الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي - ميلة-
معهد الآداب و اللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع/ .....

موسيقى الشعر في شعر محمود درويش
دراسة صوتية دلالية
-برقية من السجن - انموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس، في اللغة والأدب العربي.
تخصص: لغة عربية.

إعداد الطالبتين:
* بوالشعير كلثوم
* مرحوم صابرينة

إشراف الأستاذة:
* عبيد جميلة

السّنة الجامعية:2013/2012

مـــقدمة:

إن ميدان الأدب بحر زاخر بالمواضيع التي تستحق الدراسة، وهو إلى ذلك حافل بالقضايا التي تتطلب الكثير من البحث؛ حيث أنه تختلف كيفيات تناولها حسب من يقوم بها. فعندما بدأنا التفكير في موضوع البحث لم يمثله سوى كاتب واحد، سمعنا عنه كثيرا قبل أن نكتشف عالم كتاباته.

قرأنا لهذا الشاعر ونحن منبهرين بما يكتب؛ فكان إنفعالنا الخاص بحياة الرجل في كتابة الشعر، أنه الشاعر "محمود درويش".

فكيفما كان مدخلك إلى شعر "درويش" وإن سارت بك القراءة بين قصائده، فأنت من فلسطين إلى فلسطين ولا شيء غير فلسطين، وليس موضوعا وإن خارقا يعالجه ولا قضية وإن مقدمة.

إنها أكبر من ذلك أعظم وأسمى وأجل معنى المعاني والألم الجامع لكل الأسماء، هي كل الشعر وكل الشاعر مبدأه ومنتهاه وذكراه، وأفقه وقيده وحريته ومأساته، وملحمته، باختصار موته وحياته، وفيها يقتل كل يوم منها يولد من جديد.

اختيارنا لهذا الموضوع لم يكن لو لا عشقنا الكبير لهذا الشاعر ولأشعاره، لم يك هذفنا في الحقيقة إلا تقديم بحث أكاديمي حسب القواعد والمقاييس المتعارف عليها، ولكن أردنا الإقتراب أكثر من عالم هذا الشاعر الفتي، هذا الرجل الذي قذف بنفسه هو وغيره. أبناء المأساة الفلسطينية، ولعل طبيعة المأساة الفلسطينية من أهم العوامل وأبرزها التي فجرت الطاقات الفكرية والأدبية لدى "محمود درويش".

إن دراستنا لهذا البحث تتمحور حول الموسيقى الشعرية في شعر "محمود درويش"، دراسة صوتية ودلالية، وكنموذج قصيدة "برقية من السجن".

المنهج الذي اتبعناه في دراستنا هو المنهج الوصفي.

بدأنا بحثنا هذا بمدخل تناولنا فيه لمحة وجيزة عن حياة "محمود درويش" والمراحل التي مرّ بها شعره، يليه الفصل الأول؛ تناولنا فيه الموسيقى الشعرية ومفهومها، ومن ثمة الإيقاع والمقطع، وكمبحث ثاني الموسيقى الداخلية تناولنا فيها مفهوم النبر لغة واصطلاحا، والتنغيم. كذلك لغة واصطلاحا. وعوامل ارتفاع درجة الصوت، والأغراض التي من أجلها ليستعمل التنغيم، هذا كل ما تناولناه في الفصل الأول. أما فيما يخص الفصل الثاني؛ فقد تناولنا فيه مبحثين

أولهما تناولنا فيه الوزن والروي (الحروف التي تصلح أن تكون رويا، والتي لا تصلح أن تكون رويا)، و في المبحث الثاني تناولنا فيه القافية، وفيها: الحدود والماهية، الحروف القافية، وأنواعها، وأخيرا عيوبها. أما فيما يخص الفصل الثالث كآخر فصل فيه الدراسة الصوتية ودلالية للقصيدة، وقد تناولنا فيه مفهوم الصوت في اللغة والاصطلاح، وكذلك مفهوم الدلالة في اللغة والاصطلاح، هذا كله في مبحثين، وكذلك الرمز مع تطبيق على قصيدة "برقية من السجن".

اعتمدنا على أنفسنا في ترتيب وتلخيص وتمحيص المعلومات، بالرغم من الصعوبات التي واجهتنا.

تمنياتنا في الأخير من الله عز وجل أن يوفقنا إلى ما فيه خير، وأن يجعل عملنا هذا ناجحا وبداية لنجاحات أخرى– آمين- .

والله ولي التوفيق.

مدخل:

لا شك أن الأدب ومنذ عصور بعيدة كان أرقى أساليب التعبير والتوصيل رغم أنه لم يكن أقدمها، وهو من أسمى المظاهر الحضارية المتجددة. وقد وجد الإنسان نفسه ميالا إلى هذا الشكل بعدما اكتشف الطاقات التي يتوافر عليها هذا الفن والقدرات التي تكتنزها الكلمة.

إذ أن للكلمة قدرة عجيبة – إذا وجدت من يتقن استخدامها – في تغيير موجات الفكر، وحركات الانفعال، وربما بلغت ما بلغه السحر أو فاقته، ولا سيما إذا اجتمعت لها معطيات أخرى، كالإيقاع والإشارة والإيحاء ومن ثم كان الشعر أسمى الأشكال الأدبية، لدى أغلب الشعوب التي كانت شديدة الارتباط بهذا الفن الغنائي [1] لما فيه من تخفيف شدة الحّر و القرّ، وعناء الكد والجهد، وماله من قوة التعبير، وسرعة الحفظ والرواية والتأثير.

وشعراء فلسطين منذ البداية: " شعراء مناضلون، مندمجون في الحركة الثورية للجماهير، يتعرضون يوميا للاضطهاد والسجن والإقامات الجبرية، وخطر الموت، ويمارسون يوميا معركة التحدي ضد الطغيان الإسرائيلي ويتسلحون بنظرية قوية لتغيير بنية المجتمع، على أن هذا الواقع ليس هو الذي يجعل من شعرهم شعرا، ولكنه بالتأكيد يمارس تأثيره الحاسم في كون هذا الشعر لا يصف الحركة الثورية من الخارج، بل هو جزء عضويي من هذه الحركة، وهذا الواقع الذي يهب هذا الشعر حرارة الصدق ووهج المعركة.[2]

والشعر الفلسطيني المعاصر في أكثر من صورة، وأغلب مناحيه لم يعد مسطحا، ولم يعد يكتفي بالغنائية والحماسة وإثارة الانفعال المؤقت الذي تتلاشى خيوطه بعد تلقي النص، لقد صار مرتبطا بالذات وبالقضية لذلك وقف الشعراء يقولون واقعهم غير مكتفين بالجلوس قبالته، وظل ارتباطهم به ارتباطا عضويا [3] وحميما.

ونلتمس ذلك في رد درويش على فدوى طوقان، في هزيمة حزيران التي كانت عثرة وخيبة على مستوى الواقع والحياة، ووثبة على مستوى الكتابة حيث أدرك أبناء الوطن العربي أهمية ثنائية الحبر والدم في قوله:

لم نكن قبل حزيران كأفراح الحمام

ولذا لم يتفتت حبنا على السلاسل

---

[1]) ناصر لوحيشي: الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن ط1، سنة 2011ص22.

[2]) محمد دكروب: الأدب الجديد والثورة، كتابات نقدية، دار الفارابي – بيروت ط2، سنة 1984 ص 107.

[3])- ينظر – الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن ط1، سنة 2011ص23

نحن يا أختاه من عشرين عام

نحن لا نكتب أشعارا

ولكنا نقاتل [4]

ليثبت للآخرين أن الكتابة شكل من أشكال القتال، وليست تنفيسا عن مكبوتات. بل تطمح إلى خلق المعجزة والنصر، حتى وإن عانت في سبيل تحقيق ذلك ما عاناه الأنبياء، وقد رأى الشاعر أنه:

مات ما فات، فمن يكتب قصيدة

في زمان الريح والذرة

يخلق أنبياء [5]

وأن الثورة إذا كانت كتبت أدبها بالجسد والدم الفلسطيني. فإن الشعر يناضل ويقاتل بالحبر.

محمود درويش كان صوته دافعا قويا لتيار المقاومة، فهو شاعر فلسطيني سلك مسلك زملائه فشاكس الكلمة والقلم ليثور على دهاليز الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في وطنه فهو أصدم بالواقع فحاول أن يغيره فجرى في تيار خصب ملتحم بالأرض والإنسان وتخبطها في دوامة الاضطهاد [6]. والظلم والعذاب ففي جو من الانفعال الوجداني كان درويش يمارس الكلمة، فهو يخاطب كل إنسان مضطهد ليستفيق من سباته لأن كل شيء من حوله يدعو للبكاء ويوحي بالضياء لذلك نراه يحدث حماة القضية الفلسطينية إذ يقول:

مازال من صحونكم بقية من العسل

ردوا الذباب عن صحونكم / لتحفظوا العسل

مازال في كرومكم عناقيد من العنب

ردوا بنات آوى يا حارس الكروم / سينضج العنب... [7]

إذن هو غلاف من الرمزية، فقد كان الشاعر يطلق سراج الغضب المتأجج في صدره.

---

[4]) الأعمال الكاملة ط3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، كانون الثاني 1973 ص383.

[5]) نفس المصدر، ص73.

[6]) نسيب نشاوي، مدخل إلى المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر1984م، ص40.

[7]) نفس المرجع، ص41.

لقد كانت نزعة درويش تبترد تلقائيا من المقاومة لتجسيد في ثياب الإنسانية، فهي تخص كل إنسان عرف الذل والهوان في أرضه وذاق الوقائع المعادية للإنسانية فكان شعره عملية نبيلة إنسانية بثوراتها جيل بعد جيل.

إن شعر درويش هو مزيج ممن السرد والغناء والواقع والأسطورة والفصاحة والابتكار هو دائم الالتزام متعدد الشكل والتعبير.

نبذة عن حياة محمود درويش :

محمود درويش شاعر فلسطيني معاصر، من مواليد قرية " البروة " في 13 مارس 1914 وهي لا تبتعد كثيرا عن " عكلة ".

هاجر عام 1948 مع أهله إلى لبنان كان عمره آنذاك سبع سنوات بعد عام رجع إلى فلسطين وسكن في قرية " دير الأسد "، عشق القراءة والكتابة والرسم مذ كان طفلا صغيرا، وكان ثائرا بأتم ما تحمله الكلمة من معنى رافضا رفضا قاطعا سياسة الاحتلال.

دخل السجون الإسرائيلية عدة مرات الأولى كانت منذ سنة 1961م والثانية سنة 1965، والثالثة لما ألقى قصيدته " نشيد الرجال " في أمسية شعرية بالجامعة العبرية ثم سجن بسبب نشاطه السياسي ونضاله المعادي للسياسة الإسرائيلية بين سنة 1965 وسنة 1967. ثم اعتقل سنة 1969 للمرة الخامسة حتى صار عرضة للاعتقال كلما أرادت قوات الاحتلال توقيف المواطنين الفلسطينيين الرافضين للكيان الإسرائيلي حينها تم نفيه خارج وطنه الأم تنقل عندها في عدة بلدان عربية وأجنبية إلى أن استقر به المقام أخيرا في بيروت ولم يغادرها حتى عام 1982 أثناء الاجتياح الإسرائيلي[8].

شغل منصب رئيس رابطة الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، وحرر في مجلة الكرمل وأقام في باريس قبل عودته إلى وطنه حيث أنه دخل إلى إسرائيل بتصريح لزيارة أمه [9] وفي فترة وجوده هناك قدم بعض أعضاء الكنيسة الإسرائيلية العرب واليهود اقتراحا بالسماح له بالبقاء في وطنه وقد سمح له بذلك وحصل على عدد من الجوائز:

- جائزة لوتس عام 1969.
- جائزة البحر المتوسط عام 1980.

---

[8]) محفوظ كحوال: من أروع قصائد محمود درويش، نوميديا للطباعة والنشر، [د ط]،[دت]، ص40.

[9]) محمود الشيخ: الشعر والشعراء، الطبعة العربية 2007، ص40.

- درع الثورة الفلسطينية عام 1981.
- لوحة أوروبا للشعر عام 1981[10].
- جائزة ابن سينا في الاتحاد السوفياتي عام 1982.
- جائزة لينين في الاتحاد السوفياتي عام 1983.
- الصنف الأول من وسام الاستحقاق الثقافي تونس 1993.
- الوسام الثقافي للسابع من نوفمبر 2007 تونس.
- جائزة الأمير كلاوس الهولندية عام 2004.
- جائزة القاهرة للشعر العربي عام 2007.

كما أعلنت وزارة الاتصالات الفلسطينية في 27 يوليو 2008 عن إصدارها طابع بريدي يحمل صورة محمود درويش[11].

بعض قصائده ومؤلفاته :

عصافير بلا أجنحة (شعر 1960).

أوراق الزيتون (شعر 1964).

عاشق من فلسطين (شعر 1966).

آخر الليل (شعر 1967).

مطر ناعم في خريف بعيد (شعر).

يوميات الحزن العادي (خواطر وقصص).

يوميات جرح فلسطين (شعر).

حبيبتي تنهض من نومها (شعر 1970)

أحبك ولا أحبك (شعر 1972).

تلك صوتها وهذا انتصار العاشق (شعر 1975).

حصار لمدائح البحر (شعر)[12].

ذاكر النسيان.

وداعا أيها الحرب وداعا أيها السلم (مقالات).

---

[10]) نفس المرجع ، ص41.

[11]) محفوظ كحوال: من أروع قصائد محمود درويش، ص8.

[12]) محمد نمر مصطفى: محمود درويش الغائب الحاضر – طبعة الأولى، 2010، ص12.

في حضرة الغياب (نص – 2006).

لماذا تركت الحصان وحيدا (شعر 1995).

بطاقة هويته (شعر).

أثر الفراشة (شعر 2008).

أنت منذ الآن غيرك (17 يونيو 2008) وانتقد فيها التقاتل الداخلي الفلسطيني[13]

بما امتازت أشعاره؟:

- إيقاعها الموسيقي الخاص، تفعيلة واحدة سائدة مع بعض القوافي لتخفيف وطأة الإيقاع الواحد ودفع السأم عن أذن سامعها أو قارئها.

- أواخر الجمل والسطور والمقاطع ساكنة بشكل يكاد أن يكون مطلقا وتلك إحدى سمات الشعر الغربي المفروضة عليه بقوانين وطبيعة اللغات الغربية.

- فيها غمزات ولمزات وإشارات قابلة للتأويل وتلك مزايا محببة وتستلزمها مقتضيات وأصول الفن الراقي[14] .

- لا يمكن اختزال القصيدة إلا بصعوبة فحذف بعض أبياتها قد يسيء إلى مجمل معمار بنائها شكلا وفنا بل وربما يهدم شموخ هذا البناء أو يشوه جمال توازنه الهندسي فيقد القارئ القدرة على التذوق الجمالي والانسجام مع سحر الإبداع العصبي بطبيعته على الفهم والتفسير.

- الحقبة الزمنية مرورها بفترتين:

أ- القرن الماضي.

ب- الألفية الجديدة (حتى 2008)[15]

- إدخال الكثير من الرموز والأساطير ومصطلحات العصر نتيجة الاحتلال الصهيوني؛ حيث كان محمود درويش شاعر المقاومة والثورة.

- إحياء القضية الفلسطينية وجعلها مستمرة بحيث كان فارسها العظيم.

- حرية التمدد في فضاء القصيدة المكاني أفقيا وعموديا.

- التلحين والطرب حيث اهتم محمود درويش كثيرا بعناصر الإيقاع واستفاد أيضا من استلهامه للتراث في تطوير نصوصه بحيث فتح آفاقا جمالية متجددة على الدوام.[16]

---

[13]) محفوظ كحوال: من أرواع قصائد محمود درويش، ص9.

[14]) ينظر، محمود درويش الغائب الحاضر، ص15.

[15]) نفس المرجع، ص 16.

- سهولة حفظها من صعوبة حفظ قصيدة الشعر الحر مقارنة بالقصيدة القديمة.

خصائص شعره:

يعتبر درويش من أهم الشعراء الدين قدموا خطابا فكريا متميزا ورؤية فنية عميقة عبر مسيرة طويلة نافذة ومتحققة وبجانب فنون الأدب المتخصصة في جوانب المشهد الشعري العربي (تاريخا وإبداعا) يظل واحدا من بين أهم المصادر التي تختفي بتجربة الشاعر العربي بصورة أكثر تخصيصا وشمولا في الشعر الحر. ويعد شعره من وثائق أدبية وشخصية عالمية مرجعا ومصدر لمختلف درجات الاهتمام من القارئ إلى الباحث الجامعي حتى الشاعر النافذ والدارس العربي أو الغربي من مختلف بقاع الأرض، ويظل درويش واحدا من الشعراء الذين اتجهوا بالقصيدة العربية نحو جماليات محددة تهدف إلى الابتعاد ما أمكن عن المباشرة وتوليد الدلالات من خلال اللغة الحية المتنامية.[17]

وفي الشعر الحديث والمعاصر يشكل درويش أحد مرتكزاتها الأساسية، ومثلما نحن مدينون بالكثير، شعريا وجماليا لعدد من كبار شعراء العربية نعترف بأن لمحمود درويش الفضل الكبير في صناعة هذا النوع من الشعر وولادته في الساحة العربية. وقد تعلمنا منه الكثير مثل:

الاستعارات التي لم تكن مجرد ظواهر لفظية، ولغوية ولم يكن شاعرا عاديا بل هو شاعر قضية، لم يتنازل عن لغته وقضيته وتراثه العربي هو صاحب الرؤيا الواسعة بكتاباته، استطاع أن يستميل الشارع العربي فيتفاعل معه ويبطل مقولة بأن " الجمهور عاوز كده " [18] ويكفينا شرف أن أعماله التي هي جزء من ثقافتنا العربية قد وصلت لكل العالم لأنها ترجمت لمعظم اللغات لذلك اختير بلقب (شاعر العالم 2008)، قبل وفاته بعام.

وفاته:

توفي في الولايات المتحدة الأمريكية يوم السبت 9 أغسطس 2008 بعد إجراء لعملية القلب المفتوح في المركز الطبي في هيوستن التي دخل بعدها في غيبوبة أدت إلى وفاته بعد أن قرر الأطباء نزع أجهزة الإنعاش.

---

[16]) ينظر، محمود درويش الغائب والحاضر، ص16.

[17]) ينظر، المرجع نفسه، ص13.

[18]) محمود درويش الغائب والحاضر، ص18.

وأعلن رئيس السلطة الفلسطينية محمود عباس الحداد ثلاث أيام في كافة الأراضي الفلسطينية حزنا على وفاة الشاعر الفلسطيني واصفا درويش " عاشق فلسطين " ورائد المشروع الثقافي الحديث والقائد الوطني اللامع والمعطاء[19].

وقد وري جثمانه الثرى في 13 أغسطس في مدينة رام الله حيث خصصت له هناك قطعة أرض في قصر رام الله الثقافي وتم الإعلان عن تسمية القصر بقصر محمود درويش للثقافة وقد شارك في جنازته الآلاف من أبناء الشعب الفلسطيني وقد حضر أيضا أهله من أراضي 48 وشخصيات أخرى على رأسهم رئيس السلطة الفلسطينية " محمود عباس " ثم نقل جثمان الشاعر " محمود درويش " إلى رام الله بعد وصوله إلى العاصمة الأردنية عمان حيث كان هناك العديد من الشخصيات لتوديعه من العالم العربي وقد تمنت الحاجة حورية درويش في حديث للجزيرة نت [20] أن يدفن جثمان فلذة كبدها في القرية بجوار ضريح أبيه الذي لم يتمكن من المشاركة بجنازته إثر رفض السلطات الإسرائيلية ذلك قبل نحو عشر سنوات.

عبر مسيرة أدبية دامت أكثر من خمس عقود أسهم درويش في التعريف بالقضية الفلسطينية وفي تطلع الفلسطينيين إلى التحرر، كما تميزت أعماله الشعرية بخصائص جمالية؛ حيث ارتقت به إلى مصاف الشعراء العالميين.

---

[19]) محفوظ كحوال، من أروع قصائد محمود درويش، ص10.

[20]) محمد نمر مصطفى، محمود درويش الغائب والحاضر.

الفصل الأول: الموسيقى الشعرية.

المبحث الأول:

1- مفهوم الموسيقى الشعرية.

2- الإيقاع.

3- المقطع.

المبحث الثاني:

- الموسيقى الداخلية.

1- مفهوم النبر:

- لغة.

- اصطلاحا.

2- مفهوم التنغيم:

- لغة.

- اصطلاحا.

- عوامل ارتفاع درجة الصوت.

- الأغراض التي من أجلها يستعمل التنغيم.

الموسيقى الشعرية:

من الظواهر الهامة الأساسية التي شغلت النقاد والدارسين والمهتمين بالشعر بشكل عام، ظاهرة الوزن والإيقاع، فهما يعتبران من أهم القضايا الفنية؛ فإذا كان الشعر له نواح فنية جمالية فإن الموسيقى الشعرية نابعة من توافق الوزن وتناسب الإيقاع، شكلت جانبا رئيسيا في فنياته وجمالياته على مستوى الشعر التقليدي والشعر الحديث.

ومن المعروف أن الشعر ارتبط منذ نشأته بالوزن والقافية وبه يتميز عن النثر وفي هذا يقول الدكتور "غنيمي هلال": "والشعر باستعانته الموسيقى الكلامية إنما يستعين بأقوى الطرق الإيحائية، لأن الموسيقى طريق السمو بالأرواح والتعبير عما يعجز التعبير عنه". [21]

إن الكلام أساس يتكون من حروف متحركة وأخرى ساكنة ومجموعة، هذه الحركات والسكنات تؤلف فيما بينها وحدات صوتية، فلقد كانت صياغة الشعر العربي منذ القديم في كلام ذا وقع موسيقي ووحدة في النظم تشد أزر المعنى، وتجعله ينفذ إلى قلوب سامعيه ومنشديه وتوحي بما لا يستطيع القول أن يفعله.

وقد ثار فريق على قيد القافية وإن حافظ قليلا على بصيص من الموسيقى داخل السطر الشعري فيما عرف "بالشعر المرسل" الذي لا يلق للقافية بالا. وينطلق الشاعر في سطوره الشعرية التي لا تتوقف بقيد القافية، وإنما تتوقف بنفاذ آخر زفرة من النفس الشعري لدى الشاعر. (22)

موسيقى الشعر:

العوارض هو علم ميزان الشعر أو هو موسيقى الشعر، وهو علم له قواعده وأصوله ونظرياته التي تحصل ونكتسب بالتعليم، وإذا كان الشعر من الناحية العملية هو الجانب التطبيقي لقواعد العروض، وأصوله ونظرياته فإنه قبل ذلك فن كسائر الفنون ومصدره الموهبة، الاستعداد، وقد يستطيع الشاعر الموهوب لما له من أذن موسيقية وحسن ذوق مرهفين؛ أي بقول الشعر دون علم بالعروض وحاجة إلى قوانينه، فأذن الشاعر الموسيقية مهما كانت درجة رهافتها وحساسيتها، قد تخدل صاحبها أحيانا في التميز بين الأوزان المتقاربة، أو بين قافية سليمة وأخرى معينة، أو بين زحاف جائز وآخر غير جائز. [23]

---

[21]) غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1987، ص 380.

[22]) مختار عطية، موسيقى الشعر العربي، دار الجامعة الجديدة للنشر، الإسكندرية [دط]، 2008، ص 231.

[23]) عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، بيروت، لبنان، [د.ط]، ص 11.

إن العروض هو علم موسيقى الشعر، وعلى هذا يكون هناك صلة تجمع بينه وبين الموسيقى بصفة عامة، وهذه الصلة تتمثل في الجانب الصوتي، فالموسيقى تقوم على تقسيم الجمل إلى مقاطع صوتية تختلف طولا وقصرا أو إلى وحدات صوتية معينة إلى نسق معين وكذلك شأن العروض، فالبيت من الشعر إلى وحدات صوتية معينة أو إلى مقاطع صوتية تعرف بالتفاعيل.

وإذا نظرنا إلى الشعر العربي القديم نجد أن عالم القصيدة العربية القديمة مليء بالموسيقى، وعلى الأخص ما نسميه بالموسيقى الخارجية، الموسيقى العالية التي تنبع مع القافية الواحدة، واختيار الألفاظ ذات الرنين الخاص، ولكن بالنسبة لشعر "محمود درويش" نحس بموسيقى الشعر إحساسا واضحا، على أن "درويش" كصاحب موهبة أصلية يستطيع أن ينتبه في اللحظة الفنية المناسبة إلى أن الموسيقى في القصيدة لا ينبغي أن تعلو إلى حد الضجيج والصخب، بحيث تفقد عذوبة الهمس وقدرته على النفاذ إلى القلب والتأثير على الوجدان؛ فنجده قد ابتعد كل البعد عن الخطابة والصوت الصاخب المرتفع.

إن "درويش" في كثير من قصائده يوازن بالفن والإحساس الوجداني الصادق بين الموسيقى الخارجية والداخلية، وتجعل من قصيدته عملا فنيا مسموعا بالأذن والقلب معا، ونستطيع أن نبين قدرة الموسيقى الواضحة عند "درويش" دون عناء كبير، هذا لأنه يراعي في القصيدة المساواة بين أبياتها في الإيقاع والوزن بحيث تتساوى الأبيات في نظام هذه الحركات والسكنات في تواليها وتتضمن هذه المساواة وحدة عامة للنغم.

لنقرأ مثلا هذه المقاطع من قصيدته عن الشاعر الإسباني العظيم "جارثيا لوكا" الذي قتله الفاشت من أنصار "فرانكو" خلال الثورة الإسبانية:

عازف القيتار في الليل يطوف الطرقات
ويغني في الفناء
وبأشعارك يا لوركا، يلم الصدقات
من عيون البؤساء
نسي النسيان أن يمشي على ضوء دمك
فاكتب بالدم سيمات القمر (24)

[24]) حيدر توفيق بيضون: محمود درويش شاعر الأرض المحتل، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 30.

هذا الشعر يتوفر فيه كل ما يحتاجه الشعر الجميل من قدرة موسيقية فنحن في هذه المقاطع نحس بصوت الموسيقى إحساسا مطربا متصلا، غير متقطع ولا متهافت، فالإيقاع هنا مستمر، كأن الشاعر عازف ناي يقدم لحنه في نفس واحد قوي طويل ومديد، ومن ناحية أخرى فإننا بقدر ما نحس بالطرب الموسيقي في هذه فنحن نحس بنوع آخر من النغم، نغم هامس سهل، وهو نغم داخلي عميق، يتسرب إلى الوجدان في نعومة وقوة في التأثير، أن تطر بن وتشجينا وتدفعنا إلى حالة من الحذر والصوفية... خذر كالأحلام، وصوفية مثل صوفية الشهداء التي تختلط أمامنا كل اللحود.

ويصل الإحساس بالإيقاع والتمييز له في الغناء والشعر إلى "اللاذقي":"إن إدراك وزن الإيقاع أدق من إدراك وزن الشعر فمن حصل له إدراك الأول يحصل الثاني له بدون العكس." (25)

ويقول الدكتور "محمود قطاط" الخبير التونسي بعلم الإيقاع والموسيقى في كتابه "تاريخ الموسيقى العربية": "رغم ما جاءت به مدرسة صفي الدين وتابعيه من التجديد والزيادة في توضيح شروح هذه الإيقاعات المختلفة.....رغم كل ذلك بقي الاعتماد على أسس علم العروض وموسيقى الألفاظ العربية، مرتكزين على الحروف والنقرات المتحركة والساكنة، على قرار الأسباب والأوتاد والفواصل التي تبنى على أساسها مقاطع التفاعيل العربية. بقيت النتيجة لا تخص إلا الكمية بمفردها، مبنية على عدد النقرات ومدتها الزمانية ومكانها الصحيح بقطع النظر عن درجة القوة والضعف ونوعية النبرات والاختلاف....على الضروب الإيقاعية. (26)

تعريف الإيقاع:

كان من الضروري لتعريف الإيقاع تمييزه من الأول عن الوزن، وهو ما أبرزه أكثر من باحث في مقدمة محاولته لتعريف الإيقاع في الكتب العروضية القديمة، وفي المؤلفات الغربية الحديثة ذلك أن الإيقاع من لوازمه الوزن، في حين لاحظ "محمود السعدي" في دراسته للإيقاع في السجع أن الإيقاع ينفك كلما تحرر الكلام من الوزن.

هذا وتقوم جميع المحاولات لتعريف الإيقاع على إبراز علاقته بالزمن أكثر من أي علاقة أخرى، فعند "الكندي" الإيقاع هو: "النسب الزمانية". وعند "الفرابي" الإيقاع "هي القرعات التي

---

[25]) ربيعة الكعبي: العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، ط 1، مركز النشر الجامعي، تونس، 1427هـ/ 2006م، ص 334.

[26]) ربيعة الكعبي: العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، ص 334.

تخيل أنها غير منقسمة...فالنقرة لا زمن لها؛ أي أنها كالنقطة في المكان عند علماء الهندسة. وعلى ذلك فالزمن هو المدة الواقعة بين نقرتين". [27]

وعند "ابن سينا": "الإيقاع هو تقديم لزمن النقرات"؛ أي البحث عن مقادير الأزمنة المتخللة بين النغم ويسمى "علم الإيقاع". [28]

وقد رأينا في بعض الدراسات العروضية الحديثة كيف زاوج بعضهم بين إيقاعات بعض البحور وإيقاعات الغناء من خلال التسميات المشتركة يرى فيها مصادر تطابق والتقاء بين الفنين، وهو مِصْدَاق قول "ابن خرّداذبة": "إن منزلة الإيقاع في الغناء بمنزلة العروض في الشعر، وسموه ولقبوه بألقاب، وهو أربعة أجناس الثقيل الأول وخفيفة والثقيل الثاني وخفيفه والرمل وخفيفه والهزج وخفيفه...". [29]

يعرفه "ابن منظور" بأنه: "عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، فأنت إذا نقرت مثلا ثلاث نقرات ثم نقرت الرابعة أقوى وكررت عملك هذا تولد الإيقاع من رجوع النقرة القوية بعد كل ثلاث نقرات".

ويعرفه "الفراهيدي" بأنه: "حركة تمتد عبر مساحة زمنية ذات نسب متباينة، تطول، وتقصر، وفق منظور العناصر الصوتية، وتشكلها في هيئاتها المقطعية." [30]

يرى "الخليل" أن الوحدات الإيقاعية بانضمامها إلى بعضها تؤلف لحنا ذا قيمة مميزة، وهذا التمييز آت من تشكيلها على هيئة مقاطع صوتية، محكومة بمسار زمني محدد، هذه المقاطع في حالة الإرسال. وهي تحمل إيقاعا مناوبا، تبعا لبنية الوحدة. تثير عناصر النغم، بما تحمله من شحنات موسيقية، وانتظام متزن للحن.

أقام "الخليل" وحداته الإيقاعية على عشرة عناصر صوتية هي: اللام، الميم، العين، التاء، السين، الياء، الواو، الفاء، النون، الألف، وعمد كذلك إلى هذه الوحدات الإيقاعية الكبرى. وجزءها إلى وحدات صغرى واصطلح عليها الأسباب، والأوتاد والفواصل مراعيا في صياغتها نظرية النسبة والتناسب في تركيبها الصوتي، وفي عروض "الخليل" تظهر هذه الوحدات الصغرى بنائيا على الوجه الآتي: [31]

---

[27]) نفس المرجع، ص 233.
[28]) نفس المرجع، ص 334.
[29]) ربيعة الكعبي: العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، ص 334.
[30]) عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصوتي، موسيقى الشعر العربي، ط1، 1431-2010، ص63.
[31]) نفس المرجع، ص 64.

دراسة البنية الإيقاعية لقصيدة ما، تعني دراسة موسيقاها بنوعيها: الخارجية والداخلية، وكل ما من شأنه أن يحدث نغما في الأذن وأثرا في النفس، أو يلفت إليه الفكر.

لكن ما هو الإيقاع؟

الإيقاع "مصطلح انجليزي اشتق أصلا من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق"؛ فأصبح "كل ما يحدثه الوزن، واللحن من انسجام"، وفي هذا إشارة إلى ارتباطه بالشعر والموسيقى.

وإذا كان ذلك كذلك، فهو ليس الوزن بل هو أشمل، فكل موزون ليس لديه وزن، وكذلك الأحاديث النبوية، والخطب، غير أن هناك من يستعمل الإيقاع بمعنى الوزن غير. يقول "محمد العمري": "الإيقاع هو الملمح النوعي للشعر العربي منذ القديم، أو على الأقل، هو الملمح الحاضر في كل النصوص التي لم ينازع في شعريتها... أعني هو الشرط الضروري لدخول نص ما منطقة الشعر".

ويتراءى لنا – شخصيا- أن الوزن جزء من الإيقاع، وأن هذا الأخير غير مقصور على الشعر، بل نلمسه في الكلام المنثور أيضا، شرط أن يكون المتلقي ذا إحساس، وذائقة لطيفة، وفهم دقيق.

الإيقاع عند العياشي:

هو فصل مطول تحدث فيه "العياشي" عن حقيقة الإيقاع انطلاقا من اختلاف العلماء في تحديد مفهومه وبين ما له من الخصائص واللوازم والقيم، الكمية والكيفية، يعتبر تعريف الإيقاع في اللغة بكونه "اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء" تعريفا ناقصا وغامضا، يقول: "لأن اتفاق الأصوات من متعلقات الموسيقى، والإيقاع أعم من يكون موسيقيا بحتا، وأما توقيع الأصوات في الغناء ففيه كذلك التباس في الفهم فلا نكاد ندرك إن كانوا يطلقون اللفظة على معنى الإيقاع وواقعه أو على عملية الضرب على الآلة لأدائه".[32]

ولا يزيد "العياشي" عن تعريف الإيقاع بكونه "وجداني مناطه النفس، عنها يصدر إليها ينفذ"، ونجده قد قسم الحركة الإيقاعية إلى قسمين:

الأول: يتعلق بالحركة الداخلية.

الثاني: ويتعلق بحركة الأداء. ونجده يجرد الإيقاع من الشعر والموسيقى ويتحسسه، والعرب لم يرد في كلامهم أثناء الحديث عن الشعر لفظ "إيقاع" و"موقع" بقدر ما ورد لفظ "وزن"؛ فالعرب

---

[32]) عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصوتي، موسيقى الشعر العربي، ص 272.

يستعملون "قاس" للأطوال و"كال" للحبوب، و"وزن" للأثقال و"عد" و"حب" للأوقات، قوله تعالى: "عدد السنين والحساب"، فالوزن عملية تؤتي لاختيار الثقل والخفة دون القوة والضعف، والارتفاع والانخفاض. والارتفاع والقوة من صفات الصوت التي ألصقها به الغربيون عندما أطلقوا في اصطلاح الإيقاع الشعري مقاطع ممدودة Syllabes longnes، ومقاطع مقصورة Syllabes brèves، وفي اصطلاح الإيقاع الموسيقى وقت قوي Temps fort، ووقت Temps faible. [33]

يعترف "العباشي" بأن أهم دراسة قام بها العرب لإيقاع الشعر هي نظرية "الخليل بن أحمد الفراهيدي"، ولكن الذي يؤاخذه عليه هو تضلعه في اللغة واعتماده القواعد والنظريات اللغوية في فهم أوزان فن الشعر.

ويرد "العياشي" منكرا زعم المؤرخين بأن "الخليل" كان ملما بالموسيقى، ويؤكد أنه لم يجد في كتاب الأغاني ما يدل على أن "الخليل" كان يغني أو يعزف، فيكون عمله إذن في الموسيقى عملا نظريا صدفا بلا تطبيق عملي، والذي يريد "العياشي"" إبرازه في مؤلفه خدمة لنظريته هو أن الإيقاع الشعري مرتبط بالإيقاع الموسيقى لا ينفصم عنه بحال. والإيقاع سواء كان في الشعر أو في الموسيقى أو في الرقص فهو شيء واحد، وأن العرب على عهد "الخليل" كانوا قاصرين ومقصر في ميدان الموسيقى، والتقدم في مجال الموسيقى رهن تلك الإكتشافات والإختراعات في ميدان المقام والإيقاع. وحتى في ميدان ة وغيرها من الإنتصارات العلمية التي تحققت في أوربا باختراع حروف الموسيقى الموازين. [34]

ولقد أجمع علماء العربية على أن "الخليل بن أحمد الفراهيدي"، هو الذي ابتدع علم العروض، لم يسبق إليه سابق، وكان "الخليل بن أحمد" قد عرف بحسه الموسيقي، فقد ألف كتابا في النغم، وحصر موسيقى الشعر العربي في خمسة عشر وزنا هي بحور الشعر إلى الآن. [35]

إذا حركة الإيقاع تقوم حسب رأي العياشي على مبدأ الوزن بمعنى مبلغ الثقل والخفة، ولا تقوم على مبدأ القوة ولا على مبدأ الإرتفاع. ولكل إيقاع قيمة حركية تسمى العناصر الإيقاعية ومن العناصر الإيقاعية ما هو دون الثقل ودون الخفة، يعني ما قيمته الوزنية لا شيء/ وهو

---

[33]) عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصوتي، موسيقى الشعر العربي، ص 273.

[34]) ربيعة الكعبي: العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، ص 340.

[35]) سميح أبو مغلي: العروض والقوافي، دار البداية للنشر والتوزيع، ط1، 2009، 1430، ص 09.

العنصر الساكن والسكون، تبرز قيمته باقتضاء الحركة الإيقاعية له وبدونه تختل، ويرقم العنصر الساكن بالصورة البصرية الآتية "ᵾ"

الإيقاع يقوم من حيث النوعية على مبدأ الوزن، ومن حيث كمية الوزن على مبدأ النسبية، ومن حيث التوزيع على مبدأ النظام والتناسب. [36]

وكلما أعيد الإيقاع سمي دورة...نحو الخفيف، الثقيل، الساكن، الخفيف، تقبل التركيبات الإيقاعية Combinaisons vythmiques، وللإيقاع "بداية، صلب ونهاية". [37]

المقطع:

1- تعريفه:

هو تتابع الأصوات في تيار الكلام له حد أعلى، أو قمة إسماع. وهو أيضا ظاهرة صوتية لا حدود لها. وأن تجمع الفونيمات في مقاطع.

ونعرف أن أفضل من تعرض لبيان قيمة المقطع هو العالم اللغوي "فرديناند دو سوسير" وعرفه بقوله:"إنه الوحدة الأساسية التي يظهر بداخلها نشاط الفونيم". [38]

- ويقصد بهذا القول أنه في المقطع يظهر الفونيم بدور فاعل في حركة الوحدات اللغوية وأبنيتها.

ويعتبر المقطع إحدى اللبنات الأساسية التي تبنى عليها الكلمة فهو بمثابة النواة التي تستقطب من حولها مختلف الأصوات حسبما تمليه القواعد الصوتية. وقد اختلف أراء علماء الصوت في اختيار تعريف مناسب له. اعتقد بعضهم أن المقطع لا وجود له، فهو مصطلح ابتكره المحللون كغيره من المصطلحات لتعين الباحث على تحليل الكلمة إلى أجزاء أصغر منها، ويستند مؤيدوا هذا الرأي إلى الحجة القائلة بأن الرسوم الطيفية التي أخذت أجزاء متعددة من الكلام لم تظهر معالم للمقطع واضحة؛ إذ أن مقاطع الكلمة يتداخل بعضها ببعض ولا يستطيع المحلل أن يضع حدودا فاصلة ثابتة يحدد بها بداية المقطع ونهايته. [39]

---

[36]) نفس المرجع، ص 09.

[37]) نفس المرجع، ص 09.

[38]) عبد القادر عبد الجليل: علم الصوت الصرفي، [د.ط]، 1998، ص 100.

[39]) محمد إسحاق العناني، **دار** وائل النشر، شارع الجمعية الملكية، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص 38.

ومن العلماء من نادى بأن المقطع هو ذلك الجزء من الكلمة الذي تقع عليه النبرة، وهو يتميز عن غيره من أجزاء الكلمة بحركة تشكل نواته، ويكون لهذه الحركة طولا زمنيا يختلف عن الطول الزمني للحركات الأخرى. [40]

- ويعرف المقطع الصوتي عادة بأنه: "عبارة عن كمية من الأصوات تحتوي على حركة واحدة، ويمكن الابتداء بها والوقوف عليها. [41]

إذن فالمقطع الصوتي هو الميزة الصوتية الأكثر بروزا في النص الأدبي الشعري على وجه الخصوص. كما أن طبيعة المقاطع ضرورته جد الإظهار المعاني المختلفة التي يريدها الشاعر من خلال قصيدته ضف إلى ذلك أن طول المقطع وقصر له تأثير على المتلقي.

أنواع المقاطع:

إن المقطع يتكون من عدد من الأصوات الساكن منها والمتحرك، وقد مثلوا للساكن بالحرف (س)، ولحركة القصيرة بالحرف (ح)، والحركة الطويلة (ح ح)، وتأتي هذه المقاطع على نظام خاص لتؤلف الأوزان الشعرية على نوعين.

1- المقطع الطويل: يتألف من صوت متحرك يليه صوت ساكن أو ممدود ويرمز إليه بخط قصير هكذا (-) مثل: ما، مو، مي، قط.

2- المقطع القصير: يتألف من صوت واحد، متحرك غير متبوع بمد أو سكون، ويرمز إليه بحلقة صغيرة هكذا (0) مثل: أي حرف عليه فتحة أو ضمة أو كسرة، ولا يتبعه مد أو سكون كالحرف الأول في كلمة (مدام) والحرف الأول في كلمة (مدارس). [42]

الموسيقى الداخلية:

النبر:

تعريفه: أ- لغة: النبر بالكلام: الهمز، قال: وكل شيء رفع شيئا فقد نبره. والنبر: مصدر نَبَرَ الحَرْفَ يَنْبُرُهُ، نَبْراً همزه.

وقال "ابن الأنباري": " النبر عند العرب، ارتفاع الصوت، يقال نبر الرجل نبرة إذا تكلم بكلمة فيها علو." [43]

---

[40]) نفس المرجع، ص 39.

[41]) رمضان عبد التواب: فصول في فقه العربية، مكتبة الخاخي، القاهرة، ط6، 1999، ص 194.

[42]) د. سميح أبو مغلي: العروض والقوافي، ص 11.

[43]) ابن منظور، محمد بن مكرم الأنصاري: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، ج 6/ط1، 1997، ص 127.

ويذهب "الخليل" في معجمه "العين" إلى أن النبر: "هو الهمزة وكل شيء رفع شيئا فقد نبره".[44]

وعرفه "الزمخشري": " النبر مصدر نَبَرَ يَنْبُرُ نبرا، همزه والمنبور المهموز، ويقال نبر الرجل إذا تكلم." [45]

ب- اصطلاحا:

يشير إليه الدكتور "داود عبده" بقوله: "هو علو في بعض مقاطع الكلمة بالقياس إلى المقاطع الأخرى، يكون مصحوبا أحيانا بارتفاع درجة الصوت وينتج هذا العلو من زيادة اندماج الهواء الخارج من الرئتين حين يشتد تقلص عضلات القفص الصدري، أما ارتفاع درجة الصوت فتنتج من ازدياد النشاط العضلي في الحنجرة عند نطق المقطع المنبور"[46]

ونقصد بالمقطع المنبور، ذلك المقطع أو الصوت الذي يلقى وضوحا سمعيا إذا قورن بغيره من المقاطع أو الأصوات المجاورة في الكلمة أو الكلام.

من البديهي أن يقوم النبر بأداء وظيفة تتصل في المقام الأول بالنظام الصوتي للغة، هذا على مستوى الحدث الكلامي وعلى مستوى الصيغ الصرفية من نحو: فِعْل، وفاعِل، وفعل، بالنبر على الفاء في الأول وعلى الألف في الثانية، وعلى الياء في الثالثة، ويؤدي النبر وظيفة دلالية إضافية عند نطق التراكيب؛ فهناك ما يسمى اليوم بـ (نبر الانفعال).[47]

ويقصد بها كأن يقول أحدهم للآخر "تعال" بلهجة الأمر تارة وبلهجة الاستعطاف تارة أخرى.

ويطلق مصطلح النبرة على المجهود الكلي الذي يبذله المتكلم عند استخدامه لأعضاء النطق ليظهر أحد مقاطع الكلمات على أنه أكثر مقاطع الكلمة أهمية وأقواها لفظا، ويتصف المقطع الذي يلفظ بجهد أكثر من غيره بالمزايا التالية:

- **ارتفاع درجة الصوت:** يلفظ المقطع الذي يحمل النبرة بارتفاع ملحوظ في درجة الصوت في الوقت الذي تلفظ المقاطع الأخرى المجاورة له على درجة صوتية خافتة. فالمقطع الأخير من

---

[44]) الفراهيدي، خليل بن أحمد: كتاب العين، تحقيق مهدي مخزومي وإبراهيم السمرائي، دار الرشد للطباعة والنشر، العراق، ج 7/ط1، 1980، ص 245.

[45]) جار الله محمود بن عمر الزمخشري: أساس البلاغة، دار الفكر، لبنان، [د.ط]، 1979، ص 215.

[46]) نادر أحمد جرادات: الأصوات اللغوية عند ابن سينا، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص 146

[47]) هادي نهر: علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص 53.

الكلمة "مهندسون" يلفظ بدرجة صوتية أعلى من الدرجة التي تلفظ بها المقاطع الثلاثة الأولى "مهند".

- **الطول الزمني:** إن الوقت الذي يستغرقه لفظ المقطع حامل النبرة أطول من الوقت الذي يستغرقه لفظ مقطع غير حامل لها.

- **الشدة:** المقطع الذي يحمل نبرة بدرجة أشد قوة من المقاطع الضعيفة التي لا تحمل النبرة. [48]

أنواع المقاطع في قصيدة "محمود درويش" "برقية من السجن":

المقطع	نوعه	المقطع	نوعه
من	ص س+ ص ل ق+ ص س.	ما رتفعت	ص س+ ص ل ط+ ص س+
آخر	ص س+ ص ل ط+ ص س+		ص س+ ص ل ق+ ص س+
	ص ل ق+ ص س+ ص ل ق		ص ل ق+ ص س
السجن	ص س+ ص ل ق+ ص س+	غير	ص س+ ص ل ق+ ص س+
	ص س+ ص ل ق		ص س+ ص ل ق
طارت	ص س+ ص ل ط+ ص س+	النجوم	ص س+ ص ل ق+ ص س+
	ص ل ق+ ص س		ص ل ط+ ص س+ص ل ق
كف	ص س+ ص ل ق+ ص س+	على	ص س+ ص ل ق+ ص س+
	ص ل ق.		ص ل ط
أشعاري	ص س+ ص ل ق+ ص س+	أسلاك	ص س+ ص ل ق+ ص س+
	ص ل ط+ ص س+ ص ل ط		ص س+ ص ل ط+ ص س+
تشد	ص س+ ص ل ق+ ص س+		ص ل ق.
	ص ل ق+ ص س+ ص ل ق	أسواري	ص س+ ص ل ق+ ص س+
أيديَكم	ص س+ ص ل ق+ ص س+		ص س+ ص ل ط+ ص س+
	ص س+ ص ل ق		ص ل ط.
ريحا	ص س+ ص ل ط+ ص س+	أقول	ص س+ ص ل ق+ ص س+
	ص ل ق+ ص س		ص ل ط+ ص س+ ص ل ق.

[48]) محمد إسحاق العناني: مدخل إلى الصوتيات، دار وائل للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص 85.

على	ص س+ ص ل ق+ ص س+		ص س+ ص ل ق+ ص س+
	ص ل ط	للمحكم	ص س+ ص ل ق+ ص س+
ناري	ص س+ ص ل ط+ ص س+		ص س+ ص ل ق+ ص س+
	ص ل ط		ص ل ق.
أنا	ص س+ ص ل ق+ ص س+		ص س+ ص س+ ص ل ق+
	ص ل ط	الأصفاد	ص س+ ص س+ ص ل ط+
هنا	ص س+ ص ل ق+ ص س+		ص س+ ص ل ق.
	ص ل ط		ص س+ ص ل ق+ ص س+
ووراء	ص س+ ص ل ق+ ص س+	حول	ص س+ ص ل ق.
	ص ل ق+ ص س+ ص ل		ص س+ ص ل ق+ ص س+
	ط+ ص س+ ص ل ق	يدي	ص ل ط.
السور	ص س+ ص ل ط+ ص س+		ص س+ ص ل ق+ ص س+
	ص ل ق	هذي	ص ل ط.
أشجاري	ص س+ ص ل ق+ ص س+		ص س+ ص ل ق+ ص س+
	ص س+ ص ل ط+ ص س+	أساور	ص ل ط+ ص س+ ص ل
	ص ل ط		ق+ ص س+ ص ل ق.
تطوّع	ص س+ ص ل ق+ ص س+		ص س+ ص ل ق+ ص س+
	ص ل ق	أشعاري	ص س+ ص ل ط+ ص س+
الجَبَلُ	ص س+ ص س+ ص ل ق+		ص ل ط.
	ص س+ ص ل ق+ ص س+		ص س+ ص ل ق+ ص س+
	ص ل ق	وإصراري	ص ل ق+ ص س+ ص س+
المغرور	ص س+ ص س+ ص ل ق+		ص ل ط+ ص س+ ص ل ط.
	ص س+ ص ل ط+ ص س+		ص س+ ص ل ط.
	ص ل ق		ص س+ ص ل ق+ ص س+
أشجاري	ص س+ ص ل ق+ ص س+	في	ص س+ ص س+ ص ل ق.
	ص س+ ص ل ط+ ص س+	حجم	ص س+ ص ل ق+ ص س+

	ص ل ط		ص س+ ص ل ق+ ص س+
مذ	ص س+ ص ل ق+ ص س	مجدكم	ص ل ق+ ص س.
جئت	ص س+ ص ل ق+ ص س+		ص س+ ص ل ق+ ص س+
	ص س+ ص ل ق		ص س+ ص ل ط
أدفع	ص س+ ص ل ق+ ص س+	نعلي	ص س+ ص ل ق+ ص س+
	ص س+ ص ل ق+ ص س+		ص ل ق+ ص س+ ص س+
	ص ل ق	وقيد	ص ل ق
مهر	ص س+ ص ل ق+ ص س+		ص س+ ص ل ق+ ص س+
	ص س+ ص ل ق		ص ل ط
الحرف	ص س+ ص س+ ص ل ق+	يدي	ص س+ ص ل ط
	ص س+ ص س+ ص ل ق		ص س+ ص ل ط+ ص س+
		في	ص ل ق
		طول	ص س+ ص ل ق+ ص س+
			ص س+ ص ل ق+ ص س+
		عمركم	ص ل ق+ ص س
			ص س+ ص س+ ص ل ق
			ص س+ ص ل ط+ ص س+
		المجدول	ص ل ق
			ص س+ ص ل ق+ ص س
			ص س+ ص ل ط+ ص س+
		بالعاري	ص ل ط

المقطع	نوعه

أقول	ص س ص ل ق ص س ص ل ط ص س ص ل ق
للناس	ص س+ ص ل ق+ ص س+ ص ل ط+ ص س+ ص ل ق
للأحباب	ص س+ ص ل ق+ ص س+ ص س+ ص ل ق+ ص س+ ص س+ ص ل ط+ ص س+ ص ل ق
نحن	ص س+ ص ل ق+ ص س+ ص س+ ص ل ق
هنا	ص س+ ص ل ق+ ص س+ ص ل ط.
أسري	ص س+ ص ل ق+ ص س+ ص س+ ص ل ط
محبتكم	ص س+ ص ل ق+ ص س+ ص ل ق+ ص س+ ص ل ق+ ص س ص ل ق+ ص س+ ص ل ق+ ص س
في	ص س+ ص ل ط
الموكب	ص س+ ص س+ ص ل ق+ ص س+ ص س+ ص ل ق+ ص س+ ص ل ق.
الساري	ص س+ ص ل ط + ص س+ ص ل ط.
في	ص س+ ص ل ط.
اليوم	ص س+ ص س+ ص ل ق+ ص س+ ص س+ ص ل ق
أكبر	ص س+ ص ل ق+ ص س+ ص س+ ص ل ق+ ص س+ ص ل ق
عاما	ص س+ ص ل ط+ ص س+ ص ل ق+ ص س
في	ص س+ ص ل ط
هوى	ص س+ ص ل ق+ ص س+ ص ل ط
وطني	ص س+ ص ل ق+ ص س+ ص ل ق+ ص س+ ص س+ ص ل ط
فعانقوني	ص س+ ص ل ق+ ص س+ ص ل ط+ ص س+ ص ل ق+ ص س+ ص ل ط+ ص س+ ص ل ط
عناق	ص س+ ص ل ق+ ص س+ ص ل ط+ ص س+ ص ل ق
الريح	ص س+ ص ل ط+ ص س+ ص ل ق
للناري	ص س+ ص ل ق+ ص س+ ص ل ط+ ص س+ ص ل ق

2- التنغيم:

أ- لغة: نغم: النغمة: جرس الكلمة وحسن الصوت في القراءة وغيرها وهو حسن النغمة، والجمع نَغْمٌ. [49]

ب- اصطلاحا:

فهو تغييرات تنتاب صوت المتكلم من صعود إلى هبوط، ومن هبوط إلى صعود لبيان مشاعر الفرح والغضب والنفي والإثبات والتهكم والاستهزاء والاستغراب.

وتسمى النغمة صاعدة إذا تمّ صعودها من أسفل إلى أعلى على المقطع الذي وقع عليه النبر.

والنغمة الهابطة إذا تّم نزولها من أعلى إلى أسفل على آخر مقطع وقع عليه النبر. [50]

- من أجل ذلك كانت علاقة التنغيم بالنبر وثيقة لأنه لا يحدث تنغيم دون نبر للمقطع الأخير من الجملة التي تقع ضمنها الكلمة.

لقد لفت العرب القدامى النظر إلى التنغيم وعدوه "جرس الكلام وحسن الصوت في القراءة وغيرها"، وقد مثل "ابن جني"، وحدد بعض وظائفه بوصفه أحد عناصر تحديد المعنى. وذلك أن تكون في مدح إنسان والثناء؛ فنقول: كان والله رجلا، فتزيد في قوة اللفظ بـ (الله) هذه الكلمة تتمكن في تمطيط الكلام وإطالة الصوت بها وعليها؛ أي: رجلا فاضلا أو شجاعا، أو أكثر بما أو نحو ذلك. [51]

وكثيرا ما لفت النظر إلى التنغيم أصحاب كتب معاني القرآن وإعرابه ومفسروه؛ إذ نألف في مثل هذه المصنفات إشارات كثيرة إلى بعض مظاهر التنغيم في النص المعين، من ذلك قولهم بحذف الاستفهام في نحو قوله تعالى: ﴿فلم جنّ عليه الليل رأى كوكبا قال هذا ربي﴾ [52]

على تقدير الهمزة الإستفهامية، وقوله تعالى: (يا أيها الذين آمنوا لا تتخذوا عدويّ وعدوّكم أولياءَ تُلقونَ إليهم بالمودة). [53]

---

[49]) ابن منظور، محمد بن مكرم الأنصاري: لسان العرب، ص 127.
[50]) ينظر، خليل إبراهيم عطية: في البحث الصوتي عند العرب، دار الحرية للطباعة، بغداد، [د.ط]، 1913، ص 63.
[51]) هادي نهر: علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، ص 52.
[52]) القرآن الكريم، سورة الأنعام، الآية: 76.
[53]) القرآن الكريم، سورة الممتحنة، الآية: 01.

يعتبر التنغيم أحد العناصر الهامة التي يستند منها السامع معلومات قيمة تتعلق بمدلولات الكلام المنقول إليه، والتنغيم في علم الأصوات هو الدراسة التي تعنى بالتغيرات التي تطرأ على حركة النغمات واتجاهاتها من حيث الهبوط أو الصعود أو كليهما، ويعتبر المقطع الوحدة الصوتية الأساسية التي تتركز عليها دراسة التنغيم لاسيما درجة الصوت التي تلفظ عليها، فقد يلفظ المقطع على نغمة عالية أو منخفضة أو على نغمة متقلبة (صعودا ثم هبوطا أو بالعكس)، ويدعى هذا النوع من الصعود والهبوط التنغيم، ولكل لغة من لغات العالم طراز تنغيمي تنفرد به عن سائر اللغات، ويخضع هذا الطراز إلى نظام معين تسير عليه الأنماط التنغيمية في اللغة الانجليزية تتألف من ثلاث درجات: 1- نغمة عالية. 2- نغمة منخفضة. 3- نغمة مركبة من النغمتين العالية والمنخفضة.

عوامل ارتفاع درجة الصوت:

ويعتمد المدى الذي يصل إليه المتكلم في ارتفاع درجة الصوت على عوامل متعددة نذكر منها ما يلي:

1- الطبع: يتصف حادي المزاج عادة ببلوغهم مدى عاليا في ارتفاع درجة الصوت، أما معتدلي المزاج فلا يبلغون إلا حدودا معتدلة تفصل بين أعلى نغمة وأدنى نغمة ممكنة.

2- الجنس: من الثابت علميا أن الصوت عند النساء أعلى مما هي عند الرجال وذلك بسبب قصر أوتارهن الصوتية. [54]

3- الأسلوب: يلعب الأسلوب الذي يتبعه المتكلم في حديثه دورا هاما في تحديد درجة الصوت، فقارئ الشعر أو الخطيب يصل إلى مستويات أعلى من درجة الصوت مما يصل إليه الأشخاص العاديين الآخرين في حديثهم اليومي.

الأغراض التي من أجلها يستعمل التنغيم:

يستعمل التنغيم في حديثنا اليومي لتحقيق أغراض شتى منها اللغوي ومنها النفساني فبالنسبة للأغراض اللغوية فإننا نجد أن التنغيم يستعمل لتمييز أنواع الجملة؛ فالجملة الطلبية مثلا تتميز بوجود نغمة منخفضة على آخر مقطع قوي فيها، والجمل الاستفهامية تتألف من عدد من المقاطع

[54]) محمد إسحاق العناني: مدخل إلى الصوتيات، ص 96.

المتلاحقة والذي يكون آخر مقطع قوي فيها حاملا لنغمة متغيرة الاتجاه (تنخفض أولا ثم تأخذ في الصعود). [55]

وبالنسبة للجانب النفساني فإن التنغيم يستعمل للدلالة على ميول المتكلم المختلفة تجاه المستمع، ومقدار ما يكنه له من حب أو كراهية أو استعلاء أو احتقار أو ما شابه ذلك.

[55]) محمد إسحاق العناني: مدخل إلى الصوتيات، ص 96.

الفصل الثاني:

المبحث الأول:

- الوزن والروي.

- التقطيع العروضي.

- الزحافات والعلل.

المبحث الثاني:

1- القافية:

أ- الحدود الماهية.

ب- حروف القافية.

جـ- أنواعها.

د- عيوبها.

1- الوزن:

لقد اقتضت طبيعة الحياة المعاصرة، فيما اقتضته من تحولات في شتى الظواهر الاجتماعية والحضارية، تطورا في الشعر من حيث الشكل والمضمون؛ فالشعر الحر في هذه الأيام، إذن هو تطور طبيعي ظهر ليتلاءم وحياة العرب في القرن العشرين بعد أن تفتحوا على الغرب وأخذوا عنهم. إلا أن الشعر الحر، كما نعرفه اليوم قد بدأ على يدي "بدر شاكر السياب" و"نازك الملائكة"، ثم لفي رواجا كبيرا لدى الشعراء بعد ذلك.

وللشعر الحر سمات تميزه ومنها أنه موزون: إذ لابد أن يكون الشعر موزونا، ولو أنه شعر حر، ويخطئ من يظن أن الشعر الحر سمي حرا لأنه متحرر من الوزن، فما تحرر من الوزن يعتبر نثرا، ولا يسمى شعرا بأية حال من الأحوال. (56)

ويعتمد أيضا على التفعيلة كوحدة للوزن الموسيقي: وهذا هو الفرق الشكلي بين الشعر الحر والشعر التقليدي؛ فبينما يعتمد الشعر التقليدي على وحدة البيت بحيث يكون في كل بيت عدد متساو من التفعيلات؛ فإن الشعر الحر يعتمد على وحدة التفعيلة، بحيث لا يشترط في الشعر الحر أن تتساوى التفعيلات في كل بيت، وإنما يختلف عدد التفعيلات من بيت لآخر، وقد منح الالتزام بالتفعيلة للشعر الحر موسيقى داخلية تعوض عن موسيقى الأبيات. (57)

والوزن في الشعر قديمه وحديثه عماد لا تقوم دونه قصيدة، ومن أنكر الوزن في شعر التفعيلة كمن ينكر ضوء الشمس في وضح النهار، فهو قائم على الوزن وإن اختلفت تفعيلاته أو تنوعت أو أعيد ترتيبها وتنسيقها. (58)

فلم يعد الشاعر مرتبطا بشكل محدد لنظام البيت التقليدي ذي الشطرين والتفاعيل متساوية العدد، متوازية النسق، وأوضحت موسيقى قصيدة التفعيلة توقيعات نفسية لا مجرد أصوات رنانة تشنق الآذان، ومن هنا فقد احتفظ الشكل الجديد بروح القصيدة التقليدية. (59)

إن القافية والوزن في الشعر شيئان متكاملان، لا يستقيم أحدهما بدون الآخر، والقافية، كما يقول "ابن رشيق" في العمدة، شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، لا يسمى الشعر شعرا حتى يكون له وزن وقافية. (60)

---

[56]) سميح عبد الله أبو مغلي: العروض والقوافي، ص63.

[57]) المرجع نفسه، ص64.

[58]) مختار عطية، موسيقى الشعر العربي، دار الجامعة الجديدة للنشر، الإسكندرية، [د.ط]، 2008، ص232.

[59]) ينظر، موسيقى الشعر العربي، ص233.

[60]) ينظر، العروض والقوافي، ص54.

التقطيع العروضي لقصيدة "برفنة من السجن" مع دراسة البحر والأوزان والقوافي والزحافات والعلل.

من آخر السجن طارت كف أشعاري.

من أأخر سْسجنِ طارت كفُفُ أشعاري.

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

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعل.

تــشدَ أيديكم ريـحا عــلى نــاري.

تشُدْد أيديكم ريحَن علاْ نـــاري.

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

متفعلن فعلن مستفعلن فاعل.

أنا هنا ووراء السور أشجاري.

أناْ هنا ووراء سْسُور أشجاري.

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

متفعلن فعلن مستفعلن فاعل.

تطوْع الجبل المغرور... أشجاري.

تطوْوَع لْجَبَلٌ لْمَغْرُوْرٌ... أشجاري.

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

متفعلن فعلن مستفعـــــــلن فاعل.

مذ جئت أدفع مهر الحرف ما رتفعت.

مذ جئتُ أدفع مهرَ لْحرف مـرْتفعتْ.

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

مستفعلـن فعلن مستفعلـن فعلن.

غير النجوم على أسلاك أسواري.

غَيْرَ لنُجوم علاْ أسْلاك أسْواري.

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

مستفعلن فعلــن مستفعلـن فاعل.

أقول للمحكم الأصفاد حول يدي.

أقول للمحكم لأصفاد حول يدي.

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

متفعلن فاعلــن مستفعلن فعلن.

هذه أساور أشعاري وإصراري.

هذه أساور أشعارِي وإصراري.

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

متفعلن فعلن مستفعلن فاعل

في حجم مجدكم نعلي وقيد يدي.

في حجم مجْدكمْ نعلِيْ وقيْدٌ يَدِيْ.

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

مستفع فاعلن مستفعلن فعلن

في طول عمركم المجدول بالعاري.

في طُوْل عمركمُلمجدول بلعَاري.

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

مستفعلــن فعلن مستفعلن فاعل.

أقول للناس للأحباب: نحن هنا.

أقول لنـاس للأحــباب: نحن هنا.

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

متفعلن فاعلن مستفعلــن فعلن

أسري محبتكم في الموكب الساري.

أسري مَحَبـْبَتِكمْ ف لموكب سْسَاري.

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

مستفعلن فعلن مستفعلن فاعل

في اليوم أكبر عاما في هوى وطني.

فِلـيَوْم أكــبُرٌ عامن في هوىْ وطني.

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

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

فعانقوني عناق الريح للنار.

فعانقوني عناق رريح لنناري.

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

متفعلن فاعلن مستفعلن فاعل.

1/ الروي:

هو الحرف الصحيح آخر البيت، وهو إما ساكن أو متحرك؛ فالروي الساكن يصلح أن يمثله أغلب الحروف الهجائية، وهناك قلة من الحروف لا تصلح أن تكون رويا. والحرف الساكن يدخل ضمنه هذا الحرف المشدد، فإنه يعتبر حرفا واحدا من ناحية العروض والقافية نحو قول الشاعر:

فلك جار ودنيا لم يدم عندها السعد والنحس استمر.

ففي آخر هذا البيت حرف مشدد هو الراء في (استمر) ولكنه مع ذلك يعتبر ساكنا.

الحروف التي لا تصلح أن تكون رويا:

أما الحروف التي لا تصلح للروي؛ فهي حروف المد الثلاثة، الهاء والتنوين ((تنويم الترنم))، وهو الذي يلحق القوافي والمطلقة والسبب الأساسي في منع صلاحية هذه الحروف للروي، أنها تمثل حركة الحرف الصحيح الآخر، ولنتكلم الان عن كل واحد منها على حدا.

1- الألف: وذلك إذا كانت ألف الإطلاق، وهي الناشئة من إشباع حركة الروي التي هي الفتحة، أو ألف التثنية أو الألف المنقلبة عن نون التوكيد الحقيقية، وكذلك التي في كلمة "أنا" والألف الملاحقة "ها" الغائبة.

2- الياء: يشمل ياء الإطلاق، وهي الناشئة عن إشباع حركة إذا كانت هذه الحركة كسرة.

3- الواو: والمراد بها إما واو الإطلاق أيضا وهي الناشئة عن إشباع الروي إذا كانت الحركة ضمة.

4- الهاء: سواء كانت هاء السكت أو هاء الضمير الساكنة أو هاء الضمير المتحركة.

5- التنوين: ولا يثبت التنوين في آخر البيت إلا إذا كان تنوين الترنم.

د- إذا كانت الياء متحركة مع تحرك الحرف الذي قبلها أو سكونه فيتعين أن تكون رويا.

6- الواو:

وذلك إذا كانت أصلية ممدودة وكان الحرف الذي قبلها مضموما مثل: "يرجو، يعفو، يسلو، يدعو، يحبو."

وهي في جميع أحوالها شبيهة بأحوال الياء السابقة.

7- التاء:

المراد بالتاء هنا تاء التأنيث المتحرك ما قبلها؛ أي التي ليس قبلها مد، وذلك مثل: استحلت، زلت، تخلت، دلت، سواء أظلت التاء ساكنة أم حركت بالكسر للإطلاق أم لإتباعها بياء المتكلم ففي مثل هذه الأمثلة التي يلتزم الحرف المتحرك الذي قبل التاء، تعتبر التاء وصلا ويعتبر الحرف الملتزم قبلها رويا، أما إذا اختلفت الحرف الذي قبل التاء؛ أي لم يلتزم فإنه يتعين أن تكون التاء رويا لا وصلا.

8- الكاف:

المراد بالكاف هو كاف الخطاب فإذا لم يكن قبلها مد، فإذا اتخد نوع الحرف الصحيح الذي قبلها؛ أي الملتزم، فإنه يصح اعتبار الحرف رويا والكاف وصلا، ومن ناحية أخرى يصح اعتبار نفسها رويا.

وإذا لم يتخذ نوع الحرف الذي قبل كاف الخطاب فإنه يتعين أن تكون الكاف هي الروي. أما إذا كانت كاف الخطاب مسبوقة بحرف من أحرف المد الثلاثة فإنه يتعين أن تكون الكاف رويا. (61)

من الحروف التي لا تصلح رويا ووصلا نجد: الياء، الهاء، والتنوين، والألف والواو. كمثال عن الهاء:

قال "درويش محمود" في إحدى روائع قصائده:

اشهر وجهك الشعبي فينا واقرأ وصيتك الأخيره. ← هاء السكت[62]

* هاء السكت لا تصلح أن تكون رويا.

التنوين: في قول "درويش":

وتتركني ضفات النيل مبتعدا.

وأبحث عن حدود أصابعي.

---

[61]) عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، لبنان، [دط]، ص 136، 137.

[62]) محمود درويش: رحلة عمر في دروب الشعر، دار فليتص للنشر، ط1، ص 29..

فأرى العواصم كلها زبدا. [63]

فأَرَىْ لعَوَاصِمَ كُلَّهَا زَبَدَنْ. →لا تصلح أن تكون رويا.

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

* زَبَدَنْ: ///0←لا تصلح أن تكون رويا بل الروي هو الدال.

الياء: يقول شاعر:

خلَّ البكاء بموكب الشهداء إن البكاء مطيَّه الضعفاء.

خلَّلَ لبُكاءُ بمَوْكِبِ ششُهَدَاءِ إنَ لبُكاءُ مَطِيْيُهُ ضّضُعَفا ئِيُ.

* الضعفاء ←لضُعَفائِيْ←الياء لا تصلح أن تكون رويا بل الألف لأن الياء ناتجة عن إشباع.

الواو: كذلك الواو من بين الأحرف التي لا تصلح أن تكون رويا في مثل قول أحد الشعراء:

لما تؤذن الذنيا به صروفها يكون بكاء الطفل ساعة يولد.

لمْمَا تْؤَذنُ ذنيا به صروفها يكون بكاء طفل ساعة يولدو.

يُولدُ←يُوْلدْوْ←هذه الواو لا تصلح أن تكون رويا بل الدال هي الروي لأن الواو ناتجة عن إشباع.

الألف: قال شاعر:

وحبَّب أوطان الرجال إليهم مآرب قضاها الشباب هنالك.

وحَبْبَ أوْطانٌ رْرجَال إلْيْهمْ مَآربَ قضَاهشْشَبَابٌ هُنَالِكا.

*هُنَالكَ← هنَالِكا←الألف ليس هو الروي بل الكاف.

الحروف التي تصلح وصلا ورويا:

الأحرف التي تصلح رويا ووصلا بقيود هي: الألف، والواو، والياء، والهاء، وتاء التأنيث، وكاف الخطاب.

والمراد بصلاحيتها للروي والوصل أن الشاعر إن التزم ما قبلها كان ما قبلها هذا رويا، وكانت هي وصلا، وإن لم يلتزم ما قبلها كانت هي رويا ،وفيما يلي تفصيل ذلك:

---

[63]) نفس المرجع، ص 29..

1- الألف: تصلح الألف للروي والوصل، إذا كانت أصلية؛ أي من بنية الكلمة وكان ما قبلها مفتوحا، ومن أمثلة ذلك: الهدى، المنى، الهوى، الضنى، الأسى، جرى، مضى، دعا، عفا، استوى.

فإذا أورد الشاعر في قافية هذه الكلمات ومثيلاتها من الكلمات التي تنتهي بألف أصلية؛ أي من بنية الكلمة ولم يلتزم الحرف الذي قبلها، فإنه يكزن قد اعتبر الألف رويا، وتسمى القصيدة حينئذ مقصورة.

2- الياء:

أ- إذا كانت الياء أصلية ممدودة، وكان ما قبلها مكسورا فإنها تكون صالحة للروي وللوصل؛ فتكون رويا إذا لم يلتزم الحرف الذي قبلها مثل: ((لا يكفي، يرمي، يهدي، يطوي، مبدي، مجدي))، وتكون وصلا إذا التزم الحرف الذي قبلها مثل: ((يحمي، يرمي، يدمي)).

ب- إذا لم تكن الياء أصلية، تعين كونها وصلا وتعين أن يكون الحرف الذي قبلها حينئذ رويا. مثل ذلك: انعمي، مرغمي، مقدمي، لم تعلمي، لا تكتمي،بالدم...أخو المسلم)).

جـ- إذا التزم الحرف الذي قبلها سواء أكانت أصلية أم غير أصلية تعين أن تكون وصلا كذلك وتعين أن يكون الحرف الملتزم قبلها رويا.

إن حروف المد والهاء لا تصلح رويا، ولكن هذا الحكم ليس على الإطلاق، ذلك أنه يمكن أحيانا اعتبار هذه الحروف وصلا وما قبلها رويا، وهي حالات قليلة يمكن اعتبارها رويا بقيود، ومن بين هذه الحروف التي تصلح رويا ووصلا نجد: الألف، الواو الياء، تاء التأنيث، كاف الخطاب.

الألف: قال أحد الشعراء:

وما كل من قول وفى ولا كل من سيم ضفاً أبى.

أبي←الروي.

الياء: يقول "درويش":

وأوضح من مراياها ومشنقتي.

وهمت نعيمة بيضاء تأخذني.

إلى أعلى

كأنني هُذهدٌ، والريح أجنحتي.

نلاحظ من خلال هذه الأبيات أن الياء في هذه الحالة تصلح أن تكون رويا، وذلك لأنها ممدودة وما قبلها مكسور.

تاء التأنيث: قال شاعر:

وما كنت أدري قبل عزه ما البكا ء ولا موجعات القلب حتى توليت.

وكانت لقطع الجبل ينسى وبينها كـــنادرة نـــدوة فـــأوفت وحلت.

التاء: في توليت في الروي وكذلك في حلت.

التقطيع العروضي:

يتألف كلامنا العربي من أصوات، منها ما هو طويل ومنها ما هو قصير، وتسمى هذه الأصوات في علم العروض بالمقاطع، وتأتي هذه المقاطع على نظام خاص لتؤلف الأوزان الشعرية. (64)

وقضية الهجاء في تقطيع العروض لإدراك الوزن في الشعر لم تأخذ حظها في عدد من الدراسات التي رجعنا إليها وإغفالها شكل في تقديرنا بعض النقص فيها، وأدى إلى ما نلاحظه في بعضها من حكم غير منصف في حق القدامى بخصوص عنا يتهم بالتأليف في الموضوع بينما كان اهتمامهم بها جاء مبكرا من أجل أن الشعر (الوزن) قائم على السمع والقراءة على الكتابة ودليلنا على ذلك أن صاحب هذا التأليف يقرر مسائل الهجاء في التقطيع بشكل واضح جدا، وعلى غاية من الإلمام والضبط؛ فهو يقول: "فأما العروض فإنما يعتمد فيها على اللفظ لا على الكتاب، لأن الكتاب للعين واللفظ للأذن، فإذا سمعت مثل الزمان والثواب، فإنك تقطعه على لفظه، فتقول أرْزمان أثْواب، لأن اللام قد أدغمت في الزاي والثاء، فصار الحرف حرفين. وإذا أردت أن تقطع مثل الرحمن قلت: ارْرَحمان، فقطعته على لفظة، وكذلك قولك: هذا اسمك يقول فيه: هاذ سْمُك، ومثل ذلك: فلا اقتحم، تقول فيه: فلقتحم. وأما محمد، فإنك تقول: مُحَمْمَد تجعل الميم المشددة ميمين ولا تعتمد على الوقف في التقطيع ولكن على الإدراج؛ لأنك تقف على كل حرف بالسكون، فإن كان متحركا فينبغي أن ننظر كيف هو في الإدراج، فإن كان ساكنا أقررته على سكونه وإن كان متحركا احتسبته بحركته، والتنوين في تقطيع الأبيات والأجزاء بمنزلة حرف، لأنه إنما تعتمد على اللفظ". (65)

---

(64) سميح عبد الله أبو مغلي: العروض والقوافي، ص11.

(65) ربيعة الكعبي، العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، ص 51.

الوتد المجموع:

وهو المقطع الصوتي المتكون من ثلاثة أحرف الول والثاني متحركا والثالث ساكن ويرمز له بالرمز(//0).

ولو استعرضنا وقوع هذا الوتد المجموع في تفاعيل علم العروض نجده يقع في سبع تفعيلات هي:

فعولن، مفاعيلن، مفاعلتن، فاعلن، فاعلاتن، متفاعلن، مستفعلن. [66]

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

***الوتد المفروق:**

وهو المقطع الصوتي المكون من ثلاثة أحرف، أو لها متحرك وثانيها ساكن وثالثهما متحرك. [67] ويرمز لها بالرمز (//0).

ولو استعرضنا وقوع هذا الوتد المفروق في تفاعيل علم العروض نجده يقع في ثلاث تفعيلات هي: مفعولات، فاع لاتن، مستفع لن.

/0/ /0/ /0/

3- الفواصل:

والفواصل جمع فاصلة، وهي مقطع صوتي يتكون من أربعة أو خمسة أحرف أما الأربعة فثلاثة منها متحركة يليها حرف ساكن ويسمى الفاصلة الصغرى.

أما الخمسة فهي أربعة متحركات متتالية يليها حرف ساكن وتسمى " الفاصلة الكبرى".

* **الفاصلة الصغرى:** وتتكون من سبب ثقيل (//)+ سبب خفيف (/ 0) ويرمز لها بالرمز (/// 0).

ولو استعرضنا وقوع هذه الفاصلة في تفاعيل علم العروض نجدها تقع في تفعيلتين هما: مفاعلتن . متفاعلن. [68]

0/// 0///

* **الفاصلة الكبرى:** وتتكون من سبب ثقيل (//)+ وتد مجموع (// 0)، ويرمز لها بالرمز (////0)، ولو استعرضنا وقوع هذه الفاصلة في تفاعيل علم العروض نجدها لم ترد كاملة في أي من هذه التفاعيل، وإنما ترد مكوناتها فقط وهي السبب الثقيل (//) والوتد المجموع (//0) كما تقدم. [69]

---

[66]) مختار عطية، موسيقى الشعر العربي، دار الجامعة الجديدة للنشر، الإسكندرية، [د.ط]، 2008، ص75.

[67]) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 18.

[68]) مختار عطية، موسيقى الشعر العربي، ص 75.

- وحتى يتيسر حفظ قاعدة الأسباب والأوتاد والفواصل برموزها ومقاطعها يمكن أن نجمعها في الجملة الآتية:

لم أر على مظهر جبل سمكة. (70)

لم أر علا ظهر جبلن سمكتن.

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

— — — — — — —

س خ / س ث /وتد مجموع / وتد مفروق/ فاصلة صغرى/ فاصلة كبرى

ونقوم بتوضيح ذلك من خلال أمثلة من قصيدة "برقية من السجن" لمحمود درويش.

من آخر السجن طارت كف أشعاري.

من أأخِرِ سْسِجْنِ طارتْ كفُفٌ أشْعَارِي.

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

— — — — — — — — — —

س خ ومف س خ س خ ومج س خ ومف س خ س خ س خ

تشدُّ أيدكم ريحا على ناري.

تَشْدُدْ أَيْدِكُمْ رِيْحَنْ عَـلا نَارِيْ.

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

— — — — — — — —

ومج ومج ف ص س خ سخ ومج س خ س خ

الفاصلة الصغرى ///0 تتكون من (//) سبب ثقيل و(/0) سبب خفيف.

يتألف المقطع العروضي من حرفين على الأقل، وقد يزيد إلى خمسة أحرف والعروضيون يقسمون التفاعيل التي يتكون منها أوزان الشعر إلى مقاطع تختلف في عدد حروفها وحركاتها وسكناتها، وفيما يلي تفصيل هذه المقاطع: (71)

1- الأسباب:

الأسباب جمع سبب، وهو مقطع صوتي من مقاطع صوتية تحتويها البنية العروضية أو التفعيلة العروضية، وهو يتكون من حرفين، وينقسم إلى قسمين:

---

[69]) ينظر، موسيقى الشعر العربي، ص75.

[70]) نفس المرجع، ص76.

[71]) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 18.

* **السبب الخفيف:** وهو يتألف من حرفين أولهما متحرك وثانيهما ساكن [72]، ونرمز له بالرمز (/0)؛ حيث تدل العلامة الأولى على الحركة والثانية على السكون.

* **السبب الثقيل:** وهو ما يتألف من حرفين متحركين ونرمز له بالرمز (///)، وإذا استعرضنا وقوع هذا سبب الثقيل في تفاعيل علم العروض نجده يقع في تفعيلتين هما:

مفاعلتن: ويمثل السبب الثقيل في المقطع (عَلَ).

//

متفاعلن: ويمثل السبب الثقيل في هذا المقطع (مُتَ).

//

2- الأوتاد:

الأوتاد جمع وتد، وهو مقطع صوتي يتكون من ثلاثة أحرف اثنين متحركين يتبعهما ساكن، ويسمى "الوتد المجموع"، أو اثنين متحركين يتوسطهما ساكن، ويسمى "الوتد المفروق". [73]

الزحافات والعلل:

الزحاف: كما عرفه العروضيون، تغيير يحدث في حشو البيت غالبا، وهو خاص بثواني الأسباب، ومن ثمة لا يدخل الأوتاد، ودخوله في بيت من القصيدة لا يستلزم دخوله في بقية أبياتها.

والعروضيون يربطون الزحاف بالتفعيلة لا بالبيت، فنجد البسيط مثلا يشتمل على التفعيلة (مستفعلن)، وهذه يجوز حذف ثانيها، وهذا الزحاف يسمى "الخين"، كما يجوز حذف رابعها، وهذا الزحاف يسمى "الطي" وأحيانا يجوز حذفهما معها، وهذا الزحاف يسمى "الخبل".

ولكن العروضيون عندما ربطوا الزحاف بالتفعيلة لا بالبحر جعلوا للبسيط والرجز والمسرح والسريع تفعيلة هي (مستفعلن)، وجعلوا للخفيف والمجتث تفعيلة خاصة (مستفع لن)، وهكذا نرى أن الزحاف يرتبط بالتفعيلات لا بالبحور، وهذه التفعيلات عشر (10). [74]

أنواع الزحافات:

1- الإضمار: وهو تسكين الثاني المتحرك، وذلك يكون في (متفاعلن).

---

[72]) نفس المرجع، ص 18.

[73]) ينظر، موسيقى الشعر العربي، ص72.

[74]) ينظر، علم العروض والقافية، ص 175.

2- الخبن: وهو حذف الثاني الساكن.

3- الطي: وهو حذف الرابع الساكن، يشترط ان يكون ثاني سبب.

4- الوقص: وهو حذف الثاني المتحرك، وذلك يكون في (متفاعلن) فقط؛ فتصير بالوقص (مفاعلن).

5- العصب: وهو إسكان الخامس المتحرك، وذلك يكون في (مفاعلتن) بتحريك اللام؛ فتصير بالعصب (مفاعلتْن) بتسكين اللام.

6- القبض: وهو حذف الخامس الساكن.

7- الكف: وهو حذف السابع الساكن "بشرط أن يكون ثاني سبب".

8- العقل: وهو حذف الخامس المتحرك، وذلك يكون في (مفاعلتن) فقط؛ فتصير (مفاعتن) وتحول إلى (مفاعلن). [75]

1- البحر:

القصيدة من البحر البسيط: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن.

- الزحافات والعلل في القصيدة:

*** الزحاف:**

- الخبن: ويكون بحذف الثاني الساكن في (مستفعلن) أصبحت (متفعلن). و(فاعلن) أصبحت (فعلن).

*** العلل:** -علل النقص.

- **القطع:** وهو حذف ساكن الوتد المجموع مع تسكين ما قبله ففي التفعيلة: (فاعلن) بعد وقوع القطع تصير (فاعلْ).

- **الحذذ:** وهو حذف وتد مجموع من التفعيلة (مستفعلن) تصير بعد وقوع الحذذ (مستفع).

العلل العروضية:

العلة العروضية: هي كل تغيير يطرأ على تفعيلة العروض أو الضرب، وإذا ورد هذا التغيير في أول بيت من القصيدة، إلتزم في جميع أبياتها ويشترك مع العلة في هذا الحكم بعض أنواع الزحاف، ولما كان العروضيين قد ربطوا الزحاف والعلة بالتفعيلة؛ فإنهم أوجدوا نوعا

---

[75]) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 176.

أطلقوا عليه "الزحاف الجاري مجرى العلة"، وهذا الزحاف قد يكون، وحدد في التفعيلة، وقد يصاحبه نوعا من أنواع العلة.

أقسام العلة:

العلة في العروض قسمان: علة زيادة وعلة نقصان.

1- علة الزيادة: وتكون هذه العلل بزيادة حرف واحد أو حرفين في بعض الأضرب، وهي ثلاث كالآتي:

أ- التذييل: وهو زيادة حرف واحد على ما آخره وتد مجموع ويدخل في البحور التالية:

- المتدارك فتصير← فاعلن فاعلان.
- الكامل فتصير← متفاعلن متفاعلان.
- مجزوء البسيط← مستفعلن مستفعلان.

ب- الترفيل: الترفيل هو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع، ويدخل على البحور التالية:

- المتدارك فتصير← فاعلن فاعلاتن.
- الكامل فتصير← متفاعلن متفاعلاتن.

جـ- التسبيغ: زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف، وذلك يكون في بحر واحد هو الرمل، وفيه تتحول (فاعلاتن) إلى (فاعلاتان).

2/ علل النقص:

وتكون هذه العلل بنقصان حرف أو أكثر من العروض والضرب أو إحداهما، وأحيانا لا يرد البحر إلا بهذا النقصان كما في الوافر.

أنواعها:

أ- القطف: إجتماع العصب مع الحذف.

ب- الحذف: هو إسقاط السبب الخفيف مع آخر التفعيلة وتدخل في :

- فعولن تصير(بعد الحذف) ← فعو، وتنقل إلى (فعَل) بتحريك وسكون اللام.
- مفاعيلن بعد الحذف(مفاعي) وتنقل إلى (فعولن ومفاعل) بسكون اللام.
- فاعلاتن بعد الحذف (فاعلا) وتنقل إلى (فاعلن).

جـ- القطع: وهو حذف ساكن الوتد المجموع، وإسكان ما قبله، وذلك يكون في:

- فاعلن تصير بعد القطع (فاعلْ) بسكون اللام وتنقل إلى (فعَلن).

- مستفعلن ← (مستفعلْ) وتنقل إلى (مفعولن).

- متفاعلن ← (متفاعلْ) وتنقل إلى (فعلاتن).

د- القصر: وهو حذف ساكن السبب الخفيف، وإسكان ما قبله وبذلك يكون:

- فعولن تصبح بعد القصر (فعولْ) بسكون اللام.

- فاعلاتن ← فاعلاتْ وتنقل إلى (فاعلان).

- مستفع لن ← مستفع لْ وتنقل إلى (مفعولن).

هـ- البتر: وهو إجماع القطع مع الحذف، وذلك يكون في:

- فعولن: فالحذف الذي هو إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة تصير (فعولن) (فعو) وبالقطع الذي هو حذف ساكن، الوتد المجموع وإسكان قبله تصير (فعو) (فع) بسكون العين.

و- الحذذ: وهو حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة ويكون في:

- متفاعلن: تصير بالحذذ (متفا) وتنقل إلى (فعَلْنْ) بتحريك العين وهذا خاص بالبحر الكامل.

ي- الصَّلع: وهو حذف الوتد المفروق من آخر التفعيلة، ويكون في (مفعولات) وبالصلح تصير (مفعو) وتنقل إلى (فعْلن) بسكون العين، وهذا خاص بالبحر السريع.

ر- الوقف: وهو إسكان السابع المتحرك، ويكون في (مفعولات) بضم التاء فتصير بالوقف (مفعولات) بسكون التاء.

ز- الكسف: وهو حذف السابع المتحرك، ويكون كذلك في (مفعولات) فتصير بالكسف (مفعولا) وتنقل إلى (مفعولن). [76]

[76]) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 183. 184.

القافية:

يعرف علماء العروض القافية بأنها: هي المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة؛ أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت.

فأول بيت في القصيدة الشعر "الملتزم" يتحكم في بقية القصيدة من حيث الوزن العروضي، ومن حيث نوع القافية.

فإذا فرضنا أن الشاعر أنهى مطلع قصيدته؛ أي البيت الأول منها بكلمة مثل: "الوطن" بسكون النون، فإنه يتحتم عليه أن يختم بقية أبيات القصيدة بنون ساكنة مثل: الزمن، الشجن، الوسن، والفتن...

أما إذا أورد النون في "الوطن" محركة بالكسر البيت الأول فإن عليه أن يلتزم كسر النونات، فيما يلي من الأبيات وفي هذه الحالة يكون الشاعر قد أوجب على نفسه حيال القافية شيئين.

أ- النون:

ب- وكونها محركة بالكسر.

وكذلك الحال إذا أورد النون مضمونة أو مفتوحة فإن نوع الحركة يتحتم في بقية القصيدة.

وقد يلجأ الشاعر إلى تنسيق نغم القافية بإتباع طريقة أخرى، وذلك بأن يجعل بين المد الذي قبل النون حرفا صحيح، كما في كلمة مثل: (الباطن، الخازن، القاطن والساكن)، وكل ما تقدم مبني على أساس أنه اختار حرف النون، لتكون مركزا للقافية؛ فالقافية إذن تشتمل على حرف بوضع معين، وعلى حركات بوضع معين كذلك، لها في كلتا الحالتين صفات خاصة ينبغي مراعاتها؛ فإذا تخلفت بعض خصائص والقافية تنتج عن ذلك عين من عيوب القافية، ومن هذا تتحدد مباحث القافية كعلم قائم بنفسه وهي: حروف القافية، وحركات القافية وعيوب القافية. [77]

إن الشعر خزانة العرب، وسجلهم التاريخي الحافل بالمآثر، به حفظت الأنساب، ومنه تعلمت اللغة، وهو حجة فيما أشكل من غريب كتاب الله، وغريب حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم، وحديث صحابته التابعين، هذا ما قيده ابن فارس [78] والسيوطي عن ابن عباس يقيد القول:

---

[77]) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 183. 134.

[78]) عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصوتية (موسيقى الشعر العربي)، ط1، 2010-1431، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ص 357،[منقول عن الصحابي في فقه اللغة ص 275.]

"إن الشعر ديوان العرب، فإذا خفي علينا الحرف من القرآن الذي أنزله الله بها، رجعنا إلى ديوانها، فالتمسنا معرفة ذلك منه". [79]

ولا بد للعربي وهو يحسن هذا الفن، ويبدع فيه، أن يكون دراية من أدوات صنعته، والقافية أحد عناصره المهمة؛ حيث تتبوأ دورها في الإيقاع والتطريب والترنم، مما يسجل بعدا وظيفيا بينا في الأداء الإنشادي والتأثر وبلوغ المقاصد والغايات.

وعلى هذا فإن العرب كانت تعرف القافية والروي، بل إنها وقفة على جوانب من العيوب التي تعتريها، كالإقواء، والسناء والإكفاء، واعتبروا ذلك مما يخل بالوزن وبمكانة الشاعر الاجتماعية.

إن انتشار الشعر في البيئة العربية وسع الاهتمام بالقافية، ويبدو أن الخليل بن أحمد الفراهيدي، كان قد صنع جوانب مهمة منها، وقف على البعض.

الحدود الماهية:

اعتمدت حدود القافية وماهيتها على نفس المبدأ الذي سارت عليه حركة الوحدات الإيقاع وهو الحركة والسكون.

* والقافية عند الخليل: "ما بين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن". [80]

* ويورد أبو يعلي التنوخي تعريفا آخر للقافية عن الخليل: "من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن". [81]

وعلى هذا تكون صياغة الخليل للقافية، وفق المنظور القطعي، أنها مجموعة المقاطع التي تبدأ بأول متحرك قبل آخر ساكنين في وحدة المبنى:

ولـيس بـعامر بـنيان قـــوم إذا أخـلاقهم كـانت خـــرابا.

ولو كانت الأرزاق تقسم بالجحى هلكن إذن من جهلهن البهائم.

---

[79]) نفس المرجع، [منقول عن الإتقان في علوم القرآن 419/1].

[80]) عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصوتية (موسيقى الشعر العربي)، [منقول عن كتاب القوافي، الأخفش (8) مختصر القوافي ابن جني (188)، الوافي في العروض والقوافي (220).]

[81]) نفس المرجع، ص 358،[نقل عن كتاب القوافي. التنوخي (59).]

والقافية لغة: مؤخر العنق، وآخر كل شيء. والشعر: الحرف التي تبدأ بمتحرك يليه آخر ساكنين في آخر البيت، تقول: قفوت فلان، إذا تبعته والقافية صورة صوتية، عليها ينهض الإيقاع وتطرد بانتظام في نهايات الأنساق الإيقاعية وتتولد ضمن حدود زمنية بينة.

وهي وإن كانت جزء من حدود الإيقاع الحاصل من توالي الوحدات إلا أنها تحتل مركز الصدارة في مسارات الضبط وتوجه الانسجام الصوتي صوب إثراء الجانب الوظيفي لنغم وحدة المبنى وتركيب القصيدة، والقافية (ضبط الإيقاع)، ولذا أطلق عليها (حافز الشعر)، وعليها تقف العناصر الأخرى، وتجري في مستقرها موسيقية الشاعر.

حروف القافية:

تتكون القافية من حرف أساسي، ترتكز عليه يعرف باسم "الروي"؛ فالروي هو آخر حرف صحيح في البيت، وعليه تبنى القصيدة، وإليه تنتسب فيقال: قصيدة ميمية أو نونية أو عينية، إذا كان الروي فيها ميما أو نونا أو عينا.

والروي وحده هو أقل ما تتألف منه القافية، وذلك عندما يكون الروي ساكنا؛ فإذا زاد الشاعر شيئا آخر فإن بهذه الزيادة اصطلاحات خاصة هي:

أ- الوصل: ويكون بإشباع حركة الروي؛ فيتولد من هذا الإشباع حرف مد. أو يكون بهاء بعد الروي.

ب- الخروج: بفتح الخاء ويكون بإشباع هاء الوصل.

جـ- الردف: ويكون حرف مد قبل الروي مباشرة أو حرف لين.

د- التأسيس: وهو حرف مد بينه وبين الروي حرف صحيح.

إذن فالروي هو عماد القافية ومركزها وما عداه من الوصل، والخروج والردف والتأسيس يدور حوله. [82] نحو قول "درويش" في إحدى قصائده:

وليكن

لا بد لي...

لا بد للشاعر من نحي جديد.

↑التأسيس

سجل

---

[82]) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 136.

أنا عربي

أنا اسم بلا لقب

صبور في بلاد كل ما فيها ←هاء بعد الروي ⇒ وصل.

يعيش بفورة الغضب

جذوري

قبل ميلاد الزمان رسَّتْ

وقبل تفتح الحقب

وقبل السرو والزيتون

...وقبل ترعرع العشب

أبي..من أسرة المحراث

↑الردف

لا من مادة نُجُبِ

وجدي كان فلاحا ←وصل

بلا حسب... ولا نسب !

يعلمني شموخ الشمس قبل قراءة الكتب

وبيتي كوخ ناطورٍ. (83)

1- الوصل:

هو صوت الهاء الذي يأتي بعد صوت الهاء الذي يأتي بعد صوت الروي المتحرك، أو هو الصائت الطويل الناتج من حالة إشباع الصائت القصير المعلق على حرف الروي، وأهمية الوصل يلزمه؛ فهو كصوت الروي إذا وجد في بيت وجب لزومه في سائر أبيات القصيدة. وسمي بصوت الوصل لاتصاله بصوت الروي، وسمي الصائت الطويل المعلق على هاء الوصل نفاذا لأنه ينفذ إلى صوت الخروج وأصوات الوصل أربعة:

- الأصوات الصائتة الطويلة: الألف، الواو، الياء.

- الصامت الحنجري: الهاء.

(83) محمود درويش: رحلة عمر في دروب الشعر، ص 127..

أما الصوامت الثلاثة فإنها تتبع صوت الروي الصامت نحو:

كتابا←الباء صوت الروي←الألف صوت الوصل.

أصابع←العين صوت الروي←الصائت القصير (الضمة) بعد الإشباع يصبح طويلا (الواو) هو صوت الوصل.

* **الوصل بهاء:** يكون بهاء ساكنة أو محركة بعد حرف الروي؛ فمثال الهاء الساكنة التي تلي حرف الروي قول "أحمد شوقي":

كان شعري الغناء في فرح الشر ق وكان العزاء في أحزانه.

قد قضى الله أن يؤلفنا الجـــرو حٌ وأن نلتقي على أشجانه.

* ومثال الوصل بهاء متحركة التي تلي حرف الروي قوله أيضا:

لـبنان والخلد اختـراع الـله لـــم يُوسَمْ بأزين منهما ملكوته.

هو ذروة في الحسن غير مرومة وذرا البراعة والحجا بيروته.

2- صوت الخروج: هو صوت صائت طويل (ألف، واو، ياء) إما أن يأتي بعدها الوصل أو ينتج من إشباع الصائت القصير بعدها الوصل مثل:

قتّالها ←اللام صوت روي. الهاء صوت وصل، الألف صوت الخروج.

3- صوت الردف:

صوت صائت طويل، تسبقه حركة من جنسه: ألف/فتحة، الواو المدية، الضمة الياء المدية (الكسرة، أو صائت طويل تسبقه حركات ليست من جنسه، ويأتي قبل الروي، وقد سمته العرب "ردفا" لوقوعه قبل الروي مباشرة، كالردف خلف راكب الدابة مثل:

جنوب ←الباء صوت روي، الواو المدية، صوت الردف.

4- صوت التأسيس:

هو صوت الألف الذي يفصل بينه وبين صوت الروي صوت واحد متحرك، وإنما سمي تأسيس لأن الألف على القافية كأنها أسٌ لها، وتسمى فتحة ما قبل الألف بالرس. والتأسيس أحد عناصر القافية، والصوت الثالث قبل صوت الروي وهو معه من كلمة واحدة نحو:

المنازل ←اللام صوت الروي←الزاي صوت الدخيل←الألف صوت التأسيس.

5- صوت الدخيل:

هو الصوت الذي يقع بين التأسيس والروي، ويجوز أن يأتي الدخيل مفتوحا أو مضموما، والدخيل في القافية، كالدخيل في القوم، لا يلتزم به. ويختلف من قافية إلى أخرى مع وجوده بين حرفين غير مختلفين، وهما التأسيس والروي، وحركته تسمى "الإشباع" تشبيها لها بحركة حرف الروي، وقد اشترط أهل العروض توحد هذه الحركة.

6- الردف:

هو حرف مد يكون قبل الروي سواء أكان هذا الروي ساكنا أو متحركا؛ فمثال الردف الساكن المسبوق بردف؛ أي بحرف مد أيا كان نوعه كلمات نحو: جناب، رحاب، شباب، قلوب،...فالباء في هذه الكلمات روي ساكن مسبوق بردف يتمثل في أحرف المد الثلاثة. [84]

أثر تكرار الروي في القصيدة:

تكرر صوت "الراء" في النص حوالي 27، منها 09 كروي؛ أي بنسبة 9، وهذا يعني أن الصوت يلقي بظلاله على الخطاب، ونحن نعلم أن الشاعر إذا اختار رويا لقصيدته لم يزل هذا الصوت عالقا بذهنه، بقصد أو عن غير قصد، ولعل لهذا أثر في المتلقي الذي يعترضه هذا الصوت محملا بتلك الإيحاءات التي بيناها سلفا، لكأن هذا الحرف إشارة مرور تذكر القارئ – دوما- جم الفجيعة ومدى الأسى المبثوث في الخطاب.

أنواع القافية:

إن تقييد القافية وإطلاقها مرتبط بسكون الروي أو حركته؛ فالقافية المقيدة هي ما كانت مردفة كما في الكلمات التالية: زمان، حنان، عيون، قرون، مر السنين، مجد الخالدين، أم كانت خالية من الردف، كما في الكلمات: "حسن، وطن محن"، بسكون النون.

والقافية المطلقة هي ما كانت متحركة الروي؛ أي بعد رويها وصل بإشباع "الأمل، العمل، البطل" بالكسر والضم، ومثل: الأملا والعملا والبطلا بالفتح.

وكذلك من القافية المطلقة ما وصلت بهاء الوصل سواء أكانت ساكنة؛ أي بلا خروج، أم كانت متحركة؛ أي ذات خروج.

* القافية المقيدة: وهي صفة لا زمت القوافي ذات الروي الساكن.

---

[84]) محمود درويش: رحلة عمر في دروب الشعر، ص 138..

* القافية المطلقة: وهذا اللون تكون معه القافية متحركة؛ أي أن حرف الروي فيها قد تلازمه الضمة أو الفتحة أو الكسرة.[85]

حركات القافية:

عرفنا فيما تقدم أن القافية تشتمل على حروف بوضع معين، وعلى حركات ولكن الكلام عن القافية لا يكون كافيا إلا إذا عرفنا حركات هذه الحروف، ذلك لأن حركات القافية مرتبطة ارتباطا وثيقا بحروف في الغالب، وهذه الحركات هي:

1- المجرى: وهو حركة الروي المطلق، وذلك كفتحة الميم من "صامتا" وكسرة اللام من على "جبل".

2- النفاذ: وهو حركة هاء الوصل، وذلك كفتحة الهاء في شعارها وضمتها في "شعاره" وكسرتها في "شعاره".

3- الحذو: وهو حركة الحرف الذي قبل الردف، وذلك كفتحة القاف في "القاضي".

4- الإشباع: هو حركة الدخيل، وذلك ككسرة القاف في "يعاقبه".

5- الدس: وهو حركة ما قبل التأسيس، وذلك كفتحة العين في "المعابد".[86]

6- التوجيه: وهو حركة ما قبل الروي المقيد، وذلك كفتحة الراء في "العرب" بتسكين الباء.

عيوب القافية:

رأينا فيما سبق أن الشاعر لا بد له أن يلتزم في القافية حروف معينة وحركات معينة، إذا أخل بها وقع في عيب القافية، وهذه العيوب كثيرة أهمها أربعة فوضعها فيما يلي:

1- التضمين: هو أن يتضمن البيت الثاني معنى البيت الأول، وليس هذا ما تكلم عنه أهل البلاغة ونعتوه بالتضمين البديعي، إنما هو عيب آخر من عيوب القافية سجله أهل اللغة على صناعة الشاعر.

2- الإبطاء: تكرار القافية في قصيدة واحدة. وبدلالة واحدة وليس منه إذا كانت بدلالتين مختلفتين، أو كان التباعد بينهما في أكثر من سبعة أبيات وعدَ بعض المسميات لأغراض سياقية إلا يعد إبطائيا.

3- **الإقواء:** اختلاف حركة الروي في قصيدة واحدة.

---

[85]) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 164.

[86]) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 165.

4- الإكفاء: عيب آخر سجل على الشاعر في ركوبه بحر القصيدة وهو تعدد حروف الروي، والإكفاء لغة: القلب والانزياح عن مسلك الروي الموحد مما يعد فسادا في آخر الشعر.

5- الإيجازه: رديف الإكفاء، إلا أنه يحدث مع الأصوات المتباعدة المخرج والصفة الصوتية.

6- **التحديد:** هو عيب آخر من العيوب التي تركب قصيدة الشاعر، وهو يعكس جوانب الاضطراب في بناء الوحدة الإيقاعية الأخيرة في كل من العجز والشطر، ليس من باب الاختلاف الإيقاعي، إنما في الكلم المقطعي كأن تختلف الحركة والسكون وهي تنتقل وسط تفعيلة (فعلن).

7- السناد: اختلاف ما يراعي قبل الروي من الحركات وحروف المد وهو عيب يؤثر على الشاعر حين بناء القصيدة ويراه الرماني، وهو ما أفاد "ابن رشيق" الاختلاف بحركة أو بحرف قبل روي أو بعده. [87]

أنا امرأة، لا أقل ولا أكثر.
أعيش حياتي كما هي.
خيطا فخيطا
وأعزل صوفي، لألبسه، لا
لأكمل قصة ((هو مير))، أو شمسه
وأرى ما أرى
كما هو، في شكله
بيد أنّى أحدقّ ما بين حين. [88]

* فهنا في هذه القصيدة نلاحظ أن "درويش" قد غير في حرف الروي؛ إذ نجده لا يستعمل روي واحد بل تعددت حروف الروي، وهذا ما يسمى بالإكفاء.

أما عن الإبطاء نجد الشاعر يقول:

يجيئون
أبوابنا البحر، فأجأنا المطر، لا إله سوى الله.

---

[87]) عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية، موسيقى الشعر العربي، ص 379.
[88]) محمود درويش: رحلة عمر في دروب الشعر، ص 127..

الفصل الثالث:

المبحث الأول:

1- مفهوم الصوت:

أ- لغة.

ب- اصطلاحا.

2- دراسة صوتية للقصيدة.

المبحث الثاني:

1 - مفهوم الدلالة:

أ- لغة.

ب- اصطلاحا.

2 - مفهوم الرمز.

3- التطبيق على القصيدة.

تعريف الصوت:

أ- لغة: صوت: الصَوتُ الجَرْسٌ، معروف، مذكر، فأما قول "رويشد بن كثير الطائي":

يا أيها الراكبُ المُزجي مَطِيَّتَهُ

سائلْ بني أسَدٍ: ما هذه الصَّوتُ؟

فإنما أنّثهُ؛ لأن أراد به الضوضاء والجلبة، على معنى الصَّيحة أو الإستغاثة، قال "ابن سيدة": وهذا قبيح الضرورة، أعني تأنيث المذكر لأنه خروج عن أصل إلى فرع، وإنما المستجاز من ذلك رد بتأنيث إلى التذكير لأن التذكير هو الأصل، بدلالة أن الشيء مذكر، وهو يقع على المذكر والمؤنث.

- وكل ضرب من الغناء صوتٌ، والجمع أصوات، وقوله عز وجل: << وَاسْتَفْزِزْ مَنْ اسْتَطَعْتَ مِنْهُمْ بِصَوْتِكَ >>، قيل بأصوات الغناء والمزامير. (89)

ب- اصطلاحا:

يصور الصوت عن أي شيء يسبب اضطرابا أو تنوعا اهتزازيا ملائما في ضغط الهواء، مثل الشوكة الرنانة، وأوتار العود، والحبال الصوتية عند الإنسان وغيرها مما يمكن لهذه أن تتحرك في توزعات اتجاهية متنوعة فتحدث في حركتها ضغطا للهواء المحيط، مما يؤدي إلى إنتاج أصوات تسبب تباينا في ضغط الهواء؛ فالصوت يحدث نتيجة مصدره أو ذبذبته، ولكن من الصعب رؤية الذبذبات في سرعتها، إلى إذا كانت بطيئة، حينذاك يمكن للعين رؤيتها واستشعارنا للذبذبات، يتم من خلال ملامستها الخفيفة للجسم وهو في حالة اهتزاز، كحالة الشوكة الرنانة، وهذا يؤدي إلى إيقافها باعتبار تلك الملامسة جسما مضادا أو معاكسا لتيار الذبذبات، وهذا ما يؤدي إلى توقف الصوت. (90)

دراسة مجموع التكرارات ونسبها في قصيدة "برقية من السجن" لـ "محمود درويش":

الحروف	عدد التكرارات	النسبة %
- الراء (ر).	27	13.23

(89) خالد رشيد القاضي: لسان العرب، ج7/ ط1، 2006، بيروت لبنان، ص 401.

(90) عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010، ص 46.

- الميم (م).	19	9.31
- الهمزة (ء).	19	9.31
- اللام (ل).	18	8.82
- النون (ن).	17	8.33
- العين (ع).	11	5.39
- الفاء (ف).	11	5.39
- الواو (و).	10	4.90
- الجيم (ج).	09	4.41
- الدال (د).	09	4.41
- الكاف (ك).	09	4.41
- السين (س).	08	3.92
- الحاء (ح).	08	3.92
- الياء (ي).	05	3.92
- التاء (ت).	05	2.45
- الشين (ش).	03	2.45
- الهاء (هـ).	03	1.47
- الطاء (ط).	02	1.47
- الصاد (ص).	02	0.98
- الذال (ذ).	01	0.98
- الخاء (خ).	00	0.49
- الظاء (ظ).	00	00
- الضاد (ض).	00	00
- الثاء (ث).		00

صفات الأصوات:

1- الجهر والهمس:

مجموع الأصوات المجهورة	نسبتها%	مجموع الأصوات المهموسة	نسبتها %
122	76.57	52	23.42

الجهر هو رفع الصوت والهمس إخفاؤه، ويكون الصوت مجهورا إذا أشبع الاعتماد في موضعه؛ فمن إشباع الاعتماد يحصل ارتفاع الصوت [91] وهذا ما نلمسه في شعر "درويش"؛ حيث رفع الصوت بالحرف بحيث يخرج الصوت المجهور من الصدر والمهموسة من مخارج الفم مما يكسبها ضعفا.

وقد استعمل "محمود درويش" الأصوات المجهورة بنسبة أكبر من المهموسة لقوة تلك الحروف ووضوحها.

2- الشدة والرخاوة:

مجموع الأصوات الشديدة	نسبتها %	مجموع الأصوات الرخوة	نسبتها %
54	37.24	91	62.75

الشدة هي عدم جريان الصوت وانحباسه عن النطق بالحرف لكمال الاعتماد على المخرج، بينما الرخاوة جريان الصوت عند النطق بالحرف، وقد استعمل "درويش" في قصيدته الحروف الرخوة بنسبة 62.75% لجريان الصوت عند النطق بالحرف ونلاحظ أن حروف اللين تؤدي الغرض الموسيقي المنشود.

- استعمل "محمود درويش" حروف ذات وقع نغمي منها حرف الميم بحيث تكرر (19) مرة في القصيدة، وهذان الحرفان يعتبران من أهم حروف الترنم في العربية؛ فقد أكثر "درويش"

[91]) ينظر. هادي نهر: علم الأصوات النطقي دراسات وصفية تطبيقية، عالم الكتب الحديث، إربد، عمان، ط1، 2011، ص 290.

استعمالها مقارنة بالحروف الأخرى، ونلاحظ أن حرف النون هو عنصر الإيقاع والتنغيم في القصيدة.[92]

- كما نلاحظ أن حروف الحلق تكاد تتساوى مع الحروف الشفوية والأسنانية في الاستعمال بحيث أحسن "درويش" من مزج الحروف مما أدى إلى سهولة النطق والوضوح.

أصوات اللين في القصيدة:

الأصوات	عددها	النسبة
- حرف المد الألف (أ).	27	55.10
- حرف المد الواو (و).	07	14.28
- حرف المد الياء (ي).	15	30.61

نلاحظ أن أجراس الحروف في الكلام لها إفادة نغمية واختلافها يؤدي إلى تباين أصدائها، كما نلاحظ في أصوات اللين عند "محمود درويش" دليل على الترنم والغناء، كما أنه استعمل حروف الذلاقة بكثرة في القصيدة (ل، ن، ر، ي، م). [93]، لأنها شبيهة بأحرف اللين كي تضفي على القصيدة جرسا موسيقيا مميزا.

ونلاحظ أن حروف اللين هي أسهل الحروف نطقا على اللسان.

مفهوم الدلالة:

أ- اصطلاحا: وتعني ما يتوصل به إلى معرفة الشيء، كدلالة الألفاظ على المعنى الذي توحي به الكلمة المعينة أو تحميله، أو تدل عليه، سواء أكان المعنى قائم بنفسه أو عرضا.

والمعنى مطلقا: هو ما يقصد بشيء، وأما ما يتعلق به اللفظ باللفظ فهو معنى اللفظ ولا يطلقون المعنى على شيء إلا إذا كان مقصودا، وأما إذا فهم من الشيء على سبيل التبعية فهو معنى بالعرض لا بالذات. [94]

---

[92]) ينظر، علم الأصوات النطقي، ص 290.

[93]) ينظر إلى كوليزار كاكل عزيز: دلالات أصوات اللين في اللغة العربية، دار دجلة، المملكة الأردنية الهاشمية، ط1/سنة 2009، ص 216.

[94]) . هادي نهر: علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، ص 13.

والمعنى أيضا: "هو المفهوم من ظاهر اللفظ وانفهامه منه صفة للمعنى دون الفظ، فلا اتحاد في الموضوع الذي تصل إليه بغير واسطة. [95]

والدلالة في مفهومها العام، سواء أكانت دلالة – رمز لغوي- أو غيره من الرموز غير اللغوية، الموضوعة للدلالة أو الإشارة إلى معنى ومفهوم خارجي. هو كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، الأول هو الدال، والثاني هو المدلول. [96]

دلالة القصيدة:

من آخر السجن طارت كف أشعاري

تشد أيديكم ريحا على ناري

أطلق الشاعر هذه القصيدة نارا ملتهبة من أعماق كهوف السجن، ليتسع لهيبها بريح النضال التي تعصف قلوب المناضلين كما تهب الريح على النار فيزيد لهيبها.

أنا هنا ووراء السور أشجاري

تطوع الجبل المغرور.. أشجاري

لا يزال في السجن يتأمل الأشجار الصامدة، والتي يقصد بها الشعب الفلسطسني، ونضاله أمام الجبل المغرور الإسرائيلي خلف أسوار السجن.

يقدم مهر شعر المقاومة الذي نظمه لقوافل الشهداء التي سقطت على أسلاك أسوار السجن البغيض، ويقول للسجان بأن هذه القيود ليست سوى أساور تزيد من إصراره ورغبته في مقاومة المحتل ونيل الحرية، ومتابعة كتابة قصائده.

- في حجم مجدكم نعلي وقيد يدي

في طول عمركم المجدول بالعاري

أقول للناس للأحباب: نحن هنا

أسرى محبتكم في الموكب الساري

يحقر مجدهم الذي ساواه مع نعله ومع عمر دولتهم المجدول **بخيور** العار نتيجة ما ارتكبوه من جرائم وفظائع في حق الشعب الفلسطيني، ويخبرهم بأنهم لا يزالون موجودون وصامدون في مواقع النضال والثورة.

---

[95]) ينظر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، ص 14.

[96]) الشريف الجرجاني علي بن محمد: التعريفات: تحليل ودراسة، محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، [د.ط]، 2000، ص 31.

- في اليوم أكبر عاما في هو وطني

فعانقوني عناق الريح للنار

يقول بأن كل يوم يمر عليه بمثابة العام في عشقه وحبه لوطنه؛ فعانقوني عناق الريح للنار، وهو دليل على مدى حبه لوطنه فهو يكبر يوما بعد يوم.

حرف الراء في قصيدة "برقية من السجن":

تنتمي الراء في التصنيف النطقي لفئة التكرارات " Trills" أو الترددات " Vibrants" وتسمى أيضا **الطرقيات** أو الرائيات، وبالنظر إلى العضو الناطق فإن هناك نوعين من هذه الفئة من الأصوات، هما الأمامية أو الطرفية (Front)، والخلفية أو اللهوية (Back).

ومن حيث التكرار فهناك الراء التي تتكرر حركتها نحو أربع مرات أو خمس، وتسمى هذه الراء التكرارية أو المكررة (Rolles)، والراء التي تنتج عن التصاق طرف اللسان باللثة لمرة واحدة وتسمى الرتبية (Flapped). والتكرار صفة أساسية للراء لا تكون بدونه، لهذا يجوز أن نسمي الراء العربية بالراء المكررة، لأن التكرار جزء جسم الراء. [97]

وصف "الخليل" الراء بأنها ذلقية تخرج من خلق اللسان من طرف غار الفم، ووقعت الراء في ترتيب "سيبويه" للأصوات بعد اللام، وقبل النون، وقد اتفق علماء الصوت على أن اللام والراء والنون من حيز واحد، والجهر والانفتاح في الراء محل إجماع الصوتيين متقدمين ومتأخرين، كما أن صفة التوسط البنية مجمل إجماع أيضا، غير أن التوسط جاء من صفة التكرار.

يقول "سمير استيتية" واصفا ميكانيكية الأصوات المكررة بشكل عام من حهة أنها تتم نتيجة ضغط تيار الهواء قويا والضغط شديدا، فإن أداة الطرق وهي مستدق اللسان أو اللهاة تتجه نحو الموضع القريب لتضر به. [98]

فعلى سبيل المثال في قصيدة "برقية من السجن" من بين ما تتكون منه الموسيقى الخارجية: تكرار الحروف؛ كالإكثار من الكلمات التي فيها حرف الراء وهذا ما هي عليه هذه القصيدة؛ إذ نجد الشاعر أكثر من حرف الراء فهذا الحرف متكرر في كل أبيات القصيدة: (آخر، طارت،

---

[97]) محمد فتح الله الصغير: الخصائص النطقية والفيزيائية للصوامت الرنينية في العربية، ط1، 1428-2008، ص 125.

[98]) نفس المصدر، ص126.

أشعاري، ريحا، نار، وراء، أشجاري، أساور، إصراري...)، وهذا التكرار هو ما زاد من وحدة النغم.

الرمــز:

لقد ظلت الأنواع الأدبية تساير حركة الإنسان وتقف مواقف مختلفة، مما نتج عن ذلك اختلاف نظراتها وتصوراتها نحو الكون والحياة، وإلى ظهور أساليب أدبية كثيرة، وحيل فنية متنوعة متباينة ولا شك أن الرمز والأسطورة يحتلان الصدارة، لاسيما في العصر الحديث.

يعود أصل كلمة "الرمز"، ومعناه إلى عصور قديمة جدا فهي عند اليونان تدل على قطعة من فخار، أو خزف تقدم إلى الزائر الغريب، علامة حسن الضيافة، وكلمة الرمز " Symbole" مشتقة من فعل يوناني يحمل معنى الرمي المشترك jeter-Ensemble؛ أي اشتراك شيئين في مجرى واحد، وتوحيدهما، فيما يعرف بالدال والمدلول، الرامز والمرموز إليه.

أما لفظة "رمز" في لسان العرب فهي: "تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ، من غير إبانة بصوت، إنما هو إشارة بالشفتين".[99]

ويرتبط الرمز بالدلالة ارتباطا وثيقا؛ إذ إن الرمز يتخذ قيمته مما يدل عليه ويوحي ولعله الوسيلة الناجحة إلى تحقيق الغايات الفنية الجمالية، وإلى إدراك ما لا يمكن إدراكه ولا التعبير عنه بغيره، ولاسيما إذا اتحد مع وسائل أخرى في السياق الشعري، الرمز ابن السياق وهو سمة النص.

ومن ثمة فإن الرمز يدخل القارئ في عوالم لا حدود لها، ويدفعه إلى الغوص في مضمون النص، رغم اعتماده على الحدس والإسقاط.[100]

الرمز من أجل معناه البعيد بل يرمي قبل كل شيء إلى الرمز ذاته، وما يشيعه في نفسه من إمتاع جمالي، يصيب روحه وخياله، كما يرى إلى إشباع حاسته الفنية وغريزته الجمالية.

ولما كان الشعر خلقا وسحرا، وجمالا وكشفا ورؤيا؛ فقد كان على الشاعر أن يستمر البحث عن الأساليب والطرق الفنية التي تصور الحقيقة، وتقدمها إلى المتلقي في شكل أدبي راق، يتحد فيه "الفر" و"الجماعة"، و"الأنا" و "النحن". لأن حركة الشاعر كلها هي حركة لإعادة تنظيم النحن يمضي فيها بخطوات ينظمها إطاره الشعري.

---

[99]) ناصر لوحيشي: الرمز في الشعر العربي، ط1، 1423-2011، عالم الكتب الحديث2010، ص 9.

[100]) المرجع نفسه، ص 11.

أليس غرض الشاعر والمتلقي هو الالتفات نحو الأحاسيس الجديدة في كل ما هو جديد، وكل ما هو شخصي في ذات الشاعر؟ أليست نظرات الشاعر إلى العالم الخارجي وسائل يعبر بها عما يجول بنفسه يخامره، من حالات نفسية، معقدة، ودقيقة؟

والرمز يرتكز على الفهم الإنساني، وتدفع القارئ إلى استخدام قواه الإدراكية، وتوظيف حواسه، للوصول إلى الدلالات والمعاني التي تعجز عن تبليغها اللغة المتداولة، والمتعارف عليها، وللخروج من الجو المألوف، والمجال الحسي الرتيب، والتحرر من الأغلال التي تقف حائلا بين القارئ والنص. وتأسره بين حدود النظرة المسطحة، وتجعله يتبع الدلالات من زاوية واحدة فقط، وذلك أن: "الرموز تلقي أضواء كاشفة على جوانب من التجربة الإنسانية، وليست جودة القصيدة رهينة بما في عباراتها من بساطة مؤثرة، وإنما هي رهينة كذلك بما للرموز من قدرة تلقائية حية على أن تجعل المضمون دالا، ودلالة المضمون ليست بمعزل من الغموض الثري الذي تصحبه هزات عاطفية متنوعة" [101]، ومن الأسباب التي حدت بالشاعر إلى البحث عن الوسائل الفنية الراقية، شعوره بسذاجة التعبير العادي، وقصور اللغة المباشرة، لهذا وجدنا الشعر الرمزي يقوم أساسا على:"تغيير وظيفة اللغة الوضعية بإيجاد علاقات لغوية جديدة تشير إلى مواضيع لم تعهدها من قبل، وهذا ما يؤدي إلى تغيير مقام الكلمات ومجرى الصياغات المألوفة بالنسبة للملكات الإنسانية"[102].

إن للكلمة قدرة عجيبة، إذا وجدت من يتقن استخدامها –في تغيير موجات الفكر، وحركات الانفعال، وربما ما بلغه السحر أو فاقته، ولاسيما إذا اجتمعت معطيات أخرى، كالإيقاع والإثارة والإيحاء والرموز، لهذا كان الشعر أسمى الأشكال الأدبية، لدى أغلب الشعوب التي كانت شديدة الارتباط بهذا الفن الغنائي لما فيه من تخفيف شدة الحر والقر، وعناء الكد والجهد، وما له من قوة التعبير، وسرعة الحفظ والرواية والتأثير.

وهذا ما نلحظه في شعر "محمود درويش"؛ حيث اختلفت مواضيع أشعاره، كل قصيدة والموضوع الذي يعالجه فيها. ونستطيع أن نقول أن جل أشعاره يكثر فيها الرمز فمثلا في قصيدة "برقية من السجن" نجده يقول: أشجاري وهي رمز للشعب الفلسطيني في صموده، ونجده كذلك يرمز لقوافل الشهداء النجوم، إن قصيدته لا تكاد تخلو من الرموز، يقول في أحد أبيات القصيدة:

---

[101] ناصر لوحيشي: الرمز في الشعر العربي، ص 15.

[102] المرجع نفسه، ص 15.

في حجم مجدكم نعلي وقيد يدي.

إذ نجده هنا يحقر الإسرائيليين (التحقير بمجدهم)، فهم غير مهمين بمجدهم، فقوة ومجد يذهب من ورائها أرواح كثيرة صغار، نساء ورجال لا يعتبر بمجد، نجد "درويش" بقول في صبر الفلسطينيين على الظلم وكل ما يصيبهم يقول:

في اليوم أكبر عاما في هوى وطني

فعانقوني عناق الريح للنار

وهذه الظروف المجتمعة هي ما زادت في صمود الشعب الفلسطيني وحبهم لوطنهم.

لقد استطاع "درويش" أن يوصل آلام وأصوات وآمال الفلسطينيين من خلال قصائده. وإيصالها إلى الشعوب. وأغلب قصائده نجد فيها الرموز لهذا يعتبر الوسيلة الناجحة في تحقيق الغايات الفنية الجمالية، وبه يدرك ما لا يمكن إدراكه ونستطيع القول أنه سمة النص وابن السياق لأنه يدخل القارئ والباحث في الغوص في النص الشعري ومضمونه.

إن الرموز التي وظفها الشعراء الفلسطينيين تخفي كثيرا من النظرات، والأبعاد النفسية والفلسفية، نظراتهم نحو الكون والحياة، وقد يصيبنا الإرهاق عند دراسة النصوص التي تزخر بهذه الرموز، ذلك أن الإكثار من استخدامها عند "سميح القاسم" و"محمود درويش" و"معين بسيسو"، يلقي على شعرهم طابع الغموض والخفاء ولكن غموض "محمود" في معظمه مثير، يضفي على النص الجدة والأصالة والرموز التي وظفها هؤلاء الشعراء ليست من معين واحد، وإنما تتفرع من أصول تاريخية ودينية وأدبية وطبيعية وشعبية... وقد اقتصر هذا البحث على نوع واحد من تلك الرموز ألا وهو الرمز الديني.

فـ"محمود درويش" كان استرعى انتباه الكثير بقفزاته التي لا تصدق على حد تعبير "غسان كنفاني"؛ إذ نراه يتنكب عن البساطة التي كان عليها ويرتقي إلى مستوى راق، ولعل قصيدتيه: "موَّالْ" و"أبيات غزل" توضحان ذلك، يقول في "الموال":

لقد تعود كفيِّ

على جراح الأماني

هزّي يديك بعنف

ينساب نهرٌ الأغاني.

.....

على يديك تصليِّ

طفولة المستقبل

وخلف جفنيك طفلي.

والرمز من الأجزاء أو الجزئيات الموحية التي لجأ إليها الشاعر الحديث، والتي تدخل في بناء الصورة الفنية المعاصرة، وهو بذلك يقدم إلى قراءه مفاهيم محددة من واقعه الداخلي أو الخارجي، ويكشف لهم عن خفايا تجربته الشعرية، ترى "بشرى موسى صالح" أنه: "حين تحمل الصورة البعد الإيحائي ويتفتح فيها أكثر من وجه وبعد، يقوى عنصر الترميز فيها، ولا نهمل أن خروج تشكيل الصورة من القشرة الحسية أو الأبعاد المغلقة ومجاورتها إلى دلالتها الشعورية أو النفسية أدى إلى التقريب بين الرمز والصورة." [103]

فـ"محمود درويش" حينما أراد أن ينقل معاناة الذات الفلسطينية في غمار معطيات الخيانة والتخاذل، وجدناه يستعير رمز النبي "يوسف" – عليه السلام- مستعينا في ذلك بالمادة القصصية الأصلية، والحقيقة أن النص الدرويشي مليء بالأسرار الكاشفة، قراءته مغامرة واعية، لا تلقى فيها مسألة الخطورة والغرابة والدهشة والاكتشاف الصعب.

ومن ثمة نستطيع القول إن الرموز هي معيار التفاهم، ووسيلة لتقييد الحقائق وتيسير إظهارها، فلا يستغني عنها مجتمع، وكثير مما تصنعه الشعوب من قوانين عامة، وقواعد للسلوك، وأصول للفن، إنما هو محاولات لوضع نظام يمكن أن يثبت الدعائم لأسلوب رمزي يحمد استخدامه. وحين يستخدم الشاعر ويوطن الرمز فإنه يعتمد على شيئين هما الحدس والإسقاط، بالحدس يصل القارئ إلى الوتر المشترك ومعقد الالتقاء وبالإسقاط يخرج إلى الدلالة المحتملة، وهذا تصور الحقيقة، ونقدر إبهامها.

تتميز قصيدة "برقية من السجن" لـ"محمود درويش" بكثير من الرموز، وتعتبر هذه القصيدة قصيدة رمزية وبين ذلك في قوله:

كفّ أشعاري: قصائد نضالية.

ريحا على نار: ويقصد بها المواقف النضالية التي تمتع بها الشاعر من خلال المقاومة.

السور: سور السجن.

أشجاري: الشعب الفلسطيني الصامد.

---

[103]) ناصر لوحيشي: الرمز في الشعر العربي، ص 186.

الجبل المغرور: الاحتلال الإسرائيلي المتكبر.

مهر الحرف: شعر المقاومة.

النجوم: قوافل الشهداء.

المحكم الأصفاد: ويقصد السجان الإسرائيلي الذي يكبل يديه.

في حجم مجدكم نعلي: التحقير بالإسرائيليين.

نحن ها: وهذه كناية تعبر عن الصمود والثبات.

عناق الريح للنار: امتزاج الشعب بالمواقف النضالية ضد المحتل.

ونلاحظ في هذه القصيدة عض الكلمات المترادفة لفظا ومعنى:

يدي= يدي (الأصفاد حول يدي= وقيد يدي).

أشجاري= أشجاري.

وهناك كلمات مترادفة لفظا ويختلف معناها، كقوله:

كفَّ=يدي، بحيث يقصد بالكف= قصائده النضالية. وباليد = يده.

يقول: يومي أجمل

وأنت شمسي وظلّي.

ويقول في أبيات "غزل":

سألتك هزي بأجمل كف على الأرض غصن الرمان

لتسقط أوراق ماضٍ وحاضر [104]

ويولد في لمحة توأمان

ملاك وشاعرْ. [105]

فالتوظيف الدرويشي –هنا- توظيف رمزي؛ حيث إن الشاعر يتحدث إلى محبوبته الأرض في المقطع الأول، ويتحدث عن الأرض والحبيبة في المقطع الثاني، مقتبسا من القرآن الكريم المبنى في "هزي يديك بعنف"، وفي "هزِي بأجمل كف على الأرض"، وهذا التركيب يذكرنا

[104]) 17) ناصر لوحيشي: الرمز في الشعر العربي ، ص 67.

بقصة "مريم" – عليها السلام- حينما جاءها المخاض، فقال تعالى: (وهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تَسَاقطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًا) [106]

لقد آثر الإيحاء والرمز، وآثروا التعبير الفني الرائق؛ فكانت أصواتهم، وفي مقدمتها صوت "محمود درويش" من " أدفأ وأصدق الأصوات التي غنت الجرح، وحدت قوافل الألم، وتمزغت في دم التشتت داخل فلسطين وخارجها... وكان صوت القضية الشعري الذي وصل إلى الآخرين شكلا ودلالة كأجمل وأصدق ما يكون للوصول". [107]

[106]) القرآن الكريم: سورة مريم، الآية: 25.

خـاتمة:

لقد نذر شاعرنا الكبير دمه وروحه، وبقايا أعصابه، وحصيلة ثقافته العربية، والعالمية التي يختزنها في ذاكرته ووجدانه، بعدما بلغ من النضج الفكري ما بلغه، وبعدما استوعب من ثقافات الدنيا ما استوعب من أجل يكون شعره بصورة عامة، رسالة حق ورسالة صدق وسلام لأبناء البشرية كافة، لئلا تتكرر مأساة فلسطين العربية في أمكنة أخرى من العالم، وهذا ما جعلنا نتلمس في شعره الهم النضالي، فما من حبيبة وهي الوطن، ومن امرأة حسناء ألا وهي الوطن، وما من حرمان أو شقاء بشري إلا وهو نابع من حرمان الشاعر من وطنه السليب، فكان "محمود درويش" بحق شاعر المعاناة والتجربة – المريرة- التي أنتجت من عفو خاطر هذا الشعر النقي الصافي العذب، الذي يبشر بانتظار الحق وسيف العدالة الأزلي. إنه يقرأ بحسه الإبداعي، ويرى بعيني "زرقاء اليمامة" ما هو قادم، وما هو آت لا محالة، من تباشير النصر العظيم على أعداء الحياة... أعداء الحب والجمال..! إنهم الصهاينة مفعول هذا العصر.

إن كانت لنا كلمة أخيرة فإننا نستطيع القول إن فلسطين تبقى مرتبطة باسم الشاعر "محمود درويش" إلى الأبد، فهما وجهان لعملة واحدة.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

المصادر:

محمود درويش: رحلة عمر في دروب الشعر، دار فليتص للنشر، ط1، دت.

المراجع:

1- إلى كوليزار كاكل عزيز: دلالات أصوات اللين في اللغة العربية، دار دجلة، المملكة الأردنية الهاشمية، ط1/سنة 2009.

2- جار الله محمود بن عمر الزمخشري: أساس البلاغة، دار الفكر، لبنان، [د.ط]، 1979.

3- حيدر توفيق بيضون: محمود درويش شاعر الأرض المحتل، دار الكتب العلمية، بيروت.

4- خالد رشيد القاضي: لسان العرب، ج7/ ، بيروت لبنان، ط1، 2006

5- خليل إبراهيم عطية: في البحث الصوتي عند العرب، دار الحرية للطباعة، بغداد، [د.ط]، 1913

6- ربيعة الكعبي: العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي، ط 1، مركز النشر الجامعي، تونس، 1427هـ/ 2006م.

7- رمضان عبد التواب: فصول في فقه العربية، مكتبة الخاخي، القاهرة، ط6، 1999.

8- سميح أبو مغلي: العروض والقوافي، دار البداية للنشر والتوزيع، ط1، 2009، 1430.

9- الشريف الجرجاني علي بن محمد: التعريفات: تحليل ودراسة، محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، [د.ط]، 2000.

10- عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، لبنان، [دط].

11- غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1987.

12- الفراهيدي، خليل بن أحمد: كتاب العين، تحقيق مهدي مخزومي وإبراهيم السمرائي، دار الرشد للطباعة والنشر، العراق، ج 7/ط1، 1980.

13- عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصوتية (موسيقى الشعر العربي)، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010-1431.

14- عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010.

15- عبد القادر عبد الجليل: علم الصوت الصرفي، [د.ط]، 1998.

16- محفوظ كحوال: من أروع قصائد محمود درويش، نوميديا للطباعة والنشر، [د ط]،[دت].

17- محمد إسحاق العناني: مدخل إلى الصوتيات، دار وائل للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2008.

18- محمد دكروب: الأدب الجديد والثورة، كتابات نقدية، دار الفارابي – بيروت ط2، 1984 .

19- محمد فتح الله الصغير: الخصائص النطقية والفيزيائية للصوامت الرنينية في العربية، ط1، 1428-2008.

20- محمد بن مكرم الأنصاري، ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، ج 6/ط1، 1997.

21- محمد نمر مصطفى: محمود درويش الغائب الحاضر – طبعة الأولى، 2010.

22- محمود الشيخ: الشعر والشعراء، الطبعة العربية 2007.

23- مختار عطية، موسيقى الشعر العربي، دار الجامعة الجديدة للنشر، الإسكندرية [دط]، 2008.

24- نادر أحمد جرادات: الأصوات اللغوية عند ابن سينا، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009.

25- ناصر لوحيشي: الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن ط1، سنة 2011.

26- نسيب نشاوي، مدخل إلى المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984.

27- هادي نهر: علم الأصوات النطقي دراسات وصفية تطبيقية، عالم الكتب الحديث، إربد، عمان، ط1، 2011.

28- هادي نهر: علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.

29- الأعمال الكاملة ط3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، كانون الثاني 1973.

فهرس الموضوعات

الموضوعات	الصفحة
مقدمة.....	3-2
مدخل.....	10-4
الفصل الأول: الموسيقى الشعرية.....	29-11
المبحث الأول:	29-11
1- مفهوم الموسيقى الشعرية.....	11
2- الإيقاع.....	18
3- المقطع.....	18
المبحث الثاني:.....	27-19
- الموسيقى الداخلية.....	19
1- مفهوم النبر:.....	19
- لغة.....	19
- اصطلاحا.....	20
2- مفهوم التنغيم:.....	25
- لغة.....	25
- اصطلاحا.....	25
- عوامل ارتفاع درجة الصوت.....	26
- الأغراض التي من أجلها يستعمل التنغيم.....	26
.....	26
الفصل الثاني:.....	50-28
المبحث الأول:.....	42-28
- الوزن والروي.....	32-29
- التقطيع العروضي.....	36
- الزحافات والعلل.....	39

المبحث الثاني:.....	50-43
1- القافية:.....	43
أ- الحدود الماهية.....	44
ب- حروف القافية.....	45
جـ- أنواعها.....	48
د- عيوبها.....	49
الفصل الثالث:.....	63-51
المبحث الأول:.....	54-51
1- مفهوم الصوت:.....	51
أ- لغة.....	51
ب- اصطلاحا.....	52
2- دراسة صوتية للقصيدة.....	52
المبحث الثاني:.....	63-55
1- مفهوم الدلالة:.....	55
أ- لغة.....	55
ب- اصطلاحا.....	55
2- مفهوم الرمز.....	58
3- التطبيق على القصيدة.....	60
خاتمة.....	64
قائمة المراجع والمصادر.....	66-65
فهرس الموضوعات.....	68-67