

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
مَارِسْ ٢٠١١ مَارِسْ ٢٠١٢ مَارِسْ ٢٠١٣



جامعة الأزهر - غزة
عمادة الدراسات العليا والبحث العلمي
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية - أدب ونقد

بحث بعنوان

الإيقاع في شعر سميح القاسم

دراسة أسلوبية

متطلب تكميلي لنيل درجة الماجستير في الأدب والنقد

إعداد الطالب/

صالح علي صقر عابد

تحت إشراف/

أ. د. عبد الله أحمد خليل إسماعيل

غزة - فلسطين

٢٠١١-٢٠١٢ م.

مقدمة:

الكون يسير ضمن إيقاع محكم، والإيقاع هو تتابع منتظم لمجموعة من العناصر مجتمعة مع بعضها البعض، ومن هذا التعريف انطلق الباحث لدراسة الإيقاع في الشعر العربي، فالإيقاع الشعري هو مجموعة من التشكيلات المنتظمة ضمن منظومة معينة تجمع كل مستويات اللغة: الموسيقية والصوتية، والصرفية والنحوية والدلالية والنفسية، وهو ناتج من تكاتف وتمازج جميع المستويات.

ولقد قامت العديد من الدراسات الحديثة حول مفهوم الإيقاع الشعري وظواهره في الشعر العربي، ولعل معظمها تناولت الإيقاع الخارجي أو الموسيقي: الوزن والقافية والوقفات، وذلك في محاولة فهم الأسس العروضية وإدراك بعض الخصائص الإيقاعية للغة من خلال الاستفادة من علم اللسانيات وعلم الإيقاع*، وقد تناول العديد من الدارسين عنصر الإيقاع الصوتي بالدراسة الذي يعتمد على مسافات متقاربة بالتساوي لإحداث الانسجام، ضمن آلية المقاطع والتنغيم والنبز**،

* ينظر:

- الإيقاع في الشعر العربي، عبد الرحمن الوجي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط ١، ١٩٨٩م.
- رسالة ماجستير البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر، شعر الأسرى نموذجاً، معاذ عبد الهادي الحفني، إشراف الدكتور عبد الخالق العف، قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية تخصص الأدب والنقد والبلاغة، الجامعة الإسلامية- بغزة، ١٤٢٧هـ- ٢٠٠٦م.
- العروض وإيقاع الشعر العربي (محاولة لإنتاج معرفة علمية)، سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.
- الأبنية الإيقاعية، شعر النواب نموذجاً، دراسة تحليلية، محمد طالب الأسدي، بحث أكاديمي قدم للترقية العلمية في جامعة البصرة، كلية الآداب.

** ينظر:

- ينظر في البنية الإيقاعية للشعر العربي، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١، ١٩٧٤م.
- الإيقاع في شعر السياب، سيد البحراوي، مطابع الوادي الجديدة، القاهرة، ط ١، ١٩٩٦م.

في محاولة فهم آلية نظام الإيقاع، والحركة الخارجية والداخلية الناشئة في النص، ودرس إيقاع البياض والصمت وإيقاع الأفكار بما يثيره ذلك في المتلقي*، وجميع هذه الظواهر الإيقاعية تقوم على مبدأ التمايز والتكرار والانسجام.

وانطلق الباحث بمحاولة جادة في هذه الدراسة لرصد ظواهر الإيقاع الخارجية والداخلية، والإيقاع المقصود هنا هو ذلك الإيقاع الذي ينتمي إلى إيقاعات التناغم والتشابه والإيقاع الممكن توافره في التناغم، والاختلاف، ولم يتناول الباحث دراسة الإيقاع من ناحية النبر والتنغيم، ومفهوم الإيقاع في هذه الدراسة يعتمد على الإيقاع الخارجي والداخلي، ومنهما تنفرع جميع الظواهر الإيقاعية التي تؤلف في النص الأدبي منتجة إيقاعاً مؤثراً يمد القصيدة بالمرونة، وبذلك يقدم الشاعر عملاً فنياً متكاملًا، والإيقاع الخارجي يتألف من التشكيلات الإيقاعية الموسيقية الوزن والقافية والوقفات، والإيقاع الداخلي يتألف من تتابع انتظام العلاقات والتراكيب اللغوية والعلاقات الدالة والتشكيل البصري والحالة النفسية المنبثقة من الموقف الشعري والتجربة الشعورية، لتنتج إيقاعاً داخلياً يسهم في بناء العمل الفني، وذلك في محاولة المتلقي الدخول إلى عالم القصيدة والتعرف على أسرارها الإيقاعية الخارجية والداخلية وفهم آلية عمل الإيقاع من خلال مبدأ التمايز والتكرار والانسجام، بما يثيره ذلك في المتلقي من قبول أو نفور.

واقصر مجال الدراسة على المجلد الأول من الأعمال الشعرية الكاملة** للشاعر سميح القاسم، وهو من أبرز شعراء فلسطين، شاعر مكثرت تناول في شعره الكفاح ومعاناة الشعب الفلسطيني، سجن عدة مرات في سجون الاحتلال

* ينظر:

- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
- الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي (في العصر العباسي)، ابتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي، ط١، ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م.

** الأعمال الكاملة (المجلد الأول): سميح القاسم، دار الهدى، مطبعة الشرق العربية، القدس، ط١، ١٩٩١م.

الإسرائيلي، وفرضت عليه الإقامة الجبرية والاعتقال المنزلي، طرد من عمله عدة مرات بسبب نشاطه الشعري والسياسي، فقد صاحب مراحل النضال الفلسطيني، وذاق وعانى وتآلم ليخرج أشعاره للضوء، وهو نموذج لاستخدام أشكال الإيقاع المختلفة فقد كتب الشعر العمودي، وشعر التفعيلة، وشعر النمطين (عمودي وتفعيلة) ومجمع البحور، وإيقاعاً آخر، ومن هنا كان لهذا أثر بارز واضح في محاولة فهم الإيقاع الشعري.

وفي محاولة الباحث لرصد الظواهر الإيقاعية تعامل مع قصائد المجلد الأول كنص واحد، حيث يعبر عن تجربة الشاعر وعن مراحل تطور القصيدة إيقاعياً، وقام الباحث باستقراء (٢٨٩ قصيدة) قصائد المجلد الأول، وفرز الظواهر الإيقاعية، وفي مجال التطبيق قام الباحث باقتصاص جزءٍ من القصيدة والتطبيق عليه، باعتباره جزءاً لا يتجزأ من القصيدة، التي لا تعتبر وحدة مستقلة بحد ذاتها، بل جزءاً من كل.

واعتمد الباحث الأسلوبية فقام باستقراء النصوص وتفكيكها واستخراج قيمها الإيقاعية الخارجية والداخلية، وتحديد أهم الملامح البارزة التي تفرّد بها سميح القاسم، واستعان بالمنهج الوصفي التحليلي، فقام بوصف الظواهر الإيقاعية ثم تحليلها، وكذلك استعان الباحث بالأسلوب الإحصائي لحصر متغيرات البنية الإيقاعية ودورها في البناء الفني.

قام الباحث باستقراء وملاحظة وإحصاء جميع منظومات الأعمال الكاملة وتصنيفها إيقاعياً، وتنازلياً، بحسب كثرة ما نظم عليه سميح القاسم، وخلص الباحث إلى ترتيب الفصول بحسب مراحل تطور القصيدة إيقاعياً، وتمسكاً بالتراث العربي، اعتمد الباحث في تقطيع الأبيات والأسطر الشعرية نظام (الحركة والسكون) -التي تمثل صوتيات- الكتابة العروضية -كل ما ينطق يكتب- لتكون شاهداً على الحركة الإيقاعية الضابطة والمنظمة للمقاطع العروضية، فاستخدم

الباحث رموز الكتابة العروضية: (/ الحركة، ٠ السكون)، التي تتكون منها المقاطع العروضية: (/ ٠ السبب الخفيف، // السبب الثقيل، // ٠ الوند المجموع، /٠/ الوند المفروق، /// ٠ الفاصلة الصغرى، /// ٠ الفاصلة الكبرى)، وهذه المقاطع أساس التفعيلات الإيقاعية التسعة المعروفة، وقد ميز الباحث بين التفعيلة السالمة والمغيرة، واعتمد عند كتابة التفعيلة المغيرة إجراء التغييرات على التفعيلة السالمة، وعدم مقارنتها بتفعيلة أخرى.

وقد قسمت الدراسة إلى ستة فصول يسبقهما تمهيد ومقدمة، وتتبعهما خلاصة لأهم النتائج، ومن ثم قائمة لأهم المصادر والمراجع، وأخيراً فهرس المحتويات، جاءت المقدمة لذكر دوافع ومجال وأهداف الدراسة، وتحديد المنهج وأدواته، وأقسام الدراسة، وتناول الباحث في التمهيد تعريف الإيقاع لغةً واصطلاحاً، والفرق بين الإيقاع والوزن، وأهمية الإيقاع والوزن الشعري، وعناصر الإيقاع الخارجي والداخلي، والفرق بين إيقاع الشعر العمودي وشعر التفعيلة، والأسلوبية والإيقاع، ونبذة عن حياة سميح القاسم، وأخيراً المصطلحات المقترحة، وكان الهدف من هذا التمهيد إعطاء فكرة مبسطة عن الإيقاع في الشعر العربي، دون أن يحاول الباحث أن يتقصى كل جوانبه.

فجاء الفصل الأول بعنوان (إيقاع النسق العمودي): تناول الباحث فيه بالدراسة القصائد العمودية، وصنفها بتشكيلاتها، ورتبت تنازلياً بحسب كثرة ما نظم عليه الشاعر ضمن البحور الصافية والممزوجة.

وجاء الفصل الثاني بعنوان (إيقاع شعر التفعيلة): تناول فيه الباحث بالدراسة قصائد شعر التفعيلة، وكذلك تضمن إيقاع البحور المتشابهة، وإيقاع النمطين (تفعيلة وعمودي)، والإيقاع الآخر (القصائد غير الموزونة)، وصنف الباحث الإيقاع النمطي لكل قصيدة في شعر التفعيلة، ورتبت تنازلياً بحسب كثرة ما نظم عليه الشاعر ضمن البحور الصافية والممزوجة.

وجاء الفصل الثالث بعنوان (القافية والوقفات): تناول فيه الباحث بالدراسة القافية في الشعر العمودي، والقافية في شعر التفعيلة، والوقفات.

وجاء الفصل الرابع (روابط الإيقاع وضوابطه): وهو يمثل دراسة أولية، عرف الباحث الروابط الإيقاعية وكذلك الضوابط، وتناول فيه الباحث أهم الروابط الإيقاعية البارزة، وهي: الضمائر، والتكرار، والتدوير، وأهم الضوابط الإيقاعية، وهي: الحذف، والسكتات المتنوعة، والتقديم والتأخير، وأخيراً حروف المعاني.

وجاء الفصل الخامس (الإيقاع الصوتي): وقد تناول الباحث أهم الظواهر الإيقاعية المتميزة، وهي: إيقاع الحرف، وإيقاع الألفاظ، وإيقاع الجملة، وإيقاع الأساليب، وإيقاع التوازي وينقسم إلى: إيقاع التطابق أو التماثل، وإيقاع الاختلاف.

وجاء الفصل الأخير بعنوان (الإيقاع النفسي): تناول فيه الباحث تشابك الألوان، وتداخل الأزمنة، وإيقاع الصورة في محاولة لرصد الحركة الفاعلة للإيقاع وتأثيراته على نفس المتلقي.

والله ولي التوفيق.

الباحث/ صالح علي عابد

تمهيد

الإيقاع Rhythm مصطلحاً فنياً

اختص تعريف الإيقاع لغةً بالموسيقى، فهو يُقِيمُ الألحان ويبنيها للغناء^(١)، وهو ملازمٌ لفعل الإنسان.

أما في المصطلح فهو: " (تتابع منتظم لمجموعة من العناصر)، وهذه العناصر قد تكون أصواتاً، مثل دقات الساعة، وقد تكون حركات مثل نبضات القلب، وفي الفنون يتكون الإيقاع من حركات (الرقص)، أو أصوات (الموسيقى)، أو ألفاظ (الشعر)"^(٢)، فوجود الكائنات وتطورها وانقراض بعضها، إيقاع طبيعي يدل على توازن هذه القصيدة الربانية، فالكون يسير ضمن إيقاعٍ منتظم.

ومن هذا التعريف نجد أن الإيقاع نوعان، هما: إيقاع تجريدي هو تتابع منتظم للنسق (تتاظر بين الأجزاء) مثل الزخارف الهندسية والعمارة، والغناء الفلكلوري، وهو خالٍ من العواطف والمشاعر. وإيقاع عقلي أو عاطفي يجمع بين النسق والخروج على النسق كما هو الحال في الموسيقى والشعر، حيث تتابع العناصر فيه شبيهه بخط تتخلله بعض التعرجات غير المنتظمة، ولكنه في جملته يتخذ اتجاهًا، أو يحتفظ بشكل ما^(٣).

وفي الاصطلاح الموسيقي الصرّف، يعرفه الكندي (ولد ١٨٥هـ) بـ "قول عددي متناسب، نقي من الأغراض المفسدة للقول العددي، وبأزمان متساوية الأركان متشابهة النسب"^(٤).

(١) ينظر

- لسان العرب، لابن منظور، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٧: (وقع).
- القاموس المحيط، الفيروز آبادي، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، دار الجيل، بيروت- لبنان: (وقع).

- المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، وزارة التربية والتعليم، مصر، ١٩٩٤م: ص٦٧٨.

(٢) نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م: ص١٧، ١٨.

(٣) بتصرف، ينظر دراسات نقدية في الأدب الحديث: عزيز السيد جاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م: ص١٩، ٥١.

(٤) رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف، يوسف شوقي، مطبوعات دار الكتب، القاهرة، ١٩٦٩م: ص١١١.

ويعرفه الخوارزمي الفيلسوف الرياضي (ت ٢٣٢هـ) "هو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب"^(١).

ويعرفه نصر الدين الطوسي (٥٩٧هـ - ٦٧٢هـ) في رسالته في علم الموسيقى "هو النظام الواقع بين أزمنة السكونات المتخللة بين النقرات والنغمات"^(٢).
ومن التعريفات السابقة، نجد أن الإيقاع يقوم على أساس الحركة والزمن وفقاً لنسقٍ مطرد، يخضع في تركيبه إلى مبادئ ثلاثة هي: التناسب، الانتظام، التكرار.

ولقد جاء الإيقاع بتتابعه المنتظم في الموسيقى والشعر، ولا شك أن الشعر في حقيقته ضرب من الموسيقى -فهو مرتبط في كثير من الأحيان بتعريف الإيقاع الموسيقي-^(٣)، ويكون التكرار والانتظام و التناسب في الزمن هو الأساس لكل من الإيقاع الموسيقي والشعري، وميز الفلاسفة بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشعري على أساس أن الشعر مادته الحروف والكلمات (تقسيم الزمان بالحروف المسموعة)، وأن الموسيقى مادتها الأنغام (تقسيم الزمان بالنغم أي المقاطع)^(٤)، وقد ذهب ابن سينا إلى أن ورود خمس حركات في وزن لفظٍ مستطاب

(١) مفاتيح العلوم، لأبي عبد الله محمد بن أحمد الخوارزمي، قام بطبعه وتصحيحه وترقيمه عثمان خليل، ط١، ١٩٣٠م: ص ١٤٠.

(٢) رسالة نصر الدين الطوسي في علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٤م: ص ١٢.

(٣) ينظر نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، ألقت كمال الروبي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٣م: ص ٥١.

(٤) ينظر

- الشفاء- الرياضيات- ٣- جوامع الموسيقى، ابن سينا، تحقيق زكريا يوسف، نشر وزارة التربية والتعليم الإدارة العامة للثقافة، ١٩٥٦م: ص ٨١، ٢٤.

- المزهري في علوم اللغة وأنواعها (المجلد الثاني)، عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، شرحه وحققه وضبطه، محمد أحمد جاد المولى بك، علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط٣: ص ٤٧٠.

- كتاب الموسيقى الكبير، لأبي نصر الفارابي، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م: ص ١٧.

- الصاحبى في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، لأبي الحسن أحمد بن فارس بن زكريا الرازي اللغوي، حققه وضبط نصوصه وقدم له عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت، ط١، ١٩٩٣م: ص ٢٦٦.

- الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨٩م: ص ١٨.

في الموسيقى، ومكروه في الشعر^(١)، وأن الإيقاع الشعري والموسيقى يتفقان في الانتقال المنتظم بين عناصر كل وزن^(٢)، -ولكن النوى الأولية في الوزن الموسيقي متعادلة زمنياً، وبخلاف النوى في الوزن الشعري-^(٣)، ولا شك بأن الموسيقى تثير العاطفة معتمدة على الألحان، والشعر يثيرها معتمداً على اللغة^(٤)، كما أن أحد الفروق بين الموسيقى والشعر هو أن "الموسيقى تستعمل أصواتاً لا معنى لها كمادة أولية، والأدب يستعمل أصواتاً مليئة بالمعاني نسميها "الألفاظ"^(٥).

وقد كان القدماء على علم بأن هناك اختلافاً بين الإيقاع الشعري والموسيقى، مع أنهما يرجعان إلى جنس واحد، وهذه النظرة مازالت كما هي في العصر الحديث^(٦)، ويفصل محمد مندور عند تعريفه الإيقاع الموسيقي طريقة فعله^(٧)، وكذلك يعي البروفيسور سونينش في تعريفه للإيقاع أنه فطرة تأتي المبدع أولاً^(٨)، ويتصل بجانب الإحساس والعاطفة أكثر من المعنى والفكرة^(٩)، فالمبدع فيما أنتج ينقل لنا إيقاعه الخاص الذي يعيشه^(١٠).

-
- (١) ينظر الشفاء- الرياضيات ٣- جوامع علم الموسيقى: ص ٩٠.
- (٢) ينظر نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد): ص ٢٥٠.
- (٣) ينظر في البنية الإيقاعية للشعر العربي، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١، ١٩٧٤م: ص ٢٣٢.
- (٤) ينظر أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط ١٠، ١٩٩٤م: ص ٣٠٠.
- (٥) ينظر في النقد الأدبي، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٧٢م: ص ٥٤.
- (٦) ينظر في البنية الإيقاعية للشعر العربي: ص ٢٣١.
- (٧) ينظر في الميزان الجديد، محمد مندور، نشر وتوزيع مؤسسات ع. بن عبد الله، تونس، ط ١، ١٩٨٨م: ص ٢٥٦.
- (٨) ينظر طبيعة الشعر، هربرت ريد، ترجمة عيسى على العاكوب، مراجعة عمر الشيخ الشباب، دراسات نقدية عالمية ٣٠، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧م: ص ٥٢.
- (٩) ينظر الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، مصطفى سوييف، دار المعاف، القاهرة، ط ٤، ١٩٦٩م: ص ٢١١.
- (١٠) ينظر الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، مصري عبد الحميد حنورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م: ص ٢١.

الفرق بين الوزن والإيقاع:

الوزن الشعري عبارة عن مجموعة من التفعيلات التي يتألف منها البيت، بكيفية معينة، وترتيب معين^(١)، وجعل العروضيون "المتحركات والسواكن عناصر للوزن، ثم افترضوا وحدات أكبر هي الأسباب الخفيفة والثقيلة والأوتاد المجموعة والأوتاد المفروقة والفواصل الصغرى والكبرى، تليها التفاعيل ثم الأَشْطَر والأبيات"^(٢)، وهذه "الأبعاد الوزنية في العروض مقاييس تستنبط بها القيم الإيقاعية في الشعر العربي"^(٣)، وقد أضاف ابن رشد لتعريف الوزن سمة التوقع (ما سينطق به القائل)^(٤)، والوزن عند كولردج يرجع إلى ناحيتين: التوقع وعدمه (عنصر المفاجأة أو خيبة الظن)^(٥)، ولا شك أن الاختلاف والتنوع بين العناصر ينتج إيقاعاً كذلك، من خلال امتزاج التجربة بالوزن.

والإيقاع الشعري: هو حركة متنامية منتظمة^(٦)، وهو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتكرر في نمط زمني محدد^(٧)، تمتد بامتداد الخيال والعاطفة^(٨)، والنغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم^(٩)، من علو الصوت وانخفاض نبره قوة وضعفاً، وتردده في التركيب، إذ يشمل النسيج اللغوي للشعر وينظمه.

(١) ينظر

- أصول النغم في الشعر العربي، صبري إبراهيم السيد، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٣م: ص ٣٩.

- العروض وإيقاع الشعر العربي (محاولة لإنتاج معرفة علمية)، سيد البحراوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م: ص ٣٥.

(٢) نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: ص ٢٤.

(٣) الإيقاع في الشعر العربي، عبد الرحمن الوجي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ١، ١٩٨٩م: ص ٦٦.

(٤) ينظر نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد): ص ٢٣٥.

(٥) ينظر فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠م: ص ١٦٢.

(٦) ينظر موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، شكري محمد عياد، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع: ص ٥٣، ١٣٩.

(٧) ينظر في الشعر والشعراء، ت. س. البيوت، ترجمة محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ١، ١٩٩١م: ص ٤٢.

(٨) ينظر الإيقاع في الشعر العربي: ص ٧٩، ٨٠.

(٩) ينظر دراسات في النقد العربي، عثمان موافي، دار المعرفة الجامعية، ط ٣، ٢٠٠٠م: ص ١٣٧.

ومصدر الإيقاع في حقيقته هو نفس الشاعر المنفعلة، وهو مرتبط بالتجربة الشعرية عند فعل الكتابة، ينبثق منه الوزن، ويعتبر الأساس الذي يبنى عليه التعبير عن أفكار الشاعر بحرية تامة، ويأتي إلى الشاعر أولاً ثم الوزن^(١)، والوزن الشعري هو جزء من الإيقاع^(٢)، والإيقاع هو العنصر المتغير والوزن هو العنصر الثابت في لغة الشعر^(٣)، فالرتابة تحدث في الوزن النموذجي، ولكن ما يحدث من تغيرات في التفعيلات الوزنية يجعل الوزن متشكلاً متجدداً ومتغيراً، بشكل متميز ومتفرد، نتيجة كل تغير يحدث في التفعيلة داخل النسق، لذلك فإن التغيرات خروج على النسق الوزني*، وهذا ما يحدث في الشعر العربي، فإيقاع الشعر العربي يغلب عليه الانتظام أو يجمع بين النسق والخروج على النسق.

أهمية الإيقاع والوزن الشعري:

أول ما يتشكل في عملية الإبداع الشعري هو الإيقاع الذي يتمخض عنه الوزن تتراكم فيه الصراعات الداخلية في النفس ليخرج في تراكم لغوية تحتوي على مجموعة من العناصر^(٤)، مما يساعد على استفاد الطاقة الشعورية، وعلى إفراغ الشحنات الزائدة من خلاله في الشعر^(٥)، ولا ريب في أن موسيقى الإيقاع الشعري ناتجة من تمازج الإيقاع الخارجي المتمثل في الوزن، والداخلي المتصل بالمستويات اللغوية والصرفية والنحوية والدلالية

(١) الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله، مكتبة الدراسات الأدبية ٨٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م: ص ٩.

(٢) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: ص ٢٣٧.

(٣) نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: ص ٤٠.

* للخروج على النسق طريقتان: كسر الوزن والتغيرات، كسر الوزن لا يمكن توقعه فهو بلا قاعدة، فالكسر يؤدي إلى اختلاف في واحدٍ أو أكثر من هذه الوحدات بغير حدود، أما التغير يأتي في مواضع معينة، وفي صور معينة، فهو يؤدي إلى اختلاف بين بعض الوحدات المتناظرة في حدود التقاليد المتعارف عليها بين الشعراء، والقواعد التي وضعها العروضيون، ويمكن الاستعانة بالتعويض، لتعويض الجزء المتغير من خلال الإطالة، فيقترب من النسق، وهذه الإطالة تقلل من أثر التغير ولا تلغيه، لذلك يستوعب الوزن التغيرات، ولا يستوعب كسر الوزن -الشذوذ عن النسق- فالخروج عن النسق الذي يستوعبه الوزن، -التغيرات- تجعل من الوزن الشعري قابلاً لتشكيلات إيقاعية غير محدودة لكل وزن في القصيدة الواحدة. (بتصرف المرجع السابق: ص ١٧٢، وما بعدها).

(٤) ينظر العروض وإيقاع الشعر العربي: ص ١٣٦.

(٥) ينظر النقد الأدبي أصوله ومنهجه، سيد قطب، دار الشروق، القاهرة، ط ٨، ٢٠٠٣م: ص ٦٣، ٦٤.

والصوتية بجانب الإحساس والعاطفة، فمن وظائف الإيقاع أنه يضبط خطوات الاكتشاف للتجربة^(١)، وتأتي أهمية الوزن الشعري بأنه انسجام صوتي بين أجزاء الإيقاع في القصيدة كلها، وتأتي الأهمية في الاستجابة التي نقوم بها تجاهه -وليس في الوزن- فهو يعد وسيلة من وسائل التعبير والإيحاء، وهو الذي يخلق الجو المسيطر على الفكرة، ويوحى بالظلال الفكرية والعاطفية، التي ترتبط بالحالة النفسية والشعورية للشاعر، إلى جانب التلذذ الصوتي^(٢)، والوزن قائد العملية الإبداعية كما يقول ماياكوفسكي^(٣)، يفرض نظاماً في القصيدة، ويرجع ذلك إلى ناحية نفسية وشعورية، وتكمن القيمة الفعلية للنص الشعري من خلال توالد الشبكة الغنية بالعلاقات في الوزن من حيث "أنه تتابع إيقاعي في نسقٍ معين، يكمن في إثارة الحساسية والحيوية بالنشوة التي يولدها، وإشباع رغبة الاستطلاع: ذلك أنه إذ يخلق هذه الحالة، يتحكم بالانفعال، فيتحول إلى نوع من الوزن- الحركة"^(٤) التي تثير الفاعلية الإيقاعية لدى المتلقي.

تعريف الشعر:

يعرف القدماء الشعر وهم على دراية بعلاقة الوزن بالإيقاع، فالوزن جزء من الإيقاع، ويعرف قدامة بن جعفر الشعر (٣٣٧هـ-): "قولٌ موزون مقفى يدل على معنى"^(٥)، ويعرف ابن سينا (ت: ٤٢٧هـ) الشعر: "كلام مخيل، مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفككة، متساوية، متكررة على وزنها، متشابهة حروف الخواتيم"^(٦) والقيرواني (ت: ٤٥٦هـ) يميز بين اللغة العادية والشعر، فحد الشعر عنده "أربعة أشياء وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية"^(٧)، ويورد

(١) ينظر الصورة والبناء الشعري: ص ١٨٦.

(٢) ينظر دراسات في النقد العربي: ص ١٣٦.

(٣) ينظر العروض وإيقاع الشعر العربي: ص ١٣٤.

(٤) ينظر الثابت والمتحول بحث في الإبداع والإتياع عند العرب (الجزء الرابع)، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، أدونيس، دار الساقي: ص ٨٩.

(٥) نقد الشعر، لأبي الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان: ص ٦٤.

(٦) الشفاء- الرياضيات ٣- جوامع علم الموسيقى: ص ١٢٢.

(٧) العمدة في صناعة الشعر ونقده (الجزء الأول)، لأبي الحسن بن رشيق القيرواني، صححه السيد محمد بدر الدين النعساني الحلبي، مطبعة السعادة بجوار محافظة مصر، ط ١، ١٩٠٧م: ص ٧٧.

السكاكي (ت: ٦٢٦هـ) تعريفاً له فيقول: "الشعر عبارة عن كلام موزون مقفى"^(١)، وجميعهم قد أوضحوا أن الوزن في الشعر نمط من الإيقاع لا يتحقق إلا باللغة ومفرداتها.

الإيقاع الخارجي والداخلي:

والإيقاع الشعري يتجاوز بنية القصيدة اللغوية، من الناحية الشكلية المنحصرة في التجانس أو التماثل، أو التقابلات للجرس الصوتي والنبري الموجود في المحسنات البديعية أو الوزن أو التوازي النسقي، فهو أكثر اتساعاً وشمولاً، فهو يتكون من الإيقاع الداخلي والخارجي بموسيقاه، التي تقوم على أساس الحركة التي تخضع في تركيبها إلى مبادئ ثلاثة هي: النسب والتناسب، النظام والمعادلة، الدورية، ويتكون الإيقاع الشعري من الإيقاع الخارجي الذي يتعلق بالمباني، ويشمل التشكيلات السمعية: الوزن والنبر والتنغيم، ومن الإيقاع الداخلي المتعلق بالمعاني ويشمل التشكيلات البصرية والدلالية: التجانس البصري للألفاظ، الصورة، التكرار، الفراغ/الصمت، الرسم بالكلمات (الألوان)، الزمن، ولا يفهم إلا من وحدة الانتظام والتناسب، فجميعها تقوم على التمايز والتكرار والانسجام لتشكيل التوافق الإيقاعي^(٢).

الفرق بين إيقاع الشعر العمودي وشعر التفعيلة:

الشعر العربي مجموعة من النغمات كل نغمة تشكيل نسفاً إيقاعياً بحرًا-، تعتبر نغمة البيت في القصيدة العمودية^(٣) فهي تتكرر ويكون هذا التكرار منتظماً وبعده متساوٍ على نسقٍ وزني، له وحدته الموسيقية -التفعيلة التي تتكون من مقاطع قصيرة وطويلة وفق ترتيب معين - التي تتكرر فيه بنظام فيحدث الأثر الموسيقي الخاص بهذا البحر^(٤)، ويأتي التنوع في النسق الإيقاعي الواحد - منتجاً تشكيلات إيقاعية متجددة- رغم هذا التكرار المنتظم للنغمة،

(١) مفتاح العلوم، لأبي يعقوب السكاكي، تحقيق أكرم عثمان يوسف، مطبعة دار الرسالة، بغداد، ط١، ١٩٨٢م: ص٧٧٥.

(٢) ينظر موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية وعروضية) ج١، حسني عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م: ص١٥.

(٣) ينظر موسوعة المصطلح النقدي (المجلد الثاني)، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٣م: ص٤٢٤.

(٤) البناء العروضي للقصيدة العربية، محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤٢٠هـ- ١٩٩٩م: ص٢١.

إلى التغيرات -الزحافات والعلل- التي تحدث اختلاف التفعيلات (تنوع المقاطع) في البيت، والاختلاف الصوتي في حروف الكلمات (تنوع الصوامت والحركات)، والإشاد أو فن الإلقاء، والقافية والروي^(١)، جاء شعر التفعيلة "لا يختلف عن موسيقى شعرنا العربي التقليدي إلا في التنويع النغمي للإيقاع، فإن تأثيرها -موسيقى شعر التفعيلة- في نفوس السامعين، لا يصل إلى مدى ما يصل إليه تأثير موسيقى شعرنا التقليدي -العمودي-، ذات الصوت القوي والإيقاع المنتظم، وذلك لما يتميز به من وحدة الإيقاع، ووحدة النغمة في القصيدة كلها وهذا على العكس من موسيقى الشعر الحر، التي تبدو خافتة الصوت ومتنوعة الإيقاع، وغير قادرة على إحداث هذه الوحدة النغمية داخل القصيدة، لأن تنوع قافيتها، وتنوع إيقاعها، يحولان دون ذلك، ولا يؤديان إلى وحدة عامة في النغمة"^(٢)، ورغم ذلك شعر التفعيلة يتميز بالطاقة النغمية المتجددة والمتنوعة، يكتشفها القارئ في كل لحظة من لحظات معاشته للنص، تجتمع لديه النغمات المتنوعة في إيقاعٍ موحد يجمع تجليات الحالة الشعورية لحظة الإبداع.

(١) ينظر موسيقا الشعر العربي، محمود فاخوري، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، السنة الأولى، قسم

اللغة العربية، مطبعة الروضة، دمشق، ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م: ص ١٧٨.

(٢) في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث (الجزء الثاني)، عثمان موافي، دار

المعرفة الجامعية، ط ٣، ٢٠٠٠م: ص ٦٥، ٦٦.

نبذة عن حياة سميح القاسم

ولد سميح القاسم في مدينة الزرقاء بالأردن في ١١/٥/١٩٣٩م، وهو من عائلة تتحدر من أصولٍ درزية تعيش في قرية الرامة بالجليل الغربي من فلسطين، وتعلّم في مدارس الرامة والناصرية، وعلم في إحدى المدارس، ثم انصرف بعدها إلى نشاطه السياسي في الحزب الشيوعي قبل أن يترك الحزب ويتفرّغ لعمله الأدبي، سجن القاسم أكثر من مرة كما وضع رهن الإقامة الجبرية بسبب أشعاره ومواقفه السياسية، وهو شاعر مكثّر يتناول في شعره الكفاح ومعاناة الفلسطينيين، وما أن بلغ الثلاثين حتى كان قد نشر ست مجموعات شعرية حازت على شهرة واسعة في العالم العربي^(١).

يعد سميح القاسم واحداً من أبرز شعراء فلسطين، أسهم في تحرير "الغد" و"الاتحاد" ثم رأس تحرير جريدة "هذا العالم" عام ١٩٦٦. ثم عاد للعمل محرراً أدبياً في "الاتحاد" وأمين عام تحرير "الجديد" ثم رئيس تحريرها. وأسّس منشورات "عربسك" في حيفا، مع الكاتب عصام خوري سنة ١٩٧٣، وأدارَ فيما بعد "المؤسسة الشعبية للفنون" في حيفا. رأس اتحاد الكتاب العرب والاتحاد العام للكتاب العرب الفلسطينيين في فلسطين منذ تأسيسهما. ورأس تحرير الفصلية الثقافية "إضاءات" وهو اليوم رئيس التحرير الفخري لصحيفة "كل العرب" الصادرة في الناصرة.

صدّرت عنه في الوطن العربي وفي العالم عدّة كُتب ودراسات نقدية، تناولت أعمال الشاعر وسيرته الأدبية وإنجازاته وإضافاته الخاصة والتميّزة، شكلاً ومضموناً، استحق عن جدارة تامة ما أُطلق عليه من نعوت وألقاب وما فاز به من جوائز عالمية، فهو "شاعر المقاومة الفلسطينية" وهو "شاعر القومية العربية" وهو "الشاعر العملاق" كما يراه الناقد اللبناني محمد ذكروب، والشاعر النبوي، كما رآه المرحوم الدكتور إميل توما، وهو "شاعر الغضب الثوري" على حدّ تعبير الناقد المصري رجاء النقاش، وهو "شاعر الملاحم"، و"شاعر المواقف الدرامية" و"شاعر الصراع" كما يقول الدكتور عبد الرحمن ياغي، وهو "مارد سُجن في قمقم" كما يقول الدكتور ميشال سليمان، وشاعر "البناء الأوركسترالي للقصيدة" على حدّ تعبير شوقي

(١) موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، تحرير سلمى الخضراء الجيوسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٧م: ص٣٧٨.

خميس. أو كما قال الشاعر والناقد اللبناني حبيب صادق: "لسميح القاسم وجه له فرادة النبوة"^(١).

حصل سميح القاسم على العديد من الجوائز والدروع وشهادات التقدير، وعضوية الشرف في عدة مؤسسات فنال جائزة: "غار الشعر" من إسبانيا، وعلى جائزتين من فرنسا عن مختاراته التي ترجمها إلى الفرنسية الشاعر والكاتب المغربي عبد اللطيف اللعبي، وحصل مرتين على "وسام القدس للثقافة" من الرئيس الراحل ياسر عرفات، وعلى جائزة نجيب محفوظ من مصر، وجائزة "السلام" من واحة السلام، وجائزة "الشعر" الفلسطينية، صدر له أكثر من 60 كتاباً في الشعر والقصة والمسرح والمقالة والترجمة، تُرجمَ عددٌ كبير من قصائده إلى اللغات الأخرى^(٢)، وقد وثقت كتاباته في معجم شعراء فلسطين حتى سنة ٢٠٠٠م^(٣)، ولكن المعجم سقط منه سهواً:

- ١- في انتظار طائر الرعد -قصائد- (بيروت، ١٩٦٩م).
- ٢- شخص غير مرغوب فيه -قصائد- (بيروت وعمان، ١٩٨٦م).
- ٣- أضواء على الفكر الصهيوني -بحث- (بيروت، ١٩٧٨م).
- ٤- الكتاب الأسود -يوم الأرض- (توثيق، مع صليبا خميس)، (مطبعة الاتحاد، حيفا، ١٩٧٦م).
- ٥- الكتاب الأسود -المؤتمر المحظور- (توثيق، مع د. إميل توما)، (مطبعة الاتحاد، حيفا، ١٩٨١م).
- ٦- الراحلون -توثيق- (دار المشرق، شفاعمرو، ١٩٩١م).
- ٧- الذاكرة الزرقاء (قصائد مترجمة من العبرية - مع نزيه خير)، (منشورات مفراس، ١٩٩١م).
- ٨- ياسمين (قصائد لروني سوميك - مترجمة عن العبرية، مع نزيه خير)، (مطبعة الكرمة، حيفا، ١٩٩٥م).

أما باقي أعمال سميح القاسم التي لم تذكر من سنة (٢٠٠٠م حتى ٢٠١٠م)، هي:

- (١) الأعمال الكاملة: ص ٨.
- (٢) معجم شعراء فلسطين، جمع وتوثيق محمد حلمي الريشة، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، رام الله- فلسطين، ط ١، ٢٠٠٣م: ص ١٢٧.

(٢) ينتظر:

<http://www.altaged.com/vb/showthread.php?s=3991f9c88aa5b9e361cc1872c3e34375&t=2925>

- ١- الممثل وقصائد أخرى (منشورات الأسوار، عكا، ٢٠٠٠م).
- ٢- كتاب الإدراك -نثر- (منشورات الأسوار، عكا، ٢٠٠٠م).
- ٣- ملك أتلانتس -سربيات- (دار ثقافات، المنامة-البحرين، ٢٠٠٣م).
- ٤- عجائب قانا الجديدة -سربية- (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، الناصرة، ٢٠٠٦م).
- ٥- مقدمة ابن محمد لرؤى نوستراسميحداموس -شعر- (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، الناصرة، ٢٠٠٦م).
- ٦- بغداد وقصائد أخرى -قصائد- (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، الناصرة، ٢٠٠٨م).
- ٧- بلا بنفسج (كلمات في حضرة غياب محمود درويش)- (منشورات الهدى، مطبعة الحكيم، الناصرة، ٢٠٠٨م).
- ٨- أنا مُتأسّف -سربية- (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، الناصرة، ٢٠٠٩م).
- ٩- مكالمة شخصية جداً (مع محمود درويش) -شعر ونثر- (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، الناصرة، ٢٠٠٩م).
- ١٠- كولاج ٢ -شعر- (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، الناصرة، ٢٠٠٩م).
- ١١- لا توقظوا الفتنة! -نثر- (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، ٢٠٠٩م).
- ١٢- كتاب القدس -شعر- (إصدار بيت الشعر، رام الله، ٢٠٠٩م).
- ١٣- حزام الورد الناسف -شعر- (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، الناصرة، ٢٠٠٩م).
- ١٤- الجدران (أوبريت) -شعر- (منشورات إضاءات، مطبعة الحكيم، الناصرة، ٢٠١٠م).

- المصطلحات المقترحة:

١- النسق:

الصورة الوزنية لتفعيلات البيت السالمة المكونة لبحرٍ من الشعر بصورة المتاحة، في إيقاع الشعر العمودي.

٢- التشكيلات:

الصور الوزنية المتاحة للتفعيلات المغيرة، لإيقاع نسقٍ من الشعر بصورة المتاحة، في الشعر العمودي.

٣- النمط:

التفعيلات الأخيرة الضابطة لتفعيلات السطر الشعري في شعر التفعيلة.

٤- ل:

إشارة تدل على التداخل الموسيقي للتفعيلة -تدوير-، بين السطرين، بحيث يأتي جزء منها في نهاية السطر الأول وفي بداية السطر الثاني ما يكملها، في شعر التفعيلة.

٥- الارتكاز:

عنصر محوري لا غنى عنه يستقطب النسيج الشعري، ويوجه إيقاع النص من خلاله.

الفصل الأول
إيقاع النسق العمودي

إيقاع النسق العمودي

يعتمد إيقاع قصيدة النسق العمودي على البيت، فالشكل التقليدي شطران متقابلان وبينهما فراغ يكونان البيت، فالقصيدة يمكن أن تكون قصيرة أو طويلة، وهذا ليس له علاقة ببنيتها بل بالدفقة الشعورية والشعرية لدى الشاعر، فالقصيدة "بنية مفتوحة إذا صح التعبير، بمعنى أنها تمثل وحدات بنائية -أبيات- مغلقة على ذاتها ينفصل بعضها عن بعض، وهي من ناحية الشكل والموسيقى تكرر للوحدة الأولى -الصورة النسقية للبحر- التي تتمثل في البيت الأول منها، فالبيت هو الوحدة الموسيقية القائمة بذاتها والتي تتكرر في القصيدة فلا يكون لطول القصيدة أو قصرها أي دلالة موسيقية سوى من الناحية الكمية، أي كمية تكرار هذه الوحدة"^(١) في القصيدة، فهي تركز إيقاعياً على البيت الموسيقي كوحدة منفصلة ومتكررة فيها لتكون بنية الإيقاع الناتج من تمازج الوحدات الموسيقية، أو التشكيلات المتنوعة الناتجة من التغيرات الحاصلة لتفعيلات البيت الواحد ضمن الصورة النسقية لإيقاع النسق الواحد، مما يثري إيقاع القصيدة، ويجعلها مليئة بالنغمات الموسيقية المتنوعة والمتفردة، فالتفاعل "تتداخل وتتراكب وتتحرف لكي تقدم تشكيلات متخالفة ومتقاطعة وتكون النتيجة الكلية إحساسنا بنموذج إيقاعي مغاير -لصورة النسق- يخترق شفرة الوزن ليخرج إلى شفرات -تشكيلات- جديدة متنوعة"^(٢)، وقد جاءت القصائد عند سميح القاسم على النسق العمودي من البحور الصافية: "الكامل، الرمل، المتقارب، الوافر، المتدارك"، ومن البحور الممزوجة: "الخفيف، السريع، البسيط" في ست وثلاثين قصيدة متنوعة الطول والقصر بنسبة ١٢,٥% من أصل مائتين وتسع وثمانين قصيدة في الأعمال الكاملة المجلد الأول، جاءت في مائتين وواحد وسبعين بيتاً بصورة خمسة عشر نسقاً إيقاعياً من إيقاع ثمانية بحور، متنوعة، جاءت في مائة وأربعة وسبعين تشكيلاً إيقاعياً متنوعاً نتيجة التغيرات وتنوعها التي أصابت التفعيلات في كل بيت، ولأن "كون الكتلة الوزنية تقبل التوزيع إلى وحدات إيقاعية -تفعيلات- بأكثر من طريقة، وتتخذ شكلين إيقاعيين مختلفين، هو المفتاح الحقيقي لفهم الفاعلية الإيقاعية الجذرية في الشعر العربي"^(٣)، وذلك بتنوع الطاقة النغمية المتجددة والمتماوجة في التشكيلات الناتجة -في

(١) التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٨م: ص٧٧.

(٢) صلاح فضل والشعرية العربية، أمجد ريان، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠م:

ص١٤.

(٣) في البنية الإيقاعية للشعر العربي: ص٢٤٠.

شطري البيت - مما أثرى البنية الإيقاعية لكل قصيدة والإيقاع العام الناتج من الصورة النسقية للبحر الواحد.

وهذا ما سوف نفضله من خلال دراسة كل نسقٍ إيقاعي للبحر الواحد بملاحظة التغيرات الحاصلة في تفعيلات النسق الواحد، وملاحظة بعض التشكيلات الناتجة من التغيرات ومواقعها، بما أثارته من فاعلية إيقاعية في القصائد، كالتالي:

أولاً - البحور الصافية:

وهي التي تعتمد على تكرار تفعيلة واحدة (سالمة أو مغيرة) منها في البيت بشطريه، وهي سبعة بحورٍ، هي: "الكامل، الوافر، الرمل، الهزج، الرجز، المتقارب، المتدارك" ولكن سميح القاسم قد نظم على خمسة بحورٍ منها وهي بالترتيب حسب كثرة ما نظم عليها بالنسبة لقصائد النسق العمودي، كالتالي:

١ - الإيقاع النسقي للكامل:

يعتمد إيقاع الكامل على تكرار التفعيلة "مُتَفَاعِلُنْ" ست مرات في كل شطرٍ ثلاث تفعيلات للكامل التام:

مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

وسمى الكامل كاملاً لأن في وزنه ثلاثين حركة^(١)، وله ثلاث أعاريض وتسعة أضرب، الكامل التام العروض الأولى صحيحة "مُتَفَاعِلُنْ" ولها ثلاثة أضرب الأول صحيح "مُتَفَاعِلُنْ"، والثاني مقطوع "مُتَفَاعِلُنْ"، والثالث مضمر "مُتَفَاعِلُنْ"، والعروض الثانية حذاء "مُتَفَاعِلُنْ" ولها ضربان الأول أخذ "مُتَفَاعِلُنْ"، والثاني أخذ مضمر "مُتَفَاعِلُنْ"، والكامل المجزوء العروض صحيحة ولها أربعة أضرب الأول مرفل "مُتَفَاعِلُنْ"، والثاني مذيّل "مُتَفَاعِلُنْ"، الضرب الثالث معرّي أي صحيحة "مُتَفَاعِلُنْ"، والضرب الرابع مقطوع "مُتَفَاعِلُنْ"^(٢)، وفي حشو الكامل عموماً يجوز تسكين الثاني

(١) ينظر الورد الصافي في علمي العروض والقوافي، محمد حسن عمري، دار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٨م: ص ١٢٩.

(٢) ينظر كتاب محيط الدائرة في علمي العروض والقافية، فان دايك الأمريكاني، بيروت، ١٨٥٧م: ص ٥٥، ٥٦، ٥٧.

المتحرك من التفعيلة السالمة "مُتَفَاعِلُنْ" ويسمى إضماراً، فتصبح التفعيلة مغيرة "مُتَفَاعِلُنْ"^(١)، وقد استخدم التفعيلة السالمة والمغيرة المضمرة فقط في أحشاء قصائد الإيقاع النسقي للكامل، وقد نظم سميح القاسم أربع عشرة قصيدة على النسق الإيقاعي للكامل بنسبة ٣٨,٩% من القصائد العمودية، وبنسبة ٤٤,٨٤٤% بالنسبة للقصائد في الأعمال الكاملة المجلد الأول، وجاءت قصائد نسق الكامل في مائة وتسعة أبيات في ستين تشكيلاً إيقاعياً، وبذلك كانت نسبة التشكيلات ٥٥,٠٤% بالنسبة لعدد الأبيات، وهذا يبرز تعدد التشكيلات وتنوعها ببطاقة موسيقية في الصورة النسقية نتيجة التغيرات التي أصابت التفعيلة، وقد جاءت قصائد بحر الكامل على ثلاثة أنساق، كالتالي:

أولاً- النسق الإيقاعي للكامل التام العروض صحيحة والضرب مثلها:

جاءت قصيدتان عليه، وهما: "اشربوا، حبيبتي ومدينتنا"^(٢)، من ثمانية عشر بيتاً في ستة عشر تشكيلاً إيقاعياً، متنوعة، وجاءت التفعيلة السالمة "مُتَفَاعِلُنْ" ثلاثاً وخمسين مرة بنسبة ٤٩,٧% والتفعيلة المغيرة "مُتَفَاعِلُنْ" خمساً وخمسين مرة بنسبة ٥٠,٣%، وهذه النسب المتقاربة تبرز الهدوء الذي يكتنف هذه التشكيلات الإيقاعية لنسق الكامل التام، ولكن التغير في الدفقة الشعورية والإيقاع الخاص لكل قصيدة أنتج التنوع الإيقاعي بفوارق نغمية موسيقية في القصيدتين كالتالي:

- قصيدة "اشربوا" تكونت من ستة أبيات في خمسة تشكيلات إيقاعية، جاءت التفعيلة السالمة في الحشو والعروض والضرب اثنتي عشرة مرة بنسبة ٣٣,٣%، والتفعيلة المغيرة أربعاً وعشرين مرة بنسبة ٦٦,٧%، وبذلك تجد أن الشاعر قد انحرف بتفعيلاته متخففاً من الحركات التي تعطي إيقاعاً سريعاً وذلك أن الحالة في النص تستدعي الإيقاع البطيء الهادئ لذلك طغت التفعيلة المغيرة نتيجة الدفقة الهادئة التي سيطرت على القصيدة.

- قصيدة "حبيبتي ومدينتنا" تكونت من اثني عشر بيتاً في أحد عشر تشكيلاً إيقاعياً، متنوعاً، وقد وردت التفعيلة السالمة إحدى وأربعين مرة بنسبة ٥٧% والمغيرة إحدى وثلاثين مرة بنسبة ٤٣%، واستخدم الشاعر التفعيلة السالمة أكثر من المغيرة هنا مما

(١) ينظر كتاب الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبرزي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٣، ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م: ص ٦٤.

(٢) الأعمال الكاملة: بالترتيب ص(٩٥، ٥١٥).

سرع من النغمة الموسيقية المصاحبة للحركة الوجدانية في التشكيلات الإيقاعية ونوعها في القصيدة، مما أثرى النسق الإيقاعي للكامل التام.

وهذا يؤكد أن الدفقة الشعرية مليئة بالطاقة الإيقاعية المتنوعة ضمن النسق الإيقاعي الواحد، وأهم التشكيلات الإيقاعية الناتجة:

١- سيطرة التفعيلة المغيرة سيطرةً كاملة في التشكيل:

هذا أنا! عريان إلامن غد أرتاح في أفيائه أو أصلب^(١)
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

بطء الحركة ليس بسبب الاضمار ولكن بسبب كثرة أصوات المد التي بلغت تسعة أصوات مع الاشباع "في أفيائه".

٢- سيطرة التفعيلة السالمة في التشكيل:

نعمت بمرفئنا النوارس، واحتمت بقبابنا.. وبنا يضيق المرفأ^(٢)
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

سبب سرعة الايقاع قلة أصوات المد عن البيت السابق فهي خمسة أصوات فقط.

٣- طغت التفعيلة السالمة على التفعيلة المغيرة:

يا منشئين على خرائب منزلي تحت الخرائب نعمة تتقلب^(٣)
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

إيقاع بطيء مع طغيان التفعيلات الصحيحة (السبب ٦ أصوات مد).

٤- طغت التفعيلة المغيرة في التشكيل:

كل الموائد.. في المقاهي كلها محجوزة.. فلأي سقف نلجأ^(١)
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ

(١) السابق: ص ٩٥.

(٢) السابق: ص ٥١٦.

(٣) السابق: ص ٩٥.

إيقاع سريع مع طغيان التفعيلات المغيّرة (السبب ٤ أصوات مد فقط).

ثانياً- النسق الإيقاعي للكامل الوافي العروض "فَعْلُنْ" والضرب "فَعْلُنْ":

جاءت ثلاث قصائد على هذا النسق الإيقاعي وهي: "أختها، أنا وأنت، لا تطعميني"^(٢)، من أربعة وعشرين بيتاً في ثمانية تشكيلات إيقاعية متنوعة، أثرت الإيقاع العام للنسق وحدت من رتابته، وذلك نتيجة التغيرات التي أصابت التفعيلة السالمة "مُتَفَاعِلُنْ"، فقد جاءت في أحشاء القصائد التفعيلة السالمة ستاً وعشرين مرة بنسبة ٢٧,٠٨%، والتفعيلة المغيّرة "مُتَفَاعِلُنْ" سبعين مرة بنسبة ٧٢,٩٢%، من ذلك تجد السيطرة الكاملة للتفعيلة المغيّرة على حساب التفعيلة السالمة، مما أضفى حركة موسيقية هادئة بطيئة تكتنف الإيقاع العام للقصائد، وهذا ما أكدته نسبة التفعيلة السالمة والمغيّرة، في الأحشاء الخاصة لكل قصيدة، على حدة، كالتالي:

- قصيدة "أختها" تكونت من تسعة أبيات، في خمسة تشكيلات إيقاعية، وردت التفعيلة السالمة ست مرات بنسبة ١٦,٧%، والتفعيلة المغيّرة ثلاثين مرة بنسبة ٨٣,٣%، كالتالي:

١- التشكلات التي تتكون من وحدات مغيّرة:

- التشكل الأول يتضمن البيت الأول فقط (مقفى):

قولي لها يا أختها الصغرى عيني عليها.. أختك الكبرى^(٣)
مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَعْلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ فَعْلُنْ
٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/

- التشكل الثاني يتضمن البيت الثاني والثالث والرابع والخامس:

عيني عليها منذ أن عبرت في حارتي، كالنسمة السكرى
قولي.. وعندي كل ما رغبت عيناك عن غوث الهوى أجرا
حلو، وقرط فاخر، ودمي شتى، وألف هديّة أخرى
إن قطبت، لا ترجعي خبيراً يدمي غرامي، البرعم البكر^(٤)

(١) السابق: ص ٥١٦.

(٢) الأعمال الكاملة: بالترتيب ص(٨٧، ٣٤٠، ٣٤٢).

³ - السابق، ص ٨٧.

⁴ - المصدر نفسه.

مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ
٠ // ٠ / ٠ ٠ // ٠ / ٠ / ٠ ٠ // ٠ / ٠ / ٠ ٠ // ٠ // ٠ / ٠ / ٠ ٠ // ٠ / ٠ / ٠

٢- التشكلات التي تتناوب فيها الوحدة المغيرة مع السالمة:

- عدد الوحدات المغيرة وحدتين في التشكل الواحد:

أ- التشكل الأول:

وإذا تبسم ثغرها جذنا بالله.. عني قبلي الثغرا!

مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ
٠ // ٠ / ٠ ٠ // ٠ / ٠ / ٠ ٠ // ٠ / ٠ / ٠ ٠ // ٠ // ٠ / ٠ / ٠ ٠ // ٠ / ٠ / ٠

ب- التشكل الثاني:

وبيوت شعري في الهوى شمخت فالبيت صار بجها قصرا!

مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ
٠ // ٠ / ٠ ٠ // ٠ / ٠ / ٠ ٠ // ٠ / ٠ / ٠ ٠ // ٠ // ٠ / ٠ / ٠ ٠ // ٠ / ٠ / ٠

- الوحدات المغيرة في التشكل ثلاث وحدات:

واحكي لها أني نذرت لها أرض الهوى وكنوزها مهرا

قولي.. قولي.. إنني تعبٌ والحرف.. صار على فمي جمرا!

مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ مُتَّفَاعِلُنْ
٠ // ٠ / ٠ ٠ // ٠ / ٠ / ٠ ٠ // ٠ / ٠ / ٠ ٠ // ٠ // ٠ / ٠ / ٠ ٠ // ٠ / ٠ / ٠

- قصيدة "أنا وأنت" تكونت من سبعة أبيات عمودية كتبت على هيئة شطور متتالية، في

أربعة تشكلات إيقاعية، وردت فيها الوحدة السالمة عشر مرات بنسبة ٣٥,٧%،

والتفعيلة المغيرة ثماني عشرة مرة بنسبة ٦٤,٧%، كالتالي:

فقد كتبت في الأعمال الكاملة على النحو التالي، وهذه الأربعة السطور الأولى من

المنظومة:

لو حزروني مثل ليمونة

تبقين لي، في الصدر أيقونه

تبقين لي، لو نتفت جسدي

أيدٍ من الفولاذ.. مآفونه^(١)

¹ - السابق، ص ٣٤٠.

وكان الأولى كتابتها بشكل عمودي:

لو حرزوني مثل ليمونة تبقين لي، في الصدر أيقونه
تبقين لي، لو نتفت جسدي أيد من الفولاذ.. مافونه

فالمنظومة بذلك تتكون من سبع أبيات عمودية متنوعة ضمن التشكل الوزني للكامل الوافي.

وبملاحظة كتابة البيت الأخير على سطور متتالية فقد أربك الوزن، فالسطور متداخلة في الوحدات الإيقاعية، والمعنى، فقد كتبت كالتالي:

| | |
|--------------------|------------------------------------|
| أنا أنت | مُتَفَاعِلٌ |
| أنت أنا | لُنْ مُتَقَا |
| وكل يد بيني وبينك، | عَلُنْ فَعَلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَ |
| ألف مجنونه!! | فَاعِلُنْ فَعَلُنْ |

تجد التداخل موسيقي بين الوحدات الإيقاعية في جميع السطور السابقة، فقد وزع الشطر الأول على ثلاثة أسطر، وجعل الوحدة الإيقاعية للعروض تجاور الوحدة المغيرة "مُتَفَاعِلُنْ" من الشطر الثاني، فهي لا تتداخل معها إيقاعياً، فالعروض نهاية الشطر الأول موسيقياً، لضبط نغمة كل شطر من الشطور الأولى من البيت، وبقراءة السطور الأولى متداخلة الأول والثاني والثالث فعلياً أن نقف عند كلمة "يد"، ثم نكمل قراءة السطور الباقية المتداخلة على نفس واحد، بذلك لا نحس بالإرباك الموسيقي، الذي نجده لو قرأنا السطور متداخلة على نفس واحد من غير السكتة، فهنا السكتة على نهاية الشطر الأول عملت على ضبط البيت موسيقياً، والأولى أن تكتب السطور على الشكل العمودي، كالتالي:

أنا أنت أنت أنا وكل يد بيني وبينك، ألف مجنونه!!

وذلك حتى لا يحدث انحراف في الموسيقى الناتجة من تداخل الوحدات الإيقاعية في هذا البيت، فالقصيدة هنا عمودية العروض والضرب على النسق الوافي للكامل.

- قصيدة "لا تطعميني" كتبت على هيئة سطور متتالية ولكن استقرارها يؤكد أنها قصيدة عمودية، تتكون من ثمانية أبيات، في خمسة تشكيلات إيقاعية، وقد وردت التفعيلة السالمة عشر مرات بنسبة ٣١,٢%، والتفعيلة المغيرة اثنتين وعشرين مرة بنسبة ٦٨,٨%، وكان الأولى كتابتها على الشكل العمودي، بتناظر الشطرين، بالنسق الوزني للكامل الوافي، العروض فَعَلُنْ والضرب فَعَلُنْ:

- ١-مالت على الدرب القراصية يا بنت عمي، يا دمشقية
 ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/
- ٢- وأنا ببابك جائع.. وأنا يا بنت عمي.. ابن منقيه
 ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/
- ٣- لا تسألني عنها، فقد دفنت في ظل عهرة رمادية
 ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/
- ٤- وأبي؟ كفى فالجوع ينهشني ووجوههم في الشوك مرمية
 ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/
- ٥- لا تنكأي جرحي: فقد عيرت أعوامه. ودماه منسية
 ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/
- ٦- لن تطعميني! أه يا وجعي! عادت عذباتي الجيميّه
 ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/
- ٧- حسناً، سأوقظهم، لتطعمني بيارة في الشط.. مسيبة
 ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/
- ٨- وأعود.. لا جوع، ولا ظمأ يا بنت عمي.. يا دمشقية!
 ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/

المنظومة على الشكل العمودي تتكون من ثماني أبيات، ونتيجة التغيرات التي حصلت على الوحدة الإيقاعية السالمة، وبتنوعها مع المغيرة في الأبيات، فد جاءت الوحدات المغيرة (٤، ٢، ٣، ١، ٣، ٢) بالترتيب، البيت الأول أربع وحدات مغيرة، البيت الثاني وحدتين، وهكذا..وقد أنتجت الوحدة الإيقاعية السالمة والمغيرة طاقةً موسيقية في التشكل الإيقاعي الواحد، وقد وردت الوحدة السالمة ١٠ مرات في الحشو، بنسبة ٣١,١%، والوحدة المغيرة ٢٢ مرة، بنسبة ٦٨,٨% كذلك في الحشو، وجاء البيت الأول مقفى، عروضه وضربه "فَعْلُنْ"، وباقي الأبيات عروضها "فَعْلُنْ" وضربها "فَعْلُنْ"، مما أنتج خمس تشكلات إيقاعية، البيت الأول تشكلاً إيقاعياً، الثاني والسابع والثامن تشكلاً إيقاعياً، البيت الثالث والخامس تشكلاً إيقاعياً، البيت الرابع تشكلاً إيقاعياً، والبيت السادس تشكلاً إيقاعياً، وبذلك يكون مجموع التشكلات الإيقاعية خمس تشكلات إيقاعية أثرت النسق الوزني للكامل الوافي، ما أحدث تغييراً في رتبة الإيقاع وتجديداً داخل البنية الإيقاعية للمنظومة.

أنتجت التفعيلة السالمة والمغيرة طاقة موسيقية في التشكيلات الإيقاعية الناتجة، متنوعة بتنوع كل تفعيلة إيقاعية، وتنوع تواجدها في كل تشكيل إيقاعي ضمن البنية الإيقاعية لكل قصيدة، مما أثرى النسق الإيقاعي للكامل.

ثالثاً - النسق الإيقاعي لمجزوء الكامل:

نظم سميح القاسم تسع قصائد جاءت من سبعة وستين بيتاً، في ستة وثلاثين تشكيلاً إيقاعياً على ثلاثة أنساق، وهي:

١ - العروض صحيحة والضرب مثلها:

نظم سميح القاسم قصيدتين على هذا النسق الإيقاعي، هما: "مرثية لبتريس لومومبا، عندما نلتقي"^(١) جاءت من اثنتين وثلاثين بيتاً، في أحد عشر تشكيلاً إيقاعياً، الأولى من تسعة وعشرين بيتاً، والثانية من ثلاثة أبيات، وقد جاءت التفعيلة السالمة في قصيدة "مرثية لبتريس لومومبا" سبعاً وثلاثين مرة بنسبة ٣١,٩%، والتفعيلة المغيرة تسعاً وسبعين مرة بنسبة ٦٨,١% فقد سيطرت المغيرة، بخلاف قصيدة "عندما نلتقي" فقد جاءت التفعيلة السالمة سبع مرات بنسبة ٥٨,٣%، والتفعيلة المغيرة خمس مرات بنسبة ٤١,٧%، وذلك ما يؤكد أن الحزن في القصيدة الأولى يحتاج إلى زمنٍ أكثر لإظهار معالمه من الوجدان، لأن فقدان انفعال وجداني جارف، لذلك طغت التفعيلة المغيرة بنسبتها على التفعيلة السالمة لتتناسب حالة الحزن والألم، أما فرحة اللقاء في القصيدة الثانية تحتاج إلى السرعة المرافقة للبهجة، لذلك جاءت التفعيلة المسيطرة السالمة المفعمة بالحالة الشعورية المتأججة إلى اللقاء، دافعة بالحركة إلى القصيدة، نحو الحياة.

ومن الظواهر البارزة تداخل السطور في المنظومتين بشكل بارز وواضح، حيث تشترك كلمة بين شطري البيت فهي تحتوي جزءاً من الوحدة الإيقاعية للعروض وجزءاً من الوحدة في بداية الشطر التالي، فالكلمة هنا تعمل على ربط نغمتي الشطرين معاً، فقد جاءت الأبيات المتداخلة في بيتين من ثلاث أبيات في منظومة "عندما نلتقي":

وحلفت.. سوف أقول ثم — — — — — أقول.. لما نلتقي

(١) السابق: بالترتيب ص(٦١، ٧٦).

وخرستُ من فرح اللقاء ءِ فلم أبـح، لم أنطق
فكأننا لم نلتق.. وكأني، لم أعشق! (١)

أما منظومة "مرثية لبتريس لومومبا، فقد جاء التداخل في ٢٢ بيتاً من أصل ٢٧ بيتاً، بصورة جعلت من الأبيات نسقاً إيقاعياً يتكون من تكرار الوحدة الإيقاعية أربع مرات حيث البيت فيه كالشطر الموسيقي الواحد، ونتيجة حركة التغيرات والتداخل الموسيقي ظهرت تشكلات إيقاعية مميزة في النسق الوزني لمجزوء الكامل عروضه صحيحة والضرب مثلها، مثل هذه التشكلات الناتجة من النسق الشطري:

فتدفتُ أنهار أضواء على آفاقنا
 ٠//٠// ٠//٠// ٠//٠// ٠//٠//
ومنابع الأفراح غنت في أسى أعماقنا
 ٠//٠// ٠//٠// ٠//٠// ٠//٠//
يا جهل من ظنوا جبين الله للبعل انحنى
 ٠//٠// ٠//٠// ٠//٠// ٠//٠//
يا جهلهم، رؤاك نار في مجامر حقنا
 ٠//٠// ٠//٠// ٠//٠// ٠//٠//
فاذهب وقبلك، كم نبي شاد ديناً وانثنى! (٢)
 ٠//٠// ٠//٠// ٠//٠// ٠//٠//

٢- العروض صحيحة والضرب مذيّل:

نظم سميح القاسم قصيدتين على هذا النسق، وهما: "النفير، جنون" (٣)، جاءتا من أربعة عشر بيتاً، في عشرة تشكلات إيقاعية، فقد تكونت قصيدة "النفير" من أربعة أبيات وأربعة تشكلات إيقاعية، وجاءت التفعيلة السالمة* خمس مرات، بنسبة ٣١,٢٥%، والتفعيلة المغيرة إحدى عشرة مرة بنسبة ٦٨,٧٥%، وقصيدة "جنون" تكونت من عشرة أبيات في

1 - السابق، ص ٧٦.

2 - مرثية لبتريس لومومبا المرجع السابق، ص ٦٢، ٦٣.

(٢) السابق: بالترتيب ص (٢٤، ٨٩).

* فقد وضعنا التفعيلة المذيّلة الخالية من الخبن، مع نسبة التفعيلة السالمة، والتفعيلة المذيّلة المخبونة مع نسبة التفعيلة المغيرة، للقصيدتين.

تسعة تشكيلات إيقاعية، جاءت التفعيلة السالمة اثنتين وعشرين مرة بنسبة ٤٤%،
والمغيرة ثماني وعشرين مرة بنسبة ٥٦%، فقد سيطرت التفعيلة المغيرة متعاقبة مع الدفقة
الشعورية للقصيدتين.

ومن الظواهر البارزة تداخل كلمة بين شطري البيت، كما في منظومة "النفير":
يا الهاربين من الضياء .. الناديين على الضياء
لن تجعلوا دمع التماسيح الغيبة في البكاء^(١)

وكذلك في منظومة "جنون" تجد تداخل الكلمة في ثلاثة أبيات:

ماذا؟ تعبت.. فيا شقا ئي! هل أظل على ارتحال؟
أرتاد آفاقاً تـرر بـص في مشارفها الضلال
في الحب.. شي قد بنا ل.. وألف شيء.. لا ينال!!^(٢)

والتداخل في المعني في البيت التالي:

وأجوب أفلاكاً على عتباتها ربض الزوال^(٣)

٣- العروض صحيحة والضرب مرفل "مُتَفَاعِلَاتُنْ":

جاءت خمس قصائد على هذا النسق الإيقاعي: "سلامات، نسيت، أثر، أنسيتي؟"،
قربان^(٤)، مجموع أبيات القصائد واحد وعشرون بيتاً في خمسة عشر تشكيلاً إيقاعياً، فكل
من القصائد الأربع الأولى تتكون من ثلاثة أبيات في ثلاثة تشكيلات إيقاعية متنوعة، أما
القصيدة الأخيرة "قربان" فهي تتكون من تسعة أبيات في ثمانية تشكيلات إيقاعية، أنتجتها
التغيرات في التفعيلة الإيقاعية "مُتَفَاعِلَاتُنْ" مما أثرى إيقاع النسق الوزني لمجزوء الكامل.

1 - السابق، ص ٢٤.

2 - السابق، ص ٨٩.

3 - المصدر نفسه.

(٤) السابق: بالترتيب ص (٨٩، ٨٣، ٨٥، ٨٦، ٩٠).

وقد جاءت نسب التفعيلة السالمة** من التفعيلة المغيرة متنوعة، فكانت نسبة التفعيلة السالمة مسيطرة في منظومتي: "سلامات، أنسيتني؟" ٥٨,٣%، والتفعيلة المغيرة ٤١,٧% في كليهما، وسيطرت التفعيلة المغيرة في قصيدة "قربان" فكانت نسبة التفعيلة السالمة ٣٣,٣%، والمغيرة ٦٦,٧%، وقد ساد الهدوء النسبي منظومتي "نسيت، أثر"، فكانت نسبة التفعيلة السالمة والمغيرة متساويتين بنسبة ٥٠% لكل منهما، كالتالي:

تجد التفعيلة السالمة مسيطرة في منظومة "سلامات"، فقد جاءت سبع مرات، بنسبة ٥٨,٣%، والمغيرة خمس مرات، بنسبة ٤١,٧%، كما يلي:

| | |
|----------------------------------|--|
| سَلَّمْتِ يَا قَمْرِي، عَلِيَا | وَمَضَيْتِ مِنْ دُنْيَا لَدُنْيَا |
| ٠//٠/٠/ | ٠//٠/٠/ |
| ٠/٠///٠/// | ٠/٠///٠/٠/ |
| وَأَنَا هُنَا.. مَا زِلْتُ أَشْـ | عَر بَارْتَعَاشٍ فِي يَدِيَا |
| ٠//٠/٠/ | ٠//٠/٠/ |
| ٠/٠///٠/٠/ | ٠/٠///٠/٠/ |
| فَكَأَنَّ رَاحَتَكَ الصَّغِيـ | رَةً لَمْ تَزَلِ.. فِي رَاحَتِيَا! (١) |
| ٠//٠/٠/ | ٠//٠/٠/ |
| ٠/٠///٠/// | ٠/٠///٠/٠/ |

وفي منظومة "أنسيتني؟" سيطرت التفعيلة المغيرة فقد جاءت سبع مرات، بنسبة ٥٨,٣%، والسالمة خمس مرات، بنسبة ٤١,٧%، كما يلي:

| | |
|-----------------------------------|---|
| وَهْتَفْتِ بِي: اللَّهُ أَكْبَرُ! | أَنْسَيْتِي؟. وَالْحَبُّ أَخْضَرُ |
| ٠//٠/٠/ | ٠//٠/٠/ |
| ٠/٠///٠/٠/ | ٠/٠///٠/٠/ |
| عَفْوًا! مَعَاذَ الشَّعْرِ وَالـ | عَيْنِينَ، وَالنَّهْدِ الْمَكْوَرِ! |
| ٠//٠/٠/ | ٠//٠/٠/ |
| ٠/٠///٠/٠/ | ٠/٠///٠/٠/ |
| إِنَّ أَنْسَ دَانِيَةَ الْقَطْوِ | فِ.. فَأَيُّ (حُصُومَةٍ) سَأَذْكَرُ؟! (٢) |
| ٠//٠/٠/ | ٠//٠/٠/ |
| ٠/٠///٠/// | ٠/٠///٠/// |

وقد جاء في المنظومتين "نسيت، أثر"، التفعيلة السالمة والمغيرة متساوية في المنظومة الواحدة، وهذه أبيات منظومة "نسيت":

| | |
|-------------------------------|-------------------------------------|
| وَهْتَفْتُ بِالْخَمَّارِ: هَا | ت.. امْلَأْ بِمَا عَتَّقْتِ كَأْسِي |
| ٠//٠/٠/ | ٠//٠/٠/ |
| ٠/٠///٠/٠/ | ٠/٠///٠/٠/ |

** فقد وضعنا التفعيلة المرفلة الخالية من الخبن، مع نسبة التفعيلة السالمة، والتفعيلة المرفلة المخبونة مع نسبة التفعيلة المغيرة، للقوائد الخمس.

1 - السابق، ص ٨٣.

2 - السابق، ص ٨٦.

ذكري تقطع مهجتي ويقال إنَّ الخمر تنسي
 ٠//٠//٠ ٠//٠//٠ ٠//٠//٠ ٠//٠//٠
 وثملت.. لكني صحو ت لذكرها.. ونسيت نفسي!
 ٠//٠//٠ ٠//٠//٠ ٠//٠//٠ ٠//٠//٠

وقد جاء ثمانية وثلاثون بيتاً متداخلاً بالكلمة بين شطري البيت "مدور" بنسبة ٥٦,٧%، من أصل سبعة وستين بيتاً من قصائد النسق الإيقاعي لمجزوء الكامل، بأنساقه الثلاثة، فقد جاء في النسق الأول اثنان وعشرون بيتاً مدوراً من أصل اثنين وثلاثين بيتاً، وفي النسق الثاني ستة أبيات من أصل أربعة عشر بيتاً، وفي النسق الثالث عشرة أبيات من أصل واحد وعشرين بيتاً، مما ألغى فاعلية العروض -التفعيلة الأخيرة في الشطر الأول- كضابط لإيقاع الشطر، بصورة جعلت من الأبيات نسقاً إيقاعياً يتكون من تكرار التفعيلة أربع مرات، بحيث أصبح البيت كتلة إيقاعية، كشطرٍ موسيقي واحد، كما في قوله:

فاشـحذُ مُـداكِ عـلى جـرا حـي.. إنـني قـربـان كـلمـه^(١)
 مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ مُتَقَاعِلُنْ

ولم يكتفِ -التدوير- بالتداخل في أبيات القصائد على الكلمة "وإنما وجد التدوير لربط شطر أول لم ينته المعنى فيه بشطرٍ تالٍ له، وهذا هو القانون في كل تدوير"^(٢) فكان التداخل بالمعنى أيضاً، في قوله:

وأجـوبُ أفـلاكَ عـلى عـتباتـها رـبـض الزوال^(٣)

٢ - الإيقاع النسقي للرمل:

يعتمد إيقاع النسق الرملي على تتابع "فاعلاتن" ست مرات، وهي:
 " فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ "

وله عروضان وستة أضرب، وتأتي صورته غير المجزوءة على ثلاثة أنساق، فإذا استعمل غير مجزوء يجب استعمال عروضه على وزن (فاعلن) إلا للتصريح، ويجب استعمال

(١) السابق: ص ٩٠.

(٢) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، بغداد: ص ٦٣.

(٣) الأعمال الكاملة: ص ٨٩.

ضربها على وزن (فاعلاتن) أو على وزن (فاعلات) أو على وزن (فاعلن)، كعروضه، وإن استعمل مجزوءاً يجب استعمال عروضه على وزن (فاعلاتن) إلا للتصريح، ويجب استعمال ضربها مسبقاً على وزن (فاعلاتان) أو صحيحة على وزن (فاعلاتن) أو محذوف على وزن (فاعلن) ويدخل في حشو الرمل التفعيلة المغيرة فَعَلَاتُنْ و فَاعِلَاتُ ولكن لا يجوز الجمع بينهما على سبيل المعاقبة^(١).

وقد نظم سميح القاسم ثلاث قصائد على النسق الإيقاعي للرمل بنسبة ٨,٣٣% للقوائد العمودية، وبنسبة ١,٠٣٨% للقوائد جميعها في الأعمال الكاملة المجلد الأول، وهي نسبة صغيرة، وجاءت قصائد نسق الرمل من سبعة وثلاثين بيتاً، في اثنين وعشرين تشكيلاً إيقاعياً متنوعاً، وبذلك كانت نسبة التشكيلات ٥٩,٥% أي لكل بيتين تشكيل، تقريباً وهذا يبرز تعدد التشكيلات وتنوعها، وقد جاءت القوائد الثلاث وهي: "أغاني الدروب، بلبل، مَنْ"^(٢)، بتشكيلاتها الإيقاعية المتنوعة على النسق الإيقاعي للرمل على نسقين:

أولاً- الرَّمَل التام:

١- العروض "فَاعِلُنْ" والضرب فَاعِلَاتُنْ:

وقد جاءت على هذا النسق قصيدتان: "أغاني الدروب، بلبل"، نظمتا في خمسة وثلاثين بيتاً، وعشرين تشكيلاً إيقاعياً متنوعاً، وذلك نتيجة تناوب التفعيلة السالمة والمغيرة في شطري البيت الواحد، واختلاف مكان كل تفعيلة في النسق الوزني، وقد جاء البيت الأول مقفى في كل من القصيدتين، كما يلي:

١- من قصيدة أغاني الدروب:

مَنْ رَوَى الْأَثْلَامَ فِي مَوْسَمِ خَصْبٍ وَمَنْ الْخَيْبَةَ فِي مَأْسَاءِ جَدْبٍ
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ

٢- من قصيدة بلبل:

(١) ينظر ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، السيد أحمد الهاشمي، حققه وضبطه حسني عبد الجليل

يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤١٨هـ- ١٩٩٧م: ص٦٩، ٧٠، ٧١.

(٢) الأعمال الكاملة: بالترتيب ص(٢٢، ٤٣، ٧٨).

أنا لم أحفظ عن الله كتابا أنا لم أبين لقديس قبابا
فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ

١ - قصيدة "أغاني الدروب":

نظمت في ثلاثة عشر بيتاً، في عشرة تشكيلات إيقاعية متغيرة، وردت التفعيلة السالمة "فَعَلَاتُنْ" في الحشو والضرب و "فَاعِلاً أو فَاعِلُنْ" في العروض خمساً وخمسين مرة، بنسبة ٧٠,٥%، والتفعيلة المتغيرة ثلاثاً وعشرين مرة في الحشو والضرب و"فَعِلاً أو فَعِلُنْ" في العروض بنسبة ٢٩,٥%، فالتفعيلة الإيقاعية متنوعة في الطاقة النغمية والموسيقية لكل بيت، وقد قسمت القصيدة إلى ثلاثة مقاطع، جاءت المقطوعة الأولى متنوعة ومتناوبة الوحدة بين "فَاعِلاً" ومغيرة "فَعِلاً" في العروض، أما الضرب فقد جاءت التفعيلة المتغيرة "فَعَلَاتُنْ" بشكل بارز ومسيطر في نهاية الأبيات لتضبط نغمة البيت:

من بحار هدرت.. من جدول تاه.. لم يحفلُ به أيُّ مصبِ
فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ فَاعِلاً فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ
من ذؤابات وعت أجنحةً جرفتها الريح في كلِّ مهبٍ^(١)
فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ فَعِلاً فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ

وقد جاء البيت الأخير من المقطع الأول ضابطاً إيقاعياً ليرز النهاية الموسيقية للمقطع، فقد جاءت التفعيلة الإيقاعية للعروض "فَاعِلَاتُنْ"، والضرب "فَعَلَاتُنْ":

من فراش هام في زهر وعشب ونسور عَشِقَتْ مسرحَ شُهْبٍ^(٢)
فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ

وفي المقطع الثاني فقد جاءت "فَاعِلاً" بصورة مسيطرة في العروض، والتفعيلة الإيقاعية السالمة "فَاعِلَاتُنْ"، في الضرب:

من قلوب شعشت أشواقها شُعلاً تعبرُ من رَحْبٍ لرحبٍ^(١)
فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ فَاعِلاً فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ

(١) السابق: ص ٢٢.

(٢) السابق.

من قلوب شعشعت أشواقها شُعلاً تعبرُ من رَحْبٍ لرحبٍ^(١)
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

التزم الشاعر التفعيلة "فَاعِلًا" في العروض، وناوب بين التفعيلة المغيرة "فَعِلَاتُنْ"
والسالمة "فَاعِلَاتُنْ" في الضرب:

من دمي. من ألمي.. من ثورتي من رؤاي الخضر. من روعة حبي
فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ
من حياتي أنت.. من أغوارها يا أغاتي! فرودي كل درب!^(٢)
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ

٢ - قصيدة "بلبل":

نظمت في اثنين وعشرين بيتاً، في أربعة مقاطع، وخمسة عشر تشكيلاً إيقاعياً متنوعاً،
وقد وردت التفعيلة السالمة "فَاعِلَاتُنْ" في الحشو والضرب، و"فَاعِلًا" في العروض، ستاً وتسعين
مرة، بنسبة ٧٢,٧%، والمغيرة "فَعِلَاتُنْ" في الحشو والضرب، و"فَاعِلًا" في العروض ستاً
وثلاثين مرة بنسبة ٢٧,٣%، مما أثرى الإيقاع في القصيدة، ونوع في طاقة النغمة الموسيقية
في تشكيلات هذا النسق.

التزم الشاعر التفعيلة "فَاعِلًا" في العروض، والتفعيلة "فَاعِلَاتُنْ" في الضرب:

فاصبري يا لطفة العار التي خطها المس على وجهي كتاباً^(٣)
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ

وقد نوع الشاعر في كل من العروض والضرب، بتناوب التفعيلة "فَاعِلًا" مع المغيرة
"فَعِلَاتُنْ"، في العروض، والتفعيلة السالمة "فَاعِلَاتُنْ" مع المغيرة "فَعِلَاتُنْ" في الضرب:

(١) نفسه.

(٢) السابق: ص ٢٣.

(٣) السابق: ص ٤٣.

| | |
|--|-------------------------------------|
| تتقري غائباً أبكى الغياباً | يا قري أطلها شاختة |
| فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ | فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ |
| أن في النسل جراحاً تتغابي | يا قري بؤسي ثرى أجداتها |
| فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ | فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ |
| نعدر الأرض التي صارت يباباً | يا قرانا.. نحن لم نسل.. ولم |
| فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ | فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ |
| أملأ حراً، ووحياً، وطلاباً | خصبها يهدر في أعماقتها |
| فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ | فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ |
| عزة تحتطب البغي احتطاباً! ^(١) | والذرى تشمخ في أنفسنا |
| فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ | فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ |

٢ - العروض "فاعلاً" والضرب "فاعلان":

نظم سميح القاسم قصيدة واحدة على هذا النسق، وهي قصيدة "من"، جاءت في بيتين وتشكيلين إيقاعيين، وجاءت التفعيلة "فعلاً" في العروض، والتفعيلة "فاعلان" في الضرب:

| | |
|---|-------------------------------------|
| أن ناري أوقدت للأخريين | حلوة العينين! من يخبرها |
| فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ | فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ |
| جارفاً في قلبي ثلج السنين! ^(٢) | وليالي سدى أسهرها |
| فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ | فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ |

٣ - الإيقاع النسقي للمتقارب:

يعتمد النسق الإيقاعي للمتقارب على تتابع تفعيلة واحدة وهي فعولن ثماني مرات في

البيت الواحد:

فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

ويعتمد إيقاع هذه التفعيلة على نغمة "متدفقة متلاحقة تندافع مسرعة بعضها في إثر بعض وتتحدر تحدرًا منتظمًا دفقة تلو الأخرى"^(١)، وتأتي فعولن في الحشو ويجوز فيها القبض

(١) السابق.

(٢) السابق: ص ٩٥.

القبض فتصبح فعولٌ، وكذلك يجوز في أول البيت "فَعَلْنُ" أو "فَعَلُّ" (٢)، ويأتي الضرب من: التفعيلة السالمة فعولن، أو المغيرة منها: فَعْلٌ، فَعٌ، عول (٣)، وقد نظم سميح القاسم ثلاث قصائد على النسق الإيقاعي للمقارب الوافي، العروض صحيحة -مع جواز قبضها أو حذفها- "فَعُو"، التي تعادل "فَعْلٌ"، والضرب مثلها، بنسبة ٨,٣٣% بالنسبة للقوائد العمودية، وبنسبة ١,٠٣٨% بالنسبة لجميع القوائد في الأعمال الكاملة (المجلد الأول)، وجاءت القوائد الثلاث: "موعد، جيل المأساة، المطر والفلولاذ" (٤)، على النسق المقارب الوافي من ثمانية وعشرين بيتاً، في سبعة عشر تشكيلاً إيقاعياً متنوعاً، وبذلك كانت نسبة التشكيلات ٥٧,١% بالنسبة لعدد أبيات القصيدة، وجاءت التشكيلات: عشرة تشكيلات إيقاعية غير مكررة، وسبعة تشكيلات إيقاعية مكررة من أصل ثمانية عشر بيتاً، وجاءت التفعيلة السالمة "فَعُوْنُ" مسيطرة على أحشاء القوائد فقد وردت مائة وثلاثاً وعشرين مرة بنسبة ٧٣,٢%، والتفعيلة المغيرة "فَعُوْلُ" وردت خمساً وأربعين مرة بنسبة ٢٦,٨%، مما كسر رتابة الإيقاع وأضفت التغيرات وتنوع التفعيلات المجاورة طاقة متجددة ومتنوعة داخل النسق، مما أنتج تنوعاً نغمياً وطاقة إيقاعية غنية داخل إيقاع القوائد، كالتالي:

- قصيدة "موعد" تكونت من أحد عشر بيتاً في سبع تشكيلات إيقاعية متنوعة، وجاءت أحشاؤها من التفعيلة السالمة فقد وردت تسعاً وأربعين مرة بنسبة ٧٤,٢%، ومن التفعيلة المغيرة سبع عشرة مرة، بنسبة ٢٥,٨%.
- قصيدة "جيل المأساة" تكونت من ستة أبيات في خمسة تشكيلات إيقاعية، متنوعة، وجاءت أحشاؤها من التفعيلة السالمة ثلاثاً وعشرين مرة بنسبة ٦٣,٩%، ومن التفعيلة المغيرة ثلاث عشرة مرة بنسبة ٣٦,١%.

(١) اللغة وبناء الشعر، محمد حماسة عبد اللطيف، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط ١، ١٩٩٢م: ص ٧٨.

(٢) كتاب العروض، لأبي الفتح عثمان بن جني النحوي، تحقيق وتقديم أحمد فوزي الهيب، دار القلم للنشر والتوزيع، ط ٢، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م: ص ١٥٥.

(٣) ينظر الخلاصة الثرية في علم أنغام موسيقا شعر العربية، صادق أبو سليمان، دار المقداد للطباعة، غزة- الشاطئ، ط ١، ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م: ص ١٠١.

(٤) الأعمال الكاملة: بالترتيب ص (١٩، ٢٥، ٦٩).

- قصيدة "المطر والفلواذ" تكونت من أحد عشر بيتاً في تسعة تشكيلات إيقاعية مختلفة، وأحشاؤها جاءت من التفعيلة السالمة ورددت إحدى وخمسين مرة بنسبة ٧٧,٣%، ومن التفعيلة المغيرة خمس عشرة مرة بنسبة ٢٢,٧%.

ولا شك أن التغير الحاصل للتفعيلة السالمة "فَعُولُنْ" بحذف الخامس الساكن يتجه بالتفعيلة للسرعة والحركة الإيقاعية المتموجة، فالقصائد السابقة تتباطأ وتتجه للسكون، لأن نسبة التفعيلة السالمة طغت على المغيرة في كل قصيدة من القصائد السابقة.

وقد نوع الشاعر في عروض قصائده الثلاث فجعلها متنوعة التفعيلة بين "فَعُو" و"فَعُولُنْ"، والتزم ضرباً واحداً "فَعَلْ" كما يلي:

- استخدم "فَعَلْ" و"فَعُولُنْ" في العروض في قصيدة "موعد":
ملونة، بالندى خضلة ترفُّ عليها أماني الغدِ
| ٠ // | ٠ / ٠ // | ٠ / ٠ // | ٠ // | ٠ // | ٠ / ٠ // | ٠ / ٠ // | ٠ //
على نغرها رعدة الأغنيات وخفق السنن الحالم المسعد^(١)
| ٠ // | ٠ / ٠ // | ٠ / ٠ // | ٠ // | ٠ // | ٠ / ٠ // | ٠ / ٠ // | ٠ //

- وفي قصيدة "المطر والفلواذ":
وضم غيوم البحار وغيمة الـ مصانع.. منهجنا الواحد
| ٠ // | ٠ / ٠ // | ٠ // | ٠ // | ٠ // | ٠ / ٠ // | ٠ // | ٠ //
إذا مات من يأسه عاجز فإن الرجاء.. بنا خالد!^(٢)
| ٠ // | ٠ / ٠ // | ٠ / ٠ // | ٠ // | ٠ // | ٠ / ٠ // | ٠ // | ٠ //

- وكذلك في قصيدة "جيل المأساة":
نردُّ الزمان إلى رشده ونبصق في كأسه السابعة
| ٠ // | ٠ / ٠ // | ٠ // | ٠ // | ٠ // | ٠ / ٠ // | ٠ / ٠ // | ٠ //
ونرفع في الأفق فجر الدماء ونلهمه شمسنا الطالعة!^(١)
| ٠ // | ٠ / ٠ // | ٠ / ٠ // | ٠ // | ٠ // | ٠ / ٠ // | ٠ / ٠ // | ٠ //

(١) السابق: ص ١٨.

(٢) السابق: ص ٦٩.

وهذه التشكيلات الإيقاعية المكررة في النسق الإيقاعي للمتقارب في القصائد الثلاث:

١- فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعَلُ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعَلُ

كرر النسق خمس مرات، جاء في البيت الرابع من قصيدة "جيل المأساة"، وفي البيت الثاني والثالث والخامس والسادس من قصيدة "موعد"، كما في قوله:

وموعـدنا صـدرُ حـاكورةٍ نـحنُ إلى سـروها الأملـد^(١)

٢- فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعَلُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعَلُ

كرر النسق ثلاث مرات، جاء في البيت الثاني والسادس والثامن من قصيدة "المطر والفلولاذ"، كما في قوله:

وتـدوي الدواليب على شـرقنا فـقد هيأ المنـجل الحاصـد^(٢)

٣- فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعَلُ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعَلُ

كرر النسق مرتين، جاء في البيت السابع من قصيدة "المطر والفلولاذ"، وفي البيت الحادي عشر من قصيدة "موعد" في قوله:

ويا مهـجتي غـردي وامـرحي أنا وحبـيبي على موعـد!!^(٣)

٤- فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعَلُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعَلُ

كرر النسق مرتين، جاء في البيت السابع من قصيدة "موعد"، وفي البيت الحادي عشر من قصيدة "المطر والفلولاذ" في قوله:

إذا مات من يأسه عاجز فإن الرجاء.. بنا خالد^(٤)!

٥- فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعَلُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعَلُ

كرر النسق مرتين، جاء في البيت الأول من قصيدتي: "موعد، والمطر والفلولاذ"، كما في قوله:

(١) السابق: ص ٢٥.

(٢) السابق: ص ١٨.

(٣) السابق: ص ٦٩.

(٤) السابق: ص ١٩.

(٥) السابق: ص ٦٩.

أنا وحببي على موعدٍ ضحوك الأغاني طريّ ند^(١)

٦- فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

كرر النسق مرتين، جاء في البيت الرابع والتاسع من قصيدة "موعد"، كما في قوله:

فيا يوم لملم دجاك وطِرْ، عن جبين المنى، وأبعد^(٢)

٧- فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

كرر النسق مرتين، جاء في البيت العاشر من قصيدة "موعد"، وفي البيت التاسع من

قصيدة "المطر والفلوذ" في قوله:

ومغرلنا بعد طول انتظار تحرك منواله البارد^(٣)

٤- الإيقاع النسقي للوافر:

نسق الوافر يتشكل من تكرار التفعيلة الإيقاعية "مفاعلتن"، ست مرات في النسق الوافي للوافر، ويأتي العروض والضرب على التفعيلة الإيقاعية المغيرة من التفعيلة السالمة "مفاعلتن" وذلك بتسكين المتحرك الخامس، وحذف السبب الخفيف (تن) من التفعيلة، فتبقى منها "مفاعل" التي تحول إلى "فَعُولُن"^(٤)، وقد نظم سميح القاسم قصيدة عمودية واحدة على النسق الوزني للوافر، جاءت على نسق الوافر الوافي:

"مفاعلتنْ مفاعلتنْ فَعُولُنْ مفاعلتنْ مفاعلتنْ فَعُولُنْ"

وقد أصاب التفعيلة السالمة "مفاعلتن" تغير، بتسكين الخامس المتحرك، فأصبحت "مفاعلتن"، وقد نظم سميح القاسم قصيدة واحدة على النسق الإيقاعي للوافر الوافي، بنسبة ٢,٧٧% بالنسبة للقائد العمودية، و بنسبة ٠,٣٤٦% بالنسبة للقائد في الأعمال الكاملة المجلد الأول، وهي نسب قليلة جدًا تكاد لا تذكر، والقصيدة هي "غيرة" تكونت من بيتين، كل بيت يمثل تشكيلاً إيقاعياً:

أغار عليك من لمس النسيم ولمس النور للوجه القسيم

(١) السابق: ص ١٨.

(٢) السابق: ص ١٩.

(٣) السابق: ص ٦٩.

(٤) الخلاصة الثرية: ص ١١٢.

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعَوْلُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعَوْلُنْ
أغار عليك من عيني وقلبي وأخشى أن أكون أنا غريمي!^(١)
مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعَوْلُنْ مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعَوْلُنْ

التغيرات التي أصابت التفعيلة السالمة "مُفَاعَلَتُنْ" أثرت التشكيل النسقي لكل بيت من الأبيات السابقة، فقد جاءت التفعيلة السالمة ثلاث مرات، وجاءت التفعيلة المغيرة "مُفَاعَلَتُنْ" خمس مرات، و التفعيلة المغيرة "فَعَوْلُنْ" جاءت في العروض والضرب أربع مرات.

٥ - الإيقاع النسقي للمتدارك:

المتدارك من الأنساق المفردة التي تتكون من تكرار تفعيلة واحدة، ففيه تتكرر التفعيلة "فَاعِلُنْ"، ثماني مرات فتكون صورته التامة:

"فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ"

ومن التغيرات التي تحدث للتفعيلة السالمة "فَاعِلُنْ"، حذف الساكن الثاني فتصبح "فَعِلُنْ"، ويسكن الحرف المتحرك الثاني من "فَعِلُنْ" فتصبح "فَعْلُنْ"، ويجوز استخدام التفعيلة "فَعْلُنْ"، فَعْلُنْ" في الحشو، والعروض والضرب، وكذلك "فَاعِلُنْ"، ومن المطرد استعمال "فَاعِلُنْ" مغيرة^(٢).

نظم سميح القاسم قصيدة واحدة وهي "الشاعر السجين"^(٣) على النسق العمودي للمتدارك الوافي، بنسبة ٢,٧٧% بالنسبة للقوائد العمودية، وبنسبة ٠,٣٤٦% بالنسبة للقوائد في الأعمال الكاملة وهي نسبة تكاد لا تذكر، وقد استفاد الشاعر من الطاقة الإيقاعية والموسيقية للتغيرات في التفعيلة في هذه القصيدة، فالقصيدة تتكون من ثلاثة عشر بيتاً، أنتجت اثني عشر تشكياً إيقاعياً مختلفاً، ضمن النسق العمودي، حيث جاء التشكيل التالي مكرراً، في البيت العاشر والثالث عشر:

فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَاعِلُ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ فَعْلُنْ

(١) الأعمال الكاملة: ص ٢٠.

(٢) موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، عبد الرضا علي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط ١، ١٩٩٧م: ص ٧٩.

(٣) الأعمال الكاملة: ص ١٢.

٠/٠/ ٠/٠/ ٠/// ٠/٠/ ٠/٠/ //٠/ ٠/٠/ ٠///

ولم يستخدم الشاعر الوحدة السالمة "فَاعِلُنْ" بل نوع في استخدامه للتفعيلة المغيرة، فقد نوع في أحشاء الأبيات باستخدامه للتفعيلة المغيرة (فَعْلُنْ، فَعْلُنْ)، وكذلك استخدم التفعيلة الجديدة (فَاعِلُ)، "فقد أنقذ هذا -النسق- الوزن من رتابته وجعلته قابلاً للتلوين والتنويع"^(١)، فقد كثر استخدامها في الشعر الحر وهنا نراه يستخدمها في القصيدة، فهي متحررة وإن كانت عمودية، مما أسهم في تخفيف رتابة هذا النسق، ونوع الشاعر في النسق الإيقاعي حيث استخدم تفعيلة (فَعْلُنْ، فَعْلُنْ) في العروض، والتزم (فَعْلُنْ) في الضرب كما في قوله:

وانهش ما شئت ولا تترك شلواً من زنديٍّ وصدري
٠/٠/ ٠/// ٠/٠/ ٠/٠/ ٠/٠/ ٠/// ٠/٠/ ٠/٠/
يا كلب! فروحي صاعدةً في الموكب، موكبنا الحر^(٢)
٠/٠/ ٠/// ٠/// ٠/٠/ ٠/// ٠/٠/ ٠/// ٠/٠/

وقد كثر تداخل الكلمة بين شطري البيت "التدوير"، فالكلمة هنا رابط إيقاعي، تحدث تداخلاً موسيقياً وإيقاعياً للبيت وللتشكيل الذي يتضمنها مما يعطيه دفقا موسيقياً مميزاً، في إيقاعه الخاص ضمن الإيقاع العام للنسق كما في قوله:

سجنوك، ولكن هل سجنو ك؟ أي شنق إشراق الفجر؟
سجنوك ولكن هل تقوى الـ جدران على خنق الشعر
هل يخمد بركان النور الـ متدفق في درب النصر؟^(٣)

ولا ينتهي التداخل عند تداخل موسيقي يجمع الشطرين بكلمة، ولكن المعنى يجعل من التداخل مطلوباً، ليقم العلاقة بين شطري البيت، ينتج موسيقى خفية بين الشطرين فيندمجا، كما في قوله:

هل تكبت أرواحُ ثارت، لـ تحطم أغلال الأسر
يا كلب! فروحي صاعدةً في الموكب، موكبنا الحر^(٤)

(١) موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه: ص ٨٥.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ١٢.

(٣) السابق.

(٤) نفسه.

ثانياً - البحور الممزوجة:

تعتمد البحور الممزوجة على تكرار أكثر من تفعيلية في البيت الواحد، وقد استخدم سميح القاسم ثلاثة بحور ممزوجة على النسق العمودي، وهي:

١ - الإيقاع النسقي للخفيف*:

يعتمد إيقاع الخفيف العمودي على تكرار تفعيلتين "بحيث تكون الثانية مرة واحدة وسط مرتين للتفعيلية الأولى، وذلك في كل شطر"^(١) على حدة، وبذلك فالخفيف نسق مركب سداسي التفعيلية الإيقاعية، يتكون من ثلاث تفعيلات إيقاعية: "أصله فاعلَاتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فاعِلَاتُنْ مرتين"^(٢)، وصورة هذا النسق التامة هي^(٣):

فاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فاعِلَاتُنْ فاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فاعِلَاتُنْ

وله ثلاث أعاريض، وخمسة أضرب^(٤).

* سمي الخفيف خفيفاً لخفة حركاته وفي ذلك يقول الشاعر:

يا خفيفاً خفت به الحركات فاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فاعِلَاتُنْ

وقال الخليل: سمي خفيفاً لأنه أخف السباعيات أي لتوالي لفظ ثلاثة أسباب خفيفة فيه لأن أول وثاني الوند المفروق فيه لفظ سبب خفيف عقب سببين خفيفين، والأسباب أخف من الأوتاد" (فن التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوصي، مطبعة الزعيم، بغداد، ١٩٦٢م: ص ١٢٦).

(١) العروض وإيقاع الشعر العربي (محاولة لإنتاج معرفة علمية)، سيد الجراوي، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٣م: ص ٣٦.

(٢) كتاب الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبرزي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط ٣، ١٩٩٤م: ص ١٠٩.

(٣) "مع ملاحظة أن التفعيلية "مُسْتَفْعِلُنْ" -في نسق الخفيف- في هذا البحر لا يدخلها الطي، وهو حذف الرابع الساكن، ولذلك يكتبها العروضيون "مُسْتَفْعِ لُنْ" فيكون ثاني أجزاء هذه -الوحدة- التفعيلية "تَفْعِ" وتداً مفروقاً، والوند لا يدخله الزحاف، فلا يحذف منه شيء" (البناء العروضي للقصيد العربية، محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق، القاهرة، ط ١، ١٩٩٩م: ص ١٢٣)

(٤) ينظر كتاب العروض، لأبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق وتقديم أحمد فوزي الهيب، دار القلم للنشر والتوزيع، ط ٢، ١٩٨٩م: ص ١٣١ حتى ١٣٤.

وما يدخل هذا النسق من تغيرات حذف الساكن الثاني* من جميع أجزاء تفعيلاته الإيقاعية، "حشواً وعروضاً وضرباً"^(١)، "بحسنٍ ولا يكاد يخلو منه بيتٌ"^(٢)، وكذلك حذف السابع الساكن، وحذف الثاني والسابع الساكنين معاً، يصيب التفعيلتين الإيقاعيتين: "فَاعِلَاتُنْ، مُسْتَفْعَلُنْ"^(٣)، ويحدث تغيراً في الضرب، للتفعيلة الإيقاعية "فَاعِلَاتُنْ"، "حذف أول أو ثاني الوند المجموع في "فَاعِلَاتُنْ" فتصير (فَالَاتُنْ) أو (فَاعَاتُنْ) وتنقل إلى (مفعولن)"^(٤) وهذا التغير غير لازم لباقي أبيات القصيدة، "والمعاقبة قائمة بين نون فاعلاتن وبين سين مستفعلن، وبين نون مستفعلن وألف فاعلن وفاعلاتن التي بعدها، وبين نون فاعلاتن وألف فاعلاتن في أول النصف الثاني"^(٥)، وهذه التغيرات الحاصلة تجعل من التشكيل النسقي الواحد ينبض بالعديد من التشكيلات الموسيقية النابضة بالحركة الإيقاعية وهي بذلك تـ "خلق عشرات من التشكيلات الإيقاعية الغنية المنفلتة من حجر الرتابة، ورحى النسج المقلد"^(٦)، فهي النغمة المتجددة في كل تشكيل ضمن الصورة النسقية للإيقاع في كل قصيدة.

وقد نظم سميح القاسم ثماني قصائد على النسق التام للخفيف، متفرقة بين ثانيا الصفحات، متناثرة هنا وهناك، بنسبة ٢٢,٢٢% بالنسبة للقصائد العمودية، وبنسبة ٢,٧٦٨% بالنسبة للقصائد في الأعمال الكاملة المجلد الأول، وقصائد هذا النسق: "إصرار، نداء، إباد، مدام، عازفة الكمان، من المدينة، وصية، في الهزيع الأخير"^(٧)، وهي قصائد قصيرة، تتكون من بيتين في كل من قصيدة: "إباد وعازفة الكمان"، وثلاثة أبيات في قصيدة "مدام"، وأربعة أبيات في كل من قصيدة: "وصية وإصرار"، وثمانية أبيات في قصيدة "في الهزيع الأخير"، وتسعة أبيات في قصيدة "نداء"، وأحد عشر بيتاً في قصيدة "من المدينة"، ومجموع الأبيات القصيدة ثلاثة وأربعون بيتاً، جاءت في ثمانية وعشرين تشكيلاً إيقاعياً مختلفاً متنوعاً بطاقة

* - الخبن هو زحاف حذف الثاني الساكن من الودحتين الإيقاعيتين: "مستفعلن، فاعلاتن"

(١) موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه (دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر): عبد الرضا علي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط١، ١٩٩٧م: ص ١٣٥.

(٢) المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، عدنان حقي، مؤسسة الإيمان، بيروت - لبنان، ط١، ١٩٨٧م: ص ٨٩.

(٣) ينظر كتاب العروض: مرجع سابق: ص ١٣٥.

(٤) يسمى العروضيون التغير الحادث للوحدة الإيقاعية "فاعلاتن" في الضرب "علة التشعيث". (موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه: ص ١٤٠).

(٥) كتاب الكافي في العروض والقوافي: ص ١١٣.

(٦) في البنية الإيقاعية للشعر العربي: ص ٢٣.

(٧) الأعمال الكاملة: بالترتيب ص (١٠، ١٦، ٢١، ٧٧، ٨٢، ١٢٩، ٤٠٩، ٥٥١).

موسيقية أحدثتها التغيرات التي حصلت للتفعيلة الإيقاعية، ضمن نسق الخفيف التام، منها ستة تشكيلات إيقاعية مكررة، تعبر عن التشكيل الإيقاعي لثلاثة عشر بيتاً، وقد كرّر تشكيل في القصيدة الواحدة في البيت الخامس والسادس، وكذلك البيت الثالث والرابع من قصيدة "نداء"، وفي باقي التشكيلات المكررة وُجِدَ التشكيل في أكثر من قصيدة أخرى.

- ونذكر التشكيلات الإيقاعية المكررة على أساس من الأنساق الكلية المتشكيلة، لا على أساس طبيعة التفعيلة المنعزلة فقط، في جميع القصائد:

١- في قصيدة "نداء"، البيت الثالث والرابع، وكذلك في البيت السادس في "الهزيع الأخير":

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ مُتَفَعِّلُنْ فَاعِلَاتُنْ
كما في قوله:

ما تراني والآه تطوي شبابي وحنيني يوجُّ في جانبياء؟^(١)

٢- في قصيدة "نداء"، البيت الخامس والسادس، وفي البيت الثاني من قصيدة "إباد"، وفي البيت الثامن من قصيدة "في الهزيع الأخير":

فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
كما في قوله:

غير أني لم أرضَ في الحبِّ قيدياً كيفَ يرضى روحُ الشبابِ القيوداً!^(٢)

٣- التشكيل المكرر في كلِّ من قصيدة "من المدينة"، البيت الرابع، والبيت الخامس من قصيدة "الهزيع الأخير":

فَاعِلَاتُنْ مُتَفَعِّلُنْ فَاعِلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ مُتَفَعِّلُنْ فَاعِلَاتُنْ
كما في قوله:

لا زحام المدينة امتصَّ شكلي وشعوري.. ولا ليلى الضياع^(٣)

٤- في كلِّ من قصيدة "وصية" البيت الأول، والبيت الثاني من قصيدة "في الهزيع الأخير":

فَاعِلَاتُنْ مُتَفَعِّلُنْ فَعَلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ

(١) السابق: ص ١٦.

(٢) السابق: ص ٢١.

(٣) السابق: ص ١٢٩.

كما في قوله:

أَسْنِدُونِي. إِذَا قُتِلْتُ. بِصَخْرِهِ
وَارْفَعُوا لِي وَجْهِي إِزَاءَ الرِّيحِ^(١)

٥- في كلِّ من قصيدة "من المدينة" البيت الخامس، والبيت الأول من قصيدة "عازفة الكمان":

فَاعِلَاتُنْ مُتَفَعِّلُنْ فِعَلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُتَفَعِّلُنْ فَعَلَاتُنْ

كما في قوله:

عَانَقِيهِ.. صَابَابَةٌ وَحَنَاتِنَا وَانزَعِي مِنْ ضَلُوعِهِ الْأَحَاتِنَا^(٢)

٦- في كلِّ من قصيدة "من المدينة" البيت الثامن، والبيت الثاني من قصيدة "عازفة الكمان":

فَعَلَاتُنْ مُتَفَعِّلُنْ فِعَلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ مُتَفَعِّلُنْ فَاعِلَاتُنْ

كما في قوله:

وَطَعَامِي وَقَهْوَتِي وَدُرُوبِي أَي لَيْلٍ.. وَأَي جِبِّ أَفَاعِ!^(٣)

وقد نوع الشاعر في استخدامه للتفعيلة السالمة: "فَاعِلَاتُنْ، مُسْتَفَعِّلُنْ"، والمغيرة: "فَعَلَاتُنْ، فَعَلَاتُنْ، مُتَفَعِّلُنْ" في التشكيلات الإيقاعية فقد وردت التفعيلة السالمة مائة وتسعة وثلاثين مرة بنسبة ٥٣,٩%، كالتالي: "فَاعِلَاتُنْ" مائة مرة بنسبة ٣٨,٨%، و"مُسْتَفَعِّلُنْ" تسعاً وثلاثين مرة بنسبة ١٥,١%، وقد وردت التفعيلة المغيرة مائة وتسع عشرة مرة بنسبة ٤٦,١%، كالتالي: "فَعَلَاتُنْ" ستين مرة بنسبة ٢٣,٢%، و"فَعَلَاتُنْ" اثنتي عشرة مرة بنسبة ٤,٧%، و"مُسْتَفَعِّلُنْ" سبعا وأربعين مرة بنسبة ١٨,٢%.

فقد استخدم الشاعر التفعيلة السالمة أكثر من المغيرة بقليل، ومع ذلك فقد جاءت التفعيلة السالمة والمغيرة بنسبة متفاوتة، وذلك حسب الدفقة الشعرية لكل قصيدة وإيقاعها الخاص، كالتالي:

(١) السابق: ص ٤٠٩.

(٢) السابق: ص ٨٢.

(٣) السابق: ص ١٢٩.

أولاً- جاءت التفعيلة السالمة أكثر من التفعيلة المغيرة في أربع قصائد، والنسبة المئوية للتفعيلة السالمة في القصائد الأربع كالاتي: "إياد ٨٣,٣%، وصية ٦٦,٧%، نداء ٦٤,٨%، في الهزيع الأخير ٦٢,٥%"، ومع ذلك فقد جاء استخدام التفعيلة السالمة والمغيرة متفاوتة ومتنوعة في النسب المئوية على أساس طبيعة التفعيلة المنعزلة في كل قصيدة، كما في قصيدة "في الهزيع الأخير":

كتبت على هيئة شطور متتابعة جاءت من ثمانية أبيات في ثمانية تشكيلات إيقاعية متنوعة، وقد جاءت التفعيلة السالمة بنسبة ٦٢,٥%، كالتالي: جاءت "فَاعِلَاتُنْ" خمساً وعشرين مرة بنسبة ٥٢,١%، و"مُسْتَفْعِلُنْ" خمس مرات بنسبة ١٠,٤%، وجاءت التفعيلة المغيرة بنسبة ٣٧,٥%، كالتالي: "فَعَلَاتُنْ" خمس مرات بنسبة ١٠,٤%، و"فَالَاتُنْ" مرتين بنسبة ٤,٢%، و"مُنْفَعِلُنْ" مرة واحدة بنسبة ٢٢,٩%.

ثانياً- جاءت التفعيلة المغيرة أكثر من التفعيلة السالمة في ثلاث قصائد، والنسبة المئوية للتفعيلة المغيرة في القصائد الثلاث، كالاتي: "عازفة الكمان ٦٦,٧%، من المدينة ٦٢,١%، إصرار ٥٨,٣%"، ومع ذلك فقد جاء استخدام التفعيلة المغيرة والسالمة متفاوتة ومتنوعة في النسب المئوية على أساس طبيعة التفعيلة المنعزلة في كل قصيدة، كما في قصيدة "إصرار":

جاءت من أربعة أبيات في أربعة تشكيلات إيقاعية، متنوعة، وقد وردت الوحدة السالمة بنسبة ٤١,٧%، كالتالي: جاءت "فَاعِلَاتُنْ" ست مرة بنسبة ٢٥%، و"مُسْتَفْعِلُنْ" أربع مرات بنسبة ١٦,٧%، وجاءت التفعيلة المغيرة بنسبة ٥٨,٣%، كالتالي: "فَعَلَاتُنْ" ست مرات بنسبة ٢٥%، و"فَالَاتُنْ" أربع مرات بنسبة ١٦,٦٥%، و"مُنْفَعِلُنْ" أربع مرات بنسبة ١٦,٦٥%.

ثالثاً: التفعيلة السالمة وردت مثل التفعيلة المغيرة بنسبة متساوية ٥٠% لكل منهما، فقط في قصيدة "مدام" كتبت على هيئة شطور متتابعة من ثلاثة أبيات في ثلاثة تشكيلات إيقاعية متنوعة، وقد جاءت نسبة التفعيلة السالمة والمغيرة متساوية، ولكنها متنوعة من حيث استخدام التفعيلة السالمة والمغيرة في القصيدة، كالتالي: فقد جاءت التفعيلة السالمة "فَاعِلَاتُنْ" ست مرة بنسبة ٣٣,٣%، و"مُسْتَفْعِلُنْ" ثلاث مرات بنسبة ١٦,٧%، وجاءت التفعيلة المغيرة "فَعَلَاتُنْ" خمس مرات بنسبة ٢٧,٨%، و"فَالَاتُنْ" مرة واحدة بنسبة ٥,٥%، و"مُنْفَعِلُنْ" ثلاث مرات بنسبة ١٦,٧%.

وكذلك نوع الشاعر في استخدامه للتفعيلة الإيقاعية السالمة والمغيرة في التشكيلات النسقية لقصائد الخفيف، في العروض والضرب، منتجًا تشكيلات إيقاعية متنوعة، فجاءت التفعيلة السالمة "فَاعَلَاتُنْ" في العروض ثماني وعشرين مرة، وفي الضرب ثلاثًا وعشرين مرة، واستخدم التفعيلة المغيرة "فَعَلَاتُنْ" في العروض خمس عشرة مرة، وفي الضرب ثماني مرات، و"فَالَاتُنْ" في الضرب اثنتي عشرة مرة، ولم يستخدمها في العروض قط، منتجًا تشكيلات إيقاعية مغيرة ومتمايزة، في التشكيل النسقي، كالتالي:

١- نوع في كل من التفعيلات الإيقاعية في العروض والضرب، في جزءٍ من قصائده،

كما في قصيدة "الهزيع الأخير":

- | | |
|--------------------------------------|---------------------------|
| ١- أسرجوا لي صواعقًا أو شراره | ٠/٠///٠/ ٠///٠// ٠/٠///٠/ |
| بعد يومٍ أو بعد قرنٍ مناره | ٠/٠///٠/ ٠///٠// ٠/٠///٠/ |
| ٢- يقصرُ الدربُ أو يطول وتبقى | ٠/٠///٠/ ٠///٠// ٠/٠///٠/ |
| خيل جدي خيلي. ووجهي الحضارة | ٠/٠///٠/ ٠///٠// ٠/٠///٠/ |
| ٣- وإذا مت ظمئًا حسبَ طفلي | ٠/٠///٠/ ٠///٠// ٠/٠///٠/ |
| أنني متُّ طالبًا آباره | ٠/٠///٠/ ٠///٠// ٠/٠///٠/ |
| ٤- أسرجوا لي إرادة لم تحرك | ٠/٠///٠/ ٠///٠// ٠/٠///٠/ |
| عرقها بعد حنكة ومهارة ^(١) | ٠/٠///٠/ ٠///٠// ٠/٠///٠/ |

الترم الشاعر التفعيلة السالمة "فَاعَلَاتُنْ" والمغيرة منها "فَعَلَاتُنْ" في العروض، ونوع في التفعيلة الإيقاعية الأخيرة للضرب، حيث استخدم التفعيلة السالمة "فَاعَلَاتُنْ" والمغيرة منها "فَعَلَاتُنْ"، فآلاتُنْ" مما أثري التنوع النسقي لكل تشكيل ناتج.

٢- الترم الشاعر "فَعَلَاتُنْ" في العروض، ونوع في تفعيلات الضرب، كما في قصيدة

"عازفة الكمان":

- | | |
|---|---------------------------|
| عانقيه.. صابابة وحنانا | ٠/٠///٠/ ٠///٠// ٠/٠///٠/ |
| وانزعي من ضلوعه الألحانا | ٠/٠///٠/ ٠///٠// ٠/٠///٠/ |
| حسدٌ أحمقٌ يعذب نفسي | ٠/٠///٠/ ٠///٠// ٠/٠///٠/ |
| ليتني كنت في يديك الكمانا! ^(٢) | ٠/٠///٠/ ٠///٠// ٠/٠///٠/ |

(١) الأعمال الكاملة: ص ٥٥١.

(٢) السابق: ص ٨٢.

٣- نوع الشاعر في استخدام التفعيلة الإيقاعية "فَاعَلَاتُنْ" والمغيرة "فَعَلَاتُنْ" في العروض،
والتزم في الضرب المغيرة "فَالَاتُنْ" في قصيدة "إصرار":

يا جبال الثلج التي حطمتها في ضلوعي عواصف الأقدارِ
 ٠/٠//٠/ ٠//٠// ٠/٠//٠/ ٠/٠//٠/ ٠//٠// ٠/٠//٠/
 لا أبالي مهما تكس ثلجٌ فـضـلـوعـي مـقـدودـةٌ مـن نارٍ^(١)
 ٠/٠//٠/ ٠//٠// ٠/٠//٠/ ٠/٠//٠/ ٠//٠// ٠/٠//٠/

٢- الإيقاع النسقي السريع:

يعتمد النسق الإيقاعي السريع على الوحدات الإيقاعية الممزوجة*، فهو نسق سداسي
الوحدات الإيقاعية للبيت الواحد، يتكون من تتابع وحدتين متشابهتين "مُسْتَفْعِلُنْ"، ووحدة ثالثة
مختلفة "فَاعِلُنْ"، وأهم جواراته: "مستفعلن: مُفْتَعِلُنْ، مُنْفَعِلُنْ - مُسْتَفْعِلُنْ^(٢)، -، مُتَعِلُنْ، فاعلن:
فَعِلُنْ، فَعْلُنْ"^(٣)، كالتالي:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ^(٤).

(١) السابق: ص ١٠.

• -"بحسب نظام الدوائر كان يجب أن تكون وحدته هي: "مستفعلن مستفعلن مفعولات" فتكون صورة
البيت:

مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات

ولكن تفعيلة العروض "مفعولات" لا تأتي مطلقاً في الشعر العربي كاملة، لأنه لا يوقف على حركة
قصيرة في الشعر دون إشباع، وقد تأتي في الضرب بإسكات التاء -مفعولا وتحول إلى مُسْتَفْعِلُنْ-". (البناء
العروضي للقصيدة العربية: ص ١٣٠).

(٢) "يجوز في مستفعلن: (مُتَفْعِلُنْ) و(مُفْتَعِلُنْ) و(مُسْتَفْعِلُنْ)"، -ولكن الوحدة الإيقاعية "مُسْتَفْعِلُنْ" تأتي في
الضرب وهي مشتقة من الوحدة الإيقاعية "مفعولات" بحذف السابع المتحرك-". (اللباب في قواعد اللغة
وآلات الأدب (النحو والصرف - البلاغة والعروض - اللغة والمثل)، محمد السراج، حققه ونسقه خير
الدين شمسي باشا، دار الفكر، دمشق، ط ١، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٢م: ص ١٩٣).

(٣) ينظر الإعراب الواضح (مع تطبيقات عروضية وبلاغية)، بدر الدين حاضري، دار الشرق العربي،
بيروت: ص ١٨٨.

(٤) ينظر الخلاصة الثرية في علم أنغام موسيقا شعر العربية: ص ١٤٢.

استخدم سميح القاسم صورتين من نسق السريع الوافي* ، وقد نتج عنهما تشكيلات إيقاعية متعددة ومتنوعة، في الطاقة الموسيقية، ولكل تشكيل حركته الإيقاعية المميزة داخل بنية القصيدة هما:

١- العروض صحيحة والضرب مثلها^(١):

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

٢- العروض صحيحة "فاعِلُنْ"، والضرب "فَعْلُنْ":

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ

وقد نظم سميح القاسم أربع قصائد على النسق الوافي للسريع، بنسبة ١١,١١% بالنسبة للقصائد العمودية، وبنسبة ١,٣٨٤% بالنسبة للقصائد في الأعمال الكاملة المجلد الأول، وجاءت القصائد من سبعة وعشرين بيتاً في اثنين وعشرين تشكيلاً إيقاعياً، وبذلك كانت نسبة التشكيلات ٨١,٥% بالنسبة لعدد الأبيات، وهذا يبرز أن النسق الإيقاعي الواحد تنبثق منه طاقات نغمية متجددة ومتنوعة بتعدد تشكيلاته الناتجة نتيجة التغيرات التي تصيب التفعيلة السالمة، وقد جاءت أحشاء القصائد من الوحدة السالمة "مُسْتَفْعِلُنْ" خمسين مرة بنسبة ٤٦,٣%، والتفعيلة المغيرة منها ثماني وخمسين مرة بنسبة ٥٣,٧% كالتالي: "مُسْتَعْلُنْ" خمساً وعشرين مرة بنسبة ٢٣,١%، "مُتَفْعِلُنْ" ثلاثاً وثلاثين مرة بنسبة ٣٠,٦%، وهذه النسب تبرز أن التفعيلة المغيرة جاءت مسيطرة في القصائد، وأن السالمة جاءت بصورة أكثر من إحدى التفعيلتين المغيرتين، وهذا ما يؤكد التغير في الدفقة الشعورية لكل قصيدة والتفرد الإيقاعي الخاص لكل منها، فجاءت النسبة في تفاوت بين ذلك في قصائد النسق الإيقاعي للسريع الوافي، على نسقين:

• ذكر د. صادق أبو سليمان في كتابه الخلاصة الثرية في علم أنغام موسيقا شعر العربية: ص ١٤٢.

أربعة انساق إيقاعية، ضمن نسق "السريع الوافي":

| | | | | | |
|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|
| مُسْتَفْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ |
| مُسْتَفْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ |
| مُسْتَفْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ |
| مُسْتَفْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ |

(١) "هذه الصورة هي صورة العروض المطوية المكسوفة وضربها مثلها عند العروضيين، وبحسب رأي

د. صادق - فهي صورة صحيحة العروض والضرب". السابق: ص ١٤٤.

أولاً- العروض صحيحة "فَاعِلُنْ" والضرب مثلها:

جاءت ثلاث قصائد، وهي: " الدفتر الأزرق، النار الغامضة، آمنت"^(١)، من ثمانية عشر بيتاً في ثلاثة عشر تشكيلاً إيقاعياً، متنوعة، وجاءت أحشاؤها من التفعيلة السالمة "مُسْتَفْعِلُنْ" أربعين مرة بنسبة ٥٥,٦%، والتفعيلة المغيرة منها اثنتين وثلاثين مرة بنسبة ٤٤,٤% كالتالي: "مُسْتَعِلُنْ ومُتَفَعِلُنْ" ست عشرة مرة بنسبة ٢٢,٢% لكل منهما على حدة، وهذه النسب تؤكد سيطرة التفعيلة المغيرة، التي تجعل النسق يموج بالطاقة النغمية وبتشكيلات متنوعة تثري الإيقاع، ولكن لكل قصيدة إيقاعها الخاص المتميز والمتفرد عن غيره، وهذا ما نراه باستقراء القصائد الثلاث:

- قصيدة "النار الغامضة" تكونت من عشرة أبيات في تسعة تشكيلات إيقاعية متنوعة، وقد جاءت أحشاؤها من التفعيلة السالمة "مُسْتَفْعِلُنْ" عشرين مرة بنسبة ٥٠%، والتفعيلة المغيرة منها عشرين مرة بنسبة ٥٠% كالتالي: "مُسْتَعِلُنْ" تسع مرات بنسبة ٢٢,٥%، "مُتَفَعِلُنْ" احدى عشرة مرة بنسبة ٢٧,٥%، فقد جاءت التفعيلة السالمة تساوي التفعيلة المغيرة، وهذا أضفى الهدوء على القصيدة.

- قصيدة "الدفتر الأزرق" تكونت من ستة أبيات في خمسة تشكيلات إيقاعية متنوعة، وقد جاءت أحشاؤها من التفعيلة السالمة "مُسْتَفْعِلُنْ" ست عشرة مرة بنسبة ٦٦,٧%، والتفعيلة المغيرة منها ثماني مرات بنسبة ٣٣,٣% كالتالي: "مُسْتَعِلُنْ" خمس مرات بنسبة ٢٠,٨%، "مُتَفَعِلُنْ" ثلاث مرات بنسبة ١٢,٥%، كانت القصيدة هادئة النغمة الموسيقية لكنها متنوعة نتيجة سيطرة التفعيلة السالمة الموافقة للدقفة الشعورية والشعرية لدى الشاعر.

- قصيدة "آمنت" كتبت شطورها بشكلٍ متتابع وليس بالشكل العمودي بتوازي الشطرين، جاءت من بيتين وفي تشكيلين، وأحشاؤها جاءت من التفعيلة السالمة "مُسْتَفْعِلُنْ" أربع مرات بنسبة ٥٠%، والتفعيلة المغيرة منها أربع مرات بنسبة ٥٠% كالتالي: "مُسْتَعِلُنْ" ومُتَفَعِلُنْ" مرتين بنسبة ٢٥% لكل منهما على حدة.

(١) الأعمال الكاملة: بالترتيب ص(٧٤، ٨٨، ٥٣٣).

يستطيع أن يرى القارئ أن لكل قصيدة من القصائد الثلاثة إيقاعها الخاص المميز لها، وتفرد كل قصيدة بالطاقة النغمية والموسيقية، وأن النسق يحمل في طياته الكثير من التشكيلات المتنوعة.

ونتيجة التغيرات جاءت بعض التشكيلات تمثل ارتكازاً وضابطاً إيقاعياً في أماكن معينة داخل البنية النسقية للتشكيلات، وقد أثرت على مدى الفاعلية الموسيقية لإيقاع كل قصيدة، ونكتفي بذكر أهم التشكيلات في هذا النسق:

١- التشكيل الإيقاعي المكرر أحدث ارتكازاً إيقاعياً داخل بنية الإيقاع العام

للتشكيلات في قصيدة "النار الغامضة"، كرر مرتين في البيت الأول والرابع:

٠//٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠// ٠//٠/ ٠//٠/٠/ ٠///٠/
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

كما في قوله:

كنتِ رؤى.. عذبتُ مرسمي وفكرة.. كم أتعبت مرقمي^(١)

٢- تشكيل إيقاعي ختم به كضابط نغمي قصيدتان: "الدفتر الأزرق، والنار الغامضة"،

وهذا التشكيل الصورة النموذجية لنسق السريع:

٠//٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/
مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

كما في قوله:

لكنني أرجوك.. يا صاحبي أن تنتقي مثلي.. متى تنتقي!^(٢)

ثانياً - العروض صحيحة "فاعِلُنْ" والضرب "فَعْلُنْ":

نظم سميح القاسم قصيدة واحدة على هذا النسق، وهي "جحيم"^(٣) من تسعة أبيات في تسعة تشكيلات إيقاعية متنوعة، وجاءت أحشأؤها من التفعيلة السالمة "مُسْتَفْعِلُنْ" إحدى عشرة مرة بنسبة ٢٧,٨%، والتفعيلة المغيرة منها ست وعشرين مرة بنسبة ٧٢,٢% كالتالي:

(١) السابق: ص ٨٨.

(٢) السابق: ص ٧٤.

(٣) السابق: ص ٨١.

"مُسْتَعْلِنٌ" ثماني مرات بنسبة ٢٥%، "مُتَفَعِّلٌ" سبع عشرة مرة بنسبة ٤٧,٢%، فقد جاءت التفعيلة المغيرة مسيطرة في القصيدة.

ولرصد التفعيلات المغيرة المؤثرة على التفعيلة السالمة نستقرئ قصيدة "جحيم" برصد التشكيلات الإيقاعية، كما يلي:

التغيرات في كل بيت

| | | |
|---|---|---|
| ٣ | مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ | ١- مُسْتَعْلِنٌ مُتَفَعِّلُنْ فَاعِلٌ |
| ٣ | مُسْتَعْلِنٌ مُسْتَعْلِنٌ فَاعِلٌ | ٢- مُسْتَعْلِنٌ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ |
| ٢ | مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلٌ | ٣- مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ |
| ٢ | مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَعِّلُنْ فَاعِلٌ | ٤- مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ |
| ٤ | مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَعْلِنٌ فَاعِلٌ | ٥- مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ فَاعِلُنْ |
| ٣ | مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَعْلِنٌ فَاعِلُنْ | ٦- مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَعِّلُنْ فَاعِلُنْ |
| ٤ | مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ فَاعِلٌ | ٧- مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ فَاعِلُنْ |
| ٤ | مُسْتَعْلِنٌ مُسْتَعْلِنٌ فَاعِلٌ | ٨- مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ فَاعِلُنْ |
| ١ | مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلٌ | ٩- مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ |

فكل بيت به تجديد في التشكيل الإيقاعي، بتنوع التغيرات الحاصلة على التفعيلة، وعدم تشابه التشكيل بآخر خلال النسق الخاص بالقصيدة، التي تكونت من تسعة أبيات، على الصورة الثانية من نسق السريع، فجاءت التفعيلة الأولى سليمة "مُسْتَفْعِلُنْ" إحدى عشرة مرة، وحدث تغيرٌ بتسريع التفعيلة بحذف ساكن، في مرحلتين: الأولى حذف الساكن الثاني من التفعيلة السالمة "مُسْتَفْعِلُنْ"، فأصبحت "مُتَفَعِّلُنْ"، وقد وردت سبع عشرة مرة، والمرحلة الثانية حذف الساكن الرابع من التفعيلة السالمة فأصبحت "مُسْتَعْلِنٌ" وقد وردت ثماني مرات، أما التفعيلة الثانية في نسق السريع "فاعِلُنْ" فقد جاءت ثماني مرات، وحدث لها تغيرٌ واحدٌ فأصبحت "فاعِلُنْ" جاء في التشكيل الأول، فكان البيت مقفى، والتفعيلة الثالثة "فاعِلُنْ" جاءت ١٠ مرات. فالتغيرات الحاصلة في جميع التشكيلات جاءت بنتابع انتظامي: (٤، ٣، ٢، ٢، ٤، ٤، ٤، ١)، أكسبت القصيدة تجددًا إيقاعيا وموسيقيا من خلال التشكيل الذي أنتجته، وجاء التشكيل الأخير يخيم على القصيدة ويضبط نغمة الإيقاع، وقد نتج في كل بيت تشكيل إيقاعيٌ مميزٌ متفردٌ عن باقي تشكيلات نسق القصيدة، مما نوع في الحركة الإيقاعية العامة للنص والحركة الداخلية حسب الدفقة الشعورية والشعرية عند الشاعر.

٣- الإيقاع النسقي للبيط:

إيقاع البيط نسق ثماني يعتمد على تكرار الوجدتين الإيقاعيتين المتجاورتين "مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ" أربع مرات^(١) في البيت الشعري، وهو على ثمانية أجزاء:
 مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ
 وله ثلاث أعاريض وستة أضرب^(٢)، وما تستدعيه هذه الدراسة من الصور النسقية للبيط، وهي الصورة الأولى العروض "فَعْلُنْ*" ولها ضربان، فضربها الأول مثلها:
 مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ
 وضربها الثاني * "فَعْلُنْ":

مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

والتغيرات تحصل لتفعيلتي البيط فيجوز في مستفعلن أن تسقط سينه فيبقى مُفَعْلُنْ، ويسمى مخبوناً، وأن تسقط فاءه فيبقى مُسْتَعْلُنْ ويسمى مطويّاً، وأن تسقط سينه وفاءه فيبقى مُتَعْلُنْ ويسمى مخبولاً، ويجوز في فاعلن الخبن فيصير فَعْلُنْ^(٣) في الأحشاء، ونتيجة التغيرات تنتج التشكيلات المتنوعة في النسق الواحد، وقد نظم سميح القاسم قصيدتين على نسق البيط، النسق الثماني النفعيلة، في كل شطر أربع تفعيلات إيقاعية، فكانت نسبة استخدامه ٥٥,٥٥% بالنسبة للقوائد العمودية، ونسبة ٦٩٢,٠ بالنسبة للقوائد في الأعمال الكاملة المجلد الأول، جاءت القصيدتان من اثني عشر بيتاً وفي أحد عشر تشكيلاً إيقاعياً متنوعاً أثرت النسق الإيقاعي في بنية القصيدتين، على نسقين إيقاعيين، كالتالي:

١- العروض "فَعْلُنْ" والضرب مثلها، تمثلها قصيدة "مواكب الشمس" وهي من ثلاثة أبيات في ثلاثة تشكيلات إيقاعية متنوعة، اندرجت من التغيرات التي حصلت على النفعيلة، كالتالي:

فَجَرَ الشُّعُوبِ أَطْلَ اليَوْمَ مُبْتَسِماً فسوف نغسلُ عن آفاقنا الظُّلماً
 مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُتَفَعْلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ

(١) شفاء الغليل في علم الخليل، محمد بن علي المحلي، حققه وقدم له شعبان صلاح، دار الجيل- بيروت، ط١، ١٤١١هـ- ١٩٩١م: ص ٢٢٦.

(٢) كتاب العروض: ص ٧٤.

* - العروض مخبونة - حذف الساكن الثاني من الوحدة الإيقاعية "فاعلن"، فأصبحت "فَعْلُنْ".

* * - "الضرب الثاني مقطوع" (كتاب العروض: ص ٧٥)، و"تسميته مقطوعاً فلأن أصله فاعِلُنْ، ذهب النون وسكنت اللام للقطع، بقي فاعِلْ، خلفه فَعْلُنْ" (السابق: ص ٢٢٧).

(٣) كتاب الكافي في العروض والقوافي: ص ٤٤، ٤٥.

"مواكب الشمس" قد مارت محطمةً
 مُتَفَعِّلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفَعِّلُنْ فَعِلُنْ
 ونحن سرنا بها. والحق رائدنا
 مُتَفَعِّلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفَعِّلُنْ فَعِلُنْ
 ظلام ليل على أيامها جثمًا
 مُتَفَعِّلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفَعِّلُنْ فَعِلُنْ
 والشمس أضحت لنا في زحفنا علمًا^(١)
 مُسْتَفَعِّلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفَعِّلُنْ فَعِلُنْ

فقد جاء كل بيت من أبيات القصيدة بتشكيل خاص به، ضمن النسق، وجاءت التغيرات لتسرع من موسيقى القصيدة، فقد حذف الساكن الثاني من كل من التفعيلتين "مُسْتَفَعِّلُنْ، فَاعِلُنْ" وبذلك قل زمن النطق، فأصبحت التفعيلة مغيرة "مُتَفَعِّلُنْ، فَعِلُنْ" بالترتيب، وجاءت أحشاء القصيدة سالمة "مُسْتَفَعِّلُنْ" ثماني مرات بنسبة ٦٦,٧%، والمغيرة منها "مُتَفَعِّلُنْ" أربع مرات بنسبة ٣٣,٣%، والسالمة "فَاعِلُنْ" أربع مرات بنسبة ٦٦,٧%، والمغيرة منها "فَعِلُنْ" مرتين بنسبة ٣٣,٣%، فكانت نسبة التفعيلة السالمة إلى المغيرة (٢ : ١)، وفي العروض والضرب جاءت الوحدة المغيرة "فَعِلُنْ" فقط، وكل شطر جاء يعج بطاقة نغمية متنوعة، جاء شطرا البيت الثاني يحملان نفس القيمة النغمية والموسيقية، فالتشكيل يتوسط رأسياً النغمة المتموجة والمتنوعة في التشكيل السابق له، والتشكيل التالي له، وتجد الموسيقى الهادئة التي تكتنف بداية القصيدة، فقد بدأ التشكيل الأول بالوحدة السالمة "مُسْتَفَعِّلُنْ" والتي توازي التفعيلة الأولى في الشطر الثاني من البيت الأخير، وجاءت التفعيلة المسرعة للموسيقى المغيرة "مُتَفَعِّلُنْ" في بداية باقي الشطور، والتزمت التفعيلة السالمة "مُسْتَفَعِّلُنْ" مكانها قبل نهاية العروض والضرب في جميع الشطور، فالقصيدة تموج بحركة موسيقية متموجة وما يؤكد ما حركة الأفكار في ثنائية (الحق والباطل)، فقد استدعى كل من الحق والباطل للقصيدة "الحق، الشمس، الفجر، الأفق، العلم، الابتسامة، أطل، سرنا، أضحت، زحف الظلم، ظلام الليل، غسل، جثما"، ليؤكد سيطرة الحق بأنه: "لنا، نحن"، الذي سلبه الباطل في صراع مشحون بحركة متموجة موسيقية وفكرية، ليؤكد تلاحم الدفقة الشعورية والشعرية في القصيدة.

٢- العروض "فَعِلُنْ" والضرب "فَعِلُنْ" جاءت عليها قصيدة "الذئاب الحمر"^(٢) وهي تتكون من تسعة أبيات في ثمانية تشكيلات إيقاعية، متنوعة، نتيجة التغيرات المتنوعة الحاصلة للتفعيلتين السالمتين "مُسْتَفَعِّلُنْ، فَاعِلُنْ"، ضمن النسق، ولرصد حركة التغيرات الناتجة قمنا برصد واستقراء الحركات والسكنات في كل تفعيلة، في الأبيات التسعة، وقد لاحظنا أن الحركة هي التي تسلب من السكون رتابته، وتجعل القصيدة تنتشي

(١) الأعمال الكاملة: ص ٩.

(٢) السابق: ص ٥٦.

بحركة إيقاعية منتظمة، ومتناسبة، تربط أجزاء القصيدة، فالسكون يحد "من تدفق الحركة ويحد من سرعة الإيقاع"^(١) وهو الذي يتحكم بتنوع هذه الحركة النابضة، ويضبط تداعيات الحركة وتلاشيها، وبذلك كان السكون ضابطاً إيقاعياً، يضبط الحركات في التفعيلة الإيقاعية، ضمن التشكيلات الإيقاعية.

ويوضح الجدول التالي سكنات وحركات قصيدة "الذئاب الحمر":

| مجموع الحركات | مجموع السكنات | الحركات | | السكنات | | البيت |
|---------------|---------------|---------|---------|---------|---------|-------|
| | | شطر أول | شطر ثان | شطر أول | شطر ثان | |
| 26 | 18 | 13 | 13 | 9 | 10 | 1 |
| 27 | 16 | 13 | 14 | 8 | 8 | 2 |
| 27 | 17 | 13 | 14 | 9 | 8 | 3 |
| 27 | 18 | 13 | 14 | 9 | 9 | 4 |
| 27 | 17 | 13 | 14 | 9 | 8 | 5 |
| 27 | 16 | 13 | 14 | 8 | 8 | 6 |
| 27 | 17 | 13 | 14 | 10 | 7 | 7 |
| 27 | 17 | 13 | 14 | 9 | 8 | 8 |
| 27 | 17 | 13 | 14 | 8 | 9 | 9 |

جاء التشكيل المكرر في البيت الثاني والسادس انتقالاً موسيقياً، وارتكازاً، يُسرّع من التنغيم الإيقاعي للبيت داخل بنية القصيدة، فهو التشكيل الأسرع إيقاعياً، من حيث نسبة عدد الحركات إلى السكنات (٢٧م: ١٦س)*، فقد جاء التشكيل المكرر في البيت الأول بعد التشكيل الأبطأ في القصيدة -البيت الأول المقفى- (٢٦م: ١٨س)، وباقي أبيات القصيدة جاءت (٢٧م: ١٧س)، بنسبة ثابتة إلا في البيت الرابع الذي يتباطأ قليلاً بنسبة (٢٧م: ١٨س)، جاء التشكيل المكرر في البيت السادس سريعاً لتعود القصيدة إلى الهدوء الذي يكتنفها موسيقياً، الذي تمثلته بقية الأبيات التالية له متماشية مع الدفقة الشعورية والشعرية لدى الشاعر، وقد أنهى منظومته بعد أن عمد إلى تقسيم البيت الأخير بصرياً، بتفكيك البنية الموسيقية على أربعة سطور:

يا عابد النار!

ما زالت مؤرثة

على القتال..

(١) الميزان (علم العروض كما لم يعرض من قبل)، محجوب موسى، مكتبة مدبولي، ٦ ميدان طلعة حرب القاهرة، ط ١، ١٩٩٧م: ص ١٧٥.

* م: رمز للمتحرك، س: رمز للسكن، حسب التقطيع العروضي للقصيدة.

فماذا تعبدُ الآن؟!^(١)

وينتهي الدفقة الموسيقية، ويبقى السؤال الذي أسس من أجله، هذا التشكيل البصري،
"ماذا تعبد الآن؟!"، مطروحًا يحتاج إلى إجابة منتظرة شافية.

(١) الأعمال الكاملة: ص ٥٧.

الفصل الثاني
إيقاع شعر التفعيلة

إيقاع شعر التفعيلة

شعر التفعيلة أسلوب وحرية في النظام العروضي، والحرية هنا ليست بمعنى الفوضى، يقوم على التفعيلة كأساس عروضي، فهو لم يكن "خروجاً عن -إيقاع- الوزن الشعري العربي، وإن كان خروجاً عن المعايير الخليلية للأوزان"^(١)، ويمكن حصر الحرية من حيث الشكل الموسيقي للإيقاع، في أن شعر التفعيلة يعتمد على التفعيلة كوحدة موسيقية تتفاعل مع بعضها البعض في السطر الشعري، وعلى الحرية في عدد التفعيلات الموزعة على كل سطر، فقد تحرر من الالتزام بعدد معين من التفعيلات في البيت الذي يعتبر الوحدة الموسيقية للشعر العمودي، فتحرر شعر التفعيلة من هذا النسق البيتي بسطره الشعري غير المحدد التفعيلات، فقد يأتي السطر من تفعيلة أو جزءٍ من تفعيلة أو أكثر من ذلك، فالذي يتحكم بطول السطر وقصره هو الحالة الشعورية والتدفق الشعري لدى الشاعر عند فعل الكتابة، وكذلك أعاد شعر التفعيلة النظر إلى القافية فلم تعد لازمة مطالباً فيها كما في نهاية البيت في الشعر العمودي، بل أصبحت عنصراً عفويًا متحركاً، وذلك راجع للدقة الشعورية والشعرية لدى الشاعر فقد يجيء بها وقد يلتزم بها بنظام معين، وبهندسة خاصة، وقد ينوعها لتعانق تجربته، أو يتحرر منها تاركاً إياها للقارئ، وتحرر شعر التفعيلة من العروض والضرب الضابطة لتفعيلات شطري البيت بتحطيمه نسقية البيت بشطريه، واعتماده على السطر الشعري فقد تلاشى العروض والضرب، وأصبحت التفعيلة الأخيرة ضابطة لتفعيلات السطر الشعري، كما العروض والضرب في الشعر العمودي^(٢)، وما كانت الحرية إلا نتيجة دوافع حقيقية للخروج عن أوزان الخليل، و"هو جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعاً خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر، فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق، محدثة نوعاً من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة"^(٣) لذلك اعتمد على التفعيلة كوحدة إيقاعية في عملية الخلق الفني، فقد حطم وحدة البيت، وقام على تفجير للطاقات الخبيئة وذلك من خلال "الضرورة في

(١) الصوت القديم الجديد (دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث)، عبد الله محمد الغدّامي،

مؤسسة الإمامة الصحفية، سلسلة كتاب الرياض، العدد ٦٦، ١٤٢٠هـ - يونيو ١٩٩٩م: ص ٩٣.

(٢) ينظر

- موسيقياً الشعر العربي: ص ٢١٣.

- البناء العروضي للقصيدة العربية: ص ١٤٩، ١٥٣، ١٥٦.

(٣) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، دارا لفكر العربي، ط ٣، ١٩٧٨م: ص ٦٣.

أن يتكافأ الحس الموسيقي واللغة والمعاني في وحدة واحدة، فبقدر ما تكون الحالة النفسية للشاعر متغيرة أو غير مخططة ينبغي أن تكون الوحدات الإيقاعية -التفعيلات- قادرة على امتصاص الشحنات الوجدانية للشاعر، بحيث يكون هذا الامتصاص إيجابياً خصباً يعبر أولاً وبكل جلاء وحرية، ويعطي ثانياً إضاءة أكثر^(١)، والإيقاع الموسيقي في شعر التفعيلة ينبع من "تناغم داخلي حركي هو أكثر من أن يكون مجرد قياس، وراء التناغم الشكلي الحسابي، تناغم حركي داخلي هو سر الموسيقى في الشعر"^(٢)، وهذا ما سنراه في إيقاع شعر التفعيلة في قصائد سميح القاسم، -فقد نظم عليه مائتين وثلاث وخمسين قصيدة بنسبة ٨٧,٥% من أصل مائتين وتسع وثمانين قصيدة في الأعمال الكاملة المجلد الأول- وربما ينتبه القارئ إلى أن التركيز في دراسة إيقاع شعر التفعيلة يهتم أو يركز على التفعيلة الأخيرة من السطر الشعري، ذلك لأن التفعيلات الداخلية أو السابقة لها في السطر الشعري تأتي على الوتيرة نفسها التي تأتي عليها القصيدة العمودية، وإن الاختلاف كله يكمن في التفعيلة الأخيرة لذلك سوف نركز عليها دون غيرها، لذلك سنرصد الأنماط المتشكلة للتفعيلة الأخيرة في القصائد ضمن إيقاع تفعيلة كل بحر، كالتالي:

أولاً البحور الصافية:

وهي التي تعتمد على تكرار تفعيلة واحدة في البيت بشطريه، فشعر التفعيلة" يلتزم - بإيقاع- بحور الخليل، ولكنه -قد لا- يكتفي منها بالبحور المتساوية -الصافية- التفاعيل، كالرجز والرمل والكامل وغيرها"^(٣)، وهي سبعة بحور: "الكامل، الوافر، الرمل، الهزج، الرجز، المتقارب، المتدارك"، ولكن سميح القاسم قد نظم على ستة بحور من البحور الصافية، وهي بالترتيب حسب كثرة ما نظم عليها بالنسبة لقصائد شعر التفعيلة:

١ - إيقاع تفعيلة الرمل "فَاعِلَاتُنْ":

نظم سميح القاسم على التفعيلة الإيقاعية للرمل خمسا وسبعين قصيدة بنسبة ٢٩,٦٤٤% بالنسبة للقصائد على شعر التفعيلة، وبنسبة ٢٥,٩٥١% بالنسبة للقصائد في

(١) دراسات نقدية في الأدب الحديث: ص ٣٧.

(٢) زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط ٢: ص ١٤.

(٣) دراسات في النقد الأدبي المعاصر، محمد زكي العشماوي، دار الشروق، القاهرة، ط ١، ١٤١٤هـ-

١٩٩٤م: ص ١٢٧.

للأحشاء، وذلك لخروجها منها وتجانسها معها لأن أحشاء القوائد منها، وكذلك لسهولة توقعها لدى الشاعر عند النظم.

ومن أهم الظواهر الإيقاعية ضمن تفعيلة الرمل:

اعتمدت دلالة المقطع الشعري على تراكم المعنى مع العنوان الذي يعتبر ذا فاعلية إيقاعية أو ارتكازاً دائرياً للقصيدة، فمن خلاله يمكننا فهم مغزى القصيدة، كالتالي:

١- جاء العنوان ذا فاعلية إيقاعية موجهة للقصيدة، كما في قوله في قصيدة "القلق":

القلق

التفعيلة الأخيرة

ل

فَاعِلَاتُنْ

قمرى يخفشُ في الوحل،

وفوهات البنادق..

أعين مسعورة، ترصده عند المفارق!^(١)

فالدفقة الشعرية للقصيدة تتكون من سطرٍ موسيقي "مدور" متداخل في التفعيلة بين سطرين وسطر شعري، كل واحد منهما جاء من أربع تفعيلات، ولكن القلق في هذه القصيدة الذي يلف جوانب القصيدة ويجعلها كتلة واحدة تتبض قلماً وتوترًا، ينتقل بدوره إلى قارئ القصيدة، هل يشكل العنوان إيقاعاً؟! العنوان هو الذي أحالنا إلى هذه الحالة الفلقة، فالقلق - عنوان القصيدة- ينسجم مع إيقاع الدفقة الشعرية المميزة للقصيدة.

٢- جاء الإيقاع مرتكزاً على العنوان في قصيدة "الجواب"، فالقصيدة تتكون من ثلاثة

سطورٍ شعرية متنوعة التفعيلة الأخيرة:

عدد التفعيلة التفعيلة الأخيرة

فَاعِلَاتُنْ

٢

جعلوا جرحي دواءً

فَعَلًا

١

ولذا،

فَعَلَاتُنْ

٣

فأنا أكتبُ شعري بشظييه!^(٢)

تنوعت نهاية سطور القصيدة فقد جاءت التفعيلة السالمة "فَاعِلَاتُنْ" في نهاية السطر الأول الذي يتكون من تفعيلتين، والمغيرة "فَعَلًا" في السطر الثاني الذي يتكون من تفعيلة

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣١٨.

(٢) السابق: ص ٣٧٥.

واحدة، والمغيرة "فَعَلَاتُنْ" في نهاية السطر الثالث الذي يتكون من ثلاث تفعيلات، ليشكل من هذا التنوع توترًا إيقاعيًا، ينتج السؤال الذي يستدعيه العنوان من فضاء النص -لكل سؤال جواب-، فعنوان القصيدة يركز عليه إيقاع سطور القصيدة، ينطلق الإيقاع من السؤال -الذي قد يكتفه التعجب، وقد يكون: لماذا تكتب شعرك بشظية؟!- الذي يجعل القصيدة بعنوانها جوابًا وكتلة إيقاعية واحدة، الأمر الذي جعل من العنوان ارتكازًا إيقاعيًا لإيقاع القصيدة.

٣- وقد اعتمد سميح القاسم السطر الشعري الذي يتكون من تفعيلة إيقاعية ضابطًا إيقاعيًا للموسيقى الناشئة من تنوع التفعيلة في السطور السابقة له، في العديد من قصائده، كما في قوله:

لا تمجدني بتمثال رخامٍ ونشيدٍ
فأنا أوتر من بين الأناشيد الحزينة
حزنَ أُمي..^(١)

فقد جاء السطر الشعري "حزن أُمي.." الذي يتكون من تفعيلة واحدة، ليضبط المعني فهو يؤثر من بين الحزن المنشد حزن الأم، ويضبط الإيقاع الموسيقي للدفقة الشعرية السابقة له، فكل سطر سابق له يتكون من تكرار التفعيلة أربع مرات في السطر، فجاء السطر ذو التفعيلة الواحدة ضابطًا لإيقاع السطور الشعرية السابقة له، ويمكن أن نحذف السطر الشعري الضابط ولا يخلل الوزن الموسيقي، ولكن الإيقاع يضطرب لأنه وقفة إيقاعية نلتقط فيها أنفاسنا بهدوءٍ وروية، فنحن بحاجة إليه، ولا غني عنه لأنه يميز إيقاع القصيدة عن إيقاع غيرها من القصائد.

وقد يأتي السطر الضابط للإيقاع بعد سطر شعري يتمثله إيقاعيا، كما في قوله:

يجثم الحزن على قلبي.. كدوريٍّ مريضٍ
كَيَمَامِه^(٢)

وقد نشر سميح القاسم التفعيلة في فضاء الصفحة التي تمثل كلمة جاءت متلاحمة مع دلالة الدفقة الشعورية والنفسية لدى الشاعر، في قوله:

وإلى آخر نبضٍ في عروقي..

(١) السابق: ص ٤٨٦.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٣٠٥.

سأقاوم!
وأقاوم!
وأقاوم!!^(١)

وقد اعتمد السطر الشعري الذي يكتب على سطر واحد مكتفياً ذاتياً، موسيقى ومعنى،
في قصيدة "حوارية القنطرة":
ورقي يسقط دمعاً منذ ليل المجزرة^(٢)
جرحي يسرد تاريخ المدينة^(٣)

وقد جاء السكون العارض ليضبط التفعيلة الإيقاعية الأخيرة والسطر الشعري، كما في
نهاية كلمة "ثيابك":
هذه الليلة لا تخلع ثيابك^(٤)

جاءت كلمة "انتظرنى" وهي تمثل التفعيلة الرملية السالمة "فَاعَلَاتُنْ" كضابط إيقاعي
داخلي في السطور الشعرية:
فانتظرنى يا حبيبي
انتظرنى.. أنا كافاتُ رياحي
بسرييرٍ من جراحي
انتظرنى.. جبهتي.. تصعد من بركة دم^(٥)

ومن الظواهر أن الحرف مرةً يأتي مشبعاً وأخرى يأتي حركة، كما في هذه السطور
الشعرية:
وأنا يا كفر قاسم
أنا لا أنشد للموت.. ولكن ليدٍ ظلت تقاوم!^(٦)

(١) السابق: ص ٩٤.

(٢) السابق: ص ٦٢٣.

(٣) السابق: ص ٦٢٣.

(٤) السابق: ص ٣١١.

(٥) السابق: ص ٥٢٩.

(٦) السابق: ص ١٠٣.

"أنا" الأولى حقق السكون "0// "أما "أنا" في السطر الثاني فحذف السكون "///"، وذلك يعتمد على النطق وليس على طريقة الكتابة

٢ - إيقاع تفعيلة المتدارك "فَاعِلُنْ":

لقد نظم سميح القاسم على تفعيلة المتدارك ثلاثاً وخمسين قصيدة بنسبة ٢٠,٩٤٨% بالنسبة لقصائد شعر التفعيلة، وبنسبة ١٨,٣٣٩% بالنسبة للقصائد في الأعمال الكاملة المجلد الأول، وهي تأتي في المرتبة الثانية من حيث ما نظم من قصائد في الأعمال الكاملة وقصائد شعر التفعيلة، وقد اعتمد الإيقاع في القصائد على تكرار التفعيلة في السطر الشعري والموسيقي، وجاءت أحشائها من التفعيلة السالمة "فَاعِلُنْ" والمغيرة منها: "فَعْلُنْ، فَاعِلْ، فَاعِلُنْ"، ولم تخرج التفعيلة الأخيرة السالمة والمغيرة عن: "فَاعِلُنْ، فَاعِلْ، فَاعِلَانْ، فَعْلُنْ، فَعْلَانْ، فَاعِلْتُنْ، فَالَّتُنْ، فَالَانْ، فَاعِلَاتُنْ، فَعْلَاتُنْ، فَعِلْ، عِلَانْ، فَاعِلَاتُنْ، فَعْلَاتَانْ، فَالَّتَانْ"، في نهاية السطور، فجاءت التفعيلة الأخيرة للقصائد في اثنين وثلاثين نمطاً بهندسة متنوعة من أصل ثلاث وخمسين قصيدة، وجاءت الأنماط الإيقاعية متنوعة في التفعيلة الأخيرة، كالتالي:

١- النمط الذي ختمت نهاية سطره بتفعيلة واحدة جاءت منه قصيدتان في نمطين مثل النمط: "فَاعِلُنْ" جاء في قصيدة "تجاوز" نهاية سطورها، المتنوعة في عدد التفعيلة:

عدد التفعيلة التفعيلة الأخيرة

| | | |
|---|---|-----------|
| عندما تهدر العاصفه | ٣ | فَاعِلُنْ |
| وأنا عبرها ببيرق | ٣ | فَاعِلُنْ |
| في يد المارد | ٢ | فَاعِلُنْ |
| أغلق الباب في وجه أوجاعك السالفه | ٥ | فَاعِلُنْ |
| أغلق الباب يا والدي | ٣ | فَاعِلُنْ |
| واغفري كل ما كان يا أم | ⌌ | |
| واستبدلي الأمس بالعاطفه! ^(١) | ٧ | فَاعِلُنْ |

قد جاءت التفعيلة السالمة "فَاعِلُنْ" مسيطرة في أحشائها، وجاءت التفعيلة المغيرة "فَعْلُنْ" مرة واحدة في بداية السطر الثاني من القصيدة، وقد جاء السطر ما قبل الأخير والأخير

(١) السابق: ص ٤٣٢.

متداخلين في التفعيلة الإيقاعية "فَاعِلُنْ"، فقد انتهى السطر قبل الأخير بجزءٍ من التفعيلة الإيقاعية "فَاعِ"، وبدأ السطر الأخير بالجزء المكمل للتفعيلة الإيقاعية "لُنْ"، وبذلك قد أنتجا سطرًا موسيقيًا من سبع تفعيلات إيقاعية، فالقصيدة تتكون من ستة سطور، خمسة سطور شعرية و سطر موسيقي -مدور-، وقد نوع الشاعر في عدد التفعيلات الإيقاعية في كل سطور القصيدة، جاءت التفعيلة الإيقاعية في السطور بانتظام إيقاعي، كالتالي: (٣، ٣، ٢، ٥، ٣، ٧)، جاء هذا التفاوت في عدد التفعيلة "داخل النص الواحد يشير إلى حركية الانفعال الشعوري، على حسب ما يكمن فيها من قوى تعبيرية تكشف عن خلجات النفس"^(١).

٢- النمط الذي ختمت نهاية سطورهِ بتفعلتين جاء منه ثماني قصائد في ثلاثة أنماط، مثل النمط: "فَاعِلٌ، فَالَّتَانُ" جاء في ثلاث قصائد وهي: "ولو، إلى القمة، الجسد"^(٢)، وجسد هذا النمط عدم استخدام التفعيلة السالمة "فاعلن" في الأحشاء، بل استخدم في أحشاء القصائد التفعيلة المغيرة: "فَعْلُنْ، فَاعِلٌ، فَاعِلٌ"، واعتمد الشاعر السكون في نهاية السطور الشعرية كما في قصيدة "ولو":

وطني يا قرطاً يتأرجح
من أدن الكرة الأرضيه
يا امرأة تفتح
فخذيهما الريح الغربيه^(٣)

٣- النمط الذي ختمت نهاية سطورهِ بثلاث تفعيلات جاءت منه ست عشرة قصيدة في سبعة أنماط، مثل النمط: "فَاعِلُنْ، فَاعِلَانُ، فَاعِلَاتُنْ" جاء في أربع قصائد وهي: "ديمومة، الجواب، ٢- فلسطينية، في صوفيا، مساء واحد فقط"^(٤)، وقد نوع في عدد التفعيلة الإيقاعية في كل سطر، واعتمد على السكون في نهاية سطور القصائد، ونوع في استخدامه للتفعيلة الإيقاعية السالمة "فَاعِلُنْ" والمغيرة منها "فَعْلُنْ"، و"فَاعِلٌ"، فقد جاءت التفعيلة السالمة "فَاعِلُنْ" في حشو قصيدة "ديمومة" ولم يستخدم التفعيلة المغيرة منها:

كائنًا في ركام القرى

(١) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م: ص ٤٧٢.

(٢) الأعمال الكاملة: بالترتيب ص(٣٥٣، ٤٢٧، ٥٣٦).

(٣) السابق: ص ٣٥٣.

(٤) السابق: بالترتيب ص(٣٥٦، ٥٩٢، ٣٨٣، ٥١٧).

في الصدى

في بروج الحمام الشقيه^(١)

جاءت التفعيلة السالمة "فَاعِلُنْ" مسيطرة، مع استخدامه للتفعيلة المغيرة "فَعْلُنْ" في قصيدة "الجواب و ٢- فلسطينية، في صوفيا ومساء واحد فقط" فقد جاءت المغيرة "فَعْلُنْ" في القصيدة الأولى مرة واحدة، والقصيدة الثانية ثلاث مرات، والأخيرة إحدى عشرة مرة، وقد اعتمد الإيقاع في قصيدة "الجواب" على تداخل التفعيلة الإيقاعية، فقد جاءت السطور متداخلة موسيقياً، وقد اعتمد السطر الموسيقي المتنوع في التفعيلة الإيقاعية، وفي قصيدة "مساء واحد فقط" استخدم الشاعر تداخل التفعيلة الإيقاعية لينتج دفقة موسيقية مكونة من ثلاثة سطور بثمانية تفعيلات إيقاعية، في قوله:

مهنة الركض خلفي،
وفنّ اكتشافي، طريحاً
على زهرةٍ أو حجر^(٢)

٤- النمط الذي ختمت نهاية سطره بأربع تفعيلات جاءت منه سبع قصائد مثل النمط: "فَعْلُنْ، فَاعِلْ، فَاعِلْتُنْ، فَالَاتُنْ" جاء في قصيدة واحدة وهي "المنشدون على القمة"^(٣)، تعتمد على تنوع التفعيلة الإيقاعية الأخيرة المألوفة: "فَعْلُنْ، فَاعِلْ"، والجديدة: "فَاعِلْتُنْ، فَالَاتُنْ"، وقد استخدم التفعيلة المغيرة: "فَاعِلْ، فَاعِلْ، فَعْلُنْ" في أحشائها، بسيطرة التفعيلة المغيرة "فَاعِلْ"، وقد نوع في التفعيلة الإيقاعية في السطر الشعري (١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧، ٨) في السطر الواحد، كما في قوله:

| عدد التفعيلة | التفعيلة الأخيرة | |
|--------------|------------------|----------------------------------|
| ٤ | فَاعِلْ | كل الأسماء الليبية |
| ٢ | فَالَاتُنْ | والملك المقعد |
| ٦ | فَالَاتُنْ | المتكوم فوق غبار العرش المستورد |
| ٦ | فَالَاتُنْ | والوزراء المشدودون بأوتار الرشوه |
| ٥ | فَعْلُنْ | والعلماء الصم البكم البرره |
| ١ | فَاعِلْتُنْ | والسحره |

(١) السابق: ص ٣٥٦.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٥١٨.

(٣) السابق: ص ٦٤٢ حتى ٦٤٤.

| | | |
|------------|---|--|
| فَاعِلٌ | ٧ | والقواد المتكنون على الأسطول السادس |
| فَاعِلٌ | ٨ | والسفراء الضباط التجار الوكلاء الخبراء |
| فَعَلُنْ | ٢ | كانوا ثقباً |
| فَاعِلٌ | ٦ | تتسل منه الجرذان الأمريكية |
| فَالَاتُنْ | ٣ | والسلع الأمريكية ^(١) |

٥- النمط الذي ختمت نهاية سطره بخمس تفعيلات جاء في ثماني قصائد وفي ثمانية أنماط، مثل النمط: "فَاعِلُنْ، فَاعِلٌ، فَاعِلَتُنْ، فَعَلَاتُنْ، فَالَاتُنْ" جاءت في قصيدة: "أعرف من أين"^(٢)، كما في قوله:

التفعيلة الأخيرة

| | |
|-------------|-------------------------|
| فَعَلَاتُنْ | يا شاعر شعب، في شفتيه |
| فَاعِلٌ | مرثاة ملغومه |
| فَعَلَاتُنْ | يا شبريات تقطع في رنتين |
| فَاعِلَتُنْ | يا سرطاناً ينهش في كبد |
| فَالَاتُنْ | أعرف من أين، |
| فَاعِلَتُنْ | وجع المزممار البلدي |
| فَاعِلُنْ | أعرف.. أعرف! |

٦- النمط الذي ختمت نهاية سطره بست تفعيلات جاءت منه خمس قصائد في أربعة أنماط، مثل النمط: "فَاعِلٌ، فَعَلَانٌ، فَالَانٌ، فَالَاتُنْ، عَلَانٌ، عَلَانٌ" جاء في قصيدة "وقع خطى في دهليز الموت"^(٣)، وهي من مقطعين، جاءت التفعيلة الأخيرة في المقطع الأول من: " فَعَلَانٌ، فَالَانٌ، فَالَاتُنْ" في قوله:

وقع خطى في دهليز الموت
لغظ وصراخ

- ويلمك.. آخ!
- أهرب.. من هذا الباب
- أدخل. أسرع في هذا السرداب

(١) السابق: ص ٦٤٢، ٦٤٣.

(٢) السابق: ص ٤٤٤، ٤٤٥.

(٣) السابق: ص ٤٦٧ حتى ٤٦٩.

ركض وشجاراً في أقبية الموت

قتلى: سبعون

أسرى: تسعون

أكثر من تسعين جريح

الصمت الصمت

وفي المقطع الثاني جاءت التفعيلة الأخيرة من: " فَاعِلٌ، عَلَا، عَلَانٌ"، في قوله:

غاصَ في الليلِ..

وجهه طاقة الشمس للخلاص

وعلى حين غرةٍ

شهق الليل،

عندما غاص في صدره الرصاص

٧- النمط الذي ختمت نهاية سطره بسبع تفعيلات جاءت منه سبع قصائد وفي سبعة

أنماط، مثل النمط: "فَاعِلٌ، فَعِلَانٌ، فَالَانٌ، فَالَاتُنُّ، فَاعِلَاتَانٌ، فَالَاتَانٌ" جاء في

قصيدة "أعلنها"^(١)، في قوله:

ما دام لي عيناى

ما دام لي شفتاى

ويداى!

ما دامت لي.. نفسي!

أعلنها في وجه الأعداء!..

أعلنها.. حرباً شعواء

باسم الأحرار الشرفاء

عمالاً.. طلاباً.. شعراء..

أعلنها.. وليشيع من خبز العار

الجوف الجبناء.. وأعداء الشمس

ما زالت لي.. نفسي..

وستبقى كلماتي خبزاً وسلاحاً.. في أيدي الثوار!!

(١) الأعمال الكاملة: ص ١١٧، ١١٨.

| | | |
|------------------------------|---|-------------------------|
| مُتَفٍّ | ٣ | مشدوداً إلى حقيبتني |
| مُسْتَفْعٌ أَوْ مُسْتَفْعِلٌ | ٢ | .. من شدة الاعياء! |
| مُتَفَعِّلُنْ | ٣ | وأوقف الراديو بدون رغبة |
| مُتَفَعٌّ أَوْ مُتَفَعِّلٌ | ٣ | وأمصغ الخبز، بلا اشتها |
| مُتَفَعِّلُنْ | ٣ | وأشرب القهوة في تقزز |
| مُتَفَعٌّ أَوْ مُتَفَعِّلٌ | ٢ | .. وأشتم الأحياء! (١) |

في هذه القصيدة -ازدواجية التفعيلة الأخيرة- قابلية القراءة الإيقاعية للتفعيلة الأخيرة متعددة، وذلك لعدم ضبط آخر حرف في الكلمة الأخيرة في السطور الشعرية، فقد استخدم التفعيلة الأخيرة "مُتَفَعٌّ أَوْ مُتَفَعِّلٌ"، و"مُسْتَفْعٌ أَوْ مُسْتَفْعِلٌ" دون أن يخل ذلك بإيقاع القصيدة، بل في ذلك تنوع موسيقي وإيقاعي، وقد استخدم تغيرات للتفعيلة السالمة "مُسْتَفَعِّلُنْ" منتجاً تفعيلة مغيرة مبتكرة كتفعيلة أخيرة: "مُتَفٍّ، مُتَفَعٌّ، مُسْتَفْعٌ"، وقد افتتح الشاعر الإيقاع في القصيدة واختتمه بالتشكيل: "مُتَفَعِّلُنْ (مُتَفَعٌّ أَوْ مُتَفَعِّلٌ)" بوحدين إيقاعيتين كرابط إيقاعي في التشكيل الافتتاحي، وضابط إيقاعي في التشكيل الختامي.

وقد أفاد سميح القاسم من الطاقة الناتجة من التغيرات في جعل قصائده تنبض حركة، وبما أتاحتها التفعيلة السالمة من تغيرات في الأحشاء، كما في أحشاء قصيدة "لو" فاستخدم التفعيلة السالمة "مُسْتَفَعِّلُنْ" والمغيرة منها: "مُتَفَعِّلُنْ، مُسْتَفَعِّلُنْ، مُتَفَعِّلُنْ، مُتَفَعِّلُنْ"، في قوله:

تحفز للمحة.. لحرکه

في قبضة قنبلة.. وقبضة للمدفع الرشاش ل
واصبعي.. تشنُّجٌ ولهفة لضغطة على الزناد (٢)

حرك سكونيات وصورة الوحدة الإيقاعية:

| | | | | | |
|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|
| مُتَفَعِّلٌ | مُتَفَعِّلُنْ | مُتَفَعِّلُنْ | مُتَفَعِّلُنْ | مُتَفَعِّلُنْ | مُتَفَعِّلُنْ |
| مُسْتَفْعِلٌ | مُسْتَفْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ |
| مُتَفَعِّلُنْ | مُتَفَعِّلُنْ | مُتَفَعِّلُنْ | مُتَفَعِّلُنْ | مُتَفَعِّلُنْ | مُتَفَعِّلُنْ |
| مُسْتَفْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ | مُسْتَفْعِلُنْ |

(١) السابق: ص ٤٤٨.

(٢) السابق: ص ١٢٥.

لُنْ مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ مُتَفَعِّلُنْ

القصيدة تموج بالحركة المتموجة السريعة، فقد تولد الإيقاع في هذه السطور من الحركة التلقائية المتداعية لحظة ولادة النص، من غير تدخل عقلي في استخراجها بهذا التشكيل الإيقاعي، فقد تولدت في الحشو عن الوحدة الإيقاعية السالمة "الأم" الوحدة المغيرة منها بحذف أحد السواكن الثاني والرابع أو الثاني والرابع معاً -باعتقاد أن الوحدة المغيرة "مُتَعِّلُنْ" تأتي في الحشو وكوحدة أخيرة-، أو قطع الساكن الأخير من الوحدة المغيرة "مُتَفَعِّلُنْ" لتنتج وحدة متحررة من السكون في نهايتها "مُتَفَعِّلُنْ" وهي وحدة مغيرة غير متداولة، ولكننا إذا اعتمدنا الوقف عند الكلمة الأولى من السطر الأول "تحفز" وأعطيناها عند إقائنا وقفة تشيع الحركة الأخيرة فتصبح الوحدة الإيقاعية "مُتَفَعِّلُنْ" وهي معتمدة في كتب العروض، وكذلك قطع الساكن الأخيرة من الوحدة السالمة وتسكين ما قبله وحذف الساكن الثاني فتكون الوحدة الإيقاعية الأخيرة "مُتَفَعِّلُنْ"، فهي لم تسلم من التغير كذلك، بحذف أحد السواكن، هذه الحركة المسيطرة في هذه السطور جاءت من تكاتف المعنى مع الموسيقى فقد جاء الفعل الذي سيطر على حركة الأفكار في المقطع، باستدعاء الفعل الماضي "تحفز" إلى النص ليمارس فعله وحركته المنتظرة في المستقبل الذي استدعى الأسماء التالية: "لمحة، لحركة، للمدفع، لضغطة" مسبوقة بلام جاءت لتؤكد الصراع الداخلي الذي تفجر كانفجار حرف القاف في السطر الثاني بكلماته، وهذا الفعل الذي تنبأ بالصراع مارس الحركة الناتجة عنه في السطور السابقة، فهو ينحاز بظله المتحفز المترقب في السطرين التاليين للسطور السابقة، في قوله:

لموسمٍ.. من بعدهِ مواسمِ الحصادِ

من بعدهِ .. شقشقةُ الفراخِ في العشاشِ!^(١)

إلى المستقبل الذي يطمح إليه الشاعر، أو النتيجة المرتقبة من هذا الصراع، فالفعل "تحفز" يستدعي كلمة "لموسمٍ.. و"موسم الحصاد" وهذا الاستدعاء يؤكد الانتصار في هذا الصراع لأن الحصاد لن يكون إلا بعد التمكن من الأرض، ويتعجب الشاعر للسلام الذي يراه الشاعر نهاية حتمية للصراع الذي يراه في "شقشقة الفراخ في العشاش!"، هذه هي الحركة المسيطرة في هذه السطور، صورة للفعل البشري لحظة الذروة والتوتر المحفز في محاولة التمسك بالحياة من أجل البقاء.

وقد اعتمد سميح القاسم النقاء الساكنين نهايةً لسطوره الشعرية، كما في قوله:

دوريةُ البوليس لا تنامُ

(١) نفسه.

التفعيلة في السطر الشعري له بعد إيقاعي فقد اعتمد الشاعر في الإيقاع العام لقصيدة "أطفال ١٩٤٨م" على تكرار التفعيلة في السطر الشعري أربع مرات، التزم ذلك، إلا في السطور التالية:

عدد التفعيلة

| | |
|---|--|
| ١ | يا اخوتي! |
| ٤ | آباؤنا لم يغرسوا غير الأساطير السقيمة |
| ٣ | واليتيم.. والرؤيا العقيمة ^(١) |

كأنه يبرز التشتت والإحباط والعقم في هذه الدفقة الشعرية، فالحزن في المقطع ينبع من التردد الصوتي للمقطع (س، م، ه/ه) في نهاية السطرين الثاني والثالث، وسيطرة حرف السين في السطر الثاني، وليس من عدد التفعيلات المتنوعة في السطر الشعري الذي أضفى بطناً على النص، ليؤكد أجواء الحزن، نتيجة المعاناة التي وجدنا فيها في نكبة (١٩٤٨م)، ونفاق الإحباط الذي ولد العقم في الرؤيا تجاه مستقبل فلسطين.

اعتمد السطر الشعري المكتفي في الموسيقى والمعنى، الذي جاء مميزاً لإيقاع كل قصيدة ورد فيها، كما في قوله:

غنيت مرتجلاً على هذى الربابة، ألف عام!^(٢)
وجهي نقيٌّ مثل غيمة^(٣)
أشجار قلبي عسلتُ فيها ثمار الفاجعة^(٤)

وقد جاءت قصيدة من سطر شعري واحد، من تكرار التفعيلة السالمة والمغيرة، معتمداً على الإيقاع المترام من معنى العنوان في قصيدة "ضيق":

لمحاكم التفتيش أشكو!^(٥)

وقد استعان الشاعر بالتداخل بأنواعه "بطريقة لم تكن معروفة في الشعر العمودي، وذلك بامتداده حتى يشمل القصيدة كلها، أو يشمل أجزاء كثيرة منها"^(١)، ليجري جمالية الإيقاع،

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣٠.

(٢) السابق: ص ٢٨٨.

(٣) السابق: ص ٣٦٤.

(٤) السابق: ص ٥٤١.

(٥) السابق: ص ٥٤٤.

فقد تداخلت التفعيلة بين سطرين "التدوير" لنتج سطوراً موسيقية "مدورة" كتبت على سطرين وثلاثة وأربعة وخمسة سطور، متنوعة في عدد التفعيلة في كل سطرٍ موسيقي، كما في هذه السطور الأربعة التي تعبر عن سطر موسيقي "مدور" من ثماني تفعيلات:

ويداي خلف الظهر يا وطني
مقيدتان،
والأوتارُ يا وطني مصادرةً
ولكني أغني^(٢)

اعتمد الشاعر ظاهرة التدوير بين السطور في بناءه قصيدة "قصة المدينة" و"في العواصف"، فقد اعتمد سطرين متداخلين ليكونا سطرًا موسيقيًا واحدًا، في قصيدة "قصة المدينة" فهي كتبت على ثمانية سطور، ونتيجة التداخل فهي تتكون من أربعة سطور موسيقية فقط، وقد بنى منظومته على ذلك:

كانت هناك مدينة زرقاء
تحلم بالأجانب
.....الخ.^(٣)

واعتمد النوع الثاني من التداخل -التضمين- الدلالي ليرز تلاحم السطور الشعرية، في قوله:

إني أحسُ دبيبهم
في جبتهتي إني أحسُ دبيبهم..
يدوي، وفي مجرى الدماء!^(٤)

وكثيرا ما يأتي التداخل التركيبي، والموسيقي معاً، في قوله:

أنا لم أزل في وجهك المجدور
يا نار الأعاجم

(١) ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي: عبد الهادي عبد الله عطية، بستان المعرفة لطبع ونشر وتوزيع الكتب، كفر الدوار - الحقائق، ٢٠٠٢م: ص ١٩٨.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٤٠١.

(٣) السابق: ص ٤٨١.

(٤) السابق: ص ١٩٣.

شعباً يدافع عن حشاشته وتاريخاً يقاوم!!^(١)

فقد أفاد الشاعر من التداخل الموسيقي في السطر الأول والثاني منتجاً سطرًا موسيقيًا، تداخل بالتركيب مع السطر الشعري الأخير، - التمازج الموسيقي من السطرين الموسيقي والشعري- أنتج إيقاعًا لدفقة كتبت على ثلاثة سطور، وقد استخدم السكون العارض في نهاية كلمة "الأعجم" و"يقاوم" ليضبط به التفعيلة الأخيرة في السطرين، ويؤكد الدفقة الموسيقية والإيقاع المتناسق من تعدد وتنوع تفعيلة الكامل.

وقد استغل التداوير وتوزيعه على سطورٍ متعددة ليكون جملة موسيقية كتبت على خمسة سطور، في قوله:

التفعيلة الأخيرة

ستون ألفاً بين مليون.. ǁ

وماذا؟ ǁ

نحنُ أهلُ السيفِ ǁ

ملقى الضيفِ ǁ

مُتَفَاعِلَاتُنْ

مأوى الجار.. إن جارَ الزمانِ!^(٢)

فقد أنتج هذا التداخل من التفعيلة المتداخلة بين السطور الشعرية جملةً موسيقية تتكون من ثماني وحدات إيقاعية مغيرة، تقرأ على نفس شعري واحد، وذلك ما يؤكد أن الدفقة الشعورية متوحدة مع الذكريات، التي تحتاج منا إلى تذكرها بسرعة، لملاحقتها في الذاكرة، في محاولة رصدها قبل أن تتلاشى وإن كانت قريبة.

وقد استخدم تداخلًا آخر في قصيدة "انتظرنى" يوهم القارئ عدم تداخل الكلمة، كما في قوله:

وطن العواصفِ والصواعقِ والليالي

البارده^(٣)

كل سطر قائم بذاته من الناحية الموسيقية، فإن قرأنا كلَّ سطرٍ على حدة، السطر الأول كما هو ووقفنا عند كلمة "الليالي" -فذلك لا بأس به-، لأنها وقفة تنتهي بوحدة إيقاعية مرفلة،

(١) السابق: ص ٤٨١.

(٢) السابق: ص ٣٥٢.

(٣) السابق: ص ٤٠٢.

وإذا قرانا "الباردة" سطرًا فهي وحدة إيقاعية موسيقية قائمة بذاتها، تضبط الإيقاع الموسيقي حينها، فكتابة هذه السطور على هذا الشكل صحيح، ولكننا لا نحتاج لهذه الوقفة الطويلة لأنها تعيق المعنى، فالقراءة عليها أن تكون على نفس واحد، وأن نجمع بين السطرين وقراءتهما سطرًا واحدًا، وبذلك يكون التداخل الموسيقي حاصلًا، ويجب كتابتهما في سطرٍ واحد، أو كما يلي:

وطن العواصفِ والصواعقِ والليالي الـ ببارده

٥ - إيقاع تفعيلة الوافر "مُفَاعَلْتُنْ":

نظم سميح القاسم سبع عشرة قصيدة على تفعيلة الوافر "مُفَاعَلْتُنْ" بنسبة ٦,٧١٩% لقصائد شعر التفعيلة، وبنسبة ٥,٨٨٢% بالنسبة للقائد في الأعمال الكاملة المجلد الأول، وجاءت الأحشاء من التفعيلة السالمة "مُفَاعَلْتُنْ" والمغيرة منها "مُفَاعَلْتُنْ، مُفَاعَلْتُ، فَاعَلْتُنْ" في جميع القصائد، وجعل لكل قصيدة هندسة خاصة بها، وقد جاءت التفعيلة الأخيرة الضابطة لإيقاع السطور الشعرية في أحد عشر نمطًا من: "مُفَاعَلْتُنْ، مُفَاعَلْتُنْ، مُفَاعَلْتَانْ، مُفَاعَلْتَانْ، فَاعَلْتُنْ، فَالَانْ، فَاعَلْتَانْ، مُفَاعَلْتُ" وجاءت الأنماط متنوعة من: "تفعيلة، وتفعيلتين، وثلاث، وأربع وخمس تفعيلات"، في نهاية سطور القصائد، وأهم الظواهر الإيقاعية في القصائد:

في قصيدة "الحاصد الأول" جاءت التفعيلة الإيقاعية السالمة "مُفَاعَلْتُنْ" في نهاية السطر قبل الأخير من القصيدة، ولكن السطر تداخل مع السطر الذي يليه -والذي قبله- بالمعنى، لذلك قد اعتمدنا التفعيلة الأخيرة "مُفَاعَلْتُنْ" الناتجة من الدفقة الشعرية التي تتكون من ثلاثة سطور متداخلة في المعنى، لتكون التفعيلة الأخيرة "مُفَاعَلْتُنْ" ضابطة للأحشاء وللدفقة الشعرية، لذلك جعلنا هذه القصيدة ضمن إيقاع التفعيلة الأخيرة "مُفَاعَلْتُنْ":

أنا شعبي،

يدٌ للسلم أبسطها..

وأقبضُ في يدِ نعشا! (١)

(١) السابق: ص ١٩٠.

وارتكزت الخاتمة الإيقاعية في نهاية قصيدة "صقر قريش" على الدفقة الشعرية في

قوله:

ونفسي - رغم دهر البين
رغم الريح والمنفى
ورغم مرارة التشريد،
تدرك.. تدرك الدربا! (١)

يلاحظ استخدام التفعيلة السالمة "مُفَاعَلْتُنْ" فاتحة موسيقية في بداية سطور قصيدة "الطفل الذي ضحك لأمه المقتولة":

وفاجأ بضع أزهار،
مبعثرة على صدر (٢)

ولكن الشاعر لم يكتف بتداخل للتفعيلة الإيقاعية فقط، وتداخل المعنى في السطر الموسيقي والشعري أيضاً، بل بهما أنتجت الدفقة الموسيقية الشعرية، التي تتكون من سطرين موسيقيين من تفعيلتين وأربع بالترتيب:

عدد الوحدة

وماذا؟
حِينَ، فِي وَطْنِي
يَمُوتُ بِجُوعِهِ الدَّوْرِيُّ
مَنْفِيًّا، بِلَا كَفْنٍ! (٣)

٢

٤

تفردت قصيدة "الميلاد" بالتفعيلة المغيرة "مُفَاعَلْتُ، فَاعَلْتُنْ" في أحشائها في السطر الشعري والموسيقي:

١ - السطر الشعري، يتكون من ثلاث تفعيلات إيقاعية:

ولا جنديُّنا المجهول في حطين (٤) مُفَاعَلْتُنْ مُفَاعَلْتُنْ مُفَاعَلْتَانْ

(١) الأعمال الكاملة: ص ١٢٠.

(٢) السابق: ص ٢٨٠.

(٣) السابق: ص ١٥٤.

(٤) السابق: ص ٥٦٣، ٥٦٤.

٢- السطر الموسيقي يتكون من أربع تفعيلات إيقاعية:

وناداني فراخي الزغب.. ǀ مَفَاعَلْتُنْ مَفَاعَلْتُنْ مَفَاعَلْتُنْ مَفَاعَلْتُنْ م
- لا ماء، ولا شجر^(١) فَاعَلْتُنْ مَفَاعَلْتُنْ

أما قصيدة "لمن أعطيك؟" فقد خلت من السطور الموسيقية الناتجة من التفعيلة الإيقاعية المتداخلة، ولكن القصيدة اعتمدت بخلاف سابقاتها على إيقاع الجملة الشعرية بدفقاتها الشعرية، المتداخلة في المعنى المرتكزة على كلمة "أتذكر":

أتذكر رنة الجرس
وعهد الكتب والزملاء.. والحلوه
يجيء بثوبها الكاكي.. بلا حرس!
أتذكر حصة التاريخ.. والأستاذ يشتبه
فبينهانا بإصبعه،

عن اللفات والبسمات..

ويزجرنا: كفى انتبهوا..

كفى.. انتبهوا!

فالدفقة الشعرية السابقة تعبر عن جملتين شعريتين الأولى من ثلاثة سطور شعرية بثماني تفعيلات إيقاعية بدأت بكلمة "أتذكر" وانتهت بكلمة "حرس!"، والجملة الشعرية الثانية تعبر عنها باقي السطور الشعرية بإحدى عشرة تفعيلة إيقاعية.

ولكن هناك ملاحظة إيقاعية حيث استخدم سميح القاسم النقط (...) كوقفة ختامية داخل السطر مما جعلنا نشبع الحركة بنهاية الكلمة ليستقيم الوزن:

لبضع دقائق... أحظى بصحبتها^(٢) .// ٠///٠// ٠/٠/ ٠///٠//

وكذلك استخدم النقط في قصيدة "الميلاد":

لآخر مرة في العمر.. نصب الرمس^(٣)

(١) السابق: ص ١٦٧.

(٢) السابق: ص ٢٠٦.

(٣) السابق: ص ١٦٨.

في هذا السطر يجوز عدم إشباع الحركة الأخيرة من كلمة "العمر"، فتكون التفعيلة "مُفَاعَلْتُ" وهي جائزة في الحشو، أما إعطاء الوند وقفة نتيجة إشباع الحركة الأخيرة حرفاً، في كلمة "دقائق" هذا يجعل من النقط ضابطاً إيقاعياً للتفعيلة الإيقاعية، ووقفة لازمة ليشتبع الحركة الأخيرة حرفاً ليستقيم الوزن، وإلا كان خلل.

ومن الظواهر البارزة اعتماد التفعيلة الإيقاعية كلمة، لتكون إيقاع السطر في قصيدة "عزيزي إيفان ألسبيفتش أكتوبر":

التفعيلة الإيقاعية

| | |
|-------------------------|-------------|
| هُجُوتُ | مُفَاعَلُ |
| نَادَيْتُ | فَاعَلْتُنْ |
| دَعَوْتُ ^(١) | مُفَاعَلُ |

وقد نوع الشاعر في مناطق تدخل التفعيلة الإيقاعية للسطر الموسيقي "المدور"، فقد جاء جزء من التفعيلة: "مُ، مُفَا، مُفَاعَ، مُفَاعَلُ" في نهاية السطر الأول، وبقية التفعيلة في بداية السطر الثاني، كالتالي: "فَاعَلْتُنْ، عَلْتُنْ، لَنْتُنْ، تَنْ" بالترتيب، فقد أفاد من جميع مناطق التداخل الموسيقي المتاحة للتفعيلة، مما أثرى النسق الإيقاعي للسطر الموسيقي وذلك بحسب الدقة الموسيقية لكل قصيدة، وأفاد من موقع التفعيلة بالنسبة لمثيلاتها في تداخله مما أثرى الفاعلية الإيقاعية للسطر الموسيقي "المدور"، بعدم توقع مناطق التداخل بالنسبة للتفعيلة وبالنسبة لموقعها لباقي التفعيلات في السطر، بتفعيلاته المتعددة، فقد أفاد الشاعر في قصيدة "عزيزي إيفان ألسبيفتش أكتوبر" من مناطق التداخل المتاحة للتفعيلة، ليكون السطر الموسيقي "المدور" الذي كتب على سطرين من أربع تفعيلات إيقاعية، كما في قوله:

| | |
|---|-------------|
| هُجُوتُ الشُّوكِ | مُ |
| يَغْتَالُ الزَّنَابِقُ فِي بَسَاتِينِي ^(٢) | فَاعَلْتُنْ |

| | |
|---|----------|
| مِنَ الْهِنْدِ الشُّقِيَّةِ جَاءَنِي | مُفَا |
| مِنَ مِصْرٍ مِنْ لِبْنَانِ ^(٣) | عَلْتُنْ |

(١) السابق: ص ٣٢٨.

(٢) السابق: ص ٣٢٨.

(٣) السابق: ص ٣٢٩.

وعن قصر الشتاء،
وعن صراع الجوع والأجيال^(١)

مُفَاعَ
لَتُنْ

٦- إيقاع تفعيلة المتقارب "فَعُولُنْ":

لقد نظم سميح القاسم على تفعيلة المتقارب ست قصائد بنسبة ٢,٣٧١% بالنسبة لقصائد شعر التفعيلة، وبنسبة ٢,٠٧٦% بالنسبة للقصائد في الأعمال الكاملة المجلد الأول، وقد اعتمد الإيقاع في القصائد على تكرار التفعيلة "فَعُولُنْ" في السطر الشعري والموسيقي، وجاءت أحشاؤها من التفعيلة السالمة "فَعُولُنْ"، والمغيرة منها "فَعُولُ"، ولم تخرج التفعيلة الأخيرة السالمة والمغيرة عن: "فَعُولُنْ، فَعُولُ، فَعُو"، في نهاية السطور، فجاءت التفعيلة الأخيرة للقصائد في نمطين بهندسة متنوعة من أصل ست قصائد، وجاءت الأنماط الإيقاعية متنوعة في التفعيلة الأخيرة، واعتمد السكون في نهاية سطور قصائده، كضابط إيقاعي للتفعيلة الإيقاعية الأخيرة، ومن الأنماط الإيقاعية للتفعيلة الأخيرة المألوفة في قصائده:

- النمط الأول: (فَعُولُنْ، فَعُو)، في خمس قصائد وهي: "نناديك، مكافأة..، لا تحرميني، حوار مع شمس أريحا، عودة المراثي"^(٢)، وقد استخدم التفعيلة السالمة "فَعُولُنْ" والمغيرة منها "فَعُولُ"، في حشو معظم القصيدة، كما ناب عن التفعيلة السالمة والتفعيلة المغيرة "فَعُو" في نهاية السطور الشعرية، كما في قصيدة "عودة المراثي":

| عدد الوحدة | الوحدة الأخيرة | |
|------------|----------------|---|
| ٤ | فَعُولُنْ | أعدتُ جميع المراثي القديمة |
| ٣ | فَعُو | إلى ربّها نادمة |
| ٣ | فَعُولُنْ | ويوم اكتشفت الجريمة |
| ٥ | فَعُو | وجدت المراثي على جبهتي غائمة.. ^(٣) |

فقد استخدم الشاعر التفعيلة الإيقاعية السالمة "فَعُولُنْ" واعتمد عليها في الحشو، وكذلك استخدم التفعيلة المغيرة "فَعُولُ" مرة واحدة في بداية السطر الأول من القصيدة، جاءت لتسرع من الإيقاع الموسيقي بحذف ساكن التفعيلة الإيقاعية السالمة الأخير، وناب بين التفعيلة السالمة "فَعُولُنْ" والمغيرة "فَعُو" في نهاية سطور الشعرية، ونوع في عدد التفعيلة الإيقاعية في

(١) السابق: ص ٢٢٦.

(٢) السابق: بالترتيب ص (١٩٩، ٣٩٤، ٥٢٤، ٥٩٦، ٦١٠).

(٣) السابق: ص ٦١٠.

كل سطر شعري، مما أضفى نمطاً إيقاعياً متميزاً لهذه القصيدة، وأخرجها من الرتابة الإيقاعية بتنوع التفعيلة الإيقاعية في الحشو والتفعيلة الأخيرة في السطور الشعرية.

أما قصيدة "لا تحرميني" فقد استخدم التفعيلة السالمة "فَعُولُنْ" فقط في حشو السطور الشعرية، ولم يعتمد الشاعر التداخل الموسيقي للتفعيلة الإيقاعية، ولكنه استعان بتداخل المعنى "التضمين"، وقد نوع في استخدامه للتفعيلة الإيقاعية في السطور الشعرية:

| التفعيلة الأخيرة | عدد التفعيلة | |
|------------------|--------------|-------------------------------|
| فَعُولُنْ | ٢ | إذا صرتُ كفوًّا |
| فَعُو | ٤ | لأن تسكبي دمة واحدة |
| فَعُو | ٣ | على جنّتي العائده |
| فَعُولُنْ | ٣ | فلا توصدي باب سرّك |
| فَعُو | ٥ | ولا تحرمي زوجك الحبّ والمائده |
| فَعُولُنْ | ٤ | وحلمًا قصيرًا على دفءِ صدرك |
| فَعُو | ٣ | أنا الرحلة الخالده |
| فَعُو | ٣ | أنا العوده الخالده |
| فَعُولُنْ | ٢ | فلا تحرميني.. ^(١) |

ولم يستخدم التداخل الموسيقي للتفعيلة الإيقاعية في القصائد، إلا في قصيدة "تناديك" استفاد من التداخل الموسيقي والمعنى كما في قوله:

بدونِ قرارٍ

وبعضِ شرّاعٍ يحشرجُ في اللجّ:

أينَ الفرارُ؟!^(٢)

- النمط الثاني: (فَعُولُنْ، فَعُولُ، فَعُو)، في قصيدة: "رماد"^(٣)، جاءت أحشأؤها من التفعيلة السالمة "فَعُولُنْ" والتفعيلة المغيرة "فَعُولُ" وقد نوع سميح القاسم في عدد التفعيلة الإيقاعية وجاءت: (٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧) في السطر الشعري بالترتيب، كما في قوله:

عدد التفعيلة الأخيرة

(١) الأعمال الكاملة: ص ٥٢٤.

(٢) السابق: ص ١٩٩.

(٣) السابق: ص ٧٩، ٨٠.

| | | |
|-----------|---|---|
| فَعُولٌ | ٢ | ألا تشعرين؟ |
| فَعُولٌ | ٣ | بأنا فقدنا الكثير |
| فَعُولٌ | ٤ | وصار كلاماً هوأنا الكثير ^(١) |
| فَعُولُنْ | ٥ | ولا أمنيات.. ولا همسات مثيره! |
| فَعُولُنْ | ٦ | وأن جواباتنا أصبحت لفتات بعيده |
| فَعُو | ٧ | كعبٍ ثقيل.. نخلص منه كواهلنا المتعبه ^(٢) |

فقد اعتمد إيقاع القصيدة على الجملة الشعرية المتداخلة السطور في المعنى، فقد جاءت السطور الثلاثة الأولى دفقة شعرية نتيجة التداخل الناتج من المعنى، وجاء البياض وقفهً ليريحنا من وطأة الكلمات الحزينة على النفس ويمهد للدفقة الشعرية الثانية المتعبة، ويتداخل اللفظان في المعنى نتجت الجملة الشعرية التي تحتوي الإيقاع، فقد أضفى الإحباط النفسي مع الأثر الموسيقي والإيقاعي المتراكم حالة من التعب والعبء الثقيل الذي على قلوبنا، نتمنى أن نزيحه ولكننا لا نستطيع أن نتخلص منه أو نبعده "عن كواهلنا المتعبة".

ثانياً - البحور الممزوجة:

تعتمد على تكرار أكثر من تفعيلية في السطر الواحد في إيقاع شعر التفعيلة بحيث يقوم "على تنويع التفعيلة في السطر الشعري أو في القصيدة، وهنا يستعين الشاعر ببعض البحور الممزوجة، فيستخدم في القصيدة تفعيلتين، تتكرر إحداها في "حشو" كل سطرٍ عددًا من المرات، وتصبح الثانية بمنزلة الضرب -التفعيلة الأخيرة-، له، وهكذا إلى نهاية القصيدة"^(٣) وقد تتكرر التفعيلتان في الأحشاء واعتماد إحدى التفعيلتين كوحدة أخيرة، أو الاثنتين معاً، وقد استخدم سميح القاسم أربعة بحور ممزوجة معتمداً على إيقاع تفعيلتي هذه البحور، وهي:

١ - إيقاع تفعيلتي السريع "مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ":

يعتمد إيقاع نمط السريع في شعر التفعيلة على تكرار التفعيلة السالمة "مُسْتَفْعِلُنْ" والمغيرة منها "مُتَفْعِلُنْ، مُسْتَعِلُنْ" في أحشاء القصيدة، والتفعيلة الأخيرة "فَاعِلُنْ" والمغيرة منها في نهاية

(١) السابق: ص ٧٩.

(٢) السابق: ص ٨٠.

(٣) موسيقا الشعر العربي: ص ٢١٣.

السطور ضابطة للإيقاع المنذفع من أحشائها الإيقاعية، فالسريع "من حيث إيقاعه واضح بفضل اطراد مستفعلن -في الحشو-، كما أنه متنوع بفضل فاعلن التي تنتوع كثيراً بفعل -التغيرات- (..) وهي ضابط الإيقاع الذي يبدو سريعاً في الحشو"^(١) بسبب التغيرات الحاصلة للتفعيلة فالشاعر المجيد "بفطرته المرهفة -يعرف- أنها تولف وحدات نغمية تشكيل إيقاعاً يرتاح إليه ويرضيه انسجامه، لأنها تحقق شرطاً أساسياً من شروط الانسجام الإيقاعي"^(٢) في القصائد التي تعتمد تكرار التفعيلة الإيقاعية للسريع.

وقد نظم سميح القاسم تسع قصائد على اطراد تفعيلتي السريع بنسبة ٣,٥٥٧% بالنسبة لقصائد شعر التفعيلة، وبنسبة ٣,١١٤% بالنسبة لقصائد الأعمال الكاملة (المجلد الأول)، وقد جاءت أحشاء القصائد من التفعيلة السالمة "مُسْتَفْعَلُنْ" والمغيرة منها "مُتَفَعِّلُنْ، مُسْتَعْلُنْ"، ولم تخرج التفعيلة الأخيرة السالمة والمغيرة عن: "فَاعِلُنْ، فَاعِلْ، فَاعِلَانْ، فَالَانْ" في نهاية السطور، فجاءت التفعيلة الأخيرة للقصائد في خمسة أنماط بهندسة متنوعة من أصل تسع قصائد، وجاءت الأنماط الإيقاعية متنوعة في التفعيلة الأخيرة، كالتالي:

النمط الأول جاءت فيه التفعيلة ضابطة لنهاية السطور الشعرية مرة واحدة، وجاءت منه ثلاث قصائد في ثلاثة أنماط، هي: "فَاعِلُنْ، فَاعِلْ، فَاعِلَانْ"، وقد اعتمد الشاعر في قصيدة "أوراق اعتماد" السكون العارض نهاية للسطور الشعرية، وجاء سطرٌ متداخلٌ في الموسيقى، كالتالي:

فانتظري،

يوماً على الرابعة^(٣)

فالسطر الأول والثاني يمثلان السطر الموسيقي المتداخل من الناحية الإيقاعية، وذلك لأنهما متداخلان في الموسيقى التي تنتج سطر السريع باطراد التفعيلتين "مُسْتَفْعَلُنْ" و"فَاعِلُنْ"، فقد جاء السطر الأول بتفعيلة واحدة "مُسْتَفْعَلُنْ" فهو احتاج إلى استكمال الموسيقى لإيقاع سطر السريع، من تداخله بالسطر الثاني الذي يتكون من التشكيل: "مُسْتَفْعَلُنْ فَاعِلُنْ"، فجاءت التفعيلة الأولى حشواً، والثانية كضابط إيقاعي ونهاية لسطر السريع، وهذا ما يؤكد تداخل المعنى فالانتظار يحتاج إلى زمن "يوماً" كحد أقصى ليكون فعلياً، فقد تعمد تقسيم السطر الموسيقي

(١) العروض وإيقاع الشعر العربي (محاولة لإنتاج معرفة علمية): ص ٥٣.

(٢) في البنية الإيقاعية للشعر العربي: ص ٧٥.

(٣) الأعمال الكاملة: ص ٥٧٧.

بوقفته (الفاصلة) الدلالية، وصورته المنشورة على سطرين، ليرز القيمة الإيقاعية والدلالية للسطر، عن باقي السطور الشعرية في القصيدة.

أما قصيدة "الخبية": فقد استخدم الشاعر "فَاعِلُنْ" كرابطٍ إيقاعي في أحشائها، والمغيرة "فَاعِلَانْ" كضابطٍ ختامي لنهاية السطر الشعري والموسيقي:

وقفت في الدَّورِ ٥

لكي أشترى خبزاً لأطفالي، ٥

ومرت سنين..

وحين صار الدور لي، ٥

قلبوا ما في يدي من عملةٍ ٥

ساخرين:

تبدلت عمَلتنا يا حزين! (١)

فقد اعتمدت القصيدة على سطرين موسيقيين "مدورين" وثالث شعري، نتج السطر الموسيقي الأول من تداخل للتعيلة "مُسْتَعْلُنْ"، واستخدم الوحدة الإيقاعية "فَاعِلُنْ" في حشو السطر الثاني كرابطٍ إيقاعي، لينتج سطرًا موسيقيًا من ثلاثة سطور من ست تفعيلات، والسطر الموسيقي الآخر ناتج من التداخل الإيقاعي لموسيقى السطر الشعري لثلاثة سطور، وكذلك تداخل في المعنى، وقد اعتمد التعيلة "فَاعِلُنْ" كرابطٍ إيقاعي، لينتج سطرًا موسيقيًا من ست تفعيلات كتبت على ثلاثة سطور، أما السطر الشعري الأخير يتكون من ثلاث تفعيلات، وجاءت التعيلة المألوفة "فَاعِلَانْ" ضابطًا إيقاعيًا للسطرين الموسيقيين والسطر الشعري معًا.

النمط الثاني جاءت فيه التعيلة مرتين في نهاية السطر الشعري، وجاءت منه ست قصائد في ثلاثة أنماط إيقاعية متنوعة وهي: "فَاعِلُنْ، فَاعِلَانْ"، "فَاعِلُنْ، فَاعِلْ"، "فَاعِلَانْ، فَاعِلَانْ"، وقد جاء النمط الأول من أربع قصائد وهي: "الرعب، بعث، مع سبق الإصرار، صفقة" (٢)، على النمط الإيقاعي للتعيلة الأخيرة المألوفة: "فَاعِلُنْ، فَاعِلَانْ"، وقد التزم في القصائد التعيلة السالمة "مُسْتَعْلُنْ" وسيطرت المغيرة منها: "مُسْتَعْلُنْ، مُتَّفَعْلُنْ"، في أحشاء السطور الشعرية - الشعرية والموسيقية في منظومتي "صفقة وبعث" -، وقد التزم في السطر ثلاث تفعيلات في قصيدتين: "الموت مع سبق الإصرار، صفقة"، وقد نوع في التعيلة الأخيرة

(١) السابق: ص ٤٩٦.

(٢) السابق: بالترتيب ص (٤١٩، ٤٨٢، ٤٨٩، ٥٩٩).

وتفردت قصيدة "صفقة" عن سابقتها بسطرين تجمعهما تفعيلة واحدة أظهرت سطرًا موسيقيًا افتتاحيًا لإيقاع القصيدة، وباقي السطور جاءت سطورًا شعرية من ثلاث تفعيلات لكل سطر:

في البدء

قال السيد المحترم:

سأشترى صوتك هذا.. بكم؟

قلتُ: بشبرٍ واحد من بلاد^(١)

وقد نوع سميح القاسم في عدد التفعيلات الإيقاعية -تفعلتين أو ثلاث- في أحشاء

قصيدة "الرعب":

حين تغيبُ الشمسُ. قالوا. أغيب

في حجرةٍ من وطن!^(٢)

نوع في عدد التفعيلة الإيقاعية "مُسْتَفْعَلُنْ" والمغيرة منها في الأحشاء، فقد جاءت مرة واحدة ومرتين في السطر الشعري، واعتمد في نهاية السطور التفعيلة الإيقاعية المألوفة، السالمة "فَاعِلُنْ" والمغيرة منها "فَاعِلَانْ" في نهاية السطور.

واعتمد التداخل الموسيقي لإيقاع تفعيلة السطر الشعري للسريع في قصيدة "بعث":

تخبر عني جثتي،

أن يكون^(٣)

فقد جاء السطر الأول ينتهي بتفعيلة "مُسْتَفْعَلُنْ" المختصة بالأحشاء، فهو لم ينته موسيقيًا بل يحتاج للوحدة الضابطة في السطر التالي له "فاعلان" وبذلك يكتفي السطر موسيقيًا بذاته، باعتماد السطرين سطرًا موسيقيًا.

واعتمد التداخل الموسيقي للتفعيلة "التدوير" بين سطرين لينتج سطرًا موسيقيًا:

من ريشها الدامي،

جناح الوطن^(٤)

(١) الأعمال الكاملة: ص ٥٩٩.

(٢) السابق: ص ٤١٩.

(٣) السابق: ص ٤٨٢.

(٤) السابق: ص ٤٨٢.

فقد انتهى السطر الأول بـ "مُسْتَفْعَلٌ" بجزءٍ من التفعيلة الإيقاعية "مُسْتَفْعَلُنْ" التي تستخدم في الأحشاء فقط، وجاء باقي التفعيلة في السطر الذي يليها مكملًا إياها "عِلُنْ"، وانتهى السطر الموسيقي بالتفعيلة الأخيرة "فَاعِلُنْ" الضابطة لإيقاع السطر، وجاءت الفاصلة كرابط إيقاعي وليست لوقف دلالية، هذا ما يؤكد تداخل المعنى في التركيب النحوي للجملة، والتداخل الموسيقي.

وقد التزم الشاعر في قصيدة "متى؟"، تفعيلة إيقاعية واحدة في الأحشاء وناوب بين التفعيلة الأخيرة المألوفة "فَاعِلٌ" والجديدة نتيجة السكون "فَالَانٌ" في نهاية السطور الشعرية:

الوحدة الأخيرة

| | |
|----------|-------------------------------|
| فَالَانُ | حين تميلُ الشمسُ |
| فَاعِلٌ | مكسورةُ الظهرِ |
| فَالَانُ | أقولُ: كُنَّا أَمْسُ |
| فَاعِلٌ | في أولِ الدهرِ ^(١) |

لقد نوع الشاعر في تفعيلة الأحشاء، فجاءت التفعيلة السالمة "مُسْتَفْعَلُنْ" في السطور التي تضبطها التفعيلة الأخيرة "فَاعِلٌ"، وجاءت التفعيلة المغيرة "مُتَفَعِّلُنْ، مُسْتَعْلُنْ" في السطور التي تضبطها التفعيلة الأخيرة "فَالَانُ"، وبذلك قد وازن في السواكن -السكته- في كل سطر ولكنه وزعها بطرق متميزة في السطور التي تحتوي التفعيلة المغيرة، فقد جاءت تفعيلة الحشو في السطر الأول مغيرة "مُسْتَعْلُنْ" -حذف الساكن الرابع-، وكذلك السطر الثالث جاءت التفعيلة المغيرة "مُتَفَعِّلُنْ" -حذف الساكن الثاني- في الحشو، وقد عوض هذا النقص بالساكن في التفعيلة الضابطة "فَالَانُ" مما أثرى ونوع في النغمة الموسيقية لكل سطر ضمن الدفقة الشعرية المتوازنة في البنية الإيقاعية.

٢- إيقاع تفعيلتي البسيط "مُسْتَفْعَلُنْ فَاعِلُنْ":

وقد نظم سميح القاسم قصيدتين على اطراد تفعيلتي البسيط "مُسْتَفْعَلُنْ فَاعِلُنْ" بنسبة ٠,٧٩% بالنسبة لقصائد شعر التفعيلة، وبنسبة ٠,٦٩٢% بالنسبة لقصائد الأعمال الكاملة، وقد جاءت أحشاء القصائد من التفعيلة السالمة "مُسْتَفْعَلُنْ" و"فَاعِلُنْ" والمغيرة منهما "مُتَفَعِّلُنْ، مُسْتَعْلُنْ"، ولم تخرج التفعيلة الأخيرة عن: "فَعْلُنْ، فَعْلُنْ، فَعْلُنْ، فَعْلُنْ، فَعْلَانُ، عَوْلَانُ،

(١) السابق: ص ٣٧٠.

عولانن، مُتَفَعِّلَانْ" في نهاية السطور، فجاءت التفعيلة الأخيرة للقصيدتين بهندسة متنوعة منتجةً أنماطاً إيقاعية متنوعة، نتيجة التغيرات التي أصابت التفعيلة الإيقاعية الأخيرة الضابطة لإيقاع السطور الشعرية، بنمطين، هما:

- النمط الأول: "فَعْلُنْ، فَعْلُنْ": نظم قصيدة " - يا قيصر " على هذا النمط الإيقاعي للتفعيلة الأخيرة المألوفة المتنوعة في نهاية أحد عشر سطرًا شعريًا:

دمي يسيلُ، ووجهي ضائع، ويدي

مشلولَةٌ، وفمي سدّه بالقار^(١)

جاءت القصيدة معتمدة على التفعيلة السالمة "مُسْتَفَعِّلُنْ" والمغيرة منها: "مُتَفَعِّلُنْ، مُسْتَعْلُنْ"، والتفعيلة الثانية السالمة "فَاعِلُنْ" والمغيرة منها "فَعْلُنْ" في أحشائها، والتزم التفعيلة المغيرة "فَعْلُنْ، فَعْلُنْ"، في نهاية السطور الشعرية.

- النمط الثاني: "فَعُولُنْ، فَعُولَانْ، عولانْ، عولانن، مُتَفَعِّلَانْ": نظم قصيدة "هكذا قال لنا" على هذا النمط الإيقاعي للتفعيلة الأخيرة المألوفة والمجددة المتنوعة في نهاية السطور الشعرية، وقمنا بضبط نهاية السطور بالسكون لنستطيع أن نتفهم خصوصية الإيقاع في هذه القصيدة:

التفعيلة الأخيرة

| | |
|---------------------|--------------------------------------|
| متفعلُنْ | الاقتصاد بالحياة |
| فَعُولَانْ | كالإقتصاد بالموت |
| عولانْ أو فالتانْ | كلاهما مضيعة للوقت |
| فَعُولُنْ | فاكتبوا أسماءكم وسيروا |
| فَعُولَانْ | حتى نهاية الحلم |
| عولاننْ أو فالتاننْ | وأمسكوا بأفاسي الفكره ^(٢) |

استخدم الشاعر التفعيلة الأولى السالمة "مُسْتَفَعِّلُنْ" والمغيرة منها: "مُتَفَعِّلُنْ، مُسْتَعْلُنْ"، في أحشاء السطور الشعرية، والتفعيلة الثانية السالمة "فَاعِلُنْ" والمغيرة منها "فَعْلُنْ" في حشو السطر الأخير، جاءت كرابط إيقاعي، وباعتماده التفعيلة "فَاعِلُنْ" في الحشو، وورود الصورة "مُسْتَعْلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُنْ" في السطر الرابع، فهي صورة النسق الإيقاعي لمخلع البسيط، واستخدامه في نهاية سطور التفعيلة الإيقاعية المألوفة

(١) السابق: ص ٣٨٩.

(٢) السابق: ص ٥٦٧.

السالمة" فَعولُنْ والمغيرة المجددة منها "مُتَفَعِلَانْ، (عولانْ أو فالنْ)، (عولاتنْ أو فالاتنْ)"، هذا ما جعلنا نورد هذه القصيدة ضمن النمط الإيقاعي لتفعيلتي البسيط.

٣- إيقاع تفعيلتي الخفيف "فَاعِلَاتُنْ مُسْتَفَعِلُنْ":

وقد نظم سميح القاسم قصيدتين على اطراد تفعيلتي الخفيف "فَاعِلَاتُنْ، مُسْتَفَعِلُنْ" بنسبة ٠,٧٩% بالنسبة لقصائد شعر التفعيلة، وبنسبة ٠,٦٩٢% بالنسبة لقصائد الأعمال الكاملة، واستخدم التفعيلة المغيرة من الأولى "فَعِلَاتُنْ"، والتفعيلة المغيرة من الأخرى "مُتَفَعِلُنْ" في أحشائهما، و اعتمد هندسة خاصة في إيقاع كل قصيدة، ونوع في عدد التفعيلات الإيقاعية في السطور وفي التفعيلة الأخيرة، "وإنما يغير الشاعر في الأجزاء حتى يَّعُدَّ بها عن الرتابة"^(١) باعتماده تتابع و تناوب التفعيلة السالمة والمغيرة في السطر الشعري والموسيقي، وجاءت الأنماط الإيقاعية متنوعة في التفعيلة الأخيرة، بنمطين هما:

- النمط الأول: "فَاعِلَاتُنْ، فَعِلَاتُنْ" للتفعيلة الأخيرة جاءت عليه قصيدة "أمه"، فقد استخدم في أحشائها التفعيلة السالمة "فَاعِلَاتُنْ، مُسْتَفَعِلُنْ" والتفعيلة المغيرة منهما بالترتيب "فَعِلَاتُنْ، مُتَفَعِلُنْ"، واعتمد التفعيلة المغيرة "فَعِلَاتُنْ" في نهاية السطر الشعري والموسيقي، التفعيلة السالمة "فَاعِلَاتُنْ" في نهاية سطر موسيقي وحيد:

| عدد التفعيلة | التفعيلة الأخيرة | |
|--------------|------------------|---|
| ٣ | فَعِلَاتُنْ | سألوني عن التي أنا منها وهي مني ۞ |
| ٣ | فَعِلَاتُنْ | ربابةً ومَعْنَى عندليب وسوسنه ۞ |
| ٣ | فَعِلَاتُنْ | وكتابٌ وبلالٌ ومئذنه ۞ |
| ٣ | فَاعِلَاتُنْ | وانطلاقٌ من هراء البيداء، والخيل، والليل ۞ |
| ٦ | فَعِلَاتُنْ | لدنيا.. أسوارها خشعت لي |
| ٣ | فَعِلَاتُنْ | في حنين إلى ولادة طفلي |

(١) المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها (الجزء الأول)، عبد اللطيف الطيب، مطابع حكومة الكويت،

سألوني.. فما عساي أقول؟^(١)

٣

فَعَلَاتُنْ

القصيدة بطريقة كتابتها متحررة من الشكل العمودي، ولكن الشاعر وحد
التفعيلة الأخيرة في نهاية السطور الشعرية والموسيقية، فالإيقاع هنا نمطي متجدد
لاطراد تفعيلتي الخفيف، مشابهًا للإيقاع النسقي العمودي للخفيف فقد نوع في كتابة
البيت الشعري معتمدًا على توزيع بعض الشطور على أكثر من سطر، ولم يعتمد
القافية واعتمد القافية الداخلية لبعض شطوره، فيمكن كتابة القصيدة على الشكل
العمودي علي إيقاع النسق الخفيف الوافي بصورة العروض الصحيحة والضرب
مثلها:

سألوني عن التي أنا منها وهي مني ربابةً ومُعْتَمِي
عندليب وسوسنه وكتابٌ وبلالٌ ومُنْذَنُه وانطلاقٌ
من هراء البداء، والخيل، والليـلـل أسوارها خشعت لي
في حنين إلى ولادة طفلي سألوني.. فما عساي أقول؟

فالقصيدة متحررة بكتابتها على سطور، تبقى ضمن إيقاع التفعيلة، فهي تحقق
التلاحم والتواصل بين الإيقاع الشعري النسقي العمودي وشعر التفعيلة، منتجةً الإيقاع
المتميز والمتجدد للاطراد الإيقاعي لتفعيلتي الخفيف.

- النمط الثاني: "مُنْفَع لُنْ، مُنْفَع لَانْ" للتفعيلة الأخيرة، جاءت عليه قصيدة "عاد"^(٢)،

فهي تجسيد لتنوع الإيقاع -إيقاع تفعيلتي الخفيف- في السطور الشعرية:

التفعيلة الأخيرة

مُنْفَع لَانْ

مُنْفَع لَانْ

مُنْفَع لَانْ

مُنْفَع لَانْ

عاد من رحلة الفصول

بالأنشيد والوعود

ويشيعون أنه كان أيامها يقول:

في شقوق الدجى أعود!

.....

مُنْفَع لُنْ

مُنْفَع لَانْ

مُنْفَع لَانْ

ويشيعون أنهم،

سمعوا في الدجى عويل

وعواء من الحدود:

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣٢١.

(٢) السابق: ص ٤٠٧.

من ترى يعرف القتيل؟^(١)

مُتَّفَعٍ لَانٍ

اعتمدت القصيدة في أحشائها على التفعيلة السالمة "فَاعِلَاتُنْ" والمغيرة منها "فَعِلَاتُنْ"، وجاءت "مُتَّفَعٍ لُنْ" مرة واحدة في حشو السطر الثالث، وقد اعتمد في نهاية السطور التفعيلة المغيرة المألوفة "مُتَّفَعٍ لُنْ" والجديدة "مُتَّفَعٍ لَانٍ"، وباعتمادنا تداخل السطر الخامس مع السادس معنىً فبذلك تكون التفعيلة الأخيرة هي "مُتَّفَعٍ لَانٍ" فقط، وذلك أولى، لاعتماده السكون في نهاية سطور القصيدة الشعرية، مما أنتج لنا التفعيلة الأخيرة "مُتَّفَعٍ لَانٍ" المذيلة بسكون، غير الموجودة في إيقاع نسق الخفيف العمودي، فهي تجديد ملازمٌ للتجديد الإيقاعي لشعر التفعيلة في هذه القصيدة.

٤ - إيقاع تفعيلتي المجتث "مُسْتَفَعٍ لُنْ فَاعِلَاتُنْ":

نظم سميح القاسم قصيدة واحدة على إيقاع المجتث بنسبة ٠,٣٩٥% بالنسبة لإيقاع شعر التفعيلة، و ٠,٣٤٦% بالنسبة للقائد في الأعمال الكاملة، الذي اعتمد على اطراد التفعيلتين الإيقاعيتين "مُسْتَفَعٍ لُنْ، فَاعِلَاتُنْ"، وهي قصيدة "إدراك"^(٢)، فقد استخدم في حشو السطور الشعرية التفعيلة الإيقاعية السالمة "مُسْتَفَعٍ لُنْ" والمغيرة منها "مُتَّفَعٍ لُنْ"، واعتمد في نهاية السطور الشعرية التفعيلة السالمة "فَاعِلَاتُنْ"، والمغيرة منها "فَعِلَاتُنْ، فَاعِلَانْ، فَالَانْ":

لا تعدموني برفق
ولا تطيلوا الوقوف
على منصة شنقي
فلستُ سلطان عشق
يصيح: يا أرض رقي
للعاشق الملهوف
أنا التماعة برق
على شفار السيوف
تصيح: شقي وشقي
في العالم المخسوف^(٣)

(١) السابق: ص ٤٠٧.

(٢) السابق: ص ٤٩٨.

(٣) الأعمال الكاملة: ص ٤٩٨.

الترم الشاعر التفعيلة الإيقاعية "مُسْتَفْعُ لُنْ" والمغيرة منها في حشو السطور الشعرية، والتفعيلة الثانية "فَاعَلَاتُنْ" في نهاية السطور الشعرية ضابطاً كآخر تفعيلة في السطر الشعري، الذي يتكون من تفتيلتين إيقاعيتين، وقد جدد الشاعر في استخدامه للتفعيلة الأخيرة المغيرة "فَاعَلَانْ، فَالَانْ" في آخر السطور الشعرية، مما نوع في إيقاع السطور والإيقاع العام للقصيدة.

ثالثاً- إيقاع البحور المتشابهة:

الرجز والسريع:

نظم سميح القاسم قصيدتين، بنسبة ٠,٧٩% بالنسبة لإيقاع شعر التفعيلة، و ٠,٦٩٢% بالنسبة لجميع القصائد في الأعمال الكاملة، هما: "باطل، لو آذنت ببينها"^(١)، يعتمد فيهما إيقاع الرجز والسريع، وذلك حسب نهاية السطور الشعرية والموسيقية، ففي القصيدة الأولى "باطل" استخدم في حشوها التفعيلة المغيرة "مُتَفَعِّلُنْ، مُسْتَعْلُنْ"، واعتمد في نهاية السطور الشعرية والموسيقية التفعيلة الأخيرة "فَالَانْ أو فَالَاتُنْ"، وذلك إذا سكنا آخر الحروف كانت التفعيلة الأخيرة "فَالَانْ"، بذلك تكون القصيدة ضمن إيقاع السريع، أما إذا حركنا آخر حرفٍ وأشبعنا الحركة حرفاً، تكون التفعيلة الإيقاعية الأخيرة "فَالَاتُنْ" فتكون القصيدة من إيقاع الرجز:

أعيشُ بالدينِ

وبالتقسيت،

أموت يا مولاي

ومن ثقب الناي

ألفظ أنفاسي،

وللقصائد التحنيط..^(٢)

أما الإيقاع في القصيدة الأخرى "لو آذنت ببينها"، قد استخدم التفعيلة السالمة "مُسْتَفْعِلُنْ" والمغيرة منها "مُتَفَعِّلُنْ، مُسْتَعْلُنْ" في حشو السطور الشعرية، والتفعيلة الأخيرة في السطور الشعرية -إذا اعتمدها كذلك- وحركنا آخر حروف الكلمة الأخيرة من كل سطر وأشبعنا الحركة حرفاً، تكون القصيدة رجزية، لأن التفعيلة الأخيرة تكون "مُسْتَقْلُنْ، مُسْتَقْلُنْ، مُتَفَعِّلُنْ"،

(١) السابق: ص (٥٢٢، ٦٣٣).

(٢) السابق: ص ٥٢٢.

أما إذا اعتمدنا السكون العارض في نهاية السطور، واعتمدنا التداخل في المعنى في المقطع التالي:

ويسقط الفارس عن سهوته

مخلفاً وراءه

دوائراً في الماء^(١)

فهي دفقة شعرية متداخلة السطور الشعرية في المعنى وتكون بذلك التفعيلة الأخيرة "قالان" وهي التفعيلة الأخيرة في باقي السطور الشعرية في القصيدة، بذلك تكون القصيدة ضمن إيقاع السريع، وهذا التشابه في إيقاع القصيدة بين الرجز والسريع راجع لعدم ضبط آخر حرف من حروف آخر الكلمة في السطور الشعرية في القصيدة، مما جعل هذا التشابه ممكناً.

رابعاً- إيقاع النمطين (العمودي والتفعيلة):

قصائد تنتمي إلى إيقاع اللونين الإيقاع النسقي العمودي، وإيقاع التفعيلة، "هذه الثنائية ميزة أولى في ذاتها، جعلت الشاعر ينتمي إلى المدرستين الشعريتين كليهما، أو إلى الشعر الجيد أياً كان لونه ويستفيد من إمكاناتهما جميعاً"^(٢)، في محاولة لتحقيق أكبر قدر من الفاعلية الإيقاعية لدى المتلقي.

فقد نظم سميح القاسم ثلاث قصائد على إيقاع النمطين، الإيقاع النسقي العمودي وإيقاع التفعيلة، بنسبة ١,١٨٥% بالنسبة لقصائد شعر التفعيلة، و ١,٠٣% بالنسبة للقصائد في الأعمال الكاملة، وهي نسبة تكاد لا تذكر، فقد جاءت القصائد الثلاثة من إيقاع المتدارك، والمتقارب، والكامل، بنمطيه النسقي العمودي وإيقاع التفعيلة، وقد جعل لكل قصيدة منها هندسة خاصة وإيقاعاً خاصاً منفرداً عن الإيقاع النسقي العمودي وعن إيقاع التفعيلة، كما يلي:

١- إيقاع النمطين في المتدارك:

نظم سميح القاسم قصيدة واحدة وهي "في صف الأعداء!"^(٣)، يجمع في النظم بين إيقاع النسق العمودي، وإيقاع شعر التفعيلة، وقد اعتمد في هذه القصيدة على إيقاع السطر الشعري

(١) السابق: ص ٦٣٣.

(٢) في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، أحمد درويش، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٧٤١هـ - ١٩٩٦م: ص ٨٥.

(٣) الأعمال الكاملة: ص ٦٤ حتى ٦٧.

والموسيقي ونوع في عدد التفعيلة الإيقاعية في السطر الشعري حيث جاءت الوحدة: "٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧"، في السطر الشعري، ونوع في التفعيلة الأخيرة في نهاية السطور الشعرية، حيث جاءت: "فَاعِلٌ، فَعْلَانٌ، فَعْلَانٌ، فَاعِلْتَانٌ، فَعْلَاتُنْ، فَعْلَاتُنْ"، واعتمد التداخل الموسيقي "التدوير"، وفي المعنى "التضمين" لينتج دفقة موسيقية ممتدة، فيها احدى وعشرون تفعيلة:

- قل لي.. حدثني عنكم في أمريكا الحرّة عن مدرسة البيض،

كنيستهم، فندقهم، وعبارات

كُتِبَتْ بالفسفور وجابت كل الحارات: (١)

وقد جاء في القصيدة ثلاثة أبيات عمودية على النسق العمودي للمتدارك الوافي بصورته العروض فَعْلَانٌ والضرب مثلها، جاء أول بيتين متداخلين مع السطور الشعرية السابقة لهما:

- حسنًا! حدثني عن وطن النار السوداء

هل تسمع عن أسد يصطادُ

عن أدغال تهوي تحت الليل رماد

عن حقلٍ مزروعٍ شهداء

عن شعبٍ ينبت في أرضٍ

بدماء القتلى مرويًا

عن شمسٍ تولد حاملّة

خبزًا.. أحلامًا.. حريّة (٢)

فقد جاءت كلمة "حدثني" ارتكازًا في المعنى لبقية السطور الشعرية وللبيتين، جعلت من هذا المقطع دفقة شعرية واحدة، وقد جاء البيتان كضابط إيقاعي للسطور الشعرية السابقة لهما، من ناحية موسيقية واستكمالًا للمعنى أيضًا.

وجاء البيت الثالث ضابطًا ورابطًا إيقاعيًا وصوتًا جديدًا في القصيدة:

- حسنًا.. حسنًا.. حدث عن كوبا

(١) السابق: ص ٦٥.

(٢) نفسه.

هل تعرف شيئاً عن شعب

ما عاد مسيحياً مصلوباً

- كوبا؟! أنثى اسبانيه^(١)

جاء هذا البيت ضابطاً إيقاعياً للسطور الشعرية السابقة له، حيث توحدت التفعيلة في السطور الإيقاعية السابقة له -البيت-، جاء السطر بأربع تفعيلات، وجاء البيت ضابطاً للإيقاع ووقفه موسيقية، وبوجوده -البيت- بين مقطعين فهو رابط إيقاعي، يربط المقطع الذي هو فيه بالذي يليه، فالبيت يمثل "صوتاً جديداً" فهناك حوارٌ في السطر الذي يسبق البيت، شخص يطلب أن يحدثه عن "كوبا"، وآخر يجيب طلبه "كوبا؟! أنثى اسبانيه"، فقد جاء البيت بصوت جديد "الراوي/الضمير" الذي يعرف كل شيء، الذي يخرج من العدم إلى الظهور في اللحظات الصعبة، فالبيت يحمل صوتاً ثالثاً ضابطاً وربطاً للإيقاع حسب طريقتنا في إلقاء هذه السطور مع البيت الشعري.

٢- إيقاع النمطين في المتقارب:

نظم سميح القاسم قصيدة واحدة وهي "قسمات"^(٢)، يجمع فيها بين النسق الإيقاعي لمجزوء المتقارب العمودي بصورته، العروض صحيحة والضرب "فَعْلٌ"، والإيقاع الخاص بالتفعيلة "فَعُولُنٌ" المتقاربة، وقد اعتمد في حشو القصيدة على التفعيلة السالمة "فَعُولُنٌ" والمغيرة منها "فَعُولٌ"، وقد جاء الإيقاع النسقي للمتقارب، العروض صحيحة والضرب "فعلٌ":

عِيْدٌ اِنَا.. كَالصَّخُورِ

إِذَا حَاوَلُوا عَصْرَهَا^(٣)

وجاءت التفعيلة الأخيرة في السطور الشعرية "فَعُولُنٌ"، ومتنوعة العدد في السطور الشعرية، واعتمد الشاعر الإيهام، فهو يوهم القارئ بعمودية السطر بكتابته على طريقة البيت العمودي المنتظم المتوازي، من ناحية الشكل في قوله:

(١) السابق: ص ٦٦.

(٢) السابق: ص ٣٩٢، ٣٩٣.

(٣) الأعمال الكاملة: ص ٣٩٢.

ولكنني طيبٌ.. كالسنابل

إذا نـشدوا خيرها! (١)

للهولة الأولى للرائي، يحكم عليه بالإيقاع النسقي العمودي، يتكون من شطرين، ولكن باستقراء التفعيلة تجد أن الشكل لا يمنحه النسق المتساوي ولا العمودية، ذلك أنه يعتمد على إيقاع السطر الشعري، فهو يتكون من شطرين: الأول من أربع وحدات إيقاعية، والآخر من ثلاث وحدات إيقاعية، فالنسق العمودي يحتمل الأعداد الزوجية، وفي المتقارب كذلك، فهذا إيهامُ السطر بيتاً، وهناك إيهامٌ آخر، إيهامُ البيت سطرًا في هذه القصيدة، قوله:

وحيث أثورُ

تعيد البراكين لي سرها!! (٢)

فالسطران عبارة عن بيتٍ متداخل في الموسيقى وفي كلمة "البراكين"، ويمكن كتابته بالشكل التناظري العمودي:

وحيث أثورُ تعيدُ الـ

براكين لي سرها! (٣)

فالبيت عبارة عن النسق الإيقاعي للمتقارب المجزوء بصورته العروض صحيحة والضرب "فعل"، وهذا الإيهام من نواتج الإيقاع المزجي بين النسق العمودي وإيقاع شعر التفعيلة في المتقارب.

٣- إيقاع النمطين في الكامل:

نظم سميح القاسم قصيدة واحدة وهي "حوارية العار" (٤)، تجمع في النظم النسق العمودي والنمط التفعيلي، اعتمدت في كتابتها على العنوان الذي يمثل الحوار في المقاطع، وقد سبق الحوار بمقطع افتتاحي بافتتاحية كما يلي: "افتتاحية، السادن، العبيد، أوزيريس، السلطان، السادن، العبيد، أوزيريس، الشاعر"، واستخدم في حشو القصيدة الوحدة السالمة "مُتَفَاعِلُنْ" والمغيرة منها "مُتَفَاعِلُنْ"، وقد جاءت المقاطع من شعر التفعيلة المتنوعة في السطر الشعري

(١) السابق: ص ٣٩٢.

(٢) السابق: ص ٣٩٢، ٣٩٣.

(٣) السابق: ص ٣٩٢.

(٤) السابق: ص ١٧٦، ١٨١.

والموسيقي، بخلاف مقطع "الشاعر" الذي يمثل النسق الإيقاعي للكامل العمودي بصورته التامة، العروض صحيحة والضرب مثلها، فقد جاء المقطع من ثلاثة أبيات في كل مرة:

غِير اللِّوَاءَ الحَرَّ لَا نَتَرَسَّمُ

وبغير صكِّ جراحنا لا نقسم^(١)

وباقى المقاطع تعتمد على تنوع التفعيلة في السطر الشعري والموسيقي، وعلى تنوع التفعيلة الأخيرة "مُتَفَاعِلُنْ، مُتَفَاعِلُنْ، مُتَفَاعِلَانْ، مُتَفَاعِلَاتُنْ، مُتَفَاعِلَاتُنْ" في نهاية السطر الشعري، وقد اعتمد الشاعر السطر الشعري الذي يتكون من تفعيلة وتفعيلتين وثلاث وأربع تفعيلات في السطر الشعري:

| التفعيلة الأخيرة | العدد | |
|------------------|-------|---|
| مُتَفَاعِلَاتُنْ | ٤ | سلطان - أرضي أمس - يذرع بهوه الفخم الرهيب |
| مُتَفَاعِلُنْ | ٢ | وعلى أكف إمانه |
| مُتَفَاعِلَاتُنْ | ٣ | أطباق ألماس وإبريز وفضه! ^(٢) |

وقد اعتمد في إيقاع القصيدة السطر الشعري الذي يحتوي تفعيلة واحدة، ضابطاً إيقاعياً، كما في مقطعي "العبيد":

المجد لك!

المجد لك!!^(٣)

وجاءت التفعيلة المتمثلة بـ "والمجد لك.." ضابطاً إيقاعياً لنهاية سطور مقطع "السادن" كنهاية موسيقية للمقطع.

واعتمد كذلك في شعر التفعيلة على السطر الموسيقي الناتج من تداخل للتفعيلة الإيقاعية بين سطرين "التدوير"، الذي كتب على سطرين جاء يحتوي علي: (٣، ٤، ٥، ٦) تفعيلات في السطر:

عدد الوحدة

٥

- مولاي! يا الاسكندر العصري[⌈]
يا باري الغيوم الواعده!

(١) السابق: ص ١٧٨.

(٢) السابق: ص ١٧٦.

(٣) السابق: ص ١٧٧.

| | | |
|---|-----------------------------------|---|
| | أمطر على الأتباع ياقوتاً.. | ⌌ |
| ٦ | ونيراناً، على زمر الفلول الجامده! | |
| | هذا الزمان، كما تشاء | ⌌ |
| ٤ | ورهن شهوتك الفلك | |
| | والخصب في كفيك | ⌌ |
| ٣ | يا تموزنا! ^(١) | |

وقد جاءت "مُتَفًا" نهاية السطر الأول، و"عِلْنُ" بداية السطر الثاني في أربعة سطور موسيقية كتبت على سطين:

باسمي!

أعدُّ النطعَ للصوتِ الغريبِ على فنائي^(٢)

وبذلك كان السطر الثاني من السطر الموسيقي في الأربعة السطور المتداخلة، والذي يبدأ بـ"عِلْنُ" سطرًا من الوافر نوع وأثرى الإيقاع، ولكن تداخل التفعيلة يجعله لا ينزاح عن شاكلته من سطورٍ لأنه يمتزج بإيقاع قصيدة تفعيلة الكامل.

خامساً- إيقاع مجمع البحور:

هو استخدام أكثر من بحر أو "الجمع بين عدة بحورٍ في القصيدة الواحدة بحيث لا تقتصر القصيدة على بحر واحد"^(٣)، وقد أجاز عز الدين إسماعيل الانتقال من بحر لبحر في القصيدة الواحدة -بخلاف نازك الملائكة^(٤)- ولكنه ضمن معايير أن يكون "الانتقال من سطر مؤسس على تفعيلة إلى سطر آخر مؤسس على تفعيلة أخرى، ولا يمكن تحقيقه وقبوله إلا في الحالات الآتية: أن يكون السطر الجديد بداية لمقطع جديد من القصيدة، أو أن يعبر هذا السطر عن انتقال في الموقف الشعوري، فإن لم يكن هذا ولا ذلك فيتحتم عندئذ أن تكون هناك "علاقة

(١) السابق: ص ١٧٧.

(٢) السابق: ص ١٧٩.

(٣) أصوات النص الشعري، يوسف حسن نوفل، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة، ط ١، ١٩٩٥م: ص ٢٧٠.

(٤) وهي من العيوب -انتقال القصيدة من وزنٍ لآخر فلم يجمع العرب بينهما- التي ناقشتها في كتابها قضايا الشعر المعاصر. (ينظر قضايا الشعر المعاصر: ص ١٤٣).

تداخل" بين التفعيلة المستخدمة في السطر الأول والتفعيلة المستخدمة في السطر الذي يليه، على أن يدخل في اعتبار الشاعر استغلال هذه العلاقة فنيًا^(١)، وغالبًا ما تكون علاقة التداخل في القصيدة الواحدة بين سطورها على أساس التشابه بين تفعيلة البحور في مقاطعها وبذلك تصلح أي نقطة بها أن تكون بداية مقطع لبحر ما، وقد نظم سميح القاسم ثلاث قصائد على مجمع البحور بنسبة ١,١٨٥% لقصائد شعر التفعيلة، و ١,٠٣% لمجموع القصائد في الأعمال الكاملة المجلد الأول، وهي نسبة تكاد لا تذكر، وجاءت كل قصيدة على إيقاع خاص بها ضمن مجمع البحور، كالتالي:

١- إيقاع الرجز والكامل:

نظم سميح القاسم قصيدة واحدة على هذا النمط الإيقاعي، وهي "تاريخ أغنية عالم الجذور"^(٢) نتيجة الدفقة الشعورية المتوترة التي فرضتها القصيدة، فقد اعتمدت على إيقاع تفعيلة الرجز و"تفعيلة الكامل أو النسق العمودي للكامل"، واعتمد الإيقاع على التفعيلة في السطور الشعرية وتعدد ورودها، بدأت القصيدة بسطور تفعيلة الرجز ثم أتى بمقطع موضوع بين قوسين (..)، فالسطور التي بين القوسين من الكامل، إلا في مقطع واحد، ولم يعتمد في هذه القصيدة على تداخل التفعيلة في السطور الرجزية وحدها، بل وفي مقطع الكامل، واعتمد على التفعيلة السالمة: "مُسْتَفْعِلُنْ" والمغيرة منها "مُسْتَعْلُنْ، مُتَفَعِلُنْ" في أحشاء السطور الشعرية، ونوع في التفعيلة الأخيرة في نهاية السطور فقد جاءت الوحدة الأخيرة: "مُسْتَفْعِلُنْ، مُسْتَفْعَلُ، مُتَفَعِلُ، مُنْفَعُ، مُسْتَفْعُ، مُسْتَفَّ"، ونوع في عدد التفعيلة في السطر الشعري:

عدد التفعيلة الأخيرة

| | | |
|--------------|---|--|
| مُسْتَفْعُ | ٢ | إن عادت الأمطارُ |
| مُتَفَعِلُنْ | ٣ | تحرك التاريخ من سباته |
| مُسْتَفْعُ | ٢ | وتوقظ الأشجارُ |
| مُتَفَعُ | ٤ | باسم صغارِ النفي، باسم البيرق المهانُ |
| مُسْتَفْعُ | ٤ | باسم قبورِ سئمت شقائق النعمان ^(٣) |

(١) الشعر العربي المعاصر (قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية)، عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار

الثقافة، ط٢، ١٩٧٣م: ص ١٠١، ١٠٢.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٦٣٤ حتى ٦٣٧.

(٣) السابق: ص ٦٣٥.

استخدم الشاعر التفعيلة السالمة "مُسْتَفْعَلُنْ" والمغيرة منها: "مُسْتَعْلُنْ، مُتَفَعْلُنْ" في حشو هذه السطور، ونوع في التفعيلة الأخيرة: "مُسْتَفْعُ، مُتَفَعْلُنْ، مُنْفَعْ"، ونوع في عدد التفعيلة الإيقاعية في السطور الشعرية، وقد أتى مقطع لإيقاع الكامل يلي تلك السطور:

(وتلفتت مقل مضرجةً

لترى اليد المعروقة الحجر

تهوي على الأسوار غاضبةً

تهوي وتقذف حولها الشررا)^(١)

السطور من إيقاع الكامل، جاءت التفعيلة الإيقاعية السالمة "مُتَفَاعِلُنْ" والمغيرة منها "مُتَفَاعِلُنْ" في الحشو، وختم السطور بالتفعيلة الإيقاعية "فَعْلُنْ"، وجاءت في كل سطر ثلاث تفعيلات إيقاعية في جميع المقاطع الإيقاعية للكامل، ويمكن كتابة السطور بالشكل التناظري العمودي:

(وتلفتت مقل مضرجةً لترى اليد المعروقة الحجر

تهوي على الأسوار غاضبةً تهوي وتقذف حولها الشررا)

فينتج لنا بيتان على الصورة الإيقاعية للكامل الوافي العروض "فَعْلُنْ" والضرب مثلها، وإن كتبت على سطورٍ شعرية.

وجاء تداخل موسيقي لتفعيلة الرجز نتيجة الدفقة الشعورية المتوترة، لينتج السطر الموسيقي "المدور" الذي يليه مقطع إيقاعي للكامل، يهيب النغمة الموسيقية لنغمة جديدة في قوله:

وكأن صوتي، ط

كان تياراً من الأزهارِ واللهيب:^(٢)

٢- إيقاع المتدارك والرمل:

نظم سميح القاسم قصيدة واحدة تجمع في إيقاعها تفعيلة المتدارك "فَاعِلُنْ" وتفعيلة الرمل "فَاعِلَاتُنْ"، قصيدة "أعدكم بأن ترثوا جياداً نفاثة"^(٣)، تعتمد في أكثر سطورها الشعرية

(١) السابق: ص ٦٣٥.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٦٣٦.

(٣) السابق: ص ٤٥٥ حتى ٤٦٤.

والموسيقية على إيقاع تفعيلة المتدارك، إلا في مقطع وضع بين قوسين (..)، وهو للتفعيلة الإيقاعية الرملية، كُرر هذا المقطع ثلاث مرات:

(جسدي ينمو على كلِّ الجهات
فأشهدوني..

ها أنا أنفضُ أكفاني، وآتي^(١)

اعتمد المقطع في حشوه على التفعيلة الإيقاعية الرملية: السالمة "فَاعِلَاتُنْ" والمغيرة منها "فَعَلَاتُنْ"، واعتمد التفعيلة السالمة "فَاعِلَاتُنْ" في نهاية سطره الشعرية، ونوع في عدد التفعيلة الإيقاعية في السطر بين تفعيلة وثلاث تفعيلات إيقاعية. المقطع يعبر عن أنا الشاعر الشائرة التي تعد انتقالاً شعورياً بإيقاع القصيدة من إيقاع تفعيلة المتدارك إلى إيقاع تفعيلة الرمل. هذا وينبض المقطع بإيقاع التفعيلة الرملية، الذي يمتزج بإيقاع تفعيلة المتدارك، فقد مهد لهذا الانتقال بانتهاء السطر الذي يسبق المقطع الرملي بالوحدة الأخيرة "فَاعِلَاتُنْ" التي تعمل على ربط إيقاع تفعيلة المتدارك بإيقاع تفعيلة الرمل، وهذه السطور التي سبقت مقطع الرمل:

التفعيلة الأخيرة

وأعيد الزمنُ

ل

فَاعِلَاتُنْ

ناصرًا.. ناصرًا من قشور الغياب^(٢)

فَاعِلَاتُنْ

بين أنقاضِ برج الحمام!^(٣)

فَاعِلَاتُنْ

يوم أن.. لم يعد من يُقاتل!!^(٤)

وقد جاءت سطور مقطع الرمل من نشر التفعيلات الإيقاعية على الصورة التالية في

السطور الشعرية التالية:

(فَعَلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ

فَاعِلَاتُنْ

فَاعِلَاتُنْ فَعَلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ)

فجاءت من صور التفعيلة الأخيرة الضابطة للسطر الشعري لإيقاع تفعيلة المتدارك، وقد جاءت كتفعيلة أخيرة ضابطة لسطر تفعيلة المتدارك، وكرابط إيقاعي يربط إيقاع المتدارك بإيقاع الرمل، وقد جاءت التفعيلة "فَاعِلَاتُنْ" في حشو الرمل، وكتفعيلة أخيرة للسطر الشعري

(١) السابق: ص ٤٥٧، (٤٥٨-٤٥٩)، ٤٦٢.

(٢) السابق: ص ٤٥٧.

(٣) السابق: ص ٤٥٨.

(٤) السابق: ص ٤٦٢.

في المقطع الرملي كضابط و رابط إيقاعي وذلك إذا تناولنا التداخل الموسيقي للكلمة في بداية السطر الذي يلي المقطع الرملي، كما في قوله:

السطر الأخير من المقطع الرملي: ها أنا أنفضُ أكفاني، وآتي

ل 0//0/ 0/0/ //0/ 0//0/

السطر التالي للمقطع الرملي: السجّات، كل السجّات

ل 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

يا سادتي التافهين^(١)

0//0/ 0//0/ 0//0/

وبخلاف المقطع الرملي، القصيدة على إيقاع تفعيلية المتدارك "فَاعْلُنْ" فقد جاءت أحشاء سطورها الشعرية والموسيقية المتداركة على التفعيلية السالمة "فَاعْلُنْ"، والتفعيلية المغيرة منها "فَعْلُنْ" فقد جاءت بصورة قليلة جداً، واعتمد التفعيلية التالية: "فَاعْلُنْ، فَاعْلَانْ، فَعْلَانْ" كتفعيلية أخيرة ليضبط بها السطر الشعري والموسيقى، وقد نوع في عدد التفعيلية وكذلك اعتمد على السطر الموسيقي "المدور" المتداخل في التفعيلية الإيقاعية للمتدارك "فَاعْلُنْ"، فقد أنتج سطوراً موسيقية "مدورة" كتبت على سطرين من خمس وست وسبع تفعيلات في السطر الموسيقي الواحد، وأنتج التداخل في التفعيلية الدفقة الموسيقية التي كتبت على أربعة سطورٍ من إثنتي عشرة تفعيلية:

عدد الوحدة التفعيلية الأخيرة

واتركوني أصلي قليلاً ل

لآباءٍ لحمي.. ل

لآباءٍ وجهي وصوتي.. ل

لآباءٍ كينونتي الباقية^(٢)

فَاعْلُنْ

١٢

ولم يكتفِ التداخل بالتفعيلية الإيقاعية -تداخل بين سطرين-، بل بتداخل الكلمة، ونشر الدفقة الموسيقية، المتكونة من خمس تفعيلات إيقاعية، على أربعة سطور:

هينوا النورج، لال

السكة، لال

الموقد، لال

(١) السابق: ص ٤٥٧.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٤٥٨.

٣- إيقاع الكامل والمتقارب والمتدرك والرجز والبسيط والرمل:

نظم سميح القاسم قصيدة "أصوات من مدن بعيدة"^(١)، على إيقاع مجمع البحور، فقد استخدم الإيقاع النسقي العمودي للكامل والبسيط، وإيقاع تفعيلة الكامل والمتقارب والمتدرك والرجز والرمل، حيث اعتمدت القصيدة على ثمانية مقاطع متنوعة الإيقاع ومركبة من (١-٨- حتى -٨-)، ومن استقراء المقاطع تجد أن لكل مقطع صوتاً أو صدىً لصوت بإيقاع خاص، ويمكن تفصيل ذلك كالآتي:

- المقطع الأول "صدى العودة":

وهو يمثل إيقاع التفعيلة الإيقاعية للكامل "مُتَفَاعِلُنْ" فقد استخدم في حشو السطور الشعرية التفعيلة السالمة "مُتَفَاعِلُنْ" والمغيرة منها "مُتَفَاعِلُنْ"، ونوع في التفعيلة الأخيرة فقد جاءت التفعيلة السالمة "مُتَفَاعِلُنْ"، والمغيرة: "مُتَفَاعِلُنْ، فَعَلَانْ، فَعَلُنْ"، واعتمد تفعيلتين إيقاعيتين في السطر الشعري، واعتمد السكون العارض في نهاية الكلمة الأخيرة في الدفقة الشعرية:

| عدد التفعيلة | التفعيلة الأخيرة | |
|--------------|------------------|--------------------------------|
| ٢ | مُتَفَاعِلُنْ | يا رائحين إلى حلب |
| ٢ | فَعَلَانْ | معكم حبيبي راح ^(٢) |
| ٢ | مُتَفَاعِلُنْ | عودوا بها.. والملتقى |
| ٢ | فَعَلُنْ | في ساحة العوده! ^(٤) |

- المقطع الثاني "صوت المحتل":

اعتمد في إيقاع المقطع على إيقاع التفعيلة الإيقاعية للمتقارب "فَعُولُنْ"، فقد استخدم في حشو السطور الشعرية والموسيقية التفعيلة السالمة "فَعُولُنْ" والمغيرة منها "فَعُولُنْ"، ونوع في التفعيلة الأخيرة في السطور باستخدامه التفعيلة السالمة "فَعُولُنْ" والمغيرة "فَعُولُنْ"، وكذلك في

(١) السابق: ص ٤٦٢.

(٢) السابق: ص ٤١٠.

(٣) السابق: ص ٤١٠.

(٤) السابق: ص ٤١١.

عدد التفعيلة الإيقاعية في السطر الشعري فقد جاء السطر الشعري من تفعيلتين وأربع وخمس تفعيلات إيقاعية والدقة الموسيقية المتداخلة في التفعيلة الإيقاعية، جاءت من تسع تفعيلات إيقاعية:

عدد التفعيلة التفعيلة الأخيرة

| | | | |
|-----------|---|---|--|
| | | ⌌ | يجيئون ليلاً، يجيئون |
| | | ⌌ | فاستيقظوا فاستيقظوا |
| فَعُو | ٩ | | واحرسوا القرية الخائفه |
| فَعُولُنْ | ٢ | | يجيئون ليلاً، |
| فَعُو | ٤ | | من الغرب.. في مسرب العاصفه |
| فَعُولُنْ | ٤ | | أظافهم من بقايا السلاسل |
| فَعُولُنْ | ٤ | | وأسناتهم من بقايا القنابل |
| فَعُو | ٥ | | يجيئون من عتمة الأعصر السالفه ^(١) |

أما السطر الموسيقي الناتج باعتبار أن الحركة الأخيرة لم تشبع في كلمة "القرون"، وتداخلها بالمعنى مع السطر الذي يليها، ينتج الدقة الموسيقية التي كتبت على ثلاثة سطور، يحتوي على ثماني تفعيلات إيقاعية:

⌌ وألقوا المسابح للنار،

⌌ ألقوا غبار القرون

وقوموا نقاتل!^(٢)

- المقطع الثالث "صوت الأرض":

اعتمد المقطع في إيقاعه على التفعيلة الإيقاعية للمتدارك "فَاعِلُنْ"، فقد استخدم في أحشائها التفعيلة السالمة "فَاعِلُنْ" والمغيرة منها "فَعِلُنْ"، ونوع في التفعيلة الأخيرة في السطور الشعرية باستخدامه التفعيلة السالمة "فَاعِلُنْ" والمغيرة: "فَاعِلَانْ أو فَاعِلَاتُنْ"، وكذلك نوع في عدد التفعيلات الإيقاعية في السطر الشعري:

عدد التفعيلة

(١) السابق: ص ٤١١.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٤١٢.

لحمها أم ترايبي يقاوي الجراح؟ ٤

صخرها وجذوع الشجر ٣

أم عظامي أنا.. تحت حد السلاح؟ ٤

حسنًا لا مفر (١) ٢

في هذه القصيدة إذا اعتمدنا السكون في نهاية السطور التي تعتمد التفعيلة المغيرة، تكون التفعيلة الأخيرة: "فَاعِلَان" أما إذا حركنا آخر حرف من الكلمة الأخيرة في السطر الشعري، وأشبعت كانت التفعيلة الأخيرة الناتجة "فَاعِلَاتْن"، وهما جائزتان في إيقاع المتدارك، بعدم ضبط نهاية الكلمة الأخيرة فقد جاءت التفعيلة الأخيرة بازواجية أراحت القارئ، ولكن الأولى أن يضبط الشاعر نهاية السطور الشعرية، وبذلك يريح الناقد من هذه المتاهة الإيقاعية المتجددة.

وجاء السطر الموسيقي الوحيد يثري ويجدد من الحركة الإيقاعية من تداخل التفعيلة الإيقاعية بين سطرين، من خمس تفعيلات إيقاعية:

وهي شاعتُ فكنْتُ ل

كما آمنتُ أن أكون (٢)

- المقطع الرابع "صوت الثورة":

نظم هذا المقطع على الإيقاع النسقي العمودي لمجزوء الكامل، بصورته العروض صحيحة "مُتَفَاعِلُنْ" والضرب مرفل "مُتَفَاعِلَاتْنْ"، ولكن الأبيات كتبت على النسق الشطري، كل سطر يعتبر بيتاً من شطرين متداخلين في الموسيقى والمعنى، وقد استخدم التفعيلة السالمة "مُتَفَاعِلُنْ" والمغيرة منها "مُتَفَاعِلُنْ" في الأحشاء، والعروض، واستخدم في الضرب التفعيلة المرفلة: "مُتَفَاعِلَاتْنْ، مُتَفَاعِلَاتْنْ" كالتالي:

قومي اشهديني.. صاعداً كالريح ومن كهفي الذليل

قومي اشهدي عيني، مصباحين في الليل الطويل (٣)

ويمكن كتابتهما بالشكل التناظري للنسق العمودي:

(١) السابق: ص ٤١٢، ٤١٣.

(٢) السابق: ص ٤١٢.

(٣) السابق: ص ٤١٣.

قومي أشهديني.. صاعداً كالريح ومن كهفي الذليل
قومي أشهدي عيني، مصـ باحين في الليل الطويل

- المقطع الخامس "صدى الاستعمار":

اعتمد المقطع الخامس على إيقاع التفعيلة الإيقاعية للرجز "مُسْتَفْعِلُنْ"، فقد استخدم في حشو السطور التفعيلة السالمة "مُسْتَفْعِلُنْ"، والمغيرة منها "مُنْفَعِلُنْ"، واعتمد التفعيلة المغيرة "مُنْفَعِلُنْ، مُنْفَعِلُنْ"، و نوع في استخدامها في نهاية السطور الشعرية، وفي عدد التفعيلة الإيقاعية في السطر الشعري:

| عدد التفعيلة | التفعيلة الأخيرة |
|--------------|------------------|
| ٣ | مُنْفَعِلُنْ |
| ٢ | مُنْفَعِلُنْ |
| ٣ | مُنْفَعِلُنْ |
| ٤ | مُنْفَعِلُنْ |

ولم يزل جبينك المناره
في عتمة الضمائر
ولم يزل صوتك يا حبيبتى
فضيحة القاتل.. بعد ليلة الخناجر..(١)

- المقطع السادس "صوت التخاضل":

اعتمد الإيقاع على التفعيلة الإيقاعية للكامل "مُنْفَاعِلُنْ"، فقد استخدم في حشو السطور الشعرية التفعيلة السالمة "مُنْفَاعِلُنْ" والمغيرة منها "مُنْفَاعِلُنْ"، ونوع في التفعيلة الأخيرة للسطور الشعرية بين "مُنْفَا، مُنْفَا"، وفي عدد التفعيلة الإيقاعية بتناوب ثلاث تفعيلات ثم تفعيلتين حتى نهاية القصيدة، وما جاء بخلاف هذا النظام السطور التالية:

| عدد التفعيلة | التفعيلة الأخيرة |
|--------------|------------------|
| ٢ | مُنْفَا |
| ٣ | مُنْفَا |
| ٣ | مُنْفَا |
| ٤ | مُنْفَا |

وحطام صيحات
"ويلاه! صار عدونا القمر"
"لا تذرفي دمعاً.. سننتصر"
"في نسلنا.. في الموعد الآتي!"(٢)

(١) الأعمال الكاملة: ص ٤١٤.

(٢) السابق: ص ٤١٦.

- المقطع السابع "صوت المناشدة":

اعتمد المقطع السابع على الإيقاع العمودي للبسيط بتفعيلتيه الإيقاعية: "مُسْتَفْعَلُنْ، فَاعِلُنْ"، وتكرارهما على الشكل التناظري، فأيقاع القصيدة التي تتكون من ثلاث أبيات من البسيط الوافي العروض فَعْلُنْ، والضرب "فَعْلُنْ"، واستخدم في أحشائها التفعيلة السالمة "مُسْتَفْعَلُنْ" والمغيرة منها "مُتَفَعْلُنْ"، و التفعيلة السالمة "فَاعِلُنْ":
قفوا جميعاً .. جميعاً.. واستعيدوني

فقد خُطفت.. وأبوابُ الردى دوني^(١)

- المقطع الثامن "صوت الضياع":

اعتمد المقطع الثامن الذي يتناول الضياع علي إيقاع التفعيلة الإيقاعية للرمل "فَاعِلَاتُنْ" فقد استخدم في أحشاء السطور الشعرية والموسيقية التفعيلة السالمة "فَاعِلَاتُنْ" والمغيرة "فَعِلَاتُنْ"، ونوع في التفعيلة الأخيرة في السطر الشعري: "فَاعِلَاتُنْ، فَعِلَاتُنْ، فَاعِلَانْ، فَعِلَانْ" ونوع في عدد التفعيلة الإيقاعية في السطر الشعري:

| عدد التفعيلة | التفعيلة الأخيرة |
|--------------|------------------|
| ٤ | فَاعِلَاتُنْ |
| ٢ | فَاعِلَاتُنْ |
| ٣ | فَاعِلَاتُنْ |
| ١ | فَاعِلَاتُنْ |
| ٤ | فَاعِلَاتُنْ |

نوع سميح القاسم في عدد التفعيلة الإيقاعية في الجملة الشعرية السابقة، ولأن السطور متداخلة من ناحية المعني والتركيب، وجاء الحرف والكلمة "واتركيني" التي تمثل السطر الشعري من تفعيلة إيقاعية واحدة رابطاً إيقاعياً، فالكلمة تتعلق بما قبلها وبما بعدها، لو حذفت لاحتل المعني وكان هناك فجوة، ولكن الإيقاع الموسيقي للسطور لا يتأثر باعتماده علي التفعيلة الإيقاعية.

(١) السابق: ص ٤١٧.

(٢) السابق: ص ٤١٨.

واعتمد السطر الموسيقي الذي يعتمد على تداخل في التفعيلة الإيقاعية الذي كتب على سطرين من أربع تفعيلات إيقاعية:

وحدك الليلة،

تدعوك ميادين المدينة^(١)

وكذلك اعتمد على الدفقة الموسيقية التي كتبت على ثلاثة سطور من ست تفعيلات إيقاعية:

وحدك الليلة،

من شارع عبدييل (عبد الله)

في زفة هورا^(٢)

سادساً- إيقاع آخر:

لقد نظم سميح القاسم على التفعيلات العروضية ضمن الإيقاع المتعارف عليه في شعر النسق العمودي وشعر التفعيلة، وقد ولد أصحاب هذا الشعر "أوزاناً جديدة لا عهد للشعر القديم بها"^(٣) فجاءت بثلاث قصائد على إيقاع آخر بنسبة ١,١٨٥% لقصائد شعر التفعيلة، فالشاعر "يمتلك حرية مطلقة لأن يبدع إيقاعه الذاتي، الخلاق عنصراً نابغاً من تواشج أبعاد تجربته الفنية الكلية، بتشكيل التتابعات التي ترضيه هو لا أي مقياس خارجي، وتظل تشكيلات إيقاعه وجهاً من وجوه الإيقاع العربي"^(٤) فقد اعتمد الإيقاع الآخر على تفعيلتي الخليل الخماسية: "فَاعِلُنْ، فَعُولُنْ" في مزجها لإيقاع تفعيلة المتدارك والمتقارب، فجاء الإيقاع الآخر يعتمد على التفعيلتين معاً، في مزيج إيقاعي متنوع، فجاءت أحشاء القصائد من التفعيلة السالمة "فَاعِلُنْ" والمغيرة منها "فَعِلُنْ، فَاعِلُ، فَاعِلُ"، والتفعيلة السالمة "فَعُولُنْ" والمغيرة منها "فَعُولُ"، والتفعيلة الأخيرة الضابطة لتفعيلات السطور الشعرية، من: "فَاعِلَاتُنْ، فَالَاتُنْ، فَعُو، فَعُ" بالإضافة للتفعيلة السالمة والمغيرة المستخدمة في الأحشاء وضابطة للسطور الشعرية.

(١) السابق: ص ٤١٧، ٤١٨.

(٢) السابق: ص ٤١٨.

(٣) التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، بدوي طبانة، دار المريخ للنشر، الرياض، ط ٣، ١٤٠٦هـ- ١٩٨٦م: ص ٢٥٠.

(٤) البنية الإيقاعية في الشعر العربي: ص ٩٣، ٩٤.

فقد جاء التركيب الإيقاعي في قصيدة "بعد أربعين قرناً من الروح"، متنوعاً، بحسب الدفقة الشعرية، فقد جاءت "فَاعِلُنْ" والمغيرة منها بصورة بارزة ومسيطرة في قوله:

طوبى للمساكين؟ لا!
فَاعِلُ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ
طوبى للحراني؟ لا!
فَاعِلُ فَاعِلُنْ فَاعِلُ
طوبى للصوف والفوق؟
فَاعِلُ فَاعِلُ فَعُولُنْ فَعُ
لا.. طبعاً.. لا؟^(١)

وقد جاءت التفعيلة الإيقاعية "فَعُولُنْ" والمغيرة منها بصورة بارزة في بعض سطور نفس القصيدة في قوله:

وحين ارتطم جسده بالشمس
فَعُولُنْ فَعُولُ فَعِلُنْ فَاعِلُ فَا
على غبار قدميها الحافيتين
فَعُولُ فَاعِلُ فَاعِلُ فَاعِلُ فَاعِلُ
أهبها جسدي قلتُ
فَعُولُنْ فَعِلُنْ فَاعِلُ
أهبها جسدي وآمنتُ^(٢)
فَعُولُنْ فَعِلُنْ فَعُولُنْ فَعُ

وقد أجاد الشاعر في الانتقال بين "فَاعِلُنْ" و"فَعُولُنْ" بحسب تداعيات الدفقة الشعرية والنفسية لديه، فجاءت في قصيدة "لقد انتظرت طويلاً"، ثنائية بين (الرجل والمرأة)، تشكيل علاقة في جسد متكامل متتام من العلاقات الإيقاعية^(٣) يمثلها هذا المقطع:

أنتم أيها الرجالُ
وانتنَّ أيتها النساءُ
انتم أيها الشيوخ والحاخاميون والكرادلةُ
وانتنَّ أيتها الممرضاتُ وعاملات النسيج
لقد انتظرت طويلاً^(٤)

- صورة التفعيلتين في المقطع:

فَاعِلُ فَاعِلُنْ فَعُولُنْ
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَاعِلُ

(١) الأعمال الكاملة: ص ٥٦٥.

(٢) السابق: ص ٥٦٦.

(٣) جدلية الخفاء والتجلي (دراسة بنيوية في الشعر الجاهلي)، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت،

ط ١، ١٩٧٩م: ص ١٠١.

(٤) الأعمال الكاملة: ص ٦٣١.

فَاعِلٌ فَاعِلُنْ فَعُولٌ فَاعِلٌ فَاعِلٌ فَاعِلُنْ فَعُولٌ فَعُولٌ
فَعُولُنْ فَعُولٌ فَعُولٌ فَاعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ
فَعِلُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ

لقد امتزج الإيقاع الموسيقي بالدفقة الشعرية، فقد مثلت التفعيلة "فَاعِلُنْ" والمغيرة منها الرجل بهيمته في السطر الأول والثالث والمرأة مثلتها التفعيلة "فَعُولُنْ" والمغيرة منها في السطر الثاني والرابع، هذا الاختلاف بين "الرجل والمرأة" جراه اختلاف في التفعيلة المستخدمة عندما خاطب كل جنس منهما على حدة، ولقد جاء الانتقال إيقاعاً آخر مهمداً له في السطر الذي قبله، ففي نهاية السطر الأول الذي يمثل "الرجل" بتفعيلته "فَاعِلُنْ" قد جاءت التفعيلة الأخيرة "فَعُولُنْ" تمهد للانتقال الموسيقي لإيقاع تفعيلة "فَعُولُنْ" التي تمثل "المرأة"، وجاءت "فَاعِلُنْ" نهاية السطر الذي يمثل المرأة بتفعيلتها "فَعُولُنْ" فقد مهدت للانتقال لإيقاع تفعيلة الرجل "فَاعِلُنْ"، وجاء السطر الأخير بتشكيله "فَعِلُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ" ليضبط هذه الثنائية، بمزجها في الإيقاع الممزوج من "فَعِلُنْ فَعُولُنْ" ولينهي هذه الازدواجية التي بدأت بالتفعيلة "فَاعِلُنْ" في السطر الأول التي تمثل "الرجل"، وبالتفعيلة "فَعُولُنْ" التي تمثل "المرأة"، فقد بدأ المقطع يخاطب الرجل ثم المرأة كل على حدى، ثم الرجل والمرأة معاً، ليمثل بذلك التمازج الإيقاعي والشعوري لدى الشاعر.

وما القصيدة عند الشاعر إلا "مجموعة حرة من الاختيارات التي تنتشر لتلتقط صورته وتداعياته، ومن ثم يأتي الدور الجمالي في إقامة البناء، ونسج العلاقات بين المفردات والتراكيب"^(١)، فقد استخدم سميح القاسم في تركيبه لإيقاع قصيدة "قادم من المذبحة" الأرقام وذلك ليؤكد مصداقية الواقع الأليم وما آلت إليه الأمور بالفعل من ألم وإحباط في الإنسان الذي خرج من المذبحة لا يجد ما يملك، سوى أنه نتيجة هذا الفعل غير البشري الذي طال حتى بسمة الأطفال، ظل يتألم بصمت فلقد خسر الكثير، حتى ابتسامته، في قوله:

أنا قادم من سونغ مي
عفوكم يا أطفال أصدقائي
إن لم أحمل لكم هدايا الدمى
٥٧ طفلاً من سونغ مي
لن يلمسوا الدمى
لن يبصروا الدمى

(١) هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، عبد القادر عبد الجليل، صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط ١، ١٩٩٨م: ص ١٤٤.

منذ أمس.. آخ... منذ أمس^(١)

(١) الأعمال الكاملة: ص ٥٦٩.

الفصل الثالث
القافية والوقفات

القافية

أولاً- القافية في شعر النسق العمودي:

أ- القافية من الناحية الصوتية:

القافية هي مقطع صوتي يتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة الواحدة، قوامه ساكنان يسبقهما متحرك من آخر البيت، وتأخذ الأشكال التالية من الناحية الصوتية باعتبار وجود أصوات متحركة بين ساكنيها وعدمه^(١)، وقد جاءت في الشعر العمودي عند سميح القاسم كالتالي:

١- القافية المتواترة^(٢) (٠/٠)، كما في قوله:

أغارُ عليكِ من لمسِ النسيمِ ولمسِ النورِ للوجهِ القسيمِ^(٣)

فالقافية هنا (سيم) بعض كلمة (القسيم)، وبين ساكنيها صوت (الميم) المتحرك.

٢- القافية المتداركة^(٤) (٠//٠)، كما في قوله:

هذا أنا! عريان إلا من غدٍ أرتاح في أفيائه أو أُصلبُ^(٥)

فالقافية هنا كلمة (أصلبُ) والصوتان المتحركان فيهما: الباء واللام.

٣- القافية المترابطة^(٦) (٠///٠)، كما في قوله:

(١) ينظر المورد الصافي من علمي العروض والقوافي، محمد حسين الأنصاري اليماني، طبع في مطابع

الساهجاني، ١٣١٤هـ، ص ١٩.

(٢) وهي كل قافية تقع بين ساكنيها صوت متحرك واحد.

(٣) الأعمال الكاملة: ص ٢٠.

(٤) وهي قافية وقع بين ساكنيها صوتان متحركان.

(٥) السابق: ص ٩٥.

(٦) وهي التي يتوالى بين ساكنيها ثلاثة أصوات متحركة.

فَجَرَ الشُّعُوبِ أَطْلَ الْيَوْمَ مَبْتَسِمًا فَسَوْفَ تَغْسِلُ عَنْ أَفَاقِنَا الظُّلْمَا^(١)

فالقافية هنا (بنا الظلما) وهي هنا كلمة وبعض كلمة، وأصواتها المتحركة: الظاء واللام والميم.

٤- القافية المترادفة^(٢) (٠٠)، كما في قوله:

قَلْبِي وَأَعْصَابِي اشْتَعَالٌ وَهَوَايَ طَيْشٌ وَأَنْفَعَالٌ^(٣)

ب- القافية من حيث عدد الألفاظ:

ونحن عندما نفصل في أنواع القافية من حيث الألفاظ نعلم أن الشاعر لا يتعامل مع الإيقاع تعاملًا لفظيًا، فقد جاءت القافية في القصائد العمودية على النحو التالي:

١- القافية جزء من كلمة، كما قوله في قصيدة "إباد":

لَا تَقُولِي "خَنَتِ الْعَهُودُ" فَإِنِّي لِي قَلْبٌ مَا خَانَ يَوْمًا عَهُودًا^(٤)

فالقافية هنا (بهدوا)، وهي جزء من كلمة (عهودا)، فالهاء متحركة بالضممة، وهي واقعة قبل ساكنين في آخر البيت، هما: واو المد والألف التي هي إشباع لفتحة الدال.

٢- القافية كلمة، كما قوله في قصيدة "أغاني الدرب":

مَنْ رَوَى الْأَثْلَامَ فِي مَوْسَمِ خُصْبٍ وَمَنْ الْخَيْبَةَ فِي مَأْسَاءِ جَدْبٍ^(١)

(١) السابق: ص ٩.

(٢) وهي أن يجتمع فيها ساكنان دون فاصل وهو خاص بالقوافي المقيدة.

(٣) السابق: ص ٨٩.

(٤) السابق: ص ٢١.

فالقافية هي كلمة (جَدْب)، فالجيم متحركة بالفتحة وهي واقعة قبل ساكنين في آخر البيت هما: حرف الدال الساكن، و الياء التي هي إشباع لكسرة الباء.

٣- القافية كلمة وجزء من كلمة كما قوله في قصيدة "مواكب الشمس":

ونحن سرنا بها. والحقُّ رائدنا والشمسُ أضحتْ لنا في زحفنا عَمَّا^(٢)

فالقافية هنا (نا علما).

٤- القافية كلمتان، كما قوله في قصيدة "النار الغاضبة":

نهلتُ حتى خمدتُ جذوة من الهوى.. كم ألهمتُ لي دمي^(٣)

القافية هنا (لي دمي).

ج- حروف القافية^(٤):

إن القافية تقع في نهاية البيت، ضابطة إيقاع البيت، وتعتمد على تكرار عدد معين من الحروف والحركات في نهاية كل بيت وهي ستة أحرف، وهي: الروي، الوصل، الخروج، الرّدْف، التأسيس، الدخيل، ولم يأت حرف الخروج، لأن القوافي لا يوجد فيها أية قافية ذات وصل متحرك، والحروف الخمسة الباقية جاءت كالتالي:

١- الروي:

هو الحرف الأخير الذي نبني عليه القصيدة، ويلزم تكراره في كل بيت منها، وقد جاء حرف الروي متحركاً -يسمى مطلقاً- كما في قصيدة "إصرار":

يا جبال الثلج التي حطمتها في ضلوعي عواصف الأقدار^(١)

(١) السابق: ص ٢٢.

(٢) السابق: ص ٩.

(٣) السابق: ص ٢٢.

(٤) ينظر الخلاصة الثرية في علم أنغام موسيقى شعر العربية: ص ١٩٣ حتى ٢٠٣.

فالقراء هو حرف الروي، وقد التزمه سميح القاسم في نهاية أبيات منظومته.

وكذلك جاء ساكناً -يسمى المقيد-، كما في قصيدة "لا تطعميني":

مالت على الدرب القراصية
يا بنت عمي، يا دمشقية^(٢)

٢- الوصل:

وهو حرف مد (الألف أو الواو أو الياء) ناشئ عن إنباع حركة الروي في القوافي المطلقة، وكذلك الهاء الساكنة التي يسبقها متحرك، كالتالي:

أ- الألف ما يكون قبلها إلا مفتوحاً، كقوله في قصيدة "عازفة الكمان":

عانقيه.. صابابة وحنانا وانزعي عن ضلوعه الألحانا^(٣)

فالوصل هو الألف في (الألحانا).

ب- الواو ما يكون قبلها إلا مضموماً، كقوله في قصيدة "المطر والفولاذ":

وينتصب المصنع المارد إلهاً.. كلنا له عابداً^(٤)

وكما في قصيدة "إشربوا":

بعض الأغاني صرخة لا تطرب فإذا استفزتكم أغاني اغضبوا^(١)

(١) الأعمال الكاملة: ص ١٠.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٣٤٢.

(٣) السابق: ص ٨٢.

(٤) السابق: ص ٦٩.

فحرف الوصل في المثال الأول الواو الناشئة من إشباع حركة الدال (الضمة)، وكذلك واو الجماعة في كلمة (اغضبوا).

ج- الياء إذا كان ما قبلها مكسورًا، كقوله في قصيدة "الدفتر الأزرق":

امرأة من كل قطرٍ.. فها هنا التقى المغرب بالمشرق^(٢)

فالوصل الياء الناشئة من اشباع حركة القاف (الكسرة).

د- الوصل بالياء: قد تكون الهاء ساكنة أو متحركة، وقد جاءت ساكنة فقط وما قبلها متحركًا، كما في قصيدة "قربان":

هذي الحروف المداهمَّه يا سيدي أحزان أمَّه
سـطـرَّتْها بتمـردي في فجرٍ آتٍ لم أضمَّه^(٣)

٣- الردف:

وهو حرف مدٍ أو لين ساكن، يسبق الروي مباشرة، سواء أكان الروي مطلقًا أم مقيدًا، في قصائد سميح القاسم العمودية، كالتالي:

أ- وقد جاء حرف الردف الألف وهو حرف مد وقد التزمه الشاعر في قصيدة "بابل":

أنا لم أحفظ عن الله كتابا أنا لم أبين لقديسٍ قبابا^(٤)

الروي: الباء.

الوصل: الألف.

الردف: الألف.

وفي قوله في قصيدة "الهزيع الأخير":

(١) السابق: ص ٩٥.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٧٤.

(٣) السابق: ص ٩٠.

(٤) السابق: ص ٤٢.

أسرجوا لي صاعقاً أو شراره
بعد يومٍ أو بعد قرنٍ مناره^(١)

الروي: الراء.

الوصل: الهاء.

الردف: الألف.

ب- وقد جاء حرف الردف الواو وهو حرف مد وقد التزمه الشاعر في قصيدة "إباد":

غير أني لم أرضَ في الحبِّ قيِّداً

كيف يرضى روحُ الشبابِ القيودا^(٢)

الروي: الدال.

الوصل: الألف.

وفي قوله في قصيدة "أنا وأنت":

تبقين لي، لو نتفت جسدي

أيدٍ من الفولاذٍ.. مأفونه^(٣)

الروي: النون.

الوصل: الهاء.

الردف: الواو.

ج- وقد جاء حرف الردف الياء وهو حرف مد، وقد التزمه الشاعر في قصيدة "غيرة":

أغار عليك من عيني وقلبي وأخشى أن أكون أنا غريمي!^(٤)

الروي: الميم.

الوصل: الياء.

الردف: الياء.

(١) السابق: ص ٥٥١.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٤٢.

(٣) السابق: ص ٣٤٠.

(٤) السابق: ص ٢٠.

وكذلك جاء حرف الراء حرف لين، والتزمه في قصيدة "نداء":

أنا أسقي هواك من مقتياً يا حبيباً أسكنته مقتياً^(١)

الروي: الياء.

الوصل: الألف.

الردف: التاء.

٤- التأسيس:

وهو ألف يفصل بينها وبين الروي حرف متحرك، لا يلتزم، ولكن حركته تلتزم،

كقوله في قصيدة "المطر والفلولاذ":

تهلّ بنا يا غداً لم يكن سوى مطمح.. فالسنى عائداً
تهلّل! ستخضراً أشواقنا وينبض شريانها الخامداً^(٢)

الروي: الدال.

الوصل: الواو المشبعة.

التأسيس: ألف المد.

وفي القصيدة السابقة التزم الشاعر بحركة الحرف الذي فصل بين الروي وألف التأسيس دون التزام الحرف نفسه.

٥- الدخيل:

وهو الحرف الصحيح المتحرك الذي يفصل بين ألف التأسيس والروي، وهو لا يلتزم، وإنما تلتزم حركته، كما في قوله في قصيدة "جيل المأساة":

نرد الزمان إلى رشده ونبصق في كأسه السابعة
ونرفع في الأفق فجر الداء ونلهمه شمسننا الطالعاه!^(٣)

الروي: العين.

(١) السابق: ص ١٦.

(٢) السابق: ص ٦٩.

(٣) السابق: ص ٢٥.

الوصل: الهاء.

التأسيس: الألف.

الدخيل: حرف الباء المكسور في كلمة (السابعة) في البيت الأول، وحرف اللام المكسورة في كلمة (الطالعة) في البيت الثاني، فقد التزم حركة حرف الدخيل (الكسرة) في باقي أبيات القصيدة.

- ومن العيوب الشعرية عند سميح القاسم:

أ- السناد:

وهو من عيوب القافية يختص باختلاف ما يراعى من الحروف والحركات^(١)، وقد جاء في قصائد النسق العمودي سناد الردف ما يختص بالحرف، وجاء ما يختص بالحركات سناد الحدو، وسناد التوجيه، كالتالي:

١- سناد الحروف: سناد الردف كما في قصيدة "الشاعر السجين":

وسـيول الثـورة زاحفـةً لتهدم أسوار الجـورِ
والسجن سيـضحى بركائـها يجتاح سراديب الكفر^(٢)

فالقافية في البيت الأول مردوفة بحرف الواو، والقافية في البيت الثاني مجردة من الردف.

٢- سناد الحركات: و"هو دخول الفتحة على الضمة والكسرة"^(٣) في القافية،

ومنه:

- سناد التوجيه: وهو اختلاف حركة الحرف الذي يسبق الروي المقيد، كقوله في قصيدة

"أنسيتني!":

عفوًا معاذ الشَّعر، والعينين، والنهد المكوّر!
إن أنسى دانية القطوف.. فأَيّ (حصرمة) سأذكر^(١)

(١) ينظر دروس في موسيقى الشعر العربي العروض والقافية: ص ٢٣٣، ٢٣٤، ٢٣٥.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ١٢.

(٣) قواعد الشعر، لأبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب، حققه وقدم له وغلق عليه رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط ٢، ١٩٩٥م: ص ٦٤.

فالراءُ روي مقيد في الأبيات السابقة، وحركة ما قبله في البيت الأول الواو المفتوحة، وحركة ما قبله في البيت الثاني الكاف المضمومة.

ثانياً- القافية في شعر التفعيلة:

١- القافية الموحدة:

وهي القافية القريبة في صورتها من القافية في الشعر العمودي، ولكنها هنا في شعر التفعيلة تتكرر في نهاية كل سطر وتضيف نغماً وجواً إلى القصيدة، فهذا الصوت المتكرر يوحي بأشياء، وتكراره يعمق الإيحاءات^(٢) في نهاية السطر الشعري، وهذا النمط لا يشكل إلا صورة ضئيلة في قصائد شعر التفعيلة عند سميح القاسم، كما في قصيدة "لم أزل":

عدد التفعيلات

| | |
|---------------------------------|---|
| مُدني محلولة الشعر | ٤ |
| وراياتي غريبة | ٤ |
| يا زراري الحبيبة | ٢ |
| لم أزل أدفعُ في بنكِ الخصوبة | ٣ |
| كل دَينِ العالمِ الماضي، | ٤ |
| وأفساطِ الضريبة! ^(٣) | ٤ |

تمثل السطور السابقة أربعة سطور، وذلك لتداخل التفعيلة بين السطر الأول والثاني، والسطر الخامس والسادس، ليمثل كل سطرين منهما سطرًا موسيقيًا "مدورًا"، وقد انتهت السطور الأربعة بقافية واحدة وروي واحد وهو الباء الموصولة بهاء ملفوظة، وجاءت التفعيلة الأخيرة في نهاية السطور موحدة "فَاعِلَاتُنْ"، وقد التزم النسق الصوتي في نهاية السطور كما هو، وجاءت القافية تمثل جزءًا من الكلمة الأخيرة في نهاية السطور، وقد نوع الشاعر في تفعيلات كل سطر، كالتالي: (٤، ٢، ٣، ٤) نتيجة تلاحم الدفقة الشعورية والشعرية فجاءت

(١) السابق: ص ٨٦.

(٢) النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، علي يونس، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٥م: ص ١٣٦.

(٣) الأعمال الكاملة: ص ٣٦٧.

متنوعة، جاء السطر المدور من أربع تفعيلات يعبر عن سطرين متداخلين موسيقياً، مما نوع في إيقاع السطر، وجاء السطر الثالث بثلاث تفعيلات لتحرر القصيدة وتوحد الأسطر بخلاف الشعر العمودي - بالتفعيلة.

٢ - القافية المنوعة:

وهي تعتمد على تعدد وتنوع القافية في القصيدة الواحدة، وقد جاءت في قصائد سميح القاسم بشكلين، كالتالي:

أ - القافية المنوعة المتوالية:

وهي تعتمد على تعدد القافية والروي، في القصيدة وتواليها، "سواء أكانت تجعل القافية والروي متحدتين في السطرين المتتاليين أم في عدة أبيات أم في كل القصيدة"^(١)، بهندسة خاصة، إذ تتوالى القافية المتشابهة في سطر أو أكثر، ينتقل إلى قافية أخرى متتابعة ثم إلى ثالثة أو يعود للقافية الأولى، وهكذا، إلى نهاية القصيدة، وذلك بحسب ما تمليه الدفقة الشعورية المتحررة من سطوة البيت، إلى تفعيلة السطر الشعري المتنوع، والشكل التالي من التفعيلة جاء بشكل لافت في قصائد شعر التفعيلة عند سميح القاسم، كما في قوله في قصيدة "القطار!":

مُفْرَزَةٌ مِنَ الْغُبَارِ

تصرعها الرياح على نافذة القطار

ويسقط الذباب فوق قهوتي

كما هوى في قرיתי

أحبة خانهم النهار!^(٢)

الدفقة تعتمد على تفعيلة الرجز، تتكون من ١٤ تفعيلة، موزعة على السطور الشعورية بتنوع، جاءت كالتالي: (٢، ٤، ٣، ٢، ٣) في سطور الدفقة بالترتيب، ومتنوعة الوحدة الأخيرة كالتالي: (مُتَفَعِّلَانْ، عَلَانْ، مُتَفَعِّلَنْ، مُسْتَفَعِّلَنْ، عَلَانْ)، فجاءت القافية متنوعة بذلك، إذ اعتمد المقطع على قافيتين متتاليتين، القافية الأولى مترادفة (../) في نهاية السطر الأول والثاني والأخير كالتالي: (بار، طار، صار) جزء من آخر كلمة في كل سطر، وجاء حرف

(١) النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد: ص ١٦٣.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ١٦٢.

الروي الزاء مقيداً (ساكناً) وجاء الساكن الأول من هذه القافية حرف مد، والقافية الثانية جاءت متداركة (٠//٠) حرف الروي فيها التاء والوصل الياء، فكانت القافية: (قهوتي، قريتي) كلمة، هذا التنوع والتوالي للقافية جاء بشكل انتظامي: (أب ب أ)، فجاءت القافية تثري إيقاع القصيدة بتنوعها المعتمد على توالي القافية الأولى ثم الثانية وأخيراً يختم المقطع بقافية من النوع الأول يختم بها الدفقة، ليحد من رتبة التوالي وينقل المتلقي إلى فضاء التعجب ومسببات الخيانة.

ب- القافية المنوعة المتقاطعة:

تعتمد القافية المتنوعة المتقاطعة على تكرار أكثر من قافية، وأكثر من حرف للروي، فقد تؤسس القصيدة على تتابع قافية أو أكثر وتقاطع بعضها، فتأتي القافية الأولى أو الثانية أو أكثر من ذلك متتابعة أو متقاطعة بتغيير حرف الروي في بعض الأحيان، وهكذا، كما في قصيدة "كلمة السر":

| عدد التفعيلات | التفعيلة الأخيرة |
|---------------|------------------|
| ٢ | مُتَفَاعِلُنْ |
| ٢ | مُتَفَاعِلَاتُنْ |
| ٢ | مُتَفَاعِلَاتُنْ |
| ٤ | مُتَفَاعِلَانْ |
| ٢ | مُتَفَاعِلُنْ |
| ٢ | مُتَفَاعِلُنْ |
| ٢ | مُتَفَاعِلُنْ |
| ٤ | مُتَفَاعِلَانْ |

- للحبر رائحة الدم
* قلبي وديعٌ مثل نسمة
وجهي نقيٌّ مثل غيمه
قربتُ أعلى ما لديّ، ㄥ
إليك يا جدي الجميل!
- للحبر رائحة الدم
* غنمي تظلّ نظيفةً
شفتي تظلّ شريفةً
ويدي، باسمك تكدحان، ㄥ
من الشروق إلى الأصيل..^(١)

المقطع يعتمد على إيقاع تفعيلة الكامل "مُتَفَاعِلُنْ" بتنوعها في السطر الشعري نتيجة التغيرات الحاصلة لها، وجاءت القافية متنوعة، بحيث اعتمد المقطع على ثلاثة أصوات للقافية، القافية الأولى متداركة (٠//٠) مطلقة، جاءت متتابعة ومقاطعة بتنوع حرف الروي، فجاء الروي ميمًا في القافية المتقاطعة والوصل الياء الناتجة عن تشبع كسرة حرف الميم،

(١) السابق: ص ٣٦٤.

وهي تمثل كلمة وجزءاً من كلمة (سة الدم)، وجاء الروي التاء المربوطة في القافية المتتابعة والوصل النون الناتجة من التنوين، وهي تمثل جزء من الكلمة (نظيفة، ريفية)، والقافية الثانية متواترة (٠/٠/) مقيدة ومتتابعة تعبر عن كلمة (نسمة، غيمة) فحرف الروي الميم والوصل الهاء الساكنة، أما القافية الثالثة مترادفة (٠٠/) مقيدة تمثل (ميل، صيل) جزء من كلمة، حرف الروي اللام الساكنة، وقد جاءت القافية متنوعة ومقاطعة لتحدها حالة التوقع لدى المتلقي، بالشكل التالي: (أ ب ج أ أ أ ج)، القافية الأولى بحرف الروي الميم جاءت (أ***أ***) متقاطعة في السطر الأول والرابع، ومتتابعة (أ أ) بحرف الروي التاء المربوطة في السطر السادس والسابع، وجاءت القافية الثانية متتابعة (ب ب) في السطر الثاني والثالث، والقافية الثالثة (ج***ج***) جاءت في نهاية السطر المدور، الرابع والثامن، هذا التتابع والتقاطع جراه تتابع التفعيلات وتقاطعها من حيث عددها في السطر الشعري، فجاءت بالشكل التالي: (٤٢٢٢٤٢٢٢) فجاء السطر: الأول والثاني والثالث والخامس والسادس والسابع، متتابعة، بينما السطر الرابع تقاطع مع السطر الأخير، وجاءت التفعيلة الأخيرة متنوعة في نهاية السطور الشعرية وبتنوع القافية، إثر الدفقة الشعورية المتموجة الخارجة من عمق التجربة التي أثرت الفاعلية الإيقاعية لدى المتلقي، فأصبحت آلية توقع القافية لديه تحتاج لجهد إضافي في محاولة التواصل السمعي مع القصيدة بموسيقى السطور المتقاربة، لذلك ظلت القافية عند شعراء شعر التفعيلة "تحتفظ بمكانة خاصة لها في نفوسهم، يحسون أنها تغني شعرهم بموسيقى يصعب التنازل عنها، وهم لا يرغبون في نظم شعر متحلل من الإيقاع الموسيقي، بل يتطلعون إلى إبداع إيقاعات جديدة موزعة توزيعاً جديداً تتلاءم مع الذوق الفني للعصر"^(١).

(١) أصول قديمة في شعر جديد، نبيلة الرزاز اللجمي، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية السورية، (دراسات فكرية ٢١)، دمشق، ١٩٩٥م: ص ١١٧.

- الوقفات:

جاء الإيقاع النسقي للشعر العمودي، يعتمد على البيت كوحدة موسيقية مستقلة بحيث تتحقق الوقفة الإيقاعية بوقفاتها الثلاث: العروضية والدالية والنظمية فيه، فجاء البيت مقسمًا "بحسب استراحات النفس، ووقفات اللسان، وتهدّي الفكر، وكل قسم -بيت- به يمثل جملة، أو فقرة أو دفعة من دفعات التعبير، ثم يعتمد أن يكافئ ويؤاخي بين هذه الأقسام -الآبيات-"^(١) ليتلاحم ويتحقق الإيقاع من خلال وحدة الشعور في القصيدة الواحدة، كما في قصيدة "أنسييتي؟":

وهتفت بي: الله أكبر! أنسييتي؟. والحُبُّ أخضر
عفوًا معاذ الشعر، والعينين، والنهد المكور!
إن أنسى دانية القطوف.. فأَيّ (حصرمة) سأذكر^(٢)

هذه القصيدة من مجزوء الكامل، العروض صحيحة "مُتَقَاعِلُنْ"، والضرب مرفل "مُتَقَاعِلَاتُنْ"، من ثلاثة آبيات، جاء البيت الأول مصرع عروضه "مُتَقَاعِلَاتُنْ"، وجاءت القافية متواترة (٠/٠) والروي الرء الساكنة، في نهاية جميع الآبيات، وجاء البيت يحقق الوقفة الإيقاعية التي تحققت باجتماع الوقفات الثلاث: العروضية والدالية والتركيبية، وبذلك يمكن الوقوف عند نهاية كل بيت عروضيًا، فيمكن الوقف عند كلمة: "أكبر، أخضر، المكور، سأذكر"، عند عروض البيت الأول وأضرب باقي الآبيات، لأن البيت الثاني والثالث جاء كل منهما مدورًا، لتداخل كلمة بين شطري البيت الواحد، فكل بيت بنية عروضية مستقلة، تتطابق الوقفة العروضية مع الوقفة الدالية والوقف التركيبية، بحيث يؤدي كل بيت المعنى مستقلًا فينتهي التدفق الدالي بانتهاء البيت عروضيًا، وكذلك يحقق كل بيت الاستقلال النظمي والدالي نحوياً وتركيبياً، وجاءت الدفقة الشعورية تربط البيت بغيره من آبيات القصيدة، وكذلك الإيقاع الذي يجعل من القصيدة بنية واحدة، وجسدًا واحدًا، تعبر عن الدفقة الشعرية المنبثقة من قلب الشاعر.

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (الجزء الثاني)، عبد الله الطيب، مطبعة حكومة الكويت، ط٣،

١٩٨٩م: ص٣٤٢.

(٢) الأعمال الكاملة: ص٨٦.

ليس دائماً بنية السطر الشعري المكتملة في شعر التفعيلة ذي الوقفة العروضية لا تعطينا الوقفة الإيقاعية بالتحديد عند نهايته بوقفاتها الثلاث، بل يتداخل مع ما يليه من معانٍ في السطور التالية له، فسميح القاسم الشاعر "لا يتعامل مع الإيقاع تعاملًا لفظيًا بحيث تنتهي التفعيلة مع نهاية كلمة -السطر- وإنما تتراكم البنية الإيقاعية تراكمًا قويًا مع البنية اللفظية والصوتية -مع السطور التالية- بحيث لا نستطيع أن نفصل بينها"^(١)، تركيبياً ودلالياً، بحيث تتلاقى الوقفات الثلاث العروضية والنظمية والدلالية لتحقيق الوقفة الإيقاعية في نهاية الدفقة الشعرية، وهذا ما نجده كثيراً في قصائد سميح القاسم ومثل ذلك في قصيدة "وصية رجل يحتضر في الغربة":

| عدد التفعيلات | التفعيلة الأخيرة |
|---------------|------------------|
| ٤ | فَاعْلُنْ |
| ٤ | فَاعْلَاتُنْ |
| ١ | فَعْلُنْ |
| ١ | فَاعْلُنْ |
| ٢ | فَاعْلُنْ |

أوقدوا النارَ حتى أرى أختكم
جثةً.. وأرى الياسمينه
كفناً..
والقمر..
ليلةً المجزرة^(٢)

تمثل هذه السطور الخمسة جملة شعرية على إيقاع تفعيلة المتدارك، فقد جاءت التفعيلة في السطور الشعرية متنوعة، جاء السطر الأول والثاني من أربع تفعيلات لك واحد منهما، والسطر الثالث والرابع من تفعيلة واحدة لكل منهما، والسطر الأخير من تفعيلتين، وقد جاءت بنية السطر الشعري مستقلة عروضياً يمكن الوقف على نهايتها فجاءت التفعيلة الأخيرة الضابطة لنهاية السطور بالترتيب كالتالي: "فَاعْلُنْ، فَاعْلَاتُنْ، فَعْلُنْ، فَاعْلُنْ، فَاعْلُنْ"، بهذا التنوع الإيقاعي قد أنهى سطورَه فجاءت الوقفة العروضية عند نهاية كل سطر، فكل سطر يمكن الوقوف عنده، ولكن الوقفة الدلالية والنظمية جاءت بخلاف ذلك، فقد جاءت السطور الخمسة متداخلة دلالياً ونظمياً، فالمفعول به الثاني "جثةً" متعلق بالفعل في السطر الأول "أرى"، والمفعول به الثاني "كفناً" في السطر الثالث متعلق بالفعل "أرى" في السطر الثاني، وحرف العطف الواو رابط دلالي في السطر الرابع، والمفعول به المعطوف "القمر" متعلق بالفعل الذي تقديره "أرى" المفهوم من السياق للسطور السابقة له، وظرف الزمان "ليلةً" متعلق بالفعل في السطر السابق له المقدر، وقد جاءت النقط .. " لتمثل سكتة تفصل الجملة الأولى عن الثانية، والثانية عن الثالثة تركيبياً، وكذلك جاءت النقط بعد كلمة "القمر" التي سكنت بسكون عارض عوضاً عن الفتحة، وذلك للضرورة الإيقاعية، والسكون العارض في نهاية السطور الشعرية

(١) موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية وعروضية) الجزء الأول: ص ٢٣٧.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٥٤٧، ٥٤٨.

جاء ليضبط التفعيلة عن الانزياح الإيقاعي، وبذلك نرى أن السطور حققت الوقفة العروضية، ولكنها تفتقر إلى الوقفة الدلالية والنظمية، ولا تتحقق الوقفتان إلا عند كلمة "المجزرة" في نهاية الجملة الشعرية، وبذلك تحققت الوقفة الإيقاعية بتحقيق الوقفات الثلاث، عند نهاية دفقة الجملة الشعرية.

ولقد جاءت الجملة الشعرية تعتمد على التدوير في سطورها الشعرية وتحقق الوقفات الثلاث في نهايتها، فالتدوير "لا يكسر القانون العروضي أو الصوتي من أجل التركيب اللغوي، ولا يكسر التركيب من أجل القانون الصوتي والعروضي، وإنما هو يحاول أن يوازن بينهما، فيقدم في إطار التركيب المطول، وحدات- تفعيلات- عروضية تنتهي نهاية شبه طبيعية، يلتقط عندها أنفاسه- دون كسر للإيقاع أو التركيب اللغوي- ليستمر بعد ذلك في إتمام تركيبه الشعري"^(١)، وهذه جملة شعرية واحدة معتمدة على التدوير-تحقق الوقفات الثلاث في نهاية الجملة- اعتمد فيها الموازنة بين الوقفة العروضية والدلالية والنظمية، وواعم بينها في قوله:

ستون ألفا بين مليون

وماذا؟

نحن أهل السيف

ملفى الضيف

مأوى الجار.. وإن جارَ الزمان!^(٢)

هذه السطور الشعرية من قصيدة "ذكريات جميلة" على تفعيلة الكامل، وفي هذا المقطع جاءت التفعيلة المغيرة "مُتَفَاعِلُنْ" مسيطرة، تمثل دفقة، بتدققها الموسيقي والدلالي والنظمي، وهي جملة شعرية تقع في خمسة سطور، كل سطر يتصل بما يليه أو بما قبله، أو بما يليه وبما قبله معاً، عروضياً ودلالياً ونظماً، بحيث لا يمكننا التوقف إلا عند كلمة "الزمان" لتتحقق الوقفة الإيقاعية زيادة بتحقيق الوقفات الثلاث نهاية الجملة الشعرية، في السطور السابقة جاء السطر لا يحقق الوقفة العروضية لأن السطر الشعري غير مكتمل-مكتفٍ-إيقاعياً، فجاء السطر الأول يتعلق بالسطر الذي يليه، لم تنته التفعيلة في نهايته فجاءت بين السطرين، في نهاية السطر الأول جزء منها "مُتَفَاً" وباقيها في بداية السطر الثاني "عُنْ"، وجاء كل من السطر الثاني والثالث والرابع متعلقاً بالسطر الذي قبله والذي بعده، ففي السطر الثاني قد تعلق بالسطر الأول كما وضحنا، ولكنه لم ينته إيقاعياً فجاءت نهاية السطر بجزء "مُتَاً" من التفعيلة المتداخلة بينه وبين بداية السطر الذي يليه "فَاعِلُنْ" وهو السطر الثالث، وجاء السطر

(١) موسيقى الشعر العربي(ج١): ص ٢٤٢.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٣٤٧.

الأخير متعلقاً بالسطر الذي قبله إيقاعياً، فقد تداخلت تفعيلية بدايته ونهاية السطر الذي قبله، فجاءت نهاية السطر الرابع "مُتَفَاعٍ" وبداية السطر الأخير "لُنْ"، وجاءت التفعيلية المرفلة "مُتَفَاعِلَاتُنْ" ضابطة لإيقاع تفعيلات السطور الخمسة الثمانية، ووقفة عروضية، وقد جاء التدفق الدلالي والنظمي كذلك خارج حدود السطر الواحد، فجاء السطر الأول مكتفياً من حيث التركيب النحوي، وكذلك السطر الثاني، ولكن الدلالة قد خرجت من حدودهما، فكان تقدير الكلام في السطر الثاني "وماذا بعد ذلك؟!"، تجده يتعلق دلاليًا بالسطر الأخير، وقد جاءت السطور الشعرية الثلاثة الأخيرة متعلقة نظميًا ببعض، فجاء المبتدأ في السطر الأول "نحن" وخبره الثاني "ملفى" في السطر الثاني، والخبر الثالث "مأوى" في السطر الأخير، وبذلك قد تداخلت السطور الثلاثة نظميًا، وقد جاءت النقط " .. " في السطر الأخير تستدعي "وماذا؟" من السطر الثاني من هذا المقطع لتضفي استفهامًا على هذا التعجب في قول: "وإن جار الزمان!". ففي هذه الجملة الشعرية جاءت الوقفة الإيقاعية من سريان تدفق الإيقاع والدلالة والنظم خارج حدود السطر الشعري، وقد التقيا في الوقفة عند نهاية الجملة الشعرية، بانتهاء التدفق الإيقاعي والدلالي والنظمي عند علامة التعجب بما تثيره في نفوسنا من جور هذا الزمان، ويبقى السؤال "وماذا إن جار هذا الزمان؟!" معلقًا من غير إجابة، فهنا قد تحققت الوقفة الإيقاعية.

وجاء شعر التفعيلة يعتمد على التفعيلة كوحدة إيقاعية يؤسس عليها السطر الشعري المتنوع في عدد التفعيلات التي تتحكم في طوله وقصره الدفقة الشعرية الداخلية لدى الشاعر، ولم تستطع "التفعيلة وحدها التي استقاها الشعر الحر - شعر التفعيلة - من إيقاع التراث الشعري العريق أن تتلافى ما حدث فيه من النواقص النغمية الكثيرة وخاصة أن سطور التفعيلة مشوشة بين الطول والقصر"^(١) ومن انهيار الوحدة الموسيقية للبيت والقافية الموحدة، ولكنه باعتماده على التفعيلة في السطر المتنوع جاء كثيرًا من القصائد في مقطوعات تعتبر جملة شعرية بل دفقة شعرية شعورية، متنوعة الوقفات تتلاقى في نهايتها الوقفات الثلاث لتنتج الوقفة الإيقاعية، كما في قصيدة "إليك هناك حيث تموت":

رسالتك التي رفّت علي جرحي

كعصفور تفلّت من سجون الحزن والحرمان

ورافق نجمة الصبح

لماذا حين فضتها يداي.. تنفضت أشواك

(١) محاضرات مجمعة، شوقي ضيف، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م:

علي وجهي.. وفي قلبي^(١)

تمثل هذه السطور دفقة شعورية وشعرية بتدفقها الموسيقي والدلالي والنظمي، فهي جملة تقع في خمسة سطور، كل سطر يتصل بما بعده أو بما قبله أو بهما معاً دلاليًا ونظمياً، أما الوقفة العروضية فقد تحققت في كل سطر، فهو يمثل بنية إيقاعية مستقلة يمكن الوقف على نهايتها إيقاعياً، فالسطر الأول والثالث والخامس ينتهي بالتفعيلة المغيرة "مُفَاعَلْتُنْ"، والسطر الثاني والرابع ينتهي بالتفعيلة المغيرة "مُفَاعَلْتَانْ"، وقد جاءت الوقفة العروضية عند نهاية كل سطر شعري من السطور الخمسة، ولكن الوقفة الدلالية والنظمية بخلاف ذلك، فقد جاءت السطور متعلقة ببعضها دلاليًا ونظمياً، فالسطر الثاني جملة توضيحية للجملة في السطر الأول، والسطر الثالث جاء الرابط الدلالي حرف العطف، وجاء التركيب النظمي متعلقاً بمعنى السطور السابقة، فالفعل "رافق" وفاعله ضمير مستتر يعود على العصفور فالسطر متعلق بالسطر السابق له، وكذلك الجملة في السطر الثالث "ورافق نجمة الصبح" علاقة توضيحية، توضح حال العصفور، وجاء في السطر الرابع الضمير المتصل بالفعل "قضتها" في محل نصب مفعول به يعود على الرسالة في السطر الأول، وجاء الجار والمجرور "علي وجهي" له علاقة مكانية "محلية" بالجملة في السطر الأول، ففي هذه الجملة جاءت بنية السطر الشعري مستقلة إيقاعياً، وتمثل التفعيلة الأخيرة في كل سطر الوقفة العروضية، وبخلافها جاءت الوقفة الدلالية والنظمية بتدفق الدلالة والتركيب خارج حدود السطر الشعري فقد حطم الوقفة الدلالية والنظمية للسطر، ولكن الوقفات الثلاثة تجتمع لتحقيق الوقفة الإيقاعية عند كلمة "قلبي" في نهاية الجملة الشعرية.

(١) الأعمال الكاملة: ص ١٠٧.

الفصل الرابع
روابط الإيقاع وضوابطه

أولاً- الروابط الإيقاعية:

تفاصيل ذات أهمية، لا غنى عنها، يستقطبها النسيج الشعري بمنطقه الصارم، لاحتياجه إليها في بنية النص، تعمل على إقامة العلاقة بين الكلمات في عملية النظم، والإيقاع هو الذي يوجه العملية بما تتطلبه الموسيقى الشعرية للنص.

ويأتي الرابط الإيقاعي الذي يستقطبه النسيج لتكتمل البنية الإيقاعية، لداعٍ موسيقي في كثير من الأحيان، لتستقيم النغمة الموسيقية، ولإضفاء معنى خاص في بعض الأحيان على النص، ويأتي في أماكن متنوعة تحددها النغمة الموسيقية وذلك لعدم اكتمالها إيقاعياً، في حين يكون المعنى مكتملاً من الناحية الدلالية في كثيرٍ من الأحيان، فيقوم الرابط الإيقاعي بسد الثغرة لتكتمل النغمة الموسيقية بالصورة الإيقاعية المرجوة للنص.

وتأتي الروابط الإيقاعية لتزيد من تماسك النسيج الداخلي في التجربة الفنية، ومن هذه الروابط الإيقاعية البارزة في شعر سميح القاسم:

١- الضمائر:

وتأتي الضمائر في بعض الأحيان روابط إيقاعية، فقد جاءت في قصائد سميح القاسم بصورة بارزة، فـ"وجود الضمائر التي تسهل معاينة أصحابها هي خصائص للنص ترتبط مباشرة بالكلمات، ويمكن لهذه الخصائص أن تسهل استيعاب النص بتوضيحها العلاقات بين المعلومات المقدمة أو المفاهيم المستترة (...). إنها كلمات مفاصل رغم أنها تخدم كمؤشرات على العلاقات الموجودة بين الطروحات أو المفاهيم ويمكنها تسهيل بناء التصور الإجمالي للنص"^(١) وكذلك تقوم بسد الثغرة الموسيقية في كثير من الأحيان، بحيث يستقيم الإيقاع النسقي العمودي وإيقاع شعر التفعيلة بوجودها، لا لدواعٍ دلالية في معظم الأحيان، بحيث لو حذف هذا الرابط (الضمير) لا يختل المعنى الدلالي أحياناً، ولكن الإيقاع الموسيقي -بنغمته الداخلية- يختل، ويخرج البيت أو السطر حينها عن الإيقاع العام للقصيدة.

(١) استيعاب النصوص وتأليفها، أندريه جاك ديشين، ترجمة هيثم لمع، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩١م: ص ٢١.

جاءت الضمائر المنفصلة رابطاً إيقاعياً بصورة بارزة وخصوصاً ضمير المتكلم للمفرد (أنا) في قصائد النسق العمودي، مثل قوله على النسق الإيقاعي للخفيف (فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن):

أنا أسقي هواك من مقلتي يا حبيباً أسكنته جاتحياً^(١)
 ٠/٠///٠/ ٠///٠/٠/ ٠/٠///٠/ ٠/٠///٠/ ٠///٠/// ٠/٠///

أو مثل قوله في قصيدة على النسق الإيقاعي للرمز:

أنا لم أحفظ عن الله كتاباً أنا لم أبن لقديس قباباً
 أنا ما صليت.. ما صمت.. وما رهبت نفسي لدى الحشر عقاباً^(٢)

فقد جاء الرابط الإيقاعي ضمير المتكلم للمفرد (أنا) ليسد الثغرة الموسيقية، في الأبيات السابقة، فقد مثل حركتين (//) من التفعيلة المغيرة (فَعَلَاتُنْ ٠/٠///)، ليستقيم الوزن، وإذا حاولنا الاستغناء عن هذا الرابط الإيقاعي نجد أن المعنى الدلالي يبقى كما هو ولكن التفعيلة الأولى من النسق الإيقاعي تكون ناقصة، بذلك يختل الإيقاع الموسيقي، فلا غنى عنه موسيقياً، ليبقى إيقاع البيت ضمن النسق الإيقاعي للقصيدة، وكذلك جاءت ياء المتكلم في الشاهد الأول، وتاء المتكلم في الشاهد الثاني لاحكام الربط الإيقاعي في الأبيات الشعرية.

وفي إيقاع شعر التفعيلة جاء الضمير المنفصل للمتكلم المفرد (أنا) في أغلب الأحيان رابطاً إيقاعياً بارزاً يسد الثغرة الموسيقية، كما في قوله:

أنا أصبحت إنساناً جديداً.. غير ما تعهد^(٣)

٠/٠/٠/// ٠/٠/٠/// ٠/٠/٠/// ٠/٠/٠///

يعبر الضمير موسيقياً هنا عن الوند (٠//) المجموع من تفعيلة الوافر المغيرة (مفاعلتن) الأولى، ولو حذفنا الرابط الإيقاعي الضمير، لانتقل إيقاع السطر لإيقاع تفعيلة آخر (مستفعلن ٠///٠/٠/).

وجاء الرابط الإيقاعي الضمير (أنا) يعبر عن الوند المجموع في تفعيلة الرمل المغيرة (فَعَلَاتُنْ)، فلو حذفناه لاختل إيقاع السطر الرملي، وما أثر على الدلالة، في قوله:

(١) الأعمال الكاملة: ص ١٦.

(٢) السابق: ص ٤٢.

(٣) السابق: ص ١٠٨.

لا تمجدي بتمثال رخامٍ ونشيدٍ
فأنا أوثر من بين الأناشيدِ الحزينة
٠/٠///٠/ ٠/٠///٠/ ٠/٠/// ٠/٠///
حزن أُمي^(١)

وكذلك جاء ليعبر عن حركتي السبب الخفيف في التفعيلة الرجزية المغيرة (مُتَفَعِّلُنْ
٠//٠//)، فلو حذف (أنا) لاختل إيقاع السطر وخرج عن إيقاع القصيدة، وكذلك جاء ليزيد
حضور الأنا الفاعلة في النص، في قوله:

أنا غرستُ الشجرة
أنا احتقرت الثمرة
أنا احتطبت جذعها
أنا صنعت العود^(٢)

وقد جاء ضمير الغائب المنفصل للمفرد المؤنث (هي)، رابطاً إيقاعياً، ليؤكد حضورها
الفاعل، في قوله:

داخ في الغرفة خطو الراقصين
وهي، كانت تسكب الخمرَ ط
/ ٠/٠///٠/ ٠/٠///٠/
وتعطي الظامنين..^(٣)
٠٠//٠/ ٠/٠//

جاءت تعبر عن سكون السبب الخفيف الأول والحركة الأولى من الوتد المجموع في
تفعيلة الرمل (فَاعَلَاتُنْ / ٠/٠///٠/)، فلو حذف ما اختل المعنى ولكن لخرج السطر الشعري عن
إيقاع تفعيلة الرمل.

وجاء ضمير المتكلم المنفصل (نحن) رابطاً إيقاعياً، يؤسس ابتداء اندفاع المعنى، في قوله:
لم ينجب الغضبُ
غير صغار النكبة الأموات

(١) الأعمال الكاملة: ص ٤٨٦.

(٢) السابق: ص ٤٩٤.

(٣) السابق: ص ٣٠٨.

ونحن.. نحن الركنُ والإغماء

٠٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠//

خلفك يا عقارب الساعات^(١)

الضمير الأول جاء رابطاً إيقاعياً لو حذف ما اختل المعنى، وجاءت النقط وقفة لتعبر على أنه منفصل عن دلالة السطر، وما جاء لغير الربط الإيقاعي فقد عبر عن السبب الثاني والحركة الأولى من الوند المجموع في تفعيلة الرجز المغيرة (مُتَفَعِّلُنْ ٠//٠//)، ولكن حذف هذا الرابط الإيقاعي يخرج السطر عن إيقاع القصيدة لإيقاع آخر.

وقد جاء الضمير المتصل الغائب يعبر عن المفرد المؤنث، رابط إيقاعي، ليسد الثغرة الموسيقية في قوله:

سلبوها وجهها

سلبوها لونها

سلبوها صوتها

سلبوها زيها الموروث،

من أكتاف جدّ لحفيد^(٢)

يمثل الضمير المتصل الغائب (ها) رابطاً إيقاعياً، فهو يعبر عن السبب الخفيف من تفعيلة الرمل المغيرة (فَعَلَّتُنْ ٠/٠///)، فلو حذف ما اختلت الدلالة في كل سطر، ولكنه جاء لسد الثغرة الموسيقية ولتستقيم نغمة السطر، ضمن إيقاع القصيدة.

وأتى الضمير المنفصل (أنا) لا لربط إيقاعي، بل ليضبط الإيقاع بحيث لو حذف الضمير ما اختل إيقاع السطر، كما في قوله:

كنت أنا المغني الجسور^(٣)

٠///٠/ ٠//٠// ٠٠//

وجاء الضابط الإيقاعي الضمير (أنا) ليعبر عن الوند المجموع (٠//) في إيقاع تفعيلة الرجز المغيرة (مُسْتَعْلُنْ ٠///٠/) فلو حذف الضمير ما اختل الوزن وما خرج السطر الشعري إيقاع القصيدة، وما جاء الضمير إلا للضبط الإيقاعي للسطر الشعري، وجذب الدلالة إليه.

(١) الأعمال الكاملة: ص ٦٠٩.

(٢) السابق: ص ٦٠٣.

(٣) السابق: ص ٦٣٦.

٢- التكرار:

وللتكرار قدرة موسيقية على سد الثغرات الموسيقية في كثيرٍ من الأحيان، في محاولة من الشاعر للسيطرة على النغمة الإيقاعية، فيستقطب النسيج تكرار أحد العناصر ليستقيم الإيقاع في القصيدة.

فقد جاء التكرار الأفقي في السطر الشعري للربط الإيقاعي في أغلب الأحيان عند سميح القاسم، وليعمق الدلالة، كما في قوله:

إليك إليك من قلبي المقاوم جائعاً عاري^(١)

فقد جاءت إحدى الكلمتين (إليك إليك) في السطر الشعري رابطاً إيقاعياً، لا لقيمة دلالية، فـ (إليك) تمثل (/0//) حركتين وساكن وحركة، فالكلمة الأولى في بداية السطر الشعري جاءت جزءاً من تفعيلة، تمثل الوند المجموع (0//) وحركة (/) الفاصلة الصغرى (0///) من تفعيلة الوافر (مفاعلتن)، والكلمة الثانية جاءت رابطاً بين تفعيلتين تعبر عن حركتين وسكون (0//) من الفاصلة الصغرى للتفعيلة الأولى، والحركة الأولى (/) من الوند (0//) المجموع للتفعيلة الثانية في السطر الشعري، فحذف أحد الكلمتين لا يؤثر على الدلالة، ولكنه يخرج السطر عن إيقاع التفعيلة الرملية للقصيدة.

وجاء التكرار ليربط النغمة الموسيقية ويحافظ على إيقاع السطر ضمن إيقاع التفعيلة الرملية للقصيدة، في قوله:

اغسلوها.. عليها تبيضٌ، تبيضٌ.. وترتد شعاعا

0/0/// 0/0/// 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

أو شعاعاً^(٢)

فقد استقطب النسيج تكرار كلمة (تبيضٌ) الذي يعبر عن (/0/0/) إلى السطر الموسيقي، فكلمة (تبيضٌ) الأولى تمثل (0/) السبب الخفيف الأخير من التفعيلة الرملية الثانية (فَاعِلَاتُنْ)، والسبب الأول (/0/) والحركة الأولى من الوند المجموع (/) في التفعيلة الثالثة، (فَاعِلَاتُنْ)، والكلمة الثانية (تبيضٌ) تعبر عن (0/0/) حركة وسكون الوند المجموع والسبب الثاني من

(١) السابق: ص ١١٠.

(٢) السابق: ص ١٩٤.

التفعيلة الثالثة، وحركة السبب (/) من التفعيلة الرابعة المغيرة (فَعَلَاتُنْ)، فلا يمكن الاستغناء دلاليًا ولا إيقاعيًا عن إحدى الكلمتين.

وقد يكون التكرار لتركيب معين لسد الثغرة الموسيقية لإيقاع السطر الشعري، كما في قوله:

فكيف أعود؟ كيف أعود؟ يا معبودي الجارح^(١)

٠/٠/٠// ٠/٠/٠// ٠///٠// ٠///٠//

تكرار (كيف أعود) الذي يعبر عن (/٠///٠/) جاء جزءًا من تفعيلتين لربط إيقاع السطر بعضه ببعض ليستقيم إيقاع السطر الشعري.

وجاء التكرار الرأسي في الأسطر الشعرية للربط الإيقاعي في أغلب الأحيان عند الشاعر، ولقيمة دلالية.

وجاء الرابط الإيقاعي كلمة مكررة من الكلمة الأولى تطابقها موسيقيًا، وفي نفس موقعها من السطر الشعري، كما في قوله:

بكيْتُ على أبي المغدور في دوار قريتنا

بكيْتُ على صديقتنا

بكيْتُ على رفاق طفولتنا، في وحشة المنفى^(٢)

عبرت كلمة (بكيْتُ) في بداية الأسطر عن الوند المجموع والحركة الأولى من الفاصلة من تفعيلة الوافر (مفاعلتنْ ٠///٠//)، فجاءت الكلمتان المكررتان روابط إيقاعية في بداية السطر الثاني والثالث، بحيث يمكن الاستغناء عنها دلاليًا، ولكن النسيج استقطب (بكيْتُ) لتستقيم النغمة الموسيقية، ويبقى إيقاع الأسطر ضمن إيقاع قصيدة الوافر، وجاء التكرار هنا رابطًا إيقاعيًا وفي نفس الوقت رابطًا دلاليًا بين الأسطر فاسترجاع الكلمة (بكيْتُ) مع كل سطر يعزز دلالتها ويربط بين دلالة الأسطر المتعاقبة.

وجاءت الكلمة المكررة من الأولى تخالفها في موقعها وتتطابق معها موسيقيًا، رابطًا إيقاعيًا، كما في قوله:

وشدوا، أيها الأحباب.. لـ

(١) الأعمال الكاملة: ص ١١١.

(٢) السابق: ص ٢٠٨.

/ ٠/٠/٠// ٠/٠/٠//

شدّوا الساق والساعد! (١)

٠/٠/٠// ٠/٠/٠/

عبرت كلمة (شدوا) عن حركة وسكون الوتد المجموع والسبب الخفيف (٠/٠/) في تفعيله الوافر المغيرة (مفاعلتنّ ٠/٠/٠//)، وجاءت الكلمة الأولى في بداية السطر والكلمة الثانية في وسط السطر الموسيقي وذلك نتيجة تداخل السطرين في تفعيله، لينتجا السطر الموسيقي السابق.

وقد جاء التكرار في بعض الأحيان -رابط إيقاعي ودلالي- لربط إيقاع السطر

الشعري، وليؤكد الفعل المرجو من التكرار في قوله:

وقل للناس.. قل للناس، إن الليل لا يبقى

٠/٠/٠// ٠/٠/٠// ٠/٠/٠// ٠/٠/٠//

وقل للبحر إن هناك من يأس على العرقى (٢)

عبر التركيب (قل للناس) عن (٠/٠/٠/) حركة وسكون الوتد المجموع والسببين الخفيفين من تفعيله الوافر المغيرة (مفاعلتنّ ٠/٠/٠//) وحركة الوتد في التفعيل المجاورة (٠/٠/٠//)، فجاء تكرار التركيب رابطاً إيقاعياً، وذلك لو أردنا حذف أحد التركيبين لا يختل السطر الشعري من الناحية الموسيقية، ويبقى الإيقاع ضمن تفعيله الوافر، لكن التكرار جاء هنا يعطي دفعة دلالية لتؤكد حضور (أنا) الشاعر، وليوطد الفعل الثوري المرجو بخطابه من الآخر.

وأكد الرابط الإيقاعي تكثيف دلالة البقاء والثبات حتى النهاية في طلب الحرية بتكراره

(حتى الموت)، إذا حذفنا أحد التركيبين لما حدث خلل إيقاعي، في قوله:

فحتى الموت! حتى الموت! ♪

/ ٠/٠/٠// ٠/٠/٠//

يبقى فارس الأحزان

♪ / ٠/٠/٠// ٠/٠/٠/

عبد جوادك الجامح!! (٣)

٠/٠/٠// ٠///٠/

(١) السابق: ص ٢٢٤.

(٢) السابق: ص ٣٢٧.

(٣) الأعمال الكاملة: ص ١١٣.

٠/ ٠///٠/// ٠///٠///

وانطلقت.. لألف عام!^(١)

٠٠///٠/// ٠///٠/

انتهى السطر الأول موسيقياً على هذا الشكل بالتحفيلة المرفلة (متفاعلاتن ٠/٠///٠///)، ولكن السطر التالي له يحتاج السبب من التحفيلة المرفلة ليستقيم إيقاع السطر موسيقياً، وجاءت الدلالة في السطر الثاني تحتاج للسطر الأول فالانطلاق يحتاج للكز - إن كان جواداً-، لذلك جاء التداخل الموسيقي والدلالي للربط الإيقاعي بين السطرين، لينتجا سطرًا موسيقياً واحداً أو دفقة أو موجة.

وقد جاء التداخل الموسيقي في التحفيلة والدلالي في بنية التركيب، روابط إيقاعية تجعل من النسيج الشعري أكثر تماسكاً، لا غنى عنها كروابط تعزز تماسك الإيقاع الموسيقي والدلالي، وتجعل من البناء الفني يموج بالحركة الإيقاعية غير المتوقعة، كما في قوله:

وتظلُ تصرخُ: ٤

// ٠///٠///

"يا ضمير الناس! من يحمي من العربِ الرعاع

٠/٠///٠/// ٠///٠/٠/ ٠///٠/٠/ ٠///٠/

بيتَ الحزاني العائدينَ من الضياع؟"^(٢)

٠/٠///٠/// ٠///٠/٠/ ٠///٠/٠/

التداخل الموسيقي في السطر الأول والثاني جاء رابطاً إيقاعياً يجمع السطرين في سطرٍ موسيقي واحد، نتيجة اشتراك السطرين في تحفيلة واحدة، ففي نهاية السطر الأول جاءت حركتا الفاصلة الصغرى (//) وفي السطر الثاني باقي التحفيلة حركمة وسكون الفاصلة الصغرى والوتد المجموع (٠//٠/) من تحفيلة الكامل (مُتَفَاعِلُنْ ٠///٠///)، وجاء التداخل التركيبي في السطر الثاني والثالث رابطاً إيقاعياً، ليستقيم المعنى، فجاء المفعول به في السطر الثالث الذي أوقع به الفعل في السطر الثاني، لا غنى عن سطرٍ من هذه الأسطر، فهي تكمل بعضها البعض، في إيقاع موسيقي ودلالي واحد.

(١) السابق: ص ٢٨٩.

(٢) السابق: ص ٣٦١.

والكلمة تأتي رابطاً إيقاعياً حين تتداخل بين شطري البيت العمودي، تزيل الفوارق النغمية، لتنتهي فاعلية التفعيلة الأخير من الشطر الأول (العروض) كضابط لإيقاع الشطر، فينسجم وتتداخل نغمة الشطرين في البيت العمودي، كما في قوله على النسق الإيقاعي للكامل:

فاشـحذ مُـدَاك عـلـى جـرا حـي.. إـنـي قـربـانُ كـلـمـه!!^(١)

٠//٠//٠//٠/ ٠//٠// ٠//٠// ٠//٠//

تجد أن كلمة (جراحي) جاءت للربط الإيقاعي بين شطري البيت، عبرت عن الوتد المجموع من التفعيلة الأخيرة السالمة (متفاعِلن ٠//٠//) من الشطر الأول -العروض-، والسبب الخفيف من التفعيلة المغيرة (مُتَفَاعِلُنْ /٠//٠//) في بداية الشطر الثاني من البيت.

وقد تأتي الكلمة للربط الإيقاعي بين أكثر من تفعيلة في شطري البيت، كما في قوله على النسق الإيقاعي للمنتقارب:

وَضَمَّ غَيُومَ الْبَحَارِ وَغَيْمَ الْـ مَصَانِعٍ.. مَن نَهَجْنَا الْوَاحِدُ^(٢)

٠// ٠// ٠// ٠// ٠// ٠// ٠// ٠//

كلمة (المصانع) جاءت رابطاً إيقاعياً، فقد أكملت التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول، بإعطائه ساكناً، لينسجم الإيقاع الموسيقي بين الشطرين، فقد عبرت عن الساكن الأخير في التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول (٠)، وتفعيلة كاملة في بداية الشطر الثاني (فعولن ٠//٠//)، وحركة الوتد من التفعيلة الثانية في الشطر الثاني (/)، فقد جاءت الكلمة متداخلة بين شطري البيت، لتحقق التماسك الإيقاعي للبيت.

وفي إيقاع شعر التفعيلة جاء التداخل بالكلمة رابطاً إيقاعياً، ليؤكد الانسجام الموسيقي بين الأسطر الشعرية، وإمكانية نشر الجملة بسطرها الموسيقي، كما في إيقاع تفعيلة الرجز:

مِنذ قُرُونِ سِتَّةٍ مَكْعَبَةٌ

سَاحَتَنَا طال

///٠/

الْمَرْكَبَةُ.. طال

(١) السابق: ص ٩٠.

(٢) السابق: ص ٦٩.

0 / 0 / 0 / 0 /
 الأعراب
 0 / 0 / 0 / 0 /
 جئتُ.. طال
 0 / 0 / 0 /
 الصريرُ.. طال
 0 / 0 / 0 /
 أمي طال
 0 / 0 /
 أبعد الأبواب^(١)
 0 / 0 / 0 / 0 / 0 /

فقد جاءت الكلمات التالية روابط إيقاعية: (المركبة، الأعراب، الصرير) متداخلة مع السطر السابق لها، لتعطي كلمات السطر السابق سكوناً لتستقيم النغمة الموسيقية، وجاءت كلمة (أمي) كذلك رابطاً إيقاعياً نتيجة تداخل التفعيلة بالسطر السابق والسطر التالي لها.

ثانياً- الضوابط الإيقاعية:

الضابط الإيقاعي هو الذي يساهم في توجيه النسيج الشعري في عملية النظم، ويحافظ على التماسك الموسيقي لبنية كل بيت أو سطرٍ ضمن الإيقاع العام للقصيدة.

ومن أهم الضوابط الإيقاعية التي تسهم في تكوين النسيج الشعري وتساهم في تحديد أماكن العناصر في بنية قصائد سميح القاسم:

١- الحذف:

والشاعر في عملية النظم يميل إلى حذف بعض العناصر من الكلام لدواعٍ موسيقية فسي بعض الأحيان -ليس بالضرورة- ، ليضبط بذلك إيقاع البيت أو السطر الشعري، بما يتماشى

(١) السابق: ص ٥٨٧.

وإيقاع القصيدة، و يعتمد على "حذف بعض العناصر المكررة في الكلام، أو إلى حذف ما قد يمكن للسامع فهمه اعتماداً على القرائن المصاحبة حالية كانت أو عقلية أو لفظية"^(١)، فالنص الشعري هو زيادة تكثيف للغة، بخروجها عما هو مألوف فـ "البنية العميقة في كل موضع تحمل عنصراً أو أكثر من العناصر التي تم حذفها في بنية السطح"^(٢)، وبذلك فإن الحذف لا يكون مغلماً، بل ضرورياً من أجل الضبط الإيقاعي وأحياناً من أجل غاية بلاغية وهي الأكثر التصاقاً.

وقد استعان الشاعر بحذف إشباع الحركة أو حذف الحركة، "فإن هذه الحركات والعلامات تجري مجرى الأصوات الموسيقية وتستقر في مواضعها المقدورة على حسب الحركة والسكون في مقاييس النغم والإيقاع"^(٣)، ولا يترتب نتيجة الحذف تغيير دلالي أو إعرابي، فيما يقع فيه، "وهو حذف يعتري آخر الكلمة فتتعلق الحركة بغير الإشباع المعهود فيها في الاختيار، أي يحدث تقصير للصائت الطويل وقد تحذف الحركة (الصائت القصير) سواء أكانت حركة بناء أم إعراب، وينطق الحرف ساكناً"^(٤)، ليضبط إيقاع السطر الشعري.

وكان الحذف في إشباع الحركة، بحيث تنطق مختلصة، (تقصير الصائت الطويل)، كما في قوله:

ويزيلُ ما زرعتُه فيها من عذاب^(٥)

٠٠//٠/٠/ ٠//٠/// ٠//٠///

وقد حذف إشباع الضمة الأخيرة في (زرعته)، ليتم ضبط إيقاع السطر الشعري ضمن إيقاع تفعيلة الكامل.

وجاء حذف الحركة (الصائت القصير) حركة الإعراب لينطق بها ساكنة وذلك للضبط الإيقاعي، كما في قوله:

لم أقرأ الصحف هنا.. لم اسمع الأخبار!^(١)

(١) ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، طاهر سليمان حمودة، الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، الإبراهيمية- رمل الإسكندرية، ١٩٩٨م: ص ٤.

(٢) المرجع السابق: ص ٢٥.

(٣) اللغة الشاعرة، عباس محمود العقاد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٥م: ص ١٩.

(٤) السابق: ص ٥٥.

(٥) الأعمال الكاملة: ص ١٤.

٠٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠// ٠//٠/٠/

تم حذف الفتحة (الصائت القصير) من الحرف (الصامت) الأخير في كلمة (الصحف) ونطقها حرفاً ساكناً، ليتم ضبط إيقاع السطر ضمن إيقاع تفعيلة الرجز، وفي حال تحريكها تتوالى خمس حركات وهذا مكروه في الشعر.

وكان الحذف في حركة من داخل الكلمة (صائت قصير) للضبط الإيقاعي، كما في قوله:

ربما ترفض بعض الصحف من شعري قصيدة!^(٢)

٠/٠//٠/ ٠/٠//٠/ ٠/٠// ٠/٠//٠/

فقد حذف الضمة (الصائت القصير) من كلمة (الصحف)، وذلك لكي تستقيم نغمة البيت، وسكن الحرف (الصامت) ليتم الضبط الإيقاعي ضمن إيقاع تفعيلة الرمل.

وكان الحذف في إشباع الحرف (الصامت)، ولكنه هنا ينطق بحركة (صائت قصير) تنطق

بخلسة، وهو (تقصير الصائت الطويل)، كما في قوله:

وأنا يا كفر قاسم

٠/٠//٠/ ٠/٠//

أنا لا أئشد للموت.. ولكن ليد ظلت تقاوم^(٣)

٠/٠//٠/ ٠/٠// ٠/٠// ٠/٠// ٠/٠//

(أنا) في السطر الأول تتكون من: (صامت و صائت قصير (أ)) + (صامت و صائت طويل (نأ)) وبذلك تحقق السكون فيها (٠//)، أما (أنا) في السطر الثاني قصر الصائت الطويل فهي تتكون من (صامت و صائت قصير (أ)) + (صامت و صائت قصير) فحذف السكون منها (//)، ليتم الضبط الإيقاعي لموسيقى السطر وعدم خروجه عن إيقاع تفعيلة الرمل.

وقد جاء الضابط الإيقاعي بحذف إشباع الحركة والحركة، إذ اجتمع تقصير الصائت

الطويل والقصير، في قوله:

فلتحسني - اليوم يا بريطانيا العظمى - بعارك^(٤)

٠/٠//٠/ ٠/٠//٠/ ٠/٠//٠/ ٠/٠//٠/

(١) السابق: ص ٥١.

(٢) السابق: ص ١١٤.

(٣) السابق: ص ١٠٣.

(٤) السابق: ص ٢٣٧.

وجاء الحذف للضبط الإيقاعي بتقصير الصائت الطويل في صوت المد في أداة النداء (يا) إلى صائت قصير، وبذلك أصبحت (يَ) صامت + صائت قصير، تنطق بخلسة، وكذلك تم حذف الصائت القصير (الكسرة) الذي على حرف الباء في كلمة (بريطانيا) وسكن الحرف (الصامت)، للحصول على السبب الخفيف (/و/) من تفعيلة الرمل (فَاعَلَاتُنْ /و//و//و/)، ليبقى السطر الشعري ضمن إيقاع تفعيلة الرمل.

وقد جاء الحذف ضابطاً إيقاعياً بحذف الساكن، تقصير الصائت الطويل إلى (صائت قصير)، بتغيير الحركة على الحرف (الصامت)، كما في قوله:

عابراً موتي يا أمي، لآ

و/ و//و// و//و// و/

فلا تبكي علياً!^(١)

و// و//و// و/

فقد جاء تقصير الصائت الطويل وإبداله بصامت قصير بفتحة قصيرة، وذلك ليستقيم إيقاع السطر الشعري للحصول على حركة العين (/و/) في التفعيلة المغيرة (فَعَلَاتُنْ /و//و//و/) ضمن إيقاع تفعيلة الرمل.

وجاء الضبط الإيقاعي بحذف الاسم الموصول (التي) من البنية السطحية، فهو يمثل (حركة وسكون /و/) صامت + صائت طويل وذلك ضروري، و"أتى بصلة "أل" جملة فعلية"^(٢) فعلها ماضي، في قوله:

ألقبور البللَّتْها أدمعي من ألف عام^(٣)

و//و//و// و//و//و// و//و//و// و//و//و//

وكذلك جاء حذف الاسم الموصول (الذي) من البنية السطحية، وجاء الحرف (ما) الموصولة فيها يعبر عنها للضبط الإيقاعي، حتى لا ينزاح السطر الشعري عن إيقاع تفعيلة البسيط، في قوله:

أكون ما شئتُ وكن ما تشاء..^(١)

(١) الأعمال الكاملة: ص ٤٨٠.

(٢) الهامش شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك (الجزء الأول)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط ٢، ١٩٨٥م: ص ١٥٨.

(٣) الأعمال الكاملة: ص ٤٩١.

٠٠//٠/ ٠///٠/ ٠//٠//

وجاء الحذف لداعٍ موسيقي ليُجعل من البيت الشعري مكتملاً موسيقياً، بحذف أداة النداء للضبط الإيقاعي في قوله:

فَجِرُّ الشُّعُوبِ أَطِلَّ اليَوْمَ مَبْتَسِماً فِلسُوفٍ نَغْسِلُ عَن آفَاقِنَا الظُّلْمَا^(٢)

فقد حذفت أداة النداء (يا) في قوله (يا فجرَ الشعوبِ)، وذلك للضبط الإيقاعي وعدم خروج البيت عن الإيقاع النسقي للقصيدة.

وكذلك جاء الحذف ضابطاً إيقاعياً، بحذف (أيها) لضرورة إيقاعية، وجاء بأداة النداء (يا) رابطاً إيقاعياً، وذلك لضبط السطر الشعري وعدم خروجه عن إيقاع القصيدة، كما في قوله:

مولاي! يا الاسكندر العصريّ

/٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/

يا باري الغيوم الواعده!^(٣)

٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠/

فقد عبرت أداة النداء (يا) صامت + صائت قصير، وذلك ليستقيم الوزن وتستقيم التفعيلة (٠//٠/٠/)، لذلك جاءت للضبط الإيقاعي، مع أنه كان الأولى لغوياً أن يستخدم مع الاسم المعرف بأل (أيها) فأداة النداء (يا) تختص بلفظ الجلالة (يا الله) بقطع ووصل الهمزة.

أما حذف بعض عناصر التركيب في الجملة جاء للضبط الإيقاعي، وليجعل الشاعر المتلقي يشارك في قراءة النص بصورة فاعلة، في قوله:

ذات يومٍ،

كانت الصحراء، قيظاً وخيالاً

وسراباً، ونخيلاً، وجمالاً

كانت الصحراء، رملاً وحداءً وهوادجٌ

همُّها أن تُلهِمَ الشِّعْرَ

مُغْنِينٍ كَسَالَى..

(١) السابق: ص ١٧٧.

(٢) السابق: ص ٩.

(٣) السابق: ص ١٧٧.

كانت الصحراء.. كانت.. ذات يوم^(١)

فقد جاء حذف بعض العناصر المكررة في الكلام للضبط الإيقاعي وعدم خروج الأسطر الشعرية عن إيقاع القصيدة، فحذف الفعل الناسخ واسمه من الصياغة (كانت الصحراء)، بحيث يمكن للمتلقي إدراك المحذوفات اعتماداً على القرائن الموجودة التي تمثل خبر للفعل الناسخ (خيالاً، سراياً، نخيلاً، جمالاً، رملاً، حداً، هودج)، وجاء السكون في نهاية كلمة (هودج) لضبط تفعيلية الرمل، وجاءت النقط (...) تعبر عن استقطاب لا نهائي للخبر المنصوب بالفعل الناسخ (كانت الصحراء..)، وتلاشيه واسم الفعل الناسخ (كانت..)، لتعود البنية العميقة بإدراك المتلقي إلى دلالة حالة ما كان في المكان (ذات يوم) بشكل دائري.

وقد أسس الشاعر في بعض قصائده للحذف، فيكرر ما يريد حذفه، ثم يحذف لضبط إيقاع السطر الشعري، ويبقى يكرر (قروناً يا أباي) في كل سطر من خلال البنية العميقة للنص، كما في قوله:

قروناً يا أباي تاجرت بالأطياب والخز
قروناً يا أباي غامرت حتى عدت بالكنز
حميت من أجلي حميت الماء
وصنت التمر في واحاتك الخضراء
وصنت التمر في واحاتك الخضراء
عرفت الله ضوء حراء
همدت اللات في مكة
وجبت الأرض تخصبها.. من الصحراء
وعدت إلي من شيراز ط
بالديباج، والنهوند، والخبز^(٢)

(١) الأعمال الكاملة: ص ٢٣٤.

(٢) السابق: ص ١٦٦.

٢ - السكتات المتنوعة:

وتأتي السكتات المتنوعة ضابطاً إيقاعياً لتستقيم النغمة الموسيقية، فهي "جزءٌ من الزمن الموسيقي"^(١) تعمل على عدم الخروج عن إيقاع القصيدة، وذلك بما تقدمه السكتات المتنوعة من ضوابط صوتية وعروضية ودلالية تزيد من تأثيرية النص، بما تضيفه من لحظات تغذي بها ذاكرة المتلقي.

وتأتي السكتة ضابطاً إيقاعياً في سكتة إشباع الحركة حرفاً ساكناً، لتستقيم النغمة الموسيقية "ولهذا يجب أن يكون لطول زمان ما بين النقرتين -سكتة- حدّاً إذا تجوّز أوهم الانقطاع"^(٢) لذلك تأتي بعد إشباع الحركة حرفاً لتعزز تحول الصائت القصير إلى صائت طويل، كما في قوله:

علموني أنه، سبحانه يحيي ويفني ما يشاء^(٣)

فقد تم إشباع حركة الضمير المتصل في كلمة (لأنه، سبحانه)، وذلك بتحويل الصائت القصير (الضمة) إلى صائت طويل (مد)، ما يلزم السكتة بعد الضمير ليعزز الإشباع، وبذلك ضبطت التفعيلة عن الخروج عن إيقاع تفعيلة الرمل، فقد عبرت السكتة عن سكون الوند المجموع في التفعيلة السالمة (فاعلاتن)، فلو حذف الساكن -لم نشبع الحركة حرفاً- لحدث خللٌ في إيقاع السطر الشعري، ولهذا جاءت السكتة تعزز هذا الضبط الإيقاعي.

وقد جاءت السكتة من إشباع حركة أخيرة في كلمة داخل السطر الشعري، وجاءت النقط لتؤكد لها، لتستقيم نغمة السطر ضمن إيقاع تفعيلة الرجز، في قوله:

تاج ملوك يعرب.. من جذوة الحصان^(٤)

فقد تم إشباع حركة الباء بتحويل الصائت القصير إلى صائت طويل يمثل المد في (يعرباً)، والنقط بعدها تعزز السكتة بإعطاء ساكن الوند (ن) في تفعيلة الرجز المغيرة (مُتَفَعِّلُنْ)، لتستقيم النغمة الموسيقية للسطر الشعري ضمن إيقاع القصيدة.

(١) موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، شكري محمد عياد، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع: ص ٧٨.

(٢) الشفاء - الرياضيات - ٣ - جوامع علم الموسيقى: ص ٨٥.

(٣) الأعمال الكاملة: ص ٣١٢.

(٤) السابق: ص ٣١٩.

ولا شك بأن سكتة الصوت الصامت (الحرف) غير المتبوع بصائت (حركة)، ساكن مقيد لا ينتج عنه صوت آخر، في نهاية السطر الشعري، تأتي في كثيرٍ من الأحيان ضابطاً إيقاعياً، كما في قوله:

"هذه الليلة لا تخلع ثيابك"

ساعة النوم، ٥

ولا تخلع حذاءك! (١)

فقد جاء السكون العارض ضابطاً إيقاعياً في نهاية كلمة (ثيابك، حذاءك) يعبر عن سكون السبب الأخير من تفعيلة الرمل السالمة (فَاعِلَاتُنْ)، ليؤكد عدم انزياح موسيقى السطر عن إيقاع تفعيلة الرمل.

وتأتي السكتة العروضية في نهاية السطر الشعري لتعزيز الإيقاع وعدم خروج السطر عنه أو امتزاج موسيقاه بسطرٍ آخر قد يخرج عن إيقاع القصيدة، كما في قوله:

حسنٌ.. لكنَّ تاريخ الصواعق

مسحَ القلبَ حجر

والوتر،

خنجرًا يقدح قمحًا وشرر

حسنٌ.. ٥

مُدَّ صرختَ أمي ٥

وشدَّتني المشانق (٢)

فالسكتة جاءت ضابطاً إيقاعياً بعد كلمة (حجر، الوتر، شرر) سكتة لا بد منها، وإلا يخرج المقطع عن إيقاع تفعيلة الرمل.

وقد أتاحت السكتة الدلالية في نهاية السطر الشعري استقطاب ضابط دلالي، بحذفه لم يحدث خلل إيقاعي، في قوله:

من أين يبلغك الطريق!؟

من أين يا أحياء شيكاغو الفقيرة؟ (٣)

(١) السابق: ص ٣١١.

(٢) السابق: ص ٥٧٥.

(٣) السابق: ص ١٣٤.

لوجود السكتة الضابطة في نهاية السطر الأول جاء تكرار (من أين) ضابطاً إيقاعياً، ليوجه دلالة المكان ويؤكد السكتة الدلالية الضابطة للسطر السابق له، وبحذف (من أين) لا يحدث خلل موسيقي، ولجاز تداخل التفعيلة الأخيرة في السطر الأول مع ما تبقى في السطر الثاني بحذفها.

وقد جاء الضابط الدلالي بين علامتي ترقيم الجملة الاعتراضية (-..-) ليؤكد حضوره وليوجه الدلالة، كما في قوله:

أنا عاهدتُ - حتى الموت - أطفالي وآهتي
وأنت تريد معصيتي..
كفى، يا أنفه الأوثان.. لن أقبل!!^(١)

فيمكن حذف الضابط الدلالي - حتى الموت - ولا تختل نغمة السطر الشعري وتبقى ضمن إيقاع تفعيلة الرجز، وتبتعد الدلالة عمّا هو مخطط لها، وجاءت السكتة في نهاية السطر الشعري تؤكد لحظات الحوار الدلالي بين (أنا وأنت) والذي أثير بالجملة الطليبية وأسلوب النداء والنفي، والتمازج الأسلوبي في التعجب داخل النص التخيلي.

٣ - التقديم والتأخير:

ويأتي التقديم والتأخير في كثير من الأحيان، ضابطاً إيقاعياً لضرورة موسيقية، ليجعل من النسيج الشعري أكثر تماسكاً، وليعزز إيقاع البيت أو السطر ضمن الإيقاع العام لبنية القصيدة.

فتقديم الخبر على المبتدأ في الجملة الاسمية جاء للضبط الإيقاعي، ليستقيم إيقاع السطر الشعري موسيقياً، كما في قوله:

ابن السبيل أنا،
ألوب على السبيل إلى حبيبي!^(٢)

(١) الأعمال الكاملة: ص ١٧٢.

(٢) السابق: ص ٣٥١.

التقديم والتأخير جاء لضرورة موسيقية ليعزز النسيج في بنية السطر، فلو جاء الترتيب المعتاد للمفردات داخل تركيب الجملة الاسمية لكان خللاً موسيقياً كالتالي:

أنا ابن السبيل

٠/٠// ٠/٠//

يعبر عن إيقاع تفعيلة المتقارب (فعولن فعولن)، بذلك يخرج السطر الشعري عن إيقاع تفعيلة الكامل (مُتَفَاعِلُنْ)، لذلك جاء تقديم الخبر ضابطاً إيقاعياً، ليحافظ على تماسك النسيج الإيقاعي للقصيدة.

وفقد جاء تقديم اسم الأفعال الناسخة ضابطاً إيقاعياً، ليستقيم النسيج الموسيقي ضمن إيقاع القصيدة، في قوله:

كان أبي مؤرجحاً، من قبة السماء

٠٠// ٠//٠/٠/ ٠//٠// ٠///٠/

ووجه أُمي كان مرمياً على الأقدام^(١)

٠٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠/٠/ ٠//٠//

فقد جاء في السطر في الأول التركيب كان+ اسمها+ خبرها، لم يقدم ويؤخر فيه فجاء السطر الشعري منسجماً إيقاعياً ضمن إيقاع تفعيلة الرجز (مُسْتَفْعِلُنْ)، ولكنه غير من التركيب الجملة في السطر الثاني، قدم اسم الفعل الناسخ (كان)، فجاء التركيب اسم كان+ كان+ خبرها، ليعزز الإيقاع الموسيقي للسطر الشعري ضمن إيقاع تفعيلة الرجز، ولو جاء على الترتيب المعتاد لكانت الجملة كالتالي:

وكان وجه أُمي مرمياً على الأقدام

٠٠/٠/٠// ٠/٠/ ٠/٠/٠// ٠//٠//

متفعلن مفاعيلن فاعل مفاعيلن

فيكون خلل موسيقي فهذا السطر لا ينتمي لإيقاع متعارف عليه، لذلك جاء تقديم (وجه أُمي) ليستقيم إيقاع السطر الشعري مع باقي النسيج الإيقاعي للسطور الرجزية في القصيدة.

وكذلك جاء تقديم خبر الفعل الناقص الناسخ عليه، للضبط الإيقاعي ليستقيم النسيج الإيقاعي للسطر الشعري ضمن البنية الإيقاعية للقصيدة، كما في قوله:

عاقراً صارت، ٥

(١) السابق: ص ٦٣٤.

٠ / ٠ / ٠ // ٠ /

فصارت مؤمنه

٠ // ٠ / ٠ / ٠ //

وأحببتني كثيراً..^(١)

فجاء تقديم خبر الفعل الناقص ليستقيم السطر ضمن إيقاع تفعيله الرمل (فاعلاتن)، فلو أتى التركيب من غير تقديم الخبر، كالتالي:

صارت عاقراً

٠ // ٠ / ٠ / ٠ /

لاختل السطر الموسيقي، فهذا السطر يعبر عن تفعيلتي (فاعل فاعلن) وهما التفعيله المغيرة والسالمه بالترتيب لإيقاع تفعيله المتدارك (فاعلن)، لذلك جاء تقديم خبر الفعل الناقص للضبط الإيقاعي وعدم خروج السطر الشعري عن إيقاع القصيدة.

وكذلك جاء تقديم خبر الفعل الناسخ للضبط الإيقاعي، وليعزز دلالة الخبر، وحذف الفعل

الناسخ واسمه، ليؤكد انتهاءه وتلاشيه، كما في قوله:

عميقاً كان صوتُ معلمي الجوال

٠٠ / ٠ / ٠ // ٠ // ٠ // ٠ // ٠ //

وعذباً كان

٠٠ / ٠ / ٠ //

همي.. مطراً على صحراء^(٢)

٠٠ / ٠ / ٠ // ٠ // ٠ //

جاء تقديم خبر الفعل الناس (عميقاً، عذباً) لضرورة موسيقية وضبط السطر الشعري،

فتركيب الجملة الأصلي يكون، كالتالي:

كان صوت معلمي الجوال عميقاً

٠ // ٠ / ٠ // ٠ // ٠ // ٠ // ٠ //

وكان همي عذباً

٠ // ٠ / ٠ // ٠ //

كان همي مطراً على صحراء

٠٠ / ٠ / ٠ // ٠ // ٠ // ٠ //

(١) السابق: ص ٣٥٥.

(٢) السابق: ص ٣٢٦.

لذلك عمد إلى تقديم خبر الفعل الناسخ في السطر الأول والثاني، وحذف الفعل الناسخ في السطر الأخير، وذلك ليبقى إيقاع المقطع ضمن إيقاع تفعيلة الوافر (مُفَاعَلَتُنْ) للقصيدة.

وجاء الضابط الإيقاعي في تقديم (المكملات) وتأخير الفاعل في الجملة الفعلية، ليستقيم النسيج الإيقاعي في قوله:

مثلما تبسم للعاشق نسمة

٠/٠/// ٠/٠/// ٠/٠///٠/

مثلما تمسح وجه العامل المجهد نسمة

٠/٠/// ٠/٠///٠/ ٠/٠/// ٠/٠///٠/

مثلما يشمخ بين الغيم مصنع^(١)

٠/٠///٠/ ٠/٠/// ٠/٠///٠/

وجاء تأخير الفاعل وتقديم خبر كان للضبط الإيقاعي، في قوله:

"وبكوا، وصاحت منهم امرأة"

٠/// ٠//٠/٠/ ٠//٠///

ولدي تكون، وفارسي، وفمي^(٢)

٠/// ٠//٠/// ٠//٠///

وجاء تقديم الخبر شبه الجملة في الجملة الاسمية للضبط الإيقاعي، في قوله:

في كفي ط

٠//٠/

قصفة زيتون،

٠/٠/٠/ //٠/

وعلى كتفي

٠/// ٠///

نعشي^(٣)

إن تقديم الخبر شبه الجملة جاء ليستقيم السطر الشعري ضمن إيقاع تفعيلة المتدارك.

(١) الأعمال الكاملة: ص ١٣٢.

(٢) السابق: ص ٦٣٤.

(٣) السابق: ص ٢٤٨.

وجاء تقديم الجار والمجرور في الجملة الفعلية عن الفاعل، للضبط الإيقاعي، في قوله:

وفي حيفا،

رأيتُ جبينك المشجوج يا زهران^(١)

ويجتمع التقديم والتأخير لعناصر التركيب للضبط الإيقاعي في قوله:

وعلى صدريّ شكّت يدها ǁ

قصفةً فيجن،

يدها -آه الحبيبة!^(٢)

٤- حروف المعاني:

"الحروف كلها مبنية، وهي قليلة بحيث لا يتجاوز عددها ثمانين، ويقال لها: حروف المعاني و(...) -هي- على خمسة أقسام: أحادية، وثنائية، وثلاثية، ورباعية وخماسية"^(٣)، وتأتي أكثر من ثمانين بزيادة من الأحادي يجمعها قولك "بكشف سألتمونيها"، ومن الثنائي والثلاثي والرباعي والخماسي تنقسم فيها الحروف إلى ضربين: متفق عليه ومختلف فيه، فقد تجاوزت المائة^(٤).

وتأتي حروف المعاني غالبًا روابط لا يمكن الاستغناء عنها في النسيج الشعري، فهي لا يظهر معناها إلا مع غيرها، وهي تربط أجزاء الجملة ومن خلالها يتضح المعنى، ولكل حرف منها مدلوله الخاص الذي يميزه عن غيره، وتأتي قيمتها الإيقاعية في أنها تضبط النسيج الشعري من خلال وظائفها المتعددة: اللغوية والنحوية والبلاغية والموسيقية، ليستقيم الإيقاع الشعري، "فالترابط الداخلي النابع من بناء العبارات، الذي يخلقه المبدع تبدو فيه التراكيب في علاقاتها التجاوزية وكأنها تسير وفق نظامٍ عام عن طريق تحرك الصياغة في شكل معين

(١) السابق: ص ٤٢٩.

(٢) السابق: ص ٤٢٤.

(٣) قواعد اللغة العربية، حفني ناصف وآخرون، مكتبة الآداب، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٨م: ص ١٢٨.

(٤) ينظر الجنى الداني في حروف المعاني، حسن بن قاسم المرادي، تحقيق: فخر الدين ومحمد نديم

فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط ١، ١٩٩٢م: ص ٣٠، ١٨٥، ٣٥٩، ٥٠٨، ٦١٥.

جامع لعلاقات الألفاظ أولاً ثم جامع لعلاقات التراكيب ثانياً، وهكذا تظل التراكيب في النص مشدودة في اتجاه داخلي يلتقي طرفاه في بؤرة واحدة، وتكون أداة الربط هي محور الحركة ومنها يحدث التوتر بين الجانبين أو الطرفين^(١)، ويأتي الحرف -أداة الربط- في النص، كرابط دلالي مساعد يسهم في انسجام النسيج الشعري للجمل 'فالجمل تتلاحم وتتواصل دلاليًا، وتلتقي مع بعضها في نمو متكامل للوصول في نهاية الصياغة إلى النتيجة التي قادت لها الأسطر'^(٢)، بوجود حروف المعاني، ولكن في العديد من قصائد سميح القاسم جاء الحرف لضبط التفعيلة، لا لغاية لغوية أو نحوية أو دلالية، بل لغاية موسيقية وهي الضبط الإيقاعي لموسيقى السطر الشعري، حتى لا يخرج عن إيقاع القصيدة.

فقد جاءت حرف العطف (الواو) و(ثم) للضبط الإيقاعي، وهذه الحروف بمعانيها التي تقتضيها المقامات وسائل ربط أمرها غير مشكل^(٣) لإيقاع السطر الشعري، في قوله:

وعلى توصل مقلتيها
 ٠/٠///٠/// ٠//٠///
 حملت فؤاداً صارخاً في جانحيها
 حملته ثم رمت به في كلِّ دربٍ
 ٠/٠///٠/٠/ ٠//٠///—٠//٠///
 في كلِّ دربٍ
 أَلَقْتُ فُؤَادًا جَائِعًا^(٤)

هذا مقطع من سبع مقاطع منفصلة من قصيدة "ليست جميلة" على إيقاع تفعيلة الكامل (مُتَفَاعِلُنْ ٠//٠///)، فقد جاء حرف (الواو) في الصياغة ضابطاً للتفعيلة في السطر الأول، فتفعيلة السطر الشعري تحتاج للحركة الأولى من الفاصلة الصغرى، فجاء حرف الواو (و) يعبر عن هذه الحركة (/)، وبذلك استقام إيقاع السطر الشعري.

وأتى حرف العطف (ثم) بغير معناه فهو يأتي للترتيب والتراخي، جاء هنا يخالف معناه يؤكد الترادف بين (رمت، أَلَقْتُ) لتعزز الفعل، وجاء تكرار التركيب (في كلِّ دربٍ) ليؤكد تحقق الفعل مع الجدية في فعله، جاء حرف (ثم) للضبط الإيقاعي باستثناء من محور الاختيار

(١) جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم: ص ١٧٩.

(٢) الخطاب الشعري عند محمود درويش، محمد صلاح أبو حميدة، مطبعة مقداد، غزة، ط١، ٢٠٠٠م: ص ٣٠٠.

(٣) في البلاغة القرآنية أسرار الفصل والوصل: ص ١٧.

(٤) الأعمال الكاملة: ص ١٣.

حروف العطف الأخرى الفاء أو الواو، وذلك لاحتياج تفعيلتي السطر الثالث إلى (/و/)، حركة وسكون (/و/) التود في التفعيلة الأولى، والحركة (//) من الفاصلة الصغرى في التفعيلة الثانية، ليستقيم الإيقاع، لذلك تم اختيار حرف العطف (ثم) لضبط التفعيلات في النسيج الشعري ولتبقى موسيقى السطر ضمن إيقاع تفعيلة الكامل.

وجاء حرف (الفاء) ضابطاً إيقاعياً، في قوله:

حثَّ الخطى يا لولب القطار

غَبَّشْ وجوه الأرض من حولي.. ففي دمي

و// و//و//و// و//و//و// و//و//و//

عاصفة، لا تعرف القرار!^(١)

حرف (الفاء) جاء لا لقيمة دلالية ولا للربط الدلالي، فهو يظهر بمعناه للترتيب مع التعقب، ولكنه هنا جاء في السطر الثاني لضبط التفعيلة الثالثة فيه، في كلمة (ففي) فالسطر الشعري يحتاج إلى الحركة الأولى من التود (/) لتفعيلة (مُسْتَفْعَلُنْ) ليستقيم إيقاع السطر الشعري ضمن إيقاع تفعيلة الرجز.

وجاء حرف العطف الواو وحرف النفي (لا) لضبط التفعيلة، ولضبط إيقاع السطر

الشعري، في قوله:

أبي.. لا كتبتنا الملقاة تحت نعال هولاءكو

ولا فردوسنا المردود فردوساً إلى أهله

و//و//و// و//و//و// و//و//و// و//و//و//

ولا خيل الصليبيين

و//و//و// و//و//و//

ولا ذكرى صلاح الدين

و//و//و// و//و//و//

ولا جندينا المجهول في حطين

و//و//و// و//و//و// و//و//و//

تشدُّ خطاي للأقاص، للمنفي^(٢)

(١) السابق: ص ١٦٤.

(٢) السابق: ص ١٦٧، ١٦٨.

جاء حرف الواو رابطاً إيقاعياً لإعطاء الحركة الأولى في الوجد المجموع في تفعيلة الوافر، وجاء حرف النفي (لا) إلى الصياغة باستثناء أدوات النفي الأخرى (ليس) التي تدخل على الجملة الاسمية، للضبط الإيقاعي، فـ(ليس) تتكون من حركة وسكون وحركة (/و/)، بذلك يخرج السطر الشعري عن إيقاع القصيدة، لذلك استخدم الشاعر أداة النفي (لا) الحجازية تنفي الجملة الاسمية وتعمل عمل ليس، فقد عبرت مع حرف العطف، عن وتد تفعيلة الوافر (//و)، ليستقيم إيقاع تفعيلة السطر الشعري.

ويأتي الحرف للضبط الإيقاعي أحياناً، وغالباً ما يأتي للربط الدلالي في الأسطر الشعرية، كما في قوله:

إذا ما دمعت عينك جوف دخان أشعاري
فمن يتمي، ومن حزني، ومن جوعي، ومن عاري
يشب لهيب أشعاري
ولن أتعب!^(١)

جاء الحرف (ما) زائداً على الصياغة، لا يضيف بعداً دلاليًا إلى النص، بل جاء الحرف ضابطاً إيقاعياً ليستقيم إيقاع السطر ضمن إيقاع تفعيلة الوافر (مُفَاعَلَتُنْ // و/و/و/و)، وذلك لاحتياج التفعيلة في السطر الأول إلى السبب الخفيف الأول لتستقيم، لذا جاء ليقيم النسيج الشعري ويضبط إيقاع التفعيلة لأنه يعبر عن السبب (و/و)، وبذلك استقام إيقاع السطر الشعري.

وجاء حرف (الفاء) كذلك في بداية السطر الثاني في كلمة (فمن) لتستقيم التفعيلة، وضابطاً إيقاعياً، فهو يعبر عن المتحرك الأول (/) من وتد التفعيلة الأولى، وكذلك جاء حرف (الواو) رابطاً دلاليًا ليعزز تلاحم الأسطر الشعرية، ويضبط التفعيلة، فقد جاء يعبر عن الحركة الأولى من الوجد في باقي تفعيلات السطر الثاني والسطر الأخير.

وقد تأتي بعض الحروف للضبط الإيقاعي لسد ثغرة إيقاعية ضمن البيت الشعري، كمجيء حرف (الفاء) و(ها)، في قوله على إيقاع نسق السريع:

امرأة من كل قطرٍ.. فهنا هنا التقى المغرب بالمشرق^(٢)
 ٠///٠/ ٠///٠/ ٠///٠// ٠///٠/ ٠///٠/٠/ ٠///٠/

(١) الأعمال الكاملة: ص ١٧٤.

(٢) السابق: ص ٧٤.

جاء حرف العطف (الفاء) ليعطي تفعيلة السريع (فاعلن) حركة الوند، وحرف التنبيه (ها) ليكمل باقي الوند المجموع لنفس التفعيلة، ليتم بذلك ضبط إيقاع تفعيلة الشطر الأول للبيت.

وقد جاء حرف الواو ضابطاً إيقاعياً، في قوله:

يا رفاقي، ورأيته

٠/٠/// ٠/٠///٠/

ذات يومٍ فبكيته^(١)

فقد جاء حرف الواو لضبط إيقاع السطر الشعري، لاحتياجه لحركة (/) التفعيلة الأولى من تفعيلة الرمل المغيرة (فَعْلَاتُنْ ٠/٠///)، وجاء حرف العطف الفاء للربط الدلالي، في قوله (فبكيته) ليتم التلاحم الدلالي للمقطع.

وجاءت (أنْ) زائدة وضابطة لإيقاع السطر الشعري، في قوله:

وكان يا ما كان

أن ساقها الجوعُ إلى إيران

ويوم أن كبرتُ

زوجني أبي،

راعية شقراء من لبنان^(٢)

(١) السابق: ص ٣١٥.

(٢) السابق: ص ٤٣٣.

الفصل الخامس الإيقاع الصوتي

١ - إيقاع الصوت:

الكلمات المكتوبة فعل إنساني تعبر عن أصوات لغوية لموقف معين، فهي تبرز عند النطق أنها ذات جوانب متعددة، ولها خصائص متباينة، وهنا "الإيقاع في الكلام كما في غيره من الأنشطة الإنسانية ناشئ عن التكرار المنتظم، لنوع ما من الحركات تكررًا محدثًا توقعًا - وقد لا- باستمرار اطراد وقوعه"^(١).

وما الحرف إلا صوتٌ عند النطق به، وما الأصوات عند الإنسان إلا نتيجة الحركة المنتظمة، حركة الهواء من خلال الجهاز التنفسي، ينشأ من اهتزاز وترّي في الحنجرة عند اندفاع النفس من الرئتين إلى الخارج، يمر بالحنجرة فتحدث ذبذبات تنتقل من خلال الهواء الخارجي بعد صدورها من الفم أو الأنف، على شكل موجات صوتية تصل إلى الأذن، ولكن الصوت الإنساني معقد، إذ يتركب من أنواع مختلفة في الشدة ومن درجات صوتية متباينة، كما أن لكل إنسان صفة صوتية خاصة تميز صوته من صوت غيره من الناس، فليس صوت الإنسان في أثناء حديثه ذا شدة واحدة، أو درجة واحدة، بل هو متعدد الشدة والدرجة، وهو مع هذا أيضًا ذو صفة خاصة تميزه من غيره من الأصوات"^(٢).

وما الكلمات إلا أصواتٌ، تتكون من حروف ينطقها الإنسان ، تتفق وتتباعد في مخارجها، مع تقارب بعض صفاتها وخصائصها الصوتية^(٣)، لتشكيل كلام يتواصل الإنسان به، ومع ذلك "فالعملية الذهنية التخيلية لا تتفصل عن بنية التراكيب والدلالة، إذ تقوم على

(١) مبادئ علم الأصوات العام، ديفيد ابر كرومبي، ترجمة وتعليق محمد فتوح، كلية دار العلوم جامعة الأزهر، مطبعة المدينة، ط١، ١٩٨٨م: ص١٤٦.

(٢) الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، دار الطباعة الحديثة، الناشر مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥، ١٩٧٩م: ص٨.

(٣) ينظر:

- الممتع الكبير في التصريف، لابن عصفور الاشبيلي، تحقيق فخر الدين قباوة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٦م: ص٤٢٦ حتى ٤٢٩.

- فقه اللغة مفهومه (موضوعاته قضاياها)، محمد بن إبراهيم الحمد، دار ابن خزيمة للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٥م: ص١٠٩ حتى ١١٤.

علاقة من التناسب والتلاؤم والانسجام بين المسموعات والمفهمات، وينتج عن هذه العلاقة ظهور البنية الإيقاعية الداخلية^(١).

فقد أقيم الإيقاع في شعر سميح القاسم على تلاؤم وتناغم الشبكة العلائقية الخفية بين بنية الإيقاع الخارجي والداخلي، بحيث لا يمكن الفصل بينهما، ولكن هناك بعض الظواهر المميزة، ظهرت في الإيقاع الداخلي كالنغمة الإيقاعية الناتجة من تكرار أصوات بعينها في إبراز الإيقاع وإثرائه، من خلال اختلاف مخارج الأصوات وتقارب صفاتها، الذي نوع في الحركة الصوتية التي أنتجت تموجات نغمية متجددة، نوعت في فاعلية البنية الإيقاعية، كما في قوله:

من شدة الحرِّ، من البقِّ من الألم،

يا أصدقائي.. لم أنم

والحارس المسكين، مازال وراء الباب

مازال.. في رتابةٍ ينقلُّ القدم

مثلي لم ينم

كأنه مثلي، محكومٌ بلا أسباب^(٢)

ضمن الشاعر في الأسطر الشعرية أصواتاً بعينها، أسهمت في خلق تناغم صوتي بارز، كأصوات (اللام والميم والمد)، فالميم واللام هما الصوتان المهيمنان على المقطع الشعري، فقد تكرر بصورة مكثفة في الصياغة ست عشرة مرة لكل صوتٍ منهما، بشكلٍ متوازٍ، وبانتظامٍ، كالتالي:

جاء صوت الميم في الأسطر الشعرية الست بالترتيب (٤، ٢، ٢، ٢، ٣، ٣)، وصوت اللام (٤، ١، ٤، ٣، ٢، ٢)، ولو تتبعنا صوت الميم فقد جاء مسيطراً على النهاية الصوتية للأسطر الشعرية، كما جاء في بداية معظم الأسطر التي تنتهي فيها القافية بصوت رويها (الميم)، مما ساهم في خلق بنية التوازي الصوتي في الأسطر الشعرية.

كما أن صوت المد جاء في ثماني عشرة مرة، وسيطر صوت مد الألف، فقد جاء ثلاث عشرة مرة، مما نوع في النغمة الصوتية الناتجة عن تكرار أصوات المد.

وهذا التنوع يحكمه المد الانفعالي والشعوري، تصبغه الدلالة بصبغة من الألم،

والاستسلام، والسكون.

(١) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي (في العصر العباسي)، ابتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي، ط١،

١٤١٨هـ - ١٩٩٧م: ص ٨١

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٥٢.

والشاعر يعمل على تلوين النغمة الإيقاعية بتنوع استخدامه وتنظيمه لأصوات الحروف، "فالحروف توظف من خلال الطاقة الإيحائية لأجراسها، كحوامل للمعنى، وكأدوات تعبير عنه، ذات قدرة على نقلها بإيقاعاتها وأبعادها الصوتية"^(١)، فجعل منها أداة توصيلية للدقة الشعورية المتوترة من صوت وحركة، مما جعل للتموجات الصوتية فاعلية إيقاعية تأثيرية في المتلقي، بتكراره أصواتاً متباعدة المخارج، متقاربة الصفات، "إن هناك علاقة دقيقة بين التكرار الصوتي، بشتى ضروبه، وبين صوت الشاعر الداخلي.. إن هذا التنسيق والتقسيم والتكرار وسيلة من وسائل الشاعر في خلقه الفني، بحيث يصبح العمل الشعري بناءً محكمًا محكومًا بمنطق خاص، ملونًا بألوان صوتية وإيقاعية متميزة"^(٢)، كما في قصيدة "توتم" التي تعبر عن رقصة إفريقية في قوله:

وأكفُ سودٌ تلهبُ جلدَ طبولُ

وتدمدمُ من ألمٍ وتدمدم

دُمُ دُمُ... د... د... دُمُ

دُمُ دُمُ... د... د... دُمُ

أحقادُ قرونٍ تتضرمُ

ويعودُ يمزقُ قلبَ الليلِ دويَ النارِ

توتم.. توتم.. توتم!^(٣)

اعتمد الشاعر على أصوات الحروف ليشكل صورة سمعية ثلاثية صوت طبول الرقصة الإفريقية التي تمثل صراع القبيلة مع وحشٍ أسطوري تنتصر عليه، ولكي يشكل صوت الطبول اعتمد على صوت (الدال والميم) يختلفان في المخرج ولكنهما يتفقان في بعض الصفات، كالجهر والشدة لحرف الدال، والتوسط لحرف الميم، ولرصد الحركة المصاحبة لإيقاع الطبول عمد إلى جعل صوت (الدال) دائماً متحركاً، وصوت (الميم) ساكناً، وبذلك كان اختيار الشاعر لصوت الدال المتحركة، والميم المقيدة، موفقاً ليس لوجود تشابه بين الصوتين، وإنما لتقارب الصوتين من صوت الطبول، يبدأً شديداً وينتهي بصوتٍ رخوٍ بغنة.

(١) أصول قديمة في شعر جديد: ص ١٣٥.

(٢) موسيقى الشعر العربي دراسة فنية وعروضية (الجزء الأول): ص ١٧.

(٣) الأعمال الكاملة: ص ٥٩.

وقد أسس الشاعر كذلك صوت الانفجار بتكرار (توتم) التي استدعته كلمة (دوي)، وذلك باعتماده ثلاثة أصوات وهي: (التاء، واو المد، الميم)، ليجعل (دوي الثار) منفعلًا بما يكتنف النفس من غضب وعنف وألم يخرج دفعة واحدة بانفجارٍ متتابع (توتم) إلى الخارج. وهكذا لا تكون القيمة الفنية للأصوات منحصرة في تلك المتعة الصوتية أو الحسية التي يجدها المتلقي مستمعًا أو قارئًا أو مرددًا، بل في "إثارة المنطوق على اعتباره معنى يثير بسهولة المرجع الخفي وراءه، ولا يعتبر هذا المنطوق تراكمًا غير مفهوم من الأصوات أو الحروف، بل يعتبر وحده معنى"^(١)، يلائم طبيعة الفكرة أو الصورة أو العاطفة التي يعبر عنها الكاتب من خلال دقته الشعرية، متجانسة مع بقية البناء الفني للنص، كما رأينا في صوت الطبول وصوت الانفجار.

وقد استخدم الشاعر التماثل الصوتي في الأسطر الشعرية لصوتي المد (الألف والياء)، ولصوت اللين (الياء)، بشكلٍ مكثفٍ في الصياغة، وكذلك التوازي لبعض الأصوات، كما في قوله:

إليك هناك.. يا جرحي ويا عاري
ويا ساكب ماء الوجه في ناري
إليك إليك من قلبي المقاوم جائعًا عاري
تحياتي وأشواقِي
ولعنة بيتك الباقي!!^(٢)

جاء صوت المد (الألف والياء) وصوت اللين الياء ليمثل السكون لأغلب التفعيلات الإيقاعية للأسطر الشعرية، بسبعةٍ وعشرين سكونًا بنسبة ٧٣%، من أصل سبعة وثلاثين، كالتالي: صوت مد الألف جاء أربع عشرة مرة، وصوت مد الياء تسع مرات، وصوت اللين (الياء) أربع مرات، وكذلك جاءت أصوات المد واللين تمثل السكون في نهاية تفعيلات الأسطر الشعرية، إلا التفعيلة الثانية من السطر الثاني والثالث، مما أضفى الحيوية والتدفق والانطلاق للنغمة الإيقاعية.

وقد جاء سكون التفعيلة الأخيرة في السطر الأول والثاني من ثلاثة حروف مد (يا عاري، يا ناري)، وجاء سكون التفعيلات الأخيرة في باقي الأسطر من صوت صامت ساكن، وصوتي مد بالترتيب، وهكذا جاء صوت القافية لجميع الأسطر صوت مد الألف يمثّل الساكن

(١) الأدب والدلالة، ترفيغان تودوروف، ترجمة محمد نديم خفشة، مركز الإنماء الحضاري، حلب،

١٩٩٦م: ص ١٢.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ١١٠.

الأول، والساكن الثاني صوت مد بالياء، وقد جاءت القافية كلمةً في السطر لأول والثاني والثالث (عاري، ناري، عاري)، وجاء صوت القافية في السطر الرابع والخامس جزءاً من كلمة (أشواقي، الباقي)، مما نوع في تموجات النغمة الإيقاعية في نهاية سطور المقطع. وجاءت الأصوات الساكنة (الجيم، واللام، والنون، والشين) التي تمثل السكون في التفعيلات بشكل متوازٍ في التفعيلة الثانية من الأسطر الشعرية، وجاء صوت التنوين في التفعيلة الأخيرة من السطر الثالث يوازي صوت العين الساكن في التفعيلة الأولى من السطر الخامس، والصوتان يمثلان السكون للوتد المجموع.

وقد يستخدم الشاعر آلية لاستدعاء صوت معين للصياغة بشكل مكثف في البنية الصوتية يجاوره صوت آخر يتقارب معه في الصفات لا في المخرج، ليشكل بؤرة صوتية متنوعة نتيجة تتابعات صوتية تشكل انطلاقاً حركياً ينتهي بمد صوتي يثري الإيقاع، إذ تتفاعل بنية المنطوق مع بنية المدلول فيتحول النسيج الصوتي إلى تنعيم إيقاعي على حد ما يتحول البناء إلى حركة^(١)، كما في قوله:

ويشيعون أنهم،

سمعوا في الدجي عويل

وعواء من الحدود

من ترى يعرف القتيل؟^(٢)

جاءت البؤرة الصوتية (عو) في لفظة (يشيعون) التي استدعاها الشاعر من محور الاختيار بتجنب البدائل المتاحة لديه في فضاء النص: (ينشرون، يقولون، يتهامسون، يتجادلون) وغيرها، باختياره (يشيعون) ذات البؤرة الصوتية (عو) التي تتكون من صوتين العين وواو (المد أو متحركة)، التي تتفق صفاتها في الجهر والاستفال والانفتاح والاصمات، وتتقارب في صفة التوسط والرخاوة لحرف العين والواو بالترتيب.

وقد استدعت كلمة (يشيعون) إلى النص الكلمات التالية: (سمعوا، عويل، عواء) ببؤرة صوتية متنوعة في تموجاتها الصوتية عملت على انتشار الصوت، والصدى امتداداً له، فجاءت البؤرة الصوتية (عو) متنوعة متفقة في كلمة (يشيعون وسمعوا) تتكون من (صوت العين متحركة+ صوت واو المد)، وتمثل انتشاراً للصوت وتتماشى مع المعنى الدلالي

(١) قراءات مع الشابي والمنتبي والجاحظ وابن خلدون، عبد السلام المسدي، دار سعاد الصباح، ط٤،

١٩٩٣م: ص٢٤.

(٢) الأعمال الكاملة: ص٤٠٧.

لل كلمات، وكذلك جاءت البؤرة الصوتية (عو) متفقة مع كلمة (عويل وعواء) وتمثل امتداداً للبؤرة الأولى، وتتكون من: (صوت العين متحركة+ صوت الواو المتحركة+ صوت حرف مد)، فجاءت البؤرة الصوتية تحاكي صوت العويل والعواء بإضافة صوت حرف الواو المتحرك، وذلك لما يحتاجه من ضم الشفتين عند النطق به، وبإطلاق الصوت لوجود صوت المد (الياء أو الألف) بعد حرف الواو ينتشر الصوت وصداه، ليلتزم الدلالة ويجدد من تموجات البنية الإيقاعية الناتجة من معاناة فعل الكتابة في الدفقة الشعرية.

وكذلك قد استدعت كلمة (يشيعون) كلمة (يعرف) إلى الحضور إلى النص، وهي تخالف البؤرة الصوتية (عو) فقد جاء (صوت الياء متحركاً وصوت العين ساكناً) ويسبقها صوت الألف اللينة في نهاية كلمة (تري) وهذا نوع في النغمة الإيقاعية وأضفى امتداداً صوتياً مغايراً، وانسجماً للإيقاع الدلالي في السطر الأخير، الذي مهد لانتهاء الدفقة الشعرية صوتياً.

الأمر لا يقف عند هذه المقتطفات البسيطة والمحاولة المتواضعة في محاولة فهم آلية البنية الصوتية وما تنتجه من إيقاعات متنوعة في الإيقاع الشعري، فالأمر أصعب من أن يُلمَّ به، لذلك نكتفي بهذا القدر القليل.

٢ - إيقاع الألفاظ:

وقد اعتمد سميح القاسم على إيقاع حركة اللفظة بما تنتجه من توهج للدلالة في النص، فقد هيأ "للألفاظ نظاماً ونسقاً وجواً يسمح لها بأن تشع أكبر شحنتها من الصور والظلال والإيقاع، وأن تتناسق ظلالها وإيقاعاتها مع الجو الشعوري الذي تريد أن ترسمه"^(١)، فجعل من إيقاع اللفظة بانتقالها بمستوى الدلالة عالمًا، فيه الأشياء المجردة تتحول إلى حياة تنبض حركةً، تعبر عن معاناة لحظة الحق، في دراما شكلية متنامية، كما في قصيدة "الموت يشتهي فتياً":

تعبّر الريحُ جبيني

والقطار

يعبر الدارَ، فينهارُ جدار

(١) النقد الأدبي أصوله منهاجه: ص ٤٥.

بعده يهوي جدار

وجدارٌ بعده يهوي

وينهار جدار^(١)

فقد تكاثف العنوان "الموت يشتهي فتياً" مع دلالة الألفاظ (الحركة والسكون)، ما نجده في الدلالة المتنامية إيقاعياً للنص، فقد اعتمد على لفظة (الدار) بما تحمله من قيمة دلالية تعبر عن الحياة، بثنائيتها (الحركة والسكون) فالدار ساكنة بطبيعتها (حجارة، أثاث، جدران...)، ومتحركة تنبض بالحياة بمن يعيش فيها من كائنات حية، هذه الثنائية الإيقاعية جعلت المقطع ينبض حركةً، يُوقَعُ سكوناً بفعل الحياة إن جاز لنا التعبير نتيجة التهويد والقمع المستمر الموجه للبيت/الوجود الفلسطيني، والفعل المقاوم له المتمثل في التمسك بالبيت/الأرض الوجود، وبالمقاومة المشروعة في مواجهة الغاصب قتال الحق (تعبر الريح جبينني) رغم قوة عتاد الغير (القطار).

وعلى المستوى الرأسي فقد بدأ المقطع بالحركة (تعبر) وانتهى بالسكون (جدار)، لتلازم الثنائية الدلالة إلى النهاية الحتمية (الموت) وإن كان الموت سكوناً فهو بالفعل المقاوم حياة (عبر) خروج الروح من الجسم (الدار) فيصبح الإنسان ميتاً وجسداً (جدار) خالياً من الحياة والحركة، حينها ينهار الجسم (الدار) ومقوماته، كعقد إذا انفرط تساقطت جميع حباته - يهوى جدار وجدار-، فلا يبقى منه أو منها -الدار- سوى ذكرى لإنسان لأطلالٍ، ولجسمٍ حي كان ينبض.

ولا شك في قصد سميح القاسم باستخدامه اللفظة في بعض تركيبه الشعري، إذ تتجاوز في دلالة تجاورها مع بعض المفردات، لخلق مستويات دلالية في الأداء تجعل منها بؤرة إيقاعية "في قلب إشكالية القصيدة وصلب محنتها، بحيث تمثل مركز الإيقاع الموسيقي والاستقطاب الدلالي"^(٢)، وهو "يهدف -بذلك- في نظامه إلى اعتصار أقوى معطيات الكلمة في موقعها من السياق، بحيث لو تحركت من موقعها الذي أثره الشاعر إلى موقعٍ آخر، فإنها ستفقد جزءاً هاماً -أو كل- من دلالتها أو إيحائها، أو موسيقيتها، ومن ثم سينحل النظم"^(٣)، فهي مقوم أساسي لبنية التركيب الشعري، لا بناء بغيرها ولا شعرية، كما في قصيدة "حلول" وبؤرتها الإيقاعية، المكررة (أَطْعُ):

(١) الأعمال الكاملة: ص ٢٨٢.

(٢) صلاح فضل والشعرية العربية: ص ٢١٧.

(٣) الصورة والبناء الشعري: ص ١٨٨.

أَطْلَعُ من توقيح الحاكم في ذيل التصريح
من ظلَّ عَصِيَّ الشرطه أَطْلَعُ
من محرمةٍ لم تعرف غير الأدمع
من عشب الأرض المسروقه
من حقد الشفة المحروقه
من زحف مظاهرة عفويه
من قذف زجاجٍ وحجاره
في وجه الريح الوحشيه^(١)

(أطلع) تمثل بؤرة إيقاعية بحيث لو حذفناها من القصيدة تصبح القصيدة بلا معنى، بلا قيمة دلالية، سوى أنها مجرد نظم، وذلك لأن حذف (أطلع) لا يؤثر في البنية الموسيقية للقصيدة، وإذا حذفنا (أطلع) من هذا المقطع ومن القصيدة ما كان (الحلول)، حلول الإله في هذا الشخص الذي يطلع/يخرج من هذه المعاناة أكثر قوة وعزيمة وإرادة، وإصراراً على المواجهة، ليقف في وجه المغتصب بأفعاله التي مارسها عليه بوحشية ودكتاتورية وسيطرة قانونه، فقد استدعت إلى الصياغة ما يؤكد الظلم الواقع الذي جعله يبدأ من جديد أكثر قوة: (ذيل التصريح، ظل، عصي، الأدمع، عشب/مسروقة، حقد/محروقة، زحف/عفوية، قذف/زجاج/حجارة)، ليجعل من كل هذه المعاناة بعد الحلول صورة من الماضي، لبداية جديدة.

ويتمثل في الصياغة عند سميح القاسم تطويع بعض الألفاظ وزيادة فاعليتها الإيقاعية، إذ يستمد "إيقاعاته من مادة صياغته أثناء تشكيلها حيث تعين الألفاظ على بعث الجو بأصواتها بما فيها من علاقات صوتية تثير الشعور بالانسجام الحي، وذلك عن طريق الأجزاء المكررة أو المنوعة، وتبعته كذلك بمحتواها العقلي الذي يثير التصورات بإيحاءاته الدلالية والصوتية، وبالعلاقات القائمة بين الكلمات، والتي تقوم على أسس إيقاعية"^(٢) تثري شعرية النص بما تحويه من رؤى دلالية متعددة ومتنوعة، تجدد من حيوية الفاعلية الشعرية، كتكرار كلمة (اليسار) وانزياحها عن المعنى الأصلي لها، في قصيدة "استقالة من شركة التأمين على الموت!":

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣٧٣.

(٢) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي: ص ٩٠.

أختار مسيرتي.. اليسار
الشمس.. واليسار
القمح.. واليسار
الدمع.. واليسار
والموت.. حتى تنقل الأرض مدارها
.. إلى اليسار!^(١)

فالييسار هنا فيها تورية، المعنى القريب تدل على اتجاه وهي عكس كلمة اليمين، أما المعنى البعيد وهو المقصود في النص طبقات الشعب اليسارية، وقد كررها في المقطع لتوجه قطاعات واسعة من المناضلين من مختلف الأحزاب القومية والقصيصة السياسية القومية عمومًا في البلاد العربية نحو اليسار، ونحو تبني برنامج وطني بمضمون ديمقراطي ثوري وتحت راية طبقية وفكرية جديدة، وذلك بعد هزيمة الجيوش العربية في حرب حزيران ١٩٦٧م، للخروج من الأزمة والمأزق، فتم التوجه إلى اليسار كبديل سياسي ثوري، لحل هذه الأزمة، لوضع حلول ناجعة للمسألة الوطنية الفلسطينية آنذاك.

وتتنوع أنساق البناء الإيقاعي، من تكرار نسقي للألفاظ داخل السياق، وتتردد ألفاظ الجذر الواحد، ولكن بمعان جديدة بشكل متوازٍ، تضي على الإيقاع تناغمًا دلاليًا جديدًا، وموسيقى داخلية تثري الفاعلية الإيقاعية للنص، مثل قوله:

ورثتُ قريةً ولوزةً ورثتُ
وقريتين للذي يرثني غداً غرستُ
زيتونتين، لوزتين، تينتين،
للذي يرثني غداً غرستُ
ورايةً له نسجتُ^(٢)

يتوحد الشاعر مع (أنا) الرجل الفلسطيني في هذا المقطع، فهو يعبر عن أصالته، وجذوره وميراثه العريق، الذي حافظ عليه رغم محاولات التهويد والطمس من قبل الاحتلال الاسرائيلي، فقد ورث عن أجداده قريةً ولوزةً، فهو متمسك بهذا التراث، بل ويضيف إليه، ليسلمه إلى الجيل القادم، ليسير على نفس الدرب، متمسكًا بالحرية.

(١) الأعمال الكاملة: ص ٤٧١، ٤٧٨.

(٢) السابق: ص ٦٠٦.

يظهر هذا من خلال التكرار النسقي للألفاظ، حيث تكررت كلمة (ورثت) في السطر الأول لتؤكد ميراثه، وتكررت جملة (للذي يرثني غداً غرست) بشكل متوازٍ لتؤكد استمرارية الفعل مستقبلاً، وقد استغل الشاعر التماثل الدلالي حيث ترددت ألفاظ الجذر الواحد، في الكلمات التالية (قرية/قريتين، لوزة/لوزتين، ورثت/يرثني) بشكل متوازٍ، واستغل التوازي الصرفي الذي أنتجته صيغة المفرد في (قرية، لوزة) ليعبر عمّا ورث، والتوازي الصرفي الذي أنتجته صيغة المثني في (قريتين، زيتونتين، لوزتين، تينتين)، ليؤكد أن ما ورثه أصبح الضِعْفُ على يديه.

وأحياناً يشكل اللفظ المكرر لازمة في بداية الأسطر لتؤكد الحضور الطاعي للمفردة وفعلها، وتقوم بوظيفة الضبط الإيقاعي لموسيقى القصيدة، والانطلاق من إطار دلالي صغير إلى الفضاء الواسع للنص، بما يحمله القارئ من قراءات جديدة، مثل قوله:

الخفافيش على نافذتي،

تمتص صوتي

الخفافيش على مدخل بيتي

والخفافيش وراء الصحف،

في بعض الزوايا

تنقض خطواتي

والتفاتي^(١)

وأحياناً يأتي اللفظ مكرراً في نهاية المقطع كملخص للنص والفكرة الرئيسية، وخاتمة إيقاعية، تشكيل نوعاً من رجع الصوت بالصدى، ونهاية موسيقية غير متوقعة، في نهاية القصيدة، كما في قوله:

واعد أن تكون الجيادُ التي تسرجون

مثلما تشتهون..

حرّة الأصلِ والفصلِ،

نفاثة.. صامده..

وأنا واعدٌ أن تكون

(١) الأعمال الكاملة: ص ٤٢٢.

خالده..

خالده..

خالده^(١)

٣- إيقاع الجملة:

النص عبارة عن مجموعة من الجمل، تتفاعل فيها عناصر التعبير من أصواتٍ وألفاظٍ متناسقة التركيب بين أجزاء الجملة الواحدة، وبين الجملة والجملة الأخرى من جانبٍ آخر، تفاعلاً يعمل على إشعاع عدد غير محددٍ من الدلالات في العمل الأدبي "من مفردات الدلالات اللغوية للألفاظ، ومن الدلالات المعنوية الناشئة عن اجتماع الألفاظ وترتيبها في نسقٍ معين، ثم من الإيقاع الموسيقي الناشئ من مجموعة إيقاعات الألفاظ متناغماً بعضها مع بعض، ثم من الصور والظلال التي تشعها الألفاظ متناسقة في العبارة"^(٢)، بمحتواها في النص، وأوضح ما تتجلى موسيقى الجملة في التكرار، كما في قوله:

وجذورنا في رحم هذي الأرض ممتدة

وقميصنا البالي

ما دام يخفق في رياح الحزن والشدة

سنظل تخفق راية العودة

سنظل تخفق راية العودة

سنظل.. تخفق.. راية.. العودة!!^(٣)

فالتكرار الموسيقي لجملة (سنظل تخفق راية العودة) يمثل الصوت الختامي في نهاية القصيدة، الذي يبقى يتردد له صدى الصوت وصوت الصدى، ليدل على تأكيد الرؤية والإيمان بحتمية العودة إلى أرض فلسطين، رغم التشرد والبؤس والضياع.

(١) السابق: ص ٤٦٤.

(٢) النقد الأدبي أصوله ومنهجه: ص ٤٩.

(٣) الأعمال الكاملة: ص ١٠٠.

وتشع موسيقى الجملة إيقاعاً عند سميح القاسم، فهو من الشعراء "الذين يسيطرون على اللغة بوصفها "إيقاعاً" فيعرفون متى يجمعون الأنغام، ومتى يفرّدونها على تتابع، وهؤلاء - الشعراء- يستطيعون أن يولدوا آلافاً من ضروب التأثير الرائعة المختلفة عن طريق تنسيق الأصوات والصور، والتدرج بالعاطفة، والانتقالات اللفظية المفاجئة"^(١)، التي توجه المتلقي لقراءة النص، فولد سميح القاسم من نغمات الجمل المكررة لحناً إيقاعياً مركباً من نغمات متنوعة، فكرر كل جملة يعطي نغمة مميزة، تتقاطع هذه الأنغام وتجتمع في موسيقى العبارة لتؤكد الانسجام الكامل للإيقاع الدلالي والموسيقي، في إيقاعٍ منتظم منظم، كما في قصيدة "وقع خطى في دهليز الموت" وحضور الغائب (القتيل) إلى النص، في قوله:

وعلى حين غرّة

شهق الليل،

عندما غاص في صدره الرصاص

لا تقولوا لأمه

غاص في صدره الرصاص

لا تقولوا لأخوته

غاص في صدره الرصاص

لا تقولوا لأمه

لا تقولوا لأخوته^(٢)

التكرار هنا استحضار للمشهد الدامي المؤلم الذي لا يستطيع المشاهد أن ينساه أو يغيب عن عينه.

ومع أن إيقاع الجملة له قوانين محددة، فالتكرار المتتابع والمتنوب يستقطب المتلقي ويضفي بعداً إيقاعياً ودالياً، فسميح القاسم بخطابه عادةً "لا يعنى كثيراً بخلق توازنات منتظمة، وهو لا يبدأ في تشكيل هذه التوازنات إلا عندما يبتعد عن الاستعمال المتوسط ويشعر في "الترتيب الجيد" للكلمات، وعندئذ يهدف إلى تحقيق غرض فعال غريب عن الرسالة التي

(١) قضايا النقد الأدبي (الوحدة والالتزام والوضوح والغموض والإطار والمضمون)، بدوي طبانة، دار

المريخ للنشر، الرياض، ١٩٨٤م: ص ١٦١، ١٦٢.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ١٦١، ١٦٢.

تتوخى مجرد التوصيل، لافتاً النظر إليها في ذاتها، ومبرزاً تميزها التعبيري^(١) والجمالي والشعري، كما في قصيدة "دقات الساعة":

مدينتي انهارت،

وظلت ساعة الحائط

وحيثاً انهار،

وظلت ساعة الحائط

والشارع انهار،

وظلت ساعة الحائط

والساحة انهارت،

وظلت ساعة الحائط

ومنزلي انهار،

وظلت ساعة الحائط

والحائط انهار،

وظلت... .

ساعة الحائط...^(٢)

فالإيقاع الموسيقي الناشئ من تكرار الجملة بانتظام منظم كدقات الساعة، يرسل صرخة استفاقة مع كل انهيار، للخروج من حالة الجمود والسكون الذي مثله بالانهيار من كلي لجزئي، انهيار المدينة والحي والشارع والساحة والمنزل وأخيراً الحائط، فهو يوجه رسالة: الوقت لم ينته بعد، ما زلنا نملكه.

وقد جاءت الجملة كضابط إيقاعي بتكرارها، لتؤكد حضور الذكريات البعيدة إلى النص، بحيث يؤدي محاولة الاستغناء عن جملة مكررة إلى تمزيق نسيج القصيدة، كما في قوله:

من عهد نوحٍ آمنتُ بوجوهنا،

من عهد نوح!

(١) بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس،

١٩٩٢م: ص ٧٩.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٥٩٨.

رضيتُ برواد القبائل
من عهد نوح!
رضيتُ بغرغرة الجلاجل
من عهد نوح!^(١)

وقد جاء التكرار الموسيقي للجملة في مقدمة كل مقطع لتعبر عن مواقف انتقال بين المقاطع، وذلك "لإعطاء -القصيدة بعداً إيقاعياً جديداً- يمثل الانفعال المتموج الذي هو أمر جوهري للبنية الموسيقية لمجمل القصيدة"^(٢)، نتيجة الانفعال الموحد الناتج من الجملة المكررة في بداية كل مقطع كما في قوله:

أنا والسيول المستميتة..
مُدَّ كانت الأمطار والأحزان والشمس العنيد
نحيا على جرف النفايات المقيته
ونُعُدُّ للعالم الجديد!

أنا والسيول المستميتة
في سفرة لا تنتهي.. حتى نعيد إلى الحقائق
حسونها المنفي.. والجذر ال ترمد في الحرائق!
حتى يشبُّ اللوز والزيتون والتفاح
في جرح الخنادق!^(٣)

ولا شك أن الجملة بما تشيره من إيقاع في سمع ونفس المتلقي، ناتج من اختلاف مراتب الألفاظ في السمع، واتفاق دلالة المعاني في النفس، "لهذا تبقى الصورة عند النفس فنية، ومملكة، وتبطل عند الحس بطولاً وتمحي محواً"^(٤)، ومع ذلك تعانق الجملة المكررة في قصيدة

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣٤٥.

(٢) في الشعر والشعراء: ص ٣٤.

(٣) الأعمال الكاملة: ص ١٩٧.

(٤) المقابسات، لأبي حيان التوحيدي، تحقيق وشرح حسن السندوبي، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٢م:

"قصة رجل غامض" فكر المتلقي بما تضيفه من غموضٍ في محاولة متكررة من باقي الجمل للكشف عن هذا الغموض، في دراما إيقاعية تجعل من الرجل ضباباً، يتراءى ويتلاشى، يقترب ويبتعد، ينتظر بلا ملامح في آخر الطريق شيئاً ما، في قوله:

في آخر الطريق كان واقفاً، في آخر الطريق

كشبح الفزاعة المنسوب في الكروم

في آخر الطريق

كالرجل المرسوم فوق شارة المرور

في آخر الطريق

وفوق منكبيه كان معطف عتيق^(١)

٤ - إيقاع الأساليب:

لكل إنسان أسلوبه الخاص به في ممارسة الحياة والعيش فيها، والأسلوب في الأدب يقوم "على كون كل كاتب له إيقاعه الخاص يتميز به كما يتميز بخط يده، وله صورته الخاصة"^(٢)، وبصمته في تركيب النص وبناء جملة، والعلاقات الخاصة بها، والإشارات التي تحملها هذه البنية بكل أبعادها الإيقاعية والدلالية والنفسية إلى المتلقي، وقد يفرز الأسلوب إيقاعاً معيناً، فالاستفهام في دلالاته الأصلية لطلب الفهم لما ليس مفهوماً، "ولكن طبيعة الاستعمال قد تفرغ هذه الأدوات من دلالة الاستفهام إلى دلالات بديلة تتخلق من السياق الذي تغرس فيه، بحيث تؤدي دوراً مزدوجاً في الصياغة"^(٣)، وكذلك تلعب الأساليب بحضورها المتنوع المتناسق والمكرر في الصياغة دوراً بارزاً في زيادة الفاعلية الإيقاعية بما تضيفه من تأثير على انبثاق الدلالة و"هذا التكرار للأساليب يمثل نمطاً من التكرار الصوتي والمعنوي، ولكل أسلوب إيقاعه الخاص، سواء أكان هذا الإيقاع ظاهراً أم خفياً، حسيّاً أم معنويّاً، ولهذا

ص ١٤٥.

(١) الأعمال الكاملة: ص ٥٦٠.

(٢) تشريح النص محاولات أربع، نورثرب فراي، ترجمة محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي عمان - الأردن، ١٩٩١م: ص ٣٤٩.

(٣) جدلية الافراد والتركيب في النقد العربي القديم، محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ط ١، ١٩٩٥م: ص ١٩٥.

فإنه يمثل ضرباً من ضروب الموسيقى الشعرية^(١)، التي تنبثق من بنية الإيقاع الداخلي، وهذا ما نجده في إيقاع الأساليب المتتابعة والمكررة، فتنوع كل أسلوب منها يجدد من الحالة الشعورية بما يثير من دلالات لدى المتلقي، تتلاقح لتكون صورة شعرية مميزة، ففي المثال التالي تعددت الأساليب، وبرز أسلوب الشرط بصفة خاصة بما يحمله من توحيد الشوارد في الشعور التي أكدتها جملة جواب الشرط التي وجهت أسلوب الشرط بأداته وفعله إليها، فجعلت من مشاهد الدلالة لوحة فنية تتعاقب مع باقي الأساليب لتوحد بذلك الشعور عبر انزياح التركيب، مثل قوله في قصيدة "الميلاد":

قروناً يا أبي.. وانهداً منك الكاهل المتعب
وغاص العباء تحت رمال حقل النكبة المجذب
وناداني فراخي الزغب..
— لا ماء، ولا شجر
ولا فتح، ولا جاب، ولا عمر

فلا تغضب!

ولا تعتب!

إذا أغلقت أبوابي بوجه الأمس

إذا أبدلت أثوابي.. وغادرت الرحاب الدمس

وإن ودعت أزهارى

وإن قبّلت نصب الرمس

لآخر مرة في العمر.. نصب الرمس^(٢)

جاء أسلوب النداء (يا أبي) يحمل في طياته نبرات الحزن والتعب والألم المتعلقة بالأفعال ذات الدفقة المتوترة في المشهد بدلالة سلبية (انهد، غاص) التي استدعت للصياغة (الكاهل، المتعب، العباء، النكبة، المجذب)، التي جعلت من الحاضر سلباً للزمن الماضي بأفعاله، أما الوقت الحاضر بانسياب العقم والحمل الثقيل والسواد فيه جعل النظرة سوداوية إلى المستقبل نتيجة نكبة فلسطين.

وجاءت دلالة تكرار أسلوب النفي بأداته (لا) تثبت حكم ما قبله من أمل في الجيل الآتي، الذي مازال في بداية التكوين (فراخي الزغب)، ويستتكر موقفه الصعب الذي وضع

(١) موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية وعروضية) ج ١: ص ١٦٧.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ١٦٧.

فيه، يحاول أن يصدق ما آل إليه الحال، فهو يؤكد ما نفته (لا) بعدها من مقومات الحياة (الماء، الشجر)، وما أثارته القرائن: (فتح، جاب، عمر)، من إيجابيات، فتوحات إسلامية، أمن وأمان، وكثرة في الأموال والأرزاق أيام الخليفة عمر بن الخطاب، جاءت بدلالة سلبية فذاك من فعل الماضي.

وبرز أسلوب الشرط عن غيره بانحرافه، فجاء بدورٍ مميز للإيقاع، فقد جاء جواب الشرط قبل أداة وفعل الشرط للأهمية بذلك نوع في اتجاه الحركة الدلالية، وقد لعبت أداتنا الشرط (إذا) و(إن) دوراً مزدوجاً، فهما يتعلقان بجملة جواب الشرط المنهية (فلا تغضب، ولا تعتب)، التي أثارَت تعجباً في الحركة الداخلية للأسلوب، ولكن كلٌّ منهما امتازت بفعليها عن الأخرى، إذ جاءت (إذا) تتعلق دلالةً بالفعل المحقق الحصول (أغلقت أبوابي، أبدلت أثوابي)، يمكن لهذا الشيء أن يتحقق ومن السهل الرجوع عنه، لأن فعله ليس مستحيلًا فاستدعت إلى الصياغة (تعتب)، وامتازت (إن) بالشك أو مستحيلة الفعل (ودّعت أزهارِي، قبّلت نصب الرسم)، فعل لا رجوع عنه، فهو يستنكر هذه الحياة التي يعيشها في ألم، ويثور على هدوئه، لذلك علق عدم الغضب وعدم التعب بتحقيق ما هو مستحيل، فتعلقت الفاء في جملة جواب الشرط (فلا تغضب) بأداة القسم (إن)، ليجعل من دلالة الفعل تأجج الغضب للوقوف في وجه الحاضر وتغيير الواقع، ومحاولة جعل ما كان ماضيًا مستقبلاً.

وهكذا كان لتنوع الأساليب في الصياغة دوراً فاعلاً في إثراء الدلالة، وللتكرار بتنوع أشكاله قيمة فنية شعرية، فمثلاً تكرر أداتي الشرط في بداية الأسطر "تؤكد الجانب الإيقاعي، ليس في امتداده فحسب، بل في مستواه الصوتي حيث تكررت الكلمة عينها، ولكنه التكرار غير الرتيب، غير الممل، لأن أداة الشرط لا تستقل بمعنى، وينبغي أن يتبعها متعلق، وقد تغيّر معنى المتعلق كل مرة"^(١).

وعلى الرغم من صعوبة إفراغ الشحنة الشعرية من خلال تعدد الأساليب والتنظيم المتنامي ضمن الاتساق والتناسق الدلالي، الذي يحدد الإيقاع والشعرية، بما يثار في فكر المتلقي للوصول إلى قراءة فاعلة تكشف شفرات النص، إلا أننا نعايشها في قصيدة "اكتشاف"، فقد لعب الإيقاع دوراً بارزاً في انبثاق دلالة النص، فجاء العنوان يوجه الحركة الدلالية متماشياً مع إيقاع الأساليب في لوحة قلما نجدها، في قوله:

لم أصدّق كل ما قيل

ولكنني التقيت

(١) الصورة والبناء الشعري: ص ١٨٢.

بِالأحباء وبالأعداء

أعواماً طويلة

فاعذريني إن بكيت

دافناً وجهي في صدرك

يا أُمي القتيلة...^(١)

جاءت الأساليب متعددة في النص، لكل أسلوب مشهده الخاص في توجيه دلالة الاكتشاف، فجاء أسلوب النفي (لم أصدق كل ما قيل) ينفي كل الحقائق، بداية الاكتشاف هي التشكيك في محاولة الوصول إلى ما يؤكد هذه الحقيقة أو ما يسلبها مصداقيتها، وجاء أسلوب الاستدراك (ولكني النقيت بالأحباب والأعداء أعواماً طويلة) يضيفي بعض الصدق للتجربة، فكانت التجربة من (الأحباب والأعداء) بنفس المقدار من الزمن (أعواماً طويلة) ليبرز مصداقية النتيجة وبداية تصديق الاكتشاف، وجاء أسلوب الشرط بأداته (إن) لإظهار عدم التحقيق واستحالة الأمر، وقدمت جملة جواب الشرط على أداة الشرط للأهمية بفعل الأمر (فاعذريني) للالتماس مع أنه فعلٌ غير محقق، فالبكاء مستحيل فعلياً لأنه متعلق بمدى القرب من الأم القتيلة، فجاء أسلوب النداء (يا أُمي) يناديها فهي لن تجيب لأنها ميتة، لن تعذره فهو بالتالي لن يبكي، ليعبر عن مدى قربيه من أمه وقربها منه، قتيلة/قتيل، والاكتشاف الذي جعل من حركة الدلالة بهذا التتابع، هو أنه قتل بفعل الآخر مثل أمه، فهما يتقاسمان الموت بفعل الآخر (العدو)، وفي النهاية نكتشف أنه ميت، حتى وإن لم يكن موتاً طبيعياً بالجسد، فهو موت معنوي بالروح، لأنه ماتت فيه مقومات الحياة.

وقد يعتمد النص على إيقاع أسلوب معين يوجه تنظيم الدلالة وانبثاقها إليه، فالأسلوب ليس هو المعنى وحده ولا اللفظ وحده، وإنما هو مركب فني من عناصر مختلفة يستمدتها الفنان من ذهنه ومن نفسه ومن ذوقه، تلك العناصر هي الأفكار والصور والعواطف ثم الألفاظ المركبة والمحسّنات البديعية^(٢)، يتلاقى هذا الأسلوب مع باقي الدلالات الناتجة من العلاقات القائمة بين المفردات ويوجهها من خلال مخزونه الدلالي في النص، وقد يخرج هذا الأسلوب عن غرضه الأصلي، كما في ارتكاز جميع مقاطع قصيدة "وطن!" على أسلوب الاستفهام والخروج من دائرة الاستفهام إلى التعجب الذي يثيره هذا التساؤل، الذي يجعل من المقاطع تموج حركة إيقاعية متناسقة، مثل قوله:

(١) السابق: ص ٥٧٨.

(٢) في النقد الأدبي: ص ١٤٧.

وماذا؟

حين، في وطني

يموت بجوعه الدوري

منفياً، بلا كفن!

وتتخم من طعام الله

تتخم دودة الدمن!^(١)

٥- إيقاع التوازي:

إن النص الأدبي يحتمل العديد من القراءات، وذلك بحسب قدرة القارئ على التفكي، وما يؤسسه المبدع في البنية الداخلية من مقومات إيقاعية للتفاعل الدائم المتجدد في النص لتوليد ما لا يحصى من مؤثرات إيقاعية ترتفع بالنص إلى الشاعرية، وخاصة التوازي فهو "تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطورٍ متطابقة الكلمات أو العبارات، يلعب فيها الازدواج -أو التقابل- الفني -أحياناً- دوراً مهماً وترتبط ببعضها -البعض-، وهي تعرف بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية أو المتقابلة"^(٢)، سواءً في الشعر أو النثر، وأوضح ما تكون في النص الشعري، لأنه "يقوم في طبيعة تكوينه على تنظيم مكوناته اللغوية الصوتية والمعجمية والتركييبية والدلالية بطريقة خاصة، أساسها التشاكل والتخالف بين وحداته، بحيث تحاكي كل وحدة لغوية قائمة في النص وحدة أخرى -سلباً أو إيجاباً- في موضع آخر من مواضع بنائه اللغوي، وهو ما ينتج عنه نوع من التفاعل المستمر بين وحداته من ناحية، وتحقيق أكبر قدر من التناغم الإيقاعي والتأثير الفني من ناحية أخرى"^(٣) على المتلقي.

لذلك سوف نقوم بدراسة بعض ظواهر التوازي في البنية الداخلية في نصوص سميح القاسم في قسمين، القسم الأول ما يمثل التتابع أو التماثل، والقسم الثاني ما يمثل الاختلاف،

(١) الأعمال الكاملة: ص ١٥٤.

(٢) البديع والتوازي، عبد الواحد حسن الشيخ، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، المنزه- أبراج مصر للتعوير، ط ١، ١٩٩٩م: ص ٥٤.

(٣) دراسات في النقد الأدبي، محمد صلاح أبو حميدة، سلسلة إبداعات فلسطينية (١٨)، ط ١، ٢٠٠٦م: ص ٥٣.

ونحن نعلم أنه لا يمكن رصد جميع هذه الظواهر، لذلك سنكتفي بدراسة بعضها، في محاولة فهم الآلية الإيقاعية لتنظيم البنية الداخلية للنص.

القسم الأول: التطابق أو التماثل:

لا غرابة في أن الإيقاع يعتمد على تماثل تركيبى نحوي على المستوى الرأسي، بتوزيع الألفاظ مفردة ومركبة في جمل متطابقة ومتماثلة في مواقع متناظرة مُحدّثةً توقّعاً للموسيقى الداخلية النابعة من التركيب الفني، فالقصيدة "تسعى إلى التوازن والتوازي بشكلٍ ما بين جملها التي تشكيّلها، فهي تعرض عدداً متنوعاً من الصور، كل صورة منها تختلف عن الأخرى في مادتها وكميتها، ولكنها تتوازي في حركتها الداخلية، وقد يبدو أن هذه الصور متباعدة، ولكن توازي حركتها الداخلية يؤلف بينها ويعمل على الترابط -الإيقاعي- عن طريق الموازنة والموازاة بينها"^(١)، وهذا ما نجده بوضوح حين يردد صوت الثورة بتعدد أشكاله، ويعبر عن صوته بمدنٍ جديدةٍ ثائرة، وذلك بداية المقطع الأول من قصيدة "أصوات من مدن جديدة"، وقوله:

يا رائحين إلى حلبْ

معكم حبيبي راحْ

ليعيد خاتمة الغضبْ

في جثة السفاحْ..

يا رائحين إلى عدنْ

معكم حبيبي راحْ

ليعيد لي وجه الوطنْ

ونهاية الأشباح^(٢)

فكل سطرٍ من الأسطر الأربعة الأولى يطابق أو يماثل ما يناظره في الأسطر الأربعة الأخيرة في المقطع السابق، ويعانقه في النتيجة الشعرية والتركيب اللغوي، بحيث يتوازي بالتطابق في تكرار جملة (معكم حبيبي راح)، وبالتماثل التركيبى النحوي في الجملتين (يا

(١) اللغة وبناء الشعر، محمد حماسة عبد اللطيف، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط١، ١٩٩٢م: ص٨٠.

(٢) الأعمال الكاملة: ص٤١٠.

رائحين إلى حلب/يا رائحين إلى عدن)، وكسر من التنظيم التركيبي في آخر سطرين، لزيادة فاعلية البنية الإيقاعية وذلك بتزويد الصياغة بمتجانسات لفظية متوازية متطابقة (ليعيد/ليعيد)، وبتوازي البناء المقطعي وهو ما يحيل إلى تطابق عروضي بين (الغضب/الوطن)، وبتوازي -باقتضاء السياق- بين (السفاح/الأشباح) وفي المدلول بالتطابق بين (خاتمة/نهاية)، وبالمغايرة (جثة/وجه) فكل من خاتمة السفاح ونهاية الأشباح واحدة -كجثة/الموت-، وهي التلاشي دلاليًا في حضور إشعاعات (وجه) حياة الثورة والحرية.

إن التوازي المتتالي في الأسطر، والمتعاقب بين سطر وآخر في النص، يؤدي إلى انسجام لعناصر الإيقاع، نتيجة التأسيس المنظم لبنية كل سطرٍ من أصواتٍ وألفاظٍ وتراكيبٍ وجمل، والتكرار المتوقع وغير المتوقع لبعض العناصر، وذلك لتموج الدفقة الشعرية والحالة النفسية القلقة لحظة الإبداع، يبعث في النص حركةً تحمل القارئ على الإحساس بهذا التنوع الإيقاعي القائم بين كل سطرٍ وآخر نتيجة التوازي موسيقيًا وتركيبياً ومعجمياً ودلاليًا، مثل قوله في قصيدة "بطاقة تذكير":

أنت لا تجهل عنواني وتاريخي واسمي

يا ابن عمي

فلماذا تسكب السمّ على بركة سُمّي؟

أنت لا تجهل أصفادي وأصفادك يا هذا! ل

ولا تجهل سجّانك، يا هذا، وسجني!

فلماذا تسكب الزيت على جمرة ل

حزني؟

يا ابن عمي^(١)

تجد التطابق التركيبي في تكرار جملة (يا ابن عمي) في السطر الثاني والأخير، والتماثل الكلي للسطر الشعري الذي يمثل تطابقاً تركيبياً نحويًا وعروضيًا، بين السطر الثالث والخامس، قوله (فلماذا تسكب السمّ على بركة سُمّي؟/فلماذا تسكب الزيت على جمرة حزني)، وكذلك تماثل جزئي للسطر الشعري فيه تطابق تركيبى نحوي ولفظي بين السطر الأول والرابع (أنت لا تجهل عنواني وتاريخي/أنت لا تجهل أصفادي وأصفادك)، هذا حيث لعب التوازي دورًا في رصد الحركة الإيقاعية والتناغم بين العناصر على المستوى الرأسي -غير

(١) الأعمال الكاملة: ص ٤٠٤.

المتوقع أحياناً-، أما على المستوى الأفقي فقد جاءت الألفاظ المتجاورة في تركيب السطر الواحد متوازياً -متوقعة في بعض الأحيان-، فظهر التطابق في السطر الرابع بين (يا هذا!/ياهذا)، والتطابق العروضي بين (عنواني/تاريخي) في السطر الأول، (أصفادي/أصفادك/سجانك) في السطر الرابع، والتوازي المعجمي الاشتقائي غير التام، الذي يعتمد الجذر الواحد بين (السم/سمي) في السطر الثالث، وبين (أصفادي/أصفادك)، (سجانك/سجني)، والتطابق في التركيب النحوي والعروضي واختلاف معجمي بين (لا تجهل أصفادي/لا تجهل سجانك) في السطر الرابع، والتوازي المقطعي بين (لا، يا) في السطر الشعري الأول والثاني والرابع والسادس، وكذلك تكرر الصوت الأخير للقافية المنوعة بحيث تمثل لفظاً متوازياً للأصوات (واسمي/سمي)، (عمي/عمي)، (سجني/حزني)، عملت على تشكيل الخاتمة الإيقاعية.

إن التوازي جعل من المقطع لوحة فنية إيقاعية متميزة تموج بالحركة المتناغمة بين عناصر النص، كل توازي جاء يحدث فضاء داخل النص فيما بين عنصر وآخر، فتتمدد المساحة بين العناصر، وينشأ بينها مدى زمني يجلب معه توتراً يحتد حيناً ويتراخى حيناً، بصفة متوالية تقيم في نفس المتلقي إيقاعاً يتناغم مع إيقاع النص، ويجد القارئ نفسه عندئذٍ منساقاً وراء النص، وقد استحوذ عليه بإيقاعه، ويغفل تماماً عن -بعض- معانيه ودلالاته^(١)، لبرهة، تظهر بعدها لتزيد من شاعرية النص وجماليته.

وقد جاء التوازي التركيبي المتنوع بتمائل وتطابق للتركيب على المستوى الرأسي، بطاقة إيقاعية نابعة من التتابع والتعاقب للتركيب النحوي المتنوع للجملة الفعلية، من ترتيب للألفاظ وحضور وغياب وتأخير وتقديم للفاعل، وقد امتد التركيب على المستوى الأفقي ليكون لمكلمات الجملة دوراً بارزاً في التنويع الإيقاعي بما تضيفه من دلالات جديدة ومن كسر بنية تركيب الجملة، فعبّر سميح القاسم بصور خاصة عن قضية فلسطين بوجه مختلفة من المعنى، ليرز أهميتها للعرب، كما في قصيدة "هكذا":

مثلما تُغرس في الصحراء نخله

مثلما تطبع أُمي في جيبيني الجهم قبله

مثلما يلقي أبي عنه العباءه

ويُهَجِّي لأخي درس القراءه

مثلما تطرح عنها خوذَ الحرب كتيبه

(١) الخطيئة والتكفير، عبد الله الغدّامي، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط٦، ٢٠٠٦م: ص ٢٥.

مثلما تنهض ساق القمح في الأرض الجديبه

مثلما تبسم للعاشق نجمه

مثلما تمسح وجه العامل المجهّد نسمة

مثلما يشمخ بين الغيم مصنع

مثلما ينشد بعض الصحب مطلع

مثلما يبسم في ودّ غريب لغريب

مثلما يرجع عصفورٌ إلى العش الحبيب

مثلما يحمل تلميذٌ حقيبه

مثلما تعرف صحراء خصوبه

هكذا تنبض في قلبي العروبه!^(١)

جاءت بداية سطور القصيدة تركز على تكرار كلمة (مثلما)، التي توجه دلالة الأسطر إلى السطر الأخير الذي بدأ بكلمة (هكذا)، لتتلاقى فيه الدلالة، لأنه يحمل المعنى لباقي الأسطر، وهكذا قد اعتمد الإيقاع على توازي التركيب النحوي وتنوعه الناشئ في النص من ثلاثة تراكيب للجملة الفعلية، كالتالي:

التركيب الأول: فعل مضارع + فاعل + مكملات للجملة: (مفعول به، مضاف إليه، شبه جملة (جار ومجرور)، صفة).

جاء التطابق في سطرين متتاليين:

يحمل تلميذٌ حقيبه

تعرف صحراء خصوبه

وبالتماثل في الأسطر التالية:

تطبع أُمي في جيبني الجهم قبله

يلقي أبي عنه العباءه

ينشد بعض الصحب مطلع

يرجع عصفورٌ إلى العش الحبيب

التركيب الثاني: فعل مضارع + مكملات للجملة: (مفعول به، شبه جملة (جار ومجرور)، (ظرف، اسم مجرور)) + فاعل.

(١) الأعمال الكاملة: ص ١٣٢، ١٣٣.

جاء التطابق في سطرين متباعدين:

تبسم للعاشق نجمه

تنبض في قلبي العروبه

وبالتماثل في الأسطر التالية:

تطرح عنها خوذ الحرب كتيبه

تمسح وجه العامل المجهّد نسمة

يشمخ بين الغيم مصنع

يبسم في ودّ غريب لغريب

وقد خرج عنه هذا التركيب بإضافة شبه جملة (جار ومجرور) في قوله:

يبسم في ودّ غريب لغريب

التركيب الثالث: فعل مضارع+ فاعل يتراوح بين الاستتار (بالضمير، بالنيابة)+

مكملات الجملة (مفعول به، مضاف إليه، شبه جملة (جار ومجرور)).

تُغرس في الصحراء نخله

يُهجّي لأخي درس القراءه

تنهض ساق القمح في الأرض الجديبه

وهكذا فإن تكرار النسق النحوي بشكل متتابع حيناً ومتقاطع غالباً، وتنوع عناصر

ترتيب مكملات كل جملة نحوية، زاد من الفاعلية الإيقاعية للنص بالتوقع حيناً وبالمخالفة

أحياناً نتيجة الدفقة المتنوعة الموجهة للمعنى نحو فكرة واحدة، ولكن بأوجه متعددة، المنسجمة

إيقاعياً القادرة على توجيه المتلقي لقراءة فاعلة للنص.

إيقاع الاختلاف:

وقد مزج سميح القاسم عند تأليفه لنصوصه بين المتقابلات وجعلها عاملاً مهماً في

إبراز وإثراء التوازي بالمخالفة في النص الشعري، وذلك لأن التقابل "رباط معنوي يجعل

النسق متماسكاً، يتوحد في الفكر والخيال فوق أنه نوع من التصوير وضرب من الإيقاع

وشعبة من الفطرة وقبس من الحياة الدافئة"^(١)، فقدم لنا نص "قصة مدينة" يمثل فكرتين

(١) في البلاغة القرآنية (أسرار الفصل والوصل)، صباح عبيد دراز، مطبعة الأمانة، ٣ شارع جزيرة

متقابلتين، ماذا كنا وماذا أصبحنا بعد سيطرة الغرب على مقدراتنا، صورة للماضي وللحاضر،
بمشاهد متقابلة تنبض حياةً، في قوله:

كانت هناك مدينة زرقاء

تحلم بالأجانب

يتسكعون وينفقون

من الصباح.. إلى الصباح

صارت هناك مدينة سوداء

تحتقر الأجانب

الدائرين على مقاهيها

بقوهِات السلاح^(١)

وقد بث حياة حركة ساكني المدينة فيها، فجعلها تجسد الفعل بنفسها، فصورة الماضي
(كانت) تتمثل في المدينة المسالمة (الزرقاء) التي يعيش أهلها بهدوءٍ وسلام، ينظرون إلى
المستقبل وكلهم أملٌ في تحسين معيشتهم، يحلمون (تحلم) بالسياح الأجانب الذين (يتسكعون)
بلا هدفٍ (ينفقون) نقودهم التي ستعمل على رخاء المدينة.

وصورة الحاضر التي آلت بتحول المدينة إليه، بعد ما كان في الماضي حلمًا وريًا،
(صارت) في الواقع مدمرة ينتشر الخراب في كل مكان، أصبحت (سوداء) وكذلك قلوب من
فيها (تحتقر) الأجانب الذين جاؤوا بهدف بسط سيطرتهم ونهب خيرات المدينة بقوة السلاح.

صورة الماضي تخالف صورة الحاضر، وفعل الماضي مليء بالحياة والطاقة الفاعلة
لممارسة الحياة بالنسبة للمدينة بسكانها (تحلم)، ويخالفه فعل الحاضر التي (تحتقر) فيه المدينة
الأجانب، لفعالهم، فجاء فعل الحاضر يمثل ردة فعل عن فعلٍ لا أخلاقي من الأجانب/الآخر،
وفعل الحاضر يخالف دلالة فعل الماضي الذي يمثل قوة المدينة ومن فيها، الذي يمارس
السيطرة والقوة، ما كان حلمًا أصبح واقعًا، ومن كان قويًا، أصبح المستضعف، وذلك أن الحلم
يخالف الواقع في كثيرٍ من الأحيان، وما تحقيق الحلم إلا بقوة فعل تصاحبه عزيمة وإصرار.

وبرزت براعة سميح القاسم الإبداعية في قدرته الإيقاعية على إظهار الائتلاف بين
الأشياء المختلفة، نتيجة بنية التوازي بالمخالفة المؤسسة في النص، وإثارته دهشة واستغراب

بدران شبرا- مصر، ط١، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م: ص٦٢.

(١) الأعمال الكاملة: ص٤٨١.

المتلقي الذي "يدرك فجأةً أن ثمة أشياء متباعدة، بلا علاقة ظاهرة تربط بينها، قد تجمعت وتآلفت على نحو لافت غريب"^(١) تحمل المتلقي على أن يبحث عن العلاقات الخفية حتى يستطيع أن يصل إلى القراءة الفاعلة بحسب قدرته، كما قوله في قصيدة "ميعاد الخيل":

أظهرُ

أخفى

أنتمي

أنشقّ

استحضر الأرواح

في الليل،

تستحضرني الأرواح

في الفجر

أشقى

أزدري

ألتاح

تأخذني الأنهار

أعود في الأمطار

يأكل لحمي البرق

آكل لحم البرق

أشرب ماء النار

أبدأ كالأمواج في النهاية

وأنتهي، كالرغو في البداية^(٢)

تجد التوازي بالمخالفة الدلالية في الألفاظ التالية:

(أظهر/أخفى، انتمي/أنشق، الليل/الفجر، تأخذني/أعود، أبدأ/أنتهي، النهاية/البداية).

وهناك توازٍ في التركيب النحوي بالمخالفة، يؤدي إلى مقابلة دلالية: أولاً في قوله:

(١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت،

ط٣، ١٩٩٢م: ص ١٩٠.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٥٨٤، ٥٨٥.

أستحضر الأرواح في الليل تستحضرني الأرواح في الفجر

فجاء ضمير المتكلم (أنا) عائداً على الفاعلية في السطر الأول وعلى المفعولية في السطر الثاني، وبالمقابلة جاءت (الأرواح) على المفعولية في السطر الأول، وعلى الفاعلية في السطر الثاني، فجاءت (أنا) المتكلم بعلاقة عكسية مع (الأرواح)، فاستحضر الأرواح في الليل من قبل (أنا) المتكلم يبرز الضعف الذي يمر به الفاعل من فعل في الظلام، ولكن بحضوره على يد الأرواح في الفجر يبعث الأمل والقوة في النور المنبثق المزيل لبقايا الليل.

وقد جاءت (ألتأخ) لتغير المعنى بالمخالفة لدلالة الكلمتين السابقتين لها (أشقى بمعنى التعاسة، أزدري بمعنى الاحتقار) نتيجة دلالة التغيير التي تحدثها في الأفعال السابقة لها، فتزداد قوة النور المنبثق في الفجر.

ثانياً- في قوله:

يأكل لحمي البرقُ
أكل لحم البرق

يأ المتكلم جاءت في السطر الأول دالة على المفعولية و(البرق) على الفاعلية، وفي السطر الثاني (أنا) المتكلم جاءت فاعلة، و(البرق) على المفعولية، فالعلاقة بين (البرق) و(أنا) المخاطب عكسية.

وبالمقاربة الدلالية لكل من التركيب في السطر الأول والثاني، تجد المخالفة والعلاقة العكسية في (أنا) في السطر الأول والثاني، لتؤكد الحضور الدلالي وإمتاع المتلقي الذي يبحث عن الانسجام بين هذه البنية المغلقة.

وقد توازى التركيب من الناحية النحوية، وبالمخالفة الدلالية في السطر نفسه، وبينه وبين السطر التالي له، في قوله:

أبدأ كالأموج في النهاية
أنتهي كالرغو في البداية

فالمخالفة الدلالية جاءت من المعنى الكلي للجملة الواحدة، ومن الألفاظ على المستوي الرأسي للجملتين (أبدأ/النهاية، أنتهي/البداية)، وكذلك بمخالفة رأسية (أبدأ/أنتهي، النهاية/البداية)، لتجعل من الانتلاف الدلالي يوج بطاقة إيقاعية دلالية، فالأموج ساكنة في النهاية إن كانت هي البداية، والبداية للرغو هي الحركة إن كانت نهاية، وبذلك يمثل السطر الأول دلالة السكون والسطر الثاني دلالة الحركة، وأصل السكون الحركة، وهكذا تسيطر الحركة على المقطع وتمده بإشعاعات لا متناهية الدلالة، تعبر عن انبثاق فجر لميعاد جديد (ميعاد الخيل) ينتصر فيه العرب على الأعداء.

ولا ريب في أن سميح القاسم يقوم في بنائه للنص المحكم، بتوزيع الثوابت -الألفاظ والتراكيب- بدقة، فقد برز إيقاع التوازي بالاختلاف رغم علاقة المماثلة المفعممة بالطاقة الإيقاعية الناتجة من تطابق وتمائل للألفاظ والتركيب في البناء الشعري، بارتكازه على ثنائية الإيجاب والسلب، الحضور والغياب دلاليًا، في قصيدة "ألتخلي" التي يتحقق فيها معظم أنواع التكرار الصوتي واللفظي والتركيبي والتوازي:

رأيتها،

رأيتها.. في ساحة المدينة

رأيتها نازفة.. في ساحة المدينة

رأيتها ماثلة.. في ساحة المدينة

رأيتها مقتولة.. في ساحة المدينة

رأيتها.. رأيتها

وحين صاح:

من ولي أمرها؟

أنكرتها

أنكرتها في ساحة المدينة

أنكرتها.. نازفة في ساحة المدينة

أنكرتها.. ماثلة.. في ساحة المدينة

أنكرتها مقتولة.. في ساحة المدينة

أنكرتها..^(١)

فقد امتد التوازي بين عناصر البناء الفني ليظهر "ألتخلي" بين عناصر الإيجاب (رأيتها)، والسلب (أنكرتها)، وعناصر الحضور والغياب فقد رأى وأنكر (أنا) الشاعر المتوحدة بضمير المتكلم (هي) المتوحدة الغائبة في النص، بحيث يغيب الـ(أنا) من الصياغة بحضور الـ(هي)، الـ(أنا) يحضر ويغيب ويسلم الحضور إلى (هي) في كل سطرٍ في مكانٍ واحد (في ساحة المدينة) بنفس الحالة في كلا حالتي السلب والإيجاب (نازفة، ماثلة، مقتولة)،

(١) الأعمال الكاملة: ص ٤٩٢، ٤٩٣.

وقد حدث "التخلي" لدلالة الإيجاب بعد حضور صوت (الآخر/هو) فسلبت دلالة المقطع الذي
عبر عن الغياب بصورة التخلي والإنكار.

الفصل السادس الإيقاع النفسي

- تشابك الألوان:

اللون يؤثر في النفس البشرية وانطباعاتها، وهو لغة عالمية تحيط بنا، نراه ماثلاً أمامنا في الموجودات: الأشجار، شروق الشمس، في الليل، وتبدو المحسوسات من خلال اللون، ذات أبعاد إيقاعية دلالية ونفسية، فالألوان تؤثر "على النفس البشرية فتحدث فيها إحساسات... ينتج عنها ذبذبات معينة بعضها يوحي بأفكار تبعث على الراحة والاطمئنان، والأخرى تقلقنا وهكذا نجد أن الألوان تستطيع أن تترك أثراً يهب الفرح والمرح أو الحزن والكآبة"^(١)، ولا يستطيع الشاعر أن يؤثر هذا التأثير الحسي المباشر للون "لأنه لا يستخدم اللون استخداماً مباشراً، أي لا يضعنا وجهاً لوجه أمام اللون، وإنما هو يبعث فينا اللون من خلال الرمز الصغير الذي "يدل" به عليه -أو يوحي به-، وهو كلمة ذات عدد محدود من المقاطع الصوتية لا تحمل أي خصيصة من خصائص اللون المذكور، وإن كانت قادرة على استحضاره، هكذا اللون تتلقاه الأذن في هذه الحالة كلمة ذات مقاطع معينة، أو تتلقاه العين شكلاً منقوشاً في حروف بذاتها، لكنها لا تتفعل به إلا عندما تعود به من صورته المجردة هذه إلى صورته الحسية المباشرة"^(٢)، فالمبدع يعانق بروحه الفرشاة ليرسم لنا بدفقات قلبه ألواناً، تتمازج مع مشاعر المتلقي لتنتج صوراً، ذات ألوان متنوعة بحسب الحالة الشعورية.

ولا ريب في أن إيقاع اللون يعمل على جعل النص لوحة تشكيلية بصرية بجانب الدلالة، التي تعمل على خلق الحركة الفنية بتدفق الألوان مكونة صوراً مندمجة مع ما يثيره النص في المتلقي وفي نفسيته من مشاعر متحركة، وذلك أن "الإحساس بالكلمات هو الإحساس الشعري، غير أن الكلمات لها تداعيات تحمل العقل وراء الصوت إلى صورة مرئية وفكرة مجردة، والشاعر حتى حين يغدو واعياً الكلمات في عملية التأليف يشعر بها، وهي تصبغ وعيه ليس فقط بالصوت، بل باللون والضوء والقوة أيضاً- ولنقل باختصار، إنها تصبغه بالمعنى، ولا يعتمد الشعر على جرس الكلمات فحسب، وإنما على ترجيعاتها العقلية أيضاً"^(٣) بما تثيره، وما توحى إليه في فكر المتلقي من دلالاتٍ تحمل النص إلى زيادة الفاعلية الإيقاعية، مثل قوله في قصيدة "قصة رجل غامض":

(١) أثر استبدال الألوان على الشكل والتعبير في الطباعة البارزة، عاطف محمد السعيد رزميه، رسالة

ماجستير في فن الجرافيك، جامعة حلوان، ٢٠٠٠م: ص ١٠٢.

(٢) التفسير النفسي للأدب: ص ٤٩.

(٣) طبيعة الشعر: ص ٤٤.

وصار ياما صار
إن السماء احتقنت بغيمة خضراء
وغيمة بيضاء
وغيمة سوداء
وغيمة حمراء
وغيمة بدون لون
وصار ياما صار
أن أبرقت وأرعدت
وانهمرت أمطار
وانهمرت أمطار^(١)

أوحت كلمة (السماء) باللون الأزرق خلفية اللوحة، وقد جاءت أربع كلمات تحمل دلالة مباشر للون وهي: (الأخضر، الأسود، الأبيض، الأحمر)، وهذه الألوان تعبر عن ألوان العلم الفلسطيني، يتقابل فيها اللون الأسود مع الأبيض، واللون الأخضر مع الأحمر، تتشاكل الألوان بالمخالفة بحيث يزداد ظاهرياً السواد قتامة، والبياض سطوعاً، والأحمر احمراراً، والأخضر اخضراراً، تجتمع لتشكل العلم الفلسطيني.

وقد أوحت (غيمة بدون لون) بالصراع الفلسطيني الاسرائيلي، وبالعلم الاسرائيلي التي تتلاشى ألوانه أمام العلم الفلسطيني، لأنه دخيل لا أصالة فيه، ولا هوية له، وأوحت كلمة (أمطار) باللون الأسود الرمادي، لتعزز الصراع.

هذه اللوحة رؤية بصرية تعبر عن تجدر الوجود الفلسطيني بعلمه الذي يرفرف في الأفق، بألوانه المميزة الساطعة.

ويأتي إيقاع اللون بشحنة انفعالية تقوم على ارتباطات وجدانية نفسية، ومدلولات فكرية تموج بالحركة والأحداث في فكر المتلقي عند القراءة الفاعلة للنص، فـ "الصورة التي تتكرر في تخطيطات لونية مختلفة، تكون معبرة عن حالات مزاجية (انفعالية) مختلفة عند كل تغير يحدث لها أو فيها"^(٢) بدرجات متفاوتة، بما توحى به الكلمة من تناورات لونية تستقطبها الدلالة إلى النص، كما في قوله:

كنت طفلاً آنذاك

(١) الأعمال الكاملة: ص ٥٦١، ٥٦٢.

(٢) التفضيل الزمني (دراسة في سيكولوجية التدوق الفني)، شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، الكويت،

مارس - ٢٠٠١م: ص ٢٧٢.

كنت أمتص حليب التاسعه

وحليب الفاجعة^(١)

كلمة (حليب) تشير إلى اللون الأبيض الناصع، وهو المصدر الأول لغذاء الطفل الذي تقدمه له -ترضعه- أمه ليتقوى به، حتى يعتمد على نفسه في الحياة، لكن كلمة (حليب) جاءت بازدواجية دلالية لونية مختلفة نتيجة مجاورتها لكلمة (التاسعة، الفاجعة)، باللون الأبيض الدال على النقاء والصفاء، بما عايش من لحظات سعيدة، وما يخالفه (الأسود) يعبر عن لحظات حزينة مليئة بالألم والعذاب، في فترة الطفولة.

(حليب التاسعة) عطاء، حرية، حياة، مصدر سعادة، يدعم الحياة، نتيجة فعل إنسان مقرب (الأم/الأرض).

(حليب الفاجعة) سلب، انتهاك للحياة، مصدر ألم، نتيجة فعل الآخر باحتلال وتدمير مقدرات الحياة، الأم/الأرض.

فهو لم يعيش كالآخرين لحظات الطفولة، بل تعذب وعانى في الحياة، في لوحة من البياض الناصع والسواد القاتم من ذكريات في الذاكرة تؤسس الحاضر بزمنها الماضي.

تميزت قدرة سميح القاسم على التأليف بين الألوان والظلال وحركتها، برصده الألوان بما تنثيره من دلالات نفسية في النص، ويجعله الكلمات لوحة ناطقة يرمز ويعبر من خلالها عما يريد، بحيث تمتاز الألوان في لوحة فنية من مفردات وتراكيب دالة وموحية تتفق مع الدلالات النفسية والفكرية في مادة لغوية، ويخفي بعض التفاصيل لتبقى ملامح المشهد العام بحركته الإيقاعية متوحدة في النص، تنتظر ليكتشفها المتلقي، كما في قصيدة "أختي صنعاء":

لا يعبر بالشباك صباح

إلا وتطلّ من الأفق المعبود جراح

جرح في صدر صعيديّ أسمر

جرح في صدر حديديّ أسمر

وجراح في صدر تعزّ السمراء

فلتشرب زنبقة الحرية

في سفح الجبل الأحمر

لتسيل ربيعاً.. في عطش الصحراء

صحرائي العربية!^(٢)

(١) الأعمال الكاملة: ص ٣١٠، ٣١١.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ١٤٠، ١٤١.

ما أوحى به كلمة (صباح) من لون أبيض، جعل من النفس تتحرك بين تأثيراته، فاللون الأبيض أكثر الألوان تنافراً مع البصر، فالعلاقة الحسية والبصرية والسمعية متقابلة مع تأثيرها على المتلقي بحيث يتقابل اللون الأبيض مع دلالة النص فهو يتنافر مع الظلم والعبودية والاستعمار، واللون الأحمر جاء بإيحاء في (جراح، وجرح) وكثير نفسي لتأكيد الثورة وتقديم العزيز والغالي من دماء وتضحيات، ما يؤكد اللون (الأسود)، الذي ظهر من زيادة احمرار اللون الأحمر وكثرة الجرحى والإصابات في الثورة، من أجل الحصول على الحرية -النور الساطع الأبيض-، فأصبح سفح الجبل مليئاً بدماء الذين قدموا أرواحهم في ثورة ضد الظلم والاستعمار لتعيش الأجيال القادمة وتتمتع بالحياة، بطعم الحرية في اليمن.

وقد جاء إيحاء اللون (الأخضر) بكلمة (ربيعة)، يثيرنا بانتباه إليه، فهو بالفعل مزيجٌ من اللون الأزرق، الذي أوحى به كلمة (عطش)، واللون الأصفر الذي أوحى به كلمة (صحراء) الجفاف، "لكن هذين اللونين -الأزرق والأصفر- محيّدان فيه، وبفضل هذا التحييد يستطيع الأخضر، متى ما كان صافياً حقاً، أن يمتعنا ويبهجنا أكثر"^(١)، فهو هنا يحمل دلالة الحياة بما أثارته دلالات الحرية التي أقيمت على تضحيات ودماء الثوار.

واللون الأحمر جاء بدلالة رمزية متعارضة ومتناقضة، دلالة الموت ودلالة الحياة في الوقت نفسه، فهو يمثل صورة سلبت الحياة من الذين قدموا حياتهم في الثورة من أجل الحرية مرةً، وأخرى ليعطيها للجيل القادم بدلالة الحياة، لكي يتمتع بهذه الحرية فهو بدلالة الموت سلب الحياة ومنحها للآخرين في الوقت نفسه للجيل القادم، تضحية من أجل حياة عزيزة للجيل القادم.

وهكذا جاء إيقاع اللون يستقطب الدلالة بما يثيره في نفس المتلقي من صور ولوحات وأحاسيس مغروسة في النص، بحيث تجتمع جميع العناصر المنظمة للبناء، لتحقيق أكبر قدر من شعرية النص.

- تداخل الأزمنة:

إن إحساس سميح القاسم بالزمن ساعد المتلقي على فهم آلية تداخل الأزمنة وتشابكها، واستيعاب الماضي وتحليل الحاضر وتوقع المستقبل، إذ تداخلت الأزمنة في نصوصه نتيجة الدلالات الزمنية الناتجة عن حركة عناصر البنية الداخلية، فالزمن المقصود هنا، هو "الذي

(١) المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، هيغل، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ط٣، ١٩٨٨م: ص٢٣٣.

يستمر مع القصيدة عبر أجوائها وحركتها، وهو عموماً يرافقها في الكينونة والتصير والانقطاع، إن الشاعر يعمل دومًا على استحصال زمن جديد لقصائده، وهو في انفلاته من الزمن العادي، وترتيبه الاعتيادي إنما يخلق زمنًا جديدًا، وهذا الزمن الجديد المخلق يختلف كليًا عن خصائص الزمن الفعلي لكونه لا يمتلك ماضيًا وحاضرًا ومستقبلًا، أي أنه يحطم التقسيمات الزمنية المعروفة بحيث تتبلور فيه وحدة زمنية هي كتلة من (الماضي والغد) - والحاضر - معجونة في أبنية الشاعر^(١)، فالزمن متداخل ومتشابك في النص الواحد والذي يربط وحدة الأزمنة الترابط المنسجم والاتفاق الشعوري الذي نحسه في النص "وليس الإحساس بالزمن في الشعر من قبيل الإحساس الواقعي وإنما هو استكمال للجانب الإنساني في القصيدة، فالنفس الإنسانية وخاصة في دائرة القراءة والاستمتاع أبعد ما تكون عن روح الحياة اليومية وأقرب ما تكون إلى الرمز والخيال، فهي من ثم تريد أن تحس بالترابط الزمني في الإحساس، ما دام يعوزه الترابط المنطقي بحكم الصناعة، والزمن كما يقول برجسون هو نسيج الحياة النفسية، وبالتالي لا يمكن أن تكون الحياة النفسية كاملة الاستواء أو بارزة الملامح ما لم يكن الزمان متممًا لدوره فيها أو داخلًا في تكوينها"^(٢)، ولا نستطيع فهم النص الشعري بعيدًا عن فهمنا وإدراكنا لإيقاع الزمن - المتداخل - (الماضي، الحاضر، المستقبل) ومعطياته ومؤثراته التي تثير فينا الاستغراب والدهشة بواسطة الحركة المتغيرة منه في العمل الأدبي.

ولا يظهر الإيقاع الزمني إلا من خلال التفاعل والحركة الزمنية الناتجة من دلالة عناصر البنية الداخلية للدقة الشعورية على المحورين الأفقي والرأسي، فـ "عنصر الزمن - في الإيقاع الشعري - هو أهم عامل يخلق النسب في التكوين الإطاري للعمل الفني والتعبير الذي لا يلبس طابعًا زمنيًا يتحول إلى موت والزمن مصدره التتابع والحركة المتوقعة - وغير المتوقعة -، ولا تتابع في الحركة المتوقعة - غير المتوقعة - بغير إيقاع متعدد الصور والنماذج"^(٣) في النص الأدبي، فجاء الإيقاع من تتابع حركة الأفعال على محوري الحضور والغياب يستدعي تداخل الأزمنة، الماضي والحاضر إلى النص بازدواجية إيقاعية دلالية في البناء الفني مثل قوله في قصيدة "الطفل الذي ضحك لأمه المقتولة":

حبا في ساحة الدار..

وكركر حين فاجأها

جوار السور مطروحة!

(١) دراسات نقدية في الأدب الحديث: ص ٣٠.

(٢) الخيال الحركي في الأدب والنقد، عبد الفتاح الديدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م: ص ١٤٠.

(٣) الأسس المعنوية للأدب، عبد الفتاح الديدي، الهيئة المصرية للكتاب، ط ٢، ١٩٩٤م: ص ١٦.

وفاجأ بضعَ أزهارٍ،
مبعثرةً على صدرٍ
جميع عراه مفتوحه
تصيح:
"تعال يا ولدي.."
تعال ارضع"
فخفَّ لها على أربع
وغردَ ثغره:
"أماً!"^(١)

فالدلالة الزمنية الناتجة من حركة الأفعال متداخلة في النص، فقد استقطبت (الأم) فعلاً مضارعاً (تصيح) لتؤسس وتؤكد حضورها رغم موتها المسبق وغياب فعل الزمن عنها بفعل الأمر (تعال) الذي يوحي بالقدرة على صنع المستقبل وأن الموت ما هو إلا نسيج عنكبوتي لا يلبث أن يتمزق، وكذلك استدعت اسم المفعول بزمنه الماضي بدلالة المستقبل فخالف بذلك مقتضى الظاهر في استخدامه (مطروحه، مفتوحه)، فعبر به "عن المستقبل بلفظ الماضي للتنبيه على تحقق وقوعه، وأنه في حكم المنقضي الذي لا مدافع فيه"^(٢)، تتماشى مع صورة الأم الميتة في ذاكرة الطفل التي مازالت على هيئتها الأولى، لم تبهت كما هي مازالت حاضرة في فكره.

واستقطب (الطفل) أفعالاً ماضية وهي (حبا، كركر، فاجأ، خفَّ، غرَّد) نتيجة فعل الزمن فيه، فقد كبر هذا الطفل على فعل هذه الأفعال، فجاءت بصيغة الماضي فهو الآن يعي الذي حصل من مأساة مقتل أمه، فقد انتهى تأثير الموقف بفعله السلبي منه إلى هذا الحد في الماضي، فقد فهم المأساة ولو حدث هذا الموقف في حاضره وهو كبير لكان له ردة فعل فاعلة مغايرة عن الذي حدث قديماً.

الأم تحضر وتغيب وكذلك الطفل بترجيع مؤسس على الدلالة الزمنية للأفعال، فـ (الأم) تعمل على حضور الفعل المضارع وغيابه في الزمن الحاضر، و(الطفل) يعمل على غياب الفعل الماضي وحضوره في الزمن الحاضر، فقد أعطت الدلالة الزمنية والحركة المستقبلية والحالية للفعل المضارع الحياة للأم مؤقتاً ودققاً من فعل الحياة للميتة -الأم-، أما الفعل الماضي فقد انتهى تأثيره لأن الطفل قد كبر وقد أصبح يفهم مقدار المأساة ومعنى الحياة.

(١) الأعمال الكاملة: ص ٢٨٠، ٢٨١.

(٢) الكافي في علوم البلاغة العربية (المعاني - البيان - البديع)، عيسى علي العاكوب، علي سعيد الشتيوي، الجامعة المفتوحة، ١٩٩٣م: ص ١٥٩.

ويظهر الإيقاع المتميز من حركية زمن التخيل في النص المتوقف زمنياً، ولكن تداخل حركة الأفعال في البنية الداخلية بزمنها تجعل النص يموج إيقاعاً داخلياً داخل الزمن المتوقف بإمكانية تمدد زمن الأفعال في المساحة الخارجية للزمن تبعاً للموقف الشعوري، فالتجربة الشعرية الجديدة من خلال بعد الزمن "هي الخروج من الثبات إلى التحول، هي الخروج من الصراعات والتناقضات الذهنية، والدخول في عالم الصراعات والتناقضات الحياتية، هي الإيمان بأن الإنسان قادر على تغيير نفسه والعالم معاً"^(١)، كما نجدها في قصيدة "أطفال ١٩٤٨"، في قوله:

كُومٌ من السمك المقدد في الأزقة.. في الزوايا
 تلهو بما ترك التتار الانجليز من البقايا
 أنبوبة.. وحطام طائرة.. وناقلة هشيمة
 ومدافع محروقة.. وثياب جندي قديمه
 وقنابل مشلولة.. وقنابل صارت شظايا^(٢)

فالزمن متوقف في سنة (١٩٤٨م) وتبقى الصورة في هذه اللوحة ذات مشاهد متحركة داخل إطار موحد، فجاءت الحركة الداخلية المتداخلة في الزمن المتوقف من وجود الأفعال: الفعل المضارع (تلهو)، والماضي (ترك)، وفعل التحول الزمني من الماضي إلى المستقبل (صارت)، واسم المفعول الذي خرج بدلالته من الماضي إلى المستقبل (محروقة، مشلولة)، صورة الطفل والمأساة في نكبة ٤٨ توقف السنة في الذاكرة لما لها من آثار نفسية وذكريات سلبية على الشعب الفلسطيني والعالم الإسلامي والعربي، لوحة سوداء متوقفة تبقى شاهداً على المأساة الحقيقية من عقم الرؤية والتمزق والخيانة والجريمة للحكام العرب وتكالب باقي دول العالم وتهاونهم ضد الشعب الفلسطيني.

ولا ريب بأن كل نص له إيقاعه الزمني الخاص به، وأن حركة عناصر البنية الداخلية على محاورها تستدعي الزمن من الدلالات الزمنية النابعة منها، فالحركة الزمنية في القصيدة "لا تحدّد أو تقاس بزمن الخطاب نفسه، بل بزمن التخيل، لأنه يدفع بالعلاقات الغيبية إلى واجهة الحضورية، ويستحضر من تأسيس الذاكرة المتعدد في زمن التخيل لأن هذا الأخير، متعدد، في حين يبقى زمن الخطاب أحادياً، ويلاحظ ذلك من خلال علاقة حركة الزمن بالهرم

(١) الثابت والمتحول بحث في الإبداع والإتياع عند العرب ج ٤: ص ٢٤٠.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٣٠.

اللغوي للقصيدة^(١)، فالنص أداءً موجود الآن بشكل أبدي في مواجهة عالم الواقع، تتفاعل فيه العناصر الفنية الداخلية منتجة حركة زمنية من خلال دلالة الأفعال، مثل قوله في قصيدة "نسيت"^(٢):

وهتفتُ بالخمّار: هات.. املاً بما عتّقت كأسي
ذكرى تقطّع مهجتي ويقال إن الخمر تنسي
وثملت.. لكني صحت لذكرها.. ونسيت نفسي!^(٣)

هذا النص يبرز تشابك الأزمنة من خلال دلالة الأفعال -الماضي، المضارع- بحلول دلالة زمن الفعل المضارع بالماضي في الأفعال التالية: (هتفت، عتقت، ثملت، صحت، نسيت) متصلة بضمير المتكلم المفرد، ما عدا (عتقت) متصل بضمير المخاطب للمفرد، ليُجعل من حركة الصورة في النص لوحة متحركة تعبر عما حدث فعلاً تحضر في النص فتجعل حركة الأفعال الماضية تتغير وتبرز للظهور في الزمن الحاضر -التخيلي-، ما يبرز ذلك دلالة الحضورية والمستقبلية في فعل الأمر (هات، املاً)، الذي يسلب دلالة الزمن الماضي منها ويكسبها الحضورية في الزمن الحاضر، جاءت دلالة زمن المضارع بالماضي في الأفعال المضارعة: (تقطع، يقال، تنسي) بزمن فائت من ذكريات وأقوال للآخرين انتهت بزمنها، بذلك جاءت دلالة الفعل المضارع متعلقة بالماضي مع احتفاظها بطبيعتها الحضورية في الزمن الماضي لتضمن للفعل تجددًا واستمرارًا أمام عيني القارئ، في ازدواجية زمنية جعلت من إيقاع النص يتكاثف مع العنوان (نسيت) بما يحمل من دلالة الحضور والغياب، فالذكريات غائبة ولكنها تحضر في ذاكرته لتدفع بالإيقاع الزمني المتداخل بزمن التخيل إلى استنثار المتلقي ليعيد الصياغة الزمنية للنص.

وتؤسس بعض الكلمات مدى زمنيًا دائم التحرك، فتكون مركز استقطاب زمني يعكس معادلة العلاقة بين اللغة والفكر، بحيث "تفرز الكلمات نوعًا من المد الشكلي، ينبثق عنه تدريجيًا تكثيف انفعالي وذهني من المحال إفرازه بغير تلك الكلمات، ويصير الخطاب عندئذ زمنًا مجمدًا لحمل روعي آخر، وفي أثناء هذه العملية تتكون الفكرة وتنشأ شيئًا فشيئًا مع

(١) زمن النص، جمال الدين الخضور، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٩٥م: ص ١٣١.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٨٤.

حركة الكلمات المتجاورة، هذا الخط القولي سوف يُسقط ثمرات المعاني الناضجة، ولذلك فإنه يستلزم زمنًا شعريًا^(١) يحقق الترابط في بنية النص، كما في قصيدة "في القرن العشرين":

أنا قبل قرون
لم أعود أن أكره
لكني مُكره
أن أشرع رمحًا لا يعيب
في وجه التنين
أن أشهر سيفًا من نارٍ
في وجه البعل المأفون
أن أصبح إيلياً
في القرن العشرين^(٢)

فجاء الطرف (قبل) مضافاً إلى (قرون) مركز استقطاب دلالي جعل من إيقاع الزمن الماضي يسلب الأفعال المضارعة زمنها وجعلها تتحدث عن زمنه الماضي بصيغة الحاضر، وجاء التحول في الفعل الناسخ (أصبح) ليعيد المعادلة إلى نصابها ويعود الزمن المضارع، بتحوله من الزمن الماضي بأفعاله المضارعة إلى زمن التخيل المضارع الحاضر، في القرن العشرين.

- إيقاع الصورة:

يحاول المبدع أن يصل إلى حدود اللاوعي، ليخرج الصورة الكامنة في داخله على أكمل وجه، مستعيناً بألفاظ اللغة التي تتصهر وتتوحد في البناء الشعري، مع أنه يعرف "أن الصورة الشعرية في وضعها الأسمى ليست تعبيراً منتقى قصد به أن يدل على فكرة مجردة، حدد الشاعر معالمها سلفاً ثم راح يتأمل تفاصيل الطبيعة من حوله ليختار أكثرها مناسبة لتصوير فكرته، ولكنها انبثاق تلقائي حر يفرض نفسه على الشاعر كتعبير وحيد عن لحظة نفسية انفعالية تريد أن تتجسد في حالة من الانسجام مع الطبيعة من حيث هي مصدرها البعيد الأغوار، وتتفرد عنها ربما إلى درجة التناقض والعبث بنظامها وقوانينها وعلاقاتها تأكيداً

(١) الخطيئة والتكفير: ص ٦٥.

(٢) الأعمال الكاملة: ص ٢٦.

لوجودها الخاص ودلالاتها الخاصة، وبحثاً عن صدق أعمق، تتداخل فيه الذات والموضوع في علاقة جدلية حميمة، ومن ثم فإن الصورة ليست أداة لتجسيد شعور أو فكر سابق عليها، بل هي الشعور ذاته، لقد وجدا بها، ولم يوجدوا من خلالها^(١)، وتكون اللذة في الكشف عن الصورة النهائية - المتعددة القراءة - الماثلة في النص، ذلك أن "الصورة الناجزة أمام العين مباشرة لا تترك مجالاً حيويًا للإنسان يمارس فيه حريته في الخلق والتكوين، إذا قيست بتلك الصورة الهاربة التي يجتهد في تشكيلها عبر الرموز اللغوية المعقدة، فعندما نرى الأشياء ماثلة أمامنا نسارع على التو بتصنيفها وإضفاء معنى نمطي عليها دون التساؤل عن إمكاناتها الدلالية الأخرى، إذ إن قُرب المسافة يحرمانا من التأمل والاستغراق"^(٢).

فالقصيدة عبارة عن مجموعة من الصور ذات علاقة في سياق يولد الإيقاع بينها انسجامًا لتتوحد جميعها في صورة نهائية تجمعها وحدة الشعور.

وما الصورة الفنية المتولدة في العمل الفني إلا تجسيدٌ للتجربة أو اللحظة الشعورية التي يعانيتها المبدع، تنبثق من إحساس عميق وشعور مكثف يحاول أن يجسده المبدع في رموز لغوية ذات نسق خاص، و"الصورة في الشعر ليست إلا تعبيرًا عن حالة نفسية معينة يعانيتها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة، وأن أي صورة داخل العمل الفني إنما تحمل من الإحساس وتؤدي من الوظيفة ما تحمله وتؤديه الصورة الجزئية الأخرى المجاورة لها، وإن من مجموع هذه الصور الجزئية تتألف الصورة الكلية التي تنتهي إليها القصيدة"^(٣)، فإذا درسنا كل صورة على حدة فإن ذلك ينم عن رؤية جزئية، مهما كانت عميقة أو محيطية فإنها ستظل ناقصة من جهة ما، ما لم تقترن لصورة أخرى، فالإيقاع ينسج بين الصور علاقة توطد ليولد انسجامًا والتحامًا في الصورة النهائية، كما قوله في قصيدة "ليد ظلت تقاوم":

بركة دكناء في قلبي
وفي وجهي سحابه
ونجيع ساخن
يصرخ في وحشة غابه
وعلى قارعة الدرب وعاءات نحاس

(١) الصورة والبناء الشعري: ص ٣٣.

(٢) أشكال التخيل، من فتات الأدب والنقد: صلاح فضل، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط ١، ١٩٩٦م: ص ٧٣.

(٣) فلسفة الجمال في الفكر المعاصر: ص ١٢٨.

أيقظت بضع رصاصات ٭
وألقت في جفون الأخوة القتلى النعاس
وعلى روث المواشي
بقع حمراً ٭
وفي الدوار تعديد مآتم:
كفر قاسم
كفر قاسم
وزهيرات من البرقوق في صدر امرأة
وعيون مطفأة
وعويل غارق في رهبة المأساة عائم!
وأنا ريشة نسر
في مهب الحزن والغیظ ٭
إله لا يساوم!^(١)

هذه لوحة فنية متعددة المناظر فالشاعر يأتي بصور ليس بينها رابط في العقل يجمعها الشعور الموحد لتخدم الصورة النهائية، مشاهد مكانية تعبر عن سوداوية الرؤية وثباتها في صورٍ بصرية متنوعة، إلا أن اللوحة لم تكن مشتتة أو مبعثرة لا يجمع بينها رابط يلم شتاتها ويوحد أجزاءها، فهذا الرابط هو الإيقاع المتنوع الذي نسج علاقات انسجام متنوعة، في إيقاع يعبر عن مأساوية الواقع التي لم تخلُ من بريق أو شعاع للأمل في الزهيرات على صدر امرأة تنبثق فيها الحياة من الموت.

صورٌ بصرية متنوعة الدلالة أحياناً وممتزجة بالصورة الحسية أو السمعية، تعبر عن المأساة: (بركة دكنا، سحابة، نجيع ساخن، وعاءات نحاس، النعاس، بقع حمر، تعديد مآتم، زهيرات البرقوق، عيون مطفأة، عائم، عويل غارق، ريشة النسر، إله)، تصاحبها رؤية مكانية: (في قلبي، في وجهي، في وحشة غابة، على قارعة الدرب، في جفون الأخوة، على روث المواشي، في الدوار، في صدر امرأة، في مهب المأساة، في مهب الحزن والغیظ). فقد أثار الشاعر صورة المأساة والمجزرة القاتمة بالصور لا بالمعني فاجتمعت هذه الصور المقتطفة في إيقاع حزين واحد جمع شتات هذه الصور جميعاً فوطد النسيج البنائي للمقطع، ونقل انطباعات هذه الصورة الحزينة.

(١) الأعمال الكاملة: ص ١٠١، ١٠٢.

وجاء ضمير المتكلم متصلًا في بداية المقطع ليؤكد تأثره ومعايشته للمأساة بصورها، ومنفصلًا متمثلًا في (أنا) الشاعر رمز الشعب الفلسطيني، ليؤكد العمل وانبثاق الأمل، والقوة العجيبة -الإلهية- التي تمثلت في صموده الأسطوري وفي ممارسته لفعل المقاومة وعدم التهاون والتخاذل أو الاستسلام للآخر، فهذه المعاناة أخرجته بقوة من لا يهادن (إله لا يساوم).

وتجلت شاعرية الصورة في بعض نصوص الشاعر، بخروجها عن المؤلف، فقد عبرت عن فكرة المشاهد المتجاوزة، يلجأ الشاعر المعاصر إليها ويعتمد على "الرصد السريع للقطات المتجاوزة، وقد يلجأ إلى "التعميق الرأسي" لكل لقطة مُشكلًا منها خلية نامية، قبل أن ينتقل إلى اللقطة المجاورة ليعمقها بدورها تعميقًا رأسيًا، تاركًا لأطراف الخلايا المتجاوزة حرية التماس أو التعانق أو التوازي، لتتولد من خلال ذلك كله في نفس القارئ عشرات الإحياءات الواردة"^(١)، ويأتي دور الإيقاع في أنه ينسج ويذيب لكي يخلق من جديد، فتلتحم الكلمة مع الصورة، وتتلاقح الصورة مع بعضها وصولًا للصورة النهائية "إلا أنها غالبًا ليست الصورة التشبيهية ولا الصورة التقريرية، وإنما هي صورة تتولد في النفس عبر تخومها النائية، وحينما يعنو الخيال ويتمرد فيحتضن الانفعال والعقل، ويصهرهما وتتضوأ المشاعر وتغدو لها أشكال حسية ترى بها"^(٢)، كما في قوله في قصيدة "هرمون الاستروجين يحرك نخلي":

١ - في الحزن والفوضى وسوء التغذية

تنمو جوارح نخلي الصغرى

وتنمو الأغنية

٢ - أنا سيد المستقبل المنحوت من لحمي ورملي

فاعزف على الأمطار

يا موت البذور الرائعة

ليفصد الآتي من الماضي احتقان الأودية

٣ - جفني رصيف الفجر

فلتخطر شموسي الطالعة

وليخطئ المتبتلون

ليكف في أعماقكم صوت الهزيمة: جاعون

٤ - أشجار قلبي عسلت فيها ثمار الفاجعة

٥ - من زحمة الماضي أطل

(١) في نقد الشعر الكلمة والمجاهر، أحمد درويش، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م: ص ١٠٢.

(٢) في النقد الأدبي الجزء الخامس، إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٨٦م: ص ٨٣.

فأقبلوا يا أصدقائي

زادي معي ومعى جوادي

ومعى تهاليلي لأحفادي

ومفتاح المدينة^(١)

يحاول الشاعر في هذه القصيدة أن ينقل لنا مشهداً سينمائياً متكاملًا من صور مختلفة، تبدو غريبة منفصلة في الوهلة الأولى، إلا أنها تشكل بهذا الاختلاف صورة متكاملة بكل أجزائها صورة الشعب الفلسطيني.

يبدأ الشاعر المشهد من العنوان "هرمون الأستروجين يحرك نخلتي"، الأستروجين هرمون أنثوي، يؤثر في الدورة التكاثرية، ينشط المبيض وينظم دورة الطمث، ويساعد على تكوين البويضة عند المرأة، وكذلك هو مقوٍ جنسي للرجال، والنخلة هي رمز الخضرة الدائم/الصبا، الساحة الفلسطينية ينشطها هذا الهرمون فيخرجها من حالة العقم والجمود الذي أصيب به الإنسان العربي وخاصة الفلسطيني بعد النكبة، وهو كذلك منشط للتوالد والتكاثر للوقوف في وجه المغتصب الذي يحاول طمس الوجود الفلسطيني في الأراضي الفلسطينية.

المقطع الأول يمثل صورة للجوء من مشهد التحدي الفلسطيني، رغم التهويد والإجراءات التعسفية من قبل المحتل ضد الفلسطيني، الذي يشرّد ويهجر من أرضه في خيام، ورغم (الحزن والفوضى وسوء التغذية) من ضياع ولجوء وتشرد، إلا أنه مازال صامدًا صابراً، ومازالت المقاومة/الثورة في مرحلة النمو لديه (نخلتي الصغرى) ينمو في جوانحها الأمل من أجل تغيير الواقع الأليم، وتنمو معها أغنية المقاومة والحرية والفداء.

ثم ينتقل الشاعر في المقطع الثاني إلى صورة التحدي، إذ يتحدث عن مستقبل يصنعه بيديه، لا سيد فيه إلا هو لأنه نحتته من لحمه ورملة، فكلمة (اللحم) هنا ترمز إلى التضحيات التي يبذلها الفلسطيني لاستعادة أرضه، وكان من الطبيعي أن تستدعي كلمة (اللحم) كلمة الدم، إلا أن الشاعر الواعي بما يقول يحولها إلى (رملي) ليرمز بهذا إلى أرضه التي سيحررها لينشئ عليها ذلك المستقبل، وغني عن البيان أن حديث الشاعر بصيغة المتكلم يدل على شدة وثوقه بهذا المستقبل، بل على امتلاكه له، لذا يطلب من (الموت) أن (يعزف على الأمطار) ليخرج الحياة من البذور الميتة، فالأمطار هي التي تثبت فيها الحياة، ليُخْرِجَ المستقبل من الماضي كل هزائمه وعقمه، لتعود الرؤية المستقبلية صافية مليئة بكل تفاؤل وأمل، (ليفصد الآتي احتقان الأودية)، ليخرج المستقبل كل سموم الماضي وسيئاته.

(١) الأعمال الكاملة: ص ٥٤٠، ٥٤١.

ثم ينتقل الشاعر في المقطع الثالث إلى صورة الأمل إذ يقول في بدايتها (جفني رصيف الفجر) فالجفن هنا يرمز إلى الرؤية المستقبلية المتفائلة ثم يأتي بكلمة (الفجر) التي تدل على التحرر والانطلاق من ناحية، وتدل من ناحية أخرى على الحركة والنشاط والأمل، وباستقبال الإيحاءين فإن الصورة تشع بالحركة والقوة، (فلتخطر شموسي الطالعة) يدل على تحفزه واستعداده لهذا المستقبل الجميل الذي يرسمه، ثم ينتقل إلى الناحية الأخرى من الصورة صورة المتبتلين الذين يسبحون فصوتهم رفض للجوع وللهزيمة، بل هو امتداد للمستقبل الذي سينهي المأساة بالاعتماد على الذات.

ثم يشحن الشاعر صورة الأرض في المقطع الرابع المكون من سطر واحد، يتذكر تلك المأساة بأنها ستكون هي الوقود الذي سيشتعل فيه شعاع المستقبل لأن (أشجار قلبي عسّلت فيها ثمار الفاجعة) فهذا القلق مكون من ذكريات لن ينساها، لتكون له عوناً على الكفاح، ومنع الانحدار في مثل هذه الهوة (اللجوء والهجرة) مرةً أخرى.

أما المقطع الأخير صورة الحرية، يطل من الماضي أي من ذكرياته الأليمة على أصدقائه (العرب، الفلسطينيين) لأن زاده معه، فهو لم يحتج إلى الأيدي الغريبة لتطعمه، ممتطياً جواده، فلم يستعر جياذ الآخرين ليحرر أرضه ومعه تهاليله لأحفاده وبشارته بنصره على الغاصبين، فلم يغن بشعارات الآخرين، وهو يدعو كل هؤلاء إلى مهرجان التحرير لأن معه (مفتاح المدينة) فلسطين.

الخلاصة

وخرج الباحث بمجموعة من النتائج، أهمها:

- ١- أن التغيرات الإيقاعية أثرتُ الفاعلية الإيقاعية، وذلك راجع إلى نوع التفعيلة والتغير الذي يصيبها بتسكين متحرك أو حذفه، في الأحشاء، نتيجة تذبذب الدفقة الشعورية، أدى إلى تعدد التشكيلات الإيقاعية وتووعها للنسق الإيقاعي الواحد، الأمر الذي كسر رتبة النسق وأضفى الحيوية في إيقاع القصائد.
- ٢- جاءت قصائد البحور المتشابهة ومجمع البحور والإيقاع الآخر من إيقاع شعر التفعيلة في الربع الأخير من صفحات الأعمال الكاملة، في مرحلة متقدمة من ممارسة الشاعر لنظمه الشعر، مما يؤكد النضج الإيقاعي، وجاءت قصائد الشعر المشتركة (عمودي وتفعيلة) في الربع الأول من صفحات الأعمال الكاملة، مما يؤكد أن إيقاع النمطين (العمودي والتفعيلة) مرحلة انتقالية جاءت في بدايات الشاعر، للانطلاق لشعر التفعيلة.
- ٣- الإيقاع النسقي للرجز لم ينظم عليه الشاعر، ولكنه نظم على إيقاع شعر تفعيلة الرجز بكثرة، وقد جاءت ثماني قصائد في بداية نظمه لإيقاع التفعيلة في أول مائة صفحة، ليؤكد حضور تفعيلة الرجز في بدايات الشاعر، وإن كان لم ينظم منه على النسق العمودي.
- ٤- تحققت الوقفة الإيقاعية بتوفر الوقفات الثلاث: العروضية والدالية والنظمية، في بنية البيت أو السطر الشعري.
- ٥- الإيقاع الصوتي يثري ويؤثر في البنية الدالية، ويزيد من الفاعلية الإيقاعية للنص في شعر سميح القاسم.
- ٦- يحمل الإيقاع النفسي دلالاتٍ توجه فكر المتلقي وتثريه، وتزيد من تماسك البنية الإيقاعية للنص عند الشاعر سميح القاسم.

- ٧- تلعب الروابط الإيقاعية دورًا حاسمًا في بناء النص الشعري إيقاعيًا.
- ٨- تسهم الضوابط الإيقاعية في توجيه النسيج الشعري في أثناء عملية النظم لتشكيل الموسيقى الشعرية للنص.

توصية الدراسة:

- ١- الاهتمام بدراسة البنية الإيقاعية لدى شعراء الحداثة.
- ٢- الاهتمام بدراسة الروابط الإيقاعية والضوابط الإيقاعية.
- ٣- دراسة التحولات الإيقاعية في القصيدة العربية.

المصادر والمراجع

- أولاً-المصادر:

١. الأعمال الكاملة (المجلد الأول)، سميح القاسم، دار الهدى، مطبعة الشرق العربية، القدس، ط١، ١٩٩١م.
٢. القاموس المحيط، الفيروز آبادي، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، دار الجليل، بيروت- لبنان.
٣. لسان العرب، لابن منظور، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.

- ثانياً- المراجع العربية:

٤. أثر استبدال الألوان على الشكل والتعبير في الطباعة البارزة، عاطف محمد السعيد زميه، رسالة ماجستير في فن الجرافيك، جامعة حلوان، ٢٠٠٠م.
٥. الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي (في العصر العباسي)، ابتسام أحمد حمدان، دار القلم العربي، ط١، ١٤١٨هـ- ١٩٩٧م.
٦. الأسس المعنوية للأدب، عبد الفتاح الديدي، الهيئة المصرية للكتاب، ط٢، ١٩٩٤م.
٧. الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، مصطفى سوييف، دار المعاف، القاهرة، ط٤، ١٩٦٩م.
٨. الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، مصري عبد الحميد حنورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م.
٩. أشكال التخيل، من فتات الأدب والنقد، صلاح فضل، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.
١٠. الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس، دار الطباعة الحديثة، الناشر مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥، ١٩٧٩م.
١١. أصوات النص الشعري، يوسف حسن نوفل، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٥م.
١٢. أصول قديمة في شعر جديد، نبيلة الرزاز اللجمي، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية السورية، (دراسات فكرية ٢١)، دمشق، ١٩٩٥م.
١٣. أصول النغم في الشعر العربي، صبري إبراهيم السيد، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٣م.

١٤. أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١٠، ١٩٩٤م.
١٥. الاعراب الواضح (مع تطبيقات عروضية وبلاغية)، بدر الدين حاضري، دار الشروق العربي، بيروت.
١٦. الإيقاع في شعر السياب، سيد البحراوي، مطابع الوادي الجديدة، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.
١٧. الإيقاع في الشعر العربي، عبد الرحمن الوجي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٨٩م.
١٨. البديع والتوازي، عبد الواحد حسن الشيخ، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، المنتزه- أبراج مصر للتعمير، ط١، ١٩٩٩م.
١٩. بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس، ١٩٩٢م.
٢٠. البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر شعر الأسرى نموذجًا (رسالة ماجستير)، معاذ عبد الهادي الحفني، إشراف الدكتور عبد الخالق العف، قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية تخصص الأدب والنقد والبلاغة، الجامعة الإسلامية- بغزة، ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م.
٢١. البناء العروضي للقصيدة العربية، محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م.
٢٢. التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٨م.
٢٣. التفضيل الزماني (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، شاکر عبد الحميد، عالم المعرفة، الكويت، مارس - ٢٠٠١م.
٢٤. التيارات المعاصرة في النقد الأدبي: بدوي طبانة، دار المريخ للنشر، الرياض، ط٣، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.
٢٥. الثابت والمتحول بحث في الإبداع والإتباع عند العرب (الجزء الرابع): صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، أدونيس، دار الساقي.
٢٦. جدلية الافراد والتركيب في النقد العربي القديم، محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط١، ١٩٩٥م.
٢٧. جدلية الخفاء والتجلي (دراسة بنيوية في الشعر)، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.

٢٨. الجنى الداني في حروف المعاني، حسن بن قاسم المرادي، تحقيق: فخر الدين
ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٢م.
٢٩. الخطاب الشعري عند محمود درويش، محمد صلاح أبو حميدة، مطبعة مقداد،
غزة، ط١، ٢٠٠٠م.
٣٠. الخطيئة والتكفير، عبد الله الغدّامي، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان،
ط٦، ٢٠٠٦م.
٣١. الخلاصة الثرية في علم أنغام موسيقا شعر العربية، صادق أبو سليمان، دار
المقداد للطباعة، غزة- الشاطئ، ط١، ١٤٢٩هـ- ٢٠٠٨م.
٣٢. الخيال الحركي في الأدب والنقد، عبد الفتاح الديدي، الهيئة المصرية العامة
للكتاب، ١٩٩٠م.
٣٣. رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف، يوسف شوقي، مطبوعات دار الكتب،
القاهرة، ١٩٦٩م.
٣٤. رسالة نصر الدين الطوسي في علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، دار
القلم، القاهرة، ١٩٦٤م.
٣٥. زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط٢.
٣٦. زمن النص، جمال الدين الخضور، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق،
ط١، ١٩٩٥م.
٣٧. دراسات في النقد الأدبي، محمد صلاح أبو حميدة، سلسلة إبداعات فلسطينية
(١٨)، ط١، ٢٠٠٦م.
٣٨. دراسات في النقد الأدبي المعاصر، محمد زكي العشماوي، دار الشروق،
القاهرة، ط١، ١٤١٤هـ- ١٩٩٤م.
٣٩. دراسات في النقد العربي، عثمان موافي، دار المعرفة الجامعية، ط٣،
٢٠٠٠م.
٤٠. دراسات نقدية في الأدب الحديث، عزيز السيد جاسم، الهيئة المصرية العامة
للكتاب، ١٩٩٥م.
٤١. دروس في موسيقى الشعر العربي العروض والقافية، صادق أبو سليمان،
مطابع الهيئة الخيرية، ط٢، ١٩٩٥م.
٤٢. شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك (الجزء الأول)، دار الفكر للطباعة والنشر
والتوزيع، بيروت لبنان، ط٢، ١٩٨٥م.
٤٣. الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط٣،

١٩٧٨م.

٤٤. الشعرية العربية: أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨٩م.
٤٥. الشفاء-الرياضيات- ٣- جوامع الموسيقى، ابن سينا، تحقيق زكريا يوسف، نشر وزارة التربية والتعليم الادارة العامة للثقافة، ١٩٥٦م.
٤٦. شفاء الغليل في علم الخليل، محمد بن علي المحلي، حققه وقدم له شعبان صلاح، دار الجيل- بيروت، ط١، ١٤١١هـ- ١٩٩١م.
٤٧. الصاحبى في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، لأبي الحسن أحمد بن زكريا الرازي اللغوي، حققه وضبط نصوصه وقدم له عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت، ط١، ١٩٩٣م.
٤٨. صلاح فضل والشعرية العربية، أمجد ريان، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠م.
٤٩. الصوت القديم الجديد (دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث)، عبد الله محمد الغدّامي، مؤسسة اليمامة الصحفية، سلسلة كتاب الرياض، العدد ٦٦- يونيو ١٩٩٩م.
٥٠. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.
٥١. الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله، مكتبة الدراسات الأدبية ٨٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م.
٥٢. ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، طاهر سليمان حمودة، الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، الإبراهيمية- رمل الإسكندرية، ١٩٩٨م.
٥٣. العروض وإيقاع الشعر العربي (محاولة لإنتاج معرفة علمية)، سيد البحرأوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.
٥٤. العمدة في صناعة الشعر ونقده (الجزء الأول)، لأبي الحسن بن رشيق القيرواني، صححه السيد محمد بدر الدين النعساني الحلبي، مطبعة السعادة بجوار محافظة مصر، ط١، ١٩٠٧م.
٥٥. فقه اللغة مفهومه (موضوعاته قضاياها)، محمد بن إبراهيم الحمد، دار ابن خزيمة للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٥م.
٥٦. فن التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوصي، مطبعة الزعيم، بغداد، ١٩٦٢م.
٥٧. فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠م.

٥٨. في البلاغة القرآنية (أسرار الفصل والوصل)، صباح عبيد دراز، مطبعة الأمانة، ٣ شارع جزيرة بدران شبرا- مصر، ط١، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.
٥٩. في البنية الإيقاعية للشعر العربي، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٤م.
٦٠. في الميزان الجديد، محمد مندور، نشر وتوزيع مؤسسات ع. بن عبد الله، تونس، ط١، ١٩٨٨م.
٦١. في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث (الجزء الثاني)، عثمان موافي، دار المعرفة الجامعية، ط٣، ٢٠٠٠م.
٦٢. في النقد الأدبي الجزء الخامس، إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٨٦م.
٦٣. في النقد الأدبي، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٧٢م.
٦٤. في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، أحمد درويش، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م.
٦٥. في نقد الشعر الكلمة والمجاهر، أحمد درويش، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.
٦٦. قراءات مع الشبابي والمنتبي والجاحظ وابن خلدون، عبد السلام المسدي، دار سعاد الصباح، ط٤، ١٩٩٣م.
٦٧. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
٦٨. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، بغداد.
٦٩. قضايا النقد الأدبي (الوحدة والالتزام والوضوح والغموض والإطار والمضمون)، بدوي طبانة، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٩٨٤م.
٧٠. قواعد الشعر، لأبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب، حققه وقدم له وغلق عليه رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٢، ١٩٩٥م.
٧١. قواعد اللغة العربية، حفني ناصف وآخرون، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م.
٧٢. الكافي في علوم البلاغة العربية (المعاني - البيان - البديع)، عيسى علي العاكوب، علي سعيد الشتوي، الجامعة المفتوحة، ١٩٩٣م.
٧٣. كتاب العروض، لأبي الفتح عثمان بن جني النحوي، تحقيق وتقديم أحمد

- فوزي الهيب، دار القلم للنشر والتوزيع، ط٢، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م.
٧٤. كتاب الكافي في العروض والقوافي، الخطيب التبرزي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٣، ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م.
٧٥. كتاب محيط الدائرة في علمي العروض والقافية، فان دايك الامريكاني، بيروت، ١٨٥٧م.
٧٦. كتاب الموسيقى الكبير، لأبي نصر الفارابي، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م.
٧٧. اللباب في قواعد اللغة وآلات الأدب (النحو والصرف - البلاغة والعروض - اللغة والمثل)، محمد السراج، حققه ونسقه خير الدين شمسي باشا، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٢م.
٧٨. اللغة الشاعرة، عباس محمود العقاد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٥م.
٧٩. اللغة وبناء الشعر، محمد حماسة عبد اللطيف، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط١، ١٩٩٢م.
٨٠. محاضرات مجمعة، شوقي ضيف، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.
٨١. المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها (الجزء الأول)، عبد اللطيف الطيب، مطابع حكومة الكويت، ط٣، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م.
٨٢. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (الجزء الثاني)، عبد الله الطيب، مطبعة حكومة الكويت، ط٣، ١٩٨٩م.
٨٣. المزهري في علوم اللغة وأنواعها (المجلد الثاني)، عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، شرحه وحققه وضبطه، محمد أحمد جاد المولى بك، علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط٣.
٨٤. معجم شعراء فلسطين، جمع وتوثيق محمد حلمي الريشة، المؤسسة الفلسطينية للارشاد القومي، رام الله - فلسطين، ط١، ٢٠٠٣م.
٨٥. المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، وزارة التربية والتعليم، مصر، ١٩٩٤م.
٨٦. مفاتيح العلوم، لأبي عبد الله محمد بن أحمد الخوارزمي، قام بطبعه وتصحيحه وترقيمه عثمان خليل، ط١، ١٩٣٠م.
٨٧. مفتاح العلوم، لأبي يعقوب السكاكي، تحقيق أكرم عثمان يوسف، مطبعة دار الرسالة، بغداد، ط١، ١٩٨٢م.

٨٨. المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، عدنان حقي، مؤسسة الإيمان، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٧م.
٨٩. المقابسات، لأبي حيان التوحيدي، تحقيق وشرح حسن السندوبي، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٢م.
٩٠. ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، عبد الهادي عبد الله عطية، بستان المعرفة لطبع ونشر وتوزيع الكتب، كفر الدوار- الحدائق، ٢٠٠٢م.
٩١. الممتع الكبير في التصريف، لابن عصفور الاشبيلي، تحقيق فخر الدين قباوة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٦م.
٩٢. المورد الصافي من علمي العروض والقوافي، محمد حسين الأنصاري اليماني، طبع في مطابع الساهجاني، ١٣١٤هـ.
٩٣. موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، تحرير سلمى الخضراء الجيوسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.
٩٤. موسيقى الشعر العربي (دراسة فنية وعروضية) ج١، حسني عبد الجليل يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م.
٩٥. موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه (دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر)، عبد الرضا عليّ، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط١، ١٩٩٧م.
٩٦. موسيقا الشعر العربي، محمود فاخوري، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، السنة الأولى، قسم اللغة العربية، مطبعة الروضة، دمشق، ١٤١٦هـ- ١٩٩٦م.
٩٧. موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، شكري محمد عياد، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع.
٩٨. ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، السيد احمد الهاشمي، حققه وضبطه حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤١٨هـ- ١٩٩٧م.
٩٩. الميزان (علم العروض كما لم يعرض من قبل)، محجوب موسى، مكتبة مدبولي، ٦ ميدان طلعة حرب القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.
١٠٠. نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، علي يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.
١٠١. نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، ألفت كمال الروبي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٣م.

١٠٢. النقد الأدبي أصوله ومناهجه، سيد قطب، دار الشروق، القاهرة، ط٨، ٢٠٠٣م.
١٠٣. النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م.
١٠٤. النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، علي يونس، الهيئة المصرية للكتاب، ١٤١٥هـ - ١٩٨٥م.
١٠٥. نقد الشعر، لأبي الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان.
١٠٦. هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، عبد القادر عبد الجليل، صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٨م.
١٠٧. الورد الصافي في علمي العروض والقوافي، محمد حسن عمري، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٨م.

- ثالثاً: المراجع المترجمة:

١٠٨. استيعاب النصوص وتأليفها، أندريه جاك ديشين، ترجمة هيثم لمع، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩١م.
١٠٩. الأدب والدلالة، تزيفتيان تودوروف، ترجمة محمد نديم خفشة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٦م.
١١٠. تشريح النص محاولات أربع، نورثرّب فراي، ترجمة محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي، عمان- الأردن، ١٩٩١م.
١١١. طبيعة الشعر، هربرت ريد، ترجمة عيسى على العاكوب، مراجعة عمر الشيخ الشباب، دراسات نقدية عالمية ٣٠، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧م.
١١٢. في الشعر والشعراء، ت. س. اليوت، ترجمة محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩١م.
١١٣. ما الأدب؟، جان بول سارتر، ترجمة محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة- القاهرة، ١٩٩٠م.
١١٤. مبادئ علم الأصوات العام، ديفيد ابر كرومبي، ترجمة وتعليق محمد فتيح، كلية دار العلوم جامعة الأزهر، مطبعة المدينة، ط١، ١٩٨٨م.

١١٥. المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، هيغل، ترجمة جورج طرابيشي، دار
الطبعة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط٣، ١٩٨٨م.
١١٦. موسوعة المصطلح النقدي (المجلد الثاني)، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة،
المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.

- ثالثاً: مواقع المبراق:

١١٧. <http://www.altaged.com/vb/showthread.php?s=3991f9c88aa5b9e361cc1872c3e34375&t=2925>

فهرس المحتويات

| الموضوع | الصفحة |
|---------------------------------------|---------|
| المقدمة | ح..... |
| التمهيد | ١..... |
| - الفصل الأول: الإيقاع النسقي العمودي | ١٤..... |
| أولاً- البحور الصافية: | ١٦..... |
| ١- الإيقاع النسقي للكامل | ١٦..... |
| ٢- الإيقاع النسقي للرمل | ٢٧..... |
| ٣- الإيقاع النسقي للمتقارب | ٣١..... |
| ٤- الإيقاع النسقي للوافر | ٣٥..... |
| ٥- الإيقاع النسقي للمتدارك | ٣٦..... |
| ثانياً البحور الممزوجة: | ٣٨..... |
| ١- الإيقاع النسقي للخفيف | ٣٨..... |
| ٢- الإيقاع النسقي للسريع | ٤٤..... |
| ٣- الإيقاع النسقي للبسيط | ٤٩..... |
| - الفصل الثاني: إيقاع شعر التفعيلة | ٥٣..... |
| أولاً- البحور الصافية: | ٥٥..... |
| ١- إيقاع تفعيلة الرمل | ٥٥..... |
| ٢- إيقاع تفعيلة المتدارك | ٦٠..... |
| ٣- إيقاع تفعيلة الرجز | ٦٥..... |
| ٤- إيقاع تفعيلة الكامل | ٦٩..... |
| ٥- إيقاع تفعيلة الوافر | ٧٣..... |
| ٦- إيقاع تفعيلة المتقارب | ٧٧..... |
| ثانياً- البحور الممزوجة: | ٧٩..... |
| ١- إيقاع تفعيلتي السريع | ٧٩..... |
| ٢- إيقاع تفعيلتي البسيط | ٨٣..... |
| ٣- إيقاع تفعيلتي الخفيف | ٨٥..... |

| | |
|----------|---|
| ٨٧..... | ٤- إيقاع تفعيلتي المجتث |
| ٨٨..... | ثالثاً- إيقاع البحور المتشابهة |
| ٨٩..... | رابعاً- إيقاع النمطين (العمودي والتفعيلة) |
| ٩٤..... | خامساً- إيقاع مجمع البحور |
| ١٠٤..... | سادساً- إيقاع آخر |
| ١٠٨..... | - الفصل الثالث (القافية والوقفات): |
| ١٠٩..... | • القافية في شعر النسق العمودي |
| ١١٧..... | • القافية في شعر التفعيلة |
| ١٢١..... | • الوقفات |
| ١٢٦..... | - الفصل الرابع: روابط الإيقاع وضوابطه |
| ١٢٧..... | أولاً- الروابط الإيقاعية: |
| ١٢٧..... | ١- الضمائر |
| ١٣١..... | ٢- التكرار |
| ١٣٤..... | ٣- التدوير |
| ١٣٧..... | ثانياً- الضوابط الإيقاعية: |
| ١٣٧..... | ١- الحذف |
| ١٤٣..... | ٢- السكتات المتنوعة |
| ١٤٥..... | ٣- التقديم والتأخير |
| ١٤٩..... | ٤- حروف المعاني |
| ١٥٤..... | - الفصل الخامس (الإيقاع الصوتي): |
| ١٥٥..... | ١- إيقاع الصوت |
| ١٦٠..... | ٢- إيقاع الألفاظ |
| ١٦٥..... | ٣- إيقاع الجملة |
| ١٦٩..... | ٤- إيقاع الأساليب |
| ١٧٣..... | ٥- إيقاع التوازي: |
| ١٧٤..... | ١- التطابق أو التماثل |
| ١٧٨..... | ٢- إيقاع الاختلاف |
| ١٨٤..... | - الفصل السادس (الإيقاع النفسي): |

| | |
|----------|-------------------|
| ١٨٥..... | ١- تشابك الألوان |
| ١٨٨..... | ٢- تداخل الأزمنة |
| ١٩٣..... | ٣- إيقاع الصورة |
| ١٩٩..... | - الخلاصة |
| ٢٠١..... | - المصادر المراجع |