

## عناصر الإيقاع ودلالاتها في "قصيدة الانتفاضة" لسميح القاسم

بهنام باقرى (الكاتب المسؤول)\*

على سليمى\*\*

### الملخص

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

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

\*. طالب مرحلة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، جامعة رازي، كرمانشاه، إيران

bbagheri75@yahoo.com

\*\* أستاذ اللغة العربية وآدابها، جامعة رازي، كرمانشاه، إيران

تاريخ القبول: ١٣٩٥/٧/١ش

تاريخ الاستلام: ١٣٩٥/٢/٢٩ش

## ١- المقدمة

تشكل الموسيقى عنصراً من أهم عناصر الشعر، وأداة من أبرز أدواته البنائية، ولا يمكننا أن نتصور وجود شعر دون وجود موسيقى، والشعر يتوجه بطابعه إلى عواطف الناس وأحاسيسهم، فهو «فن من الفنون الجميلة، مثله مثل التصوير والموسيقى والنحت. وهو في أغلب أحواله يخاطب العاطفة، ويستثير المشاعر والوجدان. وهو جميل في تحيز ألفاظه، جميل في تركيب كلماته، جميل في توالي مقاطعه، وانسجامها بحيث تتردد ويتكرر بعضها فتسمعه الآذان موسيقى ونعماً منتظماً.» (أنيس، ١٩٥٢م: ٥) نستطيع أن نحكم على عمل الأديب والمبدع من خلال دراسة المستوى الصوتي في النصوص التي أبدعها، وفيما إذا كان موفقاً في توظيف الأصوات والنغم في دعم المعاني التي يطرحها حيث «يشكل الإيقاع الصوتي جزءاً هاماً من بنية الإيقاع العام للقصيدة، فالحروف والأصوات هي الوحدات الأساسية لمادة الفن الشعري، ومن انتظامها داخل الكلمات والتراكيب بنسب وأبعاد متناسبة ومنسجمة مع مشاعر النفس وأحاسيسها يتشكل العمل الفني.» (حمدان، ١٩٩٧م: ١٥١) إذن موسيقى الشعر هي من أهم وسائل الإيجاء وتسهم إسهاماً أساسياً في خلق الحالة النفسية التي ترسم الصورة الشعرية. «فإذا سيطر النغم الشعري على السامع وجدنا له انفعالاً في صورة الحزن حيناً، والبهجة حيناً آخر والحماس أحياناً، وصحب هذا الإنفعال النفسى هزات جسمانية معبرة ومنتظمة نلاحظها في المنشد وسامعيه معاً.» (أنيس، ١٩٥٢م: ١٢) على الرغم من نزعة الشعر الحديث للتحرر من العروض ورتابة القوافي، ظل الشعر ملتصقاً بالموسيقى، وهي مازالت تؤدي دوراً مهماً في الشعر الحديث. «إنّ موسيقى القصيدة الجديدة تقوم أساساً على هذا الفرض: أن القصيدة بنية إيقاعية خاصة، ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته، فتعكس هذه الحالة لا في صورتها المهوشة التي كانت عليها من قبل في نفس الشاعر، بل في صورة جديدة منسقة تنسيقاً خاصاً بها، من شأنه أن يساعد الآخرين على الالتقاء بها وتنسيق مشاعرهم المهوشة وفقاً لنسقها.» (إسماعيل، ٢٠٠٧م: ٦٤) وعلى هذا الأساس، هو جزء لا يتجزأ من تجربة الشاعر. ويرى عز الدين إسماعيل في هذا الإطار: «إنّ الشعر الجديد لم يلغ الوزن والقافية، لكنه أباح لنفسه - وهذا حق لا ممارسة فيه - أن يدخل

تعديلاً جوهرياً عليهما لكي يحقق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه ما لم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه. «(نفس المصدر: ٦٥) إذن إنَّ الموسيقى تمثل ركناً أساسياً هاماً في الخطاب الشعري وهياً ولما يلفت انتباه المتلقى للعمل الشعري. وهذا البحث محاولة لرصد الظواهر الإيقاعية وتحليل تشكلاتها ومظاهرها الدلالية في قصيدة "الانتفاضة" للشاعر سميح القاسم. ويجاوب دراسة موسيقى القصيدة من باين المختلفين، وهما: مستوى الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية بما تسهم في إغناء البعد الدلالي والإيقاعي لتجربة الشاعر الشعرية. ويسعى البحث هنا دراسة كافة جوانب هذه الظواهر ودورها في تعزيز البنية الإيقاعية والدلالية والكشف عن الحالة النفسية والطاقة الشعورية للشاعر، والبحث في الآثار والدلالات الناجمة عن كلِّ نوع. إذن، تجيء هذه الدراسة في البنية الإيقاعية لتلقى الضوء على أهمية الإيقاع في بناء هذه القصيدة ومدى تأثير الدلالة والتأثر بالبنية الإيقاعية ومن هنا تكمن أهمية الدراسة وجدوى تسليط الضوء على هذه التجربة الشعرية. ولقد اعتمدت الدراسة في هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي الإحصائي للوقوف على العناصر الإيقاعية وتحليلاتها في الخطاب الشعري للشاعر في تحقيق أهدافه. وتتكون الدراسة من مقدمة، تحدثنا فيها عن أهمية الإيقاع في الشعر ودوره في إثراء تجربة الشاعر الشعرية والشعورية، ثم تحدثنا نبذة مختصرة حول "قصيدة الانتفاضة" ثم تناولنا بالتحليل العناصر الإيقاعية في القصيدة وفي الأخير جاءت النتيجة التي توصلت إليها هذه الدراسة. أما الأسئلة التي تطرح في هذه المقالة، فهي:

١- ما هي عناصر التشكيل الإيقاعي التي وظفها الشاعر للتعبير عن تجربته الشعورية في هذه القصيدة؟

٢- كيف أثر الإيقاع في إثراء بنية القصيدة الدلالية؟

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

## ١-١- الدراسات السابقة

قامت العديد من الدراسات حول عنصر الإيقاع ودلالته في الشعر العربي المعاصر منها؛ كتاب "القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية" لمحمد صابر عبيد، (٢٠٠١م) تناول بنية الإيقاع الشعري في الشعر العربي الحديث، وكشف عن علاقات التداخل بين خارج النص وداخله. وكتاب "البنية الصوتية في الشعر الحديث" لإبراهيم جابر على، (٢٠١٤م) الذي تناول البنية الصوتية في لغة الشعر الحديث وعناصر الهندسة الصوتية في النص. كذلك كتاب "فلسفة الإيقاع في الشعر العربي" لعلوى الهاشمي، (٢٠٠٦م) الذي تناول البعد المنهجي للإيقاع وفلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي ووفقات نقدية في مسألة الإيقاع الشعري. وكتاب "الإيقاع في الشعر العربي الحديث خليل حاوي نموذجاً" لحميس الورتاني، (٢٠٠٦م) تناول الكاتب في القسم النظري مجموعة من المفاهيم الإيقاعية التي اعتمدها في تحليل النص، ثم في القسم التطبيقي تناول العناصر الإيقاعية في شعر خليل حاوي. ولقد كثرت الدراسات التي تناولت شعر سميح القاسم، منها: مقال "تحليل الخطاب السياسي على المستوى الصرفي في أشعار سميح القاسم" لرقية رستم بور، (١٣٩١هـ.ش) الذي تناول المستوى الصرفي في قصائد الشاعر لكشف عن فكرة الشاعر وإيدئولوجيته على أساس الإحصائيات الصرفية في الأفعال المستخدمة في أشعاره. وفي مقال آخر بعنوان "رمزية المرأة عند سميح القاسم" (٢٠١٤م) تناولت الكاتبة تجليات حضور المرأة ودورها في المقاومة الفلسطينية في شعر الشاعر. ومقال "فكرة الموت وألوانه في شعر سميح القاسم" لحامد صدقي، (١٤٣٦هـ.ق) الذي تناول إيدئولوجيا الشاعر في رؤيته نحو الموت ودلالاته في التعبير عن واقع الاحتلال. ومقال "جمالية التكرار في قصيدة (خطاب من سوق البطالة) لسميح القاسم" لعلی أصغر قهرمانی مقبل، (١٣٩١هـ.ش) وتناول التكرار في شتّى مستوياته ودلالاته في هذه القصيدة. كذلك مقال "جاياگاه نمادين رنگ در ادبيات مقاومت نمونه مورد پژوهانه: سمیح قاسم: رمزية الألوان في أدب المقاومة؛ سمیح القاسم نموذجاً" لبيحيى معروف وبهنام باقرى، (١٣٩١هـ.ش) تناول اللون ودلالته الرمزية في شعر الشاعر ووصل إلى أن اللون يعدّ عنصراً مهماً من عناصر البناء الفني في شعره. كذلك مقال "موتيف

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

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

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

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

كان الشاعر سميح القاسم واحداً من تلك الأصوات المناهضة للصهاينة التي استهدفت بالملاحقة والحصار وبدأ نضوجه الشعري مع الانتفاضة. و«ما أن بلغ الثلاثين حتى كان قد نشر ست مجموعات شعرية حازت على شهرة واسعة في العالم العربي. كتب سميح أيضاً عدداً من الروايات، ومن بين اهتماماته الحالية إنشاء مسرح فلسطيني يحمل رسالة فنية وثقافية عالية كما يحمل في الوقت نفسه رسالة سياسية قادرة على التأثير في الرأي العام العالمي فيما يتعلّق بالقضية الفلسطينية.» (الجويسى، ١٩٩٧م، ج١/ ٣٧٨) أما "قصيدة الانتفاضة" لسميح القاسم رغم بساطتها، فتمثل صرخة في بث حنينه الدائم للفلسطين الجريح. حينما نقرأ هذا النص الذي انتسجت فيه الكلمات، سنجد أن الشاعر وضعها في تراكيب وتعبيرات تستجيب للغة التي أراد لها أن تتناسب مع تجربته الشعورية. هذه القصيدة تعبر عن تجربة شعرية صادقة للشاعر الذي يعبر عن أحاسيسه ومشاعره الداخلية ويجعل من الكلمات قوة فاعلة لإيقاظ حس الانتماء للأمة في أبناء عصره. ويهدف البحث إلى تسليط الضوء على موسيقى هذه القصيدة التي تسهم إسهاماً فاعلاً في خلق الجو النفسي الذي يرسم الصورة الشعرية، ويعبر عما تحمله التجربة الشعورية.

## ٣- الموسيقى الخارجية

إنّ علاقة الشعر بالموسيقى علاقة قديمة تمتد إلى الجذور الأولى لنشأته، وهي الخاصية التي طالما ارتبطت بالشعر العربي. ومن أقدم تعريفات الشعر عند العرب أنه «الكلام الموزون المقفى.» (قدامة بن جعفر، ١٩٨٠: ٦٤) ويقسم الباحثون الإيقاع إلى قسمين؛ إيقاع خارجي وإيقاع داخلي. إنّ الإيقاع الخارجي أو موسيقى الإطار يتمثل في الوزن العروضي وما يضمّه من زحافات وعلل، كما يتمثل بالقافية وحروف الروى وحركاته. وإن كان للموسيقى الخارجية أثر في تنعيم القول الشعري فإنّ للموسيقى الداخلية دوراً موازياً له ويدعم موسيقاه. «إذا لم يرتكز النص الشعري على مجال الوزن مباشرة فلا مفر له من ارتكاز على مجال الموسيقى الداخلية. وذلك لأنّ هذا المجال الحاضر، أكثر المجالات تعبيراً عن مجال الوزن الغائب، وكأنما هو امتداد له، وإن لم يكن هو بعينه، يحمل

أصداء قوافيه الغائبة، ويرجع شبح مقاطعه ووحداته الموسيقية المتناثرة، وذلك بعد أن يصوغ منها نظاماً موسيقياً جديداً.» (الهاشمي، ٢٠٠٦م: ٣٧) إذن الموسيقى الداخلية تؤدي دوراً خطيراً ومهماً في عمل الشعري وتأثر القارئ، و«قد تأتي الموسيقى الخارجية في القصيدة - بالوزن والقافية - رتيبة، فتشعر متلقياً بالضيق، لولا حضور الموسيقى الداخلية المرتبطة بالمواقف الانفعالية المتمخضة عن التجربة.» (النجار، ٢٠٠٧م: ١٣٢) وعلى هذا الأساس سنحاول دراسة عناصر الإيقاع الخارجي والداخلي في القصيدة:

### ٣-١- الوزن العروضي

يعدّ الوزن من أبرز العناصر الإيقاعية في القصيدة العربية، وهو قالب الموسيقى للأفكار والعواطف، وهو جزء لا يتجزأ من تجربة الشاعر. جمع الخليل مجور الشعر العربي الخمسة عشر وأضاف لها تلميذه الأخفش بحر المتدارك. فأصبح مجموع البحور ستة عشر. وهي: الطويل، المديد، البسيط، الوافر، الكامل، الهزج، الرجز، الرمل، السريع، المنسرح، الخفيف، المضارع، المقتضب، المجث، المتقارب والمتدارك. والوزن يمثل البنية الأساسية في موسيقى الشعر الخارجية كما أنّ «الوزن الشعري يتردد فيه اللسان بين إسراع وإبطاء، وضغط وارتخاء، وحدة ولين. ويتردد فيه الصوت - إن أحسنّا قراءة الشعر - بين انطلاق وانحباس، ورقة واكتظاظ، وعلو وهبوط. وهذه التموجات الصوتية تحكي حكاية قرينة ارتعاد الجسم وتراوح الصوت في الأزمة العاطفية الشديدة.» (النويهي، ١٩٧١م: ٣٣) والقصيدة التي نحن بصدد دراستها جاءت على وزن الرجز، وهو يتألف من تفعيلة واحدة - مستفعلن - تتكرر ستّ مرات. ولم يلتزم الشاعر في السطر الواحد بعدد محدود من التفعيلات، بل جاءت متنوعة الأسطر من حيث العدد. وهذا البحر «أسهل البحور الشعريّة نظراً إلى كثرة التغيرات المألوفة في أجزائه، والتنوع الذي ينتاب أعاريضه وضروبه.» (بديع يعقوب، ١٩٩١م: ٨٧) ويرى عبد الرضا علي؛ «لما كان الرجز من البحور المفردة التي تقوم على تكرار جزء رتيب "مستفعلن"، من غير أن يشعر قائله بأيّ تكلف أو صعوبة، فإنّ هذه الميزة هيأته ليكون واحداً من أكثر الأوزان استعمالاً في الشعر الحرّ في عصرنا الراهن، كما كان من أكثر الأوزان استعمالاً عند المتقدمين حتى نعتوه بمطيّة الشعراء.»

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

### ٣-٢- الزحاف والعلة

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

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

الرقم	التفاعلات الواردة في القصيدة	عدد تواترها في القصيدة	النسبة المئوية
١	مُسْتَفْعَلُنْ	٥٩	٢٥،٢١٪
٢	مُتَفْعَلُنْ	١٠٥	٤٧،٨٦٪
٣	مُسْتَعْلُنْ	٣٩	١٦،٦٦٪
٤	فَعُولُنْ	١١	٤،٧٠٪
٥	فَعُولْ	٤	١،٧٠٪
٦	فَعْلُنْ	٤	١،٧٠٪
٧	مَتَعْلُنْ	٥	٢،١٣٪
المجموع		٢٣٤	١٠٠٪

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

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

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

نوعها وتعريفها	التفعيلة المتغيرة في القصيدة	البحر
زحاف الخين: حذف الثاني الساكن.	مُتَفَعِّلُنْ	الرجز
زحاف الطي: حذف الرابع الساكن.	مُسْتَفَعِّلُنْ	
علّة القطع: حذف ساكن الوند المجموع مع تسكين ما قبله + زحاف الخين.	فَعُولُنْ	
علّة القصر: حذف الساكن السبب الخفيف وتسكين ما قبله + الخين.	فَعُولُنْ	
علة الحذف: حذف وتد مجموع من التفعيلة.	فَعْلُنْ	
زحاف الخيل: اجتماع الخين والطي.	مُتَعَلَّنْ	

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

يشتمل بحر الرجز عند سميح القاسم على وحدة الإيقاعية «مُسْتَفْعِلُنْ» بصورتها الأصلية والفرعية، يُعدُّ الزحاف أبرز التشكيلات الصوتية في التفعيلة، والشاعر يلجأ إليه دون أن يشعر، لإحداث تألفه الصوتي المتمثل في الوزن، ويُعدُّ "الحبن" من أهم الزحافات العروضية المسموحة ظهوراً في القصيدة. وقد أحدث هذه الزحافات والعلل حركة وتنامياً في القصيدة؛ وهذه الزحافات والعلل دورها القضاء على الرتابة والملل المتكرر، وهذا يضيف موسيقى جميلة على القصيدة. ونرى هذه التفعيلات جاءت في صور متعددة من التحولات النسقية، دون الإحساس بأى خلل في الإيقاع؛ فالتفعيلات المستحدثة في الرجز مثل "فَعُولُنْ"، "فَعُولُ" و"فَعْلُنْ"، تستخدم في آخر السطر الشعري الذي يحتاج إلى وقف وقافية، لأن وجودها بين التفعيلات المتحركة يخل بالموسيقى. فيقول:

تقدّمت حجارة المنازل ← مُتَفَعِلُنْ / مُتَفَعِلُنْ / مُتَفَعِلُنْ (فَعُولُنْ)  
 تقدّمت بكارة السنابل ← مُتَفَعِلُنْ / مُتَفَعِلُنْ / مُتَفَعِلُنْ (فَعُولُنْ)  
 تقدّم الرُّضْعُ والعُجْزُ والأرامِلُ ← مُتَفَعِلُنْ / مُسْتَعِلُنْ / مُسْتَعِلُنْ / مُتَفَعِلُنْ (فَعُولُنْ).  
 (القاسم، ١٩٩٣م: ٤١١).

كذلك قوله من "فَعُولُ":

الموت... لا الركوع ← مُسْتَفَعِلُنْ / فَعُولُ  
 موت... ولا ركوع!! ← مُسْتَفَعِلُنْ / فَعُولُ. (نفس المصدر: ٤١٠)  
 وقوله من "فَعْلُنْ":  
 وراء كل حجر كف ← مُتَفَعِلُنْ / مُتَعِلُنْ / فَعْلُنْ  
 وخلف كل عشب حنْف ← مُتَفَعِلُنْ / مُتَفَعِلُنْ / فَعْلُنْ.

(نفس المصدر: ٤٠٧)

لا شك أن لهذه التفعيلات المستحدثة أثراً في الإيقاع الموسيقي، ونلاحظ في هذه السطور الشعرية محافظة الشاعر على تفعيلات البداية، أما تفعيلات النهاية تأتي خارجة عن النسق العادي لتفعيلة بحر الرجز. فكما هو ملاحظ فقد تصرف الشاعر حسب نفسه الشعري وقد تحرر من حدود التفعيلات القديمة، وهذا المزج بين التفعيلات مزج رائع،

فلا نسمع نغم نشاز تنفر منه الأذن وتأباه النفس.

### ٣-٣- السطر الشعري

إنّ لشعر التفعيلة أسلوب خاصّ في النظام العروضي، فقد جاء التشكيل الموسيقي في هذا الشعر بالاعتماد على التفعيلة كوحدة موسيقية وقد تحرّرت من الالتزام بعدد التفعيلات الموزعة في كلّ سطر. «السطر الشعري تركيبة موسيقية للكلام، لا ترتبط بالشكل المحدّد للبيت الشعري، ولا بأيّ شكل خارجي ثابت، وإنما تتخذ هذه التركيبة دائماً الشكل الذي يرتاح له الشاعر، ويتصوّر أنّ الآخرين من الممكن أن يرتاحوا له عن طريق تكرار الوحدة الموسيقية - التفعيلة - التي هي أساس النظام الصوتي الذي يقوم بتكرار الشعر.» (إسماعيل، ٢٠٠٧م: ٦٤) إنّ عدد التفعيلات في الشعر الحر يختلف من سطر إلى آخر بحسب الحالة الشعورية والهندسة الإيقاعية. «فالصورة الموسيقية في تدفقاتها الانفعالية مرتبطة بمدى الحركات النفسية التي تمرّ بها الذات المبدعة، ومن ثمّ يكون انتهاء الجملة الشعرية خاضعاً لانفعالات الشاعر والذي لا يمكن لأحد أن يحدده سواه، وذلك وفقاً لنوع التدفقات والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالته الشعورية.» (فيدوح، ١٩٩٨م: ٤٦٨) ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام أنّ هناك تنوعاً في عدد التفعيلات في "قصيدة الانتفاضة"، فقد جاء التشكيل الإيقاعي في هذه القصيدة بحسب الدفقة الشعورية، ولم يلتزم سميح القاسم بعدد محدّد من التفعيلات داخل السطر الشعري، بل أفاد الشاعر من الطاقة الناتجة من تنوع عدد التفعيلات، في جعل القصيدة تنبض حركة. لأنّ تنوع عددها وفرّ للشاعر إمكانيات أوسع في التعبير عن أفكاره ومشاعره وأعطت للقصيدة إيقاعاً موسيقياً بعيداً عن الرتابة. ويتيح السطر الشعري للشاعر حرية اختيار عدد التفعيلات تبعاً لرؤيته الشعرية، ودققاته الشعورية. وهذا يساعد الشاعر على «خلق إمكانيات إيقاعية للسطر الشعري، كما أن البنية الموسيقية لكل سطر وإن كان لها استقلالها الخاص، قد صارت جزءاً من تنوع موسيقى يشمل القصيدة كلها.» (إسماعيل، ٢٠٠٧م: ١٠٨) وللتأكد من ذلك، نقدم فيما يلي تنوعاً في عدد التفعيلات في القصيدة وبيان مدى إسهام الشاعر في إحداث تشكيلات

صوتية جديدة بما يتناسب والجو النفسى الذى يسيطر عليه عند كتابة القصيدة. فمن خلال تقطيعنا تبين لنا أنّ الشاعر في هذه القصيدة نوع في عدد التفعيلة الإيقاعية في كل سطر شعري؛ ف جاء ٢٧ سطرًا بتفعيلة واحدة، و ٣٢ سطرًا بتفعلتين، و ٢٥ سطرًا بثلاث تفعيلات، و ٨ أسطر بأربع تفعيلات بعضها مدوّرة - سنفصل فيها القول -، و ٤ أسطر بخمس تفعيلات مدوّرة، و سطر مدوّر بسبع تفعيلات، وأيضا سطر مدوّر بتسع تفعيلات. ومن شواهد على ذلك:

أولُكُمْ آخِرُكُمْ / مؤمنُكُمْ كافرُكُمْ / وداؤُكُمْ مُستَحِكُّمْ / فاسترسلوا / واستبسلاوا /  
واندفعوا / وارتفعوا / واصطدموا / وارتطموا / لآخرِ الشوطِ الذى ظلَّ لكمُ /  
وآخرِ الحبلِ الذى ظلَّ لكمُ / فكلُّ شوطٍ ولهُ نهايةُ / وكلُّ حبلٍ ولهُ نهايةُ / وشمسنا  
بدايةَ البدايه. (القاسم، ١٩٩٣م: ٤٠٨-٤٠٩)

اعتمد تنوع أعداد التفعيلة في السطور الشعرية، بحسب ما تتطلب من قصر السطر الشعري أو طوله. إن عدد التفعيلات في هذا المقطع مختلف من سطر إلى آخر بين تفعيلتين في السطر الأول والثاني والثالث، - مُستَعِلُنْ، مُستَعِلُنْ، مُستَعِلُنْ / مُستَعِلُنْ، مُستَعِلُنْ، مُتَفَعِلُنْ، مُستَفَعِلُنْ - وتفعيلة واحدة في السطر الرابع حتى التاسع - وهى تفعيلة مُستَفَعِلُنْ في السطر الرابع والخامس وتفعيلة مُستَعِلُنْ في السطر السادس حتى التاسع - وثلاث تفعيلات في السطر العاشر إلى الرابعة عشرة وتفعيلاته هى: مُتَفَعِلُنْ، مُستَفَعِلُنْ، مُستَعِلُنْ / مُتَفَعِلُنْ، مُستَفَعِلُنْ، مُستَعِلُنْ. إنّ هذا التنوع في عدد التفعيلات مع تنوع في نوع التفعيلات، يوفر عذوبة موسيقية ترتاح لها الأذن والنفس، وسبب لجوء الشاعر إلى هذا النوع هو رغبة في تخفيف النص من أثقال الطول. بحيث أنّ القارئ يسهل عليه تبين المستويات الشعرية التى كتب فيها القصيدة، لأنّ عرض نص شعري طويل قد يحدث مللا وعزوفاً لدى القارئ. والشاعر يحاول جاهداً إغناء فكرته بالدلالة عليها باللغة الشعرية؛ بحيث يتخذ الشاعر من اختيار الكلمات والأسطر الشعرية في نشر عواطفه وتأكيد فكرة محددة وتعدّ بمثابة مفتاح النص الشعري ويرفع درجة تأثيرها. لأن السطر الشعري من خلال اختياره الدقيق يلعب دوراً بارزاً في تعزيز الإيقاع

والرؤية؛ وإيصالها بشحناتها الانفعالية للقارئ. وتمتاز هذه السطور الشعرية بتنظيمها النسقي الذي يبدو فيه الإيقاع الشعوري العاطفي مكتنزاً بالإيجاء؛ وهنا يأتي التوازي النسقي بين السطور الشعرية فاعلاً في تحريك الدفقة الشعورية، وتفاجئنا هذه السطور بتفاعل كلماتها وائتلافها نسقياً وتوازيها، فكل صورة تتوازي مع الأخرى في تكثيف حركتها، محققة إيقاعاً عاطفياً؛ يدل على شدة حالة الغليان والثورة والانفعال في نفس الشاعر على ما آل إليه أمر شعبه بعد أن سفك السفاحون دماءه. إنَّ «التنوع في عدد التفعيلات يمنح القصيدة طعماً خاصاً ويبعد القارئ عن الإحساس بالملل الذي يتأتى من رتابة الإيقاع عند تساوى عدد التفعيلات، كما أنه يتيح للشاعر إمكانية واسعة للتحرك في القصيدة، ليعبر عن ذاكرته ويترجم حالته النفسية من خلال الامتداد الطبيعي للدقات الشعورية والموجات النفسية.» (أبو العدوس، ٢٠٠٧م: ٢٥٧) وهذه القصيدة توج بالحركة المتموجة السريعة، فقد جاءت الأسطر الشعرية متناغمة سلسلة فمرة صاعدة ومرة هابطة معبرة عن كل أحوال الشاعر النفسية من حزن وألم ذكرى وثورة وغضب. وقد امتازت هذه القصيدة بجمالية اختيار السطور الشعرية؛ لتكون في موضعها المناسب، فالقصيدة ليست عشوائية التشكيل؛ وإنما هي مهندسة منسجمة؛ منسقة في موضعها؛ وهذه الخصيصة هي التي تجعله القادر على إصابة الهدف الشعري من وراء اختيار السطور وعدد تفاعيل في سياق الذي ترد فيه. إذ يرسم الشاعر الصورة الشعرية رسماً دقيقاً، بأسلوب يوج دققاً حيويًا وإحساساً شاعرياً ليس فقط بخلق الانسجام في السطور الشعرية وموازاتها مع الأخرى مما تزيد من إيقاع النص، بل بتكاملها مع التي تليها، وهو ينقل إلينا الزخم العاطفي الذي يعيشه الشاعر واصطهاج عاطفي حار يؤكد إحساسه الباطني بالجراح والمآسى التي حلت بشعبه. وذلك قوله:

كُلُّ سماءٍ فوقكُم جهنمٌ / وكلُّ أرضٍ تحتكُم جهنمٌ / تقدّموا / يموتُ منّا الطفلُ  
والشيخُ / ولا يستسلمُ / وتسقطُ الأمُّ على أبنائها القتلى / ولا تستسلمُ. (القاسم، ١٩٩٣م: ٤٠٥)

كذلك قوله:

تقدّموا / بناقلاتٍ جُنْدِكُمْ / وراجماتٍ حقدكُم / وهددوا / وشرّدوا / ويتموا

/ وهدموا / لن تكسروا أعماقنا / لن تهزموا أشواقنا / نحن قضاءً مُبرمٌ. (القاسم،  
١٩٩٣م: ٤٠٦)

إنّ المتأمل في هذه المقاطع لا يخفى عليه تنظيم السطور الشعرية وتنسيقها في موضعها المناسب لها؛ الأمر الذي يجعل الإيقاع والاختيار دقيقاً موازياً للحالة الشعورية وعمق الرؤية؛ ففي المقطع الأول جاءت القصيدة موجهاً الخطاب للأعداء، كأنه يبدأ المواجهة. إن الأسطر الشعرية في المقطع الأول أكثر امتداداً، في حين جاءت الأسطر في المقطع الثاني بموجات صوتية صغيرة، فسميح القاسم يتقن جيداً ربط حركة النفس بحركة الأصوات الداخلية واختيار الكلمات المناسبة، مما يولد إيقاعاً يتوازي مع حركة النفس من جهة ويؤثر في متلقيه من جهة أخرى؛ ففي المقطع الأول اعتمد نسقاً هندسياً موازياً للحالة الشعورية التي يحسها إزاء بلده فلسطين معبرة عن عمق الجراح والمصاب النفسي والأسى الشعوري الذي يذيب الذات أسى وحنناً، لهذا غدا التركيب الشعري والكلمات - جهنم، يموت، الطفل، الشيخ، يستسلم، تسقط، القتلى - عميق الرؤية قادراً على استقطاب ذائقة المتلقي؛ وكأن الشاعر بهذا الألق في اختيار الكلمات والسطور الشعرية يثيرنا شعرياً في تراكيبه الشعرية التي تعزز الإيقاع الجمالي وتثير الشعور العاطفي. وفي المقطع الثاني نرى قصر السطور الشعرية، خاصة توالى الأفعال المتماثلة صرفياً - وهددوا، وشردوا، ويتموا، وهدموا - التي تولد تركيبة عالية الإيقاع تعكس إرادة التحدي، كما نرى في المقطع ذاته التوازي بين السطور - لن تكسروا أعماقنا / لن تهزموا أشواقنا - مما يجعلها متناغمة شكلاً، مكتملة إيقاعاً، ودلالة، لترقى أعلى مستويات الإثارة والإبداع. هكذا جاءت الأسطر الشعرية بطولها وقصرها، لتعبر عن الموجات النفسية الداخلية التي تعصر كيان الشاعر، فتظهر هذه الموجات الصوتية؛ موجة إثر أخرى في تتابع نسقى مترابط مختلف الأطوال وعلى هذا؛ كان لامتداد الشطر وقصره أثر مهم في توجيه الدلالة والتعبير عن باطن الذات وإيقاعها الداخلي. كما تقول الناقدة خلود ترمانيني: «يعتمد السطر الشعري في القصيدة الحديثة على التفعيلات التي تتردد وفقاً للتشكيلات الدلالية والنفسية والإبداعية لدى الشاعر الذي استجاب لتطورات فنية فرضتها التجربة الشعرية الجديدة، فامتدت بذلك حركة النص الإيقاعية

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

تقدّموا / كيف انتهيتُم واقتلوا / قاتلُكم مُبرأً / قتلنا مُتّهم / ولم يزل ربُّ الجنود  
قائماً وساهراً. (القاسم، ١٩٩٣م: ٤٠٨)

نوع الشاعر في عدد التفعيلات الإيقاعية في كلّ سطور القصيدة هنا، فالسطر الأول مكوّن من تفعيلة واحدة، وهي تعبّر عن حركة سريعة جداً هي حركة التقدّم والألم والثورة. أمّا كلّ من السطر الثاني والثالث والرابع فقد اشتمل على تفعيلتين. أمّا في السطر الخامس فكانت أربع تفعيلات. «والتفاوت في عدد التفعيلة داخل النصّ الواحد يشير إلى حركية الانفعال الشعوري، على حسب ما يكمن فيها من قوى تعبيرية تكشف عن خلجات النفس.» (غنيمي هلال، لاتا: ٤) عدم التقيد بعدد معيّن من التفعيلات يعطى الشاعر حرية في استخدام العدد الذي يتناسب مع تجربته الشعورية. كما ذكرنا آنفاً وقد تبين لنا من خلال تقطيعنا على القصيدة، أنّ الشاعر اعتمد سطوراً شعرية قصيرة في هذه القصيدة - أغلبها تفعيلة واحدة، أو تفعيلتين، أو ثلاث تفعيلات - وأنّ لهذا الاعتماد علاقة مع بنية القصيدة ليحدث لدى المتلقّي التأثير المنشود، والقصيدة تموج بالحركة المتموجة السريعة، وهذا يتناسب مع البنية الدلالية للقصيدة وانفعالات الشاعر ونفسه الشعري التي يمكن للقارئ من مشاركة الشاعر في أنفاسه التي فيها حركة الهيجان

التي صاحبت ثورة الشعب الفلسطيني المنتفض وحالة الغليان والغضب وشحنة التوتر والانفعال في نفوس الشعب.

### ٣-٤- التدوير

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

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

كُلُّ سَمَاءٍ فَوْقَكُمُ جَهَنَّمُ / وَكُلُّ أَرْضٍ تَحْتَكُمُ جَهَنَّمُ / تَقَدَّمُوا / يَمُوتُ مِنَّا الطِّفْلُ  
وَالشَّيْخُ / وَلَا يَسْتَسَلِّمُ / وَتَسْقُطُ الْأُمُّ عَلَى أَبْنَائِهَا الْقَتْلَى / وَلَا تَسْتَسَلِّمُ. (القاسم،  
١٩٩٣م: ٤٠٥).

لقد استخدم سميح القاسم تفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) ومشتقاتها (مُتَفَعِلُنْ، وَمُسْتَعِلُنْ) ويلجأ إلى التدوير في نهاية السطور (الرابع والسادس)، كما يتبين من التقطيع التالي: مُسْتَعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، مُتَفَعِلُنْ / مُتَفَعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، مُتَفَعِلُنْ / مُتَفَعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ، مُتَفَعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ. يظهر التدوير في السطر الرابع حيث لا تتم فيه تفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ)، بل نجد جزءاً منها (مُسْتَفْعِلُنْ)، في نهاية السطر الرابع، ليتم جزءها الآخر (عِلُنْ)، في بداية السطر الخامس، والشئ نفسه في السطر السادس. إن التداخل في التفعيلة بين سطرين، يعمل على انسجام النغمة الموسيقية ضمن إيقاع القصيدة، ولينتج سطراً موسيقياً واحداً، إذن التدوير في السطر الرابع والسادس جاء رابطاً إيقاعياً يجمع السطرين في سطرٍ موسيقي واحد، نتيجة اشتراك السطرين في تفعيلة واحدة. كذلك يسهم التدوير في تفعيل دور القارئ والنص

معاً؛ للاندماج مع رؤية الشاعر وتعزيز تجربته الشعرية؛ إذ كان بإمكانه يجمع السطر الرابع والخامس في سطر واحد ويقول: "يموتُ منَّا الطفلُ والشيخُ ولا يستسلمُ"، وكذلك يجمع السطر السادس والسابع ويقول: "وتسقطُ الأمُّ على أبنائها القتلى ولا تستسلمُ". دون اللجوء إلى التدوير، لكنه يلجأ إلى التدوير ليفاجئنا بالمتابعة بعدها ويأتي بكلمة واحدة - لا يستسلمُ ولا تستسلمُ" في السطور الخامس والسابع، "لكي ترتقى إلى الإدهاش والمفاجأة الشعرية رغم معناها البسيط، وقد أوردها لأهميتها ولزيادة لفت النظر إليها في سطر منفرد، ليؤكد رغم كل هذا الواقع المأساوي والجرائم المقترفة بحق الشعب الفلسطيني، هم لن يستسلموا؛ لأن الاحتلال يمارس العديد من الأساليب اللاإنسانية في تحقيق أهدافه، فهو يقتل ويطرد وينتهك حقوق الإنسان الفلسطيني. فهذه الظاهرة أثير في إثراء النص إذ أفادته في توكيد المعنى الذي ألح الشاعر على إظهاره فضلاً عن تأثيره على الجانب الإيقاعي. لأنها «ليست ظاهرة اعتبارية بل هي أداة تعبيرية ذات قدرة على تحقيق مرمى نفسي ودلالي يقصده الشاعر.» (البيستاني، ١٩٩٨م: ١٥٦) إذن، إن تقنية التدوير لا تقف عند المستوى العروضي فقط، بل لا بد من التدقيق في المسوغات الدلالية التي تقف وراء هذه الظاهرة التي تشكل عاملاً فنياً حمل الشاعر على تدوير السطور، لأن الشاعر المعاصر ليس ملزماً بعدد معين من التفعيلات في السطر الواحد. لكن اختيار عدد التفعيلات تابع للحالة الشعورية وللتجربة التي يقدمها الشاعر. وقد تصل الأسطر الشعرية المدوّرة ثلاثة أسطر، من ذلك قوله:

لا خوذَةُ الجنديِّ / لا هراوةُ الشرطيِّ / لا غازِكمُ المسيلِ للدموعِ / غَزَّةُ تُبْكينا /  
لأنها فينا / ضراوةُ الغائبِ / في حنينه الدامي إلى الرجوعِ. (القاسم، ١٩٩٣م: ٤١٠)

إن التدوير بما يحقق من غاية الترابط الإيقاعي بين السطور الشعرية في بنية القصائد الحديثة يسهم في تماسكها وانسجامها. هنا، ربط التدوير بين ثلاثة سطور تحمل فكرة واحدة؛ وهي السطر الأول والثاني والثالث، حيث لا تتم تفعيلة "مُسْتَفْعَلُنْ" في نهاية السطر الأول، بل يتم جزءها الآخر في بداية السطر الثاني، كما نرى يمتد التدوير إلى السطر الثالث، حيث نجد جزءاً من تفعيلة (مُسْتَفْعَلُنْ)، في نهاية السطر الثاني، ليتم جزءها الآخر (عِلُنْ)، في بداية السطر الثالث، ثم ينتهي بقافية "دموعُ" في نهاية السطر. ثم يعود

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

### ٣-٥- القافية

تعدُّ القافية من أكثر المفاهيم التصاقاً بالشعر وأكثر المصطلحات جرياناً في خطاب الشعراء قديماً وحديثاً. ويقول إبراهيم أنيس: «ليست القافية إلاَّ عدة أصوات تتكوّن في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقّع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذى يطرُق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاصّ يسمّى بالوزن.» (أنيس، ١٩٥٢م: ٢٤٤) أن هيمنة القافية في بنية السطر الشعري الحديث قد تراجعت، فالشاعر الحديث أصبح يتمتع بحرية أكبر في بناء التراكيب، واستخدام القافية. أما ما زالت القافية رغم كلِّ محاولات التطوّر والتجديد القديمة والحديثة، ركناً هاماً وله علاقة بالإيقاع الذى هو روح الشعر. وترى نازك الملائكة في هذا الصدد: «مهما يكن من فكرة نبذة القافية وإرسال الشعر فإنّ الشعر الحرّ بالذات يحتاج إلى القافية احتياجاً

خاصاً. وذلك لأنه شعر يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوفرة في شعر الشطرين الشائع. «(الملائكة، ١٩٦٧م: ١٦٤) إذن القافية ضربة إيقاعية على المستوى العروضي لا تقل أهمية عن الوزن والبني الداخلية. لكن يكمن الفارق الجوهرى بين القافية قديماً وحديثاً في «أن القافية في القصيدة القديمة كانت تحتاج من الشاعر إلى حصيلة لغوية واسعة، وكثيراً ما كان الشعراء يحصلون على هذه القوافي قبل أن ينظموا الأبيات ذاتها، وكلنا يعرف هذا، ويعرف مدى جنايته على التعبير الشعري الصادق الأصيل.» (على، ٢٠١٤: ١٢٣) أما القافية في الشعر المعاصر فكلمة لا يبحث عنها في قائمة من الكلمات التي تنتهي نهاية واحدة، بل هي متفاعلة مع النص الشعري؛ ويقول عز الدين إسماعيل في هذا الصدد: «هي كلمة ما بين كل كلمات اللغة يشتد عليها السياقان: المعنوي والموسيقى للسطر الشعري؛ لأنها هي الكلمة الوحيدة التي تصنع لذلك السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها. والقافية في الشعر الحديث أصعب مراماً من القافية في الشعر القديم.» (إسماعيل، ٢٠٠٧: ٦٧) فالقافية تلعب دوراً أساسياً في تركيبية الإيقاع وهي «مركز الحركة النصّية وبؤرة الإشعاع الإيقاعي في القصيدة؛ وهي المرتكز الفنّي الذي يستند إليه محور الإيقاع وشعرية الدلالة في بثّ الحركة الجمالية في التراكيب الشعرية.» (شريح، ٢٠١١م: ٢٠٣) والدارس لهذه القصيدة يجد أنّ الشاعر يهتم بالقافية؛ فلا يخلص منها إلاّ سرعان ما يعود إليها، مما أكسبت القصيدة قوّة تماسك، وجمال الإيقاع. برزت التفقية سمة بارزة في هذه القصيدة، إذ بلغ عدد السطور المفقاة (٧٥) سطرًا بما يشكل ٦٨,٨٠٪، من عدد سطور القصيدة. إنّ الشاعر بنى قوافيه في هذه القصيدة متبادلة منوّعة، فتتحد القافية في سطرين متوالين أو أكثر، أو غير متوالين. وذلك قوله:

تقدّمت حجارةُ المنازلُ / تقدّمت بكارَةُ السَّنابلُ / تقدم الرُّضْعُ والعَجْزُ والأراملُ  
/ تقدمت أبوابُ جينينِ ونابلسِ / أتت نوافذُ القدسِ صلاةً / الشمسِ / والبحورِ  
والتوابلِ / تقدّمت تُقاتلُ! (القاسم، ١٩٩٣م: ٤١١)

قد انتهت السطور الخمسة بقافية واحدة وروى واحد ويدخل حرف المدّ قبل حرف الروى، مما يخلق إيقاعاً متجاوباً في القافية بمدّ الصوت واكتساب القصيدة درجة موسيقية ملموسة؛ ممّا تتمثله هذه الحركة الطويلة من حمل للمشاعر الممتدة والأحاسيس

العميقة وهذا يضيف عليها طاقة موسيقية أكبر ويعطى مساحة واسعة للإنشاد. هو يعتمد على تعدد وتنوع القافية في القصيدة، والشكل التالي من التفقية جاء بشكل القافية المزدوجة وهى «القافية التى تأتى فى كل سطرين متتاليين، وفق نظام: (أ، ب، ج، ج،... ) وتتماثل هذه القوافى على المستوى الصوتى والصيغة.» (تبرماسين، ٢٠٠٣م: ٨٧) ومن ذلك قوله:

تقدّموا / بناقلاتِ جُنْدِكُمْ / وراجِماتِ حَقْدِكُمْ / وهددوا / وشرّدوا /  
 الف                      الف                      ب                      ب

ويتموا / وهدموا / لَنْ تكسِروا أعماقنا / لَنْ تهزموا أشواقنا / نحن قضاءٌ مُبرّم.  
 ج                      ج                      د                      د

(القاسم، ١٩٩٣م: ٤٠٦)

يعمد الشاعر إلى توزيع القافية بطريقة خاصة؛ ليضع أمام القارئ مجموعة من التماثلات الموسيقية المتتابعة وهذا التنوع الذى لجأ إليه الشاعر مع هذا التناغم الصوتى بين القوافى يبيّن فى الأسطر إيقاعاً جمالياً خاصاً. والشكل التالي من التفقية جاء بشكل القافية المتعاقبة وهى «القافية التى تجيء وفق نظام (أ ب ب أ).» (الغرقى، ٢٠٠١م: ٧٥) ومن ذلك قول الشاعر: لا غازِكمُ المُسيلِ للدُموعِ / غَزّةٌ تُبكِينا / لأنها فينا / ضراوةُ الغائبِ / فى حنينهِ الدامى إلى الرجوعِ / تقدموا. (القاسم، ١٩٩٣م: ٤١٠)

تعانقت القافية فى السطر الأول مع الخامس، والثانى مع الثالث موجدة إيقاعاً مفترقاً حيناً، مقترناً حيناً آخر؛ مما أكسب النصّ إيقاعية رائعة، كما يدخل حروف المدّ إلى القافية مما يكسب إيقاع القافية سمة صاعدة ويدعم التصاعد الإيقاعى للقافية. إذن، تتميز القافية عنده بأنها ركن أساس من أركان قصيدته. وقد أكثر الشاعر فى هذه القصيدة من استخدام القوافى المطلقة وهى «ماكان روّيها متحركاً.» (أنيس، ١٩٥٢م: ٢٥٨) ممّا يزيد القافية جمالاً خاصاً، حيث جاءت (٦٣) قافية بنسبة ٨٤٪، من نوع القافية المطلقة، وجاءت (١٢) قافية بنسبة ١٦٪، من نوع القافية المقيدة - مسكنة الروى

- ويرى إبراهيم أنيس في كتابه "موسيقى الشعر العربي"، أن «قريب ٩٠٪ من الشعر العربي جاء محرك الروى (القافية المطلقة)، لأنها أوضح في السمع. والآذان قد ألفت أن تسمع بعد الروى شيئاً آخر.» (نفس المصدر: ٢٥٥) إذن هذه النسبة من القافية المطلقة في القصيدة تصعد النغم الموسيقي للقصيدة وتمده وتطيله. وإذا كانت القافية عنصراً أساسياً من عناصر القصيدة للكشف عن مقدرة الشاعر في خصوبة وإحكام شعره فإن القافية - بأنواعها المختلفة - تأتي في القصيدة متكاملة انسياباً إيقاعياً ولا يشعر القارئ فيها أى استكراه وصعوبة. من خلال قراءة التناملة للقصيدة تبين لنا أن التلاحم والانسجام بين القافية ومضامين القصيدة واضحة؛ ويظهر دور القافية في تحقيق وظيفة إيقاعية في أجزاء القصيدة وتعبير عن المعنى وإظهاره ولفت الإنتباه إلى دلالات النص. «إنّ جمالية القافية تتجلى في مدى انسجامها مع المعنى المتحقق في كل شطر شعري أولاً؛ وفي ملائمة السياق النصي العام ثانياً؛ وهذا كله يؤكد أن القافية لا تنفصل عن المعنى؛ وأن المعنى لا ينفصل عن الإيقاع؛ وفي حال الفصل يتم سقوط النص الشعري إبداعياً لفقدائه النسج الذى يمهّد بأسباب الإبداع.» (ترمانيني، ٢٠٠٤: ١٦٨) والقوافي في هذه القصيدة (تقدّموا، جهنّم، يستسلم، هددوا، شردوا، يتموا، هدموا، كف، حتف، متهم، مجرم، دموع، رجوع، ركوع، أرامل، تقاتل...) غير نافرة، وما جاءت عنصراً تزيينياً قابلاً للحذف، بل القارئ المتأمل في هذه القصيدة يدرك أنّ هذه الكلمات تشكّل معجمه الشعري وأكثرها هيمنة على سائر الكلمات وأشدّها تأثيراً عليها.

### ٣-٥-١- الروى

يعدّ الروى أهمّ حروف القافية، لأنه الحرف الذى تبنى عليه القصيدة. هناك حروف تصلح للروى «فتكون جميلة الجرس لذيدة النغم، سهولة المتناول وبخاصة إذا كانت القافية مطلقة، من ذلك الهمزة والباء والبدال والراء والعين، واللام بخلاف نحو الثاء والذال والشين والضاد والعين فإنّها غريبة ثقيلة الكلمات، فكان اختيار الروى من مقاييس الشعر الدقيقة ولا يخالف الجميل المألوف إلاّ سقيم الذوق أو متصنّع.» (الشايب، ١٩٩٤م: ٣٢٥) من خلال قراءة تنا في القصيدة نجد أنّ الشاعر حافظ على

اختيار الأحرف ذات الجرس والنغم، ونجد أنه استخدم من حروف الهجاء ثمانية أحرف، وكان مكثرًا في بعضها ومقلًا في البعض الآخر؛ بالنظر إلى حروف الروى في القصيدة؛ فإن "الميم" تأتي في مقدمتها ٤٤ مرة، بنسبة ٥٨،٦٦٪، ثم تليها اللام ٨ مرّات، ثم العين ٦ مرّات، ثم النون ٧ مرّات ثم الباء والياء ٣ مرّات لكل منهما، ثم الفاء والثاء مرّتين لكل منهما. ومن خلال استعراضنا لحروف الروى في القصيدة نلاحظ أن سميح القاسم استعمل الحروف الشائعة في الشعر العربي ولم يستخدم الحروف الثقيلة، مثل الضاد، الحاء، الطاء، الغين؛ ولتبيين هذا الأمر سننعمد على تقسيم الدكتور "إبراهيم أنيس" لحرف الروى ونسبة شيوعها في الشعر العربي في كتابه "موسيقى الشعر" على النحو الآتي: «أ- حروف كثيرة الشيوغ وتلك هي: الراء، اللام، الميم، النون، الباء، الدال. ب- حروف متوسطة الشيوغ وتلك هي: التاء، السين، القاف، الكاف، الهزّة، العين، الحاء، الفاء، الياء، الجيم. ج- حروف قليلة الشيوغ وتلك هي: الضاد، الطاء، الهاء. د- حروف نادرة في مجيئها رويًا: الذال، التاء، الغين، الحاء، الشين، الصاد، الزاي، الظاء، الواو.» (أنيس، ١٩٥٢م: ٢٤٦) يتّضح لنا من خلال عرض أحرف الروى في القصيدة؛ التطابق في تواتر حروف الروى عند سميح القاسم مع ما خرج به إبراهيم أنيس؛ حيث جاءت نسبة حروف كثيرة الشيوغ في القصيدة بنسبة ٨٢،٦٦٪، من مجموع حروف الروى في القصيدة. أما حروف متوسطة الشيوغ، فبلغت بنسبة ١٤،٦٦٪، أما حروف قليلة الشيوغ؛ فما جاءت رويًا في القصيدة. أما الحروف النادرة الشيوغ، فجاء حرف واحد وهو "الثاء" مرّتين فقط. كذلك نخرج من هذا الرصد الإحصائي لحروف الروى في القصيدة أنّ "الحروف المجهورة" - الميم، اللام، النون، الباء، العين، الياء - هي أكثر استخدامًا كروي في القصيدة، إذ يبلغ عددها ٧١ حرف بنسبة ٩٤،٦٦٪، من مجموع حروف الروى للقصيدة. كما استخدم الشاعر حرفين من "الحروف المهموسة" وهي: "الفاء والثاء" كل منهما مرّتين بنسبة ٥،٣٣٪ فقط، إذن إنّ الحروف الروى في هذه القصيدة تتميز بالوضوح السمعي، ممّا يؤكد اتّصاف إيقاع النهاية عنده بالقوّة الإسماعية الواضحة؛ ممّا يتناسب مع حالته الشعورية توظيف الأصوات المجهورة في حمل دلالة القوّة والتحدّي. لأنّ الجهر حدة وارتفاع في شدة الصوت ما يثير التنبيه بقوة التأثير ووقعها على السامع.

فالجهر «سمة صوتية توحى بالقوة والرفض والتحدى، والجهر يتناغم مع ارتفاع الصوت، والهمس يتناغم مع انخفاض الصوت وهدوئه.» (أبو العدوس، ٢٠٠٧: ٢٦٢) فتتفاعل في هذه القصيدة كثافة الأصوات المجهورة - في الروى - التي يتطلبها حالة النص؛ للتعبير عن جرائم الإحتلال والمآسى التي تعاني الشعب الفلسطيني من جراء الإحتلال، ويسعى الشاعر إلى حثهم على الجهاد والنزال وتحرير الوطن، فالنص يحتاج إلى شيء من الجهر والشدة لترغيبهم على الجهاد والتحدى؛ إذن يأتي كثافة الأصوات المجهورة في الروى مكثفاً الصدى الانفعالي للذات الشاعرة؛ وباعثاً شعورياً على الإحساس الشعوري إزاء ما يحدث في فلسطين. فقد جاءت هذه الأصوات في خدمة الدلالة موحية بالتجربة الشعورية للشاعر، وبالتالي فقد انسجم معنى التحدى والنزال في هذه القصيدة لتنسجم هذه المعاني مع هذه الأصوات المجهورة في حمل الدلالة التي أرادها الشاعر.

#### ٤- الموسيقى الداخلية (الإيقاع الداخلي)

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

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

#### ٤-١- التضاد

التضادّ أو الطباق يعدّ من أهم وسائل اللغة لنقل إحساس بالمعنى والفكرة والموقف. «تعمل الأضداد على متابعة النصّ، وما يتشكّل عنها من علاقات، تتحرّك في تواتر متجاذب وكأنّها شبكة تتابع خيوطها، وتتبادل مواقعها، وتتشابك تطريزاتها على جسد النصّ. كما تقوم الأضداد بدور حيويّ فاعل في تأسيس الوجه الأهمّ في البنية الحركية في النصّ.» (شريح، ٢٠٠٥م: ٤٦) وهي وسيلة من الوسائل التي ارتكزت عليها موسيقى الإيقاع الداخلي، لأنّ «لها أثر فاعل في توجيه التماس المباشر بين لفظين متعاكسي الدلالة؛ الأمر الذي يخلق شدّاً ينعكس على الموسيقى.» (جعفر، ١٩٩٨م: ٣١٨) يمكننا أن نعدّ التضاد أحد عناصر الإيقاع الداخلي، فالتقابل الصوتي بين اللفظين المتضادين يمنح الإيقاع جمالية مؤثرة والإفصاح عن شعور قد عاشه الشاعر في لحظات حياته؛ «يهتم الشاعر بالبناء التقابلي للألفاظ لأحداث الأثر الدلالي والإيقاعي، ويحاول استثماره للتعبير عن الدفقات الشعورية، حتى يجسدها للمتلقى في قالب جمالي متميز.» (علوان، ٢٠٠٨: ٤٩٠) فهو يمنح الإيقاع جمالية مؤثرة من خلال توارد اللفظة وضديتها بشكل متقارب. لأنّه «من البنى البديعية، ذات التأثير الدلالي، عن طريق إبراز المغايرة والمخالفة، كما إنّ لها تأثيراً إيقاعياً وخاصة عندما تدخل في إطار من النسق الصوتي بفعل التماثل الصرفي بين طرفي التطابق.» (نفس المصدر: ٥٩٠). من خلال دراستنا للقصيدة لاحظنا أنّ الطباق قد ورد كثيراً في القصيدة وله أثر في إحداث جرسٍ موسيقيٍّ من خلال انسجام الألفاظ وتناغمها في تركيب النصّ. وتلعب دوراً أساسياً في تفريغ انفعالات الشاعر وأحاسيسه، كما كان لها دور واضح في إضفاء نغم موسيقي جميل للنصّ. من ذلك قوله:

كيف اشتَهِيتُم واقتلوا / قاتِلُكم مُبرِّأً / قَتيلنا مُتَهَمٌ / ولم يَزَلْ ربُّ الجنودِ قائماً  
وساهراً. (القاسم، ١٩٩٣م: ٤٠٨)

فلنلاحظ توالي الإيقاع في لفظي "قاتل" و"قتيل"، و"مُبرِّأً" و"مُتَهَمٌ"، منحنا إيقاعاً

آخر اكتسبته من الطباقي؛ فالتضاد بين هذه الألفاظ خلق تنغيماً إيقاعياً متجاوباً عزز الترابط الموسيقي، وأضاف جمالية وعذوبة في المقطع. كذلك قوله:

لا تفهموا / أولكم آخركم / مؤمنكم كافرکم / وداؤكم مستحکم. (نفس المصدر:

٤٠٨ - ٤٠٩)

كذلك:

تقدموا / حرامكم محلل / حلالكم محرم. (نفس المصدر: ٤٠٧)

كذلك قوله:

فكل شوطٍ وله نهايه / وكل حبلٍ وله نهايه / وشمسنا بدايةً البدايه. (نفس المصدر:

٤٠٩)

فالتضاد بين هذه الألفاظ خلق تناغماً موسيقياً جميلاً مما زاد جمالية ورنه في هذه السطور الشعرية. ويعطى نعمة متراوحة في هذه الأسطر؛ كما أنه يقوى جانب الإيقاع من خلال التوزيع المتقابل للنغم بين عنصرين متضادين. لأن «الجمع بين الضدين في نسق واحد يكسو الكلام جمالاً، ويزيده بهاءً، ورواقاً، فالضد يظهر حسنه الضد.» (الغنيم، ١٩٩٦م: ٢٦٨) هكذا، الطباقي يحقق توازناً نغيمياً جميلاً، ويؤدي دوراً أساسياً في تعزيز الترابط الموسيقي والإنسجام والتكامل بين سطرين متوالين. لأن الضد حينما يجمع مع الآخر يكون قد يشحن السطر الشعري بموسيقى جميلة وهي مؤثرة في المعنى بحيث تقدم المعنى أكثر انسجاماً مع الأذن، وتلعب هذه الثنائيات المتضادة دوراً أساسياً في تفريغ انفعالات الشاعر وحالته النفسية الثائرة والمشوبة بالغضب والتحدى.

#### ٤-٢- التوازي

لم تتوقف عناصر الإيقاع في هذه القصيدة عند حدود الدراسة العروضية بل توجد في هذه القصيدة التشكيلات الصوتية الأخرى التي تخلق أنماطاً من الإيقاع الداخلي، منها التوازي الذي له دور في تكثيف الإيقاع وجماليته. وهو «عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني.» (حسب الشيخ، ١٩٩٩م: ٩) وقد عرفه ياكبسون بأنه «متوالين متعاقبين أو أكثر لنفس النظام الصرفي - النحوي المصاحب بتكرارات أو اختلافات

إيقاعية وصوتية أو معجمية دلالية.» (ياكسون، ١٩٨٨م: ١٠٨) بعبارة أخرى هو « تأليف لغوى يقوم على تماثل بنيوى غير دلالى فى موضع معين من النص مرتكز على التعادل فى البنية وترتيبها.» (أبوحمادة، ٢٠٠١م: ٧٢) يتولد عن أسلوب التوازى أثر موسيقى جميل الوقع، لأنه حركة إيقاعية ورنين موسيقى نغمة نتيجة لتماثل قرائنه فى الصيغ الصرفية والعروضية وفى الحركات والسكنات. ويرى ياكسون «إن المسألة الأساسية للشعر تكمن فى التوازى.. وقد لا نخطئ حين نقول إن بنية الشعر هى بنية التوازى المستمر.» (ياكسون، ١٩٨٨م: ١٠٥-١٠٦) فقد حقق التوازى فى القصيدة نغماً موسيقياً له تأثير واضح على نفس المتلقى ومن تجلياته ما جاء فى قوله:

تَقَدَّمُوا / كُلُّ سَمَاءٍ فَوْقَكُمْ جَهَنَّمَ / وَكُلُّ أَرْضٍ تَحْتَكُمْ جَهَنَّمَ / تَقَدَّمُوا / حَرَامُكُمْ  
مُحَلَّلٌ / حَلَالُكُمْ مُحَرَّمٌ. (القاسم، ١٩٩٣م: ٤٠٧)

حاول سميح القاسم فى هذا المقطع أن يقيم بنية التوازى فأتى بتركيبين متعادلين؛ فالتماثل بين الجملتين جاءت تماثلاً فى التركيب، وعدد التفعيلات، وهذا يمنح الأسطر ترابطاً، وتماسكاً، وإيقاعية تشد المتلقى، وتدفعه لمتابعة الأقسام ويخلق توافقاً نغمياً متسقاً يشيع موسيقى داخلية فى هذه السطور الشعرية. كذلك قوله:

تَقَدَّمُوا / مِنْ شَارِعٍ لشارِعٍ / مِنْ مَنْزِلٍ لِمَنْزِلٍ / مِنْ جِثَّةٍ لِحِثَّةٍ /  
تَقَدَّمُوا / بِصَيْحٍ كُلِّ حَجَرٍ مُغْتَصَبٍ / تَصْرُخُ كُلُّ سَاحَةِ مِنْ غَضَبٍ /

يَضْحُ كُلُّ عَصَبٍ / الموتُ.. لا الرُّكُوعُ / موتٌ.. ولا رُكُوعٌ. (نفس المصدر: ٤١٠)

هذا التكرار التركيبى ينتج توازياً صوتياً، ولا يخفى على القارئ جمال الإيقاع الذى ينبعث من هذا التنظيم الخاص بين هذه السطور الشعرية بواسطة تماثلات متكررة فى تركيبها، وإيقاعها التى عملت على رفع الوظيفة الشعرية، وإكساب القصيدة وتيرة إيقاعية منسجمة أعطته رونقاً، وجمالاً. إضافة إلى ذلك نجد كلماته سهلة لكنها تحمل طاقة إيحائية قوية بالرغم من بساطتها مما تولد إيقاعاً قوياً، يؤثر فى القارئ. إذن هذا التوازى يسهم فى تكوين الإيقاع ويعكس إصرار الشاعر على تحقيق النصر واندماج شعور الأسى مع شعور التحدى والمقاومة، ليشرى موسيقاه الأقرب لموسيقى المارش

العسكري والمعبرة عن الثورة والانتفاضة. إذن إن وظيفة التوازي في النص الشعري لا يمكن قسرها على المستوى الإيقاعي حسب، لان التوازي «ظاهرة موسيقية ومعنوية في آن واحد.» (أبوإصبع، ٢٠٠٩م: ٤١٠) فهو يولد نغمة موسيقية من جهة وتعبّر عن عواطف الشاعر الثائرة ونقلها للقارئ في شكل تماثلات وإيحاءات صوتية من جهة أخرى.

#### ٤-٣- التكرار

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

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

تقدّموا.. / ها هو ذا تقدّم المخيمُ / تقدّم الجريحُ والذبيحُ والثاكلُ / والمُيْتَمُ /  
تقدّمَت حجارةُ المنازلُ / تقدّمَت بكارَةُ السنابلُ / تقدّم الرُّضْعُ والعُجْزُ والأراملُ /  
تقدّمت أبوابُ جينينٍ ونابلسٍ / أتت نوافذُ القدسِ صلاةُ الشمسِ / والبخورِ والتوابلِ  
/ تقدّمَت تُقاتلُ! / تقدّمَت تُقاتلُ! (القاسم، ١٩٩٣م: ٤١١)

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

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

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

التوزيع المتقابل للنغم:

كَلُّ سَمَاءٍ فَوْقَكُمْ جَهَنَّمَ  
= # # =

وَكُلُّ أَرْضٍ تَحْتَكُمْ جَهَنَّمَ

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

تَقَدَّمُوا / كَيْفَ اشْتَهَيْتُمْ وَاقْتُلُوا / قَاتِلْكُمْ مُبْرَأً / قَتَلْنَا مُتَّهَمًا. (القاسم، ١٩٩٣م:

(٤٠٨)

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

وَهَدِّدُوا / وَشَرِّدُوا / وَيَتَمُوا / وَهَدِّمُوا / لَنْ تَكْسِرُوا أَعْمَاقَنَا / لَنْ تَهْزَمُوا

أَشْوَاقَنَا / نَحْنُ قَضَاءُ مُبْرَمٌ. (نفس المصدر: ٤٠٦)

كذلك:

فَاسْتَرْسَلُوا / وَاسْتَبَسَلُوا / وَانْدَفَعُوا / وَارْتَفَعُوا / وَاصْطَدَمُوا / وَارْتَطَمُوا.

(نفس المصدر: ٤٠٩)

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

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

### النتائج

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

أحد المكونات الهامة في البناء الإيقاعي لهذه القصيدة مما يثرى القصيدة ويؤدي دوراً أساسياً في تماسكها وخلق توافق نغمي ورقة وطلاوة موسيقية شعرية. ونستنتج لقد بلغت هذه القصيدة مبلغاً عالياً من التنظيم والنضج الفني مما يجعلها متناغمة شكلاً، مكتملة إيقاعاً، ودلالة، لترقى أعلى مستويات الإثارة والإبداع. فالإيقاع جاء ملائماً مع الحالة الشعرية لدى الشاعر الدالة على واقع فلسطين ومعاناته، وعلى هذا يؤدي الإيقاع دوراً مهماً في تعزيز الدلالة وإيقاعية هذا النص الشعري.

### المصادر والمراجع

- أبو إصبع، صالح خليل. (٢٠٠٩م). الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي ١٩٤٨-١٩٧٥م. الأردن: دار البركة للتوزيع والنشر.
- أبو حمادة، عاطف. (٢٠٠١م). «البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش». مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات. العدد ٢٥. صص ٩٠-٥٧
- أبو العدوس، يوسف. (٢٠١٠م). الأسلوبية الرؤية والتطبيق. ط ٢. الأردن: دار المسيرة للنشر.
- إسماعيل، عز الدين. (٢٠٠٧م). الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية. بيروت: دار العودة.
- \_\_\_\_\_ (لاتا). التفسير النفسي للأدب. ط ٤. لامك: مكتبة غريب.
- أنيس، إبراهيم. (١٩٥٢م). موسيقى الشعر. ط ٢. مصر: مكتبة الأنجلو المصرية.
- بديع يعقوب، إميل. (١٩٩١م). المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر. ط ١. بيروت: دار الكتب العلمية.
- البستاني، بشري. (١٩٩٨م). «لامية المتنبي ما لنا كلنا جويا رسول؛ قراءة إيقاعية». مجلة آداب الرافدين. العدد ٣١.
- تبرماسين، عبد الرحمن. (٢٠٠٣م). العروض وإيقاع الشعر العربي. ط ١. القاهرة: دار الفجر.
- ترمانيني، خلود. (٢٠٠٤م). الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث. (رسالة الدكتوراه). سورية: جامعة حلب.
- جعفر، عبد الكريم راضي. (١٩٩٨م). رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق. ط ١. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- الجويسى، سلمى الخضراء. (١٩٩٧م). موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، ج ١، بيروت: الموسوعة العربية للدراسات والنشر.
- حركات، مصطفى. (١٩٩٨م). أوزان الشعر. ط ١. القاهرة: دار الثقافة للنشر.

حسب الشيخ، عبد الواحد. (١٩٩٩م). البديع والتوازي. ط ١. لامك: مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية. حمدان، ابتسام أحمد. (١٩٩٧م). الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي. ط ١. حلب: دار القلم العربي.

رمانى، إبراهيم. (لاتا). الغموض في الشعر العربي الحديث. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. الشايب، أحمد. (١٩٩٤م). أصول النقد الأدبي. ط ١٠. مصر: مكتبة النهضة المصرية. شرترج، عصام. (٢٠١١م). موحيات الخطاب الشعري في شعر يحيى السماوى. ط ١. دمشق: دار الينابيع.

\_\_\_\_\_ (٢٠٠٥م). ظواهر أسلوبية في شعر بدوى الجبل. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب. الصباغ، رمضان. (٢٠٠٢م). في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية. ط ١. الإسكندرية: دارالوفاء لدنيا الطباعة والنشر.

صدقى، حامد. وصفر بيانلو. (٢٠١٠م). «التكرار وتداخل دلالة الفنية في القصيدة الحرّة عند "السياب"»، مجلة اللغة العربية وآدابها، السنة السادسة، العدد ١٠. صص ٨٥-٦٣ عبيد، محمد صابر. (٢٠٠١م). القصيدة العربية بين بنية الدلالية والبنية الإيقاعية. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

علوان، محمد على. (٢٠٠٨م). شعر الحدائث، دراسة في الإيقاع، لا مك: العلم والايان للنشر والتوزيع. على، ابراهيم جابر. (٢٠١٤م). البنية الصوتية في الشعر الحديث. ط ١. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب

على، عبد الرضا. (١٩٩٧م). موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه؛ دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر. ط ١. لامك: دار الشروق.

الغرقى، حسين. (٢٠٠١م). حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر. المغرب: إفريقيا الشرق. الغنيم، إبراهيم عبد الرحمن. (١٩٩٦م). الصورة الفنية في الشعر العربي؛ مثالٌ ونقد. القاهرة: الشركة العربية للنشر والتوزيع.

فيدوح، عبد القادر. (١٩٩٨م). الاتجاه النفسى في نقد الشعر العربي. ط ١. الأردن: دار صفاء للنشر. القاسم، سميج. (١٩٩٣م). الأعمال الكاملة. المجلد الثالث. الكويت: دار سعاد الصباح.

قدامة بن جعفر. (١٩٨٠م). نقد الشعر، تعليق: عبد المنعم خفاجي. ط ١. مصر: مكتبة الأزهرية. القضاة، محمد أحمد. (٢٠٠٩م). «الظواهر الأسلوبية في "جدارية" محمود درويش». مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية. المجلد: ٦. العدد الثانى. صص ٢٩١-٢٤٥

كتانه، نهيل فتحى أحمد. (٢٠٠٠م). دراسة أسلوبية في شعر أبى فراس الحمدانى (رسالة ماجستير). جامعة النجاح الوطنية. فلسطين. نابلس.

محمد، أحمد على. (٢٠١٠م). «التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة "نشيد الحياة" للشابى دراسة

أسلوبية دلالية». مجلة جامعة دمشق. المجلد: ٢٦. العدد الأول + العدد الثاني. صص ٣٥-٧٢ المطيري، محمد بن فلاح. (٢٠٠٤م). القواعد العروضية وأحكام القافية العربية. ط١. لامك: مكتبة أهل الأثر.

الملائكة، نازك. (١٩٦٧م). قضايا الشعر المعاصر. ط٢. لامك: منشورات مكتبة النهضة. نجار، مصلح عبد الفتاح، وأفنان عبد الفتاح النجار. (٢٠٠٧م). «الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي، رصد لأحوال التكرار وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي». مجلة جامعة دمشق. المجلد: ٢٣. العدد الأول.

النويهي، محمد. (١٩٧١م). قضية الشعر الجديد. ط٢. القاهرة: مكتبة الخانجي دار الفكر. هلال، محمد غنيمي. (لاتا). النقد الأدبي الحديث. القاهرة: دار النهضة. الوجي، عبد الرحمن. (١٩٨٩م). الإيقاع في الشعر العربي. ط١. دمشق: دار الحصاد. ياكبسون، رومان. (١٩٨٨م). قضايا الشعر. ترجمة: محمد والى ومبارك حنون. ط١. الدار البيضاء: دار توبقال.

يوسف، حسنى عبد الجليل. (١٩٨٩م). موسيقى الشعر العربي. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.