
- ٩ - مستفعلن (ب - -)
- ١٠ - مفعولاتُ (ب - - -) ومشتقاتها مفعُلاتُ (ب - ب -) (٢٨)

وعند بحثي في أوزان قصائد الصعاليك ، لأنظر في أوزان الذين خرجوا على عادات قبائلهم ، وحطموا قدسيّتها وثاروا على قيودها ، وكنت أظن أنني سأجد بعضاً من الخروج على السائد من الأوزان في قصائدهم ، فوجدت أنهم لم يخرجوا عن أوزان قبائلهم ، بل تعقبوها وساروا على هدي إيقاعات من خرجوا على عاداتهم ، فأكثرُوا من وزن البحر الطويل بشكل ملحوظ ، ولم أجد أن الثورة على القبيلة قد امتدت إلى أوزان أشعارهم .
ومن الواضح أن الخليل بن أحمد ، قد حصر أوزان من سبقوه من الشعراء الجاهليين ، وابتدأ علماء لم يستطع أحد أن يضيف له أو يستدرك عليه شيئاً مهماً لعصور

(28) انظر العروض والقافية : د. عادل أبو عمسة ، ط١ (نابلس ، مكتبة خالد بن الوليد ، ١٩٨٦م) ص٤٢ + ص٤٣ ، وكذلك العروض والإيقاع : د. يوسف بكار و د. وليد سيف ، من ص٩٧ حتى ص٣٤٥ .

طويلة ، بحيث يجمع الباحثون أن علم العروض من العلوم النادرة التي يمكن تتسبب إلى شخص بعينه ، ولم يطرأ عليه تغيير يذكر حتى العصر الحديث . (٢٩)

ورغم المحاولات الجادة للتطوير والتجديد التي لم تتوقف عند إضافة بحر المتدارك إلى البحور التي رصدها الخليل ، فقد جعل الشعراء يُحاولون إضافة تشكيلات جديدة إلى هذه البحور وأسموها المستدركات ، وأهم كتابين عرضا للأوزان المخترعة كتاب الجامع لأبي الحسن العروضي ، وكتاب دار الطراز لابن سناء الملك .

واستمر هذا التواتر الإيقاعي عبر العصر الجاهلي إلى عصر صدر الإسلام - الخلافة الراشدة - ، والعصر الأموي ، متتبعاً ومقتفياً آثار الجاهليين ، في إيقاعات جاءت امتداداً للإيقاعات الجاهلية ، و حتى أن أغلب أوزانهم لم تخرج عن عادة القدماء من الشعراء ، فأكثرها من البحور المركبة ، 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 .

ولكن الواضح أن هناك بحوراً كثيرة الاستخدام في العصرين الجاهلي والإسلامي حتى الخلافة الأموية ، وهي البحور مزدوجة التفاعيل - البحور المركبة من أكثر من تفعيلية - .

و في العصر العباسي كانت قد بدأت الحضارة العربية الإسلامية تأخذ بالتطور الحضاري بشكل هائل ومتسارع ، في ظل الانتقال الاجتماعي والفكري والثقافي الذي شهدته الدولة الإسلامية ، فقد نشأت المراكز الثقافية التي كان لها الدور الرئيس في بناء ثقافة وأدب المرحلة الحضارية ، ومن هذه المراكز البصرة ، والكوفة ، وبغداد ، والشام ، والحجاز ، ولا بد من تسجيل تشجيع الخلفاء والأمراء للأدباء واشتغال بعضهم به ، عدا عن المجالس الأدبية والعلمية ، وحركة الجمع والتأليف والترجمة ، لذلك نجد أننا في العصر العباسي الأول والثاني نشهد حركة تطور حضارية تتوافق والحياة الحضارية ، في مدن الدولة العباسية ، ونجد الشعراء يلهجون بعدة تيارات سياسية ، وجدت في تلك المرحلة مثل شعراء العباسية ، وشعراء الشيعة ، وشعراء الزندقة ، عدا عن شعراء الحكمة ، والزهد ، وشعراء الغزل العذري أو الصريح ، وشعراء محافظون ، وآخرون مبدعون وغيرهم مازالوا يحتفظون ببداوتهم من الشعراء أصحاب الاتجاه البدوي ، كابن ميادة وابن هرمة والحسين بن مطير ،

(29) انظر العروض والإيقاع : د. يوسف بكار و د. وليد سيف ، ص ٢٦٣ .

وانتشر الشعر التعليمي ، واتسعت مضامين الشعر واتجاهاته فازدادت أهميته ، مما دفع به نحو التطور والانتشار .

" نظم العباسيون وأكثروا على البحور الخفيفة والمجزوءة ، وهجروا كثيراً من البحور مثل المتدارك والمضارع . " (٣٠)

إن التطور الحضاري الهائل الذي ميّز العصر العباسي ترك أثره واضحاً على تطور الشعر ، وزنه وقافيته وموسيقاه ، وقد كان للغناء الذي شاع بين مختلف الطبقات التي طالها الغنى ، الذي لم يعد حكراً على طبقة الأثرياء دوراً رئيساً في ميل الشعر إلى الغنائية ، وابتعاده عن الأوزان المركبة والمعقدة ، التي غلبت على الشعر حتى تلك الفترة ، لأن هذه الأوزان لا تلائم الغناء والموسيقى ، في تلك المجالس اللاهية الراقصة التي تألف بساطة الإيقاع وسهولة الانسياب الموسيقي ، مع ملاحظة انتشار الإماء الغانيات ، واللاتي كن غالباً من أصول غير عربية وبعضهن من أصول عربية ، كان لهن دور في الأدب القائم على المساجلة .

ولأن الجواري الشواعر ، أصبح لهن فضل كبير في هذا التطور ، فقد أفرد لهن أبو الفرج الأصفهاني كتاباً خاصاً (٣١) ، يذكرهن ويذكر أشعارهن وينسب لهن فضلاً كبيراً في تطور الشعر في العصر العباسي ، ويصف مقارضتهن الشعراء ويقر بنصر بعضهن على كبار الشعراء العباسيين ، كما كان ذلك حين تحدثت عن الشاعرة " عنان " جارية الناطقي . (٣٢)

لقد أثر هذا الاختلاط وهذه المنافسة و المقارضة في الحركة الأدبية في العصر العباسي مما أنتج ألواناً شعرية جديدة .

" منحت الإماء الشواعر المجتمع العربي العباسي لوناً جديداً من الأدب القائم على المساجلة ، وكان لهن أكبر الأثر في تطور الحركة الثقافية والأدبية في العصر العباسي على تواضع - بضاعتهم - الشعرية . " (٣٣)

فغدت الأوزان السهلة المكوّنة من تفعيلة واحدة مكررة ، هي الغالبة على فنون الشعر ، حتى في أكثر هذه الفنون جدية كالمدح والثناء ، فأقبلوا على الأوزان الرشيقية الخفيفة ، وأخذوا يُقصرّون من طول قصائدهم ويستنتون من معجمهم الكثير من الكلمات والصور القديمة .

(30) انظر العروض والقافية : د. عادل أبو عمشة ، ص ٢٦٣ .

(31) الإماء الشواعر : أبو الفرج الأصفهاني ، تحقيق د. جليل العطية ، ط١ (بيروت ، دار النضال ، ١٩٨٤ م)

(32) انظر المرجع السابق ، ص ٢٨ .

(33) المرجع السابق ، ص ١٠ .

ويقول د. شوقي ضيف في العلاقة بين الشعر والغناء ، و أثر الغناء في إحداث التغيير والتطوير على البناء الإيقاعي للشعر العربي :

" أخذ الشعراء منذ القرن الأول للهجرة ، يضطرون مع ألحانهم أن يطيلوا ويمددوا في بعض حروف تفعيلات البيت ، وأن يقصروا أو يهمسوا في حروف أخرى من هذه التفعيلات ، فأحدثوا بذلك زحافات وعللاً كثيرة في شعرهم ، وبدعوا يقبلون على الأوزان الخفيفة السهلة ، مثل الوافر والخفيف والرمل والمتقارب والهزج ويجزئون الأوزان الطويلة المعقدة ، كما يجزئون للمغنين الأوزان السهلة البسيطة ."⁽³⁴⁾

وقد أصبح هذا الاتجاه ذوقاً عاماً في هذه الحضارة الجديدة في ظل المدنية والترف ومجالس الغناء ، " ومن الذين لانت موسيقى شعرهم لليونة أغراضهم ، أصحاب مدرسة الغزل الصريح والخمر والمجون ومنهم الوليد بن يزيد ، ومطيع بن إياس ، وحماد بن عجرد ، وعمار ذي كنان . " ⁽³⁵⁾

يقول مطيع بن إياس على مخلع البسيط :

ووجهها فتانُ	إكليلها ألوانُ
ب-ب- / ---	--- / -ب--
متفعلن / مستفعلٌ	مستفعلن / مستفعلٌ
ليس لها جيرانُ	وخالها فريدٌ
ب-ب- / ---	---ب- / --ب-
متفعلن / مستفعل	متفعلن / متفعلٌ
كأنها ثعبانُ ⁽³⁶⁾	إذا مشت تننت
ب-ب- / ---	---ب- / --ب-
متفعلن / مستفعل	متفعلن / متفعل
ويقول حماد بن عجرد على " مجزوء الكامل " :	
ويحب قلبي قلبها ⁽³⁷⁾	إني لأهوى جوهرًا
ب ب ب- / -ب-	---ب- / --ب-
متفاعِلن / متفاعِلن	متفاعِلن / متفاعِلن

⁽³⁴⁾ الشعر الغنائي في الأمصار الإسلامية : د. شوقي ضيف (القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٤٩) ص ١١٦ .

⁽³⁵⁾ اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري : د. محمد مصطفى هدارة (القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٣ م) ص ٥٣٧ ، ص ٥٣٨ .

⁽³⁶⁾ المرجع السابق ، ص ٥٣٧ .

⁽³⁷⁾ اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري : د. محمد مصطفى هدارة ، ص ٥٣٨ .

ويقول الوليد بن يزيد على " مجزوء الرمل " :

يا سليمي يا سليمي
ب-ب- / -ب- -
فَاعِلَاتِن / فَاعِلَاتِن

كنت للقلب عذابا (٣٨)
ب-ب- / -ب- -
فَاعِلَاتِن / فَاعِلَاتِن

ويلاحظ أن هؤلاء الشعراء كانوا يختارون الأوزان القصيرة ، الرشيقة ، المعدلة ، والمجزوءة ، لتُغنى وتتشد في مجالسهم ، ويعتبر الوليد بن يزيد من أوائل المجددين في الوزن والقافية ، إذ " روى له صاحب الأغاني قطعة من المجتث - لم يكن الجاهليون قد كتبوا فيه سوى أبياتاً مفردة ، وكذا روى له أبو الفرج قطعة نوح فيها في القافية ، يقول في مطلعها :

الحمد لله ولي الحمـد
ب-ب- / -ب- - / -ب- -
وهو الذي في الكرب أستعين
ب-ب-ب- / -ب- - / -ب- -

أحمده في يسرنا والجهد
ب-ب- / -ب- - / -ب- -
وهو الذي ليس له قرين " (٣٩)
ب-ب-ب- / -ب- - / -ب- -

كما أنهم أيضاً أحيوا أوزاناً معقدة مهملة نادرة في التراث الشعري الجاهلي ، والأوزان القصيرة التي نجدها قد شاعت في العصر العباسي مجزوء الكامل ، ومجزوء الرجز ، ومجزوء الرمل ، ومجزوء المنسرح ، ومخلع البسيط ، والهزج والمضارع والمقتضب والمجتث والخبب ومجزوء المقتضب ومجزوء المتقارب .

إن المولدين استحدثوا في هذا العصر المقتضب والمضارع ، وأن الخليل سجلها في رصده للبحور الشعرية ، وليس لهما أصل في الشعر القديم ، ومن أمثلة المقتضب ، قصيدة أبي نواس :

حامل الهوى تعب
ب-ب- / -ب- -
مَفْعَلَاتُ / مَسْتَعْلِن
ب-ب-ب- / -ب- -
تُضْحِكِينَ لَاهِيَةً
ب-ب-ب- / -ب- -

يستخفه الطرب
ب-ب- / -ب- -
مَفْعَلَاتُ / مَسْتَعْلِن (٤٠)
ب-ب-ب- / -ب- -
والمحب ينتحب (٤١)
ب-ب-ب- / -ب- -

(٣٨) المرجع السابق ، ص ٥٣٨ .

(٣٩) المرجع السابق ، ص ٥٣٨ .

(٤٠) وزن المقتضب (مفعولات / مستعلن مفعولات / مستعلن) وقد استخدم الشاعر مشتقة مفعولات (- - - ب) مفعلات (- ب) والتي تم تقصير المقطع الطويل الثاني (-) في التفعيلة الأصلية وتحويله إلى مقطع قصير (ب) ، كما استعمل مشتقة مستعلن (- - ب) (مستعلن - ب ب -) والتي تم تقصير المقطع الطويل الثاني في التفعيلة الأصلية وتحويله إلى مقطع قصير أيضاً ، واعتمد هاتين المشتقتين اللتان تم تقصير المقطع الطويل الثاني منهما ، وسار بهما وزناً لقصيدته ، وهذا يدل على إحساس موسيقي عال ومميز وقدرة فائقة على استعمال المشتقات .

(٤١) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري : د. محمد مصطفى هدارة ، ص ٥٤٠ .

مَفْعَلَاتُ / مَسْتَعْلَن

مَفْعَلَاتُ / مَسْتَعْلَن

وقد خرج أبو العتاهية على الأوزان المعروفة ، ولكن في حدود دوائر الخليل في

قصيدته :

خبيريني ومال	عتب ما للخيال
-ب--ب-	ب ب /--ب--
فاعلاتن / فعولن	فاعلاتن / فاعلاتن
زائراً مذ ليالي	لا أراه أتاني
-ب--ب-	-ب--ب-
فاعلاتن / فعولن	فاعلاتن / فعولن
رق لي أو رثي لي	لو أراني صديقي
-ب--ب-	-ب--ب-
فاعلاتن / فعولن	فاعلاتن / فعولن
لان من سوء حالي (٤٢)	أو يراني عدوي
-ب--ب-	-ب--ب-
فاعلاتن / فعولن	فاعلاتن / فعولن

وكان يعرف أنه يبتدع أوزاناً ، " فقد ذكر ابنه محمد أن أباه سُئل هل تعرف

العروض؟؟ فقال : أنا أكبر من العروض . " (٤٣)

ومن المؤكد أن تجربة الإبداع لدى شعراء العصر العباسي ، لم تقف عند الخروج على نظام القصيدة (العروض والقافية) بل تمتد لتشمل مناحي أخرى كثيرة تشمل التطور الأدبي والثقافي عامة ومنه البلاغي واللغوي ، ولكن لما كان للشعر سطوة وأهمية وتوقفاً على الأجناس الأدبية الأخرى ، ولما كان لقيوده وصوره من ثبات ورسوخ في العقلية الأدبية العربية ، تأخذ هذه المحاولات التجديدية أهمية خاصة ورائدة .

ويذكر المؤرخون " رزين العروضي " بكثير من محاولات التجديد وصياغة الشعر في قوالب غير قوالب الخليل المتوارثة ، يقول بروكلمان : " إن الكثير من شعره يخرج عن العروض . " (٤٤)

(٤٢) المرجع السابق ، ص ٥٤١ .

(٤٣) الأغاني : أبو الفرج الأصفهاني (القاهرة ، دار الكتب المصرية) ج ٤ ، ص ١٣ .

(٤٤) تاريخ آداب اللغة العربية : كارل بروكلمان ، تحقيق وترجمة عبد الطيم النجار (القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦١م) ج ٢ ، ص ١١ .

رغم أنهم لم يذكروا له سوى قصيدة واحدة على عروض جديد لا تدخل ضمن
دوائر الخليل الخمس ولا تلتزم بقافية واحدة يقول فيها :

قربوا جمالهم للرحيل	غدوةً أحببتك الأقربون
-ب-ب / -ب-ب - /ب-ب	-ب-ب / -ب-ب - /ب-ب
خلفوك ثم مضوا مدلجين	منفرداً بهمك ما ودعوك (٤٥)
-ب-ب - /ب-ب - /ب-ب	-ب-ب - /ب-ب - /ب-ب

أما حول الأشكال التي ابتدعتها شعراء العصر العباسي مثل الازدواج ، 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 في هذه
الأشكال إلا ميلاً وتفضيلاً للمركب على السهل ، والتراثي على الجديد ، ونجدهم أكثر تمسكاً
والتزاماً بالقديم .

ومنه قول ابن رشيق : " وقد رأيت جماعة يركبون المخمسات والمسمطات ،
ويكثرن فيها ، ولم أر متقدماً حاذقاً صنع شيئاً ، لأنها دالة على عجز الشاعر ، وقلة قوافيه
وضيق عطنه . " (٤٦)

وفي نصيحة أبي تمام - رغم ما أبداه من توق إلى التجديد - لأحد تلاميذه ، نجده
أكثر حرصاً على القديم ، حيث قال له : " وجملة الحال أن تعتبر شعرك بما سلف من شعر
الماضين ، فما استحسنة العلماء قصوده ، وما تركوه فاجتنبه ، ترشد بإذن الله . " (٤٧)
وقد روى أحد الرواة عن ابن الأعرابي أنه قال : " كنا عند ابن الأعرابي فأنشده
رجل شعراً لأبي نواس أحسن فيه ، فسكت ، فقال له الرجل أما هذا من أحسن الشعر ؟ قال :
فقال بلى ، ولكن القديم أحب إلي . " (٤٨)

وروي عن الأصمعي قوله : " بشار خاتمة الشعراء ، والله لولا أن أيامه تأخرت
لفضلته على كثير منهم " ، وكان أبو عمرو بن العلاء لا يعد الشعر إلا ما كان متقدماً ، فلما
سئل عن الأخطل التغلبي قال : لو أدرك يوماً واحداً من الجاهلية ، ما قدمت عليه أحداً . " (٤٩)

(45) معجم الأديباء : ياقوت الحموي (القاهرة ، مطبعة فريد الرفاعي) ج ١٥ ، ص ٢٦٥ .

(46) العمدة في صناعة الشعر ونقده : أبو علي الحسن ابن رشيق (القاهرة ، مكتبة الخانجي ، ١٩٠٧م) ج ١ ، ص ١٢ .

(47) بناء القصيدة في النقد العربي القديم : د. يوسف بكار ، ط ٢ (بيروت ، دار التنوير ، ١٩٨٢م) ص ٣١ .

(48) بناء القصيدة في النقد العربي القديم : د. يوسف بكار ، ص ٣١ .

(49) المرجع السابق ، ص ٣٠ .

إن هذه الأجواء المفعمة بالانتصار للقديم وتفضيله لكونه قديماً ، تبدو بعيدة عن الموضوعية والعلمية في الحكم على الأفضل ، بسبب انشغال العلماء بتوثيق اللغة والولوع بالقديم لكونه مدار بحثهم ومطلبهم ، وقد ظل البحث عن الغريب والنادر - و الأقيس - غالباً لدى هؤلاء العلماء في ذلك العصر هو الأهم من أية نظرية نقدية ، بحيث لم يدع ذلك مجالاً للتطور ذي المغزى ، رغم أن كل مقومات التطور والإبداع والتجديد ، وُجدت في ذاك العصر - العباسي - .

يقول د. عز الدين إسماعيل : " كان ينبغي أن يتطور الشعر من قبل على يد البحري وأبي تمام وأبي العلاء ، بل كان ينبغي من قبل أن يتطور على يد بشار بن برد ، لكن شيئاً جوهرياً من هذا التطور لم يحدث . " (٥٠)

وبانهيار الخلافة العباسية ، وبقاء بعض الممالك والإمارات المتقاربة جغرافياً وتراثياً ومصيرياً ، والمتباعدة المختلفة سياسياً ، وقد كانت هذه الإمارات منشغلة في تكريس انقسامها وتفرقتها ، ظل الشعر العربي يحتل مكانته المرموقة التي لا ينازعها فيها جنس آخر من الأجناس الأدبية الأخرى ، ولجأ كثير من الشعراء إلى تسجيل البطولات والهزائم والوقائع التي اشتدت في ذاك العصر ، فوصفوا المعارك الجهادية ضد الغزاة ، والصمود أمام الجيوش الصليبية المتكالبة على الشام وتحديداً على فلسطين ، فمئنت القصائد بالحث على استعادة الأرض والمقدسات والدعوة لنصرة المسلمين المشردين ، الذين هجروا من ديارهم ودنست مساجدهم ، ومن هؤلاء الشعراء : ابن القيسراني ، والرشيد ، وعبد المنعم الجلياني ، وقد بقي الشعر محافظاً على إيقاعاته العروضية ، مع اهتمام الشعراء بالمضمون الذي سخروه خدمة لقضية الوطن المههدد المسلوب ، ولم يلتفتوا إلى تطوير إيقاعاتهم الداخلية والخارجية فظل يدور في إطار التقليد والمحاكاة الفنية للقديم من الشعر العربي . وفي عصر الأيوبيين والمماليك ، ظهر من أعلام الشعراء القاضي الفاضل ، والبهاء زهير ، وابن سناء ، وابن الفارض الذي لقب بسلطان العاشقين ، والبوصيري صاحب قصيدة البردة " الميمية " الشهيرة ، التي امتدت أبياتها لتصل إلى مائة واثنين وستين بيتاً " على بحر البسيط " (٥١) ، وقد انتشر الشعر الصوفي كظاهرة أدبية ، حتى ساد أغراض الشعر كلها .

وإذا وصلنا إلى العصر العثماني ، وجدنا الشعر العربي وباقي الأجناس الأدبية الأخرى ، قد تعرض لخطر الإهمال والتقليد الأعمى ، فنزل إلى أسفل الدرجات ، ويرجع ذلك إلى عدة عوامل ومؤثرات سادت الأدب في كافة الأقطار العربية الخاضعة للحكم العثماني ،

(٥٠) الشعر العربي المعاصر : د. عز الدين إسماعيل (بيروت ، دار الثقافة ، بدون تاريخ) ص ٤٤ .

(٥١) انظر الفن ومذاهبه في الشعر العربي : د. شوقي ضيف ، ط ١٢ (القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٩٣ م) من ص ٤٩٠ حتى ٥٠٨ .

وشغلت قضية التحرر الوطني عقول الأدباء وقلوبهم الذين اعتبروا أدبهم مقاومة للعزلة الثقافية والحضارية ، التي فرضت في ظل ظروف سياسية قاهرة ، وترهل في التعليم ، وفرض اللغة التركية ، كلغة رسمية لتكون العربية لغة ثانية .

يقول د. شوقي ضيف : " كأنما جفت في هذا العصر كل ينباع الممكنة ، التي كانت تمد الشعر بأسباب الحياة ، فشاعت الألفاظ العامية والتركية . " (٥٢)

ولم يبرح الأدباء والشعراء همهم بإحياء القديم ، واجترار موضوعات القداماء وأغراضهم ، عبر محاكاتهم الأساليب التقليدية القديمة ، واستخدام ذات الأدوات والوسائل ، فتناولوا القوائد الدينية وانتقدوا الحكم التركي ، وكتبوا في حب الأوطان والمقاومة ، وفي الموضوعات الاجتماعية ، واستمر عمر هذه المرحلة الانتكاسية من عمر الأدب العربي حتى نهاية الحرب العالمية الأولى متمساً بالمديح الممجوج ، والتكلف في المحسنات البديعية ، وكثرة الزخارف اللفظية ، وانتشر شعر المناسبات في ظل ركافة في التعبير وتفش للألفاظ العامية ، وهتك لفصاحة العربية ، ولا نعدم أن نجد بكثرة ظواهر لم يعهدها أدبنا مثل انكسار الوزن ، واضطراب القافية ، وغياب التصوير الشعري ، تحت سيطرة التقريرية والمباشرة ، ولكننا لا نعدم أن نجد استثناءات جيدة متفرقة لم تظهر بقوة على الساحة الأدبية . (٥٣)

وقد ظهر الشعر العربي مع غيره من الأجناس الأدبية الحديثة على نحو متدرج " نتيجة للصراع بين قيم العصور الوسطى التي كانت سائدة في العالم العربي ، حتى نهاية القرن الثامن عشر الميلادي ، وبين القيم الثقافية التي تلقاها العرب من أوروبا الحديثة بعد احتكاكهم بها بالحملة الفرنسية . (٥٤)

وقد تكون الحملة الفرنسية بما عنته من احتكاك ثقافي وتصادم حضاري ، نقطة انطلاق حملات متسارعة من التواصل الحضاري مع الغرب ، الذي كان قد سبق مجتمعا العربي حضارياً ، في الوقت الذي كان فيه العرب يخضعون لحصار من دولة الخلافة العثمانية ، ولعزلة ثقافية تسيطر على الشعوب العربية في ظل انحسار التعليم وتراجع عوامل التطور الثقافي ، حيث كثرت في ذلك العصر الدعوات المنادية للاستقلال عن دولة الخلافة العثمانية ، واشتعلت عدة ثورات طالبت بجلاء الحكام الأتراك المعينين على رأس الهرم في

(52) المرجع السابق ، ص ٥١٠ .

(53) انظر دراسات في الأدب الفلسطيني : د. علي عودة وآخرون (عمان ، منشورات جامعة القدس المفتوحة ، ٢٠٠٣ م)

من ص ٨ - ص ١٠

(54) مختارات من الشعر العربي الحديث : مصطفى بدوي (بيروت ، دار النهار ، ١٩٦٩ م) ص ٥ .

كافة المناطق والأقاليم ، مع وجود عوامل أخرى أدت إلى بداية حركة تجديد أدبي ثقافي ومن هذه العوامل :

انتشار الطباعة ، وازدهار الصحافة ، وبدء التعليم المدني المتنوع ، إلى جانب التعليم الديني الذي ظل متفرداً حتى ذلك الحين ، والذي اعتمد الحفظ والنقل أساليب وحيدة في التحصيل العلمي ، هذا إضافة إلى حركة الترجمة والتعريب التي ازدهرت كنتيجة للتواصل الحضاري فيما بعد ، كما أن الكثير من الاختراعات العلمية بدأت تنتقل ليستقبلها العرب بانبهار ودهشة بهذه النهضة العلمية والأدبية القادمة مع المستعمرين .

وقد جاء هذا التفاعل والتواصل الحضاري في إطار التأثير من الغرب والتأثر من العرب وفي اتجاه واحد ، في حين تأخر التفاعل الحقيقي بين هذه الآداب الإنسانية زمنياً ، استطاع فيه العرب أن يثروا أدبهم وتراثهم ، ولم يفقد الشعر العربي أهميته كديوان العرب ، ولم يغير شكله وإيقاعاته ، ولكن هذا التأثر أدى إلى نشوء تيارات واتجاهات فكرية وأدبية ، اهتمت بتطوير لغة الشعر ، والاستفادة من المدارس والاتجاهات الأدبية والفكرية الغربية ، مما أدى إلى تنشيط الحركة الثقافية التي كانت حينها تغط في سبات عميق .

وقد ظل الشعر العربي ، حتى النصف الأول من القرن التاسع عشر ، متقلاً " بالصور الرديئة المسفة سواء في الأغراض أو المعاني أو الأساليب ، أما الأغراض فكانت تافهة ، وكانت المعاني مبتذلة ساقطة ، وأما الأساليب فكانت مكلفة مثقلة بأغلال البديع ، وما يتصل بها من حساب الجمل ، الذي كانوا يؤرخون به حوادث شعرهم وقصيدهم . " (٥٥)

ويعتبر البارودي نقطة تحول مركزية ، في الشعر العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، ورائداً مهماً مؤثراً استطاع تخليص الشعر من قيوده الركيكة ، وأعاد له قوته وحيويته ، إلا أنه ظل وفيّاً للتراث الشعري العربي القديم ، مقتفياً آثار عظماء الشعراء في العصر العباسي ، و آثار الشعراء المجيدين في عصر الأيوبيين والمماليك ، الذي لم يخل من الشعراء المجيدين المؤثرين ، فأعاد للشعر لغته القوية ، وأحيا الصور البلاغية التراثية ، متناولاً الكثير من هموم وقضايا مجتمعه وأمته ، معيداً للشعر العربي بذلك أسباب وجوده وشرعيته وضرورته ، وقد تبعه جيل متمكن من الشعراء ، في أوائل القرن العشرين ، مكونين اتجاهاً عرف فيما بعد بتيار الإحياء أو الكلاسيكية الجديدة ، و برع روادها أحمد شوقي " أمير الشعراء " ، وحافظ إبراهيم ، والزهراوي ، والرصافي ، وغيرهم .

إلا أن التيار المتأثر بالرومانسية ، والمتسلح بالثقافة ، و المندفِع بالرؤية الحضارية المتأثرة بالغرب ، ثار على هذه المدرسة الكلاسيكية ، منادياً بضرورة الخروج والانعتاق من

(٥٥) الأدب العربي المعاصر في مصر : د. شوقي ضيف ، ط ٩ (القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٨ م) ص ٣٨ .

قيود الوصف الخارجي للأشياء ، والذي رأوه محايداً ، وسطحياً ، ووصفوه بكونه ما زال مثقلاً بقيود الصور التراثية القديمة ، التي لا تتلاءم و ثقافة المجتمع الآخذة في التطور .

" كان شعراء تيارات الرومانسية العربية يحملون مضامين جديدة ، تختلف نسبياً عن المضامين التي يحملها الشعراء السابقون ، وخاصة الإحيائيون ، غير أن هذا الاختلاف في المضامين لم يكن اختلافاً جذرياً بحيث يؤدي إلى التخلي عن هذه المضامين تماماً ، وبالتالي التخلي عن الشكل الذي كانت تصاغ فيه . " (٥٦)

فظهرت مدارس واتجاهات كثيرة منها : شعراء المهجر ، وجماعة الديوان ، وجماعة أبوللو ، والعصبة الأندلسية ، ما دفع الأدب عامة والشعر خاصة ، أن يخطو خطوات حثيثة تجاه تطوير 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 .

و لننظر إلى رأي أحمد زكي أبو شادي في تعريفه للشعر ، لنتعرف إلى التطور الفكري والأدبي الذي حمله وزملاؤه ونرى حقيقة نظرتهم لحقيقة الشعر ، حيث يقول :

" ليس الشعر هو الكلام الموزون المقفى حسب التعريف العربي القديم ، إنما الشعر هو بيان لعاطفة نفاذة إلى خلف مظاهر الحياة لاستكناه أسرارها والتعبير عنها ، فإذا جاء منظوماً فهو شعر منظوم ، وإذا جاء منثوراً فهو شعر منثور . " (٥٧)

وتعتبر المساجلات والخلافات الأدبية التي سادت تلك المرحلة من مراحل تطور العربية ، ورواد هذه الاتجاهات بما أثاروه من نزاعات أدبية ، من أهم أسباب التطور الأدبي ، وقد وفرت مساحات العديد من المجالات الأدبية الفرصة لنشر أفكارهم وإبداعاتهم محاولين الانتصار لأفكارهم واتجاهاتهم ، وكانت مجلة " أبولو ١٩٣٣ م " إحدى هذه المساحات التي أسست اتجاهاً أدبياً وحملت دوراً مهماً في ترجمة العديد من الإبداعات الغربية ونشرها ، كما تركت لصفحاتها أن تحمل إبداعات العديد من الشعراء الشباب " كأبي القاسم الشابي ، وصالح

(٥٦) موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو : د. سيد الجراوي ، ط١ (القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٦ م) ص ٩١ .

(٥٧) المرجع السابق ، ص ٩١ .

جودت ، وإبراهيم ناجي ، وطاهر أبو فاشا ، وأحمد محرم ، و محمود طه ، و حسن كامل الصيرفي ، ووديع فلسطين ، غيرهم . " (٥٨)

والمرحلة الذهبية للتيار الرومانسي العربي في الشعر كانت أيام تأسيس أحمد زكي أبو شادي لمجلة - أبولو - ، " ولكن بعد نشوب خلاف كبير بين العقاد وأبي شادي ، توقفت هذه المجلة عن الصدور بعد إصدار المجلد الثالث منها ، وفي العام ١٩٤٥م هاجر أبو شادي ، فأعلن إبراهيم ناجي وكيل هذه الجماعة الأدبية ، إعادة صياغة - أبولو - ورابطة الأدب الجديد في جمعية جديدة هي جمعية الأدباء ، وبعد وفاته عام ١٩٥٣ م ، أعلنت " رابطة الأدب الحديث التي ضمت العديد من الشخصيات الأدبية العربية الذين أثروا الحركة الأدبية والنقدية في مصر والعالم العربي ، ويرأسها منذ العام ١٩٨٨م د . عبد العزيز شرف . " (٥٩)

وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ، بدأ يخفت صوت تيار الرومانسية الذي شكّل دافعاً ورافعاً لضرورة التطور الأدبي ، فكان لا بد من مواكبة التغيرات الفكرية والأدبية والحضارية التي سادت البشرية ، فبدأ الشعر يتجه إلى قضيته المصيرية ، ألا وهي جوهر التجديد والحداثة في بنية الشعر العربي شكلاً ومضموناً .

لقد دأب شعراء العربية أواخر النصف الأول من القرن العشرين ، على محاولات التجديد والتطوير للقصيدة العربية ، متأثرين بشعراء الغرب - شكلاً ونصاً - ، وبالغوا في ذلك ، " حتى أصبحت نماذج كثيرة من أشعارهم ، وكأنها ضروب من الترجمة للأساليب الغربية ، ولعل من الغريب أن نفرّاً منهم ذهبوا ينادون بهجر الأساليب العربية القديمة ، ويقولون إنها أصبحت لا تلائمتنا في العصر الحديث ، " ونسوا أن صياغة التفكير الفني لأمة من الأمم لا يمكن أن تهجر مرة واحدة إلى صياغة أمم أخرى . " (٦٠)

ولعل هذه المحاولات الكثيرة ، تنبئ عن الإحساس العميق لدى الشعراء العرب بضرورة مواكبة التغيير والتطوير الحضاري والثقافي ، الذي غزا المجتمعات الغربية ، والذي يرون فيه ضرورة تطور أشكالهم الشعرية ، لذا كانت تلك الفترة تجريبية بكل معنى الكلمة ، فمن الشعر المرسل ، إلى الشعر منتالي القوافي ، حتى وصل الأمر ببعضهم إلى الخلط بين النثر وبين الشعر ، و انتشرت الدعوات إلى التجديد دون الاهتداء إلى سبيل ، مناديين بضرورة طرق الشعراء للشعر القصصي والتمثيلي .

(58) المجموعة الكاملة لمجلة أبولو ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨م) المجلد الأول ، العدد الخامس ، يناير ١٩٣٤ م ، ص ٣٤٥ .

(59) المجموعة الكاملة لمجلة أبولو ، مقدمة المجلد الأول ، دراسة تحليلية : د. محمد عبد المنعم خفاجي ، ص ٨٠ و ص ٨٢ .

(60) موسيقى الشعر عند شعراء أبولو : د. سيد البحراوي ، ص ٩١ .

ومن أسباب فشل التجارب العربية المنادية بالابتعاد الحاد والمتعسف عن التراث العربي ، وخاصة الشعر المرسل الذي هجر القافية بما لها من سلطان عظيم ، وكانت نتائج هذه التجارب الفشل الذريع حيث لم تستسغ الأذواق العربية هذا الضرب الجديد من الشعر ، لأنه يفقدها لذة السماع كما يفقدها لذة إلقائه ، إذ لا تستطيع أن تقرأ هذا للشعر بصوت مرتفع ، فقد أُلغيت الفوارق بينه وبين النثر ، ولم تعد هناك لحظات التوقف التي نترقبها مع كل بيت والتي يحيط الصوت عندها ثم يعود من جديد مع البيت التالي . (61)

" وتمتد 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 المحاولات الأكثر جرأة ، هي حركة الموشحات الأندلسية التي استطاعت إيجاد مكان لها حتى في هذا العصر بالرغم من التأثر بالثقافة الأوروبية . " (62)

ثم جاءت " جرأة شعراء المهجر الجادة لتطوير الصورة الموسيقية للقصيدة ، كذلك كان شعراء أبوللو ، وبصفة عامة شعراء الرومانسية في العالم العربي . " (63)

إن حركة الشعر العربي الحديث شهدت سلسلة من الاتجاهات والجماعات الأدبية التجديدية مثل (جماعة الديوان ، أبولو ، الرابطة القلمية ، العصابة الأندلسية) التي ساهمت في تطوير الشعر العربي ، وأرهصت بالتالي لحركة الشعر الحر . (64)

وكانت قد أرهصت العديد من الاتجاهات التجديدية المتنوعة ، للتحويل الهام الذي ظهر بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ، حيث توالى المحاولات التجديدية عبر المدارس الأدبية المتأثرة بالمدارس الفلسفية الأوروبية ، مثل الواقعية والرومانسية والاشتراكية وغيرها ، إلا أن حركة الشعر الحديث ، نشأت في كنف المادية الواقعية في العراق .

يقول د. زكي العشماوي : " زعموا أن حركة الشعر الحر ، بدأت بتغيرات كيفية أدت بدورها إلى تغيرات كمية أي في عدد التفعيلات ، وهكذا بكل بساطة زعموا أن حركة الشعر الحر ، حركة ماركسية ، متجاهلين التغيرات الكمية التي تتمثل في عدد التفعيلات في كل بيت هي التي سبقت التغيرات الكيفية . " (65)

(61) انظر في النقد الأدبي : د. شوقي ضيف ، ط ٨ (القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٩٣م) ص ١٠٧ .

(62) حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث : س موريه ، ترجمة سعد مصلوح ، ط ١ (القاهرة ، عالم المكتب ، ١٩٦٩م) ص ٢ .

(63) لغة الشعر مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية : السيد الورقي ، ط ٣ (بيروت ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، ١٩٨٤م) ص ١٧٢ .

(64) انظر نصوص شعرية : د. خليل الشيخ و د نايف العجلوني ، ط ١ (عمان ، منشورات جامعة القدس المفتوحة ، ١٩٧٧م) ص ٢٣ .

(65) دراسات في النقد الأدبي المعاصر : د. محمد زكي العشماوي (بيروت ، دار النهضة العربية ، ١٩٨٣) ص ١١٩ ..

فترسخ هذا الشكل الحديث وأخذ الاسم متمثلاً روح العصر ، بكل ما يحويه من فكر وإبداع ، وحب للجمال والحقيقة ، وبما يتسع للتنوع الموسيقي ، لتصبح قصيدة التفعيلة من الناحية الفنية تعتمد على شيء من الحرية في اختيار التفعيلة التي كانت تشكل قديماً بحور الشعر ، وبدلاً من البيت المبني على شطرين متناظرين ، اعتمد الشعراء على عدد حر من الكلمات الموزونة على تفعيلة واحدة .

" شعر التفعيلة " ليس وزناً معيناً أو أوزاناً - كما يتوهم أناس - وإنما هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل ، تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربية الستة عشر المعروفة ."
(٦٦)

وأصبح بمقدور الشاعر المعاصر أن يزواج بين الشكلين العمودي والتفعيلة ، ويمزج البحور الشعرية بالتفاعيل ، ويزواج بين القوافي الموحدة والمتنوعة ، و يسمح للشاعر أن يستخدم الألفاظ الدارجة والعامية أحياناً ، ويسافر في قصيدته مستخدماً التضمين ، والوقفات ، والفراغات ، والنقط ، وهو ما لم يكن مسموحاً وعبياً في الشعر العمودي .

وتوسع الشعراء في استخدام الأساطير الغربية ، و الأساطير ذات الأصول الشرقية والعربية ، واستخدموا الرمز وتفننوا في رسم الصور الشعرية القصصية والحوارية ، ليقفز الشعر إلى قمة عالية لم يصلها الشعر من قبل ، مستمداً شرعيته من التراث الشعري العربي الأصيل ، ومتصلاً مع الحضارات والثقافات الأخرى .

ولم يكن الخلاف فقط حول من سبق وأبدع هذا الشكل من أشكال الشعر الحديث ، وإنما رافقه الخلاف في التسمية و " الشكل والمضمون " ، فحول تسميته هناك من يسمونه " الشعر الجديد " ، ومن يحلو له تسميته " الشعر الحر " ، أسوة بالشعر الغربي الحديث ، تقول نازك الملائكة : " فهو شعر لأنه موزون يخضع لعروض الخليل ، وهو حر لأنه يُنوع عدد تفعيلات الحشو في الشطر ، خالصاً من قيود العدد الثابت في شطر الخليل " (٦٧)

ويقول د. عبد الله الغدامي : " إن الشعر الحر يعتمد على التفعيلة الخليلية كأساس عروضي للقصيدة ، ويتحرر من البيت العمودي ذي التفعيلات المحددة . " (٦٨)

ولا نعدم أن نجد من يعارض كل هذه التسميات ، يقول د. غالي شكري : " ولكنني أعتقد أن هذه التسميات مجتمعة ، تحدّ من قيمة الحركة الحديثة في الشعر العربي ، لأن ما طرأ عليه لم يكن مجرد تجديد أو تحرر أو انطلاق بشكل عام ، إن التعميم الذي

(٦٦) قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة ، ط٤ (بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٧٤ م) ص ٥٨ .

(٦٧) انظر المرجع السابق ، ص ١٨٦ .

(٦٨) الصوت القديم الجديد ، د. عبد الله الغدامي ، ص ١١ .

تتضمنه هذه الألفاظ " الشعر الجديد " أو الشعر الحر أو الشعر المنطلق ، هو الذي يجردها من عنصر المطابقة على واقع الحال . " (69)

وربما يسميه بعض النقاد والباحثين " شعر التفعيلة " كوصف دقيق له :

" لقد انتقيت مصطلح - شعر التفعيلة - دون سواه ، خاصة المصطلح الشائع " الشعر الحر " لأن واقع هذا الأخير عند الغربيين يختلف تماماً عن حقيقة التفعيلة عندنا ، فقد أطلق في الغرب على الشعر الذي يخلو من الوزن والقافية كليهما . " (70)

ويرى د . سيد البحر اوي أن مصطلح - الشعر الحر - ، هو المصطلح المناسب رغم ما يلاقه من معارضة ، لأن بعض الدارسين يرون أنه لا يعبر بدقة عن مضمون الحركة الشعرية المعاصرة ، وذلك بسبب نشأة مصطلح الشعر الحر مترجماً عن الشعر الغربي من الإنجليزية والفرنسية والذي يعني التخلي التام عن الوزن والقافية ، وهذا ما لم يحدث في شعرنا العربي ، الذي يمكن تسميته بالشعر الجديد أو الشعر المعاصر أو الحديث أو شعر التفعيلة ، إلا أنه يرى أن مصطلح الشعر الحر هو الأنسب للتعبير تقنياً وفلسفياً عن الحركة الشعر العربية المعاصر ، لأن كثيراً من الشعر الحر الغربي قد استخدم الأوزان القديمة في إطار جديد . (71)

ويضيف : " إن الشعر الحر خلق نظاماً إيقاعياً حديثاً ، مستخدماً أدوات حديثة وقديمة ، فهو لا يقف على استخدام التفعيلات بطريقة جديدة فقط ، بل أضاف عناصر جديدة مثل التضمين وإيقاع النهاية ، وغيرها . " (72)

وقد أشار بعض الباحثين إلى التناقض الذي يحمله مصطلح - " الشعر الحر - إذا ما قورن بمصطلح " free verse " الإنجليزي أو " vers libre " الفرنسي ، لأن شعرنا الحديث ليس حراً ، كما هو الحال في الشعر الإنجليزي والفرنسي . (73)

وأعتقد أن مصطلح شعر التفعيلة هو المصطلح المعبر عن حقيقة الشعر الحديث ، الذي عماده التفعيلة كوحدة إيقاعية تُشكّل الوزن وتضبطه ، وهو يشمل وصفاً دقيقاً له ، في ظل كثرة المصطلحات المعبرة عن الأشكال الكثيرة التي مر بها شعرنا أو سيمر بها ، وقد اعتمدت هذا المصطلح - شعر التفعيلة - في بحثي .

(69) شعرنا الحديث إلى أين : د. غالي شكري (القاهرة ، دار الشروق ، 1991) ص 7 .

(70) العروض والإيقاع : د. يوسف بكار و د. وليد سيف ، ط 1 (الأردن ، منشورات جامعة القدس المفتوحة ، 1997م) ص 357 .

(71) انظر الإيقاع في شعر السياب : د. سيد البحر اوي ، ط 1 (القاهرة ، نواراة للترجمة والنشر ، 1993م) ص 204 .

(72) المرجع السابق ، ص 204 .

(73) انظر نصوص شعرية : د. خليل الشيخ و د نايف العجلوني ، ص 125م .

وحول أول من نظم هذا الشعر ويستحق فضل السبق فيه ، فقد تنازعه أهل العراق ، ويذكر الدارسون أسماء الرواد الأوائل " بدر شاكر السياب ، نازك الملائكة ، البياتي " كشعراء لهم فضل السبق في ابتداع المعالم الأولى لشعر التفعيلة .

ويورد بعض النقاد قصيدة " هل كان حياً ؟؟ لبدر شاكر السياب " ، وقصيدة الكوليرا لنازك الملائكة ، اللتين يعود تاريخ كتابتهما إلى عام ١٩٤٧ م ، إضافة إلى بعض القصائد المتفرقة لعلي با كثير ، ولويس عوض ، وغيرهم ، محاولين أن يتحيزوا لأحدها كسابقة صاحبة الفضل الأول في الثورة الشعرية العربية الحديثة ، ولكنهم يجمعون أن الرواد العراقيين هم السباقون في ابتكار هذا الشكل الجديد ، وإرساء معالمه باعتباره تياراً رئيساً في حركة التجديد الهامة .

ففي الحين الذي قال فيه السياب في مقدمة ديوانه - أساطير - : أول تجربة في هذا القبيل كانت في قصيدة " هل كان حياً " من ديواني الأول " أزهار ذابلة " ، وقد صادف هذا النوع من الموسيقى قبولاً عند شعرائنا الشباب ، أذكر منهم الشاعرة المبدعة الأنسة نازك الملائكة . (٧٤)

فيما يرى آخرون أن عبد الوهاب البياتي كان الأسبق إلى هذا اللون في ديوانه " ملائكة وشياطين " الذي طُبع في بيروت عام ١٩٥٠ م ، لقصائد كان قد ألفها قبل ذلك بسنوات ، وحاول جميعهم نسب الأسبقية كل لنفسه . (٧٥)

ترجم نازك الملائكة إنها صاحبة الفضل في نشر أول قصيدة هي قصيدة الكوليرا التي نشرتها عام ١٩٤٧ م ، (٧٦) حيث تقول في كتابها قضايا الشعر المعاصر : " كانت بداية حركة الشعر الحر سنة ١٩٤٧م في العراق ، ومن العراق بل من بغداد نفسها ، زحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت الوطن العربي كله ، وكادت بسبب تطرف الذين استجابوا لها ، تجرف أساليب شعرنا العربي الأخرى جميعاً ، وكانت أول قصيدة حرة الوزن تُنشر قصيدتي المعنونة - الكوليرا - ، وهي من وزن متدارك الخيب ، نشرت هذه القصيدة ووصلت نسخها بغداد في أول كانون الأول ١٩٤٧م " (٧٧)

(74) انظرنصوص شعرية : د. خليل الشيخ و د نايف العجلوني ، ص ١٢٥ .

(75) انظر المرجع السابق ، ص ١٢٥ .

(76) انظر قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة ، ص ٣٦ .

(77) قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة ، ص ٣٥ .

وفي النصف الثاني من الشهر نفسه ، صدر في بغداد ديوان بدر شاكر السياب " أزهار ذابلة " وفي آذار عام ١٩٥٠م ، صدر في بيروت ديوان أول شاعر عراقي جديد هو عبد الوهاب البياتي وفيه قصائد حرة . (٧٨)

فيما يدعي آخرون أن " السياب هو أول من كتب قصيدة شعر من هذا النوع القصيدة " هل كان حياً " وذلك أواخر عام ١٩٤٦م " . (٧٩)

ويذكر د. الغدامي رأيه في أسبقية الشعر الحر والتنازع بين نازك أو السياب ، معتمداً على بحث د. يوسف عز الدين في كتابه (في الأدب العربي الحديث) و يقول : " إن هذا الاسم أطلق أيضاً على قصيدة نشرت في إحدى الصحف العراقية سنة ١٩٢١م ، ويضيف د. الغدامي :

كما ورد استخدامه أيضاً عند جماعة أبوللو وعند أبي شادي بالذات بين عامي ١٩٢٧م - ١٩٢٩م وذلك في مقدمة قصيدته (الفنان) المنشورة في ديوانه (الشفق الباكي) " . (٨٠)

ويورد " أحمد بزون " السياب منفرداً عند الحديث عن المحطة الأبرز في تطور الشعر العربي وأسبقيته ، يقول : " إن تجربة السياب وسواه من الشعراء الذين التفوا حول التجربة الجديدة ترافقت في العراق مع تمرد سياسي ، وتمرد اجتماعي ، وتطلع إلى رفض كل شيء ، والثورة على كل شيء ، ومن جملة هذا كان التطلع إلى الثورة على الأشكال القديمة ، كان هذا في أواسط الأربعينيات بعد الحرب العالمية الثانية . " (٨١)

وقد ناقش هذه القضية العديد من النقاد منهم جبرا ابراهيم جبرا في كتابه " الرحلة الثامنة " ، وكمال خير بك في كتابه " حركية الحداثة في الشعر العربي الحديث وس . موريه في كتابه " الشعر العربي الحديث ١٨٠٠ - ١٩٧٠م " ، ووقفوا عند هذه القضية وخلصوا إلى أصوب الآراء وأكثرها منطقية أن مسألة السبق لا تستحق الكثير من الانتباه لأن (قصيدة الكوليرا أو قصيدة هل كان حياً) كما بيّن د . إحسان عباس في (اتجاهات الشعر العربي الحديث) ، لا يصلح اتخاذها مؤشراً قوياً على شئ سوى تغيير جزئي في التنبيه ، ولولا هذا السبق الذي أثرت حوله المعارك ، ربما لما ذكرت هذه القصائد في تاريخ الشعر العربي الحديث . (٨٢)

(٧٨) انظر المرجع السابق ، ص ٣٦ و ص ٣٧ .

(٧٩) الإيقاع في شعر السياب : د. سيد البحيري ، ص ١٤٢ .

(٨٠) انظر المرجع السابق ، ص ١٢٥ .

(٨١) قصيدة النثر العربية : أحمد بزون (بيروت ، دار الفكر الجديد ، ١٩٩٦م) ص ٣٥ .

(٨٢) انظر نصوص شعرية : د. خليل الشيخ و د نايف العجلوني ص ١٢٥ .

لذا كانت ولا زالت قضية التجديد في موسيقى الشعر العربي من القضايا الخلافية مدار البحث والجدل ، فقد شغلت قضية التجديد في القصيدة العربية الرواد والمبدعين ، وانبرى كل يدافع عن وجه نظره ، ومما لا خلاف عليه أن الانفتاح الثقافي " الشعري خصوصاً " على الغرب هو السبب الحقيقي في إجراء هذه المحاولات التي آلت إلى شعر التفعيلة ، و إذا كان الأوروبيون يعتمدون نظام المقاطع في البيت أساساً لهذا البحث إلا أن المقطع كوحدة صوتية حديثة - يشترك في جميع اللغات ، وله أساس علمي يعرض له علم الأصوات " phonetics " فيحل كل الكلام سواء نثراً أم شعراً ، إلى مقاطع صوتية يختلف نظام تواليها وأنواعها باختلاف اللغات في العالم . (83)

ويؤكد د. شوقي ضيف : " إن الشعر الغربي قديماً وحديثاً ، اعتد بالوزن والإيقاع جوهرًا ثابتاً في الشعر لا يزيله ، وهو قياس بأزمة لمقاطع متساوية في مدتها ، أو غير متساوية ، غير أنه اختلف في اعتداده بالقافية ، حتى ظهرت حركة الشعر الغربي الحر . " (84)

و كان الشعراء الفرنسيون الرمزيون قد نادوا باتخاذ النبر " stress " أساساً للنغم والموسيقى ، " ولكن سرعان ما فشلت هذه التجربة لأن الفرنسيين يحبون الالتزام بالقواعد ، ويهتمون بالبناء المنتظم ، بالإضافة إلى أن اللغة الفرنسية لا تحتل ذلك عند أجزاء معينة من بعض الألفاظ في سياق العبارة ، مما لا يكفي ليكون القاعدة الرئيسية العروضية . " (85)

لذا فإن اللقاء الحضاري العميق بين التراث العربي والشعر الأوروبي " هو الأب الشرعي لتلك الهزة العابرة التي أصابت عمود الخليل بجراح ، ولكنها لم تصبه بغير شك في مقتل " . (86)

لقد أثمرت هذه المحاولات الثورية الشعرية ، التي حدثت في المهجر ، وفي مصر ولبنان وغيرها من أقطار العربية ، أثمرت في العراق واستطاعت القصيدة الحديثة ، أن تتحرر من موسيقى الخليل وبحوره الأسرة ، وكذا القافية الموحدة . (87)

وقد لحق بالرواد المبدعين الأوائل ، كبار المبدعين من الشعراء العرب ، ليسود شعر التفعيلة ، الذي يسميه البعض الشعر الحر ، ليصبح الوجه المشرق للإبداع والتجديد ، ومن الشعراء العرب الذين ساهموا في إرسائه وترسيخه في الوجدان العربي ، نذكر على

(83) انظر موسيقى الشعر : د . إبراهيم أنيس (القاهرة . مطبعة الانجلو ، ١٩٥٢) ص ١٤٤ .

(84) فصول في الشعر ونقده : د . شوقي ضيف ، ط ٢ (القاهرة . دار المعارف ، ١٩٧٧ م) ص ٣١ .

(85) المرجع السابق ، ص ٣٠ .

(86) شعرنا الحديث إلى أين : د . غالي شكري ، ص ٣٣ .

(87) انظر البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة : محمد بن أحمد وآخرون ، ص ١٠ .

سبيل المثال لا الحصر : نزار قباني ، أمل دنقل ، صلاح عبد الصبور ، معين بيسو ، محمود درويش ، سميح القاسم ، والعديد من أعلام الإبداع الشعري في النصف الثاني من القرن العشرين ، ليرسو قارب الحداثة والتجديد الذي ظل عائماً لسنين طوال على هذا المرفأ الآمن .

ومن الجدير ذكره أن محاولات التطوير والتجديد لم تتوقف عند هذا الحد ، بل حاول ولا يزال العديد من المتأثرين بالغرب الوصول بالقصيدة إلى النثرية التامة ، إلا أن هذه المحاولات لم تستطع أن تثبت شرعيتها ، فلا زال أغلب النقاد والباحثين لا يعترفون بكونها تنتمي إلى جنس القصيدة ، ولا يرون نسبتها إلى الشعر أصلاً ، إذ لم يحن الوقت الذي يمكن الاستغناء فيه في الشعر العربي عن عروض الخليل .

أما فلسطين فكانت لا تزال ولاية عثمانية ، حتى نهاية الحرب العالمية الأولى ، التي ما إن حطت رحاها ، حتى تقاسم المنتصرون أماكن نفوذهم ، ووقعت فلسطين تحت الانتداب البريطاني ، الذي توطأ منذ أيامه الأولى لإكمال مؤامرة إنشاء الوطن القومي لليهود ، ورغم الثورات المتلاحقة والانتفاضات التي توجت بإضراب عام ١٩٣٦م التاريخي المميز ، واصل المستعمرون البريطانيون تهريب اليهود إلى فلسطين ، وتقوية شوكتهم ، في حين تواصل القمع والإرهاب ضد الفلسطينيين .

وقد تواصلت الثورة منذ بدايات القرن العشرين ، حيث المقاومة التي شملت أيضاً الحياة الثقافية والأدبية ، وأخذت التجربة الفلسطينية الأدبية ، تشق طريقها نحو الخصوصية ، من خلال هذه الظروف القاهرة ، التي عاشتها فلسطين منذ بداية الاحتلال البريطاني ، الذي رافقه وتلاه الهجمة الصهيونية الشرسة على الأرض الفلسطينية ، وازداد القمع ضد الشعب الفلسطيني المرابط فوق أرضه .

وقد برز من الشعراء الفلسطينيين في تلك المرحلة التي سبقت النكبة ، " الشاعر أبو الإقبال اليعقوبي ، الذي تنبه لدور الشعر في مواجهة الاحتلال الإنجليزي ، وكذلك يرهان الدين العبوشي الذي حاول في مسرحيته (وطن الشهيد) أن يكشف مخاطر وعدد بلفور ، والهجرة اليهودية إلى فلسطين ، وكذلك محمد العدناني ، والشاعر الشهيد عبد الرحيم محمود ، والشاعر عبد الكريم الكرمي - أبو سلمى - ، والشاعر إبراهيم طوقان ، والشاعر الرومانسي مطلق عبد الخالق ، وحسن البحيري وغيرهم . " (٨٨)

(٨٨) دراسات في الأدب الفلسطيني ، ص ١٠ .

ولا يمكن أن نغفل رسائل المجاهدين قبيل إعدامهم بأحبال مشانق المستعمرين ، فقد كتب الشهيد (عبد المجيد رجا) زجلية إلى إخوانه المجاهدين قبيل إعدامه :
يقول في آخرها:

وداعاً يا عرب أنا رايح لألقي الأجداد
أهل المروعة والنخوة والشهامة والإتجاد
وداعاً يا فلسطين وداعاً يا بلاد
تاجها الأقصى والإسراء والميــــلاد (٨٩)

والإحساس بالخطر القادم أضحى استشرافاً لما سيأتي ، حيث يقول الشاعر عبد الرحيم محمود - على البحر الكامل ، مخاطباً الأمير الذي جاء لزيارة الأقصى في سنة ١٩٣٥ م ، ماراً بقريته - عنبتا - :

يا ذا الأمير أمام عينك شاعر	ضمت على الشكوى المريرة أضلعه
--ب- / ب-ب-ب- / ب-ب-	--ب- / ب-ب-ب- / ب-ب-
متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن	متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن
المسجد الأقصى أجنت تزوره	أم جئت من قبل الضياع تودعه
--ب- / --ب- / ب-ب-ب-	--ب- / --ب- / ب-ب-ب-
متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن	متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن
حُرْمُ تباع لكل أوكع آبق	ولكل أفاق شريد أربعه
ب-ب-ب- / ب-ب-ب- / ب-ب-ب-	ب-ب-ب- / ب-ب-ب- / ب-ب-ب-
متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن	متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن
وغداً وما أدناه لا يبقى سوى	دمع لنا يهمني وسن تفرعه (٩٠)
ب-ب-ب- / --ب- / --ب-	ب-ب-ب- / --ب- / --ب-
متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن	متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن

ونجد الشعر الفلسطيني يسمو إلى قمم التعبير الحقيقي ، عن المأساة في ظل الدعوة الجادة الحقيقية للثورة ، وعدم الاستسلام للأمر الواقع ، يقول إبراهيم طوقان على مجزوء الكامل :

وطن يباع ويشترى وتصيحُ فليحيا الوطن

(٨٩) الشعراء: فصلية تصدر عن بيت الشعر (البيرة ، المركز الثقافي الفلسطيني بيت الشعر، ٢٠٠٣م) العدد السادس، ص ١٣ .
(٩٠) الأدب العربي المعاصر في فلسطين : د. كامل السوافيري (القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٥ م) ص ١٦٣ .

ب ب ب - / - ب - - ب -	ب ب ب - / ب ب ب -
متفاعلن / متفاعلن	متفاعلن / متفاعلن
لبذلت من دمك الثمن	لو كنت تبغي خيره
ب ب ب - / ب ب ب -	- ب - / - ب -
متفاعلن / متفاعلن	متفاعلن / متفاعلن
لو كنت من أهل الفطن (٩١)	ولقمت تضمد جرحه
- ب - / - ب -	ب ب ب - / ب ب ب -
متفاعلن / متفاعلن	متفاعلن / متفاعلن

وتكبر الكلمات حين تحمل معان شريفة ، تحت على الجهاد والثورة ، حين يقول الشاعر عبد الرحيم محمود :

وألقى بها في مهاوي الردى	سأحمل روعي على راحتى
- ب - / - ب - / - ب -	ب ب ب - / ب ب ب -
فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن	فعول / فعولن / فعولن / فعول
وإما ممات يغيظ العدا	فأما حياة تسر الصديق
- ب - / - ب - / - ب -	ب ب ب - / ب ب ب -
فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن	فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن
ورود المنايا ونيل المنى (٩٢)	ونفس الشريف لها غايتان
- ب - / - ب - / - ب -	ب ب ب - / ب ب ب -
فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن	فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن

ووقعت نكبة العام ١٩٤٨م ، وقسمت فلسطين التاريخية إلى قسمين : الكبير ويمثل ٧٨% في أيدي الصهاينة ، والجزء الآخر ظل تحت السيطرة العربية ، وشرد الشعب الفلسطيني وهجر من أرضه إلى بلاد الطوق العربي وإلى بلاد المهجر .
لقد جاء الوعي الفلسطيني بالأخطار المحدقة بفلسطين مبكراً ، عكسها بوضوح شعراء فلسطين ، ولعل قراءة أشعار أبي سلمى ، وإبراهيم طوقان ، وعبد الرحيم محمود ، وبرهان الدين العبوشي ، وحسن البحيري ، ووديع البستاني ، تكشف مثل هذا الوعي وتؤكد

(٩١) ديوان إبراهيم : إبراهيم طوقان ، ط ١ (بيروت ، دار الشرق الجديد ، ١٩٥٥م) ص ٤٧ .

(٩٢) على سهوة الشعر مع عبد الرحيم محمود : فايز أبو شمالة ، ط ١ (خانيونس ، مركز الأبحاث والدراسات العربية والعبرية ٢٠٠٣م) ص ٧٤ .

أن الشعر الفلسطيني بات يحمل هذه الرسالة ، هادفاً إلى تفتيح عيون الناس على ما يحيق بالبلاد من أخطار ومؤامرات . (٩٣)

أما بعد النكبة فقد واكب الشعر الفلسطيني مراحل التجديد والتطور ، التي بدأت تعصف بالشعر العربي ، لا سيما وأن اتجاهاً شعرياً عربياً بدأ بالبكاء على فلسطين ، والرتاء لضياعتها ، فيما ظهر الصوت الفلسطيني قوياً ، داعياً إلى الثورة واستمرار المقاومة ، بعد مرحلة قصيرة من الإنكفاء والبؤس ، التي ظهرت في العديد من الدواوين مثل " المشرد لأبي سلمى و مع الغرباء لهارون هاشم الرشيد و الضائعون لرجا سمارين " (٩٤) ، وما لبث أن استعاد الصوت المقهور دعوته للإنعتاق .

" وقد تأثر شعراء المقاومة بالتيارات الحديثة في الشعر العربي ، فلجأوا إلى شعر التفعيلة ، وتنوع الإيقاع في النص الشعري الواحد . " (٩٥)

وقد جاء التصدي للواقع المرير ، وانطلقت الدعوة للصمود والمقاومة من فوق الأرض المحتلة ، فجاءت عميقة التأثير على الاتجاهات الأدبية العربية ، وأنبئت الأرض الفلسطينية المحتلة في العام ١٩٤٨ م ، جيلاً مبدعاً مقاوماً من الشعراء الذين تعرضوا للقمع والإرهاب والرقابة ، في الحين الذي أصروا فيه على مواصلة الرفض للواقع المرير ، رغم السجون و مراكز التحقيق والتوقيف ، فأنتجوا أدباً مميزاً بتميزهم ومبدعاً لعمق المأساة والألم الذي عاشوه فوق أرضهم ، وشعورهم الصادق بضرورة التغيير واستمرار المقاومة ، وقد استمروا في التواصل مع ما يحيط بهم في الواقع الأدبي العربي من إرهاصات تجديدية ، واستطاعوا عبر التواصل الفكري والثقافي أن يكونوا رافعة لهذه الإرهاصات ، في حين توسع المشروع الصهيوني ليشب أظافره على باقي الأرض الفلسطينية ، فيتحد الصوت القادم من باقي الكتاب والشعراء الفلسطينيين على الجهة الأخرى من الخط الأخضر بعد أقل من عشرين عاماً ، ليظل الصوت الفلسطيني رائداً مشاركاً في ترسيخ هذا التطور الأدبي الحضاري ، منتجاً جيلاً مبدعاً من الشعراء يتحدون الموت والقهر والسجون .

(٩٣) انظر نصوص شعرية ، ص ١٦٦ .

(٩٤) دراسات في الأدب الفلسطيني ، ص ٦٠ .

(٩٥) نصوص شعرية ، ص ١٦٨ .

الفصل الأول

الفصل الأول : بواعث شعر الأسرى الواقعية والفنية

أولاً : الشعر الفلسطيني الحديث والتجربة الثورية :-

فلسطين مهبط الرسالات السماوية ، ومسرى رسولنا الكريم صلى الله عليه وسلم ، ملهمة الأديباء والشعراء بما خصها الله عز وجل ، من كونها أرض الرباط ، وستبقى وعد المؤمنين بالنصر المبين ، وهى أرض المحشر والمنشر ، ولأن الجهاد على أرضها المقدسة مستمر حتى يوم القيامة ، سيظل أهلها يبدعون في حمل الرسالة ، ولواء الجهاد ، وهم المبدعون المقاومون والشعراء والكتاب ، وقضية فلسطين هي محور الإبداع ، من حملها ونصرها أعزه الله تعالى .

" إن قضية فلسطين ليست مجرد 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 دائماً نبعاً لا ينضب من الأفكار والتجارب التي لا تنتهي " . (96)

وقد كان الشعر ويظل ، ديوان العرب ، الذي به يسطرون تاريخهم ، ويكتبون مآثرهم ، وفي العصر الحديث ، يصبح أدب المقاومة مدرسةً أدبية وثورية نضالية وأدبية .
وعن دور الشعر الحديث في مواكبة التطورات الحضارية ، يقول عزيز السيد جاسم :
" إن الشعر الحديث قد قدم إسهاماً ثورياً ، في عملية الخلق الفني ، وفي تفجير الطاقات المخبأة ، والأكثر وعياً لطبيعة حرية الإنسان ، وهو لم يقدم على تحطيم وحدة البيت ، فحسب بل إن وحدة التفعيلة نفسها ، بدت ليست المقياس الوحيد والمشروط للتعبير عن توتراته ، ونزعاته ، وبوحه المستمر بنداياته ، لذلك فقد أضحى التطور الحاصل في القصيدة العربية ، ليس محاولة مجددة ، تعاكس القديم ، بل اختباراً من خلال الضرورة ، الضرورة في أن يتكافأ الحس والموسيقى واللغة والمعاني في وحدة واحدة " . (97)
ويقول عن الشاعر والثورة :

" يستحيل الحديث عن الشاعر الثوري ، دون المرور بالتجربة الثورية لهذا الشاعر ، فالشاعر الثوري في حقيقته ليس الشاعر الذي يكتب أو يتحدث عن الثورة ، بل هو الشاعر الذي يعيش التجربة الثورية في حضور دائم وحرار في ميدان المجابهات ، و التجربة الثورية عند الشاعر الثوري هي تجربة حياتية عامرة بالحب والتضحية ، فيما لو وعينا أن الحب الحقيقي هو الاستعداد الشامل للتضحية ، وشاعر التجربة الثورية هو محب ، متصوف كبير ، يعيش تخلياً سخياً عن ذاته ، ليحل في الثورة وتحل فيه " . (98)

فيكون الشعر الحديث ضرورة لمواكبة تطورات العصر الحضارية ، وليس مشاكسة للقديم ومعارضة له لمجرد المعارضة فحسب ، وبذا الفهم يمسي التثوير الذي لحق ببناء القصيدة العربية ، امتداداً للإبداع ، واستثماراً للتراث الذي بقي مرتكزاً هاماً يُصبح فيه الشعر الحديث معتمداً على التفعيلة ، التي هي نفسها تفعيلة مأخوذة من تراث بحور الخليل ، ويتم الاعتماد على الصدق والتجربة الشعرية ، والتركيز على اللغة ، وتوسيع مفهوم الموسيقى إلى داخلية وخارجية ، فتنسج البنية الإيقاعية وتكبر القصيدة العربية بمضامينها ، وتوسع أهدافها ، وتطور شكلها لتتناسب العصر بتطور أغراضه ، واتساع إيقاعاته ، وتُشكّل اتجاهات كثيرة جديدة ، وعندما نركز الحديث على الشعر الفلسطيني ، الذي هو درة الشعر العربي المعاصر

(1) شعرنا الحديث إلى أين: د.غالي شكري ، ص ٨١ .

(2) دراسات نقدية في الأدب الحديث: عزيز السيد جاسم (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥م) ص

، نجد التجربة الثورية التي رافقته ، هي التي دفعت به إلى آفاق جديدة ، لا تصف الواقع وتتفوق فيه ، وإنما تأخذ من الرحابة ما يتسع إلى التجربة القومية ، بل وتطال التجربة الإنسانية بصدقها وتعبيرها ، و " لعل من الحق أن الشعر العربي الحديث يغلي باتجاهات جديدة كثيرة فيه " . (99)

لقد اتصل الشعر الفلسطيني ، بحركة الشعر العربي الحديث شكلاً ، ورؤية ، وجوهرًا ، لأنه يستمد من معرفته بالتراث العربي ، وقدرته على توظيف التراث ، روحاً نضاليةً قوية ، لذا نجد شعراء المقاومة في فلسطين ، يتصلون بالتيارات الحديثة في شعرنا العربي المعاصر ، ويلجأون إلى شعر التفعيلة ، وينوعون في إيقاعاتهم داخل النص الشعري الواحد ، ويصف د . خليل الشيخ ملامح شعر المقاومة بالنقاط التالية : التعلق القوى بالأرض ، والتغني العميق بالحرية ، وتوعية الناس بالمخاطر التي تحاك ضدهم . (100)

ولو أردنا أن نمعن النظر في تصنيف شعراء المقاومة الفلسطينية ، لوجدنا أنه تم قسرياً تقسيمهم إلى ثلاثة أجزاء ، الجزء الأول الذي بقي داخل فلسطين المحتلة عام ١٩٤٨ م ، وقد تعرضوا للتجهيل و " العبرنة " ، والقمع الحضاري والثقافي ، وحاولوا بمقاومتهم ، وأدبهم وأشعارهم ، وصمودهم فوق تراب أرضهم ، أن يستمسكوا بعروببتهم ، والجزء الثاني وهو الجزء الذي بقي في الأرض المحتلة عام ١٩٦٧ م ، وتعرض للاضطهاد والقمع ، ولكنه بقي محتفظاً بجزء من خصوصية ثقافته وإبداعاته ، رغم ثقل حجم الاحتلال ، واتساع سجونه ومعتقلاته وسطوة قيوده ، والجزء الثالث وهو الذي اضطر إلى الغربة والابتعاد عن الوطن ، وعاش غريباً يتمنى العودة ، رغم تلاحق الانتكاسات العربية ، ولكنه اتصل بحركة التطور العربية الحضارية والثقافية ، ورغم هذه الغربة والتهجير القسري ، وهذا الشتات الذي أدى بالفلسطينيين إلى خلق البعد المكاني بينهم ، لم يستطع أن يبعدهم حضارياً أو أدبياً أو ثقافياً ، لأنهم ينهلون من ذات المنبع ، ولهم نفس الملهم ، ويوحدهم المصير نفسه ، وفلسطين أمام عيونهم وفي قلوبهم ، رغم تفرقهم ، فاتصلت ثقافتهم وإبداعاتهم ، وتواصلوا أدبياً لنجدهم من أهم مبدعي أدب المقاومة ، في كل مكان انتقلوا إليه .

ثانياً : شعر الأسرى الفلسطينيين و شعر المقاومة :

(1) انظر دراسات نقدية في الأدب الحديث : عزيز السيد جاسم ، ص ١٦٧

(2) الفن ومذاهبه في الشعر العربي : د.شوقي ضيف ، ص ٥١٦ .

(100) انظر نصوص شعرية من العصر الحديث : د.خليل الشيخ ، ص ١٦٨ .

يشكل شعر الأسرى الفلسطينيين ، أنموذجاً هاماً من نماذج شعر المقاومة ، وذلك لأن معظم أدباء فلسطين وشعرائهم سواء من داخل الأراضي الفلسطينية المحتلة في العام ١٩٤٨م ، أم من الأراضي المحتلة في العام ١٩٦٧م ، دخلوا السجون والمعتقلات الإسرائيلية ، ولم ينبج شعراء المنفى من الملاحقة والأسر في السجون العربية أو الأجنبية ، ولأن إسرائيل دولة احتلال ، قامت على فكرة تهجير اليهود من كافة أصقاع الدنيا إلى فلسطين عبر أذرع الصهيونية العالمية ، ولأنها عنصرية الفكرة وقمعية التنفيذ ، تقوم فكرتها على تشريد الشعب الفلسطيني ، لإحلال اليهود عبر إقامة مستوطنات ، تحاول أن تكون متصلة على أفاض شعب تأمرت عليه الدول الكبرى ، في ظل عجز عربي عن التوحد وإعلاء صوت الحق والعدل ، لذا كانت فكرة السجون والمعتقلات فكرة مركزية لدى الحركة الصهيونية ، فكل موقع لجيش الاحتلال هو معتقل ، وكل مستوطنة هي مركز اعتقال ، عدا السجون المنتشرة في كل بقاع فلسطين التي تحولت بفعلهم من وطن حر ، إلى سجن كبير معزول ، أما السجون المركزية فهي من صنع المستعمرين الإنجليز ورثها المستعمرون الأسبق إلى المستعمرين اللاحقين .

"تقلب الفلسطيني على أيدي سجانين كثر ، عبر مراحل مختلفة ، فكل الدول التي استعمرته ، وحكمت فلسطين منذ الانتداب البريطاني وبعده الاحتلال الإسرائيلي قد تفننت في بناء السجون والزنازين ، التي اعتقل فيها الآلاف من الفلسطينيين ، حتى أن معظم السجون الإسرائيلية الحالية هي موروثه عن الانتداب البريطاني " . (101)

ولما كان الصراع قد اتخذ شكل الحرب المباشرة والشعبية طويلة المدى ، فقد كان ينبغي أن يكون وضع المعتقلين الفلسطينيين في المعتقلات الصهيونية ، كوضع أي أسرى حرب ، غير أن الصهاينة أصرروا على التعامل معهم كخارجين عن القانون الذي سنته آنذاك مستمداً معظمه من قوانين الطوارئ البريطانية . (102)

و إذا كانت السجون والمعتقلات فكرة مركزية لدى الصهيونية ، فإن التعذيب والقهر المادي والنفسي ، هو الأداة لقتل الروح الفلسطينية المقاومة ، لذا نجد حرص الأسرى وانكبابهم على مصادر الثقافة المتنوعة ، التي استطاعوا عبر النضالات المستمرة الحصول عليها ، وهذه المصادر الثقافية هي مبررات الكتابة الثورية الأدبية والسياسية ، كأهم الوسائل

(1) تجربة الأسرى الفلسطينيين في أقبية الموت : عيسى قراقع (فلسطين ، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي ، دورية الأسرى ، ٢٠٠٣م) العدد الأول ص ١٢ .

(١) انظر شعر المعتقلات في فلسطين ١٩٦٧-١٩٩٣ م : زاهر الجوهر ، ط١(رام الله ، منشورات المركز الثقافي الفلسطيني بيت الشعر ، بدون تاريخ) ص ١٧ .

في مواجهة هذا القمع الذي يتعرض له الأسرى ، فكتبوا وأبدعوا ضمن فهم المقاومة وكأسلوب مقاومة نفسي .

ثالثاً : الكتابة في المعتقلات

عمل السجن على قمع الأسرى ، ومارس تعذيبه وقهره ، ولجأ إلى منعهم من أبسط الحقوق الإنسانية مثل الحق في القراءة عبر منع إدخال الكتب ، ومنعهم من حق الكتابة ، فلم يسمح بإدخال الأقلام والأوراق في الزنازين هذا عدا الضرب اليومي ، والتعذيب الممنهج الذي كان يتعرض له الأسرى يومياً في بدايات افتتاحه للمعتقلات أمام الأسرى الفلسطينيين .

" يمارس المحققون مع المعتقل وبطريقة ممنهجة ، كل الطرائق والأساليب والوسائل التي تقود إلى الشد العضلي والتوتر الجسمي والنفسي معاً ، ويؤدي ذلك إلى عدم القدرة على التفكير السليم ، أو التركيز العقلي على الأشياء ، أو التحكم في القرارات ، هذا ما يسعى له المحقق الصهيوني من جراء عمليات التعذيب ، التي يمارسها ضد المعتقل ، لذا فهو يحاول قدر الإمكان الهروب من واقعه الأليم ، لواقع يملؤه الأمل ، فيه كل كيانه لأنه بالأمل يعيش ويحيا " . (103)

هذا هو سر الإبداع الفلسطيني الأدبي خلف قضبان الأسر لأن الأسرى يحملون قضية عظيمة ويجدون أنفسهم مبشرين بها وحاملين لهما ، وهم في المقدمة يتخندقون في الخندق الأول ، في مواجهة السجن الإسرائيلي الحائد ، وفي مواجهة التعذيب الجسدي والنفسي ، لا يملك الثائر أسلحة كثيرة إلا الأسلحة المعنوية ، التي يحاولون بها أن يقاوموا ويجابها هذا القمع البدني العنيف ، عبر إبداع أدبي رقيق ، وكأنه ترداد شاعرية الأدياء الأسرى ورقتهم ، في مواجهة هذه الهجمة العنيفة المعادية للإنسان ، والرامية إلى قتل كافة المشاعر الإنسانية ولاسيما الوطنية والثورية .

" وقد تميزت التجربة الشعرية الفلسطينية ، في المعتقلات الصهيونية ، بين كل دول العالم ، وذلك لخصوصية المسألة الفلسطينية وتميزها ، إذ تمتد هذه التجربة من خليل السكاكيني ، المعتقل زمن الانتداب البريطاني عام ١٩١٧م ، والشيخ سعيد الكرمي ، حتى زمن الاحتلال الصهيوني لفلسطين . " (104)

(٢) رحلة العذاب في أقبية السجون الإسرائيلية ، دراسة نفسية : د.خضر عباس (غزة ، مطبعة الأمل التجارية ، ٢٠٠٥م) ص ١٥٩ .

(104) شعر المعتقلات في فلسطين : زاهر الجوهر ، من ص ١٨-٢٠ .

أما طبيعة الحياة الثقافية في المعتقلات الإسرائيلية ، فقد استمد الإسرائيليون قمعهم الثقافي وسياسة التجهيل والتكبل من استراتيجية " العمل على إلغاء الهوية الفلسطينية ، وتشثيت الشعب الفلسطيني ، وتحويله إلى مجرد أفراد يبحثون عن لقمة العيش . " (١٠٥)

وقد ارتقى الأسرى في سلم تحسين أوضاعهم المعيشية والإنسانية ، عبر مراحل نضالية طويلة ، فقد ظلت الحركة الوطنية الأسيرة ، تتاضل أكثر من عشر سنوات لتستطيع أن تحقق انجاز امتلاك القلم والورقة .

" لقد كان على الأسير أن يتصور جوعاً ، بل ويموت من أجل أن يحصل على قلم أو كتاب ، وأن يرتقى بمستواه الثقافي ، ليعيش بالتالي مراحل قضية شعبه ووطنه ، ويسهم بإيجابية في تحقيق الأهداف الفلسطينية المنشودة . " (١٠٦)

فالسجان الإسرائيلي مُدرب على القمع ، وكان خارجاً من مجازر العام ١٩٦٧م ، وقد أبرز أنيابه العنصرية ، وهمجته ضد الإنسان الفلسطيني الأعزل ، وقد استمرت المجازر في باقي فلسطين وأجزاء واسعة من الأراضي العربية التي احتلها ، فبرز مغتصباً الأرض ، ومهجراً صاحبها ، وأسراً مناضلها ، وظل وفيماً لحقده وقمعه ، واستهتاره بالقيم الإنسانية والدينية لمالك الوطن ، ولجأ إلى حصار الأسير الذي لم يكن وعيه الثقافي والتنظيمي قد تبلور ، لهذا " لا نجد حركة ثقافية واسعة مع بداية الاحتلال داخل المعتقلات ، فالمعتقل الفلسطيني كان في مرحلة البحث عما يجب أن يفعل ، وعن الأطر التي من المفروض أن تحكم سلوكه داخل المعتقل . " (١٠٧)

كانت حياة الأسرى الفلسطينيين في زنازين المعتقلات لا تطاق ، وكان السجان يتحكم في ساعات النوم ، وهئية الجلوس في الزنزانة ، وتناول الطعام والشراب ، وحتى الحديث بين أسيرين كان ممنوعاً ، واستمر ذلك من بداية الاحتلال لفلسطين في العام ١٩٤٨ م ، حتى منتصف السبعينات من القرن العشرين .

وقد سمحت إدارات المعتقلات بإدخال بعض الكتب في فترات متقدمة ، ولكنها كانت منتقاة بطريقة لا تخدم إلا أهدافها ، إذ أدخلت بعض الكتب الفلسفية الجامدة ، وبعض الروايات والقصص الهابطة المستوى ، وكان ذلك عن طريق منظمة الصليب الأحمر الدولي .

(105) نداء من وراء القضبان : عادل وزوز ، ص ١٠ ، نقلاً عن شعر المعتقلات في فلسطين لزاهر الجوهر ، ص ٣١ .

(106) شعر المعتقلات في فلسطين : زاهر الجوهر ، ص ٣٢ .

(107) مقدمة في التجربة الإعتقالية في المعتقلات الإسرائيلية : د. عبد الستار قاسم وآخرون (فلسطين ، منشورات جامعة النجاح ، بحث تخرج) ص ١٦٧ .

"تم منع إدخال أي كتاب وطني ، أو قومي ، أو فكري ، أو تعليمي ، حتى لو كان يتحدث عن تجربة ثورية لشعب آخر ، وقد أدى هذا إلى جمود فكري ، لا يتفاعل مع واقع المعتقلات وقضايا المعتقلين " . (١٠٨)

ويمكن لنا أن نتخيل الأوضاع الثقافية للأسرى في ذلك الحين ، إذ انحصرت تجربتهم الثقافية في صور فلسفية غير ذات جدوى ، وانحصرت خيالاتهم في رؤيا قصصية ، تدفع إلى الركود والركون ، وعدم التقدم بالحركة الثقافية ، وهذا الحال ساد كافة المعتقلات بشكل عام ، في بدايات تجربة الحركة الوطنية الأسيرة ، التي كانت تمتلئ بالقمع والتكيل ، والاستهتار بالقيم الإنسانية ، من قبل السجانين ، " إلا أن العديد من المثقفين ، أخذوا على عاتقهم البدء بمحاولة التغيير التنظيمي ، والثقافي ، فبدأوا بعقد الجلسات الثقافية ، وإلقاء المحاضرات الخاصة بالصراع الفلسطيني الصهيوني ، من أجل الاستقلال " . (١٠٩)

كانت هذه الأفكار الثورية والثقافية ، قد بدأت ، تتغلغل في عقول الأسرى ، وتتفاعل حتى تنبه السجان إلى خطورة هذه الجلسات الثقافية ، فقام بمنعها ، وعمل على عزل هؤلاء المحاضرين في زنازين العزل الانفرادية ، ورغم قرار منع الورقة والقلم ، وإجراءات التفتيش الفجائية لملاحقة من يخبئها ، ومعاقبة حاملها ، إلا أن الأسرى ابتكروا وسائل غاية في السرية لحمايتها ، والكتابة عليها ، ومن ثم تهريبها ، وقد كتب الأسرى في تلك المرحلة ، على ورق الكرتون ، وورق لف البرتقال ، وورق علب اللبن ، وورق لف الزبدة بعد غسلها وتجفيفها ، واضطروا إلى الكتابة بخط صغير جداً ، ومائل لتحوى الورقة الصغيرة الكثير من المعلومات ، التي كانوا يتبادلونها بين الغرف والأقسام ، وكانت الجلسات أقرب للسرية منها للعلنية ، والمعلومات الثقافية يتم تداولها بين الأفراد همساً ، ويقوم كل فرد بنقل ما استوعبه شفاهة إلى زميله الآخر أثناء فترة الخروج " للفترة " (١١٠) .

وكان إضراب عسقلان في ١٩٧٠/٧/٥م ، ناجحاً في كسر بعض القيود الثقافية ، إذ تم فيه السماح بإدخال الكتب الثقافية المختلفة ، عن طريق الصليب الأحمر ، بعد ورودها على الرقابة ، وموافقة الجهات الأمنية عليها . (١١١)

وقد أبدع الأسرى الذين كتبوا خلف القضبان بواكير إنتاجاتهم ، أو أولئك الكتاب والشعراء الذين تم اعتقالهم وهم مبدعون فأكسبتهم تجربة الأسر آفاقاً رحبة جديدة ، فالتجربة

(١٠٨) شعر المعتقلات في فلسطين : زاهر الجوهر ، ص ٣٢ .

(٢) الحركة الفلسطينية الأسيرة بين ١٩٨٥م حتى ١٩٨٩م : الحركة الأسيرة (فلسطين ، مخطوط) ص ١٣ .

(١) الفورة هي المدة التي كانت لا تزيد عن الساعة ، وأصبحت الآن ساعتين ، يمكن للمعتقل أن يخرج فيها إلى ساحة مفتوحة من الأعلى لرؤية الشمس .

(٢) انظر شعر المعتقلات في فلسطين : زاهر الجوهر ، ص ٣٦ .

الثورية النضالية والإنسانية غنية جداً ، رغم التضيق على الثقافة و مصادرها ووسائلها الذي استمر لفترات طويلة ، داخل السجون والمعتقلات ، وما زال حتى مطلع القرن الواحد والعشرين ، فلا عجب أن نجد إسرائيل كياناً يُمارس مصادرة الكلمة وحرية الإبداع ، كما أنها الكيان الوحيد الذي قامت بتشريع التعذيب ، ضمن قانون مكتوب يسمح بتعذيب الفلسطينيين أثناء فترة التحقيق .

" وظلت إسرائيل تمارس سياسة التجهيل ، عبر مصادرة الكتب والكراسات ، وحرمان الأسرى من استلام الصحف والجرائد أو بعضها ، وكذلك فرض قيود على الأسرى الذين يرغبون في تقديم الامتحانات للتوجيهي - الثانوية العامة - في السجون ، وحرمانهم من ذلك في المعتقلات ومراكز التوقيف ، إضافة إلى وضع العراقيل أمام التحاقهم بالجامعة العبرية ، وهي الجامعة الوحيدة المسموح للأسرى الالتحاق بها " . (١١٢)

وعلى الأسرى الذين يرغبون في الالتحاق بهذه الجامعة ، إجادة اللغة العبرية إجادة تامة ، ليتمكنوا من مواصلة التعليم ، و ما تزال إسرائيل ترفض السماح بالتحاق الأسرى في برامج التعليم المختلفة في الجامعات الفلسطينية .

ورغم قلة نشر إبداعات الأسرى ، وصعوبة إخراج قصائدهم ودواوينهم الشعرية الكثيرة ، التي بقيت مهربة مخبأة حتى فترات قريبة ، فقد تنبه المعتقلون منذ البداية إلى أهمية العامل الثقافي ، وربطوا بين تطورهم الثقافي والفكري ، وعملية التأثير في واقعهم ، والارتقاء به ، فردوا على سياسة التفرغ الثقافي ، بالتثبيث بالتعليم والتثقيف الذاتي والجماعي ، وخاضوا نضالات طويلة ، من أجل تثبيت أسس ثقافية وفكرية في الحياة الإعتقالية .

وبعد طول معانيات وعدد من الإضرابات " في المحصلة النهائية ، تم فرض الدفتر والقلم ، وتم إدخال الكتب ، فانتقلت إدارة السجون إلى محاربة المادة المكتوبة في الدفاتر ، من خلال المراقبة والتفتيش والضبط والمصادرات . " (١١٣)

رابعاً : شعراء المقاومة في السجون والمعتقلات

لن نجد شاعراً مقاوماً واحداً من شعراء فلسطين لم يدخل المعتقلات ، ولم يتعرض لهذا القمع وتلك الوحشية اللاإنسانية ، ففي واجهة المقاومة والتصدي للمحتلين السجانيين وعنصرينهم ، وقف شعراؤنا أمام عقلية المحتل ، لذا سنجد في تجربة كل شاعر فلسطيني

(٢) تقرير عن أوضاع الأسرى الفلسطينيين : الدائرة الإعلامية بوزارة الأسرى والمحررين (وزارة الأسرى والمحررين ، الدائرة الإعلامية ، يناير ٢٠٠٤ م) ص ١٥ .

(١) كلمات على جدار الليل: حسن عبد الله ، ط١(رام الله ، مركز الشهيد أبو جهاد للحركة الأسيرة ، ٢٠٠٤ م) ص ٢١ .

مبدع ، أياماً عاشها في المعتقلات ، أثرت في مسيرة حياته ، وعصفت بثقافته وأدبه ، وأشعلت شعره الثائر ورقفته حتى غدا إنسانياً .

ومن أولئك الأوائل الذين عبروا عن التجربة الاعتقالية من شعرائنا وأدبائنا ، توفيق زياد ، وسالم جبران ، ومحمود درويش ، وسميح القاسم ، حتى أن قصائد الشاعر معين بسيسو ، وصلت إلى السجون ليحفظها ويرددها الأسرى ، رغم أنه لم يعتقل في السجون الإسرائيلية مطلقاً ، وإنما في السجون المصرية .

احتلت فلسطين وبقي فيها الجيل المقاوم ، يحاول أن يتشبث بأرضه بشتى الوسائل ، وبما أن التاريخ والأدب المكتوب ، يقرآن بسهولة عبر الكتب الكثيرة التي لا تستطيع إسرائيل أن تتسى الشعب العربي الفلسطيني تاريخه وأدبه ، لأن هذا الأدب والتاريخ موجود في الكتب العربية خارج الأرض المحتلة ، ولهذا فهي لا تستطيع تزييفهما إلى الأبد . (114)

وكان محمود درويش قد أودع المعتقل في العام ١٩٦٦م ، وكتب مجموعة " عاشق من فلسطين " ، وكتب قصائد العشق الموزع بين المرأة والوطن ، ورمز لكل منهما بالأخرى . (115)

لم يكن السجن إلا مرحلة عطاء من قبل الفلسطيني ، يعطى فيها روحه وشبابه ، فداءً للوطن ، ويكون أمله وتفاؤله في الزلزلة حراً ، فقد تطال جسده هراوات السجنانيين وعنصريتهم ، لكن روحه المشبعة بالثورة تسمو فوق التعذيب والظلم ، لذا نجد الشعراء الأسرى يتغنون بالحرية وبالوطن ، وتعلو أصواتهم رغم شدة الألم وقسوة القيد وهم يلهجون بقصيدة الشاعر معين بسيسو الذي رغم عدم اعتقاله في السجون والمعتقلات الإسرائيلية ، كانت قصائده حاضرة بينهم ، يقول الشاعر معين بسيسو على وزن المتقارب :

هناك هناك بعيداً بعيد	سيحمننى يا رفاقي الجنود
ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب	ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب
فَعولُ /فَعولُ /فَعولنُ /فَعول	فَعولُ /فَعولنُ /فَعول
سيلقون بي في الظلام الرهيب	سيلقون بي في جحيم القيود
ب-ب-ب/ب-ب-ب/ب-ب	ب-ب-ب/ب-ب-ب/ب-ب
فَعولنُ /فَعولنُ /فَعولنُ /فَعول	فَعولنُ /فَعولنُ /فَعولنُ /فَعول
ويقول في ختام قصيدته:	
أنا الآن بين جنود الطغاة	أنا الآن أسحب للمعتقل
ب-ب-ب/ب-ب-ب/ب-ب	ب-ب-ب/ب-ب-ب/ب-ب

(114) انظر مقدمة ديوان توفيق زياد : د. عز الدين المناصرة (بيروت ، دار العودة ، بدون تاريخ) ص ١٥ .

(115) انظر شعر المعتقلات في فلسطين : زاهر الجوهري ، ص ٢٣ ، ص ٢٤ ، ص ٢٥ .

فَعولن / فَعولن / فَعولن / فَعولن / فَعولن	فَعولن / فَعولن / فَعولن / فَعولن / فَعولن
أمامي يسلحني بالأمل	وما زال وجه أبي مائلاً
ب--ب/ب--ب/ب--ب/ب--ب/ب--ب	ب--ب/ب--ب/ب--ب/ب--ب/ب--ب
فَعولن / فَعولن / فَعولن / فَعولن / فَعولن	فَعولن / فَعولن / فَعولن / فَعولن / فَعولن
ومن حولها أخوتي يصرخون	وأمي تئن أنيناً طويلاً
ب--ب/ب--ب/ب--ب/ب--ب/ب--ب	ب--ب/ب--ب/ب--ب/ب--ب/ب--ب
فَعولن / فَعولن / فَعولن / فَعولن / فَعولن	فَعولن / فَعولن / فَعولن / فَعولن / فَعولن
ويأتي التحدى الذى يتسم به شعر المعتقلات ، المشبع بالأمل والمبشر بالنصر :	
ولو أكل القيد من لحمنا	نعم لن نموت نعم سوف نحيا
ب--ب/ب--ب/ب--ب/ب--ب/ب--ب	ب--ب/ب--ب/ب--ب/ب--ب/ب--ب
فَعولن / فَعولن / فَعولن / فَعولن / فَعولن	فَعولن / فَعولن / فَعولن / فَعولن / فَعولن
سنقتلع الموت من أرضنا (116)	نعم لن نموت ولكننا
ب--ب/ب--ب/ب--ب/ب--ب/ب--ب	ب--ب/ب--ب/ب--ب/ب--ب/ب--ب
فَعولن / فَعولن / فَعولن / فَعولن / فَعولن	فَعولن / فَعولن / فَعولن / فَعولن / فَعولن

هذه القصيدة الرائدة ، المميّزة الوزن ، المنسابة الموسيقى ، بما تحمل من إحساس عالٍ بالمعاناة التي تهون في سبيل الوطن ، جعلت تتردد على ألسنة الأسرى ، وكانت من القصائد الخالدة التي عبرت بصدق عن هذه التجربة الإنسانية .
ويقول الشاعر توفيق زياد عن إحدى لياليه في سجن الدامون :

(فَعِلن / فَعِلن / فاعِلُ / فَعِلن / فَعِلن)	ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب
" الدامون " لياليه المرة والأسلاك	
(فَعِلن / فاعِلُ / فَعِلن / فَعِلن / فَعِلن / فَعِلن)	ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب
والعدل المشنوق على السور هناك	
(فَعِلن / فَعِلن / فاعِلُ / فَعِلن / فَعِلن)	ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب
والقمر المصلوب على	
(فاعِلُ / فَعِلن / فاعِلُ / فَعِلن / فَعِلن)	ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب
فولاد الشباك	

(1) دفاتر فلسطينية : معين بسيسو (بيروت ، دار الفارابي ، 1978م) ص 71+ص 72 .

(فعلن / فعلن / فعلن)	-- / -- / --
	ومزارع من غشٍ أحمر
(فعلن / فعلن / فعلن)	ب ب - ب / ب - / - / - / -
	في وجه السجان الأقر
(فعلن / فعلن / فعلن)	/ - - / - - / - - / - -
	أتذكر إني أتذكر
(فعلن / فعلن / فاعل / فعلن)	ب ب - ب / ب - / ب - / ب -
	لما كنا في أحشاء الظلمة نسمر
(فعلن / فعلن / فعلن / فعلن / فاعل / فعلن)	-- / ب - / - - / - - / - - / - -
	في الزنزانة في الدامون الأغير
(فعلن / فاعل / فعلن / فعلن / فعلن)	-- / - - / - - / ب - / ب -
	نتنهد لما نسمع قصة حب
(فعلن / فعلن / فعلن / فعلن / فعلن)	ب ب - ب / ب - / - - / ب - / ب -
	نتوعد عند حكاية سلب
(فعلن / فعلن / فعلن / فعلن)	ب ب - ب / ب - / ب - / ب -
	ونهل عند تمرد شعب يتحرر ⁽¹¹⁷⁾
(فعلن / فعلن / فعلن / فعلن / فاعل / فعلن)	ب ب - ب / ب - / ب - / ب - / ب -
	وتعلو روح المقاومة في قصيدته فيقول :
	يا شعبي يا عود الند
(فعلن / فعلن / فعلن / فعلن)	/ - - / - - / - - / - -
	يا أغلى من روحى عندى
(فعلن / فعلن / فعلن / فعلن)	/ - - / - - / - - / - -
	إنا باقون على العهد/ لم نرض عذاب الزنزانه
(فعلن / فعلن / فعلن / فعلن / فعلن / فعلن)	-- / -- / ب ب - / ب ب - / - - / - -
	(فعلن / فعلن)
	وقيود الظلم وقضبانهُ / ونقاس الجوع وحرمانهُ ⁽¹¹⁸⁾
(فعلن / فعلن / فعلن / فعلن)	ب ب - / ب ب - / - - / ب ب - / ب ب -
	(فعلن / فعلن / فعلن / فعلن)

(117) ديوان توفيق زياد: توفيق زياد (بيروت ، دار العودة ، بدون تاريخ) ص 113 + ص 114 .

(1) ديوان توفيق زياد : توفيق زياد ، ص 120 .

تأتي هذه القصيدة على تفعيلية بحر المتدارك الذي هو بحر استدراك به الأخفش على الخليل ، رغم أن الخليل ذكره في دائرة المتفق مع المتقارب ، وتأتي تفعيلية المتدارك (فاعلن) (-ب -) ، مكررة ثمانى مرات في البيت ، أربع مرات في كل شطر .
 واشتق القدماء من هذه التفعيلة ، صورتين أخريين جائزتين ، هما (فَعْلَن) (ب - ب -) و (فَعْلَن) (- -) ، ولكن النسق الشائع قديماً هو تكرار (فَعْلَن) (ب ب -) و (فَعْلَن) (- -) ، يؤيد ذلك الشواهد الشعرية المتوفرة من المتدارك ، وندرة استخدام التفعيلة الأصلية (فاعلن) (- ب -) ، كما رآها الأخفش .

أما في الشعر الحديث " شعر التفعيلة " ، فقد استخدم الشعراء مشتقتي التفعيلة الأصلية (فَعْلَن ب ب -) و (فَعْلَن - -) ، وابتكروا أو أضافوا استخدام مقلوب التفعيلة (فَعْلَن) (ب ب -) ، لأنها لا تخل بالوزن ويمكن تسميتها (فاعِلُ) (- ب ب) ، وهي موجودة في القصيدة السابقة لتوفيق زياد ، وتوجد أيضاً في الكثير من أشعار المحدثين ، رغم أن أحداً من العروضيين لم يقم بضبط شروط استخدامها .

ورغم تنوع القافية في قصيدة توفيق زياد ، ما بين الكاف الساكنة المسبوقة بحرف مد الألف والراء الساكنة المسبوقة بحرف متحرك بالفتحة والباء المسبوقة بحرف ساكن والبدال المكسورة المسبوقة بحرف ساكن ، نجد الحزن واضحاً في قافيته الهاء الساكنة المسبوقة بنون مفتوحة ، ولكن هذا الحزن مشحون بالحركة ، التي تقف على نقيض السجن والثورة المشحونة ضد الظلم ، ويمكن النظر إليها كمحاولة بث النور في أجواء يصف بها الظلام الذي يحيط به .

و لا غرابة أن ينتشر أدب المقاومة ليس محلياً أو عربياً ، بل عالمياً ، ليغدو بعض رموزه عالميين بمعنى الكلمة ، لأن المعاناة الإنسانية مفرداتها واحدة وأهدافها واحدة .

يقول محمود درويش في آخر قصائده في ديوان " حالة حصار " ، على تفعيلية بحر

المتقارب :

عميقاً عميقاً يواصل فعل المضارعُ

ب- - / ب- - / ب- ب / ب- ب / - - / ب- ب / ب (فعولن / فعولن / فعول / فعولن / فعول / فعول / ف)

أشغاله اليدوية

ب- - / ب- ب / ب- ب / ب (عولن / فعول / فعول / فعول / ف)

فى ما وراء الهدفُ

ب- - / ب- - / ب- (عولن / فعولن / فعو)

قال لى فى الطريق إلى سجنه

- / ب -- / ب - ب -- / ب - (لن / فعولن / فعول / فعولن / فعو)
عندما أتحرك أعرف

- / ب - ب / ب - ب / ب - ب / ب (لن / فعول / فعول / فعول / فعو / ف)
أن مديح الوطن

- ب / ب -- / ب - (عو / فعولن / فعو)
كهجاء الوطن

ب / ب -- / ب - (ل / فعولن / فعو)

مهنة مثل باقي المهن (١٩)

- / ب -- / ب - / ب - (لن / فعولن / فعولن / فعو)

بكل هذه المرارة يكتب عن صفاء السريرة لدى الأسير ، الذي ربما لن يعرف الحقيقة ، وهو في أوج تضحياته ، لكن ربما بعد تحرره يُصبح الأمر مهنة ، لدى بعض الذين يستهترون بكل هذه التضحيات الجسيمة ، والآلام والمعانيات ، وهو بذلك يهاجم الواقع السياسي الفلسطيني بعد اتفاقية " أوسلو " .

ويولي درويش اهتمامه الأكبر للفكرة الجريئة ، التي يطرحها في هذه القصيدة ، ولكننا ونحن قد تعودنا على أعماله الرائدة ، حتى في مطولاته قصيدة الديوان ، أو القصيدة الكتاب ، التي كان وما زال يحرص فيها على شعر التفعيلة ، الذي يعتبر من مبدعيه المميزين ، نجده في القصيدة السابقة ، يلجأ إلى التسكين الإجمالي في منتصف التفعيلة الواحدة ، وهذا من عيوب الوزن ، رغم أنه وضع التسكين الإجمالي على الكلمة في آخر السطر الشعري ، ولكنها في منتصف التفعيلة فعولن وذلك من عيوب الوزن ، ربما وقع فيه لأن المضمون أخذ الاهتمام الأكبر من الشاعر .

هؤلاء الشعراء هم شعراء المقاومة ، الذين لم يكتبوا خلف أبراجهم العاجية ، ولا على مقاعد مكاتبهم الوثيرة .

" كانت بندقية الفدائي وشعر المقاومين ، من الداخل هما وحدثهما ومعاً ، لأول مرة دليل العقيدة المفقودة في حياة أخرى ، فالانفصال بين القول والفعل مرة قول ومرة فعل كان مشكلة الأدب الثوري العربي ، وكان القوالون غير فعالين ، ليس لديهم فعل الثقافة في الوعي ، ولا فعل يدهم في عالم الأشياء ، وكان صوت الضمائر القليلة يختنق في ازدحام الإعلام والأقلام ، نصبت لها خياماً في سوق النخاسة والازدحام على التأجير " . (٢٠)

(١٩) حالة حصار : محمود درويش ، ط ٢ (بيروت ، رياض الريس للكتب والنشر ، ٢٠٠٢ م) ص ٤٩ .

(١) ديوان سميح القاسم : مقدمة الديوان بقلم مطاع صفدي (بيروت، دار العودة، ١٩٨٧) ص ١١ + ص ١٢ .

وأشد أشعار حربية	لقضبان سجني الكبير المشوّه
ب- ب / ب- / ب- / ب-	ب- / ب- / ب- / ب-
فعول / فعولن / فعول / فعول	فعولن / فعولن / فعولن / فعولن
أيا لآئمي أنت باللوم أحرى	إذا شئت أنت تكون الأخوه (١٢٥)
ب- / ب- / ب- / ب-	ب- / ب- / ب- / ب-
فعولن / فعولن / فعولن / فعولن	فعولن / فعولن / فعولن / فعولن

ويقول في قصيدة " اشربوا " على وزن البحر الكامل :

بعض الأغاني صرخة لا تطرب	فإذا استفزتكم أغاني اغضبوا
ب- / ب- / ب- / ب-	ب- / ب- / ب- / ب-
متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن	متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن
يا منشئين على خرائب منزلي	تحت الخرائب نقمة تتقلب
ب- / ب- / ب- / ب-	ب- / ب- / ب- / ب-
متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن	متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن
هذا أنا عريان إلا من غد	أرتاح في أفنائه أو أصلب
ب- / ب- / ب- / ب-	ب- / ب- / ب- / ب-
متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن	متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن
هذا أنا أسرجت كل متاعبي	ودمي على كفي يغنى فاشربوا (١٢٦)
ب- / ب- / ب- / ب-	ب- / ب- / ب- / ب-
متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن	متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن

ولعل أبرز سمات شعر المقاومة الفلسطينية ، في الأرض المحتلة يتضح جلياً بقسماته وتفاصيله ، من تمسك بالأرض وتعلق بها ، ويزمزيبتها ، والتغني بالحربية ، وحب الوطن ، والالتزام والصدق المقاوم ، نجده واضحاً لدى محمود درويش (١٢٧) ، شاعر المقاومة الكبير .

(125) ديوان سميح القاسم : سميح القاسم ، ص ٨٣ .

(126) المصدر السابق ، ص ٤٥٢ .

(127) ولد في قرية البروة عام ١٩٤٢م ، وهاجر مع أمه في العام ١٩٤٨م ، ثم عاد في العام ١٩٥٠م ، مع أحد أعمامه ، وقد دخل السجون الإسرائيلية ، ثلاث مرات في الأعوام ١٩٦١م ، و ١٩٦٥م ، و ١٩٦٧م ، ثم غادر فلسطين في عام ١٩٧١م ، ليتنقل في العواصم العربية والأوروبية ، ثم عاد في العام ١٩٩٣م إلى فلسطين واستقر في رام الله .

وقد كانت دواوينه الأولى عسافير بلا أجنحة (١٩٦٠م) ، وأوراق الزيتون (١٩٦٤م) ، والعسافير تموت في الجليل (١٩٧٠م) ، وحببتي تنهض من نومها (١٩٧٠م) ، وأحبك أولاً أحبك (١٩٧٢م) ، تمتاز بالغنائية والموسيقى المتساوقة مع المعنى ، المرتبط ارتباطاً وثيقاً بالقضية ، رغم أنه يعتبر ديوانه الأول لا يستحق التوقف ، وهو لذلك يتكرر له ، ولم يثبتته في أعماله الكاملة ، فإنه يعتبر وثيقة هامة تلتصق بالغنائية ، وتقرب من العفوية التي هي روح الشعر ، وترتبط بقضايا الإنسان المرابط فوق أرضه ، رغم قسوة الاحتلال والسجان . (128)

يقول محمود درويش عن هذه التجربة (تجربة الأسر) :

يا دامي العينين والكفين

ب-ب- / -ب-ب- / -ب-ب- (متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن)

إن الليل زائل

-ب-ب- / -ب-ب- (لن / متفاعلاتن)

لا غرفة التوقيف باقية

-ب-ب- / -ب-ب- / -ب-ب- (متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن)

ولا زرد السلاسل

-ب-ب- / -ب-ب- (علقن / متفاعلاتن)

نيرون مات ولم تمت روما

-ب-ب- / -ب-ب- / -ب-ب- (متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن)

بعينها تقاتل

-ب-ب- / -ب-ب- (علقن / متفاعلاتن)

وحبوب سنبله تجفُّ

ب-ب-ب- / -ب-ب-ب- / -ب-ب-ب-

متفاعلن / متفاعلن / م

ستملأ الوادي سنابل (١٢٩)

-ب-ب- / -ب-ب-

تفاعلن / متفاعلاتن

(128) انظر نصوص شعرية العصر الحديث : د. خليل الشيخ ، من ص ١٦٩ حتى ص ١٧٠ .

لجأ الشاعر محمود درويش إلى تفعيلة بحر الكامل (مُتَّعَلَن) (ب-ب-ب-) ومشتقتها مُتَّعَلَن (-ب-) ، والملاحظ في وزن القصيدة العروضي أنه يستخدم التدوير العروضي فجزء من التفعيلية في سطر وتكملتها في سطر آخر ، وهذا مُتَّبَع لدى الشعراء الذين يستخدمون التفعيلة ، كأساس لوزن قصائدهم في العصر الحديث ، أما وزن قافيته ، فقد جاء على ضرب (مُتَّعَلَتَن) (ب-ب-ب-) أو (مُتَّعَلَتَن) (-ب-ب-) ، وقد سمي العروضيون هذا الضرب من أضرب التفعيلة الأصلية ، الضرب المرقل ، والترفيل هو " زيادة سبب خفيف ، على ما آخره وتد مجموع ، وهو من علل الزيادة فتصبح (مُتَّعَلَن) (مُتَّعَلَتَن) ، و تصبح (مُتَّعَلَن) (مُتَّعَلَتَن) . " (١٣٠)

وتتعدد مراحل تطور الشعر لدى محمود درويش ، حتى قال النقاد إنه " شاعر يصعب التنبؤ بخط سيره ، فهو يبني في الوقت الحاضر قصيدته بحرفية عالية ، واقتصاد لغوي واضح ، لتشكل أجمل تجليات الشعر العربي الحديث . " (١٣١)

ولأن السجن من أجل الحرية يحفر في النفس ، ما لا يمكن تغافله أو نسيانه ، مهما طال الزمن أو تغيرت ظروف الإنسان من الأسر إلى الحرية ، فقد ظل يحمل هذا الألم المقدس وهذه المعاناة الطاهرة ، والرسالة السامية ، ويجسدها في أدبه الممتد لعقود طويلة ، فكثير من المحررين من الأسر ، لم يستطيعوا التخلص من معاني تلك الأيام من المعاناة ، وفيما نسي البعض ما في السجن من معان تستحق حملها مدى الحياة ، بقي الكثير من الشعراء يحملون هذه الرسالة ، والشاعر محمود درويش من الذين رافقتهم تجربة السجن من أجل الحرية ، في كل مراحلها المختلفة ، حتى في المنفى و في الحرية يقول في ديوانه أرى ما أريد (١٩٩١م) :

أرى ما أريد من السجن : أيام زهره

ب-ب-ب/ب-ب-ب/ب-ب-ب/ب-ب-ب (فَعولُن/فَعولُن/فَعولُن/فَعولُن)

مضت من هنا كي تدل غريبين في

ب-ب-ب/ب-ب-ب/ب-ب-ب/ب-ب-ب (فَعولُن/فَعولُن/فَعولُن/فَعولُن)

على مقعد في الحديقة أغمض عيني

ب-ب-ب/ب-ب-ب/ب-ب-ب/ب-ب-ب (فَعولُن/فَعولُن/فَعولُن/فَعولُن)

ما أوسع الأرض

ب-ب-ب/ب-ب-ب (عولُن/فَعولُن/ف)

(١) المجموعة الكاملة : محمود درويش ، ط١٣ (بيروت ، دار العودة ، ١٩٨٩م) ص ٢٣ .

(٢) العروض والإيقاع : د. يوسف بكار و د. وليد سيف ، ص ١٦٩ .

(٣) نصوص شعرية : د. خليل الشيخ ، ص ١٧١ .

ما أجمل الأرض من ثقب إبره (١٣٢)

--ب/--ب/--ب (عولن/فعلولن/فعلولن/فعلولن)

وعن محمود درويش يقول د. عادل الأسطة :

" لقد أنجز العديد من المجموعات الشعرية ، التي لم تخل من ثقة بالمستقبل ، ومن إيمان بانتصار حركات التحرر الوطني في العالم ، وإذا رأينا دواوينه الأولى ، وتجاوزنا دلالات العناوين وإيحاءاتها إلى القصائد ، فسنرى أن الشاعر كان في أكثر شعره متفائلاً وهو ما بدا في قوله :

خسرت لسع الزنابق

ب-ب-/-ب-ب-ب

(متفعّلن /فاعلاتن)

على سياج الحدائق

ب-ب-/-ب-ب-ب

(متفعّلن /فاعلاتن)

خسرت حلماً جميلاً

ب-ب-/-ب-ب-ب

(متفعّلن /فاعلاتن)

وكان ليلى طويلاً

ب-ب-/-ب-ب-ب

(متفعّلن /فاعلاتن)

وما خسرت السبيلاً (١٣٣)

ب-ب-/-ب-ب-ب (متفعّلن /فاعلاتن)

ويضيف د.عادل الأسطة :

" واستمرت هذه النغمة في أشعاره ، بعد خروجه من الأرض المحتلة ، على الرغم من الهزات التي تعرضت لها المقاومة الفلسطينية في أماكن مختلفة " . (١٣٤)

وهذا التفاؤل المنبعث رغم الحزن ، وهذه الموسيقى التي تذكرنا بموسيقى بالموشحات ، حيث يستخدم فيها الشاعر مشتقة مستفعلن (-ب-) (متفعّلن ب-ب-) فقط ، ويزاوجها مع فاعلاتن (-ب-) ، والقصيدة على وزن البحر المجتث ، " وهو بحر من دائرة المجتلب ، نادر الاستعمال ، سمي بذلك لاجتنائه أي اقتطاعه من الخفيف . " (١٣٥)

ولأننا لا يمكن لنا أن نعزل هذه الموسيقى عن الحالة النفسية للشاعر ، وعن المحيط الاجتماعي الذي تم إبداع هذا الأدب فيه ، نُكبر هذه الموسيقى الجميلة الأقرب للمبتكرة ، مصحوبة بالقافية التي تتعاقب فيها الياء الساكنة مع اللام المفتوحة المطلقة بالألف ، مع قافية

١) أرى ما أريد: محمود درويش ، ص ١٢ .

٢) الاعمال الكاملة: محمود درويش ، ط١ (المجلد الأول، ١٩٩٦م) نقلاً عن أدب المقاومة من تقاؤل البديات إلى خيبة النهايات : د.عادل الأسطه ، ط١ (رام الله ، مطبوعات وزارة الثقافة ، ١٩٩٨ م) ص ٨٧.

١٣٤) أدب المقاومة: د.عادل الأسطه ، ص ٨٦ و٨٧ .

١٣٥) العروض والقافية : د. عبد الخالق العف (غزة ، مكتبة أفاق ، ٢٠٠٤ م) ص ٧٢ .

مغلقة بالقاف الساكنة ، المسبوقة بحرف متحرك مكسور ، لا عجب في هذا التنوع الموسيقي ، مع المعنى المتقائل الذي هو مطلق حيناً ومغلق حيناً آخر ، فيه خسارة للحلم ، وفيه ليل طويل ، وفيه ربح الاحتفاظ بمعرفة السبيل .

وتمتلئ الساحة الأدبية بمئات الشعراء الفلسطينيين غير من ذكرناهم سابقاً ، ممن أرسوا بحق أدب المقاومة ، وكتبوا ليعلو اسم الوطن ولتنتصر المقاومة ، ولن نذكرهم جميعهم لطول قائمة الشرف ، التي خطوا فيها أسماءهم بحروف من نور ونار ومعاناة ، منهم الأعلام مثل عز الدين المناصرة ، وعبد اللطيف عقل ، وعلي الخليلي ، والمتوكل طه ، ووسيم الكردي ، وعبد الناصر صالح ، وبعضهم ظل شعرهم حبيساً لفترات طويلة ، مثل عمر خليل عمر ، وفايز أبو شمالة ، ومحمود الغرباوي ، ومعاذ الحنفي ، وخضر محجز ، وجابر البطة ، وغيرهم الكثيرون .

في الوقت الذي خرج أدب المقاومة ، عبر هؤلاء الشعراء ليغزو العالم العربي ، بل والعالم أجمع ، فقد استأثر بهذا المجد شعراؤنا الكبار ، لم يتح المجال لكثير من الأقلام المبدعة ، أن تأخذ حقها في النشر والنقد والتحليل والترجمة ، ممن طال اعتقال أشعارهم ، وابتعدت عنهم الأضواء .

خامساً : المعاناة والإبداع

المعاناة تولّد الإبداع ، لأن الإبداع لا ينتج عن شخص عادي يعيش في ظروف عادية ، وإلا أنتج أدباً عادياً ، أما الإبداع فإنه ثمرة مميزة يصدر عن شخص مميز يحيا ظروفًا خاصة غالباً ما تكون معاناة وقهراً أو إحساساً بالظلم .

" إن عملية الإبداع في الواقع ، هي تعبير عقلي قائم على مضمون وأحاسيس ، يرتفع بهم إلى الروحانية والإبداع الفني ، وهو أيضاً صناعة إنسانية ، تقدم للبشرية مادة جمالية بغرض إسعادها ، ومن ناحية أخرى فالفنون هي المثقف الأول للشعوب على آفاقها العريضة ، لأنها ليست موجهة إلى فئة صغيرة من الصفوة خاصة ، إذا كانت تقدم مضموناً واضحاً بعمق وبساطة " . (136)

و في كتابه (ما فوق مبدأ اللذة) الذي يختمه بثلاثة أبيات من مقامات الحريري التي نقلها المستشرق روكرت إلى الألمانية يقول سيجموند فرويد : (137)

" يُحدث الألم البدني تهتكاً للدرع الواقعي ، في منطقته محددة ، ويتبع هذا أن يتدفق تيار متواصل من المثيرات ، من خلال هذه الثغرة مباشرة إلى الجهاز النفسي المركزي ، فتقوم

(1) الموسيقى تعبير نغمي ومنطق: عزيز الشوان (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦م) ص ٣٣ .
(137) انظر ما فوق مبدأ اللذة : سيجموند فرويد،ترجمة د.اسحق رمزي (القاهرة،دار المعارف، ١٩٨٠م) ص ١٠٧ .

النفس رداً على هذا الغزو ، باستدعاء كل أشكال الطاقة من كافة النواحي ، كي تهيب أكبر ما يمكن من الشحنة ، فيما يحيط بتلك الثغرة ، وهكذا تقوم شحنة مضادة شديدة القوة " . (138)
هكذا يفسر علم النفس القوة الهائلة ، التي ينتجها الإنسان لمواجهة الألم والتعذيب ، لذلك يمكن النظر بوضوح إلى هذه الروح المتقدمة المقاومة ، التي نجدها لدى الشعراء الأسرى ، بما يستحيل أن نجدها لدى غيرهم .

يقول سليم الزريعي بعد أن أمضى عشرين عاماً في الأسر وقد هاجمته السنون :

(على وزن مجزوء الكامل)

عشرون عاماً لم أزلْ	أمضى إلى حيث الأملْ
--ب- / --ب- (متفاعلن / متفاعلن)	--ب- / --ب- (متفاعلن / متفاعلن)
وعهود عشق في المقلْ	للأرض للشعب البطلْ
ب-ب- / --ب- (متفاعلن / متفاعلن)	--ب- / --ب- (متفاعلن / متفاعلن)
فعداب عقدين اكتملْ	والرأس بالشيب اشتعلْ
ب-ب- / --ب- (متفاعلن / متفاعلن)	--ب- / --ب- (متفاعلن / متفاعلن)
ما راعنى دنو الأجلْ	ولا استبد بي الوجْلْ
--ب- / --ب- (متفاعلن / متفاعلن)	ب-ب- / ب-ب- (متفاعلن / متفاعلن)
فوميض فجرى قد أطلْ	من كف طفل يرتجلْ (139)
ب-ب- / --ب- (متفاعلن / متفاعلن)	--ب- / --ب- (متفاعلن / متفاعلن)

هذه القصيدة تبدو مشحونة بالألم والأمل اللانهائي ، رغم ثقل السجون ، وكبر حجم المعاناة جاءت هذه الكلمات الصادقة المعبرة عن تجربة الأسرى ، شعرهم ومشاعرهم ، أملهم الذي يفوق معاناتهم ، ورؤيتهم التي تستشرف المستقبل المفعم بالقادم .

ولا بد من الإشارة إلى خلل الوزن في البيت (ولا استبد بي الوجْل) (ب-ب- متفاعلن / ب-ب- متفاعلن) لأنه استخدم مشتقة (مستفعلن --ب- متفاعلن ب-ب-) لشبهها لمشتقة التفعيلة متفاعلن ب-ب- / متفاعلن --ب-) وهذا غير جائز ، وكان عليه أن يقول (لا ما استبد بي الوجْل ، --ب- / ب-ب- / لتصبح متفاعلن / متفاعلن) ليستقيم الوزن .

(138) المرجع السابق ، ص ٥٩ .

(٤) رباحين بين مفاصل الصخر : فايز أبو شمالة (غزة ، إصدار جمعية الأسرى والمحربين ، ٢٠٠١) ص ٣٠ .

ويغدو السجن عاصمة الحياة ، ويُصبح معتقل نفحة الصحراوي واحة خضراء ،
وليس ذلك إلا شحنة مضادة شديدة القوة ، ضد إرادة السجنان ، الذي أراد عزل الأسير ،
وسحب كافة أسلحته المعنوية ، ولكنه يصر على المقاومة ، يقول الشاعر محمود الغرباوي :

نفحة ليست ثمانين شخصاً

ب-ب / ب-ب / ب-ب -- (عولُ / فعولن / فعولن / فعولن)

نفحة واحة حب وزعتر

ب-ب / ب-ب / ب-ب -- (عولُ / فعولُ / فعولن / فعولن)

مجتمع الثقة الوارفة

ب-ب / ب-ب / ب-ب -- (عولُ / فعولُ / فعولن / فعو)

نفحة عاصمة للحياه (١٤٠)

ب-ب / ب-ب / ب-ب -- (عولُ / فعولُ / فعولن / فعول)

هنا يستخدم الشاعر الغرباوي (عولُ) (ب-ب) ، في بداية كل شطر شعري ، ولم
يخل هذا الاستخدام بالموسيقى الهادئة المناسبة بوتيرة رتيبة ، ولا أخل بالوزن الحزين ، الذي
توحي به تفعيلية (فعولن) ، وهذا التجديد في استخدام الكثيرين من شعراء العصر الحديث ،
عند استخدامهم للتفعيلية (فعولن ب-ب) ، حيث أجازوا استخدامها مع مشتقتها (فعولُ)
بدون قيود ، أما المشتقات الأخرى فتستخدم ضمن قيود وبشروط ، مثل استخدام (عولن --
) في بداية الشطر الشعري أو في آخره ، و (عولُ - ب) في بداية الشطر الشعري ، و (فع -
ب) في بداية الشطر الشعري و آخره ، و (فعو ب-) في آخر الشطر الشعري ، رغم
وجود هذه المشتقات ضمن تشكيلات بحر المتقارب عند القدماء ، فهي تأخذ إيقاعات مميزة
في شعر التفعيلة الحديث .

لا غرو هذا التميز للشعراء الأسرى ، فغالبية الشباب الفلسطيني هم أسرى ، وتفيد
الإحصائيات أن ما يقارب من (٥٣٥،٠٠٠) أسير فلسطيني دخلوا المعتقلات ، ما بين
١٩٦٧م إلى ١٩٩٨م . (١٤١)

وإذا عرفنا أن أكثر من ٩٥% من الأسرى هم من الشباب الفلسطيني ، الذين تتراوح
أعمارهم ما بين ١٨ سنة ، حتى ٣٥ سنة ، ومن الذكور ، نجد أن أكثر من ٧٥% من الشباب
الفلسطيني دخلوا المعتقلات والسجون الإسرائيلية . (١٤٢)

(١) رباحين بين مفاصل الصخر : فايز أبو شمالة، ص ٣٧ .
(١٤١) صوت الأسير ، نشرة غير دورية : الدائرة الاعلامية (غزة) ، وزارة شؤون الأسرى والمحررين ٢٠٠٠م ص ٤ .
(١٤٢) انظر المرجع السابق ، ص ٤ .

إن هذه الأعداد الهائلة والضخمة من الشباب الفلسطيني ، تُعدّ نسبة مرتفعة جداً تكاد تطال كل بيت فلسطيني ، وتشمل كل قطاعات الشعب الفلسطيني ، التي تعرض فيها الأسرى إلى أشكال التعذيب المختلفة ، عدا عن الأسر وانعكاساته النفسية الهادمة ، وهذا التحدي الذي اتسم به المقاوم " الأسير الفلسطيني " استطاع أن يتكيف لمواجهة الصلف والعدوان الإسرائيلي ، عبر مجمل نشاطاته الأسيرة ، والتي كان الأدب والثقافة أحد أهم هذه الدفاعات المميزة .

" والتكيف هو مجموعة من ردود الفعل التي يعد بها الفرد بناءه النفسي ، أو سلوكه ليستجيب لشروط محيطه أو خبرة جديدة ويلجأ الأسير في مواجهة التعذيب إلى وسائل أو أساليب مواجهة يستطيع بها أن يتكيف مع تلك البيئة " . (١٤٣)

هذه البيئة المعادية التي أُجبر الأسرى على أن يقبوعا فيها ، كان لها تأثيرها بعيد المدى ، حيث تراكمات هذا التعذيب وما قد يخلفه من تشوهات نفسية ، ووصل الأسرى إلى اقتناع راسخ مفاده أنه ما لم يتسلح المناضل بما يفضحها ، أو يفشلها ، من تحقيق مراميها ، معتمداً على الإنتاج الفكري والتنظيمي ، فإنه سيكون هدفاً سهلاً لأجهزة أمن العدو وسجانيه ، ويأتي دور الأدب ، لإزالة كل الآثار النفسية ، وللتصدي لهذه الحملات المبرمجة ، من قبل السجانين ، " لإزالة التشوهات التي تسببها الحرب النفسية في وعيه وتركيم وعيه ، وإعادة تكوينه النفسي ، ليغدو تكويناً نفسياً ثورياً ، قادراً على دفعه لتحقيق طموحه الوطني ، هذا الدور التثقيفي والتربوي ، الذي يقع جزء منه على عاتق الإنتاج الأدبي ، يتطلب من الكتاب والشعراء إنتاجاً أدبياً ملتزماً مثيراً ، ومفجراً للتحسس الوجداني ، وكاشفاً عن اتجاهات جديدة ممكنة " . (١٤٤)

لذا نجد كافة القصائد الأولى ، التي يخطها الأديب في عمره الاعتقالي ، هي صرخات تحد وعنفوان ، وحث على المقاومة ومواصلة رفع المعنويات وشد الهمم .

يقول الشاعر عمر خليل عمر :

برغم السجن والسجان والقيد

ب-ب-ب/ب-ب-ب/ب-ب-ب (مفاعلتن/مفاعلتن/مفاعلتن)

ورغم زنازين التعذيب والتحقيق

ب-ب-ب/ب-ب-ب/ب-ب-ب (مفاعلتن /مفاعلتن /مفاعلتن /مُ)

والتعليق من قدم ومن زند

(143) استقرار وتغير أساليب المواجهة والشخصية لدى أسرى النضال الفلسطيني : جلييلة دحلان (غزة ، جامعة الأزهر ، رسالة ماجستير) ص ١٤ .

(144) المرجع السابق ، ص ١٤ .

سياجاً للحظتنا الرائدة

ب--ب/ب--ب/ب--ب (فعولن/فعولن/فعولن/فعولن)

ومهرأ لعيدي

ب--ب/ب--ب (فعولن /فعولن)

ومهر حفيدي

ب-ب / ب--ب (فعول /فعولن)

أبيع وريدي

ب-ب/ب--ب (فعول /فعولن)

فمن يشتري إلا وردة

ب--ب/ب--ب / --ب (فعولن/فعولن/خلل في الوزن/فعول)

إذا زغردت في الزقاق البعيد (١٤٧)

ب--ب/ب--ب/ب--ب (فعولن/فعولن/فعولن/فعول)

ومع جمالية هذه القطعة الشعرية نجد خللاً في الوزن ، علماً أن الخليل بن أحمد والعروضيين القدماء ، " سموا هذا البحر متقارباً لتقارب أوتاده بعضها من بعض ، لأنه يصل بين كل وتدين سبب واحد فقط " (١٤٨) ، ووضعوا له شروطاً في استخدام مشتقاته ، وقد اعتمد الشعراء في العصر الحديث التفعيلة (فعولن ب--ب) ومشتقاتها (فعول ب-ب) أما المشتقة (فعول) (ب -) فتستخدم في آخر الشطر الشعري ، الذي يحتاج إلى وقف وقافية ، لأن وجودها بين التفعيلات المتحركة يخل بالموسيقى ، كما أنهم قاموا بحذف السبب لتصبح (عولن --) ، ويشترط وقوعها إما في أول البيت الشعري أو آخره ، ولم يجوزوا وقوعها مشتركة مع المشتقات الأخرى ، لأنها تخل بالوزن كما فعل شاعرنا في هذا البيت .

وقد كان الأسرى يهربون قصائدهم ، ويحمونها من مدامات السجانين ، حتى يأتي الوقت الذي يستطيعون فيه أن يخرجوها من أسرها ، ورغم أن ديوان الشاعر الغزبواوي انتهى من كتابته في العام ١٩٨٧م ، فإنه لم ينشر إلا في العام ٢٠٠٠م . (١٤٩)

أما الشاعر فايز أبو شمالة فيقول :

ندوس الصعب أحرارا

سنمشي درب ثوارا

ب--ب/ب--ب (مفاعلتن/مفاعلتن)

ب--ب/ب--ب (مفاعلتن/مفاعلتن)

(147) رفیق السالمی یسقی غابة البرتقال : محمود الغزبواوي ، ط١ (فلسطين ، اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، ٢٠٠٠م) ص٤٨ و ص٤٩ .

(148) انظر ، العروض والقافية : د. يوسف بكار و د. وليد سيف ، ص ١٥٧ .

(149) رفیق السالمی یسقی غابة البرتقال : محمود الغزبواوي ص١ و ص٨٠ .

" إن الفنان المبدع يعطى لنفسه شكلاً أو وصفاً عن طريق التعبير عن مشاعره ، مما يتيح اكتشاف قدراته وماهيته ، والأعمال الفنية العظيمة ، تبقى في أذهان الناس وذاكرتهم بينما يمحو الزمن ما لا يرقى إلى مستوى العظمة " . (151)

ويضيف د. عزيز الشوان : " ولكي يحسن الفنان التعبير عن الألم ، يجب أن يكون شفي منه ، حتى يكون التعبير عنه دليل على عودة ذلك التوازن والسيطرة على نفسه ، ودليل على انتصاره على الألم والقلم " . (٢)

وهنا لا بد لنا أن نختلف مع هذه الخلاصة ، التي يختم بها ويصل إليها عند مناقشته لإدراك الفنان لمدلول الشكل ، ويبدو أن هذه القضية تطرق إليها العديد من الباحثين الذين رأوا في التجربة الشعورية الصادقة ، ضرورة للإبداع ، ولكن بعضهم يرى أنه لا بد أن يشفى من هذا الألم الذي سببته التجربة الصادقة ، لكي يستطيع إبداعها كتابةً وأدباً وشعراً ، ولكن ماذا يمكن أن نقول لهؤلاء الأدباء والكتاب والشعراء ، الذين أبدعوا وهم تحت الألم ، ويكتبون بدمائهم على جدران زنازينهم ، وأتى هذا التعبير صادقاً مبدعاً ومميزاً ، ولا يمكن لكل الأدب المقاوم الذي يكتبه مبدعوا شعبنا ، وهم تحت الحصار والقصف ومن خلف الزنازين ، إلا أن نسميه أدب المقاومة الذي تميز بصدقته وتجربته الثورية المقاومة التي يعجز الآخرون المترفون ، البعيدون عن الواقع أن يحسنوا وصفه والتعبير عنه .

يقول الشاعر فايز أبو شمالة ، في ديوانه " حوافر الليل " الذي أبدع كافة قصائده أثناء وجوده أسيراً في سجن نفحة الصحراوي : (٣)

أيا سوسن الروح

ب - - / ب - - / ب (فعولن / فعولن / ف)

هذا فؤادي إليك سماء

ب - - / ب - - / ب - - / ب (عولن / فعولن / فعول / فعولن)

وأرض تنامت عليها الغصون

ب - - / ب - - / ب - - / ب (فعولن / فعولن / فعولن / فعول)

أيا سوسن الروح

ب - - / ب - - / ب (فعولن / فعولن / ف)

هذي حياتي دماء تنادي

ب - - / ب - - / ب - - (عولن / فعولن / فعولن / فعولن)

(151) (الموسيقى تعبير نغمي ومنطق : د. عزيز الشوان (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦م) ص ٢٤ .

(٢) المرجع السابق : د. عزيز الشوان ، ص ٢٤ .

(٣) حوافر الليل : فايز أبو شمالة ، ط١ (القدس ، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين في الضفة والقطاع ، ١٩٩٠م) ص ١١ .

بلادي بلادي

ب-ب-ب-ب-ب (فَعولن/فَعولن)

فضاء التمني

ب-ب-ب-ب-ب (فَعولن/فَعولن)

ووهج السجون (١٥٢)

ب ب ب-ب-ب-ب (خلل في الوزن/ فَعو)

ويستقيم الوزن إذا قمنا بتسكين الهاء في (وُهَج) ، وأعتقد أن هذا ما قصده الشاعر .
والشاعر يهب فؤاده وروحه للوطن ، ويعطى دماءه حنجرة تتأدى الوطن ، ويتسع فضاء
التمني ويتوهج السجن .

هذه القصيدة من ديوانه الذي أبدعه ، وهو في سجن نفحه يعاني ألم الغربة ، وألم
المرض ، وقسوة الجدران ، وصلف السجنان ، وقيظ العذاب في صحراء الوطن .
ويقول جابر البطة : (على تفعيلة الكامل)

اليوم يومك لا مناص

ب-ب-ب-ب-ب (متفاعِلن /متفاعِلات)

فاقحم حصارات العدا

ب-ب-ب-ب-ب (متفاعِلن /متفاعِلن)

اقحم حصارات العدا واحبط قنابلهم

ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب (متفاعِلن /متفاعِلن /متفاعِلن /متفاعِلن /متفاعِلن /متفاعِلن)

بعزمك والرصاص

ب-ب-ب-ب-ب (عِلن /متفاعِلات)

هذا زمان الموت من أجل الخلاص

ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب (متفاعِلن / متفاعِلن /متفاعِلات)

فادفع سباق الأرض

ب-ب-ب-ب-ب (متفاعِلن /متفاعِلن)

من غير انتقاص (153)

ب-ب-ب-ب-ب (لن / متفاعِلات)

(152) حوافر الليل : فايز أبو شمالة ، ص ١١ .
(153) أناشيد الفارس الكنعاني: جابر البطة (رام الله ، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، ١٩٩٦م) ص ٤٢ .

الشاعر جابر البطة يهدي قصيدته ، إلى شعبه المنتفض في انتفاضته الكبرى ، ويخط رغم أسره في سجن جنيد ، بقلمه تحدياً جديداً ، رغم ارتفاع الأسوار من حوله . ولنتنبه إلى القافية المميزة الصاد الساكنة ، المسبوقة بحرف المد الألف ، والتي تتوافق مع المعنى الشديد العنيد والقوي الذي توحى به القافية ، وهو يتحدث عن الانتفاضة من منظور مناضل أسير ، فهو يريد وصف قوتها ، وشدة وقعها الإيجابي على الأسرى ، الذين كانوا يتمنون أن يشاركوها شعبيهم انتفاضتهم ، وما يمنعهم سوى السجان والجدران .

ويقول الشاعر عدنان الصباح : (على مشتقة تفعيلة المتدارك)

لا أعرف للنوم مذاقاً

--ب/-ب-ب/-- (فعلُن/فعلُن/فاعلُ/فعلُن)

وأظل طوال الليل

بب-ب-ب/-ب-ب/--ب (فعلُن /فعلُن /فعلُن/ف)

وأرسم خارطة العالم

ب-ب-ب/ب-ب-ب/-بب (علن/فعلُن /فعلُن /فاعلُ)

أحفر فوق الورق الصلب

ب-ب-ب/--ب/-ب-ب (فاعلُ /فعلُن/فعلُن /فاع)

خطوط الورد مكان الحد

ب/-ب-ب/-ب-ب/-- (لُ / فعلُن / فاعِلُ / فعلُن/فعلُن)

وتصير خطوط الورد جميلاً

بب-ب-ب/ب-ب-ب/--ب/-ب (فعلُن /فعلُن /فعلُن /فَع)

حين أجيء لأرض بلادي (١٥٤)

ب-ب-ب/ب-ب-ب/-ب (لن/فعلُن /فعلُن /لن)

ها هو الثائر الأسير في سجن جنين ، عندما يقلقه الهم والحزن ، يرسم خارطة جديدة للعالم ، ويحفر طريقاً إبداعياً للوطن ويحوّل قلقة الفردي ، في ليل السجن الموحش ، إلى فرح يزين سماء الوطن .

وها هو الشاعر خضر محجز يكتب من معتقل النقب في العام (١٩٩٢ م) :

سئمت كل هذه البضائع المزورّة

ب-ب-ب/ب-ب-ب/-ب-ب (متفعلن /متفعلن /متفعلن/متفعلن)

(١٥٤) درب الخبز والحديد:عدنان الصباح ، ط١ (فلسطين ، منشورات دار الجماهير ، ١٩٨١م) ص٣٧ .

تقطيب السلاسل

(فاعلتن / مفاعل) ---ب/---

يعبس السجان

(تن / مفاعلتن / م) ب/---ب/

تتركه يلوبُ على سؤال

(فاعلتن / مفاعلتن / مفاعل) ب-ب-ب/ب-ب-ب-

كيف تنزرعُ

(تن / مفاعلتن) ب-ب-ب-

على شفة الأسير حدائق المرح؟؟

(مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن) ب-ب-ب/ب-ب-ب-ب-

وكيف قرنفل الكلمات لا يذوى ويندفعُ؟؟ (١٥٨)

(مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن) ب-ب-ب/ب-ب-ب-ب-ب-

نادراً ما يكتب شعراء العصر الحديث ، على تفعيلة بحر الهزج (مفاعيلن ب- - -) ، الصافية بدون مشتقات ، لاحتياجهم إلى استخدام مشتقة التفعيلة (مُفَاعَلْتَن ب-ب-ب-) ، والتي هي التفعيلة الأساسية للبحر الوافر ، وبالتالي يكثرون من استخدام التفعيلة (مُفَاعَلْتَن ب-ب-ب-) ومشتقتها (مفاعلتن ب- - -) ، وهذا ما لجأ الشاعر إلى استخدامه هنا ، في قصيدته السابقة التي هي بعنوان (عمر القاسم) ، وهو شهيد فلسطيني استشهد في المعتقل بعد أن أمضى أكثر من عشرين عاماً ، وكانت إسرائيل قد رفضت مبادلتة في أكثر من صفقة لتبادل الأسرى مع منظمة التحرير الفلسطينية ، رغم كبر سنه ومرضه ، ورغم هذا الجو الحزين الكئيب نرى التفاؤل في كلمات الشاعر ، وعباراته الشعرية ، وهو يستذكر ابتسامته ومرحه ، الذي يقهر السجان ، وهذا ما يميز أدب الأسرى ، أننا لا نجد الكثير من الشعر المتشائم المطلق ، لأننا لا نعدم التفاؤل الذي هو ديوان الأسرى ، رغم القيد وثقل السنين والأغلال .

يقول الشاعر عبد الناصر صالح في خيمته من معتقل النقب الصحراوي ، يصف

السجن الذي يقبع فيه :

على دمنا ينهض الرمل

(فِعْوَلُ / فِعْوَلُنْ / فِعْوَلُنْ / ف) ب-ب/ب-ب-ب/ب-

(158) إبداع نفحة : عدد من الكتاب ، ص ١٤

يرسم ظلًا لأرواحنا

-ب/ب--ب / ب--ب- (عولُ/فعولن/فعولن /فعو)

ويعانق سوسنة تفتتح خلف السياج

ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب (لُ / فعولُ / فعولُ / فعولُ / فعولُ / فعولُ)
فعولُ / فعولُ / فعولنُ / فعولُ (فعولُ)

على دمنا تتفرغ داليةً

-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب (فعولُ / فعولُ / فعولُ / فعولُ / فعو)

تتوحد آلهة ولآلئ تاج (١٥٩)

ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب (لُ / فعولُ / فعولُ / فعولُ / فعولُ / فعولُ)

و يقول في نفس القصيدة واصفاً السجن ، وممتدحا الأسرى وعلاقاتهم الأخوية المتينة ،
المبنية على أصول وأحكام وقوانين تضبط العلاقات وتحكمها بما يعزز الوحدة والتماسك :

هو السجن مدرسة للنضالات

-ب--ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب (فعولنُ / فعولُ / فعولنُ / فعولنُ / فعولنُ / فعولنُ / ف)

إضبارة للعلاقات

--ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب (عولنُ / فعولُ / فعولنُ / فعولنُ / فعولنُ / فعولنُ / ف)

شمس تخلف أجسادنا مصنعة للسواد

--ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب (عولنُ / فعولُ / فعولنُ / فعولنُ / فعولنُ / فعولنُ / فعولُ)

عذاب وملح على الجرح يطفو

-ب--ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب (فعولنُ / فعولنُ / فعولنُ / فعولنُ / فعولنُ / فعولنُ)

وماء أجاج (١٦٠)

-ب--ب / ب-ب (فعولنُ / فعولُ)

قد تكون هذه الصورة الأدبية واقعية لا تجافي الحقيقة ، التي يجلد بها الأسرى في الصحراء ، ولكنها أخذت شكلاً أدبياً ، يحمل أمانى وأحلام الأسير الشاعر بالوطن والحرية والربيع ، ونجد وصفاً هو أقرب للتمجيد والمدح ، وصف أقرب للمثالي للأواصر والعلاقات التي توجد بين الأسرى ، سواء داخل التنظيم الواحد ، أم بين كافة الأسرى من جميع الفصائل والتنظيمات ، حيث غدا السجن كما وصفه الشاعر مدرسة للنضالات ، وإضبارة تحكم العلاقات الداخلية .

(159) المجد ينحني أمامكم : عبد الناصر صالح (القدس ، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، ١٩٨٩م) ص ٤٢ .

(160) المصدر السابق : عبد الناصر صالح ، ص ٤٣ .

وحجم البحار

ب-ب/ب-ب- (فعولن / فعولن)

العيون الحقيمة ترصد كل خطاي

ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب (فعولن / فعول / فعول / فعول / فعول)

لأنني أحبك يا وطني وأفاخر (162)

ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب (فعولن / فعول / فعول / فعول / فعولن)

استخدم القدماء (عولن --) من مشتقات (فعولن ب--) في المتقارب ، وهي حذف للسبب وترك للوتدين ، وذلك في الموشحات حيث تأتي (فعولن) مجزومة ، والجزم : " حذف المتحرك الأول من الوند المجموع الذي يبدأ به البيت " (163) وهنا كما لدى بعض شعراء العصر الحديث ، حيث يجيز الشاعر استخدام هذه المشتقة الجديدة (عولن --) للتفعيلة فعولن ، و قد أجاد الشاعر استخدامها ولم تخل بالوزن في قوله : " وجهان للوطن " في بداية البيت ، ويلاحظ استخدام الشاعر ما يعرف لدى العروضيين (بالبتر) ، " والبتر هو حذف سبب خفيف ، مع إجراء القطع على الوند المجموع قبله ، وبعبارة أخرى فإن البتر حذف و قطع ، وهو من علل النقص فتصبح فعولن (ب--) عند استخدام البتر (فع -) . " (164) ولكنه أخل بالوزن عند استخدامها في منتصف البيت في قوله (للرياحين للغسق الرمادي لون التلاصق) كما هو واضح في التقطيع الشعري ، كما أجاز استخدام البتر (فع -) في بداية القصيدة وبداية كافة الفقرات التي ابتدأها بقوله (للرياحين) وهذا جائز وموفق لا يخل بالوزن ، بل يعتبر تجديداً وتطويراً في بنية الوزن العروضي في الشعر الحديث " شعر التفعيلة " .

كما نجد هذا النسق الموسيقي لدى الشاعر المتوكل طه ، الذي ظل حتى بعد تحرره ، تنهض روحه الحرة ، فيكتب للأسير ، على وزن تفعيلة " فعولن " :

ولدت على فرشة النار نهرا

ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب- (فعولن/فعولن/فعولن/فعولن)

وأطلقت من دفتر السجن طيرا

ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب- (فعولن/فعولن/فعولن/فعولن)

ومن كفك البرق أيقظت نسرا

(٢) خارطة للفرح: عبد الناصر صالح (القدس ، وكالة أبو عرفة ، ١٩٨٦م) ص ٨٢ .

(163) انظر موسوعة موسيقى الشعر : د. عبد العزيز نبوي ١/ ٥٩٩ .

(١) العروض والابقياع : يوسف بكار ووليد سيف ، ص ١٥٦ .

ب-ب-ب/ب-ب-ب/ب-ب-ب (فعولن/فعولن/فعولن/فعولن)

صقيلاً يجنح في شهيقه السلسيل

ب-ب-ب/ب-ب-ب/ب-ب-ب (فعولن/فعولن/فعولن/فعولن)

والطريق طويل طويل طويل (١٦٥)

ب-ب-ب/ب-ب-ب/ب-ب-ب (فعولن/فعولن/فعولن/فعولن)

والمتوكل طه يلجأ لنبرة الحزن في وزنه الشعري فيستخدم تفعيلة (فعولن ب-ب-) ، ويلتزم بوضع المشتقة (فع -) في بداية البيت الشعري ، فيسير النغم مناسباً تزييناً القافية التي تبدأ بحرف ساكن ، تتبعه الراء المفتوحة المطلقة التي أتبعها بالألف ، والقافية الثانية الياء التي يتبعها اللام الساكنة ، فيوفق في إيصال هذا الحزن الأسطوري الذي وصف به قوة إرادة الأسير ، التي تطلق من دفتر السجن طيراً ، وينبع من كفه برقاً يحمي الأمل على طول الطريق الطويل .

ويقول هشام عبد الرازق في قصيدة " الإرادة " ، وكان قد كتب ديوانه " الجراح " في

معتقل نفحة الصحراري :

أغرق في بحر الأحلام

ب-ب / ب-ب-ب / ب-ب-ب (فاعل / فعّلن / فعّلن / فعّلن)

تتسمر الأعصابُ

ب-ب-ب / ب-ب-ب / ب-ب-ب (فعّلن / خلل في الوزن / فعّلن)

ترتعث الأهدابُ

ب-ب / ب-ب-ب / ب-ب-ب (فاعل / فعّلن / فعّلن)

أصمت ثم أصمت وأقاوم (١٦٦)

ب-ب / ب-ب-ب / ب-ب-ب-ب (فاعل / فاعلن / خلل في الوزن)

تعلو الإرادة في مواجهة القمع ، وتنتصر إرادة السجين على سجانه ، فصمت الأسير الذي فُرض عليه ، لا يعني أنه كفّ عن المقاومة ، وإرادته أقوى وصوته أعلى .
ورغم الخلل في الوزن ، فالقصيدة أقرب إلى رسالة تحدٍ ، وإعلان انتصار الإرادة ، كما أسماها الشاعر .

(١) ارفع يدك : مجموعة من الشعراء (رام الله ، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي ، ٢٠٠٤م) ص ١٧ .
(١٦٦) إبداع نفحة : عدد من الكتاب (مجلة أدبية غير دورية ، العدد الأول أيار ١٩٩٠) ص ٢٦ .

ويقول في موضع آخر :

فلتسكت كل الأصوات

--- / --- / --- ب

فَعَلْنُ / فَعَلْنُ / فَعَلْنُ / فاع

" فلتعلو " (167) تلك الآهات

--- / --- / --- ب

فَعَلْنُ / فَعَلْنُ / فَعَلْنُ / فاع

من دمننا نروي قطرات

ب ب / --- / ب ب / ب

فاعلُ / فَعَلْنُ / فاعلُ / فاع

بستان " الحرية " (168) الأخضر (169)

--- / - - / - -

فَعَلْنُ / فَعَلْنُ / فَعَلْنُ / فَعَلْنُ

وفي هذه القصيدة يستخدم الشاعر تفعيلة المتدارك ، وكان الباحث قد ذكر شروط استخدام مشتقتي (فاعلن) (ب-ب) ، وهما (فعلن) (--) و(فعلن) (بب-) ولم أجد خللاً في الموسيقى عندما استخدم الشاعر (فاعلُ ب ب) ولا عند تكرار استخدامه (فاع ب) في القصيدة ، بل وجد الباحث إثراء للنغمة المناسبة بجمال المتدارك ، أما الخلل في الوزن عند قوله : (فلتعلو) فقد أثبتتها في ديوانه بهذا الشكل (فلتعلو) ، وهذا خطأ نحوي لو أراد تصويبه (فلتعلُ) لنتج عنه خلل في الوزن ، وملاحظة أخرى على الوزن ، في تسكينه كلمة (الحريه) لضرورة الوزن .

وفي القصيدة مضمون رائع ، يريد للآهات - التي تصدر عن المظلومين المقهورين ، أكانوا أسرى أم شعب منتفض ضد الظلم - أن تعلو فوق كل الأصوات النشاز التي يمثلها المحتل / السجان .

ويقول هشام أبوضاحي :

كي ننتصر

--- ب - (متفاعلن)

(167) خلل في قواعد النحو ، لو قمنا بتصويبه (فلتعلُ) لنتج عنه خلل في الوزن .

(168) تسكين اضطراري لاستقامة الوزن .

(169) الجراح : هشام عبد الرازق ، ص ٢٩ .

ماذا يفيد نواحك وصراخكم

--ب- / ب ب ب-ب- / ب ب-ب- (متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن)

أن لا خيار

--ب-ب (متفاعلن)

يا أيها الوطن السليب

--ب- / ب ب ب-ب- (متفاعلن / متفاعلن)

خذني بواشق أو شرار

--ب- / ب ب ب-ب- (متفاعلن / متفاعلن)

خذني بنادق أو هزار (170)

الشاعر الأسير في سجن نفحة الصحراوي ، عند كتابته هذه القصيدة ينظر إلى السجن كمرحلة انتظار مؤقت ، فهو يعرف أنه لا يفيد النواح ، ولا الصياح ولا العويل ، وإنما ما يفيد الوطن هو الانطلاق - بعد التحرر - كطائر باشق ، ليكون بندقية مرة أخرى ، يواصل طريق الحرية .

ويقول وليد خريوش من سجن نفحة التي أئبعت شعراء مبدعين في بداية التسعينات

من القرن العشرين : (على بحر الكامل)

فكفى بكاء أيها الأقرام

سننال ما نصبو إليه ومنتصر

ب ب ب-ب- / ب-ب- / ---

ب ب ب-ب- / ب-ب- / ب ب ب-ب-

متفاعلن / متفاعلن / متفاعل

متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن /

والقدس تعلو فوقها الأعلام

فغداً نوحده شعبنا في أرضه

ب-ب- / ب-ب- / ---

ب ب ب-ب- / ب ب ب-ب- / ب-ب-

متفاعلن / متفاعلن / متفاعل

متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن /

إن الطلائع قادها القسام (171)

هذا نتاج من تواصل ثورة

ب-ب- / ب ب ب-ب- / ---

ب-ب- / ب-ب- / ب ب ب-ب-

متفاعلن / متفاعلن / متفاعل

متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن

عندما ينظر المتمعن إلى هذا اليقين بالنصر ، يجد السجن يصغر في وصف الشعراء الأسرى ، وتتضاءل المعانيات في عيونهم ، لأنهم يحملون هم الوطن ، وحتى البكاء الإنساني

(170) إبداع نفحة : مجموعة من الأدباء الأسرى ، ص ٤٩ .

(171) المصدر السابق ، ص ٦٨ .

يرفضه الشاعر وليد ، لأنه صفة الأعداء حين يسقطون قتلى بضربات المقاومة ، ونجد الطريق واضحاً وضوح الشمس عندهم ، فالحرية هي مطلب الأسرى ، وهنا يحاولون الابتعاد عن طلب الحرية الشخصية - رغم مشروعية ذلك - وينشُدون حرية الوطن ، والقدس عنوانه ورمزه وعاصمته ، ويرون في الثورة المستمرة منذ ثورة القسام ضد المستعمرين الإنجليز ، مروراً بالثورات والهبات والانفاضات وعمليات المقاومة ، على أنها حلقة متواصلة متكاملة ، لا بد أن تقضي إلى النصر ، وما السجن لديهم إلا جزءاً من هذه المراحل المؤدية للنصر ، ولا ننسى أن الخطابية والغنائية من سمات القصيدة الكلاسيكية ، وهنا لا ننكر المباشرة والسطحية في التصوير لأن القصيدة أقرب إلى النثرية أسلوباً ولكنها ذات إيقاع مميز يحمله بحر الكامل .

ويقرر الشاعر فايز أبو شمالة:

نحنُ الشعبُ إذا ننتفضُ

(فعلن/ فاعلُ / فعلنُ / فعلن) -/-ب/ب- /-ب/ب-

نجعل من أشواك الدرب ربيعاً

(فاعلُ / فعلنُ / فعلنُ / فاعلُ / فعلن) -ب/ب-/-/-/-ب/ب-

نورق أماً

(خلل في الوزن) -ب/ب/ب/ب-

نجعل من أمواج الصمت هديرًا

(فاعلُ / فعلنُ / فعلنُ / فاعلُ / فعلن) -ب/ب-/-/-/-ب/ب-

نرفع علماً

(خلل في الوزن) -ب/ب/ب/ب-

نجعل من حبات الرمل جحيماً

(فاعلُ / فعلنُ / فعلنُ / فاعلُ / فعلن) -ب/ب-/-/-/-ب/ب-

للأعداء ونفتح قبراً^(١٢٢)

(فعلنُ / فاعلُ / فاعلُ / فاعلُ / فعلن) -ب/ب-/-ب/ب-/-ب/ب-

رغم أن الشاعر فايز أبو شمالة من المبدعين أصحاب الأعمال المتعددة ، نجده تخونه أذنه الموسيقية ، ليترك خللاً في الوزن في موضعين ، وحتى لو أجزنا تسكين (نورق) و (نرفع) ليستقيم الوزن ، فسيتهم بالتسكين الإجباري لضرورة الوزن ، وهذا عيب من العيوب

(١) إبداع نفة : مجموعة من الكتاب الأسرى ، ص ٧٨ .

التي تؤخذ على الشعراء من قبل العروضيين ، ولا يفوت المتأمل أن يلحظ جمال المعاني التي تزدهم بها هذه الكلمات ، التي تحمل الوعيد والتهديد للمحتل ، وبشرى بالربيع القادم من شوك المحتلين وسجونهم ، ووعد بتحويل الصمت الذي يكثر في قصائد الشعراء الأسرى ، إلى هدير وثورة .

وتعلو نبرة المقاومة في صوت الشاعر خضر ججوح :

تعالوا بدمٍ نرؤي ثراها	لتحيا بلادى شموخ الإباء
ب--ب / --ب / --ب / --ب	ب--ب / --ب / --ب / --ب
فعولن / فعولن / فعولن / فعولن	فعولن / فعولن / فعولن / فعولن
أبقى طويلاً بنير اليهود	بذل القيود بهذا البلاء
ب--ب / --ب / --ب / --ب	ب--ب / --ب / --ب / --ب
فعولن / فعولن / فعولن / فعولن	فعولن / فعولن / فعولن / فعولن
إلام المهابة والإنتظار	فهبوا يفرّوا بعدو الظباء⁽¹⁷³⁾
ب--ب / --ب / --ب / --ب	ب--ب / --ب / --ب / --ب
فعولن / فعولن / فعولن / فعولن	فعولن / فعولن / فعولن / فعولن

القصيدة ملتزمة بوزن البحر المتقارب عروضياً والقافية تلتزم بالهمزة المكسورة المسبوقة بحرف المد الألف .

رغم نمطية الصورة الداعية إلى المقاومة والجهاد ، والصور الأقرب إلى الخطاب النثري ، لا بد من النظر إلى القصيدة من منظور الموقف التي قيلت فيه ، من داخل معتقل النقب ، ورغم أنها من أولى قصائد الشاعر ، نستطيع أن نتلمس رؤية المقاومة والجهاد والعنفوان ، المنطلق من خلف الأسوار ، حيث لم تستطع المعاناة المفروضة على الأسرى أن تغير خطابهم الشعري ، الأقرب للثورة وللجماهير المنتفضة ، التي لم يستطع السجن عزل الأسرى أو انتزاعهم من قلوبهم .

ويقول د. إبراهيم المقادمة عن السجن ، ملنقطاً أكثر المواقف أهمية للأسير ، إنه وقت الزيارة التي يمكن للأسير الأب أن يرى ذويه ، وفي أصعب المواقف عند رؤية الابن لأبيه ، المعتقل والذي لا يمكن أن يراه إلا من خلف شبك الزيارة ، ولمدة نصف ساعة كل أسبوعين مرة :

ويا من تحسب الأيام تنتظرُ

(173) سهيل الروح : خضر محمد ججوح ، ط1 (غزة ، منشورات مركز العلم والثقافة النصيرات ، 1997م) ص 18 .

متفاعِلن / متفاعِلن / متفاعِلن

متفاعِلن / متفاعِلن / متفاعِلن

القصيدَة من بحر الكامل ، ورغم الكسر في آخر البيت الأول والثاني ، نجد الحزن الجميل ، المكسو بالتحدي والإصرار على المضي في طريق المواجهة حتى الشهادة . وفي وصف السجن يقول الشاعر عبد الخالق العف ، وهو يقبع في معتقل أنصار ، الذي كان يقيمه المحتل على شاطئ بحر غزة :

غارت فمستت من شراييني الوريد

فمتى سأطفئ جمر أصفادي التي

--ب-- / --ب-- / --ب--ب

ب-ب-ب / ب-ب-ب / --ب-

متفاعِلن / متفاعِلن / متفاعِلن

متفاعِلن / متفاعِلن / متفاعِلن

والسنابل تنتشي بندي الوجود

ومتى يفارق معصمي زرد السلاسل

ب-ب-ب / ب-ب-ب / ب-ب-ب

ب-ب-ب / ب-ب-ب / ب-ب-ب

متفاعِلن / متفاعِلن / متفاعِلن

متفاعِلن / متفاعِلن / متفاعِلن

في الثرى صوتاً غضوباً كالرعود (١٧٦)

ومتى تجف مدامعي والريح يذوي

--ب-- / --ب-- / --ب--ب

ب-ب-ب / ب-ب-ب / --ب-

متفاعِلن / متفاعِلن / متفاعِلن

متفاعِلن / متفاعِلن / متفاعِلن

ها هو الأسير يكتب شعراً في "عيد الشهيد" ، ملتزماً بالنسق العام لبحر الكامل ، وجاءت التفعيلة الأخيرة "الضرب" وقد لحقها التذييل ، (والتذييل من علل الزيادة ، وهو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع) . (١٧٧)

إن الشاعر يتحرق من جمر القيود ، ويئن من الأسر الذي غارت قيوده في معصميه ، فوصلت إلى الوريد ، وهنا نجد صورة بلاغية جميلة ، فرغم أن الشريان والوريد شيئان مختلفان ، إلا أنه جعلهما شيئاً واحداً ، وكأن الوريد من الشريان أو يقع في جوفه ، حين قال : " فمستت من شراييني الوريد " ، ثم يتمنى الحرية والخلص من زرد السلاسل ، لتتمكن السنابل من استقبال الندى بحرية ، لأن الندى يختلف عن الدموع ، رغم اتحاد شكليهما ، وما زالت الريح تذوي وتتضاءل في ثرى الأرض ، ولكن هذا الانطفاء له صوت الغضب الهادر في وصف الشاعر الأسير .

أما الأسير مؤيد عبد الصمد فيحارب البكاء من سجنه ، وهو يصف نابلس المدينة

المنتفضة فيقول :

جرزيم يا حلم الربيع

(١) شدو الجراح : د. عبد الخالق العف (غزة ، مكتبة آفاق ، بدون تاريخ) ص ٦٥
(٢) العروض والإيقاع : يوسف بكار ووليد سيف ، ص ١٦٩ .

--ب- / ب-ب-ب (متفاعلن / متفاعلان)
يا ضحكة فوق الشفاه

--ب- / --ب-ب (متفاعلن / متفاعلان)
كم أزهرت فيك الورود

--ب- / --ب-ب (متفاعلن / متفاعلان)
كم بسّمت^(١٧٨) منك الحياة

--ب- / --ب-ب (متفاعلن / متفاعلان)
لا تدمعي هيا اضحكي

--ب- / --ب- (متفاعلن / متفاعلان)
فالعيش لا يهوى البكاء

--ب- / --ب-ب (متفاعلن / متفاعلان)
جرزيم هيا اكبري غني النشيد^(١٧٩)

--ب- / --ب- / --ب-ب (متفاعلن / فاعلن (خلل في الوزن) / متفاعلان)

هذا الصوت الأسير كأنه ينبعث من ساحة معركة ، وليس من سجن عالي الأسوار ،
ورغم سطحية الصور الأدبية ، ودخول العامية إلى القصيدة ، ووجود الخلل في الوزن ،
نجدها أقرب إلى الأغنية الثورية ، التي تحتفل بالانتفاضة .

والوقت لدى الأسير في السجن ، ضريبة يدفعها الأسير من سنوات شبابه ، ولا يكتفي
المحتل بسرقتها ، بل يحاول جاهداً أن يجعلها عذاباً وألماً جماً ، يقول محمود درويش في
قصيدته الشهيرة (عابرون في كلام عابر) واصفاً المحتلين الغزاة :

أيها المارون بين الكلمات العابرة

--ب- / --ب- / --ب-ب-ب (فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلا)

احملوا أسماءكم وانصرفوا

--ب- / --ب- / --ب-ب (فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلا)

واسحبوا ساعاتكم من وقتنا ، وانصرفوا

--ب- / --ب- / --ب-ب-ب (فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلا)

واسرقوا ما شئتُم من زرقة البحر ورمل الذاكرة^(١٨٠)

⁽¹⁷⁸⁾ كلمة عامية .

(١) من وراء الشبك : مؤيد عبد الصمد (رام الله ، منشورات نادي الأسير ، ٢٠٠٠م) ص ٥٥ .

(٢) الإيقاع الشعري للانتفاضة : المثني الشيخ عطية (عكا ، منشورات الأسوار ، بدون تاريخ) ص ٤٥ .

ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- (فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلا)
فاعلا

يلجأ الشاعر محمود درويش إلى تفعيله بحر الرمل الرئيسية (فاعلاتن -ب-ب-) ،
ومشتقتها (فَعَلَاتن ب ب-ب-) ولننظر إلى موسيقاه الساحرة ، وهو يختم كل بيت من قصيدته
بالمشتقتين (فاعلا -ب-) و (فَعَلَا ب ب-) ، ويزيد من تأثيره الموسيقى الراقى ، بالقافية "
الراء المفتوحة " المتبوعة بالهاء الساكنة ، المعبرة عن التأوه والألم ، فيما يضيف استخدام
الفاء المضمومة المشبعة ، للتعبير عن حالة القوة ، وانتصار إرادة الحق على إرادة القوة ،
ليصف السجن الغازي ، وهو يكتب للانتفاضة الكبرى التي أذهلت العالم ، حيث شعب بأكمله
لا يملك إلا حجارة ، يتحدى أعتى وأقوى ترسانات الأسلحة في المنطقة بأسرها ، ولا يصف
الغزاة إلا بأوصافهم التي يستحقون ، فهو ممن عانى ظلم الأسر وواجه قهر الزنزانية .
" الغزاة في قصيدة درويش ، لصوص يسرقون زرقة البحر ، ورمم الذاكرة ،
وجهلة لا يعرفون ، ولا يفهمون ما يجري ، ومدججون بالسلاح ، ويعتمدون على الخرافات ،
لا على حتمية التاريخ " (١٨١)

أما الغزاة عند سميح القاسم ، في قصيدته الشهيرة " رسالة إلى غزاة لا يقرأون " فهم
جهلة لا يعرفون التاريخ ، وحتميته ، وقتلة تدفعهم لوثة الجنون من جثة إلى جثة ، يحرمون
الحلال ، ويحللون الحرام ، يفتحون السجون ويخلقون المدارس . " (١٨٢)

يقول الشاعر سميح القاسم :

تقدموا

ب-ب- (متفعلن)

لا تفتحوا مدرسة

ب-ب- / ب-ب- (مستفعلن / مستفعلن)

لا تغلقوا سجناً

ب-ب- / ب-ب- (مستفعلن / مستفعلن)

ولا تعذبوا ، لا تحذروا لا تفهموا (١٨٣)

ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- (علن / مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن)

(١) الإيقاع الشعري للانتفاضة : المثني الشيخ عطية ، ص ١١ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١١ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٣٩ .

القاسم يركب تفعيلة الرجز (مستعلن - -ب -) ليشحننا وهو يصف المحتل السجان ،
ويستخدم مشتقاتها (متعلن ب-ب -) ومستعلن -ب -ب -) ليثري موسيقاه الأقرب لموسيقى
المارش العسكري والمعبرة عن الثورة والانتفاضة .

الفصل الثاني

الفصل الثاني : تشكيل البنية الإيقاعية

أولاً : التردد الصوتي

الترديد أو التكرار يعتبر أحد المكونات الهامة في البناء الإيقاعي للشعر في العصر الحديث ، ويتم بتكرار أو ترديد جملة أو شبه جملة أو كلمة أو بضع كلمة ، أو عدد من الحروف .

" التردد والتكرار مترادفان لمعنى واحد يتم من خلاله تشكيل نسق أسلوبى خاص يعتمد على تكرار تراكيب صياغية متماسكة بنائياً " (184) ، ومن هنا يجوز استخدام كل منهما منفردين كل على حدة لتحقيق نفس المعنى .

" والتكرار بالصفة الواسعة التي يملكها اليوم في شعرنا العربي لم يتناوله البلاغيون القدماء بالاهتمام الذي يجب أن يحظى به اليوم . " (185)

يكتسى التردد الصوتي حلة جديدة شكلاً ومضموناً في ظل انفتاح الأدب العربي على الأدب العالمي ، مستفيداً من العلوم النفسية ، والبلاغية ، والنظرة الحضارية الشاملة للأدب ، وفي ظل الاهتمام الواسع بالمضمون الأدبي ، والتجديد الذي لحق بالأشكال الأدبية ، مع أخذنا بحقيقة تأثر الشعر العربي الحديث بالشعر الغربي ، وبالمدارس الأدبية الغربية منذ بداية تطوره مروراً بالتجريب وانتهاءً بشعر التفعيلة .

(184) التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر : د. عبد الخالق العف ، ص ١١٦ .
(185) انظر قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة ، ص ٢٦٥ .

" والتكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة ، يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها ، والتكرار يخضع لقانون التوازن ، الذي يتحكم في العبارة ، فيجب أن يجيء من العبارة في موضع لا يثقلها ، ولا يميل بوزنها إلى جهة ما " . (186)

فالتكرار أو التردد لم يبقَ في إطاره التقليدي القديم بشكله وأعراضه ، وإنما اكتسب أبعاداً فنية تُحقِّق حداثة القصيدة ، وتتجه بصدق ناحية التجربة الشعرية العامة للقصيدة التي بات من أبرز سماتها الوحدة الموضوعية ، والوحدة الشعرية النفسية .

تقسم نازك الملائكة التكرار أو التردد إلى ثلاثة أنواع هي : " التكرار البياني ، وتكرار التقسيم ، والتكرار اللاشعوري " . (187)

وفيما ترى نازك الملائكة أن التكرار البياني هو التردد البلاغي للتأكيد على الكلمة المكررة ، ترى أن تكرار التقسيم يهدف بشكل أساسي إلى توحيد القصيدة ، مثل التكرار في مقدمة كل مقطوعة ، أو في نهاية الوحدات ، التي يريد الشاعر أن يقف عندها ، أما التكرار اللاشعوري فترى أنه لم يرد في الشعر القديم ، لأنه تكرر يأتي في سياق شعوري كثيف يبلغ درجة المأساة ، بحيث تكون العبارة المكررة رافعة للشعور العام المتصاعد في القصيدة . (188)

ولا يمكن الفصل قطعياً بين هذه التقسيمات الثلاث ، إذ قد يعمد الشاعر إلى الأهداف البلاغية الموجودة في أنواع التكرار الثلاثة مجتمعة ، وليس كما ترى نازك الملائكة أنه يمكن تقسيمها وأن تأتي منفردة منفصلة ، وقد يظن الدارس أنه يستطيع أن يمثل بكل واحدة بشكل منفرد ، وهذا غير دقيق ، إذ لا يمكن الفصل بينها .

كما أننا لا نؤيد رأيها أن التكرار اللاشعوري هو مبتكر و جديد بالكامل ، ولا نوافق أنه لا يوجد في تراثنا الشعري القديم كما تقول هي ، إذ ليس جديداً سوى المصطلح أو القالب الغربي الذي وصفناه بها ، ولنتأمل التردد المميز في قول أبي العتاهية على البحر الطويل :

وما كل أيام الفتى بسواء	وما الدهر يوماً واحداً في اختلافه
ويوم سرور مرة ورجاء	وما هو إلا يوم بأس وشدة
تخرم ريب الدهر كل إخاء	أيا عجباً للدهر لا بل لريبية
وكدر ريب الدهر كل صفاء (189)	ومزق ريب الدهر كل جماعة

ويعتقد الباحث جازماً ، أن هذا التكرار لم يعتمد على تصوير المحسوس والخارجي من المشاعر الإنسانية ، وأزعم أنني لا أرى فرقاً بين هذا التكرار اللاشعوري ، الذي أورده

(186) المرجع السابق ، ص 267 و 268 .

(187) المرجع السابق ، ص 270 .

(188) انظر قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة ، من ص 270 حتى ص 281 .

(189) ديوان أبي العتاهية : تحقيق شكري فيصل (دمشق ، مكتبة دار الملاح ، 1964 م) ص 4 .

الشاعر في سياق شعوري كثيف بلغ قمة المأساة ، وبين أي تكرار أو ترديد لشاعر حديث في قصيدة حدائية ، فالقصيدة من زهديات أبي العتاهية ، تتداعى فيها أمامه نوائب الدهر ، التي تمزق كل جماعة ، ولا تدع صفاء القلوب على دعوتها وسكونها ، وإنما تعمد إلى التقريق بين الأحبة ، لتمتلئ القلوب حزناً وألماً ، ولنتأمل تكراره (تخرم ريب الدهر كل إخاء) (وكدر ريب الدهر كل صفاء) وأيضاً (مزق ريب الدهر كل جماعة) ، لنجدها ترديدات لتداعيات نفسية لا شعورية مكثفة ، تنبئ عن حالة الشاعر النفسية ، وتدعم تجربته الشعرية ، ودالة على تجربته الشعورية البعيدة كل البعد عن المحسوس والخارجي .

ولنتأمل التردد في قول قيس لبنى على البحر الطويل :

إلى الله أشكو فقد لبنى كما شكا إلى الله فقد الوالدين يتيم
يتيم جفاه الأقربون فجسمه نحيل وعهد الوالدين قديم
بكت دارهم من نأيهم فتهللت دموعي فأبي الجازعين ألوم⁽¹⁹⁰⁾

فالتردد في (أشكو و شكا) و (إلى الله ، إلى الله) و (وفقد الوالدين ، عهد الوالدين) (يتيم في آخر البيت الأول ، ويتيم في أول البيت الثاني) هو ما أسماه القدماء " تشابه الأطراف . " (١٩١)

ويأتي هذا التردد في إطار تعزيز التجربة الشعرية ، التي تتداعى فيها الأفكار بالحاح صادق ، فجاءت هذه الترددات لتغني التجربة الشعورية ، فيما يصف حالة نفسية يمر بها ، فتأتي هذه الترددات بدون سيطرة كاملة على تواردها .

إن الانفعال النفسي وصدق التجربة الشعرية أدى إلى هذا التردد الذي هو أقرب إلى سياق لا شعوري كثيف يُثري الشعور العام المتصاعد من بيت إلى آخر .

و لنعد إلى تعريف نازك الملائكة للتكرار اللاشعوري و نتأمله في ضوء المثالين السابقين ، كما يمكننا العودة والبحث في العديد من درر التراث العربي القديم الذي ربما يكون أكثر حدائية من الكثير من أمثلة الشعر الحديث .

تقول في كتابها قضايا الشعر المعاصر : " التكرار اللا شعوري : هذا الصنف لم يرد في الشعر القديم ، الذي وقف نفسه ، فيما يلوح ، على تصوير المحسوس والخارجي من المشاعر الإنسانية ، و شرط هذا الصنف من التكرار أن يجيء في سياق شعوري كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة . " (192)

(190) ديوان قيس لبنى : قيس بن ذريح ، تحقيق د. عفيف حاطوم ، ط١ (بيروت ، دار صادر ، ١٩٩٨ م) ص ١٤٤ .
(191) موسيقى الشعر العربي : د. حسنى عبد الجليل يوسف (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩ م) ص ١٧٨ .
(192) انظر قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة ، ص ٢٦٥ .

ربما اختلفت التفسيرات والمصطلحات ، واختلف الشكل العام للقصيدة العربية ، واختلفت المضامين والأغراض الشعرية ، ولكننا نظلم السابقين بإنكارنا إبداعهم واتساع أغراضهم ومضامينهم ، و نسبنا الجديد المبدع للوارد إلينا بتأثير الغرب ، وحتماً نظلم تراثنا الشعري إذا وصفناه قد وقف نفسه على تصوير المحسوس والخارجي من المشاعر الإنسانية . " والتكرار أو التردد الصوتي يُعدّ من العناصر التي يجرى بواسطتها توقيح الموسيقى لأجل تأدية المعنى والدلالة " . (193)

وبهذا يعتمد التردد في الأشكال الإيقاعية على " تكرار مفردات بعينها أو جمل بكاملها ، ويمكن إحداث الأثر الإيقاعي في القصيدة ، عبر تكرار وحدات أكثر كبراً . " (194) وهذا يعطى الكلمات أو الجمل المرددة أهمية خاصة ، لأنها دائماً تدور حولها الفكرة الرئيسية ، أو فكرة مركزية فرعية ، يمكن أن تشكل دلالة للتجربة الشعورية ، بما يُعطى القصيدة إيقاعاً خارجياً بعيداً عن القافية ، وقد يظهر الإيقاع بوضوح أثناء التردد الصوتي ، و ترسخ وتيرة النغم ، وتقوي الجرس الموسيقي ، ولكن هذا لا يعنى أن الهدف الأكبر من التردد هو الإيقاع بل المعنى والدلالة .

و قد يحمل التردد الصوتي أحياناً أبعاداً فلسفية على صيغة أسئلة لا تنتظر إجابة ، وهذا نجده لدى الشاعر الكبير محمود درويش الذي يقول على تفعيلة (الكامل) :

أهناك ما يكفي من الكلمات كي أبنى نوافذ لا تطل على المذابح؟؟

ب ب - ب - / - - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب -

(متفاعِلن / متفاعِلن / متفاعِلن / متفاعِلن / متفاعِلن / متفاعِلن)

أهناك ما يكفي من التاريخ كي أجد ابتهالات الشعوب السابقة؟؟

ب ب - ب - / - - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب -

(متفاعِلن / متفاعِلن / متفاعِلن / متفاعِلن / متفاعِلن / متفاعِلن)

أهناك ما يكفي من النسيان كي أنسى ... وأنسى؟؟

ب ب - ب - / - - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب -

(متفاعِلن / متفاعِلن / متفاعِلن / متفاعِلن / متفاعِلن)

أنسى لأبتكر البداية من نهاية ما انتهى فينا . كسرت الدائرة

- - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب - / ب ب - ب -

(متفاعِلن / متفاعِلن / متفاعِلن / متفاعِلن / متفاعِلن)

(193) في معرفة النص : يمني العيد ، ط ٣ (بيروت ، دار الأفاق الجديدة ، ١٩٨٥م) ص ٩٨ .
(194) الشعرية العربية الحديثة : شربل داغر ، ص ٦٢ ، نقلاً عن البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصر : محمد بن أحمد وآخرون ، ص ٢٥ .

إن التردد لاسم " ليلى " أربع مرات ، هام جداً لفهم النص ، و الاسم " ليلى " هنا رمزي ، فيما أنه عندما يردد " بكت ليلى " إنما يُغني النص و يُرَكِّزُه على هذا الحزن المنبعث من تردد البكاء ، ويبدو بدون أدنى شك أن هذا التردد الصوتي يقدم خدمة جليلة للنص ، ربما لا تستطيع كلمات جديدة أو عبارات أخرى أن تضيفه .

و لنتمعن في هذا التردد للشاعر " عمر خليل عمر " وهو يصرخ في قصيدته " حريق " التي أنشدها في سجنه ، في ذكرى حريق المسجد الأقصى (على البحر البسيط) :

الله أكبر هذا الصوت من بلدي دوى ينادي : فأين الحق والهمم ؟؟

- - - / - / ب - - / - / ب - - - - - / - / ب - - / - / ب - -

مستفعلن / فَعَلن / مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فَعَلن مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فاعلن

الله أكبر قدسي اليوم في حزن فالعود يندب والمحراب والحرم

- - - / - / ب - - / - / ب - - - - - / - / ب - - / - / ب - -

مستفعلن / فَعَلن / مستفعلن / فَعَلن مستفعلن / فَعَلن / مستفعلن / فَعَلن

ثم يقول في ختام فقرة قصيدته المكونة من جزئين :

الله أكبر ما للقدس في فزع نيرون يضحك والنيران تلتهم

(197)

- - - / - / ب - - / - / ب - - - - - / - / ب - - / - / ب - -

مستفعلن / فَعَلن / مستفعلن / فَعَلن مستفعلن / فَعَلن / مستفعلن / فَعَلن

ها هو الشاعر يردد التكبير ، وهو ينادي للنجدة واستنفار الهمم لنصرة الحق لأن القدس حزينه بحريق الأقصى ، الذي ينتظر الحرية ، ويندب بانتظار العودة فيما يحترق المسجد الأقصى ، والشاعر يختتم الفقرة الأولى من قصيدته بالتكبير حزناً على القدس التي تحيا في فزع ، فيما المجرم الذي أحرقها يضحك مستعيراً " نيرون " الذي أحرق روما ليصفه به .

ويقول الشاعر عدنان الصباح في إحدى قصائده على تفعيلة الرجز :

وينزل المطرُ

ب - ب - / ب - (متفعلن / فعو)

وفوق جرح موطني يسير في خفرُ

(197) لن أركع : عمر خليل عمر ، ص ١٩ - ص ٢٠ .

ب-ب-ب / ب-ب-ب / ب-ب-ب - (متفعلن / متفعلن / متفعلن / فعولن)

ويخجل المطرُ

ب-ب-ب / ب-ب-ب - (متفعلن / فعولن)

لعمق حزن أمتي سيخجل المطرُ

ب-ب-ب / ب-ب-ب / ب-ب-ب - (متفعلن / متفعلن / متفعلن / فعولن)

ويسقط المطرُ

ب-ب-ب / ب-ب-ب - (متفعلن / مُتَفَّ)

وأنت يا حبيبتي بعيدة بعيدة بعيدة⁽¹⁹⁸⁾

ب-ب-ب / ب-ب-ب / ب-ب-ب / ب-ب-ب - (متفعلن / متفعلن / متفعلن / متفعلن / فعولن)

هذا التردد المميز لكلمة المطر في عدة تركيبات " وينزل المطر ، ويخجل المطر ، وسيخجل المطر ، ويسقط المطر " ، إلى جانب إثرائه لتجربته الشعورية ، وتعميقها بهذا التكرار ، الذي يعتبر مفتاحاً للفكرة المسيطرة عليه فهو جزء من " الهندسة العاطفية للعبارة " (199) ، وهو إثراء موسيقي ، فالإلى جانب مزاجته لتفعيلتي (مُتفعلن ب-ب-ب) و (فعولن ب-ب-ب) ، ومشتقتها فعول ب-ب-ب) الموفق إلى حد كبير ، نجد تكرار كلمة المطر في القافية الذي لا يعتبر زائداً أو مملاً منفراً ، كما أن تكراره لكلمة (بعيدة) ثلاث مرات ، يوحى بالبعد النفسي الشاسع ، الذي يتركه هذا التكرار ، للدلالة على اتساع المسافة .

ولننظر إلى المزوجة الرائعة بين تفعيلتي (متفعلن ب-ب-ب) المشتقة من تفعيلية (مستفعلن) والتي لم يستخدم غيرها فيما ختم جميع أبيات قصيدته بالتفعيلية (فعولن ب-ب-ب) ، ومشتقتها فعول ب-ب-ب) ، زيادة في تأثير الموسيقى وتأثره بها ، فالنغم قد يسبق المحتوى والمضمون الشعري أحياناً .

فهل كان هذا التأثير الموسيقي هو سيد الموقف في القصيدة؟؟ كما بعض الحالات عند نزار قباني الذي قال : " إنني أفكر بالنغم قبل أن أفكر بمعناه ، وأركض وراء رنين الكلمات " (200)

والمزوجة بين (متفعلن ب-ب-ب) وتفعيلية (فعولن ب-ب-ب) ومشتقتها (فعول ب-ب-ب) كان موفراً أثري إيقاع القصيدة ، وقد ألزم الشاعر نفسه استخدام " فعولن ومشتقتها فعول " في آخر المقطع الشعري ، لأنها تفعيلية مختلفة ، وهذا النظام الذي استخدمه بهدف عدم الإخلال

(198) درب الخبز والحديد : عدنان الصباح ، ص ٨٩ .

(199) قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة ، ص ٢٦٤ .

(200) قصتي مع الشعر : نزار قباني ، ط ١ (بيروت ، منشورات نزار قباني ، ١٩٧٣ م) ص ٦١ .

بالانسياب الموسيقي ، بل إنه يضيف طابعاً خاصاً على الوزن ، فهو يضيف لمحة الحزن في وزن (فعولن ب--) ، على لمحة الحركة في تفعيلة (متفعلن ب-ب-) والتي انبعثت بتأثير مضمون سقوط المطر وحركته ، ولكنه فضل إنهاء الشطر الشعري بالحزن عند الوقف الشعري على تفعيلة فعولن (ب--) ومشتقتها (فعو ب-) .

ومن خيمة معتقل النقب الصحراوي ، يقول الشاعر الأسير خضر محجز على تفعيلة

الرجز :

أرفع ساعدي وأُعلي شارتي

ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- (مستعلن / متفعلن / مستفعلن)

أقول يا أمي : نعم

ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- (متفعلن / مستفعلن)

إليك يا أمي نعم

ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- (متفعلن / مستفعلن)

الكل لا وأنت يا أمي نعم

ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- (مستفعلن / متفعلن / مستفعلن)

لبيك يا أمي

ب-ب- / ب-ب- (مستفعلن / مستف)

إذا تطغى سيول الوحل

ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- (علقن / مستفعلن / مستف)

أنت الفتطره⁽²⁰¹⁾

ب-ب- / ب-ب- (لن / مستفعلن)

هاهو الأسير الشاعر يرفع ساعده ويُعلي شارة الرفض للمحتل السجان ، ولكن لأمه التي قد تعني له " المرأة ، الأرض ، الثورة " يلبي النداء لها ، ثم يتصاعد هذا النداء بالقبول شيئاً فشيئاً فحين يأتي ذكر الأم ، يعلو صوت القبول ، ثم يستدرك بأن ينفي هذا القبول عن غيرها ، ثم يردد التلبية للأم ، ويصفها أنها الجسر الذي يحمله إذا طغت سيول الوحل ، ليبقي شريفاً محافظاً على نظافته الثورية ، في زمن طغت فيه الأوحال حتى أصبحت سيولاً ، وهذا التردد الصوتي لكلمة الأم يتلاءم مع البنية التركيبية للنص ، ليكون التكرار أحد مكونات جسده المتماسك شكلياً ودلالياً ، كما أنه يُضيف جمالاً موسيقياً أخاذاً ، فترديد نعم ثلاث مرات

(201) اشتعال على حافة الأرض : خضر محجز (غزة ، اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، بدون تاريخ) ص ١١ و١٢ .

استخدامها أو تسكينها داخل موسيقى التفعيلة و بين نظيراتها الأخرى ، والشروط المهم المركزي والذي وجده الباحث لا يخل بموسيقى استخدام هذه التفعيلة ، هو عدم الإتيان بالتفعيلة (فَعِلن ب ب -) خلف هذه التفعيلة (فاعلُ - ب ب) ، وذلك لكي لا تأتي أربعة حروف متحركة متتابعة تُثقل الوزن ، وهذا ما استقرأه الباحث في كثير من شعر كبار شعراء العصر الحديث ، وبالتالي أشير إلى وجود خلل في الوزن في قوله " أَعترفُ بأنَّ " (فاعلُ - ب ب / فَعِلن ب ب -) .

ويُثني الباحث على العديد من الصور البلاغية المميزة مثل قوله : (عيون الطفل) رغم أن للإنسان عيان وليس عيون ، ولكنه يرى خصوصية في وصف الطفل الفلسطيني المنتفض بالحجر الصغير ، في مواجهة آليات القمع الصهيوني ، فقد كبرت رؤيته لتفوق رؤى الآخرين المتفرجين ، كما أنه موفق في ترديد كلمة الآفاق (على صيغة الجمع مرة والمفرد مرة أخرى) .

و في ديوانه " فضاء الأغنيات " الذي أبدعه في معتقل النقب ، يقول الشاعر المتوكل طه على تفعيلة " مفاعلتن " :

وإن متنا .. وإن جعنا

ب-ب- / ---ب- (مفاعلتن / مفاعلتن)

وإن كنا بهذا السجن لن نخسر

ب-ب- / ---ب- / ---ب- (مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن)

فكل حياتنا موت

ب-ب-ب- / ---ب- (مفاعلتن / مفاعلتن)

وكل حياتنا جوع

ب-ب-ب- / ---ب- (مفاعلتن / مفاعلتن)

وكل حياتنا سجن⁽²⁰³⁾

ب-ب-ب- / ---ب- (مفاعلتن / مفاعلتن)

هذا التكرار لأسلوب الشرط (إن متنا ، إن جعنا ، إن كنا) الذي يعقبه النفي (لن نخسر) إنما يُعبر عن حالة التحدي والصبر للأسير ، وتحمله ما لا يطاق ، ثم يُردد (كل حياتنا) ثلاث مرات تتعاقب فيها الكلمات المترادفة نوعاً أو المؤدي بعضها إلى الآخر (

(203) فضاء الأغنيات : المتوكل طه ، ط1 (القدس ، دار الكتاب ، ٢٠٠١م) ص ٦٠ .

الموت - الجوع - السجن) بهذه الأنفة والعزة يتحدى الأسرى سجانهم ويتفوقون عليهم بإرادتهم القوية ، رغم أن كل حياته أضحت سجناً .

ولننظر إلى ما تحدثه الزنزانة في نفسية الشاعر ، وهو يعيش مكبلاً فيها ، وكيف تُلقى بنفسها مكررة مرات عدة داخل أبيات متلاحقة في القصيدة ، رغماً عن إرادة الشاعر .

و يقول الشاعر محمود الغرباوي في قصيدته التي تحمل عنواناً يُردد كلمة الميلاذ (الميلاذ في الميلاذ) على تفعيلة الكامل :

هذى حدودك يا رفيقُ

--ب-ب-ب-ب-ب-ب (متفاعلن / متفاعلن / م)

من الشمال زنازُنْ

ب-ب-ب-ب-ب-ب (تفاعلن / متفاعلن)

ومن الجنوب زنازُنْ

ب-ب-ب-ب-ب-ب (متفاعلن / متفاعلن)

ومن السماء زنازُنْ

ب-ب-ب-ب-ب-ب (متفاعلن / متفاعلن)

ومن التراب زنازُنْ

ب-ب-ب-ب-ب-ب (متفاعلن / متفاعلن)

ومن الجهات من الإذاعةِ

ب-ب-ب-ب-ب-ب (متفاعلن / متفاعلن / مُت)

والمناهجِ والزمنِ

ب-ب-ب-ب-ب-ب (فاعلن / متفاعلن)

لمن ستصرخُ والأبعاد موصدةٌ؟؟ (204)

ب-ب-ب-ب-ب-ب / ب-ب-ب-ب-ب-ب (متعلن / فعلن / مستعلن / فعلن) " خلل

في الوزن "

عندما تُكَبَّل بالقيود على مرمي البصر ، وتُقَيَّد بالأغلال ويُقَيَّد الوطن ، وتصبح السماء مساحة - لا يمكن رؤيتها إلا من خلال مربعات صغيرة - تُقسِّمها الأسلاك الشائكة ، تغدو الزنزانة مساحة مقبّية ، لا تفلت الروح منها إلا في أحلام الشعراء الثوار ، ولا يستطيع أن ينظر الإنسان بحرية إلى الحرية ، إلا من خلال كوة الزنزانة ، فالحدود زنازين من كافة

(204) رفيق السالمي يسقي غابة البرتقال : محمود الغرباوي ، ص ١١ و ص ١٢ .

الجهات الأربع ، وحتى السماء والتراب وكل ما معناه المطلق حرية ، يعمل الاحتلال على تقييده ، لدرجة تطال الأثير الذي تثبت منه الإذاعات ، إذ لا يمكن الاستماع للإذاعة اليومية من خلال مكبرات الصوت في السجن ، بعيداً عن وجه السجن ، إلا يُطَّل المحتل والسجان الحاقداً ، من أثير موجاتهم الموجهة خصيصاً للإنسان الفلسطيني ، وتلاحق الزنازين حتى الأطفال في مناهجهم المدرسية ، فيصبح الصراخ في أبعاد موصدة محدودة ، هو دليل البحث الحقيقي عن الانتصار .

ورغم وقوع الشاعر في الخلل الموسيقي ، باستخدامه (متفعلن ب-ب-) مشتقة التفعيلة (مستفعلن -ب-) وذلك لشبهها بالمشتقة (مُتفاعلن - -ب-) وقد استخدمها في البيت الأخير هنا ، ثم أننا نجده قد انتقل من تفعيلة البحر الكامل إلى البحر البسيط " متفعلن فعلن مستفعلن فعلن " ، فالتفعيلة (مُتفاعلن ب-ب-ب-) التي لا يستوعب انسيابها الموسيقى سوى استخدام المشتقة (مُتفاعلن - -ب-) الوحيدة التي يمكن استخدامها بحرية ، أما المشتقات الأخرى فيجب أن تستخدم بقيود وشروط خاصة ، وقد أدى استخدام الشاعر للمشتقة (متفعلن ب-ب-) في منتصف البيت الشعري ، والتي هي مشتقة التفعيلة (مستفعلن -ب-) إلى هروب الوزن منه في التفعيلة اللاحقة المكسورة تماماً ، والبعيدة عن الموسيقى المميزة لتفعيلة البحر الكامل ، وبالتالي خرج من موسيقى الكامل إلى موسيقى الرجز .

وفي القصيدة يمكن لنا أن نلاحظ بوضوح أن ترديد " الزنازين " إنما يخدم الفكرة المركزية للنص الشعري .

يقول عبد الناصر صالح في قصيدته " المجد ينحني أمامكم " على تفعيلة (الرجز) :

المجد للحجر

-ب-ب-ب- / -ب- (مستفعلن / عِلن)

المجد للسواعد التي تقاثل

-ب-ب-ب- / -ب-ب- / -ب-ب- / - (مستفعلن / متفعلن / متفعلن / لن)

المجد للمخيمات والقرى المحررة

-ب-ب-ب- / -ب-ب- / -ب-ب- / -ب-ب- (مستفعلن / متفعلن / متفعلن / متفعلن)

وللمدائن التي غدت بيوتها معاقل

-ب-ب-ب- / -ب-ب- / -ب-ب- / -ب-ب- (متفعلن / متفعلن / متفعلن / لن)

المجد للملثم الذي يستوقف المجزرة

-ب-ب-ب- / -ب-ب- / -ب-ب- / -ب-ب- (مستفعلن / متفعلن / مُتَّف / خلل في

الوزن " / مستفعلن / متفعلن)

وللعيون رغم عنف القصف والرصاص

ب-ب- / ب-ب- / - / -ب-ب- / ب-ب- (متفعّلن / متفعّلن / مستفعّلن / مُتّفع)

تبقى ساهره (205)

- / -ب- (لن / مستفعّلن)

و تفعيلة بحر الرجز (مستفعّلن) هي من النوع السهل الممتع ، أي أنها قد تكون أسهل التفعيلات التي ينظم على وزنها الشعراء ، وأكثرها مرونة وحيوية ، بما لها من مشتقات كثيرة ، ولكنها في الشعر المعاصر الحديث (شعر التفعيلة) تحتاج إلى انتباه دائم ، لكي لا يقع الشاعر في الخلل الموسيقي ، فقد تخدعه أذنه الموسيقية ، بانسياب تفعيلته واتساع مشتقاتها ، فها هو شاعرنا يقع في الخلل في الوزن في قوله (المجد للملثم الذي يستوقف المجنزره) " مستفعّلن + متفعّلن + مُتّف + مستفعّلن + متفعّلن " ولكي يستقيم الوزن كان عليه أن يقول مثلاً : (المجد للملثم الذي سيوقف المجنزره) ليصبح الوزن " مستفعّلن + متفعّلن + متفعّلن + متفعّلن + مُتّف " .

ونلاحظ هذا التكرار لكلمة " المجد " فالشاعر لم يشأ أن يبدأ بها ثم يعطف عليها ، وإنما عمد لتكرارها وذكرها أمام كل من يستحق المجد ، وذلك بهدف التأكيد وإعطاء الأهمية لكل ما ذكره ، إضافة لاهتمامه بذكر هذه الكلمة التي يرى أنها حقيقة كالوسام ، يجب أن ترصع ناصية كل بيت جديد من بيوت قصيدته ، لأن كل بيت جديد يحمل اسماً جديداً وبطلاً إضافياً من مفردات الانتفاضة .

ويردد الشاعر في ديوانه " نشيد البحر " الإلحاح في التساؤل ، فيقول على تفعيلة " المتقارب " :

ألا زلت تذكر شكل الحوار الذي امتد عشرين عاماً

ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- / ب-ب-

(فعولن / فعول / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن)

ألا زلت تذكر لون الصدف

ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- / ب-ب-

(فعولن / فعول / فعولن / فعول / فعول)

ألا زلت تذكرني

ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- / ب-ب-

(فعولن / فعول / فعول / فعول / فعول)

إنني صوتك الصارخ العذب

- / -ب- / -ب- / -ب- / ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- / ب-ب-

(لن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / ف)

(205) المجد ينحني أمامكم : عبد الناصر صالح ، ص ٧٠ .

في قمة الصمت

-- / ب-- / ب (عولن / فعولن / ف)

طلقة نارك في حقبة الردة العربية

ب-ب / ب-ب / ب-- / ب-- / ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب

(عول / فعول / فعولن / فعولن / فعول / فعول / ف)

صورة وجهك في صحوة الفجر

ب-ب / ب-ب / ب-- / ب-- / ب / ب (عول / فعول / فعولن / فعولن / ف)

في صرخة السجناء الذين أناروا فضاء الغرف (206)

-- / ب-ب / ب-- / ب-ب / ب-- / ب-- / ب-

(عولن / فعول / فعولن / فعولن / فعول / فعولن / فعول)

يردد الشاعر من سجنه صيغة التساؤل (ألا زلت تذكر ؟؟) عدة مرات ، والذاكرة تعتبر حياة للأسرى ، ومواصلة لتنسم هواء الحرية ، فهم لا يعشقونها فقط ، وإنما هي حياتهم بما تعنيه الذاكرة من أهمية البقاء وتحدي السجن ، فيخدم هذا التردد المضمون الفكري بما يُلقى ضوءاً إضافياً على تجربة الشاعر النفسية والشعورية ، ويمكننا أن نلمس إيقاعاً متحركاً رغم الحزن الذي تحمله الكلمات ، التي تخرج من روح أسير يتعذب وهو يجتر ذكرياته المتواصلة ، لذا يستخدم التدوير العروضي ليخدم الإيقاع هذا التواصل ، الذي يحاول أن ينقله من واقع الأسر إلى فضاء الحرية الرحب وليشكل دلالة على تواصل الشكل والمضمون ، مما يُثري التجربة الشعورية والنفسية .

وهذه الذاكرة المنبعثة من خيال خصب ، تُعطي الأسرى تواصلاً خيالياً لتعويض نقص التواصل الواقعي ، ومن واقع الأسر تتخاطب الأرواح وتساfer بعيداً لتتجمع كل يوم ، فيقول الشاعر الشهيد د. إبراهيم المقادمة على تفجيلة " المتقارب " :

حسين .. تسافر روجي إليك

ب-ب / ب-ب / ب-- / ب-- / ب-ب (فعول / فعول / فعولن / فعول)

وما بين سجنى وسجنك

ب-- / ب-- / ب-- (فعولن / فعولن / فعولن)

تسافر روجي إليك

ب-ب / ب-- / ب-- (فعولن / فعولن / فعول)

(206) نشيد البحر : عبد الناصر صالح (القدس ، دار النورس الفلسطينية ، ١٩٩٠م) ص ٢٣ .

تطوف بروحك في كل ليل

ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب (فعولُ / فعولُن / فعولن)

وأنظر عودتها في الصباح

ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب (فعولُ / فعولُن / فعولن)

تسافر رغم زوايا الحديد

ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب (فعولُ / فعولُن / فعولن)

رغم المتاريس رغم البنادق⁽²⁰⁷⁾

عولن / فعولن / فعولن / فعولن (عولن / فعولن / فعولن)

هاهو الشاعر يجمع بين السجن والسفر ، ويقرب السجن إلى السجن ، ويردد :
" تسافر روحى إليك " ليؤكد استطاعته السفر عبر روحه رغم السجن والقيود ، فلا يمكن أن
تُقَيَّد الروح ، ويكرر كلمة " تسافر " للمرة الثالثة ليبرز تحديها لقضبان الحديد والمتاريس
وبنادق السجانين ، ويعزف عبر تفعيلة (فعولن) لحناً منتظماً قوي الرنين ينتقل بين ثلاث
تفعيلات وأربع في كل أبيات قصيدته ، في نغم يحمل الحزن الكامن في السجن ، أما التحدي
والقوة فهي قوة الإرادة العالية التي تحملها روح الأسير ، ويجمع هذه التعبيرات مجانساً بين هذه
التراكيب المعبرة عن حالة الروح التواقفة للحرية ، ورغم التزام الشاعر بتفعيلة (فعولن ب-ب-
) ومشتقتها (فعول ب-ب) فإننا نلاحظ استخدامه للمشتقة (عولن --) في قوله (رغم
المتاريس) ، وقد التزم باستخدامها في بداية الشطر الشعري ، وهو بذلك يُحافظ على إيقاع
التفعيلة وانسيابها الموسيقي .

وعندما تكثر الأسئلة في رؤوس الأسرى عن الأهل ، وعندما تتعد بهم المسافات
ويشتعل الحنين ، لا بد من الإكثار من ترديد الأسئلة ، هذا ما نجده لدى الأسير عبد الله الزرق
الذي يقول على تفعيلة (الوافر " مفاعلتن ") :

سألت .. سألتُ

ب-ب-ب / ب / (مفاعلتن / مُ)

عن بيتي الذي نسفوا

--- / ب-ب-ب - (فاعلتن / مفاعلتن)

وعن جدي ، أبي ، عمى .. الألي سجنوا

ب-ب-ب / --- / ب-ب-ب (مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن)

(207) لا تسرقوا الشمس : د. إبراهيم المقادمة ، ص ٣٠ .

وعن أختي التي كانت بلا كفن

ب- ---ب / ---ب-ب-ب - (مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن)

سألت .. سألت .. (208)

ب-ب-ب-ب / (مفاعلتن / م)

هذا التردد لكلمة (سألت) ليس بهدف الإثراء الإيقاعي ، وإنما هو حالة تصوير ربما واقعية أكثر منها أدبية ، وهذا التردد يؤكد أن التكرار أو التردد يحمل دائماً أهمية خاصة إذا دارت الفكرة حول دلالية التجربة الشعرية بما يُعطي الشعر الحديث إيقاعاً يظهر في هذه الظاهرة التي تُسخر الإيقاع الحادث جراء هذا التردد من أجل المعنى والجوهر التي تدور حوله الفكرة المركزية .

فالإلحاح على الهام في العبارة بالترديد يُعتبر تقنية إثراء ، إن أحسن الشاعر توظيفها لخدمة القصيدة ، ولا يجوز له في ظل سيطرة ترديد هذه الحروف أو الكلمات أو العبارات إغفال المضمون ، الذي هو جوهر الشعر وهدفه ، فالتكرار يخضع لقانون التوازن ، يجب ألا يُميلها إلى جهة فرعية أو هامشية أو يُنقل وزنها . (209)

ثانياً : التجانس التركيبي

نظراً لأهمية الإيقاع بمركباته النصية ، عبر بنى تركيبية متجانسة ، ولاعتماد الشعر الحديث على ارتفاع وتيرة الإيقاع ، وزيادة موسيقية النص ، في حين تخلى الشعراء المعاصرون عن اتباع وتيرة البحور الشعرية الإيقاعية ، وتخليهم جزئياً عن القافية الواحدة ، مما حد كثيراً من موسيقية القصيدة الخارجية ، فلجأ الشعراء المعاصرون إلى مجانسة البنى التركيبية داخل النص ، في محاولة لرفع إيقاعية القصيدة وموسيقاها ، إضافة إلى إعادة صياغة جديدة للتراكيب اللغوية ، مما يُنتج دلالات متعددة ، ويفسح المجال لخيال الشعراء لإنتاج صور بلاغية تعبيرية ، قد تحمل تفاعلاً جديداً بين تشظيات اللغة .

" إن تجانس البنى اللغوية لا يعني التقابل المطلق ، لأن ذلك ينفي الإيقاع الحيوي ويوقع الرتابية والنمطية ، ويسلب القارئ متعة الدهشة التي تكسر حدة التوقعات النغمية ، كما أن تشكيل هذه البنى يصبح مجرد رياضة عقلية لا تمت إلى الشعرية بصلة " (210)

وحول ارتباط زيادة تجانس البنى اللغوية ، بزيادة البنى النغمية الموسيقية ، يقول د. عبد الخالق العف :

" كل زيادة متجانسة في البنى اللغوية ، تتبعها غالباً زيادة في بنية النغم بغض النظر عن اتساقها مع حالات النفس ، أو مجافاتها لها ، وتأخذ هذه الزيادة شكل الترئيمات المتوازية في لحظات متعاقبة من الزمن ، وفي تبادلات مكانية متنسقة في مساحة النص " . (211)

وترتبط هذه التجانسات التركيبية باللغة الشعرية وأهميتها في القصيدة الحديثة المعاصرة ، فهي تُغني الجانب النفسي ، وتضيف كثافة للغة ، التي يرى النقاد أنها يجب أن تكون موجزة ومكتفة وذات بعد فلسفي يرتبط بالجانب النفسي الذي تنطلق منه القصيدة ضمن وحدة التجربة الشعرية ، وقد أسهم شعراؤنا في العصر الحديث في إثراء هذه الظاهرة اللغوية الإيقاعية .

(208) كلمات سجيبة : أبو فلسطين ، ط1 (سجن بئر السبع ، 1975م) ص19 .

(209) انظر قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة ، ص 267 و ص 267 .

(210) التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر : د. عبد الخالق العف ، ص 283 .

(211) المرجع السابق ، ص 283 .

يقول مهيب النواتي عن تجربة التحقيق المرعبة على مشتقات تفعيلة (المتدارك) :

كنت أنا والليلُ

ب-ب/ب-ب-ب (فاعلُ /فَعَلنُ/ فاع)

أُحدثه عن هول التحقيق

ب-ب/ب-ب-ب-ب (لُ / فاعلُ / فَعَلنُ/ فَعَلنُ/ فَعَلنُ/ ف)

وعن هول الغربية

ب-ب-ب-ب (علنُ/فَعَلنُ/فاعلُ)

في تلك الليلة

ب-ب-ب (فَعَلنُ/ فَعَلنُ/ فَع)

كنت أحدث نفسي

ب-ب-ب/ب-ب-ب (لنُ/فَعَلنُ/ فَعَلنُ/ فَع)

عن سفرك، عن ألمك

ب-ب-ب/ب-ب-ب (لنُ/فَعَلنُ/ فاعلُ/ فَع)

عن غربتك وغربتنا

ب-ب-ب/ب-ب-ب-ب (لنُ/فاعلُ/ فَعَلنُ/ فَعَلنُ)

عبر الصحراء وصمت الليل (212)

ب-ب-ب-ب/ب-ب-ب-ب (فَعَلنُ/فَعَلنُ/فَعَلنُ/فاعلُ/ ف)

إن استخدام هذه التجانسات التركيبية اللغوية " أحدثه ، أحدثه نفسي " " عن غربتك وغربتنا " " أنا والليل ، صمت الليل " " هول التحقيق ، هول الغربية " إضافة ذات شأن هام إلى تكثيف اللغة ، لتؤدي إلى التعبير بصدق عن تجربة مريرة ، وهذه البنية التركيبية تأتي في إطار تلاعب في نفس الكلمات مع اختلاف الضمير في " أحدثه ، أحدث نفسي " وكذلك " غربتك وغربتنا " مع الحفاظ على الإيقاع ، بل واستغلاله متجانساً مع هذه التراكيب لخدمة التجربة الشعرية ، من خلال وتيرة التفعيلة (فَعَلنُ ب-ب-) وهو يستخدم التفعيلة التي يُكثر من استخدامها الشعراء المحدثون في العصر الحديث (فاعلُ - ب ب) التي تتشأ إما بالبداء بمقطع زائد " فعُ " في بداية الشطر الشعري أو بحذفه ، سواء بقصد أم من غير قصد ، نجدها أمامنا لا تخل بانسياب وزن التفعيلة ، إلا عند استخدام " فاعلُ - ب ب " وخلفها مباشرة المشتقة (فَعَلنُ ب-ب-) لذا نجد الخلل في الوزن واضحاً في قوله " عن غربتك وغربتنا " ، ولا يمكن حتى اللجوء إلى التسكين الإجمالي - كما فعل في قوله : " عن سفرك ، عن ألمك " - على آخر " غربتك " لإخلال الوزن أيضاً في تلك الحالة .

ولابد من ملاحظة ظاهرة التدوير ليس على المستوى العروضي فقط - حيث يقول في البيت الأول " كنت أنا والليل " والذي ينتهي بـ (فاع) ويبدأ البيت الثاني بـ (ل) - وإنما بالتدوير في المعنى حيث لا يتم معنى البيت الأول إلا بالبيت الثاني ، يقول : (كنت أنا والليل / أحدثه عن هول التحقيق) إذ يرتبط البيت الثاني بالأول دلاليًا ، وكذلك البيت الرابع والخامس والسادس لأنها تنتهي بـ (فعُ) فيما يبدأ البيت الذي يليه بـ (لُن) وهذا يحقق ظاهرة التدوير العروضي ، مع ملاحظة مرافقة ظاهرة التضمن للتدوير العروضي في شعر التفعيلة في العصر الحديث .

وفي قصيدته (يا سارية الجبل الجبل) يقول الشاعر محمود الغرباوي من معتقل نفحة الصحراوي ، على

تفعيلة " المتقارب " :

أعيس الوقتُ

ب-ب-ب / ب-ب-ب (فَع / فَعولنُ/ ف)

هذا أبو ذر أكمل كل طقوس الحلولُ

ب-ب-ب-ب-ب-ب/ب-ب-ب-ب-ب (عولنُ/ فَعولنُ/ خلل في الوزن / فَعولنُ/ فَعولنُ/ فَعولنُ)

الآن يسكنني الأولون

ب-ب-ب-ب-ب-ب/ب-ب-ب-ب-ب (عولنُ/ فَعولنُ/ فَعولنُ/ فَعولنُ)

(212) المسافر: مهيب النواتي (غزة ، مطابع الهيئة الخيرية ، ١٩٩٥ م) ص ١٠ .

وأَسكنَ طفلي	ب-ب / ب-ب / ب
(فَعولُ / فَعولُ / ف)	
والحلم في الصحو	--ب / --ب / ب
(عولن / فعولن / ف)	
والصحو في الحلم	--ب / --ب / ب
(عولن / فعولن / ف)	
أحفر في واجهات المساجد	ب-ب / --ب / --ب / ب
(عولُ / فعولن / فعولن / فعولُ / ف)	
لا تعلقوا السيف في متن قبري (213)	ب-ب / --ب / --ب / ب
(خلل في الوزن / فعولن / فعولن / فعولن)	

في هذه الفقرة الشعرية من قصيدته على وزن (فعولن ب --) يلجأ الشاعر إلى التجانس التركيبي في قوله : "والحلم في الصحو --ب / --ب / ب" "والصحو في الحلم --ب / --ب / ب" ، متكناً على إيقاع تبادل الكلمات المتساوية الوزن ، فيعطي فضاءً رحباً لجوهر المضمون ، ويُغني الحالة النفسية ويثريها ، مستخدماً نفس الكلمات بشكل متبادل معكوس ، وهنا تجدر الإشارة إلى وقوع الشاعر في خطأ موسيقي في البيت الثاني وذلك لضرورة الوزن ، فقد لجأ إلى " المنع من الصرف " ، في غير موضعه بقوله : " هذا أبو ذرٍّ أكمل .. " (--ب / --ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب / فعولن / فعولن / فعولُ / ف) في حين أن الصواب عدم المنع من الصرف " هذا أبو ذرٍّ أكمل .. " (--ب / --ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب / فعولن / فعولن / فعولُ / ف) . كما أننا نلاحظ خللاً في الوزن في البيتين الأخيرين " المساجد / لا تعلقوا السيف " وسواء قام الشاعر بتسكين آخر البيت قبل الأخير " المساجد " أو حركه ، فإنه لا يمكن للوزن أن يستقيم بقوله " لا تعلقوا السيف في متن قبري " (ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب / فاعلن + فعولن + فعولن + فعولن) ، ولا يمكن أن نستخدم التفعيلة (فاعلن) مع (فعولن) دون قيود تحافظ على سلامة انسياب الإيقاع .

ونشير إلى استخدام الشاعر الموفق للمشتقة (عولن --) والتزامه باستخدامها في موقعها إما في بداية البيت الشعري أو في آخره ، في قوله في أول البيت الشعري : " الآن يسكنني الأولون " (عولن / فعولُ / فعولن / فعولُ) . ويعتمد الشاعر التدوير العروضي حيث فيما ينتهي البيت الأول بـ (ف) يبدأ البيت الثاني بـ (عولن) ، وكذلك الأبيات الرابع والخامس والسادس والسابع ينتهي كل منها بـ (ف) ويبدأ التالي عروضياً بـ (عولن) ويلجأ إلى التضمين الدلالي في كل بيت منها بما سبقه ، كقوله : " أحفر في واجهات المساجد / " لا تعلقوا " . وفي قصيدته " عند زمريا أحبك أكثر " يقول الشاعر حضر محجز على تفعيلة " الكامل " :

قولي غريب

--ب-ب (متفاعلان)

" طيب (٢١٤) " فمن سمع الشهيد

--ب-ب / ب-ب-ب-ب (متفاعلان / متفاعلان)

يوم الزيارة باكياً شرف الشهيد

--ب-ب / ب-ب-ب-ب / ب-ب-ب-ب (متفاعلان / متفاعلان / متفاعلان)

قولي غريب

--ب-ب (متفاعلان)

وأنا غريب

ب-ب-ب (متفاعلان)

هذي افتراقات الحقائق

--ب-ب / --ب-ب / ب-ب (متفاعلان / متفاعلان / مُت

وافتراقات النشيد (٢١٥)

ب-ب / --ب-ب (فاعلن / متفاعلان)

(213) رفيق السالمي يسقي غابة البرتقال : محمود الغرابوي ، ص ٥٤ .

(214) كلمة عامية .

(215) اشتعال على حافة الأرض : حضر محجز ، ص ٧٠ و ص ٧١ .

هذه التجانسات التركيبية المتلاحقة في قوله : " قولي غريب ، وأنا غريب " فهو يكرر وصفه حقيقة إحساسه بالغربة فهو غريب رغم أن الوطن يسكن كل مشاعره ، ويستغرب من ذلك فيورد قولي غريب مكررة مرتين ويجانسها مع اعترافه " وأنا غريب " ثم العبارة التركيبية " سمع الشهيد ، شرف الشهيد " فالشهاد يسمعنا ويرانا لأننا نؤمن أنه حيٌّ عند الله عز وجل ، ثم يُركَّب " افتراقات " مرة مع الحقائق ومرة مع النشيد ، ونُحسُّ بالفرق الكبير بين " افتراقات الحقائق و افتراقات النشيد " لأن النشيد ناتج عن الحلم بحقائق أفضل من حقائق الواقع ، هكذا سخر الشاعر هذه التجانسات التركيبية ليُضفي بُعداً آخر للصورة التركيبية العامة ، التي تتكئ على الإيقاع الناشئ من وزن تفعيلة البحر الكامل " مُتفاعلن ب ب-ب- ومشتقتها مُفاعلن ب- " التي استخدمها في قصيدته مع جملة من التركيبات التجانسية مع ملاحظة إلحاق كافة التفعيلات في نهاية الأبيات " بالتذييل " (مُتفاعلن ومُتفاعلن) وهذه إضافة موسيقية ذات شأن ، وقد استخدم التدوير العروضي في نهاية البيت السادس الذي ينتهي بـ جزء من التفعيلة " مُت " ويبدأ البيت السابع بتكلمتها " فاعلن "

وفي قصيدة " السنسلية " يقول الشاعر على الخليلي على تفعيلة " الرجز " :

وإني المشطوب تارة

(متفعلن / مستفعلن / مُتَفَّ) ب-ب- / - / - ب-ب- / ب-

وتارة أنا الذي شطب

(علن / متفعلن / متفعلن) ب-ب- / ب-ب- / ب-

وإني المنهوب تارة

(متفعلن / مستفعلن / مُتَفَّ) ب-ب- / - / - ب-ب- / ب-

وتارة أنا الذي نهب

(علن / متفعلن / متفعلن) ب-ب- / ب-ب- / ب-

وإني المكتوب تارة

(متفعلن / مستفعلن / متفعلن) ب-ب- / - / - ب-ب- / ب-

وتارة أنا الذي كتب

(علن / متفعلن / متفعلن) ب-ب- / ب-ب- / ب-

فضائلي رذائل

(متفعلن / متفعلن) ب-ب- / ب-ب- / ب-

رذائلي فضائل

(متفعلن / متفعلن) ب-ب- / ب-ب- / ب-

تنابلي فطاحل

ب-ب-ب/ب-ب- (متفعلن/متفعلن)

فطاحلي تناابل

ب-ب-ب/ب-ب- (متفعلن/متفعلن)

وهكذا وهكذا حسب (216)

ب-ب-ب/ب-ب-ب- (متفعلن/متفعلن /متف)

والشاعر على الخليلي الذي اعتقل عدة مرات في سجون الاحتلال ، يجيد استخدام التجانس التركيبي ، وتصبح الكلمات لديه مادة غنية ، يجيد استخدامها ، ويوفق في التقديم والتأخير ، كما يُجيد التلاعب بترتيب الكلمات والعبارات والتراكيب ، مما ينتج صوراً هامة ، تغني تجربته النفسية ، وتُعطي إيفاعات قصائده روحاً موسيقية جديدة ، أقرب إلى الابتكار ، ولا يمكن للقارئ أن يمر مرور الكرام على هذه الصور الناشئة من تجانس التراكيب المدهش ، رغم كلماته اللغوية العادية فهو يبدع في تركيبها ، ويجيد استخدامها داخل النص ، لتقوم بوظيفة نفسية إضافية ، وحتى لو كانت هذه الكلمات عامية ، فإنها تكون أقرب للتراث وتوظيفه في الحالة الشعورية ، وإغناء المضمون العميق ، فها هو عنوان ديوانه يتخذ من التركيب " هات لي عين الرضا ، هات لي عين السخط " نفس التركيب في " هات لي عين " ثم كلمتين متضادتين " الرضا والسخط " .

وفي القصيدة ننظر بإعجاب بالغ إلى هذه التراكيب المتجانسة ، التي يتخذ منها مطبته في القصيدة ، مقلباً كلماته ليولد تراكيب متناغمة متجانسة ، فيما يشخص نظرة المجتمع المزدوجة بين انتقاد السلطة العليا ، وانتقاد النفس كجزء من سلطة اجتماعية ، وهذا التباين والتضاد في رؤية الحق في النقد ، في حين يُبين الشاعر أن الذي ينظر كناقذ لبعض ظواهر المجتمع ، لماذا لا يتعرض للنقد؟؟ فالناهب قد يكون منهوباً ، والشاطب قد يكون مشطوباً ، والكاتب قد يكون كاتباً حنياً ، ومكتوباً حنياً آخر ، وقد تكون الفضائل رذائلاً في نظر الآخرين حنياً ، والرذائل فضائلاً في نظر غيرهم ، ثم يلجأ إلى التعبير بالعامية " تنابلي فطاحل " " فطاحلي تناابل " ثم بهذه الموسيقية العالية ، يصل إلى خلاصة فكرة أضحت هاجساً لديه " وهكذا وهكذا حسب " ، فحسب المكان والموقف والحالة النفسية يختلف التقييم ، وتختلف الرؤية ، ليصبح الشك في الحكم على إطلاق الأمور ، هو النتيجة النهائية التي يصل إليها الشاعر .

وفي القصيدة يستخدم الشاعر تفعيلة (مستفعلن - -ب-ب) ومشتقة واحدة من مشتقاتها وهي (مُتفَعِّلن ب-ب-) لتتحد الموسيقى الداخلية والخارجية ، في قالب إيقاعي متناغم متجانس التراكيب ، ذي مضمون وتجربة شعرية تمتاز بالوحدة الموضوعية الأسرة .

ولابد من الإشارة إلى الحركة الداخلية التي يثيرها الإيقاع متصلاً بالحالة النفسية

للشاعر ، فنلمس تدفق الإيقاع وحركته الحزينة والساخرة من المجتمع في آن معاً ، مما يدل

(216) هات لي عين الرضا ، هات لي عين السخط: على الخليلي ، ط1(رام الله ، مطبوعات وزارة الثقافة ، 1996م) ص134.

على عمق الانفعالات الصادقة ، وهنا تبرز أهمية الإيقاع كشكل موسيقي " قادر على الاتصال بالأحاسيس الداخلية والانفعالات النفسية " (217) .

ثالثاً : التشكيل الكتابي

تميزت لغتنا العربية بالنظام التام الشامل ، وقد عمد علماء اللغة إلى اتباع أسلوب صارم في كتابة اللغة المنطوقة .

" لم يتح للشعراء أن يخالفوا هذا النظام إلا في العصور الأدبية المتأخرة ، ثم ظهر شعر التفعيلة ، وبدأ الانحراف عن المعايير الشكلية والإيقاعية ، ونهج الشعراء مسلك الحرية في تشكيل السطر الشعري ، سواداً كتابياً يستدعى تدفقاً شعرياً ، أو بياضاً فراغياً ينتج إحياءات متعددة . " (218)

وهذا ما دعا الشعراء المحدثون إلى اتباع أسلوب خاص في كتابة قصائدهم ، فماذا يمنع أن يستغل الشاعر هذه الإشارات لإثارة انفعالات جديدة للقصيدة !!! ولم يتوقف الأمر عند الكتابة ، بل تعداها إلى الفراغات والنقط والبياض الذي يعتبر إيماءات جديدة تشغل القارئ ، وتضمن اكتمال إيصاله إلى الحالة النفسية ، التي يريد الشاعر أن يضعه بها ، وكأنه يريد أن يأسره داخل قصيدته حتى بإيماءات وإشارات ، سواء مكتوبة أو محذوفة .

لننظر إلى الشاعر عمر خليل عمر في قصيدته " فلتكتبي رسالة " ، على تفعيلة (الكامل) :

قولي اكذبي

(--ب-) (مُتفاعلن)

أعطي وعوداً ... وأشجبي

(--ب-/-ب-) (مُتفاعلن/مُتفاعلن)

إني بكذبك معجبٌ

(--ب-/ب-ب-) (مُتفاعلن/مُتفاعلن)

لكن حبي أعجبُ

(--ب-/-ب-) (مُتفاعلن/مُتفاعلن)

(217) لغة الشعر العربي الحديث : السعيد الورقي ، ط ٢ (القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٣ م) ص ٢١٥ .
(218) التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر : د. عبد الخالق العف ، ص ٩٩ .

كل الذي أرجوه أن ..

(-ب-/-ب-ب) (مُتفاعِلن /مُتفاعِلن)

أن تكتبي الرسالة (٢١٩)

(-ب-/-ب-ب) (مُتفاعِلن /مُتفعَّل)

هذه القصيدة من القصائد القلائل التي يهرب الوزن فيها من شاعرنا ، ولا يلتزم بالتعجيله ومشتقاتها بما يضمن سلامة الوزن ، وانسياب الموسيقى ، حيث يقول في مطلع القصيدة :

كم مرة ضحكتُ من ظنوني ، وعشتُ في الخيالُ

-ب- /-ب-ب- /-ب-ب- /-ب-ب- (مستفعلن /مُتفعَّلن /مُتفعَّل / متفعلن /

مُتفعَّل)

أحارب السَّامَ وأقتل الشكوكَ بالمحال (٢٢٠)

-ب- /-ب-ب-ب-ب- /-ب-ب- /-ب-ب- (متفعلن /خلل في الوزن / متفعلن / متفعلن)

لحق الحذف في التعجيله الأخيرة في البيت الأول ، وهو من علل النقص ، ولحق التذييل في التعجيله الأخيرة من البيت الثاني ، وهو من علل الزيادة .
حتى لو قرر الشاعر أن يُسكِّن اضطرارياً كلمة " السَّام " ، وهذا عيب من عيوب الشعر ، ليُصلح الوزن ، وحتى لو قرر الشاعر أن يستخدم إحدى صور بحر الرجز ، التي تأتي على صورة (مستفعلن --ب- /-ب- / مُتفعَّلن ب-ب- / مُتفعَّلن ب-ب- / مُتفعَّل ب-ب-) فإنه يخرج من انسياب الوزن باستخدامه هذه المشتقة " مُتفعَّل " التي يُلزم حسن استخدامها عدم استخدامها عشوائياً بين التفعيلات الكاملة ، لأنها تخل بالوزن إذا استخدمت بهذه الطريقة في شعر التعجيله ، لأن القدماء لم يستخدموها إلا في (العروض أو الضرب) ، أي في نهاية شطري البيت الشعري ، كما أن استخدامه لتعجيله الكامل (مُتفاعِلن) غير جائز ، لأنه اعتمد مشتقات التعجيله (مستفعلن --ب-) ، وهذا خطأ شائع ابتعد عنه كبار شعراء التعجيله ، رغم وقوع بعضهم في هذا الخطأ أحياناً .

ولكن المتأمل رغم هذه الملاحظات العروضية ، ينظر إلى هذه القصيدة من زاوية أدبية أخرى تُعلي من شأن هذه القصيدة ، التي كتبها الشاعر داخل أسره ، في سجن غزة المركزي ، وهو يطلب من " المحبوبة / الأم " ، أن لا تنساه وأن تكتب له رسالة ، هذا التواصل الإنساني الذي يبحث عنه الشعراء والمبدعون هو ربما ما طغى على القصيدة ،

(219) إن أركع : عمر خليل عمر ، ص ٥٩ .

(220) المصدر السابق ، ص ٥٧ .

قربت معالمها الحدود (221)

ب-ب-ب-ب-ب-ب / -ب-ب-ب-ب-ب (متفعلن / متفاعلان)

إن استعادة الذكريات هي قضية هامة للأسرى ، فعبرها يمكن لهم تجديد الارتباط بالمكان ، الذي هو الوطن ، وبالزمن الذي هو الحياة الحرة الحقيقية ، وأيضاً تعنى استعادة ذكريات الحرية رغم السجن وجبروت السجان ، فها هو الشاعر يتذكر سيناء المصرية ، فقد كان الإنثل يُصغي لما قاله الجد الذي ربما يكون جداً حقيقياً وربما رمزياً ، قصد به التاريخ والتراث ، وكذلك قباب المساجد تُصغي ، ثم يترك لنا فراغاً عبر هذه النقاط الممتدة عبر السطر الشعري الفارغ إلا من نقط نستطيع أن نملأها بـ (كان وكان و كان) لنعيش هذه الحالة النفسية التي يحيها الشاعر ، ثم إنه عندما يتذكر العودة التي ترتبط بالأمة العربية ، يذكر صعيد مصر ، والشام ، والعراق ، والجزائر ، واليمن ، ويترك لنا سطرين فارغين إلا من نقط تمتد ، ليترك لنا أن نملأها بأسماء الأقطار العربية والشعوب الثائرة ، وهنا وجد الشاعر أن سطرًا فارغًا إلا من النقاط ، لا يكفي لاستدعاء أسماء الأماكن ، فيعمد إلى أن يترك سطرين فارغين إلا من نقط ، نستطيع أن نضع بدلها ما نشاء من أسماء الأماكن العربية .
والشاعر المتوكل طه يقول في ديوانه (الخروج إلى الحمراء) على تفعيلته

(الرجز) :

وكان : فعلٌ مُخْرَجٌ

ب-ب-ب-ب-ب-ب / -ب-ب-ب-ب-ب (مُتَّفَعْلَن / مُسْتَفْعَلَن)

يُصْرَحُ : المضارع الذي يصاحب الدماء

ب-ب-ب-ب-ب-ب / -ب-ب-ب-ب-ب / -ب-ب-ب-ب-ب (متفعلن / متفعلن / متفاعلان)

وكان : فعلٌ مَسْرُوحٌ

ب-ب-ب-ب-ب-ب / -ب-ب-ب-ب-ب (متفعلن / متفعلن)

ويخرج : المضارع الذي يناسب الورا

ب-ب-ب-ب-ب-ب / -ب-ب-ب-ب-ب / -ب-ب-ب-ب-ب (متفعلن / متفعلن / متفاعلان)

والمسرحيُّ : هاربٌ من قاعة السماء (222)

ب-ب-ب-ب-ب-ب / -ب-ب-ب-ب-ب / -ب-ب-ب-ب-ب (مستفعلن / متفعلن / مستفعلن / متفع)

(221) رفيق السالمي يسقى غابة البرتقال : محمود الغرباوي ، ص ٤١ .
(222) الخروج إلى الحمراء : المتوكل طه ، ط١ (رام الله ، دار الزهراء للنشر ٢٠٠٢م) ص١١٨ و١١٩ .

بالإمعان في الوزن الذي استخدمه الشاعر ، نجد الشاعر المتوكل طه يستخدم (مُتَّع ب-ب) وهي مشتقة لتفعيله الرجز (مستعلن) لم يستخدمها القدماء إلا في " العروض والضرب " كما أوضحنا ، وهو بذلك لا يقع في الخلل في الوزن لإجادته استخدامها في آخر الشطر الشعري ، فيأتي الوزن مناسباً يحمل ايقاعاً متحركاً حياً .

والشاعر يستخدم النقطتين فوق بعضهما هنا (: ليس للدلالة على القول ، فيذهب الظن أنهما نقطتان للتقسيم بين الأنواع ، وحين ننظر بتفحص لا نجد ذلك تقسيماً ، ولا قولاً ، فيذهب القارئ إلى أنه أراد التفصيل أو إيضاح معنى هذه الكلمات ، ولكنك حين تمعن النظر ، تجد أن ما جاء خلف النقطتين لم يوضح المعنى بالمعنى التفسيري ، وإنما أعطى الشاعر إضافة جديدة إلى المعنى ، وتكثيفاً للمفردات ، وليس العكس ، فالفعل يخرَج الذي هو فعل مضارع لدى الشاعر هو مضارع يناسب الوراء ، والمسرحي الهاربُ من قاعة السماء يُصبح أسطوري الوصف ، وليس مسرحياً كالذي يمكن أن يتبادر إلى الذهن ، إذن بعد أن أوهمنا الشاعر عبر هاتين النقطتين بالتفكير ، وحثنا على البحث لمعرفة سبب وجودهما ، استغل هذه الإشارة الكتابية ، لتكثيف فكره عبر كلمات وأفكار جديدة والدخول في معنى جديد ربما لم نجده قبل ذلك في سابق قصيدته الطويلة ، والمكونة من عدة قصائد تتحدث عن الخروج إلى الحمراء ، وقصة تسليم غرناطة في الأندلس ، التي باستدعاء أحداثها أراد إسقاط الحاضر على شخصها وزمانها .

أما الشاعر فايز أبو شمالة فيقول في قصيدته " حوافر الليل " على مشتقات تفعيله " المتدارك " :

القيدُ يفاخرُ بالمصنع

-- /ب-ب- /ب-ب- -- (فَعْلُنْ / فَعْلُنْ / فَعْلُنْ / فَعْلُنْ)

أمريكا سيدة العالم !!

-- /ب-ب- -- /ب-ب- -- (فَعْلُنْ / فَعْلُنْ / فَعْلُنْ / فَعْلُنْ)

والصمت يمزقه

-- /ب-ب- -- /ب-ب- (فَعْلُنْ / فَعْلُنْ / فَعْلُنْ)

قمعٌ... صفقٌ... وزعيقٌ (223)

-- /ب-ب- -- /ب-ب- (فَعْلُنْ / فَعْلُنْ / فَعْلُنْ)

إن الشاعر وهو يضع علامتي تعجب خلف قوله (أمريكا سيدة العالم !!) يجد أنه في ظل الدعم الأمريكي اللامحدود لإسرائيل المحتلة ، ها هي أمريكا لا تكتفٍ بأن توفر هذه

(223) حوافر الليل : فايز أبو شمالة ، ص ٢٠ .

الترسانة العسكرية الضخمة ، وتغطيها سياسياً في كافة المحافل والمؤسسات الدولية ، وتعينها على الظلم واستعباد الآخرين ، بل تُمدُّ السجنان والمحقق الإسرائيلي حتى بالأصفاذ ، التي تقيد يدي الأسير وقدميه ، وقد كتب على هذه الأصفاذ (صنع في أمريكا) ، وهنا يجد الشاعر أنه لا يكفي أن يضع علامة تعجب واحدة وإنما اثنتان ، وحين يصف التحقيق بالصمت المشوب بالرهبة ، يرى ثوب الصمت يمزقه التعذيب ، ولكن لهول هذا التعذيب ووحشيته لا يرى ثوب الصمت يمزقه التعذيب ، ولكن لهول هذا التعذيب ووحشيته لا يرى الفاصلة مناسبة لتفصل بين أصناف التعذيب ، فهذا هو يضع فراغاً من نقط " ثلاث نقط في كل مرة " ليفصل بين القمع والصفق والزعيق ، مما يوحي بأن هذه المصطلحات تأخذ مفهوماً مغايراً للكلمات السطحية العابرة ، مما يحتاج من القارئ أن يفكر خلف كل كلمة من هذه الكلمات ، ويتصور ما يمكن أن تعنيه هذه العذابات للمشبوح المُعلَّق في قسم التحقيق ، الذي كان الأسرى يُسمونه " المسلخ " لهول ما يجدونه فيه من تعذيب ، قد يصل إلى القتل أحياناً .

ويقول الشاعر سميح القاسم في قصيدته الصغيرة المكونة من بيتين و هي بعنوان

(أبدية) من ديوانه سقوط الأقنعة على تفجيلة (الكامل) :

تتبدل الأوراق من آن لأن

ب ب ب - / - / - ب - ب - ب (متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن)

لكن جذع السنديان (224)

- - / - / - ب - ب (متفاعلن / متفاعلن)

هل وضع الشاعر هذه النقط لنعود إلى عنوان القصيدة فنكمل به الفراغ مكان النقط؟؟ ، أم لنا أن نكمل هذه الصورة التي هي أقرب للحكمة وللتراث ، ثم نحيلها إلى الواقع الثوري ، الذي يحياه الشاعر ليصور الصمود بأنه السنديان الممتد عبر العصور .؟؟ ، أم أنه ترك الخاتمة ليضع القارئ خاتمة القصيدة بنفسه؟؟ أظن أن الشاعر سميح القاسم عمد إلى ذلك إيماناً منه بأن النص الحديث يقوم على ثلاث ركائز " المبدع - النص - القارئ " ، وها هو يفسح المجال للقارئ للمشاركة في صنع القصيدة ، وهنا القافية ليست النون الساكنة المسبوقة بألف المد آخر كلمة السنديان ، وإنما القافية هي الفراغ الذي يتلوها والذي ملأه بالنقط ، وعلى القارئ أن يملأه .

(224) ديوان سميح القاسم : سميح القاسم ، ص ٦٥١ .

ب ب / -- / - / (فاعلٌ / فعلنٌ / فعٌ)

تحتل خلايا جسمي

-- / ب ب / - / - / (فعلنٌ / فعِلنٌ / فعلنٌ / فعٌ)

كانت جزءاً من جسمي

-- / - / - / - / (فعلنٌ / فعلنٌ / فعلنٌ / فعٌ)

من ألمي

ب ب / (لن / فعٌ)

جزءاً من حامي

-- / - / - / (لن / فعلنٌ / فعلنٌ)

كانت هي كل حياتي

-- / ب ب / - / - / (فعلنٌ / فعِلنٌ / فعِلنٌ / فعٌ)

الشعر / الحزن / الجوع / الغربة

-- / - / - / - / ب ب (لن / فعلنٌ / فعلنٌ / فعلنٌ / فاعلٌ)

والقلب الصادي⁽²²⁷⁾

-- / - / - / (فعلنٌ / فعلنٌ / لن)

أعتقد بأنه كان يجب عليه أن يُسكّن كلمة الأبيض في آخر البيت الأول ، لكي يبتعد عن الثقل الذي يحدثه تحريك أربعة حروف متتالية .

هذه الانسيابية الحزينة للشاعر جاءت على وزن (فعِلنٌ ، فعلنٌ) وأيضاً استخدم ما المشتقة (فاعلٌ) ، بما يضمن عدم الإخلال بالوزن ، ولننظر إلى الترتيب الحر في الأبيات فمثلاً لم يضع (من ألمي) في أول السطر ، وإنما أسفل آخر كلمتين في البيت السابق ، وهذا له دلالة سواء بترك بياض قبلها ، أو مكان وضعها ، إذ يتبادر إلى الذهن حذفه (كانت جزءاً قبل (من ألمي) ، وأما الخط المائل بين (الشعر / الحزن / الجوع / الغربة) فإشارة إلى التكتيف في إيراد أجزاء الحياة التي تؤرق الشاعر ، ولا يجوز أن نحذف أحدها ، أو أن نستبدلها بغيرها ، فهي مقصودة لذاتها ومقصودة لإتمام المعنى ، بذلك تتضح التشكيلات البصرية ومدى عمق استخدامها ودلالة إحياءها على المعنى والمضمون ، وكذلك مدى تداخلها مع المضمون وإضافتها الغنية وإثراءها للمعنى ، الذي هو جلّ هم الشاعر .

(227) داخل اللحظة الحاسمة : عبد الناصر صالح ، ص ٣٦ .

رابعاً : الامتدادات الصوتية

تمتاز لغتنا العربية بتنوع الأصوات واتساع مخارجها وحسن تكوينها ووفرة دلالاتها ،
وتتنوع امتداداتها الصوتية بما لها من دلالات وما تضيفه من إحياءات ومعان على المضمون
، وفي الشعر " ديوان العرب " تتخذ هذه الامتدادات الصوتية أبعاداً دلالية وإيقاعية .

يرى ابن جني أن " المدلول المعنوي للقصيدة لا ينفصل عن الجرس الموسيقي للألفاظ
" (228) ، ويقول ابن سنان الخفاجي : " إن للفظ في السمع حسناً ومزية على غيرها ، لا
من أجل تباعد الحروف فقط ، بل لأمر يقع في التأليف ويعرض في المزاج . " (229)
ولأن أصل استخدام لغتنا العربية المشافهة ، وأهم سمات شعرنا العربي القديم الإنشاد
، فإن الإمتدادات الصوتية كان لها تأثير خاص ضروري سواء في الخطابة النثرية ، أم في
الإنشاد الشعري ، لأن أصوات المد باختلافها يختلف المعنى ، وباستخدام أحدها دون الآخر
يعطى دلالة ومضموناً آخر ، وأصوات المد " ليس لها في ذاتها طول زمني محدد ، ولكن
أطوالها الزمنية تتغير طولاً وقصراً بتغير البناء الصرفي للمفردات ، التي تدخل في بنائها من
ناحية ومكان المفردات في السياق اللغوي الذي تدخل في تأليفه من ناحية أخرى . " (230)
وتأخذ أصوات المد أبعاداً دلالية في السياق اللغوي المنطوق كما في السياق المعنوي
والمضمون بما تملك من إحياءات خاصة .

" والتحويلات المكانية والزمانية لأصوات المد في بنية النص تتحد مع صيرورة
السياق المعنوي له فنتج سعة في الدلالة وتنوعاً في الإحياء . " (231)

ونبدأ بقصيدة الشاعر عمر خليل عمر إلى ابنته نور على تفعيلة " الرجز " :

تتية في دلال ، كربة القصور

ب-ب- / ب- / - - ب- / ب-ب- / ب-ب- (متعلن / متفعل / متفعلن / متفعل)

كأنها أميرة تزف للأمير

ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- (متعلن / متفعلن / متفعلن / متفعل)

للحسن دوماً دولة وطفنتي سفير

- - ب- / - - ب- / ب-ب- / ب-ب- (مستفعلن / مستفعلن / متفعلن / متفعل)

يغار منها الحسن والزهرة والعبير

(228) الخصائص: ابن جني ، تحقيق محمد علي النجار (بيروت ، دار الهدى ، بدون تاريخ) ص ٢٤٥ .

(229) سر الفصاحة : ابن سنان الخفاجي ، ط١ (بيروت ، دار الكتب ١٩٨٢م) ص ٩٧ .

(230) بين القديم والجديد: ابراهيم عبد الرحمن (القاهرة ، مكتبة الشباب ، ١٩٨٧م) ص ١٣٤ .

(231) التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر : د. عبد الخالق العف ص ١٣٩ .

ب-ب-/-ب-ب-ب-ب (متفعلن/متفعلن /فاعلن "خلل في الوزن " /مُتَفَع)
 فَإِنْ تَمِسْ بِقَدَمِهَا فَوَيْلُهَا مِنَ الْحُورِ
 ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب (متفعلن /متفعلن /مُتَفَع)
 إِذَا بَدَتْ ثَنِيَّةً مِنْ ثَغْرِهَا الطَّهْوَرِ
 ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب (متفعلن /فاعلن "خلل في الوزن " /مستفعلن/مُتَفَع)
 أَوْ بِسَمَةِ بَرِيئَةٍ كَوَجْهِهَا النُّضِيرِ
 -ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب (مستفعلن/ متفعلن / متفعلن / متفع)
 تَرَاجِعِ الضِّيَاءَ نَحْوَ خَدْرِهِ حَسِيرٌ⁽²³²⁾
 ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب (متفعلن /متفعلن/متفعلن /متفع)

قد يبدو للمستمع أن بحر الرجز الذي أكثر منه الشعراء القدماء سهلاً ، لكثرة الصور الجائزة التي قد تأتي عليها تفعيلة مستفعلن ومشتقاتها ، فيما يبدو للدارس المتمعن أنه من أصعب البحور في العصر الحديث ، فرغم كثرة مشتقات التفعيلة (مستفعلن-ب-ب-) فإنه لا يجوز أن يأتي في الحشو أو منتصف الشطر الشعري إلا التفعيلة الرئيسية ومشتقين لها فقط هما (متفعلن ب-ب-) و(مستفعلن ب-ب-) ، اللتان تقاربان التفعيلة الرئيسية ، و نسبياً توازيانها إيقاعياً ، ولا تخلان بالوزن مهما نوعنا في استخدامهما مع التفعيلة الأصلية ، أما باقي المشتقات الأخرى المختلفة حجماً بالزيادة أو بالنقص " علل الزيادة و علل النقص " ، فقد استخدمها القدماء في (العروض والضرب) فقط ، ولم يجيزوا استخدامها بحرية ، لأنها تخل بالوزن ، وتكسر انسياب الموسيقى ، أما في شعر التفعيلة الحديث الذي يعتمد التفعيلة وحدة أساسية للقصيدة ، فمن الأولى والأجدر الالتزام بوحدة مناسبة الإيقاع ، وانسيابية الموسيقى ، فقد التزم الشعراء المحدثون بالتفعيلة الرئيسية ، ومشتقاتها الأقرب للتامة فقط ، وابتعدوا عن حشو مشتقات التفعيلات المختلفة زيادة أو نقصاً ، مع اقتصار استخدامها بشروط خاصة ، كاستخدامها في بداية البيت أو نهايته وبنسق خاص ، وهذا الشرط يضمن عدم كسر الانسياب الموسيقي ، وزيادة في الحفاظ على الوزن أحياناً يلزم تكرار المشتقة الناقصة نفسها في بداية أو نهاية أكثر من بيت .

لذا نجد الخلل واضحاً في البيت الأول لاستخدامه (مُتَفَعَل ب-ب-) في منتصف البيت ، وكذلك نجده قد استخدم المشتقة (فاعلن ب-ب-) في البيت الرابع ، وهي من المشتقات الناقصة مما أحدث خللاً واضحاً ، لاستخدامها بدون النظام المذكور أعلاه ، لحشوها بين

⁽²³²⁾ لن أركع : عمر خليل عمر ، ص ٤٦ .

التفعيلات الكاملة ، وكذلك في البيت السادس لاستخدامه (فاعلن ب-ب) بنفس الشكل المخل بالموسيقى ، وكان عليه أن يقول لتصويب الخلل الموسيقي في البيت الأول (تتيه في دلال ربة القصور) (متفعلن ب-ب - / متفعلن ب-ب - / متفعلن ب-ب -) وفي البيت الرابع كان يجب أن يقول (يغارُ منها الحسن والزهر العبير) (متفعلن ب-ب - / مستفعلن - -ب - / مستفعلن - -ب -) ، وفي البيت السادس كان عليه القول (إذا بدت بنثية من ثغرها الطهور) (متفعلن ب-ب - / متفعلن ب-ب - / مستفعلن - -ب - / مُتَفَع ب-ب) ، وبالنظر إلى عدم اتباعه النظام الهام في استخدامه للتفعيلة في آخر البيت الشعري ، فسجد غرابية في استخدامه (مُسْتَفَع - -ب) في البيت الخامس ، لأنها اختلفت عن المشتقة (مُتَفَع ب-ب) التي استخدمها في آخر جميع أبياته ، مما يجعل كل من يمتلك أدناً موسيقية أن يتوقف عند ذاك البيت ليشعر بابتعاد وقفته الإيقاعية عن باقي الوقفات الإيقاعية في القصيدة .

إن المتأمل لحديث الشاعر الوجداني المرهف لابنته ، يجده تارة يملؤه الشوق والحنين ، وتارة يريد الابتسام وهو يخاطب خيال ابنته التي يراها أمامه ، وهذا ما نجده واضحاً في تنقله بين صوت المد بالواو وصوت المد بالياء قبل قافيته الراء الساكنة ، فقد بدأ بصوت المد بالواو وهو في حالة الشوق والإلهام المشوب بالحزن ، ربما لعدم القدرة على احتضانها ، ثم عندما يفرح وهو يصفها بالأميرة يأتي صوت المد بالياء الذي يحتاج إلى حركة من الفم أشبه بالابتسام ، فيما يبدو المد بالواو أقرب إلى التجهم والتأفف ، ثم عندما يصفها بالحسن والزهر والعبير يظل صوت المد بالياء مسيطراً ، ولكنه يعود ربما بتأثير خارجي نفسي ، كروية حقيقة البعد إلى صوت المد بالواو ، ثم ما يلبث أن يعود ثانية إلى المد بالياء وهو يتذكر وجهها النضير البريء المضيء ، هكذا يكون تبادل التأثير بين الصوت والدلالة واضحاً وانعكاساً نفسياً تعكسه التجربة الشعرية التي غلبت كلمات قصيدته وأصوات مدها ، وفي قصيدة (قلبي معك) للشاعر هشام أبو ضاحي على تفعيلة الكامل (233):

سوف أسيرُ

-/ب-ب (متَفَاع)

والقلب احترقُ

-/-ب- (لن / متَفَاعِلن)

هم حاولوا خنق النشيد

-/-ب-/-ب-ب (متَفَاعِلن / متَفَاعِلن / مُ)

(233) رباحين بين مفاصل الصخور: فايز أبو شمالة ، ١٨٢ .

وقتل صوت الناي بالدخان

ب-ب- /- /-ب-ب- /ب- (تفاعلن /متفاعلن/خلل في الوزن)

والغاز المُسِيل للدموع

- /-ب-ب- /ب-ب-ب- /ب- (متفاعلن / متفاعلن /مُ)

وبالحراب وبالطُّق

ب-ب- /ب-ب-ب- (تفاعلن / مُتفاعلن)

طار الورق

-ب- (مُتفاعلن)

والجسم حاكاه الأرق⁽²³⁴⁾

-ب- /- /ب- (مُتفاعلن / متفاعلن)

ومع ملاحظة استخدامه لكلمه (الدُخَان) بضم الدال دون تشديد و تشديد الخاء لكي يستقيم الوزن في البيت الثالث ، وغير ذلك ينشأ الخلل في الوزن .

إن التسكين على حرف القاف الذي اعتمده الشاعر قافية لقصيدته بعد حرف متحرك بالفتحة ، نجد هذا القطع - الذي هو مضاد للمد - يعكس حالة القلق النفسية ، لأننا لا نعدم أن نجده يستخدم كلمة الناي وفيها صوت المد بالألف وخلفه الياء الساكنة ، ونجد كلمة النشيد الممدودة بالياء ، وكأن الناي والنشيد (صوتي المد بالألف والياء) هما المقابل لصوت المد بالواو في الفقرة الشعرية في قوله : (للدموع) وفي القطع - المقابل للمد - في قافيته القاف الساكنة المسبوقة بحرف متحرك بالفتحة ، مما يشي بالحالة النفسية للشاعر وهو ينشد قصيدته من داخل أسوار معتقل نفحة ، وهو ينتقل بين حالتي " الحزن والقلق " و الأمل .

أما الشاعر وسيم الكردي فيقول في قصيدته (فوق رملتها) على تفعيله (مفاعلتن) :

هي الصحراء مفضوحة

ب-ب-ب-ب-

مع الشرطي تفتل من نسيج اللحم أرجوحة

ب-ب-ب-ب- /ب-ب-ب- /ب-ب-ب- (مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن)

تُعلق بوحى الآتي

ب-ب-ب-ب- /ب-ب-ب- (مفاعلتن / مفاعلتن)

وفي غسق

(²³⁴) رباحين بين مفاصل الصخور: فايز أبو شمالة، ص ١٨٢ و ص ١٨٣ .

ب-ب-ب (مفاعلتن)

تمرُّ سحائبٌ وجلّى

ب-ب-ب - "خلل نحوي لضرورة الوزن" / ب-ب-ب (مفاعلتن / مفاعلتن /

بعض الريح مبجوحه

ب-ب-ب (فاعلتن / مفاعلتن)

ألملمها

ب-ب-ب (مفاعلتن)

فيندى الشعر مسفوحا⁽²³⁵⁾

ب-ب-ب / ب-ب-ب (مفاعلتن / مفاعلتن)

لا يمكن أن يهتف الشاعر الأسير ويغني دون المرور بحالة الشعور بالأمل ، التي تسكن روحه ، وحالة الحزن والألم التي تعصر فؤاده وتدمي روحه الأسيرة ، فلا يجد إلا كلمات تحتوى حروف المد التي تعبر عن الواقع الذي يحياه ، ثم لا نلبث أن تجد الشاعر وسيم الكردي يختار القطع والتسكين قافية أقرب إلى الأنيب والتأوه منها إلى الحركة والحريّة ، فقد اختار المد بالواو ثم الحاء المفتوحة تتلوها الهاء الساكنة كقافية ، وعندما نتأمل كلمات قافيته لا نجد إلا صورة من صورة الألم والتعذيب ، التي تتراءى أمام أعين الأسرى كل لحظة ، فالصحراء الشاسعة المترامية الأطراف لا يرى فيها الشاعر امتداداً بصرياً وحرية واتساعاً ، بل افتضاحاً للقيم الإنسانية ، وفضيحة للأسر ، وهو يكتب شعراً دامياً بينما يقبع في منتصف رمال صحراء النقب ، وقد أتبع صوت المد بالألف في " صحراء " بكلمة " مفضوحه " المحتوية على صوت المد بالواو الأقرب لمظهر التأفف ، والساكنة الآخر بالهاء القريبة المخرج للحاء المتحركة التي تسبقها لتكون الكلمة أقرب إلى فحيح الأفاعي ، التي تزخر بها خيم معتقل النقب ، ثم (أرجوحة) (وروجه) إلا أن بعض الأمل ما زال في صوت المد بالألف في قوله (سحائب) ، ثم وصفه للسحائب بـ (وجلّى) المنتهية بصوت المد بالألف ، ونجد هذه التركيبية بما تحويه من أمل الغيث ، ثم تقدّم تعريفاً جديداً لصوت الريح الذي يشبه الصوت المبجوح غير السوي ، ثم يعود للأمل ولحالة التفاضل المفاجئة التي ألمّت به مع رؤيته للسحب القادمة ، فرغم الريح المخنوقة المبجوحه الصوت ، ها هو يحاول أن يجمع تفرقها (فيلملمها) ، وهنا صوت مد بالألف في آخر هذه الكلمة المعبرة عن إرادة وقوة ، فينتج شعراً ندياً رغم أنه " مسفوحا " منتهكاً كجسد الشاعر الأسير ، ويجمع في كلمة "

(235) المصدر السابق ، ص ٢٦٩ .

مسفوحاً " صوت إطلاق المد بالألف بعد صوت الواو الحزين الذي أعقبه بحاء مفتوحة ، فتأتي الدلالة واضحة على الحالة النفسية الشعورية لتجربته الصادقة التي يحس بألمها وأملها خلف قضبان معتقل النقب .

ويقول الشاعر خضر محجز في قصيدته (سئمت فدعني لحلم جديد) ، على تفعيلة المتقارب (236) :

حرتنا ... فرحنا

ب--ب/ -- (فعولن/ فعولن)

زرعنا ... فرحنا

ب--ب/ -- (فعولن/ فعولن)

روينا ... فرحنا

ب--ب/ -- (فعولن/ فعولن)

وينمو فرحنا

ب--ب/ -- (فعولن/ فعولن)

وأينع قل لي فماذا اكتشفنا؟؟

ب-ب/ب--ب/ --ب/ -- (فعول/فعولن/ فعولن/ فعولن)

بربك قل لي فماذا اكتشفنا؟؟

ب-ب/ب--ب/ --ب/ -- (فعول/فعولن/ فعولن/ فعولن)

بربك قل لي

ب-ب/ب-- (فعول/فعولن)

لماذا زرعنا؟

ب--ب/ -- (فعولن/ فعولن)

لماذا بكينا؟

ب--ب/ -- (فعولن/ فعولن)

لماذا اكتشفنا؟ (237)

ب--ب/ -- (فعولن/فعولن)

وها هو الشاعر يستخدم صوت المد بالألف بعد النون المفتوحة ، في معظم كلمات هذه المقطوعة من قصيدته ، لنجده يُسخر صوت المد بالألف في سياق بكائي يتناسب مع

(236) اشتعالات على حافة الأرض : خضر محجز ، ص ٧٦ .

(237) اشتعالات على حافة الأرض : خضر محجز ، ص ٧٨ .

التجربة الشعورية ، و يعزز ويكثف الشعور بالضياع ، وهو يتحدث بمرارة عن تجربة الماضي الزائفة ، ويحاكمها بمنظور شعري و فلسفي عقلي ، لأنه يرى هذه الزراعة وهذا النبات الذي أينع لم ينتج ما حلم به الشاعر ، فابتعد اللحم - كعادته - عن الواقع ، وقد عمد في تجربته البكائية التي تُبشّر بحلم جديد كما يقول في عنوان قصيدته ، إلى توظيف أصوات المد في معالجة الزمن الماضي ، ولن يقرأ قارئ هذه الكلمات إلا ويحسّ بطول الفترة والعناء وصعوبة الانتظار ، فأفعاله الماضية (حرثنا ، زرعنا ، فرحنا ، رويانا ، اكتشفنا) ، وحتى الفعل المضارع الوحيد " أراد به الدلالة على الماضي " فألحقه بفعل ماضٍ (ينمو فرحنا) ، وهكذا جاءت الامتدادات الصوتية واحدة من مفاتيح الحالة النفسية التي أراد الشاعر أن يعبر عنها في تجربته الصادقة كما نرى .

وأما الشاعر د.عبد الخالق العف فيقول في قصيدته (ترانيم غضب) على بحر البسيط :

قد بات يشكو النوى والحزن يندبه	والقيد يدميه والأثبات تكويه
--ب-/-ب-/-ب-/-ب-ب-	--ب-/-ب-/-ب-/-ب-ب-
مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فَعَلن	مستفعلن/ فعلن/ مستفعلن/ فَعَلن
والآه تنزف من جرح يكابده	والروح تأبي هوأنا كاد ينفيه
--ب-/-ب-/-ب-/-ب-ب-	--ب-/-ب-/-ب-/-ب-ب-
مستفعلن/ فَعَلن/ مستفعلن/ فَعَلن	مستفعلن/ فاعلاً/ مستفعللاً/ فَعَلن
فلا تلوموه إن أسقى الورى حمماً	وعانق الموت ثأراً من أعاديه
ب-ب-/-ب-/-ب-/-ب-ب-	ب-ب-/-ب-/-ب-/-ب-ب-
متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فَعَلن	متفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فَعَلن
فالحرُّ كالطيرٍ إن هيضت قوادمه	شعَّ السنأ فيه ولتحذر خوافيه
--ب-/-ب-/-ب-/-ب-ب-	--ب-/-ب-/-ب-/-ب-ب-
مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فَعَلن	مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فَعَلن

(238)

الصور الحزينة المعبرة عن حالة الأسر تتراءى أمام عيني الشاعر ، فيلجأ إلى استخدام هذه الامتدادات الصوتية المتوالية ، التي تجسد حالات الصراع مع القيد والسجن ، في مواجهة عنفوان الإنسان الممتلئ حرية وثورة ، فقافيته التي تحتوى صوت المد بالياء يليه

(238) شذو الجراح : د.عبد الخالق العف ، ص ٧٥ .

الهاء المشبعة بالكسر لدرجة تشبه صوت المد بالياء هي الصوت الذي استخدمه الشاعر للتعبير عن تلك الحالات من القلق والحزن والنوى والآه ، التي تتزف من الجراح ، ولأن أساليب المقاومة مازالت تخرج من روح الشاعر ، فهو يبهر حتى الموت طلباً للثأر من الأعداء ، ثم يقرر أن الحر يشبه الطير قوة ورغبة في الانطلاق إلى عنان السماء .
والشاعر الأسير وليد خريوش يقول في قصيدته (شهادات من الواقع) على بحر الكامل :

أشباننا ونساؤنا وشيوخنا	رفضوا احتلالاً ذكره إجرامُ
--ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-	ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-
متفاعِلن/متفاعِلن/متفاعِلن	متفاعِلن /متفاعِلن /متفاعِلن
بزغت ومن دم الشهيد حقائقُ	كم من شهيد للقداء إمامُ (٢٣٩)
ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-	--ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-
متفاعِلن/متفاعِلن/متفاعِلن	متفاعِلن/متفاعِلن/متفاعِلن

ولنتجاوز الواو الزائدة في (بزغت ومن) وتشديد الميم في " دم " لضرورة الوزن ، وننظر إلى هذه الامتدادات الصوتية في " أشباننا ونساؤنا وشيوخنا " وهذه النبرة الخطابية الحماسية في الامتداد في القافية بصوت المد بالألف ، يليه ميماً مضمومة مشبعة ، لتبدو كصوت المد بالواو المعبرة عن حالة الثورة والرفض .
يقول الشاعر عبد الناصر صالح في قصيدته (في البدء كان الحجر) على تفعيلية " الكامل " :

حجرٌ وتختلط الأمور على موائدهم	
ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-	ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-
(متفاعِلن / متفاعِلن / متفاعِلن / متفاعِلن)	
وتهتز الفكر	
ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-	(علن/متفاعِلن)
حجرٌ وترفع رايةً	
ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-	(متفاعِلن / متفاعِلن)
حجرٌ وتعلو هامةً	
ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-	(متفاعِلن / متفاعِلن)

(239) إبداع نفحة : مجموعة من الكتاب الأسرى ، ص ٦٦ .

حجرٌ وتسقط هيبة الغازين في وحل الحفر

ب ب - ب - / ب - ب - / - - ب - / - - ب - / - - ب - / - - ب - /
(مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن)
مُتفاعلن)

حجرٌ على لهب الرصاص قد انتصر

ب ب - ب - / ب - ب - / - - ب ب - ب - / - - ب ب - ب - /
(مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن)

دمنا على الموت انتصر

ب ب - ب - / - - ب - / - - ب - / - - ب - / - - ب - /
(مُتفاعلن / مُتفاعلن)

دمنا تجلى وانتصر⁽²⁴⁰⁾

ب ب - ب - / - - ب - / - - ب - / - - ب - / - - ب - /
(مُتفاعلن / مُتفاعلن)

القصيدة على تفعيلة الكامل (مُتفاعلن ب ب - ب -) ومشتقتها (مُتفاعلن - - ب -)
والشاعر يلتزم بهما في إلهاب موسيقي يشتعل مع الفكرة التي هي نشيد لحجارة الانقضاة
المباركة ، وهو يستخدم كلمة (حجر) مرات كثيرة في قصيدته ، صانعاً تجانساً تركيبياً ،
وفي هذه الفقرة يكررها خمس مرات (فمثلاً في تركيبية البيت الثالث والرابع والخامس
(حجرٌ وتُرفع راية) (حجرٌ وتعلو هامة) (حجرٌ وتسقط هيبة) فهذا الإيقاع المترتب على
ترديد حجر وما وراءها في وزن مناسب (مُتفاعلن مُتفاعلن) (مُتفاعلن مُتفاعلن) (مُتفاعلن
مُتفاعلن) يُعطى غنائية عالية ، أقرب ما تكون إلى النشيد الممثلئ نشوة وطرباً ، ثم وهو يختتم
فقرته (حجرٌ على لهب الرصاص قد انتصر) و " قد " هنا للتحقيق و التأكيد ، ثم يأخذ الكلمة
الأخيرة " انتصر " ليجاور لها تراكيب أخرى فهي من الكلمات المركزية في القصيدة إلى
جانب كلمة (الحجر) فيقول : " دمنا على الموت انتصر / دمنا تجلى وانتصر " هذا التجانس
الرائع يأتي هنا على نفس الحركات والسكنات فيكرر التفعيلتان (مُتفاعلن مُتفاعلن) ، ولا
 نجد هذا التجانس التركيبي إلا تعزيزاً للمضمون والفكرة الأساسية في القصيدة .

وها هو الأسير سليم الزريعي يقول في قصيدة " أمي " على بحر " المتدارك " :

فحنانك زادي ويقيني

ب ب - ب - / ب - ب - / - - ب - / - - ب - /

فَعَلن / فَعَلن / فاعلُ / فَعَلن

عذراً يا أمي سأبني

- - / - - / - - / - - /

أماه كفاك معاتبتي

- - / ب - ب - / ب - ب - / - - ب - / - - ب - /

فَعَلن / فَعَلن / فَعَلن / فَعَلن

عذراً يا أمي لا تبكي

- - / - - / - - / - - /

(240) المجد ينحني أمامكم: عبد الناصر صالح ، ص ٨٢ .

فَعْلَنُ/فَعْلَنُ/فَعْلَنُ فَعْلَنُ/فَعْلَنُ/فَعْلَنُ

سألبي عشقاً يسبيني (241)

ب ب - / - / - / - / - (فَعْلَنُ / فَعْلَنُ / فَعْلَنُ)

ومع ملاحظة التزام الشاعر ببحر المتدارك نجد تفعيلة (فاعل) التي لم يستخدمها القدماء ، ولنتأمل رقة خطاب الشاعر الأسير لأمه ومناجاته لها وما تمثله من رمز لكل معاني التضحية والوفاء ، وهو إنما يطلب منها ألا تعاتبه وأن تبقى على حنانها ، الذي هو زاد الرحلة الطويلة في الأسر ، وأشد ما يحتاج إليه الأسير ، ثم لننظر إلى مكانة أمه واحترامه لها ، فهاهو يكرر كلمة عذراً مرتين ولا يكتفي بقوله : " سألبي " لمرة واحدة ، وإنما أعادها مرتين ، وتكراره لكلمة أمي وأماه ثلاث مرات ، دليل الشوق والحنين ، ولنتأمل التركيب من "عذراً يا أمي " المكرر مرتين ، هذا التجانس التركيبي يعطى الشاعر المعاصر تركيباً شعرياً متجانساً متنسقاً يحافظ على إيقاع موسيقي عالي التناسق ، و يحافظ على الوحدة الموضوعية التي هي من أهم سمات قصائد الشعراء المعاصرين .

و يقول الشاعر عبد الحميد طقش في قصيدته (ترياق) على تفعيلة " المتقارب " :

ناديت أسطورتى النائمة

--/ب--/ب--/ب-- (عولن/ فعولن/ فعولن/ فعو)

وأزهقت آهاتى الحائمة

ب--/ب--/ب--/ب-- (فعولن / فعولن / فعولن / فعو)

وأرهقت ذاكرتى العائمة (242)

ب--/ب--/ب--/ب-- (فعولن / فعولن / فعولن / فعو)

ثم يقول في نفس القصيدة :

وهذى شقوق الوهن

ب--/ب--/ب-- (فعولن/فعولن/فعو)

وهذا عقوق البدن

ب--/ب--/ب-- (فعولن/فعولن/فعو)

وهذى حقوق الزمن

ب--/ب--/ب-- (فعولن/فعولن/فعو)

وهذى الزبالة

(241) أدب المواجهة : سلمان جاد الله ، ص ٢٤٧ .
(242) جنور وأجنحه : عبد الحميد طقش ، ص ٥٣ .

ب-ب-ب/ب-ب/ب (فعولن/فَعولُ/فَ)
حشرجة الزيت (243)
ب-ب/ب-ب/ب (عولُ/فَعولن/فَ)

نجد أماناً في هذه الأبيات جملة من التجانسات مركبة عن وعي وقصد كبيرين ،
لتبدو كتجانسات عفوية ، هكذا هو الأمر في قصيدة الشاعر عبد الحميد طقش (أزهقت)
أرهقت) (الحائمه) (العائمه) هذه التجانسات الناقصة المركبة بشكل تتداعى فيه مع تداعي
أفكار القصيدة (هذى شقوق الوهن) (هذى حقوق الزمن) (هذا عقوق البدن) .
إن هذه الدقة في تواردها هذه التجانسات التركيبية توحى بالصنعة العالية لدى الشاعر ، وربما
تبتعد بالقارئ عن العاطفية العفوية التي تقترب من الحالة الشعورية الصادقة ، وبالتالي إن
كثرتها ودقتها والتفنن في إبداعها وزيادة التأنيق في ابتكارها ، قد يؤدي بنا إلى عكس ما أراد
الشاعر أن يوصلنا إليه ، وبالتالي إلى شعور القارئ أنها مرتبة أكثر من اللازم ، ومجربة
للإدهاش والإعجاب وليس ضمن عفوية وصدق التجربة الشعورية .

خامساً : التدوير العروضي

التدوير هو ظاهرة إيقاعية متميزة في الشعر المعاصر ، وقد اكتسب أهمية خاصة في
العصر الحديث فيما رغب عنه القدماء وعافوه ، ويحقق التدوير فوائد كثيرة متنوعة " تسبغ
على النص الشعري غنائية وليونة حيث تمده بوحدة نغمية تحقق تواصلاً في السطور وهذا
يؤدي إلى سرعة الإيقاع . " (244)
وفيما يرتبط التضمين بالمعنى الدلالي للألفاظ الموزع بين أبيات القصيدة ، يرتبط
التدوير في تعريف العروضيين " باشتراك شطرين في كلمة واحدة " (245)
وقد عد القدماء التدوير عيباً من عيوب الشعر ، لأن القدماء اعتمدوا وحدة البيت
الشعري واستقلاله .

(243) المصدر السابق ، ص ٥٤ .
(244) البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المنصور : محمد بن أحمد وآخرون ، ص ٤٩ .
(245) قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة ، ص ١٠٨ .

وفيما تنفي نازك الملائكة وجود ظاهرة التدوير في شعر التفعيلة ، يُقره آخرون ، تقول نازك الملائكة : " إن امتناع التدوير في الشعر الحر ، ليس شيئاً معروفاً لجمهرة الشعراء الذين يكتبون هذا الشعر . " (٢٤٦)

وهي عندما تطلق هذا الحكم الصارم على الشعر الحديث (المتعمد التفعيلة) إنما تقصد التدوير بصورته التقليدية القديمة (وهي تقصد أنه لا يجوز أن تقسم الكلمة قسمين كل في شطر شعري كما فعل الشاعر القديم في الشعر العمودي) .
وتعلل ذلك بالأسباب التالية :

١- لأن التدوير يلازم القصيدة العمودية التي تنظم بأسلوب الشطرين فقط ، و الشعر الحديث شعر ذو شطر واحد .

٢- لأن التدوير يعني أن ينتهي البيت الأول بنصف كلمة فيما يبدأ البيت الثاني بنصف الكلمة وذلك غير مقبول في شطر مستقل ، ولا يجوز الوصل بخط متصل أو منقطع كما هو الحال في الشعر العمودي الذي اعتمد الشطرين و هما البيت الكامل فيما اعتمد شعر التفعيلة الشطر المكتوب في سطر واحد كوحدة .

٣- لأن التدوير يقضي على القافية ، فهو يتعارض معها ، بينما في شعر الشطر الواحد (كما تقول) ينبغي أن ينتهي كل شطر فيه بقافية ، (أو بفاصلة تشعر بوجود قافية) . (247)
أما الرأي الآخر فهو يقدم تعريفاً جديداً للتدوير في القصيدة الحديثة (شعر التفعيلة) بأنه وقف على الوزن - التفعيلة - ولا يتعداها إلى اللفظة لتصبح القصيدة أو جزء منها مع التدوير جملة واحدة " تستغرق القصيدة كلها إيقاعياً . " (٢٤٨)

والتدوير عند د. رجاء عيد " أن يستدعي وزن البيت أن تكون بعض حروفه كلمة في الشطر الأول داخله في وزن الشطر الثاني . " (249)

والتدوير هو : " اشتراك سطري البيت في كلمة واحدة ويسمى البيت المدور أو المداخل أو المبرمج " (250) ، ويضيف د. حسني عبد الجليل يوسف : إن التدوير في الشعر الحديث - شعر التفعيلة - منتشر بشكل كبير " لأننا نجد الشعراء جميعهم إلا القليل النادر ، يعمدون إلى تقسيم التفعيلة نفسها ، بمعنى أن جزءاً من التفعيلة يكون في سطر ، ويأتي الجزء الآخر في السطر الذي يليه . " (251)

(246) المرجع السابق ، ص ١١٢ ، ص ١١٣ .

(247) انظر قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة ، ص ١١٣ ، ص ١٤٤ .

(248) البنية الإيقاعية الجديدة للشعر العربي : أحمد المعداوي ، ص ٧١ .

(249) التجديد والموسيقى في الشعر العربي : رجاء عيد (الاسكندرية ، منشأة المعارف ، ١٩٧٩م) ص ١٤٨ .

(250) موسيقى الشعر العربي : د. حسني عبد الجليل يوسف (القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٨٩م) ص ٢٣٥ .

(251) المرجع السابق ، ص ٢٣٧ .

ويخالف د. حسني يوسف رأي نازك الملائكة بقوله : " ولكن العروض الحديث أصبح يتعامل مع التدوير ، ليس بمعنى تقسيم كلمة في سطرين ، وإنما بتقسيم التفعيلة نفسها في سطرين ومن ثم في كلمتين . " (252)

ويذهب الدكتور محمد أحمد العرب إلى أن " التدوير مصطلح عروضي قديم ، وهو اشتراك الشطر الأول والثاني من البيت الشعري في كلمة واحدة ، ثم انتقل في الشعر الحر إلى نهاية الجملة الشعرية فوصلها بأول الجملة ، بحيث صارت القصيدة أو المقطع نفساً واحداً ، لو وقف القارئ قبل تمام المقطع أو القصيدة المدورة لحدث الكسر العروضي . " (253)

ومصطلح التدوير كما رأته نازك الملائكة هو اشتراك شطري البيت الشعري الواحد في كلمة واحدة ، وهذا لا يحدث في الشعر الحديث وهي محقة بذلك ، فالشاعر غير مجبر على الالتزام بعمودية الشعر وبحور الخليل ، وإنما يعتمد على وحدة التفعيلة ، ويتحرر في طول أو قصر البيت الشعري ، فلا توجد حاجة إلى الاشتراك في كلمة واحدة بين سطرين لتكتب نصفها في الأول وتكون تكملتها في السطر الثاني ، والتدوير قديماً عند العروضيين من عيوب الشعر ودليل ضعف لاضطرار الشاعر إلى توحيد شطرين في كلمة واحدة ، إلا أن هذا المصطلح حدث فيه انزياح حديث ، ليتلاءم مع شعر التفعيلة الحديث ، فأصبح التدوير العروضي هو اشتراك شطرين أو سطرين في تفعيلة واحدة ، ليغدو جزء من التفعيلة في سطر و تتمتها في السطر التالي ، ويمكن تسميتها بظاهرة اتصال الأبيات العروضي ، وبالتالي يصبح الوقف على آخر السطر المتحرك كسراً في الوزن .

" ويقول الشاعر صلاح عبد الصبور : إن تحريك الحرف الأخير يمارسه جميع من يكتبون الشعر الحديث ، رغم تحريم الأقدمين له . " (254)

ولا يمكننا إلا الاعتراف بمصطلح التدوير العروضي كظاهرة عروضية إيقاعية في شعر التفعيلة الحديث ، فقد غدت هذه الظاهرة الموسيقية الإيقاعية أمراً واقعاً يُكثر من استخدامه الشعراء المحدثون وشائعة لدرجة أنها عمّت كل الشعراء المحدثين .

وحول العلاقة بين التضمين والتدوير يقول د. حسين عبد الجليل يوسف :

" في الشعر الحر فإن التدوير يكون بين سطرين ولهذا يحدث التضمين ، ولكنهما مع ذلك قد يفترقان فقد يكون هناك تضميناً دون تدوير والعكس . " (255)

(252) المرجع السابق ، ص ٢٣٨ .

(253) ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر : د. محمد أحمد العرب ، ص ٦٣ نقلاً عن موسيقى الشعر العربي : د. حسني عبد الجليل يوسف ، ص ٢٣٨ .

(254) موسيقى الشعر العربي : د. حسني عبد الجليل يوسف ، ص ٢٤٠ .

(255) المرجع السابق ، ص ٢٣٥ .

نتفق مع رأي د. حسني على العلاقة الوثيقة التي تربط بين التضمين والتدوير ، وأنه قد يكون هناك تضمين دون تدوير عروضي ، أما العكس فلا يجوز لأن التضمين كاتصال في المعنى بين بيتين شعريين أو أكثر يلزم تلقائياً كل ظاهرة تدوير عروضي ، فالتدوير العروضي يعني اتصالاً بين بيتين في تفعيل واحدة مشتركة ، وبالتالي تلزم الوحدة الموسيقية ، ووحدة النغمة الإيقاعية ، مواصلة القراءة ومتابعتها لتحقيق اكتمال التفعيلة المقسومة بين سطرين ، وإن حدث واكتمل المعنى بما يلزم الوقف أو التسكين الاضطراري ، رغم عدم اكتمال التفعيلة الواحدة ، فيُصبح التسكين عندها إجبارياً وطارئاً غير مُبرَّر ، وهذا يُعد عيباً ومأخذاً على الشاعر .

ويُطلق د. عبد العزيز نبوي صاحب موسوعة موسيقى الشعر - على التدوير - الشعر المجزئ ، ويُسميه د. محمود السمان صاحب كتاب العروض الجديد " الشعر الجاري " ومن أوائل من استخدم مصطلح الجريان د. لويس عوض عام ١٩٤٧م ، وهو مستمد من شعر المدرسة الرومانسية والشعر المسرحي ، وهناك من أسماه " الإدماج " حيث قال به محمد بنيس كبديل للتدوير وقد وجده عند ابن رشيق الذي اتخذ بنيس مرجعاً .

واعتمدنا مصطلح " التدوير العروضي " في هذا البحث لكونه أقرب المسميات مناسبة من حيث دقة الوصف والأصل التراثي واعتماده من قبل أكثر الباحثين .
والأمثلة على استخدام التدوير العروضي كثيرة جداً في شعرنا الحديث ، ولا نعدم أن نتلمسها في معظم إنتاجات شعرائنا المعاصرون فمثلاً :

نبدأ بالشاعر الكبير سميح القاسم في قصيدته (قتلي محض باطل) على تفعيله (الرمل) يقول :

طمئنوا هوج الرياح

ب--ب / --ب -- " إشباع الكسرة " (فاعلاتن/فاعلاتن)

أنها بعض سلاحي

ب--ب / ب--ب -- (فاعلاتن / فاعلاتن)

رغمها

ب-- (فاعلا)

تأتي لحقل ضربته

ب--ب / ب--ب -- " إشباع الضمة " (تن/ فاعلاتن / فَعَلَاتن)

باللقاح

ب-- " إشباع الكسرة " (فاعلاتن)

طمئنوا كل مطاول

ب--ب/ب-ب- (فاعلاتن/فَعِلَاتن)

أن قتلي محض باطل

ب--ب-/ب--ب- (فاعلاتن/فاعلاتن)

فأنا باق

ب ب--ب-/ (فاعلاتن / فا)

إلى ما شئتُ

ب--ب-/ب- (علاتن/ فاع)

أحيا وأقاتل (256)

ب--ب-/ب- (لاتن/فَعِلَاتن)

الشاعر سميح القاسم يستخدم في نهاية البيتين الأول والثاني التفعيلة (كاملة) (فاعلاتن ب--ب-) ومشتقتها (فَعِلَاتن ب ب--ب-) ، ثم يلجأ إلى التدوير في البيت الثالث المكون من كلمة واحدة هي (رغمها) وقد أوردتها لأهميتها ولزيادة لفت النظر إليها في بيت منفرد ، ولكنها لا تستغرق التفعيلة الكاملة ، بل جزء منها هو (فاعلا ب-) ويكمل هذه التفعيلة في بداية البيت الرابع (تن -) ، ثم يعود إلى التفعيلة الكاملة ، في البيت الخامس والسادس والسابع ، ثم يعود إلى التدوير في البيت الثامن حيث يأتي (بالتفعيلة كاملة + جزء من التفعيلة) (فاعلاتن / فا ب--ب- / -) ويكملها في البيت التاسع (علاتن ب--ب-) ويعود أيضاً للتدوير العروضي في البيت التاسع نفسه حيث في نهايته يأتي بجزء من التفعيلة (فاع ب-) ويكملها في البيت العاشر (لاتن --ب-) .

وهذا يدعو إلى ضرورة الاستمرار في القراءة بدون توقف في الأبيات (الثامن و التاسع و العاشر) وهنا يُحقق التدوير العروضي والوحدة الموضوعية ، عبر التضمين الذي يتحقق أيضاً في المعنى ، والتدوير يدعو إلى ارتباط هذه الأسطر وتواصلها عروضياً ودلالياً وهذا يؤكد التجربة النفسية الواحدة في الأبيات ويُعززها .

ولنمعن النظر أيضاً في قصيدة الشاعر الكبير محمود درويش ، حيث يقول في قصيدته (يكتب الراوي يموت) على تفعيلة (الرمل) :

مدن تأتي وتمضي . هذه زنرانتني

ب ب--ب-/ب--ب-/ب- (فَعِلَاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلا)

بين حوار الضوء والظل

(256) القصائد: سميح القاسم ، ص ٣٩٠ .

(تن/فَعِلَاتن/فاعلاتن / فَ)	-ب-/-ب-/-ب-
	جدارٌ و جدارٌ
(عِلَاتن/فَعِلَات)	-ب-/-ب-ب-
	إن وجهي واحدٌ والموت واحدٌ
(فاعلاتن/فاعلاتن/فاعلاتن)	-ب-/-ب-/-ب-
	مدن تأتي... وظل يتمددٌ
(فَعِلَاتن / فاعلاتن / فعلاتن)	-ب-/-ب-/-ب-
	مدن تمضي.. وظل يتبددٌ
(فَعِلَاتن / فاعلاتن / فَعِلَاتن)	-ب-/-ب-/-ب-
	هذه حرיתי
(فاعلاتن / فاعلا)	-ب-/-ب-
	بين حوار الظل والضوء
(تن/فَعِلَاتن/فاعلاتن / فَ)	-ب-/-ب-/-ب-
	نهار وجدارٌ ⁽²⁵⁷⁾
(عِلَاتن/فَعِلَات)	-ب-/-ب-ب-

إن التدوير بما يحقق من غاية الترابط الإيقاعي والترابط في المعنى عبر تحقق التضمين ، يُعطي للشاعر محمود درويش أداة شعرية أخرى ، يستخدمها بذكاء كصفة تُغذي روح قصيدته ، وتُضفي عليها رونقاً خاصاً ، وتُعطيها أبعاداً جديدة ، وآفاقاً رحبة ، فها هو يعتمد إلى التدوير عن قصدٍ ، إذ كان بإمكانه في البيت الأول أن يكتفي بالقول : " مدن تأتي وتمضي " (فَعِلَاتن/ فاعلاتن ب ب-ب- / -ب-) ولكنه يضع نقطة وقف ، ويفاجئنا بالمتابعة بعدها وفي نفس السطر ، يُكمل " هذه زنرانتني " فالمدن الخيالية التي ترد الفكر وتذهب هي الزنرانة التي يحيا فيها ، وهذا الإكمال إضافة للمعنى الذي لم يكتمل فلجأ إلى التدوير حيث انتهى البيت الأول ب(فاعلا -ب-) فيما بدأ البيت الثاني ب (تن -) ، والبيت الثاني إكمال للمعنى ، ووصفه لهذه الزنرانة التي يتعاقب فيها الضوء والظل ، وليس الشمس والظلام ، لأن السجين لا يراها ومحروم منها و لا يرى إلا آثارهما ، ويعود إلى التفعيلة الكاملة في الأبيات الثالث والرابع والخامس والسادس ، وتنتهي جميعها بقوافٍ عدة ، ففي البيت الثالث قافية الراء الساكنة المسبوقة بالألف الممدودة وهي قافية أو وقفة إيقاعية

(257) ديوان محمود درويش ، ط ١ (بيروت ، دار العودة ، ١٩٩٤م) ص ٢٩٤.

متباعدة ، توافق قافية البيت التاسع ، فيما تتوالى قافية واحدة هي الدال الساكنة المسبوقة بحرف متحرك في الأبيات الرابع والخامس والسادس " والوقفة الإيقاعية هي ظاهرة إيقاعية وتركيبية ، تساهم في قسط أوفر في خلق فضاء دلالي في النص الشعري . " (٢٥٨)

ثم يعود للتدوير العروضي في البيت السابع الذي ينتهي بجزء من التفعيلة (فاعلا - ب-) ، فيما يبدأ البيت الثامن بتكملة التفعيلة (تن -) ويُنتهي البيت الثامن بجزء من التفعيلة (ف) فيما يبدأ البيت التاسع بتكملة التفعيلة (علاتن ب- -) ، وينتهي بالقافية المتعاقبة . وإلى جانب التدوير العروضي تتحقق في هذا النص الشعري جميع الظواهر الفنية والإيقاعية ، فنجد التكامل الذي يُميز النص الجيد حيث تتكامل فيه كافة العناصر الإيقاعية مع العناصر الفنية والجمالية الأخرى .

ويقول الشاعر خضر محجز في ديوانه " اشتعالات على حافة الأرض " في قصيدته (العجوز العظيم) على تفعيلة المتقارب :

غُصت في الشارع ثم أحسست بالسيل

- / - - / ب / ب - / ب - - / ب (لن / فعولن / فعِلن " خلل في الوزن " (٢٥٩) / فعولن / فعولن / ف)

يغمرني ، ففرقت وامت .. أنا الآن

- ب / ب - / ب - ب / ب - ب / - - / ب (عولن / فعولن / فعولن / فعولن / ف)

ميتٌ (260) لعل عدوي يحاول في هذه اللحظة (261)

- - / ب - ب / - - / ب - ب / - - / ب - - / ب - (عولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعو)

أن يداري أحقاده وشماتته (262) خلف تلك

- / ب - ب / - - / ب - ب / ب - ب / ب - - / ب - (لن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعو)

الدموع : دموع الكذب (263)

- / ب - ب / - - / ب - (لن / فعولن / فعولن / فعو)

(258) البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة : محمد بن أحمد وآخرون، ص ٥٠
(259) خلل في الوزن في كلمة " الشارع " هنا ، وحتى لو أراد إشباع الكسرة في آخر كلمة الشارع للخروج من الخلل الموسيقي ، لأنه لا يجوز الإشباع في حرف العين المتحرك منتصف الجملة .
(260) التسكين على الباء في " ميت " وعدم التشديد ضرورة ليستقيم الوزن .
(261) يجب إشباع الكسرة على آخر كلمة " اللحظة " لضرورة الوزن .
(262) يجب إشباع الضمة الموجودة على آخر كلمتي " أحقاده " و " شماتته " لضرورة استقامة الوزن ، وهذا جائز .
(263) اشتعالات على حافة الأرض: خضر محجز، ص ٢٣ .

في هذه الأبيات الخمسة نجد التدوير يشملها جميعاً ، وبالتالي تكون الحاجة إلى قراءتها دفعة واحدة ضرورياً ليس من الناحية الموسيقية فقط ، بل لتحقيق الارتباط العضوي الذي أراده الشاعر في الأبيات التي ترتبط بشكل وثيق بينها ، فهي أقرب إلى دفقة شعورية نفسية واحدة ، ترتبط دلاليًا في وحدة موضوعية أراد الشاعر أن تتماسك إيقاعياً ، فاستخدم التدوير العروضي كوسيلة فنية تخدم الوحدة الموضوعية ، فلا تتوفر مترنبات الإحساس بالسيل التي أحس بها الشاعر في البيت الأول إلا في البيت الثاني ، " تغمرني ، فغرقت وامت " ثم يقول في نهاية البيت الثاني : " أنا الآن " فنتسارع أعيننا إلى الشطر الثالث لنعرف أنه " ميت " ثم يقول في نفس الشطر الثالث منتقلاً لفكرة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالحالة التي وصل إليها : " لعل عدوي يحاول في هذه اللحظة " ولا نعرف ماذا يحاول أن يفعل العدو إلا في السطر الرابع فهو يداري أحقادَه وشماتته خلف تلك ويكمل في السطر الخامس الدموع ثم يضع نقطتي التفصيل ليصف هذه الدموع ، بأنها ليست دموع حقيقية بل دموع الكذب و يقول الشاعر محمود الغرباوي في قصيدته جدلية الغربة والوطن من ديوانه " رفيق السالمي يسقي غابة البرتقال " :

كم أنت قاسية

--ب- /ب-ب- (متفاعلن / متقا)

أراك على الخنادق والغبار

ب-ب- /ب-ب-ب- /ب-ب-ب- /ب (عِلن / متفاعلن / متفاعلن / مُ)

وقهقهات المجرمين

ب-ب- / --ب-ب (تفاعلن / متفاعلن)

وأراك في أطراف حلمي تنهشين وتركضين

ب-ب-ب- / --ب- / --ب- /ب-ب-ب- (متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن)

وعوائك الليلي في المدن القتيلة يا هزيمة

ب-ب-ب- / --ب- /ب-ب-ب- /ب-ب-ب-ب- (متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن)⁽²⁶⁴⁾

فلأين تذهب يا أخي الجندي قل؟؟

ب-ب-ب- /ب-ب-ب- / --ب- (متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن)

لسفائن لم تحترق !!

(264) البيات الثالث والرابع والخامس لحقها التذييل .

ب ب-ب- / -ب- (مُتفاعلن / مُتفاعلن)

لمدائن فضوا بكارتها

ب ب-ب- / -ب-ب- (مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن)

وقالوا قد تقاتل !! (265)

ب-ب- / -ب-ب- (علقن / متفاعلاتن)

لنلاحظ أن البيت الشعري لا ينتهي بانتهاء الشطر أو البيت ، وبالتالي لا يبدأ مع بداية الجملة حيث تبدأ الجملة في البيت السابق له ، " بل إن هذا الشطر الواحد لا يستقل من حيث بناء الجملة عن الشطر الثاني ، و لا شك أن هذا التدوير يحدث نوعاً من التدافع بين الإيقاع والبناء اللغوي . " (266)

هذا التدافع الإيقاعي بين أشطر القصيدة جاء محمولاً على بناء لغوي متين وفي التدوير لا يمكن الفصل بين تناسق البنية الإيقاعية وتراكبها مع البنية اللفظية والصوتية بحيث لا نستطيع أن نفصل بينها فالأبيات في هذه القصيدة للشاعر الغرباوي تحتاج التواصل في القراءة (تدويراً وتضميناً) في البيت الأول والثاني والثالث ثم نجد في نهاية البيت الثالث وقفة إيقاعية وهنا استخدم القافية (النون الساكنة المسبوقة بياء المد الساكنة) وألحق بمشقة التفعيلة (مُتفاعلن) ما يسميه العروضيون " التذليل " لتصبح " مُتفاعلن " وكذلك الأمر في البيت الرابع الذي وقف فيه عند نفس القافية وألحقها بالتذليل أيضاً لتصبح (مُتفاعلن) أما في البيت الخامس فرغم أنه ألحق التذليل بالتفعيلة الأخيرة (مُتفاعلاتن) إلا أنه جلب لنا قافية ليس لها شبيهه (هزيمه) أي منفردة (وهى الهاء الساكنة المسبوقة بميم مفتوحة) ، وكذلك فعل في البيت الأخير والمنتهي بالتفعيلة (مُتفاعلاتن) ، حيث جاء بقافية ليس لها شبيهه (تقاتل) وهى اللام الساكنة المسبوقة بالتاء المكسورة ، وفي ذلك يمكن القول : إن التذليل العروضي للتفعيلة وتشابه إيقاعها مع التسكين (رغم عدم إتحاد حروف القافية) إنما يُعطى القارئ إحساساً إيقاعياً شبيهاً بما تحدثه القافية من شعور وإحساس موسيقي ، ولكنه لا يرقى إلى درجة القافية الموسيقية إيقاعياً وما تُلحقه من تأثير إضافي ، فنجدها أقرب للوقفة الإيقاعية المنفردة التي لا مثيل لها .

ويقول الشاعر فايز أبو شمالة في قصيدته " ديمقراطية سجناء " ، على تفعيلة الكامل :

أعطيك رأياً

ب-ب- / -ب- (مُتفاعلن / مُتفاعلن)

(265) رفیق السالمة يسقى غابة البرتقال : محمود الغرباوي ، ص 35 ، ص 36 .
(266) موسيقى الشعر العربي: د. حسنى عبد الجليل يوسف ، ص 231 .

ربما فيما أظن سينفعُ

ب-/-ب-ب-ب- (إشباع الضمة وقافية) (فاعلن / متفاعلن / متفاعلن)
القول سيفُ

ب-/-ب- (متفاعلن/مُت))

لو يفارق غمده لا يرجعُ

ب-ب-ب-ب-ب- (إشباع الضمة وقافية) (فاعلن / متفاعلن / متفاعلن)
لك من حديثي نصفه أو كله

ب-ب-ب-ب-ب- (متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن)

أو في قليل منه ما قد يشفعُ

ب-ب-ب-ب-ب- (إشباع الضمة) (متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن)

ما نحن إلا واحة للفكرِ

ب-ب-ب-ب-ب- (متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن)

زهر في الحديقة قد تشابك طبعه (267)

ب-ب-ب-ب-ب- (لن / متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن)

إن حرية الرأي مهمة وتأخذ أهمية إضافية مصيرية في حالة الأسر التي تنتهك فيها إنسانية الإنسان وعواطفه ومشاعره من قبل السجنان ، لذا فقد حرص الأسرى على إرساء قواعد حريات الرأي واحترام وجهات النظر ، وإفساح المجال للنقاشات المتنوعة وفي ذلك الأمر جاءت قصيدة الشاعر الذي يتحدث عن قضية واحدة ، إذ تتميز قصيدته بكل أبياتها بهذه الوحدة الموضوعية ، فقد رغب أن يكتب حول هذه التجربة شعراً صادقاً ، فجاءت هذه الأبيات متماسكة مترابطة وقوية معبرة .

ولاهتمام الشاعر بالقافية وهي هنا (العين مشبعة الضم المسبوقة بحرف متحرك) فقد جاء التدوير العروضي في الأبيات (الأول والثاني) ثم القافية (سينفعُ) و (الثالث والرابع) ثم القافية (يرجعُ) و (الخامس والسادس) ثم القافية (يشفعُ) و (السابع والثامن) ثم انتهى بقافية قريبه المخرج الصوتي من العين المشبعة الضم حيث جاء بعينٍ مضمومة يتلوها هاء مضمومة (طبعهُ) .

وهذا الحرص في الحفاظ على القافية إنما يعتبر مُكَنَّاً إيقاعياً هاماً ، يُضفي الكثير على مضمون الشعر والنظرة إليه بما يكفل حكماً يقترب من الحكم على الشعر الكلاسيكي

(267) سيضمنا أفق السناء : فايز أبو شمالة ، ص ١٠٦ .

الملتزم ونجزم أن الشعر ما زال حتى يومنا هذا يحافظ على الموسيقى والقافية (رغم تنوعها في شعر التفعيلة الحديث) بما يعطيه اسم الشعر ويميزه عن غيره من الفنون النثرية الأخرى

ومن قصيدة " خارطة للفرح " في ديوان يحمل نفس الاسم (268) يقول الشاعر عبد الناصر صالح على تفعيلة " المتقارب " :

سأنتظر الآن

ب-ب / ب-ب / ب-ب (فعولُ / فعولن / ف)

أشهدُ ميلادَ شمسِ الظهيرةِ

ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب (عولُ / فعولن / فعولن / فعولُ / ف)

أفتحُ في البحرِ نافذةً

ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب (عولُ / فعولن / فعولُ / فعو)

في السماءِ مداخلَ للفرحِ الغض

ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب (لن / فعولُ / فعولُ / فعولُ / فعولن / ف)

أنتظر الآن

ب-ب / ب-ب / ب-ب (عولُ / فعولن / ف)

في راحتي يثمر اللوزُ

ب-ب / ب-ب / ب-ب (عولن / فعولن / فعولن / ف)

في جبهتي تطبع الأرضُ زنبقها

ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب (عولن / فعولن / فعولُ / فعولُ / فعو)

والرياحِ مواعيدها

ب-ب / ب-ب / ب-ب (لن / فعولُ / فعولن / فعو)

كنت أنشقُ

ب-ب / ب-ب (لن / فعولن / ف)

أبعثُ في ضوءِ عينيكِ سرَ ابتدائي (269)

ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب (عولُ / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن)

هذه الفقرة الشعرية من قصيدته خارطة للفرح تُعتبر بيتاً شعرياً طويلاً فقد استخدم الشاعر التدوير العروضي (الطويل نسبياً) ويحتاج القارئ الذي يريد أن يسير خلف الإيقاع

(268) خارطة للفرح : عبد الناصر صالح ، ص ١٧ .

(269) المصدر السابق ، ص ١٧ .

إلى قراءة هذه الفقرة كلها دفعة واحدة لأنها كلها مدورة تنتهي الأبيات بجزء من التفعيلة يُكملها في بداية البيت التالي ، ولا تنتهي لتكمل هذا الإيقاع إلا عند القراءة المتصلة المرهقة ، وهذا يُؤدي إلى شعور القارئ بالإرهاق الكبير ، الذي أراد الشاعر أن يوصله للقارئ في اتباعه لهذا الوزن ، الذي أعطاه حركة إضافية وإيقاعاً متصلاً بما يُنبئ عن الحالة النفسية والشعورية ، التي كان يحياها الشاعر وهو ينشد قصيدته في معتقل النقب الصحراوي .

والشاعر وسيم الكردي في ديوانه " وازدان بحرك بالحناء " ، يقول على تفعيلة (

البحر الكامل) :

أنصارُ ينهض بالكلامُ

--ب-ب-ب-ب / ب-ب (متفاعلن / متفاعلان)

خُطت رسائله على ورق السجائر

--ب-ب-ب-ب / ب-ب-ب-ب / ب-ب (متفاعلن / متفاعلان / متفاعلان / مُتّ)

بالرمال تدثرت

ب-ب-ب-ب / ب-ب-ب (فاعلن / متفاعلان)

وحروفها وجع الرجال على الحصى

ب-ب-ب-ب / ب-ب-ب-ب / ب-ب-ب-ب (متفاعلن / متفاعلان / متفاعلان)

ونقاطها قلق الهواء يرف في أرق الخيام⁽²⁷⁰⁾

ب-ب-ب-ب / ب-ب-ب-ب / ب-ب-ب-ب / ب-ب-ب-ب

متفاعلن / متفاعلان / متفاعلان / مُتّ فاعلان

يصف الشاعر وسيم الكردي من معتقل النقب بأن الأسرى يعيشون على الكلام الثوري الممنوع ، والمهرب الذي يخطونه على ورق السجائر المخبأ في رمال الصحراء ، ويلف المعتقل وجع الرجال وأرقهم حفاظاً على هذا التراث الممنوع تداوله من السجانين ، وهو يستخدم التدوير في البيت الثاني والثالث حيث ينتهي البيت الثاني بمتحركين (مُتّ) ويُكمل تفعيلة الكامل في البيت الثالث (فاعلن) ، ومما يلفت النظر الغنائية العالية والإيقاع الأنيق للشاعر الأسير في كلماته ووقفاته الإيقاعية .

وفي قصيدته " سنبقى سوياً " يقول بسام عزام على تفعيلة المتقارب :

نقول لهم

ب-ب-ب-ب / ب-ب (فعول / فعو)

(²⁷⁰) وازدان بحرك بالحناء: وسيم الكردي (القدس اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ١٩٩٠م) ٥٤ .

أيهم عاشقٌ؟؟

-ب/--ب- (لُ / فعولن / فعو)

هو القلبُ يعرف دقاته

-ب/--ب-ب/ب-ب- (فعولن / فعولُ / فعولن / فعو)

لن يخوض بأوهامهم

-ب/ب-ب/--ب- (لن / فعولُ / فعولن / فعو)

لأنني تجاوزت حد الصغر

-ب/--ب-ب/--ب- (فعولن / فعولن / فعولن / فعو)

وسرت إلى الموعد المنتظر⁽²⁷¹⁾

-ب/ب-ب/--ب-ب- (فعولُ / فعولن / فعولن / فعو)

الشاعر يستخدم (تفعيلة) فعولن (ب--) ومشتقتها (فعولُ ب-ب ، وفعو ب-) ،
وعبر التدوير العروضي في الأبيات (الأول والثاني) و (الثالث والرابع) حيث يُنهي البيت
الأول (فعو ب-) ويبدأ الثاني بـ (لن -) ، وكذلك بين (الثالث والرابع) يحاول أن يُسخر
فكرة العشق للوطن كفكرة ثائرة مقاومة في أبيات يشملها التضمين والوحدة الموضوعية .

(271) إبداع نفحه : مجموعة من الكتاب الأسرى ، ص ٦٥ .

الفصل الثالث

الفصل الثالث : الإيقاع الداخلي في المستويات اللفظية والتركيبية والسياقية

- الإيقاع الداخلي

الشعر له مفرداته وتراكيبه الخاصة ، و بلاغته تأخذ دائرة تشمل دائرة بلاغة اللغة ، وتحمل صفات أوسع وأعمق ، يقول أبو حيان التوحيدي :

" أما بلاغة الشعر فأن يكون نحوه مقبولاً ، والمعنى من كل ناحية مكشوفاً ، واللفظ من الغريب بريئاً ، والكناية لطيفة ، والتصريح احتجاجاً ، والمؤاخاة موجودة ، والمواغمة ظاهرة . " (272)

وفي قوله والمعنى من كل ناحية مكشوفاً ، لم يكن يعني الشعر السطحي أو أنه يُفضل الكلام الواضح إلى درجة الإسفاف ، بل إنه أراد أن تكون رسالة الشعر واضحة تبتعد كل الابتعاد عن الغلو في الغموض ، وهذا ما نجده في رأيه تابعاً تحت عنوان " أحسن الكلام " فهو يميل في رأيه إلى الوسطية وعدم المغالاة في الأمور ، حيث يقول :

" أحسن الكلام : ما رقّ لفظه ، ولطف معناه وتلألأ رونقه ، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر ، ونثر كأنه نظم ، يُطمع مشهوده بالسمع ، ويمتتع مقصوده على الطبع ، حتى إذا رامه مُرِيع حَلَق ، وإذا حَلَقَ أَسَفٌ ، أعني يبعد على المُحاول بعنف ويقرب من المتناول بلطف . " (273)

واللغة وحدة واحدة ما يمنحها تميزها في الشعر جملة التكامل ، وحسن الاختيار للوحدات المكوّنة والتي بتراكبها وتناقضها وخصوصيتها أحياناً في التنوع والانتقاء ، تعطي وحدة واحدة خاصة ، وتكتسب هذه الأجزاء و التراكيب رونقاً روحياً عبر التجربة النفسية الإنسانية للمبدع في ظل إيقاع داخلي وخارجي .

" وإلى جانب الإيقاع الوزني العروضي ، يُعتبر الانسجام بين الوحدات اللغوية ضرورة ، فاللغة عبر تشكيلها الصوتي تُمثّل أهم أسس العلاقات التركيبية في تشكيل الشعر . " (274)

فالإيقاع الوزني لا يُعتبر شكلياً أو مركباً عرضياً هامشياً ، وإنما هو جزء من العلاقات التركيبية للغة الشعر ، وبدونه تفقد اللغة شاعريتها ، وتخسر الدلالة الشعرية أهم قيمها ، فالإيقاع مع باقي العناصر ، والتكامل فيما بينها هو ما يعتبر العنصر الحاسم في تشكيل وحدة اللغة الشعرية .

والإيقاع ركن هام من الوحدة العامة للغة ، وهو جزء من الإيقاعات الكونية التي وهبها الله عز وجل للإنسان ، وللشاعر - وهو إنسان حساس - أن يُطوّر إيقاعاته ويُناغمها مع الحالة النفسية العامة التي يريد أن يرسمها عبر قصائده ، ولكنه عندما لا يستطيع أن يواكب بتجاربه هذه التطورات الإيقاعية ، خاصة ونحن ندرس شعر الأسرى الفلسطينيين في السجون والمعقلات الإسرائيلية ، نجد الشاعر الأسير لا تحد خيالاته الجدران ولا الأسلاك ،

(272) الإمتاع والمؤانسة : أبو حيان التوحيدي (تونس ، دار أبو سلامة للطباعة والنشر ، ١٩٨٦م) ص ٢٤٦ .

(273) المرجع السابق ، ص ٢٤٩ .

(274) تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني : د. عبد الخالق العف ، ص ٢١٨ .

ولا ضيق أفق الزنزانة ، ولا الصمت المطبق قسراً في فضاء السجون ، يحاول الشاعر الأسير أن يحيا هذا التنوع في أحلامه وخيالاته ، " في الزنزانة تتم عملية العزل البصري ، التي تلازم العزل السمعي ، حيث أبسط الأصوات كحفيف الثياب تصم الآذان ، وتلغى إيقاعات الأصوات اليومية التي يحتاجها كل إنسان للارتكاز إلى ذاته ، وتلغى كل المثيرات الخارجية الحواسية - ضجيج تعاكس الأضواء والألوان - وهذه المثيرات لا يستغني عنها في عملية حفظ وصيانة الوظائف الأكثر أهمية عند الكائن الإنساني ، لذا يجب على المعتقل أن يعزز وحدته بالتغلب على الوحدة وذلك بشغل عقله بالتفكير الإيجابي " . (275)

لذا فالإبداع الأدبي والفكري الأسير يُعد مميّزاً بطرق إنتاجه وكيفيتها ، واللغة بإيقاعاتها وتراكيبها تأخذ أبعاداً دلالية ذات شأن عظيم ، في ظل القهر والقمع والحرمان الذي يتعرض له الأسرى .

أولاً :- الإيقاع الداخلي للحروف

إن اللغة لا تعدو كونها الحروف التي تؤلف الكلمات ، والجُمْل يؤلفها تجاور الكلمات ، وعلاقات تركيبية تحقق الانسجام في المعنى لإيصال الفهم ، بهدف خلق التواصل والتبادل بين المبدع والملتقي ، والشعر رسالة سامية ، له إيقاعات مميزة تناسب الحالة الشعورية ، والحروف تُشكل إيقاعات داخلية ذات وظيفة تتعدى صفات الأصوات الموسيقية ، فهي بمجموعها كلمات ذات مضمون ودلالة .

" الحرف المجرد لا يُعبّر عن شيء ، وليس له قيمة موسيقية بمفرده ، وإنما يكتسب خصائصه الإيقاعية نتيجة ارتباطه بالكلمة داخل البنية الشعرية ، وقد تتغير قيمته الصوتية تبعاً لاختلاف موقعه من كلمة لأخرى " . (276)

فالحروف أساس النسيج اللغوي ، ومنها تُصاغ الكلمات ومن الكلمات الجُمْل ، ومن الجُمْل ينتج البيت الشعري ، ولأن الشعر ليس كالكلام العادي يأخذ السياق منحنيات مبتكرة ، فتكون العبارات مكثفة متناسقة ، وتكون الكلمات منقاة بعناية ، والحروف متناغمة .

وأهم ما يُميز الخطاب الشعري هو الإيقاع الذي يحمل الدلالة المنبعثة من هذه الأصوات .

(275) رحلة العذاب في أقبية السجون الإسرائيلية ، دراسة نفسية : د.خضر عباس ، ص ١٥٣ .
(276) تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني : د.عبد الخالق العف ، ص ٢١٩ .

" في النهاية يبدو الإيقاع أمام القارئ شيئاً مادياً محسوساً ، يعلن له أن الذي أمامه قصيدة من الشعر ، وأنه - الإيقاع - هو الذي نظم هذا الفيض من الأصوات والمعاني ."
(277)

ولنتأمل دلالات بعض الحروف لدى الشاعر محمود درويش في قصيدته " عزف منفرد " على تفعيلتي البحر البسيط ، حيث يقول :

لو عدت يوماً إلى ما كان هل أجدُ

--ب- / -ب- / --ب- / ب-ب- (مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعِلن)

الشيء الذي كان والشيء الذي سيكونُ

--ب- / -ب- / --ب- / ب-ب- (مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعِلن)

العزف منفردُ

--ب- / ب-ب- (مستفعلن / فعِلن)

والعزف منفردُ

--ب- / ب-ب- (مستفعلن / فعِلن)

من ألف أغنية حاولت أن أولدُ

--ب- / ب-ب- / --ب- / -- (مستفعلن / فعِلن / مستفعلن / فعِلن)

بين الرماد وبين البحر لم أجد

--ب- / ب-ب- / --ب- / ب-ب- (مستفعلن / فعِلن / مستفعلن / فعِلن)

الأم التي كانت الأم التي تلدُ

--ب- / -ب- / --ب- / ب-ب- (مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعِلن)

البحر يبتعدُ

--ب- / ب-ب- (مستفعلن / فعِلن)

العزف منفردُ (278)

--ب- / ب-ب- (مستفعلن / فعِلن)

(277) الإيقاع في شعر السياب : د. سيد البحرأوى ، ص ٣٢ .
(278) ديوان محمود درويش : محمود درويش ، ج ٢ ، ص ٢٤٢ .

تأتي هذه القصيدة في ظل الموسيقى الرائعة التي يبعثها البحر " البسيط " (مستفعلن / فاعلن / --ب- / -ب-) ولنتنبه إلى قدرة الشاعر في الحفاظ على الانسياب الإيقاعي و المزج بين تفعيلتي البحر البسيط ، هذا المزج الحديث الذي يُلزم الشاعر أن يأتي بالتفعيلة (فاعلن -ب- أ إحدى مشتقاتها ، خلف كل تفعيلة (مستفعلن -ب-) الذي ألزم الشاعر نفسه بإيرادها على صورتها الأصلية دون الاستعانة بأي من مشتقاتها ، وذلك زيادة في استمرار هذا الوزن المميز ، أما القافية فهي الدال المضمومة المسبوقة بحرف متحرك بالكسرة ، وما يعكسه هذا الصوت (الدال المضمومة) من دلالات تُلقى بظلال خاصة على القصيدة ، وقد لجأ الشاعر في القافية إلى " إشباع الضم " هذا الإشباع الذي يشبه لفظة التوجع (أوه - بدون هاء -) مما يسبغ العديد من الظلال الدلالية على الفكرة المركزية للقصيدة ، فالشاعر يعزف على ألحان ألمه عزفاً منفرداً متوحداً متوجعاً .

أما الصوت المميز الآخر فهو صوت الهمزة المتكرر كثيراً في كلمات قصيدته مثل (إلى / أجد / الشيء / الشيء / ألف / أغنية / أن / أولد / أجد / الأم / الأم) والهمزة من الأصوات المجهورة التي تتصف بالشديدة ، وتنقل الشاعر بأصوات حروفه بين الجهر والهمس ، والقوة والضعف " لا نعدم أن نجد الحروف المهموسة مثل الشين والسين مثل قوله : الشيء الذي كان الشيء الذي سيكون " وذلك بسبب ثنائية الدلالة على الحالة النفسية للشاعر التي تنتقل بين القوة والضعف الإنساني ، فالضعف الإنساني يبدو جلياً في وصف البعد عن الوطن والبقاء منفرداً فيما توحى الأم التي هي " المرأة / الوطن " بالقوة وقد كرر كلمة الأم في البيت السابع في قوله : " الأم التي كانت الأم التي تلدُ " وقد أتى بها معرفة بأل التعريف ووصفه بأنها " التي تلد " وهذا الوصف يقرر الاستمرار والبقاء والثبات .

وقد جاءت هذه الأصوات في خدمة الدلالة موحية بالتجربة النفسية الشعورية للشاعر ، ودالة على اللاشعور إضافة إلى الإيقاعات الموسيقية التي تخلفها هذه الأصوات سواء بتمائلها أو تقابلها أو إحياءاتها .

و لننظر إلى التكرار اللافت لحرف " الكاف " عند الشاعر محمود الغرابوي ، في قصيدته " رعشة عشق " (279) ، على تفعيلة " الرمل " :

لست أبكى

--ب- (فاعلاتن)

شعرة بيضاء صارت

--ب- / --ب- (فاعلاتن / فاعلاتن)

(279) رباحين بين مفاصل الصخر : د.فايز أبو شمالة ، ص ٢٤٨ .

عندما أوغلت في غاب الزمن

-ب-/--ب-/--ب- (فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلن)

لست أبكيها

-ب-/--ب- (فاعلاتن / فا)

وأبكي ثم أبكي

-ب-/--ب- (علاتن / فاعلاتن)

لحظة العمر التي تقطر قطراً

-ب-/--ب-/--ب- (فاعلاتن / فاعلاتن / فَعِلَاتن)

وسط كأس

-ب- (فاعلاتن)

ليس كأسك ياوطن

-ب-ب-ب- (فاعلاتن⁽²⁸⁰⁾ / فاعلن)

الشاعر في هذه الفقرة من قصيدته يتكئ على حرف الكاف المهموس المتكرر في عدد من كلمات هذه المقطوعة الشعرية ، مثل (أبكي / أبكيها / أبكى / ثم أبكى / كأس / كأسك) فهذا التردد اللاشعوري لهذا الحرف الذي يؤدي وظيفة صوتية ، إضافة إلى المعنى ، إنما ينم عن قدرة الشاعر على توظيف هذا الحرف ، ليخدم بصفته المهموسة الحالة النفسية للشاعر ، فهو يتذكر سنوات العمر التي يمضيها خلف القضبان ، ولا يخجل من تكرار البكاء والجهر به ، ولكنه بكاء يرتبط بالوطن وبالتضحية والعطاء ، لذا فهو بكاء على استمرار العطاء ، لذلك جاء تكرار حرف الكاف معبراً عن التجربة الشعورية ، فهي لحظة بكاء ولكنها ليست لحظة ندم ، والكاف حرف مهموس ولكنه من الحروف الشديدة ، ثم نلاحظ تكرار " فونيم " العين في (رعشة / عشق / شعرة / عندما / العمر) وتبادله مع " فونيم " الغين في البيت (عندما أوغلت في غاب الزمن) وكذلك " فونيم " السين في (لست أبكى/ وسط كأس / ليس كأسك) والعين والغين من الحروف المجهورة ، والسين من الحروف المهموسة ، وهذا التبادل بين الأدوار التي تلعبها " الفونيمات " لا يعطى إيقاعاً صوتياً فحسب ، بل يمتد تأثيره دلاليّاً لارتباط هذه الإيحاءات بالدلالة العامة للقصيدة ، بما يخدم التجربة الشعرية ، ويُفصح

(280) التفعيلة (- ب- ب ب) هي فاعلاتن وهي من المشتقات المستحدثة التي لم يتعرض لها أي من الباحثين ، وقد جرى تحويل المقطع الطويل (-) الأخير في التفعيلة الأساسية (فاعلاتن - ب - -) إلى مقطعين قصيرين (ب ب) وهي تستخدم بحرية مع التفعيلة الأصلية في شعر التفعيلة الحديث ، ولكن بشرط عدم ورود المشتقة (فاعلاتن ب ب - -) خلفها مباشرة ، لعدم حدوث النقل في الانسياب الناتج من تتالي أربعة مقاطع قصيرة (ب ب ب ب) .

عن التجربة الشعرية للشاعر وانتقالها برفق بين الجهر والهمس ، والشدة والرخاوة ، والقوة والضعف .

أما الشاعر فايز أبو شمالة ، فيطغى حرف الحاء ، في قصيدته " الغزاة " فيقول على تفعيلة " المتقارب " :

هو الإحتلال الحقيقير

ب-ب / -- / ب-ب (فعولن / فعولن / فعول)

على كل أرض يجوح

ب-ب / ب-ب / -- (فعولن / فعولن / فعول)

ويترك فينا السؤال

ب-ب / ب-ب / -- (فعول / فعولن / فعول)

على شفة الغد⁽²⁸¹⁾

ب-ب / ب-ب / -- (فعول / فعولن / ف)

ما زال فينا السؤال يجى يروح

-- / ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب (فعولن / فعول / فعول / فعول)

لماذا المثلث في عمق جرح؟؟

ب-ب / ب-ب / ب-ب / -- (فعولن / فعولن / فعول / فعولن)

إلينا يبوح

ب-ب / ب-ب (فعولن / فعول)

بسر الحياة

ب-ب / ب-ب (فعولن / فعولن)

وسر الجموح⁽²⁸²⁾

ب-ب / ب-ب (فعولن / فعول)

يكرر الشاعر حرف الحاء في قصيدته لدرجة يلحظها القارئ حتى قبل أن يقرأ متمعناً مضامينها ودلالاتها ، ولا يقتصر ذلك على القافية (الحاء الساكنة المسبوقة بصوتي المد الياء أو الواو) ، لأننا نرى كلمات في منتصف الأبيات مثل : (الإحتلال / جرح / يبوح) ليترك الشاعر فينا الانطباع اللاشعوري بأن صوت الإحتلال مهما علا أشبه بالفحيح القادم من الإحتلال همساً ينفث السم ، في حين يقرر الشاعر أن المثلث الفلسطيني مازال يبوح

⁽²⁸¹⁾ يجب تشديد الدال آخر الغد ليستقيم الوزن .

⁽²⁸²⁾ إبداع نفحه : مجموعة من الكتاب ، ص ٨٩ ، ص ٩٠ .

والقاف من الحروف المجهورة القوية التي تحدث انحباساً للصوت في الحنجرة وكثرة الكلمات التي وردت في القصيدة وبها حرف القاف مثل (تقولين / القارب / تقود / القيد / القفل / القفل) يعطى دلالة واضحة على سيطرة كلمات مثل القفل والقيد على التجربة الشعرية ، فالشاعر يكتب من سجنه ، ويحتاج إلى الحرية التي تنطق بها كل خلية من خلاياه ، فهو بحاجة إلى الصراخ والقوة التي هي ضد الصمت الإجباري ، وضد الضعف الإنساني الطبيعي للأسير بين أسوار زنزانتة ، لذلك يخدم تكرار حرف القاف الدلالة والفكرة الرئيسية للشاعر ، وحتى إن جاءت بشكل لاشعوري فإنها تشير إلى جوهر الحالة النفسية للشاعر ، وتخدم التجربة الشعرية وتعطيها أبعاداً وآفاقاً جديدة .

أما الشاعر عبد الناصر صالح فيقول في قصيدته "هذا ما قالته الريح لسيدة الميناء" على تفعيله المتدارك " :

مابين الظلمة والأغلال أسافر

-- / -- / ب ب - / -- / ب ب - / ب ب (فعلن / فعلن / فعلن / فعلن / فع)

فيك إلى وطني

- / ب ب - / ب ب - (لن / فعلن / فعلن)

وأسافر فيك إلى الثورة

ب ب - / ب ب - / ب ب - / -- (فعلن / فعلن / فعلن / فعلن)

أنت الوطن وأنت الثورة

-- / ب ب ب ب / -- / -- (فعلن / فعلن^(٢٨٦) / فعلن / فعلن)

أنت بقلب الغاصب جمره

ب ب - / -- / ب ب - (فاعل / فعلن / فاعل / فعلن)

يا أم البحر وأم الرمل وأم الأنهار

-- / -- / ب ب - / -- / ب ب - / -- / ب ب (فعلن / فعلن / فعلن / فعلن / فعلن / فعلن)

(فاعل / فاعل)

وأم الفقراء

(285) لا يجوز أن تأتي فاعلن وهي التفعيل الاصلية في القصيدة الحديثة التي تعتمد مشتقاتها فقط ، لأن ذلك يحدث خللاً في انسياب الموسيقى .
(286) لجأ الشاعر إلى تحريك الحرف الأخير من المقطع الطويل (-) في آخر المشتقة فعلن (ب ب -) وهو من حقه السكون ، فنتجت مشتقة جديدة ذات أربع مقاطع متحركة (ب ب ب ب) يمكن تسميتها (فعلن) علماً أنها لا تعد خللاً في الوزن ، إلا أنها ثقيلة يصعب نطقها بنفس الانسياب الناتج عن إيقاع موسيقى مشتقات المتدارك ، ورغم ابتعاد شعراء التفعيلة عن هذا اللجوء الاضطرابي إلا نجد مثل ذلك عند بعضهم ، وتصوروا لو استخدمها الشاعر ثم استخدم المشتقة فعلن (ب ب -) خلفها فتصبح المقاطع القصير المتحركة ستة مقاطع قصيرة متحركة ، حينها يُصبح نطقها أقرب إلى الأحجية .

ب / -- / ب-ب-ب (لُ / فَعَلْنُ / فَعَلَانُ)

يا واقفة خلف الجسر

-- / ب-ب-ب / -- / ب- (فَعَلْنُ / فَعَلْنُ / فَعَلْنُ / فاعِ)

وعيناك رصاص ودماء⁽²⁸⁷⁾

ب/--ب-ب-ب-ب-ب-ب (لُ / فَعَلْنُ / فَعَلْنُ / فاعِلُ / فَعْلُ)

إن حرف الراء ليس مجرد " فونيم " يؤدي وظيفة صوتية فقط في هذه القصيدة ، بل إن صفة حرف الراء المكررة في النطق ، تدفع بالقارئ إلى الحركة والإحساس بالانفعال ، هذا ويرى الباحث أن القصيدة على وزن المتدارك المتحرك ، الذي يدفع بالنفس إلى الوثب والاندفاع في نغم موسيقي يمتلئ حركة وإيقاعاً ، فيأخذ صوت الراء بُعداً نفسياً يتماهي مع البعد الفيزيائي للنطق ، متحدين معاً لإنتاج الدلالة التي تعطي (الثورة / السفر / البحر / الأنهار) صفات إضافية لتصبح كلمات شعرية معبرة عن الحالة النفسية للشاعر .
أما الشاعر كمال غنيم فيعطي لأصوات المد دلالة خاصة في قصيدته " أمي " على تفعيلة " المتدارك " فيقول منادياً أمه وهو يراها تبكي خلف الأسوار والأسلاك بينما يقبع الشاعر أسيراً في معتقل أنصار (٢) :

أمي رحماك فلا تبكي

-- / -- / ب-ب-ب-ب-ب (فَعَلْنُ / فَعَلْنُ / فَعَلْنُ / فَعَلْنُ)

أمي فبكائك يُعذبني

-- / ب-ب-ب-ب-ب-ب (فَعَلْنُ / فَعَلْنُ / فَعَلْنُ / فَعَلْنُ)

ودعي الأحزان لمن ضعفوا

ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب (فَعَلْنُ / فَعَلْنُ / فَعَلْنُ / فَعَلْنُ)

وغشاهم طيف من وسن

ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب (فَعَلْنُ / فَعَلْنُ / فَعَلْنُ / فَعَلْنُ)

فغدأ ستعود جحافلنا

ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب (فَعَلْنُ / فَعَلْنُ / فَعَلْنُ / فَعَلْنُ)

(287) المجد ينحني أمامكم : عبد الناصر صالح ص ١٦٩ ، ص ١٧٠ .

وتزغرد أركان الوطن

ب ب - / ب ب - / -- / ب ب - (فعلن / فعلن / فعلن / فعلن)

وُعلِّم أرجاء الدنيا

ب ب - / ب ب - / --- / -- (فعلن / فعلن / فعلن / فعلن)

لا نصر يجيء بلا محن (288)

-- / ب ب - / ب ب - / ب ب - (فعلن / فعلن / فعلن / فعلن)

إن المد في الحروف يُعطِيها صفة القوة ، والحروف الممدودة ثلاثة هي " الألف والواو والياء " وهي حروف مجهورة .

" حروف المد واللين هي - الألف والواو والياء - وهي حروف امتازت على غيرها من الأصوات بصفة المد التي تُعد صفة قوة فيها كما يرى عبد القاهر الجرجاني ، ويرى أن المد يُعد بمنزلة حرف متحرك ، والمد نفس يمتد بعد مضي نفس الحرف " (289)

أما حول تسميتها بحروف المد اللينة فيرى عبد القاهر الجرجاني أنها سميت بذلك " لأنها لانته مخارجها واتسعت ، وأوسعهم مخرجاً الألف ثم الياء ثم الواو ، وإذا أشبعت الحركات التي هي أبعاض لحروف نشأت منها حروف اللين " (290)

وإذا أمعنا التأمل في هذه الكلمات التي تحتوي على أصوات المد عند الشاعر الأسير كمال غنيم (أمي / رحماك / لا / تبكي / يعذبني / الأحزان / ضعفوا / غشاهم / طيف / ستعود / جحافلنا / أركان / أرجاء / الدنيا / لا / يجيء) فسند كل هذه الكلمات تحتوي على حروف المد ، ورغم صفة المد المجهورة والقوية التي تكتظ بها كلمات القصيدة ، فإنها تأتي في سياق يُعبر عن حالة الحزن النفسية التي تحتوي القوة والضعف الإنساني ، ما بين قوة الأسير في مواجهة السجن ، والأسلاك والقضبان (ونعلم أرجاء الدنيا / لا نصر يجيء بلا محن) وبين عاطفة إنسانية سامية وهو يرى أمه تبكي أمامه ، فيما لا يستطيع أن يسمعها صوته ، ويبلغها أشواقه ، لبعدها المكاني عنه ، لذلك كثرت أصوات المد في قصيدته لشعوره بالحاجة إلى الأصوات العالية القوية التي قد تصل إلى مسامع أمه .

" وصفات الحروف لا تحمل قيمة خاصة بمعزل عن بنائها وتركيبها ، وإن ما نسميه مداً وليناً وتكريراً يأخذ في داخل التركيب دلالة عميقة ، تؤثر في المعنى بطريقة ما تزال تحتاج إلى تأمل " (291)

إن الصفة المميزة لحروف المد في سعة مخرجها ، بما يعني خروج الصوت قوياً من الصدر يمكن أن يُعبر عن حالات الانفعال النفسية الداخلية ، وهذا يُعزز الدلالة ويُعلي من شأنها في ظل إيقاعات تمتاز بالامتدادات المعبرة عن حالات الغضب التي أراد الشاعر أن يصفها مترافقة مع حالة الحزن .

ونجد الشاعر عمر خليل عمر في قصيدته " أمي كانت " يغلبه تردد حرف العين فيقول على تفعيلته "

المتدارك " :

أمي عشقت في دنياها الأرض وهامت في حبات الغناب (292)

(288) رباحين بين مفاصل الصخر : د. فايز أبو شمالة ، ص ٢٨٦ .

(289) نظرية اللغة والجمال في النقد العربي : د. تامر سلوم ، ص ١٩ .

(290) المرجع السابق ، ص ٢٠ .

(291) المرجع السابق ، ص ٣٧ .

(292) يجب اشباع الكسرة على الباء على أواخر كل الأبيات .

الشاعر ، لها من القوة ما تجعل الشاعر يفخر بها بصوت جهوري قوي تمتلئه صفات حرف العين الذي كثر ترديده في القصيدة ، وإن جاء هذا الاستخدام لا شعورياً ، إلا أن التجربة الشعرية للشاعر تأتي عبر جزئين هامين منها ما هو شعوري ، ومنها ما هو لا شعوري مخزون في الذاكرة البعيدة ، مما يُعطي حرف العين قيمة دلالية تفوق كونه مجرد فونيم يؤدي وظيفة صوتية فحسب .

ولننظر إلى حروف الإطباق عند الشاعر علي الخليلي في قصيدته " رماد النون وزخرفة النعش " ، حيث يقول على تفعيلة الكامل :

فإذا طواني الموت طي

ب ب ب - / - - ب - (مُتفاعلن / مُتفاعلن)

هل تعرفون حكايتي؟؟

- - ب - / ب ب ب - (مُتفاعلن / مُتفاعلن)

أنا لا أصدق أي شيء

ب ب ب - / ب ب ب - (مُتفاعلن / مُتفاعلن)

لغط يعيش وليس حي

ب ب ب - / ب ب ب - (مُتفاعلن / مُتفاعلن)

والماكرون صباحهم

- - ب - / ب ب ب - (مُتفاعلن / مُتفاعلن)

أمسوا وراء جنازتي (297)

- - ب - / ب ب ب - (مُتفاعلن / مُتفاعلن)

أن كثرة حروف الإطباق في هذه الأبيات من القصيدة لافت للنظر ، فالإطباق دليل قوة وشدة .

" الإطباق في الحروف - الصاد والضاد والطاء والظاء - هو وفقاً لعبد القاهر الجرجاني صفة قوة في الأصوات ، ولولا القوة لصارت الصاد سيناً والطاء تاءً والظاء ذالاً ولزالت الضاد ، لأنها منفردة في مخرجها ، فإذا ترك الإطباق زالت وفُقدت " (298)

(297) هات لي عين الرضا هات لي عين السخط : علي الخليلي ، ص ٧٠ و ص ٧١ .
(298) انظر نظرية اللغة والجمال في النقد العربي: د.تامر سلوم ، ص ١٧ و ص ١٨ .

فالكلمات (طواني / طي / أصدق / لغط / صباحهم) تحتوي على حروف الإطباق التي بها من القوة ما يجعلها تسيطر على باقي المفردات داخل البيت الشعري ، وتتحول إلى كلمات مركزية ، فالشاعر يصف الموت الناتج عن الجهر بما يؤمن به ، ويعتقد أنه كلمة الحق ، فهذا الموت الذي يطوي الجسد طياً تذهب حكايته العجيبة ويُنسى سببه ، وقد يبقى اللغط حياً لمدة من الزمن فيما يكون مُسبباً مِيناً ، لأنه يقول بشجاعة رأيه ويجاهر به ، أما الماكرون المنافقون فيبقون أحياء لكونهم مأكرين مخادعين لا يُظهرون ما يُبطنون ، لذا فسيتاح لهم أن يسيروا خلف جنازته ، لأنهم سيبقون أحياء على أية حال .

هكذا جاءت حروف الإطباق بما تحتويه من القوة والشدة ، ذات دلالة هامة أغنت الفكرة المركزية التي يُحس بها الشاعر الذي يسيطر الضيق والإطباق عليه ، فجاءت هذه الكلمات ذات الحروف الدالة على الحالة النفسية للشاعر ، وحتى إن كانت سيطرة هذه الحروف على كلماته بشكل عفوي لا إرادي ، فهي إنما تخرج من المخزون النفسي الذي يفيض بهذه التأثيرات الشعورية واللا شعورية .

ثانياً / الإيقاع الداخلي للألفاظ

إن ما يميز الشعر عن غيره من الفنون النصية ، هو درجة كثافة اللغة ، وشعرية سياقها ، ودلالة مفرداتها التي يمكن أن توصل الخطاب الشعري إلى درجة الإحساس المُركّز بالتجربة الشعرية ، وذلك كله ضمن بنية إيقاعية خاصة ، لا تهدف إلى رفع درجة التأثير الموسيقي المؤثر انفعالياً ، وإنما أيضاً الدلالة المميزة التي تتركها الإيقاعات الإيقاعية في النص الشعري .

" للألفاظ دور هام في التعبير اللغوي ، وهي قابلة للمزاوجة والمقابلة والتكرار والاشتقاق والترادف ، وكل هذه الأمور وثيقة الصلة بموسيقى اللفظ ، ويعد الجناس من أكثر الألوان البديعة موسيقية ، وهي تتبع من ترديد الأصوات المتماثلة ، مما يقوى رنين اللفظ والجرس الموسيقي " (299)

وهذه الدلالات للبنى التركيبية النحوية والصرفية والمعجمية والدلالية ، التي توحى بها اللغة تعطي المتلقي دلالات تركيبية إثرائية للنص الشعري ، وتُلزم بإجراء التفكيك والتركيب لهذه البنى والوحدات ، فالوحدات الصغرى يمكن تركيبها لتمضي صوب وحدات دلالية أكبر ، فيما يمكن للوحدات الكبرى أن يتم تفكيكها إلى وحدات أصغر ضمن سياق

(299) تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني : د. عبد الخالق العف ، ص ٢٢٦ .

النص الشعري وفي خدمته ، وهذا يكسو اللفظة عدة أثواب سحرية ، فهي أصغر الوحدات التركيبية ذات المعنى المستقل .

" لكل هذه التراكيب دلالات ورموز تحفر استجابة القارئ مع كل عملية تأويل تستلزم إجراءات تفكيك وتركيب للوحدات الصغرى والكبرى في النص ، وهذه الدلالات مرتبطة بالذاتية النصية السياقية وليس بشيء خارجه . " (300)

واللغة ليست إلا كلمات ، وتأخذ الكلمة أهمية خاصة في النص الشعري لا سيما وأن الشعر تجربة إنسانية يتم التعبير عنها بتجربة لغوية ، ولكل كلمة معنى مباشر مضيء ، وظل إيحائي مستتر .

" فكل كلمة هي قطعة من الوجود ، أو وجه من وجوه التجربة الإنسانية ، ومن ثم فإن لكل كلمة طعماً ومذاقاً خاصاً ليس لكلمة أخرى ، إن التلاحم بين اللغة والتجربة تجعل لكل كلمة كياناً منفرداً عن كل ماعده . " (301)

وتتم عملية إنتقاء الألفاظ في ظل تجربة نفسية شعورية هي التي أنتجت القصيدة ، " إن عملية اختيار المفردات تخضع لمؤثرات استبدالية جمالية ، بها تبرز اللفظة المنتقاة لكي تشارك في المحور السياقي من خلال علاقات التجاور الترابطية . " (302)

والألفاظ تصبح غاية ووسيلة أثناء مرحلة إنتاج القصيدة ، فهي وسيلة للوصول إلى الدلالة ، وغاية لأهميتها في كونها تحمل اللغة الشعرية المكثفة ، كما تحمل الإيقاع ولها الدور الرئيس في تكوين موسيقية اللغة الشعرية داخلياً وخارجياً .

" إن النص في الخطاب الشعري يركز على الموسيقى ، وللألفاظ قيمة موسيقية إلى جانب دلالاتها المعنوية ، والشعر هو في ذاته ينظم لنسق من أصوات اللغة ، وتمثل الصورة الموسيقية لبنية القصيدة جزءاً مهماً من البنية الهيكلية للتجربة الشعرية ، ولعل السبب في شيوع الشعر وانتشاره على ألسنة الناس هو اللذة السمعية ، التي توفرها موسيقاه قبل إدراك المعاني والصور التي تأتي لاحقاً وتُصبح أكثر تأثيراً لأنها تُحمل على إيقاعات لها تأثير نفسي عميق يُرسخ التقبل النفسي بين المبدع والملقي . " (303)

واللفظة محطة هامة وربما مصيرية لدى الشاعر في مختلف مراحل تطوره ومواكبته لعصره أو ما يُعرف بالحدثة .

(¹) التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر : د.عبد الخالق العف، ص ٤٣ .
(³⁰¹) الشعر العربي المعاصر: عز الدين إسماعيل ، ص ١٥٦ نقلاً عن التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر، د.عبد الخالق العف ، ص ٤٨ .

(³⁰²) بناء الأسلوب في شعر الحدثة : د. محمد عبد المطلب ، ص ١٣٨ .
(³⁰³) تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم : د.عبد الخالق العف (غزة ، مجلة الجامعة الإسلامية ، ٢٠٠١م) المجلد التاسع ، العدد الثاني، ص ٢١٦ .

" إن القيمة الحقيقية للإيقاع لا تكمن في العلاقات الصوتية المجردة ، بل في الأثر النفسي لها من خلال شبكة من الشفرات الدلالية التي تجمع بين المبدع والنص والملتقي " (304)

" إن الحاجة التعبيرية تتصل بالحدثة من حيث اختيار اللفظة ، ومن حيث تعليقها بغيرها من الألفاظ ، سواء في ذلك أكان المقصود عملية التأثير أم عملية التعبير . " (305)

ويُصر الشاعر الأسير أن يحث على النهوض ، رغم ثقل الأغلال وقسوة الزنازين فيقول الشاعر جابر البطة في قصيدته " مزمر الأَشجار " على تفعيله " المتدارك " :

قومي .. قومي يا أشجار الموج العاصفُ

(فعَلنُ / فعَلنُ / فعَلنُ / فعَلنُ / فعَلنُ / فعَلنُ) -- / -- / -- / -- / --

قومي قومة سيل عرم جارف

(فعَلنُ / فاعلُ / فعَلنُ / فعَلنُ / فعَلنُ / فعَلنُ) -- / ب-ب / -- / -- / -- / --

قومي ردي ثوب المجد السالفُ

(فعَلنُ / فعَلنُ / فعَلنُ / فعَلنُ / فعَلنُ / فعَلنُ) -- / -- / -- / -- / --

قومي ردي بسمة طفل خائفُ

(فعَلنُ / فعَلنُ / فاعلُ / فعَلنُ / فعَلنُ / فعَلنُ) -- / -- / -- / -- / --

قومي سداً في وجه الليل الزاحفُ

(فعَلنُ / فعَلنُ / فعَلنُ / فعَلنُ / فعَلنُ / فعَلنُ) -- / -- / -- / -- / --

قومي فكي قيد النسر الراسفُ

(فعَلنُ / فعَلنُ / فعَلنُ / فعَلنُ / فعَلنُ / فعَلنُ) -- / -- / -- / -- / --

قومي لهباً برقاً رعداً قاصفُ

(فعَلنُ / فاعلُ / فعَلنُ / فعَلنُ / فعَلنُ / فعَلنُ) -- / -- / -- / -- / --

قومي شهباً تبعث موتاً خاطف (306)

(فعَلنُ / فعَلنُ / فاعلُ / فعَلنُ / فعَلنُ / فعَلنُ) -- / -- / -- / -- / --

هذا الإيقاع الذي يدعو إلى الحركة في " المتدارك " يتلاءم مع تكرار لفظة " قومي " الذي يدعو إلى النهوض مخاطباً الأشجار الحية التي ليست كالأشجار الجامدة ، إذ يُناشدها أن تقوم كالسيل الجارف لتردد المجد السالف ، ويرجوها أن تصبح أماً ترسم بسمة على وجهه

(304) المرجع السابق ، ص ٢١٨ .

(305) بناء الأسلوب في شعر الحدثة : د. محمد عبد المطلب ، ص ٩٤ .

(306) أناشيد الفارس الكنعاني : جابر البطة ، ص ٨٧ .

خائف ، ويأمل أن توقف زحف الليل وتصبح برقاً وشهباً يحرق الأعداء ، وتكراره للفظه " قومي" في بداية كل شطر من قصيدته ، تمنح المتأمل الوصول إلى بؤرة الانفعال اللاشعوري الذي يعتبر مركز الدلالة لمضمون التجربة الشعرية ، الذي يشمل كل أجزاء القصيدة ، فهو دعوة إلى النهوض والحركة والثورة ، ثم إن تكرار لفظه " رُدي " التي تحمل إيحائية هامة تُفصح عن إرادة الشاعر في إعادة المجد السالف ، لتعود البسمة إلى الشفاه ، في حين يقبّع الشاعر خلف أسوار معتقل عسقلان مكبلاً فيما تمنح الأشياء في خواطره الحركة والانتفاض . والشاعر سميح القاسم بتأنقه اللغوي والدلالي ، نجد اللفظة تلقى عناية خاصة لديه ، سواء في الإيقاع الملائم المؤثر ، أو في الدلالة ضمن الحالة النفسية للتجربة الشعرية ، فيقول في قصيدته " الموت يشتهي فتياً " على تفعيله الرمل :

تعبّر الريح جبيني

ب-ب / ب-ب- (فاعلاتن / فعّلاتن)

والقطار

ب-ب- (فاعلات)

يعبر الدار فينهار جدار

ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- (فاعلاتن / فعّلاتن / فعّلات)

بعده يهوي جدار

ب-ب- / ب-ب- (فاعلاتن / فاعلات)

وجدار بعده يهوي

ب-ب- / ب-ب- / - (فعّلاتن / فاعلاتن / فا)

وينهار جدار

ب-ب- / ب-ب- (علاتن / فعلات)

تعبّر الريح جبيني

ب-ب- / ب-ب- (فاعلاتن / فعّلاتن)

ويمتد البيت بالضجة

ب-ب- / ب-ب- / ب ب (فعّلاتن / فاعلاتن / فع)

أم أنقذيني

ب-ب- / - (لاتن / فاعلاتن)

إنني أسقط يا أمي

ب-ب- / ب-ب- / - / - (فاعلاتن / فعلاتن / فا)

تعالى أنقذيني (307)

ب-ب- / ب-ب- (علاتن / فاعلاتن)

إن ما تحدثه لفظة " تعبر " في النص الشعري هو الإحساس بتطور الحالة الشعورية المتنامية ، فالتكرار هنا ليس للتأكيد بل ليحمل الانتقال اللغوي لمواكبة التطور الشعري ، كما أن تكرار كلمة جدار نجده في كل مرة يفاجئنا دلاليًا ، رغم أن الجدار في كل مرة يسقط وينهار ، ولكننا مع الشاعر نحس أنه جدار جديد وانهيأر آخر ، وهذه الألفاظ التي تبدو مكررة لفظاً ، لا تبدو كذلك دلاليًا ، والوزن الجميل لتفعيله بحر الرمل الذي تحمله هذه الكلمات التي تدور للتعبير عن صور متجددة ، يبدو أجمل في ظل هذه العناية الفائقة بالألفاظ وإيقاعاتها المتشابهة التي يوفرها التماثل .

ويكرر الشاعر فايز أبو شمالة لفظة " نرضخ وترضخ " في قصيدته " فضاء الشوق " فيقول على تفعيله (مُفاعلتن) :

إلى التحقيق

ب-ب-ب (مفاعلتان)

هناك أبوك في المسلخ

ب-ب-ب / ب-ب-ب (مفاعلتن / مفاعلتن)

يقيم طقوس ثورتنا إلى الأوطان

ب-ب-ب / ب-ب-ب / ب-ب-ب / ب-ب-ب (مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن / مُ)

هل نرضخ؟؟

--- (فاعلتن)

وهل ترضخ (308) كروم اللوز والنغاع

ب-ب-ب / ب-ب-ب / ب-ب-ب / ب-ب-ب (مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن / مُ)

والنوار، رمل البحر

--- / ب-ب-ب / ب-ب-ب (فاعلتن / مفاعلتن / مُ)

والأمطار هل ترضخ؟؟ (309)

--- / ب-ب-ب (فاعلتن / مفاعلتن)

(307) القصائد : سميح القاسم ، ص ٢٨٢ .

(308) التسكين هنا ضروري لاستقامة الوزن رغم كونه في منتصف الكلام ومن حقة التحريك .

(309) سيضمنا أفق السناء : فايز أبو شمالة ، ص ٤٢ و٤٣ .

هذا التكرار يعني الرفض والتحدي في فقرة شعرية تبدأ بوصف التحقيق والضغط الكبير نفسياً ومادياً على الأسير بهدف إخضاعه وتركيعه ، وتكرار لفظة (هل نرضخ؟؟) ، ترضح ، ترضح (يهدف إلى إبراز وجه الصمود الذي هو جوهر الدلالة في القصيدة ، هذا إضافة إلى الوظيفة الموسيقية التي أعطتها اللفظة بوقوعها مرتين في القافية ، ومرة أخرى في منتصف البيت الخامس ، و حتى عندما وضعها في منتصف البيت الشعري ، فإنه قام بتسكينها ، وكأنها سيطرت عليه هذه اللفظة بوضعا الساكن فلم يُحركها ، وكان من حقها التحريك لوقوعها في منتصف البيت الشعري في قوله : (وهل ترضح؟؟ كروم اللوز والنعناع) ولكن هذا اللون من ألوان سيطرة اللفظة بوزنها وحركاتها يدلنا على مركزية هذه اللفظة في تركيبه لكلماته الشعرية التي تنضح مقاومة وصمود .

" يقول برك : إن بيت الشعر ليس إلا نتيجة الصراع بين اللامعنى والدلالة اليومية " (310) ، وهذا الصراع يُنتج لنا قصائد أقل ما يمكن أن توصف بها أنها تنطلق من تجربة شعرية صادقة ، لاتتعامل مع المعنى المغرق في الخيال ، وإنما قد يتعامل الشعراء الأسرى مع الخيال المغرق في المعنى ، فالواقع أكثر تعقيداً من الخيال ، لذا يحولون اللامعنى إلى أسى المعاني ضمن السياق العام للقصيدة .

أما الشاعر خضر محجز في قصيدته " قصيدة حب لكل الضحايا " فيقول على تعجيلة " المتقارب " :

وهذي رفيقة درب السفرُ

ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب- (فعولن / فعولن / فعولن / فعولن)

تخط الرسائلُ

ب-ب / ب-ب / ب-ب (فعولن / فعولن)

فتبكي العيونُ

ب-ب / ب-ب (فعولن / فعولن)

وتبكي الحروفُ

ب-ب / ب-ب (فعولن / فعولن)

تبكي المرايبيلُ

ب-ب / ب-ب (فعولن / فعولن / ف)

تبكي الأراجيحُ

ب-ب / ب-ب (فعولن / فعولن / ف)

(310) الإيقاع في شعر السياب : د.سيد الجراوي ، ص ٣١ .

تبكي البلالينُ

-- / ب -- / ب (عولن / فعولن / ف)

يبكي الشجرُ

-- / ب - (عولن / فعو)

وتبكي النجوم بعين البنية^(٣١١)

-- / ب - / ب -- / ب -- (فعولن / فعولن / فعولن)

يُصرّ الشاعر على تكرار كلمة " تبكي " سبع مرات في هذه المقطوعة الشعرية رغم قدرته فنياً وإيقاعياً على إسقاط أغلبها ، ولكنها لأنها محورية في الفكرة المركزية ، وهامة لإثراء التجربة الشعرية ، يقرر الشاعر اللجوء إلى التكرار مُعطياً الغلبة في خياراته للدلالة ، تاركاً للتحويلات التركيبية للفظة " تبكي " الفرصة لتهمين ليس على اللاشعور بل على موسيقاه الخفية التي آثر أن يجعل المتقارب حاملاً لحزنه لكي يضيفي على النغم الحزين حزناً آخرًا معززاً بالأثر النفسي الذي تحمله لفظه " تبكي " ، وما تتركه في نفس المتلقي من إلحاح يعطي المضمون قيمة حزينة وخلفية مؤلمة للقارئ تعزز دواعي إبداع الشاعر .

ولا بد من الإشارة إلى الفرق بين (عولن - -) في بداية البيت الخامس ، وبين مثيلاتها في بداية الأبيات السادس والسابع والثامن ، فمشتقة التفعيلة (عولن --) في بداية البيت الخامس هي مشتقة قام الشاعر باستخدامها في بداية البيت ، وهذا جائز ويعطي التفعيلة موسيقى جديدة بما يخدم السياق العام للإيقاع الخارجي للقصيدة ، فيما لجأ الشاعر إلى التدوير العروضي في باقي الأبيات " السادس والسابع والثامن " حيث تنتهي الأبيات السابقة لها بجزء من التفعيلة (ف) يكملها في بداية الأبيات التالية .

وتأخذ بعض الكلمات دلالات هامة في السياق عند الشاعر عدنان الصباح في قصيدته " غداً " على تفعيلة " الكامل " حيث يقول :

يهتف⁽³¹²⁾ بكل السامعين بأن قفوا

-- / ب -- / ب -- / ب - (مستفعلن / مستفعلن / متفعلن)

ويعزف النشيدُ

ب-ب- / ب-ب (متفعلن / متفع)

(311) اشتعالات على حافة الأرض : خضر محجز ، ص ٤٦ وص ٤٧ .

(312) الشاعر اضطر للتسكين هنا لضرورة استقامة الوزن .

يعزفُ وتنتصبُ الظهورُ

-ب- / ب-ب-ب (٣١٣) (مستفعلن / متفاعلان)

أواه يا أمّاه لا تتأففي

-ب- / -ب- / ب-ب-ب (مستفعلن / مستفعلن / متفاعلان)

فمؤكد يأتي ونفرح دون حدُ

ب-ب-ب / -ب- / ب-ب-ب (متفاعلان / مستفعلن / متفاعلان)

ومؤكد يصبحُ (٣١٤) لنا عيدُ

ب-ب-ب / -ب- / -ب- (متفاعلان / مستفعلن / مستفعلن)

كأعياد الشعوب

ب-ب-ب / -ب- (عِلن / مستفعلن)

وساحة للنصر ...

ب-ب-ب / -ب- (متفعلن / مستفعلن)

عاصمة

-ب- / ب-ب- (لن / متفعلن)

وقصراً للصغار

ب-ب-ب / -ب- (عِلن / مستفعلن)

ويقر مجلس شعبنا عيد الشهيد

ب-ب-ب / ب-ب-ب / -ب- (متفاعلان / متفاعلان / متفاعلان)

وسألق ذلك العيد أحلى قصائدي

ب-ب-ب / -ب- / -ب- (متفاعلان / مستفعلن / متفاعلان)

أهديها للشهداء (٣١٥)

ب-ب-ب / -ب- (مستفعلن / مستفعلن)

(٣١٣) لايجوز استخدام تفعيلة الكامل المذيلة مع تفعيلة الرجز وهذا خطأ موسيقي ورد في الأبيات الثالث والرابع والخامس والسادس

التاسع والحادي عشر والثاني عشر .

(٣١٤) الشاعر اضطر للتسكين هنا لضرورة استقامة الوزن .

(٣١٥) درب الخبز والحديد : عدنان الصباح ، ص٦ و ص٧ .

الوزن المضطرب نوعاً ما في القصيدة ، لم يُغلق الإيحاءات المميزة في القصيدة ، التي تحمل مضموناً هاماً ، أمل الشاعر أن يصل به الأمل إلى الحرية والدولة المستقلة ، وعندها سيكتب أحلى أشعاره لأنه يُحقق أمانيه التي قضى عمره في السجون من أجلها ، واختياره لكلمة يهتف ويعزف وتكراره للفظة يعزف مرة مع " النشيد " ، وأخرى مع و" تنتصب الظهور " ، رغم أنه مجرد حلم لم يتحقق ، إلا أنه يُحقق الحالة النفسية التي يتوقعها وبالنظر إلى البيتين الخامس والسادس فهو يُكرر لفظة " مؤكد " ففي البيت الخامس يؤكد أن هذا اليوم سيأتي ليأتي معه الفرح الكبير ، وفي البيت السادس يؤكد أن يوم النصر سيصبح عيداً ، وهذا الإنتقاء للألفاظ هو اختيار مميز يكشف عن دلالاته النفسية التي هي أمني بتحقيق الفرح الغائب ، حلم يراوده ويتملكه في ظل الحزن الأسطوري ، والليل العميق الذي يُغطي جوانب زنزانتة في سجن نابلس المركزي .

أما الشاعر خضر أبو ججوح في قصيدته " صلاة الدم " فيسيطر عليه هاجس الدم ، فيقول على تفعيله " الكامل " :

فاغفري لي واقبليني تائباً

ب-ب- / -ب- / -ب- (فاعلن / متفاعلن / متفاعلن)

في حضرة الدم الزكي

ب-ب- / -ب- / ب (متفاعلن / متفاعلن / م)

وغمسيني في دمائك

ب-ب- / -ب- / ب ب (تفاعلن / متفاعلن / مت)

غمسيني لن أعيش بلا دماء

ب-ب- / -ب- / ب ب ب- / - (فاعلن / متفاعلن / متفاعلن / م)

بساحة الهيكل⁽³¹⁶⁾

ب-ب- / -ب- (تفاعلن / متقا)

نجد الموقف النفسي للمجزرة يُلح على الشاعر فلا يجد أبلغ من كلمة الدم يكررها في قوله : (في حضرة الدم / دمائك / بلا دماء) .

فيعبر عن المجزرة التي تناثرت فيها دماء وأشلاء الضحايا الأبرياء في قانا ، بتكرار كلمة الدم ، وكلمة (غمسيني) حتى بلفظتها العامية ، وربما عن غير قصد ، تزيد التأثير والانفعال وترفع درجة الإحساس بالموقف لدى المتلقي ، وقد كان يستطيع أن يستخدم

(316) سهيل الروح:خضر أبو ججوح ، ص ١٢٤.

المقابل الفصيح (اغمسينى) دون خلل في الوزن أو ابتعاد عن المعنى ، ولكننا نجده يغرق في الدلالة ، فتعاقب كلماته اللاشعورية الصادقة لتصور تجربته الشعرية .
و يقول الشاعر محمود الغرباوي في قصيدته " الميلاد في الميلاد " على تفعيلة الكامل:

لمن ستصرخ؟؟

ب-ب- / ب ب متفعلن (317) / فع (318)

والأبعاد موصدة

-/-ب-ب- / ب ب لن / متفاعن / متقا

ولا أبعاد إلا ما تكيف في يديك

ب-ب- / ب-ب- / ب ب-ب- / ب (علن / متفاعن / متفاعن / متفاعن / ف)

ولا أبعاد إلا حلمك البكر المقدس

ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- / ب ب (علن (319) / متفاعن / متفاعن / متفاعن / فع)

إلا كفك البكر المقدس

- / ب-ب- / ب-ب- (لن (320) / متفاعن / متفاعلتن)

سبابة بكر مقدسة

-/-ب-ب- / ب ب (متفاعن / متفاعن / متقا)

وما ثقبته في الجدران

ب-ب- / ب-ب- / ب (علن / متفاعن / متقا (321) / م)

ثقبته خداة الاعتاق

ب-ب- / ب-ب- / ب (تفاعن / عِلن (322) / متفاعن / م)

على صدور لن تكف عن الفحيح (323)

ب-ب- / ب-ب- / ب ب-ب- (تفاعن / متفاعن / متفاعلان)

إن نقيض الزنزانة الحرية ، ونقيض انحسار الأفق الأبعاد الرحبة الممتدة غير المحدودة ، والشاعر الأسير نجده مسكوناً بهذه الحرية مهموماً بالأبواب الموصدة والجدران

(317) خلل في الوزن فالتفعيلة متفعلن (ب-ب-) هي مشتقة تفعيلة الرجز مستفعلن (-ب-) وليست مشتقة تفعيلة الكامل متفاعن (-ب-).

(318) التفعيلة فعلن (ب-ب-) هي مشتقة تفعيلة المتدارك فاعلن (-ب-) ولا يجوز المزج بين التفعيلات سوى بشروط أوردناها في الفصل الخامس لم يلتزم بها الشاعر فأحدث خللاً في الوزن .

(319) خلل في الوزن بسبب عدم التزام شروط المزج بين تفتيلتين . .

(320) خلل في الوزن لنفس السبب أعلاه ..

(321) خلل في الوزن لنفس السبب أعلاه .

(322) خلل في الوزن والكسر واضح في انسياب موسيقى التفعيلة .

(323) رفيق السالمي يسقى غابة البرتقال : محمود الغرباوي ، ص ١٢ .

المتصلة ، لذا تمنح كلمة (الأبعاد / أبعاد) وتكرارها ثلاث مرات ، أبعاداً دلالية تثري النص وتفصح عن اللاشعور عند الشاعر ، فاليديين والكفين بدون عمل لأنهما مقيدتان ، ويتسع الحلم لأنه بكر مقدس لم يمسه أحد ولم تطله الأيدي الأثمة ، وتظل الكف بكرة مقدسة لأنها تحمل طهارة المقاومة وشرف حمل السلاح تجاه الغزاة ، ثم يبحث الشاعر عن بقعة ضوء تحطم عتمة الزنزانة ، وتقهر صلف الجدران ، ويفتش عن ثقب أمل فيكرر " ثقبته " (مرتين) لما لها من دلالة في الوصول إلى حالة التوازن الجدلية بين المتناقضات ، التي يحملها الشاعر حفاظاً على نفسه ، مقابل حالة القمع والأسر التي فرضت على جسده المتعب .

ولا بد أن ينظر المتأمل إلى الحركة الإيقاعية الناشئة عن تكرار هذه الكلمات التي إلى جانب إغناءها النص بإيقاعات مميزة ، تحمل دلالات تصون مركزية فكرة المقاومة في قصيدة الشاعر ، وقد ظل الشاعر يركض وراء المعاني والأفكار والمشاعر ويحاول التعبير عن حالة الصراع التي يحيها ، ولكنه أضاع الوزن فحاول أن يزوج بين تفعيلتين (متفاعلين ب ب - ب -) و (فاعلن - ب -) ، ولكنه لم يلتزم بشروط المزوجة بين التفعيلات فأحدثت خللاً واضحاً في وزن الفقرة التي ناقشناها .

ولينظر المتأمل إلى أهمية اللفظة في خدمة السياق ومحورية الكلمة المنتقاة بعناية في قصيدة الشاعر محمود درويش ، ليركبه معجباً بهذه القدرة على الملاءمة والاختيار ، حيث يقول في قصيدة " اللقاء الأخير في روما " (٣٢٤) على تفعيلية المتقارب :

صديقي ، أخي ، يا حبيبي الأخير

ب - - / ب - - / ب - - / ب - - (فعولن / فعولن / فعولن / فعولن)

أما كان من حقنا أن نسيرا

ب - - / ب - - / ب - - / ب - - (فعولن / فعولن / فعولن / فعولن)

على شارع من تراب تفرّج من موجة متعبه

ب - - / ب - - / ب - - / ب - - / ب - - (فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن)

(فعولن / فعولن)

وسافر شرقاً إلى الهند

ب - ب / ب - - / ب - - / ب (فعولن / فعولن / فعولن / ف)

(324) ديوان محمود درويش : محمود درويش ، ١٣٥ .

سافر غرباً إلى قرطبه

ب- / --ب- / --ب- / ب- (عولُ / فعولن / فعولن / فعول / فعو)

أما كان من حقنا أن ننام ككل القطط

ب- / --ب- / --ب- / ب-ب- / ب-ب- / --ب- / ب- (فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولُ / فعولن / فعولن / فعو)

على ظل حائط؟؟؟

ب- / --ب- (فعولن / فعولن)

أما كان من حقنا أن نطيرا

ب- / --ب- / --ب- / ب- (فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن)

ككل الطيور إلى تينة متربه؟؟؟ (325)

ب- / ب-ب- / ب-ب- / --ب- / ب- (فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعو)

تواردت الكلمات التي تُعبّر عن حالة الصداقة فهي تتطور انفعالياً " صديقي / أخي / حبيبي " ثم يأتي التساؤل أما كان من حقنا؟؟ الذي يتكرر في الأبيات الثاني والسادس والثامن ليحمل أفكاراً جديدة فحيناً يكون التساؤل عن الحق في السير ، وحيناً عن النوم بوداعة في أبسط الأماكن كالقطط ، وحيناً عن الحق في الطيران والتحليق ، وتبدو تساؤلات عن أبسط الحقوق التي راودت وتراود الإنسان منذ بداية الخلق ، وتكرار كلمة " سافر " مرة شرقاً إلى الهند ومرة غرباً إلى قرطبة وهي أماكن لها وقع يبعث التاريخ العربي القديم ، وهذه الألفاظ الجميلة نحس بشاعريتها وتأنقها وملاءمتها للتجربة الشعرية .

ثالثاً : إيقاعية الجمل والعبارات

للجمل والعبارات علاقات تربطها ببعضها البعض وتميزها وتألّفها مع بعضها ، وقد تتحد لإثراء السياق ، أو تتناقض وتتعارض لتخدم الفكرة المركزية ، ولهذه العلاقات موسيقي وإيقاعات تنتج من هذه العلاقات التركيبية الدلالية .

(325) ديوان محمود درويش : محمود درويش ، ١٣٥ .

" إن القيمة الحقيقية الموسيقية ، تنبع من تآلف مجموع الألفاظ في جمل متناسقة التراكيب ، منسقة الأوزان والنقطيعات الصوتية ، وهو ما يسمى موسيقى العبارة . " (326)

والعلاقات التي تنتج عن هذه التراكيب هي اللغة الشعرية ، " و إذا كان الشكل يتمثل بمجموع العلاقات ، فإن ذلك يعنى بكل بساطة أن الشعرية أو اللغة الشعرية تتأني من عملية التركيب وترتيب الكلام أو تنظيمه واستخدامه . " (327)

ويلتصق البحث في الإيقاعات الداخلية بالدلالات المعنوية ، مما يعني أن البحث في أحدهما يلزم البحث في الآخر ، لأنهما طرفي النظام اللغوي .

" إن الاختلاف بين مخارج الحروف وصفاتها ، وما يتصل بذلك من قضايا التكرار الصوتي ، ومجانسة الحروف ومزاوجتها ، وكذلك الظواهر الموقعية : كالنبر والتغيم أو المعالم السياقية للنظام الصوتي هو أساس البحث في الإيقاعات الداخلية وكل ذلك يرتبط بالدلالات المعنوية . " (328)

واللغة الشعرية مميزة بتميز العلاقات التركيبية التي تطرأ على المفردات اللغوية والعبارات التي تكوّن السياق الشعري المميز .

يقول دى سوسير : إن اللغة تبرز نسقاً فريداً ينتج بكامله عن إدغام لأزواج تناقضية " في توضيح جان بياجه لهذا المفهوم تحت إطار مصطلح البنية ، فإنه يفسره تفسيراً ينصبّ أساساً على الطبيعة الخاصة لتكون النظام ، وبذلك يترجم - إدغام أزواج تناقضية - بالعبارة - تعارضات ثنائية - ويقول بياجه : إن النسق يزداد ثراءً بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها ، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق ، أو تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه . " (329)

وعندما توضع الكلمة في سياق نص شعري فإنها تأخذ تميزاً خاصاً ، إذ لا يمكن النظر إلى معناها المباشر فقط ، أو إلى الظل الخلفي الذي تحمله أو يستتر وراءها ، وإنما يجب النظر إليها في سياقها التركيبي ، إذ يجب التأمل بما سبقها وما يلحقها ، وضمن الحالة النفسية والشعرية التي وضعت فيها ، فالسياق يعتبر من ضوابط المعاني التي تنبعث من تتابع الكلمات التي تشكل صوراً فنية ، وهذه الصور الفنية تعتبر جزءاً من التجربة وبنيان القصيدة إذ يعتبر مستحيلاً دراسة صورة فنية بشكل مستقل بعيداً عن السياق .

(326) تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني : د. عبد الخالق العف ، ص 233 .
(327) قصيدة النثر العربية : أحمد بزون ، ص 154 .
(328) تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني : د. عبد الخالق العف ، ص 219 .
(329) انظر الإيقاع في شعر السياب : د. سيد الجراوي ، ص 29 .

" إن الدور الذي تلعبه الصورة في بنية العمل الأدبي لا يمكن أن يتضح إلا إذا درسنا الصور في وظيفتها ضمن خطاطة المجموع ، يعنى في سياق العمل في كليته . "

(330)

دأبت الدراسات النصية على البحث في الأجزاء البنيوية للغة ، سواء في أجزاء اللغة الصغرى ، أو تكويناتها الكبرى ، بهدف إغناء النص من حيث الدلالة ، وصولاً إلى الحد الفاصل والواصل بين البناء الشكلي والبناء الدلالي ، لذا فإن رصد الوحدات التعبيرية مع رصد شبكة علاقاتها يقودنا إلى " المستوى الأول الذي يعود إلى السطح أولاً ثم يمتد منه إلى الذهن ثانياً " (331)

تتطور وتختلف العبارات وتتوعد الدلالات باختلاف الزمن ، وتكسوها الحداثة بتأثير عاملي الزمان والمكان .

" إن حركة الزمن تعبر عن الحركة الخفية التي تقرر الحداثة ، فإن المكان يمثل المظهر الحسي الذي يسمح لحركة الزمن بترسيب تراكماتها الظاهرية ، سواء فيما يتصل باللغة والأدب ، فكأن حركة الزمن هي التي تعطي الحداثة استمراريتها ، وطبيعة المكان هي التي تعطيها عمقها وثباتها الذي قد يصل إلى حد الجمود أحياناً . " (332)

فالتركيب وعكسه التفكيك ، والجمع وعكسه الأفراد ، من الظواهر الهامة التي تعطي مفردات اللغة حداثتها ، في ظل التأثير بالتجربة الشعورية التي يؤثر فيها الزمان والمكان لدى الشاعر .

" إذا كان التركيب أقدر على إبراز تجليات الحداثة فإن - الأفراد - يتصل بذلك على نحو من الإنحاء ، ذلك أن المبدع عندما يقع اختياره على بعض المفردات من مخزونه اللغوي ، فإنه لا يصنع ذلك بشكل عفوي بل تكون له دوافعه الجمالية . " (333)

والشاعر يحاول جاهداً إغناء فكرته بالدلالة عليها باللغة الشعرية ، المحمولة على إيقاع مؤثر مستعيناً بالعلاقات التركيبية التي توفرها اللغة لعباراتها .

" إن الشاعر يتوسل في تشكيل البنية الإيقاعية لقصائده ، بطرق من شأنها إثراء النغمة المؤثرة المنبعثة من الإيقاعات الداخلية مثل التكرار الصوتي ، وتوالي الحركات المتجانسة ، وغير ذلك من الطرق التي تبرز أثناء التحليل الموسيقي للنصوص الشعرية . "

(334)

(330) الصورة الأدبية بعض الأسئلة المنهجية : ستيفان أولمان ، ص ١٠٩ نقلاً عن البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة ، ص ١٥٦ .

(331) بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين الإبداعي : د. محمد عبد المطلب ، ط ٢ (القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٩٥ م) ص ١٤٧ .

(332) المرجع السابق : د. محمد عبد المطلب ، ص ٨٢ .

(333) المرجع السابق ، ص ٩٣ .

(334) تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني : د. عبد الخالق العف ، ص ٢١٩ .

يقول فايز أبو شمالة في قصيدته " أين راحت مريم " على بحر البسيط :

رأيت في المخيم	حقيبة لمريم
ب-ب- / ب-ب- (متفعلن / مُتَعَلُّ)	ب-ب- / ب-ب- (مستفعلن / مُتَعَلُّ)
مزقها الجنود	بالنار والبارود
ب-ب- / ب-ب- (مستفعلن / مُنْفَع)	ب-ب- / ب-ب- (مستفعلن / مُسْتَعَلُّ)
لكني لا أعلم	لأين راحت مريم
ب-ب- / ب-ب- (مستفعلن / مُسْتَعَلُّ)	ب-ب- / ب-ب- (متفعلن / مُسْتَعَلُّ)
صديقتي الصغيرة	في الصبح والظهيرة
ب-ب- / ب-ب- (متفعلن / مُتَعَلُّ)	ب-ب- / ب-ب- (مستفعلن / مُتَعَلُّ)
تركها دقيقة	ترتب الضفيرة
ب-ب- / ب-ب- (متفعلن / مُتَعَلُّ)	ب-ب- / ب-ب- (متفعلن / مُتَعَلُّ)
وتركب الحصان	في قصة الأميرة
ب-ب- / ب-ب- (متفعلن / مُنْفَع)	ب-ب- / ب-ب- (مستفعلن / مُتَعَلُّ)
في يدها الصغيرة	تلاعب القلم
ب-ب- / ب-ب- (مستفعلن / مُتَعَلُّ)	ب-ب- / ب-ب- (متفعلن / مُنْفَع)
تشد بالضفيرة	وترقب العلم
ب-ب- / ب-ب- (متفعلن / مُتَعَلُّ)	ب-ب- / ب-ب- (متفعلن / مُنْفَع)
لكن أرى الحقيبه	فأين راحت مريم ⁽³³⁵⁾
ب-ب- / ب-ب- (مستفعلن / مُتَعَلُّ)	ب-ب- / ب-ب- (متفعلن / مُسْتَعَلُّ)

يصف الشاعر ما يحس به من فجعة ، وهو يروي شعراً قصة طفلة قتلت في الطريق إلى مدرستها الابتدائية ، وقد أضحت جملة الاستفهام (أين راحت مريم ؟؟) هي الجملة المحورية ، التي تدور حولها الفكرة الأساسية المندفعة بتأثير من العاطفة المركزية التي يحس بها الشاعر ، لذلك وضعها عنواناً لقصيدته ، وكررها في نهاية كل فقرة من فقرات قصيدته وباللغة تسع فقرات ، وهذا الجرس الموسيقي المتشكل من التردد لهذه العبارة لا يقتصر تأثيره الانفعالي على الجانب الإيقاعي ، وإنما يعتبر مركزياً في الدلالة ومتجدداً مع كل تكرار من حيث المعنى ، فالسياق متجدد صاعد بالفكرة إلى مضامين تتجدد مع إثارة كل فكرة فرعية في كل فقرة من فقراته التي تكون في مجموعها الفكرة المركزية .

(335) سيضمنا أفق السناء : فايز أبو شمالة ، ص ٣٥.

لنبنى سوياً صروح الحياة

ب-ب / ب-ب / ب-ب (فعولن / فعولن / فعولن / فعول)

ونمشى سوياً للقاء الحمام

ب-ب / ب-ب / ب-ب (فعولن / فعولن / فعولن / فعول)

فلقيا الحمام دروع الأباه⁽³³⁷⁾

ب-ب / ب-ب / ب-ب (فعولن / فعولن / فعولن / فعول)

لقد تعدى التردد الكلمة والجملة ، وحتى الشطر والبيت ، فما هو يكرر بيتين اعتبرهما الشاعر الوحدة المركزية للقصيدة ، فكررهما ثلاث مرات الأولى في بداية القصيدة ، وهذا الجزء في نهاية القصيدة الذي أوردناه كررهما الشاعر فيه مرتين ، (أتيت أتيت وهذى يدى / لنبنى سوياً صروح الحياة / ونمشى سوياً للقاء الحمام / فلقيا الحمام دروع الأباه) ، وإذا أمعن المتأمل النظر في هذا الجزء من القصيدة نجد الكثير من الكلمات المكررة ، والتي يحمل التكرار فيها دلالة ذات معنى ، وحتى إن الإيقاع الناشئ عن هذا التكرار قام الشاعر بتوظيفه لخدمة فكرته النامية المتطورة مع توالى أجزاء فكرته المتصاعدة مع أبياته ، وهذا مثل قوله (أتيت أتيت) (الأباه / الأباه) (بلادي / بلادي) (للقاء الحمام / للقاء الحمام) ، فالإيقاع جزء من المضمون ، وهذا النغم الموسيقي المتوالد من إيقاع البحر المتقارب الذي يقارب إيقاع الخطو العسكري للجيش ، وهو ما يعطى التحدي في المضمون دلالات تعزز الفكرة المركزية ، ولا نجد معنى لهذا التردد للبيتين سوى إصراره على المضي في البناء ، والتحدي للاحتلال ، وقد نجد الدلالة تختلف رغم التكرار لأن السياق متطور مع تطور الدلالة ، وكأن النشيد كما أسماه في عنوان قصيدته (نشيد الوحدة) ، يوجب هذا التكرار وهذا الإصرار و التردد والتشابه في الأصوات .

أما الشاعر خضر محجز فيقول على تفعيله " المتقارب " :

عصر كل خميس

- / ب-ب / ب-ب (فع / فعول / فعول)

ينهض الشهداء من الأضرحة

- / ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب (فع / فعول / فعول / فعول / فعول)

يبدأون الغناء

- / ب-ب / ب-ب (فع / فعول / فعول)

من رماد الأغنية

(337) لن أركع: عمر خليل عمر، ص ٥٢١ .

(فاعلاتن / فاعلن)	- ب - / -- ب -
	يولد الليل البهيم
(فاعلاتن / فاعلان)	- ب - / - ب - ب
	وحصاد الأمنية
(فعالتن / فاعلن)	- ب - / -- ب -
	موت عشق مستقيم
(فاعلاتن / فاعلان)	- ب - / - ب - ب
	عصر كل خميس
(فَع / فعولُ / فعولُ)	- / ب - ب / ب - ب
	ينهض الشهداء من الأضرحة
(فَع / فعولُ / فعولُ / فعولن / فعول)	- / ب - ب / ب - ب / -- ب - / ب -
	ثم ينهى قصيدته بقوله :
	عصر كل خميس
(فَع / فعولُ / فعولُ)	- / ب - ب / ب - ب
	ينهض الشهداء من الأضرحة
(فَع / فعولُ / فعولُ / فعولن / فعول)	- / ب - ب / ب - ب / -- ب - / ب -
	يصعدون إلى السماء ⁽³³⁸⁾
(فَع / فعولُ / فعولُ / عولُ)	- / ب - ب / ب - ب / ب -

لا يمكن تسمية البيتين (عصر كل خميس / ينهض الشعراء من الأضرحة) الذين كررهما ثلاث مرات لازمة شعرية ، رغم أن الشاعر بدأ بها قصيدته ، وأعادها في منتصفها وختم بها قصيدته ، إنما يمكننا القول : إنها فكرته المركزية المُلحّة وهي صداعه المزمّن الذي لم يستطيع التخلص منه في هذه القصيدة ، ولو أُتيح له المجال لكررها في قصائد أخرى ، فالشهيد بما يمثله من قيم سامية ، وما يحتله من مكانة في القلوب ، لا يقتصر وجوده بيننا في زيارة ذويه لضريحه كل يوم خميس ، وإنما كما يقرر الشاعر هم يصعدون إلى السماء لأنهم أحياء لا تحتويهم القبور .

أما الموسيقي عند الشاعر خضر محجز فمميزة جداً ، تكشف عن موهبة فذة في تطويع إيقاعاته بما يخدم التنويع والتجديد ، فاستخدامه للمقطع الطويل (فع -) جاء في مقدمة كافة أبيات قصيدته مضيافاً إيقاعاً مبدعاً على تفعيلة (المتقارب) ، وعندما أراد الغناء على لسان الشهداء بعد قوله : " يبدأون الغناء " وضع بين قوسين وزناً جديداً

(338) اشتعالات على حافة الأرض: خضر محجز، ص ٨٧ و ص ٨٨ و ص ٨٩

للملاحم الشعرية ، فهو يتنقل بين شخصيات القصر راوياً على ألسنتهم أحداث ذلك العصر المليء بالوقائع والأحداث الدراميتيكية ، التي يسقطها على الواقع المعاش اليوم ، ليغدوا التركيب اللغوي والسرد القصصي وسيلة وغاية ، بألفاظه المركزة ولغته المكثفة ، وعباراته المكررة الدلالية ، رفيقه في رحلته عبر هذا القصيدة وهذا الديوان ، وفي هذه القصيدة على تفعيلية المتدارك تحمل إيقاعاته المبتكرة ، ويخوض غمار التجديد والإبداع في ثوب سرد القديم يروي من أسرار قصور الخلافة ما شاء ، ولعل الاهتمام بالموضوع والتركيز على المضمون والدلالة ، هو ما اضطر الشاعر إلى إيراد أربعة مقاطع متحركة في قوله (النافذة على -- / ب ب ب ب / -) ، وهذا النقل في التفعيلة بتوالي أربعة مقاطع قصيرة ، لا نجده في شعر المتوكل طه ، وكذلك لا نجد اضطرابه إلى استخدام المشتقة (فاعلُ ب ب) ويُتبعها بمشتقة التفعيلة (فعْلن ب ب -) لئلا يقع ثقل تتابع أربعة مقاطع متحركة ، لصعوبة انسيابها وخروجها على موسيقى وزن المتدارك وذلك كما في قوله (إماءَ الغُرفِ / وما) (ب - / - ب ب / ب -) .

أما الشاعر عدنان الصباح فيقول في قصيدته " زيارة " على تفعيلة " الكامل " :

فتشت في جيبى عن المنديل

ب-ب- / - / - / - / ب (متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن⁽³⁴²⁾ / م)

نظرت تحت أظافري

ب-ب- / ب-ب- (تفاعلن / متفاعلن)

وهرعت أجزى

ب-ب- / - (متفاعلن / مت)

سوف تأتي

ب-ب- / - (فاعلن / مت)

اليوم تأتي

ب-ب- / - (فاعلن / مت)

اليوم تأتي

ب-ب- / - (فاعلن / فا)

ولا زالت كلالمة أرددها⁽³⁴³⁾

ب-ب- / - / - / ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- (علن⁽³⁴⁴⁾ / متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن)

⁽³⁴²⁾ خلل في الوزن لا يجوز استخدام هذه المشتقة هنا .

⁽³⁴³⁾ درب الخبز والحديد :عدنان الصباح ، ص ٥٧ و ص ٥٨ .

⁽³⁴⁴⁾ خلل في الوزن حيث لا يجوز استخدام فاعلن في منتصف تفعيلات الكامل .

القصيدة تصف الانتظار من قبل أسير لرؤية أمه ، والتكرار لعبارة (سوف تأتي ، اليوم تأتي) عدة مرات في ثنايا قصيدته ليس بغرض التأكيد وليس لهدف موسيقى إيقاعي ، وإنما لوصف حاله نفسية حقيقية يحياها الأسرى في انتظار رؤية ذويهم فهي مجلوبة لترسيخ الدلالة ، وصدق التعبير عن المشاعر ، فهي هنا ربما تتكرر رغم إرادة الشاعر فالدلالة والحالة النفسية هي سيدة الموقف ، وهي المتحكم في نبض كلمات الشاعر وتعبيراته ، فالموقف هو من يقفز هنا مثيراً التردد الذي يخدم لاحقاً الأغراض البلاغية والإيقاعية . يقول الشاعر د.عبد الخالق العف في قصيدته " لا تسلمي " على تفعيله " الرمل " :

كيف مات الشعر في صدري؟؟

ب- - / -ب- - - / فاعلاتن / فاعلاتاني (345)

كيف غصت بالقوافي شفتاي؟؟

ب- - / -ب- - / ب-ب-ب (فاعلاتن / فاعلاتن / فَعَلَاتُ)

وتوارت في زوايا الهجر

ب-ب-ب / -ب- - / -ب- (فعلاتن / فاعلاتن / فاع)

أحلى الأمنيات

-- / -ب-ب (لاتن / فاعلات)

لست أدري

--ب- (فاعلاتن)

كيف تنتحر القصيدة

ب-ب-ب / -ب-ب-ب فاعلاتن (346) / فاعلاتن

في ثنايا أضلعي

ب- - / -ب- (فاعلاتن / فاعلا)

والروح تسكنها معي

- / -ب-ب-ب / -ب- (تن / فاعلاتن / فاعلا)

فإذا تداعت من سماء العشق

ب-ب / -ب- - / -ب- - / ب- (تن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاع)

متنا مرتين (347)

-- / -ب-ب (لاتن / فاعلات)

(345) يلجأ الشاعر هنا إلى استخدام التذييل الذي يلحقه بأخر التفعيلة الأخيرة ، حيث يستخدم المقطع الطويل (-) بالتفعيلة (فاعلاتن - ب- -) ، فيمكن أن تأخذ هذا الاسم الذي أوردهناه .

(346) هذه المشتقة مستحدثة وتوازي التفعيلة الأصلية ، فقط تم تحويل المقطع الطويل الأخير إلى مقطعين قصيرين فأصبحت (فاعلاتن - ب- - فاعلاتن - ب-ب-ب) إلا أنه لا يستحسن أن تأتي قبل المشتقة فاعلاتن (ب-ب- -) لتلافي ثقل تتالي أربعة مقاطع قصيرة .

(347) شدو الجراح : د.عبد الخالق العف ، ص ٢٩ و ٣٠ .

الشاعر يستخدم ظاهرة " التجريد " الأسلوبية التي يحاور بها ذاته " التي يشطرها شطرين متحاورين ومن خلال التحوير تتجلى خفايا الشاعر والأفكار . " (348)

وهذا الحشد الكبير من الأفعال في هذه القصيدة يشير إلى تأثير الزمن على التجربة الشعرية حيث الأفعال الماضية (مات / غصت / توارت) لأن الشاعر يتحدث عن ذاته بذاته يسترجع الماضي الذي يمتلئ شعراً وأمنيات ، ثم ينتقل إلى الحاضر ليجيب تساؤلات ذاته عبر استخدام الفعل المضارع (أدري / تنتحر / تسكنها) ثم يعود إلى الذات الأولى مرة أخرى عبر استخدام الفعل الماضي (تداعت ، متنا) ليقدر الحالة الشعرية النهائية عبر إجابته الأخير (متنا مرتين) رغم أن الموت لا يكون إلا مرة واحدة ، ولكن الموت هنا مجازي وهو للقصيدة وللشعر وللأمنيات ، وانتقال الحالة النفسية للشاعر بين الموت والحياة فيه مقابلة وتخالف ، تعطي موسيقى داخلية مثل (تنتحر / تسكنها) (العشق / الموت) لتقدم شكلاً تعبيرياً يكتف بالحالة النفسية للعبارة الناتجة عن التركيب المتناقض الذي يُغني التجربة الشعرية ، ويفتح الآفاق على دلالات جديدة وإيقاعات غنية داخلية جديدة .

والإلاح بالتساؤل حول الكيفية بتكرار (كيف ؟؟) ثلاث مرات تجيء هنا بدافع معرفة حالة غريبة يمر بها الشاعر ، وهذا التكرار دلالي لأن كل جملة تحتوي سؤالاً يختلف عن الآخر ، وإن كان يكمله لرسم اللوحة التي أراد الشاعر وصفها ، أو الموسيقى التي يتركها تكرار ذات الكلمة فهي ليست جانبية ، ولأنها لا تأتي جزافاً ، وإنما لها دلالات إيقاعية وتعتبر مفتاح استمرار التفعيلة التي يحاول الشاعر أن يؤسس لمشتقة تضيف نغماً متحركاً فالتفعيلة الأصلية (فاعلاتن ب--ب) وقد أتى الشاعر بالمشتقة (فاعلاتن ب-ب ب) بتحويل المقطع الطويل الأخير في التفعيلة الأصلية (-) إلى مقطعين قصيرين (ب ب) ، علماً بأن ذلك لا يسبب أي قطع أو خلل موسيقى وللتدليل على ذلك لنحاول أن نسكن المتحرك الأخير لتعود التفعيلة الأصلية إلى وضعها الأول ، ولكنها برغبة مقصودة في الحركة أراد الشاعر تحريك المقطع القصير الأخير ، ولا يفوتنا أن ننوه أن هذه المشتقة لا يجوز استخدامها بحرية مع التفعيلة الأصلية ، إذ يمنع أيرادها قبل المشتقة (فاعلاتن ب-ب --) لتلافي ورود أربع مقاطع قصيرة متتالية .

ويقول الشاعر عبد الناصر صالح في قصيدته " تل الزعتر أو الزيتون يعلن البراءة " ، على تفعيلة المتدارك :

ما بين الموجة والموجة يقترب الوطن

-- / -- / ب-ب / ب-ب / ب / (فعلن / فعلن / فعلن / فاعل / فاعل / ف)

(348) بناء الأسلوب في شعر الحدائة : د. محمد عبد المطلب ، ص ٢٦٩ .

وأهدىكم ضيا عيني	ب-ب-ب-ب-	(مفاعلتن / مفاعلتن)
ودفع القلب أعطيكم	ب-ب-ب-ب-	(مفاعلتن / مفاعلتن)
فمأساتي التي أحيا	ب-ب-ب-ب-	(مفاعلتن / مفاعلتن)
نصبي من مآسيكم	ب-ب-ب-ب-	(مفاعلتن / مفاعلتن)
أناديكم	ب-ب-ب-ب-	(مفاعلتن)
أشد على أياديكم (351)	ب-ب-ب-ب- / ب-ب-ب-ب-	(مفاعلتن / مفاعلتن)

هذه القصيدة المشهورة للشاعر توفيق زياد ، و التي تعبر عن الإصرار على الثوابت والتمسك بالأرض ، وطلب النصرة من الأحرار ، هو ما دفعه لغوياً إلى التكرار للكلمات (أناديكم / أشد على أياديكم) لتحقيق أهداف دلالية ، أما محور الإيقاع فمع هذا الوزن المناسب المعبر عن الحالة النفسية والمنسجم معها ، يأتي تماثل العبارات ترديداً هو كالصدى يتردد ملحاً في النداء .

" إن محور الإيقاع يتصل إلى حد بعيد بمحور التماثل ، وإن كان تماثلاً منصرفاً إلى الناحية الصوتية ، وكلما ازداد التماثل ، ازدادت الطبيعة الإيقاعية التي تؤكد شاعرية الصياغة . " (352)

ولننظر إلى القافية الرائعة المنتهية بالياء الساكنة المتبوعة بالكاف المكسورة ثم الميم الساكنة في نهايات الأبيات عبر الكلمات التالية : (أناديكم / أياديكم / أفديكم / أعطيكم / مآسيكم / أناديكم / أياديكم) ، ثم يلجأ لاستخدام القافية الداخلية حيث يبدأ البيت الخامس بكلمة تنتهي بنفس حروف القافية (أهدىكم) مما يعطي الإيقاع تأثيراً خاصاً ، يجعل من المهمة المنتهية بالميم الساكنة هي الأقرب للحالة النفسية التي تعرب عنها القافية الميم الساكنة ، والمعبرة عن حالة التوثب للنهوض والانطلاق للمواجهة .

(351) ديوان توفيق زياد: توفيق زياد ، ص ١٢٢ و ص ١٢٣ .

(352) بناء الأسلوب في شعر الحداثة : د. محمد عبد المطلب ، ص ٣٦٤ .

وفي قصيدته (الشاعر السجين) للشاعر سميح القاسم ، في ديوانه الأول (مواكب الشمس ١٩٥٨ م) يقول :

سجنوك ولكن هل سجنوك؟؟ أيشنق إشراق الفجر

ب ب - / ب ب - / -- / -- / ب ب - / ب ب - / -- / -- /
(فعَلن / فعَلن / فعَلن / فعَلن / فعَلن / فعَلن / فعَلن / فعَلن)

سجنوك ولكن هل تقوى الجدران على خنق الشعر

ب ب - / ب ب - / -- / -- / -- / -- / ب ب - / ب ب - / -- / -- /
(فعَلن / فعَلن / فعَلن / فعَلن / فعَلن / فعَلن / فعَلن / فعَلن)

هل تكتب أرواح ثارت لتحطم أغلال الأسر

-- / ب ب - / -- / -- / -- / -- / ب ب - / ب ب - / -- / -- /
(فعَلن / فعَلن / فعَلن / فعَلن / فعَلن / فعَلن / فعَلن / فعَلن)

هل يخمد بركان النور المتدفق في درب النصر

-- / ب ب - / -- / -- / -- / -- / ب ب - / ب ب - / -- / -- /
(فعَلن / فعَلن / فعَلن / فعَلن / فعَلن / فعَلن / فعَلن / فعَلن)

فاهتف بالسجان العاتي جر⁽³⁵³⁾ ألهب بسياطك ظهري

-- / -- / -- / -- / -- / -- / ب ب - / ب ب - / -- / -- /
(فعَلن / فعَلن / فعَلن / فعَلن / فعَلن / فعَلن / فاعلُ / فاعلُ / فعَلن)

خضب بدمائي أضلاعي وحببي المرفوع ونحري⁽³⁵⁴⁾

-- / ب ب - / -- / -- / -- / -- / ب ب - / ب ب - / -- / -- /
(فعَلن / فعَلن / فعَلن / فعَلن / فعَلن / فعَلن / فاعلُ / فاعلُ / فعَلن)

إن ترديد كلمة سجنوك ثلاث مرات في البيتين الأول والثاني يكشف عن مفتاح الحالة الشعورية للشاعر في قصيدته التي هي بعنوان (الشاعر السجين) ثم هذا الحشد من المفردات التي تُكوّن مجموعها لوحة خاصة استطاع رسمها عن الأسر (سجنوك / الجدران / أغلال / الأسر / السجان / دمائي / أضلاعي / حببي المرفوع) وهذه الصورة المتحركة المتصاعدة نحو رسم صورة الأسر ، إنما تنطلق من التساؤل الأول (سجنوك !! ولكن هل سجنوك؟؟) وتكرار التساؤل بـ " هل " ثلاث مرات (هل تقوى؟؟ / هل تكتب؟؟ / هل يخمد؟؟) ثم يأتي الصوت الآخر للإجابة بإعلان التحدي (فاهتف ... وخضب ...)

(353) تسكين اضطراري لضرورة استقامة الوزن .

(354) القوائد : سميح القاسم ، ص ١٢ .

ويقول الشاعر مصطفى الأغا في قصيدته (مُصادرة) على تفعيلة (مفاعلتن ب - ب ب -) التي كتبها من غربته عن الوطن ، وكان قد اعتقل في السجون الإسرائيلية :

	حروف البيت ثورات أٌغذيها
(مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن)	ب - - / ب - - - / ب - - -
	من الأفكار من لوني ومن ديني
(مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن)	ب - - / ب - - - / ب - - -
	ففي غضبي يصير القصر معتقلاً
(مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن)	ب - ب - ب - / ب - - - / ب - - -
	وباب القصر أرسمه⁽³⁵⁵⁾
(مفاعلتن / مفاعلتن)	ب - - - / ب - ب - ب -
	كأبواب الزنازين⁽³⁵⁶⁾
(مفاعلتن / مفاعلتن)	ب - - - / ب - - -
	وفي نزقي وفي فرحي
(مفاعلتن / مفاعلتن)	ب - ب - ب - / ب - ب - ب -
	عيون الطفل تلهمني وتحييني
(مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن)	ب - - - / ب - ب - ب - / ب - - -
	وفي حبي وفي مرحي
(مفاعلتن / مفاعلتن)	ب - - - / ب - ب - ب -
	تكون الأرض فاتنتي
(مفاعلتن / مفاعلتن)	ب - - - / ب - ب - ب -
	وعاشقتي⁽³⁵⁷⁾
(مفاعلتن)	ب - ب - ب -

التكرار اللافت لحرف الجر " في " في قوله : (ففي غضبي / وفي نزقي / وفي فرحي / وفي حبي / وفي مرحي) إنما جاء بهدف الوصول إلى النتيجة (تكون الأرض فاتنتي / وعاشقتي) وهو وصف لكافة حالات الشاعر النفسية المتقلبة والمتفاعلة مع الأحداث ، ورغم تقلب هذه الحالات وتغيرها ، إلا أن الثابت الوحيد هو عشقه للوطن وحبه للأرض ، وتكرار كلمة باب مفردة في قوله : (باب القصر) وكامة

(355) يجب إشباع الضمة .

(356) يجب إشباع الكسرة .

(357) النورس : مصطفى عثمان الأغا ، ط ١ (رام الله ، منشورات اتحاد الكتاب ، ٢٠٠٤ م) ص ٤٧ .

أبواب جمع في قوله : (أبواب الزنازين فيه من المقارنة والمقاربة بين باب القصر في الغربية ، وأبواب الزنازين في المعتقات ، كما أن التضاد في (نزقي / فرحي) والاسترسال في (حبي / مرحي))
تلهمني / تحييني) (فانتني / عاشقتي) يعطي الشاعر انطلاقةً ثابتاً نحو الدلالة المركزية لحالته النفسية والشعورية ، هذا إلى جانب الوظيفة الإيقاعية الداخلية التي توفرها هذه العبارات في دعم المضمون والتجربة الشعرية .

الفصل الرابع

الفصل الرابع : إيقاع الأشكال العروضية في شعر الأسرى

الإيقاع جزء من النفس البشرية ، يلزم الإنسان في دقات قلبه المنتظمة منذ ولادته وحتى وفاته ، وهو جزء من الطبيعة التي خلقها الله سبحانه وتعالى ، سواء تلك الإيقاعات التي تسمعها الأذن البشرية أو التي لا يمكن لنا سماعها ، في كل حركات الكون الظاهرة والخفية وما يمكن أن نلمسه وما لا تطاله أيدينا ، وفي الشعر يعتبر الإيقاع الروح أو نبض القلب ، حيث لا يمكن للشعر أن يُسمى شعراً بدون انتظامه وانسيابه بإيقاع مميز خاص ، ليصبح جزءاً من مضمونه لا ينفصل عنه ، بل ويغنيه ويثريه ليصبح أقرب للقلب ، وبذلك يكون الإيقاع من أهم عناصر الشعر ، ولكنه ليس له سلطان الكلمة الفصل في تحقيق هويته الشعرية ، إذ يجب أن تلازم الشعر عناصره الأساسية ، ولكن باعتبار الإيقاع مركباً أساسياً وهاماً ومركزياً يرتبط بالطبيعة الإنسانية التي خلقها الله عز وجل في ظل إيقاع كوني ، بموسيقاه الظاهرة والخفية .

" الإيقاع أساس في الموسيقى ، باعتباره تنظيماً للشق الزمني منها " (٣٥٨)

غير أن ظاهرة الإيقاع : " ظاهرة شائعة في مختلف الفنون ، وليس فقط في الموسيقى ، سواء كانت فنوناً سمعية أو بصرية . " (٣٥٩)

والإيقاع ناظم للموسيقى وبدون انتظامه لا توجد موسيقى ، وبدون موسيقى لا شعر ، وهو لا يولد في فراغ أو دون باعث ومؤثر ، وإنما هو تعبير عن الظروف الواقعية والنفسية والاجتماعية التي ينشأ فيها .

" إن الإيقاع بتنظيمه إنما يعكس الظروف الاجتماعية التي يتخلق فيها لأن الإشارات لا تنفصل إطلاقاً عن الوضع الاجتماعي التي هي جزء منه كما هو الأمر بالنسبة إلى اللغة . " (360)

وهذا يعني أن الإشارة الفنية الجيدة : " هي التي تكشف عن النمطي في اللحظة التاريخية وتكشف في الوقت نفسه ، إمكانيات التفجر والنقلت في هذه اللحظة نحو إيقاع المستقبل على كل المستويات الفنية والاجتماعية . " (361)

(358) الموسيقى النظرية : محمود الحفني (القاهرة ، رابطة الاصلاح الاجتماعي ، ١٩٧٢ م) ص ٩ .
(359) العروض وإيقاع الشعر العربي : د. سيد البحراوي (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣ م) ص ١٠٩ .
(360) الجمال : مجموعة من العلماء السوفيت ، ترجمة يوسف الحلاق (دمشق ، ١٩٦٨ م) ص ١٤٣ و ص ١٥٧ .
(361) الإيقاع في شعر السياب : د. سيد البحراوي ، ص ٣٤ .

هذه الانعكاسات التي تفرض نفسها على الشاعر ولا يمكن له أن يقمعها قسراً ، و يستطيع أن يهيم بها ، ويكتب مبدعاً رغم قسوة هذه الظروف لينتج أدباً ليس هدفه التأريخ ، ولكنه لا يمكن أن ينفصل عن هذه اللحظة التاريخية ، بل ويمكن أن يُعطي التاريخ النص جمالاً إضافياً رائداً .

ويلتصق الإيقاع بالشعر ليصبح شيئاً واحداً ، كالجسد والروح ، لا يمكن فصلهما وإلا عاد كل منهما إلى سيرته الأولى ، كلاماً نثرياً وإيقاعات هلامية عبثية " الشعر ليس إضافات نثرية تقدم مجموعة تضمينات ، الشعر في الأصل مضمون موسق . " (362)

و الشعر منذ أوجده الشاعر الأول ، الذي كان يترنم بما يحيط به وما يحس به عبر اللغة التي تحمل رموزها الإيقاع ، ظل متكئاً عليه باعثاً وملازماً جوهرياً " ليس الإيقاع شيئاً ناقصاً أو زائداً يمكن الاستغناء عنه وهو ليس مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة ورونقاً ، بل إنه ضرورة تفرضها التجربة الشعرية . " (363)

" الإيقاع خاصية جوهريّة في الشعر ، وليس مفروضاً عليه من الخارج وهذه الخاصية ناتجة عن الحقيقة في طبيعة التجربة الشعرية ذاتها ، تلك التجربة الرمزية التي تحتاج إلى وسائل حسية لتجسيدها وتوصيلها ومن هذه الوسائل الإيقاع والمجاز . " (364)

الموسيقى الخارجية :

أولاً : الوزن

رغم الكثير من المحاولات التي لم ولن تتوقف للخروج عن " العروض " ظل الشعر ملتصقاً بالإيقاع ولم يستطع أحد مؤثر أن يفصل هذا التلاحم الذي بارتباطه يعتبر الشعر شعراً وبانفصالهما يعتبر كلاماً نثرياً عادياً .

" إن تاريخ الشعر العربي منذ نشأته ، يشهد بأنه لم يتوقف لحظة عن إنتاج النماذج الشعرية التي لا تتفق مع قواعد العروض سواء جزئياً أو كلياً ، فمنذ نصوص الجاهليين (عبيد ابن الأبرص وامروء القيس والنابغة وغيرهم) ، نجد نصوصاً لا تلتزم الوزن الواحد أو القافية الواحدة ، ونجد أبا العتاهية المعاصر للخليل بن أحمد يعلن صراحة أنه أكبر من العروض ، وينظم على أوزان لم يقلها الخليل ، وبعد ذلك تتوالى الأشكال غير المتفككة مع العروض ، وخاصة مع القافية مثل المثلثات والمخمسات والمربعات والمسطحات ، ثم

(362) دراسات نقدية في الأدب الحديث : عزيز السيد جاسم (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥ م) ص ٩٩ .
(363) الرؤيا والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب : أحمد الطريسي (البيضاء ، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع ، ١٩٨٧ م) ص ٧٢ و ص ٧٣ .
(364) العروض وإيقاع الشعر العربي : د. سيد البحراري ، ص ١٠٩ .

الموشحات والأشكال الشعبية المختلفة ، ثم بعد ذلك الشعر المرسل ، والشعر الحر ، وقصيدة النثر في العصر الحديث . " (365)

وبناء القصيدة الشعرية يتطلب فرض شروط وقواعد أهمها وحدة الإيقاع " الوزن " ، وبدون تحقيق هذه الشروط لا يوجد شعر ، ولا يمكن التساهل في صرامة هذه القيود ، وإلا فقد الشعر ميزته وهيبته ، ولم يتخل الشعر في العصر الحديث عن الوزن الذي ظل ذو سطوة مع تغيير في الشكل التقليدي للقصيدة " الشعر هو إيقاع أساساً ، والصرامة الإيقاعية للقصيدة الحديثة هي أساس بنائها . " (366)

" والإيقاع أوسع من العروض ، بل أنه مشتمل عليه ، وبذلك يكون الإيقاع نسقاً للخطاب وبنية لدلالته . " (367)

ورغم أهمية الوزن في هيكلية القصيدة ، مثله مثل باقي أركان القصيدة ، إلا أن الكثيرين من رواد الرؤية الحديثة للشعر يرون " أن الوزن ليس مقياساً حاسماً أو وافياً ، للتمييز بين النثر والشعر ، ويظل هذا المقياس كامناً في طريقة التعبير ، أو كيفية استخدام اللغة أي اللغة الشعرية . " (368)

لذا فقد قاموا بالتركيز على اللغة الشعرية محاولين وضعها كركن وحيد للتفريق بين النثر والشعر ويبدو هذا الأمر صعباً بل ومستحيلاً ، لا لكونه يُعطي من قيمة وأهمية اللغة الشعرية ، وإنما لأن مختلف فنون النثر الحديث ترى في اللغة الشعرية أسلوباً ووسيلة هامة في كافة الفنون الشعرية والنثرية ، لذا لن نعدم أن نجد من يعتبر الوزن هو مركب هام يلتصق بالشعر حتى في لحظات ولادته ، ولا يعتبره مكوناً خارجياً أو إضافياً ، يقول ميخائيل نعيمة : " إن الوزن يعد ركناً أساسياً من أركان الصورة الشعرية ، وهو عنصر داخلي يولد ملتحمًا مع التجربة الشعورية ، وليس عنصراً خارجياً كما يذهب البعض ، ولعل الشرط الوحيد الذي يلزم توفره في التجربة الشعرية هو الوزن ، ولا يمكننا الحديث عن وجود تجربة شعرية ، ما لم يتوافر هذا العنصر - الوزن - . " (369)

والوزن كما تعرفه نازك الملائكة هو : " الشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل . " (370)

وقد يفضل الشاعر الوزن أحياناً ، ويعتبره أساساً ومنطلقاً لتجربته الشعرية ، وليس العكس ، لأن الفكرة التي هي أساس التجربة الشعرية ، وهي قد تسبق الموسيقي

(365) المرجع السابق ، ص ٩٩ .

(366) في البحث عن لؤلؤة المستحيل : د. سيد الجراوي ، ص ٥١ ، نقلاً عن البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة ، ص ١٧ .

(367) الشعر العربي الحديث ، الشعر المعاصر : محمد بنيس ، ط١ (الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ، ١٩٩٠م) ج ٣ ، ص ١٠٥ .

(٤) سياسة الشعر : أدونيس ، ط١ (بيروت ، دار الأندلس ، ١٩٨٥م) ص ٢٤ .

(369) الرؤيا والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب : أحمد الطريسي ، ص ٧١ .

(370) قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة ، ط٤ (بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٧٤م) ص ٢٢٤ .

والكلمات ، قد تتولد من نغم يمتلك الشاعر أحياناً ، فيسيطر عليه النغم قبل المعنى ، فيركض وراء رنين الكلمات . (371)

والوزن ضرورة بل ركيزة نشأ الشعر العربي كله معتمداً عليه ، " الشعر العربي كله نشأ في ظروف غنائية ، وهو في أكثره يصور شخصية الشاعر وأهواءه وميوله . " (372) ويُقرّر د. شوقي ضيف : " وأكبر الظن أننا لا نأتي بجديد حين نزعّم أن شعرنا العربي نشأ نشأة غنائية ، كغيره من أنواع الشعر الأخرى ، فمن المعروف أن الموسيقى كانت ترتبط بالشعر منذ نشأته ، وأعدّ الغناء الذي صاحبها لتحوّل واسع في أوزان الشعر العربي وموسيقاه في أثناء العصرين الإسلامي والعباسي . " (373)

وكانت نازك الملائكة في كتابها قضايا الشعر المعاصر قد ذهبت إلى أن الفطرة العربية السليمة ، هي الالتزام الصارم بأوزان الخليل ، ونسيت أن المحاولة الجديدة ليست في تطبيق أوزان الخليل ، وإنما في استخلاص القوانين الجديدة للأنغام الجديدة التي اكتشفها الشعراء الجدد ، وقد فسرت الدعوة إلى الشعر الحر بأن هذا الاصطلاح يعنى ما تقصده حرفياً من كلمة شعر " لأنه موزون يخضع لعروض الخليل ويجرى على ثمانية من أوزانه " ، وهو حر " ينوع عدد تفعيلات الحشو في الشطر خالصاً من قيود العدد الثابت في شطر الخليل ، هذا ما انتهت إليه نازك . " (374)

وهذا ما سار عليه معظم شعرائنا في العصر الحديث ، إذ لم يخرجوا من عباءة الخليل وإنما عدّلوا فيها تمثيلاً مع روح عصر جديد له إيقاعات جديدة ، وأغراض شعرية جديدة ، و تأثير قادم من الاطلاع على تجارب شعوب وحضارات أخرى ، " ومنذ وُجد الشعر وُجدت معه الأوزان ، فالشاعر لا ينطق بكلامه في لغة عادية ، وإنما ينطقه موزوناً وكأنه يلبي فينا غريزتنا أو فطرتنا الأولى قبل أن تنشأ اللغات . " (375)

وينبغي أن نفرق بين ثلاثة أمور يكثر الخلط فيها ، الإيقاع عامة ، والإيقاع في الشعر ، والوزن ، فالإيقاع يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت ، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة ، وقد يتوافر الإيقاع في النثر مثلاً فيما سماه قدامة (الترصيع) ، وقد يبلغ الإيقاع في النثر درجة يقرب بها كل القرب من الشعر ، أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي متمثلة في الحركات والسكنات في التفعيلة بنظيرتها في الكلمات في البيت ، أما

(371) انظر قصتي مع الشعر : نزار قباني ، ص ٦١ .

(372) الفن ومذاهبه في الشعر العربي : د. شوقي ضيف ، ص ٣٨ .

(373) الفن ومذاهبه في الشعر العربي : د. شوقي ضيف ، ص ٣٩ ، ص ٤١ .

(374) شعرنا الحديث إلى أين : د. غالي شكري ، ص ٥٣ .

(375) دراسات نقدية في الأدب الحديث : عزيز السيد جاسم (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥ م) ص ٣٤ .

الوزن العروضي فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت ، وقد كان البيت الشعري هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية . (376)

أما حول ربط بعض الباحثين بين موضوع القصيدة والبحر الذي كانت تنظم عليه في الشعر العربي ، أي بين موقف الشاعر في معانيه وعاطفته وبين الإيقاع والوزن الذين اختارهما للتعبير عن موقفه ، فيعارض د. محمد غنيمي هلال ، سليمان البستاني في مقدمة ترجمة الإلياذة بقوله : " ليس في كلامه تحديد تام فاصل لاستعلامات البحور ، كما أن استنتاجه لا يقوم على إحصاء ، لأن القدماء من العرب لم يتخذوا لكل موضوع من هذه الموضوعات وزناً خاصاً من بحور الشعر القديمة ، فكانوا يمدحون ويفأخرون ويتغزلون في كل بحور الشعر ، وتكاد تتفق المعلقات في موضوعاتها رغم اختلاف النظم على بحور الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل ، ثم يقول ولكل بحر بعد ذلك قالب عام يستطيع الشاعر أن يضيف عليه الصبغة التي يريد بما يصف فيه من عبارات وكلمات ذات طابع خاص كما قال د. إبراهيم أنيس في موسيقى الشعر " . (377)

سنحاول الغوص في أشعار الأسرى لاستخراج الإيقاع بصوره المختلفة ، من بعض أشعارهم ، لنطل إطلالة متمعنة على الشعر الفلسطيني الحديث متخذين أشعار الأسرى نموذجاً لأوزانهم ، في ظل مكتبات عامة علنية داخل السجون تم تجميع كتبها على مدار السنين الطوال ، وفي ظل حركة ترجمة محدودة ، وكراسات وتعاميم سرية أسست ومهدت لثقافة الأسرى ، وتم تعزيزها على مدار سنوات الأسر ، الممتدة منذ بداية الإحتلال الاسرائيلي لفلسطين وحتى اليوم حيث " جرى تسجيل ما يخترنه كل أسير من جوانب الثقافة بحيث أصبح هناك كماً هائلاً من المعلومات ، جرى تدوينها في كراريس أضيفت إلى مكتبة الأسير الفلسطيني ، عدا عن حركة الترجمة الجينية في ظل محدودية عدد الأسرى القادرين على اتقان الترجمة عن الصحف التي يجلبها الصليب الأحمر الدولي مثل " التاييمز والجيروزالم بوست " ، يضاف إلى ذلك الكتب المترجمة التي كانت نافذة على الفكر الانساني العالمي ، يطل منها الأسير على النظريات والمدارس الفكرية والفنية والفلسفية . (378)

إن الاحساس بالغربة والابتعاد عن الوطن فيه من القسوة والإيذاء الكثير مما يفوق طاقة تحمل البشر لأن الوطن شئ مهم مغروس في الذاكرة منذ نعومة الأظافر ، " والغربة هي الارتحال والابتعاد عن الوطن عنوة . " (379)

(376) انظر النقد الادبي الحديث : د.محمد غنيمي هلال (بيروت ، دار العودة ، ١٩٨٧م) ص٤٣٥ و٤٣٦ .
(377) النقد الأدبي الحديث : د.محمد غنيمي هلال ، ص٤٤١ و ص ٤٤٢ و موسيقى الشعر : د.إبراهيم أنيس ، ص ١٧٣ و ص ١٨٤ .

(378) انظر منابع أدب الحركة الأسيرة : سليمان جاد الله ، ص٦٠ .
(379) شعر المعتقلات في فلسطين : زاهر الجوهر ، ص٤٦ .

والحنين يرافق الغربة والاعتراب ، وهو مجموعة الأحاسيس التي ترافق هذا الابتعاد عن الوطن ، فقد عاش الإنسان الفلسطيني ظروف الغربة والتهجير القسري وبرز ذلك واضحاً جلياً في التاريخ الفلسطيني في العصر الحديث في أدبه وفكره وتراثه ، كما هو ظاهرة إنسانية أحسها الإنسان منذ الأزل ، ووجدت عند العربي الجاهلي أثراً بالغاً لاضطراره إلى الانتقال والترحال في بيئته القاسية طلباً للكأ والماء ، وجعل الحنين لأطلال دياره مقدمة لقصائده ، والإنسان الفلسطيني الذي عاش الاعتراب ووجد الحنين والشوق رفيقاً له في رحلته ، استطاع أن يحفر هذا الحب للوطن في اشاره المقاومة ، أما في السجون والمعتقلات فالغربة والحنين تأخذ منحى أخطر وأعمق ويمكن أن يأخذ المصطلح اسماً آخر هو العزل ، فالأسير يتم عزله بصرياً وحسياً وسمعياً وحتى إنسانياً .

" في الزنزانة تتم عملية العزل البصري التي تلازم العزل السمعي حيث أبسط الأصوات كحفيف الثياب تصم الأذان ، وتلغى إيقاعات الأصوات اليومية التي يحتاجها كل انسان للإرتكان إلى ذاته ، وتلغى كل المثيرات الخارجية الحواسية ، ضجيج تعاكس الأضواء والألوان ، وهذه المثيرات لا يستغني عنها في عملية حفظ وصيانة الوظائف الأكثر أهمية عند الكائن الانساني ، لذا يجب على المعتقل أن يعزز وحدته بالتغلب على الوحدة ، وذلك بشغل عقله بالتفكير الايجابي . " (380)

" وفي زنازين التحقيق والمعتقل بشكل عام ، حيث الحياة محصورة وضيقة ومتلاصقة بالإمكان الملاحظة الدقيقة للأولويات بشكل واضح بدون لبس أو غموض ، مما يمكن للفرد من تكوين رؤية واضحة عن كثير من معاني الحياة ، قد لا تتوفر في الحياة العادية خارج السجن ، عبر الملاحظة التي هي من أهم الأدوات العلمية ، التي أنتجت فكراً وعلماً على مدار التاريخ . " (381)

لقد أبدع الأسرى لكل هذه الأسباب وغيرها ، وأنتجت خيالاتهم إيقاعات جميلة تسير بين الألم والحزن والحنين ، وبين الفرح المنسي خلف قضبان زنازينهم التي كانت أحياناً أرحب من كل الفضاءات .

١ - المقاطع الوزنية " العروضية " :

يؤكد الدارسون للعروض العربي أن هذا المصطلح " المقطع " غربي ، لم يثبت استخدامه من القدماء ، فالخليل بن أحمد أقام نظامه على الوحدات الصوتية الصغرى ، وهي الأسباب والأوتاد والفواصل ، فاستخدم المتحرك والسكان أساساً لوضع نظرية العروض

(380) رحلة العذاب في أقبية السجون الإسرائيلية ، دراسة نفسية : د.خضر عباس ، ص ١٥٣ .
(٢) شعر المعتقلات في فلسطين : زاهر الجوهر ، ص ٤٦ .

العربي ، في الحين الذي نجد المقطع واضح المعالم في العروض الغزبي ، وخاصة العروض الفرنسي (syllabes) ، ويرى بعض النقاد المحدثين أن شعر التفعيلة يضعنا في أجواء مناسبة ، لبحثه وفق المقطع ، لا وفق المتحرك والساكن ، فيشير د . سيد البحراوي أن العروض العربي " قائم على إحساس واضح بالكم ، وإن لم تنتفِ إمكانيات الإحساس بالكيف ، كما تشير بعض الظواهر ، ومنها أن شرط التفعيلة والوزن ، لا يحتم التساوي في كم المقاطع فحسب ، بل في ترتيبها أيضاً ، بمعنى أن العلاقة بين الأسباب والأوتاد ، وبصفة خاصة موقع الوند بين الأسباب ، هي العلاقة التي ميزت التفعيلات عن بعضها البعض ، رغم تساويها كمياً " . (382)

و يؤكد ذلك باعتباره التقسيم إلى مقاطع أكثر دقة وقدرة على تمثيل النص ومنحنياته في الأجزاء المختلفة ، ويُقسّم المقاطع إلى ثلاثة أقسام هي :

١ - المقطع القصير : ويرمز له بالرمز (ب)

ويتكون من صامت consonant + صائت Vowel قصير ، مثل الباء واللام حرفي الجر .

٢ - المقطع الطويل : ورمزه (-)

ويتكون من صامت + صائت طويل مثل (لا) أو من صامت قصير + صائت قصير + صامت مثل (لم) .

٣ - المقطع زائد الطول : ورمزه له (- ب) (383)

ويتكون من صامت + صائت طويل + صامت مثل : " دارُ ، قالُ " ، أو من " صامت + صائت قصير + صامتين مثل : " حبرُ "

وهذا النوع الأخير نادر في العربية لاجتماع ساكنين ، ولا يوجد إلا في قواف مخصصة . (384)

وقد اعتمدنا في بحثنا النظام المقطعي لوجود ميزة التقسيم المقطعي " التي تعتبر تقسيماً دقيقاً للكم الزمني " (385)

رغم أن الخليل بن أحمد لم يستعمل المقطع أو النظام المقطعي ، فإن رصده التفعيلات المكونة للأوزان ، يمكن أن يكون قائماً على إحساس بحالة المقاطع . (386)

(382) العروض وإيقاع الشعر العربي : د.سيد البحراوي (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣ م) ص ٨٥ .

(383) أعطى د. سيد البحراوي المقطع زائد الطول رمزاً (~) وهذا فيه زيادة في المصطلحات التي يمكن الاستغناء عنها ، حيث لا يوجد في العربية مقطوعاً زائد الطول سوى في القوافي ، أو عند التسكين الإجمالي ، ولا نجد أننا نحتاج إلى رمز جديد لأن المقطع زائد الطول لا يعدو كونه " مقطع طويل + مقطع قصير " ، وبما أنه نادر الوجود في العربية ، ولا يوجد غالباً سوى في آخر البيت الشعري ، ولأننا أعطينا رمزاً للمقطع الطويل (ب) ، ورمزاً للمقطع القصير (-) ، فيمكن التعبير عن المقطع زائد الطول بالرمز (- ب) .

(384) العروض وإيقاع الشعر العربي : د.سيد البحراوي (القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٣ م) ص ١٢ و ١١٣ .

(385) الإيقاع في شعر السياب : د.سيد البحراوي ، ص ١٢ .

(386) انظر المرجع السابق ، ص ١٢ .

و يقول د. شكرى عياد : " لا جرم تحول الدارسون المحدثون إلى المقاطع ، ورأوا أن هذه الوحدات المستعملة في تحليل الأصوات اللغوية - على اختلاف اللغات - هي أصلح ما تنقسم إليه التفاعيل ، وقد هياً لهم اعتبار المقاطع أساس الأوزان العربية وضعاً جديداً للعروض العربي يكشف عما فيه من مراعاة النسب . " (387)

ولإبراز أهمية النظام المقطعي سنحاول أن نستفيد من هذا النظام ، وذلك ببحث طريقة لقياس سرعة القصيدة ، وما تعكسه معرفة هذه السرعة من توسع البحث الإيقاعي والوصول إلى دلالات نفسية واجتماعية ومدى انعكاس هذه البواعث والمؤثرات على التجربة الشعرية ، وذلك البحث يفتح مجالات هامة جديدة في البحث الإيقاعي .

وقد بحثت لأجد أحداً قد وضع قانوناً يُمكن الباحث من قياس نسبة السرعة الإيقاعية إستناداً إلى علم العروض ، فلم أجد من حاول أن يطرق هذا الأمر سوى الباحثة بشرى عليطي من المغرب ، التي رغم قيمة ما قدمته و أهميته (388) ، لم تضع تفسيراً للأرقام التي أوردتها كيف أتت بها ؟؟ ، و لم تضع قانوناً يستطيع الباحثون بعدها أن يسيروا عليه ، لذلك وبعد الاستعانة بأحد الباحثين في الرياضيات ، أضع هذا القانون الرياضي الذي يمكن لأي باحث أن يستخدمه لقياس سرعة الإيقاع العروضي ، مما أرجو أن يُشكّل مدخلاً لدراسة عروضية إيقاعية في العديد من المجالات التي لم تُطرق من قبل ، حيث يشمل النظام المقطعي الشعر والنثر على السواء . (389)

إذا عرفنا أن المقطع القصير هو أصغر المقاطع ، والمقطع الطويل يساوي ضعف المقطع القصير ، والمقطع زائد الطول يساوي مقطع طويل + مقطع قصير ، مع العلم أن طول المقطع يتناسب عكسياً مع سرعة النطق به ، ونعلم أن طول المقطع القصير يساوي نصف طول المقطع الطويل ، في حين أن طول المقطع زائد الطول يساوي طول المقطع الطويل + طول المقطع القصير ، ولأن المقطع القصير هو أسرع المقاطع لسرعة الانتهاء من نطقه ، فإن سرعة المقطع القصير تساوي ضعف سرعة المقطع الطويل ، أي أن العلاقة بين طول المقطع وسرعته هي علاقة عكسية ، ولحساب سرعة المقطع بالنسبة لسرعة المقطع الطويل نقلب العدد الذي يربط طول المقطع بطول المقطع الطويل ، وعلى ذلك تكون سرعة المقطع القصير تساوي ضعف سرعة المقطع الطويل .

(387) موسيقى الشعر العربي :د. شكرى عياد ، ص ٣١ .

(388) انظر البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة : بشرى عليطي ، القسم الثاني ، ص ١١٣ و ص ١١٤ .

(389) من المجالات المهمة التي يمكن أن توفرها هذه الدراسة مثلاً (البحث في دلالات السرعات الإيقاعية في نص القرآن الكريم كالفروق بين سرعة الإيقاع في سورة الأنفال وسورة الكهف أو غيرها) ، وفي العروض الفروق بين سرعات الجور وأسباب ومناسبة تسميتها ، و في الشعر الفرق بين إيقاعات الشعر العباسي والشعر الأندلسي من حيث السرعة والبطء والأسباب النفسية والاجتماعية ، أو في الشعر الحديث إلى آخره .

لتسهيل التعامل مع العلاقات الإيقاعية نُعطي المصطلحات رموزاً كما يلي :

ع : سرعة المقطع الطويل ، ١ع : سرعة المقطع القصير ، ٢ع : سرعة المقطع زائد الطويل .

ل : طول سرعة المقطع الطويل ، ١ل : سرعة المقطع القصير ، ٢ل : سرعة المقطع زائد الطويل .

- من البدهي أن سرعة المقطع تتناسب عكسياً مع طوله :

$$\frac{١ع}{٢ل} = \frac{٢ع}{١ل} \quad \therefore$$

ونعلم أن المقطع القصير أسرع من المقطع الطويل ، وكذلك نعلم أن : طول المقطع الطويل ضعف طول المقطع القصير (أي : ل = ٢ل) ومنها :-

$$ل = \frac{١}{٢} ل$$

وهذا يؤدي بالضرورة إلى أن سرعة المقطع القصير ضعف سرعة المقطع الطويل

$$(\text{أي : } ١ع = ٢ع)$$

$$\frac{١ل}{٢ل} = \frac{١ع}{٢ع} \quad \therefore$$

$$\frac{ل}{١ل} = \frac{١ع}{٢ع} \quad \therefore$$

وباستبدال قيمة ع ٢ ينتج :

$$\frac{ل}{٢ل} = \frac{٢ع}{٢ع} \quad \therefore$$

$$\frac{ل}{٢ل} \times ٢ع = ٢ع \quad \therefore$$

$$ل = \frac{٣}{٢} ل = ل \frac{١}{٢} + ل = (١ل + ل) = ٢ل$$

$$\frac{٢}{٣} ع = \frac{٢}{٣} ع = \frac{ل}{١ \frac{٣}{٢}} \times ع = ٢ع \quad \therefore$$

$$\text{أي أن : سرعة زائد الطويل} = \frac{٢}{٣} \text{ سرعة المقطع الطويل}$$

ولتعيين العلاقة بين سرعتي كل من القصير وزائد الطول :-

$$\frac{2}{1} \times \frac{3}{2} = \frac{\frac{3}{2} \text{ ث}}{\frac{1}{2} \text{ ث}} = \frac{2\text{ث}}{1\text{ث}} = \frac{1\text{ع}}{2\text{ع}}$$

$$\therefore 2\text{ع} \cdot 3 = 1\text{ع}$$

أي أن سرعة القصير = 3 أمثال سرعة زائد الطول

أو سرعة زائد الطول = $\frac{1}{3}$ سرعة القصير

فلو أعطينا سرعة المقطع الطويل قيمة افتراضية تساوي (٣) فإن سرعة المقطع القصير تأخذ القيمة الافتراضية المقابلة ، وهي (٦) ، أما المقطع الزائد الطول فتكون (٢) ، وكذلك إذا أعطينا سرعة الطويل القيمة الافتراضية (٦) ، فإن ما يقابلها للمقطع القصير وللمقطع الزائد الطول على الترتيب تكون هي : ١٢ ، ٤ ، وهكذا

(عادة نعطى الطويل قيم افتراضية من مضاعفات العدد (٣) حتى يسهل التعامل مع القيم وذلك بالحصول على أعداد صحيحة للقيم المناظرة للقصير ولزائد الطول) .

والآن لنبين كيفية الحصول على سرعة القسيمة :-

- ١- نحسب عدد المقاطع من كل نوع : قصير ، طويل ، زائد الطول .
- ٢- نحسب المجموع الكلي لعدد المقاطع .
- ٣- نعطى قيمة افتراضية لسرعة المقطع الطويل حسب المعادلة الرياضية السابقة ، فإذا فرضنا أن قيمة سرعة المقطع الطويل (٣) فتكون القيم المناظرة لها للمقطع القصير (٦) وللمقطع الزائد الطول (٢) حسب المعادلة أعلاه .
- ٤- نحسب سرعة القسيمة وذلك بضرب عدد كل مقطع في سرعته الافتراضية ثم نجمع نواتج الضرب .
- ٥- نقسم ناتج خطوة (٤) على ناتج خطوة (٢) فنحصل على نسبة السرعة .
- ٦- لوضع مقياس مئوي للمقارنة بين سرعات أكثر من قسيمة ، وذلك بحساب السرعة القصوى الممكنة (وليس الفعلية) للتفعية ، وذلك بتحويل كافة مقاطع التفعيلات (التفعية التي على وزنها بنيت القسيمة) إلى مقاطع قصيرة ، وضرب عددها في القيمة الافتراضية لسرعة المقطع القصير والذي افترضناه في مثالنا (٦) ، ثم القسمة على عدد هذه

المقاطع (باختصار نقسم نسبة سرعة التفعيلة الناتجة من الخطوة (٥) أيًا كانت على السرعة القصوى الممكنة للتفعيلة) وفي المثال التالي فالتفعيلة القصوى الممكنة " ليست الفعلية " للتفعيلة فاعلاتن هي (فَعَلْتُنْ ب ب ب ب ب)

والجدول التالي يوضح المقارنة بين نسبة السرعة في ثلاث قصائد هي " عائد إلى بشيت " و " أوراق العمر " و " الحب الجديد " للشعراء محمود الغرباوي وعمر خليل عمر وفايز أبو شمالة ، وهي من القصائد التي أبدعها داخل السجن .

النسبة المئوية للسرعة ⁽³⁹⁰⁾ (نسبة السرعة	المجموع	عدد المقاطع زائدة الطول	عدد المقاطع الطويلة	عدد المقاطع القصيرة	القصيدة
%٨١،١٢	٤،٠٥٦	٢٦٧	٦	١٦٥	٩٦	عائد إلى بشيت (³⁹¹) محمود الغرباوي
%٧٨،٨٤	٣،٩٤٢	٤٤٥	١٦	٢٨٤	١٤٥	الحب الجديد ⁽³⁹²⁾ عمر خليل عمر
%٧٨،٧٤	٣،٩٣٧	٢٧٠	٨	١٧٥	٨٧	أوراق العمر ⁽³⁹³⁾ فايز أبو شمالة

رغم اتحاد التفعيلة في القصائد الثلاث وهي تفعيلة " الرمل " (فاعلاتن ب --) ، وتقارب موضوعاتها وظروف إبداعها ، نجد الاختلاف في نسبة سرعات القصائد الثلاث ، فقصيدة " عائد إلى بشيت " للشاعر محمود الغرباوي هي توجع اللآجئ الأسير البعيد عن موطن آبائه وأجداده ، وهي مليئة بالألم والحزن والشعور بالحنين إلى الوطن ، في الوقت الذي يقبع به الشاعر أسيراً في معتقل نفحة ، وهو متيقن من العودة إليها ، مؤمن بحقه في الرجوع إليها .

⁽³⁹⁰⁾ سرعة المقاطع نسبة إلى السرعة القصوى الممكنة (وليست الفعلية) .

⁽³⁹¹⁾ رفيق السالمي يسقي غابة البرتقال : محمود الغرباوي ، ص ٧١ + ص ٧٢ + ص ٧٣ + ص ٧٤ ، من بداية القصيدة حتى (وما كذبت نبوءات البيوت) .

⁽³⁹²⁾ لن أركع : عمر خليل عمر ، ص ٢٧ + ٢٨ .

⁽³⁹³⁾ حوافر الليل : فايز أبو شمالة ، ص ٥٣ + ص ٥٤ + ص ٥٥ .

أما قصيدة " الحب الجديد " للشاعر عمر خليل عمر فهي مناجاة للحبيب ، وإعلان حبه الجديد للوطن والمقاومة ، وتمثلي بالبكاء على الوطن الأسير وعلى تفرق الأحباب ومناجاتهم والألم يفر من كلماته ، لينبئ عن حالة الأسر ويشي بتعايير يُخفيها خلف روح التحدي والإيمان بالنصر .

أما قصيدة " أوراق العمر " للشاعر فايز أبو شمالة فهي تذكر لأيام العمر ، وبكاء على سنين الشباب التي تمر على الأسرى في السجن ، والتجربة الشعرية تمتلي بالحنين إلى الحرية ، والتوجع على فقدانها ، ووعد بالعودة للإنطلاق إلى آفاق الوطن الحر والإلتقاء بالأحباب .

وبالنظر إلى الجدول نجد قصيدة " عائد إلى بشيت " للشاعر محمود الغرباوي ، حصلت على أعلى نسبة سرعة من نظيرتها ، ربما لارتفاع صوت العودة في قصيدته وإصراره على رفع وتيرة الحركة في أبيات الأمل التي تكمن في تجربته النفسية ، وما يميز الشاعر الغرباوي موسيقيته العالية وحدثيته التي يجنح إليها دائماً ، ولا يعيب قصيدتي زميليه اللتان تحتاجان إلى هذا البطء وهذا الرتم الذي يُحافظ على موسيقى التفعيلة ، وهذه السكينة التي تُميزها تعبيراً عن التوجع والحنين والألم ، إلا أن المفاجئ هو النسبة المئوية المتقاربة جداً التي بلغت السرعة في قصيدتي الشاعرين " عمر و أبو شمالة " ، ولكن بالرجوع إلى القصيدتين وموضوعيهما القريبين والظروف النفسية المتقاربة ، والمناجاة للحبيب وإعلان الحب الجديد ، ربما دفع الشاعر عمر خليل عمر إلى بث حركة أكثر في قصيدته لكي تتناسب وموضوعها ، أما قصيدة الشاعر فايز أبو شمالة فهذه الحركة البطيئة والسرعة ذات الوتيرة الهادئة تتناسب وبكائيته المميّزة .

٢ - الشعر العمودي في شعر الأسرى :

إن تجربة الإبداع الشعري للأسرى في السجون والمعتقلات الاسرائيلية ، حملت صورتين الجميلتين للإبداع الذي يتخذ من الشكل وسيلة لإيصال المضمون الذي يسمو فوق العذابات وسنين القهر ، والصورتان هما الشعر التقليدي ويقصد به الملتزم بعروض الخليل ، وشعر التفعيلة المعاصر والذي يعبر عن تطور الفن الأدبي العربي الحديث .

هاهو توفيق زياد يكتب على وزن البحر الكامل :

---ب/ب-ب-ب-ب-ب / ب-ب-ب-ب-ب

---ب-ب-ب-ب-ب / ب-ب-ب-ب-ب

مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن
 من الألفاظ والدنيا هديل⁽³⁹⁷⁾
 مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن

والشاعر محمود درويش وكافة الشعراء الكبار لم يهجروا القصيدة العمودية ، ولم يتوقف عن اتباع القصيدة العمودية ، رغم اعتماده على قصيدة التفعيلة كوسيلة وحيدة لإبداعاته المتجددة ، مع العلم أننا لا نعدم أن نجد المزوجة بين الشكلين في قصيدة واحدة في الكثير من إنتاجاته ، وهذه الفقرة من قصيدة طويلة بعنوان " اللقاء الأخير في روما " زوج فيها فنياً بين الشكلين العمودي وقصيدة التفعيلة .

وعند سميح القاسم نجد القصيدة العمودية تستهويه أكثر من رفيقه محمود درويش ، لذا فقد رافقته لسنوات أطول في سنوات ابداعه الطويلة ، فنجد القصيدة العمودية في عشر قصائد من ديوانه الأول " أغاني الدروب ١٩٦٤ م " ، هذا عدا قصائد التفعيلة التي تحوي بيتين فأكثر على الشكل العمودي ، و في ديوانه الثاني " دمي على كفى ١٩٦٧م " نجده يلجأ إلى القصيدة العمودية في قصيدتين هما : " اشربوا " و " من المدينة " ، وفي ديوانه الثالث " دخان البراكين ١٩٦٨م " غابت القصيدة العمودية سوى في قصيدة واحدة بعنوان " أنا وأنت " يمكن أن نسميها قصيدة عمودية ، رغم ترتيبه لها عبر الشكل الجديد ، أما ديوانه الرابع " طلب انتساب للحزب " فغابت عنه القصيدة العمودية تماماً ، وعادت في قصيدة واحدة في ديوانه الخامس " إرم " في قصيدته " إلى محمد مهدي الجواهري " ، وقد زوج القاسم بين العمودي والتفعيلة في قصيدة واحدة في ديوانه الخامس " في انتظار طائر الرعد ١٩٦٩م " في قصيدة " أصوات من مدن بعيدة " ، وفي ديوانه السادس " سقوط الأفعنة " غابت القصيدة العمودية تماماً ، وعادت القصيدة العمودية في ديوانه " السابع " " قصائد مهربة " في قصيدتين هما : " قتلي محض باطل " و " قسمات " وعادت في الديوان الثامن " اسكندرون في رحلة الداخل والخارج " ، في قصيدته العمودية " أطفال رفح " .⁽³⁹⁸⁾

يقول الشاعر سميح القاسم في قصيدته " من المدينة " وهي من بحر الخفيف :

فاعلاتن/متفعلن/فاعلاتن
 هذه خطواتي كما حفظتها
 فاعلاتن/متفعلن / فاعلاتن
 وأغاني لم تزل مثلما كانت
 فاعلاتن / متفعلن / فاعلاتن
 تدوي في كرمنا الملتاع⁽³⁹⁹⁾

⁽³⁹⁷⁾ ديوان محمود درويش : محمود درويش ، ص ١٤٠ .
⁽³⁹⁸⁾ انظر ديوان سميح القاسم : سميح القاسم (بيروت ، دار العودة ، ١٩٨٧م) ، والقصائد : سميح القاسم ١٩٩١م ، المجلد الأول .
⁽³⁹⁹⁾ ديوان المصدر السابق ، ص ٤٩٤ .

فاعلاتن/مستفعلن/فاعلاتن.

فاعلاتن /متفعلن /فاعلاتن

أما الشاعر معين بسيسو الذي لم يدخل السجون الاسرائيلية ، وإنما اعتقل في السجون المصرية ، فرى أن ديوانه الأول " المسافر " كان قد كتبه كاملاً بقصائد عمودية تقليدية ، وكذلك ديوانه الثاني " المعركة " ، فيما خلا ديوانه الثالث " حينما تمطر الأحجار " من القصائد العمودية التقليدية ، وكذلك ديوانه الرابع " الأردن على الصليب " ، ولجأ إلى قصيدة التفعيلية في ديوانه الخامس " فلسطين في القلب " في خمس قصائد ، أما في ديوانه السادس " الأشجار تموت واقفة " فابتعد عن القصيدة العمودية عدا قصيدة واحدة ، أما ديوانه السابع " قصائد على زجاج النوافذ " ، فقد خلا من القصائد العمودية ، وكانت كافة قصائده من شعر التفعيلة ، أما ديوانه الثامن " جئت لأدعوك باسمك " والتاسع " آخر القراصنة من العصفير " والعاشر " الآن خذي جسدي كيساً من رمل " ، فقد لجأ إلى شعر التفعيلة الحديث للتعبير عن آماله وآلامه وأحزانه ، وتكرر هذه الملاحظة لدى معظم الشعراء ، إذ لا بد أن نجد الشكلين " العمودي والتفعيلة " لديهم وخاصة في بدايات إبداعاتهم ، ثم ينتهوا إلى شعر التفعيلة كوسيلة وحيدة هامة في ذروة نضج أشعارهم .

ولابد أن نلاحظ عودة بعض الشعراء المحدثين الى اللجوء للقصائد العمودية كنوع من التغيير في النمط السائد " الذي أصبحت الكفة تميل فيه إلى شعر التفعيلة " ، خاصة في المواضيع الملحمية والبطولية ، وهذا ما نجده لدى الشاعر المتوكل طه في ديوانه " الرمح على حاله ٢٠٠٤م " حيث عاد في قصيدة " رفح " التي يصف فيها بطولة وصمود شعب أمام المحتل ، إلى الشعر العمودي ، وربما يوظف هذا الشكل لخدمة المضمون الذي يُعيدنا إلى أمجاد قديمة ، ما عادت موجودة في زماننا ، زمن الفخر العربي القديم أيام أمجاد البطولة والتضحية ، وكأنها من قصائد أبي تمام و المتنبي و أبي فراس الحمداني ، حيث يقول الشاعر المتوكل طه " على بحر البسيط " :

لن نرفع الراية البيضاء يا رفحُ

مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعِلن

وأعذر الشهداء الموت أو صفحوا

متفعلن / فعِلن / مستفعلن / فعِلن

وإن أقاموا ، فلذبج الذي ذبحوا

متفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعِلن

مهما استباحوا بأرض الله واجترحوا

مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعِلن

ولو أعادوا لنا القتلى بمعجزة

متفعلن / فعِلن / متفعلن / فعِلن

لا لن نسامح من حلوا بمجزرة

مستفعلن / فعِلن / مستفعلن / فعِلن

وكيف ننسى شظايا زهرة صُلبت
وعرض من ولدتها حينما سفحوا (٤٠٠)

متفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعِلن / متفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعِلن

أما الشاعر عمر خليل عمر فهو من الذين استمروا في استخدام الشعر العمودي حتى آخر دواوينه ، ومن الذين زواجوا بين الشكلين حتى مراحل متأخرة من إنتاجه ، ولكنه في ديوانه " مرثية الشرف العربي أغسطس ٢٠٠١ م " نجده حدثاً يخلو من القصائد العمودية ، فيما فاقت قصائده العمودية على قصائد التفعيلة في ديوانه " سنظل ندعوه الوطن مارس ٢٠٠١ م . " (٤٠١)

ويقول فيه على مجزوء بحر الرمل في قصيدته " إليها في العيون " في
رفعة شأن الأم في الإسلام :

نصف دنيانا ويا أم البنين أنت لقلب دواء والعيون

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلات / فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلات

أنت للبيت أساس راسخ أنت فيه الدر والكنز الثمين

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلا فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلات

كيف يعلو الصرح إن لم تعلمه صاحبات الطهر والعهد المصون

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلا فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلات

كل شعب ينكر الحق الذي خصها المولى لذيك الحنون

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلا فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلات

هو شعب أخرق الرأي ولن يكسب الدنيا ولن يحظى بدين

فَعِلاتن / فاعلاتن / فَعِلا فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلات

في كتاب الله أوصى ربنا وقضى الحسنى لكل الوالدين (٤٠٢)

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلا فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلات

وظل الأسرى كما حال شعرنا الفلسطينيين المعاصرين يستخدمون هذين الشكلين ،
معبرين عن آلامهم وأحزانهم ومفاخرهم ، مستفيدين من تنوع أشكال التعبير الشعري ،

(400) الرمح على حاله : المتوكل طه ، ص ٤٣ .
(401) انظر مرثية الشرف العربي : عمر خليل عمر ، ط١ (غزة ، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، ٢٠٠١ م) ، وكذلك سنظل ندعوه الوطن : عمر خليل عمر (غزة ، مطابع رشاد الشوا الثقافي ، ٢٠٠١ م) .
(402) سنظل ندعوه الوطن : عمر خليل عمر ، ص ٧٧ .

مركزين على مضامين دينية و إنسانية و وطنية واجتماعية ، لِيُعَبِّدُوا رَغْمَ الْعَذَابِ دُرُوبَ الْعُودَةِ وَرَغْمَ الْأَسْرِ دُرُوبَ الْحَرِيَّةِ .

٣- التفعيلات المستخدمة في الشعر الحديث " شعر التفعيلة " :

أ- التفعيلة " فعولن ب-- " "

وهي تفعيلة بحر المتقارب ، ولها مشتقة واحدة تامة " فعولُ ب-ب " ، و عدة مشتقات فرعية هي " فعوب- " و " عولن - " و " عولُ ب- " و " فَع - " .

وعلى هذه التفعيلة يقول الشاعر عمر خليل عمر في ديوانه " لن أركع " :

بشط عيونك موج يلوحُ

ب-ب / ب-ب / ب-ب / --ب / ب-ب (فعولُ / فعولن / فعولن / فعولُ)

يروح ويعدو

ب-ب / ب-ب / -- (فعولُ / فعولن)

ويعلو ويدنو كقلبي الجريحُ

ب-ب / ب-ب / --ب / --ب / ب-ب (فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولُ)

أهمَّ السباحة لكنني

ب-ب / ب-ب / ب-ب / --ب / ب-ب (فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولُ)

فقدت شراعي

ب-ب / ب-ب / -- (فعولُ / فعولن)

وضاعت قلوعي كطير جريحُ

ب-ب / ب-ب / --ب / --ب / ب-ب (فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولُ)

رمتهُ سهامُ

ب-ب / ب-ب / -- (فعولُ / فعولن)

فَعَشَ كَسِيرًا لا⁽⁴⁰³⁾ يَسْتَرِيحُ⁽⁴⁰⁴⁾

ب-ب / ب-ب / -- / -- " خلل في الوزن " / ب-ب (فعولُ / فعولن / عولن / فعولُ)

قصيدة التفعيلة كما نرى تعتمد التفعيلة التامة أساس ووحدة إيقاعية ، فهنا اعتمد

الشاعر تفعيلتي (فعولن ب--) ومشتقتها فعولُ ب-ب (كأساس إيقاعي سار على هديه يُنَوِّع

⁽⁴⁰³⁾ خلل في الوزن ، فقد استخدم المشتقة " عولن -- " في منتصف التفعيلات رغم عدم جواز ذلك لإخلاله بالوزن .
⁽⁴⁰⁴⁾ لن أركع : عمر خليل عمر ، ص ٦٠ .

في تتابعها ومواضعها بحرية تامة ، كقوله في البيت الأول : (فعولُ / فعولُ / فعولن / فعول) وفي البيت الثالث : (فعولن / فعولُ / فعولن ...) أما المشتقة (فعولُ ب-ب) والمشتقة (عولن --) والمشتقة (فعوب-ب) فلا يجوز استخدامها بحرية ، ويتم استخدامها بقيود ، فهي ترد إما في نهاية البيت الشعري أو في بدايته ، وقد استخدم المشتقة (فعولُ ب-ب) في نهاية الأبيات " الأول والثالث والسادس والثامن " ، وقد جاءت هذه المشتقة متزامنة مع القافية " الحاء الساكنة المسبوقة بصوت المد الواو في البيت الأول ، والياء في الأبيات " الثالث والسادس والثامن " .

ولم يلتزم بقواعد استخدام المشتقة (عولن --) في البيت الثامن ، فوقع في الخل بقوله : " فعاش كسيراً لا يستريح ب-ب / ب-ب / -- / -- / ب-ب (فعولُ / فعولن / عولن / فعولُ)

وكان الأجر به إضافة مقطع قصير أمام " لا يستريح " لتصبح " فعاش كسيراً ولا يستريح أو " ألا يستريح ؟؟ " لكي يستقيم الوزن .

والشاعر محمود الغرابوي يستخدم هذه التفعيلة مستفيداً من التنوع الموسيقي المتاح من تنوع المشتقات وطريقة تركيبها ، فيقول :

نسنس الريحُ

- / ب-- / ب (فعُ / فعولن / فَا)

والبحر خلفك يجهر عن جوفه⁽⁴⁰⁵⁾

-- / ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب (عولن / فعولُ / فعولُ / فعولن / فعو)

يغتسل البحر في كل زفرة

ب-ب / ب-- / ب-- / ب-- / ب-- (عولُ / فعولن / فعولن / فعولن)

يعيد إلى الشط أشياءه⁽⁴⁰⁶⁾ والزبدُ

ب-ب / ب-- / ب-- / ب-- / ب-- / ب-ب (فعولُ / فعولن / فعولن / فعولن / فعو)

لا يُبدل أثوابه⁽⁴⁰⁷⁾

- / ب-ب / ب-ب / ب-ب (لن / فعولُ / فعولن / فعو)

لا يُسلم أعناقهُ⁽⁴⁰⁸⁾ لأحد

- / ب-ب / ب-- / ب-ب / ب-ب (لن / فعولُ / فعولن / فعو)

وهنا نرى بوضوح إجادته لاستخدام المشتقات ، بما ينبى عن إحساس موسيقي مميز ، فهو قادر على إجادة الوقف الموفق عند (فعوب-ب) في البيت " الثاني والسادس " ، وكذلك

⁽⁴⁰⁵⁾ يجب إشباع الكسرة هنا لينتهي البيت بمشتقة التفعيلة (فعوب-ب) .

⁽⁴⁰⁶⁾ يجب إشباع الضمة على الهاء في آخر أشياءه .

⁽⁴⁰⁷⁾ يجب إشباع الضمة هنا لينتهي البيت بمشتقة التفعيلة (فعوب-ب) .

⁽⁴⁰⁸⁾ يجب إشباع الضم على هاء " أعناقهُ " لتلافي وقوع ثلاث متحركات متتاليات ، ليستقيم الوزن .

فهو يبدأ السطر الشعري بمشتقة التفعيلة (فَع -) كما في البيت الأول ، وكذلك الابتداء بالمشتقة (عولُ) في بداية البيت الثالث ، وهذا تنوع إيقاعي موفق ، يثري الطابع العام للتفعيلة ، كما أنه يستخدم التدوير العروضي في البيتين "الأول والثاني" ، "والرابع والخامس" ، و"الخامس والسادس" .

أما الشاعر " المتوكل طه " فيقول في قصيدته " خبر عن صاحب القصر " ، على نفس التفعيلة :

وأول من ينقل الجرح للكون

ب-ب / ب-ب / --ب / --ب / --ب / ب (فعولُ / فعولن / فعولن / فعولن / ف)

كيف نغطي أخبارنا للمحطات

ب-ب / ب-ب / --ب / --ب / --ب / ب (عولُ / فعولن / عولن " خلل في الوزن " (409) / فعولن / فعولن / ف)

والخصم يفعل فعلته السائده؟؟

--ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب / --ب / ب- (عولن / فعولُ / فعولن / فعولن / فعو)

أذهب ولا ترني وجهك الفج

--ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب (عولن / فعولُ / فعولن / فعولن / ف)

واكتب تقاريرنا الحاذقات

--ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب (عولن / فعولن / فعولن / فعولُ)

وهول بتصوير موت الشهيد

ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب (فعولن / فعولن / فعولن / فعولُ)

ورجم الحجارات نحو الجنود (410)

ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب (فعولن / فعولن / فعولن / فعولُ)

وقد أورد الشاعر في بداية البيت الرابع مشتقة التفعيلة (عولن --) وهذا جائز ، لأنه يحق للشاعر إيرادها في بداية البيت أو نهايته ، وليس كما وردت في البيت الثاني بعد " نغطي " لأنها في منتصف التفعيلة تصبح خللاً يكسر الوزن ، ثم نلاحظ استخدامه للمشتقة (فعو ب- مع القافية في نهاية البيت الثالث ، لأننا كما أشرنا لا يجوز أن يأتي مع التفعيلة فعولن) ب- (فعولُ ب-) ، أما باقي المشتقات فلا تستخدم إلا بشروط إيرادها في بداية

(409) لتصويب الخلل في الوزن يجب تحريك الباء آخر (نغطي) وهذا غير جائز نحويًا لأنه لم يسبقها ناصب ، فيكون الوزن (عولن-) في منتصف التفعيلات ، وهذا غير جائز .
(4) حليب أسود: المتوكل طه ، ط ١ (القدس ، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، ١٩٩٩م) ص ٦٤ .

قمرًا نحن سنبقى

ب-ب- / --ب- (فاعلاتن/فاعلاتن)

غضبة فيها الربيعُ

ب-ب- / --ب- (فاعلاتن / فاعلات)

طرف منديل إلى الروح يلوح⁽⁴¹²⁾ ، سوف نبقى

ب-ب- / --ب- / --ب- (فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن)

حقل قمح في مساحات الزمن⁽⁴¹³⁾

ب-ب- / --ب- / --ب- (فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلا)

ها هو الشاعر يستخدم التفعيلة (فاعلاتن ب-ب-) ومشتقتها (فاعلاتن ب-ب-) بحرية وعضوبة ، أما التفعيلة (فاعلا ب-) فقد تكررت في هذه الأبيات ثلاث مرات و قد جاءت في آخر الأبيات " الثاني والرابع والثامن " ، وكذلك ارتبطت بالقافية (النون الساكنة المسبوقة بحرف متحرك بالفتحة) ، وجاءت محققة لشروط استخدامها فكانت إضافة نوعية على موسيقى التفعيلة ، ثم نلاحظ التفعيلة نهاية البيت الخامس فقد لجأ الشاعر إلى وضع الضمة على كلمة (الربيعُ) وهي آخر البيت لأننا إذا اشبعناها أصبح وزنها (فاعلاتن) ، وإذا بقيت ضمة تصبح (فاعلات) ويجوز استخدامها في هذا الموضع على أي الوجهين كيف نشاء ، أما في البيت السادس فقد جاءت كلمة (يلوحُ) في منتصف البيت الشعري لذلك وجب اشباع هذه الضمة لأننا إذا أبقيناها بدون اشباع تصبح التفعيلة (فاعلات) وأشارنا أن القراءة الموسيقية تميل إلى إشباعها ، إذا وردت في منتصف التفعيلة بشكل حر لوقوعها بين (فاعلاتن و فاعلاتن) .

ويقول الشاعر محمود الغرباوي في قصيدته (عائد إلى بشيت) ، على تفعيلة (

فاعلاتن) :

أرقيني ثم نامي في يدي

ب-ب- / --ب- / --ب- (فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلا)

أنكتي القراص في أوحال جلدي

ب-ب- / --ب- / --ب- (فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن)

كى تظلى في سرير القلب

ب-ب- / --ب- / --ب- فاعلاتن / فاعلاتن / خلل في الوزن⁽⁴¹⁴⁾

⁽⁴¹²⁾ يجب اشباع الضمة لضرورة استقامة الوزن .

⁽⁴¹³⁾ سيضمننا أفق السناء : فايز أبو شمالة ، ص ٩ .

⁽⁴¹⁴⁾ من الواضح وجود خلل في الوزن لأن (-ب-ب-) ليست من المشتقات والخلل الموسيقي ظاهر .

وتهددك عيوني المتعبة

ب-ب-ب / ب-ب-ب / -ب- (فاعلاتن⁽⁴¹⁵⁾ / فعلاتن / فاعلا)

عندما كنت صغيراً

-ب-ب-ب / ب-ب-ب (فعلاتن / فعلاتن)

أرضعتني ثديها

-ب-ب-ب / -ب- (فاعلاتن / فاعلا)

وكبيراً حملتني دمها

ب-ب-ب / -ب-ب-ب / -ب- (فاعلاتن / فاعلاتن)

لم تضيعني

-ب-ب-ب / - (فاعلاتن / فا)

وما ضيعتها⁽⁴¹⁶⁾

-ب-ب-ب / -ب- (علاتن / فاعلا)

الشاعر الغرباوى يستخدم التفعيلة (فاعلاتن ب-ب-) ومشتقتها (فعلاتن ب ب-ب-) بحرية في الأبيات أما المشتقة (فاعلا ب-) فقد استخدمها في نهاية الأبيات "الأول والثالث والسادس والسابع والتاسع"، وهذا يضيف موسيقى جميلة على القافية الأخيرة في نهاية الأبيات، أما إذا نظرنا إلى التفعيلة الأخيرة في البيت الثالث، فإننا نلاحظ الخلل في الوزن الذى لا يستقيم إلا إذا أضفنا كلمة ليصبح البيت (كي تظلى في سرير القلب جوفي آمنه)، وهذا على سبيل المثال وبهدف إصلاح الخلل في الوزن.

ويقول الشاعر جابر البطة في قصيدته (حينها يا أخت تلقين الجواب) على نفس

التفعيلة (فاعلاتن ب-ب-ب):

سألتنى ذات يوم سائله

ب-ب-ب / -ب-ب-ب / -ب- (فعلاتن / فاعلاتن / فاعلا)

عن غدى والأمنيات المائلة

-ب-ب-ب / -ب-ب-ب / -ب- (فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلا)

قلت يا أختاه سهلاً إنه

-ب-ب-ب / -ب-ب-ب / -ب- (فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلا)

همنا في البدء دفع الغائله

⁽⁴¹⁵⁾ ها هو الشاعر يلجأ إلى استخدام المشتقة (فاعلاتن) ولكن لورود المشتقة (فعلاتن ب ب-ب-) خلفها مباشرة، ولتلافي توالي المقاطع القصيرة الأربعة، نجد الذوق الموسيقي يميل إلى تسكين تهددك.
⁽⁴¹⁶⁾ رفيق السالمى يسقي غابة البرتقال:محمود الغرباوى، ص ٧١.

ب-ب- / --ب- / --ب- (فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلا)

نحن يا أختاه قوم هدنا

ب-ب- / --ب- / --ب- (فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلا)

سلبنا بالأمس أعلى مالنا

ب-ب- / --ب- / --ب- (فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلا)

خيمة في الفقر لم يبق لنا

ب-ب- / --ب- / ب-ب- (فاعلاتن / فاعلاتن / فعلا)

بعد دوح في محجرات السنا⁽⁴¹⁷⁾

ب-ب- / --ب- / --ب- (فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلا)

والشاعر يلزم نفسه بثلاث قوافٍ هي الهاء الساكنة بعد اللام المفتوحة ، وأربع قوافٍ هي النون المفتوحة خلفها الألف الممدودة ، كما أنه يلزم نفسه بالوزن (فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلا أو فعلا) (ب-ب- / --ب- / --ب- أو ب-ب-) ويستخدم المشتقة (فاعلاتن ب-ب-) مرة واحدة في بداية البيت الأول ، وهذا ما يجعل قصيدته ذات موسيقى نافرة ، تأخذ طابعاً إيقاعياً صارخاً .

ج - التفعيلة : مُتفاعلن (ب-ب-ب-)

وهي تفعيلة بحر الكامل ، ومشتقتها (مُتفاعلن --ب-ب-) ، وهي الوحيدة التي يجوز استخدامها مع التفعيلة الأصلية بحرية ودون قيود ، أم باقي المشتقات فضمن قيود الاستخدام في بداية البيت أو نهايته مثل (مُتفاعل ب-ب-) و (مُتفاعل ---) و (مُتفاعلن ب-ب-) و (مُتفاعلن --ب-ب-)

مثال ذلك قول الشاعر عمر خليل عمر في قصيدته "يا زائرته" :

يا زائرته

ب-ب- (مُتفاعلن)

وإذا حملت لنا وماذا تُنبئين؟؟

ب-ب-ب- / ب-ب-ب- / --ب-ب- (مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن)

قولي فاني قد أضربى الجوى

ب-ب- / --ب- / ب-ب-ب- (مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن)

للدار للكرامات للروض الحزين

(417) أنا شيد الفارس الكنعاني: جابر البطة ، ص ٣٤

--ب- / --ب- / --ب- (مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلان)

يا زائرہ

--ب- (مُتفاعلن)

ماذا تقول الأمهات الماجدات الثاقلات ؟؟

--ب- / --ب- / --ب- (مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلان)

ماذا تقول؟؟

--ب- (متفاعلان)

ماذا تقول الأغنيات ؟؟ (418)

--ب- / --ب- (متفاعلن / متفاعلان)

الشاعر عمر خليل عمر يلجأ إلى الاستخدام الأمثل للتفعيلة (مُتفاعلن ب ب ب-)
حيث يستخدم (مُتفاعلن ب-) معها بحرية تامة فيما يلجأ إلى وضع المشتقة التي يلحقها
التذييل في نهاية البيت مع القافية ، مثل المشتقة (مُتفاعلان ب ب ب-) ، وكذلك المشتقة
(مُتفاعلان -- ب ب) .

أما الشاعر فايز أبو شمالة فيقول في قصيدته " بيروت و الحجر " على تفعيلة (مُتفاعلن ب ب ب-) :

تصارع الخطرُ

ب-ب- / ب- (متفعّلن / متّف)

وأعلن الجفاف في غيبة المطر

ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- (متفعّلن / متفعّلن / خلل في الوزن (419))

كنعان في بيروت

--ب- / --ب- (مُتفاعلن / متفاع)

مات واندثر

- / ب-ب- (لن / متفعّلن)

موسى مفتاح القدرُ

--ب- / --ب- (مُتفاعلن / مُتفاعلن)

موسى الشجرُ

(418) لن أركع : عمر خليل عمر ، ص ٥٣
(419) من الواضح الكسر في الوزن ولو لجأ الشاعر إلى حذف حرف الجر (في) لكان الوزن متماسياً مع (متفعّلن ب- ب-) مشتقة مستفعّلن (-- ب-) .

--ب- (مُتفاعلن)

موسى الثمر

--ب- (مُتفاعلن)

كنعان مات

--ب-ب (متفاعلان)

موسى الخليفة للبشر (٤٢٠)

--ب-ب/ب-ب- (مُتفاعلن/مُتفاعلن).

وهنا من الواضح الخلط غير المعهود بين تفعيلة الكامل (مُتفاعلن ب-ب-ب-) ، وبين تفعيلة الرجز (مستفعلن --ب-) ، والتي تشبه (مُتفاعلن --ب-) التي هي مشتقة تفعيلة الكامل ، ومن الملاحظ في العصر الحديث كثرة الخلط بين هاتين التفعيلتين ، وخاصة مشتقات مستفعلن مثل المشتقة (متفعلن ب-ب-) ، والتي لغلبتها على تفعيلات القصيدة ، لا نستطيع أن نجزم أن الشاعر يستخدم تفعيلة الكامل لولا البيت الأخير " التاسع " الذي وردت فيه التفعيلة الأصلية للكامل (متفاعلن ب-ب-ب-) ، وقد مال كبار الشعراء إلى الفصل بين استخدام التفعيلتين ، فلجأوا إلى استخدام تفعيلة الكامل منفردة مع مشتقاتها وبعيداً عن استخدام تفعيلة الرجز ومشتقاتها التي استخدموها بشكل منفرد ، ولم يخلطوا بينهما خطأً تعسفياً كما هو في قصيدة الشاعر فايز أبو شمالة .

وظاهرة انزلاق التفاعيل في الشعر العربي أمرٌ تحتمه عملية التطور في الذوق الإيقاعي والفني ، وقد لجأ إليها بعض الشعراء تحقيقاً لهذا التطور الذي تستدعيه التجربة الشعرية والموضوعية أحياناً ، وتجدر الإشارة أن الذوق المدرب المكتسب وحده من يستطيع اكتشاف هذا الخروج على قواعد علم العروض .

ولنأخذ مثلاً قصيدة الشاعر سميح القاسم " حوارية العار " على تفعيلة الكامل :

مولاي يا الاسكندر العصري

--ب- / --ب- / --ب- (مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن)

يا بارى الغيوم الواعده

--ب- / --ب- / --ب- (لن / مُتفاعلن / مُتفاعلن)

أمطر على الأتباع ياقوتاً

--ب- / --ب- / --ب- (مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن)

ونيراناً على زمر الفلول الجاحده

(420) حوافر الليل : فايز أبو شمالة ، ص ٤٣ .

ب- / - / - / ب-ب-ب- / - / -ب- (عِلن / مُتفاعِلن / مُتفاعِلن / مُتفاعِلن)

هذا الزمان كما تشاء

ب- / - / ب-ب-ب- / ب (مُتفاعِلن / مُتفاعِلن / مُتفاعِلن / مُتفاعِلن)

ورهن شهوتك الفلك

ب-ب- / ب-ب-ب- (تفاعِلن / مُتفاعِلن)

والحصب في كفيك

ب- / - / - (مُتفاعِلن / مُتفاعِلن)

يا تموزنا

- / - / - (لن / مُتفاعِلن)

والمجد لك⁽⁴²¹⁾

ب- (مُتفاعِلن)

الشاعر يلتزم هنا باستخدام التفعيلة (مُتفاعِلن ب ب ب-ب-) ومشتقتها (مُتفاعِلن - -ب-) فقط ، دون أى استخدام لأى من المشتقات الأخرى حفاظاً على الإيقاع الخاص والموسيقى المميزة لتفعيلة الكامل .

وللتأكيد هنا على استقلال بحور الشعر وعدم جواز الخلط بين التفعيلات إلا ضمن قوانين خاصة نورد ما تقول نازك الملائكة :

" إن الشعر الحر - شعر التفعيلة - ليس خروجاً على قوانين الأذن العربية ، والعروض العربي وإنما ينبغي أن يجرى تمام الجريان على تلك القوانين ، خاضعاً لكل ما يرد من صور الزحاف والعلل والضروب والمجزوء والمشطور ، وإن أية قصيدة حرة - تقصد من شعر التفعيلة - لا تقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم ، الذى لا عروض سواه لشعرنا العربي ، لهى قصيدة ركيكة الموسيقى مختلة الوزن . " ⁽⁴²²⁾

د- تفعيلة : (فاعِلن -ب-)

وهي تفعيلة المتدارك ، ولها مشتقتين هما (فعِلن ب ب-) و (فعِلن - -) .
وعندما أراد الشعراء في العصر الحديث استخدام تفعيلة المتدارك عمدوا إلى اعتماد المشتقتين (فعِلن ب ب-) و (فعِلن - -) دون استخدام التفعيلة الأصلية (فاعِلن ب-) كما أنهم ابتكروا المشتقة (فاعِلُ - ب ب) والتي لم يستخدمها القدماء ، وقد ذكرتها نازك الملائكة في كتابها قضايا الشعر المعاصر " والحق أن قليلاً من التأمل في التفعيلتين (فعِلن ب

⁽⁴²¹⁾ القصائد : سميح القاسم ، ص ١٧٦ .

⁽⁴²²⁾ قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة ، ص ٨٩ .

(ب -) و (فاعل - ب ب) لا بد أن يقودنا إلى أنهما متساويتان من ناحية الزمن تساويًا تاماً لأن طولهما واحد " (٤٢٣) .

ورغم أنها نسبت إكتشافها لنفسها ، فقد أقرت استخدامها من قبل غيرها من الشعراء المحدثين ، ولم تذكر شروط استخدامها بما لا يتنافى وانسياب الموسيقى في استخدام هذه التفعيلة ، فلو أوردنا (فاعلُ - ب ب) وخلفها (فَعِلن ب ب -) لتتالت أربع متحركات مما يتقل الوزن ويجعله مخلاً باندفاع التفعيلة وحركتها ، لأن هذا الوزن خاصة وأنه كثير الاستخدام في العصر الحديث من قبل شعراء التفعيلة ، يمتاز بخفته وسرعة تدفقه واندفاعه . ومثال ذلك قصيدة " ربيع الأمل " للشاعر فايز أبو شمالة ويقول وهو يحلم بالوطن الحر يحلم بالشمس التي لا يمكن أن يراها إلي من حلال مربعات الأسلاك الشائكة في سقف فورة سجن نفحة الصحراوي :

نحلم والأمل يواعدنا

ب- ب / -ب ب / ب- ب - / ب ب - (فاعلُ / فَعِلن / فَعِلن / فَعِلن)

نحلم بالشمس (٤٢٤)

ب- ب / -- / - / - (فاعلُ / فَعِلن / فَعِلن / فَعِلن)

بحياة يرحل عنها وجع القيد (٤٢٥)

ب ب - / -- / -ب ب - / -ب ب - / -- / - (فَعِلن / فَعِلن / فَعِلن / فاعلُ / فَعِلن / فَعِلن / فَعِلن)

والبسمه من لون الزهر (426)

-- / ب ب - / -- / -- (فَعِلن / فَعِلن / فَعِلن / فَعِلن)

نشأتق لرائحة البحر (٤٢٧)

-- / ب ب - / ب ب - / -- (فَعِلن / فَعِلن / فَعِلن / فَعِلن)

نحلم والأمل يواعدنا

ب- ب / -ب ب / ب ب - / ب ب - (فاعلُ / فَعِلن / فَعِلن / فَعِلن)

نحلم بربيع

ب- ب / ب ب - / - / - (فاعلُ / فَعِلن / فَعِلن / فَعِلن)

نأتيه سنابل من حب

(423) المرجع السابق ، ص ١٢٩ .

(424) يجب اشباع الكسرة لينتهي البيت العروضي بمقطع طويل (-) وليس بمقطع قصير (ب) فيحدث التباس بإجراء التدوير العروضي .

(425) يجب اشباع الكسرة لينتهي البيت العروضي بمقطع طويل (-) وليس بمقطع قصير (ب) فيحدث التباس بإجراء التدوير العروضي .

(426) يجب اشباع الكسرة لينتهي البيت العروضي بالمشتقة فَعِلن (--) .

(427) يجب اشباع الكسرة لينتهي البيت العروضي بالمشتقة فَعِلن (--) .

-- / ب-ب- / ب-ب- / -- (فَعَلْنُ / فَعِلْنُ / فَعَلْنُ / فَعَلْنُ)

عطرها القلب من السفر^(٤٢٨)

ب-ب- / -- / ب-ب- / ب-ب- (فاعلُ / فَعَلْنُ / فَعِلْنُ / فَعَلْنُ)

نشأتق لوشوشه الطير^(٤٢٩) ^(٤٣٠)

-- / ب-ب- / ب-ب- / -- (فَعَلْنُ / فَعِلْنُ / فَعَلْنُ / فَعَلْنُ)

وفي هذا المثال نجد الشاعر لم يوفق في استخدام التفعيلة (فاعل - ب ب) التي هي مشتقة مستحدثة ، حيث استخدمها وأتبعها بالمشتقة (فعلن ب ب-) ، وهذا أثقل انسياب الوزن وأخل به ، ويحس القارئ وكأن هذه القصيدة غير موزونة ، ولا تحمل صفات ومميزات تفعيلة المتدارك ، وهذا ما حدث في الأبيات "الأول والسادس والسابع" ، وربما بهذا الاستخدام الخاطئ أطفئ جذوة اشتعال هذه التفعيلة ، ولم يستطع التعبير عن روح المتفاعلة المتسارعة والمفعمة بالانطلاق والتجديد .

ولنأخذ مثلاً للشاعر عمر خليل عمر في قصيدته (نداء ، نداء) يقول :

القدس تنادي

-- / ب-ب- / - / (فَعَلْنُ / فَعِلْنُ / فَعُ)

القدس تنادي كل التجار^(٤٣١)

-- / ب-ب- / -- / -- / -- (فَعَلْنُ / فَعِلْنُ / فَعَلْنُ / فَعَلْنُ / فَعَلْنُ)

وتنادى البائع والسمسارُ

ب-ب- / -- / ب-ب- / -- / ب (فَعِلْنُ / فَعَلْنُ / فَعِلْنُ / فَعَلْنُ)

تجار القول وتجار الأشعارُ

-- / -- / ب-ب- / -- / -- / ب (فَعَلْنُ / فَعِلْنُ / فَعَلْنُ / فَعَلْنُ / فَعَلْنُ)

القدس تنادي كل وحوش الغابه

-- / ب-ب- / -- / ب-ب- / -- / - (فَعَلْنُ / فَعِلْنُ / فَعَلْنُ / فَعَلْنُ / فَعَلْنُ / فَعُ)

الفهد ، القط ، الفأر ، السبع وما شابه

-- / -- / -- / -- / ب-ب- / -- / -- (فَعَلْنُ / فَعَلْنُ / فَعَلْنُ / فَعَلْنُ / فَعَلْنُ / فَعَلْنُ)

من يسمع ، من يسمع ، حوّل^(٤٣٢)

-- / ب-ب- / ب-ب- / -- / (فَعَلْنُ / فَعِلْنُ / فاعلُ / فَعَلْنُ)

428) يجب اشباع الكسرة لينتهي البيت العروضي بالمشتقة فَعِلْنُ (ب-ب-) وليس بثلاث متحركات (ب ب ب) .

429) يجب اشباع الكسرة لينتهي البيت العروضي بالمشتقة فَعَلْنُ (--) .

430) حوافر الليل : فايز أبو شمالة ، ص ٣٨ و٣٩ .

431) يجب اشباع الكسرة لينتهي البيت العروضي بالمشتقة فَعَلْنُ (--) .

432) لن أركع : عمر خليل عمر ، ص ٨٨ .

والشاعر هنا ابتعد عن الاكثار من استخدام المشتقة (فاعلٌ - ب ب) فهو قد استخدمها لمرة واحدة في البيت الاخير " السابع " وجاء استخدامها موقفاً حيث تلتها المشتقة (فعَلن --) ونلاحظ استخدام المشتقة (فع -) بشرط وضعها في آخر البيت الشعري كما في البيت الأول .

ويقول الشاعر جابر البطة في قصيدته " مفتاح الدار وحقل أبي " على تفعيلة "المتدارك" :

ست وثلثون سنه

-- / ب-ب / -ب ب / - (فعَلن / فعَلن / فاعلٌ / فع)

واللون الأخضر ينمو ويعيش عليه

-- / -- / ب-ب / -ب ب / -ب ب / -- (فعَلن / فعَلن / فعَلن / فاعلٌ /

فاعلٌ / فعَلن)

صغاه بأغلى ما نملك

-- / ب-ب / -- / -- (فعَلن / فعَلن / فعَلن / فعَلن)

قدمنا ونقدم كل المطلوب إليه

-- / ب-ب / ب-ب / -- / -- / ب-ب / - (فعَلن / فاعلٌ / فاعلٌ / فعَلن /

فعَلن / فعَلن / فع)

كى ينمو يكبر يمتد ويثمر

-- / -- / ب-ب / -ب ب / -- (فعَلن / فعَلن / فعَلن / فاعلٌ / فعَلن)

واليوم نرى اللون الأخضر يبهت

-- / ب-ب / -ب ب / -- (فعَلن / فعَلن / فعَلن / فاعلٌ / فعَلن)

والأمل الغيم المنظور يكاد يضيع⁽⁴³³⁾

ب-ب / -- / -- / -ب ب / -ب ب / -- (فاعلٌ / فعَلن / فعَلن / فاعلٌ /

فاعلٌ / فعَلن)

ورغم كثرة استخدامه للمشتقة (فاعلٌ - ب ب) إلا أنه لم يستخدم خلفها إلا المشتقة

(فعَلن --) لضرورة انسياب الوزن ، فأجاد استخدامها موظفاً للإيقاعات لخدمة قصيدته

وتجربته الشعرية التي يصوغها من داخل زنارته .

ولننظر إلى هذه التفعيلة لدى الشاعر محمود درويش :

وأنا أنظر خلفي في هذا الليل

(433) أناشيد الفارس الكنعاني: جابر البطة ، ص ١٩ .

ب ب - / - ب / - - / - - / - - ب (فَعَلن / فاعلُ / فَعَلن / فَعَلن / فَعَلان)
في أوراق الأشجار وفي أوراق العمرُ
- - / - - / - - / - - ب (فَعَلن / فَعَلن / فَعَلن / فَعَلن / فَعَلن /
فَعَلان)

وأحرق في ذاكرة الماء وفي ذاكرة الرملُ
ب ب - / - ب / - ب / - - / - - ب (فَعَلن / فاعلُ / فَعَلان)
لا أبصر في هذا الليلُ

- - / - - ب / - - / - - ب (فَعَلن / فَعَلن / فَعَلن / فَعَلن / فَعَلن)
إلا آخر هذا الليلُ
- - / - - ب / - - / - - ب (فَعَلن / فاعلُ / فَعَلن / فَعَلن / فَعَلن)
دقات الساعة تقضم عمري ثانية ثانية

- - / - - ب / - - ب / - - / - - ب (فَعَلن / فَعَلن / فَعَلن / فَعَلن / فَعَلن)
فَعَلن / فَعَلن / فَعَلن / فاعلُ / فَعَلن)
وتقصر أيضاً عمر الليلُ⁽⁴³⁴⁾
ب ب - / - - ب / - - / - - ب (فَعَلن / فَعَلن / فَعَلن / فَعَلان)

ومن الملاحظات العروضية على الأبيات أن الشاعر أورد (فاعلُ ب ب) عدة
مرات ولكنه استخدم خلفها فقط (فَعَلن - -) وقد ألحق التذييل بالتفعيلة (فَعَلن - -) لتصبح
فَعَلان - - ب) وقد استخدمها في نهاية الأبيات "الأول والثاني والثالث والسابع" خدمة
القافية العروضية ، فيما ألحق الحذف في أواخر الأبيات "الرابع والخامس والسادس" ، وهي
كالتالي بالترتيب (فَعَل ب / فَعَل ب / فَع -) .

عندما أردت أن أمثل لاستخدام محمود درويش لهذه التفعيلة وبحثت في أعماله منذ
العام " ١٩٨٤م حتى العام ١٩٩٢م " فاجأني عدم وجود أي من القصائد على هذه التفعيلة
سوى قصيدة واحدة تتكون من عشرة أبيات في ديوانه " أرى ما أريد " أوردت مثلها أعلاه ،
وأعماله في تلك المرحلة الزمنية : ديوان " حصار لمدائح البحر ١٩٨٤م " و ديوان " هي
أغنية هي أغنية ١٩٨٦م " وديوان " ورد أقل ١٩٨٦م " وديوان " أرى ما أريد ١٩٩٠م "
وديوان " أحد عشر كوكباً ١٩٩٢م " ⁽⁴³⁵⁾ ، وهذا يعتبر مفاجئاً كون تفعيلة المتدارك من

⁽⁴³⁴⁾ الأعمال الكاملة : محمود درويش ، ط١ ، الجزء الثاني ، ص ٣٥٧ .
⁽⁴³⁵⁾ انظر المصدر السابق .

أشهر وأكثر الأوزان التي ينظم عليها كبار شعرائنا المحدثون ، وسبب هذا الابتعاد كما أرى لجوء درويش إلى القصيدة الديوان في هذه المرحلة ، وقد غلب مواضيعها الملحمية الحزن ، وهذه المرحلة كانت ذروة إحساسه بالغربة وثقل الإبتعاد عن الوطن ، وهذا لا يتلاءم مع وزن تفعيلية " المتدارك " .

هـ - التفعيلة مُفَاعَلَتْن (ب-ب ب -)

وهي تفعيلية بحر الوافر .

و - التفعيلة مَفَاعِيلِن (ب---ب)

وهي تفعيلية بحر الهزج .

وأوردتهما معاً وذلك لعدة أسباب سنذكرها بعد إيراد مشتقتيهما ، فمشتقة التفعيلة (مُفَاعَلَتْن ب-ب ب -) هي (مُفَاعَلَتْن ب---ب) ويجوز استخدامها بحرية ومشتقتي التفعيلة (مَفَاعِيلِن ب---ب) (مَفَاعِيلُ ب---ب) وهي التفعيلة الوحيدة التي يجوز استخدامها بحرية مع التفعيلة الأصلية أما المشتقة الأخرى (مَفَاعِلِن ب-ب -) فلا تأتي إلا بشروط خاصة .

وأسباب إيرادها معاً الآتي :

أولاً: المشتقة (مُفَاعَلَتْن ب---ب) هي نفسها (مَفَاعِيلِن ب---ب) .

ثانياً: هذا التطابق أدى إلى خلط الشعراء الذي يعتمدون التفعيلة كأساس لأوزان قصائدهم بين هاتين التفعيلتين ، فلا يمكن لنا أن نعرف ما هي التفعيلة المستخدمة إلا إذا وجدنا التفعيلة مُفَاعَلَتْن (ب-ب ب -) .

ثالثاً : إعتد الشعراء المحدثون (مُفَاعَلَتْن ب-ب ب -) (مُفَاعَلَتْن ب---ب) أكثر بكثير من إعتداد التفعيلة (مَفَاعِيلِن ب---ب) لذلك من الصعب أن نجد قصيدة تعتمد التفعيلة (مَفَاعِيلِن ب---ب) مع مشتقتها مَفَاعِيلُ (ب - ب -) بل يمكننا القول أنه نادر جداً .

رابعاً : التفعيلة (مُفَاعَلَتْن ب-ب ب -) لا توجد في مشتقات التفعيلة (مَفَاعِيلِن ب---ب -) ولكن التفعيلة الأخيرة موجودة كمشتقة لمفاعلتن (ب-ب ب -) .

كما أن المشتقة (مَفَاعِيل ب---ب -) مع إمكانية اشباع الضمة تصبح مَفَاعِيلِن (ب-ب -) وهي جائزة ، لذلك أوردتها بعض الشعراء فكان الاستخدام الأشهر لهاتين التفعيلتين هو (مُفَاعَلَتْن ب-ب ب -) ومفاعلتن ب---ب - وبعضهم أضاف مَفَاعِيل ب - ب - وأقر صحة استخدامها وهي لا تخل بالموسيقى بسبب جواز الإشباع كما أشرنا .

ومثال هذه التفعيلة مانجده لدى الشاعر عمر خليل عمر في قصيدته " لن أركع "

حيث يقول :

ب-ب-ب / -ب- (مفاعلتن / مفا)

حافظ بيتي وإسمى (٢)

- / ب- - - / ب- - - (مف / مفاعلتن / مفاعل)

في جنوب الذاكرة

- / ب- - - / ب- (تن / مفاعلتن / مفا)

وتعاليم الشجر

ب / ب- - - / ب- (م / مفاعلتن / مفا)

وهنا نلاحظ أن الشاعر استخدم المقطع الطويل (مف) في بداية البيت الشعري في الأبيات "الأول والرابع" فيما استخدم المقطع القصير (ب) في بداية البيت السادس وهذا جائز، ولكنه يشق على القارئ التفريق بين هذا الاستخدام وبين التدوير العروضي في الأبيات (الأول والثاني) و"الرابع والخامس" فالثاني يبدأ بمقطع طويل ولكنه ليس (مف-) المستخدم في البيت الأول وإنما تكتملة التفعيلة في نهاية البيت الأول مفاعل (ب- -) وباقى التفعيلة (تن -) في بداية "البيت الثاني" وكذلك في بداية "البيت الخامس" فهي (تن -) تكتملة التفعيلة في "البيت الرابع".

وكذلك من الملاحظ استخدامه لمقطع قصير يتلوه مقطع طويل (ب-) في نهاية الأبيات "الثالث والخامس والسادس" ويشق على القارئ معرفة هل استخدام التدوير العروضي أم لا مما يُثقل الوزن المناسب المنبعث من التفعيلة، وأورد ملاحظة أخيرة حيث استخدم للتفعيلة (مفاعل ب-ب) في نهاية "البيت الثاني" وهو استخدام جائز وربما يميل القارئ إلى اشباع الكسرة في هذه الحالة كما أشرنا.

ويقول الشاعر فايز أبو شمالة في قصيدته "نافذة من الأسلاك":

تقول وداع

ب-ب-ب / ب-ب (مفاعلتان)

وتكتم في براءتها هدير الحزن

ب-ب-ب / ب-ب-ب / ب- - - / ب (مفاعلتن / مفاعتن / مفاعلتن / م)

تكتم أنة الأوجاع

ب-ب-ب / ب- - - (فاعلتن / مفاعلتان)

فحارت هدأة الكلمات بين مهابة نجلاء

ب- - - / ب-ب-ب / ب-ب-ب / ب- - - / ب (مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن / م)

مفاعلتن / م

بين تلهف للقلب كاد يُمزق الأضلاع

ب-ب- / ب-ب-ب- / ب-ب-ب-ب- (فاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتان)

لم اللهفة؟؟

ب-ب-ب- (مفاعلتن)

فحين تحمم الأشواق يخنقها كما فرس لجام وداع^(٤١)

ب-ب-ب- / ب-ب-ب-ب- / ب-ب-ب-ب-ب- / ب-ب-ب-ب-ب- (مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتان)

ها نحن نجد التدوير العروضي في الأبيات " الثاني والثالث والرابع والخامس " ،
فيما يستخدم التفعيلة " مفاعلتن ب-ب-ب- " ومشتقتها " مفاعلتن ب-ب-ب- " ويكتفي بهما
ليحملا مضمونه الحزين الذي يصف فيه لقاءه بابنته الصغيرة خلف شبك الزيارة ، ولحظات
الوداع الصعبة .

ز - التفعيلة : مستفعلن - - ب-

وهي تفعيلة بحر الرجز ، ومشتقتها (مستعلن - ب-ب-) و (متفعلن ب-ب-) التي
يجوز استخدامها مع التفعيلة الأصلية بحرية أما باقي التفعيلات فيمكن استخدامها ولكن ضمن
قيود وهما : (فاعلن ب-) و (مستفعل - - -)

ولكثرة الصور التي تأتي عليها مشتقات هذه التفعيلة ، سنجد الكثير من الشعراء
يقعون في الخلل العروضي عند اعتماد هذه التفعيلة كأساس عروضي ، ما لم يسر بحذر
مزاجاً بين هذه المشتقات الكثيرة بما لا يخل بالوزن .

يقول الشاعر خضر محجز في قصيدته " لا " على تفعيلة (مستفعلن - - ب-) :

لأننى وجدت نفسى ملء نفسى

ب-ب-ب- / ب-ب-ب- / ب-ب-ب-ب- / - (متفعلن / متفعلن / متفعلن / مس)

شاعراً وثائراً وساخراً

ب-ب-ب- / ب-ب-ب- / ب-ب-ب- (تفعلن / متفعلن / متفعلن)

وعاشقاً

ب-ب-ب- (متفعلن)

لأننى هتكت رمسي

ب-ب-ب- / ب-ب-ب- / - (متفعلن / متفعلن / مس)

(41) سيضمنا أفق السناء : فايز أبو شمالة ، ص ٥٥ .

كالرياح

-ب-ب (تفعلان)

مقدماً ، مدموماً وقادراً

-ب-ب / -ب-ب / -ب-ب (متفعلن / متفعلن / متفعلن)

وحانقاً

-ب-ب (متفعلن)

لأننى أشعلت شمس زفرة من خافقى

-ب-ب / -ب-ب / -ب-ب / -ب-ب (متفعلن / متفعلن / متفعلن / متفعلن)

وكنت دوقاً سابقاً

-ب-ب / -ب-ب (متفعلن / متفعلن)

كرهت كل هذه القبائح المبرره⁽⁴⁴²⁾

-ب-ب / -ب-ب / -ب-ب / -ب-ب (متفعلن / متفعلن / متفعلن / متفعلن)

والشاعر يستخدم التفعيلة (متفعلن -ب-) ومشتقتها (متفعلن ب-ب-) ويكتفى

بهذه النغمة المتولدة من اختلاطهما فقط .

و يقول الشاعر فايز أبو شمالة في قصيدته " المخاض تحت جذع نخلة " :

خذني إلى نخل العراق

-ب-ب / -ب-ب-ب (متفعلن / متفعلان)

شمساً ربيعاً قطرة في النهر لو ضاق الخناق

-ب-ب / -ب-ب / -ب-ب / -ب-ب (متفعلن / متفعلن / متفعلن / متفعلان)

فالغف مياة العز يا الأردن حتى نرتوي

-ب-ب / -ب-ب / -ب-ب / -ب-ب (متفعلن / متفعلن / متفعلن / متفعلن)

فالصدر يلهث اشتياق

-ب-ب / -ب-ب-ب (متفعلن / متفعلان)

والعمر يركض امتشاق

-ب-ب / -ب-ب-ب (متفعلن / متفعلان)

والمجد يركع يا عراق

-ب-ب / -ب-ب-ب (متفعلن / متفعلان)⁽⁴⁴³⁾

خذني معك⁽⁴⁴⁴⁾

⁽⁴⁴²⁾ اشتعالات على حافة الأرض : خضر محجز ، ص ٦ و ص ٧ .

⁽⁴⁴³⁾ خلل في الوزن .

--ب- (مستفعلن)

فالشاعر يستخدم تفعيلة الرجز (مستفعلن ب-ب-) وهنا مشتقتها (متفعلن ب-ب-) وألحقها التذييل فأصبحت (متفعلن ب-ب-ب-) ، ولكننا نجده يخلط تفعيلة أخرى هي (متفعلن ب-ب-ب-ب) من بحر الكامل وهذا غير جائز .

ح - مفعولات ---ب

وهي التفعيلة الثامنة من التفعيلات التي يجوز اعتمادها كأساس لوحدة القصيدة الحديثة ، إلا أنني لم أجد من يكتب على هذا الوزن حتى على المستوى العربي ، فأصبح كالأوزان القديمة المهملة ، وهو قصور آخر يُضاف إلى الإختزالات التي لازمت التطور الحديث للشعر العربي ، وتراجعا واضحا في إيقاعات بحور الخليل وتنوع الصور التي ترد عليها .

٤ - التفعيلات المختلطة في شعر التفعيلة

يجري نظام شعر التفعيلة الحديث على تفعيلة واحدة صافية مناسبة ، يكرر الشاعر ما يريد في كل بيت حسب هواه وما يفرضه المعني ، أما في القصائد الحديثة التي تعتمد أكثر من تفعيلة والتي يريد فيها الشاعر أن يمزج بين تفتيلتين ، فيجب أن تجري على نظام صارم كما في المثال التالي :

(التفعيلة الأساسية + التفعيلة الأساسية + التفعيلة الأساسية + التفعيلة الفرعية

التفعيلة الأساسية + التفعيلة الفرعية

التفعيلة الأساسية + التفعيلة الأساسية + التفعيلة الفرعية)

وهذا يعني الحرية في عدد التفعيلة الأساسية في كل بيت شعري ، وعدم الحرية في تفعيلة القافية المختلفة التي يجب أن ينتهي بها كل بيت شعري ، ونورد المثال الذي أوردته نازك الملائكة على البحر الوافر :

" مفاعلتن فعولن "

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن فعولن

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

مفاعلتن فعولن

(444) سيضمنا أفق السناء :فايز أبو شمالة ، ص ٨٠ .

ويُشترط أن ينتهي كل شطر في القصيدة بالتفعيلة - فعولن - " (٤٤٥) " و مثال المزج بين تفعيلتين كما نجده في قصيدة " اللهم اجعله خيراً " يقول الشاعر عبد الحميد طقش :

ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- (متفعلن / متفعلن / مستعلن / فعول)

ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- (متفعلن / متفعلن / فعول)

ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- (متفعلن / متفعلن / فعولن)

ويقول في ختام قصيدته :

ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- (متفعلن / متفعلن / مستعلن / فعولن)

متفعلن / مستعلن / مستعلن / عولان)

ب-ب- / ب-ب- (متفعلن / فعول)

ب-ب- / ب-ب- (متفعلن / فعول)

ب-ب- / ب-ب- (متفعلن / فعول)

ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- (متفعلن / مستعلن / متفعلن)

هيا " اسفيرا مدحلاه " (٤٤٦) " (٤٤٧)

ب-ب- / ب-ب- (مستعلن / متفعلن)

هذا المزج بين التفعيلة " مستعلن -- ب- " ومشتقتيها " متفعلن ب-ب- " و " مستعلن ب-ب- " من جهة والتفعيلة " فعولن " ومشتقاتها " فعول ب-ب- " وعولن - - " في القافية العروضية لكل بيت شعري من أبيات قصيدته عدا الخروج الغير مبرر في البيتين الأخيرين ، ولكن هذا المزج الرائع بين التفعيلتين لا يقتصر دوره الوظيفي خدمة للإيقاع وإنما ينعكس إثراءً على المضمون الذي يمكن أن يحمله هذا التنوع الإيقاعي بين الحركة في " مستعلن " والشحوب الحزين في فعولن ، فجاءت القصيدة مميزة في الشكل والمضمون . ولننظر إلى استخدام الشاعر محمود درويش في (قصيدته اللقاء الأخير في روما) للتفعيلة (مفاعلتن ب-ب-) ومزجها مع (فعولن ب-ب-) :

أحبك إذ أحب طلاق روعي

ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- / ب-ب- (مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن)

(445) انظر قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة ، ص ٨٣ و ص ٨٤ .

(446) جملة عبرية تعني " دخل العدد " وهو الوقت الذي يقوم به السجانون بعد الأسرى يومياً ، حيث يقوم السجانون بإجراء العد ثلاث مرات للأسرى يُجبر الأسرى على الوقوف أثناء إجراء العدد ، وقيل القيام بإجراء العد يملأون السجن ضجيجاً وصراخاً غير مكبرات الصوت بهذه الجملة " سفراه متخيلاه " .

(447) جنور وأجنحة : عبد الحميد طقش ، ط ١ (غزة ، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، ١٩٩٦ م) ص ٤٣ و ص ٤٤ .

من الألفاظ والدنيا هديلٌ

ب-ب-ب- / ب-ب-ب- (مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن)

ولو.. لو أستطيع رفعت حيفا

ب-ب-ب- / ب-ب-ب- (مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن)

كقنطرة لتبلغك الخليلُ

ب-ب-ب- / ب-ب-ب- (مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن)

أحقاً أن هذا الموت حق

ب-ب-ب- / ب-ب-ب- (مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن)

وأن البحر يطول الأصيلُ

ب-ب-ب- / ب-ب-ب- (مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن)

وأن مساحة الأشياء صارت

ب-ب-ب- / ب-ب-ب- (مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن)

حدود الروح قد غاب الدليلُ⁽⁴⁴⁸⁾

ب-ب-ب- / ب-ب-ب- (مفاعلتن / مفاعلتن / فعولن)

ولولا أن هذه القصيدة هي قصيدة طويلة وما أتينا به مثلاً هو جزء منها ، حيث قام الشاعر بتجزئتها إلى أجزاء عدة ولون فيها في استخدام التفعيلات لقلنا عنها : إنها قصيدة تقليدية تلتزم البحر الوافر تماماً ، وحتى أنها تلتزم بالقافية .

أما الشاعر فايز أبو شمالة فيلجأ إلى المزج بين تفعيلتي بحر البسيط ، " مستفعلن -- ب- " و " فاعلن ب- " ، فيقول من معتقل نفحة الصحراوي في قصيدته " إليها " :

لا تخذليه إذا ما جاء مغتسلاً

-- ب- / ب-ب- / -- ب-ب- (مستفعلن / فعلن / مستفعلن / فعلن)

من الليالي وعطر الشوق أضناه

ب-ب- / ب-ب- / -- ب-ب- (متفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن)

عباد شمس والمودة⁽⁴⁴⁹⁾ ماؤه

-- ب- / -- ب- / ب-ب- (مستفعلن / فعلن / متفعلن / فاعلن)

معها⁽⁴⁵⁰⁾ يدور فدوري حيث لقياه

⁽⁴⁴⁸⁾ ديوان محمود درويش : محمود درويش ، ج ٢ ، ص ١٤٠ .

⁽⁴⁴⁹⁾ يجب إشباع الضمة لضرورة اشتقاقات الوزن .

⁽⁴⁵⁰⁾ يجب تسكين العين في " معها " ليصبح الوزن " مستفعلن ب- " ويستقيم ، ولو تم تحريك العين وهو الصواب لغوياً لخرجنا من التفعيلة إلى تفعيلة أخرى " متفاعلن ب-ب- " .

--ب / -ب / -ب -- / -ب -- / -ب -- (مستفعلن / فعِلن / مستفعلن / فعِلن)
أعطيه حباً به

--ب / -ب / -ب -- (مستفعلن / فاعلن)
يرتاح من تعب

--ب / -ب / -ب -- (مستفعلن / فعِلن)
يلقى هواه وتحكي الطير دنياه

--ب / -ب / -ب -- / -ب -- / -ب -- (مستفعلن / فعِلن / مستفعلن / فعِلن)
فوق الظنون وهذا القلب من شغف

--ب / -ب / -ب -- / -ب -- / -ب -- (مستفعلن / فعِلن / مستفعلن / فعِلن)
يرنو لطيفك فيما الوجد أعياه^(٤٥١)

--ب / -ب / -ب -- / -ب -- / -ب -- (مستفعلن / فعِلن / مستفعلن / فعِلن)

لقد التزم الشاعر بشروط المزج بين التفعيلتين ، فقد انتهت كافة أبيات القصيدة بالتفعيلة الفرعية " القافية " وهنا هي " فاعلن -ب - " ، ورغم التزامه بإيراد التفعيلة الفرعية " فاعلن " بعد كل تفعيلة أساسية " مستفعلن " بسبب رغبته في الحفاظ على نغمة بحر البسيط ، لتعلو موسيقاه ، فإنه يعرف جواز الاستغناء عن ذلك ، و فقط الإلتزام بأن يورد التفعيلة الفرعية في النهاية العروضية لكل بيت ، مع العلم أننا لا نستطيع أن نقول : إن الشاعر التزم بالبحر البسيط تفعيلة وقافية ، ولننظر إلى البيت السادس الذي ينتهي بالقافية الباء المكسورة المسبوقة بحرف متحرك بالفتحة ، ولو وضعناه على صورة البيتين لاختلفت القافية ، هذا عدا الرغبة والقصد لدى الشاعر بالكتابة على الشكل الجديد لا القديم .

ثانياً : القافية

القافية عند الخليل : " هي الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين في آخر البيت الشعري وهي إما بعض كلمة أو كلمة وبعض أخرى أو كلمتان . " (٤٥٢)
والقصيدة القديمة العمودية لا تُعد قصيدة بدون القافية ، وفي تعريف القصيدة التقليدية نجد لزماً لتصاق البحر الواحد والقافية الواحدة بمفهوم الشعر وكنهه وكيونته ، " القصيدة

(451) سيضمننا أفق السناء : فايز أبو شمالة ، ص ٦٩ وص ٧٠ .

(452) الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي: د. محمد عبد المنعم خلفي ود. عبد العزيز شرف ، ط (بيروت ، دار الجيل ، ١٩٩٢م) ص ١٢٥ .

مجموعة من أبيات الشعر من بحر واحد وقافيته واحدة ، قد التزم فيها أحكام عروض الشعر ، هكذا يعرف القدماء القصيدة " . (453)

والأخفش يطلق على الثلاثة الأبيات فما فوقها قصيدة وابن جني يطلق على ما زاد على الثلاثة ، وأغلب العلماء لا يطلق اسم القصيدة إلا على سبعة أبيات فصاعداً ، والقصيدة لا بد أن تكون من بحر واحد . (454)

القافية عند العرب صوت " قال الأخفش : العرب لا تعرف الحروف ، أخبرني من أتق أنهم قالوا لعربي فصيح أنشدنا قصيدة على الدال فقال : وما الدال يا أبي ؟ ، وسألت العرب وغيرهم عن الدال وغيرها من الحروف فإذا هم لا يعرفون الحروف " (٤٥٥)

وهي في الشعر العربي ذات سلطان يفوق ما لنظائرها في اللغات الأخرى ، فقد حافظ العرب على وحدة الإيقاع والوزن أشد محافظة ، فالتزموها في أبيات القصيدة كلها ، وزادوا أن التزموا قافية واحدة في جميع أبيات القصيدة ، ولم يكتفوا بالحرف الأخير في القافية وهو حرف الروي ، بل التزم بعضهم تقفية أبيات القصيدة كلها بأكثر من حرف ، واتبع ذلك أبو العلاء المعري في لزومياته ، وسمى البلاغيون ذلك " لزوم ما لا يلزم " ، وكانت مقياس البراعة في الشعر العربي لأن الشاعر يزيد وحدات الإيقاع الصوتية . (456)

وعلم القافية هو " علم يعرف أواخر الأبيات الشعرية من حيث ما يعرض لها من حركة وسكون ولزوم وحوار وفصيح وقبيح ، لذا فهو علم يبحث في حروف القافية حركاتها وما يجب لها من لوازم وما يعرض لها من عيوب . " (٤٥٧)

و القافية علم مستقل وضع أصوله أيضاً الخليل بن أحمد وهو " علم يعرف به أحوال الأبيات الشعرية من حيث ما يعرض لها من حركة وأسكون وغيرها ، أو هو العلم الذي يبحث في أحكام الحروف الأخيرة للبيت الشعري وما يجب لها من لوازم وما يعرض لها من عيوب ، هكذا كانت عند القدماء وكانت لها سطوة عظيمة يقاس بها جودة الشعر واجادة الشاعر ، وبدونها وبدون اجادتها يسقط الشعر في نظر النقاد والقراء .

والقافية ظاهرة بالغة التعقيد لها وظيفتها الخاصة في التطريب كاعادة الإصوات ، والقافية ليست مجرد أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر بل هي عامل مُستقل وصورة تضاف إلى غيرها من الصورة ولا تظهر وخلفيتها الحقيقية كغيرها من الصور إلا في علاقتها بالمعنى " . (458)

(453) المرجع السابق ، ص ٥ .

(454) انظر المرجع السابق ، ص ٥ .

(455) كتاب القوافي : الأخفش ، ت عزة حسن (دمشق ، وزارة الثقافة ، ١٩٧٠م) ص ١

(456) النقد الأدبي الحديث : د. محمد غنيمي هلال ، ص ٣٦ و ص ٣٧ و ص ٤٢٣ .

(457) الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي : د. محمد خفاجي ود. عبد العزيز شرف ، ص ١٢٥ .

(458) بنية اللغة الشعرية : جان كوهين ، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري ، ط ١ (الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ، ١٩٨٦م) ص ٧٤ .

ويقول د. محمد غنيمي هلال : وللقافية قيمة موسيقية في مقطع البيت وتكرارها يزيد في وحدة النغم ، ولدراستها في دلالتها أهمية عظيمة فكلماتها في الشعر الجيد ، ذات معان متصلة بموضوع القصيدة بحيث لا يشعر المرء أن البيت مجلوب من أجل القافية ، وإنما تكون هي المطلوبة لأجله ، وحول ارتباط موضوع الشعر بدلالة حروف القوافي ، ووقعها من حيث الشدة والسهولة في النطق .

وحول ارتباط القافية بالمعنى يناقش د. محمد غنيمي هلال رأى سليمان البستاني في مقدمته الإلياذة " أن القاف قد توجد في الشدة والحرب ، والادل في الفخر والحماسة والميم واللام في الوصف والخبر ، والباء والراء في الغزل والنسب هو قول إجمالي إذا صح من باب التغليب فلا يصح من باب الاطلاق " بقوله إن الأمر شبيه بعلاقة البحور بموضوعات القصائد وهذه الأحرف تختلف في موسيقاها تبعاً لحركتها وللحروف والحركات قبلها . (459)

والثورة الحقيقية على هذا الالتزام والملازمة بين الشعر العربي والقافية ، بأن الشعر هو كلام موزون ومقفى ، بدأ حقيقة في بعض الإرهاصات لعدد من شعراء العصر العباسي ، و توج بالموشحات النابعة والقادمة من الاندلس والتي مررت أو بشرت بتحرير الشعر العربي من القافية الواحدة .

إن العرب عرفوا الشعر المحرر من القافية منذ نشأة الشعر ، وقد كان مفترضاً إذا صحت النظرية التي تقول بأن الشعر العربي كان متأثراً إبان نشأته بأشعار نبوية آرامية زالت ولم يبق منها إلا القافية . (460)

" القافية ليست ضرورة من ضرورات الشعر الحر ، لأنها لم تعد لازمة لضبط الوزن ومن ثم فقد تحولت إلى أداة إيقاعية ولحنية يستطيع الشاعر استخدامها أو تركها ، القافية جملة يختلف عن اسقاطها من سطر واحد فالقافية هي نوع من المؤلفات ، أو تناسب الأصوات كالحبس ، وإن كانت تختص بأواخر الكلمات ، وأواخر الأبيات فتركها معناه الاستغناء عن نوع من المؤلفات . " (461)

لم تعد القافية إذن في اطار الشعر المعاصر ، أحد عناصر بناء البيت المفرد وإنما أصبحت تحرص على التفاعل مع الدوال الخرى في بناء القصيدة بكاملها ، ورغم عدم قدرة الأذن العربية على استساغة الشعر بدون قافية فهدمت " الشعر المرسل " إلا أن التحرر الكامل من سطوة ارتباط الشعر بالقافية لم يأت وقته ، وربما لن يأتي ، رغم كثرة المحاولين

(459) انظر النقد الأدبي الحديث: د. محمد غنيمي هلال ، ص ٤٤٣ .

(460) انظر بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف: عوني عبد الرؤوف ، ص ٨٣ .

(461) موسيقى الشعر العربي : د. شكرى عياد ، ط٢ (القاهرة ، دار المعرفة ١٩٧٨ م) ص ٩٦ .

التي لم تنته بعد لأن القافية " ليست شيئاً زائداً أو حلية متعمدة وإنما هي عنصر من جملة العناصر الأخرى التي تزيد المعنى قوة الوضوح وتعمق تجربة الكشف " . (462)

وما زالت القافية رغم كل محاولات التطور والتجديد القديمة والحديثة ، ركناً هاماً له علاقة بالإيقاع الذي هو روح الشعر .

تقول نازك الملائكة : " تعتبر القافية إذن عنصراً ضرورياً في إيقاع الشعر العربي ، وركناً مهماً في موسيقية الشعر الحر نظراً لما تحدثه من رنين وما تثيره في النفس من أنغام وأصداء " . (463)

في العصر الحديث تطور مفهوم القافية بتخفيف حدة سطوتها ، إذ أصبحت أحد عناصر بناء القصيدة وجزءاً من الإيقاع الموسيقي ، الذي يساعد في بناء النص الشعري المعاصر ، إذ يمكن تكراره متباعداً وتغييره مما يعطي حرية أخرى للشاعر في بناء النص الشعري المعاصر ، الذي لم تبق فيه القافية موحدة كما كان سائداً في القصيدة القديمة ، ورغم أنها ليست مفروضة بقيودها القديمة على الشاعر ، إلا أن الشاعر المعاصر لم يستطع أن يتخلص نهائياً من القافية ، فهي ما زالت ماثلة ، ولها أهمية خاصة في الشعر الحديث ولكن بمفهوم آخر مغاير للمفهوم التقليدي .

ويرى أحمد المعداوي " أن التغيير الجوهرى الذى لحق بالوزن والقافية هو الباب الذى فتح على مصراعيه لدخول الشعر العربى إلى عالم الحداثة الرحيب بل لارتفاعه إلى مستوى ما يكتب من شعر فى العالم " . (464)

والقافية حديثاً لا تقتصر وظيفتها على حبس الصوت وإنما تأخذ أبعاداً لغوية مهمة في شعرنا العربى وهذا ما جعل القدماء يهتمون بأنواع القوافى واضعين نظاماً صارماً لها ، فكان للقافية فى تراثنا مخزوناً ثقافياً وموسيقياً هاماً لم يستطع حتى المحدثون تجاهله فلم يغفلوها ، ولم يستطع أحد القفز عنها سوى دعاة قصيدة النثر التى لم تترسخ ولم تعتمدها الأذن العربية بعد ، وبالتالي تتجاوز أهمية القافية ما يمكن وصفه صوتياً إلى وظائف بنائية رئيسة فى القصيدة العربية الحديثة ، فهى حديثاً " حبساً ضرورياً للصوت حتى يسترجع المتكلم نفسه ، فهى فى ذاتها لا تعدو أن تكون ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن لحظات .. ولكنها بالطبع محملة بدلالة لغوية " . (465)

هذا عدا الوظيفة الإيقاعية والموسيقية التى مازالت تثيرها القافية فى نفس القارئ العربى الذى مازال يؤمن أن الشعر أصله الإنشاد والغناء ومردده إليه .

(462) الرؤيا والفن فى الشعر العربى الحديث بالمغرب : أحمد الطريس ، ص ٧٢ .

(463) قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة ، ص ١٩٢ .

(464) البنية الإيقاعية الجديدة للشعر العربى : أحمد المعداوي (مجلة الوحدة ، السنة السابعة ، العدد ٨٢ ، ١٩٩١) ص ٥٥ .

(465) بنية اللغة الشعرية : جان كوهين . ترجمة محمد الولي ومحمد العمرى ، ط١ (البيضاء . دار توبقال للنشر ، ١٩٨٦م) ص ٥٥

ب- القافية المتتالية .

والقافية جزء من الوزن الشعري للبيت ، وهي مع ذلك تحدد نهاية البيت إيقاعياً ، ولهذا فهي عامل أساسي في تقسيم القصيدة إلى أبيات .⁽⁴⁶⁶⁾

" كان مفترضاً أن يفقد الشعر العربي القافية أيضاً في اطار تطوره كشعر كمي ، بينما القافية ظاهرة نبرية ، غير أن الشعر العربي قد توقف عن التطور لأسباب تاريخية لاستمرار ظاهرة القافية . " ⁽⁴⁶⁷⁾

ولم يهملها الشعر الحر إذا كنا نقصد الدور الذي تلعبه في موسيقية القصيدة فالوظيفة الهامة كما يصفها صاحباً نظرية الأدب : " لها وظيفتها في التطريب كإعادة أو ما يشبه الإعادة . " ⁽⁴⁶⁸⁾

ويشير د.محمد غنيمي هلال إلى العلاقة الوثيقة بين المدرسة الرمزية الغربية ، والشعر العربي الحديث ، فقد نادى الرمزيون بالتهوين من قيمة القافية ، ونادوا بإهمالها أو إكتفوا بتقارب في الأصوات الأخيرة في الأبيات التي تتوافق فيها ، ولم يهتموا كذلك بأن يكون للبيت مصراع ، بل يكون وحدة كلة ، والموسيقى رهينة بتجربة الشاعر له أن يأخذ من القدماء أودع أو يبتكر إلا أن (مالارميه) نفسه لم يكن يحبذ هذا النوع من التجديد في الوزن ، ويضيف " تكاد تكون حجج الرمزيين هي كل حجج المجددين في شعرنا الحديث فقد ضاقوا بسيطرة القافية العربية ، وخرجوا على وحدة الوزن لنفس الأسباب التي شرحها الرمزيون . " ⁽⁴⁶⁹⁾

ويمكن النظر إلى القافية في العصر الحديث في شعر التفعيلة عبر أربعة أنواع :

ج- القافية المتجاوبة .

د- القافية المرسلة .

أ- القافية الموحدة : وهي القصيدة التي تنتهي أبياتها جميعاً بقافية واحدة وهذا نوع نادر في شعر التفعيلة في العصر الحديث .

يقول الشاعر فايز أبو شماله في قصيدته " أصداء " على تفعيلة المتقارب :

-- / ب-ب / ب-- / ب-- (عولن / فعول / فعولن / فعولن)

ب-ب / ب-ب / ب-- / ب-- / ب-- / ب-ب / ب-- (فعول / فعول / فعولن / فعولن / فعول / فعولن)

ب-ب / ب-- / ب-ب / ب-ب / ب-- / ب-- (فعول / فعولن / فعول / فعولن / فعولن / فعولن)

⁽⁴⁶⁶⁾ موسيقى الشعر العربي .د.شكري عياد ، ص ١٤١ .

⁽⁴⁶⁷⁾ المرجع السابق ، ص ٩٦ .

⁽⁴⁶⁸⁾ نظرية الأدب : رينيه ويليك وأوستن ورين (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٧م) ص ١٦٧ .

⁽⁴⁶⁹⁾ انظر النقد الأدبي الحديث : د. محمد غنيمي هلال ، ص ٤٤٦ .

لأنقش في جبهة الكون عزف الحياة ونبض السنابل⁽⁴⁷⁰⁾

ب-ب / --ب / --ب / --ب / --ب / ب-ب / --ب / ب- (فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن)
(فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن)

ها هي القافية الموحدة اللام الساكنة المسبوقة بحرف متحرك بالكسرة ويقول الشاعر في قصيدة براعم على تفعيلية (الرمل) :

ب-ب- / --ب- (فاعلاتن / فاعلن)
ب-ب- / --ب- (فاعلاتن / فاعلن)
أين لي القلب سراجاً في الجوى؟؟
ب-ب- / --ب- (فاعلاتن / فاعلن)
أين لي الفجر وإشراق المدى؟؟
ب-ب- / --ب- (فاعلاتن / فاعلن)
ب-ب- / --ب- (فاعلاتن / فاعلن)
ب-ب- / --ب- (فاعلاتن / فاعلن)

والألف اللينة المسبوقة بحرف متحرك بالفتحة " هي القافية هنا " والشاعر لجأ إلى استخدام التفعيلة (فاعلاتن --ب-) ومشتقتها (فاعلاتن ب --ب-) أما المشتقة (فاعلن - ب-) فألزم نفسه باستخدامها في نهاية عروض البيت الشعري لتضفي القافية موسيقية عالية على التفعيلة العروضية التي تم اختيارها بعناية ، وأحسن الشاعر استخدامها بما زاد من الموسيقى الخارجية التي تضاف إلى الموسيقى الداخلية المبتوثة في كلمات قصيدته .

يوصل الشاعر عمر خليل عمر مناداة أركان الوطن وأزهاره :

ب-ب-ب- / ب-ب-ب- / ب-ب-ب- / ب-ب-ب- / ب-ب-ب- / ب-ب-ب- / ب-ب-ب- / ب-ب-ب-
مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن
أحبك روضة غناء تملأ الكون بالريحان والقضب
ب-ب-ب-ب- / ب-ب-ب-ب- / ب-ب-ب-ب- / ب-ب-ب-ب- / ب-ب-ب-ب- / ب-ب-ب-ب- / ب-ب-ب-ب- / ب-ب-ب-ب-
مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن
ب-ب-ب-ب- / ب-ب-ب-ب- / ب-ب-ب-ب- / ب-ب-ب-ب- / ب-ب-ب-ب- / ب-ب-ب-ب- / ب-ب-ب-ب- / ب-ب-ب-ب-
مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن

(470) سيضمننا أفق الشتاء: فايز أبو شمالة، ص ٩٣ .
(471) المرجع السابق، ص ١٣٢ .

أحبك شمس نيسان وشمساً من شمس الحق لم تغب⁽⁴⁷²⁾

ب-ب-ب / ب-ب-ب / ب-ب-ب / ب-ب-ب / ب-ب-ب

مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن

ويُحافظ الشاعر على القافية الموحدة في كافة أبيات قصيدته ، وهي " الباء المكسورة المسبوقة بحرف متحرك "

ب - القافية المتتابعة

القافية المتتابعة في قصيدة شعر التفعيلة هي التسمية الحديثة لتتالي اتحاد نهايات الأبيات ، لأننا نادراً ما نجد قافية واحدة وحيدة في القصيدة الحديثة وغالباً ما يلجأ الشعراء إلى التنويع في القوافي بشكل متتال أحياناً .

ومن أمثلة القافية المتتابعة ما نجده لدى الشاعر عمر خليل عمر في قصيدته "مع

الزمن" على تفعيلة "الرجز"

الحب والأحباب والعهود

(مستفعلن / مستفعلن / مُتَفَّع)

ب-ب-ب / ب-ب-ب / ب-ب-ب

الوصل والرجاء والصدود

(مستفعلن / متفعلن / مُتَفَّع)

ب-ب-ب / ب-ب-ب / ب-ب-ب

كبسمة في ليلة عيوس

(متفعلن / مستفعلن / مُتَفَّع)

ب-ب-ب / ب-ب-ب / ب-ب-ب

أوزفة بدونما عروس

(مستفعلن / متفعلن / مُتَفَّع)

ب-ب-ب / ب-ب-ب / ب-ب-ب

تعربد الأحزان في ديارها

(متفعلن / مستفعلن / متفعلن)

ب-ب-ب / ب-ب-ب / ب-ب-ب

وترقص الأيام مع^(٤٧٣) سمارها^(٤٧٤)

(متفعلن / مستفعلن / متفعلن)

ب-ب-ب / ب-ب-ب / ب-ب-ب

هكذا نجد القافية المتتابعة الدال الساكنة تسبقها الواو المضمومة في بيتين متتاليين هما الأول والثاني فيم نجد السين الساكنة بعد الواو المضمومة في البيتين الثالث والرابع ثم نجد الألف فالراء المفتوحة فالهاء المفتوحة فالألف هي القافية في الأبيات الخامس والسادس وهذا التنويع هو جزء من التنوع الموسيقي الذي يركز على الوزن الذي يعتمد تفعيلة (مستفعلن -ب-) ومشتقبتها (متفعلن ب-ب-) و(مُتَفَّع ب-ب) والأخيرة تشبه التفعيلة (فعل ب-ب) المشتقة من (فعل ب-ب-) وهذا أيضاً إضافة نوعية إلى الوزن العروضي.

(٢) أغاني الوطن: عمر خليل عمر (غزة ، اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، ١٩٩٨م) ص ٢٠ .

(473) يجب تسكين العين لكي يستقيم الوزن " التسكين للضرورة " .

(474) لن أركع: عمر خليل عمر ، ص ٤٨ .

ب- / - / - ب- ب- ب- / - / - حابفة- - ب- (علن / متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن)

هذي وربقات الخريف

و يقول عدنان الصباح مخاطباً الحبيبة المعشوقة التي تتوحد في الوطن :

- ب- / ب- ب- ب- ب (متفاعلن / متفاعلن)

- ب- / - / - ب- ب (متفاعلن / متفاعلن)

- ب- / - / - ب- ب (متفاعلن / متفاعلن / متفاعلن)

عمق الأرض أغنية النهار⁽⁴⁷⁵⁾

- / - / - ب- ب- ب (لن / متفاعلن / متفاعلن)

ها هو الشاعر يوالي إحضار القافية نفسها في نهاية كل بيت من الأبيات السابقة ، فجاءت كلمة " النهار " كقافية - رغم تكرارها - في الأبيات " الأول والثاني والرابع " .

ويقول الشاعر خضر محجز وهو مبعث في قصيدته " عند زمريا أحبك أكثر " على تفعيله الكامل :

- ب- / - / - ب- ب (متفاعلن / متفاعلن / مُ)

- ب- / - / - ب- ب (تفاعلن / متفاعلن / متفاعلن)

- ب- ب- ب- ب- ب (متفاعلن / متفاعلن / مُ)

- ب- ب- / - (تفاعلن / متفاعلن)

- ب- / - / - ب- ب (عِلن / متفاعلن / متفاعلن)

- ب- ب- ب- / - (متفاعلن / متفاعلن)

أُتسِير نَحْو المَقْصَلَة ؟؟ (476)

- ب- ب- ب- / - (متفاعلن / متفاعلن)

على تفعيله الكامل يحمل الشاعر همومه ويسير رغم السجن والإبعاد ، والتدوير العروضي يبرز في نهاية البيت الأول (مُ ب) ويكمل تفعيلته في بداية البيت الثاني (تفاعلن ب- ب-) ، وينتهي بيته الثاني بتفعيله تامة ، ويُدَوَّر عروضياً في البيت الثالث والرابع والخامس ، وتأتي القافية " الهاء الساكنة المسبوقة بالفاء المفتوحة في البيت الأول والثالث حيث تنتهي التفعيلة التامة عروضياً ودلالياً وتكرر كلمة " الخريف " في الثاني والرابع ، تأتي القافية المتتالية في الأبيات السادس والسابع والثامن " الهاء الساكنة المسبوقة باللام المفتوحة " وهي قافية تامة عروضياً ودلالياً .

ج - قافية مختلطة

ورغم الإهتمام بالحفاظ على القافية أصبح شكل الحفاظ على القافية يعود للشاعر وحده ، وهو من يحدد هذا الشكل وحده ، وبدون نظام صارم كما كان قديماً ، وكما تقول يمينى العيد في التغييرات التي طرأت على بنية القصيدة في عصر النهضة : " أصبح شكل الالتزام بالقافية متروكاً للشاعر فهي مثلاً مختلفة بين بيت وآخر أو مختلفة كل بيتين أو مختلفة كل مقطع " .⁽⁴⁷⁷⁾

⁽⁴⁷⁵⁾ درب الخبز والحديد: عدنان الصباح ص ٢١ .

⁽⁴⁷⁶⁾ اشتعال على حافة الأرض : خضر محجز ، ص ٦٨ و ص ٦٩ .

⁽⁴⁷⁷⁾ انظر قصيدة النثر العربية : أحمد بزون ، ص ٣٠ .

لننظر إلى هذه القافية أو الوقفة في قصيدة الشاعر خضر محجز في قصيدته (حملتنا من بقاينا العواصف) على تفعيلية (بحر الرمل) حيث يقول :

وتقدمنا .. تحدينا .. اقصفونا

ب ب ب / -- ب / -- ب / -- ب (فَعَلَاتِن / فاعلاتن / فاعلاتن)

هاهو الآن شهيد

-- ب / ب ب -- (فاعلاتن / فَعَلَاتِن)

يرتقي نحو الأعلى

-- ب / -- ب (فاعلاتن / فاعلاتن)

اقصفونا

-- ب (فاعلاتن)

دائماً في قصفكم سوف نزيد

-- ب / -- ب / ب ب -- (فاعلاتن / فاعلاتن / فَعَلَاتِن)

آثم من قال جرحي

-- ب / -- ب (فاعلاتن / فاعلاتن)

عزل نحن نحامي عن بقاينا

-- ب / ب ب -- / -- ب / -- ب (فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فا)

وحق الموت في أرض الجدود⁽⁴⁷⁸⁾

-- ب / -- ب / ب ب -- (فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن)

على تفعيلية (فاعلاتن ب -- ب --) إرتكز الشاعر ليصف حالة شعب متمرد يتحدى القصف بالشهادة ويدافع عن حق البقاء متشبثاً بالأرض بالموت الذى يعنى الحياة والاستمرار فوق أرض الأجداد ، ونقف سريعاً عند استخدامه للمشتقين (فَعَلَاتِن ب ب --) في البيت الثاني والخامس و (فاعلاتن) في البيت الأخير الذي هو خاتم القصيدة ، ليأتي هذا الاستخدام الإيقاعي موقفاً في الجانب الموسيقي ، فقد التزم باستخدام هاتين المشتقتين في نهاية الأبيات ليضفي نغماً خاصاً يضيفي إيقاعاً مميزاً على هذه القوافي ، ثم نشير إلى ظاهرة التدوير العروضي التي استخدمها في البيت قبل الأخير انتهى بجزء من التفعيلية (فا -) فيما أكمل في بداية البيت الأخير بتكميلة التفعيلية (علاتن ب --) أما حول القافية أو وقفاته في القصيدة فإننا نجد الأبيات (الأول والرابع والثامن) تنتهي بالكلمات (اقصفونا / اقصفونا / بقاينا) فنجد النون المفتوحة المتبوعة بحرف المد الألف ، تشكل قافية

(478) اشتعالات على حافة الأرض : خضر محجز ، ص ٣٧ ، ص ٣٨ .

مستقلة ، فيما تنتهي الأبيات " الثاني والخامس والتاسع " تنتهي بالكلمات " شهيد / نزيد / الجدود " حيث الدال الساكنة المسبوقة بحرف المد الياء في الثاني والخامس ، والواو في التاسع لتشكل قافية أو وقفه خاصة ، فيما تنتهي الأبيات " الثالث والسادس والسابع " بالكلمات " الأعالي ، نفسي ، جرحي " حيث تنتهي بالياء ، فيما تختلف الحروف التي تسبقها وهي اللام والسين والحاء ، ولو أردنا أن نبحث عن العلاقة التي تربط هذه القوافي بالمعاني والمضامين العامة للقصيدة فلا نعدم أن نجد القصيدة تتحدث عن الألم والمعاناة ، التي تمثلها القافية النون المفتوحة التي يتبعها صوت المد بالألف ، في حين تشير الدال الساكنة إلى التحدي الذي تمثله الكلمات " شهيد ، سوف نزيد ، أرض الحدود " فيما نجد الرجوع إلى الذات والوجع النفسي يحدث عند استخدام الكلمات " يرتقى نحو الأعالي ، نفسي ، جرحي "

ويقول الشاعر محمود الغرباوي في ديوانه " رفيق السالمي يسقي غابة البرتقال " في قصيدته " جدلية الغربة والوطن " على تفعيله الكامل :

في البيوت يفكرون:

ب-ب-ب-ب-ب (فاعلن / مُتفاعلات)

في غد تنكب جثة سافل فوق الرصيف

ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب (فاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلات)

في غد نرتاح من لدغات ناب

ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب (فاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلات)

يتساءل الزيتون

ب-ب-ب-ب-ب (مُتفاعلن / متفاع)

أي حصانة لمن استحل الزيت ، هربه

ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب (لن / مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن)

وقوداً للجنازير الغليظة؟؟

ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب (علن / مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن)

ولسارق الأعمار يوجهها إلى السجان

ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب (مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن)

أي حصانة لتجارة الدم المقدس والشباب؟؟ (479)

ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب-ب (لن / مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن)

(مُتفاعلن / مُتفاعلات)

(479) رفيق السالمي يسقي غابة البرتقال: محمود الغرباوي ، ص ٤٦ .

وقبل تحليل وقفات الشاعر الإيقاعية لا بد من الإشارة إلى بعض الملاحظات الإيقاعية الجديدة والتي لا تخلو من الابتكار التي نجدها لدى الشاعر محمود الغرباوى الذى يتمتع بخبرة إيقاعية مميزة حيث أنه من القلائل الذين أجادوا التغمي بموسيقى الشعر عبر التفعيلة ، وقد أوضح حين سأته عن ذلك أنه يعتمد على أذنه الموسيقية أكثر من اعتماده على علم الإيقاع والعروض ، وأنه كتب الكثير من قصائده قبل دراسته للعروض بسنين ، وحتى بعد دراسته للعروض ظل اعتماده الأكبر على احساسه بإيقاعاته الخاصة ، ولعل هذا من أسباب الإبداع الإيقاعي ، الذى نجده لديه في قدرته على إجادة استخدامه للتفعيلات ومشتقاتها ، وفي هذه القصيدة ننظر إلى اعتماده تفعيلة البحر الكامل (مُتفاعلن ب ب-ب -) ومشتقتها (مُتفاعلن -- ب -) ، وعندما أرد استخدام المشتقة (فاعلن-ب-) فإنه لجأ إلى استخدامها في بداية البيت الشعري في الأبيات " الأول والثاني والثالث " ، بما لا يخل بالوزن والانسباب الموسيقي ، وهذا ما لم نجده في أى من قصائد الشعراء المحدثين ، ولنلاحظ إصراره على تحريك آخر البيت السادس (للجنازير الغليظة) رغم الخطأ النحوى الذى يعود للطباعة فهو غير مبرر أن ينصب (الغليظة) التي من حقها الجر ، ولكن لماذا تحريكها أصلاً وهي تقع في نهاية البيت ولا يوجد تدوير عروضي فكان من الأولى التسكين ولكنه أحب تحريك آخرها (وقوداً للجنازير الغليظة ب- / -ب- / -ب- / -ب- / ب ب) .

أما استخدامه للتذييل وهو من علل الزيادة فقد لجأ إلى المشتقة (مُتفاعلن ب ب-ب-ب) في البيتين " الأول والثالث والأخير " ، والمشتقة المذيلة (مُتفاعلات ب-ب) في البيت الثاني ، ولجأ إلى التدوير العروضي في الأبيات " الرابع والخامس والسادس " ، وكذلك بين البيتين " السابع والثامن " ، أما القافية فلننظر إلى الأبيات " الأول والرابع " لنجد (النون الساكنة المسبوقة بالواو) ، فيما تنفرد الأبيات " الثاني والخامس والسادس والسابع " بوقفات مختلفة ، وهي بالترتيب (الفاء الساكنة المسبوقة بالياء الساكنة + الهاء المضمومة المسبوقة بالياء المتحركة + التاء المكسورة المسبوقة بالطاء المفتوحة + النون المكسورة المسبوقة بألف المد) ، ولكن القافية المتباعدة والتي تتبع نظاماً خاصاً وتأتي في مكان أقرب إلى نهاية المقطع تأتي في البيتين " الثالث والثامن " ، وهي الباء الساكنة المسبوقة بألف ممدودة حيث ترك فراغاً بعد البيت الثالث وكذلك بعد البيت الثامن .

ج - القافية المتجاوبة

وهي قافية داخلية لا تشبه الأنواع السابقة من القوافي التي تُختم بها الأبيات ولا تستخدم لحبس الصوت في نهاية البيت الشعري وإنما يتم توزيعها على جسد القصيدة " لتحدث تجانساً صوتياً يوفر حركية الإيقاع . " (480)

ويحس بها القارئ لأنها تعزز الانسياب أو الإندماج الموسيقي الذي يكسو الكلمات بإيقاع يعزز الإيقاع العام ، ويثريه بما يترك انطباعاً خاصاً في نفس القارئ ، والأهم أنه يساهم في تعزيز الدلالة ، ويضيف إلى القيمة والمضمون بما يصل إلى جوهر القصيدة ودلالاتها .

يقول الشاعر عدنان الصباح في قصيدته النهار والليل على تفعيله الكامل:

يا حبي المغروس في رمل البحار

-ب- / -ب- / -ب-ب- (مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلات)

وعروس بحر بلادنا يافا وغزه (481)

ب-ب-ب- / ب-ب-ب- / -ب-ب- / - (مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُت)

نابتاً في جوف كل محاره (482)

-ب- / -ب-ب- / ب-ب-ب- (فاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن)

ومطعماً باللؤلؤ البحري يأتي

ب-ب-ب- / -ب-ب- / -ب-ب- / - (مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُت)

كيف ينسائك الذي يصطاد تبناً في البحار (483)

-ب- / -ب-ب- / -ب-ب- / -ب-ب- (فاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلات)

رغم عدم وجود قافية ظاهرة تختم الأبيات السابقة سوى في البيتين " الأول والخامس " ، حيث تكرر كلمة " البحار " التي يمكن اعتبارها قافية ، نحس بقوافٍ عدة بين ثنايا الجمل تحملها الكلمات الشعرية التي تنتمي لقافية واحدة مثل (المغروس ، عروس) ، (حبي ، يأتي) ، كما أن تلوين الفتح في " نباتاً و مُطعماً وتبناً " يعطى جرساً وإيقاعاً يعزز إغناء القافية الداخلية " والتي تعتبر ابتعاداً عن المفهوم التقليدي للقافية . " (484)

فالقافية المتجاوبة امتدت لتشمل كل أجزاء القصيدة وليس خواتيم الأبيات فيها .

(480) البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة : محمد بن أحمد وآخرون ، ص ١١١
(481) تسكين اضطراري لضرورة استقامة الوزن لوجود التدوير العروض بينه وبين البيت التالي في حين يحدث الخلل إذا تم تحريك الكلمة (غزة) .

(482) يجب اللجوء إلى الاشباع في حركة الكسرة لتصبح الكسرة أقرب إلى الياء لضرورة استقامة الوزن وهنا جائز وليس عيباً .

(483) درب الخبز والحديد : عدنان الصباح ، ص ٣٤ .

(484) البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة : محمد بن أحمد وآخرون ، ص ١١٢ .

ويقول الشاعر فايز أبو شمالة في قصيدته " أوسع من تجاعيد السلاسل " على تفعيلية (الكامل) :

من أين تنبت يا صباح؟؟

--ب- / ب-ب-ب-ب (مُتفاعِلن / مُتفاعلات)

من شَفَشَقَاتِ الطَّيْرِ حِينَ تَكْسِرُ الغَيْمُ⁽⁴⁸⁵⁾

--ب- / --ب- / ب-ب-ب-ب / --ب- / ب-ب-ب-ب (مُتفاعِلن / مُتفاعلات)
مُتفاعِلن / مُتفاعِلن / مُتفاعلات)

من همهمات الشاطئ الغضبان مثل البصر

--ب- / --ب- / --ب- / ب-ب-ب-ب (مُتفاعِلن / مُتفاعِلن / مُتفاعِلن / مُتفاعِلن)

في دير البلح

--ب- / --ب- (لن / مُتفاعِلن)

من أين تنبت يا صباح

--ب- / ب-ب-ب-ب (مُتفاعِلن / مُتفاعلات)

من مصطببات الخان من عيسان

--ب- / --ب- / ب-ب-ب-ب (مُتفاعِلن / مُتفاعِلن / مُتفاعِلن)

من ضَبْحِ الخيول السمر في عيد النصيرات

--ب- / --ب- / --ب- / --ب- / --ب- / --ب- (لن / مُتفاعِلن / مُتفاعِلن / مُتفاعِلن / مُتفاعِلن / مُتفاعِلن)

ومن كرم تسيجه الحياة هناك في بينا رفع⁽⁴⁸⁶⁾

--ب- / --ب- / ب-ب-ب-ب / ب-ب-ب-ب / ب-ب-ب-ب

علن / مُتفاعِلن / مُتفاعِلن / مُتفاعِلن / مُتفاعِلن

في هذه الفقرة لا نجد القافية التقليدية في آخر الأبيات الشعرية ، سوى في البيتين " الرابع والثامن " ، والتكرار في عبارة (من أين تنبت يا صباح) في البيتين " الأول والخامس " ، ولكننا حين ننظر إلى هذه الصور الإبداعية التي هي أوسع بكثير من حلقات السلاسل تحمل حلاً جميلاً بوطن هادئ يتمتع أهله بالحرية ولكننا نلاحظ التدوير العروضي في البيتين " الثالث والرابع " ، وبين البيتين " السادس والسابع " ، وبين " السابع والثامن " بما يبعث انطباعاً يدفع السياق إلى الأمام قدماً ، وكأن الشاعر أراد أن يعبر سريعاً بين الكلمات بدون التوقف عند القوافي ، ليستطيع تعداد أسماء المدن والمخيمات الفلسطينية المنتفضة في وجه

(485) يجب اللجوء إلى اشباع الضم هنا لضرورة استقامة الوزن .

(486) سيضمنا أفق السناء: فايز أبو شمالة ، ص ١٣٧ .

المحتل والسجان ، وهذا الاستخدام يدفع الدلالة ويعلي من قيمته الموسيقي التي تحمل دلالات وقيماً ومضامين تُغني النص وليس فقط تحمله .

أما إذا أردنا أن نمعن النظر فإننا نحس بعدد من الكلمات التي استخدمها الشاعر في سياق تدافع الكلمات ، مُولداً موسيقى إيقاعية بقوافٍ داخلية فمثلاً (من شقشقات / من همهمات / من مصطبات) فتبدو القافية الداخلية بوضوح كمقدمة تخدم المضمون ، الذي يريد أن يراه منبثاً للصباح ، وموئداً للنور ، و الرء المكسورة في الكلمات (الطير / شجر / النصر / السمر) والنون بعد الألف الممدودة في (الغضبان / الخان / عَيسان) ، نجد هذه الأبيات القليلة تمتلئ بالقوافي الداخلية التي أوردتها خدمة للدلالة ورافعةً لقيمة الموسيقي ، وهنا لا يكمن الهدف في الموسيقي أو رفع وتيرة الإيقاع فحسب ، وإنما لحمل الدلالات والمضامين التي تغني النص وتعزز من التجربة الشعورية التي تحمل فكرة سامية .

أما الشاعر عمر خليل عمر فيقول في قصيدته الحادة في انتقاده لحالة الأمة العربية والإسلامية والتي تحمل عنوان (نداء..نداء) على تفعيلية المتدارك :

هالو ، هالو ، هالو ، هالو

(فَعَلْنَ / فَعَلْنَ / فَعَلْنَ / فَعَلْنَ) --/--/--/--

يا كل محطات العالم يا كل محطات الإسلام

--/ب-ب- / --/ب-ب- / --/ب-ب- / --/ب-ب- (فَعَلْنَ / فَعَلْنَ / فَعَلْنَ / فاعلُ

/ فَعَلْنَ / فَعَلْنَ / فَعَلْنَ)

القدس تناديكم ، القدس تنادي

-- / ب-ب- / --/ب-ب- / --/ب-ب- (فَعَلْنَ / فَعَلْنَ / فَعَلْنَ / فَعَلْنَ / فَعَلْنَ)

من يسمع؟؟ من يسمع؟ حول

--/ب-ب- / --/ب-ب- (فَعَلْنَ / فَعَلْنَ / فاعلُ / فَعَلْنَ)

هالو ، هالو

-- / -- (فَعَلْنَ / فَعَلْنَ)

القدس تنادي الصم البكم وتنادي العمي⁽⁴⁸⁷⁾

--/ب-ب- / --/ب-ب- / --/ب-ب-

فَعَلْنَ / فَعَلْنَ / فَعَلْنَ / فَعَلْنَ / فَعَلْنَ / فَعَلْنَ / فَعَلْنَ

القدس تنادي أصحاب القلب الطيب

-- / ب-ب- / --/ب-ب- / --/ب-ب-

(487) الواو زائدة ، ووجودها يكسر الوزن ويحذفها يستقيم الوزن .

فَعْلَن / فَعْلِن / فَعْلَن / فَعْلَن / فاعلٌ
وتنادي الأشرار (٤٨٨)
ب ب - / - - / - (فَعْلِن / فَعْلَن / فاع)

لا توجد قافية تقليدية في هذه القطعة من القصيدة ، رغم وجودها في باقي القصيدة ، ولدى الشاعر عموماً في قصائده التي هي مزيج بين القصيدة التقليدية والعمودية ، ولكننا لا نعدم الإحساس بالإيقاع النابض النافر الذي تثيره التفعيلة من المتدارك (فَعْلِن ب ب - / فَعْلَن -- / فاعلٌ ب ب) ، التي تمتلئ حركة واحساساً مميزاً بالحدائث ، فنجد التكرار الذي يخدم المضمون في النداء (هالو) في البيت الأول ، والبيت الخامس ، وكذلك تكرار كلمة محطات في (محطات العالم ، محطات الاسلام) ، وتكرار العبارة مع تغيير الضمير المتصل في (القدس تناديكم ، القدس تنادي) ، وعبارة (من يسمع ، من يسمع) ثم (القدس تنادي الصم ... والقدس تنادي أصحاب ... وتنادي) ، وهذه العبارات والكلمات المكررة جاءت لخدمة مضمون الرسالة التي هي نداء من الأسير إلى الأمة العربية والإسلامية ، فكان التكرار يمثل الصراخ على شخص بعيد أو ربما على شخص لا يسمع جيداً ، وقد شكّل هذا التكرار قافية داخلية ، إضافة إلى كلمتي " الصم / البكم " في البيت السادس ، لتعطينا بمجموعها موسيقى تستغني عن القافية التقليدية في نهاية الأبيات الشعرية ، وتثري المضمون وتخدم القصيدة دلاليًا .

أما الشاعر جابر البطة فيقول في قصيدته " قصيدة الغضب " على تفعيلة الكامل :

مرت ثلاثٌ والطريق إلى امتداد

--ب- / -ب- / ب-ب-ب-ب (مُتَّفَاعِلن / مُتَّفَاعِلن / مُتَّفَاعِلات)

مرت ثلاثٌ والتواصل والتأصل في ازدياد

--ب- / -ب- / ب-ب-ب-ب (مُتَّفَاعِلن / مُتَّفَاعِلن / مُتَّفَاعِلن / مُتَّفَاعِلات)

(مُتَّفَاعِلات)

انظر إلى حد التجذر في المدى

--ب- / -ب- / ب-ب-ب-ب (مُتَّفَاعِلن / مُتَّفَاعِلن / مُتَّفَاعِلن)

انظر إلى مد التمدد للصدى

--ب- / -ب- / ب-ب-ب-ب (مُتَّفَاعِلن / مُتَّفَاعِلن / مُتَّفَاعِلن)

موجاً من الإصرار سربله العناد

(488) لن أركع : عمر خليل عمر ، ص ٨٦ .

أعلق سيفي

وأرتاح في فيء رمانة ساهمه

وأعطيك زوج الزغاليل

--ب- / --ب-ب- / ب-ب-ب-ب (متفاعلن / متفاعلن / متفاعلات)

موجاً من الإعصار يشحذه اضطهاد⁽⁴⁸⁹⁾

--ب- / --ب-ب- / ب-ب-ب-ب (متفاعلن / متفاعلن / متفاعلات)

هذه القوافي المتتالية في الأبيات " الأول والثاني الدال الساكنة المسبوقة بألف المد " ،
" والثالث والرابع الألف المسبوقة بالدال المفتوحة " ، " والخامس والسادس أيضاً الدال الساكنة
المسبوقة بألف المد كالأول والثاني " ، لم تمنع الشاعر من رفع وتيرة الإيقاع وزيادة موسيقية
الكلمات ، ففي البيت الأول والثاني يكرر " مرت ثلاث " ، وكذلك يورد قافية داخلية بين (
التواصل / التأميل) ثم التكرار في الثالث والرابع (انظر إلى) ثم (حد و مد و التمدد)
وفي " الخامس والسادس " يكرر (موجاً من) ثم (الاصرار ، الاعصار) و (سربله ،
يشحذه) ، وهذا يجرنا إلى الإنشاد ، فهي أقرب إلى الأغنية ذات الكلمات عالية الشبه
ببعضها البعض قريبة الموسيقى ، ولنلاحظ هذه الموسيقية العالية في قافيته العروضية ، حيث
يختتم البيتين " الأول والثاني " بمشتقة التفعيلة (متفاعلات ب-ب-ب-) ، والبيتين " الثالث
والرابع " بالتفعيلة (متفاعلن ب-ب-ب-) ، والبيتين " الخامس والسادس " بمشتقة التفعيلة (
متفاعلات ب-ب-ب-) ، أما الوقفات بمعناها البنائي في الشعر العربي الحديث ، فعدا
فائدتها الإيقاعية تبدو محملة بدلالات لغوية تصل بتوافق إلى المضمون الصادق للتجربة
الشعرية .

د - القافية المرسلّة

وتخلو من حرف الروي ، ومن التشابه المتماثل لأواخر الحروف في نهايات الأبيات
، وقد سبقت الإشارة إلى عدم نجاح هذا الشكل في الانتشار والذبوع ، فقلة من شعراء التفعيلة
من نعدم وجود قافية في قصائدهم ، ولكننا في كثير من الأجزاء داخل القصائد نلاحظ سقوط
أنواع القوافي المختلفة .

وللتمثيل نأخذ مقطوعة من قصيدة الشاعر محمود الغرابوي في ديوانه رفيق السالمي

يسقي غابة البرتقال حيث يقول على تفعيلة المتقارب :

كلما هبت الذكرى على صدر الجليل صحت :

(489) أناشيد الفارس الكنعاني: جابر البطة ، ص 39 .

(2) انظر البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة : محمد بن أحمد وآخرون ، ص 90 .

احترفت الرسم في روعي (490)

وكذلك الشاعر خضر محجز في قصيدته " قصيدة لم تكتمل بعد " يقول على تفعيلته الكامل :

حيفا تلمم ما تبقى من صفائرها
وترحل في قطار الليل غرباً
والموج كفّ عن الحنين إلى
السواحل
والكرمل المشدوه صامت
والبحر مات من التطلع
للمدى

لا صوت يُنشد " عائدون " (491)

و عادةً لا نعدم أن نجد التقفية بارزة في معظم القصائد ، وحتى لو أكملنا هذه القصائد لوجدنا قوافٍ متنوعة عدة .

ثالثاً : الوقفات الإيقاعية

أخذت الوقفة خصائص ومفاهيم جديدة مما يجعلها وصفاً دقيقاً لنهاية البيت في العصر الحديث أكثر دقة من القافية الذي استطاع شعراء العصر الحديث التحرر من خلاله من سطوة البحور الخليلية ومن سلطان القافية وتعقيداتها في الشعر التقليدي .

فالوقفة الإيقاعية هي : " الوقفة الشاعرية التي يقفها الشاعر في استراحة تطول أو تقصر لانتقاط الانفاس وللتخفيف من حدة التدفق العاطفي الذي يحدثه عالم الرؤيا " (492)
فالوقف على نهاية كلمة ليس حبساً مجرداً للصوت ، بل فيه إبراز لها الصوت الذي وقفنا عليه " إن دلالة الأصوات موسيقية إيحائية قبل أن تكون تعبيرية وصفية ، والشاعر الحق هو من يستطيع أن يروي من نبع هذه الدلالات الموسيقية الأصيلة في اللغة " (493)

(490) رفیق السالمي يسقي غابة البرتقال : محمود الغرباوي ، ص ٧٤ و ص ٧٥ .

(491) اشتعال على حافة الأرض:خضر محجز ، ص ٨١ .

(492) الرؤيا والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب: أحمد الطريسي ، ص ٧٥ نقلاً عن البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة ، ص ٢٣ .

(٣) النقد الأدبي الحديث : د. محمد غنيمي هلال (بيروت ، دار العودة ، ١٩٨٧م) ص ٤٤٦ .

(٤) انظر البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة : محمد بن أحمد وآخرون ، ص ٩٥ .

ويمكن تقسيم الوقفات إلى ثلاثة أنواع هي : وقفة عروضية ودلالية ووقفة البياض (494)

أولاً : وقفة عروضية تكون تامة وزناً ، وتتحقق بغياب التدوير العروضي ، وتحقق حبس الصوت مع عدم الوقوف على جزء متحرك من التفعيلة .

ثانياً : الوقفة الدلالية وهي تأخذ قيمة دلالية وترتبط بالمضمون أكثر من إرتباطها بالموسيقى الخارجية ، وتتحقق مع عدم تحقيق التضمين غالباً ، الذي يُلزم إرتباطاً دلاليّاً بالبيت التالي ، وكذلك تتحقق مع عدم وجود التدوير العروضي الذي يبتعد غالباً عن التسكين الذي هو الوقف .

ثالثاً : وقفة البياض وهي الوقفة المنتهية بفراغ أو نقط ، وغالباً ما تكون التفعيلة ناقصة ، و يُكثر منها شعراء التفعيلة كنوع من إشراك القارئ في وضع نهايات أو لفتح آفاق للتفاعل مع القصيدة .

وتكون وقفة تامة وزنياً تتحقق بغياب التدوير العروضي . (٩٥)

ويمكن التمثيل على الوقفة العروضية بقصيدة " عشق " للشاعر كمال عبد النبي حيث يقول على وزن المتدارك .

من حقى أن أسأل

-- / -- / -- (فعلن / فعلن / فعلن)

كيف تركنا الثأر يطول؟؟

ب-ب / -- / ب-ب / ب-ب (فاعل / فعلن / فاعل / فاع)

ومن الحزن عليه انتحب المعول

ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب (فعلن / فاعل / فعلن / فعلن / فعلن)

كيف تركنا الثأر يطول؟؟

ب-ب / ب-ب / ب-ب / ب-ب (فاعل / فعلن / فاعل / فاع)

لا تسرع في الرد تأمل

-- / -- / ب-ب / ب-ب (فعلن / فعلن / فاعل / فعلن)

كيف كانت نائمة تونس

ب-ب / -- / ب-ب / ب-ب (خلل في الوزن⁴⁹⁶) / فعلن / فاعل / فعلن / فع)

والوزير يخترق الطلقات

(495) البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة : محمد بن أحمد وآخرون ، ص ٩٥ .
(496) لا يمكن اصلاح الوزن إلا باشباع الفتحة على آخر (كيف) لتصبح (كيفا) .

وبلاد من ماتوا

ب ب-ب-ب- / -- (مُتَّفَعِلن / مُتَّفَا)

ومن تركوا على عشب المقابر⁽⁵⁰⁰⁾

ب-ب-ب- / ب-ب-ب- / -- (عِلن / مُتَّفَعِلن / مُتَّفَاعِلتن)

رغم استخدام الشاعر للتدوير العروضي في معظم أبياته هنا فإننا نستطيع أن نتلمس بوضوح الوقفة العروضية التامة ، والتي ألحقت به القافية في الأبيات " الخامس والسابع و التاسع " ، وتتشابه القافية في الخامس والسابع ، فهي الهاء الساكنة المسبوقة بالحاء المفتوحة ، فيما تختلف في " البيت التاسع " حيث الراء الساكنة المسبوقة بالباء المكسورة ، ولكنها تامة عروضياً .

ثانياً / الوقفة الدلالية :

وتعنى أن الوقفة في نهاية الشطر الشعري جاءت لانتهاء الدلالة وتكون الوقفة نهاية لفكرة معينة كنقطة في آخر جملة ويمتلئ الشعر الحديث بهذه الوقفات الدلالية .

ولنأخذ مثلاً قصيدة الشاعر فايز أبو شمالة جسر القوافل على تفعيله المتقارب :

لك الصمت والنطق والأغنيات

ب-ب-ب- / ب-ب-ب- / ب-ب-ب- (فعولن / فعولن / فعولن / فعول)

لك العمق والأفق والخافقات

ب-ب-ب- / ب-ب-ب- / ب-ب-ب- (فعولن / فعولن / فعولن / فعول)

لك الأمر والنهي فيما رميت وفيما قضيت

ب-ب-ب- / ب-ب-ب- / ب-ب-ب- / ب-ب-ب- (فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن)

وفي الوقت يعيق بالأمنيات

ب-ب-ب- / ب-ب-ب- / ب-ب-ب- (فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن)

فأنت التورد كل صباح

ب-ب-ب- / ب-ب-ب- / ب-ب-ب- / ب-ب-ب- (فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن)

وأنت الصهيل كما العاديات⁽⁵⁰¹⁾

ب-ب-ب- / ب-ب-ب- / ب-ب-ب- (فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن / فعولن)

(500) هات لي عين الرضا ، هات لي عين السخط: علي الخليلي ، ص ٤١ و ص ٤٢ .

(501) سيضمنا أفق السناء : فايز أبو شمالة ، ص ١٠٧ .

في هذا المثال نجد كافة الأبيات السابقة تنتهي بوقفات دلالية وكأننا أمام قصيدة تقليدية على بحر المتقارب ينتهي كل شطر بوقفة دلالية تامة المعني وحتى أننا نلاحظ أن كافة الأبيات السابقة يحتوي كل بيت على أربع تفعيلات (فعولن أو مشتقتها فعول ب-ب) ما عدا البيت الثالث الذي احتوى على ست تفعيلات ، ولولاه لوضعنا الأبيات على الشكل القديم ويجوز لنا ذلك ، والأبيات تكاد تكون مستقلة المعنى دلالياً بشكل تام .

ويقول الشاعر خضر محجز في قصيدته (سئمت فدعني لحلم جديد) ، على تفعيلة (المتقارب) :

وأفقد عقلي وأنت بعيدٌ

ب-ب/ب--ب/ب-ب-ب (فعولُ / فعولن / فعولُ / فعولُ)

وبعدُ

ب-ب (فعولُ)

فماذا تبقى صديقي الوفي

ب-ب/ب--ب/ب-ب-ب (فعولن / فعولن / فعولن / فعول)

أبقى أدور ليوم النشورُ

ب-ب/ب-ب/ب-ب-ب (فعولن / فعولن / فعولُ / فعولن)

وأعلك حلمي وأبصق علمي

ب-ب/ب-ب/ب-ب-ب (فعولُ / فعولن / فعولُ / فعولن)

وأبقى أقول وأبقى أعيدُ

ب-ب/ب-ب/ب-ب-ب (فعولن / فعولن / فعولُ / فعولن)

سئمت فدعني لحلم جديدٌ (٥٠٢)

ب-ب/ب-ب/ب-ب-ب (فعولُ / فعولن / فعولن / فعولُ)

الأشطر جميعها مستقلة عروضياً و مستقلة دلالياً عدا البيت الثاني " وبعد " وخاصة في القافية ، التي هي الدال الساكنة المسبوقة بالياء الساكنة ، و لكنه يصر على وضع قافية متوحدة في البيت الرابع ، حيث تنتهي بالراء الساكنة المسبوقة بالواو ، ثم لنلاحظ الحركة في أبيات هذا المثال الشعري من قصيدة الشاعر خضر محجز وكثرة ايراده للأفعال في هذه الأبيات : (أفقدُ / بقي / أدور / أعلك / أبصق) و (أبقى / أبقى/سئمت /دعني) ، وهذه الحركة المنبعثة من كثرة الأفعال هي نقيض السكون المفروض على الأسرى و قلة الحركة التي ترجع إلى أوامر السجنان ومزاجه ، و عندما عاد الشاعر إلى وطنه بأحلام كثيرة ، كثرت الحركة ومومعها رغبته في تحقيق أحلامه الكثيرة .

ويقول الشاعر المتوكل طه في قصيدته " حالات الشاعر " على تفعيلة " المتقارب " :

لا سيف ، لا قتلاً أو قتيلٌ

ب-ب/ب--ب/ب-ب-ب (عولن / فعولن / فعولن / فعولُ)

ولا شيء مما يمور على شفرة المستحيلُ

ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب-ب (فعولن / فعولن / فعولُ / فعولن / فعولن)

ولكن بعض أصابعك المنتقاة ستدخل رقتها

ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب/ب-ب-ب (فعولن / فعولُ / فعولن / فعولُ / فعولُ / فعولُ / فعولُ / فعولُ)

ثم تعبت باليد والخيل

ب-ب/ب-ب/ب-ب-ب (لن / فعولُ / فعولن / فعولن / ف)

حتى طار الوزير القتيلُ

ب-ب/ب-ب/ب-ب-ب (عولن / فعولن / فعولن / فعولُ)

ولكنها حين تدنو من التاج تخشى

(502) اشتعالات على حافة الأرض : خضر محجز ، ص ٧٩ و ص ٨٠ .

ب--ب/ب--ب/ب--ب/ب--ب (فَعولن / فَعولن / فَعولن / فَعولن / فَعولن)

فتنذرهُ (503) بالرحيلُ

ب-ب/ب--ب/ب--ب (فَعولُ / فَعولن / فَعولُ)

لماذا توقفت؟؟

ب--ب/ب--ب/ب (فَعولن / فَعولن / فَ)

أين حراكُ (504)

ب-ب/ب--ب (عولُ / فَعولن)

ونلاحظ التدوير العروضي بين البيت الثالث الذي ينتهي ب(فعوب -) فيما يبدأ البيت الرابع بتكملة التفعيلة (لن -) ، وفي نهاية البيت الرابع الذي ينتهي (فَب) فيما يبدأ البيت الخامس بتكملة التفعيلة (عولن --) ، وفي نهاية البيت الثامن نجد (فَب) فيما يبدأ البيت التاسع بتكملة التفعيلة (عولُ ب) ، وهذا فيه خروج على الوقفة العروضية في هذه الأبيات وفيه دلالة على ارتباط الفكرة بين الأبيات لتصبح وحدة واحدة عروضياً ، ولكننا نجد الاستقلال الدلالي يسيطر على أبياته ، رغم عدم وجود الاستقلال العروضي ، أما باقي الأبيات ، وخاصة قافيته اللام الساكنة المسبوقة بالياء الساكنة ، فهي وقفات تامة دلاليًا ، ورغم أن خاتمة قصيدته (أين حراكُ ؟؟) جاءت قافية منفردة بدون مثل ، فإنها تامة عروضياً ودلاليًا .

ثالثاً : الوقفة المنتهية بالبياض

وهي وقفة مستحدثة لجأ إليها الشعراء المعاصرون في شعر التفعيلة ، وتعني أن يقف الشاعر في نهاية البيت عند بياض أو فراغ أو نقط ، تاركاً القارئ في دهشة خاصة أمام هذه الوقفة الغريبة ، التي تعتبر جديدة فالعربي تعود الوقوف على القافية ، ثم جاء من يلجأ إلى تنويع القافية ويخفف من سلطانها ، ثم جاء من ينادي بهجرها (رغم عدم نجاح أصحاب هذا الرأي سواء في الشعر المرسل أم المنادين بقصيدة النثر) ، أما هذه الوقفة فهي وقفة مفاجئة فارغة بيضاء .

يقول الشاعر على الخليلي في قصيدته (يا أيها الخفي على لساني) على تفعيلة (الرجز)

لو تساقطت أبوابنا

ب-ب/ب--ب/ب--ب (لن / متفعلن / مستفعلن)

فنحن نحنُ ، دونما أبواب

(503) يجب اشباع الضمة فوق الهاء لضرورة استقامه الوزن وهو جائز
(504) الرمح على حاله: المتوكل طه رام الله، منشورات أوغاريت الثقافي، ٢٠٠٤م ص ٣٩

عن وصف الزيارة التي هي نصف ساعة كل أسبوعين ، يستطيع الأسير فيها رؤية ثلاثة أفراد من أسرته ، وهذه العواطف الإنسانية التي يصعب وصفها ، تصبح أقرب للمستحيل ، عندما يريد الشاعر أن يصف ماذا يفعل الأسير ليهيئ نفسه لملاقاة زويه بأحسن صورة وأبهى منظر ، والأهم من ذلك كيف يهيئ نفسه داخلياً ، ويتظاهر بالقوة والتماسك في حين قد يبدو أصعب ما يكون ، ولكنه يستغني عن القافية التي هربت منه ، وهو لم يبحث عنها فلجأ إلى القافية البيضاء في آخر ثلاثة أبيات في المثال الأخير ، وله الحق في ذلك في ظل هذه التشابكات النفسية والواقعية المعقدة .

ويقول الشاعر محمود الغرباوي في قصيدته "عتاب" على تفعيلة " البحر الكامل " :

و حين جئت

ب-ب-ب / ب (متفاعلن⁽⁵⁰⁸⁾ / م)

بكيت

ب-ب / ب (عِلن⁽⁵⁰⁹⁾ / م)

فصارت اللحظات تركض في دمي

ب-ب-ب / ب-ب-ب / ب-ب-ب (تفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن)

وأنا أحاولُ

ب-ب-ب / ب-ب-ب (مُتفاعلن / مُت)

ضاعت اللحظات ما بين النشيجُ

ب-ب-ب / ب-ب-ب / ب-ب-ب (فاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن / م⁽⁵¹⁰⁾)

وأنين صوتي يا أريجُ ويا أريجُ

ب-ب-ب / ب-ب-ب / ب-ب-ب (تفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلن / مُتفاعلات)

لو

- (م)

لو تعلمينُ

ب-ب-ب (مُتفاعلات)

لأخذتني ما تحت حفنك ثم طرت إلى البريج⁽⁵¹¹⁾

(⁵⁰⁸) خلل في الوزن حيث لا يجوز في الكامل استخدام مشتقة تفعيلة (مستفعلن -- ب-) المشابهة للتفعيلة (متفاعلن -- ب-).
(⁵⁰⁹) خلل في الوزن وهذا ربما نتيجة الاستخدام الخاطئ لمشتقة مستفعلن فلم يتحكم بالانسياب الخاص بتفعيلة الكامل.

(⁵¹⁰) رغم التسكين من أجل القافية إلا أنه لم يستغن عن هذا المتحرك وأكمل باقي التفعيلة في البيت التالي.
(⁵¹¹) رياحين بين مفاصل الصخر: فايز أبو شمالة، ص ٧٤.

ب ب ب - / - - ب - / ب ب ب - / ب ب ب - (مُتَّفَعَلن / مُتَّفَعَلن / مُتَّفَعَلن / متفاعلات)

الشاعر هنا يصف موقفاً انسانياً مميزاً يمر به الأسرى أثناء زيارة الأهل ، حيث يمكن للأسير أن يرى أطفاله الذين قد يبكون خوفاً من المكان ، ولننظر إلى وقفة البياض بعد لو التي للتمني ، ولكثرة الأمانى وازدحام الأحلام التي يريد أن يوردها هنا فقد ترك القافية فراغاً بياضاً بين كلمات مكتوبة ، ولكنها معروفة لدى القارئ الذي عليه المشاركة بملئ الفراغ بكل ما يستطيع القارئ تخيله في تلك اللحظة ، وخاصة إذا عايش تجربة الشاعر الصادقة في أبياته .

يقول الشاعر محمود الغرباوي في قصيدة أخرى :

ب - - ب / ب - ب / ب - ب - (فعولن / فعول / فعول / فعولن)

وتحلم بالدفء بين رمالك

ب - ب / ب - - ب / ب - ب / ب - - ب (فعول / فعولن / فعول / فعولن)

ب - - ب / ب - - ب / ب - - ب (فعولن / فعولن / فعولن)

ب - ب / ب - - ب / ب - - ب / ب - ب (فعول / فعولن / فعول / فعولن / فعول)

ب - - ب / ب - - ب / ب - - ب / ب - ب (فعولن / فعول / فعولن / فعول / فعول)

تلفع الذاكرة

- ب / - - ب - (لن / فعولن / فعول)

- ب / ب - - ب / ب - ب (لن / فعول / فعولن / فعول)

وتحلم ... (512)

ب - - ب (فعولن)

هذا الأسير الذى يقاوم الموت البطئ ويتحدى صداً القضبان ويقاثل عنجهية السجن ويشتاق لوطنه ويحن لأهله فرغم البعد والقهر والظلم والعزل في قلب صحراء النقب القاحلة في سجن نفحة ، ها هو الشاعر يرتحل إلى شواطئ الوطن ويتحسس رمالها ، ويحلم بشأى الصباح وأرغفة الخبز في بيته ، وبأزقة الوطن الذى يزدحم بالطيبين ويحلم فيما الحرية غائبة ، فأحلامه لم تتوقف وربما ستبدأ من جديد عبر وقفة البياض الأخيرة التي تلت كلمة " وتحلم " ، وفي وقفة البياض مشاركة للقارئ في إنتاج النص الشعري ، وفيه ابتعاد عن تكرار الأفكار

(512) المصدر السابق ، ص 36 .

وبعض العيوب التي قد تكسو القصيدة إذا حاول الشاعر أن يستطرد أو يلجأ إلى التقليد ليختم فكرته جرياً وراء القافية أو الكلمات أو الإيقاع .

الخاتمة

وترسو السفينة بعد طول إبحار على مرفأ العودة ، على أمل بمزيد من الرحلات الأسطورية البعيدة التي يكتفها السحر والجمال ، وصلت إلى خاتمة البحث وما زال الإحساس بلذة البدايات يُرافقتي ، وما زال الترقب و الشعور بالنقص يغزو أفكارني ، كم أعجب الآن ممن كان يفرح لأنه أنهى بحثاً ، لأنني أشعر بمزيد من التوثب المتوتر ، والحاجة للانقضاض من جديد على البحث لأكمل جملة هنا وعبارة هناك ، كما يصعب الجزم بالفرح عند انتهاء أي بحث ، فالبحث يحث على مزيد من البحث ، والترقب يدفع إلى مزيد من الترقب والانتظار ، طلع النهار وأنهيت طقوسي الاحتفالية ، ولكنني ما زلت أشعر بالحاجة إلى البحث عن قصيدة لشاعر أسير لم يُبحث شعره المنسي من قبل ، وتتملكني رغبة في البقاء أسيراً مع هؤلاء الأسرى الذين تركناهم خلفنا وقد أمدونا بالإبداع والحياة الإنسانية التي تهون في سبيل الله والوطن ، وفي الختام أقرر النتائج التي خلصت إليها في هذه الرحلة البحثية :

١- لا تزال الدراسات في البنية الإيقاعية تحتاج إلى مزيد من الأبحاث ، سيما وشعرنا القديم معبأً بالفنائس والكنوز اللغوية ، وشعرنا الحديث لازال بكرأً لمثل هذه الدراسات التي تستعين بالعلوم اللغوية الحديثة .

٢- توفر الدراسات العروضية التي تعتمد المقطع ، مجالات بحثية هامة ، تفتح آفاقاً جديدة في ظل ثقافة بنيوية تحسن التعامل مع النصوص الشعرية ، بكافة مكوناتها الإبداعية الظاهرة والخفية .

٣- لإبراز تشكيلات البنية الإيقاعية وتسليط الضوء على مكوناتها وظواهرها أهمية خاصة ، فالظواهر الإيقاعية بحاجة إلى دراسات متعمقة تنعكس إيجاباً على القدرة التحليلية للشعر بما يعني إبراز قيم جمالية دلالية وإيقاعية .

٤- تقع العديد من الإبداعات الشعرية الفلسطينية في الظل ، سواء المقاومة الأسيرة أم غيرها ، أرى أن نتوجه جميعاً لاكتشافها وإزالة بعض الأتربة التي علفت بها ، عبر النقد العلمي المبني على أسس علمية متطورة ، بهدف الحفاظ عليها كجزء مهم من تراثنا الأدبي المميز .

٥- رغم العزل القسري وحالات القمع الفكري التي يتعرض لها الأسرى في السجون والمعتقلات فقد تواصل الشعر الفلسطيني الأسير مع حركة التطور والتجديد التي عمت الأوساط الأدبية الفلسطينية والعربية ، فأثر وتأثر في هذه التطورات الإيقاعية والدلالية والفنية .

٦- استطاع الصوت الأدبي الأسير أن يبقى صافياً رائداً في رفته الموسيقية ، ومنسباً في حركته رغم الجدران والأسلاك الشائكة التي تعيقه ، فالخيال الجامح أكبر من أن تقيده أسوار السجنين المحتلين .

- ٧- لا يزال مجال البحث في العلاقة الوثيقة بين الموسيقى والدلالة مفتوحاً على مصراعيه ، و رغم معارضة الكثيرين لهذا الربط الحقيقي ورفضه فهو قائم في أشعار الأسرى و غيرهم من الشعراء ويحتاج إلى بحث أعمق .
- ٨- لم يُعَلَقَ مجال البحث في تفعيلات الشعر الحديث - شعر التفعيلة - وقد رصدت في بحثي عدداً من المشتقات التي يستخدمها شعراء التفعيلة ، التي لم يتناولها أي من الباحثين وحاولت أن أضع شروطاً لإجادة استخدامها .
- ٩- رغم محاولات الهروب من سطوة القافية وتعقيداتها ، لم يستطع شاعر التفعيلة أن يُلغِيها أو يشطبها من آذان العرب الموسيقية .
- ١٠- يمكن النظر إلى الوقفات كظاهرة إيقاعية جديدة غزت أواخر الأبيات الشعرية في قصائد الشعراء بشكل يبتعد بها عن قيود القافية ، ويوسع المجال لدراسات بحثية في هذا الجانب الإيقاعي .

في النهاية نأمل أن يُشكل هذا البحث حافزاً للباحثين في تناول موضوعات مشابهة ، مستفيدين من طريقة بحثنا وتفصيله ، وأرجو الله أن ينفع به مكتبتنا العربية .

رب انفعني بما علمتني ، وعلمي ما ينفعني .

المراجع و المصادر

أولاً : المراجع :

أ - المراجع التراثية :

١. الأغاني : أبو الفرج الأصفهاني ، ج٤ (القاهرة ، دار الكتب المصرية) .
٢. الإماء الشواعر : أبي الفرج الأصفهاني ، تحقيق د. جليل العطية ، ط١ (بيروت ، دار النضال ، ١٩٨٤ م) .
٣. الإمتاع والمؤانسة : أبو حيان التوحيدي (تونس ، دار أبو سلامة للمطبوعة والنشر ، ١٩٨٦ م) .
٤. الخصائص : ابن جنى ، تحقيق محمد على النجار (بيروت ، دار الهدى ، بدون تاريخ) .
٥. سر الفصاحة : ابن سينان الخفاجي ، ط١ (بيروت ، دار الكتب ، ١٩٨٢ م) .
٦. السيرة النبوية : ابن هشام ، تحقيق مصطفى السقا وآخرين ، ج ١ (القاهرة ، مطبعة مصطفى الحلبي ، ١٩٣٦ م) .
٧. الصحابي في فقه اللغة : ابن فارس ، تحقيق السيد أحمد صقر (القاهرة ، دار إحياء الكتب العربية ، ١٩٨٠ م) .
٨. العمدة في صياغة الشعر ونقده : أبو علي الحسن ابن رشيق ، ج ١ (القاهرة ، مكتبة الخانجي ، ١٩٧٠ م) .
٩. الكافي في علم العروض والقوافي : الخطيب التبريزي ، تحقيق الحساني حسن عبد الله (القاهرة ، مطبعة المدني ، ١٩٦٩ م) .
١٠. كتاب القوافي : الأخفش ، تحقيق عزة حسن (دمشق ، وزارة الثقافة ، ١٩٩٧٠ م) .
١١. معجم الأدباء : ياقوت الحموي ، ج ١٥ (القاهرة ، مطبعة فريد الرفاعي) .
١٢. منهاج البلغاء وسراج الأدباء : حازم القرطاجني ، تحقيق محمد بن الخوجة ، ط ٢ (بيروت ، دار الغرب الإسلامي ، ١٩٨١ م) .

ب - المراجع الحديثة :

١٣. اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري : د. محمد مصطفى هدارة (القاهرة ، مطابع دار المعارف ، ١٩٦٣ م) .
١٤. الأدب العربي المعاصر في مصر : د. شوقي ضيف ، ط ٩ (القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٨ م) .
١٥. أدب المقاومة من تفاعل البدايات إلى خيبة التهايات : د. عادل الأسطة ، ط١ (رام الله ، مطبوعات وزارة الثقافة ، ١٩٩٨ م) .
١٦. أدب المواجهة : سلمان جاد الله (غزة ، جمعية الأسرى والمحربين ، ٢٠٠٠ م) .

١٧. استقرار وتغير أساليب المواجهة والشخصية لدى أسرى النضال الفلسطيني : جليلة دحلان (غزة ، جامعة الأزهر ، رسالة ماجستير).
١٨. الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي : د. محمد خفاجي و د. عبد العزيز شرف ، ط١ (بيروت ، دار الجيل ، ١٩٩٢ م) .
١٩. الإيقاع الشعري للانتفاضة : المثنى الشيخ عطية (عكا ، منشورات الأسوار ، بدون تاريخ) .
٢٠. الإيقاع في شعر السياب : د. سيد البحراوي ، ط ١ (القاهرة ، نواراة للترجمة والنشر ، ١٩٩٣ م) .
٢١. بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي : د. محمد عبد المطلب ، ط٢ (القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٩٥ م) .
٢٢. بناء القصيدة في النقد العربي القديم : د. يوسف بكار ، ط٢ (بيروت ، دار التنوير ، ١٩٨٢ م) .
٢٣. بين القديم والجديد : إبراهيم عبد الرحمن (مصر ، مكتبة الشباب ، ١٩٨٧ م) .
٢٤. بين معيارية العروض وإيقاعية الشعر : د. عبد المحسن القحطاني (جدة ، النادي الأدبي الثقافي ، ١٩٩٦ م) .
٢٥. البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة : محمد بن أحمد وآخرون ، ط١ (القدس ، اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، ١٩٩٨ م) .
٢٦. التجديد والموسيقى في الشعر العربي : رجاء عيد (الإسكندرية ، منشأة المعارف ، ١٩٧٩ م) .
٢٧. التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر : د. عبد الخالق العف ، ط١ (غزة ، مطبوعات وزارة الثقافة ، ٢٠٠٠ م) .
٢٨. الختام المفوض عن خلاصة علم العروض : محمد العلمي (المغرب ، دار الثقافة ، ١٩٨٣ م) .
٢٩. دراسات في الأدب الفلسطيني : د. علي عودة وآخرون (عمان ، منشورات جامعة القدس المفتوحة ، ٢٠٠٣ م) .
٣٠. دراسات في النقد الأدبي المعاصر : د. محمد زكي العشماوي (بيروت ، دار النهضة العربية ، ١٩٨٣ م) .
٣١. دراسات نقدية في الأدب الحديث : عزيز السيد جاسم (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥ م) .

٣٢. الرؤيا والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب :أحمد الطريسي (البيضاء ،المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع ، ١٩٨٧م) .
٣٣. رحلة العذاب في أفبئة السجون الإسرائيلية ، دراسة نفسية : د.خضر عباس (غزة ، مطبعة الأمل التجارية ، ٢٠٠٥م) .
٣٤. سياسة الشعر : أدونيس ، ط١(بيروت ، دار الأدب ، ١٩٨٥م) .
٣٥. الشعر العربي الحديث ، الشعر المعاصر : محمد بنيس ، ط١(الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ، ١٩٩٠م) .
٣٦. الشعر العربي المعاصر : د. عز الدين إسماعيل (بيروت ، دار الثقافة ، بدون تاريخ).
٣٧. الشعر الغنائي في الأمصار الإسلامية : د. شوقي ضيف (القاهرة ، دار الفكر العربي ، ١٩٤٩م) .
٣٨. شعر المعتقلات في فلسطين ١٩٦٧-١٩٩٣ م : زاهر الجوهري ، ط١(رام الله ، منشورات المركز الثقافي الفلسطيني بيت الشعر ، بدون تاريخ) .
٣٩. شعرنا الحديث إلى أين : د.غالي شكري ، ط١(دار الشروق ، القاهرة وبيروت ، ١٩٩١م) .
٤٠. الشعرية العربية : أدونيس ، ط٢ (بيروت ، دار الآداب ، ١٩٨٩م).
٤١. الصوت القديم الجديد ، د. عبد الله الغذامي (القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٧م).
٤٢. العروض و الإيقاع : د يوسف بكار و د. وليد يوسف ، ط١ (عمان ، منشورات جامعة القدس المفتوحة ، ١٩٩٧م) .
٤٣. العروض والقافية : د. عادل أبو عمشة ، ط١(نابلس ، مكتبة خالد بن الوليد ، ١٩٨٦م).
٤٤. العروض والقافية : د. عبد الخالق العف (غزة ، مكتبة آفاق ، ٢٠٠٤م) .
٤٥. العروض والقوافي - دراسة في التأسيس والاستدراك - : محمد العلمي (المغرب ، دار الثقافة ، ١٩٨٣م) .
٤٦. العروض وإيقاع الشعر العربي : د. سيد البحراوي (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣م) .
٤٧. فصول في الشعر ونقده : د. شوقي ضيف ، ط٢ (القاهرة . دار المعارف ، ١٩٧٧م).
٤٨. فن التقطيع الشعري : د. صفاء خلوصي ، ط٥ (بغداد ، مكتبة المثنى ، ١٩٧٧م) .
٤٩. الفن ومذاهبه في الشعر العربي : د. شوقي ضيف ، ط١٢ (القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٩٣م) .

٥٠. في البحث عن لؤلؤة المستحيل: د. سيد البحراوي (بيروت، دار الفكر الجديد ، ١٩٨٨م .)
٥١. في النقد الأدبي : د. شوقي ضيف ، ط ٨ (القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٩٣م) .
٥٢. في معرفة النص : يمينى العيد ، ط ٣ (بيروت ، دار الآفاق الجديدة ، ١٩٨٥م) .
٥٣. قصتي مع الشعر : نزار قباني ، ط ١ (بيروت ، منشورات نزار قباني ، ١٩٧٣م) .
٥٤. قصيدة النثر العربية : أحمد بزون (بيروت ، دار الفكر الجديد ، ١٩٩٦م) .
٥٥. قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة ، ط ٤ (بيروت ، دار العلم للملايين ، ١٩٧٤م) .
٥٦. لغة الشعر مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية : السعيد الورقي ، ط ٣ (بيروت ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، ١٩٨٤م) .
٥٧. المجموعة الكاملة لمجلة أبولو ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨م .)
٥٨. مختارات من الشعر العربي الحديث : مصطفى بدوي (بيروت ، دار النهار ، ١٩٦٩م) .
٥٩. مختارات من شعر انتفاضة الأقصى : د. يوسف الكحلوت ، ط ٢ (غزة ، المركز الدولي للنشر ، ٢٠٠٤م) .
٦٠. مقدمة في التجربة الاعتقالية في المعتقلات الصهيونية : د. عبد الستار قاسم وآخرون (فلسطين ، منشورات جامعة النجاح ، بحث تخرج) .
٦١. موسيقى الشعر : د. إبراهيم أنيس (القاهرة . مطبعة الأنجلو ، ١٩٥٢م) .
٦٢. موسيقى الشعر العربي - مشروع دراسة علمية - : د. شكري عياد ، ط ٢ (القاهرة ، دار المعرفة ، ١٩٧٨م) .
٦٣. موسيقى الشعر العربي : د. حسنى عبد الجليل يوسف (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩م) ج ١ .
٦٤. موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو : د. سيد البحراوي ، ط ١ (القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٦م) .
٦٥. الموسيقى النظرية : محمود الحفني (القاهرة ، رابطة الإصلاح الاجتماعي ، ١٩٧٢م) .
٦٦. الموسيقى تعبير نغمى ومنطق : عزيز الشوان (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦م) .

٦٧. نصوص شعرية : د. خليل الشيخ و د نايف العجلوني ، ط ١ (عمان ، منشورات جامعة القدس المفتوحة ، ١٩٩٧م) .
٦٨. نظرية اللغة والجمال في النقد العربي: د. تامر سلوم ، ط ١ (اللاذقية ، دار الحور للنشر ، ١٩٨٣م) .
٦٩. النقد الأدبي الحديث : د. محمد غنيمي هلال (بيروت ، دار العودة ، ١٩٨٧م) .

ج - المراجع الحديثة المترجمة :

٧٠. بنية اللغة الشعرية : جان كوهين ، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري ، ط ١ (الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ، ١٩٨٦م) .
٧١. تاريخ آداب اللغة العربية : كارل بروكلمان ، تحقيق وترجمة عبد الحليم النجار (القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦١م) .
٧٢. الجمال : مجموعة من العلماء السوفيت ، ترجمة يوسف الحلاق (دمشق ، ١٩٦٨م) .
٧٣. حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث : س موريه ، ترجمة سعد مصلوح ، ط ١ (القاهرة ، عالم الكتب ، ١٩٦٩م) .
٧٤. الشعرية العربية الحديثة : شربل داغر ، ط ١ (الدار البيضاء ، دار توبقال للنشر ، ١٩٨٨م) .
٧٥. ما فوق مبدأ اللذة : سيجموند فرويد ، ترجمة د. اسحق رمزي (القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٠م) .
٧٦. نظرية الأدب : رينيه ويليك وأوستن وارين ، ترجمة محي الدين صبحي ، ط ٣ (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٧م) .

ثانياً : المصادر :

أ : المصادر التراثية :

٧٧. جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي (بيروت ، دار الميسرة ، ١٩٧٨م) .
٧٨. ديوان أبي العتاهية : تحقيق شكري فيصل (دمشق ، مكتبة دار الملاح ، ١٩٦٤م) .
٧٩. المعلمات السبع : الزوزني (بيروت ، دار القاموس الحديث ، ١٩٧٠م) .

ب : المصادر الحديثة :

٨٠. أرى ما أريد: محمود درويش ، ط٢ (عكا ، مؤسسة الأسوار ، ١٩٩١م) .
٨١. ارفع يدك : مجموعة من الشعراء (رام الله ، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي ، ٢٠٠٤م) .
٨٢. اشتعالات على حافة الأرض : خضر محجز (غزة ، اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، بدون تاريخ) .
٨٣. الأعمال الكاملة : محمود درويش ، ط١ (بيروت ، دار العودة ، ١٩٩٤م) .
٨٤. أغاني الوطن: عمر خليل عمر (غزة ، اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، ١٩٩٨م) .
٨٥. أناشيد الفارس الكنعاني : جابر البطة (رام الله ، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، ١٩٩٦) .
٨٦. جذور وأجنحه : عبد الحميد طقش ، ط١ (القدس ، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، ١٩٩٦م) .
٨٧. الجراح : هشام عبد الرازق (القدس ، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، ١٩٩١م) .
٨٨. حالة حصار : محمود درويش ، ط٢ (بيروت ، رياض الريس للكتب والنشر ، ٢٠٠٢م) .
٨٩. حليب أسود: المتوكل طه ، ط١ (القدس ، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ١٩٩٩م) .
٩٠. حوافر الليل : فايز ابو شمالة ، ط١ (القدس ، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، ١٩٩٠م) .
٩١. خارطة للفرح : عبد الناصر صالح (القدس ، وكالة أبو عرفة ، ١٩٨٦م) .
٩٢. الخروج إلى الحمراء : المتوكل طه ، ط١ (رام الله ، دار الزهراء للنشر ، ٢٠٠٢م) .
٩٣. داخل اللحظة الحاسمة : عبد الناصر صالح ، ط١ (الناصرة ، مطبعة فراس ، ١٩٨١م) .
٩٤. درب الخبز والحديد : عدنان الصباح ، ط١ (فلسطين ، منشورات دار الجماهير ، ١٩٨١م) .
٩٥. دفاتر فلسطينية : معين بسيسو (بيروت ، دار الفارابي ، ١٩٧٨م) .
٩٦. ديوان إبراهيم : إبراهيم طوقان ، ط١ (بيرون ، دار الشرق الجديد ، ١٩٥٥م) .
٩٧. ديوان توفيق زياد : توفيق زياد (بيروت ، دار العودة ، بدون تاريخ) .

٩٨. ديوان سميح القاسم : سميح القاسم (بيروت ، دار العودة ، ١٩٨٧م) .
٩٩. ديوان محمود درويش ، ط ١ (بيروت ، دار العودة ، ١٩٩٤م) .
١٠٠. رفيق السالمي يسقى غابة البرتقال : محمود الغرباوى ، ط ١ (فلسطين ، اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، ٢٠٠٠م) .
١٠١. الرمح على حاله : المتوكل طه (رام الله ، منشورات أوغاريت الثقافي ، ٢٠٠٤م) .
١٠٢. رياحين بين مفاصل الصخر : فايز أبو شمالة (غزة ، إصدار جمعية الأسرى والمحربين ، ٢٠٠١) .
١٠٣. سنظل ندعوه الوطن : عمر خليل عمر (غزة ، مطابع رشاد الشوا الثقافي ، ٢٠٠١م) .
١٠٤. سيضمنا أفق السناء : فايز ابو شماله ، ط ١ (القاهرة ، مكتبة مدبولي ، ٢٠٠٢م) .
١٠٥. شدو الجراح : د. عبد الخالق العف (غزة ، مكتبة آفاق ، بدون تاريخ) .
١٠٦. سهيل الروح : خضر محمد ججوح ، ط ١ (غزة ، منشورات مركز العلم والثقافة النصيرات ، ١٩٩٧م) .
١٠٧. على صهوة الشعر مع عبد الرحيم محمود : فايز أبو شمالة ، ط ١ (خانيونس ، مركز الأبحاث والدراسات العربية والعبرية ، ٢٠٠٣م) .
١٠٨. فضاء الأغنيات : المتوكل طه ، ط ١ (القدس ، دار الكتاب ، ٢٠٠١م) .
١٠٩. القصائد : سميح القاسم ، ط ١ (القدس ، مطبعة الشرق العربية ، ١٩٩١م) .
١١٠. قصائد فلسطينية : راشد حسين ، ط ١ (بيروت ، دار العودة ، ١٩٨٢) .
١١١. كلمات سجينة : أبو فلسطين ، ط ١ (سجن بئر السبع ، ١٩٧٥م) .
١١٢. كلمات على جدار الليل : حسن عبد الله ، ط ١ (رام الله ، مركز الشهيد أبو جهاد للحركة الأسيرة ، ٢٠٠٤م) .
١١٣. لا تسرقوا الشمس : د. إبراهيم المقادمة (غزة ، إصدارات مجلس طلاب الجامعة الإسلامية ، ٢٠٠٤م) .
١١٤. لن أركع : عمر خليل عمر ، ط ١ (غزة ، مؤسسة القدس جباليا ، ١٩٩٣م) .
١١٥. المجد ينحني أمامكم : عبد الناصر صالح (القدس ، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، ١٩٨٩م) .
١١٦. مرثية الشرف العربي : عمر خليل عمر ، ط ١ (غزة ، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، ٢٠٠١م) .
١١٧. المسافر: مهيب النواتي (غزة ، مطابع الهيئة الخيرية ، ١٩٩٥م) .
١١٨. من وراء الشبك : مؤيد عبد الصمد (رام الله ، منشورات نادي الأسير ، ٢٠٠٠م) .

١١٩. نشيد البحر : عبد الناصر صالح (القدس ، دار النورس الفلسطينية ، ١٩٩٠م).
١٢٠. النورس : مصطفى عثمان الأغا ، ط ١ (رام الله ، منشورات اتحاد الكتاب ، ٢٠٠٤م)
١٢١. هات لي عين الرضا هات لي عين السخط: على الخليلي ، ط ١ (رام الله ، مطبوعات وزارة الثقافة ، ١٩٩٦م) .
١٢٢. وازدان بحرك بالحناء : وسيم الكردي (القدس ، اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، ١٩٩٠م) .

ثالثاً : الدوريات و المجلات و المخطوطات :

١٢٣. ابداع نفحة - مجلة أدبية غير دورية - ، العدد الأول ، أيار ١٩٩٠م ، القدس ، اللجنة الثقافية الوطنية ، دار القسطل .
١٢٤. الأسرى ، العدد الأول ، ٢٠٠٣م ، رام الله ، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي ، (تجربة الأسرى الفلسطينيين في أقبية الموت) عيسى قراقع .
١٢٥. أمي كانت - قصيدة غير مطبوعة - : عمر خليل عمر ، ١٩٧٠م ، مخطوطة .
١٢٦. تقرير عن أوضاع الأسرى الفلسطينيين ، يناير ٢٠٠٤م ، إصدار الدائرة الإعلامية بوزارة الأسرى والمحربين ، غزة .
١٢٧. الحركة الفلسطينية الأسيرة بين ١٩٨٥م حتى ١٩٨٩م ، الحركة الوطنية الأسيرة ، فلسطين ، مخطوطة .
١٢٨. الشعراء ، العدد السادس ، ٢٠٠٣م ، البيرة ، المركز الثقافي الفلسطيني بيت الشعر .
١٢٩. صوت الأسير ، نشرة غير دورية ، ٢٠٠٠م ، غزة ، إصدار الدائرة الإعلامية بوزارة شؤون الأسرى والمحربين .
١٣٠. مجلة أبولو ، العدد الخامس ، يناير ١٩٣٤م .
١٣١. مجلة الجامعة الإسلامية ، المجلد التاسع ، العدد الثاني ، ٢٠٠١م ، غزة (تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم) د. عبد الخالق العف .
١٣٢. مجلة الوحدة ، العدد ٨٢ ، السنة السابعة ١٩٩١م ، الرباط ، (البنية الإيقاعية الجديدة للشعر العربي) أحمد المعداوي .

الصفحة	الموضوع
١	مقدمة البحث
٧	الفصل الأول : مهاد نظري
٣٨	الفصل الثاني : بواعث شعر الأسرى الواقعية والفنية
٣٩	أولاً: الشعر الحديث والتجربة الثورية
٤١	ثانياً: شعر الأسرى الفلسطينيين و شعر المقاومة
٤٢	ثالثاً : الكتابة في المعتقلات
٤٦	رابعاً : شعراء المقاومة في السجون والمعتقلات
٥٦	خامساً : المعاناة والإبداع
٦٢	سادساً : السجن في وصف الشعراء الأسرى
٨١	الفصل الثالث : تشكيل البنية الإيقاعية
٨٢	أولاً : التردد الصوتي
٩٦	ثانياً : التجانس التركيبي
١٠٣	ثالثاً: التشكيل الكتابي
١١١	رابعاً : الامتدادات الصوتية
١٢٢	خامساً : التدوير العروضي
١٣٥	الفصل الرابع : الإيقاع الداخلي في المستويات اللفظية والتركيبية والسياقية
١٣٦	أولاً :- الإيقاع الداخلي للحروف
١٤٨	ثانياً : الإيقاع الداخلي للألفاظ
١٥٦	ثالثاً : إيقاعية الجمل والعبارات

الصفحة	الموضوع
--------	---------

فهرس الموضوعات

١٧٥	الفصل الخامس : إيقاع الأشكال العروضية في شعر الأسرى
١٧٧	الموسيقى الخارجية : أولاً : الوزن
١٨١	١- المقاطع الوزنية " العروضية " .
١٨٧	٢- الشعر العمودي في شعر الأسرى .
١٩١	٣- التفعيلات المستخدمة في الشعر الحديث " شعر التفعيلة " .
٢١٠	٤- التفعيلات المختلطة في قصيدة شعر التفعيلة .
٢١٤	ثانياً : القافية
٢١٨	أ- القافية الموحدة .
٢٢٠	ب- القافية المتتالية .
٢٢٥	ج- القافية المتجاوبة .
٢٣٠	د- القافية المرسلة .
٢٣١	ثالثاً : الوقفات الإيقاعية
٢٣٢	أولاً : الوقفة العروضية .
٢٣٤	ثانياً : الوقفة الدلالية .
٢٣٦	ثالثاً : الوقفة المنتهية بالبياض .
٢٤١	الخاتمة
٢٤٣	المراجع والمصادر
٢٥١	الفهرس