إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة السادسة ـ العدد الثالث والعشرون ـ خريف ١٣٩٥ش/ أيلول ٢٠١٦م
صص ١٠٩ ـ ٧٥

عناصر الإيقاع ودلالاتها فى "قصيدة الانتفاضة" لسميح القاسم

بهنام باقرى (الكاتب المسؤول)*
على سليمى**

الملخّص

تعتبر الموسيقى من أهم أداة بنائية يقوم عليها البناء الشعرى وهى عنصر من أبرز العناصر التى تميّز الشعر من سائر الفنون الأدبية. والعنصر الإيقاعى تكمن فيه الطاقة التعبيرية والدلالية وله أهمية بارزة فى خلق الجو العام للقصيدة وتماسك بنيتها. ستحاول هذه الدراسة أن تتلمس البنية الإيقاعية وعناصرها وآثارها فى "قصيدة الانتفاضة" للشاعر سميح القاسم وهى قصيدة تتميز بإيقاعات موسيقية متنوعة تجعل المتلقى يستعذبها وتنقله إلى حالة الشاعر الشعورية. وفى هذه الدراسة ندرس تشكيل البنية الإيقاعية فى القصيدة من خلال رصد بعض الظواهر الإيقاعية مثل الوزن العروضى والزحافات والعلل، القافية وما يتعلق بها، والظواهر الإيقاعية الأخرى؛ مثل التدوير، والسطر الشعرى، والتضاد، والتوازى، والتكرار، وقد اتبع البحث منهجاً وصفياً تحليلياً إحصائياً وذلک باستقراء القصيدة وتفكيک عناصرها الإيقاعية لاستخراج قيمها الدلالية والجمالية. وقد تبين من خلال هذه الدراسة؛ أنّ الشاعر يحاول فى تشكيل البنية الإيقاعية لقصيدته، الإفادة من أصغر الجزئيات وأدقها من أجل توظيفها واستثمار مكوناتها بغية إثراء النغمة المؤثرة المنبعثة من الإيقاعات الخارجية والداخلية وإثراء دلالات النص. وأن العنصر الإيقاعى بكافة أشكاله له دور واضح فى إثراء البنية الإيقاعية والبنية الدلالية للقصيدة وتماسک بنيتها وكسر رتابتها واكتساب القصيدة درجة موسيقية ملموسة، وأنه يؤدى دوراً دلالياً وجمالياً لإثارة المتلقى وإثراء القصيدة.

الكلمات الدليلية: الإيقاع، الدلالة، سميح القاسم، قصيدة الانتفاضة.

---

*. طالب مرحلة الدكتوراه فى اللغة العربية وآدابها، جامعة رازى، كرمانشاه، إيران
bbagheri75@yahoo.com

**. أستاذ اللغة العربية وآدابها، جامعة رازى، كرمانشاه، إيران

تاريخ الاستلام: ١٣٩٥/٢/٢٩ش تاريخ القبول: ١٣٩٥/٧/١ش

١- المقدمة

تشـكل الموسـيقى عنصراً من أهم عناصر الشعر، وأداة من أبرز أدواته البنائية، ولا يمكننا أن نتصوّر وجود شـعر دون وجود موسـيقى، والشعر يتوجه بطابعه إلى عواطف الناس وأحاسيسهم، فهو «فن من الفنون الجميلة، مثله مثل التصوير والموسيقى والنحت. وهو فى أغلب أحواله يخاطب العاطفة، ويسـتثير المشاعر والوجدان. وهو جميل فى تحيز ألفاظه، جميل فى تركيب كلماته، جميل فى توالى مقاطعه، وانسجامها بحيث تتردد ويتكرر بعضها فتسـمعه الآذان موسـيقى ونغماً منتظماً.» (أنيس، ١٩٥٢م: ٥) نستطيع أن نحكم على عمل الأديب والمبدع من خلال دراسة المستوى الصوتى فى النصوص التى أبدعها، وفيمـا إذا كان موفقاً فى توظيف الأصـوات والنغم فى دعم المعانى التى يطرحها حيث «يشكل الإيقاع الصوتى جزءاً هاماً من بنية الإيقاع العام للقصيدة، فالحروف والأصوات هى الوحدات الأساسـية لمادة الفن الشعرى، ومن انتظامها داخل الكلمات والتراكيب بنسب وأبعاد متناسـبة ومنسجمة مع مشاعر النفس وأحاسيسها يتشكل العمل الفنى.» (حمدان، ١٩٩٧م: ١٥١) إذن موسيقى الشعر هى من أهم وسائل الإيحاء وتسهم إسهاماً أساسـياً فى خلق الحالة النفسية التى ترسم الصورة الشعرية. «فإذا سيطر النغم الشعرى علـى السـامع وجدنا له انفعالاً فى صـورة الحزن حيناً، والبهجـة حيناً آخر والحماس أحياناً، وصحب هذا الإنفعال النفسى هزات جسمانية معبرة ومنتظمة نلحظها فى المنشد وسـامعيه معاً.» (أنيس، ١٩٥٢م: ١٢) على الرغم من نزعة الشـعرالحديث للتحرر من العروض ورتابة القوافى، ظل الشـعر ملتصقاً بالموسيقى، وهى مازالت تؤدى دوراً مهماً فى الشـعر الحديث. «إنّ موسـيقى القصيدة الجديدة تقوم أساسا على هذا الفرض: أن القصيـدة بنية إيقاعية خاصة، ترتبط بحالة شـعورية معينة لشـاعر بذاته، فتعكس هذه الحالة لا فى صورتها المهوشـة التى كانت عليها من قبل فى نفس الشـاعر، بل فى صورة جديدة منسقة تنسيقا خاصا بها، من شأنه أن يساعد الآخرين على الالتقاء بها وتنسيق مشـاعرهم المهوشة وفقا لنسـقها.» (إسماعيل، ٢٠٠٧م: ٦٤) وعلى هذا الأساس، هو جزء لا يتجزأ من تجربة الشـاعر. ويرى عزالدين إسماعيل فى هذا الإطار: «إنّ الشـعر الجديد لم يلغ الوزن والقافية، لكنه أباح لنفسـه - وهذا حق لا مماراة فيه - أن يدخل

تعديلاً جوهرياً عليهما لكى يحقق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه ما لم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه.» (نفس المصدر: ٦٥) إذن إنّ الموسيقى تمثل ركناً أساسياً هاماً فى الخطاب الشعرى وهيأ ولما يلفت انتباه المتلقى للعمل الشعرى.

وهذا البحث محاولة لرصد الظواهر الإيقاعية وتحليل تشكلاتها ومظاهرها الدلالية فى قصيدة "الانتفاضة" للشاعر سميح القاسم. ويحاول دراسة موسيقى القصيدة من بابين المختلفين، وهما: مستوى الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية بما تسهم فى إغناء البعد الدلالى والإيقاعى لتجربة الشاعر الشعرية. ويسعى البحث هنا دراسة كافة جوانب هذه الظواهر ودورها فى تعزيز البنية الإيقاعية والدلالية والكشف عن الحالة النفسية والطاقة الشعورية للشاعر، والبحث فى الآثار والدلالات الناجمة عن كلّ نوع. إذن، تجىء هذه الدراسة فى البنية الإيقاعية لتلقى الضوء على أهمية الإيقاع فى بناء هذه القصيدة ومدى تأثير الدلالة والتأثر بالبنية الإيقاعية ومن هنا تكمن أهمية الدراسة وجدوى تسليط الضوء على هذه التجربة الشعرية. ولقد اعتمدت الدراسة فى هذا البحث على المنهج الوصفى التحليلى الإحصائى للوقوف على العناصر الإيقاعية وتجلياتها فى الخطاب الشعرى للشاعر فى تحقيق أهدافه. وتتكون الدراسة من مقدمة، تحدثنا فيها عن أهمية الإيقاع فى الشعر ودوره فى إثراء تجربة الشاعر الشعرية والشعورية، ثم تحدثنا نبذة مختصرة حول "قصيدة الانتفاضة" ثم تناولنا بالتحليل العناصر الإيقاعية فى القصيدة وفى الأخير جاءت النتيجة التى توصلت إليها هذه الدراسة. أما الأسئلة التى تطرح فى هذه المقالة، فهى:

١- ما هى عناصر التشكيل الإيقاعى التى وظفها الشاعر للتعبير عن تجربته الشعورية فى هذه القصيدة؟

٢- كيف أثّر الإيقاع فى إثراء بنية القصيدة الدلالية؟

وهنا نحاول الإجابة على هذه الأسئلة وغيرها من خلال تفكيك البنية الإيقاعية لـ "قصيدة الانتفاضة" ورصد عناصرها واستخراج قيمها الإيقاعية والجمالية. لأن التحليل الصوتى للنصوص بما فيها من أصوات وإيقاعات يساعد كثيراً فى فهم طبيعتها، وفى الكشف عن الجوانب الجمالية فيها، بالإضافة إلى ما فيه من كشف للانفعالات النفسيّة وللعواطف التى تحكم مبدعها.

١-١- الدراسات السابقة

قامت العديد من الدراسات حول عنصر الإيقاع ودلالته فى الشعر العربى المعاصر منها؛ كتاب "القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية" لمحمد صابر عبيد، (٢٠٠١م) تناول بنية الإيقاع الشعرى فى الشعر العربى الحديث، وكشف عن علاقات التداخل بين خارج النص وداخله. وكتاب "البنية الصوتية فى الشعر الحديث" لإبراهيم جابر على، (٢٠١٤م) الذى تناول البنية الصوتية فى لغة الشعر الحديث وعناصر الهندسة الصوتية فى النص. كذلک كتاب "فلسفة الإيقاع فى الشعر العربى" لعلوى الهاشمى، (٢٠٠٦م) الذى تناول البعد المنهجى للإيقاع وفلسفة بنية الإيقاع فى الشعر العربى ووفقات نقدية فى مسألة الإيقاع الشعرى. وكتاب "الإيقاع فى الشعر العربى الحديث خليل حاوى نموذجا" لخميس الورتانى، (٢٠٠٦م) تناول الكاتب فى القسم النظرى مجموعة من المفاهيم الإيقاعية التى اعتمدها فى تحليل النص، ثم فى القسم التطبيقى تناول العناصر الإيقاعية فى شعر خليل حاوى. ولقد كثرت الدراسات التى تناولت شعر سميح القاسم، منها: مقال "تحليل الخطاب السياسى على المستوى الصرفى فى أشعار سميح القاسم" لرقية رستم بور، (١٣٩١ه.ش) الذى تناول المستوى الصرفى فى قصائد الشاعر لكشف عن فكرة الشاعر وإيدئولوجيته على أساس الإحصائيات الصرفية فى الأفعال المستخدمة فى أشعاره. وفى مقال آخر بعنوان "رمزية المرأة عند سميح القاسم" (٢٠١٤م) تناولت الكاتبة تجليات حضور المرأة ودورها فى المقاومة الفلسطينية فى شعر الشاعر. ومقال "فكرة الموت وألوانه فى شعر سميح القاسم" لحامد صدقى، (١٤٣٦ه.ق) الذى تناول إيدئولوجيا الشاعر فى رؤيته نحو الموت ودلالاته فى التعبير عن واقع الاحتلال. ومقال "جمالية التكرار فى قصيدة (خطاب من سوق البطالة) لسميح القاسم" لعلى أصغر قهرمانى مقبل، (١٣٩١ه.ش) وتناول التكرار فى شتّى مستوياته ودلالاته فى هذه القصيدة. كذلک مقال "جايگاه نمادين رنگ در ادبيات مقاومت نمونه مورد پژوهانه: سميح قاسم: رمزية الألوان فى أدب المقاومة؛ سميح القاسم نموذجا" ليحيى معروف وبهنام باقرى، (١٣٩١ه.ش) تناول اللون ودلالته الرمزية فى شعر الشاعر ووصل إلى أن اللون يعدّ عنصراً مهماً من عناصر البناء الفنى فى شعره. كذلک مقال "موتيف

النخلة والزيتونة فى شعر سميح القاسم" لكبرى روشنفكر وحامد پورحشمتى، (٢٠١٥م) ووصلا إلى أنّ الموتيف فى شعره يحظى بأهمّية بالغة ويمنح المتلقّى مفتاحا يفتح به الفكرة الكامنة فى نصّه. وأنّ موتيف النخلة لديه دفقة شعوريّة يكمن وراءه الشعور القومى، أما النخلة فى شعره، فهى رمز للاستقامة الخالدة للأرض، ورمز للحياة الجديدة والنشاط.

كما حظى شعر سميح القاسم بدراسات جامعية عديدة منها: رسالة الماجستير الموسومة بـ"التغيّر الدلالى فى شعر سميح القاسم" لرقية زيدان فى جامعة النجاح الوطنية، (٢٠٠١م) وقامت برصد جلّ المفردات والعبارات التى توحى بدلالات جديدة من طريق توظيفها بغرض الإيحاء للمتلقى. ورسالة أخرى تحت عنوان "سميح القاسم، دراسة نقدية فى قصائده المحذوفة" لباسل محمد على بزراوى، (٢٠٠٨م) وتناولت هذه الدراسة مظاهر الحذف فى شعره والتغيرات التى طرأت على الشاعر من حيث موقفه من الشعر ودوره الاجتماعى. أما أبرز هذه الدراسات بالنسبة لدراستنا فهى رسالة الماجستير بعنوان "الإيقاع فى شعر سميح القاسم دراسة أسلوبية" لصالح على صقر عابد، (٢٠١٢م) وتناول الباحث فيها المجلد الأول من أعمال الشاعر، – دون التطرق إلى دراسة هذه القصيدة – وتناول الباحث فيها بدراسة القصائد العمودية وتشكيلاتها وقصائد شعر التفعيلة والروابط الإيقاعية كالتقديم والتأخير وحروف المعانى، كما تناول الإيقاع النفسى وإيقاع الصورة.

لكن على الرغم من تنوع هذه الدراسات إلا أن هذه الدراسة، قُدمت فى شكل مختلف عن غيرها من الدراسات فى المجال نفسه، وهو أمر مردود إلى طبيعة المادة التى قامت عليها، والمحاور التى تناولتها هذه الدراسة، وتمتاز دراستنا هذه بأنها مركزة لدراسة قصيدة واحدة من أعمال الشاعر ومثل هذا التركيز سيعطى البحث عمقا أكبر، لأن تفكيک العناصر الإيقاعية المكونة للقصيدة يؤدى إلى الكشف عن السمات الجمالية والدلالية التى تنسّق النص. إذن على الرغم من كثرة الأبحاث والدراسات فى شعره، إلا إنها تؤدى غايات منفصلة ولكلَ منها منهجه الخاص، ولم تتطرق إلى دراسة عناصر الإيقاع ودلالاتها فى هذه القصيدة.

٢- سميح القاسم وقصيدة الانتفاضة "رسالة إلى غزاةٍ لا يقرأون!!"

كان الشاعر سميح القاسم واحداً من تلك الأصوات المناهضة للصهاينة التى استُهدفت بالملاحقة والحصار وبدأ نضوجه الشعرى مع الانتفاضة. و«ما أن بلغ الثلاثين حتى كان قد نشر ست مجموعات شعرية حازت على شهرة واسعة فى العالم العربى. كتب سميح أيضاً عدداً من الرّوايات، ومن بين اهتماماته الحالية إنشاء مسرح فلسطينى يحمل رسالة فنيّة وثقافية عالية كما يحمل فى الوقت نفسه رسالة سياسية قادرة على التأثير فى الرأى العام العالمى فيما يتعلّق بالقضية الفلسطينية.» (الجيوسى، ١٩٩٧م، ج/١: ٣٧٨) أما "قصيدة الانتفاضة" لسميح القاسم رغم بساطتها، فتمثل صرخة فى بث حنينه الدائم للفلسطين الجريح. حينما نقرأ هذا النص الذى انتسجت فيه الكلمات، سنجد أن الشاعر وضعها فى تراكيب وتعبيرات تستجيب للغة التى أراد لها أن تتناسب مع تجربته الشعورية. هذه القصيدة تعبر عن تجربة شعرية صادقة للشاعر الذى يعبر عن أحاسيسه ومشاعره الداخلية ويجعل من الكلمات قوة فاعلة لإيقاظ حس الانتماء للأمة فى أبناء عصره. ويهدف البحث إلى تسليط الضوء على موسيقى هذه القصيدة التى تسهم إسهاماً فاعلاً فى خلق الجو النفسى الذى يرسم الصورة الشعرية، ويعبر عما تحمله التجربة الشعورية.

٣- الموسيقى الخارجية

إنّ علاقة الشعر بالموسيقى علاقة قديمة تمتد إلى الجذور الأولى لنشأته، وهى الخاصية التى طالما ارتبطت بالشعر العربى. ومن أقدم تعريفات الشّعر عند العرب أنّه «الكلام الموزون المقفى.» (قدامة بن جعفر، ١٩٨٠: ٦٤) ويقسم الباحثون الإيقاع إلى قسمين؛ إيقاع خارجى وإيقاع داخلى. إنّ الإيقاع الخارجى أو موسيقى الإطار يتمثّل فى الوزن العروضى وما يضمّه من زحافات وعلل، كما يتمثّل بالقافية وحروف الروى وحركاته. وإن كان للموسيقى الخارجية أثر فى تنغيم القول الشعرى فإنّ للموسيقى الداخلية دوراً موازياً له ويدعم موسيقاه. «إذا لم يرتكز النص الشعرى على مجال الوزن مباشرة فلا مفر له من ارتكاز على مجال الموسيقى الداخلية. وذلك لأنّ هذا المجال الحاضر، أكثر المجالات تعبيراً عن مجال الوزن الغائب، وكأنما هو امتداد له، وإن لم يكن هو بعينه، يحمل

أصداء قوافيه الغائبة، ويرجّع شبح مقاطعه ووحداته الموسيقية المتناثرة، وذلک بعد أن يصوغ منها نظاماً موسيقياً جديداً.» (الهاشمى، ٢٠٠٦م: ٣٧) إذن الموسيقى الداخلية تؤدى دوراً خطيراً ومهماً فى عمل الشعرى وتأثر القارىء، و«قد تأتى الموسيقى الخارجية فى القصيدة- بالوزن والقافية- رتيبة، فُتشعر متلّقيها بالضيق، لولا حضور الموسيقى الداخلية المرتبطة بالمواقف الانفعالية المتمّخضة عن التّجربة.» (النجار، ٢٠٠٧م: ١٣٢) وعلى هذا الأساس سنحاول دراسة عناصر الإيقاع الخارجى والداخلى فى القصيدة:

٣-١- الوزن العروضى

يعدّ الوزن من أبرز العناصر الإيقاعية فى القصيدة العربية، وهو القالب الموسيقى للأفكار والعواطف، وهو جزء لا يتجزّأ من تجربة الشاعر. جمع الخليل بحور الشعر العربى الخمسة عشر وأضاف لها تلميذه الأخفش بحر المتدارک. فأصبح مجموع البحور ستّة عشر. وهى: الطويل، المديد، البسيط، الوافر، الكامل، الهزج، الرجز، الرمل، السريع، المنسرح، الخفيف، المضارع، المقتضب، المجتث، المتقارب والمتدارک. والوزن يمثّل البنية الأساسية فى موسيقى الشعر الخارجية كما أنّ «الوزن الشعرى يتردّد فيه اللسان بين إسراع وإبطاء، وضغط وارتخاء، وحدة ولين. ويتردّد فيه الصوت – إن أحسنّا قراءة الشعر – بين انطلاق وانحباس، ورقة واكتظاظ، وعلو وهبوط. وهذه التموّجات الصوتية تحكى حكاية قرينة ارتعاد الجسم وتراوح الصوت فى الأزمة العاطفية الشديدة.» (النويهى،١٩٧١م: ٣٣) والقصيدة التى نحن بصدد دراستها جاءت على وزن الرجز، وهو يتألّف من تفعيلة واحدة – مستفعلن – تتكرّر ستّ مرات. ولم يلتزم الشاعر فى السطر الواحد بعدد محدود من التفعيلات، بل جاءت متنوعة الأسطر من حيث العدد. وهذا البحر «أسهل البحور الشّعريّة نظراً إلى كثرة التغييرات المألوفة فى أجزائه، والتنوّع الذى ينتاب أعاريضه وضروبه.» (بديع يعقوب، ١٩٩١م: ٨٧) ويرى عبد الرضا على؛ «لما كان الرجز من البحور المفردة التى تقوم على تكرار جزء رتيب "مستفعلن"، من غير أن يشعر قائله بأىّ تكلّف أو صعوبة، فإنّ هذه الميزة هيّأته ليكون واحداً من أكثر الأوزان استعمالاً فى الشعر الحرّ فى عصرنا الراهن، كما كان من أكثر الأوزان استعمالا عند المتقدّمين حتى نعتوهُ بمطيّة الشعراء.»

(على، ١٩٩٧م: ٦٠) كما أنهُ «يحتملُ جميع الموضوعات المعاصرة، سواء أكانت غزليّة، أم فلسفية، أم سياسيّة.» (نفس المصدر: ٦٣) ولم تخرج قصيدة العربية الحديثة بصورة عامة عن الأوزان الشعرية، لكنها تحرر من نظام البيت الذى كان يحدد عدداً متساوياً من التفاعيل. إذا لاحظنا هذه القصيدة وجدنا أنّها جاءت فى (١٠٩) سطراً متفاوت الطول، الأمر الذى مكّن الشاعر من التعبير عن خلجات نفسه بحرّية، وعند قراءة القصيدة نشعر بانسياب موسيقاها فى أسماعنا، وبإمكان من يمتلک أدنى حسّ إيقاعى أن يستعذب أنغامه ولعلّ الشاعر وجد فى هذا البحر مرونة أكثر على نقل الأحاسيس والتجارب والمشاعر الداخلية. أنّ تفعيلة الرجز لعبت دوراً هاماً فى بنية القصيدة الإيقاعية، وذلک بسبب منحها حرّية زائدة فى التنقّل بسبب جوا زاتها وتغييراتها الكثيرة، حيث يجد الشاعر فضاءً إيقاعياً حرّاً لبيان ما فى صدره من مشاعر الحزن والألم، والثورة والوطن. وذلک لمرونة تفعيلة هذا البحر، ولكثرة التصرف فيها، بما يجوز أن يعتريها من زحافات، فتعطى الشاعر مساحات إضافية من التحرر داخل الإطار النغمى العام الذى تسمح به طبيعة هذه التفعيلة. وتتميز بنية القصيدة بإيقاع متنوع متجدد- من حيث كثرة الزحافات واستخدام التفعيلات المستحدثة- بعيد عن الرتابة وتتابع النغمات المتشابه، فتنوع الصور الإيقاعية، واختلاف السطور الشعرية قصراً وطولاً من حيث عدد التفعيلات المستعملة مكن القصيدة من أداء وظيفته من دون تكلف. ومن هذا المنطلق سنحاول أن ننظر فى "قصيدة الانتفاضة" وسنشير إلى الصور التى تأتى عليها التفعيلات لأنّ القصيدة كلّها تحمل تجربة خاصة ومتميّزة من حيث الإيقاع.

٣-٢- الزحاف والعلة

تعتبر الزحافات والعلل من المؤثرات فى موسيقى القصيدة الشعرية، حيث يتفاوت تأثيرها الإيقاعى حسب كثرة الزحافات أو قلتها، ويقول عز الدين اسماعيل: «تحاشيا لرتابة الإيقاع الصارخ الذى يضيفه الوزن العروضى على موسيقى القصيدة، أن حاول الشعراء قديماً وحديثاً أن يدخلوا من التعديلات على الوزن ما يكسر من حدة وقعه فى الأذن بما يتيح للشاعر أن ينتقل صورة موسيقية أقرب ما تكون إلى أحاسيسه منها

إلى النظام العروضى المفروض. وقد ظهر ذلک منذ وقت مبكر قبل أن يعرف الشعراء العروض فى صورته المقننة. يدل على ذلک ظهور ما يسميه العروضيون بالزحافات والعلل. ففى الشعر القديم نفسه ظهرت مثل هذه الزحافات والعلل ولم يكن لها من مبرر إلّا أن يوفق الشاعر بين حركة نفسه والإطار الخارجى.» (إسماعيل، لاتا: ٧١-٧٢) نظراً لفاعلية العملية الإحصائية، وقدرتها على تمييز الأساليب فقد أصبح لزاماً إجراء عملية إحصاء تفعيلات السالمة وغير السالمة فى القصيدة كما يبينه الجدول التالى:

الرقم	التفعيلات الواردة في القصيدة	عدد تواترها في القصيدة	النسبة المئوية
١	مُسْتَفْعِلُنْ	٥٩	٪٢٥،٢١
٢	مُتَفْعِلُنْ	١٠٥	٪٤٧،٨٦
٣	مُسْتَعِلُنْ	٣٩	٪١٦،٦٦
٤	فَعُولُنْ	١١	٪٤،٧٠
٥	فَعُوْلْ	٤	٪١،٧٠
٦	فَعْلُنْ	٤	٪١،٧٠
٧	مُتَعِلُنْ	٥	٪٢،١٣
المجموع		٢٣٤	٪١٠٠

جدول (١) يبين توزيع التفعيلات السالمة وغير السالمة في القصيدة

من خلال الإحصاء الذى أجرينا على القصيدة قد تبين لنا أنّ هذه القصيدة تشكلت من (٢٣٤) تفعيلة، منها (٥٩) تفعيلة سالمة بنسبة (٢٥،٢١٪)، و (١٧٥)، تفعيلة غير السالمة بنسبة (٧٤،٧٨٪)، وهذا الإحصاء يبين أنّ التفاعيل غير السالمة (الزحافات والعلل)، ليست أقل استعمالا من الشكل السالم بل تفوقه. وهذه النتيجة تُثبت لنا شيئا معاكساً لما يتصوره الكثير من أن الشكل النظيف النقيَّ الذى يلزم أن يستعمله الشعراء هو الوزن النموذجى. والزحاف إذن «تغيير طبيعى وليس عيباً فى الوزن، والشكل المزاحف للتفعيلة هو فى كثير من الحالات شكل معتاد لا يمكن أن يُفضّل عليه الشكل النموذجى.» (حركات، ١٩٩٨م: ٥٠) كما يرى

أحد الدارسين «رُبَّما كان الزحاف في الذّوق – أحياناً أو غالباً – أطيب من التفعيلة الأصلية. لأنّ في تعدد الزحافات تنوعاً في الموجات الصوتية التي يتلقاها المستمع، وعلى هذا فإن التفعيلة الأصلية مع الأخرى المزاحفة مع حُسن انتقاء الحروف والكلمات تُحدث في نفس المستمع شعوراً جمالياً بروعة الشعر دون أن يشعر بالاختلاف البيّن بين الزحاف والتفعيلة الأصلية.» (المطيري، ٢٠٠٤م: ٣٠) من خلال هذا التقطيع الذي مارسنا على القصيدة تبين لنا أن الشاعر استخدم سبع تفعيلات متنوعة، واستفاد في تنويع إيقاعه من الزحافات والعلل المتنوعة. ويتضح لنا من خلال الجدول أنّ هناك تنوعاً في عدد التفعيلات في القصيدة؛ فأعلاها تفعيلة "مُتَفْعِلُنْ" بنسبة ٤٧،٨٦٪، وأقلها تفعيلتي "فَعُوْلْ" و"فَعْلُنْ"، التي شكلا معاً بتساوٍ كل منهما بنسبة ١،٧٠٪، من تفعيلات القصيدة. إذن إنَّ الموسيقى في هذه القصيدة لا نحسها فقط من خلال إيقاعات تفعيلة «مُسْتَفْعِلُنْ»؛ حيث تأخذ هذه التفعيلة أشكالاً متنوعة، وكثيراً ما يفيد سميح القاسم من الزحافات والعلل فيحذف من التفعيلة أو يضيف حسب قوانين العروض، لكن الموسيقى تتولد من هذا التوزيع الفريد. وهذا التغيير في التفعيلات يؤدي إلى تجنب الرتابة في الإيقاع وإلى تنويع الموسيقى في القصيدة. وتكملة للحديث عن إيقاع هذه القصيدة نشير إلى الصور التي تأتي عليها التفعيلة:

البحر	التفعيلة المتغيرة في القصيدة	نوعها وتعريفها
الرجز	مُتَفْعِلُنْ	زحاف الخبن: حذف الثاني الساكن.
	مُسْتَعِلُنْ	زحاف الطي: حذف الرابع الساكن.
	فَعولُنْ	علّة القطع: حذف ساكن الوتد المجموع مع تسكين ماقبله + زحاف الخبن.
	فَعُوْلْ	علّة القصر: حذف الساكن السبب الخفيف وتسكين ماقبله+ الخبن.
	فَعْلُنْ	علة الحذذ: حذف وتد مجموع من التفعيلة.
	مُتَعِلُنْ	زحاف الخبل: اجتماع الخبن والطي.

جدول (٢) يبين التفعيلات المتغيرة ونوعها وتعريفها في بحر الرجز في القصيدة

يشـتمل بحر الرجز عند سميح القاسـم على وحدة الإيقاعية «مُسْـتَفْعِلُنْ» بصورتها الأصلية والفرعية، يُعدُّ الزحاف أبرز التشـكيلات الصوتية فى التفعيلة، والشـاعر يلجأ إليه دون أن يشـعر، لإحداث تآلفـه الصوتى المتمثل فى الوزن، ويُعـدُّ "الخبن" من أهم الزحافات العروضية المسـموحة ظهوراً فى القصيدة. وقد أحدث هذه الزحافات والعلل حركة وتنامياً فى القصيدة؛ ولهـذه الزحافات والعلل دورها القضاء على الرتابة والملل المتكـرر، وهذا يضفى موسـيقى جميلة على القصيدة. ونرى هـذه التفعيلات جاءت فى صور متعددة من التحولات النسـقية، دون الإحساس بأى خلل فى الإيقاع؛ فالتفعيلات المسـتحدثة فى الرجز مثل "فَعُولُنْ"، "فَعُوْلْ" و"فَعْلُنْ"، تسـتخدم فى آخر السطر الشعرى الـذى يحتاج إلى وقـف وقافية، لأن وجودها بين التفعيلات المتحركة يخل بالموسـيقى. فيقول:

تقدّمت حجارةُ المنازلْ ← مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلْ (فَعُولُنْ)
تقدّمت بكارةُ السنابلْ ← مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلْ (فَعُولُنْ)
تقدّم الرُّضَّعُ والعُجَّزُ والأراملْ ← مُتَفْعِلُنْ / مُسْتَعِلُنْ / مُسْتَعِلُنْ / مُتَفْعِلْ (فَعُولُنْ).
(القاسم، ١٩٩٣م: ٤١١).

كذلك قوله من "فَعُوْلْ":

الموتُ...لا الركوعْ ← مُسْتَفْعِلُنْ / فَعُوْلْ
موتٌ.... ولا رُكوعْ !! ← مُسْتَفْعِلُنْ / فَعُوْلْ. (نفس المصدر:٤١٠)

وقوله من "فَعْلُنْ":

وراء كلَّ حجرٍ كفٌّ ← مُتَفْعِلُنْ / مُتَعِلُنْ / فَعْلُنْ
وخلف كلّ عشبةٍ حتفٌ ← مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ / فَعْلُنْ.
(نفس المصدر: ٤٠٧)

لا شـك أن لهذه التفعيلات المسـتحدثة أثراً فى الإيقاع الموسـيقى، ونلحظ فى هذه السطور الشعرية محافظة الشاعر على تفعيلات البداية، أما تفعيلات النهاية تأتى خارجة عن النسق العادى لتفعيلة بحر الرجز. فكما هو ملاحظ فقد تصرف الشاعر حسب نفسه الشـعرى وقد تحرر من حدود التفعيـلات القديمة، وهذا المزج بين التفعيلات مزج رائع،

فلا نسمع نغم نشاز تنفر منه الأذن وتأباه النفس.

٣-٣- السطر الشعرى

إنّ لشعر التفعيلة أسلوب خاصّ فى النظام العروضى، فقد جاء التشكيل الموسيقى فى هذا الشعر بالاعتماد على التفعيلة كوحدة موسيقية وقد تحرّر من الالتزام بعدد التفعيلات الموزّعة فى كلّ سطر. «السطر الشعرى تركيبة موسيقية للكلام، لا ترتبط بالشكل المحدّد للبيت الشعرى، ولا بأىّ شكل خارجى ثابت، وإنّما تتّخذ هذه التركيبة دائماً الشكل الذى يرتاح له الشاعر، ويتصوّر أنّ الآخرين من الممكن أن يرتاحوا له عن طريق تكرار الوحدة الموسيقية – التفعيلة – التى هى أساس النظام الصوتى الذى يقوم بتكرار الشعر.» (إسماعيل،٢٠٠٧م: ٦٤) إنّ عدد التفعيلات فى الشعر الحر مختلف من سطر إلى آخر بحسب الحالة الشعورية والهندسة الإيقاعية. «فالصورة الموسيقية فى تدفّقاتها الانفعالية مرتبطة بمدى الحركات النفسية التى تمرّ بها الذات المبدعة، ومن ثمّ يكون انتهاء الجملة الشعرية خاضعاً لانفعالات الشاعر والذى لا يمكن لأحد أن يحدّده سواه، وذلك وفقاً لنوع التدفّقات والتموّجات الموسيقية التى تموج بها نفسه فى حالته الشعورية.» (فيدوح، ١٩٩٨م: ٤٦٨) وممّا تجدر الإشارة إليه فى هذا المقام أنّ هناك تنوّعاً فى عدد التفعيلات فى "قصيدة الانتفاضة"، فقد جاء التشكيل الإيقاعى فى هذه القصيدة بحسب الدفقة الشعورية، ولم يلتزم سميح القاسم بعدد محدّد من التفعيلات داخل السطر الشعرى، بل أفاد الشاعر من الطاقة الناتجة من تنوع عدد التفعيلات، فى جعل القصيدة تنبض حركة. لأنّ تنوع عددها وفرّ للشاعر إمكانيات أوسع فى التعبير عن أفكاره ومشاعره وأعطت للقصيدة إيقاعاً موسيقياً بعيداً عن الرتابة. ويتيح السطر الشعرى للشاعر حرية اختيار عدد التفعيلات تبعاً لرؤيته الشعرية، ودفقاته الشعورية. وهذا يساعد الشاعر على «خلق إمكانيات إيقاعية للسطر الشعرى، كما أن البنية الموسيقية لكل سطر وإن كان لها استقلالها الخاص، قد صارت جزءاً من تنويع موسيقى يشمل القصيدة كلها.» (إسماعيل، ٢٠٠٧م: ١٠٨) وللتأكد من ذلك، نقدم فيما يلى تنوعاً فى عدد التفعيلات فى القصيدة وبيان مدى إسهام الشاعر فى إحداث تشكيلات

صوتية جديدة بما يتناسب والجو النفسى الذى يسيطر عليه عند كتابة القصيدة. فمن خلال تقطيعنا تبيّن لنا أنّ الشاعر فى هذه القصيدة نوّع فى عدد التفعيلة الإيقاعية فى كلِّ سطرٍ شعرى؛ فجاء ٢٧ سطراً بتفعيلة واحدة، و ٣٢ سطراً بتفعيلتين، و ٢٥ سطراً بثلاث تفعيلات، و ٨ أسطر بأربع تفعيلات بعضها مدوّرة – سنفصل فيها القول –، و ٤ أسطر بخمس تفعيلات مدوّرة، وسطر مدوّر بسبع تفعيلات، وأيضا سطر مدوّر بتسع تفعيلات. ومن شواهد على ذلك:

أوَّلُكمْ آخِرُكمْ / مؤمِنُكمْ كافِرُكُمْ / وداؤكمْ مُستحكِمُ / فاسترسلوا / واستبسلوا / واندفعوا / وارتفعوا / واصطدموا / وارتطموا / لآخِرِ الشوطِ الذى ظلّ لكُمْ / وآخرِ الحبلِ الذى ظلّ لكُمْ / فكلُّ شوطٍ ولهُ نهايهْ / وكلُّ حبلٍ ولهُ نهايهْ / وشمسُنا بدايةُ البدايهْ. (القاسم، ١٩٩٣م: ٤٠٨-٤٠٩)

اعتمد تنوّع أعداد التفعيلة فى السطور الشعرية، بحسب ما تتطلّب من قصر السطر الشعرى أو طوله. إن عدد التفعيلات فى هذا المقطع مختلف من سطر إلى آخر بين تفعيلتين فى السطر الأول والثانى والثالث، - مُسْتَعِلُنْ، مُسْتَعِلُنْ / مُسْتَعِلُنْ، مُسْتَعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ، مسُتَفْعِلُنْ - وتفعيلة واحدة فى السطر الرابع حتى التاسع – وهى تفعيلة مسُتَفْعِلُنْ فى السطر الرابع والخامس وتفعيلة مُسْتَعِلُنْ فى السطر السادس حتى التاسع –، وثلاث تفعيلات فى السطر العاشر إلى الرابعة عشرة وتفعيلاته هى: مُتَفْعِلُ، مسُتَفْعِلُنْ، مُسْتَعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ، مسُتَفْعِلُنْ، مُسْتَعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ، مُسْتَعِلُنْ، مُتَفْعِلْ (فَعولُنْ) / مُتَفْعِلُنْ، مُسْتَعِلُنْ، مُتَفْعِلْ (فَعولُنْ) / مُتَفْعِلُنْ، مُتَفْعِلْ (فَعولُنْ). إنّ هذا التنوّع فى عدد التفعيلات مع تنوّع فى نوع التفعيلات، يوفّر عذوبة موسيقية ترتاح لها الأذن والنفس، وسبب لجوء الشاعر إلى هذا التنوع هو رغبة فى تخفيف النص من أثقال الطول. بحيث أنّ القارئ يسهل عليه تبيين المستويات الشعرية التى كتب فيها القصيدة، لأنّ عرض نص شعرى طويل قد يحدث مللا وعزوفاً لدى القارئ. والشاعر يحاول جاهداً إغناء فكرته بالدلالة عليها باللغة الشعرية؛ بحيث يتخذ الشاعر من اختيار الكلمات والأسطر الشعرية فى نشر عواطفه وتأكيد فكرة محددة وتعدّ بمثابة مفتاح النص الشعرى ويرفع درجة تأثيرها. لأن السطر الشعرى من خلال اختياره الدقيق يلعب دوراً بارزاً فى تعزيز الإيقاع

والرؤية؛ وايصالها بشحناتها الانفعالية للقارئ. وتمتاز هذه السطور الشعرية بتنظيمها النسقى الذى يبدو فيه الإيقاع الشعورى العاطفى مكتنزاً بالإيحاء؛ وهنا يأتى التوازى النسقى بين السطور الشعرية فاعلاً فى تحريک الدفقة الشعورية، وتفاجئنا هذه السطور بتفاعل كلماتها وائتلافها نسقياً وتوازيها، فكل صورة تتوازى مع الأخرى فى تكثيف حركتها، محققة إيقاعا عاطفياً؛ يدل على شدة حالة الغليان والثورة والانفعال فى نفس الشاعر على ما آل إليه أمر شعبه بعد أن سفک السفاحون دماءه. إنّ «التنوّع فى عدد التفعيلات يمنح القصيدة طعماً خاصّاً ويبعد القارئ عن الإحساس بالملل الذى يتأتّى من رتابة الإيقاع عند تساوى عدد التفعيلات،كما أنّه يتيح للشاعر إمكانية واسعة للتحرک فى القصيدة، ليعبّر عن ذاكرته ويترجم حالته النفسية من خلال الامتداد الطبيعى للدفقات الشعورية والموجات النفسية.» (أبو العدوس، ٢٠٠٧م: ٢٥٧) وهذه القصيدة تموج بالحركة المتموّجة السريعة، فقد جاءت الأسطر الشعرية متناغمة سلسة فمرة صاعدة ومرة هابطة معبّرة عن كل أحوال الشاعر النفسية من حزن وألم ذكرى وثورة وغضب. وقد امتازت هذه القصيدة بجمالية اختيار السطور الشعرية؛ لتكون فى موضعها المناسب، فالقصيدة ليست عشوائية التشكيل؛ وإنما هى مهندسة منسجمة؛ منسقة فى موضعها؛ وهذه الخصيصة هى التى تجعله القادر على إصابة الهدف الشعرى من وراء اختيار السطور وعدد تفاعيل فى سياق الذى ترد فيه. إذ يرسم الشاعر الصورة الشعرية رسماً دقيقاً، بأسلوب يموج دفقاً حيوياً وإحساساً شاعرياً ليس فقط بخلق الانسجام فى السطور الشعرية وموازاتها مع الأخرى مما تزديد من إيقاع النص، بل بتكاملها مع التى تليها، وهو ينقل إلينا الزخم العاطفى الذى يعيشه الشاعر واصطهاج عاطفى حار يؤكد إحساسه الباطنى بالجراح والمآسى التى حلت بشعبه. وذلک قوله:

كلُّ سماءٍ فوقَكُمْ جهنّمُ / وكلُّ أرضٍ تحتَكُمْ جهنّمُ / تقدَّموا / يموتُ منّا الطفلُ والشيخُ / ولا يستسلمُ / وتسقُطُ الأمُ على أبنائها القتلى / ولا تستسلمُ. (القاسم، ١٩٩٣م: ٤٠٥)

كذلک قوله:

تقدَّموا / بناقلاتِ جُنْدِكُمْ / وراجِماتِ حقدكُمْ / وهدِّدوا / وشردِّوا / ويتموا

/ وهدِّموا / لنْ تكسِـروا أعماقَنا / لنْ تهزموا أشـواقَنا / نحنُ قضاءٌ مُبرَمُ. (القاسم، ١٩٩٣م: ٤٠٦)

إنّ المتأمل فى هذه المقاطع لا يخفى عليه تنظيم السطور الشعرية وتنسيقها فى موضعها المناسـب لها؛ الأمر الذى يجعل الإيقاع والاختيار دقيقا موازيا للحالة الشعورية وعمق الرؤية؛ ففى المقطع الأول جاءت القصيدة موجها الخطاب للأعداء، كأنه يبدأ المواجهة. إن الأسـطر الشـعرية فى المقطع الأول أكثر امتداداً، فى حين جاءت الأسـطر فى المقطع الثانى بموجات صوتية صغيرة، فسـميح القاسـم يتقن جيدا ربـط حركة النفس بحركة الأصـوات الداخليـة واختيار الكلمات المناسـبة، مما يولد إيقاعـاً يتوازى مع حركة النفس من جهة ويؤثر فى متلقيه من جهة أخرى؛ ففى المقطع الأول اعتمد نسقاً هندسياً موازياً للحالة الشعورية التى يحسها إزاء بلده فلسطين معبرة عن عمق الجراح والمصاب النفسـى والأسى الشعورى الذى يذيب الذات أسى وحزناً، لهذا غدا التركيب الشعرى والكلمات – **جهنم، يموت، الطفل، الشيخ، يستسلم، تسقط، القتلى**_ عميق الرؤية قادراً على اسـتقطاب ذائقة المتلقى؛ وكأن الشـاعر بهذا الألق فى اختيار الكلمات والسطور الشـعرية يثيرنا شـعرياً فى تراكيبه الشـعرية التى تعزز الإيقاع الجمالى وتثير الشعور العاطفى. وفى المقطع الثانى نرى قصر السـطور الشعرية، خاصة توالى الأفعال المتماثلة صرفياً – **وهددوا، وشـردوا**، ويتموا، وهدموا– التى تولد تركيبة عالية الإيقاع تعكس إرادة التحدى، كما نرى فى المقطع ذاته التوازى بين السـطور – **لنْ تكسِروا أعماقَنا / لنْ تهزموا أشـواقَنا** – مما يجعلها متناغمة شـكلاً، مكتملة إيقاعاً، ودلالة، لترقى أعلى مسـتويات الإثارة والإبداع. هكذا جاءت الأسطر الشعرية بطولها وقصرها، لتعبر عن الموجات النفسـية الداخلية التى تعتصر كيان الشـاعر، فتظهر هذه الموجات الصوتية؛ موجة إثر أخرى فى تتابع نسقى مترابط مختلف الأطوال وعلى هذا؛ كان لامتدد الشطر وقصـره أثر مهم فى توجيـه الدلالة والتعبير عن باطن الـذات وإيقاعها الداخلى. كما تقول الناقدة خلود ترمانينى: «يعتمد السـطر الشعرى فى القصيدة الحديثة على التفعيلة التى تتردد وفقاً للتشـكيلات الدلالية والنفسية والإبداعية لدى الشاعر الذى استجاب لتطورات فنية فرضتها التجربة الشعرية الجديدة، فامتدت بذلك حركة النص الإيقاعية

التى تطول أو تقصر، تسرع أو تبطئ وفقاً للسيلق الشعورى لحظة إبداع القصيدة.» (ترمانينى: ٢٠٠٤م: ٢٢٦) إذن يبنى الشاعر القصيدة على التشكيل الهندسى فى توزيع السطور الشعرية بتفاوت أشطرها بين الطول والقصر؛ محققاً سلاسة وارتفاعاً وانخفاضاً فى الإيقاع؛ للتعبير عن حجم هذا الزخم الانفعالى فى التراكيب الشعرية. ويرى عبد الرضا على: «ولما كان الشعر الحرّ ذا شطر واحد ليس له طول ثابت يعتمد على تكرار التفعيلة الصافية، وتغيير عددها من شطر إلى شطر، فإنّ هذا الإيقاع ناسب جل شعراء حركة الشعر الحرّ إذا لم نقل كلّهم، فمارسوا فيه على تباين فى الأداء، مع ملاحظة إفادتهم فى الانتقال من ضرب إلى ما سواه فى القصيدة الواحدة، وهى حريّة يمنحها الشعراء لأنفسهم لقتل رتابة التكرار، لذلک فإنهم يجوّزون استخدام كلّ أضرب التشكيلات المتاحة فى شعر الشطرين فى قصائدهم الحرّة.» (على، ١٩٩٧م: ١٠٢) تطول بعض الأسطر الشعرية لتصل إلى أربع تفعيلات. من ذلک قوله:

تقدَّموا / كيف اشتَهيتُم واقتلوا / قاتِلُكُم مُبَرَّأٌ / قتيلُنا مُتّهَمٌ / ولمْ يَزَلْ ربُّ الجنودِ قائماً وساهراً. (القاسم، ١٩٩٣م: ٤٠٨)

نوّع الشاعر فى عدد التفعيلات الإيقاعية فى كلّ سطور القصيدة هنا، فالسطر الأول مكوّن من تفعيلة واحدة، وهى تعبّر عن حركة سريعة جداً هى حركة التقدّم والألم والثورة. أمّا كلّ من السطر الثانى والثالث والرابع فقد اشتمل على تفعيلتين. أمّا فى السطر الخامس فكانت أربع تفعيلات. «والتفاوت فى عدد التفعيلة داخل النصّ الواحد يشير إلى حركية الانفعال الشعورى، على حسب ما يكمن فيها من قوى تعبيرية تكشف عن خلجات النفس.» (غنيمى هلال، لاتا: ٤) عدم التقيّد بعدد معيّن من التفعيلات يعطى الشاعر حرّية فى استخدام العدد الذى يتناسب مع تجربته الشعورية. كما ذكرنا آنفا وقد تبيّن لنا من خلال تقطيعنا على القصيدة، أنّ الشاعر اعتمد سطوراً شعرية قصيرة فى هذه القصيدة – أغلبها تفعيلة واحدة، أو تفعيلتين، أو ثلاث تفعيلات – وأنّ لهذا الاعتماد علاقة مع بنية القصيدة ليحدث لدى المتلقّى التأثير المنشود، والقصيدة تموج بالحركة المتموّجة السريعة، وهذا يتناسب مع البنية الدلالية للقصيدة وانفعالات الشاعر ونفسه الشعرى التى يمكّن للقارىء من مشاركة الشاعر فى أنفاسه التى فيها حركة الهيجان

التى صاحبت ثورة الشعب الفلسطينى المنتفض وحالة الغليان والغضب وشحنة التوتر والانفعال فى نفوس الشعب.

٣-٤- التدوير

من الظواهر الإيقاعية التى لها ارتباطها بموسيقى قديماً وحديثاً هى ظاهرة التدوير؛ التدوير هو ظاهرة إيقاعية متميزة فى الشعر العربى المعاصر، وله معنيان، الأول متعلق بالقصيدة التقليدية، والثانى مرتبط بالشعر الحر. وهو فى القصيدة التقليدية «اشتراك شطرى البيت فى كلمة واحدة ويسمى البيت: المدور أو المدخل أو المدمج.» (يوسف، ١٩٨٩م، ج/١: ٢٣٥) إذن، يعتبر التدوير ظاهرة مألوفة فى الشعر العربى القديم. لكن فى الشعر التفعيلى فله دلالة مختلفة عن التدوير فى إطار الشعر العمودى. فالتدوير فى الشعر الحديث يكون «بتدوير التفعيلة فى سطرين متتاليين أو تدوير مقطع أو بعض المقاطع، أو تدوير كل مقاطع القصيدة، أى النص الشعرى كاملاً بوصفه جملة طويلة واحدة.» (رمانى، لاتا: ٢٢٧) إذن؛ لا يتعلّق التدوير فى الشعر العربى الحديث، بانقسام كلمة بين شطرين وإنّما هو انقسام التفعيلة بين سطر وسطر آخر يليه، أو بين عدة أسطر فى القصيدة. ويرى عبد الجليل يوسف فى كتابه "موسيقى الشعر العربى": «إذا تأملنا التدوير فى الشعر الحديث أو الحر فإننا نجد الشعراء جميعهم - إلا القليل النادر - يعمدون إلى تقسيم التفعيلة نفسها بمعنى أن جزءاً من التفعيلة يكون فى شطر ويأتى الجزء الآخر فى الشطر الذى يليه.» (يوسف، ١٩٨٩م،ج/١: ٢٣٧) للتدوير أهمية كبيرة فى الشعر العربى المعاصر وهذا يساعد على تشكيل البنية الموسيقية والدلالية وإثراء القصيدة. وتقول نازك الملائكة: «للتدوير فائدة شعرية وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر، ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمدّه ويطيل نغماته.» (الملائكة، ١٩٦٧م: ٩١)، فإن قضية التدوير «أصبحت جزءاً مهماً من بنية القصيدة الحديثة، وقد أسهمت بأنماطها المختلفة فى إحداث تطور كبير فى بنية القصيدة، ولم يقتصر على الجانب الإيقاعى الصرف، بل تعدى ذلك إلى الجانب الدلالى بكل موحياته وظلاله.» (عبيد، ٢٠٠١م: ١٦٨) وقد ظهرت ظاهرة التدوير فى هذه القصيدة فى (١١) سطراً بنسبة ١٠،٠٩٪، وهذا من نوع التدوير

الجملى أو القصير الذى يربط بين سطرين شعريين وهو أبسط أنوع التدوير؛ ويحدث بتوزيع التفعيلة بين نهاية السطر، وبداية السطر الذى يليه. و «يقوم التدوير الجملى على تدوير الجملة الشعرية الكاملة بحيث ينتهى التدوير بنهاية الجملة ليبدأ تدوير آخر مع بداية الجملة الشعرية اللاحقة وينتهى بنهايتها. وبهذا تصبح القصيدة مجموعة من الجمل الشعرية المدورة، وقد لا تأتى جميع الجمل فى القصيدة مدورة، إذ قد يدور بعضها، ولا يدور بعضها الآخر على حسب ضرورات تجربة القصيدة نفسها وحاجة ذلك إلى استخدام هذه التقنية الفنية.» (نفس المصدر: ١٦٩) والمتأمل فى "قصيدة الانتفاضة" لا يخفى عليه تنظيم الكلمة والسطور الشعرية وتنسيقهما فى موضعها المناسب لها، لكى تلعب دوراً بارزاً فى تعزيز رؤية الشاعر. إنّ الأسطر جميعها تنسجم فيما بينها فى الدلالة على إحساس الشاعر بمأساة بلاده التى تعانى أنواع الأسى والجراح، والآلام من جراء الاحتلال الصهيونى. وهذا البحث محاولة لرصد هذه الظاهرة الإيقاعية فى القصيدة ومن ذلك قوله:

كلُّ سماءٍ فوقَكُمْ جهنّمُ / وكلُّ أرضٍ تحتَكُمْ جهنّمُ / تقدَّموا / يموتُ منّا الطفلُ والشيخُ / ولا يستسلمُ / وتسقُطُ الأمّ على أبنائها القتلى / ولا تستسلمُ. (القاسم، ١٩٩٣م: ٤٠٥).

لقد استخدم سميح القاسم تفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) ومشتقاتها (مُتَفْعِلُنْ، ومُسْتَعِلُنْ) ويلجأ إلى التدوير فى نهاية السطور (الرابع والسادس)، كما يتبين من التقطيع التالى: مُسْتَعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، مُسْتَفْ / عِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ / مُتَفْعِلُنْ، مُسْتَعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، مُسْتَفْ / عِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ. يظهر التدوير فى السطر الرابع حيث لا تتم فيه تفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ)، بل نجد جزءاً منها (مُسْتَفْ)، فى نهاية السطر الرابع، ليتم جزءها الآخر (عِلُنْ)، فى بداية السطر الخامس، والشىء نفسه فى السطر السادس. إن التداخل فى التفعيلة بين سطرين، يعمل على انسجام النغمة الموسيقية ضمن إيقاع القصيدة، ولينتج سطرا موسيقيا واحدا، إذن التدوير فى السطر الرابع والسادس جاء رابطاً إيقاعياً يجمع السطرين فى سطرٍ موسيقى واحد، نتيجة اشتراك السطرين فى تفعيلة واحدة. كذلك يسهم التدوير فى تفعيل دور القارئ والنص

معاً؛ للاندماج مع رؤية الشاعر وتعزيز تجربته الشعرية؛ إذ كان بإمكانه يجمع السطر الرابع والخامس فى سطر واحد ويقول: **"يموتُ منّا الطفلُ والشيخُ ولا يستسلمُ"**، وكذلك يجمع السطر السادس والسابع ويقول: **"وتسقُطُ الأم على أبنائها القتلى ولا تستسلمُ"**. دون اللجوء إلى التدوير، لكنه يلجأ إلى التدوير ليفاجئنا بالمتابعة بعدها ويأتى بكلمة واحدة – لا يستسلمُ ولا تستسلمُ" فى السطور الخامس والسابع، " لكى ترتقى إلى الإدهاش والمفاجأة الشعرية رغم معناها البسيط، وقد أوردها لأهميتها ولزيادة لفت النظر إليها فى سطر منفرد، ليؤكد رغم كلّ هذا الواقع المأساوى والجرائم المقترفة بحق الشعب الفلسطينى، هم لن يستسلموا؛ لأن الاحتلال يمارس العديد من الأساليب اللاإنسانية فى تحقق أهدافه، فهو يقتل ويطرد وينتهك حقوق الإنسان الفلسطينى. فلهذه الظاهرة أثر فى إثراء النص إذ أفادته فى توكيد المعنى الذى ألّح الشاعر على إظهاره فضلاً عن تأثيره على الجانب الإيقاعى. لأنها «ليست ظاهرة اعتباطية بل هى أداة تعبيرية ذات قدرة على تحقيق مرمىً نفسى ودلالى يقصده الشاعر.» (البستانى، ١٩٩٨م: ١٥٦) إذن، إنّ تقنية التدوير لا تقف عند المستوى العروضى فقط، بل لابدّ من التدقيق فى المسوّغات الدلالية التى تقف وراء هذه الظاهرة التى تشكل عاملا فنياً حمّل الشاعر على تدوير السطور، لأن الشاعر المعاصر ليس ملزماً بعدد معين من التفعيلات فى السطر الواحد. لكن اختيار عدد التفعيلات تابع للحالة الشعورية وللتجربة التى يقدمها الشاعر. وقد تصل الأسطر الشعرية المدوّرة ثلاثة أسطر، من ذلك قوله:

لا خوذةُ الجندىِّ / لا هراوةُ الشرطىِّ / لا غازِكُم المُسيلِ للدُموعْ / غَزّةُ تُبكينا / لأنها فينا / ضراوةُ الغائبِ / فى حنينِه الدامى إلى الرجوعْ. (القاسم، ١٩٩٣م: ٤١٠)

إنّ التدوير بما يحقق من غاية الترابط الإيقاعى بين السطور الشعرية فى بنية القصائد الحديثة يسهم فى تماسكها وانسجامها. هنا، ربط التّدوير بين ثلاثة سطور تحمل فكرة واحدة؛ وهى السطر الأول والثانى والثالث، حيث لا تتم تفعيلة "مسُتَفْعِلُنْ" فى نهاية السطر الأول، بل يتم جزءها الآخر فى بداية السطر الثانى،كما نرى يمتد التدوير إلى السطر الثالث، حيث نجد جزءاً من تفعيلة (مُسْتَفْ)، فى نهاية السطر الثانى، ليتم جزءها الآخر (عِلُنْ)، فى بداية السطر الثالث، ثم ينتهى بقافية "دموعْ" فى نهاية السطر. ثم يعود

إلى التدوير فى السطر السادس حيث يتصل بالسطر السابع، ففى نهاية السطر السادس جاء جزء من التفعيلة " مُسْتَعِ" وفى بداية السطر السابع باقيها جزء "لُنْ"، واختتم المقطع بتقفية "رجوعْ"، إذن ظاهرة التدوير تسهم إسهاما مباشراً فى المقطع ويستغرق كامل أسطر المقطع باستثناء السطور المقفاة التى لا تدور أبداً فى المقطع، وتتوزع القافية والتدوير على مساحة المقطع توزعاً منتظماً، وهذا الأمر يؤدى إلى تنويع الموسيقى فى المقطع وتجنب الملل والرتابة فيه. وهكذا نجد الشاعر يدخل حرف المد إلى القافية فى هذه الأسطر ليحفظ للمقطع بنيته الإيقاعية الحزينة. فالإيقاع الشعرى يصبح ثريا باستخدام تقنية التدوير مع هذه التفعيلات وتعددها وتنوعها.لأن الإيقاع هو «بمثابة الروح التى تسرى فى القصيدة، وتعتمد على النشاط النفسى للشاعر. وترتبط بالتجربة الشعرية بكل ما فيها من ثراء وخصوبة.» (الصباغ، ٢٠٠٢م: ١٧٨) وهذا يؤدى دوراً حاسماً فى ربط السطور الشعرية ويساعد الشاعر على إفراغ انفعالاته الشعورية، فلا يتوقف إلا بانتهائه منها، ويعمل على تماسك النسيج الشعرى، ويحافظ على انسجام النغمة الموسيقية.

٣-٥- القافية

تُعَدُّ القافية من أكثر المفاهيم التصاقاً بالشعر وأكثر المصطلحات جرياناً فى خطاب الشاعريين قديماً وحديثاً. ويقول إبراهيم أنيس: «ليست القافية إلاّ عدّة أصوات تتكوّن فى أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكوّن جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية. فهى بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقّع السامع تردّدها، ويستمتع بمثل هذا التردّد الذى يطرق الآذان فى فترات زمنية منتظمة، وبعدد معّين من مقاطع ذات نظام خاصّ يسمّى بالوزن.» (أنيس، ١٩٥٢م: ٢٤٤) أن هيمنة القافية فى بنية السطر الشعرى الحديث قد تراجعت، فالشاعر الحديث أصبح يتمتع بحرية أكبر فى بناء التراكيب، واستخدام القافية. أما ما زالت القافية رغم كلّ محاولات التطوّر والتجديد القديمة والحديثة، ركناً هاماً وله علاقة بالإيقاع الذى هو روح الشعر .وترى نازك الملائكة فى هذا الصدد: «مهما يكن من فكرة نبذة القافية وإرسال الشعر فإنّ الشعر الحرّ بالذات يحتاج إلى القافية احتياجاً

خاصاً. وذلک لأنّه شــعر يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوفرة فى شعر الشطرين الشائع.» (الملائكة، ١٩٦٧م: ١٦٤) إذن القافية ضربة إيقاعية على المستوى العروضى لا تقلّ أهميةً عن الوزن والبنى الداخلية.لكن يكمن الفارق الجوهرى بين القافية قديماً وحديثاً فى «أن القافية فى القصيدة القديمة كانت تحتاج من الشاعر إلى حصيلة لغوية واسعة، وكثيراً ما كان الشعراء يحصلون على هذه القوافى قبل أن ينظموا الأبيات ذاتها، وكلنا يعرف هذا، ويعرف مدى جنايته على التعبير الشعرى الصادق الأصيل.» (على، ٢٠١٤: ١٢٣) أما القافية فى الشعر المعاصر فكلمة لا يبحث عنها فى قائمة من الكلمات التى تنتهى نهاية واحدة، بل هى متفاعلة مع النص الشعرى؛ ويقول عزالدين إسماعيل فى هذا الصدد: «هى كلمة ما بين كل كلمات اللغة يشتد عليها السياقان: المعنوى والموسيقى للسطر الشعرى؛ لأنها هى الكلمة الوحيدة التى تصنع لذلک الســطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها. والقافية فى الشعر الحديث أصعب مراماً من القافية فى الشعر القديم.» (إسماعيل، ٢٠٠٧: ٦٧) فالقافية تلعب دوراً أساســياً فى تركيبة الإيقاع وهى «مركز الحركة النصّية وبؤرة الإشعاع الإيقاعى فى القصيدة؛ وهى المرتكز الفنّى الذى يستند إليه محور الإيقاع وشعرية الدلالة فى بثّ الحركة الجمالية فى التراكيب الشــعرية.» (شرتح، ٢٠١١م: ٢٠٣) والدارس لهذه القصيدة يجد أنّ الشــاعر يهتم بالقافية؛ فلا يخلص منها إلّا سرعان ما يعود إليها، مما أكسبت القصيدة قوّة تماســک، وجمال الإيقاع. برزت التقفية سمة بارزة فى هذه القصيدة، إذ بلغ عدد الســطور المقفّاة (٧٥) سطراً بما يشكل ٦٨،٨٠٪ من عدد سطور القصيدة. إنّ الشاعر بنى قوافيه فى هذه القصيدة متبادلة منوّعة، فتتّحد القافية فى ســطرين متواليين أو أكثر، أو غير متواليين. وذلک قوله:

تقدَّمت حجارةُ المنازلْ / تقدَّمت بكارةُ الســنابلْ / تقدم الرُّضّعُ والعُجَّزُ والأرامل / تقدمــت أبوابُ جينــينِ ونابلُسِ / أتت نوافذُ القدسِ صلاةُ / الشــمسِ / والبخورِ والتوابلْ / تقدّمت تُقاتلْ!. (القاسم، ١٩٩٣م: ٤١١)

قد انتهت الســطور الخمســة بقافية واحــدة وروى واحد ويدخل حــرف المدّ قبل حرف الروى، مما يخلق إيقاعاً متجاوباً فى القافية بمدّ الصوت واكتساب القصيدة درجة موســيقية ملموسة؛ ممّا تمثّله هذه الحركة الطويلة من حمل للمشاعر الممتدّة والأحاسيس

العميقة وهذا يضفى عليها طاقة موسيقية أكبر ويعطى مساحة واسعة للإنشاد. هو يعتمد علـى تعدّد وتنوّع القافية فى القصيدة، والشـكل التالى من التقفية جاء بشـكل القافية المزدوجـة وهى «القافية التى تأتى فى كل سـطرين متتاليـين، وفق نظام: (أ أ، ب ب، ج ج،...) وتتماثل هذه القوافى على المستوى الصوتى والصيغة.» (تبرماسين، ٢٠٠٣م: ٨٧) ومن ذلک قوله:

تقدَّموا / بناقلاتِ جُنْدِكُمْ / وراجِماتِ حقدكُمْ / وهدِّدوا / وشردِّوا /

الف الف ب ب

ويتموا / وهدِّموا / لنْ تكسِروا أعماقَنا / لنْ تهزموا أشواقَنا / نحنُ قضاءٌ مُبرَمُ.

ج ج د د

(القاسم، ١٩٩٣م: ٤٠٦)

يعمد الشـاعر إلـى توزيع القافية بطريقـة خاصة؛ ليضع أمام القـارئ مجموعة من التماثلات الموسيقية المتتابعة وهذا التنوّع الذى لجأ إليه الشاعر مع هذا التناغم الصوتى بين القوافى يبثّ فى الأسـطر إيقاعاً جمالياً خاصاً. والشـكل التـالى من التقفية جاءت بشـكل القافيـة المتعانقة وهى «القافية الـتى تجىء وفق نظـام (أ ب ب أ).» (الغرقى، ٢٠٠١م: ٧٥) ومن ذلک قول الشـاعر: **لا غازِكُم المُسيلِ للدُموعْ / غَزّةُ تُبكينا / لأنها فينـا / ضـراوةُ الغائبِ / فى حنينِهِ الدامى إلى الرجوعْ / تقدموا.** (القاسـم، ١٩٩٣م: ٤١٠)

تعانقـت القافية فى السـطر الأول مع الخامس، والثانى مـع الثالث موجدة إيقاعاً مفترقاً حيناً، مقترناً حيناً آخر؛ مما أكسـب النصّ إيقاعية رائعة، كما يدخل حروف المدّ إلـى القافية مما يكسـب إيقاع القافية سمة صاعدة ويدعم التصاعـد الإيقاعى للقافية. إذن، تتميّز القافية عنده بأنها ركن أسـاس من أركان قصيدته. وقد أكثر الشاعر فى هذه القصيدة من اسـتخدام القوافى المطلقة وهى «مـاكان رويّها متحركاً.» (أنيس، ١٩٥٢م: ٢٥٨) ممّـا يزيد القافية جمالـاً خاصاً، حيث جاءت (٦٣) قافية بنسـبة ٨٤٪ من نوع القافية المطلقة، وجاءت (١٢) قافية بنسبة ١٦٪ من نوع القافية المقيّدة – مسكنة الروى

– ويرى إبراهيم أنيس فى كتابه "موسيقى الشعر العربى"، أنّ «قريب ٩٠٪ من الشعر العربى جاء محرك الروى (القافية المطلقة)، لأنّها أوضح فى السمع. والآذان قد ألفت أن تسمع بعد الرويّ شيئاً آخر.» (نفس المصدر: ٢٥٥) إذن هذه النسبة من القافية المطلقة فى القصيدة تصعّد النغم الموسيقى للقصيدة وتمدّه وتطيله. وإذا كانت القافية عنصراً أساسياً من عناصر القصيدة للكشف عن مقدرة الشاعر فى خصوبة وإحكام شعره فإن القافية – بأنواعها المختلفة – تأتى فى القصيدة متكاملة انسياباً إيقاعيا ولا يشعر القارئ فيها أى استكراه وصعوبة. من خلال قراءتنا المتأملة للقصيدة تبيّن لنا أنّ التلاحم والانسجام بين القافية ومضامين القصيدة واضحة؛ ويظهر دور القافية فى تحقيق وظيفة إيقاعية فى أجزاء القصيدة وتعبير عن المعنى وإظهاره ولفت الإنتباه إلى دلالات النصّ. «إنّ جمالية القافية تتجلى فى مدى انسجامها مع المعنى المتحقق فى كل شطر شعرى أولاً؛ وفى ملائمة السياق النصى العام ثانياً؛ وهذا كله يؤكد أن القافية لا تنفصل عن المعنى؛ وأن المعنى لا ينفصل عن الإيقاع؛ وفى حال الفصل يتم سقوط النص الشعرى إبداعياً لفقدانه النسج الذى يمده بأسباب الإبداع.» (ترمانينى، ٢٠٠٤: ١٦٨) والقوافى فى هذه القصيدة (تقّدموا، جهنّمُ، يستسلمُ، هدِّدوا، شردِّوا، يتموا، هدِّموا، كف، حتف، مُتَهمُ، مجرمُ، دموع، رجوع، ركوع، أرامل، تقاتل و...) غير نافرة، وما جاءت عنصراً تزيينياً قابلاً للحذف، بل القارئ المتأمّل فى هذه القصيدة يدرك أنّ هذه الكلمات تشكّل معجمه الشعرى وأكثرها هيمنة على سائر الكلمات وأشدّها تأثيراً عليها.

٣-٥-١- الروى

يعدّ الرويّ أهمّ حروف القافية، لأنّه الحرف الذى تبنى عليه القصيدة. هناك حروف تصلح للروى «فتكون جميلة الجرس لذيذة النغم، سهلة المتناول وبخاصّة إذا كانت القافية مطلقة، من ذلك الهمزة والباء والدال والراء والعين، واللام بخلاف نحو الثاء والذال والشين والضاد والغين فإنّها غريبة ثقيلة الكلمات، فكان اختيار الرويّ من مقاييس الشعر الدقيقة ولا يخالف الجميل المألوف إلاّ سقيم الذوق أو متصنّع.» (الشايب، ١٩٩٤م: ٣٢٥) من خلال قراءتنا فى القصيدة نجد أنّ الشاعر حافظ على

اختيار الأحرف ذات الجرس والنغم، ونجد أنّه استخدم من حروف الهجاء ثمانية أحرف، وكان مكثـراً فى بعضها ومقلّاً فى البعـض الآخر؛ بالنظر إلى حروف الروى فى القصيدة؛ فإن "الميم" تأتى فى مقدّمتها ٤٤ مرة، بنسـبة ٥٨،٦٦٪، ثمّ تليها اللام ٨ مرّات، ثمّ العين ٦مرّات، ثمّ النون ٧ مرّات ثمّ الباء والياء ٣ مرّات لكلّ منهما، ثم الفاء والثاء مرّتين لكلّ منهما. ومن خلال استعراضنا لحروف الروى فى القصيدة نلحظ أنّ سميح القاسم استعمل الحروف الشائعة فى الشعر العربى ولم يستخدم الحروف الثقيلة، مثل الضاد، الخاء، الطاء، الغين؛ ولتبيين هذا الأمر سـنعتمد على تقسـيم الدكتور "إبراهيـم أنيس" لحرف الروى ونسـبة شـيوعها فى الشـعر العربى فى كتابه "موسيقى الشـعر" على النحو الآتى: «أ- **حروف كثيرة الشـيوع وتلك هى**: الراء، اللام، الميـم، النون، الباء، الدال.ب- **حروف متوسـطة الشـيوع** وتلك هى: التاء، السين، القاف، الكاف، الهمزة، العين، الحاء، الفاء، اليـاء، الجيم.ج- **حروف قليلة الشـيوع وتلك هى**: الضاد، الطـاء، الهاء. د- **حروف نـادرة فى مجيئها رويّاً**: الذال، الثاء، الغين، الخاء، الشـين، الصاد، الزاى، الظاء، الواو.» (أنيـس، ١٩٥٢م: ٢٤٦) يتّضح لنا من خلال عرض أحرف الروى فى القصيدة؛ التطابق فى تواتر حروف الروى عند سميح القاسـم مع ما خرج به إبراهيم أنيس؛ حيث جاءت نسـبة حروف كثيرة الشـيوع فى القصيدة بنسبة ٨٢،٦٦٪ ، من مجموع حروف الروى فى القصيدة. أمّا حروف متوسطة الشيوع، فبلغت بنسبة ١٤،٦٦٪، أمّا حروف قليلة الشيوع؛ فما جـاءت رويّاً فى القصيدة. أمّا الحروف النادرة الشـيوع، فجـاء حرف واحد وهو "الثـاء" مرّتين فقط. كذلك نخرج من هذا الرصد الإحصائى لحروف الروى فى القصيدة أنّ "الحروف المجهورة" - الميم، اللام، النون، الباء، العين، الياء - هى أكثر اسـتخداماً كرويّ فى القصيدة، إذ يبلغ عددها ٧١ حرف بنسبة ٩٤،٦٦٪، من مجموع حروف الروى للقصيدة. كما اسـتخدم الشاعر حرفين من "الحروف المهموسة" وهى: "الفاء والثاء" كلّ منهما مرّتين بنسبة ٥،٣٣٪ فقط، إذن إنّ الحروف الروى فى هذه القصيدة تتميّز بالوضوح السـمعى، ممّا يؤكد اتّصاف إيقاع النهاية عنده بالقوّة الإسماعية الواضحة؛ ممّا يتناسـب مع حالته الشـعورية توظيف الأصـوات المجهورة فى حمل دلالة القـوّة والتحدّى. لأن الجهر حدة وارتفاع فى شـدة الصوت ما يثير التنبيه بقوة التأثير ووقعها على السـامع.

فالجهر «سمة صوتية توحى بالقوة والرفض والتحدى، والجهر يتناغم مع ارتفاع الصوت، والهمس يتناغم مع انخفاض الصوت وهدوئه.» (أبو العدوس، ٢٠٠٧: ٢٦٢) فتتفاعل فى هذه القصيدة كثافة الأصوات المجهورة – فى الروى- التى يتطلبها حالة النص؛ للتعبير عن جرائم الإحتلال والمآسى التى تعانى الشعب الفلسطينى من جراء الاحتلال، ويسعى الشاعر إلى حثهم على الجهاد والنزال وتحرير الوطن، فالنص يحتاج إلى شىء من الجهر والشدة لترغيبهم على الجهاد والتحدى؛ إذن يأتى كثافة الأصوات المجهورة فى الروى مكثفاً الصدى الانفعالى للذات الشاعرة؛ وباعثاً شعورياً على الإحساس الشعورى إزاء ما يحدث فى فلسطين. فقد جاءت هذه الأصوات فى خدمة الدلالة موحية بالتجربة الشعورية للشاعر، وبالتالى فقد انسجم معنى التحدى والنزال فى هذه القصيدة لتنسجم هذه المعانى مع هذه الأصوات المجهورة فى حمل الدلالة التى أرادها الشاعر.

٤- الموسيقى الداخلية (الإيقاع الداخلى)

وراء الموسيقى الخارجية هناك موسيقى داخلية تنبع من اختيار الشاعر للكلمات وتوالى الحروف وما بينهما من تلاؤم، يرى عبد الرحمن الوجى فى كتابه "الإيقاع فى الشعر العربى" هى «موجة صوتية داخلة فى صميم البناء الإيقاعى للشعر، تسير سير الشاعر، وتردد صدى أنفاسه، وتلوّن رؤيته بجمال أصدائها فترسم من خلال نغمها أجمل لوحة شعرية.» (الوجى، ١٩٨٩م: ٨٠) بفضل هذه الموسيقى الداخلية يتفوق الشعراء بعضهم على بعض، «فإذا كانت الموسيقى الخارجية المتمثّلة فى الوزن والقافية هى الجانب الذى يمكن أن يشترك فى استخدامه كل الشعراء على الرغم من خصوصية استخدامهم له، فإنّ الموسيقى الداخلية تبقى الطابع الخاص الذى يميز أسلوب الشاعر عن آخر، إنها البصمة التى تطبع القصيدة بطابع الشاعر المتميز الذى لا يمكن أن يشترك معه شاعر آخر فى صياغته وتشكيله، وذلك من خلال استخدامه المتميز وانتقائه لكلماته وحروفه التى تنسجم مع جوّ القصيدة.» (كتانه، ٢٠٠٠م: ١٦٨) إذن إنّ الموسيقى الداخلية تؤدى دوراً فاعلاً فى تكثيف المعنى، وزيادة طاقاته التعبيرية، من خلال انسجامه مع أجواء النصوص ومعانيها. والناظر فى هذه القصيدة، يجد إيقاعات أخرى غير تلك الإيقاعات

المكتسبة من الأوزان والقوافى، ما يطرب له السمع من خلال سياقات أسهمت فى تحقيق إيقاعيتها ونغميتها، والتعبير من خلاله عن تجربته الشعرية. منها:

٤-١- التضاد

التضادّ أو الطباق يعدّ من أهم وسائل اللغة لنقل إحساس بالمعنى والفكرة والموقف. «تعمل الأضداد على متابعة النصّ، وما يتشكّل عنها من علاقات، تتحرّك فى تواتر متجاذب وكأنّها شبكة تتابع خيوطها، وتتبادل مواقعها، وتتشابک تطريزاتها على جسد النصّ. كما تقوم الأضداد بدور حيوىّ فاعل فى تأسيس الوجه الأهمّ فى البنية الحركية فى النصّ.» (شرتح، ٢٠٠٥م: ٤٦) وهى وسيلة من الوسائل التى ارتكزت عليها موسيقى الإيقاع الداخلى، لأنّ «لها أثر فاعل فى توجيه التماس المباشر بين لفظين متعاكسى الدلالة؛ الأمر الذى يخلق شدّاً ينعكس على الموسيقى.» (جعفر، ١٩٩٨م: ٣١٨) يمكننا أن نعدَّ التضاد أحد عناصر الإيقاع الداخلى، فالتقابل الصوتى بين اللفظين المتضادين يمنح الإيقاع جمالية مؤثرة والإفصاح عن شعور قد عاشه الشاعر فى لحظات حياته؛ «يهتم الشاعر بالبناء التقابلى للألفاظ لأحداث الأثر الدلالى والإيقاعى، ويحاول استثماره للتعبير عن الدفقات الشعورية، حتى يجسدها للمتلقى فى قالب جمالى متميز.» (علوان، ٢٠٠٨: ٤٩٠) فهو يمنح الإيقاع جمالية مؤثرة من خلال توارد اللفظة وضديتها بشكل متقارب. لأنه «من البنى البديعية، ذات التأثير الدلالى، عن طريق إبراز المغايرة والمخالفة، كما إنّ لها تأثيراً إيقاعياً وخاصة عندما تدخل فى أطار من النسق الصوتى بفعل التماثل الصرفى بين طرفى التطابق.» (نفس المصدر: ٥٩٠). من خلال دراستنا للقصيدة لاحظنا أنّ الطباق قد ورد كثيراً فى القصيدة وله أثر فى إحداث جرسٍ موسيقىٍّ من خلال انسجام الألفاظ وتناغمها فى تركيب النصّ. وتلعب دوراً اساسياً فى تفريض انفعالات الشاعر وأحاسيسه، كما كان لها دور واضح فى إضفاء نغم موسيقى جميل للنصّ. من ذلک قوله:

كيف اشتَهيتُم واقتلوا / قاتِلُكم مُبَرَّأٌ / قتيلُنا مُتّهَمٌ / ولمْ يَزَلْ ربُّ الجنودِ قائماً وساهراً. (القاسم، ١٩٩٣م: ٤٠٨)

فنلحظ توالى الإيقاع فى لفظتى "قاتل" و"قتيل"، و"مُبَرَّأٌ" و"مُتّهَمٌ"، منحتا إيقاعاً

آخر اكتسبتاه من الطباق؛ فالتضاد بين هذه الألفاظ خلق تنغيماً إيقاعياً متجاوباً عزز الترابط الموسيقى، وأضاف جمالية وعذوبة فى المقطع. كذلك قوله:

لا تفهموا / أوَّلُكمْ آخِرُكمْ / مؤمِنُكمْ كافِرُكُمْ / وداؤكم مُستحكِمُ. (نفس المصدر: ٤٠٨- ٤٠٩)

كذلك:

تقدَّموا / حرامُكُمْ مُحلّلٌ / حلالُكُمْ مُحرّمُ. (نفس المصدر: ٤٠٧)

كذلك قوله:

فكلُّ شوطٍ ولهُ نهايهْ / وكلُّ حبلٍ ولهُ نهايهْ / وشمسُنا بدايةُ البدايهْ. (نفس المصدر: ٤٠٩)

فالتضاد بين هذه الألفاظ خلق تناغماً موسيقياً جميلاً مما زاد جمالية ورنة فى هذه السطور الشعرية. ويعطى نغمة متراوحة فى هذه الأسطر؛ كما أنه يقوى جانب الإيقاع من خلال التوزيع المتقابل للنغم بين عنصرين متضادين. لأن «الجمع بين الضدين فى نسق واحد يكسو الكلام جمالاً، ويزيده بهاءً، ورونقاً، فالضد يظهر حسنه الضد.» (الغنيم، ١٩٩٦م: ٢٦٨) هكذا، الطباق يحقق توازناً نغمياً جميلاً، ويؤدى دوراً أساسياً فى تعزيز الترابط الموسيقى والإنسجام والتكامل بين سطرين متواليين. لأن الضد حينما يجمع مع الآخر يكون قد يشحن السطر الشعرى بموسيقى جميلة وهى مؤثرة فى المعنى بحيث تقدم المعنى أكثر انسجاماً مع الأذن، وتلعب هذه الثنائيات المتضادة دوراً أساسياً فى تفريض انفعالات الشاعر وحالته النفسية الثائرة والمشوبة بالغضب والتحدى.

٤-٢- التوازى

لم تتوقف عناصر الإيقاع فى هذه القصيدة عند حدود الدراسة العروضية بل توجد فى هذه القصيدة التشكيلات الصوتية الأخرى التى تخلق أنماطا من الإيقاع الداخلى، منها التوازى الذى له دور فى تكثيف الإيقاع وجماليته. وهو «عبارة عن تماثل أو تعادل المبانى أو المعانى.» (حسب الشيخ، ١٩٩٩م: ٩) وقد عرفه ياكبسون بأنه «متوالين متعاقبين أو أكثر لنفس النظام الصرفى – النحوى المصاحب بتكرارات أو اختلافات

إيقاعيــة وصوتية أو معجميــة دلالية.» (ياكبســون، ١٩٨٨م: ١٠٨) بعبارة أخرى هو« تأليــف لغوى يقوم على تماثل بنيوى غير دلالى فى موضــع معين من النص مرتكز على التعــادل فى البنية وترتيبها.» (أبوحمادة، ٢٠٠١م: ٧٢) يتوّلد عن أســلوب التوازى أثر موســيقى جميل الوقع، لأنه حركة إيقاعية ورنين موســيقى نغمى نتيجــة لتماثل قرائنه فى الصيغ الصرفية والعروضية وفى الحركات والســكنات. ويرى ياكبســون «إن المسألة الأساســية للشــعر تكمن فى التوازى.. وقد لا نخطئ حين نقول إن بنية الشعر هى بنية التوازى المستمر.» (ياكبسون، ١٩٨٨م: ١٠٥-١٠٦) فقد حقق التوازى فى القصيدة نغماً موسيقياً له تأثير واضح على نفس المتلقى ومن تجلياته ما جاء فى قوله:

تقدَّمــوا / كلُّ سماءٍ فوقَكُمْ جهنّــمُ / وكلُّ أرضٍ تحتَكُمْ جهنّمُ / تقدَّموا / حرامُكُمْ مُحلّلٌ / حلالُكُمْ مُحرّمُ. (القاسم، ١٩٩٣م: ٤٠٧)

حــاول سميح القاســم فى هذا المقطع أن يقيم بنية التــوازى فأتى بتركيبين متعادلين؛ فالتماثــل بين الجملتين جاءت تماثلاً فى التركيب، وعدد التفعيلات، وهذا يمنح الأســطر ترابطًا، وتماســكًا، وايقاعية تشــد المتلقى، وتدفعه لمتابعة الأقســام ويخلق توافقاً نغمياً متسقاً يشيع موسيقى داخلية فى هذه السطور الشعرية. كذلك قوله:

تقدَّموا / مِنْ شارعٍ لشارعِ / مِنْ منزلٍ لمنزلِ / مِنْ جثةٍ لجثةٍ /
تقدَّموا / يصيحُ كلُّ حجرٍ مُغتَصَبٍ / تَصرخُ كلُّ ساحةٍ مِنْ غَضبٍ /
يضجُّ كلُّ عَصَبٍ / الموتُ.. لا الرُكوعْ / موتٌ.. ولا ركُوعْ. (نفس المصدر: ٤١٠)

هــذا التكرار التركيــبى ينتج توازياً صوتياً، ولا يخفى علــى القارىء جمال الايقاع الذى ينبعث من هذا التنظيم الخاص بين هذه السطور الشعرية بواسطة تماثلات متكررة فى تركيبها، وإيقاعها التى عملت على رفع الوظيفة الشــعرية، وإكســاب القصيدة وتيرة إيقاعية منســجمة أعطته رونقاً، وجمالاً. إضافة إلى ذلك نجد كلماته ســهلة لكنها تحمل طاقة إيحائية قوية بالرغم من بســاطتها مما تولد إيقاعا قوياً، يؤثر فى القارئ. إذن هذا التوازى يســهم فى تكوين الإيقاع ويعكس إصرار الشاعر على تحقيق النصر واندماج شــعور الأسى مع شــعور التحدى والمقاومة، ليثرى موســيقاه الأقرب لموسيقى المارش

العسكرى والمعبرة عن الثورة والانتفاضة. إذن إنّ وظيفة التوازى فى النص الشعرى لا يمكن قسرها على المستوى الإيقاعى حسب، لان التوازى«ظاهرة موسيقية ومعنوية فى آن واحد.» (أبوإصبع، ٢٠٠٩م: ٤١٠) فهو يولد نغمة موسيقية من جهة وتعبر عن عواطف الشاعر الثائرة ونقلها للقارئ فى شكل تماثلات وإيحاءات صوتية من جهة أخرى.

٤-٣- التكرار

قد تغيرت الأساليب الشعرية فى العصر الحديث بتغيّر ظروف العصر وأصبح التكرار أحد العناصر الأساسية للقصيدة فى الشعر المعاصر. «إنّ البنية التكرارية فى القصيدة الحديثة أصبحت تشكل نظاماً خاصاً داخل كيان القصيدة، يقوم هذا النظام على أسس نابعة من صميم التجربة ومستوى عمقها وثرائها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذى يوفر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير، من خلال فعاليته التى تتجاوز حدود امكانات النحوية واللغوية الصرف، لتصبح أداة موسيقية دلالية فى آن معاً.» (عبيد، ٢٠٠١م: ١٨٧- ١٨٨) ولعل أبرز العوامل التى ساعدت على انتشاره وتوظيفه «هى الطبيعة الإنسانية بما فيها من تناقضات وأحداث وفصول، واللغة بطبيعتها وتركيبها القائم على التكرار والتماثل وإعادة الألفاظ لاستيفاء المعنى، وطبيعة الشعر بما فيه من تفاعيل وإيقاع وأنساق وموسيقى وفواصل تحتاج إلى التكرار لتخفيف التفاعيل، والانسجام والتأثير، ويضاف إلى ذلک الأثر النفسى؛ إذ يعد من أهم العوامل المسببة للتكرار.» (القضاة، ٢٠٠٩م: ٢٦٦) ويأتى التكرار فى إطار تعزيز التجربة الشعرية، ويضفى ضربات إيقاعية مميزة، ويؤدى دوراً مهماً فى إغناء النص الشعرى دلالياً وإيقاعياً. و«قد تكتسب الكلمات فى تكرارها سحر القافية الإيقاعى فتصبح إيقاعيتها صورة موسيقية عصرية تختلف عن صورتها فى شعر العصور السابقة، فيستطيع الشاعر أن يعوّض بالتكرار رنين القافية البدائى الجادّ الذى فقدته القصيدة الحديثة، وأن ينقذ الشعر من النثرية.» (صدقى، ٢٠١٠م: ٨٠) والتكرار يعتبر أحد المكونات الهامة فى البناء الإيقاعى لهذه القصيدة مما يثرى القصيدة ويؤدى دوراً أساسياً فى تماسكها وخلق

توافق نغمى ورقة وطلاوة موسيقية شعرية. ومن أنواع التكرار الذى لاحظنا عند سميح القاسم فى هذه القصيدة، هى تكرار كلمة "**تقدموا و تقدمت**" ويكرر الشاعر الكلمة نفسها فى أكثر من موقع بطريقة تزيد فى إثراء النص، سواء فى الإيقاع أو فى الدلالة، حيث كرر هذه الكلمة (٢٤) مرة فى القصيدة، بحيث يتخذ الشاعر من المكرر نقطة الارتكاز فى نشر عواطفه وتأكيد فكرة محددة وتعدّ بمثابة مفتاح القصيدة ويرفع درجة تأثيرها. ومن ذلک قوله:

تقدَّموا.. / ها هو ذا تقدّم المخيمُ / تقدّم الجريحُ والذبيحُ والثاكلُ / والمُيَّتمُ / تقدَّمت حجارةُ المنازلْ / تقدَّمت بكارةُ السنابلْ / تقدّم الرُّضّعُ والعُجَّزُ والأرامل / تقدمت أبوابُ جينينِ ونابلُسِ / أتت نوافذُ القدسِ صلاةُ الشمسِ / والبخورِ والتوابلْ / تقدّمت تُقاتلْ! / تقدّمت تُقاتلْ!. (القاسم، ١٩٩٣م: ٤١١)

يعد تكرار كلمة "تقدّم"، من السمات الأسلوبية والمهمة التى وظفها الشاعر فى هذه القصيدة، إن تكرار هذه الكلمة تسع مرات فى هذا المقطع خلق إيقاعاً منظماً، وخلق جواً نغمياً ممتعاً. وهذا يعزز موسيقى القصيدة الداخلية ويعطيها طابعاً خاصاً ويتفاعل معها المتلقى ويتذوقها. أما الحركة الإيقاعية الناشئة عن تكرار هذه الكلمة إضافة إلى تأثيره على الجانب الإيقاعى، فتحمل دلالات مركزية فى القصيدة؛ فلهذه الظاهرة أثر فى إثراء النص إذ أفادته فى توكيد المعنى الذى ألّح الشاعر على إظهاره موحياً بالتحدى والثورة.

والتكرار فى هذه القصيدة لا يقوم فقط على مجرد تكرار اللفظة، بل نرى تكرار الجمل والعبارات فيها، والشاعر يحاول من خلاله إغناء فكرته، فضلاً عن تأثيره على الجانب الإيقاعى. من ذلک قوله: "**كلُّ سماءٍ فوقَكُمْ جهنّمٌ / وكلُّ أرضٍ تحتَكُمْ جهنّمٌ**" حيث يكرر سميح القاسم هذه الأسطر أربع مرات، ويكررها فى بداية القصيدة كما يختم بها القصيدة. إن تكرار هذه العبارة فى بداية كل فقرة من فقرات هذه القصيدة خلقت إيقاعاً منتظماً، كما هذه الجملة تعتبر من مفاتيح القصيدة. فإنّ الشاعر عمد إلى تكرارها ليركز المعنى المتصل بالقصيدة فى ذهن المتلقى كما جاء تكرار هذه العبارة منسجماً مع الجو النفسى للشاعر أثناء انفعالاته لثورته وتمرده، لأنّ للتكرار «مبعثٌ

نفسى، وهو من ثم مؤشر أسلوبى يدل على أن هنالک معانى تُحوِج إلى شىء من الإشباع.» (محمد، ٢٠١٠م: ٤٩) كما نرى نفس العبارة تعطى نغمة متراوحة من خلال التوزيع المتقابل للنغم:

كلُّ سماءٍ فوقَكُمْ جهنّمُ
= # # =
وكلُّ أرضٍ تحتَكُمْ جهنّمُ

لقد نجح الشاعر من خلال توزيع هذا التضاد والتناسب بين الكلمات فى اضافة التوقيع النغمى على القصيدة ويعطى النص سلاسة وخفة ورقة ويعزز موسيقى القصيدة الداخلية. وقد يعمد الشاعر إلى استخدام نوع آخر من ألوان التكرار وهى التكرار الإشتقاقى التى تعتمد المزاوجة بين الكلمات المماثلة فى السطر الشعرى. منها قوله:

تقدَّموا / كيف اشتَهيتُم واقتلوا / **قاتِلُكُم مُبَرَّأٌ** / قتيلُنا **مُتّهَمٌ**. (القاسم، ١٩٩٣م: ٤٠٨)

إنّ هذا نوع من التكرار قد أثرى بنية الإيقاع إذ يردد الشاعر نوعاً من الإيقاع الذى يتلاءم مع الدفقة الشعورية للشاعر ويشد سمع القارئ بإيقاعه المتردد والمتماثل فى النغمة الموسيقية. وهناک ظاهرة أخرى تلفت النظر فى تشكيل الإيقاع الداخلى للقصيدة، وهى التكرار الصرفى الذى يوّفر للنص إيقاعاً موسيقياً مؤثراً؛ منها توالى الأفعال المتماثلة كما فى قوله:

وهدِّدوا / وشرِّدُوا / ويتموا / وهدِّموا / لنْ تكسِروا أعماقَنا / لنْ تهزموا أشواقَنا / نحنُ قضاءٌ مُبرَمُ. (نفس المصدر: ٤٠٦)

كذلک:

فاسترسلوا / واستبسلوا / واندفعوا / وارتفعوا / واصطدموا / وارتطموا. (نفس المصدر: ٤٠٩)

إنّ توالى الأفعال بهذه الكثافة منح النص صورة إيقاعية خاصة حيث تتراكم فى مساحة ضيقة دون فاصل، ويضفى على القصيدة نغمة وتناسقاً إيقاعياً، بفضل الإيقاع الصوتى المتولد عن تكرار البنية التكرارية القائمة على توالى الأفعال. ويولد لدى

المتلقى شعوراً بالتسارع والاستمرارية ويؤكد إرادة التحدى للشعب الفلسطينى المقاوم. إذن نجح سميح القاسم فى إضفاء الإيقاع القوى على جو القصيدة، وبذلک فإنه يعكس جانباً من الموقف النفسى والانفعالى للشاعر لتُغنى تجربته الشعورية. وكلّ هذه العناصر الإيقاعية شكلت إيقاعات متنوعة تجعل المستمع يعيش الحدث الشعرى وتنقله إلى حالة الشاعر النفسية وتحقق انسجام القصيدة.

النتائج

أوضحت الدراسة أنّ موسيقى هذه القصيدة تسهم إسهاماً فاعلاً فى خلق الجوّ النفسى الذى يرسم الصورة الشعرية، ويعبّر عمّا تحمله التجربة الشعورية؛ إنّ قارئ هذه القصيدة لا يجد فيها هنة أو ضعفاً لقافية، أو نشوزاً لإيقاع الداخلى أو تفعيلة خارجة عن مساقها النغمى، وجوهر الخصوبة الإيقاعية الجمالية يضفى على القصيدة دفقاً شعورياً يستثير القارئ جمالياً. يبنى الشاعر قصيدته على التشكيل الهندسى فى توزيع السطور الشعرية بتفاوت أشطرها بين الطول والقصر؛ محققاً سلاسة وارتفاعاً فى الإيقاع؛ مما يجعلها ذات نسقية عالية حتى فى عمق الانفعال والتوتر الشعورى الغاضب إزاء الأحداث المصيرية التى تعيشها شعبه وبلده. وتصرّف الشاعر حسب نفسه الشعرى وقد تحرّر من حدود التفعيلات القديمة، وهذا المزج بين التفعيلات مزج رائع، فلا نسمع نغم نشاز تنفر منه الأذن وتأباه النفس. فقد جاء التشكيل الإيقاعى فى هذه القصيدة بحسب الدفقة الشعورية، ولم يلتزم سميح القاسم بعدد محدّد من التفعيلات داخل السطر الشعرى، بل أفاد الشاعر من الطاقة الناتجة من التغيّرات فى جعل القصيدة تنبض حركة. وهو حافظ على اختيار الأحرف ذات الجرس والنغم كرويّ ممّا يتناسب مع حالته الشعورية توظيف الأصوات المجهورة فى حمل دلالة القوة والتحدّى. والطباق قد ورد كثيراً فى القصيدة وله أثر فى إحداث جرسٍ موسيقيٍّ من خلال انسجام الألفاظ وتناغمها فى تركيب النصّ، وتلعب دوراً اساسياً فى تفريض انفعالات الشاعر وأحاسيسه. وقد تبيّن لنا أنّ التوازى قد حقّق فى القصيدة نغماً موسيقياً له تأثير واضح على نفس المتلقّى ويخلق توافقاً نغمياً متّسقاً يشيع موسيقى داخلية فى القصيدة. والتكرار يعتبر

أحـد المكوّنات الهامّة فى البنـاء الإيقاعى لهذه القصيدة مما يثرى القصيدة ويؤدى دوراً أساسياً فى تماسكها وخلق توافق نغمى ورقة وطلاوة موسيقية شعرية. ونستنتج لقد بلغت هـذه القصيدة مبلغاً عالياً من التنظيم والنضج الفنى مما يجعلها متناغمة شـكلاً، مكتملة إيقاعاً، ودلالة، لترقى أعلى مستويات الإثارة والإبداع. فالإيقاع جاء ملائماً مع الحالة الشـعورية لدى الشاعر الدالة على واقع فلسـطين ومعاناته، وعلى هذا يؤدى الإيقاع دوراً مهماً فى تعزيز الدلالة وإيقاعية هذا النص الشعرى.

المصادر والمراجع

أبو إصبع، صالح خليل. (٢٠٠٩م). الحركة الشـعرية فى فلسـطين المحتلة بـين عامى ١٩٤٨– ١٩٧٥م. الأردن: دار البركة للتوزيع والنشر.

أبوحمـادة، عاطـف. (٢٠٠١م). «البنية الإيقاعيـة فى جدارية محمود درويش». مجلـة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات. العدد ٢٥. صص ٩٠–٥٧

أبو العدوس، يوسف. (٢٠١٠م). الأسلوبيّة الرؤية والتطبيق. ط٢. الأردن: دار المسيرة للنشر.

إسماعيل، عز الدين. (٢٠٠٧م). الشـعر العربى المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. بيروت: دار العودة.

ـــــــ (لاتا). التفسير النفسى للأدب. ط٤. لامک: مكتبة غريب.

أنيس، إبراهيم. (١٩٥٢م). موسيقى الشعر. ط٢. مصر: مكتبة الأنجلو المصرية.

بديع يعقوب، إميل. (١٩٩١م). المعجم المفصل فى علم العروض والقافية وفنون الشـعر. ط١. بيروت: دار الكتب العلمية.

البسـتانى، بشـرى. (١٩٩٨م). «لامية المتنبى ما لنا كُلّنا جَوٍ يا رسـول؛ قـراءة إيقاعية». مجلة آداب الرافدين. العدد٣١.

تبرماسين، عبد الرحمن. (٢٠٠٣م). العروض وإيقاع الشعر العربى. ط١. القاهرة: دار الفجر.

ترمانينى، خلود. (٢٠٠٤م). الإيقاع اللغوى فى الشـعر العربى الحديث. (رسـالة الدكتوراه). سـورية: جامعة حلب.

جعفر، عبد الكريم راضى. (١٩٩٨م). رماد الشعر دراسة فى البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجدانى الحديث فى العراق. ط١. بغداد: دار الشؤون الثقافة العامة.

الجيوسى، سـلمى الخضراء. (١٩٩٧م). موسوعة الأدب الفلسطينى المعاصر، ج/١، بيروت: الموسوعة العربية للدراسات والنشر.

حركات، مصطفى. (١٩٩٨م). أوزان الشعر. ط١. القاهرة: الدار الثقافية للنشر.

حسب الشيخ، عبد الواحد. (۱۹۹۹م). البديع والتوازى. ط۱. لامک: مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية.
حمدان، ابتسام أحمد. (۱۹۹۷م). الأسس الجمالية للإيقاع البلاغى فى العصر العباسى. ط۱. حلب: دار القلم العربى.
رمانى، إبراهيم. (لاتا). الغموض فى الشعر العربى الحديث. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
الشايب، أحمد. (۱۹۹٤م). أصول النقد الأدبى. ط۱۰. مصر: مكتبة النهضة المصرية.
شرتح، عصام. (۲۰۱۱م). موحيات الخطاب الشعرى فى شعر يحيى السماوى. ط۱. دمشق: دار الينابيع.
ـــــــ (۲۰۰۵م). ظواهر أسلوبية فى شعر بدوى الجبل. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
الصباغ، الرمضان. (۲۰۰۲م). فى نقد الشعر العربى المعاصر دراسة جمالية. ط۱. الإسكندرية: دارالوفاء لدنيا الطباعة والنشر.
صدقى، حامد. وصفر بيانلو. (۲۰۱۰م). «التكرار وتداخل دلالة الفنية فى القصيدة الحرّة عند "السياب"»، مجلة اللغة العربية وآدابها، السنة السادسة، العدد ۱۰. صص ۸۵-٦۳
عبيد، محمد صابر. (۲۰۰۱م). القصيدة العربية بين بنية الدلالية والبنية الإيقاعية. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
علوان، محمد على. (۲۰۰۸م). شعر الحداثة، دراسة فى الإيقاع، لا مک: العلم والايمان للنشر والتوزيع.
على، ابراهيم جابر. (۲۰۱٤م). البنية الصوتية فى الشعر الحديث. ط.۱. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب
على، عبد الرضا. (۱۹۹۷م). موسيقى الشعر العربى قديمه وحديثه؛ دراسة وتطبيق فى شعر الشطرين والشعر الحر. ط۱. لامک: دار الشروق.
الغرقى، حسين. (۲۰۰۱م). حركية الإيقاع فى الشعر العربى المعاصر. المغرب: إفريقيا الشرق.
الغنيم، إبراهيم عبدالرحمن. (۱۹۹٦م). الصورة الفنية فى الشعر العربى؛ مثالٌ ونقد. القاهرة: الشركة العربية للنشر والتوزيع.
فيدوح، عبد القادر. (۱۹۹۸م). الاتجاه النفسى فى نقد الشعر العربى. ط۱. الأردن: دار صفاء للنشر.
القاسم، سميح. (۱۹۹۳م). الأعمال الكاملة. المجلد الثالث. الكويت: دار سعاد الصباح.
قدامة بن جعفر. (۱۹۸۰م). نقد الشعر، تعليق: عبد المنعم خفاجى. ط.۱. مصر: مكتبة الأزهرية.
القضاة، محمد أحمد. (۲۰۰۹م). «الظواهر الأسلوبيّة فى "جدارية" محمود درويش». مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية. المجلد: ٦. العدد الثانى. صص ۲۹۱-۲٤۵
كتانه، نهيل فتحى أحمد. (۲۰۰۰م). دراسة أسلوبية فى شعر أبى فراس الحمدانى (رسالة ماجستير). جامعة النجاح الوطنية. فلسطين. نابلس.
محمد، أحمد على. (۲۰۱۰م). «التكرار وعلامات الأسلوب فى قصيدة "نشيد الحياة" للشابى دراسة

أسلوبية دلالية». مجلة جامعة دمشق. المجلد: ٢٦. العدد الأول + العدد الثانى. صص ٧٢-٣٥
المطـيرى، محمد بن فلاح. (٢٠٠٤م). القواعد العروضيـة وأحكام القافية العربية. ط١. لامک: مكتبة أهل الأثر.
الملائكة، نازک. (١٩٦٧م). قضايا الشعر المعاصر. ط٢. لا مک: منشورات مكتبة النهضة.
نجـار، مصلح عبد الفتاح، وأفنان عبـد الفتاح النجار. (٢٠٠٧م). «الإيقاعـات الرديفة والإيقاعات البديلـة فى الشـعر العربى، رصد لأحوال التكـرار وتأصيل لعناصر الإيقـاع الداخلى». مجلة جامعة دمشق. المجلد:٢٣. العدد الأول.
النويهى، محمد. (١٩٧١م). قضية الشعر الجديد. ط٢. القاهرة: مكتبة الخانجى دار الفكر.
هلال، محمد غنيمى. (لاتا). النقد الأدبى الحديث. القاهرة: دار النهضة.
الوجى، عبد الرحمن. (١٩٨٩م). الإيقاع فى الشعر العربى. ط١. دمشق: دار الحصاد.
ياكبسـون، رومان. (١٩٨٨م). قضايا الشـعر. ترجمة: محمد والى ومبارک حنون. ط١. الدار البيضاء: دار توبقال.
يوسف، حسنى عبد الجليل. (١٩٨٩م). موسيقى الشعر العربى. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی